

Verherrlichung eines Träumers — Anmerkungen zu Hans Werner Henzes Oper *Der Prinz von Homburg*

von Annette Förger, Frankfurt-Main

I

— 1 —

Obwohl Heinrich von Kleist zwischen 1950 und 1970 ein ungewöhnlich häufig vertonter Autor war (man kann geradezu von einer ‘Kleist-Mode’¹ bei den Komponisten in diesen Jahren sprechen), mag es erstaunlich erscheinen, daß Hans Werner Henze sich Ende der fünfziger Jahre einem ideologisch vorbelasteten Drama wie dem *Prinzen von Homburg* zuwandte, dem ein schlechter Ruf als nationalistisches und militaristisches „Kommißknopfstück“² vorauselte.

— 2 —

Schon in Kleists Drama jedoch versteckt sich hinter der zweifellos vorhandenen deutsch-nationalen Ebene und der Fassade des ‘Erziehungsdramas’ ein genereller Konflikt zwischen dem Recht des Träumers und den Anspruch einer nüchternen Wirklichkeit, bei dem keineswegs von vornherein ausgemacht ist, welcher Seite am Ende der Vorzug zu geben sei. Das Schauspiel zeigt keineswegs — wie vielfach behauptet — bloß das Reifen eines ichbezogenen Individuums zum Staatsbürger; in einem komplizierten Geflecht von Bedeutungsschichten kommt auch der Prinz als Träumer und Egozentriker zu seinem Recht. Schon in der einleitenden Traumszene des Schauspiels hat dem Prinzen letztlich (wie der Schluß des Dramas zeigt) die ‘Wahrheit seines Selbst’ geträumt, wie Max Kommerell bereits 1939 schrieb:

„Alles, wovon man denkt, es ist nicht und wird nie sein, das ist. Der Schwärmer fand den Lorbeer, er bestand die Schlacht, er empfängt das doppelte Symbol der höchsten fürstlichen und weiblichen Gunst. [...] Und das Drama gibt diesem schmeichel-

¹ Vgl. dazu die Aufsatzsammlung KANZOG, KLAUS / KREUTZER, HANS JOACHIM (HRSG.): *Werke Kleists auf dem modernen Musiktheater*, Berlin 1977.

² Max Burckhardt nannte im Juni 1901 in der Rezension einer Aufführung des Wiener Burgtheaters Kleists Schauspiel ein „wiederliche[s], nach Cäsarismus stinkende[s] Kommißknopfstück“. (In: SEMBDNER, HELMUT (HRSG.): *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, 4., erweiterte Auflage München 1996, S. 521.)

haften Wahn recht. Am Ende ist die Welt und ist der Träumer so, wie sein Schlaf beide erschaffen hat. Denn er ist ärmer und reicher, wahrer und falscher in dieser Pantomime als sonst; zugleich Gebrechen und Allmacht.“³

Auf diese Schichten hinter der nationalistischen, anti-napoleonischen Fassade des Dramas zielen im Jahre 1958 Henze und seine Librettistin Ingeborg Bachmann mit ihrer Opernfassung des *Prinzen von Homburg*. Zieht man Aussagen beider Künstler zu ihrem Werk hinzu, so intendierten sie sogar gewissermaßen eine ‘Rettung’ des Kleistschen Dramas, dessen ‘wahrer’ Gehalt bisher stets verkannt worden sei.

— 3 —

Beide Künstler betonen ihr anti-nationales Kleist-Verständnis und legen Wert auf den generellen, abstrakten Konflikt in Kleists Schauspiel. Sie wollen es mithin nicht als das aktuelle Parolenstück verstanden wissen, als das Kleists Zeitgenossen es auffassen mußten, wie folgende Aussage Henzes belegt:

*„Aber mir scheint, das Werk ist schon von vornherein vom Preußentum abstrahiert. Nur zufällig, des historischen Hintergrundes wegen, der frei variiert wurde, spielt sich der Konflikt im Brandenburgischen ab. Doch die Spannung zwischen dem Sein eines Einzelnen und der Staatsräson, Fragen der Mißachtung von Gesetz und Ordnung, das Zittern eines Menschen vor der Gewalt der herrschenden Macht, der Mut, sich ihr zu widersetzen — all das könnte auch heute oder hätte vor tausend oder zweitausend Jahren sein können [...].“*⁴

Das Verständnis des Dramas, welches sich hierin manifestiert, ist angesichts der keineswegs unbedeutenden nationalistischen Ebene in Kleists Schauspiel im höchsten Grade erstaunlich und läßt eine nicht unerhebliche Veränderung der Vorlage vermuten. Die Behauptung Bachmanns, Kleist sei „*niemals*“ ein nationaler Dichter gewesen⁵, ist vor diesem Hintergrund

³ KOMMERELL, MAX: *Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist*, in: KOMMERELL, MAX: *Geist und Buchstabe der Dichtung*, 6. Auflage Frankfurt / Main 1991, S. 253-254.

⁴ HENZE, HANS WERNER: ‘*Prinz von Homburg*’, in: HENZE, HANS WERNER: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, mit einem Vorwort herausgegeben von JENS BROCKMEIER. München 1984, S. 77. [Henze: *Homburg*]

⁵ Vgl. Bachmanns Text zum Libretto der Oper: *Entstehung eines Librettos*, in: *Melos* 27 (1960), S. 136-138. Auch in: BACHMANN, INGEBORG: *Entstehung eines Librettos*, in: BACHMANN, INGEBORG: *Werke*, herausgegeben von CHRISTINE

durchaus gewagt und weist auf ein Kleist-(Wunsch-)Bild hin, in dem weite Teile der poetischen Welt dieses Dichters verdrängt werden. Librettistin und Komponist sind aber offensichtlich der Ansicht, daß Kleist ihre spezifische Lesart nicht nur zuläßt, sondern daß die Essenz des Dramas in dem neu geschaffenen Werk erst richtig zur Geltung kommt, daß die Oper sozusagen 'den wahren Kleist' erst freilegt. Dies verstärkt den Eindruck, daß es beiden um eine Art Rettung des Dramas, um eine Neu- und Umwertung als Richtigstellung ging. Dies war offenbar nicht nur unwillkürliches Ergebnis der Adaption, sondern Voraussetzung, die Aufgabe überhaupt anzugehen.

— 4 —

Betrachtet man das Resultat dieser Kleist-Adaption durch Bachmann und Henze, so muß in der Tat konstatiert werden, daß die Oper sich von der Kleistschen Vorlage tiefgreifend unterscheidet. Während bei Kleist die verschiedenen Bedeutungsebenen gewissermaßen im Gleichgewicht zueinander stehen, hebt bereits Bachmanns Libretto-Einrichtung des Textes bestimmte Aspekte der Vorlage hervor. Henzes Komposition tut ein weiteres, so daß es sich bei der Oper am Ende tatsächlich (und im Gegensatz zu Kleist!) um die kaum mit Zwischentönen versehene „*Verherrlichung eines Träumers*“ handelt.

— 5 —

Mit der Zurückdrängung der patriotischen Ebene des Schauspiels und der Konzentration auf die positiv gesehene zentrale Figur des Prinzen als Träumer — mit diesem neuen Kleist-Verständnis stehen Henze und Bachmann am Ende der fünfziger Jahre indes keineswegs allein. Sowohl in der literaturwissenschaftlichen Forschung als auch in der künstlerischen Beschäftigung mit Kleists Drama auf dem Theater und im Film lassen sich seit Ende des Zweiten Weltkrieges zunehmend ähnliche Lesarten wie die Henzes und Bachmanns erkennen. Interpretationen, welche die Ambiguität des Schauspiels hervorhoben, existierten durchaus auch schon zuvor (z. B. bei Kommerrell), mußten insgesamt jedoch hinter der nationalistischen Vereinnahmung Kleists zurückstehen.

— 6 —

Zusammen mit der einflußreichen Pariser Schauspiel-Inszenierung Jean Vilars (1950/51), bei der ebenfalls „*die patriotische Untermalung*“ zugunsten „*der menschlichen Akzente*“ zurücktrat⁶, gehörte Hans Werner Henzes Oper in den fünfziger Jahren zu den ersten Wiederannäherungen an Kleists Drama. Henzes Librettistin Ingeborg Bachmann hat explizit auf

KOSCHEL, INGE VON WEIDENBAUM UND CLEMENS MÜNSTER. Band 1: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. 4. Auflage München, Zürich 1993, S. 369-374. [Bachmann: *Entstehung*]

⁶ Sembdner 1996, S. 537.

den Eindruck, den die Inszenierung in französischer Sprache auf ihr Bild des Kleistschen Dramas gemacht hatte, hingewiesen. Dort hatte sie zuerst einen 'Prinzen von Homburg' gesehen, der „fern von Preußen“⁷ dargestellt wurde. Es ist angesichts der Vereinnahmungen und Verfälschungen des Autors Kleist im allgemeinen und des *Prinzen Friedrich von Homburg* im besonderen verständlich, daß sowohl Bachmanns Libretto als auch Henzes musikalische Umsetzung des Dramas — ebenso wie die französische Inszenierung — die Unabhängigkeit des von Kleist dargestellten Konfliktes von Preußen, von patriotischen und nationalistischen Aspekten überhaupt betonten.

— 7 —

Die neue Sicht auf Kleist und auf sein Schauspiel, die sich bei Vilar und Henze / Bachmann erkennen läßt, fand auf künstlerischem Gebiet in den sechziger und siebziger Jahren Nachfolger. Unter Berufung auf Kleists Außenseitertum, sein Scheitern am Leben und auf seinen Selbstmord wurde nun vielfach eine Aktualität gerade dieses Autors herausgearbeitet. Insbesondere die deutsche 'Linke' dieser Jahre identifizierte sich mit Kleist, den sie ebenso von der Gesellschaft mißverstanden und unterdrückt glaubte wie sich selbst. Nach Vilar und Henze folgte bis in die achtziger Jahre hinein eine vermehrte Adaption Kleistscher Stoffe und Motive in Literatur, Musik und Film, sowie auch erste Neuinszenierungen seiner Dramen auf dem Theater.⁸

— 8 —

Es zeigt sich mithin sowohl in der literaturwissenschaftlichen Forschung wie auch in den künstlerischen Aneignungen des Dramas im Nachkriegsdeutschland ein gesteigertes Interesse an der Figur des Prinzen in seiner Problematik, sowie an den existentiellen Konflikten, denen er ausgesetzt ist. Der Prinz wird zur Identifikationsfigur. Damit einher geht die Zurückdrängung des historischen Kontexts und der politischen Bezüge des Schauspiels. All diese Tendenzen sind auch in Henzes Oper zu beobachten.

— 9 —

Im folgenden seien einige Aspekte der dramaturgischen sowie der musikalisch-dramaturgischen Verfahrensweisen Bachmanns und Henzes beleuchtet, durch die beide Künstler sich 'ihren' Prinzen von Homburg schafften, der nicht identisch mit Kleists Schauspiel-Figur ist.

⁷ Bachmann: *Entstehung*, S. 369.

⁸ Einen Überblick über solche Adaptionen gibt Klaus Kanzog (Vgl. KANZOG, KLAUS: *Vom rechten zum linken Mythos. Ein Paradigmenwechsel der Kleist-Rezeption*, in: GRATHOFF, DIRK (HRSG.): *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, Opladen 1988, S. 312-328.), sowie Kanzog / Kreutzer 1977.

II

— 10 —

Vor die Aufgabe gestellt, Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* für eine Vertonung einzurichten, stellten sich bei Henzes Librettistin Ingeborg Bachmann zunächst vor allem Skrupel ein. Nachdem der Entschluß zur Bearbeitung gefaßt war, ging es der Dichterin, folgt man ihren Aufzeichnungen zum Libretto, vor allem darum, Kleists Text möglichst unbeschädigt zu erhalten:

„Da nun der Mut zu Kleist gefaßt, wußte ich nicht, woher den Mut nehmen zu einer Kürzung oder gar einer Bearbeitung des Textes. [...] Es bedurfte langer Überlegungen und vielen Zuredens, um die Skrupel zu besänftigen, um mir klar zu machen, daß die Achtung vor einem bedeutenden Werk nicht in eine Lähmung davor auszuarten brauche. Das Unumgängliche wurde getan, die kleinen Operationen wurden vorgenommen, mit dem Wunsch, die Dichtung so unbeschädigt wie möglich der Musik zu übergeben [...].“⁹

Entsprechend der bereits dargelegten Auffassung sowohl Bachmanns als auch Henzes, Kleists Drama sei bisher zumeist als nationalistisch mißverstanden worden, kann man die Bearbeitungs-Intention Bachmanns auch als ein Herausarbeiten des ‘eentlichen’ Kleist aus dem vorhandenen Text verstehen. Die Kürzungen und Umstellungen des Kleistschen Textes finden auf zwei Ebenen statt: Auf der formalen Ebene werden durch Textkürzung, Umstellung oder Einfügungen opernfremde Aspekte zurückgedrängt, bereits vorhandene opernhafte dagegen hervorgehoben. Die notwendigen Kürzungen nutzt Bachmann (zum anderen) gezielt dazu, die inhaltlichen Elemente des Dramas zu eliminieren, die ihr offenkundig nicht essentiell zu der von Kleist intendierten Aussage gehörig erschienen.

— 11 —

Bachmann hat im großen den Verlauf der Handlung im Kleistschen Drama beibehalten. Der Kleistsche Text wurde von ihr jedoch um etwa zwei

⁹ Bachmann: *Entstehung*, S. 372. Auch Henze übrigens legt Wert darauf, daß er Kleist vertont und nicht Bachmann: „Aber man sage mir, wer hätte mir ein besseres Libretto geschrieben als mein Freund Heinrich von Kleist. Ingeborg Bachmann hat mir den Text eingerichtet, sie hat ihn auf eine Libretto-Form hin reduziert [...].“ (Henze: *Homburg*, S. 77.)

Drittel gekürzt, die fünf Akte des Schauspiels auf drei Akte mit insgesamt zehn Szenen im Libretto zusammengezogen¹⁰, wobei von der Textmenge her der I. Akt des Librettos beinahe doppelt so lang ist wie die beiden folgenden Akte. In ihm sind die ersten beiden Akte des Schauspiels enthalten. Der II. Akt umfaßt den III. und IV. Akt des Dramas, während der V. Akt Kleists dem III. Akt des Librettos entspricht. Bachmann streicht mehrere kurze Auftritte komplett, in anderen reduziert sie nur die Menge des gesprochenen Textes. Von den 15 Personen (ohne die Statistenrollen) bei Kleist sind sieben als Solo-Rollen erhalten geblieben. Zu diesen Solo-Rollen kommen drei Offiziere, drei Hofdamen, ein Wachtmeister und zwei Heiducken, nebst weiteren Offizieren als kleiner Chor. Entsprechend ihren bereits zitierten Ausführungen hat Bachmann die Kleistsche Sprache weitgehend erhalten. Viele der Blankverse wurden allerdings zusammengezogen oder nur Teile von Versen stehengelassen, so daß Kleists spezifischer Stil zwar erkennbar bleibt, der ursprünglich strenge Versaufbau aber lockerer wirkt.¹¹

— 12 —

In bezug auf die formale Anlage schon der Kleistschen Vorlage ist es durchaus keine neue Erkenntnis, daß bereits dort opernhafte Elemente existieren. Auch Henze und Bachmann erkannten dies.¹² Kleists Werk zeigt zwar in seiner fünftaktigen, tektonischen Anlage, dem analytischen Aufbau der großen Rededuelle und der konsequent strengen Blankversstruktur einen traditionell geschlossenen Bau; es enthält jedoch nicht wenige Elemente, die einem eher offenen Dramentypus nahestehen, und gerade diese Aspekte der Vorlage sind es, die grundsätzlich einer Vertonung als Oper entgegenkommen. Dazu zählt beispielsweise das stumme, gestische Spiel, das im gesamten Drama neben der Entwicklung der Handlung über Gespräche eine ungewöhnlich große Rolle spielt, wie auch die große Anzahl der Regieanweisungen zeigt. In den umrahmenden Traumszenen finden gar regelrechte Pantomimen statt. Hinzu tritt die gleichsam 'musikalische' Konzeption mancher Szenen. Die komplizierte Verschachtelung zweier paralleler Handlungen, beispielsweise in der 'Befehlsausgabe-Szene' des I.

¹⁰ Szenen 1-3: I. Akt; Szenen 4-8: II. Akt; Szenen 9-10: III. Akt.

¹¹ Vgl. KREUTZER, HANS JOACHIM: *Vom Schauspiel zur Oper. Ingeborg Bachmanns Libretto für Hans Werner Henzes Der Prinz von Homburg*, in: KREUTZER, HANS JOACHIM: *Obertöne: Literatur und Musik. Neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste*, Würzburg 1994, S. 230.

¹² Henze schreibt: „*Alles, was [in Kleists Text, A.F.] geschieht, wie es geschieht und wie es gesagt wird, ist verwandt mit der Ausdruckswelt der italienischen Oper.*“ (Henze: *Homburg*, S. 77).

Aktes,¹³ kann in einer Oper in die Gleichzeitigkeit zurückgeführt werden, indem sie als Ensemble komponiert wird.¹⁴ Auch die sonstigen Szenen mit viel Personal auf der Bühne eignen sich zur 'operngerechten' Vertonung als Ensembles. Die von Kleist dargestellten einander entgegengesetzten Welten, die Ebene des Gesetzes (verkörpert durch den Kurfürsten) und die Sphäre des Traumes (die Welt des Prinzen) lassen sich ebenfalls auf der musikalischen Ebene gut voneinander absetzen.

— 13 —

Zu einer mehr oder weniger wörtlichen Komposition¹⁵ eher ungeeignete Textstellen der Kleistschen Vorlage sind dagegen vor allem die — im Drama für die Handlung und die Dramaturgie essentiellen — diskursiven Passagen. Ausführlich entwickelte Argumentationen, wie sie in der Plädoyer-Szene im V. Akt des Schauspiels vorkommen, sind in einer musikalisierten Fassung — schon wegen der schlechteren Textverständlichkeit in einer Oper — kaum nachvollziehbar. Auch die relative Seltenheit betrachtender Monologe der Personen (die als Arien vertonbar wären) sowie Kleists sparsamer Umgang mit typischer 'Liebeslyrik' in den Szenen zwischen Natalie und Homburg (die Gelegenheit zu Duetten gegeben hätte) mögen eher Bedenken gegen eine gute Vertonbarkeit der Vorlage schüren.¹⁶ Insbesondere sprechen die bei fast allen Personen sehr detailliert entwickelten Handlungsmotivationen, die es so schwer machen, Kleists Drama eine eindeutige (oder einseitige) Aussageabsicht zu entnehmen, gegen die Wirksamkeit des Textes auf der Opernbühne, die einfache, unmittelbar wirksame Situationen und Konstellationen fordert.

— 14 —

Also liegt die Vermutung nahe, daß die notwendigen Kürzungen Bachmanns vor allem die Teile des Dramas betreffen, die für eine Vertonung

¹³ *Prinz Friedrich von Homburg* (im Folgenden als PvH) I,5. (Kleists Drama wird zitiert nach: KLEIST, HEINRICH VON: *Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel*, in: KLEIST, HEINRICH VON: *Werke und Briefe in vier Bänden. Band II: Dramen 2*. Herausgegeben von SIEGFRIED STRELLER. Frankfurt / Main 1986, S. 351-441.)

¹⁴ Vgl. DAHLHAUS, CARL: *Traditionelle Dramaturgie in der modernen Oper*, in: DAHLHAUS, CARL: *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München / Salzburg 1983, S. 236-237.

¹⁵ Vgl. Dahlhaus 1983, S. 229-237. Die Problematik bezieht sich auf den hier gegebenen Fall, daß die Vorlage nicht nur den Stoff, sondern weitgehend auch die Dramaturgie für die Oper liefert.

¹⁶ Daß die Vertonung eines Textes mit relativ wenigen, und kurzen Monologen allerdings von vornherein problematisch sei, muß angesichts der um 1960 zu Gebote stehenden Kompositionstechniken, in denen eine formale Trennung von Arie, Rezitativ, Ensemble in der Oper längst nicht mehr bestimmend ist, jedoch letztlich als unbedeutender Einwand bezeichnet werden.

eher ungeeignet sind. Beim vergleichenden Lesen der beiden Texte zeigt sich denn auch, daß die Librettistin nicht wahllos die Textmenge reduziert, sondern zunächst gezielt die diskursiven Passagen zurückdrängt. Diese Streichung langer und intellektuell wie sprachlich komplizierter Diskurse sowie die Kürzung allzu kleinteiliger Motivationsstränge reduzieren die Komplexität der Vorlage erheblich, so daß die Fabel jetzt geradlinig genug wirkt, um auch als Oper noch wirksam zu sein. Der leichteren Verständlichkeit und direkteren Handlungsführung dient auch die gelegentliche Vereinfachung der sprachlichen Struktur. Somit kommt der Text der Bachmannschen Bearbeitung einer Vertonung in erheblich größerem Maße entgegen.

— 15 —

Die Straffung der Szenenfolge durch die Eliminierung von Übergangsauftritten erzeugt eine härtere Kontrastierung der Szenen, wie sich beispielsweise in der jetzt unmittelbaren Aufeinanderfolge der Handlungskomplexe ‘Schlacht’ — ‘Liebe’ und ‘Verhaftung’ in der dritten Szene der Oper zeigt. Der Schaffung opernwirksamer Gegensätze dient auch die deutlichere Absetzung der verschiedenen Personengruppen voneinander. Natalie ist im Libretto gänzlich der Traumwelt Homburgs zugeordnet. Der Kurfürst und nahezu alle Offiziere stehen dieser Traumsphäre ausschließlich als Vertreter der militärischen Welt gegenüber. Einzig Hohenzollern und die Kurfürstin nehmen in dieser Konstellation eine gewisse Zwischenstellung ein.

— 16 —

Bachmann kürzt jedoch nicht nur; sie fügt auch zusätzlichen Text ins Libretto ein. Dies dient offenkundig dazu, dem Komponisten weitere Gelegenheit für die Komposition von Ensembles, Duetten und Arien zu geben. Außer den von vornherein als Ensemble komponierbaren Szenen des Dramas, deren Struktur im ganzen im Libretto beibehalten wurde, weitet Bachmann vor allem den Schauspiel-Schluß in der zehnten Szene der Oper zu einer längeren Ensembleszene aus. Auch die Gelegenheit für ein Liebesduett im I. Akt (dritte Szene) wird durch Texteinfügung neu geschaffen; somit verstärkt Bachmann die lyrischen Momente im Libretto. Von den Monologen des Schauspiels, die sich für Arien anbieten, bleiben diejenigen Homburgs erhalten¹⁷, ja er erhält sogar noch einen zusätzlichen, vierten Monolog (‘Grab’-Monolog der fünften Szene). Der einzige Monolog des Kurfürsten¹⁸ als des zweiten Protagonisten bei Kleist dagegen fällt der Kürzung zum Opfer, was offenkundig eine Folge der Konzentration des Opernbuches auf die innere Befindlichkeit Homburgs ist. Auch für eine so

¹⁷ Dies sind: Der ‘Fortuna’-Monolog (PvH I,6), der ‘Derwisch’-Monolog (PvH IV,3) sowie der ‘Unsterblichkeits’-Monolog (PvH V,10).

¹⁸ PvH V,2.

wichtige Figur wie Natalie wird kein zusätzlicher Text eingefügt. Dieser Umstand legt die Vermutung nahe, daß es Bachmann und Henze bei der Bearbeitung nicht auf die Schaffung von Gelegenheiten zur lyrischen Ausbreitung (in 'traditionellen' Arien und Duetten) um jeden Preis ankommt, sondern daß diese formalen Aspekte auch von inhaltlichen Erwägungen gesteuert werden: Der Protagonist erhält die Möglichkeit zur Eröffnung seines Inneren, weil die musikalische Darstellung des Charakters Homburg der zentrale Aspekt des Werkes ist. Die restlichen Figuren erhalten ihr Gewicht allein im Bezug auf ihn, ihr Gemütszustand für sich genommen spielt keine Rolle.

— 17 —

Auch auf inhaltlicher Ebene hat die Librettistin vorhandene Kontraste so verschärft und vereinfacht, daß eine wirksame Darstellung der Konflikte durch das Medium der Oper gegenüber der vielschichtigeren Vorlage Kleists möglich wurde. Während insbesondere die Charaktere der beiden Protagonisten Prinz und Kurfürst im Schauspiel äußerst komplex sind, hat Bachmann ihre Veränderungen so angesetzt, daß beide eher typenhaft wirken — der eine steht für Gefühl, Spontaneität, Offenheit; der andere aber für eine eher verschlossene, abweisende, auf Regeln beharrende Haltung seiner Mitwelt und besonders dem Prinzen gegenüber. Während bei Kleist ein nicht unbeträchtlicher Teil der Wirkung des Dramas auf der differenziert dargestellten Spannung zwischen den beiden Hauptfiguren beruht, konzentriert das Libretto sich in weit höherem Maße auf den Prinzen als Protagonist und auf den Kontrast zwischen den beiden gegensätzlichen Welten. Gleichzeitig aber bedeutet dies, daß die Kleistsche Plausibilität und Lebendigkeit des Konfliktes auf der reinen Textebene nicht vollständig erhalten werden konnte: Die Auseinandersetzung wirkt krasser, aber auch abstrakter als im Schauspiel.

— 18 —

Die von Bachmann vorgenommenen Änderungen dienen nicht allein der Straffung des Dramas im Sinne einer opergerechten Dramaturgie. Sie nutzt insbesondere die notwendigen Textkürzungen zur Eliminierung bestimmter Aspekte des Schauspiels. So fällt die bei Kleist sehr konkrete, detailreiche Darstellung der Kriegssituation, in der die brandenburgische Gesellschaft sich befindet, ebenso weitgehend der Kürzung zum Opfer wie die Kleistsche Erörterung der Strategie des Kurfürsten in der Schlacht von Fehrbellin. Dies hat auch Auswirkungen auf die Frage der Schuld des Prinzen, die nämlich der Kurfürst im Drama sehr viel plausibler begründen 'darf' als in der Oper: Der Prinz hat mit seinem verfrühten Eingreifen in die Schlacht nicht nur gegen eine abstrakte Regel (Befehlsgehorsam) verstoßen, sondern nach Auffassung des Kurfürsten ganz konkret einen end-

gültigen Sieg über die Schweden verhindert — diese Schweden übrigens finden im Operntext nur noch so beiläufige Erwähnung, daß sie als realer äußerer Feind völlig bedeutungslos werden. Homburgs Darstellung als Offizier, bei Kleist als Gegengewicht zum Schlafwandler und Träumer durchaus von Bedeutung, entfällt im Libretto fast zur Gänze. Dies unterstützt die These der von Bachmann selbst betonten antimilitaristischen Lesart des Dramas. Ihre Interpretation der martialischen Schlußzeile des Schauspiels („*In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!*“¹⁹), die sie schließlich nicht strich, verdeutlichen nur ein weiteres Mal die antimilitaristische und anti-nationalistische Lesart Bachmanns:

„Nicht in der opernhaf naiven Apotheose, die zeitverhaftet, unreflektiert ist, werden die Begreifenden sich aufhalten, sondern für immer bei den schmerzlichen Worten Nataliens: ‘Ach, was ist Menschengröße, Menschenruhm!’“²⁰

Aus der hier sich manifestierenden Auffassung, der Aufruf zum Krieg (und damit die gesamte patriotisch-kriegerische Ebene des Dramas), den Kleist an den Schluß seines Werkes stellt, sei ‘naiv’, ‘zeitverhaftet’ und ‘unreflektiert’, resultiert am Ende die im Libretto zu beobachtende Herauslösung des Dramas aus seinem konkreten historisch-politischen und militärischen Kontext. Bachmann hat genau die inhaltlichen Gesichtspunkte Kleists gestrichen, die sie selbst und der Komponist offenbar ohnehin für wenig entscheidend hielten. Die Entfernung dieser Aspekte ist aber durchaus problematisch, denn fraglich bleibt, ob das Drama aus seiner Verankerung in der konkreten Historie gelöst werden kann, ohne daß Kleists „*poetische und politische Utopie*“²¹ verlorenginge, auf die beide Autoren schließlich auch ausdrücklich Bezug genommen haben.²²

¹⁹ PvH V,11, V. 1858.

²⁰ Bachmann: *Entstehung*, S. 374.

²¹ Kreutzer 1994, S. 258.

²² Thomas Beck weist darauf hin, das die „*symbolhafte Bildlichkeit*“, zu der der Kurfürst im Libretto erstarrt, eigentlich der von Bachmann geäußerten Vorstellung vom Kurfürsten als einer menschlichen Idealfigur widerspricht. (BECK, THOMAS: *Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze*, Würzburg 1997, S. 188. Die entsprechende Textstelle bei Bachmann: *Entstehung*, S. 370.) Henze spricht von Kleists Brandenburg als einem „*Ideal-Land [...], in welchem [...] Liebe, Verstehen und Gnade eine so gewaltige Rolle*“ spielen. (Henze: *Homburg*, S. 79.) Es ist die Frage, inwieweit diese Interpretation in der musikalisch-dramatischen Gestalt der Oper glaubhaft gemacht ist.

Angesichts der Bachmannschen Umarbeitung muß die Aussage Henzes und Bachmanns, die Dichterin habe nichts am Gehalt des Kleist-Textes verändert, sowohl in formaler wie in inhaltlicher Hinsicht relativiert werden. Da aber auf der anderen Seite vom Verlauf der Handlung wie auch von der Kleistschen Sprache vieles bewahrt wurde, ist es ein wenig übertrieben, daß einige Interpreten des Librettos von einer „vollkommene[n] Neuformung“²³ bzw. einer „eigenständigen Schöpfung“²⁴ der Dichterin Ingeborg Bachmann sprechen.²⁵

Das Libretto stellt sich als ein Text dar, in dem ganze Bedeutungsschichten und wesentliche Motivationsstränge der Kleistschen Vorlage entfernt sind. Die teilweise lückenhafte Struktur des Librettos ist jedoch eine Grundeigenschaft von Librettotexten überhaupt, die erforderlich ist, um Entfaltungsmöglichkeiten für die Musik zu schaffen. Diese Lückenhaftigkeit des Textes als grundsätzlichen Mangel zu betrachten, wäre demnach ein Mißverständnis. Es kann nicht darum gehen, aus der festgestellten perspektivischen Vereinseitigung des Libretto-Textes gegenüber dem Schauspiel auf ein ästhetisches Mißlingen der Kleist-Bearbeitung zu schließen, wie es manche Kritiker der ersten Aufführungen der Oper beklagten.²⁶ Eine künstlerische Aneignung unterliegt keineswegs dem grundsätzlichen Erfordernis, daß ein Werk nach seiner Vertonung noch exakt denselben Gehalt haben müsse wie vorher. Bereits die Menge der unterschiedlichen Interpretationen des *Prinzen Friedrich von Homburg* als Schauspiel zeigt, daß es in Anbetracht der Vielschichtigkeit des Werkes ohnehin kaum möglich ist, zu einer absolut gültigen Deutung zu gelangen. Daher muß an Henzes Vertonung als musikalisch-dramatische Gesamtheit weniger die Frage nach der adäquaten Darstellung und Beibehaltung aller Aspekte und Aussageschichten des Kleistschen Dramas gestellt, sondern das Augenmerk darauf gerichtet werden, ob die Bearbeitung als eigenständiges Kunstwerk überzeugt.

²³ Beck 1997, S. 156.

²⁴ Kreutzer 1994, S. 261.

²⁵ Vgl. auch BARTSCH, KURT: *Ingeborg Bachmann, 2.*, überarbeitete und erweiterte Auflage Stuttgart 1997, S. 89-90.

²⁶ Vgl. Kreutzer 1994, S. 225.

III

— 21 —

„Ich stand nun vor der Aufgabe, zwei völlig gegensätzliche Welten darzustellen, die des Traums und die der Raison. Oder die des Rausches, der Begeisterung, die in scharfem Kontrast lag zu Nüchternheit und Besinnung. Manchmal habe ich auch gedacht: Die Idee von der künstlerischen Freiheit in scharfem Kontrast zu der Idee von Unterwerfung, zur Dienstbarkeit unter Gesetzen, Regeln und Konventionen.“²⁷

In dieser wie in anderen Bemerkungen zu seiner dritten Oper *Der Prinz von Homburg* äußert Henze immer wieder, welche zentrale Bedeutung für ihn die Gestaltung des Gegensatzes zwischen der Welt des Traumes und derjenigen der nüchternen Wirklichkeit (der im übrigen bis zu einem gewissen Grade auch mit dem Konflikt zwischen Prinz und Kurfürst gleichgesetzt werden kann) für ihn hatten. Wie gezeigt, hat die Libretto-Bearbeitung des Schauspiels, sicherlich von Henze in manchen Aspekten mitbestimmt, in dieser Hinsicht bereits einige Vorarbeit geleistet. Henzes Vertonung des Kleist-Bachmannschen Textes arbeitet in dieser Richtung konsequent weiter.

*

— 22 —

Henze eröffnet seine Oper mit Klängen, die sich rasch als die musikalische Charakterisierung des Träumers und Schwärmers Homburg herausstellen, auf den die gesamte erste Szene musikalisch zentriert bleibt (obschon dieser erst am Ende des ersten Szenenteiles selbst zu Wort kommt). Die Ausrichtung bereits der Bachmannschen Kleist-Bearbeitung auf Homburg als der zentralen Gestalt der Oper findet so bereits am Opernbeginn ihre musikalische Entsprechung. Die exponierten Motive dominieren die gesamte erste Szene und bilden die formale Klammer, durch die die einzelnen Abschnitte miteinander in Beziehung stehen.²⁸

²⁷ HENZE, HANS WERNER: *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*, Frankfurt am Main 1996., S. 185. [Henze: *Reiselieder*]

²⁸ Die Notenbeispiele werden folgendermaßen zitiert: Akt (römische Ziffer) / Szene (arabische Ziffer) / ggf. Szenenteil (Großbuchstabe) / Takt, also beispielsweise I-3, A, T. 15-17. Die Beispiele wurden den beiden im Schott-Verlag erschienenen Partituren sowie dem Klavierauszug entnommen. Henze hat im Jahre 1991 eine leicht revidierte Fassung seiner Oper hergestellt; die beiden Partituren sind takt- und seitengleich. Es existiert ferner ein Klavierauszug, in dem sowohl die Erstfassung wie auch die revidierte Fassung enthalten sind. (HENZE, HANS WERNER: *Der Prinz von Homburg*. Oper in drei Akten nach dem Schauspiel von Heinrich von



Notenbeispiel 1: I-1, T. 5-13

Den Eindruck der ätherischen Zartheit dieser akkordisch gesetzten Motive erzeugt zunächst vor allem die Instrumentation. Nach einem fanfarenartigen, vom vollen Orchester intonierten Beginn spielen zunächst nur noch Harfe und Klavier, zu denen nach und nach Streicher und Holzbläser hinzutreten (T. 9). In der gesamten Passage fehlen die Blechbläser, die in den Takten 1-4 für die Härte des Klanges gesorgt hatten. Auch dieses Fehlen des Blechs ist bereits ein Hinweis, daß die Takte 5-13 ganz auf Homburg bezogene Musik sind, denn im weiteren Verlauf der Oper ergibt sich eine bestimmte Zuordnung von Instrumenten(-gruppen) zu Charakteren und Gefühlssituationen. Die Blechbläser (bis auf die Trompeten) vertreten zunehmend die Welt des Kurfürsten und ihm zugeordnete Bereiche. Die erste musikalische Charakterisierung des Prinzen erweckt also den Eindruck von Entrücktheit und Versponnenheit durch die 'zarte' Instrumentierung. Auch die hohe Lage, in der sich der Satz insgesamt bewegt, trägt zu dieser Auffassung bei.

— 23 —

Henze verwendet herkömmliche Dur- und Mollakkorde, die jedoch in keinem funktionalen Zusammenhang stehen. Gleichzeitig kombiniert er meist zwei völlig verschiedene Akkorde, so daß der Farbwert dieser Klänge im

Kleist. Für Musik eingerichtet von Ingeborg Bachmann. Partitur. Mainz: B. Schott's Söhne o. J.; *Der Prinz von Homburg*. Oper in drei Akten nach dem Schauspiel von Heinrich von Kleist. Für Musik eingerichtet von Ingeborg Bachmann. Revidierte Fassung 1991. Partitur. Mainz: B. Schott's Söhne 1992.; *Der Prinz von Homburg*. Oper in drei Akten nach dem Schauspiel von Heinrich von Kleist. Für Musik eingerichtet von Ingeborg Bachmann. Klavierauszug von WALTER B. TUEBBEN. Erstfassung und revidierte Fassung 1991. Mainz: B. Schott's Söhne 1960/1988. ED 5080)

Vordergrund steht und harmonische Beziehungen zwischen diesen Dreiklängen und Akkorden kaum auftreten. Dieses Verfahren verwendet der Komponist auch in den weiteren akkordisch orientierten Passagen seiner Oper immer wieder. Hier steht über einem D-Dur-Klang mit kleiner None ein b-Moll-Dreiklang, es ergibt sich also ein bitonaler Gesamtklang (I-1, T. 9-12). Der Durklang mit hinzugefügter kleiner None bezeichnet ein weiteres kompositorisches Mittel in diesem Werk: Traditionelle Dreiklänge werden oft durch einen einzelnen Spannungston angereichert — hier geschieht das durch die kleine None. Oft läßt Henze auch die Dur- und die Mollterz gleichzeitig erklingen, oder er fügt noch weitere Dissonanzen zum einfachen, terzgeschichteten Akkord hinzu.

— 24 —

Überaus prägnant präsentiert sich die Rhythmik der Takte 5-12, durch die die Akkorde erst ihren motivischen Charakter erhalten. An eine Folge von drei Achteln schließt sich eine Punktierung an (I-1, T. 5-6; T. 7-8): Dieses akkordische Motiv mit dem charakteristischen lombardischen Rhythmus wird in der gesamten Szene eine strukturierende Rolle spielen, und auch im weiteren Verlauf der Oper noch Bedeutung erhalten. Auch wenn Henze das Motiv häufig variiert, bleibt es dennoch erkennbar, vor allem aufgrund des beibehaltenen lombardischen Rhythmus. Auch später treten entsprechende Rhythmen fast immer in Verbindung mit akkordischem, homophonem Satz auf. Charakteristisch ist die melodische Führung der Oberstimme in diesen Motivvariationen, die in Verbindung mit dem lombardischen Rhythmus stets einen Intervallsprung nach unten macht.

— 25 —

So verbindet sich diese Motivik mit ihren charakteristischen Akkorden, der oberstimmenorientierten Struktur, ihrer trotz ständiger Variierung deutlich erkennbaren Melodik (Abwärtssprung) und der einprägsamen Rhythmik mit der einleitenden Traumszene und dem Anblick des traumversunkenen Homburg. Die Musik wirkt euphorisch und exaltiert. Die schillernde Farbigkeit der Akkorde und vor allem der mit einer Aura von Besonderheit und Unalltäglichkeit umgebene lombardische Rhythmus verstärken die Wirkung dieser Passage. Henze komponiert eine erste musikalische Charakterisierung des Prinzen, der uns mithin zunächst als etwas exaltierter Träumer vorgestellt wird — ein Träumer, der sich Ruhm und Liebe imaginiert.

— 26 —

Die sich hauptsächlich auf Dreiklangsstrukturen stützende Klanglichkeit (hinzu treten noch arabeskenhafte Linien der Holzbläser, die ebenfalls zur Klangwelt des Prinzen gezählt werden dürfen) dominiert den gesamten ersten Szenenteil bis zur Zurückweisung von Homburgs Ruhm- und Liebes-

traum durch den Kurfürsten. Dessen Klangwelt könnte sich härter nicht von der des Prinzen absetzen. Zwar fallen ihm in dieser ersten Szene nur wenige Sätze Text zu — eine ausführlichere Charakterisierung des Kurfürsten folgt in der zweiten Szene — doch exponiert Henze bereits wichtige musikalische Charakteristika dieser Figur.

— 27 —

Auf des Prinzen erste Worte in der Szene (das ungläubige „*O Liebste, was entweichst du mir?*“) tritt der Kurfürst zum erstenmal aus dem Ensemble heraus und macht sich zum Wortführer der Reaktion der Gruppe auf Homburgs Verhalten:

„*Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg! [...] Im Traum erringt man Ruhm und Liebe nicht!*“ (I-1, T. 141-150)

ruft er, begleitet von einem zweimaligen, eckigen Motiv des Horns *con sordino* (I-1, T. 143, 145). Die Dissonanz des großen Septimsprunges von *b* zu *a* wirkt auch durch die punktierte Rhythmik sehr scharf.

Notenbeispiel 2: I-1, T. 141-147

In dieser musikalischen Gestik spricht der Kurfürst, wir befinden uns nunmehr in seiner Sphäre. Das Horn erweist sich hier deutlich als sein Instrument, wie sich auch im weiteren Verlauf der Oper zeigen wird. Seine musikalische Sprache könnte mit den zuvor gehörten, schwärmerischen ersten Worten Homburgs nicht härter im Kontrast stehen: Beginnend mit einem mehrfach repetierten Ton, ist sie vornehmlich von Quartan und Quinten

geprägt, kaum melodisch schwingend, rezitativisch, trocken. Diesem Ausdruck schließt sich das Orchester an: Tremoli der tiefen Streicher und des Klaviers mit zwei oder drei Tönen grundieren finster die Sololinie des Horns, die zusätzlich von gedämpften Posaunenakkorden begleitet wird.

— 28 —

Die gesamte Periode Takt 141-150 zeichnet sich durch sparsame Orchestrierung aus, die die Worte des Kurfürsten somit deutlich hervortreten läßt. Die Harschheit des kurfürstlichen Verhaltens würde allerdings auch deutlich, wenn man kein Wort verstünde: Der Kontrast zwischen der schwärmerischen Homburg-Musik beinahe der kompletten vorhergegangenen Szene und derjenigen dieses Abschnittes verdeutlicht die Gegensätzlichkeit der Welten zur Genüge. Im Grunde ist — den Handelnden noch unbewußt — der Konflikt musikalisch schon zur Gänze exponiert. Er stellt sich härter dar als bei Kleist, bei dem durch textliche Einzelheiten die beiden Protagonisten mehr Gemeinsamkeiten haben. Trotzdem kann man den hier durch die musikalische Zeichnung der Figuren gesteigerten Gegensatz im Prinzip bei Kleist wiederfinden.

*

— 29 —

„Meine [...] Oper Der Prinz von Homburg kann als ein gutes Beispiel für meine eben geschilderte Auseinandersetzung mit den Phänomenen der Dodekaphonie, dem Serialismus angesehen werden, den Systemen oder Theoremen von heute, im Konflikt mit den schönen alten Akkorden von gestern oder dem, was von ihrer Signifikanz für uns noch übriggeblieben ist. Letztere stellen in dieser Theaterkomposition die Traumwelt Homburgs dar. [...] Damit konnte ich die somnambule Welt deutlich von der Welt der Ratio, der Aktionen und Konsequenzen, der Staatsraison und der Selbstbeherrschung trennen, für die ich eine seriell durchorganisierte Militärmusik schrieb.“²⁹

Als exemplarisch für diese (rückblickend beschriebene) Konzeption Henzes kann die zweite Szene des I. Aktes angesehen werden. Die erste Szene diente vor allem zur Exposition der Klangwelt des Träumers, die erst gegen Ende der Szene, als Homburg sich anschickt, das von ihm Begehrte (den Lorbeerkranz, Natalie) zu erringen, mit der Welt des Kurfürsten kollidiert, die aber hier noch weitgehend deckungsgleich mit der Welt der ‘Gesellschaft’ zu sehen ist. In der zweiten Szene zeigt Henze, wie tief die

²⁹ HENZE, HANS WERNER: *Musiksprache und künstlerische Erfindung*, in: HENZE, HANS WERNER (HRSG.): *Musik und Mythos*, Frankfurt am Main 1999, S. 120. [Henze: *Musiksprache*]

Kluft zwischen dem Träumer und der Wirklichkeit der übrigen Figuren tatsächlich ist. Es ist die Szene der Befehlsausgabe für die bevorstehende Schlacht. Homburg ist nicht bei der Sache, denn seine Gedanken weilen noch bei seinem vermeintlichen Traum, von dem er bekanntlich Nataliens Handschuh zurückbehalten hat, ohne doch den Namen seiner Besitzerin zu ahnen. Die Existenz des Handschuhs verleiht ihm die Gewißheit, alles, wovon er geträumt, müsse Wahrheit werden. Schon bei Kleist sind die beiden Handlungsebenen — die Besprechung des Schlachtplanes, Homburgs Träumereien — raffiniert verschachtelt. Henze nutzt diese textliche Konstellation, die von Bachmann nur gekürzt und etwas vereinfacht wurde, um den grundsätzlichen Konflikt zwischen Homburg und seiner Umwelt auch musikalisch sinnfällig zu machen und so zu verstärken.

— 30 —

Henze war für diese simultane Vertonung der verschiedenen Ebenen darauf angewiesen, kontrastreiches musikalisches Material zu verwenden, das diese Gleichzeitigkeit des Verschiedenen auszudrücken imstande war. Dabei bedient er sich einiger bereits exponierter musikalischer Mittel, vor allem in bezug auf die Personencharakteristik. In der ersten Szene wurde allerdings vor allem die Figur des träumenden Prinzen musikalisch charakterisiert, so daß es jetzt in erster Linie darauf ankommen muß, wie die dem Traum Homburgs entgegengesetzte Welt musikalisch sinnfällig gemacht wird.

— 31 —

Die Personen der Hofgesellschaft treten nun zum ersten Male als Individuen auf, die nicht überwiegend in der Traumsphäre des Prinzen aufgehen, wie es in der ersten Szene der Fall war. Dazu rückt die Figur des Kurfürsten jetzt stärker in den Vordergrund.

— 32 —

Weite Teile der Befehlsausgabe-Szene stehen in musikalischem Kontrast zur ersten Szene. Man betritt gleichsam jetzt die (Gegen-)Welt der Beobachter aus der ersten Szene; die Musik ist nicht mehr auf den Prinzen, sondern auf die Figuren seiner Umgebung fokussiert. Seine grundsätzliche Andersartigkeit gegenüber diesen Menschen wird im Verlauf der Szene evident. Die Welt der Hierarchie und Befehle, Befehlserteiler und Befehlsempfänger, in der sich Homburg wie ein Fremdkörper ausnimmt, greift in das Bühnengeschehen ein. Auffällig an der musikalischen Dramaturgie der Szene ist auch, daß nicht etwa in erster Linie der Kurfürst als Hauptvertreter des Prinzips der Ratio, der Aktion — und damit als Gegenspieler des 'Prinzips Homburg' — gezeichnet oder negativ dargestellt wird. (Als der große Gegner des Prinzen erweist er sich erst zum Ende des I. Aktes.) Es ist stattdessen vor allem Feldmarschall Dörfling, im Libretto nicht mehr als

der Verleser des kurfürstlichen Befehls, und auch im Schauspiel eher ein Stichwortgeber als ein Charakter, dessen Musik geradezu Züge einer Karikatur annimmt. Der Kurfürst, der sich angenehmeren Dingen widmet, übergibt Dörfling als seinem ausführenden Organ das Kommando. Dem Marschall musikalisch zugeordnet hat Henze die Offiziere, deren Wiederholungen der Befehle durch die Vertonung den Eindruck eines mechanischen, unreflektierten 'Nachbetens' erwecken. Die Grundkonstellation findet sich bereits in der Vorlage Kleists: Der Befehl wird verlesen und die Befehlsempfänger wiederholen die Anweisungen — doch durch Henzes musikalisch karikaturhafte Überzeichnung der Situation gewinnt diese deutlich an Schärfe.

— 33 —

Der eigentliche Beginn der Befehlsverlesung durch den Feldmarschall findet sich in Takt 24, in dem Dörfling plötzlich (unbegleitet) lospoltert:

„*Der Plan der Schlacht, ihr Herren, bezweckt [...]*“ (I-2, T. 24)

Bereits dieser solistische Auftakt wirkt durch das Forte auf einem repetierten *h* ungeschlacht und hölzern.³⁰ Auch im folgenden bleibt seine Deklamation alles andere als melodisch. Durch die ständige Zentrierung der Gesangslinie um das *h* und das *b*, und einen plötzlichen, unverhältnismäßig erscheinenden großen Septimsprung in Takt 28 erweckt Henze in der Musik absichtsvoll den Eindruck von Einfallslosigkeit und Banalität. Die Rhythmik konzentriert sich ebenfalls, bei syllabischer Vertonung des Textes, auf Achtel und punktierte Viertel- und Achtelfiguren, die fast nie gegen den Taktschwerpunkt gesetzt sind. Die einzige Ausnahme von der syllabischen Deklamation macht das Wort „*Zersplitt' rung*“, das durch den erwähnten großen Sprung in bewußt grotesker Weise hervorsteht und gleichsam des Marschalls genüßliches Vorausfühlen der „*gänzlichen Zersplitt' rung*“ (I-2, T. 28) des Schwedenheeres verdeutlicht. Weitere Beispiele für diese Sprechweise Dörflings, mit ständigen Tonrepetitionen und plötzlichen Ausbrüchen, ließen sich problemlos anführen (beispielsweise I-2, T. 48-50, T. 68).

— 34 —

Das Ensemble der Offiziere tritt ab Takt 52, den Text Dörflings stets im Chor wiederholend, hinzu. Diese Wiederholungen komponiert Henze dergestalt, daß sie genau Dörflings Sprechweise mit Tonrepetitionen und simpler rhythmischer Struktur imitieren. Dazu ist der Satz bis auf wenige Takte vollständig im Oktav-Unisono gehalten. Dieses imitierende Nach-

³⁰ Man mag spekulieren, daß der Feldmarschall schon bei Kleist nicht ohne Grund auf den Namen 'Dörfling' hört.

sprechen einzelner Sätze erhält gegen Ende der Befehlsverlesung immer stärker karikaturistische Züge.

— 35 —

Mit dieser musikalischen Darstellung der militärischen Welt der Befehle — vom Klangeindruck des Orchesters her vor allem auf ‘trockener’ staccato-Spielweise sowie ausgiebigen Einsatz des Schlagzeugs basierend — kontrastiert Henze Abschnitte, in denen die Gedankenwelt Homburgs, der wie abwesend, entrückt in seinen Traumbildern, der Befehlsausgabe beiwohnt, auch musikalisch deutlich in den Vordergrund tritt.

— 36 —

Bereits am Anfang der Szene exponiert Henze ein bewegtes Motiv der Solo-Viola, das sich immer stärker mit Homburgs Fixierung auf den ihm rätselhaften Handschuh erweist, den er in seinem vermeintlichen Traum von Natalie erhascht hat, und das damit als ‘Handschuh-Motiv’ bezeichnet werden kann. Die Motivgestalt variiert im Verlauf der Szene, bleibt jedoch stets erkennbar.

Notenbeispiel 3: I-2, T. 37

Notenbeispiel 4: I-2, T. 39-40

Dieses Motiv erklingt immer dann, wenn entweder Homburgs Aufmerksamkeit unzweifelhaft auf die Handlungen der anwesenden Damen gerichtet ist (Natalies Suche nach dem Handschuh) oder wenn beispielsweise Dörfling seine Unaufmerksamkeit thematisiert. Es nimmt somit Bezug auf den Grund von Homburgs Zerstretheit.

— 37 —

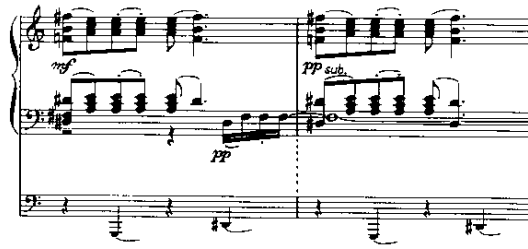
Die Idee der solistisch geführten Viola, die eine lebhaft Melodie spielt, hatte sich bereits in der ersten Szene (z.B. I-1, T. 175, T. 232 ff.) mit musikalisch-dramaturgischem Gehalt aufgeladen, so daß der Bezug zwischen Homburgs Zerstretheit, den aufbrechenden Frauen und dem Rätsel des Handschuhs hier sogleich ins Auge fällt. Auch als Homburg im zweiten Teil der ersten Szene seinen Traum erzählte, entfalteten sich ähnliche Linien. Daß die in der ersten Szene noch unbestimmte Violamelodik ohne feste Motivgestalt in der zweiten Szene nun zu einem solchen konkreten Motiv 'geronnen' ist, hängt damit zusammen, daß dieser Handlungsstrang nun zu einer Lösung geführt wird.

— 38 —

Das Viola-Motiv bleibt im Verlauf der gesamten Szene bis hin zu dem Punkt präsent, an dem sich die Verwicklung um den vermißten Handschuh auflöst, indem der Prinz ihn fallenläßt und er vom Kurfürsten gefunden wird — wodurch Homburg wiederum Gewißheit über die Besitzerin des Handschuhs erhält. Henze legt es zum Teil über die schlagzeugdominierten 'militärischen' Abschnitte, zum Teil dominiert es aber auch kontrastierende Perioden, in denen insgesamt warme Streicherklänge im Vordergrund stehen — beispielsweise in den Szenenteilen, die auf die Damen auf der Bühne fokussiert sind.

— 39 —

Die Bedeutung der gesamten 'Handschuh-Verwicklung' für das Drama selbst komponiert Henze genau aus. Das Finden des Handschuhs wird im Orchester von denselben a-Moll-Akkorden begleitet (I-2, T. 126-127) wie die Stelle, als er den Handschuh fallen ließ (I-2, T. 74-75). Für Homburg bedeutet dies — daß er die 'schöne Traumgestalt' gefunden hat — die teilweise Lösung seines 'Traum-Rätsels'. Dies zeigt vor allem das zweimal erklingende Motiv, in das diese Akkorde nun eingebunden sind.



Notenbeispiel 5: I-2, T. 126-127

Die Konstellation erinnert sogleich an die erste Szene: Der Molldreiklang ist in einen homophonen Satz eingebunden, dessen Oberstimmenbewegung deutlich hörbar ist. Die Abwärtsbewegung am Motivanfang mit anschließenden Tonrepetitionen findet sich (im doppelten Tempo) beispielsweise im Nachspiel zur Traumszene (I-1, T. 151ff.), in der der Prinz allein mit dem Handschuh zurückblieb.

— 40 —

Nachdem sich dieses Rätsel für ihn gelöst hat, tritt der Prinz zurück in den Kreis der Offiziere mit hoch hinauf strebendem Triumphgesang. Seine nunmehr gewonnene, unumstößliche Überzeugung, alles, was er geträumt, werde so eintreffen, sein Unbesiegbarkheitsgefühl, drückt bereits Kleist in der Regieanweisung: „*er tut, als ob er schriebe*“, aus: Der Prinz hat es nun gar nicht mehr nötig, auf Formalitäten und Kleinigkeiten wie die genauen Anweisungen für die Schlacht zu achten. Sein Gefühl, ist er sicher, trägt ihn nicht, er braucht sich nur und ausschließlich danach zu richten. Zwar wendet er sich formal zurück zur Befehlsausgabe, doch er fühlt sich den Offizieren überlegen. Ein weiteres Element des folgenden, letzten Schlachtplan-Teiles (I-2, T. 139-156) weist ebenso deutlich auf die Euphorisierung des Prinzen durch dieses Erlebnis hin: Homburg singt während der letzten Dörfling-Anweisungen nun ganz ungeniert dreimal in gedehnten Linien den Namen „*Natalie*“ über dem Ensemble der Offiziere.

— 41 —

Daß die Gesamtentwicklung der Handlung in der zweiten Szene dennoch vom Geist des Militärischen, der Welt der Regeln und Befehle bestimmt ist, denen auch der Prinz an diesem Punkt letztlich unterworfen ist, macht Henze durch ein grundlegendes, die Szene subtil und sehr streng strukturierendes musikalisches Bauprinzip sinnfällig: Der gesamten Szene liegt ein viertaktig durchlaufendes melodisch-rhythmisches Grundmodell zugrunde, dessen chaconneartig durchlaufende Regelmäßigkeit nur an wenigen Stellen unterbrochen wird. Henze modifiziert sowohl seinen Rhythmus als auch seine Töne im Verlauf der Szene leicht, doch die veränderte Form ist noch immer als Ableitung aus der zuerst erklingenden Version erkenn-

bar. Die Tonfolge ist zu Anfang und auch später von zwölftöniger Struktur. Die erste Exposition des Szenen-Grundschemas enthält alle zwölf Töne, elf davon je einmal, nur das *fis* erklingt zweimal — als erster und als letzter Ton der Folge (I-2, T. 1-12). Die in der gesamten Szene (bis zu Homburgs Fortuna-Arie, die den Szenenschluß bildet) stets präsenste Folge wandert durch verschiedene Instrumente, bleibt aber am häufigsten auf Kontrabaß und Cello bezogen, von denen sie auch zuerst gespielt wird.



Notenbeispiel 6: I-2, T. 1-12

In dieser Ton-Rhythmus-Kombination tritt die rhythmische Komponente gegenüber der melodischen so stark in den Vordergrund, daß eine Wahrnehmung der Tonfolge als Melodie kaum möglich ist. Dieser Eindruck entsteht, weil die Töne stets kurz gespielt werden, viele Pausen die Folge unterbrechen und ihre Intervalle von Anfang an groß sind (es kommt nur ein einziger Sekundschrift in Takt 3 vor). So wirkt dieses Schema strukturierend vor allem in seiner rhythmischen Qualität. Immerhin ist es aber einen Hinweis wert, daß nicht nur auf rhythmischer Ebene ein Gesetz waltet, sondern eben auch die Abfolge der Töne durch ein solches geregelt wird.

— 42 —

Das Grundmodell bringt durch seine fast durchgehende Regelmäßigkeit, auch durch die strenge Viertaktigkeit, die gänzliche Beherrschung der gesamten in der Szene dargestellten Welt, ihrer Personen und deren Beziehungen durch ein unerbittlich waltendes Gesetz zum Ausdruck. Auch die von diesem Gesetz weit entfernte Gefühlswelt Homburgs, der in Gedanken nur bei seinem Traum und dem rätselhaften Handschuh weilt, ist dem untergeordnet. Während es so die Szene eher unterschwellig dominiert, erfolgt die Bildung von Abschnitten durch die Kontrastierung der vom Schlagwerk und den Hörnern geprägten Passagen mit anderem Material. Die 'Homburg-Passagen' lassen das Grundschemaschema so weit in den Hintergrund treten, daß man es hörend kaum mehr wahrnehmen kann. Umgekehrt

wirkt es in den Passagen, in denen Dörfling den Schlachtplan vorstellt, so penetrant, daß man es geradezu als Ausdruck seines Charakters deuten kann. Allerdings muß man in diesen Abschnitten auch den exponierten Einsatz des Schlagzeugs berücksichtigen, der diese Teile noch stärker prägt als das viertaktige Schema. Je weiter die Szene fortschreitet, desto mehr überlagern sich die verschiedenen Ausdruckssphären, und desto schwieriger lassen sich demnach Abschnitte voneinander abgrenzen oder einer einzigen Materialart zuordnen. Die auf Homburg und den Handschuh-Handlungsstrang bezogene Musik gewinnt immer mehr Raum, diffundiert geradezu in die strenge 'Gesetzesmusik' hinein, überlagert sie und stiftet Verwirrung, so wie der entrückte Zustand des Prinzen in der Gruppe der Offiziere für Unsicherheit sorgt.

— 43 —

Den formalen Aufbau der gesamten Szene über dem durchlaufenden Grundmodell könnte man als rondoartig bezeichnen: Zwischen die insgesamt sechsmal (plus eine stark von der 'Handschuh-Handlung' überlagerte Passage) wiederkehrende Schlachtplan-Musik, in der das Grundmodell, von Kontrabässen und Celli pizzicato gespielt, stärker hervortritt und die des weiteren von Schlagzeugrhythmen und der Quint-Quartmelodik der Hörner geprägt ist, schieben sich in einer Art Schnitt- und Überblendungstechnik mehrere von einem Bratschen-Celli-Satz geprägte Abschnitte, in denen das Grundmodell, meist von der Harfe fortgeführt, in den Hintergrund tritt und die Handschuh-Handlung vorangetrieben wird. Die Szene vermittelt durch das omnipräsente Grundmodell, durch vielfache Überlagerungen und Übergangstakte zwischen diesen zwei Ebenen dennoch einen geschlossenen Gesamteindruck, die Teile wirken ineinander verklammert und nicht als additive Reihung.

— 44 —

Für die musikalische Dramaturgie dieser Szene kann als ein wichtiges Ergebnis festgehalten werden, daß durch die Kontrastierung der vielgestaltigen, farbigen Musik der Homburg-Ebene, die stets beweglich wirkt (das Handschuh-Motiv, sein Gesang), mit den 'primitiven' Linien Dörflings und den häufigen Wiederholungen der diktierten Befehle die Einfallslosigkeit und Farblosigkeit eben dieser Befehls- und Gehorsamswelt herausgestrichen wird. Diese Darstellung entspricht nicht dem Kleistschen Drama, wohl ist sie aber tendenziell bereits im Libretto vorbereitet. Umgekehrt erscheinen die auf Homburg bezogenen Passagen — denn vornehmlich geht es natürlich nicht um den Handschuh und Natalie, sondern um die Gefühle, die in Homburg durch beide ausgelöst werden — durch den Kontrast mit den unbeweglichen Dörfling-Abschnitten in einem 'positiven' Licht. Lebendigkeit und Beweglichkeit wird mit Starrheit kontrastiert, und dies

lenkt die Sympathien eher auf den zerstreuten Prinzen als auf die Bemühungen des Feldmarschalls. Die Zurückdrängung der militärischen Aspekte im Libretto setzt sich auf der musikalischen Ebene fort, indem Henze die mit dieser Sphäre verbundene Gestalt Dörflings mit leicht karikaturistischen Zügen ausstattet; gleichzeitig dient dies der Schaffung von wirkungsvollen musikalischen Gegensätzen.

*

— 45 —

Die dritte, den I. Akt abschließende Szene, bringt in drei Szenenteilen zunächst die Erfüllung von Homburgs Traum — er gewinnt die Schlacht und darauf Natalies Liebe — und kulminiert im offenen Ausbruch des Konfliktes zwischen Träumer und Welt, nämlich der Verhaftung des Prinzen durch den unerbittlichen Kurfürsten, mit der der I. Akt schließt.

— 46 —

Man kann in der Dramatisierung dieser Entwicklung durchaus auch die Gestaltung der Problematik des Träumers in der Welt sehen. Insbesondere in der Schlacht-Szene wird der Prinz nicht rein positiv als weltfremder Phantast gezeigt; Henze und Bachmann unterschlagen keineswegs die gewisse Rücksichtslosigkeit, die seinem Charakter auch anhaftet: Der Träumer ist nicht nur sanft. In der Verfolgung des von ihm erträumten Zieles, das in diesem ersten Szenenteil der Sieg in der Schlacht bildet, schreckt Homburg nicht vor der Gewalt gegen andere Personen zurück: Er läßt den Offizier, der sich gegen ihn stellt, ohne Umstände verhaften. Die auch in der Oper vorhandene Begeisterung des Prinzen für die Schlacht mag zunächst den Bedenken widersprechen, die Henze und Bachmann bezüglich der nationalistischen und kriegerischen Aspekte ihrer Vorlage geäußert haben. Die Begeisterung Homburgs richtet sich jedoch in erster Linie auf sein eigenes Teilnehmen an der Schlacht, auf das gehobene, rauschhafte Erleben seiner eigenen Existenz auf dem Gebiet des Krieges.

— 47 —

Henze beglaubigt die bisher ungeahnte Entschlußkraft und Energie Homburgs mit einem Allegro marziale des Orchesters im Moment des Angriffsbefehls.



Notenbeispiel 7: I-3, A, T. 143-144

Die gleichmäßig fortissimo und staccato skandierten Viertel wirken nach den Sechzehntelläufen, Trillern und Tremoli, mit denen Henze unmittelbar vorher die Beobachtung der Schlacht durch die Offiziere komponiert hat, ungemein intensiv und energetisch. Sie ergeben einen B-Dur-Klang, der von Beginn an von einem auch rhythmisch gegenläufigen *h* der Klarinette und des Englischhorns „aufgepeitscht“³¹ wird. Besonders in der zupackenden Staccato-Rhythmik Homburgs kommt plötzliche Tatkraft zum Vorschein, die durch den gewählten B-Dur-Klang mit *h* auch deutlich zu seiner klanglichen Sphäre gehört.³²

— 48 —

Der Entschluß zum Handeln wird von seinen Mitstreitern nicht begrüßt. Ganz gegen die Art seiner bisherigen gesanglichen Ausdrucksebene ruft Homburg jedoch „Auf! Laßt Fanfare blasen!“ in rhythmischer Regelmäßigkeit und auf einem repetierten *d*. So zeigt sich, daß er, wenn er seinem „Herzen“ (spätere Textstelle, I-3, A, T. 151) folgt und ihn Begeisterung ergriffen hat, durchaus nicht mehr nur Träumer ist, sondern fähig zur Aktion. Noch immer zwar hat er kein Interesse für den Schlachtplan oder etwaige an ihn gerichtete Erwartungen; sein einziges Maß für die Entscheidung ist sein „Herz“ (I-3, A, T. 150-153), das spontan begeistert ist, so daß der vorher ständig zerstreute und unaufmerksame Homburg das Geschehen plötzlich mit wachen Sinnen wahrnimmt. Aufgrund der bisherigen Zeichnung seines Charakters kann der Grund dafür nicht plötzliches Interesse für die Schlacht als solche sein oder gar taktische Erwägungen, sondern nur in seiner Begeisterungsfähigkeit liegen, die ihn vernünftiges Abwägen vergessen läßt (wenn ihm seine charakterliche Disposition ein solches überhaupt erlaubte).

— 49 —

Im Augenblick des Angriffs erklingt ein von der Trompete (die bis zu diesem Punkt in der gesamten Oper geschwiegen hat) intoniertes Fanfaren-Motiv. Jetzt tritt sie für diese Motivik hinzu und wird im weiteren Verlauf

³¹ DE LA MOTTE, DIETHER: *Hans Werner Henze. Der Prinz von Homburg. Ein Versuch über die Komposition und den Komponisten*, Mainz 1960, S. 32.

³² In der Instrumentation dieser einprägsamen Stelle ergibt sich ein interessanter Unterschied zwischen der Fassung von 1960 und der von 1991. In der früheren Version wird der Viertelrhythmus nämlich von den beiden Harfen skandiert, in der Fassung von 1991 aber von den Streichern. Die erste Version wirkt sicherlich trotz des Fortissimo wesentlich ‘sanfter’ als die Version mit den Streichern, die solche Staccati mit viel härterem Impuls spielen können. Das tollkühne Aufbrechen des Prinzen zur Schlacht hat in der früheren Version somit eine stärkere Aura der Unwirklichkeit, so als passe das ‘Marziale’ nicht wirklich zu seinem Charakter, während es durch die Streicher entschlossener und so als musikalische ‘Handlung’ überzeugender wirkt.

meist in Verbindung mit diesen Fanfaren-Klängen eingesetzt. Interessant ist dabei, daß Henze durch die so hergestellte Verbindung zwischen Homburgs Angriff und den Trompeten einen klanglichen Gegensatz konzipiert: den Gegensatz zwischen der Klangwelt des Träumers Homburg (zu der die Trompete somit gehört) und den 'eentlichen' Repräsentanten der militärischen Befehlswelt (dem Kurfürsten, dem Feldmarschall), deren Instrumente bisher stets die Hörner und Posaunen waren. Der Klang dieser Instrumente wirkt im Unterschied zur Trompete eher gedeckt. Ausgerechnet Homburgs Marsch in die Schlacht wird nunmehr mit dem eigentlichen Kriegsinstrument, der Trompete, eingeleitet. Daß sie erst zu diesem Angriff des Prinzen erklingt (und später meist in bezug auf diesen Moment), vorher dagegen überhaupt nicht eingesetzt wurde, verdeutlicht die prinzipielle Andersartigkeit dieses Angriffs, den grundsätzlichen Abstand, den er zu den Beweggründen des Kurfürsten und des Feldmarschalls hält. Für diese mag der Krieg ein gezielt einsetzbares politisches Mittel sein, oder eine Notwendigkeit, die sich aus ihrer Funktion als Untertanen des Kurfürsten ergibt. Für Homburg hat sein Angriff nichts mit Untertanentum oder Politik zu tun, es ist ein spontaner Impuls, sich im Rausch der Begeisterung in die Schlacht zu werfen. Deshalb verachtet er im Grunde auch alle Schlachtpläne — 'geplanter' Krieg muß ihm fremd bleiben, und ohne die Order des Herzens kann er sich keinen Angriff vorstellen. All dies zeigt, daß er eher einem Traumbild vom Krieg folgt, es ist eine Art sublimierter, überhöhter, irrealer Krieg. Daß Henze ausgerechnet die Trompeten mit Homburgs Haltung zum Krieg in Verbindung bringt, daß also der strahlende, sieghafte Klang an der Stelle von Homburgs Fehlverhalten eingesetzt wird, macht die Wertung als Fehler von vornherein fragwürdig. Offenkundig ist Homburg der einzige, bei dem der strahlende, feierliche Klang des Kriegsinstruments par excellence angebracht ist.

— 50 —

Im übrigen vermeiden Henze und Bachmann in der Szene jede affirmative Darstellung der Kriegshandlungen, sowohl auf musikalischer wie auf textlicher Ebene. Das auf Homburgs Angriff folgende, überleitende Zwischenspiel ist mit einer von Bachmann neu eingefügten Regieanweisung überschrieben:

„Es wird dunkel. Lichter fern und flüchtige Bilder der Schlacht.“ (I-3, A, T. 201-203)

Das gesamte Zwischenspiel wird von einer unwirklichen Stimmung beherrscht, nach der strahlenden Fanfarenmusik erklingen nun beispielsweise gestopfte Trompeten, die einerseits sicherlich die „flüchtigen“ Bilder der

Schlacht musikalisch sinnfällig machen sollen, zum anderen aber auch den Eindruck einer allzu 'kriegerischen' Musik vermeiden wollen. Eben dieses Anliegen zeigt sich auch zu Beginn des nun folgenden Szenenteiles, der laut (neu eingefügter) Regieanweisung „*verwundete und tote Soldaten*“ zeigen soll, und der Henze mit einer Musik von vollkommener Düsternis entspricht. Das „*trübe, elende Licht*“ der Szene spiegelt sich in der ausgesprochen düsteren Instrumentation der viertaktigen Einleitung (I-3, B, T. 1-4), die dem Dialog zwischen der Kurfürstin und dem 3. Offizier vorausgeht. Vor allem Instrumente der tieferen Lage sind beteiligt (Klarinette, Baßklarinette, Kontrafagott, Hörner, Posaunen, tiefe Streicher, sowie Pauken, große Trommel und Tamtam), die im Piano und Pianissimo lang ausgehaltene Töne und Tremoli spielen. Der dazwischen erklingende Gong verstärkt die unwirkliche Stimmung zusätzlich. Zum *b* des Kontrabasses spielen Celli und Bratschen eine Quinte *e-h*, die gleiche Quinte wird dann von Klarinetten und Hörnern (mit Sforzato-Akzent) im 3. Takt hinzugefügt. Diese Quinte ist ein der Sphäre des Kurfürsten zugehöriger Klang, der aber durch die scharfe Reibung zu dem darunterliegenden *b* seiner Klarheit beraubt wird. So bezieht sich die Düsternis dieser Stelle zum einen allgemein auf die trübe Stimmung nach der Schlacht, aber auch auf den vermeintlichen Tod des Kurfürsten, der ja sogleich zur Sprache kommen wird und der zunächst von allen als Tatsache behandelt wird.

— 51 —

Die düstere Stimmung setzt sich beim Einsatz der Kurfürstin im *poco più mosso* (I-3, B, ab T. 5) fort. Die drei Schlaginstrumente spielen weiter, während die Streicher aussetzen, dafür aber die tiefen Holzbläser und die Hörner weiter den *b-e-h*-Klang halten und die Flöte mit ihrem *c* eine weitere Reibung hinzufügt. Diese trüben Klänge stehen in krassem Gegensatz zu der Frage der Kurfürstin:

Kurfürstin

So ist es wahr, daß wir den Sieg er- foch-ten?
 Et vé-ri-té, nous a-vons la vic-tot-rie.

(come una marcia funebre)

pp

Notenbeispiel 8: I-3, B, T. 5-7

Die Musik macht die Fragwürdigkeit dieses Sieges mehr als sinnfällig. Mehrere Aspekte sind in diesem musikalischen 'Infragestellen' enthalten. Zum einen wird der Sieg durch den vermeintlichen Tod des Kurfürsten

getrübt, von dem zu diesem Zeitpunkt alle noch überzeugt sind. Zum anderen dürfte die düstere Stimmung bereits auf die spätere Verhaftung Homburgs und die Entzweiung zwischen ihm und dem Kurfürsten vorausdeuten. Der nur äußerliche Sieg in der Schlacht wird diese menschliche Entfremdung erzeugen — so wird er im weiteren Verlauf der Szene immer fragwürdiger werden. Wie schon die etwas eingetrübten Triumphklänge des „*Der Sieg ist unser!*“ im ersten Szenenteil (I-3, A, T. 138-142) dürfte auch hier der Gedanke angebracht sein, daß eben kein Sieg erfochten wurde, sondern daß die eigentliche Prüfung für alle noch bevorsteht.

— 52 —

Die Fixierung des Prinzen auf sich selbst und seinen ‘Traum’ von Ruhm und Liebe, nach dem Sieg in der Schlacht noch verstärkt durch das im zweiten Szenenteil hergestellte Einverständnis mit Natalie, wird durch den Auftritt des Kurfürsten und der folgenden Verhaftung des Prinzen wegen Ungehorsams im dritten Szenenteil abrupt beendet. Bezeichnend, daß Homburg auf seine Verhaftung zunächst mit Nichtverstehen reagiert.

— 53 —

Es erklingen dazu dasselbe Triolenmotiv und derselbe B-Klang, die beim Auftritt des Prinzen in dieser Teilszene erklangen (I-3, C, T. 32ff.).

The image shows a musical score for the character 'Prinz von Homburg'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'Traum! Ich? - - - - - re!' and 'Die - - - - - re!'. The piano part features a prominent triplet motif and a B-dominant chord. The score is in a minor key and 3/4 time.

Notenbeispiel 9: I-3, C, T. 62-63

Somit ist evident, daß der Prinz sich an dieser Stelle noch immer in der siegessicheren Gemütslage befindet, in der er zuerst vor den Kurfürsten trat. Er hat dessen Verurteilung seines Handelns in der Schlacht noch nicht realisiert.

— 54 —

Henze beschließt den Akt mit einem Ensemble, in dem die Hofgesellschaft ihr ungläubiges Erstaunen über diese Entwicklung ausdrückt. Anders als bei Kleist, bei dem die Offiziere zwar ebenfalls mit dem Kurfürsten nicht einverstanden sind, jedoch durchaus die formale Berechtigung dieser Verhaftung anerkennen, kommt es in der Oper zum regelrechten Eklat, bei dem sich alle Mitglieder der Hofgesellschaft uneingeschränkt auf die Seite des Prinzen stellen und den Kurfürsten isolieren.

Der letzte Abschnitt der Szene (I-3, C, T. 113-124) schließlich ist dem Kurfürsten allein vorbehalten; selbst das Orchester unterbricht seine Schlußworte lediglich mit einem Unisono-Motiv der Celli und Kontrabässe. Mit diesem plötzlichen Aussetzen aller Sänger und des Orchesters macht Henze die nunmehrige Isolation des Kurfürsten gegenüber der gesamten Hofgesellschaft sinnfällig. Zugleich haben sich die Verhältnisse der ersten Szene umgekehrt: Dort stand der (hilflose) Prinz allein der Hofgesellschaft gegenüber; nun ist es der Kurfürst, der allein gelassen wird und gegen den sich alle wenden. Diese direkte Konfrontation zwischen den Offizieren und dem Kurfürsten findet sich in Kleists Verhaftungsszene (PvH II, 10) so nicht. Die Offiziere sind dort zwar schockiert, ergreifen aber bei weitem nicht so entschlossen Partei für den Prinzen, wie es durch die Musik hier vermittelt wird.

IV

Die fünf vergleichsweise kurzen Szenen des II. Aktes zeigen zunächst den Zusammenbruch der Persönlichkeit Homburgs in der Extremsituation seiner Gefangenschaft und Verurteilung, bevor sich in den Szenen 7 und 8 eine Entwicklung der Ereignisse zum Guten ankündigt.

Henze macht die innere Erstarrung Homburgs wie auch seine Panik und Todesangst in mehreren Szenen musikalisch sinnfällig. In der vierten Szene befindet Homburg sich im Gefängnis. Zu ihm gesellt sich der Graf Hohenzollern, der ihn von der Realität der Gefahr, in der er schwebt, zu überzeugen sucht: Der Kurfürst ist im Begriff, das Todesurteil gegen ihn zu unterschreiben — eine Warnung, die der Prinz zunächst nicht zu akzeptieren bereit ist.

In der musikalischen Ausgestaltung der Szene verwendet Henze hauptsächlich traditionelle kontrapunktische Techniken. Die 17taktige, instrumentale Einleitung vor Homburgs erstem Gesangseinsatz stellt ein dreistimmiges Fugato dar, dessen Thema in charakteristischer Rhythmisierung mit der Intervallfolge *es-b-a-f* beginnt. Diese Szeneneröffnung kann sogleich mit dem Kurfürsten in Verbindung gebracht werden: Mit anderem Rhythmus erklang eine ähnliche Motivik (mit den Tönen *es-b-a*) zu seiner ersten Zurückweisung Homburgs in der ersten Szene (I-1, T. 143, T. 145). Das Tonmaterial des gesamten, sieben Takte umfassenden Fugenthemas ist annähernd zwölftönig. Beim Einsetzen der 2. Themenexposition (I-4, T. 7)

sind in der 1. Stimme bereits zehn von zwölf Tönen erklingen, die Töne elf und zwölf folgen sogleich.



Notenbeispiel 10: II-4, T. 1-11

Henze instrumentiert mit Blechbläsern. Der erste Durchgang des Themas (II-4, T. 1-7) erklingt in erster Posaune und Horn, sodann übernimmt, ganz regelkonform in der Oberquinte, die Trompete (II-4, T. 7-13), die dritte Themendurchführung spielt die 2. Posaune (II-4, T. 13-19). Somit ist das Fugato durch die Instrumentation und das Tonmaterial musikalisch-dramaturgisch semantisiert: Es sind Hinweise auf die Person des Kurfürsten. Die Töne wie die Instrumente machen deutlich, daß Homburg in dessen Gefängnis sitzt. Darüber hinaus weist auch die Satztechnik auf den Kurfürsten als den Verursacher der Situation hin. Bereits bei seiner ersten harschen Verurteilung des Prinzen („*Im Traum erringt man Ruhm und Liebe nicht!*“, I-1, T. 141-150) wurde das dort erklingende Hornmotiv als Gegensatz zu den bis dahin exponierten Klängen Homburgs wahrgenommen. Hier hat sich dieses vereinzelt Motiv zu strenger kontrapunktischer Technik verdichtet und verhärtet. Der gesamte vierstimmige Satz ist von den strengen Gesetzen der Fugentechnik beherrscht, in der die Klänge, durch die Homburg bisher musikalisch charakterisiert wurde, keinen Platz haben. So zeigt dieses ständige ‘Kreisen’ der Musik, das Beharren auf den immer gleichen Tönen und Rhythmen, aus denen ein Entweichen nicht möglich ist, die Gefangenschaft Homburgs.³³ Henze gliedert die gesamte Szene formal, indem er immer wieder sowohl auf die kontrapunktische Satztechnik als auch auf das Fugato-Thema des Szenenbeginns zurückgreift, so daß die Musik nicht nur musikalisch-dramaturgische Bedeutung hat, sondern auch formale Relevanz erlangt.

— 59 —

Neben dem Verweis auf die im Hintergrund wirkende Macht des Kurfürsten kann man die Musik auf die ‘innere Gefangenschaft’ des Prinzen beziehen. Wie der weitere Verlauf des Gespräches mit Hohenzollern zeigt, weigert sich der Prinz, die Realität wahrzunehmen. Er will der Wirklichkeit keinen Zugang zu seiner inneren Welt gewähren. Zum erstenmal wird

³³ Vgl auch de la Motte 1960, S. 43-45.

diese innere (Traum-)Welt zu einem Gefängnis, das Homburg die drohende Gefahr nicht sehen läßt.

— 60 —

Die folgende, fünfte Szene zeigt den Prinzen von Homburg allein in Betrachtung eines frisch ausgehobenen Grabes, auf das er nach dem Verlassen seines Gefängnisses gestoßen ist und das er als die für ihn bestimmte letzte Ruhestätte identifiziert. Diese Solo-Szene erwächst aus einer von der Librettistin vorgenommenen Einfügung, deren Text aus Kleists fünfter Szene des III. Aktes stammt. In dieser Szene erzählt der Prinz der Kurfürstin vom Anblick des Grabes, das er auf dem Weg zu ihr gesehen habe.

— 61 —

Die elftaktige, instrumentale Szeneneinleitung knüpft direkt an ein Motiv an, welches das Zwischenspiel nach der vierten Szene dominiert; man könnte es als 'Entsetzens-Motiv' bezeichnen, da es vor allem die Schreckenstarre Homburgs angesichts seiner Situation ausdrückt. Die im Tutti gespielten Akkordschläge werden hier noch durch die Mitwirkung der Pauke intensiviert. Die Rhythmisierung unterscheidet sich zwar von der im vorausgegangenen Zwischenspiel, doch die gewichtigen Akkorde erwecken noch stärker als dort den Eindruck einer von Panik erfüllten Erstarrung. Denn durch die vielen Überbindungen bleibt der Taktschwerpunkt unklar, es kann keinerlei motorische Bewegung aufkommen. Die Impulse wirken unkontrolliert, wie willkürlich gesetzt.

The image shows a musical score for piano and strings. The piano part is written in a grand staff with treble and bass clefs. It features a series of chords, some marked with dynamics like *pp* and *sf*. The strings are indicated by a 'strin' marking. There are also markings for 'gen' and 'cres - cen - do sf'.

Notenbeispiel 11: II-5, T. 1-8

Die Tatsache, daß über volle zwölf Takte immer wieder nur dieser einzige Akkord erklingt, verstärkt den Eindruck der Bewegungslosigkeit. Einzige Abwechslung sind die immer wieder in die Pausen hineinklingenden Röhrenglocken, deren Intervall (die Duodezime *e-h*) ebenfalls aus dem Zwischenspiel der vierten Szene, in dem es die Flöten spielten, übernommen ist. Auch der Einsatz der Glocken steigert die ernste und düstere Atmosphäre dieses Abschnitts, dessen einzige Entwicklungen in dem ab Takt 4

einsetzenden Crescendo und dem ebenfalls dort beginnenden Stringendo liegen, die auf den Gesangseinsatz zudrängen. Die wenigen motorischen Elemente des vorigen Zwischenspiels sind indes verloren gegangen: Panik und Schreckensstarre haben den Prinzen fest im Griff. Der Anblick des Grabes löst bei ihm ein Entsetzen aus, das jede andere Gefühlsregung auslöschen muß.

— 62 —

Homburgs erster Einsatz („*O Gott!*“, II-5, T. 12) steht besonders stark unter dem Entsetzens-Affekt, denn er bringt diesen Ausruf gleichsam nur ‘gepreßt’ auf einem Ton (*d*) heraus. Der Gesang reißt gleich wieder ab, es kann keine zusammenhängende Melodik entstehen. Auch die folgenden Linien wirken im Gegensatz zu Homburgs sonstiger Sprechweise sehr unbeweglich, fast widerwillig ausgestoßen. Der Prinz überläßt sich in diesem Monolog dem Schmerz und der uferlosen Angst, die ihn ganz beherrschen, so bedingungslos wie vorher der Liebe und dem Ruhm und ist weiterhin unfähig zu besonnenem Handeln.

— 63 —

Henze vertont Homburgs Monolog relativ knapp mit 23 Takten — der Schwerpunkt der Szene ist somit (eine allgemeine Tendenz dieses II. Aktes) auffällig in das sich anschließende Zwischenspiel verlegt. Dieses wirkt insgesamt wie die verspätete musikalische Reaktion auf die Regieanweisung „*er stürzt hinweg*“ (II-5, T. 34). Erst jetzt ‘erwacht’ der Prinz (musikalisch) aus seiner Erstarrung. Henze reiht in diesem vorwiegend im 3/8-Takt geschriebenen Zwischenspiel mehrere Taktgruppen, die von jeweils unterschiedlichen Motiven beherrscht sind, denen jedoch die motorische Anlage gemeinsam ist, durch die der gesamte Komplex den Eindruck energischer Bewegung hervorruft.

— 64 —

Etwa in der Mitte des Zwischenspiels erklingt das Fanfaren-Motiv aus der Schlachtszene in den Trompeten, dazwischen schiebt sich zweimal ein auf den Kurfürsten und die Schlacht verweisendes Posaunen-Motiv (II-5, T. 73-77). Henze kreiert durch diese motivische Verflechtung auch auf musikalischer Ebene einen Zusammenhang zwischen der harten Verurteilung Homburgs durch den Kurfürsten und seinem Eingreifen in die Schlacht sowie seiner Todesangst. Die Vielschichtigkeit der motivischen Anklänge dieses Zwischenspiels wäre im Sinne eines musikalischen Kommentars des Komponisten als Zusammenschau der verschiedenen Ereignisse des Dramas, die zur jetzigen Situation geführt haben, zu verstehen. Die Fäden all dieser Geschehnisse laufen in Homburgs Persönlichkeit zusammen, der allerdings unfähig ist, diese zu entwirren.

Die siebte Szene — das Gespräch zwischen Natalie, die für Homburgs Begnadigung bittet, und dem Kurfürsten — erweist sich als für die Dramaturgie der Oper von besonderer Bedeutung. Nach der Fürsprache Nataliens für Homburg, die den ersten Teil der Szene bildet, folgt in einem zweiten Teil Natalies Schilderung der Auswirkungen, die das Todesurteil auf Homburgs Gemüt hatte. Durch diesen Bericht kommt die Standfestigkeit des Kurfürsten zusehends ins Wanken.

Wenn der Vorhang sich öffnet, steht der Kurfürst laut Regieanweisung allein „mit Papieren an einem mit Lichtern besetzten Tisch“ (II-7, T. 1-3). Die Stimmung der dazu erklingenden Akkorde von Blech und tiefen Holzbläsern ist äußerst gedämpft und verhangen. Ein sehr kurzes, wie nebenbei eingeworfenes Motiv des Klaviers könnte ein Hinweis sein, wo der Kurfürst mit seinen Gedanken weilt und was die Ursache für seine melancholische Anwandlung sein mag. Daß diesem Motiv in gegenwärtiger Szene tatsächlich große Bedeutung zukommt, wird indes erst in deren Verlauf offenbar. Es handelt sich um ein völlig aus dem geschlossenen Bläserklang herausfallendes, rasch und kurz aufblitzendes Einsprengsel:



Notenbeispiel 12: II-7, T. 5

In seinem Rhythmus und der Bewegungsrichtung der beiden obersten Töne bildet das Motivdetail unverkennbar einen Anklang an das lombardische Traum-Motiv des Prinzen. Durch das für dieses Motiv ungewöhnliche Instrument (Klavier) und seine Kürze wirkt der Rückgriff indes wie ein schneller, kaum zu fassender ‘Gedankenblitz’.

Der Kurfürst zeigt sich im Verlauf des Gesprächs zusehends verunsichert und getroffen vom Bericht Natalies über Homburgs Zustand. Deren Eröffnungen bringen schließlich seine starre Fassade zum Einstürzen:

„Unmöglich in der Tat! Er fleht um Gnade! Du sprachst ihn? Tu mir alles kund! Du sprachst ihn?“ (II-7, T. 70-74).

Als der Kurfürst schließlich seine folgenschweren Worte zugunsten des Prinzen spricht, greift die Musik (ab II-7, T. 90) die gedämpften Akkorde des Szenenbeginns leicht variiert wieder auf. Dieser Bezug legt auch klar, daß der Kurfürst selbst seine Unerbittlichkeit bereits zu Beginn der Szene zumindest in Frage stellte. Natalies Erzählung von Homburg verwandelt seine Nachdenklichkeit in offensichtliche Unsicherheit: Laut Regieanweisung ist er an dieser Stelle „*verwirrt*“ (II-7, T. 91). Dies heißt wohl kaum, daß er bei der spontanen Begnadigung nicht ganz zurechnungsfähig ist; vielmehr geht mit dem Verlust der Sicherheit und der Verwirrung seine legalistische Haltung, seine auf das Gesetz pochende Härte verloren. Zum erstenmal kommt die menschliche Seite des Kurfürsten zum Vorschein, die ihm die Begnadigung ermöglicht. Die Musik gibt dieser Figur einen Teil der Menschlichkeit zurück, die ihm durch die Kürzung des Kleist-Textes genommen wurde. Während die Figur im Libretto tatsächlich zu „*symbolhafter Bildlichkeit*“³⁴ erstarrt, nähert sie sich zuerst in dieser Szene durch die Musik der vor allem von Bachmann betonten menschlichen „*Idealfigur*“³⁵, und zwar durch ein Hervorbrechen der Emotionen und die Einsicht in die existentielle Bedeutung des Gefühls, das er in Homburg erkennt.

— 68 —

In Takt 100 der Szene kommt der Klavier-Einwurf vom Szenenbeginn (II-7, T. 5) wieder ins Spiel. Er erklingt hier zweimal unmittelbar nacheinander, während der Text des Kurfürsten noch immer um die Begnadigung Homburgs kreist.

„*Bei meinem Eid! Ich schwörs’ dir zu. Wenn er den Spruch für ungerecht kann halten, kassier’ ich die Artikel: er ist frei!*“ (II-7, T. 99-104)

Die Bedeutung dieses Einsprengsels, das aus der lombardischen Traum-Motivik abgeleitet ist, war am Anfang der Szene noch nicht völlig durchschaubar. Jetzt aber verbindet es sich unzweifelhaft mit dem Gefühlsumschwung des Kurfürsten. Henze liefert, indem er es hier einbaut, gleichsam eine Begründung für die gewandelte Haltung des Kurfürsten: In einer plötzlichen Erkenntnis wird er sich der Wesensart des Schlafwandlers Homburg bewußt. Auf den Prinzen kann, infolge seines besonderen Charakters, das ‘allgemeine’ Gesetz gar nicht angewendet werden. Er kann es weder begreifen, noch wäre es gerecht, denn Homburg handelt nicht unter

³⁴ Beck 1997, S. 188.

³⁵ Bachmann: *Entstehung*, S. 371.

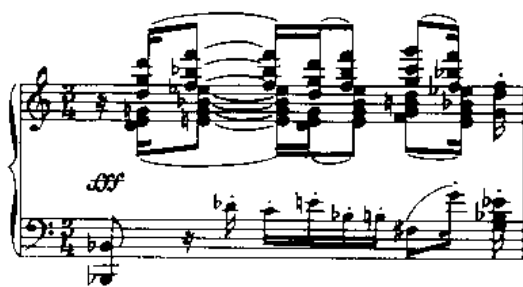
denselben Voraussetzungen wie andere; aufgrund seiner Besonderheit trifft ihn gleichsam keine Schuld an seinem Handeln.

— 69 —

Eine weitere Interpretation ist ebenso möglich: Der Kurfürst erkennt an dieser Stelle unvermittelt seine Mitschuld am Fehlverhalten des Prinzen, er hat ihn in der ersten Szene erst zu solchem Handeln provoziert. Das Klavier-Motiv wirkt durch seine Kürze allerdings so episodisch, daß es, wie eingangs vermutet, auch hier auf eine eher unbewusste Ahnung des Kurfürsten hinweisen könnte, die ihn nun bewegt, Homburg zu begnadigen, weil er dessen in der Traum-Motivik verkörperte Besonderheit dunkel erkennt. Die 'Verwirrung' des Kurfürsten, die die spontane Begnadigung zur Folge hat, ist bei Kleist von vorübergehender Natur; in der Oper dominieren beim Kurfürsten von nun ab die Emotionen. Bleibt es bei Kleist in dieser Szene noch in der Schweben, ob die Begnadigung tatsächlich ernst gemeint ist oder ob der Kurfürst mit seinem Brief bewußt Homburgs Ehrgefühl herausfordern will, so läßt Henzes Musik wenig Zweifel an der Unbedingtheit der Hinwendung des Kurfürsten zu Homburg (das für den Fortgang der Handlung wichtige Element des Briefes, den er nun an Homburg schreibt, mußte natürlich trotzdem erhalten bleiben).

— 70 —

Das folgende Zwischenspiel ist von einheitlichem, erstaunlich triumphalen Ausdruck. Es vereinigt die Orchesterstimmen zu einem einhelligen Vorwärtstreben, die Musik wirkt zielgerichtet und dynamisch; über weite Strecken ist der Klang des vollen Orchesters eingesetzt, wobei akkordische Strukturen und vorwärtstreibende, motorische Sechzehntelläufe vorherrschen. Wichtigstes Element des Zwischenspieles ist ein zu Beginn im dreifachen Fortissimo in Holzbläsern und Klavier erklingendes Motiv:



Notenbeispiel 13: II-7, T. 138

Man erkennt hierin eine Variante von Homburgs lombardischem Traum-Motiv des I. Aktes. Die Gemeinsamkeit konstituiert sich vor allem (nicht ausschließlich) über die Rhythmik. Daneben verbürgen die oberstim-

menorientierte, akkordische Struktur, die hohe Lage und die glanzvolle Klanglichkeit durch die Instrumentation mit Holzbläsern die Ähnlichkeit mit dem Traum-Motiv. Schließlich ist es noch die Flöten-Oberstimme selbst, die an die Traumszene erinnert. Die Töne auf Zählzeit 3 sind sogar exakt dieselben wie in den ersten Takten der Oper. Die Ähnlichkeit ist deutlich, zumal an kaum einer anderen Stelle der Oper der lombardische Rhythmus in Verbindung mit Akkorden so exponiert erklingt (vgl. I-1, T. 5-6).

— 71 —

Die große Geschlossenheit, der triumphale Gestus forcierter Dynamik, die unverkennbare Verbindung der verwendeten Mittel zum Material der ersten Szene und zu den bisher mit Homburg verbundenen, akkordischen Strukturen der Partitur — diese Faktoren machen das Zwischenspiel zu einer besonders herausgehobene Passage in diesem II. Akt. Daß es in Bezug auf die Traum-Motivik des Opernbeginns von Bedeutung sein muß, wird auch durch die Tatsache unterstrichen, daß die beschriebenen Strukturen (Oberstimmenorientierung, lombardische Rhythmen, hohe Lage) in ihrer Kombination und Instrumentation nur hier (sowie in der ersten und der letzten Szene) so stark hervortreten. Waren diese Elemente in der ersten Szene in ein ätherisches, träumerisches Licht getaucht, so muten sie hier geradezu zupackend und leuchtend an. Was also kann diese Verwandlung der Homburg zugeordneten Musik in triumphale Klänge, was kann das Dominieren der Sphäre des Prinzen überhaupt bedeuten?

— 72 —

Die Antwort hängt eng mit der bereits beschriebenen Wandlung des Kurfürsten zusammen. Die vorangegangene Szene hebt die Nachdenklichkeit des Kurfürsten hervor, seine Gedanken an Homburg und dessen 'Traum'. Dazu wird der Kurfürst als die Verkörperung des Homburg entgegengesetzten Prinzips zum erstenmal als Fühlender, Zweifelnder dargestellt, der schließlich von Natalies Schilderung so erschüttert ist, daß er seine Anklage zurückzieht und so gleichsam vor der Gestalt des leidenden Prinzen kapituliert. Das aber bedeutet einen Sieg des 'Prinzips' Homburg — dessen Traum hat die bisher vom Kurfürsten vertretene, restriktive Realität besiegt, so wie seine musikalische Sphäre das gesamte Zwischenspiel mit einheitlichem Affekt dominiert. Die Zwischenmusik ist Fortführung und Steigerung der dramatisch-musikalischen Entwicklung, die sich in der Szene anbahnt und die auf die Wandlung und Erkenntnis des Kurfürsten bezogen ist. Zugleich wirkt sie wie ein externer Kommentar zu den Geschehnissen der Szene. Diese treten durch die Musik des Zwischenspiels eindeutig in ein positives Licht — was sich wiederum wie eine Voraussetzung des positiven Ausgangs der folgenden Ereignisse ausnimmt.

Diese Interpretation verweist auch darauf, daß auf die Erkenntnis des Kurfürsten ein sehr starker Akzent fällt und daß letztlich der Triumph Homburgs hier schon stattfindet, nämlich durch die vollkommene Kapitulation des Kurfürsten vor dem Charakter des Prinzen. Im Drama will der Kurfürst den Prinzen durchaus noch ändern und bessern. Dieser Aspekt tritt in der Oper tendenziell zurück, denn vergleicht man die Geschehnisse dieser Szene mit denen der folgenden, so legt die Oper eindeutig mehr Gewicht auf die Wandlung des Kurfürsten. Dessen Brief, der ja die Peripetie — die in Homburg stattfindet — im Schauspiel erst einleitet, verliert so an Bedeutung, und mit ihm auch die Läuterung Homburgs. In der Musik bewegt sich die Welt des Kurfürsten auf Homburgs Traumwelt zu.

*

Henze schließt seinen II. Akt mit der unerwarteten Annahme des Todesurteils durch den Prinzen in der achten Szene. Der III. und letzte Akt der Oper konzentriert sich in der neunten Szene zunächst ganz auf die Rebellion der Offiziere und Natalies gegen den Kurfürsten. Die Überführung des Kleistschen V. Aktes in einen Opernakt stellt vielleicht den problematischsten Aspekt der gesamten Bearbeitung dar, denn in diesem letzten Akt findet bei Kleist die Synthese der einander entgegenstehenden Prinzipien statt, in ihm finden die Welt des Kurfürsten und die des Prinzen zueinander, indem beide sich der jeweils als fremd empfundenen Auffassung des anderen annähern. Diese Synthese vollzieht sich in Schauspiel so sehr über die sprachlich-diskursive Ebene, daß sie in dieser Form in einer Oper kaum darstellbar erscheint. Kleist verschränkt die Einsicht des Prinzen in seine Schuld auf vielfache Weise mit der Wandlung des Kurfürsten. Die Erkenntnis des Prinzen bildet den Schluß des IV. Aktes des Schauspiels, die des Kurfürsten vollzieht sich vor allem in den großen Streitgesprächen im V. Akt, die zugleich eine Zusammenschau der verschiedenen Deutungsmöglichkeiten des prinzlichen wie des kurfürstlichen Verhaltens bieten. Da all diese Diskurse im Libretto gestrichen werden mußten, stellt sich die Lösung des Konfliktes in der Oper wesentlich anders dar.

Die (liebende) Hinwendung der gesamten Gesellschaft zu Homburg, die Vergebung, die seinem (Fehl-)Verhalten zuteil wird, manifestiert sich als ein gänzlich emotionaler Akt, der kaum von strategischen oder psychologischen Argumenten (wie bei Kleist) motiviert, sondern letztlich auf das Diktum des Ensembles der Offiziere in Szene 9 reduzierbar ist:

„Was kümmert dich, wir bitten dich, die Regel? [...] Denk', daß Empfindung einzig retten kann!“ (III-9, T. 129-130; T. 143-147)

— eine Aussage, der der Kurfürst an diesem Punkte nur noch zum Schein widersteht.

— 76 —

Die leidenschaftliche Parteinahme für den Träumer („*Bedenkt, er ist ein Träumer*“, III-9, T. 92ff.) im Ensemble der Offiziere kontrastiert bei Henze mit dem Auftritt des Prinzen selbst, der nunmehr (auch musikalisch) im Gefühl zurückgewonnener Selbstsicherheit zu seinen Freunden spricht und die Annahme des Todesurteils nochmals bekräftigt. Die Musik verweilt unverkennbar in 'seiner' Sphäre, ist bestimmt von Bratschen- und Holzbläserklängen sowie von Dreiklangsstrukturen.

— 77 —

Homburg erlangt — das sagt die Musik durch die Rückkehr zu 'seinen' Klängen — seinen inneren Frieden durch den Akt der Selbstüberwindung, durch das in freier Entscheidung akzeptierte Urteil. Auf diesen Umstand legt Henzes Oper den Akzent, und nicht auf eine Entwicklung oder Läuterung des Prinzen, die sich an keiner Stelle aus der Vertonung ablesen ließe: Eine wirkliche Einsicht in seine Schuld zeigt Homburg (anders als bei Kleist) in der Oper nicht, so daß man von einer Wandlung des Charakters Homburg in Henzes Werk nicht sprechen kann.

— 78 —

Indes scheint es Henze und Bachmann auch mehr auf den Aspekt der Wandlung der *Gesellschaft* zugunsten des besonderen Charakters Homburg angekommen zu sein. Nach der (für die Hofgesellschaft, nicht für die Zuhörer) überraschenden Begnadigung des Prinzen durch den Kurfürsten konzentriert sich die Schlußszene, die eine Apotheose des 'Helden' Homburg bildet, auf diesen Gesichtspunkt. Auch Kleists Drama schließt mit der Wiederkehr der 'Traumszene' im Garten den Kreis zum Beginn der Handlung, doch bei ihm steht diese Schlußszene nach allen vorangegangenen Verwirrungen keineswegs so eindeutig im Zeichen des Jubels und einer Apotheose des Prinzen.

— 79 —

Der 'Unsterblichkeits-Monolog' des Prinzen zu Beginn der zehnten und letzten Szene der Oper zeichnet Homburg nochmals als einen in sich ruhenden Menschen, dem die freiwillige Bereitschaft zum Tode die völlige Freiheit wiedergegeben hat. Beinahe alle in dieser Arie verwendeten musikalischen Mittel sind Rückgriffe auf die musikalische Charakterisierung Homburgs im I. Akt der Oper. Dieses musikdramaturgische Mittel bewirkt,

daß der Zuhörer den Prinzen hier letztlich in einem ebenso ichbezogenen, traumverlorenen Gemütszustand wiederfindet wie zu Beginn der Oper. Der gesamte Gestus der Musik zeigt sich aber gegenüber der ersten Szene entspannter und weniger euphorisch-gewaltsam — was denn doch in gewissem Sinne eine neue Bewußtseinsstufe Homburgs belegt.

„Der Kurfürst mit dem Lorbeerkranz, um welchen die goldene Kette geschlungen ist, die Kurfürstin, Prinzessin Natalie, Feldmarschall Dörfling, Kottwitz, Reuß und andere. — Hofdamen, Offiziere und Fackeln erscheinen auf der Rampe des Schlosses.“
(III-10, T. 126-128)

Mit dieser Regieanweisung leitet Henze das eigentliche Finale ein. Die Erfüllung der prinziplichen Traumvisionen in der Wirklichkeit beginnt im Orchester mit der Restituierung nicht nur der Klangsphäre, sondern auch der Motivik der ersten Szene. Die Akkordik, mit bitonalen Klängen oder erweiterten Dreiklangsstrukturen, stammt aus der Eingangsszene; dazu ist der Satz von den lombardischen Traum-Motiven in den Violinen und Holzbläsern bestimmt, die Violinen verbreiten mit Trillern in der hohen Lage eine schillernde, ätherische Atmosphäre.



Notenbeispiel 14: III-10, T. 126-127

Hohenzollern gibt schließlich den Impuls zu Homburgs Bekräftigung mit den Worten:

„Heil dir und Segen, denn du bist es wert!“ (III-10, T. 140-142)

Damit beginnt die Wiederholung der Pantomime der ersten Szene. Die Hofgesellschaft nähert sich dem erstaunten Prinzen, angeführt von Natalie, die Lorbeerkranz und Kette trägt, und dem Kurfürsten — wodurch deutlich wird, daß sich alle diesem Diktum Hohenzollerns anschließen und den Prinzen als 'ihren' Helden in ihre Mitte holen wollen. Zu dieser zweiten Pantomime erklingt jetzt von Takt 143 bis 163 im wesentlichen die Musik des Opernbeginns (I-1, T. 1-14); hinzu tritt allerdings die Trompete, die

mit einem Quintsignal in Takt 152 die Sphäre der Schlacht hinzufügt und so auch musikalisch darauf hinweist, daß auch dieses Geschehnis in die Ehrung des Helden mit einbezogen ist:

„Es lebe der Prinz von Homburg! Der Sieger in der Schlacht bei Fehrbellin!“ (III-10, T. 165-173)

Die Musik unterstreicht mit dem Wiederaufgreifen der Motive der ersten Szene, daß im Prinzen mit der jetzigen Ehrung dieselbe Person erhöht wird, die man zu Beginn der Oper vor Augen hatte. Dies erweist sich vor allem im Schlußensemble, dessen Hauptaussage im Text der Frauen (Natalie, Kurfürstin, Hofdamen) zu finden ist, deren Text sich ganz der Emotionalität des Prinzen anverwandelt:

„Der Himmel hat ein Zeichen uns gegeben, und fester Glaube baut sich in uns auf, daß die Empfindung einzig retten kann!“ (III-10, T. 186-205)

Am Schluß des Ensembles schließlich vereinigen sich alle Männer, Homburg eingeschlossen, zu der berühmten Schlußzeile des Schauspiels:

„In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“ (III-10, T. 206-209)

Dieser Zusammenschluß aller Beteiligten (gegen einen äußeren Feind) ist das einzige, was an diesem Schluß noch an Kleist erinnert, und er erhält durch seine Kürze und durch die vorgelagerten Texte ein so starkes Gegengewicht, daß in der Tat nur noch von einer äußerlichen Entsprechung die Rede sein kann — was ja auch in der Absicht von Librettistin und Komponist lag.³⁶ Durch die textliche Aussage des davor erklingenden Hauptteils des Ensembles, das vor allem auf eine Apotheose der Person Homburgs und der in ihm verkörperten „*Empfindung*“ zielt, erhält sogar Henzes Interpretation, der Kleist-Schluß beziehe sich auf die Feinde die-

³⁶ Wie Petersen konstatiert, schließt Henze eine affirmative Wirkung dieses Schlußtextes auch dadurch aus, daß die Zusammenklänge des vollen Orchesters so gewählt sind, „daß der Ton A von zwei Haltetönen As und B förmlich eingezwängt erscheint und somit eine Dissonanzempfindung im Hörer zurückbleibt“. (PETERSEN, PETER: *Prinz und Lord — Henzes Arbeit mit Ingeborg Bachmann*, in: PETERSEN, PETER: *Hans Werner Henze. Ein politischer Musiker*, Hamburg 1988, S. 64-65; es handelt sich um die Schlußakte der Oper III-10, T. 211-213.)

ses Brandenburg, in dem ein Mensch wie der Prinz so sehr geachtet und geliebt wird, einige Plausibilität.³⁷

— 80 —

Es ist in diesem differenzierten Ensemble indes vor allem die Musik, die eine solche Lesart beglaubigt. Die Begleitung des Orchesters verbleibt auch am Schluß der Szene ganz in Homburgs Bereich. Der Hauptteil des Orchesters begleitet den Gesang mit typischen ‘Homburg-Akkorden’ und mit dessen Klangfarben, denn in diesen Liegeklängen übernehmen abwechselnd die Streicher und die Holzbläser die Führung, während die Blechbläser von Takt 186 bis 204 überhaupt nicht beteiligt sind. Erst mit dem Übergang zum Schlußabschnitt des Ensembles setzt in Takt 205 ein gemeinsames Motiv der Trompeten und Posaunen ein, das als Variante des lombardischen Traum-Motives erkennbar ist und vom gesamten Orchester ab Takt 209 übernommen wird.

Notenbeispiel 15: III-10, T. 209-213

Gegenüber dem Kleistschen Dramenschluß setzt Henzes Schlußszene also einen völlig anderen Akzent, der eben nicht auf der ‘Läuterung’ des ichbefangenen Träumers liegt, sondern darauf, daß eine Gesellschaft sich dessen Ideale zu eigen macht. In der Oper wird, anders als bei Kleist, allein Homburgs Charakter ein besonderer Wert zugesprochen: Die durch ihn verkörperte „Empfindung“ hat am Ende gesiegt. In der Musik der Schlußszene erklingt so die von Henze selbst angesprochene

„Verherrlichung menschlicher Güte, deren Verständnis auch in tiefere und kompliziertere Bezirke hineinreicht, als es ‘normal’ wäre, und die einem Menschen seinen Platz in dieser Welt ein-

³⁷ Vgl. Henze: *Homburg*, S. 79.

*räumen will, obwohl er ein Schwärmer ist und ein Träumer, oder vielleicht gerade deswegen.*³⁸

V

— 81 —

Das Bekenntnis zur musikalischen Tradition, welches in diesem dritten Werk Henzes für das Musiktheater spürbar ist, darf auch als Absage an den vom Komponisten empfundenen Absolutheitsanspruch der seriellen Avantgarde gewertet werden.³⁹ Er greift auch hier zu eklektischen Verfahrensweisen, wie er es beispielsweise schon in *Boulevard Solitude* getan hatte, um musikalische Gegensätze zu erzeugen. Dabei dient die Kontrastierung von Passagen, die auf Dreiklangsharmonik basieren, mit streng konstruierten, zwölfhörigen, zum Teil auch rhythmisch determinierten Abschnitten der Verdeutlichung des Gegensatzes zwischen Homburgs Sinnlichkeit und der Strenge des Gesetzes. Die musikalische Gegenüberstellung der kurfürstlichen und der prinzlichen Sphäre ist in diesem Werk geeignet, die Sympathien des Zuschauers auf die Seite des Prinzen zu ziehen, denn 'seine' Musik gewinnt durch die Kontrastierung mit der relativ unsinnlichen, unkantablen Musik der Gesetzeswelt noch mehr an Farbigkeit und atmosphärischem Reiz. Daß er gerade die in der Oper tendenziell negativ dargestellte militärische, gesetzliche Welt mit der von vielfachen (musikalischen) Zwängen eingeengten, zwölfhörig-kontrapunktischen Musik gleichsetzt, könnte man auch als eine Aussage gegen den Rigorismus der seriellen Schule der fünfziger Jahre bewerten. So findet in der Konfrontation der streng determinierten Passagen mit den kantablen bzw. auf Dreiklangsstrukturen aufbauenden Traum-Sequenzen Henzes verbale Polemik gegen den Serialismus einen Ausdruck auf musikalischer Ebene. Henze sah die Absage an den Serialismus durchaus auch in Verbindung mit seiner selbstgewählten Stellung als Außenseiter:

„Mein musikalisches Verhalten ist determiniert vom Trauma, das die bestehende Gesellschaft Menschen meiner Kategorie bereitet hat und noch bereitet mit ihrer 'repressiven Toleranz'. Daß ich z.B. in meiner Arbeit die strenge Dodekaphonie oder gar die Serialität, bei der alle Parameter prä-determiniert waren,

³⁸ Henze: *Homburg*, S. 79.

³⁹ Das Bekenntnis zu Tradition äußert sich übrigens bereits in der Wahl eines 'klassischen' Schauspiels als Vorlage und in der Komposition eines Werkes, daß musikalisch-dramaturgisch keineswegs den tradierten Rahmen der Literaturoper Strauss'scher oder Berg'scher Prägung sprengt.

vermied, liegt daran, daß mich diese Methoden schon aus dem Grund nicht interessiert haben, weil sie mir so ‘pur’ vorkamen und weil mir schien, daß ich nichts ‘sagen’ konnte innerhalb dieser Regeln. Mich interessiert Musik, um Stimmungen, Atmosphäre, Zustände wiederzugeben. Ich will keine absolut zugeschnürten Musikpakete.“⁴⁰

Nun mag es verwundern, daß ein so strikter Gegner „zugeschnürte[r] Musikpakete“ im *Prinzen von Homburg* in den entsprechenden Abschnitten so eindeutig an zwölfköpfige Techniken anknüpft.⁴¹ Doch die nach „diese[n] Regeln“ gebauten Passagen der Oper sind offenkundig deshalb für ihn akzeptabel, weil sie innerhalb der dramatischen Konstruktion eine präzise Funktion erfüllen — als absolut erstrebenswertes Gut um ihrer selbst willen dagegen lehnt er diese Regeln ab. In diesem Sinne äußert sich Henzes Opposition gegen die Tendenzen der Neuen Musik der fünfziger Jahre auch in den satztechnischen Dichotomien der Partitur. Daß er sich jedoch mit den kontrapunktischen, determinierten Passagen nicht uneingeschränkt wohlfühlte, zeigen Äußerungen wie diese:

„Beim Wiederhören meiner Homburg-Partitur wurde ich daran erinnert, wie heftig die kulturelle Auseinandersetzung damals gewesen ist: Auf der einen Seite sah ich die ‘Staatsraison’ mit ihren präfabrizierten Parametern, mit deren Hilfe einem das Denken, das geschichtliche Denken, der Skrupel, und vor allen Dingen jegliches Suchen nach Affinität mit semantischen Erscheinungsformen unserer Geschichte abgenommen, wenn nicht ausgetrieben werden sollte, auf der anderen Seite hatte ich eben diese Zweifel, ob es nicht vielleicht doch richtig sei, beim Schreiben weder an mich noch an den Hörer zu denken, sondern an den Rezensenten, den es immer wieder zu verblüffen galt & gilt [...]“⁴²

Obwohl diese Aussage, auch wegen der großen zeitlichen Distanz zur Komposition, sicherlich zu relativieren ist, obschon Henze im Rückblick

⁴⁰ HENZE, HANS WERNER: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*. Mit einem Vorwort herausgegeben von JENS BROCKMEIER. Erweiterte Neuauflage München 1984, S. 196.

⁴¹ Zu der dennoch recht undogmatischen Handhabung dieser Techniken im *Prinzen von Homburg* im einzelnen vgl. de la Motte, 1960, vor allem S. 19-48.

⁴² HENZE, HANS WERNER: *Die englische Katze. Ein Arbeitstagebuch 1978-1982*, Frankfurt am Main 1983, S. 320-321. [Henze: Englische Katze]

seine Gegnerschaft zur Avantgarde nachgerade zum Kulturkampf stilisiert, sind entsprechende Assoziationen bereits bei der Konzeption der Oper nicht ganz unwahrscheinlich. Henzes Außenseiterrolle (nicht nur im deutschen Musikbetrieb) hat vermutlich eine Identifikation mit Kleists Homburg provoziert, dessen musikalische Welt er in der Oper mit „*sanften Klängen*“⁴³ ‚positiv‘ besetzt. Henze selbst ist in gewissem Maße der gegen den Zwang ankämpfende und schließlich mit seinen Idealen siegreiche Homburg: Es „*handelt [...] sich um die Verherrlichung eines Träumers.*“⁴⁴

— 82 —

Diese Verherrlichung des Träumers, die sich exemplarisch in der Apotheose der letzten Szene zeigt, fügt aber auch der Kleist-Rezeptionsgeschichte eine weitere, eigenständige Deutung hinzu. Der ambivalente Ausgang des Schauspiels hat in der Rezeptionsgeschichte immer wieder völlig unterschiedliche Interpretationen provoziert. Sahen die einen in der Erhöhung des geläuterten Prinzen die Integration des zur Pflicht bekehrten Individuums in Staat und Gesellschaft, so interpretierten andere Homburgs Einstimmen in die kämpferischen Rufe der Kriegsgesellschaft als eine Kapitulation des Individuums vor der Macht der Herrschenden. Ein gebrochener Homburg liege hier „*mit allen Feinden Brandenburgs im Staub*“⁴⁵, wie Bertolt Brecht es ausdrückte. Auch wenn der Schluß des Dramas unter verschiedenen Aspekten deutbar bleibt, kam es Kleist doch offenbar vor allem auf die Dialektik zwischen dem Vertreter des Individualismus, Homburg, und dem des Gesetzes, dem Kurfürsten, an. In dem Zusammenfinden beider Prinzipien am Schluß sah er seine Vorstellung eines idealen Brandenburg erreicht. Henze setzt demgegenüber einen völlig anderen Akzent. Der Ausgang seiner Oper zielt nicht auf die ‚Besserung‘ eines ichbefangenen Träumers ab, sondern zeigt, wie sich eine Gesellschaft die Ideale dieses ‚besonderen Menschen‘ zu eigen macht, wie ein Staat entsteht, in dem weniger ein Ausgleich zwischen den Prinzipien, als vielmehr ein Sieg des Traumes und des rauschhaften Welterlebens, der individualistischen (und auch der egozentrischen) Sicht auf die Welt stattfindet.

— 83 —

Fraglich bleibt, ob die zugleich in der Bearbeitung spürbare „*Unterdrückung des Geschichtsgehalts*“⁴⁶ — die sich in der Akzentuierung der prinzipiellen, überzeitlichen Problematik und der Zurückdrän-

⁴³ Henze: *Musiksprache*, S. 120.

⁴⁴ Henze: *Homburg*, S. 79.

⁴⁵ Vgl. Sembdner 1996, S. 535.

⁴⁶ HACKERT, FRITZ: Kleists ‚Prinz Friedrich von Homburg‘ in der Nachkriegs-Interpretation 1947-1972. Ein Literaturbericht, in: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* XII (1973), S. 56.

gung der geschichtlichen Zusammenhänge, also dem spezifisch 'preußischen' Gesichtspunkt äußert — als eine rein ästhetizistische Sichtweise Henzes auf Kleist zu interpretieren ist, wie es beispielsweise Kreutzer versucht.

„Henzes Äußerungen [zu seiner Oper, A.F.], sieht man sie im Zusammenhang seines Oeuvres, mögen auch Erstaunen erwecken, weil wir aus ihnen letzten Endes ein Interesse ablesen, das sich ausschließlich auf künstlerische Fragen richtet. Wenn man so will, kommt in ihnen Ästhetizismus zum Ausdruck.“⁴⁷

Das Fehlen einer plakativen politischen Aussage heißt noch nicht, daß Henze den *Prinzen von Homburg* nicht mit einer Aussage in Bezug auf die Gesellschaft ausgestattet hat — immerhin finden sich in der Geschichte der Gattung Oper eine Reihe von Werken, die ohne dezidiert 'politisch' gemeint zu sein, dennoch die gesellschaftliche Situation ihrer Zeit spiegeln wollen. Das hartnäckige Beharren auf seiner individuellen Perspektive als Mensch und Künstler, die Aversion gegen jede Unterwerfung des Individuums, sei es unter einen allmächtigen Staat oder unter das Diktat einer gesellschaftlichen Gruppe, kann durchaus als gesellschaftskritische Position und politische Aussage gesehen werden. Henze hat mit der Gestaltung des Konfliktes von Gesetz und Individuum in seiner Oper gezeigt, in welche Richtung seine Sympathien gehen. Die Utopie vom „*Ideal-Land*“⁴⁸, die am Schluß des Werkes aufscheint, impliziert jenes Individuum, welches sich Henze vor allem im einsam schaffenden Künstler verkörpert, der mit seinem Werk in Neuland vordringt, und so auch seiner Umgebung einen Gewinn bringen kann.

— 84 —

Es dürfte somit insbesondere die Künstlerthematik gewesen sein, die den Komponisten an Kleists Drama interessierte. Henze selbst hat den Konflikt des Schauspiels als den zwischen der „*künstlerischen Freiheit*“ und der „*Idee von Unterwerfung*“⁴⁹ betrachtet. Sicherlich ist die Vermutung nicht abwegig, zu vermuten, daß Henze, der stets in der eigenen Biographie und der eigenen Befindlichkeit ein Movens zur künstlerischen Gestaltung fand, eine geistige Parallele zwischen dem Künstler und Außenseiter Kleist, dessen Gestalt Homburg und sich selbst erblickte.

⁴⁷ Kreutzer 1994, S. 220.

⁴⁸ Henze: *Homburg*, S. 79.

⁴⁹ Henze: *Reiseliieder*, S. 185.

So einseitig eine solche Kleist-Deutung auch sein mag — mit ihrer Akzentuierung der Welt des Traums und der Freiheit, andererseits der Verdrängung von Krieg, Geschichte und Militär, ist sie ein Ausdruck ihrer Zeit. Darüber hinaus aber enthält sie eine positive Aussage und verharret mit ihrer Utopie einer Gesellschaft, die den Künstler liebt und anerkennt keineswegs in bloßem Ästhetizismus. Sie reflektiert damit Henzes damalige Vorstellungen vom Zusammenspiel zwischen Individuum und Allgemeinheit. Bezogen auf den Autor Kleist, kann man von Henzes Oper durchaus auch als von einem Versuch sprechen, diesen mehrdeutigen Autor von der ideologischen Usurpation durch nationalistische und nationalsozialistische Vereinnahmungen zu reinigen. Daß Kleists Werk dabei wiederum verkürzt, ihm geradezu eine anti-nationale Haltung angedichtet wurde, war wohl kaum vermeidbar. So könnte man überspitzt sagen, Bachmann und Henze haben den Versuch einer musikalischen Entnazifizierung Kleists gewagt — und auch dies war im Jahre 1960 eine gesellschaftlich relevante Aussage.

Literaturhinweise

1. PRIMÄRLITERATUR

BACHMANN, INGEBORG: *Der Prinz von Homburg*. Oper in drei Akten. Für Musik eingerichtet nach dem Schauspiel von Heinrich von Kleist. Musik von Hans Werner Henze. In: BACHMANN, INGEBORG: Werke. Band 1: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. Herausgegeben von CHRISTINE KOSCHEL, INGE VON WEIDENBAUM UND CLEMENS MÜNSTER. München, 4. Auflage 1993, S. 331-368.

HENZE, HANS WERNER: *Der Prinz von Homburg*. Oper in drei Akten nach dem Schauspiel von Heinrich von Kleist. Für Musik eingerichtet von Ingeborg Bachmann. Partitur. Mainz: B. Schott's Söhne o. J.

HENZE, HANS WERNER: *Der Prinz von Homburg*. Oper in drei Akten nach dem Schauspiel von Heinrich von Kleist. Für Musik eingerichtet von Ingeborg Bachmann. Revidierte Fassung 1991. Partitur. Mainz: B. Schott's Söhne 1992.

HENZE, HANS WERNER: *Der Prinz von Homburg*. Oper in drei Akten nach dem Schauspiel von Heinrich von Kleist. Für Musik eingerichtet von Ingeborg Bachmann. Klavierauszug von WALTER B. TUEBBEN. Erstfassung und revidierte Fassung 1991. Mainz: B. Schott's Söhne 1960/1988. (ED 5080)

KLEIST, HEINRICH VON: *Prinz Friedrich von Homburg*. Ein Schauspiel. In: KLEIST, HEINRICH VON: Werke und Briefe in vier Bänden. Band II: Dramen 2. Herausgegeben von SIEGFRIED STRELLER. Frankfurt / Main 1986, S. 351-441.

TEXTE VON HANS WERNER HENZE:

HENZE, HANS WERNER: 'Prinz von Homburg'. In: HENZE, HANS WERNER: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984. Mit einem Vorwort herausgegeben von JENS BROCKMEIER. München 1984, S. 77. [Henze: Homburg]

HENZE, HANS WERNER: Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995. Frankfurt am Main 1996., S. 185. [Henze: Reiselieder]

HENZE, HANS WERNER: Musiksprache und künstlerische Erfindung. In: HENZE, HANS WERNER (HRSG.): Musik und Mythos. Frankfurt am Main 1999, S. 120. [Henze: Musiksprache]

HENZE, HANS WERNER: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984. Mit einem Vorwort herausgegeben von JENS BROCKMEIER. Erweiterte Neuauflage München 1984, S. 196

HENZE, HANS WERNER: Die englische Katze. Ein Arbeitstagebuch 1978-1982. Frankfurt am Main 1983, S. 320-321. [Henze: Englische Katze]

TEXT VON INGEBORG BACHMANN:

BACHMANN, INGEBORG: Entstehung eines Librettos. In: Melos 27 (1960), S. 136-138. Auch in: BACHMANN, INGEBORG: Entstehung eines Librettos. In: BACHMANN, INGEBORG: Werke. Herausgegeben von CHRISTINE KOSCHEL, INGE VON WEIDENBAUM UND CLEMENS MÜNSTER. Band 1: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. 4. Auflage München, Zürich 1993, S. 369-374. [Bachmann: Entstehung]

2. SEKUNDÄRLITERATUR:

- BARTSCH, KURT: Ingeborg Bachmann. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage Stuttgart 1997.
- BECK, THOMAS: Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze. Würzburg 1997.
- DAHLHAUS, CARL: Traditionelle Dramaturgie in der modernen Oper. In: DAHLHAUS, CARL: Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte. München / Salzburg 1983, S. 229-237.
- DE LA MOTTE, DIETHER: Hans Werner Henze. *Der Prinz von Homburg*. Ein Versuch über die Komposition und den Komponisten. Mainz 1960.
- HACKERT, FRITZ: Kleists 'Prinz Friedrich von Homburg' in der Nachkriegs-Interpretation 1947-1972. Ein Literaturbericht. In: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik XII (1973), S. 53-80.
- KANZOG, KLAUS / KREUTZER, HANS JOACHIM (HRSG.): Werke Kleists auf dem modernen Musiktheater. Berlin 1977.
- KANZOG, KLAUS: Vom rechten zum linken Mythos. Ein Paradigmenwechsel der Kleist-Rezeption. In: GRATHOFF, DIRK (HRSG.): Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. Opladen 1988, S. 312-328.
- KOMMERELL, MAX: Die Sprache und das Unausprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist. In: KOMMERELL, MAX: Geist und Buchstabe der Dichtung. 6. Auflage Frankfurt / Main 1991, S. 243-317.
- KREUTZER, HANS JOACHIM: Vom Schauspiel zur Oper. Ingeborg Bachmanns Libretto für Hans Werner Henzes *Der Prinz von Homburg*. In: KREUTZER, HANS JOACHIM: Obertöne: Literatur und Musik. Neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste. Würzburg 1994, S. 217-261. (Neubearbeitung einer 1977 erschienenen Studie: Libretto und Schauspiel. Zu Ingeborg Bachmanns Text für Henzes 'Der Prinz von Homburg'. In: KANZOG, KLAUS / KREUTZER, H.J. (HRSG.): Werke Kleists auf dem modernen Musiktheater. Berlin 1977.)
- PETERSEN, PETER: *Prinz* und *Lord* — Henzes Arbeit mit Ingeborg Bachmann. In: PETERSEN, PETER: Hans Werner Henze. Ein politischer Musiker. Hamburg 1988, S. 55-69.
- SEMBDNER, HELMUT (HRSG.): Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten. 4., erweiterte Auflage München 1996.