

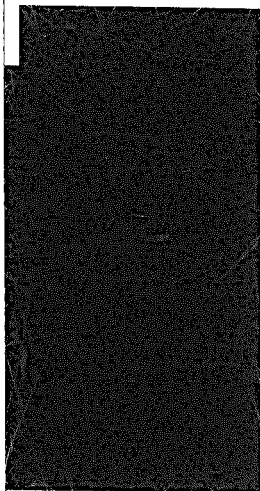
Hans Werner Henze

\* 1926 HEN  
01981

DER  
PRINZ von  
HOMBURG



# Mein Kulturprogramm



# Meine Bank

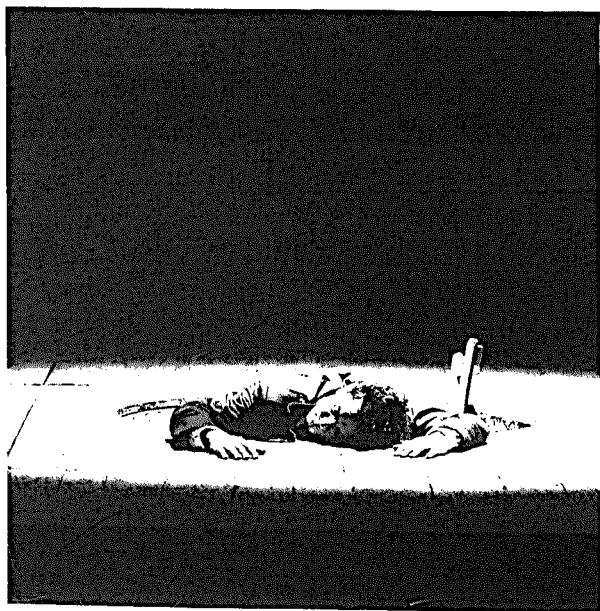
Die Naspa tut viel  
für mein Geld.  
Und viel für meine  
Liebe zur Kunst.  
Sie fördert Konzerte,  
Kunstaussstellungen,  
Veranstaltungen.  
Naspa, die  
verstehn mich.

Nassauische Sparkasse **Naspa**



Das Leben ist nicht bloß ein Levkojengarten

*Theodor Fontane*



HESSISCHES STAATSTHEATER WIESBADEN

HANS WERNER HENZE

# DER PRINZ VON HOMBURG

Oper in drei Akten

nach dem Schauspiel von Heinrich von Kleist

für Musik eingerichtet von

INGEBORG BACHMANN

Musikalische Leitung: Hilary Griffiths  
Inszenierung: Dominik Neuner  
Bühnenbild: Hans Dieter Schaal  
Kostüme: Ute Frühling  
Dramaturgie: Norbert Abels

Premiere am 1. Mai 1997

## INHALT

- I., 1. **Szene.** *Garten des Schlosses von Fehrbellin.* Die Schlacht zwischen dem Großen Kurfürsten und den Schweden steht unmittelbar bevor. Nur der General der Reiterei, Prinz Friedrich Artur von Homburg, fehlt. Der Kurfürst, die Kurfürstin, Prinzessin Natalie, Graf von Hohenzollern und die anderen finden ihn im Garten. Träumend windet er sich einen Lorbeerkrantz. Der Kurfürst schlingt seine goldene Kette um den Kranz und reicht ihn Prinzessin Natalie. Von der traumhaften Begegnung bleibt dem Prinzen nur ein Handschuh der Prinzessin zurück. Sein Freund Hohenzollern bringt den Prinzen wieder in die Wirklichkeit. Traumverloren versucht der Prinz die Herkunft des Handschuhs zu ergründen.
2. **Szene.** *Im Schloß.* Feldmarschall Dörfling diktiert den Schlachtplan. Der Prinz von Homburg nimmt die militärischen Anordnungen kaum wahr, denn die Prinzessin von Oranien vermißt ihren Handschuh.
3. **Szene.** *Schlachtfeld von Fehrbellin.* Der Prinz von Homburg, Graf Hohenzollern, Obrist Kottwitz und die Offiziere verfolgen den Verlauf der Schlacht. Als die Schweden weichen, befiehlt der Prinz, entgegen der Order des Kurfürsten, seinen Offizieren den Angriff. Verwundete und Tote werden geborgen. Auch der Kurfürst soll gefallen sein. Aus tiefster Trauer finden Natalie und der Prinz in Liebe zueinander. Unversehrt kehrt der Kurfürst aus der Schlacht zurück. Er will denjenigen, der mit seinem eigenmächtigen Einsatz der Reiterei den Sieg in Frage gestellt hat, durch das Kriegsrecht zum Tode verurteilen lassen. Als der Prinz von Homburg die schwedischen Fahnen vor ihm niederlegt, fordert er ihm den Degen ab.
- II., 4. **Szene.** *Gefängnis.* Das Kriegsrecht hat den Prinzen von Homburg zum Tode verurteilt. Jedoch erst, als er von Hohenzollern hört, daß der Kurfürst das Todesurteil zur Unterschrift angefordert hat, begreift der Prinz das Ausmaß des Geschehens. Hohenzollern rät ihm, die Kurfürstin, seine Tante, um Hilfe zu bitten.
5. **Szene.** Auf dem Gang zur Kurfürstin erblickt der Prinz das *Grab*, das für ihn bestimmt ist.
6. **Szene.** *Zimmer der Kurfürstin.* Der Prinz fleht die Kurfürstin an, ihm zu helfen. Sie rät ihm vergeblich, sich zu fassen. Natalie hört, daß er gewillt ist, jeden Anspruch auf sie aufzugeben, einzig um zu leben. Sie will versuchen, den Kurfürsten umzustimmen.

7. **Szene.** *Zimmer des Kurfürsten.* Der Kurfürst vernimmt von Natalie, daß der Prinz nur noch an seine Rettung denke. Er gibt Natalie einen Brief, in dem er ihm mitteilt, daß er frei wäre, falls er das Urteil für ungerecht halte.
8. **Szene.** *Gefängnis.* Natalie überbringt den Brief des Kurfürsten. Der Prinz selbst vor die Entscheidung gestellt, entscheidet für das Gesetz. Natalie, ChefIn eines Regiments, beordert ihre Dragoner nach Fehrbellin.



- II., 9. **Szene.** *Zimmer des Kurfürsten.* Das Regiment „Prinzessin Oranien“ ist in der Stadt. Es droht Rebellion. Die Offiziere bitten den Kurfürsten um Gnade für den Prinzen. Der Kurfürst läßt ihn aus dem Gefängnis holen. Die Entscheidung für den Tod ist für den Prinzen auch der Abschied von den Offizieren, von Natalie. Er wird in das Gefängnis zurückgebracht. Das Gesetz ist gewahrt. Der Kurfürst zerreißt das Todesurteil.
10. **Szene.** *Garten des Schlosses von Fehrbellin.* Der Prinz, mit verbundenen Augen und von Hohenzollern geführt, glaubt sich auf dem Weg zum Tod. Als ihm sein Freund das Tuch abnimmt, sieht er sich vor dem Kurfürsten und dem Hofstaat. Gemeinsam stimmen sie an: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs“.

Hans Werner Henze

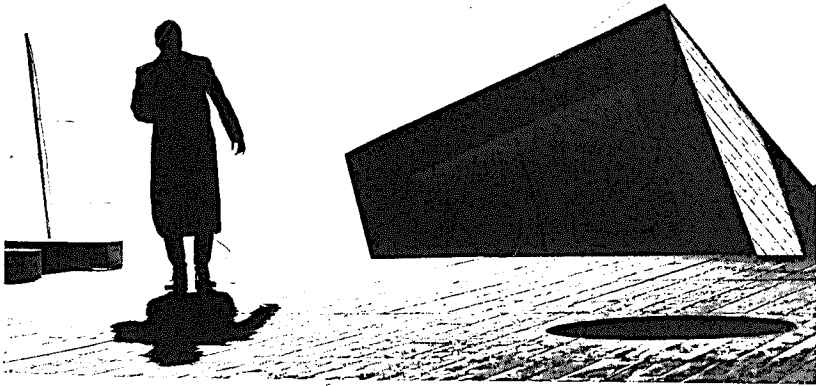
## MEIN PRINZ VON HOMBURG

Der Prinz von Homburg, unser tapferer Vetter, der traumwandelnde junge Herr, ein mit feurigen Zungen Redender, ein deutscher Hamlet, mit dem Leben wie mit dem Tode spielend – das ist der Held meiner neuen Oper.

Manch einer mag sich wundern, daß ich diesen Stoff gewählt habe. Es gibt vielleicht einige Argumente dagegen. Oberflächliche Leser oder Besucher von Theateraufführungen im „Geist des Tausendjährigen Reiches“ denken bei diesem Stück noch an die Verherrlichung des Militarismus und an Kadavergehorsam, andere wieder sind außerstande, das Werk von seinem preußischen Ambiente zu trennen. Es gibt Leute, die meinen, daß die Vertonung klassischer Texte, die Übertragung klassischer Wortdramen auf die Opernbühne, ein illoyales Unternehmen sei. Natürlich wäre es wirklich langweilig, wenn mit der Zeit die ganze Literatur in Opern aufgehen würde. Aber man sage mir: wer hätte mir ein besseres Libretto schreiben können als mein Freund Heinrich von Kleist, wo gibt es Glänzenderes in der deutschen Sprache, wo mehr Freiheit, Wildheit, Pathos, diese hohen Gefühle, die heute niemand mehr aufbringen will, die meine Musik aber suchte! Gefühle, die doch in unser modernes Bewußtsein tief hineinreichen, da sie von einem Menschen aufgebracht werden, der leicht oder genau so schwer wie in der seinen in unserer Welt leben oder nicht leben könnte, der in unserer Zeit ähnlich reagieren würde, wie er es in der seinen tat?

Daß man die Welt, die Kleist in diesem Werk aufgebaut hat, vom „Preußentum“ abstrahieren muß, ist einleuchtend, aber mir scheint sogar, das Werk ist schon von vorn herein vom „Preußentum“ abstrahiert. Beinahe zufällig nur, des historischen Hintergrunds wegen (der von Kleist frei variiert wurde), spielt sich der Konflikt im Brandenburgischen ab. Doch die Spannung zwischen dem Sein eines Einzelnen und der Staatsraison, Fragen der Mißachtung von Gesetz und Ordnung, das Zittern eines Menschen vor der Gewalt der herrschenden Macht, der Mut, sich solcher Macht zu widersetzen – all das könnte auch heute geschehen oder hätte vor tausend oder zweitausend Jahren sein können, in Sparta, in Athen, solche Konflikte haben immer existiert und existieren immer noch; sie sind nicht an die Lokalität Brandenburg und nicht an das Preußentum gebunden. Mir gefällt es, das Ganze in eine Beziehung zu Griechenland zu setzen, und zwar wegen der Grazie und Eleganz, die in diesem Begriff enthalten ist, und ich möchte mir dieses Kleistsche Brandenburg wie eine antike adler-

umflogene Dynastie vorstellen. Die Statuen in Agora und Delphi blicken dich mit ihren Götteraugen an und geben dir recht: es sind diese Götter, die der Prinz anruft, dies ist seine Welt, seine Umgebung (vielleicht, weil die Klassik in dem die Klassik zerbrechenden Kleist noch nachweht): der spielerische Geist im schwarzen Schatten des hohen hellen Olymp, ein eklogenhaftes Spiel, mit unerwarteten Ausbrüchen, schönen und dithyrambisch hohen Gefühlen.



Ingeborg Bachmann

## ENTSTEHUNG EINES LIBRETTOS

Vor die Aufgabe gestellt, das Schauspiel „Der Prinz von Homburg“ einzurichten als Libretto, zögerte ich.

Ich bewunderte und liebte Kleist, ich hatte den „Prinz von Homburg“ gelesen, aber nur ein einziges Mal auf der Bühne gesehen, in Paris, in französischer Sprache, in der Inszenierung von Jean Vilar. Le Prince de Homburg. Gérard Philippe gab ihm Glanz, Zittern, Demut. Er sprach französisch, war fern von Preußen, von Deutschland. Man mußte das Stück lieben. Aber konnte man das Stück noch lieben, wenn Brandenburg wieder Brandenburg war und bei dem Kanonendonner, der den Prinzen zurück ins Leben ruft, sich die schlimmsten Assoziationen einstellten?

Einer Generation zugehörig, die nicht nur dem Volk mißtraute, das seine Klassiker politisch mißbraucht hatte, sondern auch den Dichtern mißtraute, deren Werke sich so mißbrauchen hatten lassen, kam ich nicht los von dem Gedanken an jenes Gedicht von Brecht „Über Kleists Stück ›Der Prinz von Homburg‹“:

Oh Garten, künstlich in dem märkischen Sand!  
 Oh Geistersehn in preußischblauer Nacht!  
 Oh Held, von Todesfurcht ins Knien gebracht!  
 Ausbund von Kriegerstolz und Knechtsverstand!

Rückgrat, zerbrochen mit dem Lorbeerstock!  
 Du hast gesiegt, doch war's dir nicht befohlen.  
 Ach, da umhalst nicht Nike dich. Dich holen  
 Des Fürsten Büttel feixend in den Block.

So sehen wir ihn denn, der da gemeutert  
 Mit Todesfurcht gereinigt und geläutert  
 Mit Todesschweiß kalt unterm Siegeslaub.

Sein Degen ist noch neben ihm: in Stücken.  
 Tot ist er nicht, doch liegt er auf dem Rücken  
 Mit allen Feinden Brandenburgs in Staub.

Aber hatte nicht Heinrich Heine, der um nichts weniger und nicht weniger leidenschaftlich ein Feind des Knechtsverstandes, der Unmenschlichkeit und des nationalen Dünkels war, 1822 in den Berliner Briefen geschrieben: „Es ist jetzt bestimmt, daß das Kleistsche Schauspiel „Der Prinz von Homburg oder die Schlacht bei Fehrbellin“ nicht auf unserer Bühne erscheinen wird... Dieses Stück ist noch immer ein Erisapfel in unsern ästhetischen Gesellschaften. Was mich betrifft, so stimme ich dafür, daß es gleichsam vom Genius der Poesie selbst geschrieben ist...“

Was ist das für ein Stück, das des Geistes der Knechtschaft und des Geistes der Freiheit in gleicher Weise beschuldigt wird? Von welchen Kräften lebt es, was macht seine Ambivalenz aus, und wie sollen wir es endlich verstehen? Aber die Erklärungen und Erläuterungen lahmen immer, und ich wünsche nur eins: daß es der neuen Musik gelungen ist, seinen Geist neu und richtig zu benennen.

Es gibt in diesem Schauspiel, dessen Szenen alle zur Nachtzeit spielen (oder in der Dämmerung oder im Morgengrauen), durch den ständigen Lichteinfall der Sprache und einer Freiheit, die nicht eigens ihre Verkündigung braucht, sondern sich durch die Sprache fühlbar macht, eine große Klarheit und Helligkeit. Es gibt in diesem Schauspiel, und dies ist, glaube ich, noch nie recht bemerkt worden – keinen einzigen Bösewicht, keine Gestalt, die einer Niedrigkeit fähig wäre, einer Intrige, einer Schurkerei. Und es gibt nicht ein „Schicksal“, nichts Verhängliches, Unaufhaltsames. So mußte der Prinz uns erscheinen als der erste moderne Protagonist, schicksallos, selber entscheidend, mit sich allein in einer „zerbrechlichen Welt“ und uns darum nah, kein Held mehr, komplexes Ich und leidende Kreatur in einem, ein „unausprechlicher Mensch“, wie Kleist selbst sich genannt hat, ein Träumer, Schlafwandler, der Herr seiner selbst wird.

Alle Gestalten in dem Stück zeichnen sich durch einen Freimut sondergleichen aus, der Freund Hohenzollern, die Kurfürstin, die erstaunliche Prinzessin von Oranien, die ihr Regiment zur Befreiung des Prinzen in die Stadt befiehlt, die Offiziere, die dem Kurfürsten die Stirn bieten. Sie alle und ihre Handlungen und ihre Worte bezeugen es immerzu, atmen eine Luft der Freiheit, die uns selbstverständlich erscheint, die aber, bedenken wir es wirklich, noch nie in einem Staatswesen geatmet worden ist.

Dieses Staatswesen ist eine Vision Kleists. Und der Große Kurfürst, der es repräsentiert, ist eine Idealfigur, ein Herrscher, der den Gebrauch der Macht verachtet, aber auch nur Spott für seine Offiziere hat, denen der Sieg Homburgs ein Beweis dafür ist, daß richtig gehandelt wurde. Sein tragischer Begriff von Gerechtigkeit läßt diesen Beweis nicht zu. Homburg, der falsche Sieger, aber

unterwirft sich dem absurden Urteil, weil er die Voraussetzungen begreift, unter denen der Kurfürst es fällt – nämlich als einem nicht der Macht und der Grausamkeit entsprungenen. Genau hier im Absurden der beiden Entscheidungen vernichten beide, Kurfürst und Prinz, die heroische Welt und ihren trügerischen Anspruch.

Was an dem Stück wie die Verherrlichung der Legitimität erscheint, ist nicht die Glorifizierung jener Legitimität (oder sagen wir besser: Illegitimität), unter der wir seit je in unseren Ländern gelitten haben und die Deutschland in den Abgrund geführt hat, sondern eine noch nie verwirklichte, durch die der Staat einsichtig werden könnte, die Gerechtigkeit lebbar wird, Freimut kein Wagnis ist – durch die all dies unmöglich wird, was Kleist wußte und was ihn als Wissen verbrannte: „Ist es ihm um die Wahrheit zu tun? Dem Staat? Ein Staat kennt keinen anderen Vorteil, als den er nach Prozentsätzen berechnen kann. Er will die Wahrheit *anwenden*.“

Und vergessen wir nicht, daß derselbe Mann schrieb: „Der Soldatenstand wurde mir so verhaßt, daß es mir nach und nach lästig wurde, zu seinem Zwecke mitwirken zu müssen.“ Aber Kleist ging noch weiter, sagte, es sei unmöglich, Offizier und Mensch zugleich zu sein. Es ist zu fürchten, daß dieser Autor in Deutschland nie populär werden wird.

Da nun der Mut zu Kleist gefaßt war, wußte ich nicht, woher den Mut nehmen zu einer Kürzung oder gar einer Bearbeitung des Textes. Die Unbekümmertheit, mit der man früher die großen Dichtungen umschrieb, zurechtschnitt und zurechtzimmerete für ein Libretto (Othello, Falstaff), ist uns abhanden gekommen. 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 brauchte. Das Unumgängliche wurde getan, die kleinen Operationen wurden vorgenommen, mit dem Wunsch, die Dichtung so unbeschädigt wie möglich der Musik zu übergeben – nicht zum Gebrauch, sondern für ein zweites Leben in der Musik und mit der Musik.

Gesichtspunkte helfen kaum. Aber beim Auflösen und Auffächern der Szenen, nach einer immer intimeren Kenntnis des Gefüges, ja nachdem so etwas wie ein Röntgenbild entstanden war, zeigte es sich, wo der Text eine Straffung zuließ, wo Kürzungen möglich waren, ein rascherer Fortgang oder Einsatz sich erlaubte. Die herrlichen Monologe, die knappsten, dichtesten, die in der Literatur zu finden sind, konnten alle erhalten werden. Unvermeidbar jedoch waren folgenden Veränderungen: Nebenfiguren, stichwortbringende vor allem, wurden hier und da zusammengefaßt in eine Person; oder es wurde, soweit dies dem

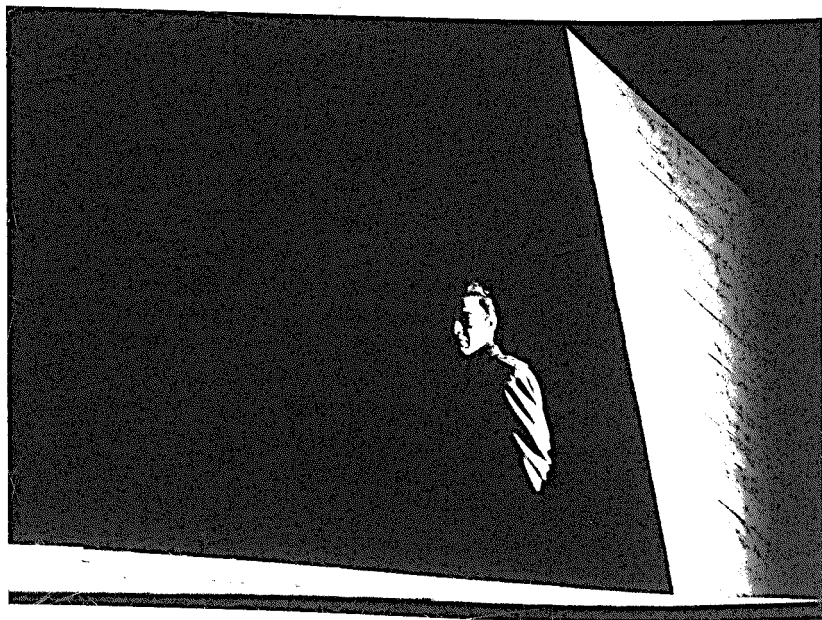
Sinn nicht abträglich war, ein Text einer anderen Person in den Mund gelegt, oder „Allen“, oder den „Offizieren“, oder den „Damen“. Gelegenheiten für Arien und Ensembles und für verbindende Rezitative boten sich manchmal wie von selbst an oder wurden gefunden. Auffälliger ist die Einführung einer neuen Szene, in der der Prinz, auf dem Bittgang ins Schloß, auf dem Wege zur Kurfürstin, sein Grab von den Totengräbern schaufeln sieht. Im Original erzählt er diese Szene der Kurfürstin, in der Oper sehen wir sie. Der Text ist der darauffolgenden Szene mit der Kurfürstin entnommen – „Ach! Auf dem Wege, der mich zu dir führte, / Sah ich das Grab, beim Schein der Fackeln, öffnen...“

Es würde zu weit führen, alle die kleinen Veränderungen, aber auch die größeren Striche aufzuzählen. Auch sollte, meine ich, bei der Aufführung, der Eindruck entscheiden und abgewartet werden, ob sie sich überhaupt aufdrängen. Es gäbe keine Rechtfertigung für dieses Libretto, wenn es beanspruchte, etwas für sich zu sein. Die Rechtfertigung, wenn davon die Rede sein soll, kann nur von der Musik kommen. In dem neuen Werk, der Oper, erlöst ja der Komponist den „bearbeiteten“ Text zu einer neuen Gestalt, einer neuen Ganzheit. Ich würde darum meine Arbeit dann für gelungen halten, wenn sie wenig bemerkt und schließlich vergessen würde.

Hingegen möchte ich über den Schluß noch etwas sagen, der die längste Zeit, ja bis zuletzt, die größten Schwierigkeiten machte. Die beiden Bedenken, von denen gesprochen wurde, treten hier gemeinsam auf, das Bedenken gegen den Text selbst und das Bedenken, ihn zu verändern. Ich versuchte zuerst, aus verschiedenen Textstellen ein Finale zu machen, um den bekannten Schluß zu vermeiden. („Ins Feld! Ins Feld! / Zur Schlacht! / Zum Sieg! Zum Sieg! / In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“) Denn dieser Schluß hat mitgeholfen, das Mißverständnis zu befördern und Kleist den Gedankenlosen auszuliefern als einen nationalen, patriotischen Dichter, der er niemals war. Der originale Schluß ist nun doch stehen geblieben, obwohl ich noch öfters bezweifle, daß die Lösung die richtige ist. Er ist stehen geblieben im Vertrauen darauf, daß jene, die den „Genius der Poesie selbst“, von dem das Stück geschaffen wurde, verspüren, auch die Schwerpunkte des Werkes begreifen. Nicht in der opernhafte naiven Apotheose, die zeitverhaftet, unreflektiert ist, werden die Begreifenden sich aufhalten, sondern für immer bei den schmerzlichen Worten Nataliens: „Ach, was ist Menschengröße, Menschrühm!“

Der Text muß notwendiger Weise hinter der Musik zurückbleiben, er muß die Tür aufhalten, durch die sie hereinkommen kann. Der Text macht uns wohl mit der Begebenheit und den handelnden Personen vertraut, aber die wirkliche Begebenheit ist in der Musik, die Freude, der Schmerz in der menschlichen Stimme. Die Worte sind die trockenen Brote, die in die Musik getaucht werden und genießbar gemacht werden. Das setzt eine neue Rolle für die Worte voraus, die selbständig waren, ihren Klang, ihren Rhythmus aus Gegen- und Miteinander bezogen. Ich glaube, daß daher auch das Verblässen der Operntexte beim Lesen herrührt, es sind schein tote Texte, die doch durch den ersten Anhauch von Musik ins Leben zurückgerufen werden.

*Ingeborg Bachmann: Vorwort zu einem fragmentalen Libretto, 1956.*



Norbert Abels

## EIN TRÄUMENDER KRIEGSPOET

Wer erspäht utopisches Licht am Schluß des „Prinz von Homburg“? Wer vermag zu jubeln, wenn dort kollektiv angestimmt wird: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“?

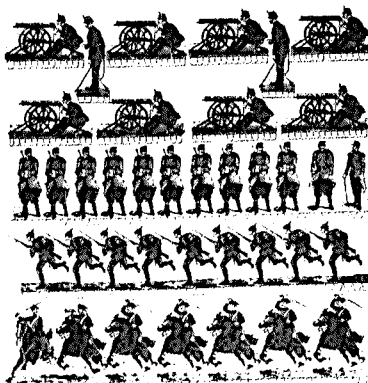
Wir kehren in unserer Produktion die so preußisch-deutsche Dialektik von Traum und Politik, von machtgeschützter Innerlichkeit und aggressivem Größenwahn hervor. In der Inszenierung von Henzes kongenialer dreiaktiger Oper (Uraufführung 1960) wird das Familiendrama, die Keimzelle der staatlichen Tragödie, in das Zentrum gertickt. Ein moderner, tief in Romantizismus getauchter Held, der das persönliche Empfinden, die Willkür und die nervöse Anwendung über alles andere setzt und trotz aller Heldenredensarten eben doch kein eigentlicher Held sei: so porträtierte 1872 Theodor Fontane mißbilligend den Prinzen von Homburg. Das Hauptärgernis in dieser Charakterisierung war das unpreußische und deshalb anstößige Furchteingeständnis, das ein knappes halbes Jahrhundert später Kaiser Wilhelm II. („wenn nur die fatale Feigheitsszene nicht wäre...“) einfach streichen wollte. Als ihm daraufhin bedeutet wurde, daß dem Stück durch diese Willkür ein Angelpunkt ausgebrochen würde, fragte er nach einer kleinen, von Erstaunen bestimmten Stille kurz: Wieso?

In der Beantwortung dieser Frage liegt die gleichnishafte Kraft des Stückes und damit auch dessen Modernität: die Stärke der Schwäche. Kleist wußte um die Dialektik von Machtgier und Selbstpreisgabe, von staatlicher Ordnung und inwendiger Anarchie, obgleich er ihr mit seinem paradoxen Streben, Offizier und Dichter zu sein, gleichsam ein träumender Kriegspoet, selbst unterlag. Die Lebensunrast, der die Ordnung und die Strenge des Werkes gegenübersteht, zeugt hiervon ebenso wie der penibel und als Selbsthinrichtung inszenierte gemeinsame Tod mit der Geliebten am Wannsee. Am deutlichsten jedoch offenbart sich diese Dialektik am abgründigsten Ort des Dichters: in der Sprache. Sie war mit all ihrer vergeblichen Ausdrucksanstrengung die verräterischste Signatur des unterdrückten Leibes. In ihr vollzog sich der Gegensatz von geordnetem Aufmarsch und aufgelöster Flucht, Aggressivität und Passivität, zufügendem und hingegenommenem Schmerz.

Hinter dem juristisch-umständlichen Stil lauerte die Drohung vollständiger Selbstaufflösung des von der Norm abweichenden Individuums. Die mit Militämetaphern übersäten Sätze, der martialische Tonfall, entsprachen genau

der aggressiven Funktion, die Heinrich von Kleist den Worten zugewiesen hat: „...überhaupt wird jeder, der bei gleicher Deutlichkeit, geschwinder als sein Gegner spricht, einen Vorteil über ihn haben, weil er gleichsam mehr Truppen als er ins Feld führt.“

Nicht nur das Wort, auch die Liebe zeigt sich in solchem Zusammenhang. Natalie, zunächst erotisches Wunschbild aus des Prinzen Ruhmestraum, ist zugleich – wie Königin Luise – Chefin eines Dragonerregiments. Im Stück fällt



*Papiersoldaten zum Ausschneiden und Aufkleben*

beim Wunschtraum des Prinzen der militärische Sieg mit der Liebeserfüllung zusammen. Vorausgenommen aber wird dies in der Pantomime am Anfang des Schauspiels, wenn der Prinz, halb wachend, halb schlafend, den Lorbeerkranz windet.

Henzes dreiaktige Oper spürt neben der Zeit Kleists, dem außer Rebellen und Rebellionen ein neuer Opernstil entsprungen ist, auch der Sprache des Dichters nach. Der Versuch, der geballten Kleist'schen Sprache, „welche die Singstimmen in die Höhe zu treiben scheint“, kompositorisch zu entsprechen, richtete sich konsequent auf die in dieser Sprache erscheinende Dialektik von Herrschaft und Weltflucht, auf die große Spannung, die „im Zusammenwirken von Seidigem und Stählernem“ (Henze) liegt. Er stellt die Normverletzung als Stärke der Schwäche heraus, mit der die Zersetzung des klassischen Heldenideals einhergeht. Henzes ästhetische Unternehmung, mit der Musik das Wort zu durchleuchten, um es schließlich in jene Höhe zu heben, in der es anfängt zu tönen, war freilich nur möglich durch die wortmusikalische Umwandlung der Dichtung Kleists durch Ingeborg Bachmann.

In diesen Berliner Tagen hatte Visconti mir mehr als einmal von seinem Wunsch gesprochen, daß ich den *Prinz von Homburg* für ihn komponieren solle. Ich hatte abgelehnt. Er, der den Kleist nur in wie auch immer gearteten italienischen oder französischen Übersetzungen las, konnte nicht wissen, daß für einen Deutschen die Kleistsche Sprache ja selbst schon Musik ist, die klingt wie ein großes, von Stürmen geschütteltes Orchester. Er konnte sich merkwürdigerweise den *Homburg* nicht als Schauspiel vorstellen, für ihn hatte das Stück nur in Operngestalt einen Sinn. Meine Vorbehalte ärgerten ihn, er drohte, mir die Freundschaft aufzukündigen, also lenkte ich ein. Ich habe noch ein Photo von ihm mit der Aufschrift *Le Prince de Hombourg pour notre amitié*, das er mir zu Erinnerung und zu ständiger Ermahnung am Tage des Friedensschlusses, das heißt meiner Kapitulation, geschenkt hatte. Ich eilte nach Neapel, um Ingeborg meinen Mißerfolg zu beichten. Sobald sie sich von dem Schock erholt hatte, warf Jeanne d'Arc sich in ihre Rüstung, spitzte die Feder und schrieb mir ein schönes und kluges *Homburg*-Libretto, das mich absicherte gegen jede Schmach.

Die nächste Theaterarbeit, *Prinz von Homburg*, forderte geradezu die Gegenüberstellung von Dodekaphonie und (cum grano salis) alter Harmonik: Die Dialektik Gesetz und Gesetzesbuch, Traum und Wirklichkeit, Lüge und Wahrheit, dieser Dualismus würde mich nun persönlich und künstlerisch mein ganzes Leben lang nicht mehr loslassen, würde mich immer wieder angehen und interessieren, und es ist seltsam zu denken, daß ich erst jetzt damit anfang, Ende 1958, daß ich erst jetzt auf den Gedanken kam, mich ernstlich mit den Phänomenen der Widersprüche künstlerisch auseinanderzusetzen.

*H.W. Henze: Reiselieder mit böhmischen Quinten, 1996*



*Heinrich von Kleist*

Stefan Zweig

## DER GEJAGTE

Ich bin dir wohl ein Rätsel.  
Nun tröste dich; Gott ist es mir.  
*Die Familie Schroffenstein*

Es gibt keine Windrichtung Deutschlands, in die er, der Ruhelose, nicht gefahren ist, es gibt keine Stadt, in der er, der ewig Heimatlose, nicht gehaust hat. Fast immer ist er unterwegs. Von Berlin saust er mit der rollenden Postkutsche nach Dresden, ins Erzgebirge, nach Bayreuth, nach Chemnitz, plötzlich jagt es ihn nach Würzburg, dann fährt er quer durch den napoleonischen Krieg nach Paris. Ein Jahr will er dort bleiben, aber schon nach wenigen Wochen flüchtet er in die Schweiz, wechselt Bern mit Thun, und Basel wieder mit Bern, fällt jählings wie ein geschleuderter Stein in Wielands stilles Haus zu Oßmannstedt. Und über Nacht treibt es ihn wieder fort, nochmals rennt er auf heißen Speichen über Mailand und die italienischen Seen nach Paris, stürzt sich sinnlos nach Boulogne mitten in eine fremde Armee und wacht dann plötzlich todkrank in Mainz auf. Und wieder wirft es ihn hinüber nach Berlin, nach Potsdam: ein Jahr lang nagelt ihn, den Unbeständigen, ersehntes Amt in Königsberg an, dann bricht er wieder los, will quer durch die marschierenden Franzosen nach Dresden, wird aber als vermeintlicher Spion nach Châlons geschleppt. Kaum befreit, flirrt er im Zickzack durch die Städte, stürmt von Dresden, mitten im österreichischen Krieg, nach Wien, wird bei Aspern während der Schlacht verhaftet und rettet sich nach Prag. Manchmal verschwindet er monatelang wie ein unterirdischer Fluß, taucht tausend Meilen weiter wieder auf: schließlich schleudert die Schwerkraft den Gejagten zurück nach Berlin. Ein paarmal zuckt er mit zerbrochenem Flügel noch hin und her, ein letztes Mal tastet er hinüber nach Frankfurt, bei der Schwester, bei den Verwandten ein Dickicht zu finden vor dem furchtbaren Jäger, der hinter ihm hetzt. Aber er findet keine Rast. So steigt er zum letztenmal in den Reisewagen (sein wahres, sein einziges Haus in all den vierunddreißig Jahren) und fährt hinaus an den Wannsee, wo er sich die Kugel in den Kopf schmettert. An einer Landstraße ist sein Grab.

Was treibt Kleist auf diesen Reisen? Oder vielmehr: was treibt ihn? Hier hilft keine Philologie: seine Reisen sind fast alle im letzten ganz sinnlos, sie haben keine Zwecke und kaum auch nur bestimmte Ziele. Sachlich sind sie nicht zu

erklären. Was biedere Forschung da Gründe nennt, sind meist nur Vorwände, künstliche Masken vor dem Anlitz des Dämons. Nüchternen bleibt dieser ahas-verische Trieb ewig rätselhaft: es ist darum auch kein Zufall, daß er dreimal als Spion verhaftet wird. In Boulogne rüstet Napoleon zur Landung in England – plötzlich torkelt wie ein Traumwandler der kaum entlassene preußische Offizier zwischen den Truppen herum. Ein Wunder rettet ihn vor dem Erschießen. Die Franzosen marschieren nach Berlin – gemächlich spaziert er durch die Kompanien, bis man ihn festnimmt und interniert. Bei Aspern kämpfen die Österreicher die entscheidende Schlacht: quer über die Walstatt wandert der Somnambule des Geistes, nichts anderes zur Legitimation in der Tasche als ein paar patriotische Gedichte. Ein solches sorgloses Verhalten ist logisch unerklärbar: hier waltet übermächtiger Zwang, waltet entsetzliche Ruhelosigkeit in einer selbstgequälten Seele. Man hat von geheimen Missionen gesprochen, die ihm anvertraut waren, um seine Fahrten zu erklären: das mag für die eine oder die andere gelten, nicht aber für die ewige Flucht seiner Existenz. In Wahrheit hat Kleist bei allen seine Reisen kein Ziel.

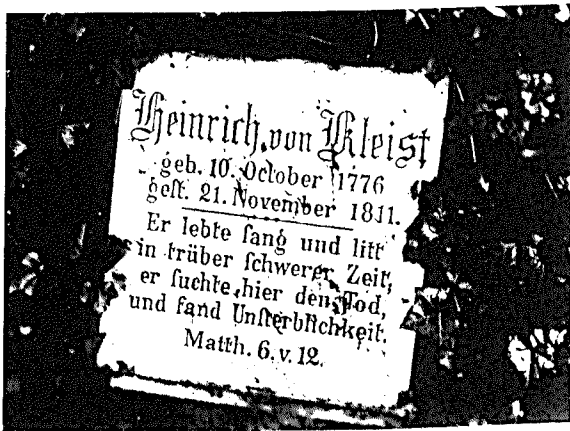
Er hat kein Ziel, er pfeilt nicht einer Stadt, einem Land, einer Absicht zu – er schnellt sich nur ab von dem überspannten Bogen, fort von sich selbst. Er will sich entlaufen, etwas in sich gewaltsam überrennen, er wechselt (wie Lenau – ihm innig verwandt – einmal ähnlich in seinem Gedichte vom „Seelenkranken“ sagt) die Städte wie ein Fiebernder die Kissen. Überall hofft er Kühlung, hofft er Genesung; aber wen der Dämon treibt, dem brennt kein Herd und wächst kein Dach. So stürzt Rimbaud die Länder entlang, so tauscht Nietzsche Ort und Ort und Beethoven Wohnung und Wohnung, so schleudert es Lenau von Kontinent zu Kontinent: sie alle haben die Peitsche, die furchtbare, der Lebensunruhe in sich, den tragischen Unbestand des Seins. Alle sind sie Getriebene einer unbekanntem Macht, verurteilt, ihr niemals zu enttrinnen: denn der sie treibt, kreist fiebrig in ihrem Blut, haust herrisch in der eigenen Stirn. Sie müssen sich vernichten, um den Feind in sich, ihren Herrn und Dämon, zu vernichten.

Kleist weiß, wohin es ihn treibt. Er weiß es von Anfang an – in den Abgrund. Nur weiß er nicht immer, ob er vor dem Abgrund flieht oder ihm entgegenrennt. Manchmal scheinen (Homburg verrät's vor dem offenen Grab) seine Hände ganz verkrampft an das Leben, ganz eingewühlt in die letzte Krume Erde, die ihn, den Stürzenden, halten soll. Dann sucht er Halt gegen das ungeheure Ziehen zur Tiefe, er sucht sich anzuketten an die Schwester, an Frauen, an Freunde, daß sie ihn halten. Und manchmal wieder strömt er beinahe über von lechzender Sehnsucht nach dem Ende, nach jenem letzten Hinab in die letzte Tiefe. Immer weiß er um den Abgrund, aber er weiß nicht, ob er vor ihm

liegt oder hinter ihm, ob er das Leben ist oder der Tod. Kleistens Abgrund ist innen, darum kann er ihm nicht entlaufen. Er trägt ihn mit sich wie seinen Schatten.

So rennt er die Länder entlang wie einer jener lebenden Fackeln, wie die Märtyrerchristen, die Nero in Werg kleiden und dann anzünden ließ und die dann, ganz in Flammen gehüllt, liefen und liefen, ohne zu wissen wohin. Auch Kleist hat nie die Meilenzeiger an den Straßen gesehen: kaum daß er recht die Augen aufschlug in all den Städten, durch die er gefahren ist. Sein ganzes Leben ist ein einziges Flüchten vor dem Abgrund, ein einziges Zurennen gegen die Tiefe, eine entsetzlich qualvolle Jagd mit keuchenden Lungen und gepreßtem Herzen. Darum jener herrlich-entsetzliche Jubelschrei, als er endlich, der Qual müde, sich freiwillig in die Tiefe wirft.

Kleistens Leben ist nicht Leben, sondern einzig ein Zujagen auf das Ende, eine ungeheure Jagd mit ihrem tierhaften Rausch von Blut und Sinnlichkeit, von Grausamkeit und Grauen, umrauscht von allen Fanfaren der Erregung und dem Halali der spürenden Lust. Eine ganze Meute von Unglück hetzt hinter ihm her: wie ein gejagter Hirsch wirft er sich in das Dickicht, faßt manchmal mit jäher Wende des Willens einen der Hetzhunde des Schicksals, fällt sich sein Opfer – drei, vier, fünf blutheiße Werke, vom Stoß der Leidenschaft gefaßt – und jagt blutend weiter ins Gestrüpp. Und wie sie schon meinen, ihn zu packen, die heißen Rüden des Schicksals, hebt er sich mit letzter Kraft herrlich auf und stürzt sich – ehe er Gemeinem zur Beute wird – mit einem erhabenen Sprung in den Abgrund.

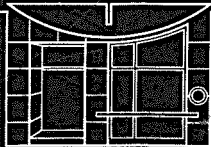


*Kleist's Grabstein am Wannsee bei Berlin*

Ich habe in Paris mein Werk, so weit es fertig war, durchlesen, verworfen, und verbrannt: und nun ist es aus. Der Himmel versagt mir den Ruhm, das größte der Güter der Erde; ich werfe ihm, wie ein eigensinniges Kind, alle übrigen hin. Ich kann mich Deiner Freundschaft nicht würdig zeigen, ich kann ohne diese Freundschaft doch nicht leben: ich stürze mich in den Tod. Sei ruhig, Du Erhabene, ich werde den schönen Tod der Schlachten sterben. Ich habe die Hauptstadt dieses Landes verlassen, ich bin an seine Nordküste gewandert, ich werde französische Kriegsdienste nehmen, das Heer wird bald nach England hinüber rudern, unser aller Verderben lauert über den Meeren, ich frohlocke bei der Aussicht auf das unendlich-prächtige Grab. O du Geliebte, Du wirst mein letzter Gedanke sein!

*Heinrich von Kleist an Marie von Kleist,  
Herbst 1807*

Juwelier  
**ERNSTWULF**



## Perlen

Welcher Frau schmeicheln sie nicht?  
Große, wirkungsvolle Akoya- oder Südsee-Zuchtperlen –  
auswechselbare Schließen. Wir beraten Sie gern!

**ERNSTWULF**

JUWELIER IM  
COLLEGIUM  
**CADORO**

Langgasse 34 · 65183 Wiesbaden · Tel. (0611) 304598

## **Dunkles zu sagen**

Wie Orpheus spiel ich  
auf den Saiten des Lebens den Tod  
und in die Schönheit der Erde  
und deiner Augen, die den Himmel verwalten,  
weiß ich nur Dunkles zu sagen.

Vergiß nicht, daß auch du, plötzlich,  
an jenem Morgen, als dein Lager  
noch naß war von Tau und die Nelke  
an deinem Herzen schlief,  
den dunklen Fluß sahst,  
der an dir vorbeizog.

Die Saite des Schweigens  
gespannt auf die Welle von Blut,  
griff ich dein tönendes Herz.  
Verwandelt ward deine Locke  
ins Schattenhaar der Nacht,  
der Finsternis schwarze Flocken  
beschneiten dein Antlitz.

Und ich gehör dir nicht zu.  
Beide klagen wir nun.

Aber wie Orpheus weiß ich  
auf der Seite des Todes das Leben,  
und mir blaut  
dein für immer geschlossenes Aug.

*Ingeborg Bachmann*

Es könnte viel bedeuten: wir vergehen,  
wir kommen ungefragt und müssen weichen.  
Doch daß wir sprechen und uns nicht verstehen  
und keinen Augenblick des andern Hand erreichen,

zerschlägt so viel: wir werden nicht bestehen.  
Schon den Versuch bedrohen fremde Zeichen,  
und das Verlangen, tief uns anzusehen,  
durchtrennt ein Kreuz, uns einsam auszustreichen.

*Ingeborg Bachmann*

### **Botschaft**

Aus der leichenwarmen Vorhalle des Himmels tritt die Sonne.  
Es sind dort nicht die Unsterblichen,  
sondern die Gefallenen, vernehmen wir.

Und Glanz kehrt sich nicht an Verwesung. Unsere Gottheit,  
die Geschichte, hat uns ein Grab bestellt,  
aus dem es keine Auferstehung gibt.

*Ingeborg Bachmann*

Heinrich von Kleist

## WAS GILT ES IN DIESEM KRIEGE?

Gilt es, was es gegolten hat sonst in den Kriegen, die geführt worden sind, auf dem Gebiet der unermeßlichen Welt? Gilt es den Ruhm eines jungen und unternehmenden Fürsten, der, in dem Duft einer lieblichen Sommernacht, von Lorbeern geträumt hat? Oder Genugtuung für die Empfindlichkeit einer Favorite deren Reize, vom Beherrscher des Reichs anerkannt, an fremden Höfen in Zweifel gezogen worden sind? Gilt es einen Feldzug, der, jenem spanischen Erbfolgestreit gleich, wie ein Schachspiel geführt wird; bei welchem kein Herz wärmer schlägt, keine Leidenschaft das Gefühl schwellt, kein Muskel vom Giftpfeil der Beleidigung getroffen, emporzuckt? Gilt es, ins Feld zu rücken, von beiden Seiten, wenn der Lenz kommt, sich zu treffen mit flatternden Fahnen, und zu schlagen und entweder zu siegen, oder wieder in die Winterquartiere einzurücken? Gilt es, eine Provinz abzutreten, einen Anspruch auszufechten, oder eine Schuldforderung geltend zu machen, oder gilt es sonst irgend etwas, das nach dem Wert des Geldes auszumessen ist, heut besessen, morgen aufgegeben, und übermorgen wieder erworben werden kann?

Eine Gemeinschaft gilt es, deren Wurzeln tausendästig, einer Eiche gleich, in den Boden der Zeit eingreifen; deren Gipfel, Tugend und Sittlichkeit überschattend, an den silbernen Saum der Wolken rührt; deren Dasein durch das Dritteil eines Erdalters geheiligt worden ist. Eine Gemeinschaft, die unbekannt mit dem Geist der Herrschsucht und der Eroberung, des Daseins und der Duldung so würdig ist, wie irgendeine; die ihren Ruhm nicht einmal denken kann, sie müßte denn den Ruhm zugleich und das Heil aller übrigen denken, die den Erdkreis bewohnen; deren ausgelassenster und ungeheuerster Gedanke noch, von Dichtern und Weisen, auf Flügeln der Einbildung erschwungen, Unterwerfung unter eine Weltregierung ist, die, in freier Wahl, von der Gesamtheit aller Brüdernationen, gesetzt wäre. Eine Gemeinschaft gilt es, deren Wahrhaftigkeit und Offenherzigkeit, gegen Freund und Feind gleich unerschütterlich geübt, bei dem Witz der Nachbarn zum Sprichwort geworden ist; die, über jeden Zweifel erhoben, dem Besitzer jenes echten Ringes gleich, diejenige ist, die die anderen am meisten lieben; deren Unschuld, selbst in dem Augenblick noch, da der Fremdling sie belächelt oder wohl gar verspottet, sein Gefühl geheimnisvoll erweckt: dergestalt, daß derjenige der zu ihr gehört, nur seinen Namen zu nennen braucht, um auch in den entferntesten Teilen der Welt noch, Glauben zu finden. Eine Gemeinschaft, die, weit entfernt, in ihrem Busen auch

nur eine Regung von Übermut zu tragen, vielmehr, einem schönen Gemüt gleich, bis auf den heutigen Tag, an ihre eigne Herrlichkeit nicht geglaubt hat, die herumgeflattert ist, unermüdlich, einer Biene gleich, alles, was sie Vortreffliches fand, in sich aufzunehmen, gleich, als ob nichts, von Ursprung herein Schönes, in ihr selber wäre; in deren Schoß gleichwohl (wenn es zu sagen erlaubt ist!) die Götter das Urbild der Menschheit reiner, als in irgendeiner anderen, aufbewahrt hatten. Eine Gemeinschaft, die dem Menschengeschlecht nichts, in dem Wechsel der Dienstleistungen, schuldig geblieben ist; die den Völkern, ihren Brüdern und Nachbarn, für jede Kunst des Friedens, welche sie von ihnen erhielt, eine andere zurückgab; eine Gemeinschaft, die, an dem Obelisk der Zeiten, stets unter den Wackersten und Rüstigsten tätig gewesen ist; ja, die den Grundstein desselben gelegt hat, und vielleicht den Schlußblock darauf zu setzen, bestimmt war. Eine Gemeinschaft gilt es, die den Leibniz und Gutenberg geboren hat; in welcher ein Guericke den Luftkreis wog, Tschirnhausen den Glanz der Sonne lenkte und Kepler der Gestirne Bahn verzeichnete; eine Gemeinschaft, die große Namen, wie der Lenz Blumen aufzuweisen hat; die den Hutten und Sickingen, Luther und Melanchthon, Joseph und Friedrich auferzog; in welcher Dürer und Cranach, die Verherrlicher der Tempel, gelebt, und Klopstock den Triumph des Erlösers gesungen hat. Eine Gemeinschaft mithin gilt es, die dem ganzen Menschengeschlecht angehört; die die Wilden der Südsee noch, wenn sie sie kennten, zu beschützen herbeiströmen würden; eine Gemeinschaft, deren Dasein keine deutsche Brust überleben, und die nur mit Blut, vor dem die Sonne verdunkelt, zu Grabe gebracht werden soll.

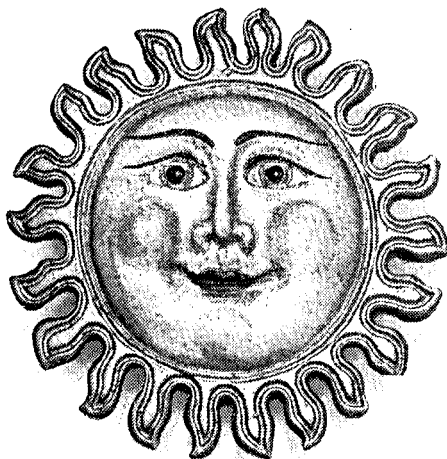
(1809)



---

# Mit einem Konto bei uns ist Ihr Geld Tag und Nacht für Sie da.

Mit einem Privatkonto bei der Wiesbadener Volksbank genießen Sie alle Service-Vorteile einer modernen Bank. Ob bequemes Home-Banking, freundlicher Service oder ein flächendeckendes Geldautomatensystem – bei uns ist Ihr Geld rund um die Uhr aktiv und stets für Sie griffbereit.



**Ihre**  
**Wiesbadener**  
**Volksbank.**

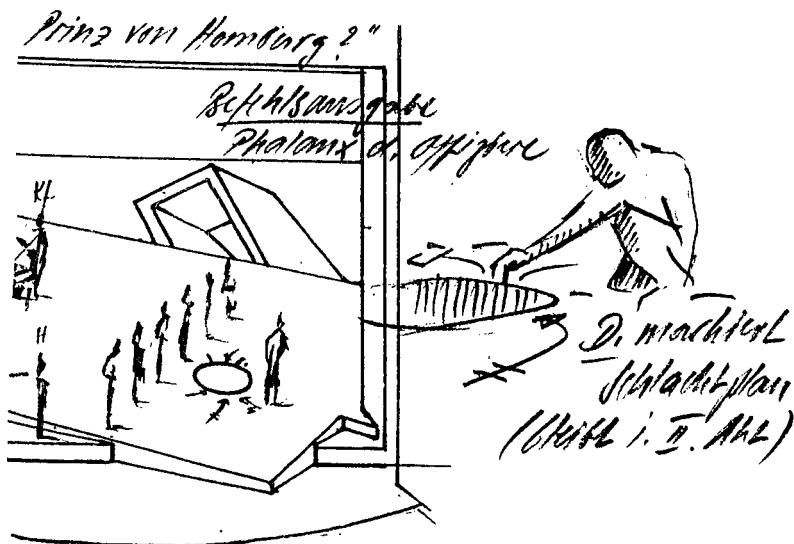
### Alle Tage

Der Krieg wird nicht mehr erklärt,  
sondern fortgesetzt. Das Unerhörte  
ist alltäglich geworden. Der Held  
bleibt den Kämpfen fern. Der Schwache  
ist in die Feuerzonen gerückt.  
Die Uniform des Tages ist die Geduld,  
die Auszeichnung der armselige Stern  
der Hoffnung über dem Herzen.

Er wird verliehen,  
wenn nichts mehr geschieht,  
wenn das Trommelfeuer verstummt,  
wenn der Feind unsichtbar geworden ist  
und der Schatten ewiger Rüstung  
den Himmel bedeckt.

Er wird verliehen  
für die Flucht von den Fahnen,  
für die Tapferkeit vor dem Freund,  
für den Verrat unwürdiger Geheimnisse  
und die Nichtachtung  
jeglichen Befehls.

*Ingeborg Bachmann*



Bunker als Kommando-Station  
 off. kühl unter Annschan, andere Lümmeln evtl  
 auf zugedecktem Mobiliar; (Asino - Stimmung,  
 Trompete trüben, kann sie vor sich hin ? ? )  
 H. läßt Sand durch s. Hände rieseln

Kanonenerschuss \*

Sand rieselt v. d. Decke  
 i. d. Rm.

Katzen am Tunnel end



Dominik Neuner

## DER INNERE FEIND

„Zu Hause muß beginnen, was leuchten soll im Vaterland.“ Die biedere Redensart aus den Kinderstuben des 19. Jahrhunderts verweist auf das Familiendrama im „Prinzen von Homburg“. Die Kurfürstliche Familie und ihre Getreuen haben sich vor dem Feind in die gedeckte Schanze in Sicherheit gebracht. Die entscheidende Schlacht steht bevor. Mit dem Rückzug ins Familiäre geht auch die gegenseitige Versicherung der Werte einher, die eben diesen Zusammenhalt und damit die gebotene Schlagkraft garantieren. Jeder individuelle Anspruch auf Lebensgestaltung hat dem Wohl der Wertegemeinschaft zu gehorchen. Der Kurfürst lebt die erste preußische Tugend der Gesetzesstrenge als guter Familienvater beispielhaft vor. Seine ureigensten Bedürfnisse gehen auf in einem „Ganzen“. „Vaterland“ nennt er es. Sein totalitäres System kompensiert alle unerfüllten Wünsche nach individuell erfahrbare Liebe und Leidenschaft: die Liebe gehört der Nation, die Leidenschaft dem Krieg.

Am äußeren Feind, dem Schweden, beweist er allen – nicht zuletzt sich selbst – seine Größe und seinen Edelmut. Doch dem inneren Feind – sich selbst – ist er nicht gewachsen. Dieses „Selbst“ hat einen Namen: *Prinz von Homburg*. Er nennt ihn Sohn, als wäre er ein Teil von ihm: der sehnde und liebende Schwärmer, der über die engen Schranken des kurfürstlichen Systems hinaus zu träumen wagt.

Angst erfaßt sie alle, den Kurfürsten, die Damen seiner Gesellschaft und die Offiziere. Die Angst vor ihrem eigenen Wissen um diese andere Wahrheit, die Wahrheit der Empfindung, die den Beton ihres normativen Bunkersystems zu durchbrechen vermöchte. Doch was nicht sein darf, das kann nicht sein. Also stellt man fest: „Der junge Mensch ist krank, er bedarf des Arztes.“ Als solcher schleudert der Kurfürst dem Besessenen den Lehrsatz entgegen: „Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg!... Im Traum erringt man Ruhm und Liebe nicht!“

Daß der Träumer gegen den ausdrücklichen Befehl des Kurfürsten in die Schlacht eingreift, ist schlimm genug; daß er diese aber auch noch gewinnt und außerdem Nataliens Liebe längst errungen hat, ist sträflich. Damit verweigert er nicht nur einen Befehl, sondern stellt die Gesetzlichkeiten des auf Ordnung beruhenden Lebens in Frage.

Nun gilt es, den Abtrünnigen wieder auf den Weg des „wahren Menschseins“ zurückzuführen. Das tauglichste Mittel ist nicht Zwang noch Tod, sondern die

bessere Einsicht, daß Ruhm und Liebe untrennbar an die Großmut und Güte des väterlichen Kurfürsten und seine Gesetzesstrenge gebunden sind. Sie zwingen den Delinquenten, der doch nichts anderes als ein guter Sohn sein will, in die Knie und in die Annahme des Todesurteils. Der Kurfürst weiß: ihn jetzt zu begnadigen, heißt, ihn für immer an sich und sein Sittengesetz zu binden. Auf soviel Gunst antwortet der wiedererstandene Sohn prompt mit dem Ausruf: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“

## II. AKT

-13-

- ③ Aufhängens H. im Loch / Stuhl (Licht!)  
 Gespräch mit Hahnspitzern  
 Verhör: Fotografer hebt Lampe aus  
 Grab simuliert m. Abdeck-  
 Brettern  
 + Erdhaufen



Dominik Neuner: Arbeitsskizze

Heinrich von Kleist

## VON DER ÜBERLEGUNG

Eine Paradoxe

Man rühmt den Nutzen der Überlegung in alle Himmel; besonders der kaltblütigen und langwierigen, vor der Tat. Wenn ich ein Spanier, ein Italiener oder ein Franzose wäre: so möchte es damit sein Bewenden haben. Da ich aber ein Deutscher bin, so denke ich meinem Sohn einst, besonders wenn er sich zum Soldaten bestimmen sollte, folgende Rede zu halten.

„Die Überlegung, wisse, findet ihren Zeitpunkt weit schicklicher nach, als vor der Tat. Wenn sie vorher, oder in dem Augenblick der Entscheidung selbst, ins Spiel tritt: so scheint sie nur die zum Handeln nötige Kraft, die aus dem herrlichen Gefühl quillt, zu verwirren, zu hemmen und zu unterdrücken; dagegen sich nachher, wenn die Handlung abgetan ist, der Gebrauch von ihr machen läßt, zu welchem sie dem Menschen eigentlich gegeben ist, nämlich sie dessen, was in dem Verfahren fehlerhaft und gebrechlich war, bewußt zu werden, und das Gefühl für andere künftige Fälle zu regulieren. Das Leben selbst ist ein Kampf mit dem Schicksal; und es verhält sich auch mit dem Handeln wie mit dem Ringen. Der Athlet kann, in dem Augenblick, da er seinen Gegner umfaßt hält, schlechthin nach keiner anderen Rücksicht, als nach bloßen augenblicklichen Eingebungen verfahren; und derjenige, der berechnen wollte, welche Muskeln er anstrengen, und welche Glieder er in Bewegung setzen soll, um zu überwinden, würde unfehlbar den kürzeren ziehen, und unterliegen. Aber nachher, wenn er gesiegt hat oder am Boden liegt, mag es zweckmäßig und an seinem Ort sein, zu überlegen, durch welchen Druck er seinen Gegner niederwarf, oder welch ein Bein er ihm hätte stellen sollen, um sich aufrecht zu erhalten. Wer das Leben nicht, wie ein solcher Ringer, umfaßt hält, und tausendgliedrig, nach allen Windungen des Kampfs, nach allen Widerständen, Drücken, Ausweichungen und Reaktionen, empfindet und spürt: der wird, was er will, in keinem Gespräch, durchsetzen; vielweniger in einer Schlacht.

Meine liebste Marie, wenn Du wüßtest, wie der Tod und die Liebe sich abwechseln, um diese letzten Augenblicke meines Lebens mit Blumen, himmlischen und irdischen, zu bekränzen, gewiß Du würdest mich gern sterben lassen. Ach, ich versichere Dich, ich bin ganz selig. Morgens und abends knie ich nieder, was ich nie gekonnt habe, und bete zu Gott; ich kann ihm mein Leben, das allerqualvollste, das je ein Mensch geführt hat, jetzo danken, weil er es mir durch den herrlichsten und wollüstigsten aller Tode vergütigt.

*Heinrich von Kleist, Brief vom 21.11.1811  
(Todestag) an Marie von Kleist*

Wolf Kittler

## AUF DEN NAMEN DER KÖNIGIN

Herbst 1810 bis zum Frühjahr 1812 erteilte Clausewitz dem Kronprinzen militärischen Unterricht und führte ihn in die Grundzüge der Kriegskunst ein. Gleichzeitig hielt er als Lehrer an der neueröffneten Allgemeinen Kriegsschule Unterricht über den „Kleinen Krieg“. Und Heinrich von Kleist trat wieder als Dichter auf den Plan. Rechtzeitig vor dem erhofften Krieg gegen Napoleon schloß er den „Prinzen Friedrich von Homburg“ ab.

Damit wendet sich Kleist noch einmal den Problemen der regulären Truppe zu, deren Operation durch die Insurrektion des Volkes ja nicht aufgehoben, sondern nur unterstützt werden sollte. Man sieht es schon am Register der dramatischen Personen:

PRINZESSIN NATALIE VON ORANIEN, seine (des Kurfürsten von Brandenburg) Nichte, Chef eines Dragonerregiments.

Das merkwürdige Faktum, daß hier eine Frau als Chef einer großen militärischen Einheit figuriert, hat die Neugierde der Interpreten bisher ruhen lassen. Kein Wunder, daß keiner den militärischen Sinn des Stücks versteht. Kein Wunder, daß die Wissenschaftler von Freiheit und Humanität, nicht aber von der strategischen Bedeutung dieser hohen Werte sprechen.

Nun hat man ja irgendwann schon einmal davon gehört, daß es Regimenter gibt, die nominal von einer Frau befehligt werden. Nur eben, wann hat es das gegeben und warum? Zur Zeit der Niederschrift von Kleists Drama jedenfalls gab es nur ein solches Regiment in Preußen, und zwar nicht irgendeines, sondern just wie im „Prinzen von Homburg“ ein Dragonerregiment. Es war das Regiment Königin-Luise, ehemals Ansbach-Bayreuth-Dragoner. Es hatte sich unter Friedrich dem Großen bei Hohenfriedberg ausgezeichnet, und man sagt, daß der König den nach dieser Schlacht benannten Marsch eigens zu seinen Ehren komponierte. Nach der Schlacht bei Austerlitz, also genau sechs Jahre vor der Entstehung des „Prinzen von Homburg“, wurde es auf den Namen der Königin getauft.

Ihre Majestät erschien zu Pferde, in die Farben des Regiments gekleidet, ließ sich das Offizierskorps vorstellen und lud dasselbe in Charlottenburg zu Tische. Am Abend wurde das Offizierskorps in das Opernhaus befohlen, wo *Wallensteins Lager* gegeben wurde. Jeder Einzelne wurde durch gnädige Worte beglückt. Premierlieutenant v. Blancksee – Ordonanzoffizier bei der Königin – wurde zum überzähligen Stabskapitän ernannt.

Preußens angebetete Königin stand nunmehr an der Spitze des Regiments; eine größere Ehre konnte ihm nicht zuteil werden. Zum ersten Mal trug in der preußischen Armee ein Regiment den stolzen Namen „Königin“. Voll und ganz war man sich aber auch im Regiment der Verpflichtung bewußt, welche diese Ehre ihm auferlegte. Niemand täuschte sich über den Ernst der Zeit, es unterlag keinem Zweifel, daß der künstlich herbeigeführte Frieden nicht von Dauer sein konnte, und Jeder schwur, sich der ihm widerfahrenden Ehre bis in den Tod würdig zu erweisen; und die Königin-Dragoner hielten diesen Schwur. Ihre über jedes Lob erhabene Haltung ließ sie die bald herannahende Katastrophe überdauern, in welcher der größte Theil der Armee zu Grunde ging. Durch die Gnade seiner Herrscher ist dem Regiment der Name *Königin* auf ewige Zeiten verliehen worden; Königin-Kürassiere sind so in direkter Folge die Nachkommen der alten Bayreuther, ohne jede Vermischung mit andren Stämmen. Die alte ehrwürdige Leibstandarte Schulenburgs wird heute noch dem Regiment vorangetragen.



*Georg von Albedyll*

Hans Dieter Schaal

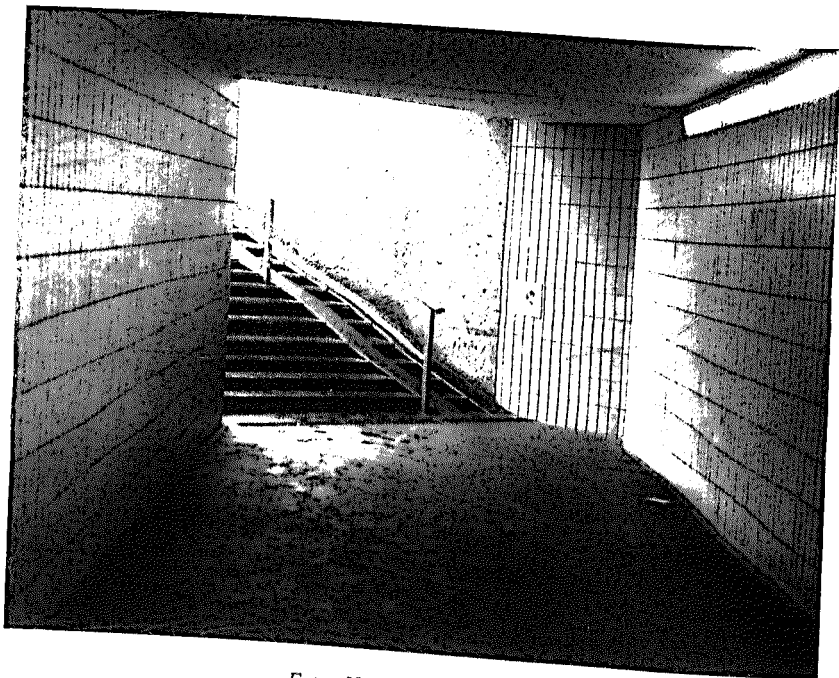
## BEGEGNUNG MIT HANS WERNER HENZE

Es war einer jener Tage, die sich wie Photographien ins Gedächtnis eingraben. Wir hatten uns zur Arbeit an „Orpheus“ in Paris verabredet. Treffpunkt war das Café Flore. Als ich gegen 14.00 Uhr eintraf, war noch niemand da. Ich ging vor dem Café auf und ab. Nach kurzer Zeit fuhr ein Taxi vor, und Hans Werner Henze stieg aus. Er begrüßte mich freundlich, wir kannten uns bereits von einem ersten Gespräch in Wien. Wir betraten das Café und stiegen in den ersten Stock hoch. Während unten fast alle Stühle besetzt waren, gab es oben genügend freie Plätze. Wir ließen uns in der hintersten Raumecke nieder. Henze setzte sich unter einem großen Spiegel auf die rote, an der Wand entlanglaufende Kunstlederbank. Nachdem wir bestellt hatten und auf Ruth Berghaus warteten, erzählte er von seiner Zeit, die er hier nach dem Krieg verbracht hatte. Vorne in der Ecke saß Jean Paul Sartre und bei ihm, am Tisch, René Leibowitz. Ich hörte Henze gebannt zu und hatte das Gefühl, eine Weile dem vergangenen Gedankenzentrum der Welt ganz nahe zu sein. Ich fragte ihn, wie er sich den Raum zu „Orpheus“ vorstelle. Er meinte, das Jenseits und die Todeshölle wären heute die Fußgängerzonen. Das war eine Bemerkung, die mir seither nicht mehr aus dem Kopf geht. Ich stelle mir alle seine Werke in dieser trostlosen Umgebung vor und denke, daß sie hier besser zur Wirkung kommen als in der weichen Romantik vieler anderer Interpretationen.

„Orpheus“ und „Prinz von Homburg“ sind beides Künstlerdramen. In beiden Stücken prallt der Held an einer feindlichen Welt ab. Orpheus versucht, mit seiner Musik die Welt zu rühren, um Eurydike wieder zu beleben. Der Prinz hat keine Musik, auch keine Dichtung, er drückt sich mit Träumen und Taten aus. Der Realismus der Welt macht aus beiden Figuren Märtyrer. Sie duldet nur den funktionalen Körper, nicht jedoch den Träumer. Das Gehäuse aus Gesetzen, Meinungen, Konventionen, Uniformen, Prüfungen und Ritualen ist zum Betonbunker versteinert. Wer hier träumt, von einer Frau oder vom unsterblichen Ruhm, ist zum Tode verurteilt. Diese bornierte Gesellschaft kennt nur ein Gesetz: die Anpassung. Wer sich diesem Vorgang nicht unterwirft, wird für immer eingemauert sein, oder für immer einsam durch die trostlosen Fußgängerzonen der Welt irren.

Inzwischen war Ruth Berghaus eingetroffen. Sie setzte sich neben Henze auf die Kunstlederbank. Ich holte meinen Photoapparat heraus und verknipste einen ganzen Film. Es war ein schönes, eindrucksvolles Bild: dieser kahlköp-

fige Mann mit seinem runden markanten Schädel und daneben diese Frau, deren Haare widerborstig in die Höhe standen, als wollten sie sich selbständig machen. Verkörperungen des Eigensinns, unerbittlich beide, nah und fern zugleich. Insgeheime Dandys vielleicht beide, die von der Welt geliebt werden wollen und sie zugleich in ihrem jetzigen Zustand verachten. Das Café hatte sich inzwischen ganz geleert. Wir saßen alleine in der Raumecke, während sich draußen langsam die Dämmerung in die Pariser Straßen senkte.



*Foto: Hans Dieter Schaal*

Der Krieg der jetzigen Zeit ist ein Krieg aller gegen alle. Nicht der König bekriegt den König, nicht eine Armee die andere, sondern ein Volk das andere, und im Volke sind König und Heer enthalten.

Diesen Charakter wird der Krieg schwerlich wieder verändern, und es wäre wahrlich nicht zu wünschen, daß das alte blutige und doch oft langweilige Schachspiel des Soldatenkampfes je wieder zurückkehrte.

*Carl von Clausewitz*

Religion, Gebet, Liebe zum Regenten, zum Vaterland, zur Tugend sind nichts anderes als Poesie, keine Herzenserhebung ohne sie... Auf Poesie ist die Sicherheit der Throne gegründet.

*Neithardt von Gneisenau*

Es ist weniger schädlich, daß einige Ausschweifungen zügellosen Gesindels statt finden, als daß der Feind, frei im Schlachtfelde über alle seine Truppen gebiete.

*Verordnung über den Landsturm, 1813*

Man glaubt gewöhnlich, der Feind würde durch eine grausame Behandlung der gefangengenommenen Insurgenten, durch Todesstrafen usw. den Mut dazu bekommen. Aber welche unnötige Besorgnis! Als ob wir nicht so gut grausam sein könnten als der Feind, als ob der Feind nicht aus Fleisch und Blut bestünde wie wir! Der Feind wird es versuchen dieses Mittel, und der Krieg wird schnell einen grausamen Charakter annehmen.

Aber zu wessen Nachteil? Offenbar zum Nachteil desjenigen, der weniger Menschen aufs Spiel setzen kann, der mit stehenden Heeren ficht! Lassen wir es darauf ankommen, Grausamkeit mit Grausamkeit zu bezahlen, Gewalttat mit Gewalttat zu erwidern! Es wird uns ein leichtes sein, den Feind zu überbieten und ihn in die Schranken der Mäßigung und Menschlichkeit zurückzuführen.

*Carl von Clausewitz*



*Wenn Musizieren  
zum faszinierenden  
Erlebnis  
werden soll...*



**Musik-  
Alexander**

Mainz · Bahnhofstr. 9 · Parcustr. 4 · Tel. 06131/288080

**Art-Gallery** Wiesbaden

**Kunstdrucke, Grafiken und Originale**  
Einrahmungen und Passepartouts aller Art

Beratung und Ausstattung von Geschäftsräumen, Hotels, Praxen und Wohnungen

Mauritiusstraße 5 • **Mauritius-Einkaufsgalerie** im Erdgeschoß

65183 Wiesbaden • Tel. 0611/37 62 69 • Fax 0611/37 62 89

**Bequemes Parken:**

Anfahrt Schwalbacher Str. ins Mauritius-Parkhaus, direkter Zugang zum Geschäft

Neithardt von Gneisenau  
DER DRITTE TEIL

Man muß sich in keine entscheidenden Treffen einlassen, es sei denn der Sukzeß wäre auf das gewisseste gesichert. Man beschäftigt den Feind den Tag über durch zerstreute Gefechte, hält unsere Kolonnen zurück, und wenn der ermüdete Gegner sich der Ruhe überlassen will, so fällt man über ihn her, um ihn zum entscheidenden Handgemenge zu bringen. Nachtgefechte sind uns immer günstig und entziehen dem Feinde die Vorteile seiner Schießwaffen. Wo der Feind mit Übermacht vordringt, da weicht man zurück, verödet das Land vor ihm her, wirft sich in dessen Flanke und Rücken und schneidet ihm die Zufuhren ab. Es ist nicht möglich, daß er diese Kriegsart lange aushalte. Es wird ihm bald an Munition und Menschen mangeln und die Ergänzung dieser Gegenstände muß ihm schwer werden, da sie ihren Weg durch uns befreundete Länder nehmen müssen. Während seine Truppen in einem ihn verhaßten Kriege zusammenschmelzen, vermehren sich unsere Kriegshaufen durch Erfolge, gewinnen an Kriegserfahrung, und nach einem rühmlich durchgeführten Kampf steht die deutsche Unabhängigkeit gesicherter als je da.

Zwei Grundsätze werden sich aus dieser mit dem Erfolg gekrönten Kraftäußerung entwickeln. Erstens, daß eine mindermächtige Nation zwischen Übermächtigen es wagen dürfte, unabhängig zu sein, da der Eroberer niemals so viele Truppen aus seinem Gebiet in das fremde versetzen kann, als die verteidigende Nation ihm entgegenzustellen vermag. Unter 15 Millionen Menschen jedes Geschlechts und Alters befinden sich über 1 1/2 Millionen junger Männer von 18 bis 29 Jahren und über 1 Million von 30 bis 39 Jahren. Der dritte Teil ist hinreichend, um alles zu vernichten, was die Grenze feindselig zu überschreiten wagen möchte. Jeder auf Eroberungen verzichtende Regent kann demnach fortan ruhig in seiner Residenz den Stürmen, die ihn umgeben, zusehen, sich ungestört nur mit dem Glücke seines Volkes beschäftigen, und er zieht nur dann an die Grenzen seines Landes, wenn ein übermütiger Feind dessen Unabhängigkeit und seine Ehre bedroht.

Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!  
Du strahlst mir durch die Binde meiner Augen  
Mir Glanz der tausendfachen Sonne zu!  
Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern,  
Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist;  
Und wie ein Schiff, vom Hauch des Winds entführt  
Die muntre Hafenstadt versinken sieht,  
So geht mir dämmernd alles Leben unter:  
Jetzt unterscheid ich Farben noch und Formen,  
Und jetzt liegt Nebel alles unter mir.

*Heinrich von Kleist:  
Der Prinz von Homburg. V. Akt*



*Das Kleist-Grab im Jahre 1962*

Ein Prinz, ein Reiterführer, ein Held, wenn das Vaterland einem übermächtigen Feinde gegenübersteht, der 50 Jahre lang Europa mit seinem Kriege- ruhm gefüllt hat, und der nächste Tag die blutige Entscheidung bringen soll, ein solcher Prinz und Held knöpft die Ohren auf, wenn der Feldmarschall die Dispositio- nen für den Angriff gibt, und steht nicht schlafwandelnd, geistesabwesend da- neben, bloß weil eine Prinzessin, für die er eine Neigung empfindet, in der Nähe steht und einen verlorengegangenen Handschuh sucht. Ich halte solche Situation, zur Ehre der Menschheit, überhaupt kaum für möglich.

*Theodor Fontane, 1872*

Wie wäre es sonst möglich, daß ein so schwächliches Stück wie das von Kleist, der *Prinz von Homburg*, so wirken könnte? Nur weil es den Großen Kurfürsten behandelt, wirkt es. Denn dieser Prinz ist doch ein schwaches Rohr – mit sei- ner Todesfurcht. Ich bin ja ein Laie in diesen Dingen und werde mich hüten, meine Ansicht öffentlich auszusprechen.

*Otto von Bismarck zu Ernst von Wildenbruch, 13.10.1889*

Ein Offizier muß gehorchen, er muß doppelt peinlich gehorchen, wenn auf sei- nem Gehorsam der Ausgang der Schlacht steht. Mag er tausendmal ein liebender Jüngling sein, der gestern abend durch einen Halbtraum der Gegenliebe versichert wurde und nur noch im Rausch lebt; mag er tausendmal seinen Für- sten auf das innigste verehren und lieben; mag er zu den größten Hoffnungen von der Welt berechtigen: was soll denn werden, wenn ein Offizier in der Schlacht seine Anordnung nicht befolgt? Wir werden seiner liebenswürdigen Menschlichkeit zugeben, daß er ein Unglücklicher ist und nicht ein Verbrecher; aber er muß bestraft werden; und wenn der Tod auf seinem Vergehen steht, dann muß er eben den Tod erleiden.

*Paul Ernst, 1916/17*

Möge der Geist des Prinzen von Homburg uns beseelen, dem in schwerer Stunde klar wurde, daß die Gemeinschaft über die Persönlichkeit zu stellen ist, und dieser Gemeinschaft alles, selbst das Leben, zu opfern ist.

*Freiherr Ewald v. Kleist, 13.7.1931*



*Ein Paar in Kriegszeiten, Wilhelm und Erna Klemm (1915)*

## **Einem Feldherrn**

Wenn jenes Geschäft im Namen der Ehre  
ergrauter und erblindeter Völker  
wieder zustande kommt, wirst du  
ein Handlanger sein und dienstbar  
unsren Gemarkungen, da du's verstehst,  
sie einzufrieden mit Blut.  
Voraus in den Büchern schattet  
dein Name, und es verleitet  
sein Anflug den Lorbeer zum Wuchs.

Wie wir's verstehen: opfre keinem vor dir  
und rufe auch Gott nicht an. (Verlangte ihn je  
teilzuhaben an deiner Beute? War er je  
ein Parteigänger deiner Hoffnungen?)

Eins sollst du wissen:  
erst wenn du nicht mehr versuchst,  
wie viele vor dir, mit dem Degen  
den unteilbaren Himmel zu trennen,  
treibt der Lorbeer ein Blatt.  
Erst wenn du mit einem ungeheuren Zweifel  
dein Glück aus dem Sattel hebst und selbst  
aufspringst, verheiß ich dir Sieg!

Denn du errangst ihn nicht damals,  
als dein Glück für dich siegte;  
zwar sanken die Fahnen des Feindes  
und Waffen fielen dir zu  
und Früchte aus Gärten,  
die ein andrer bebaute.

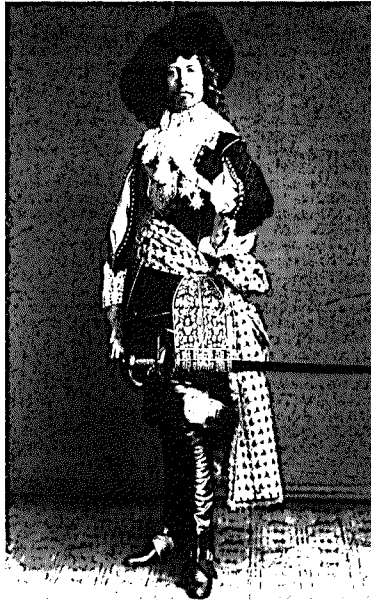
*Ingeborg Bachmann*



*Wilhelm I. und sein Generalstabchef Moltke*

Die größten Wunder militärischer Disziplin, die ein Gegenstand des Erstaunens aller Kenner waren, wurden der Gegenstand meiner herzlichsten Verachtung, die Offiziere hielt ich für so viele Exerziermeister, die Soldaten für so viele Sklaven, und wenn das ganze Regiment seine Künste machte, schien es mir als ein lebendiges Monument der Tyrannei. Dazu kam noch, daß ich den üblen Eindruck, den meine Lage auf meinen Charakter machte, lebhaft zu fühlen anfing. Ich war oft gezwungen, zu strafen, wo ich gerne verziehen hätte, oder verzieh, wo ich hätte strafen sollen, und in beiden Fällen hielt ich mich selbst für strafbar. In solchen Augenblicken mußte natürlich der Wunsch in mir entstehen, einen Stand zu verlassen, in welchem ich von zwei durchaus entgegengesetzten Prinzipien unaufhörlich gemartert wurde, immer zweifelhaft war, ob ich als Mensch oder als Offizier handeln mußte; denn die Pflichten beider zu vereinen, halte ich bei dem jetzigen Zustande der Armeen für unmöglich.

*Heinrich von Kleist, Potsdam, 18./19. März 1799*



*Kaiser Wilhelm II. im Kostüm  
des Großen Kurfürsten*

In unserer Welt, die dazu neigt, sich in sich und durch sich selbst zu vernichten, scheint im Innern der Musik eine Neigung zu entstehen, die Zeit, der sie zugedacht ist, zu verneinen, ihren Erscheinungen und Zuständlichkeiten von innen entgegenzuwirken und sich auf Absage einzustellen. Der Musik in unserer Zeit ist wenig Möglichkeit gegeben, Zustände zu verherrlichen und ein Leuchten über die Menschen zu ergießen. Das Feuer von Hiroshima hat alles übertroffen. Die andauernde Bedrohung des Lebens und der individuellen Freiheit treibt das Künstlerlich-Kreative in die Defensive. Im 16. und 17. Jahrhundert konnte die Musik sich selbst und die ihr gegebene Zeit verwirklichen und glorifizieren, weil sie von ihr getragen wurde. Später ist sie, aus gesellschaftlichen Zusammenhängen immer mehr gelöst, auch immer mehr zu einem individualistischen Tun geworden – und heute ähnelt sie, die doch eigentlich anreden, offen sein will, nahezu einem Geheimkult, anfechtbar, manchmal wirklich verfolgt, auf der Flucht vor Gefahren, wie der von Vermassung, Verallgemeinerung unter Diktatoren, und andernorts vor den Gemeinplätzen ästhetischer Tagesparolen.

Auch ich bin, so lange ich zurückdenken kann, daran gewöhnt, freie Musik, die Musik der Freiheit, als etwas Geheimnisvolles, Obrigkeitswidriges anzusehen, als etwas, das es gegen ein Außen zu schützen gilt. In den letzten Kriegsjahren noch, als ich zu komponieren begann, schien jene freiheitliche und daher verbotene Musik, die nur über verbotene Wellenlängen und Geheimsender zu erreichen war, mir ein Symbol für Vereinsamung, ein Idiom, das unter allen Umständen Unverstand und Banalisierung ausgesetzt war und weiterhin ausgesetzt sein würde, wenn auch die Zerbrechlichkeit ihrer Materie nicht in ihr selbst beruht, sondern in dem, was von außen her zerstörerische Mißdeutung und Profanisierung an sie herantragen.

Musik, und nicht nur das, was Musik angedichtet wird, ist so wenig abstrakt wie eine Sprache, ein Tod, eine Liebe. Allein daß sie immer wieder erfunden wird, der Materie abgerungen, allein daß durch sie der flüchtigen vorüberreichenden Zeit etwas weggenommen wird, daß etwas einbehalten wird, daß in der Dinglichmachung von Zeit sich eine Sehnsucht ausdrückt und erfüllt, läßt die Anwendung des Wortes „abstrakt“ nicht zu.

Wer daran nicht glaubt, muß sich an das Gerüst einer engeren, durch Theorien erträglicher gemachten Welt halten. Andere werden den schwereren Weg einschlagen, dessen Ende nicht vorauszusehen ist, den Weg in ein Dunkel voller Fallstricke, voller Ahnungen, Ungewißheiten und Irrungen. Man soll sie gehen lassen, man soll auf ihre Rückkehr hoffen.

*Hans Werner Henze, 1963*

## **Enigma**

*(Für Hans Werner Henze)*

Nichts wird mehr kommen.

Frühling wird nicht mehr werden.

Tausendjährige Kalender sagen es jedem voraus.

Aber auch Sommer und weiterhin, was so gute Namen  
wie „sommerlich“ hat -

es wird nichts mehr kommen.

Du sollst ja nicht weinen,  
sagt die Musik.

Sonst  
sagt  
niemand  
etwas.

*Ingeborg Bachmann*

Musik kann nicht voll entfaltet sein, bevor nicht auch der letzte Mensch, irgendwo auf der Welt, die Würde seiner Freiheit und seiner Produktionsmittel besitzt, und das Wissen um Leben und Sprache und Kunst. Bevor das erreicht ist, bleibt alles im Übergang, im Vergehen, bleibt alles in Bewegung auf eine neue Weltordnung zu, in der die zartesten, einsamsten Ideen der Künstler nicht mehr Geheimsprache, Kränkung und Herausforderung sein werden. Musik wird dann ein Verständigungsmittel geworden sein, nicht mehr ein Toten-Ritus, vor tauben Ohren, geschlossenen Augen, verschlossenen Herzen zelebriert, sondern ein wichtiger Bestandteil des täglichen Lebens. allen vertraut, von allen verstanden, gekonnt und geliebt, so wie sie immer schon von allen – bewußt oder unbewußt – benötigt war, allen notwendig, wie die Hoffnung.

Musik ist eine öffentliche Angelegenheit, Musik ist Angelegenheit aller, oder sollte es sein, sie ist eine politische Angelegenheit, sie ist Politik, weil sie mit Fragen der Öffentlichkeit zu tun hat, mit Dingen, die alle Menschen angehen, die unter allen Menschen diskutiert, betrieben, erlebt werden oder werden sollten. Sie ist Politik vom ersten Gesang eines Kindes bis in die Lieder der Völker, ihren Riten, bis hinein in eine hochentwickelte Literatur.

*Hans Werner Henze, 1976*

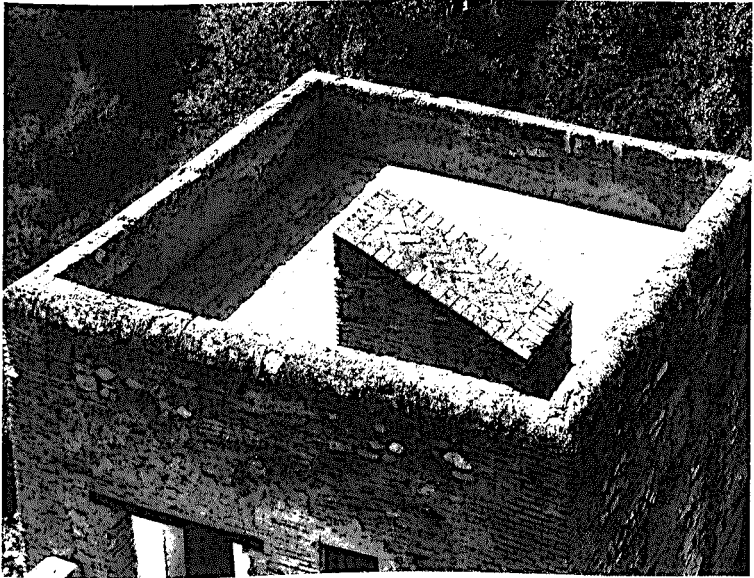
Meine Musik lebt von ihren Widersprüchen, steckt voller Dornengestrüpp, Stacheln und Unannehmlichkeiten. Sie ist giftig wie Schlangenbisse, ihre Umarmungen können gefährlich werden, sich als Betrug herausstellen, den Erwartungen nicht entsprechend. Menschen können sich von ihren oft grellen Farben und dem Höllenlärm abgestoßen fühlen, den sie zu produzieren gezwungen scheint – oft genug laufen sie scharenweise davon. Meine Musik hat ein unzeitgemäßes Pathos; etwas pathetisch Unzeitgemäßes.

Mit meinen Dissonanzen stelle ich die Entfernung der Moderne von der Realität Mozarts fest. Dissonanz ist keine empirische Errungenschaft, sondern Ausdruck von Schmerz. Sie teilt sich gewissermaßen mit als ein Gradmesser der Abwesenheit von Schönheitsmöglichkeit, von der Präsenz und Wirkung, die ich in der in sich ruhenden, freien, liedhaften Gelassenheit Mozarts und in seinem Gefühl für menschliches Maß finde.

*Hans Werner Henze: Reiselieder mit böhmischen Quinten, 1996.*

Oper ist eine besonders künstliche Kunstform, bei der nichts den Tatsachen entspricht, und die Musik für die Glaubwürdigkeit auch der seltsamsten und ungewöhnlichsten Seelenzustände geradestehen muß. Sie muß ihre Hörer betören, verzaubern, verschrecken, beschwören, verführen, unterhalten, bei der Hand nehmen und in nächtliche Zaubergärten einlassen oder in gleißendes Tageslicht stoßen. Ein Theaterkomponist muß in der Lage sein, jedwede menschliche Stimmung, von der glücklichsten bis zur allertraurigsten, auf dem Wege über die Musik sinnlich greifbar darzustellen. Er muß auf die Archetypen seiner Kultur zurückgreifen; denn nur an ihrer Präsenz kann er die Abweichungen deutlich machen gegen das, was in seiner Musik anders ist als bei einem anderen Komponisten der Gegenwart oder einer vergangenen Zeit. Wer Schmerz ausdrücken will, muß auch Vokabeln für ein Kontrastelement, beispielsweise Schmerzlosigkeit oder Freude, zur Hand haben, so reichhaltig wie die für die Darstellung des Schmerzes bestimmten Metaphern. Nur durch die Darstellung der Kontraste können die Dinge zu sprechen beginnen und Einverständnis und Verständigung mit dem Hörer herstellen.

*Hans Werner Henze: Reiselieder mit böhmischen Quinten., 1996*



*Foto: H. D. Schaal*

Alexander Matschak

## DIE WUNDERLICHE MUSIK

Zu den Klangwelten des „Prinz von Homburg“

„Ich stand nun vor der Aufgabe, zwei völlig gegensätzliche Welten darzustellen, die des Traumes und der Räson. Oder die des Rausches, der Begeisterung, die in scharfem Kontrast lag zu Nüchternheit und Besinnung. Manchmal habe ich auch gedacht: Die Idee von künstlerischer Freiheit in scharfem Kontrast zu der Idee von Unterwerfung, zur Dienstbarkeit unter Gesetzen, Regeln und Konventionen.“ – *Hans Werner Henze: Reiselieder mit böhmischen Quinten*

In die Polarität von Traum und Räson ist die Musik von Hans Werner Henzes Oper gestellt. Henze zeigt sich fasziniert vor allem von der Gestalt des Prinzen, dem in Visionen und Wachträumen spielerisch lebenden Helden. Ingeborg Bachmann entwirft ihm ein Libretto, das Platz für opernhafte Formen wie Arien, Rezitative und Ensembles ermöglicht. Sie kürzt und verändert Szenen, gestaltet aber auch Neues: ein Liebesduett etwa wird ermöglicht und der Prinz begegnet – der Kleist'schen Vorlage entgegen – seinem Grab tatsächlich, so daß der Spannungsbogen seiner Verzweiflung offenbar wird. Ein wirkliches Opernlibretto, das Einheit und Stringenz in allen Szenen aufweist, entsteht. Ingeborg Bachmann zentralisiert die subjektive Perspektive des Prinzen: Er wird als alleiniger Protagonist in den Mittelpunkt gestellt, auf ihn konzentrieren sich alle Handlungen. Diagonal stehen sich das Individuum und die Außenwelt gegenüber. Betont wird der Gegensatz zwischen der Traumwelt und der Schlachtwelt. Aufgegeben ist das Vermittelnde des Kleist'schen Dramas zum Zweck eines einheitlichen szenischen Affektes.

So ist die erste Szene des ersten Aktes als reine Traumintroduktion konzipiert, die Stimmung wechselt nie, läßt nichts anderes zu. Diese Szene erweist sich als Klammer für die ganze Oper: im Traum beginnt und endet sie.

Henze weiß dies in Musik umzusetzen. Durch sie soll die überhöhte Sprache Kleists noch intensiviert werden, ihr dramatischer Gehalt durchleuchtet und interpretiert werden, um ihn so „in eine Höhe zu heben, in der er zu tönen beginnt.“

Dualistisch präsentieren sich die Klangwelten, dualistisch zeigt sich das musikalische Material. Es erklingen die Welt der Liebe und des Gefühls beim Prinzen und Natalie, und schroff davon abgesetzt die Welt des Gesetzes, der Realität, der Ordnung, symbolisiert durch die Person des Kurfürsten. Dem Paar



# 75 Jahre R+V Partnerschaft und Leistung



RECHENBERG  
VERSICHERUNG  
AG

**R+V VERSICHERUNG**

Wir können. Herzlich.

ist eine im lyrischen Grundton gehaltene blühende, weitausschweifende melismatische Melodik zugeteilt, die von charakteristischen Intervallen geprägt ist: dem Prinz ist die kleine Sexte zugeordnet, Natalie ein Oktavmelisma. Demgegenüber ist die Klangwelt des Kurfürsten gesetzt und gemessen. Stabile Quart- und Quintintervalle finden hier Verwendung; sie klingt nüchtern und herb. Diese gleichsam subjektiven und objektiven Klangwelten ermöglichen eine feste Zuordnung der Klanggestalten gegenüber den Bühnenfiguren, jedoch nicht im Sinne von Leitmotivik oder gar -thematik, sondern durch spezifische Färbung und Prägung.

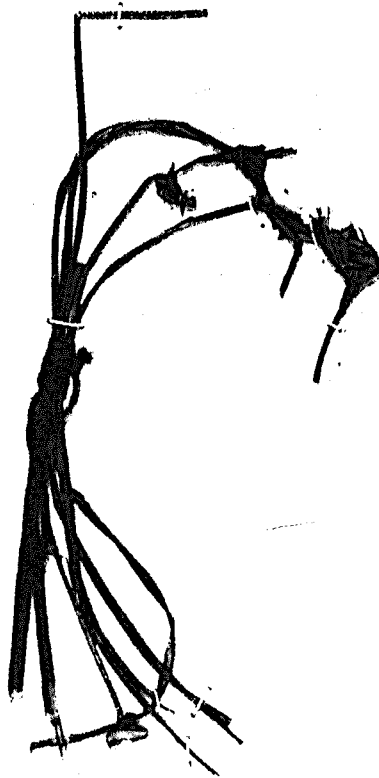
So wird mit diesen Grundintervallen die Oper eingeleitet: in eine leere Quinte es-b setzt sich die Sexte a-f: schon vom ersten Takt an sind die klanglichen Bereiche differenziert, aus denen sich hernach die gesamte Oper entwickeln wird. Hierauf folgt die erste Szene, eine reine Szene des Traumes, zu der eine in ungemein zarter Instrumentation gehaltene Traummusik erklingt, die das musikalische Material des Werkes in seiner ersten Entfaltung präsentiert.

Antithetisch werden die Klangwelten gegenübergesetzt; so prallt das Auftreten des Kurfürsten in der dritten Szene des ersten Aktes auf das große Liebesduett des Prinzen und Natalie. In einem kurzen Zwischenspiel klingt die Schönheit des Duetts langsam aus, direkt auf den Schlußakkord des Duetts in Streichern und Holzbläsern setzt in den Pauken ein martialisches Motiv ein. Die vorher dichten Akkorde verändern sich zu Quart-Quint-Schichtungen; alles scheint den Auftritt des Kurfürsten anzukündigen, bis dann abrupt das Schlagwerk mit den Blechbläsern einsetzt, die nun eine völlig neue Klangwelt präsentieren: die des Kurfürsten. Sofort ändert sich die Stimmung und der Zuhörer erlebt im härtesten Gegensatz großes Gefühl und große Geste: große Oper also.

Henze nennt seine Vorbilder. Er sucht die Ausdruckswelt des früheren italienischen *melodramma* mit seinen Genauigkeiten und Härten, die er in der Melancholie Bellinis, dem Brio Rossinis und der Leidenschaftlichkeit Donizettis findet, um sie mit Verdis robusten Rhythmen, seinen harten Orchesterfarben und melodischen Linien zu vereinigen. Das ist nicht epigonal, sondern die konsequente Anwendung einer alten Formenwelt. In der Stimmfachwahl des Helden steht er in der Tradition der Moderne, in der den Baritonen die Rolle eines seelisch zerrissenen Menschen zufällt: Busonis Faust, Bergs Wozzeck, Hindemiths Cardillac oder Gershwins Porgy.

Die Orchestrierung zeigt sich kammermusikalisch, gewinnt dadurch Möglichkeiten der dynamischen Ausdifferenzierung und ein breites Klangspektrum. Jeder Szene sind bestimmte Instrumentengruppen und Formen zugeschrieben, so auch alte Techniken wie Fuge, Rondo oder Passacaglia. Man findet eine

kontrapunktisch gearbeitete Musik vor, die im Sinne eines dramatischen Kontrapunktes in den Handlungsablauf hineinverwoben ist und nicht als abstrakte Form neben ihm herläuft. Der Kontrapunkt dient zur Darstellung von Grazie und Härte, Kühle und Feuer, für die Euphorien und das *somnambulo* des Prinzen. Mit ihm gelingt es, die seidig stählerne Sprache Kleists auf Singstimmen und Instrumente zu übertragen. Verbunden sind damit der Kleist'sche Duktus und Henzes Musiksprache.



*Am Abhang der Brühlschen Terrasse in Dresden hat Karoline von Schlieben am 16. Mai 1801 mit Kleist einen „Glückskranz“ geflochten, von dem dieser Rest erhalten geblieben ist*

### **Ich habe soviel vor dir geträumt**

Ich habe soviel von dir geträumt  
daß du unwirklich bist

Ist Zeit noch diesen lebendigen Körper zu erreichen  
und auf diesem Mund der Stimme Ursprung zu  
küssen die mir teuer ist?

Ich habe soviel von dir geträumt  
daß meine Arme gewohnt den Schatten zu umarmen  
sich kreuzen auf der eigenen Brust und sich  
vielleicht nicht mehr um deines Körpers Umriß  
legen können.

Und daß, wenn dann in Wirklichkeit erscheint was  
mich verfolgt und mich beherrscht seit Tagen  
und seit Jahren

ich ohne Zweifel selber Schatten werde,  
O Waagschalen der Gefühle.

Ich habe soviel von dir geträumt daß ohne Zweifel  
keine Zeit mir bleibt um aufzuwachen. Ich schlafe  
aufrecht den Körper ausgesetzt allen Erscheinungen  
des Lebens und der Liebe und so noch weniger imstande  
dir, die einzig heute für mich zählt, die Stirne  
und die Lippen zu berühren

noch weniger als die ersten besten Lippen und die ersten  
besten Stirnen.

Ich habe soviel von dir geträumt  
bin soviel gegangen, habe soviel gesprochen, geschlafen  
mit deinem Phantome daß nichts mir bleibt vielleicht,  
und gleichwohl,

als Phantom zu sein unter den Phantomen  
und Schatten hundert Male mehr noch als der Schatten  
welcher sich ergeht und fröhlich sich ergehen wird  
auf deines Lebens Sonnenuhr.

*Robert Desnos*

Es kann kein böser Geist sein, der an der Spitze der Welt steht; es ist ein bloß unbegriffener! Lächeln wir nicht auch, wenn die Kinder weinen? Denke nur, diese unendliche Fortdauer! Myriaden von Zeiträumen, jedweder ein Leben, und für jedweden eine Erscheinung, wie diese Welt! Wie doch das kleine Sternchen heißen mag, das man auf dem Sirius, wenn der Himmel klar ist, sieht? Und dieses ganze ungeheure Firmament nur ein Stäubchen gegen die Unendlichkeit! O Rühle, sage mir, ist dies ein Traum? Zwischen je zwei Lindenblättern, wenn wir abends auf dem Rücken liegen, eine Aussicht, an Ahndungen reicher, als Gedanken fassen, und Worte sagen können.

Komm, laß uns etwas Gutes tun, und dabei sterben! Einen der Millionen Tode, die wir schon gestorben sind und noch sterben werden. Es ist, als ob wir aus einem Zimmer in das andere gehen. Sieh, die Welt kommt mir vor, wie eingeschachtelt; das kleine ist dem großen ähnlich. So wie der Schlaf, in dem wir uns erholen, etwa ein Viertel oder Drittel der Zeit dauert, da wir uns, im Wachen, ermüden, so wird, denke ich, der Tod, und aus einem ähnlichen Grunde, ein Viertel oder Drittel des Lebens dauern. Und grade so lange braucht ein menschlicher Körper, zu verwesen.

Heinrich von Kleist an Rühle von Lilienstern  
31.8.1806, Königsberg

Im *Prinzen von Homburg* ist es ein meisterhafter Zug, daß der Verdacht: der Kurfürst habe den Prinzen nicht sowohl der auf dem Schlachtfeld begangenen Übereilung wegen, sondern aus einem andern Grunde zum Tode verurteilen lassen, nicht von selbst in des Prinzen Seele aufsteigt, sondern erst durch Zöllners Inquirieren erweckt wird.

*Friedrich Hebbel, Mai 1838*

Homburg will im ehrlichsten Augenblick „nichts als leben“. Er lügt hier nicht wie die Tapferen, die herzenstreu „Lever dodt als Sklav“ schleimen und sich dann schmatzend fortfristen.

Homburg, der Hysteriker, wird vor Glück „ohnmächtig“. Homburg, der Hysteriker, fleht bei Tanten kniend um Hilfe. Homburg, der Hysteriker, nimmt von der Natalie keinen Abschied, weil er, nach dem Heldenentschluß, wieder seinen Unfall fürchtet. Homburg, der Hysteriker, läßt sich von dieser Natalie sein Heldentum erst halb und halb einflößen. Er sagt zuvor offen, weil es um alles geht, daß er auf Natalie pfeift. Sie soll machen, daß sie wegkommt. Und er ist, überdies, Nachtwandler...

*Alfred Kerr, 1925*

Dieses Stück ist auf eine hemmungslose Art germanisch, mit seinem Durcheinander von pathologischen Träumereien, Wirklichkeit, Feigheit und „Gemütlichkeit“ und einem beunruhigenden Willen zur Macht. Ein farbloser und preußischer Hamlet in der Atmosphäre des alten Deutschen Reiches, unter der Ägide eines Führers, eines Generalstabs und einer kleinen romantischen Kusine, die irgendwie von der Operette herkommt. Ende gut, alles gut. Hamlet wird dem Leben wiedergegeben, seine Ophelia verliert nicht den Kopf, sondern sie heiraten und werden viele Kinder haben – alles für die Größe Deutschlands...

*Y.F. in „Le Monde“, 1951*

Die Ausgegrenztheit und Besonderheit des Traumspeiles am Ende des Werkes, in dem der Kurfürst und die Hofgesellschaft die Visionen des Prinzen belohnen, ist Wiederholung des Traumes, von dem das Stück seinen Ausgang nahm, und zugleich schmerzliche Vergegenwärtigung einer Wirklichkeit, der sich der Prinz bereits entrückt glaubte. Interessanterweise zitiert der Komponist im Schlußensemble nicht die Traumpantomime der ersten Szene – den Wesenskern von Homburgs Phantasieraum –, sondern wiederholt einzelne Details aus dem prologartigen Eröffnungsabschnitt, hebt dadurch den äußeren Rahmen



deutlicher hervor als die innere Substanz. Obwohl Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze den utopischen Charakter der Schlußsequenz nicht leugnen und die Hofgesellschaft Anteil erhält an dem vom Prinzen ausgehenden Hoffnungsglauben, bleibt in Henzes Komposition der skeptische Unterton hörbar. Ingeborg Bachmann unterstreicht in ihren von Kleist abweichenden Schlußversen, daß der in der nächtlichen Vision erzeugte „feste Glaube“ zukunftsfruchtiger sein wird als der martialische, von der Wahrnehmungsintensität der Figuren längst überholte Appell „in Staub mit allen Feinden Brandenburgs“. Dem Wunsch nach einer menschengerechten und menschenliebenden Gesellschaft wird in Henzes Oper im Schlußensemble breiter „Klangraum“ gelassen, freilich im Gefühl, wie brüchig eine solche Utopie stets ist.

Wolfgang Willaschek 1992

Rainer Dorner

## „ACH, WAS IST MENSCHENGRÖSSE, MENSCHENRUHM!“

Zu Heinrich von Kleists „Der Prinz von Homburg“

*„Mir erregte dieser Dichter (...) immer Schauder und Abscheu, wie ein von der Natur schön intentionierter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen wäre.“*

Diese Bemerkung Goethes aus dem Jahr 1826 ist Zeugnis einer fast panischen Abwehr gegen den „Kleistischen Unfug und alles verwandte Unheil“, womit er die „Lazarettpoesie“ der Romantiker meint.

In „Nachahmung der Alten“ will Goethe alles „Subjektive und Pathologische“ entfernen. Wenn bei Goethe das Vernünftig-Humane zwar immer wieder vom Dämonischen bedroht ist, besonders in seinen Romanen, so ist dem Menschen doch grundsätzlich eine sinnvolle und produktive Beziehung zur äußeren Welt möglich, so wie für Schiller „der Mensch durch die verwickeltsten Verhältnisse mit kühner Einfachheit und ruhiger Unschuld“ zu gehen vermag („Die ästhetische Erziehung des Menschen“).

Die Klassiker postulieren das Allgemein-Menschliche als Grundlage für die Dichtung. Was aber ist das? Bereits der erste Satz in den Novellen Kleists - Fallstudien über das Verhalten von Menschen in „verwickeltsten Verhältnissen“, die mit „kühner Einfachheit“ nicht zu meistern sind und die ihr bisheriges Weltbild, ihre „ruhige Unschuld“ zusammenbrechen läßt - schockiert durch Paradoxie:

*„An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Roßhändler, namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit.“*

*„In M..., einer bedeutenden Stadt im oberen Italien, ließ die verwitwete Marquise von O..., eine Dame von vortrefflichem Ruf, und Mutter von mehreren wohlherzogenen Kindern, durch die Zeitung bekanntmachen: daß sie, ohne ihr Wissen, in andere Umstände gekommen sei, daß der Vater zu dem Kinde, das sie gebären würde, sich melden solle; und daß sie, aus Familienrücksichten, entschlossen wäre, ihn zu heiraten.“*

Es sind bei Kleist durchaus „normale“ Menschen, - keine Künstler, Genies, Intellektuelle, Außenseiter wie bei den Romantikern, die durch die unerhörte Begebenheit aus der Bahn geworfen werden, aus dem Paradies der Gewöhnlichkeit, Sicherheit und Unschuld ausgetrieben werden, und es sind existentielle Katastrophen, bei denen, in der Novelle wie im Drama, die als selbstverständlich erachteten Instanzen versagen, - vor allem die Keimzelle bürgerlicher Kultur, die Familie („Die Marquise von O.“, „Der Findling“, „Die Familie Schroffenstein“), aber auch das Recht („Michael Kohlhaas“, „Der zerbrochene Krug“), die Kirche („Das Erdbeben in Chili“), die Identität („Das Käthchen von Heilbronn“, „Amphitryon“). Für die Marquise von O. scheinen sogar die Naturgesetze fragwürdig geworden zu sein.

In die *Verwirrungen des Gefühls* und die Aporien der Vernunft gestürzt, verliert der Mensch seine Sicherheit, seine Grazie. Um sie wiederzuerlangen, müßte „*die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen sein.*“ Dies ist „*allerdings (...) das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt*“ („Über das Marionettentheater“). Doch was macht der Mensch bis dahin? Um in der „*gebrechlichen Einrichtung der Welt*“ („Die Marquise von O.“) nicht wahnsinnig zu werden oder sich selbst zu zerstören, gilt es, den Anspruch auf Unbedingtheit und Widerspruchsfreiheit aufzugeben.

Ebendies hat Kleist, gezwungen vor allem von ökonomischer Not, vergeblich in seinen letzten Lebensjahren und in seinen letzten Werken versucht. Im Leben ist es ihm nicht gelungen und im Werk sind die Happy-Ends außerordentlich fragwürdig und forciert („Die Hermannsschlacht“, „Der Prinz von Homburg“).

Kleist, in eine immer hoffnungslosere finanzielle Situation geraten, war schwerlich in der Lage, der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“ sein „absolutes Ich“ (Günter Blöcker) entgegenzusetzen. Er wäre gerne „normal“ gewesen, doch ihm war „*auf Erden nicht zu helfen*“ (Brief an seine Schwester Ulrike am 21. November 1811, „*am Morgen meines Todes*“). Nachdem er zweiundzwanzigjährig, weil er „*die Pflichten als Mensch und als Offizier zu vereinbaren bei dem jetzigen Zustande der Armeen*“ für unmöglich hielt (Brief vom 13. März 1799), seinen Abschied aus dem preußischen Offizierscorps, eine ihm am Hof diskreditierende Provokation, erzwungen hatte, blieb ihm, da „*Adeliche in der Regel keine bürgerliche Gewerbe treiben*“ sollen (Allgemeines Landrecht der Preußischen Staaten), nach dieser einen kompromißlosen Entscheidung, eine endlose Kette von Kompromissen und Demütigungen als preußischer Beamter, Dichter, politischer Propagandist, Zeitschriften- und Zeitungsherausgeber nicht erspart.

Der letzte, katastrophale, Kompromißversuch ist das „*vaterländische Schauspiel*“ (Brief an Fouqué am 15. August 1811) „Prinz Friedrich von Homburg“. Am 19. März 1810 schreibt Kleist an seine Schwester: „*Jetzt wird ein Stück von mir, das aus der Brandenburgischen Geschichte genommen ist, auf dem Privattheater des Prinzen Radziwill gegeben, und soll nachher auf die Nationalbühne kommen, und wenn es gedruckt ist, der Königin übergeben werden.*“ Ja, wenn! Das Stück wird nicht gedruckt, kommt nicht auf die Bühne und die Königin Luise stirbt im Juli 1810.

Dabei hat Kleist, nicht nur um seine politischen Vorstellungen im Sinne des radikalen Reformers Gneisenau zu propagieren, sondern, letzte Überlebenschance, um auch am Hof in Gnade und Brot zu kommen, „*entweder unmittelbar bei ihm (dem König) Adjutant zu werden, oder eine Kompanie zu erhalten*“ (an Ulrike am 18. September 1811), mit Hinweisen auf die Gegenwart und auf erlauchte Personen nicht gespart. Das wichtigste Vorbild für den Prinzen von Homburg ist Prinz Louis Ferdinand von Preußen, der bei seiner eigenmächtigen und militärisch sinnlosen Attacke bei Saalfeld vier Tage vor der katastrophalen Niederlage von Jena und Auerstedt den „Heldentod“ gefunden hat. Oder: Seit 1805 darf ein einziges preußisches Regiment - es sind Dragoner - den Namen einer Frau, der Königin Luise, führen. In der Person Nataliens, „*Chef eines Dragonerregiments*“, wird somit unübersehbar der Königin gehuldigt.

Es nutzt alles nichts; nicht nur, weil die Königin stirbt, sondern weil die nächste Widmungsträgerin, Amalia Maria Anne von Hessen-Homburg, die nach dem Tode der Königin als einzige ältere und verheiratete Prinzessin an der Spitze des Hofes steht, offenbar Vorbehalte gegen das Stück hat - kein Wunder bei so heiklen Themen wie Insubordination und winselnde Todesfurcht eines preußischen Prinzen. Und schließlich: mit den Schweden sind natürlich die Franzosen gemeint, auf die, als politisch-militärischer Apell an den König Friedrich Wilhelm III., der Schlußsatz „*In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!*“ gemünzt ist. Der König denkt aber - nicht zuletzt aus Angst vor den Reformern, denen Kleist auch zuzurechnen ist, und einer möglichen Volksbewegung - gar nicht daran, diesem Apell zu folgen. „*Die Allianz, die der König jetzt mit den Franzosen schließt, ist auch nicht eben gemacht mich am Leben festzuhalten. (...) Was soll man doch, wenn der König die Allianz abschließt, länger bei ihm machen? Die Zeit ist ja vor der Tür, wo man wegen der Treue gegen ihn, der Aufopferung und Standhaftigkeit und aller anderen bürgerlichen Tugenden von ihm selbst gerichtet und an den Galgen kommen kann.*“ (an Marie von Kleist am 10. November 1811).

Die Versöhnung der Pflichten als Offizier und als Mensch ist ein Ziel der Reformer (Kottwitz paraphrasiert einige ihrer Ideen in V,5), die den „*jetzigen Zustand der Armeen*“ als ein entscheidendes Element der preußischen Katastrophe erkannt haben. Zweifellos erträumt sich Kleist im „Prinz von Homburg“ die utopische Versöhnung vom „*Gesetz des Heers*“ mit den „*lieblichen Gefühlen*“, von „*Willkür*“ und „*Satzung*“, von Preußentum und Romantik, welche es ihm vielleicht ermöglicht hätte, am Leben zu bleiben. Es ist aber - dazu ist Kleist selbst als Träumer zu realistisch - kein in widerspruchloser Harmonie aufgehender Wunschtraum, denn der Kurfürst ist nicht ohne weiteres die Inkarnation aufgeklärter Rechtsstaatlichkeit (er beruft das Kriegsgericht, nachdem er bereits das Todesurteil gesprochen hat) zu betrachten, ist kein gekrönter kategorischer Imperativ, und der Prinz träumt keineswegs den romantischen Traum von „*der unendlichen schöpferischen Musik des Weltalls*“ oder vom „*geheimnisvollen Weg nach Innen*“ (Novalis).

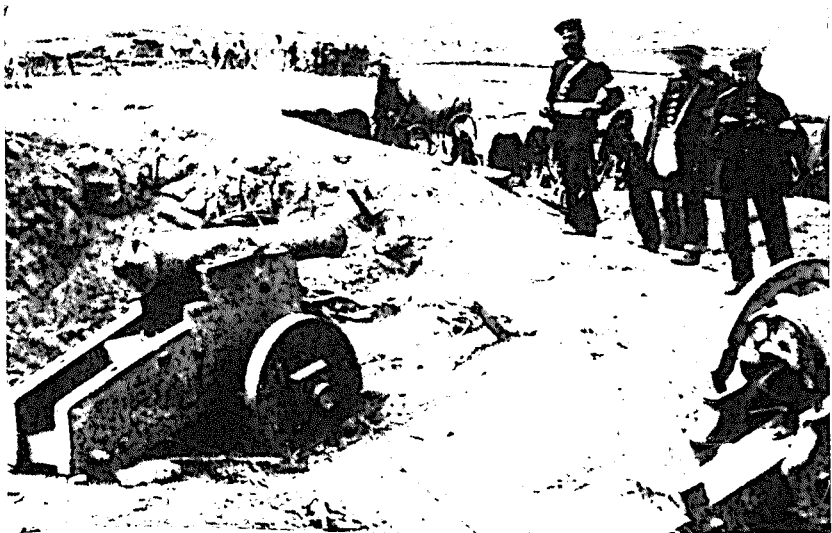
Homburgs Traum ist geheimnislos, die ganz normalen Lebensziele eines jungen preußischen Offiziers sind sein Inhalt: Ruhm (der Lorbeerkranz), Macht (die Halskette des Kurfürsten) und Liebe („*Natalie! Mein Mädchen! Meine Braut!*“), wobei das letzte Wunschobjekt, da es als die Nichte des Kurfürsten allzu verräterisch mit den ersten, Ruhm und Macht, legiert ist, nach dem Erwachen sofort der Verdrängung verfällt; der Prinz hat den Namen der „Brau“ vergessen und jetzt herrscht nur noch die Sprache des jugendlichen Draufgängers: „*Wie heißt sie schon?*“ Die „*lieblichen Gefühle*“ des Traums könnten auch dieser und jener erotisch Attraktiven gegolten haben - der Ramin oder der „*Platen, mit den schelmschen Veilchenaugen! Die, weiß man, die gefällt dir*“, wie Hohenzollern kaum völlig grundlos meint. Und der Prinz bestätigt lässig: „*Die gefällt mir.*“

Nach dem vermeintlichen Tod des Kurfürsten, dessen Widerrufung Homburg später gar nicht glauben will („*Nicht? Nicht der Herr?*“) und die ihm höchst zweideutig „schwer wie Gold“ in die Brust fällt, hat der Prinz nichts eiligeres zu tun, als sich zum „Vollstrecker“ seines, des Kurfürsten, letzten Willens zu machen, das heißt, sich an dessen Stelle zu setzen und sich, ein Überumpelungscoup, mit Natalie zu verloben. Während diese noch vom „*Wetterschlag*“ des vermeintlichen Todes ihres Onkels besinnungslos ist, wird sie vom Prinz schon als freigewordenes Objekt der Begierde, entsprechend der infantilen Zugreifgebärde in der Traumscene, verplant: „*Wie denkt Ihr über Eure Zukunft jetzt?*“ Die fadenscheinige Mischung aus Pietät und Zugriff ist eine Perfidie, die ihresgleichen sucht:

*O meine Freundin! Wäre diese Stunde*



*Tanzstunde unter dem Bildnis des preußischen Königs*



*Die Düppeler Schanzen nach der Erstürmung durch preußische Truppen 1864*

*Der Trauer nicht geweiht, so wollt ich sagen:  
Schlingt Eure Zweige hier um diese Brust,  
Um sie, die schon seit Jahren, einsam blühend,  
Nach eurer Glocken holden Duft sich sehnt!*

So wollt ich sagen?? Er sagt's ja! Und daß er sich „einsam“ seit Jahren nach Natalie gesehnt hat, mag bezweifelt werden. Er ist doch bisher (die Ramin, die Pläten! et. al.) wohl kein Kind von Traurigkeit gewesen.

Nachdem er sich dann auch noch geschickt der Protektion der Kurfürstin („Mutter!“) versichert hat, kann er sich nun den unaufhaltsamen Aufstieg zu Ruhm und Macht ausmalen:

*- O Cäsar Divus!  
Die Leiter setz ich an, an deinen Stern!*

Nein, so spricht man nicht, wenn es um die „lieblichen Gefühle“, um die Erfüllung der Liebesehnsucht geht.

Betäubt vom errungenen Siegesruhm ist Homburg zuerst in seiner Egozentrik unfähig, rechtsstaatliche Argumente überhaupt zu verstehen: „*Mein Vetter Friedrich will den Brutus spielen*“. Dann, nach dem Verhör auf dem Schloß, von der Rechtmäßigkeit seiner Verurteilung überzeugt, sieht er in ihr („gleichviel!“) ein leeres Ritual, dem flugs die Begnadigung zu folgen hat. Der Vetter wird wieder zum Vater.

*Der Kurfürst hat getan, was Pflicht erheischte,  
Und nun wird er dem Herzen auch gehorchen.  
Gefehlt hast du, so wird er ernst mir sagen,  
Vielleicht ein Wort von Tod und Festung sprechen:  
Ich aber schenke dir die Freiheit wieder -  
Und um das Schwert, das ihm den Sieg errang,  
Schlingt sich vielleicht ein Schmuck der Gnade noch*

Danach gefragt, worauf sich seine Sicherheit denn stütze, antwortet er lapidar: „*Auf mein Gefühl von ihm!*“ Dieses Gefühl ist wie weggeblasen, sobald er glauben muß, als Bauernopfer im politischen Verheiratungsgeschäft zu fallen. Es scheint kein sehr sattelfestes Gefühl zu sein.

Nach dem Blick in sein offenes Grab ist vom „Helden“ (War er das jemals? Zwei Siege verscherzt, einen zumindest gefährdet und bei allen Handlungen offenbar von rein egoistischen Antrieben geleitet!) nichts mehr übrig: „*ganz*

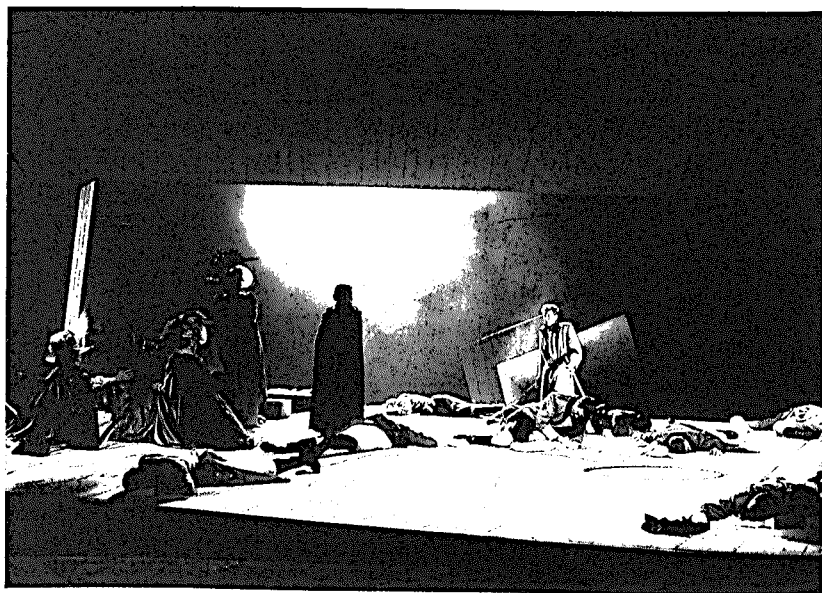
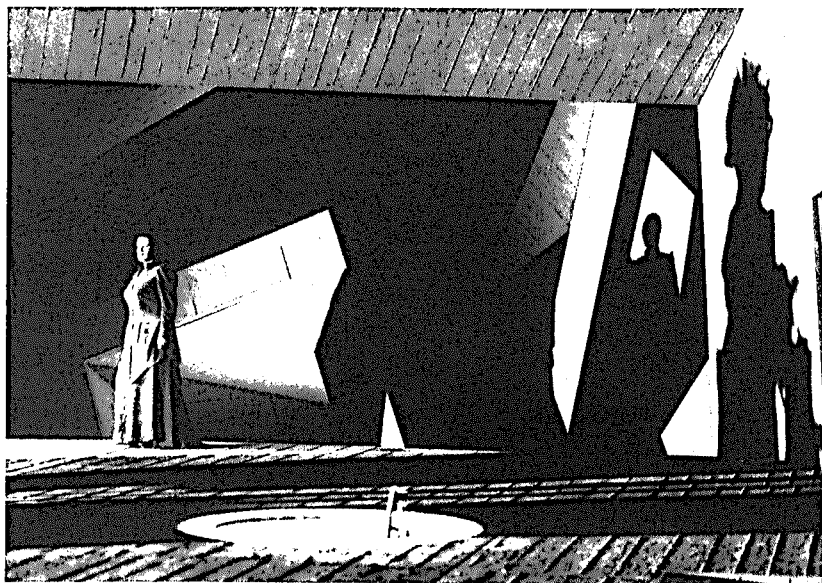
*unwürdig, Ein unerfreulich, jammernswürdiger Anblick.“*

Ob nach dieser Vernichtung die Therapie des Kurfürsten mit seinem sophistischen Brief und der Scheinhinrichtung am Schluß erfolgreich ist, kann bezweifelt werden. Zumindest ist die letzte Phase der psychischen Kur auf dem Stand der zeitgenössischen Psychiatrie, für die sich Kleist brennend interessiert hat. So hat er mit Sicherheit J.C. Reils „Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen“ (Halle 1803) studiert, in denen neben anderen Berührungen mit seinem Schauspiel ihn besonders die Methode der Schocktherapie beeindruckt haben dürfte. Ob der Prinz nun „krank“ ist, wie die Kurfürstin mutmaßte, oder ob es „eine bloße Unart seines Geistes“ ist, wie Hohenzollern versicherte, spielt für die Psychiatrie um 1800 keine Rolle.

*Man ziehe den Kranken mit einem Flaschenzug an ein hohes Gewölbe, (...) löse Kanonen neben ihm, nahe sich ihm unter schreckenden Anstalten (...) Bald kann eine unterirdische Gruft, die alle Schrecken enthält (...) bald ein magischer Tempel angezeigt sein, in welchem unter einer feierlichen Musik die Zauberkraft einer reizenden Hulda eine prachtvolle Erscheinung nach der anderen aus dem Nichts hervorruft.*

Homburg, der auf Gnade des Kurfürst-Vaters gehofft hat, und dem die Double-bind-Formulierung des Kurfürsten als Rechtsinstanz nur die Unterwerfung unter die letztere übrig gelassen hat, kann seine Identität nur durch Identifizierung mit dem Gesetz retten: „*Ich will das heilige Gesetz des Heers, das ich verletzt (...) Durch einen freien Tod verherrlichen!*“ Dadurch über die Sphäre des rein Persönlichen, ja Egoistischen, in der er bislang befangen war, hinausgewachsen, glaubt er zur zeitlosen Apotheose des Rechts zu werden: „*Num, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!*“ Es scheint aber, daß auch hier der Akzent auf dem Possessivpronomen *mein* liegt.

Somit wäre die Scheinhinrichtung eventuell doch so etwas wie eine wirkliche Hinrichtung, denn dieser vermeintliche Besitz, diese wenn auch wahnhaftige Identität wird dem Prinzen durch die Begnadigung wieder geraubt. „*Nein, sagt! Ist es ein Traum?*“ Ob es der erfüllte Wunschtraum von der Versöhnung von Herrscher und Vater, von Gesetz und Liebe, von Offizier und Mensch oder ein Alptraum („*Mit Todesschweiß kalt unterm Siegeslaub*“, B. Brecht), ist, läßt sich schwer entscheiden.



Albert Gier

## DER KRIEG EIN TRAUM

Zu Ingeborg Bachmanns Bearbeitung von Kleists Schauspiel

„Es wäre gräßlich“, sagte ich, einen Menschen zu töten, um nichts als bu-ba-baff zu sagen!“

„Es wäre auch gräßlich“, versetzte William, „einen Menschen zu töten, um Credo in unum Deum zu sagen...“

*Umberto Eco, Der Name der Rose*

Im Krieg ist kein Platz für Träumer. Der Krieg ist eine todernste Angelegenheit: Eiserne Disziplin ist vonnöten, denn ein Moment der Unachtsamkeit kann das Leben kosten – den Schuldigen selbst, und viele andere mit ihm. Kleists Prinz von Homburg begeht einen solchen Fehler: Weil ihn ein seltsames Erlebnis zwischen Traum und Wachen verwirrt hat, entgehen ihm in der Lagebesprechung vor der Schlacht bei Fehrbellin wesentliche Einzelheiten. So führt er die Reiterei eigenmächtig ins Feld, statt auf den Befehl des Kurfürsten zu warten. Zu diesem Zeitpunkt ist das Ziel, den Schweden den Fluchtweg über den Rhyndfluß abzuschneiden, noch nicht erreicht. Die Brandenburger erringen zwar einen glänzenden Sieg, aber der Krieg wird dadurch nicht beendet. Die Schweden treten beizeiten den Rückzug an und erleiden keine großen Verluste; sie werden sich schnell von ihrer Niederlage erholen.

Nun weiß allerdings niemand, ob die Brandenburger ohne das Eingreifen des Prinzen überhaupt die Oberhand behalten hätten; dieser darf sich daher mit Fug und Recht als Sieger der Schlacht fühlen. Der Kurfürst andererseits kann ihm zwar das Mißlingen seiner Strategie vorwerfen, scheint aber über die schwächeren Argumente zu verfügen: Erstens ist er selbst mitverantwortlich dafür, daß der Prinz bei der Befehlsausgabe unkonzentriert war, denn als die Hofleute den Schlafwandler im Park überraschten, war es der Kurfürst, der seinen Träumen von Ruhm und Liebe zusätzliche Nahrung gab. Zweitens hat dieser Mann der Ordnung und des Reglements kaum weniger unbedacht gehandelt als der Prinz, da er sich (aus Eitelkeit?) auf einem schneeweißen Pferd zur Zielscheibe der feindlichen Geschütze machte; der Versuch, ihn vor Schaden zu bewahren, kostete seinen Stallmeister das Leben. Als der Kurfürst nun an seinem Vetter Homburg ein Exempel statuieren will, stößt er bei den Offizieren wie bei seiner Frau und Nichte auf Unverständnis.

Der Prinz selbst betrachtet seine Pflichtverletzung als Bagatelle: Daß man ihn deswegen gefangensetzt, findet er arg pedantisch; das Todesurteil schreckt ihn nicht, da er überzeugt ist, begnadigt zu werden. Als der Fürst entschlossen scheint, ihn hinrichten zu lassen, weigert er sich zu glauben, daß es seines Verhaltens in der Schlacht wegen geschieht. Er sucht nach einem anderen Grund und findet ihn in den Plänen des schwedischen Königs, den Friedensschluß durch die Heirat mit Prinzessin Natalie von Oranien zu besiegeln: Die Prinzessin hat ihm, Homburg, ihr Ja-Wort gegeben, deshalb, so glaubt er, will man ihn aus dem Weg schaffen. Erst als der Kurfürst ihn zwingt, über das Urteil nachzudenken, wird ihm seine Schuld bewußt, und er ist bereit, die Verantwortung dafür zu übernehmen. Weil er den Tod freiwillig, ja freudig akzeptiert, braucht er nicht mehr zu sterben: Die Begnadigung ist der Lohn für einen erfolgreich abgeschlossenen Lernprozeß.

Im Überschwang seiner Erleichterung prophezeit Kottwitz dem Kurfürsten, er werde über Disziplinlosigkeit des Prinzen nie wieder zu klagen haben:

(...) Du könntest an Verderbens Abgrund stehn,  
 Daß er, um dir zu helfen, dich zu retten,  
 Auch nicht das Schwert mehr zückte, ungerufen!

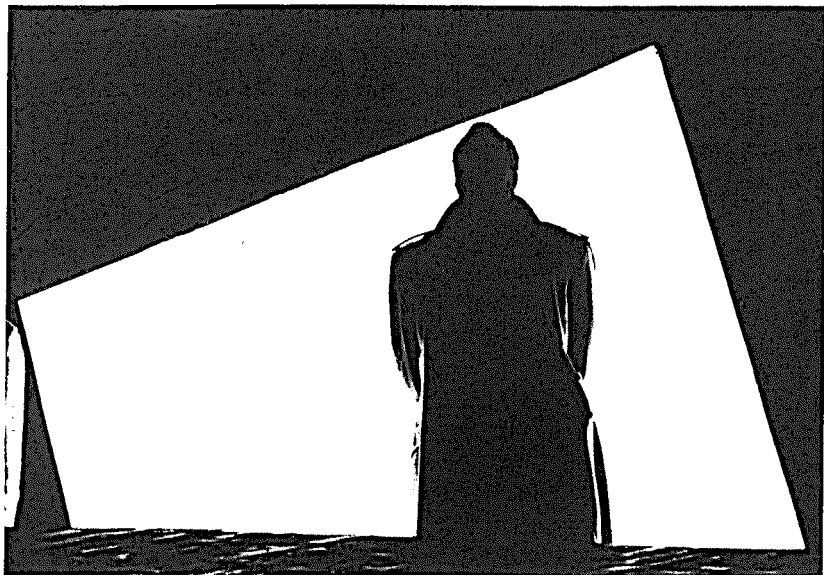
Das ist, mit Verlaub gesagt, widersinnig, und wenn Kottwitz weniger erregt ist, weiß er das auch; er war es nämlich, der kurz vorher die Eigenmächtigkeit des Prinzen von Homburg verteidigt und erklärt hatte, er würde in einer ähnlichen Situation genauso handeln. Kadavergehorsam hat der Prinz offenbar nicht gelernt; seine Spontaneität, sein Eigensinn, so ist zu hoffen, werden ihm erhalten bleiben, nur wird er in Zukunft für die Folgen seiner Taten einstehen, wird weniger narzißtisch, mit einem Wort: erwachsener sein. In dieser Perspektive erscheint der symbolische Durchgang durch den Tod als eine Art Übergangsritus. Daß der Prinz seinem Wesen nach ein Träumer, und insofern vielleicht trotz allem militär-untauglich ist, zeigt das letzte Bild. Was der Schlafwandler zu Beginn begehrt hat, wird ihm jetzt zuteil: der Lorbeer als Siegeszeichen, die Liebe der Prinzessin von Oranien. Die Wirklichkeit nimmt die Form seines Traumes an; schon in der ersten Szene wurde irgendeine Art von Kommunikation nur dadurch möglich, daß sich der Kurfürst, der als Antagonist des idealistischen Träumers den Wachzustand der Realität verkörpert, auf die Phantasien des Prinzen einließ, um den Kranz, den dieser sich geflochten hatte, seine Kette wand und ihm beides von der Prinzessin zeigen ließ. Am Ende schließt sich der Kreis: Die Frage des Prinzen „Nein, sagt! Ist es ein Traum?“ und Kottwitzens Antwort „Ein Traum, was sonst?“ lassen sich nicht nur auf die Schlußszene, sondern auf Kleists Schauspiel als ganzes beziehen.

Im zweiten Akt wird der Kurfürstin gemeldet, ihr Mann sei in der Schlacht gefallen. Noch ehe sie ihre Selbstbeherrschung zurückgewonnen hat, kommt ein zweiter Bote: Die Nachricht war falsch, der Kurfürst lebt. Die Reaktion der Fürstin: „O stürzt mich zweimal nicht zum Abgrund nieder!“ verweist auf eine Besonderheit der Dramaturgie: In kürzester Zeit schwingt das Pendel zwischen höchstem Glück und tiefstem Leid hin und her. Jede einzelne Peripetie ist handlungslogisch motiviert, dennoch ist die dichte Folge emotionaler Grenzsituationen nur nach den Gesetzen des Traums zu erklären.

Als Ingeborg Bachmann das Schauspiel 'für Musik einrichtete', ging sie den von Kleist eingeschlagenen Weg konsequent weiter. Das Original umfaßt 1858 Verse, die Opernversion wenig mehr als 600. Die Relation entspricht genau den Vorstellungen Ferruccio Busonis, der 1926 schrieb, „daß der in Musik gesetzte Text etwa dreimal soviel an Zeitdauer ausfülle, als der gesprochene. Also müßte ein Operntext um zwei Drittel kürzer gefaßt sein als der Text eines Schauspiels“. An zwei Stellen hat die Dichterin (wenige) Verse aus anderen Dramen Kleists übernommen; davon abgesehen besteht das Libretto ganz aus dem Sprachmaterial des *Prinz Friedrich von Homburg*, allerdings sind häufig Verse zusammengezogen, umgestellt oder anderen Figuren zugewiesen, manche Wörter und Wendungen sind ersetzt, Archaismen beseitigt und ähnliches. Selbstverständlich entsteht, wenn man zwei Drittel eines Textes streicht, ein neuer Text, dessen Bedeutungsgehalt mit dem der Vollversion auch dann nicht identisch sein könnte, wenn an dem verbleibenden Drittel keine weiteren Änderungen vorgenommen würden. (Daran zeigt sich im übrigen, wie inkonsistent die gängige Definition der Literaturoper als eines musikdramatischen Werkes ist, dem ein „lediglich gekürzter“ Schauspiel-Text zugrundeliege.)

In Ingeborg Bachmanns Einrichtung bleiben die emotionalen Höhepunkte des Schauspiels durchweg erhalten, allerdings wird der Inhalt umfangreicher Dialoge schlagwortartig in wenigen Versen zusammengedrängt. Das Gespräch der Kurfürstin mit dem Offizier, der ihr die falsche Todesnachricht bringt, umfaßt bei Kleist 51 Verse; im Libretto bleiben 13. Das Tempo ist damit nicht langsamer als in der Schauspielvorlage, in manchen Szenen wird es sogar deutlich gesteigert.

Gestrichen, oder auf wenige Verse verkürzt, sind vor allem erzählende und argumentative Passagen, darunter alles, was sich auf den Schlachtplan und die militärischen und politischen Folgen des Sieges der Brandenburger bezieht. Dadurch verschieben sich die Relationen zwischen den Figuren: Der Prinz von Homburg, der seine Hoffnungen und seine Verzweiflung in vier bedeutenden Monologen reflektiert, beherrscht allein die Bühne; die zweitwichtigste Figur



ist Prinzessin Natalie als seine Duett-Partnerin. Der Kurfürst dagegen tritt ganz in den Hintergrund.

Das hängt auch damit zusammen, daß er seine Vorwürfe gegen den Prinzen nicht präzisieren darf. Zwar ist in der Lagebesprechung die Rede davon, „Der Schweden flücht’ges Heer, zu gänzlicher / Zersplitt’rung, von dem Brückenkopf zu trennen, / Der an dem Rhyfluß ihren Rücken deckt“, und als Homburg angreifen will, warnt ihn ein Offizier: „Der Hennings hat den Rhy noch nicht erreicht!“ Aber während Kleists Kurfürst nach der Schlacht feststellt:

Wer immer auch die Reuterei geführt,  
Am Tag der Schlacht, und, eh der Obrist Hennings  
Des Feindes Brücken hat zerstören können,  
Damit ist aufgebrochen, eigenmächtig,  
Zur Flucht, bevor ich Order gaß, ihn zwingend,  
Der ist des Todes schuldig, das erklär ich,  
Und vor ein Kriegsgericht bestell ich ihn,

heißt es bei Ingeborg Bachmann nur:

Wer immer auch die Reiterei geführt  
Am Tag der Schlacht und damit aufgebrochen,  
Eigenmächtig, bevor ich Order gab,  
Der ist des Todes schuldig (...)

Von dem strategischen Nachteil, der den Brandenburgern durch den geordneten Rückzug der Schweden entstand, ist weder hier noch an anderen Stellen die Rede; der Kurfürst, so scheint es, zürnt einzig wegen der Disziplinlosigkeit seines Kavallerie-Generals. Die Position des Herrschers wird dadurch zusätzlich geschwächt: Wer mit einem im übrigen vollkommenen Sieg nur deshalb nicht zufrieden ist, weil das Reglement nicht eingehalten wurde, übertreibt mehr als nur ein wenig.

Zugleich tritt die Problematik des Protagonisten noch schärfer hervor: Kleists wie Bachmanns Prinz von Homburg wußte genau, was er tat, als er den Befehl zur Attacke gab (bei der Lagebesprechung mag er nicht verstanden haben, daß er auf Order vom Kurfürsten warten sollte, aber seine Offiziere haben es ihm deutlich genug ins Gedächtnis gerufen). Er wußte auch, welche Strafe das Reglement für Insubordination vorsieht. Das Verhalten des Kurfürsten läßt ihn erkennen, daß er die Folgen seiner Eigenmächtigkeit zu tragen hat. Wenn er (in

der Oper) die Todesstrafe akzeptiert, obwohl er keinen wie auch immer gearteten Schaden angerichtet hat, ist seine Selbstüberwindung noch spektakulärer und (wenn man so will) bewundernswerter als im Schauspiel.

Andererseits wird die Absurdität des Reglements ganz deutlich. Man hat im Zusammenhang mit Ingeborg Bachmanns Bearbeitung von 'Enthistorisierung' und 'Derealisierung' gesprochen; dazu gehört auch, daß der Tod als unvermeidliche Folge des Krieges im Libretto keine Rolle spielt. Die Verluste, etwa beim Angriff des Prinzen, dessen „Reiterschar / Wie eine Saat sich knickend, niederlegte“, bleiben abstrakt; Stallmeister Froben, der einzige Gefallene, dessen Name bei Kleist genannt wird, kommt nicht vor. Durchaus real ist dagegen die Lebensgefahr, in der sich der Prinz befindet: Im Schauspiel berichtet er der Kurfürstin, er habe auf dem Weg zu ihr das für ihn ausgehobene Grab gesehen; Ingeborg Bachmann formuliert den Text zum Monolog um und zeigt das Grab auf der Bühne. In der Auseinandersetzung zwischen dem Prinzen und seinem obersten Kriegsherrn geht es um den Gehorsam an sich, um ein abstraktes Prinzip also; der Tod aber ist notwendigerweise konkret. Welche Ideologie wäre es wert, daß man ihr ein Menschenleben opfert? Nur der Übergang in die Sphäre der Utopie, wo die Träume des einzelnen stärker sind als die kollektive Unterdrückung, verhindert den tragischen Schluß, der leider nur zu sehr der allgemeinen Lebenserfahrung entspräche.

CLAUDIO. Sterben ist entsetzlich!

ISABELLA. Und leben ohne Ehre hassenswert!

CLAUDIO. Ja! Aber sterben! Gehn, wer weiß wohin,

Daliegen, kalt, eng eingesperrt, und faulen;

Dies lebenswarme, fühlende Bewegen

Verschrumpft zum Kloß; und der entzückte Geist

Getaucht in Feuerfluten, oder schauernd

Umstarrt von Wüsten ew'ger Eismassen;

Gekerkert sein in unsichtbare Stürme,

Und mit rastloser Wut gejagt rings um

Die schwebende Erde; oder Schlimmres werden,

Als selbst das Schlimmste,

Was Phantasie wild schwärmend, zügellos,

Heulend erfindet: das ist zu entsetzlich!

Das schwerste, jammervollste, ird'sche Leben,

Das Alter, Meineid, Schmerz, Gefangenschaft

Dem Menschen auflegt, ist ein Paradies

Gegen das, was wir vom Tode fürchten!

ISABELLA. Ach!

CLAUDIO. O Liebste, laß mich leben!

*William Shakespeare, Maß für Maß (1604)*



*Ingeborg Bachmann*



*Hans Werner Henze*

---

## INGEBORG BACHMANN

- 1926 Geboren am 25. Juni in Klagenfurt
- 1945–50 Studium der Philosophie, Germanistik und Psychologie in Innsbruck, Graz und Wien
- 1950 Promotion über Heidegger
- 1952 Erste Begegnung mit Hans Werner Henze während einer Lesung der Gruppe 47
- 1953 Ihr erster Gedichtband „Die gestundete Zeit“ erscheint, er enthält u. a. den „Monolog des Fürstin Myschkin“ zu Henzes Ballettpantomime „Der Idiot“.
- 1953–57 Übersiedlung als freie Schriftstellerin nach Italien, dort künstlerische Lebensgemeinschaft mit Hans Werner Henze. Zahlreiche gemeinschaftliche Projekte, so u. a. Libretti für „Der Prinz von Homburg“ (1960), „Der junge Lord“ (1964), Texte für „Nachtstücke und Arien“ (1957), Chorfantasie auf „Lieder von einer Insel“ (1964). In dieser Zeit entsteht auch der zweite Gedichtband „Die Anrufung des Großen Bären“.
- 1957 Dramaturgin in München
- 1959–60 Lehrtätigkeit an der Universität Frankfurt (Poetik)
- 1961 Die Erzählungen „Das dreißigste Jahr“ erscheinen.
- 1965 Übersiedlung nach Rom
- 1971 Der Roman „Malina“ erscheint.
- 1973 Am 17. Oktober stirbt Ingeborg Bachmann an den Folgen eines Brandunfalls.



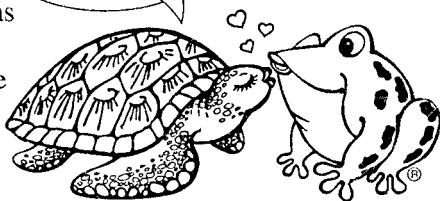
## Karl-Schmitz-Scholl-Fonds

Im Jahre 1968 rief Elisabeth Haub, die Tochter des TENGELMANN-Gründers, zur Erinnerung an ihren Vater Karl Schmitz-Scholl eine Stiftung ins Leben, die sich für den Tier- und Pflanzenschutz sowie für die Reinhaltung von Wasser und Luft einsetzt.

Was als Privatinitiative begann, entwickelte sich im Laufe der Jahre zu einem bahnbrechenden Umweltschutz-Programm, das in den Filialen der Unternehmensgruppe TENGELMANN konsequent durchgeführt wird.

Wir danken dem  
Karl-Schmitz-Scholl-Fonds...

...für über 25 Jahre Tätigkeit  
- der Umwelt zuliebe.



Die Unternehmensgruppe **TENGELMANN**



## HANS WERNER HENZE

- 1926 Geboren am 1. Juli in Gütersloh/Westfalen
- 1942 Studienbeginn an der Staatsmusikschule Braunschweig
- 1944/45 Arbeits- und Militärdienst, Kriegsgefangenschaft
- 1946 Studien bei Wolfgang Fortner in Heidelberg
- 1949 Unterricht bei René Leibowitz in Darmstadt und Paris
- 1950 Künstlerischer Leiter und Dirigent des Balletts am Hessischen Staatstheater Wiesbaden
- 1952 Erste Begegnung mit Ingeborg Bachmann
- 1953 Übersiedlung nach Italien
- 1958 Komposition der Oper „Der Prinz von Homburg“ nach dem Schauspiel von Heinrich von Kleist, für Musik eingerichtet von Ingeborg Bachmann
- 1960 UA der Oper an der Hamburgischen Staatsoper
- 1962/66 Meisterklasse für Komposition am Mozarteum in Salzburg
- 1969/70 Lehrtätigkeit in La Habana/Cuba
- 1976 Künstlerische Gesamtleitung des 1. Cantiere Internazionale d'Arte in Montepulciano
- 1980 Professur für Komposition an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln
- 1988–96 Leitung der von ihm geschaffenen Münchner Biennale.
- 1996 Im S. Fischer Verlag erscheint die Autobiographie „Reiselieder mit böhmischen Quinten, 1926–1995“.

Wichtigste Kompositionen: 8 Symphonien (UA der 9. steht bevor), mehrere Opern: Boulevard Solitude, König Hirsch, Der Prinz von Homburg, Die Basariden, Der junge Lord, Elegy for young lovers, Wir erreichen den Fluß, The English cat, Das verratene Meer, Venus und Adonis; Oratorium: Das Floß der Medusa; Solokonzerte, Kammermusik. Undine, Ballett.



## INHALT

H. W. Henze: Mein Prinz von Homburg	6
I. Bachmann: Entstehung eines Librettos	8
N. Abels: Ein träumender Kriegspoet	13
S. Zweig: Der Gejagte	17
H. v. Kleist: Was gilt es in diesem Kriege?	24
D. Neuner: Der innere Feind	29
H. v. Kleist: Von der Überlegung	31
W. Kittler: Auf den Namen der Königin	33
H. D. Schaal: Begegnung mit Hans Werner Henze	35
N. v. Gneisenau: Der dritte Teil	39
A. Matschak: Die wunderliche Musik	51
R. Dorner: Ach, was ist Menschengröße, Menschenruhm!	59
A. Gier: Der Krieg ein Traum	67

---

## NACHWEISE

Die Texte von N. Abels, R. Dorner, A. Gier, A. Matschak, D. Neuner und H.D. Schaal sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch.

Die Inhaltsangabe ist dem Darmstädter Programmheft zum Prinz von Homburg, Spielzeit 1982/83 entnommen. – G. von Albedyll: Geschichte des Kürassier-Regiments. Berlin 1896. – Christine Koschel/Inge von Weidenbaum/Clemens Münster: Ingeborg Bachmann, Werke in vier Bänden. München/Zürich 1977. – C. Brückner: Jauche und Levkojen, Frankfurt 1980. – C. von Clausewitz: Ausgewählte Schriften, Hrsg. von G. Förster und D. Schmidt, Berlin 1981. – P. Ernst: Der Zusammenbruch des Deutschen Idealismus, München 1931. – N. von Gneisenau: Schriften von und über Gneisenau, Hrsg. von F. Lange, Berlin 1954. – F. Hackert: Der Prinz von Homburg, Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart 1979. – K.-H. Hahnengreß: Heinrich von Kleist: Prinz Friedrich von Homburg, Stuttgart 1991. – H. W. Henze: Reiselieder mit böhmischen Quinten, Autobiographische Mitteilungen, Frankfurt 1996. – H. W. Henze: Essays, Mainz 1964. – Zwischen den Kulturen. Neue Aspekte der Musikalischen Ästhetik. Hrsg. von H. W. Henze. Frankfurt/Main 1979. – H. von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe, Hrsg. von H. Sembler, München 1952. – W. Kütler: Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg/Breisgau 1987. – W. Shakespeare: Maß für Maß, Stuttgart 1983. – Stefan Zweig: Der Kampf mit dem Dämon, Frankfurt/Main 1982. – W. Willaschek: Seelenraum des Träumers. In: Programmheft zur Münchner Erstaufführung des „Prinzen von Homburg“, München 1992. – Ein deutscher Traum, Zyklus auf das Jahr 1990, Bochum 1990.

## BILDNACHWEISE

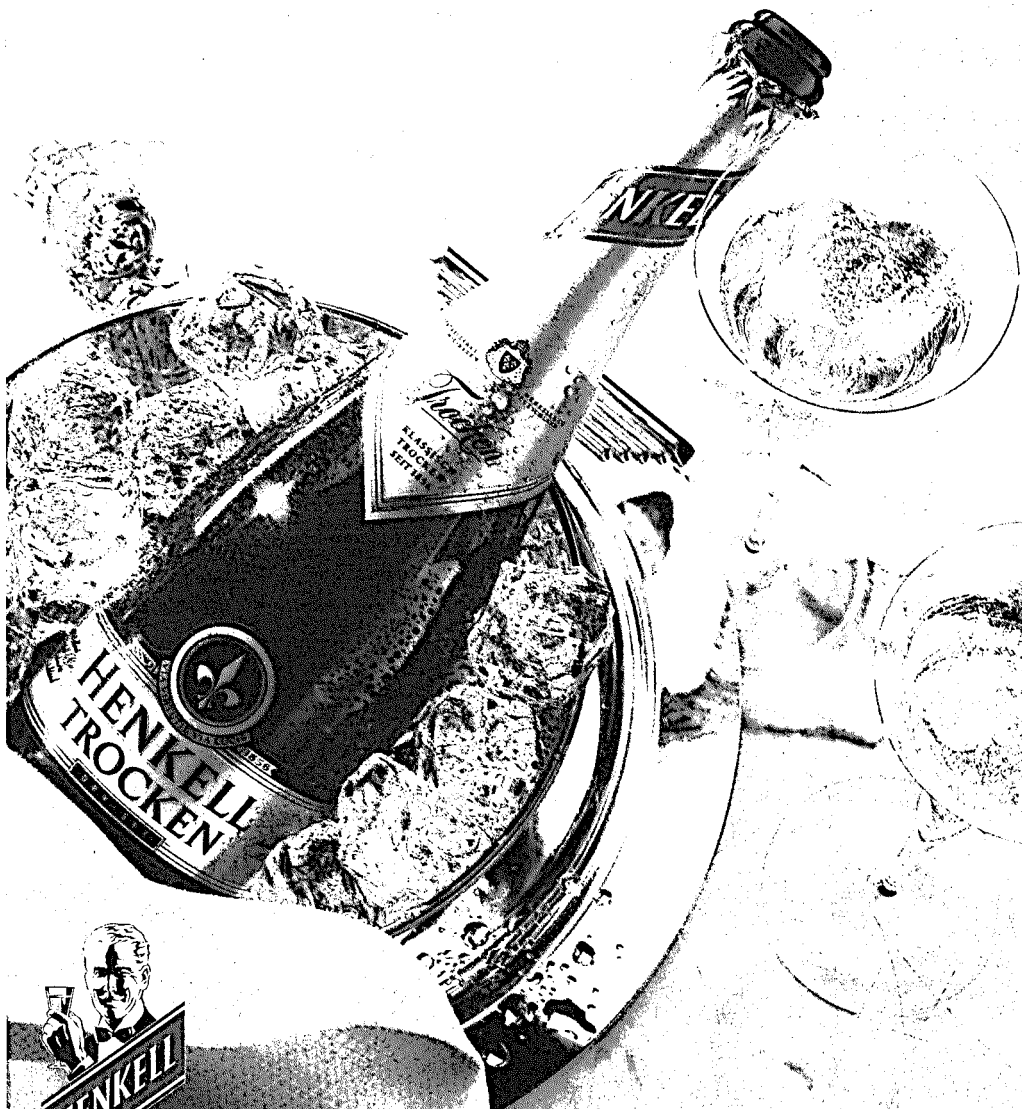
Die Photographien für dieses Programmbuch stammen von Hans Dieter Schaal, die Probenfotos von Bettina Müller. – Die Skizzen sind Dominik Neuners Storyboard entnommen. Neue Zeitschrift für Musik, Nr. 25, Mainz 1996. – S. Haffner: Preußen ohne Legende, Hamburg 1981. – E. Siebert: Heinrich von Kleist, Leben und Werk im Bild, Frankfurt/Main 1980. – E. Hoffhoff: Heinrich von Kleist, Hamburg 1958. – Heinrich von Kleist: Seine Werke, Freiburg/Brsq., o.J. – Theaterwissenschaftliches Institut der Universität Köln: Weimarer Republik, Berlin 1977. – Die großen Ereignisse der Weltgeschichte, Berlin/Darmstadt/Wien o.J.

---

## Impressum

Hessisches Staatstheater Wiesbaden, Saison 1996/97  
HANS WERNER-HENZE: DER PRINZ VON HOMBURG  
Premiere: 1. 5. 1997  
Eröffnung der Internationalen Maifestspiele 1997  
Herausgeber: Hessisches Staatstheater Wiesbaden  
Intendant: Achim Thorwald  
Redaktion: Norbert Abels  
Redaktionelle Mitarbeit: Alexander Matschak  
Titelfoto: Bettina Müller  
Verlag und Anzeigen: Mykenae-Verlag Rossberg KG, Darmstadt  
Telefon: (061 51) 3 35 81  
Gesamtherstellung: Dinges & Frick GmbH, Wiesbaden

# DER TROCKENE KLASSIKER.



HENKELL TROCKEN.  
WER SONST IST KLASSISCH TROCKEN.