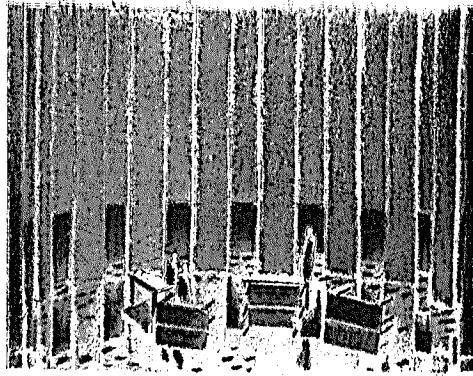


HANS WERNER HENZE  
DER PRINZ VON HOMBURG







# BAYERISCHE STAATSOPER

Staatsoperndirektor Wolfgang Sawallisch



Hans Werner Henze

## DER PRINZ VON HOMBURG

Münchener Neufassung

Musikalische Leitung: Wolfgang Sawallisch

Inszenierung: Nikolaus Lehnhoff

Bühnenbild und Kostüme: Gottfried Pilz

Produktionsdramaturgie: Wolfgang Willaschek

Premiere am 24. Juli 1992 im Cuvilliés-Theater

01971  
\* 1976 HEN



Hans Werner Henze

# DER PRINZ VON HOMBURG

Oper in drei Akten  
nach dem Schauspiel von Heinrich von Kleist  
Für Musik eingerichtet von Ingeborg Bachmann

Uraufführung am 22. Mai 1960  
an der Hamburgischen Staatsoper

Münchener Erstaufführung

am 24. Juli 1992  
im Cuvilliés-Theater



Eine Empfindung, aber mit ihrer ganzen Kraft darzustellen,  
das ist die höchste Aufgabe für die Kunst.

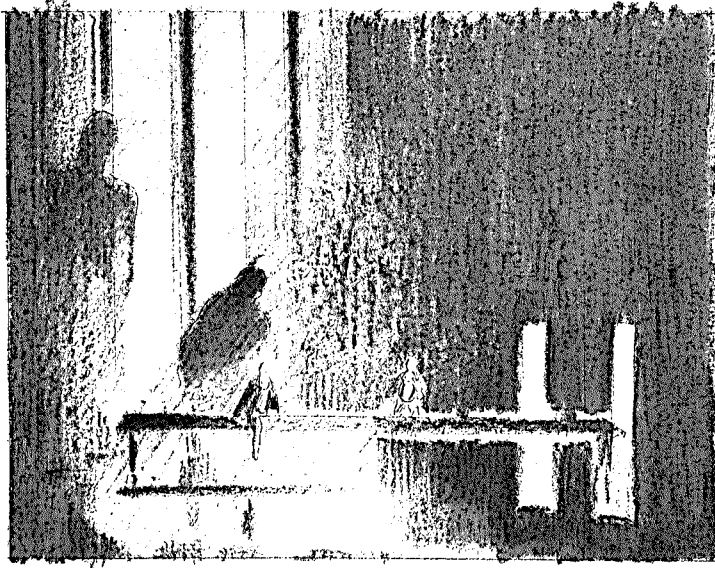
*HEINRICH VON KLEIST*

Willst du das Heer, das glühend an dir hängt,  
Zu einem Werkzeug machen, gleich dem Schwerte,  
Das tot in einem gold'nen Gürtel ruht?  
Denk, daß Empfindung einzig retten kann!

*HANS WERNER HENZE, INGEBORG BACHMANN,  
Der Prinz von Homburg – 3. Akt, 9. Szene*

Der Himmel hat ein Zeichen uns gegeben,  
Und fester Glaube baut sich in uns auf,  
Daß die Empfindung einzig retten kann!

*HANS WERNER HENZE, INGEBORG BACHMANN,  
Der Prinz von Homburg – 3. Akt, 10. Szene*



ZEICHNUNG VON GOTTFRIED PILZ »DER PRINZ VON HOMBURG«

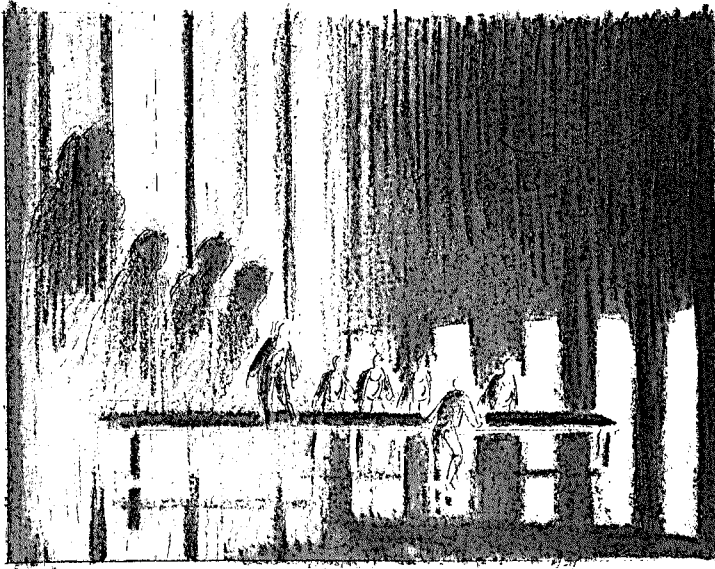
## HANDLUNG

---

1. AKT, 1. Szene – Die Schlacht von Fehrbellin steht unmittelbar bevor, nur der General der Reiterei, Prinz Friedrich von Homburg, fehlt. Er wird vom Kurfürsten und dem Hofstaat dabei überrascht, wie er sich im Traume einen Lorbeerkrantz windet. Der Kurfürst nimmt den Kranz, schlingt seine Halskette um ihn und reicht ihn Prinzessin Natalie. Als sich alle zurückziehen, streift der Prinz einen Handschuh von der Hand der Prinzessin. Graf Hohenzollern weckt den Freund. Der Handschuh bleibt dem Prinzen als unerklärliche Verbindung zwischen Traum und Wirklichkeit. – 2. Szene Feldmarschall Dörfling diktiert den Schlachtplan. Der Prinz ist von seinem Traum noch so benommen, daß er die Anordnungen des Feldmarschalls kaum vernimmt. Seine Verwirrung erreicht ihren Höhepunkt, als sich herausstellt, daß Prinzessin Natalie eben den Handschuh vermißt, den er noch bei sich trägt. – 3. Szene

Die Schlacht von Fehrbellin beginnt. Man sieht die Schweden weichen, und Prinz Friedrich gibt den Befehl zum Angriff, ohne seine Order abzuwarten, wie es der Schlachtplan vorschreibt. In der Schlacht soll auch der Kurfürst gefallen sein. Im Augenblick tiefster Trauer bekennen der Prinz von Homburg und Prinzessin Natalie ihre Liebe. Doch der Kurfürst kehrt unverseht aus der Schlacht zurück und erklärt, er werde den, der durch den eigenmächtigen Einsatz der Reiterei den Sieg in Frage gestellt hat, durch das Kriegsrecht zum Tode verurteilen lassen. Als der Prinz von Homburg die Siegestrophäen vor ihm niederlegt, läßt er ihm den Degen abnehmen und ihn verhaften.

2. AKT, 4. Szene Das Kriegsrecht hat Prinz Friedrich zum Tode verurteilt. Er wird sich des Ernstes seiner Lage erst bewußt, als er von Graf Hohenzollern hört, der Kurfürst



ZEICHNUNG VON GOTTFRIED PILZ »DER PRINZ VON HOMBURG«

habe das Urteil zur Unterschrift angefordert.  
– 5. *Szene* Der Prinz steht vor dem Grab, das im Gefängnishof für ihn ausgehoben wird. – 6. *Szene* Auf Hohenzollerns Rat fleht Friedrich die Kurfürstin um Hilfe an, doch sie sieht sich außerstande, noch einzugreifen. Natalie er bietet sich, einen letzten Versuch zu unternehmen, den Kurfürsten umzustimmen. – 7. *Szene* Bestürzt vernimmt der Kurfürst von Natalie, daß der Prinz nur noch an seine Rettung denkt. Er übergibt Natalie ein Schreiben, in dem er dem Prinzen mitteilt, er würde sofort frei sein, falls er das Urteil für ungerrecht hält. – 8. *Szene* Natalie überbringt den Brief des Kurfürsten. Prinz Friedrich entscheidet sich für das Gesetz. In ihrer Verzweiflung beordert Natalie das Dragonerregiment, dessen Führerin sie ist, zur Befreiung des Prinzen nach Fehrbellin.  
3. AKT, 9. *Szene* Das Regiment »Prinzessin Oranien« ist in der Stadt. Es droht offene Rebellion. Das Heer bittet durch seine Offiziere um Gnade für den Prinzen. Der Kurfürst erhält einen Brief, in dem Friedrich von Homburg seine unbeugsame Haltung erläutert. Der Kurfürst läßt den Prinzen aus dem Ge-

fängnis holen, damit die für sein Leben bit tenden Offiziere aus seinem Mund erfahren, wie es um Freiheit und Würde bestellt sei. Prinz Friedrich beharrt vor allen auf seinem Entschluß, den Tod auf sich zu nehmen. Der Kurfürst stellt die Ehre Friedrich von Homburgs wieder her. Der Prinz wird ins Gefängnis zurückgebracht. Der Kurfürst zerreißt das Todesurteil. – 10. *Szene* Es ist wieder Nacht. Graf Hohenzollern führt den Prinzen von Homburg mit verbundenen Augen in den Garten. In der Ferne hört man das Trommeln des Totenmarsches. Der Prinz, der sich auf dem Weg zur Hinrichtung glaubt, ist dem Leben bereits völlig entrückt. Graf Hohenzollern nimmt ihm die Augenbinde ab. Er steht vor dem Kurfürsten und dem Hofstaat, wie in seinem Traum vor der Schlacht. Seine damalige Vision von Siegeslorbeer, Fürstenkette und Braut läßt der Kurfürst Wirklichkeit werden. »Der Himmel hat ein Zeichen uns gegeben, und fester Glaube baut sich in uns auf, daß die Empfindung einzig retten kann.«

NACH DER INHALTSANGABE  
DER HAMBURGER URAUFFÜHRUNG 1960

## ÜBER KLEISTS STÜCK »DER PRINZ VON HOMBURG«

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

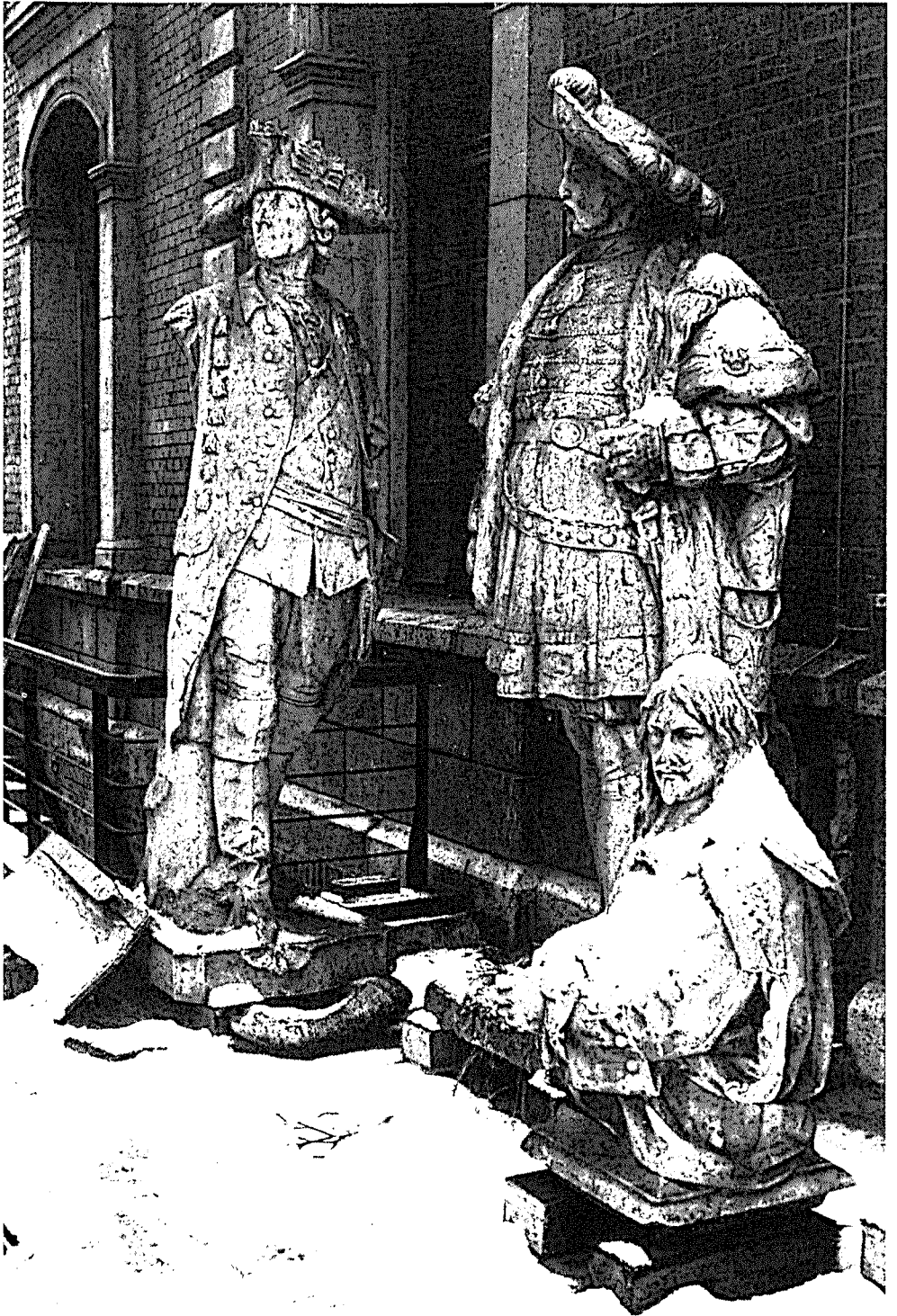
Rückgrat, zerbrochen mit dem Lorbeerstock!  
Du hast gesiegt, doch war's dir nicht befohlen.  
Ach, da umhalst nicht Nike dich. Dich holen  
Des Fürsten Büttel feixend in den Block.

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.

*BERTOLT BRECHT*

R.: DENKMAL-RESTE, STANDBILDER VON FRIEDRICH II.,  
KURFÜRST JOACHIM I. UND DEM PRINZEN VON  
HOMBURG (RECHTS)



## 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*



EDVARD MUNCH, SELBSTPORTRAIT (IN DER HÖLLE)

# HÖREN

---

Ich weiß nicht, ob Dir je etwas Ähnliches glückte, und ob Du es folglich für wahr halten kannst. Aber ich höre zuweilen, wenn ich in der Dämmerung, einsam, dem wehenden Atem des Westwinds entgegen gehe, und besonders wenn ich dann die Augen schließe, ganze Concerte, vollständig, mit allen Instrumenten von der zärtlichen Flöte bis zum rauschenden Contra-Violon. So entsinne ich mich besonders einmal als Knabe vor 9 Jahren, als ich gegen den Rhein und gegen den Abendwind zugleich hinaufging, und so die Wellen der Luft und des Wassers zugleich mich umtönten, ein schmelzendes Adagio gehört habe, mit allem Zauber der Musik, mit allen melodischen Wendungen und der ganzen begleitenden Harmonie. Es war wie die Wirkung eines Orchesters, wie ein vollständiges Vaux-hall; ja, ich glaube sogar, daß Alles, was die Weisen Griechenlands von der Harmonie der Sphären dichteten, nichts Weicheres, Schöneres, Himmlischeres gewesen sei, als diese seltsame Träumerei. Und dieses Concert kann ich mir, ohne Capelle, wiederholen, so oft ich will – aber so bald ein Gedanke daran sich regt, gleich ist alles fort, wie weggezaubert durch das magische disparois!, Melodie, Harmonie, Klang, kurz die ganze Sphärenmusik.

HEINRICH VON KLEIST AN WILHELMINE VON ZENGE,  
23. September 1800

Ein Plädoyer für das Gehör? Nichts ist leichter getan. Man bedenke doch nur, wieviele visuelle Erscheinungen sprachlicher Erklärung bedürfen, um überhaupt verständlich zu sein. Wer zum Beispiel besitzt nicht jene bekannte vojeuristische Erfahrung heimlichen Einblicks in eine fremde Wohnung und auf lautlos agierende Personen, deren Tun und Treiben rätselhaft bleibt. Eindeutig bloß die sexuelle Betätigung, Essen, Trinken, Schlafen; alles andere erscheint wie Stummfilm ohne Untertitel. Sogar die Natur, bei der man sich meist »im Bilde« wähnt, wird uns die Orientierung durch Fehlen von Geräuschen verweigern: Ohne Gezwitscher, Blättergeraschel, Windrauschen, Hundegebell, Motorenbrummen, ohne »normale« oder technisch bedingte akustische Phänomene bewegten wir uns durch eine Art Wachsfignrenkabinett des Organischen, dem zur Verlebendigung sämtliche Klangfarben ermangelten. Und nicht zufällig heißt ein Buch über das Ende der Vogelwelt »Der stumme Frühling« statt »Der flügel- oder federlose Frühling«. Erst das Gehör animiert unbewußt das Geschaute: So ist auch die Reaktionsweise des ausschließlich Hörenden eine andere als die des ausschließ-lich Beobachtenden. Die Klänge, Laute, Töne erreichen, unwissenschaftlich gesagt, auf direkterem Wege unser Inneres. (Das Wörtchen »Herz« verkneife ich mir). Ja – unser Gesichtssinn ist betrügerischer als unser Ohr. Verfälschte und realitätsverfälschende Bilder nehmen wir »blindergeben« hin, aber eine falsche Modulation, eine phonübertriebene Aussage (»Wer schreit, hat Unrecht«) wirken wie Warnsignale: Die ganze Skala menschlichen Miteinanders, vom Geflüster bis zum Gebrüll, ist zwischen sechzehn und zwanzigtausend Hertz ausdrückbar – wie die Schauspieler, für die wir uns nicht halten, ansonsten genau wissen. Nicht zuletzt: Beim Lesen! Seien es Gedichte, Geschichten oder Romane: Wir vernehmen auf wundersame Weise, ohne sie faktisch zu hören, eine Stimme: Die des Autors nämlich, derzufolge wir uns sein Aussehen vorstellen. Lesend schaffen wir uns sein Porträt (das meist irrig ist); ein Umstand immerhin, der sich als Indiz verwenden ließe für den berühmten Satz: Am Anfang war das Wort – und zwar das als Schallwelle geborene und erst später als Zeichen fixierte.

GÜNTER KUNERT, Ganzohrsein

# MUSIK

---



ANNIBALE CARRACCI, VOM GENIUS DES RUHMS

Du allein singst nur einen Ton,  
ich allein singe auch nur einen Ton;  
wenn wir einen Accord hören wollen,  
so müssen wir beide zusammen singen.  
– Worauf deutet das hin?

*HEINRICH VON KLEIST  
AN WILHELMINE VON ZENGE,  
18. November 1800*

Was aber ist Musik?

Was ist dieser Klang, der dir Heimweh macht?

Wie kommt's, daß du in deinen Todesstunden wieder nach der Nachtigall rufst und dein Fieber wild aus der Kurve springt, damit du sie noch einmal im Baum sehen kannst, auf dem einzigen hellen Zweig in der Finsternis? Und die Nachtigall sagt: »Tränen haben deine Augen vergossen, als ich das erstemal sang!« So dankt sie dir noch, der du zu danken hast, denn sie vergißt es dir nie.

Du vernimmst ihr herrliches Wort und trägst ihr dein Herz an dafür. Sie legt es auf ihre Zunge, taucht es ins Naß und schickt es durch das dunkle Tor dem, der es öffnet, entgegen.

Was aber ist diese Musik, die dich freundlich und stark macht an allen Tagen? Wie kommt es, daß du wieder gerne ißt und trinkst wegen ihr und deinen Nächsten zum Freund gewinnst? Und was ist diese Musik, die dich zittern macht und dir den Atem nimmt, als wüßtest du deine Geliebte vor der Tür stehen und hörtest den Schlüssel schon sich drehen?

Was ist sie, über der dein Geist zusammensinkt, ausgebrannt und verascht nach so vielen Feuern, die an ihn gelegt wurden? Was ist dieses Entzücken und dieses Erschrecken, das ihm noch einmal bereitet wird? Der Vorhang brennt, geht auf vor der Stille, und eine menschliche Stimme ertönt: O Freude!

Was ist dieser Akkord, mit dem die wunderliche Musik Ernst macht und dich in die tragische Welt führt, und was ist seine Auflösung, mit der sie dich zurückholt in die Welt heiterer Genüsse? Was ist diese Kadenz, die ins Freie führt?!

Wovon glänzt dein Wesen, wenn die Musik zu Ende geht, und warum rührst du dich nicht? Was hat dich so gebeugt und was hat dich so erhoben?

Auf deinen Wangen stehen Rosen, aber dein Mund ist weiß geworden, als hätt' er Dornen zerdrückt. Dein Aug schwimmt, aber du schwenkst deine Wimpern nicht.

Was hörst du noch, weil du mich nicht hören kannst, wenn die Musik zu Ende ist?

Was ist es?!

Gib Antwort!

»Still!«

Das vergesse ich dir nie.

INGEBORG BACHMANN, *Die wunderliche Musik*

Ich war nie sicher, daß die Dinge, auf die es mir ankam, nur auf die eine von mir gewählte Weise sichtbar zu machen waren, aber ich habe immer die Tendenz verfolgt, dem schwierigsten musikalischen Vorgang auch die einfachste Formulierung zu geben, die mir erfindlich war.

Trotz ihres Umgangs mit prä-existenten Formen und Figuren ist meine Musik nicht literarisch deutbar, sie ist direkt; nur mit Mühe könnte man Lesbares noch zwischen ihren Zeilen finden. Sie hat für den naiv Hörenden genau so viel wie für den Kenner, der die Chiffren prüfen und sachlich werten kann.

Und doch: Wo sie leicht erreichbar, mit Händen zu greifen scheint, ist sie weit entfernt, dem normalen Mittelschulohr nichts sagend, nur in solcher Maskierung jedoch akzeptabel, während sie dort, wo sie der Mode näher zu sein scheint (sich der Alltagssprache des zeitgenössischen Festivals nahestehend gibt), relativ einfache Dinge enthält, Pastoralen und Bukolika. Es gibt also in allen Stücken, nicht nur in den instrumentalen, sondern auch in denen für das Theater, Zwischenstadien, Schwebezustände, Flüchtliges, Ernstgemeintes, Vorübergehendes, Kommendes, Erinnerung, Vorausahnung, kontrapunktische Dramen.

HANS WERNER HENZE, *Essays, 1964*



# THEATER

---

**D**as Theater erscheint als ein Ort der äußersten Steigerungen, der höchsten Erregungen, der sublimsten Entrückung. Alles geht in Superlativen vor sich. Der größte Schmerz, die vulgärste Grobheit, die reinste Leistung sind hier beheimatet. Wo immer Routine, Nachlassen der Anspannung, verminderte Anstrengung, vereinfachte Lösungen auftreten, jede Art von Geruhsamkeit und Mittelmaß, bleibt alles stehn, hört alles auf, läßt alles zu wünschen übrig.

Theater, genau wie Musik, muß immer wieder neu erfunden werden, von Grund auf, und lebt doch von Jahrhunderten der Erfahrungen, die uns befeuern, fordern, herausfordern, um sich zerstören zu lassen, um uns zu steigern, anzutreiben. Um uns selbst wiederum zu herausforderndem Anstieg zu ermutigen. Nichts wird ausgerichtet mit der gekonnten Form, der gelungenen Formulierung, dem glatten Kunstgriff, kaltem Metier, aber auch nichts mit Verneinung, Entsagung, Enthaltung, alles aber kann ausgerichtet werden durch Entäußerung, ungeachtet der Folgen, ungeachtet des Gelächters der Altklugen. Auch diesem sich preiszugeben, pierrothhaft, wie auch dem Dämmerzustand der Menge, gehört notwendig zu den Eigenschaften der Entäußerung. Nur dann ist Theater schön und wahrhaft, wenn es abenteuerlicher Jagd nach dem Glück gleicht: nach dem Glück der vollkommenen Übereinstimmung zwischen Ton, Bild und Gebärde. Fast unerreichbar scheint diese Harmonie, und doch wäre ein entsagendes Nachlassen in der beharrlichen Suche danach schon der Niederlage gleich.

*HANS WERNER HENZE, Neues Theater, 1963*

Eine Form ist nicht deswegen tot, weil für eine Weile niemand sich findet, der in ihr etwas auszudrücken vermag, oder weil es für eine Weile scheint, als seien die Mittel erschöpft, sie auszufüllen. Mittel sind sterblicher als Formen. Meiner Meinung nach hängt die »Aktualität« (ein Wort, das Vernichtendes in sich trägt) einer Arbeit für das Theater am allerwenigsten von ihrem Stoff ab. Wir wissen, daß zeitgenössische Probleme erfolgreich dargestellt und mit ganz unzeitgenössischer Musik erfolgreich begleitet worden sind, ohne daß ein einziges zutreffendes Wort zum wirklichen »Heute« gesagt wurde. Der kinematographischen Erschütterung, die dergleichen auf schwache Nerven haben mag, setzt sich eine andere, aus der Geistigkeit des Jahrhunderts kommende entgegen, bestrebt, auch ohne Zigarettenrauch, Blue jeans und Automobile auf der Bühne, etwas ganz Entrücktes zu geben, vielleicht das, worauf es wirklich ankommt und wovon das Leben und Sterben nicht nur der Oper, sondern einer ganzen Kultur abhängt: Ein vielleicht weniger attraktives, aber gerade in seinen Schwierigkeiten und maladdresses getreues Abbild von Wirklichkeiten, die unter der Oberfläche liegen.

*HANS WERNER HENZE, Verbindung der Elemente, 1959*



# ENTSTEHUNG EINES LIBRETTOS

---

INGEBORG BACHMANN, 1960

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 Philipe 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 einstellen?

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

Aber hatte nicht Heinrich Heine, der um nichts weniger und nicht weniger leidenschaftlich ein Feind des Knechtsverbandes, der Unmenschlichkeit und des nationalen Dünkels war, 1821 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 unseren 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 Geists der Knechtschaft und des Geists 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 Verfängliches, 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 »unaussprechlicher 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, 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 Wahrheit zu tun? Dem Staate? Ein Staat kennt keinen anderen Vorteil, als den er nach Prozenten 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 zurechtzimmerte für ein Libretto (Othello, Falstaff), ist uns abhand gekommen. Es bedurfte langer Überlegungen und vielen Zuredens, um die Skrupel zu besänftigen, um mir klarzumachen, 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 halfen 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 folgende 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«. Auffälliger ist die Einführung einer neuen Szene, in der der Prinz, auf dem Bittgang ins Schloß, auf dem Weg 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 freilich 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 reduzierten, 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. (...)

# DER PRINZ VON HOMBURG

---

HANS WERNER HENZE, 1960

**D**er 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. Bei-

nahe 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 adlerumflogene 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.

Aber da ist noch ein anderer Aspekt, der mir aus dem Text Kleists hervorzugehen scheint. Alles was geschieht, wie es geschieht und wie es gesagt wird, ist verwandt mit der Ausdruckswelt jener Art italienischer Oper, wie sie gerade zu Anfang des 19. Jahrhunderts ihren großen Aufschwung nahm und das ganze Saekulum dann triumpha-

beherrschte. Auch in dem Berlin Kleists (siehe auch die Briefe von Heine) wurde das Echo vernommen. Mein neugieriges Interesse für diese Kunstform war gerade weiter vorgedrungen und mein Bedürfnis, mich darin zu versuchen, ganz intensiv, als die Wahl auf den »Prinz von Homburg« fiel. Die engelhafte Melancholie Bellinis, das funkelnde Brio Rossinis, die schwere Leidenschaftlichkeit Donizettis, das alles vereint und zusammengerafft in Verdi, diese robusten Rhythmen, harten Orchesterfarben und im Ohr brennenden horizontalen Linien, Melodien genannt (und die sichere Einheit dieser »Parameter« beim Zusammenwirken) – das bezauberte mich seit langem schon, und auch die ungeschlachten, unschuldigen Libretti, die man trotzdem lieben kann und über die eine Ironie heute möglich ist, eine Selbstironie möchte man sagen, bei der Entdeckung, daß man ihrem puren Dasein Aufmerksamkeit zollt, diese verqueren Vorlagen für »soft tunes and airs«, für das Marionettenhafte – auch sie haben Gewalt, Charme und eine besondere Art von Größe. Aber ich bin abgeschweift. Zurück zum »Prinzen«: Die beiden genannten Kriterien, Griechenland und das lyrische Theater des italienischen ottocento, sind aber nur die Anreger gewesen, Ausgangsstellungen und Anhaltspunkte. Da sie mit dem Begriff der deutschen Romantik nicht mehr als indirekt verbunden sind und da auch das Kleistsche Schauspiel eher einen pathologischen Fall als einen romantischen Helden zum Gegenstand hat, kann ich diesmal vielleicht leichter denen entgegen, die mir »Romantik« (was immer sie auch damit meinen) entweder als Vorwurf entgegenschleudern oder schulterklopfend andichten. Der Mond im »König Hirsch« war kein romantischer, es war ein Papiermond, von Zirkusclowns entworfen, der in »Undine« war eine mit Gaslicht bestrahlte Pappscheibe, und der im »Prinz von Homburg« ist ein Scheinwerferstrahl, unter welchem ein Nachtwandler irrt, fehlgeht, in der Todeszelle mit dem Leben hadert.

Die Oper »Der Prinz von Homburg« ist zustandegekommen aus mehr als einem Grunde: neben dem Bedürfnis, eine noble, sehr überhöhte Sprache mit Musik anzuge-

hen, war da die Gestalt des Protagonisten, des in Visionen und Wachträumen spiele- risch lebenden Menschen anziehend, faszinierend. Und dann der Hergang des Spiels selbst natürlich mit seinen vielfältigen Spannungen, weitreichenden und ineinander übergehenden Gefühlszuständen, und schließlich auch, ein Formalismus, der Ort der Handlung und die Zeit, die einen unwillkürlich an die Brandenburgischen Konzerte denken lassen (so sehr, daß Helmut Kätner, der Regisseur der Hamburger Uraufführung, anregte, die Oper »Brandenburgisches Konzert« zu nennen) und endlich an die Zeit Kleists, der neben Rebellen und Rebellionen auch ein neuer Opernstil entsprungen ist, aus dem vielfältige Anregungen kamen.

Für die Musik habe ich eine Orchesterbesetzung gewählt, die imstande ist, von den luftigsten, kleinsten Figurationen in dynamische Breiten und Höhen sich zu dehnen. Der Grundton jedoch ist kammermusikalisch. Jede Szene hat eine bestimmte Instrumenten-Gruppierung, eine bestimmte Form, Übertragungen von zum Teil alten Techniken (wie Passacaglia, Fuge, Rondo) auf unsere heutigen Möglichkeiten. In dieser neuen Partitur haben kontrapunktische Formen den Vorrang.

Es ist aber versucht worden, diese gänzlich in die dramatische Konstruktion hineinzunehmen und sie nicht »konzertant« neben ihr herlaufen zu lassen. (...)

In diesem Sinne ist gleichzeitig der »Ton« des frühen italienischen »melodramma« angeschlagen, ausgehend von der einfachen Genauigkeit und Härte in Werken wie »Norma«, »Il Duca d'Alba« und »La Battaglia di Legnano« – dies aber nicht auf dem Wege der Rekonstruktion, sondern auf dem einer vielleicht neuen Sicht seiner Formenwelt, die uns heute so frisch und heilsam erscheint und alles andere als »verstaubt«. Es schien in diesen Dingen ein möglicher Ausgangspunkt zu liegen, in dieser maximalen Kühle, um die Problematik des Kleistschen Sujets nach vorn zu tragen, seine Aktualität greifbar deutlich zu machen, ja seinen Brand zu schüren.

Die von mir in den letzten Jahren vorgezogene Beachtung vertikaler Werte (wie in »Kö-

nig Hirsch«, »Undine«, »Fünf neapolitanische Lieder«, »Nachtstücke und Arien«) war im Grunde der Versuch, die neueren Techniken, in ihrer Herkunft und Wesenheit durch den Expressionismus belastet, an ihm klebend, an ihn dauernd erinnernd, von dieser Belastung zu trennen. Dabei erleiden sie natürlich erhebliche Veränderungen in ihrer Funktion und ihren Wertigkeiten, so daß man sich sogar fragen muß, wieweit sie eigentlich noch die gleiche Sache sind. So sind denn ja auch in der Tat für meinen Stil, in meiner Sprache, einige »Parameter« unbrauchbar geworden. Diese genannten Stücke enthalten die stärksten Verbreitungen meiner Sprache auf Gefilde, die mir vorher fremd waren, die aber Wißbegierde und eine Art Anti-Hermetik mich haben aufsuchen lassen, und in erster Linie die Absicht, formalen und sprachlichen Phänomenen auf den Grund zu kommen, Forschungen anzustellen, deren Ergebnisse sich dann in »Drei Dithyramben«, »Kammermusik 1958«, »Sonata per archi«, »Klaversonate 1959« schon deutlich abzeichnen.

Im »Homburg« wurden sie gewissermaßen zusammengefaßt. Auch wurde eine größere »Freiheit« erreicht oder das, was ich darunter verstehe, im Gegensatz vielleicht zu anderen: gewiß nicht Improvisation, aber Unabhängigkeit und die Bereitschaft zu Entscheidungen auch außerhalb der aufgestellten Ordnungen. Was mich hauptsächlich beschäftigte, war, wie schon in meinen letzten Arbeiten vorher, das Studium der Spannungsgrade innerhalb eines horizontalen Vorgangs und der damit verbundenen Kontrapunktik, also auch der Linien untereinander. Aber dies dient nur zur Auffindung anderer

Ausdrucksmittel, zur Ermöglichung der Darstellung von Grazie und Härte, Kühle und Feuer, zur Erfindung von Formeln für die Euphorien des prinzlichen Somnambulo, zu einem Erfassen-Können seiner seidig-stählernten Sprache, zu ihrer Übertragung auf Singstimmen und Instrumente, ihrer Verwandlung in Bögen und Akzente. Zur Erhellung der Verhältnisse zwischen uns und dem »Damals« des selbstmörderischen Dichters, zur Verbindung seiner hymnischen Jamben mit heutigen, unsrigen Klängen.

Musik ist nicht Musikwissenschaft, und die Logik eines Werks ist oft der Spiegel von Erlebnis, Begegnung, Erfahrung, Übereinkunft, nicht von Montage. Es scheint, daß unablässig die vegetative Existenz der Musik das Andere, Mindere, Musikologische überfliegt, und die Ergründung von Geheimnissen, die Erhellungen, Aufdeckungen



spielen sich, wie im Leben des Prinzen von Homburg, im Traum ab, nicht im Laboratorium. Nicht in einem verschwommenen Abglanz von Traum, sondern in der Wachheit der Nachtwandler, wo Fakten überdeutlich erkannt werden, ohne mit anderem Namen als dem des Faktums genannt werden zu können.

Mein »Prinz von Homburg« enthält, unter Zuhilfenahme des Dichters Kleist, eine Äußerung zu unserer Gegenwart, beantwortet und stellt Fragen und, da es sich um Theater handelt, nicht nur rein musikalische, sondern auch solche um unser Leben, unsere Zeit, ihre Wirklichkeiten und unwirklichen Realitäten. Diese Aussagen, diese Fragen zu hören oder zu überhören, ist jedem überlassen, aber sie sind da und wollen und können vernommen werden.



Beim Wiederhören des »Prinz von Homburg« ganz präzise Erinnerungen an die Entstehungszeit, Neapel 1958–59. Inge Bachmann ließ mich dreimal den Anfang neu schreiben, nie war sie zufrieden, immer wollte sie, daß es herber und strahlender würde, möglichst beides gleichzeitig. In den Sommermonaten 59, als es in der Stadt besonders heiß war und das Wasser rationiert wurde, unter Zuhilfenahme von Captagon gegen die Lust angekämpft, zu streiken und ans Meer zu gehen wie alle anderen Neapolitaner auch, einschließlich meiner Freunde, und statt dessen Nacht für Nacht, nur in Gesellschaft der Persianerkatze Natalia, die Visconti mir geschenkt hatte, an der Partitur gearbeitet. Aber es war trotzdem keine Leidenszeit, ich war jung, nicht so wählerisch im Umgang wie heute, es fehlte mir eigentlich nichts. Ich war zweiunddreißig, schon berüchtigt wie ein bunter Hund, bald schon sollte ich in Kreuzworträtseln vorkommen, und der »Homburg« war meine 3. Oper – allerdings, man sieht es schon an der Wahl des Wohnsitzes, ich wollte so wenig wie möglich mit dem Treiben und Machen auf der Szene der Neuen Musik zu tun haben (in Neapel gab und gibt es das alles nicht), es war und ist nicht eigentlich meine Szene, ich wollte und will *allein* zu bestimmten Schlüssen und zu *meinen* Werken kommen, es halfen und helfen mir da die Meister aus unserer Geschichte besser als jedes IGNM-Fest und jede Begegnung mit musikbeflissenen Zeitgenossen, die sich – jedenfalls damals – so aufführten, als hätten sie nicht nur »ein für alle Male« die Wahrheit über das Wesen und die Zukunft der Tonkunst an der Wiege gesungen bekommen, Gott ersparte ihnen die Zweifel, sondern auch so, als ob es jetzt um nichts anderes mehr ginge in der Welt, als alle Welt mit diesen soliden und gesunden Unerschütterlichkeiten wie mit rosa Plastikbrillen und mit Prothesen auszustatten. Beim Wiederhören meiner »Homburg«-Partitur wurde ich daran erinnert, wie heftig die kulturelle Auseinandersetzung damals gewesen ist: Auf der einen Seite sah ich die »Staatsraison« mit ihren präfabrizierten Parametern, mit deren Hilfe einem das Denken, das geschichtliche Denken, der Skrupel, und vor allen Dingen jegliches Suchen nach Affinität mit semantischen Erscheinungsformen unserer Geschichte abgenommen, wenn nicht ausgetrieben werden sollte, auf der anderen Seite hatte ich eben diese Zweifel, ob es nicht vielleicht doch richtig sei, beim Schreiben weder an mich noch an den Hörer zu denken, sondern an den Rezensenten, den es immer wieder zu verblüffen galt und gilt, und die sinnliche Lust auf einen neuen Schönheitsbegriff, eine neue ästhetische Glücksvorstellung abzutöten wie etwas Ungehöriges, Unzulässiges, Unerlaubtes.

HANS WERNER HENZE, *Die Englische Katze, Ein Arbeitstagebuch, 1982*

# PARTITUR

---

**Z**uerst ist das Notenpapier da mit den horizontalen Linien; fünf formieren sich zu einer Straße mit Wegweisern, Wegabschnitten, Halt- und Verbotstafeln und Warnungszeichen bei Geschwindigkeitsbeschränkung. Manchmal ist der Verkehr sehr dicht, und das Papier wogt von schwarzen Zeichen, braven Kolonnen und gewitzten Ausbrechern. Streckenweise ist es still und leer; nur die eine und andre Note hat sich verirrt, zu weit vorge-wagt oder ist zu weit zurückgeblieben. Die Straßen verlaufen sich in einem andern Land. Man könnte auch sagen: die Musik ist eine Sprache, der hier ein Schriftbild entsprechen will. Das Bild zeigt kleine Peitschen, breitgetretene Punkte, Schattenkringel und Striche, Stränge, an denen ein paar Punkte ziehen, und doppelt gesicherte Stränge, an denen viele Punkte, mit-einander aufgehängt, zappeln. Nach abgemachten, begreiflichen Regeln wird die Musik ge-schrieben, und nach einer unbegreiflichen Gemeinsamkeit der Struktur zwischen Zeichen und Ton kommt das Abgelesene zum Erklingen. Das Schriftbild verrät uns wohl die Musik, aber nicht, was die Musik uns sagt. Wo wir die Bücher aufschlagen, lesen wir sie summend ab und nehmen die Hände zu Hilfe, um Bewegung und Rhythmus zu unterstreichen. Und doch verrät sie etwas nicht! Die Musik bleibt unwirklich als Bild und vergeht in der Zeit, in der sie wirklich erklingt. Aber sie kann auch die Zeichen nicht stellen, wenn sie nicht schon er-klungen ist vor einem inneren Ohr. Sie tut einen lebendigen Sprung auf das Blatt, auf dem sie, festgehalten, zum Zeichen abstirbt, und sie tut einen tödlichen Sprung vom Papier ins Leben.

INGEBORG BACHMANN, *Die wunderliche Musik*

In der neuen Partitur »Der Prinz von Homburg« haben kontrapunktische Formen den Vorrang. Es ist versucht worden, sie mit dem Verlauf der dramatischen Konstruktion zu identifizieren, sie also nicht »konzertant« neben ihr herlaufen zu lassen. Die Formen müßten demnach ge-nau und unablässig das Theater interpretieren, so wie das Theater sie interpretiert.

Im gleichen Sinne ist auch eine Affinität mit dem frühen italienischen Melodrama herbeige-führt – nicht in Rekonstruktion, sondern durch neue Anwendung ihrer von Genauigkeit und Härte charakterisierten Formenwelt, die alles andere als überlebt scheint, sondern im Gegen-teil frisch und heilsam: Man kann sich kaum ein musikalisches Theater vorstellen, das weni-ger mit dem von Expressionismus und seinen vielgestaltigen Konsequenzen, mit den von Auf-lösungstendenzen heimgesuchten Darstellungsarten jüngerer Zeit zu tun hat.

HANS WERNER HENZE, *Der Prinz von Homburg, 1960*

Für die Münchner Premiere habe ich Revisionen in der Partitur vorgenommen. Diese betref-fen nicht die Gesangspartien, wohl aber das Orchester. Seit langem hatte ich die Absicht, Ver-doppelungen zu eliminieren und das Zeichnerische dieser Musik deutlicher herauszuarbei-ten. Ich habe einige idiophone Schlaginstrumente aus der Partitur entfernt und den Bläser-satz durchsichtiger gemacht, wodurch sich das Kräfteverhältnis zwischen Singstimmen und Instrumenten verbessert hat. Der Konflikt Traum – Wirklichkeit, Freiheit – Zwang, um den es sich ja in Kleists Drama in erster Linie handelt, ist in dieser Komposition durch die Schaffung deutlich vernehmbarer Gegensätze zwischen streng strukturiertem Serialismus (der auch auf Rhythmus und Dynamik angewendet ist) und freier Tonalität nachvollzogen worden.

HANS WERNER HENZE, *Zur Münchner Neufassung, 1992*

# ARBEITSWEISEN

---

**D**ie Werke und die Formen der Vergangenheit sind vergegenständlichte Natur. Sie sind dazu da, vom Menschen angeeignet zu werden. Sie sind nicht Ballast, sondern Reichtum. In meiner Welt wollen die alten Formen eine Bedeutung wiedererlangen, auch dort, wo das neuartige Klangbild der Musik sie kaum noch oder gar nicht mehr an die Oberfläche treten läßt. Alte Formen erscheinen mir, so könnte ich sagen, wie klassische Schönheitsideale, nicht mehr erreichbar, aber doch in großer Ferne sichtbar, Erinnerung belebend wie Träume, aber der Weg zu ihnen ist von größtem Dunkel des Zeitalters erfüllt, der Weg zu ihnen ist das Schwerste und das Unmöglichste. Mir erscheint er als die einzige Narretei, für die es sich lohnt zu leben.

*HANS WERNER HENZE, Aus einem Gespräch mit Hartmut Lück, 1971*

In einer der hiesigen Kirchen ist ein Gemälde, schlecht gezeichnet zwar, doch von der schönsten Erfindung, die man sich denken kann; und Erfindung ist es überall, was ein Werk der Kunst ausmacht. Denn nicht das, was dem Sinn dargestellt ist, sondern das, was das Gemüt durch diese Wahrnehmung erregt, ist das Kunstwerk.

*HEINRICH VON KLEIST AN MARIE VON KLEIST, Juni 1807*

Mich persönlich hat auch die Diskussion zwischen *littérature pure* und *littérature engagée* nie beschäftigt; ich halte sie für veraltet. Der Grund ist, daß ja nur eine einzige Bemühung beim Schreiben sinnvoll ist: die um die Sprache. Gestern, heute und morgen liegen in ihr beschlossen. Wenn die Sprache eines Schriftstellers nicht standhält, hält auch, was er sagt, nicht stand.

*INGEBORG BACHMANN, Interview mit N. N., 1955*

Konstruktionen und ihre Regeln ergeben sich aus den im Anfang des Werks dargelegten Erscheinungen, Erfindungen; ihre Entwicklung und Variation unterliegt keinerlei von außen kommender Vereinbarung und hängt ganz allein von den Notwendigkeiten des Werks ab.

*HANS WERNER HENZE, 1959*



# SPRACHE UND MUSIK

---

**E**ine neue Sprache muß eine neue Gangart haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt. Wir meinen, wir kennen sie doch alle, die Sprache, wir gehen doch mit ihr um; nur der Schriftsteller nicht, er kann nicht mit ihr umgehen. Sie erschreckt ihn, ist ihm nicht selbstverständlich, sie ist ja auch vor der Literatur da, bewegt und in einem Prozeß, zum Gebrauch bestimmt, von dem er keinen Gebrauch machen kann. Sie ist ja für ihn kein unerschöpflicher Materialvorrat, aus dem er sich nehmen kann, ist nicht das soziale Objekt, das ungeteilte Eigentum aller Menschen. Für das, was er will, mit der Sprache will, hat sie sich noch nicht bewährt; er muß, im Rahmen der ihm gezogenen Grenzen, ihre Zeichen fixieren und sie unter einem Ritual wieder lebendig machen, ihr eine Gangart geben, die sie nirgendwo sonst erhält außer im sprachlichen Kunstwerk. Da mag sie uns freilich erlauben, auf ihre Schönheit zu achten, Schönheit zu empfinden; aber sie gehorcht einer Veränderung, die weder zuerst noch zuletzt ästhetische Befriedigung will, sondern neue Fassungskraft. Von einem notwendigen Antrieb, den ich vorläufig nicht anders als einen moralischen vor aller Moral zu identifizieren weiß, ist zu sprechen, einer Stoßkraft für ein Denken, das zuerst noch nicht um Richtung besorgt ist, einem Denken, das Erkenntnis will und mit der Sprache und durch Sprache hindurch etwas erreichen will. Nennen wir es vorläufig: Realität.

*INGEBORG BACHMANN, Frankfurter Vorlesungen, Literatur als Utopie, 1959*

Die Begriffe müssen radikal neu durchdacht, ihre Erscheinungsformen neu formuliert werden. Es beginnt damit, daß die Musik namhaft gemacht wird. Es ist notwendig, daß der Sprachcharakter der Musik erkannt, verstanden und definiert und daß eine Methode entworfen wird, nach der dieser Sprachcharakter lehrbar gemacht werden kann. Erst dann kann man davon reden, daß Musikverständnis eines Tages möglich sein könnte.

*HANS WERNER HENZE, Exkurs über den Populismus, 1986*

Sprache und Musik sind zwei nebeneinander bestehende Dinge, die oft (mehr als die Hälfte der existierenden Musik ist vertonte Sprache) miteinander in Beziehung gebracht werden. Diese Beziehung hat vielfache Formen, manchmal überfällt Musik die Sprache stürmisch, vernichtet sie in ihrer Umarmung, oder die Sprache will Musik überfallen; beide können einander erniedrigen, aber auch erhöhen.

*HANS WERNER HENZE, Die geistige Rede der Musik, 1959*

# MUSIK UND DICHTUNG

---

## INGEBORG BACHMANN

Über Musik, über Dichtung, über ihrer beider Wesen, muß man beiseite sprechen. Das vorlaute Reden darüber sollte aufhören, denn was, wenn nicht jede neue Hervorbringung, legte den wirklichen Wandel und das Unwandelbare dar. Aber manchmal mutmaßen wir, daß sich etwas von Grund auf ändern könnte, daß nichts beim Alten bleibt. Und dann haben wir ein Recht, zu rätseln, uns Verstörung anmerken zu lassen und, wenn wir abseits stehen, uns wieder einen Gedanken zu gestatten über Zusammenhänge.

Wir wissen nicht, was seit jeher und in jedem einzelnen Fall das eine Medium dazu bewogen hat, das andere zu wählen, warum eine Musik bestimmten Worten ein anderes Leben zu geben wünschte, aber es geschah immer und es geschieht, seltsam genug, heute noch, da die Künste auseinanderzutreten scheinen, sich wenig Blicke zuwerfen und nicht mehr in den alten Umarmungen liegen.

Wir haben ja aufgehört, nach »poetischen Inhalten« in der Musik zu suchen, nach »Wortmusik« in der Dichtung. Zwar sind beide Zeitkünste, aber wie verschieden wird in beiden gemessen: ungleich strenger in der Musik, ungleich unbefangener in der Sprache; die Dauer einer Silbe ist noch in den Ketten eines Metrums vage, unbestimmbar. Fürchtet daher vielleicht eine Musik, von der es heißt, daß sie nichts ausdrücke, ausdrücken wolle, und die Kommunion sucht, ohne sich gemein zu machen, an Reinheit zu verlieren in diesem Umgang? Mehr noch: fürchtet sie, die schon die Instrumente an die Grenzen der Spielbarkeit treibt, deren Eigentümlichkeiten neu behandelt oder sie abzuschütteln versucht, jedes

Hemmnis wegwissen will und die auf der Suche nach Renaissance und einer neuen Unschuld ins Unbegrenzte blickt, daß sie sich mit einer verschuldeten Sprache der menschlichen Stimme überantworten muß? Denn die Eigentümlichkeit dieser Stimme, die so und so beschaffen ist, wird kein Fortschritt aus der Welt schaffen.

Den geistigen Ansprüchen der Musik scheint also die Sprache, den technischen die Stimme nicht gewachsen zu sein. Es sieht aus, als hätten die beiden Künste zum erstenmal einen Grund, auseinanderzugehen.

Das Wort, aus der Musik verbannt, würde sich abzufinden wissen. Wir, befaßt mit der Sprache, haben erfahren, was Sprachlosigkeit und Stummheit sind – unsre, wenn man so will, reinsten Zustände! –, und sind aus dem Niemandsland wiedergekehrt mit Sprache, die wir fortsetzen werden, solange Leben unsre Fortsetzung ist.

Aber müssen die Künste wirklich auseinandergehen in einem Augenblick, in dem jedes Verfehlen eine versäumte Rettung ist, jedes Verkennen von Geist in einem ähnlichen Geist die Todtraurigkeit befördert? Unser Bedürfnis nach Gesang ist da. Muß der Gesang zu Ende gehn?

Obwohl wir, wie nie zuvor, leicht geneigt sind, preiszugeben, uns abzufinden, behalten wir den Verdacht, daß eine Spur von der einen zur anderen Kunst führt. Es gibt ein Wort von Hölderlin, das heißt, daß der Geist sich nur rhythmisch ausdrücken könne. Musik und Dichtung haben nämlich eine Gangart des Geistes. Sie haben Rhythmus, in dem ersten, dem gestaltgebenden Sinn. Darum vermögen sie einander zu erkennen. Darum ist da eine Spur.

Und steht nicht an jeder Wegkehre der Musik auch eine neue Dichtung? Bringt nicht eine neue Nachbarschaft die neue Befehrerung? Die Worte suchen ja längst nicht mehr die Begleitung, die die Musik ihnen nicht geben kann. Nicht dekorative Umgebung aus Klang. Sondern Vereinigung. Den neuen Zustand, in dem sie ihre Eigenständigkeit opfern und eine neue Überzeugungskraft gewinnen durch die Musik. Und die Musik sucht nicht mehr den belanglosen Text als Anlaß, sondern eine Sprache in harter Wahrung, einen Wert, an dem sie den ihren erproben wird.

Wie ein Stigma haftet darum die Musik den Dichtungen, zu denen sie Liebe hat, an, denen von Brecht, García Lorca und Mallarmé, Trakl und Pavese und den älteren, die immer am Starkstrom Gegenwart hängen, von Baudelaire, Whitman und Hölderlin (oh, wie viele wären zu nennen!). Sie bestehen wohl weiter für sich, aber sie haben ein kostbares zweites Leben in dieser Verbindung. Denn wie die neuen Wahrheiten können die alten von der Musik geweckt, bestätigt und nach vorn gerissen werden; und jede Sprache, die diese Wahrheiten ausspricht – die deutsche, die italienische, die französische, jede! –, kann durch Musik ihrer Teilhabe an einer universalen Sprache wieder versichert werden.

Die Musik, ihrerseits, gerät mit den Worten in ein Bekenntnis, das sie sonst nicht ablegen kann. Sie wird haftbar, sie zeichnet den ausdrücklichen Geist des Ja und Nein mit, sie wird politisch, mitleidend, teilnehmend und läßt sich ein auf unser Geschick. Sie gibt ihre Askese auf, nimmt eine Beschränkung unter Beschränkten an, wird angreifbar und verwundbar. Aber sie braucht sich darum nicht geringer zu fühlen. Ihre Schwäche ist ihre neue Würde. Miteinander, und voneinander begeistert, sind Musik und Wort ein Ärgernis, ein Aufruhr, eine Liebe, ein Eingeständnis. Sie halten die Toten wach und stören die Lebenden auf, sie gehen dem Verlan-

gen nach Freiheit voraus und dem Ungehörigen noch nach bis in den Schlaf. Sie haben die stärkste Absicht, zu wirken.

So müßte man den Stein aufheben können und in wilder Hoffnung halten, bis er zu blühen beginnt, wie die Musik ein Wort aufhebt und es durchhellt mit Klangkraft. So müßte man sich ausdrücken, ein Einsamer durch einen Einsamen, sich verbünden, einander Deutlichkeit verleihen vor der Welt. Sich stellen. Und in der Folge sich überantworten. Denn es ist Zeit, ein Einsehn zu haben mit der Stimme des Menschen, dieser Stimme eines gefesselten Geschöpfes, das nicht ganz zu sagen fähig ist, was es leidet, nicht ganz zu singen, was es an Höhen und Tiefen auszumessen gibt. Da ist nur dieses Organ ohne letzte Präzision, ohne letzte Vertrauenswürdigkeit, mit seinem kleinen Volumen, der Schwelle oben und unten – weit entfernt davon, ein Gerät zu sein, ein sicheres Instrument, ein gelungener Apparat. Aber etwas Unbenommenes von Jugend ist darin oder die Scheuer des Alters, Wärme und Kälte, Süße und Härte, jeder Vorzug des Lebendigen. Und diese Auszeichnung, hoffnungsloser Annäherung an Vollkommenheit zu dienen!

Es ist Zeit, dieser Stimmung wieder Achtung zu erweisen, ihr unsere Worte, unsere Töne zu übertragen, ihr zu ermöglichen, zu den Wartenden und zu den Abgewandten zu kommen mit der schönsten Bemühung. Es ist Zeit, sie nicht mehr als Mittel zu begreifen, sondern als den Platzhalter für den Zeitpunkt, an dem Dichtung und Musik den Augenblick der Wahrheit miteinander haben.

Auf diesem dunkelnden Stern, den wir bewohnen, am Verstummen, im Zurückweichen vor zunehmendem Wahnsinn, beim Räumen von Herzländern, vor dem Abgang aus Gedanken und bei der Verabschiedung so vieler Gefühle, wem würde da – wenn sie noch einmal erklingt, wenn sie für ihn erklingt! – nicht plötzlich inne, was das ist: Eine menschliche Stimme.



WILHELM TISCHBEIN, PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG

# HEINRICH VON KLEIST

---

Ich weiß nicht, was ich Dir über mich *unaussprechlichen* Menschen sagen soll. – Ich wollte, ich könnte mir das Herz aus dem Leibe reißen, in diesen Brief packen, und Dir zuschicken. – Dummer Gedanke!  
*HEINRICH VON KLEIST AN ULRIKE VON KLEIST, 13. März 1803*

Kleist, verarmter Aristokrat, ungeschickt und rasend, hatte eine weit grausamere und triumphalere Konzeption der Affektivität, als die Agenten der freien Zirkulation der Affekte in ihrer tauschbaren Form »Gefühl« sie sich vorstellen oder ertragen konnten. Hegel, Goethe, die Minister Stein und Hardenberg, warum nicht auch Napoleon, hätten sich die Finger verbrannt an der Glut, die im Innern aller kleistschen Aktionen brennt, die die Welt um ihn herum in Flammen aufgehen lassen kann.  
*MATHIEU CARRIÈRE, Für eine Literatur des Krieges, Kleist*

Es ist jetzt bestimmt, daß das Kleistsche Schauspiel »Der Prinz von Homburg oder die Schlacht bei Fehrbellin« nicht auf unserer Bühne erscheinen wird, und zwar, wie ich höre, weil eine edle Dame glaubt, daß ihr Ahnherr in einer unedeln Gestalt darin erscheine. 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 und daß es mehr Wert hat als all jene Farcen und Spektakelstücke und Houwaldsche Rühreier, die man uns täglich auftischt.  
*HEINRICH HEINE, Vom Genius der Poesie geschrieben*

Ich würde ein ganzes Jahr brauchen, um Worte über Heinrich v. Kleist niederzuschreiben. Zwanzig Jahre lang skizziere ich schon ein Schauspiel um die Person Heinrich v. Kleist. Kann ich deutlicher meine Bemühung um Heinrich v. Kleist formulieren, die mich nicht entläßt? Wie kann ein Dichter ohne das Vorbild Heinrich v. Kleists dies schmutzige Meer der menschlichen Gesellschaft durchwaten?  
*GEORG KAISER, Kleist*

Warum soll Kleist populär werden? Das stimmt zu ihm nicht. Popularität ist an Zeit und Umstände gebunden, was nichts gegen das Verdienst der populären Größen sagt. Außer ihnen aber gibt es noch die unabhängigen, fast auch von der Zeit unabhängigen Kräfte – die nicht sogleich jeden für sich haben. Dafür haben sie in jeder der folgenden Epochen die geistig Aufmerksamsten zu Freunden. Dies bleibt ihnen manchmal länger als den anderen ihr breiter Ruhm.  
*HEINRICH MANN, Warum soll Kleist populär werden?*



PETER PAUL RUBENS, DIE KRÖNUNG DES TUGENDHELDEN

Heinrich von Kleist ist und bleibt ein deutscher Klassiker, wie immer wir's betrachten. Schon deshalb, weil er das Gegenteil eines Romantikers ist. Er sucht der Welt nicht zu entfliehen – er will wirken, sie verändern.

Das mißlang ihm. Daran ist er zugrunde gegangen, doch auf eine bewunderswert kompromißlose Art. Dieser preußische Adelsproß unterschied sich von seinen Standesgenossen in einem durchaus: Er war unerbittlich vor allem gegen sich selbst. Jede Zeile, die er geschrieben hat, beweist diese Unbedingtheit. Wer will sagen, wohin er damit gelangt wäre, hätte er nicht mit vierunddreißig Jahren selbst den Schlußpunkt gesetzt. Äußerlich ist er ganz ergriffen und erfüllt von den Fragen und Nöten seiner Epoche. Aber nur scheinbar geht es um Preußentum, Königsiebe, Patriotismus. Selbst ein flüchtiger Blick auf seine großen Dramen enthüllt ganz andere Triebkräfte. »Der Prinz von Homburg«, hundert Jahre lang als Offiziersdrama aufgefaßt, stellt die Frage nach der sittlichen Berechtigung des Gehorsams überhaupt. Und die Auseinandersetzung geht, so scheint mir, nicht eben siegreich aus für den Kadavergeist.

AXEL EGGBRECHT, *Unerbittlich gegen sich selbst*

Und wollen wir nach der würdevollsten Seite des eigentümlichen tüchtigen deutschen Weßens hin sogleich ein allervortrefflichstes Bühnenwerk bezeichnen, so nennen wir Kleists wundervollen »Prinz von Homburg«. Können unsere Schauspieler dieses Stück noch gut spielen?

Vermögen sie es nicht mehr, ein deutsches Theaterpublikum von Anfang bis zu Ende in treuer Teilnahme an eine Aufführung gerade dieses Stückes zu fesseln, so dürfen sie nur auch sich selbst das Zeugnis der Unfähigkeit zur Ausübung der Schauspielkunst im deutschen Sinne überhaupt ausstellen, und für alle Fälle mögen sie dann von dem Vorgeben, Schiller und Shakespeare darstellen zu wollen, gänzlich sich abwenden. Denn geraten wir in den Bereich des höheren Pathos, so betreten wir ein Gebiet, auf welchem nur noch das *Genie* uns etwas Wahrhaftes geben kann (...) Dieses Genie ist aber zu jeder Zeit selten, und seine Leistung, das »Ungemeine« für jeden beliebig angeordneten Theaterabend unserer weit verstrengten deutschen National-Bühne in Forderung stellen zu wollen, muß uns durchaus unsinnig erscheinen.

RICHARD WAGNER, *Über Schauspieler und Sänger*

# SÜDLICHE STERNE

---

**M**ärkische Erde unter südliche Sterne gehoben – das ist das Klima des »Prinzen Friedrich von Homburg«. Nirgends ist Kleist mehr er selbst, nirgends zugleich reiner, beruhigter, männlicher als hier, und so strahlend von Dichterschaft und -kraft, daß ein rauschartiger Jubel uns umfängt, wenn uns der letzte Akt entläßt. Der »Prinz von Homburg« kommt dem Ideal des Dramas am nächsten, das wir in »Lear« oder »Macbeth«, »Othello« oder »Hamlet« finden. Mit dem Geniegriff seiner Eingangsszene legt sich uns die Seele des Helden geöffnet hin und schafft Voraussetzung für wahre Anteilnahme an ihm, Spannung des Herzens, nicht des Kopfes, welche allein dramatische, ja dichterische Spannung heißen darf. Von nun an steht im Hintergrunde der Ereignisse, sie alle beschattend und erhellend, unsere tiefe und zärtliche Verbundenheit mit diesem Jüngling, dem eine Einheit von Liebe, Sieg und Ruhm in der Gestalt Nataliens vom väterlichen Oheim, dem Großen Kurfürsten, feierlich und verheißend über alle Ereignisse der nächsten Tage hin erhoben, ja versprochen worden ist – versprochen nicht mit Worten, sondern durch eine fast sakrale Handlung, vergleichbar dem Zeigen und Wiederentreißen, Verschließen eines Heiligtums.

ARNOLD ZWEIG, *Versuch über Kleist*

Ich möchte allerdings auch einen Unterschied machen zwischen dem, was man sich normalerweise vorstellt unter dem Italienerlebnis mitteleuropäischer Musiker, Maler, Schriftsteller, das ja eine große Tradition hat, und meinem Fall. Mir kam es nicht so sehr auf die Pinien an, das Meer, die antiken Bauwerke: Ich wollte vielmehr endlich leben. Mein eigenes Leben führen können, frei von Angst, unbehelligt von Skandalen und ohne das bedrückende Gefühl haben zu müssen, ein Außenseiter zu sein, bloß weil ich mich sexuell anders verhalte als die Majorität. So baute ich in Italien um meine Person und meine Arbeit eine eigene Welt auf, aus meinen Vorstellungen, meinen Wünschen und Träumen.

HANS WERNER HENZE, *Aus einem Gespräch mit Hansjörg Pauli, 1971*

INNENHOF VON INGEBORG BACHMANNS WOHNUMG IN ROM



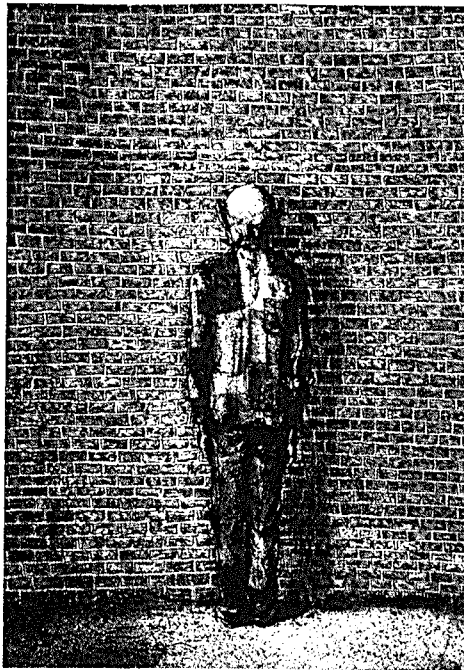
# WELTRISS

---

**F**reiheit, wilder und schöner neuer Klang, kann nur durch das Gefühl von Einsamkeit und Freiheit entstehen. Das wirklich Neue tritt nicht poliert, nicht etablierbar in Erscheinung, sondern robust, freigiebig, nicht einzuordnen. Es kommt daher, ohne daß Trommeln gerührt werden (aber die leisen Dinge sind nicht immer die kleineren Revolutionen). Es bringt die Hoffnung auf Abenteuer mit sich, Metamorphose, es bringt Annäherung an die ungewissen Dinge im Dunkeln und an die im sehr hellen Licht. Es kann Erscheinungen, die im Bewußtsein der Musik prä-existieren, neu deuten, kann neue Zusammenhänge aufdecken. Es kann aus den vergilbten Folien der Konvention ein grünes Ölbaumblatt von Hoffnung machen, Leicht und Schwer in ein neues Gleichgewicht bringen, das Große und das Kleine. Es kann ganze Generationen zum Mond schießen. *HANS WERNER HENZE, Neue Musik, 1955*

Ach, teurer Leser, wenn Du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber, daß die Welt selbst mitten entzwei gerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so mußte es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden. Wer von seinem Herzen rühmt, es sei ganz geblieben, der gesteht nur, daß er ein prosaisches weitabgelegenes Winkelherz hat. Durch das meinige ging aber der große Weltriß.

*HEINRICH HEINE, Die Bäder von Lucca*



A. PAUL WEBER, DER STAATSFELD

# TRAUM

---

**S**o reizend war der Eingang in eine reizende Nacht. Der Weg ging immer am Ufer der Mulde entlang, bei Felsen vorbei, die wie Nachtgestalten vom Monde erleuchtet waren. Der Himmel war durchaus heiter, der Mond voll, die Luft rein, das Ganze herrlich. Kein Schlaf kam in der ersten Stunde auf meine Augen. Die Natur und meine brennende Pfeife erhielten mich wach. Mein Auge wich nicht vom Mond. Ich dachte an Dich, und suchte den Punkt im Monde, auf welchem vielleicht Dein Auge ruhte, und maß in Gedanken den Winkel den unsre Blicke im Monde machten, und träumte mich zurück auf der Linie Deines Blickes, um so Dich zu finden, bis ich Dich endlich wirklich im Traume fand.

*HEINRICH VON KLEIST AN WILHELMINE VON ZENGE, 3. September 1800*



JOHANN HEINRICH FÜSSLI, MILTONS VISION SEINER ZWEITEN GATTIN

Ich war ein Bruder vieler Brüder und Schwestern. Unser Vater, und unsere Mutter waren gut. Ich war allen mit tiefer Liebe zugetan. Einstmals führte uns der Vater zu einem Lustgelage. Da wurden die Brüder sehr fröhlich. Ich aber war traurig. Da trat mein Vater zu mir, und befahl mir, die köstlichen Speisen zu genießen. Ich aber konnte nicht, worüber mein Vater erzürnend mich aus seinem Angesicht verbannte. Ich wandte meine Schritte und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich in ferne Gegend. Jahrelang fühlte ich den größten Schmerz und die größte Liebe mich zerteilen. Da kam mir Kunde von meiner Mutter Tode. Ich eilte sie zu sehen, und mein Vater von Trauer erweicht, hinderte meinen Eintritt nicht. Da sah ich ihre Leiche. Tränen entfloßen meinen Augen. Wie die gute alte Vergangenheit, in der wir uns nach der Verstorbenen Meinung auch bewegen sollten, wie sie sich einst, sah ich sie liegen. Und wir folgten ihrer Leiche in Trauer und die Bahre versank. – Von dieser Zeit an blieb ich wieder zu Hause. Da führte mich mein Vater wieder einstmals in seinen Lieblingsgarten. Er fragte mich ob er mir gefiele. Doch mir war der Garten ganz widrig und ich getraute mir nichts zu sagen. Da fragte er mich zum zweitenmal erglühend: ob mir der Garten gefiele? Ich verneinte es zitternd. Da schlug mich mein Vater und ich entflo. Und zum zweitenmal wandte ich meine Schritte, und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich abermals in ferne Gegend. Lieder sang ich nun lange lange Jahre. Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe. So zerteilte mich die Liebe und der Schmerz. Und einst bekam ich Kunde von einer frommen Jungfrau, die erst gestorben war. Und ein Kreis sich um ihr Grabmal zog, in dem viele Jünglinge und Greise auf ewig wie in Seligkeiten wandelten. Sie sprachen leise, die Jungfrau nicht zu wecken. Himmlische Gedanken schienen immerwährend aus der Jungfrau Grabmal auf die Jünglinge wie lichte Funken zu sprühen, welche sanftes Geräusch erregten. Da sehnte ich mich sehr auch da zu wandeln. Doch nur ein Wunder, sagten die Leute, führt in den Kreis. Ich aber trat langsamen Schrittes, innerer Andacht und festem Glauben, mit gesenktem Blicke auf das Grabmal zu, und ehe ich es währte, war ich in dem Kreis, der einen wunderlieblichen Ton von sich gab; und ich fühlte die ewige Seligkeit wie in einen Augenblick zusammengedrängt. Auch meinen Vater sah ich versöhnt und liebend. Er schloß mich in seine Arme und weinte. Noch mehr aber ich. –

FRANZ SCHUBERT, *Mein Traum*, 1822



JOHANN HEINRICH FÜSSL, FÜSSL IM TRAUM VON SEINEN FREUNDEN BESUCHT

Der Traum ist Produkt eines partiellen Wachens des Nervensystems. Daher verhält er sich, wie sich die Extensität und Intensität dieses Zustandes verhält. Entweder die Phantasie wacht allein, oder einzelne Sinnorgane, das Bewegungsvermögen usw. wachen mit. Daher der Unterschied zwischen Traum, Schlafreden, Nachtwandeln. Das Selbstbewußtsein wankt in seinen sämtlichen Verhältnissen. Die Phantasie ebbet und flutet in sich selbst, kein Eindruck der Sinne zügelt sie mehr. Der Träumer hat gar keine Vorstellung seiner Objektivität, und sein Subjekt denkt er sich falsch. Er hält seine Gesichte für reale Objekte, und spielt jede fremde Rolle als sein Eigentum, die ihm die Phantasie zuteilt, hält Reden, besteht Abenteuer, bekämpft Hindernisse mit Anstand. Er hält weder die wirkliche Zeit noch den wahren Ort fest, ist bald in der Vorzeit bald in der Zukunft; unter Toten und Lebendigen; durchfliegt Parasangen des Raums in einem Augenblick, und hüpf von einem Weltteil in den andern über. Die Intensität der Kräfte ist in dem Maße gestiegen als ihre Extensität beschränkt ist. Die Bilder der Phantasie haben die Stärke der Sinnesanschauungen. Ihr Colorit ist grell. Die Szenen sind wie vom Tageslicht erleuchtet, wenn Tagesszenen geträumt werden.

*JOHANN CHRISTIAN REIL, Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen, 1803*

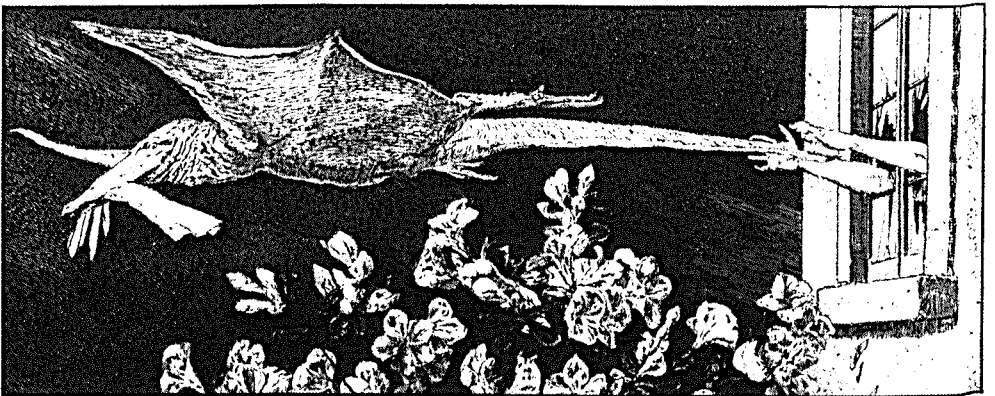
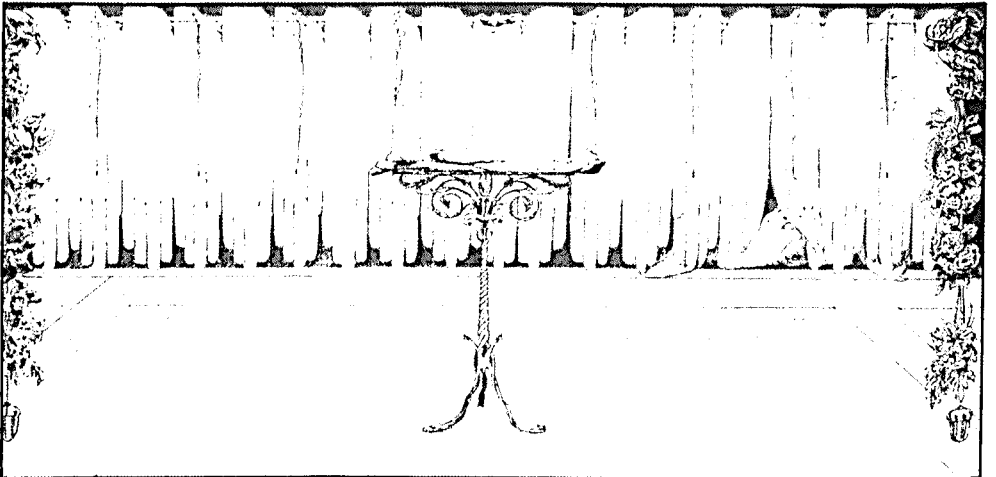
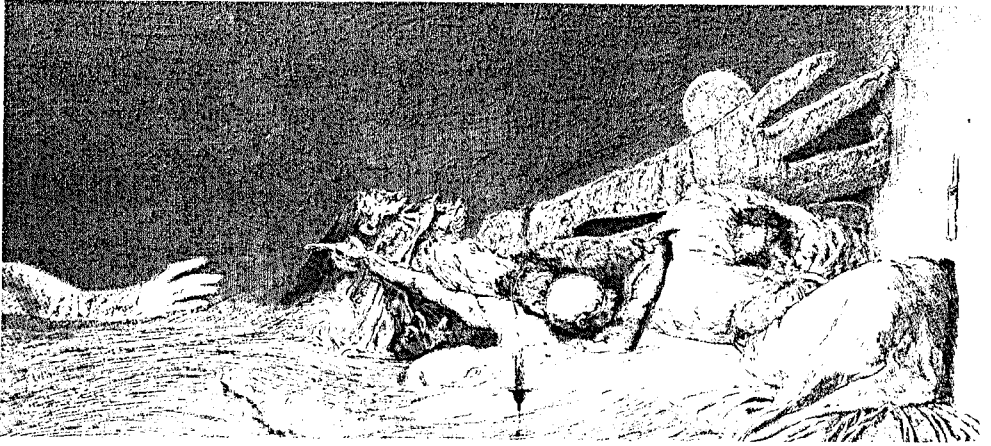
Ich sehe mich in einen unaufgelösten Widerspruch verwickelt, dessen Reflexionen in Kunstwerken nicht mehr hinreichend zum Ausdruck kommen können. Musik kann unter den bestehenden Verhältnissen nur noch als Akt von Verzweiflung gesehen werden, als Verneinung. Sie kann vielleicht noch die Utopie von der Freiheit des Menschen vage vorzeichnen, aber die von uns gemeinte Freiheit ist größer als ihr Surrogat, das Kunstwerk. Wo immer Kunst noch sich positivistisch geben will, verhält sie sich als lügenhaftes Abziehbild von Kultur. Notwendig sind nicht neue Museen, Opernhäuser und Uraufführungen. Notwendig ist, die Verwirklichung der Träume in Angriff zu nehmen. Notwendig ist die große Abschaffung der Herrschaft des Menschen über den Menschen. Notwendig ist die Veränderung des Menschen, und das heißt: Notwendig ist die Schaffung des größten Kunstwerks der Menschheit: die Weltrevolution.

*HANS WERNER HENZE, Musik als Akt der Verzweiflung, 1968*

## ENIGMA – FÜR HANS WERNER HENZE

Nichts mehr wird 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 eine Musik.  
Sonst  
sagt  
niemand  
etwas.

*INGEBORG BACHMANN*



ALFRED KUBIN, AUS PARAPHRASE ÜBER DEN FUND EINES HANDSCHUHS,  
»ÄNGSTE«, »RUHE«, »ENTFÜHRUNG«

# NACHTWANDLER

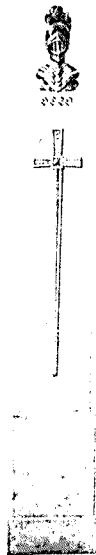
---

**D**er Prinz ist die Lieblingserscheinung des Hofes, das Meiste an ihm interessirt, und seine Sonderbarkeiten haben eben so sehr einen stillen Reiz auf den Kurfürsten, wie sie eine Gewalt über ihn ausüben. Wird dies angenommen, und soll der Prinz gerade dadurch anziehend sein, daß er, liebenswürdig in der Wirklichkeit, nur halb in dieser, halb in erträumten Sphären lebt, so ist sein Auftritt als ein Mondsüchtiger, der sich den Lorbeerkrantz flucht, indem es zur Schlacht gehen soll, ein eben so glücklicher und entsprechender Gedanke, wie es begreiflich wird, daß es dem Hofe, namentlich dem Kurfürsten – der von einem geheimen Wohlgefallen an dem phantastischen Wesen des Prinzen offenbar etwas angesteckt worden – ein interessantes und angenehmes Schauspiel sein muß, ihn zu jeder Zeit in dieser interessanten Situation zu erblicken, durch welche er unter den schlichten Märkern in so romantischem Kolorit dasteht, daß es ihnen fast geschieht, wie den Einwohnern von Hameln, sie können den Anlockungen einer aufgeregten Phantasie nicht widerstehen, die Zaubersaiten und der Gesang ziehen sie fort. Alles Folgende ergibt sich und rechtfertigt sich nun aus sich selbst.

WILHELM VON SCHÜTZ, 1822

Die Nachtwandler wissen mit zugeprägten Augen Alles was um sie ist, so deutlich, als ob sie es am hellen Tage sähen, sie schreiben, verrichten die künstlerischsten Handlungen ohne sich der Sinnen zu bedienen. Die Hand, der Fuß, zu so geschicklichen Handlungen fähig, sind ihnen zugleich Auge und Sinn geworden.

GOTTHILF HEINRICH SCHUBERT, *Ahnungen einer allgemeinen Geschichte des Lebens*, 1806



CASPAR DAVID FRIEDRICH, GRABSTEIN MIT RITTERHELM

# SCHLACHT

---

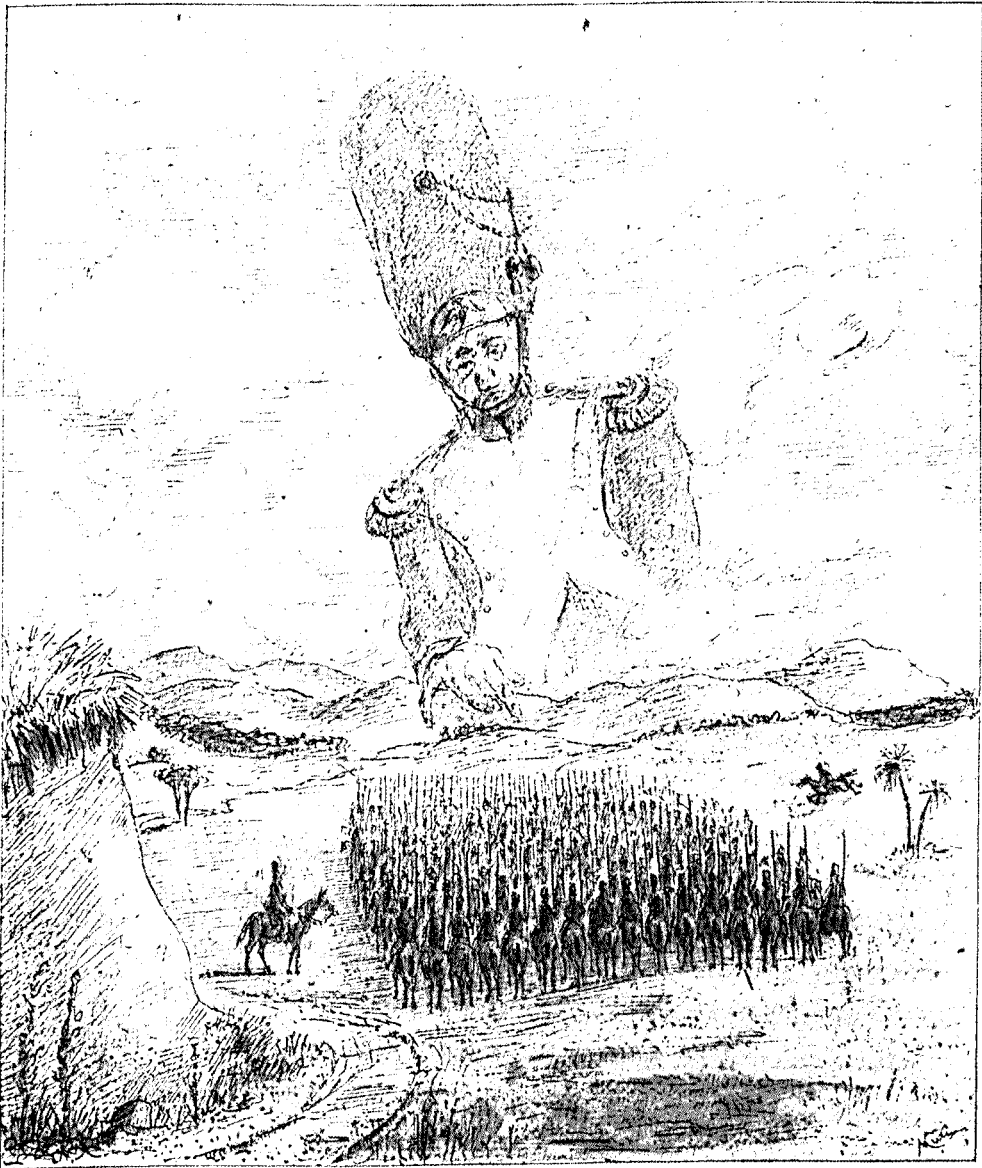


**D**er Prinz von Hessenhomburg wurde mit Tages Anbruch vorausgeschickt, den Feind zu beobachten und aufzuhalten, jedoch ohne ihn anzugreifen. Er stieß auf die schwedischen Vorposten; aus jugendlicher Hitze und aus Begierde, sich auszuzeichnen, griff er sie an, und trieb sie siegreich vor sich her bis zur Hauptarmee. Aber jetzt rückte diese aus, und der Kurfürst wurde zum Treffen genötigt, ehe er es wünschte. Zum Glück hatte er schon vorher auf einem Sandhügel eine Batterie errichtet, von der er ununterbrochen und mit dem besten Erfolge auf den Feind los feuerte. Jetzt stellte er sich an die Spitze eines linken Flügels, und drängte die feindliche Reiterei an das Fußvolk zurück. Ein schrecklicher Kugelregen empfing die brandenburgischen Reiter; aber das Beispiel ihres großen Anführers gab ihnen Mut. Der Kurfürst setzte sich selbst den größten Gefahren aus, und blieb auch da, als sein treuer Stallmeister Froben, der ihn nicht aus den Augen verließ, an seiner Seite durch eine Kugel zerschmettert wurde, ein Muster des Muts für seine tapferen Soldaten. Er schlug den linken Flügel des Feindes in die Flucht, der rechte folgte bald darauf, und der Sieg war entschieden. Mit einem schwachen und abgematteten Corps Reiter eine zahlreiche und Siegewohnte Infanterie, deren Tapferkeit Deutschland, Dänemark und Polen furchtbar geworden war, anzugreifen und in die Flucht zu schlagen, das mußte den Kriegsruhm des Kurfürsten und seiner Soldaten auf's festeste begründen. Aber auch den Ruhm der gerechten Anerkennung fremder Verdienste erwarb sich Friedrich Wilhelm auf Fehrbellins Feldern. Er ließ auf dem Schlachtfelde sein Lager aufschlagen, lobte und belohnte öffentlich die Tapferkeit seiner braven Soldaten, ernannte den Oberlieutenant Hennings, der sich vorzüglich ausgezeichnet hatte, auf der Stelle zum Obersten, erhob ihn in den Adelstand und nannte ihn Hennings von Treffenfeld. Der Prinz Friedrich von Hessenhomburg stand, im Bewußtsein seines Dienstfehlers, in einiger Entfernung, und wagte es nicht, seinen Blick zu dem streng gerechten Fürsten aufzuschlagen. Der Kurfürst winkte ihm lieblich, heranzutreten. »Wollte ich«, redete er ihn an, »nach der Strenge der Kriegsgesetze mit Ihnen verfahren, so hätten Sie den Tod verdient. Aber Gott bewahre mich, daß ich meine Hände mit dem Blut eines Mannes beflecke, der ein vorzügliches Werkzeug meines Sieges war.« Mit diesen Worten und einer väterlichen Ermahnung, künftig vorsichtiger zu sein, umarmte er ihn und versicherte ihm seiner ganzen Achtung und Freundschaft.

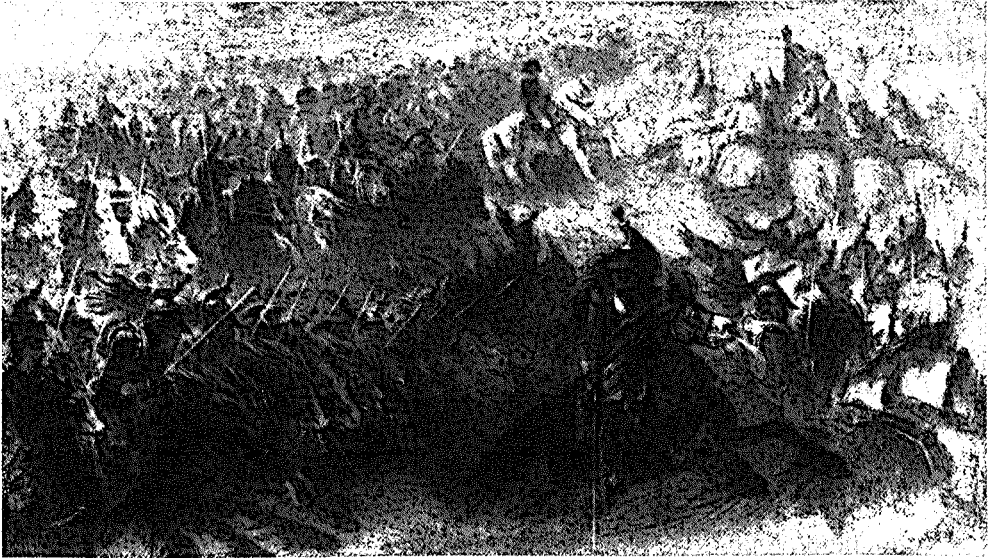
*HISTORISCHE BESCHREIBUNG DER SCHLACHT VON FEHRBELLIN AUS DEM JAHR 1675,  
aufgeschrieben 1803*

Schaffen und Erhalten ist der Gegensatz von Zerstören. Und doch ist beides sehr nahe mit dem Zerstören verwandt. Denn oft ist Erhaltung nur durch Zerstörung möglich, so wie oft Leben nur aus dem Tode hervorgeht.

*HEINRICH VON KLEIST, Wissen, Schaffen, Zerstören, Erhalten, 1807*



LINKS: FRIEDRICH DER GROSSE AUF DEM SCHLACHTFELD VON FEHRBELLIN  
OBEN: ALFRED KUBIN, PARADE



AUGUSTE RAFFET, NÄCHTLICHE HEERSCHAU

Während der Schlacht von Aspern im Mai 1809 hält sich Kleist mit einem Freund in einer Herberge, wenige Kilometer von der Front entfernt auf. Der Kanonendonner läßt den Tisch zittern auf dem sie ihr Kriegsspiel aufgebaut haben, um die Kämpfe nachzustellen. Im Morgenrauen gehen sie dann über das rauchende, von Leichen bedeckte Schlachtfeld. Kleist wird von österreichischen Soldaten als französischer Spion festgenommen. Er hat wieder mal keine Papiere bei sich. Aufs Äußerste erregt, zieht er ein paar Zettel aus der Tasche und beginnt mit lauter Stimme dem braven Sergeanten und seinen Leuten Gedichte vorzulesen, die er in Verehrung ihres großen Führers, des Erzherzog Karl, geschrieben hat. Aber die österreichischen Soldaten urteilen jedes politische Gedicht als provokante Einmischung ab, und als sie seinen Namen wirklich verstanden hatten, warfen sie ihm mit unglaublicher Verachtung für die preußischen Waffenleistungen, den Fall von Magdeburg vor, den Leute seines Namens verschuldet hätten. *MATHIEU CARRIÈRE, Für eine Literatur des Krieges, Kleist*

In einer Großaufnahme steht die kleine Glanbrücke da, nicht das abendliche Seeufer, nur diese mittäglich übersonnte Brücke mit den zwei kleinen Buben, die auch ihre Schultaschen auf dem Rücken hatten, und der ältere, mindestens zwei Jahre älter als ich, rief: Du, du da, komm her, ich geb dir etwas! Die Worte sind nicht vergessen, auch nicht das Bubengesicht, der wichtige erste Anruf, nicht meine erste wilde Freude, das Stehenbleiben, Zögern, und auf dieser Brücke der erste Schritt auf einen anderen zu, und gleich darauf das Klatschen einer harten Hand ins Gesicht: Da, du, jetzt hast du es! Es war der erste Schlag in mein Gesicht und das erste Bewußtsein von der tiefen Befriedigung eines anderen, zu schlagen. Die erste Erkenntnis des Schmerzes. Mit den Händen an den Riemen der Schultasche und ohne zu weinen und mit gleichmäßigen Schritten ist jemand, der einmal ich war, den Schulweg nach Hause getrottet, dieses eine Mal ohne die Staketen des Zauns am Wegrand abzuzählen, zum erstenmal unter die Menschen gefallen, und manchmal weiß man also doch, wann es angefangen hat, wie und wo, und welche Tränen zu weinen gewesen wären.

*INGEBORG BACHMANN, Malina, 1971*



## PREUSSEN

---

**A**m Hofe teilt man die Menschen ein, wie ehemals die Chemiker die Metalle, nämlich in solche, die sich dehnen und strecken lassen, und in solche, die dies nicht tun. – Die ersten werden dann fleißig mit dem Hammer der Willkür geklopft, die anderen aber, wie die Halbmetalle, als unbrauchbar verworfen. Denn selbst die besten Könige entwickeln wohl gern das schlummernde Genie, aber das entwickelte drücken sie stets nieder; und sie sind wie der Blitz, der entzündliche Körper wohl entflammt, aber die Flamme ausschlägt. Ich fühle wohl, daß es unschicklich ist, so etwas selbst zu sagen, indessen kann ich nicht leugnen, daß mir der Gedanke durch die Seele geflogen ist, ob es mir nicht einst so gehen könnte?

*HEINRICH VON KLEIST AN ULRIKE VON KLEIST, 25. November 1800*

Ich wollte wohl die Strenge des Satzes auch als Metapher für die Auseinandersetzung Homburg – Kurfürst verstanden wissen und für die Nähe der »Brandenburgischen Konzerte«, für das Preußische als einen musikalischen Ort der Handlung, aber sicherlich habe ich in erster Linie mir selbst diese Strenge abgezwungen, um vor den vermeintlichen Forderungen der Geschichte zu bestehen, wie sie sich mir damals in den Weg zu stellen schienen. Vielleicht wollte ich mir mit diesen Kanons und Doppelfugen auch heimlich eine Bindung an Deutschland erhalten, das ich verlassen hatte und vergessen wollte?

*HANS WERNER HENZE, Die Englische Katze, Ein Arbeitstagebuch, 1982*

Wir werden Kleist nicht einmal als Preußen im repräsentativen Sinn gelten lassen können. Was konnte weniger preußisch sein als sein Überschwang, dies niemals nüchterne Herz, diese über alle Ufer tretende Sprache! Und doch war seine Stimme die mächtigste, die sich in Preußen erhob. Der Staat und der Dichter, der grauenvolle Fall der preußischen Macht und die Verzweiflungstat am Wannensee, die dem Fall um hundertdreißig Jahre vorausgegangen ist, stehen in einer geheimnisvollen Beziehung. Vielleicht sind sie nur Erscheinungen der *einer* Not, der unheilbaren Krisis der preußischen Form. Kleist, der Dichter, konnte in dieser Form nicht leben: er mußte dem Übermaß um so eher verfallen, je enger die Form war, in der er sich gefangen wußte. Sein Werk wurde zur Herausforderung des Herzens an die Starrheit, die Enge der preußischen Lebensform; er gab sich bewußt dem Unerträglichen hin und sagte es aus: so hoffte er die Ketten zu zersprengen, in die er die Seinen, in die er sich selbst geschlossen sah. Und so hatte Kleist dem Staat, dem er sich gleichwohl mit ganzer Seele hingab, vielleicht ein Wort zu sagen, dessen ganzen Ernst erst wir ermessen können. Es ist das Wort vom Herzen im Staat, vom Menschen über dem Befehl, über der Macht; Preußen nahm dieses Wort nicht an. Aber auf dem Weg einer gewaltigen Verwirrung seines Machtstrebens ist der Staat gestürzt – und das Letzte, was Kleist zu sagen hatte, scheint uns wunderbar nah. Daß der Staat nicht erstarre, wie er erstarrt ist: das war es, was Kleist »auf den Knien seines Herzens« erflehte. Vielleicht hat die Geschichte dem Unglücklichen zu später Stunde zugestimmt, dem auf Erden nicht zu helfen war, und sein Ende und das Ende der preußischen Macht sind wie Ruf und Antwort von dieseits und jenseits des Katarakts, die sich in diesem Augenblicke begegnen.

REINHOLD SCHNEIDER, *Kleists Ende*



WILHELM II. IM KOSTÜM  
DES GROSSEN KURFÜRSTEN

# STAAT

---



ILLUSTRATION ZUR GÖTTIN JUSTITIA, 18. JAHRHUNDERT

**W**arum verschwendet der Staat Millionen an alle diese Anstalten zur Ausbreitung der Gelehrsamkeit? Ist es ihm um *Wahrheit* zu thun? Dem *Staate*? Ein Staat kennt keinen anderen Vorteil, als den er nach Prozenten berechnen kann. Er will die *Wahrheit anwenden*. Und worauf? Auf Künste und Gewerbe. Er will das *Bequeme* noch *bequemer* machen, das *Sinnliche* noch *versinnlichen*, den raffiniertesten *Luxus* noch *raffinieren*. – Und wenn am Ende auch das üppigste und verwöhnteste Bedürfnis keinen Wunsch mehr ersinnen kann, was ist dann –? O wie unbegreiflich ist der Wille, der über die Menschengattung waltet!

HEINRICH VON KLEIST AN WILHELMINE VON ZENGE, 15. August 1801

Ich will kein Amt nehmen. Warum will ich es nicht? – O wie viele Antworten liegen mir auf der Seele! Ich kann nicht eingreifen in ein Interesse, das ich mit meiner Vernunft nicht prüfen darf. Ich soll tun, was der Staat von mir verlangt, und doch soll ich nicht untersuchen, ob das, was er von mir verlangt, gut ist. Zu seinen unbekanntenen Zwecken soll ich ein bloßes Werkzeug sein – ich kann es nicht. Ein eigener Zweck steht mir vor Augen, nach ihm würde ich handeln *müssen*, und wenn der Staat es anders will, dem Staate nicht gehorchen *dürfen*. Meinen Stolz würde ich darin suchen, die Aussprüche meiner Vernunft geltend zu machen gegen den Willen meiner Obern –

HEINRICH VON KLEIST AN WILHELMINE VON ZENGE, 13. November 1800

Meine Freiheitsliebe, meine fast krankhafte Abneigung, Verordnungen und Systemen zu gehorchen, mir Vorschriften machen zu lassen, meine Polizeiangst und mein Polizeihass, meine antiautoritären Prinzipien entstammen allesamt den Erfahrungen mit dem Faschisten-deutschland. Daraus ist für mich die Notwendigkeit geworden, diese Emotionen zu verankern und ihre Inhalte mir selbst wissenschaftlich und politisch zu deuten. In einem Lande wie Italien, wo der »Mann von der Straße«, genauso wie der Intellektuelle in der Studierstube, ein spontanes, naturhaftes antifaschistisches Potential darstellt, war und ist dieser Lernprozeß einfach und konsequent und von sinnlichen Wahrnehmungen unterstützt, die ihn von jeder Art Akademie freihalten. Meine Liebe zu Italien und seinen Bürgern kommt davon, daß mir dort, unter diesen Menschen, die Luft leichter war als in der von schlechten Erfahrungen erfüllten Heimat: Ich fühlte mich erstmals zur freien Entwicklung meiner Phantasie- und Ideenwelt veranlaßt und ermutigt.

HANS WERNER HENZE, *Die englische Katze, Ein Arbeitstagebuch*, 1980

# HELD (?)

---

**W**enn man also nur seiner eigenen Überzeugung folgen darf und kann, so müßte man eigentlich Niemand um Rat fragen, als sich selbst, als die Vernunft; denn Niemand kann besser wissen, was zu meinem Glücke dient, als ich selbst; Niemand kann so gut wissen, wie ich, welcher Weg des Lebens unter den Bedingungen meiner physischen und moralischen Beschaffenheit für mich einzuschlagen am besten sei; eben weil dies Niemand so genau kennt, Niemand sie so genau ergründen kann, wie ich. Alle diejenigen, die so schnell mit Rat geben bei der Hand sind, kennen die Wichtigkeit und Schwierigkeit des Amtes nicht, dem sie sich unterziehen, und diejenigen, die sein Gewicht genug einsehen, scheuen sich, es zu verwalten, eben weil sie fühlen, wie schwer und selbst wie gefährlich es ist. Es ist also ein wahres Wort, daß man nur den um Rat fragen soll, der keinen gibt.

*HEINRICH VON KLEIST AN CHRISTIAN ERNST MARTINI, 1799*

Der Prinz von Homburg ist der erbärmlichste General; beim Austeilen der Dispositionen zerstreut, schreibt er die Ordre schlecht auf, treibt in der Nacht vorher krankhaftes Zeug, und am Tage in der Schlacht ungeschickte Dinge. Bei solcher Zweiheit, Zerrissenheit und innerer Dissonanz des Charakters meinen sie dem Shakespeare nachgefolgt zu sein.

*GEORG FRIEDRICH HEGEL, 1829*

Wie wäre es sonst möglich, daß ein so schwächliches Stück wie das von Kleist, der Prinz von Homburg, so wirken konnte? Nur weil es den Großen Kurfürsten behandelt, wirkt es. Denn dieser Prinz ist doch ein schwaches Rohr – mit seiner Todesfurcht.

*OTTO VON BISMARCK*



FRITZ LANG, »DER MÜDE TOD«

# INSUBORDINATION

---

## AUS DER BALLADE »DER KAMPF MIT DEM DRACHEN«

(...) Und vor den edeln Meister tritt  
Der Jüngling mit bescheidnem Schritt,  
Nachdrängt das Volk, mit wildem Rufen,  
Erfüllend des Geländers Stufen.  
Und jener nimmt das Wort und spricht:  
»Ich hab erfüllt die Ritterpflicht,  
Der Drache, der das Land verödet,  
Er liegt von meiner Hand getötet,  
Frei ist dem Wanderer der Weg,  
Der Hirte treibe ins Gefilde,  
Froh walle auf dem Felsensteg  
Der Pilger zu dem Gnadenbilde.«

Doch strenge blickt der Fürst ihn an  
Und spricht: »Du hast als Held getan,  
Der Mut ists, der den Ritter ehret,  
Du hast den kühnen Geist bewähret.  
Doch sprich! Was ist die erste Pflicht  
Des Ritters, der für Christum ficht,  
Sich schmücket mit des Kreuzes Zeichen?«  
Und alle ringsherum erbleichen.  
Doch er, mit edelm Anstand, spricht,  
Indem er sich errötend neiget:  
»Gehorsam ist die erste Pflicht,  
Die ihn des Schmuckes würdig zeigt.«

»Und diese Pflicht, mein Sohn«, versetzt  
Der Meister, »hast du frech verletzt,  
Den Kampf, den das Gesetz versaget,  
Hast du mit frevlem Mut gewaget!« –  
»Herr, richte, wenn du alles weißt«,  
Spricht jener mit gesetztem Geist,  
»Denn des Gesetzes Sinn und Willen  
Vermeint ich treulich zu erfüllen,  
Nicht unbedachtsam zog ich hin,  
Das Ungeheuer zu bekriegen,  
Durch List und kluggewandten Sinn  
Versucht ichs, in dem Kampf zu siegen.

Fünf unseres Ordens waren schon,  
Die Zierden der Religion,  
Des kühnen Mutes Opfer worden,  
Da wehrest du den Kampf dem Orden.  
Doch an dem Herzen nagte mir  
Der Unmut und die Streitbegier,  
Ja selbst im Traum der stillen Nächte  
Fand ich mich keuchend im Gefechte,  
Und wenn der Morgen dämmernd kam  
Und Kunde gab von neuen Plagen,  
Da faßte mich ein wilder Gram,  
Und ich beschloß, es frisch zu wagen. (...)

Des Beifalls lang gehemmte Lust  
Befreit jetzt aller Hörer Brust,  
Sowie der Ritter dies gesprochen,  
Und zehnfach am Gewölb gebrochen  
Wälzt der vermischten Stimmen Schall  
Sich brausend fort im Widerhall,  
Laut fordern selbst des Ordens Söhne,  
Daß man die Heldenstirne kröne,  
Und dankbar im Triumphgepräng  
Will ihn das Volk dem Volke zeigen,  
Da faltet seine Stirne streng  
Der Meister und gebietet Schweigen.

Und spricht: »Den Drachen, der dies Land  
Verheert, schlugst du mit tapfrer Hand,  
Ein Gott bist du dem Volke worden,  
Ein Feind kommst du zurück dem Orden,  
Und einen schlimmern Wurm gebar  
Dein Herz, als dieser Drache war.  
Die Schlange, die das Herz vergiftet,  
Die Zwietracht und Verderben stiftet,  
Das ist der widerspenstige Geist,  
Der gegen Zucht sich frech empöret,  
Der Ordnung heilig Band zerreißt,  
Denn der ists, der die Welt zerstöret.

Mut zeigt auch der Mameluck,  
Gehorsam ist des Christen Schmuck;  
Denn wo der Herr in seiner Größe  
Gewandelt hat in Knechtes Blöße,  
Da stifteten, auf heiligem Grund,  
Die Väter dieses Ordens Bund,  
Der Pflichten schwerste zu erfüllen:  
Zu bändigen den eignen Willen!  
Dich hat der eitle Ruhm bewegt,  
Drum wende dich aus meinen Blicken,  
Denn wer des Herren Joch nicht trägt,  
Darf sich mit seinem Kreuz /  
nicht schmücken.«

Da bricht die Menge tobend aus,  
Gewaltger Sturm bewegt das Haus,  
Um Gnade flehen alle Brüder,  
Doch schweigend blickt der Jüngling nieder,  
Still legt er von sich das Gewand  
Und küßt des Meisters strenge Hand  
Und geht. Der folgt ihm mit dem Blicke,  
Dann ruft er liebend ihn zurücke  
Und spricht: »Umarme mich, mein Sohn!  
Dir ist der härtere Kampf gelungen.  
Nimm dieses Kreuz: es ist der Lohn  
Der Demut, die sich selbst bezwungen.«

*FRIEDRICH VON SCHILLER*



SIMON HENRIXZ, DAS URTEIL GRAF WILLEMS III.

# VON DER LOGIK DES HERZENS

---

**M**an 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 mögte 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 sich 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 welcher 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 den Widerständen, Drücken, Ausweichungen und Reaktionen, empfindet und spürt: der wird, was er will, in keinem Gespräch, durchsetzen; vielweniger in einer Schlacht.«

*HEINRICH VON KLEIST, Von der Überlegung, Eine Paradoxe, 1810*

Um so meisterhafter bleibt in diesem Werk die wundervoll unablenkbare Innehaltung des moralischen Gleichgewichts. Homburg siegt, indem er in Glanz steigt. Er siegte aber auch und stand in Glanz, wenn, das Urteil vollzogen, er unterginge. So schwer wiegt für jeden Unbefangenen das intuitive Handeln, weil der Dichter diesen Wert so unerhört zart und richtig gefühlt, ins Grundgleichgewicht des Dramas eingebettet und dargestellt hat – nicht als Problem oder gar als These, sondern als ethische Voraussetzung; nicht als Novum oder Kühnheit, sondern als die Norm, die alles regelt. So nämlich allein schattet hinter dem Drama die Frage, was wertvoller sei: der intuitiv Handelnde, der frei aus entflammtem Gefühl tuende Mensch, oder das Gesetz, der weise angeordnete Erfolg. Von vornherein sagt die Logik des Herzens, daß der freie Mensch unbedingt der höhere Wert sei, selbst in der niedrigeren Sphäre des praktisch-politischen Erfolges, nicht allein, was selbstverständlich, in der des Absoluten – und Kleist sagt es auch, mit den beredten Lippen seines entzückenden alten Kottwitz, in jener groß gesteigerten Erörterung, die an den Platz, an dem sie steht, gestellt zu haben allein schon das Karat des shakespearebürtigen Dramatikers verrät. Denn jedes Staatsgesetz ward um des Menschen willen und von ihm gemacht – des zentralen, des ganzen, des begeistert-entflammten, gemeinschaft-tragenden Menschen, und nie ward der Mensch um des Staates willen geschaffen.

*ARNOLD ZWEIG, Versuch über Kleist*

# GEFÜHL

---

**D**er kalte Mensch, dem nie ein Gefühl die Brust erwärmte, der nie empfand, wie süß eine Träne, wie süß ein Händedruck ist, der stumpf bei dem Schmerze, stumpf bei der Freude ist, er ist nicht glücklich; aber das warme, weiche Herz, das unaufhörlich sich sehnt, immer wünscht und hofft, und niemals genießen kann, das etwas ahndet, was es nirgends findet, das von jedem Eindrucke bewegt wird, jedem Gefühle sich hingibt, mit seiner Liebe alle Wesen umfaßt, an Alles sich knüpft, wo es mit Wohlwollen empfangen wird, sei es die Brust eines Freundes, die ihm Trost, oder der Schatten eines Baumes, der ihm Kühlung gab – ist es glücklich?

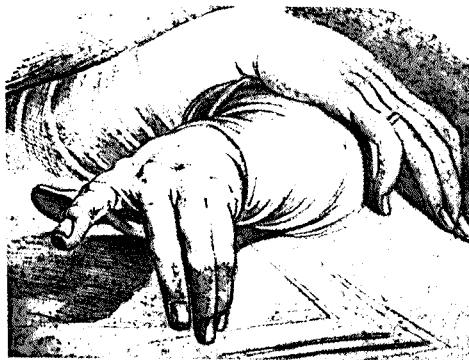
*HEINRICH VON KLEIST AN KAROLINE VON SCHLIEBEN, 13. Juli 1801*

die großen dinge der menschen sind einfach, sehr klar und einfach. das raffinement der weniger großen dinge oder auch der großen kunst ist kultiviert und aber auch ohne pathos!! diese dinge: raffinement, klarheit, sauberkeit, helle, liebe ich und verabscheue das billige, verschwommene, dunkel-mulmige. – Von mir weißt Du wohl schon, wie sehr ich ein mensch bin, der tiere und blumen und die wolken liebt. das ist ein faktum, es geht niemanden etwas an, meine mir nahen menschen wissen es und ich bin so begierig, daß ich nachts im mondlicht im garten liege oder am stamm eines schönen baumes angelehnt meine trauer ausweine – mir ist die natur alles, weil sie rein und klar ist. baum ist baum, wolke ist wolke (ein gebilde aus wasserdampf) und blume ist blume.

*HANS WERNER HENZE, An Peter Lahn, 8. Juli 1947*

Ja, Liebe führt in die tiefste Einsamkeit. Wenn sie ein ekstatischer Zustand ist, dann ist man in keinem Zustand mehr, in dem man sich durch die Welt bewegen kann. Man sieht die Welt nicht mehr mit den Augen der anderen.

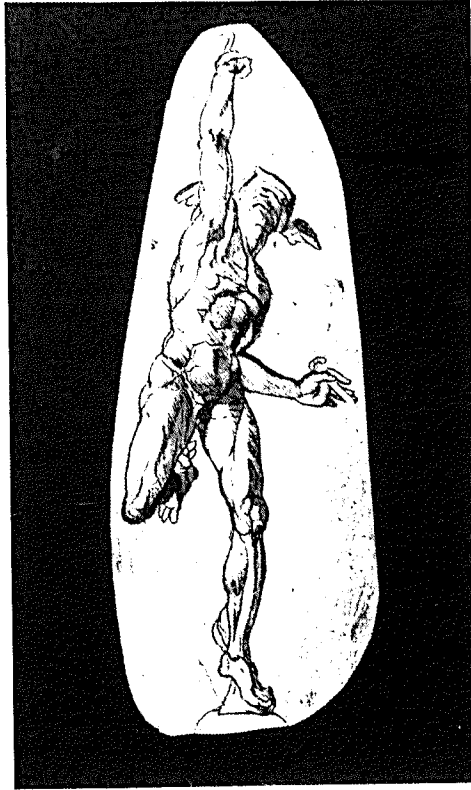
*INGEBORG BACHMANN, Gespräch mit Veit Möller, 1971*



JOHANN HEINRICH FÜSSLI, FRAUEN- UND MÄNNERHAND GEKREUZT

# EINSAMKEIT

---



JOHANN HEINRICH FÜSSLI, KOPIE DES HERMES VON GIOVANNI DA BOLOGNA

**A**ber ich schwöre es Dir, es ist mir ganz unmöglich länger zu leben; meine Seele ist so wund, daß mir, ich mögte fast sagen, wenn ich die Nase aus dem Fenster stecke, das Tageslicht wehe tut, das mir darauf schimmert. Das wird mancher für Krankheit und überspannt halten; nicht aber Du, die fähig ist, die Welt aus anderen Standpunkten zu betrachten als aus dem Deinigen. Dadurch, daß ich mit Schönheit und Sitte, seit meiner frühesten Jugend an, in meinen Gedanken und Schreibereien, unaufhörlichen Umgang gepflogen, bin ich so empfindlich geworden, daß mich die kleinsten Angriffe, denen das Gefühl jedes Menschen nach dem Lauf der Dinge hinieden ausgesetzt ist, doppelt und dreifach schmerzen.

*HEINRICH VON KLEIST AN MARIE VON KLEIST, 10. November 1811*

Mögen berlinische Gardeleutnants immerhin spötteln und es Feigheit nennen, daß der Prinz von Homburg zurückschaut, wenn er sein offnes Grab erblickt – Heinrich Kleist hatte dennoch ebensoviel Courage wie seine hochbrüstigen, wohlgeschnürten Kollegen, und er hat es leider bewiesen. Aber alle kräftige Menschen lieben das Leben. Goethes Egmont scheidet nicht gern »von der freundlichen Gewohnheit des Daseins und Wirkens«. Immermanns Edwin hängt am Leben »wie'n Kindlein an der Mutter Brüsten«, und obgleich es ihm hart ankömmt, durch fremde Gnade zu leben, so fleht er dennoch um Gnade: »Weil Leben, Atmen doch das Höchste ist«.

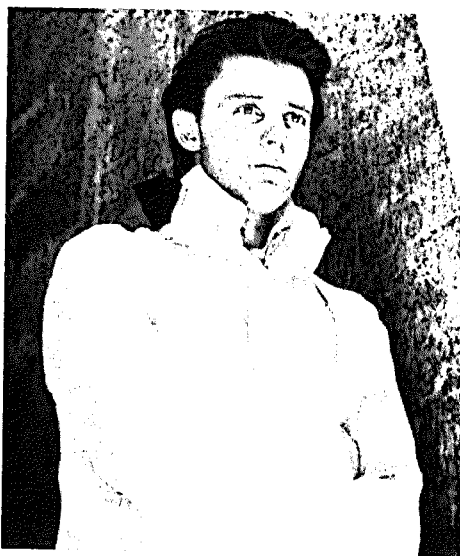
HEINRICH HEINE, *Reisebilder*

Wirklich ist es sonderbar, wie mir in dieser Zeit Alles was ich unternehme zu Grunde geht, wie sich mir immer, wenn ich mich einmal entschließen kann einen festen Schritt zu tun, der Boden unter meinen Füßen wegzieht.

HEINRICH VON KLEIST, *An einen Unbekannten, August 1811*

Morden ist kein Argument, sagt man, sage auch ich, leichtsinnig, und bediene mich dabei der Sprache der Mörder. Meine Resignation ist aus Furcht und Verzweiflung zusammengesetzt. Mit Besorgnis, nicht mit revolutionärer Neugier, lese ich die Zeichen an der Wand (und in den Tageblättern und Partituren). Mir bleibt nur ein kleines Territorium übrig, auf dem ich, mit dem Rücken zu der Wand, auf der die Zeichen zu lesen sind, ein letztes Gefecht zu liefern gedanke. Der Lebenshunger und die Liebe, sogar eine Art verrückt patriotischer Liebe zu der Vorstellung von Fortschritt, von Abschaffung der Unterdrückung, vom Sieg der Vernunft stärken mir das Genick und die Pulse. Geduld? Starrköpfiges? Warum nicht, wie früher einmal, sich durchlässig machen, Mimikry annehmen, sich alles »geschehen« = gefallen lassen, den Mund halten? Ich liebe ja die Ruhe, die Stille, ich denke nach, reflektiere, während der neu entbrannte Arbeitskampf der Massen in den westeuropäischen und anderen kapitalistischen Industriestädten meine Brüder und ihre Familien aufs grausamste fordert – und die ganze Welt entfremdet und wahnsinnig neuen Katastrophen entgegenaumelt. Woher sollte ich die Ruhe nehmen? Wie könnte ich zum Eremiten werden? Das Grauen der Welt muß ganz und gar mein persönlicher Schmerz, meine eigene Schwierigkeit sein.

HANS WERNER HENZE, *Die Englische Katze, Ein Arbeitstagebuch, 1982*



GÉRARD PHILIPPE ALS PRINZ VON HOMBURG

# TOD

---

**M**an hatte mir die Binde von den Augen genommen, ich stand aufrecht, doch mochte ich wohl sehr bleich aussehen, denn die Ärzte wollten mir zu Hilfe eilen. Mit einer Handbewegung wies ich sie zurück und überblickte finster die mich umgebende Stille, die ihren Charakter tiefer Trauer so überraschend mit dem einer unbegrenzten Freude vertauscht hatte. Nicht enden wollende Hurras auf den König und den Kronprinzen (nachmaligen König Wilhelm I.) füllten die Luft. (...) Ich konnte keine Freude darüber empfinden. Der Zeitpunkt war vorüber, so schien es mir, wo selbst der König das Recht hat, Gnade zu üben. Stumm schüttelte ich den Kopf, als der gute Geistliche mir unter strömenden Freudentränen Glück wünschte. Ich hatte zu viel gelitten; meine Seele war bereits auf dem Weg nach einer andern Welt und wie eine neue Grausamkeit, härter als jede vorhergehende, empfand ich den Ruf, der sie zurückhielt. (...) Ich verfluche den König und seine Gnade! Er ist ein Ungeheuer, das seine Freude daran findet, Menschen zu Tode zu peinigen.

*KARL VON FRANÇOIS, GENERALLEUTNANT IM PREUSSISCHEN HEER,  
unmittelbar nach seiner Begnadigung, 3. März 1808*

Ich denke, der Tod ist zunächst ein natürlicher Vorgang, wie die Geburt. Er muß eines Tages stattfinden, und je harmonischer ein Leben verlaufen ist, desto leichter dürfte auch der Tod zu akzeptieren sein. Es gibt zwei Arten von Tod, die ich mit aller Intensität und bewußt systematisch bekämpfe, weil ich sie verachte, hasse. Das eine ist der Tod durch Gewalt, die Vorstellung, daß ein Mensch sich an einem anderen vergehen kann – mit einem Messer, mit einer Kanonenkugel, einem Flammenwerfer oder Gas – ist für mich bedrückend. Die schöne Idee von der Göttlichkeit des Menschen wird dadurch beleidigt, zerstört, ruiniert. Und schlimm ist es, zu sehen, zu wissen, welche seelischen Demütigungen (in Gefängnissen, Polizeistationen, in Irrenhäusern und Schulen brutalisierter Gesellschaft) verübt werden. Die Schönheit und Würde des Menschen und seines Lebens wird dadurch aufs furchtbarste pervertiert. Und dasselbe gilt für mich auch bei Tieren und Pflanzen. Auch bei Tieren und Pflanzen kann ich es nicht ertragen, wenn getötet, gemordet und zerstört wird, ganz gleich, aus welchem Grund. Ich finde, das Schrecklichste, was es überhaupt gibt, ist Gewaltausübung über andere. Die andere Art von Tod, die ich verachte, ist das, was man den bürgerlichen Tod nennt, das Stagnieren, das Sich-Abfinden, die Entwicklungslosigkeit, der Verzicht auf Wagnis und Abenteuer, der Verzicht auf das Sich-Infragestellen. Der Künstler sucht das Risiko aber nicht, weil er diese Auseinandersetzung mit der Leere braucht, mit dem Tod, mit dieser düsteren, unein-schätzbaren Macht, die Angst einflößt, die man nicht in den Griff kriegen kann, der man ausgeliefert ist. Heutzutage scheint dieser bürgerliche Tod sozusagen das Rezept zu sein: Wie wird denn gelebt? Nach festgelegten Tageszeiten für die Arbeit am Tag und festliegenden Fernsehsendungen am Abend, nach festgelegten Familienritualen. Was ist das für ein Leben, in dem keine Möglichkeit gegeben ist, Kreativität, die doch jeder besitzt, zu entfalten? Es bedeutet Verkümmern, Resignation, Tod. Da muß man doch etwas tun. Diese Art Tod muß man bekämpfen, indem man versucht, die Welt wieder in Bewegung zu setzen. Das hat etwas mit Widerstand zu tun – und mit Verteidigung unserer Kultur.

*HANS WERNER HENZE, Ich kann mich in Zusammenhängen sehen,  
Aus einem Gespräch mit Dieter Rexroth, 1986*

# AM MORGEN DES TAGES VOR MEINER HINRICHTUNG

Am Morgen des Tages vor meiner Hinrichtung  
sieht alles grau aus:  
Die Arbeitslosigkeit wächst  
und die Inflation nimmt noch zu

Und meine Mutter versucht  
mir ein Stück Brot wegzunehmen  
weil das Brot meiner Frau mich zu dick macht  
nur ihr eigenes Brot macht mich schlank

Am Morgen des Tages vor meiner Hinrichtung sagt mein Sohn  
er ist deprimiert, denn er hat schon seit Monaten keine Geliebte  
und meine Frau verlangt ich soll endlich die Bücher  
aussortieren, sie nehmen viel zuviel Platz weg

Ich versuche, um mich zu entspannen, eine neue Zeitschrift zu lesen  
doch sie ist langweilig, und ich habe Magenschmerzen  
Ich beruhige mich, das sei nur psycho-somatisch  
und am Morgen des Tages vor meiner Hinrichtung nicht zu verwundern

Es gelingt mir, am Telefon drei, vier Besucher  
zu vertrösten auf nächste Woche, sie sollens dann wieder versuchen.  
Sie werden das gerne tun, sagen sie ahnungslos  
und ich lache heimlich: So eine Hinrichtung hat auch ihr Gutes

Andererseits scheint sie mir unangenehm  
fast so arg wie der Zahnarzt, wenn auch nicht halb so schrecklich  
wie eine Mathematik-Schularbeit, und ich atme  
erleichtert auf: Wenigstens *die* sind vorbei

Am Morgen des Tages vor meiner Hinrichtung sage ich mir:  
Ich muß alles so weiter tun, als ob es sie gar nicht gäbe  
dann wird mir vielleicht auch wirklich nichts geschehen  
oder mindestens freue ich mich meines Lebens bis ganz zuletzt

Am Morgen des Tages vor meiner Hinrichtung schellt es. Ein Polizist  
steht vor der Türe. Will der mich schon heute holen?  
Nein, er bringt nur Bescheid; Ich bin begnadigt!  
Mir wird ganz schlecht: Wie soll das alles weitergehen?

ERICH FRIED

# UTOPIE

---

**W**enn man sich so lange mit ernsthaften abstrakten Dingen beschäftigt hat, wobei der Geist zwar seine Nahrung findet, aber das arme Herz leer ausgehen muß, dann ist es eine wahre Freude, sich einmal ganz seinen Ergießungen zu überlassen; ja es ist selbst nötig, daß man es zuweilen in's Leben zurückrufe. Bei dem ewigen Beweisen und Folgern verlernt das Herz fast zu fühlen; und doch wohnt das Glück nur im Herzen, nur im Gefühl, nicht im Kopfe, nicht im Verstande.

Das Glück kann nicht, wie ein mathematischer Lehrsatz bewiesen werden, es muß empfunden werden, wenn es da sein soll. Daher ist es wohl gut, es zuweilen durch den Genuß sinnlicher Freuden von Neuem zu beleben; und man müßte wenigstens täglich ein gutes Gedicht lesen, ein schönes Gemälde sehen, ein sanftes Lied hören – oder ein herzliches Wort mit einem Freunde reden, um auch den schönern, ich möchte sagen den menschlicheren Teil unseres Wesens zu bilden.

*HEINRICH VON KLEIST AN ULRIKE VON KLEIST, 1799*

Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen schwarzgoldene Augen haben, sie werden die Schönheit sehen, sie werden vom Schmutz befreit sein und von jeder Last, sie werden sich in die Lüfte heben, sie werden unter die Wasser gehen, sie werden ihre Schwielen und ihre Nöte vergessen.

Ein Tag wird kommen, sie werden frei sein, es werden alle Menschen frei sein, auch von der Freiheit, die sie gemeint haben. Es wird eine größere Freiheit sein, sie wird über die Maßen sein, sie wird für ein ganzes Leben sein.

*INGEBORG BACHMANN, Malina, 1971*

Der »Prinz von Homburg« ist Kleists wahrestes Drama, weil es sein ganzes Leben enthält. Alle Überkreuzungen und Überschneidungen seines Wesens sind darin, die Lebensliebe und die Todesnot, die Zucht und der Überschwang, das Ererbte und das Erlernte: nur hier, wo er sich ganz erschöpft, wird er ganz wahr über sein eigenes Wissen hinaus. Darum auch dieser geheimnisvolle prophetische Klang in der Sterbeszene, der Rausch des Freitodes, die Angst vor dem Schicksal – vorausgedichtete Stunden seines Todes und gleichzeitig Zurückleben des ganzen früheren Lebens.

Nur Todgeweihte haben dieses höchste Wissen, diesen Doppelblick ins Vergangene und Zukünftige, nur der »Homburg« und der »Empedokles« von allen deutschen Dramen schenken uns diese geisterhafte Musik, die schon selbst wie ein Überklang ins Unendliche ist.

Denn nur letzte Not vermag die Seele ganz aufzuschmelzen, nur die reinste Resignation die Sphäre zu erreichen, wo die Leidenschaft sich längst ermüdet; was es dem Gierigen und seinem zornigen Anspruch beharrlich versagte, schenkt Kleisten das Schicksal gerade in jener Stunde, da er nichts mehr erhofft: die Vollendung.

*STEFAN ZWEIG, Der Dramatiker Kleist*

Am Ende des Dramas leuchtet die Welt nicht mehr in den Farben, in denen sie zu Anfang aufging; auch der Kurfürst ist ja durch den Tod gegangen und als Totgesagter wiedergekehrt; was sich nun noch begibt, ist ein Traum; die Spieler wissen vom Tod, von der Hinfälligkeit aller Erreichbaren, der Gleichnishaftigkeit des Ruhms und aller Taten. Todernst ist die sittliche Entscheidung, die der Mensch zu vollziehen hat, Lorbeer und Schlachten und selbst die Größe des Vaterlandes sind nicht von gleichem Ernste; wer in sein Grab geblickt, zum Tode sich überwunden hat, wider alles Hoffen erlöst wurde, wer von der Fragwürdigkeit, der Zufälligkeit des Schlachtenglückes wirklich weiß – wie leicht hätte der Kurfürst den Sieg nicht erleben können! –, der ist nur noch Gast an fremdem Tische. Er entzieht sich den Freuden der Tafel nicht, aber er weiß: auf einen einzigen Wink entschwindet alles, und die eigentliche, schon erfahrene Wahrheit wird wieder sichtbar: das offene Grab, in dem das Auge modert, das – wie der Dichter meint – *alle Herrlichkeit*, sowohl des Diesseits wie des erträumten Jenseits, allein erblicken kann und somit trägt.

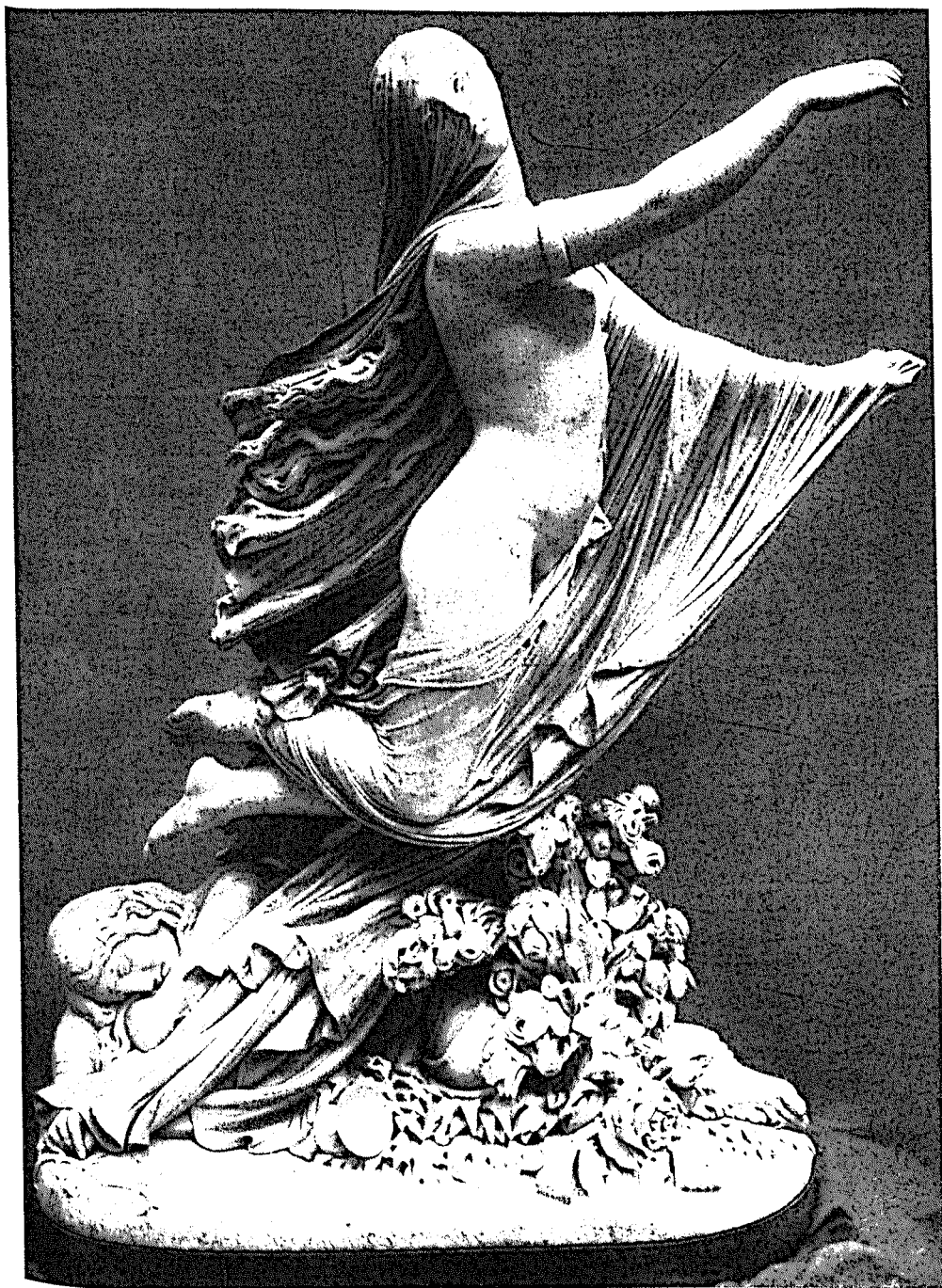
REINHOLD SCHNEIDER, *Der Prinz von Homburg*

Hingegen möchte ich über den Schluß noch etwas sagen, der die längste Zeit, ja bis zuletzt, die größten Schwierigkeiten machte. (...) 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 stehengeblieben, obwohl ich noch manchmal bezweifle, daß die Lösung die richtige ist. Er ist stehengeblieben 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 opernhaften naiven Apotheose, die zeitverhaftet und unreflektiert ist, werden die Begreifenden sich aufhalten, sondern für immer bei den schmerzlichen Worten Nataliens: »Ach, was ist Menschengröße, Menschenruhm!«

INGEBORG BACHMANN, *Entstehung eines Librettos*, 1960

Die Kabinettsorder vom 1. August 1828 durch den Geh. Kabinettsrat Albrecht an Graf Brühl, »Des Königs Majestät haben befohlen, daß das gestern aufgeführte Stück ›Prinz Friedrich von Hessen-Homburg‹ niemals wieder aufgeführt werden soll«, war ein nachträglicher Bannfluch auf den Dichter Heinrich von Kleist und bildete mit dem Hohn des Premierenpublikums, Goethes Ablehnung und der unaufhörlichen Kette von Enttäuschung und Erniedrigung den Widerschein einer Welt, in der kein Platz war für das Genie dieses Dichters, dessen Liebe zu seinem eigenen Land ohne Antwort blieb. Erst heute wissen wir besser zu würdigen, was Kleist der deutschen Sprache, dem deutschen Theater geschenkt hat. In seinem »Prinz von Homburg« handelt es sich um Verherrlichung eines Träumers, um die Zerstörung des Begriffs vom klassischen Helden, es geht gegen die blinde, phantasielose Anwendung der Gesetze und um die Verherrlichung menschlicher Güte, deren Verständnis auch in tiefere und kompliziertere Bezirke hineinreicht, als es »normal« wäre, und die einem Menschen seinen Platz in dieser Welt einräumen will, obwohl er ein Schwärmer ist und ein Träumer, oder vielleicht gerade deswegen. Der Ruf »In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!«, der am Schluß für dieses Ideal-Land ertönt, in welchem (laut Kleist) Liebe, Verstehen, Verzeihung und Gnade eine so gewaltige Rolle spielen, richtet sich ebenfalls gegen die Starre und Indolenz der »Staatsraison« und bildet eine schreckliche Dissonanz zu der oben erwähnten Kabinettsorder eines diesem gelobten Lande Brandenburg vorstehenden Herrschers. Es bedarf wohl kaum der Worte, um den schneidenden Doppelsinn zu erhellen. Er reicht, bedrohlich genug, bis in unsere Zeit hinein.

HANS WERNER HENZE, *Der Prinz von Homburg*, 1960



RAFAELLO MONTI: LEIDVOLLER SCHLAF UND GLÜCKLICHER TRAUM

JÖRG B. THEILACKER. GRAZIE UND HÄRTE, KÜHLE UND FEUER.  
GEGENSÄTZE IN HANS WERNER HENZES »PRINZ VON HOMBURG«

»Glauben Sie mir: Kleist ist unkomponierbar. Ich habe es jetzt wieder am »Prinzen von Homburg« gesehen, der von Gräner auf ein Paar Knallmomente zusammengestrichen und mit sogar anständiger Musik versehen, trotz preußischer Fahnen und richtiger Militärmärsche bei dem patriotischen Berliner Publikum bei der dritten Aufführung 700 M. Abendkasse gebracht hat.« So schrieb Richard Strauss am 22. Mai 1935 an Stefan Zweig über die erste Vertonung des Kleistschen »Prinzen von Homburg« für die Opernbühne durch den Berliner Komponisten Paul Graener (geboren am 11. Januar 1872 in Berlin, gestorben am 13. November 1944 in Salzburg). Dessen »Prinz von Homburg«, sein hundertstes Opus, wurde am 14. März 1935 an der Berliner Staatsoper uraufgeführt.

Kleist ist unkomponierbar?! Nur wenige Jahre nach der Veröffentlichung des »Homburg« durch Kleist (1811) beginnt man dieses Schauspiel mit Musik zu versehen. Seien es nun typische »Kapellmeistermusiken«, die allein die Stimmung illustrieren und den Handlungsablauf akzentuieren, oder seien es Vorspiele oder Zwischenaktmusiken. 1834 kombinierte Karl Immermann den »Homburg« mit Musik Ludwig van Beethovens und Carl Maria von Webers. Seither gab es zahlreiche andere Zuordnungen: Musik von Samuel Scheidt, Johann Pachelbel, Johann Kuhnau, Richard Wagner, Gustav Mahler, Arnold Schönberg u. a. wurde zum »Homburg« gespielt. Einen besonders preußischen Akzent erstrebte die »Kleistfeier der studentischen Jugend«, 1937 an der Kölner Universität, bei der dem »Homburg« die Musik von Louis Ferdinand vom Preußen zugefügt wurde. Die Kölner Studenten zielten hierbei allein auf den Titel Louis Ferdinands als Prinz von Preußen, denn dessen Musik betont ja gerade nicht die preußische Militärtradition mit Fanfaren, Märschen und Trauermusiken, sondern vielmehr den Gestus des romantischen Genies. Die Annäherung der Romantiker an die Geschichte des Homburg, des Offiziers und Träumers, findet sich auch bei Heinrich Marschner wieder. Auf Anregung von Carl Maria von Weber und Ludwig Tieck schrieb Marschner eine Ouvertüre und Entreactes-Musiken für die »Homburg«-Aufführung am Sächsischen Hoftheater. Selbst Hugo Wolff hinterließ zwölf Skizzenblätter (1883/84) für eine Musik zum »Prinz von Homburg«.

Runde 150 Jahre nach dem »Homburg« Kleists: »Als ich nach einer Sprache suchte, in deren Vereinigung meine Musik Neues zu leisten hätte, eine Sprache, auf die meine Musik aus war, ist mir der »Prinz« in den Weg gekommen.« (Henze) Der westfälische Komponist vertont für die Hamburger Premiere am 22. Mai 1960 Kleists preußisches Schauspiel. Also doch eine preußische Oper? So einfach ist es nicht: »Manch einer mag sich außerstande sehen, dieses Stück von seinem preußischen Ambiente, in dem es sich abspielt, zu trennen. (...) Daß man die Welt, die Kleist in diesem Werk aufgebaut hat, vom Preußentum

abstrahieren kann, scheint einleuchtend. Aber mir scheint, das Werk ist schon von vornherein vom Preußentum abstrahiert. Nur zufällig, des historischen Hintergrunds wegen, der frei variiert wurde, spielt sich der Konflikt im Brandenburgischen ab. Doch die Spannung zwischen dem Sein des Einzelnen und der Staatsräson, Fragen der Mißachtung von Gesetz und Ordnung, das Zittern eines Menschen vor der Gewalt der herrschenden Macht, der Mut, sich ihr zu widersetzen – all das könnte auch heute oder hätte vor tausend oder zweitausend Jahren sein können, in Sparta oder in Athen. Solche Konflikte sind nicht an die Lokalität Brandenburg und nicht an das ›Preußentum‹ gebunden.« (Henze)

So allgemein-menschlich, wie Henze uns hier suggeriert, ist das Stück jedoch keineswegs: »Ins Feld! Ins Feld! Zur Schlacht! Zur Schlacht! Zum Sieg! Zum Sieg! In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!« So lauten die Schlußverse des Schauspiels. (...)

Henze fragt: »Aber man sage mir, wer hätte ein besseres Libretto geschrieben als mein Freund Heinrich von Kleist.« Und er gibt auch selbst die Antwort: »Ingeborg Bachmann hat mir den Text eingerichtet, sie hat ihn auf eine Libretto-Form hin reduziert, Gehäuse für Rezitative, Arien und Ensembles errichtend.« Doch auch das erscheint als zu einfach und zu glatt, denn Ingeborg Bachmann erinnert sich: »Vor die Aufgabe gestellt, das Schauspiel ›Der Prinz von Homburg‹ einzurichten als Libretto, zögerte ich. Ich bewunderte und liebte Kleist (...) Man muß 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.«

Aber auch diese Sichtweise hat ihre Tücken, denn der preußische König konnte sich beileibe nicht mit dem Stück über diesen Träumer und Schwärmer Homburg anfreunden: »Des Königs Majestät haben befohlen, daß das gestern aufgeführte Stück ›Prinz Friedrich von Hessen-Homburg‹ niemals wieder aufgeführt werden solle«, lautet die Kabinettsorder vom 1. August 1828, überbracht vom Geheimen Kabinettsrat Albrecht an den Grafen Brühl. Auch das Premierenpublikum verhöhnte den Dichter Kleist.

Bei soviel Ambivalenz und Widersprüchlichkeit gilt es genau zu hören, den richtigen Ton zu finden, das richtige Maß. »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.« (Bachmann)

#### *Fehrbellin und Neapel*

1960, im Jahr der Uraufführung des »Prinzen von Homburg«, lebt Henze schon seit sieben Jahren in Italien, zuerst in Forio d'Ischia, später in Neapel. Auch die Dichterin Ingeborg Bach-

mann lebt in diesem Land. Ein deutsches Schauspiel wird unter der Sonne in eine »italienisch« klingende Oper transformiert. Ingeborg Bachmann faßt die fünf Akte von Kleist auf drei Opernakte zusammen und reduziert die fünfzehn Figuren auf sieben. In Zusammenarbeit mit Henze und ermutigt von ihm schreibt sie ein Opernlibretto, das die historischen Elemente bei Kleist weitgehend zurückdrängt. Der Bachmann-Henzesche »Homburg« wird antipreußisch, ja antimilitärisch. Nicht mehr Homburgs Normverstoß steht im Mittelpunkt des Stückes, sondern das Spiel und der spielerische Mensch rücken ins Zentrum der Aufmerksamkeit. (...) »Die Oper ›Der Prinz von Homburg‹ ist zustandegekommen aus mehr als einem Grunde: neben dem Bedürfnis, eine noble, sehr überhöhte Sprache mit Musik anzugehen, war da die Gestalt des Protagonisten, des in Visionen und Wachträumen spielerisch lebenden Menschen, anziehend, faszinierend. Und dann der Hergang des Spiels selbst natürlich mit seinen vielfältigen Spannungen, weitreichenden und ineinander übergehenden Gefühlszuständen, und schließlich auch ein Formalismus, der Ort der Handlung und die Zeit, die einen unwillkürlich an die Brandenburgischen Konzerte denken lassen (so sehr, daß Helmut Käutner, der Regisseur der Hamburger Uraufführung, anregte, die Oper ›Brandenburgisches Konzert« zu nennen) und endlich an die Zeit Kleists, der neben Rebellen und Rebellionen auch ein neuer Opernstil entsprungen ist, aus dem vielfältigste Anregungen kamen.« (Henze)

Die Verwandtschaft von Henzes »Homburg« mit der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts ist offensichtlich. Die melodramatische Musik kontert das militärische Pathos der Handlung: »Mein Interesse für die Kunstform (die italienische Oper des 19. Jahrhunderts) war gerade weiter vorgedrungen, und mein Bedürfnis, mich in ihr erneut zu versuchen, sehr intensiv, als ich mich für den ›Prinz von Homburg‹ entschloß. Die engelhaft Melancholie Bellinis, das funkelnde Brio Rossinis, die schwere Leidenschaftlichkeit Donizettis, das alles vereint, zusammengerafft in Verdis robusten Rhythmen, seinen harten Orchesterfarben und im Ohr brennenden melodischen Linien, das waren Dinge, die mich seit Jahren schon gefangen hatten, die in ›Undine‹ ein erstes Echo gegeben hatten, nun aber auch als reines Melodrama erscheinen wollten.« (Henze)

Erneut zur zentralen Frage der Oper: Wie gehen deutsches Schauspiel und italienische Oper zusammen? Stehen bei Kleist noch die Schlacht, der Gehorsam, die Pflicht, die Strafe und die Staatsraison im Mittelpunkt, so rückt Henze den Traum, die Liebe, den Garten und den spielerischen Menschen ins dramaturgisch-musikalische Zentrum. Der Blickpunkt verändert sich sozusagen von der Werkmitte, in der die Schlacht stattfindet, zu den Rändern, zum Anfang und Ende im Garten. Henze setzt der preußischen Härte seine italienische Grazie entgegen. Der somnambule Traum des Homburg ist von höherer Bedeutung als die Schlacht. Dem preußisch-italienischen Gegensatz entsprechen bei den Figuren die nicht zu vereinbarenden Welten des Kurfürsten einerseits und Natalies/Homburgs andererseits.

### *Traum- und Schlachtinventionen*

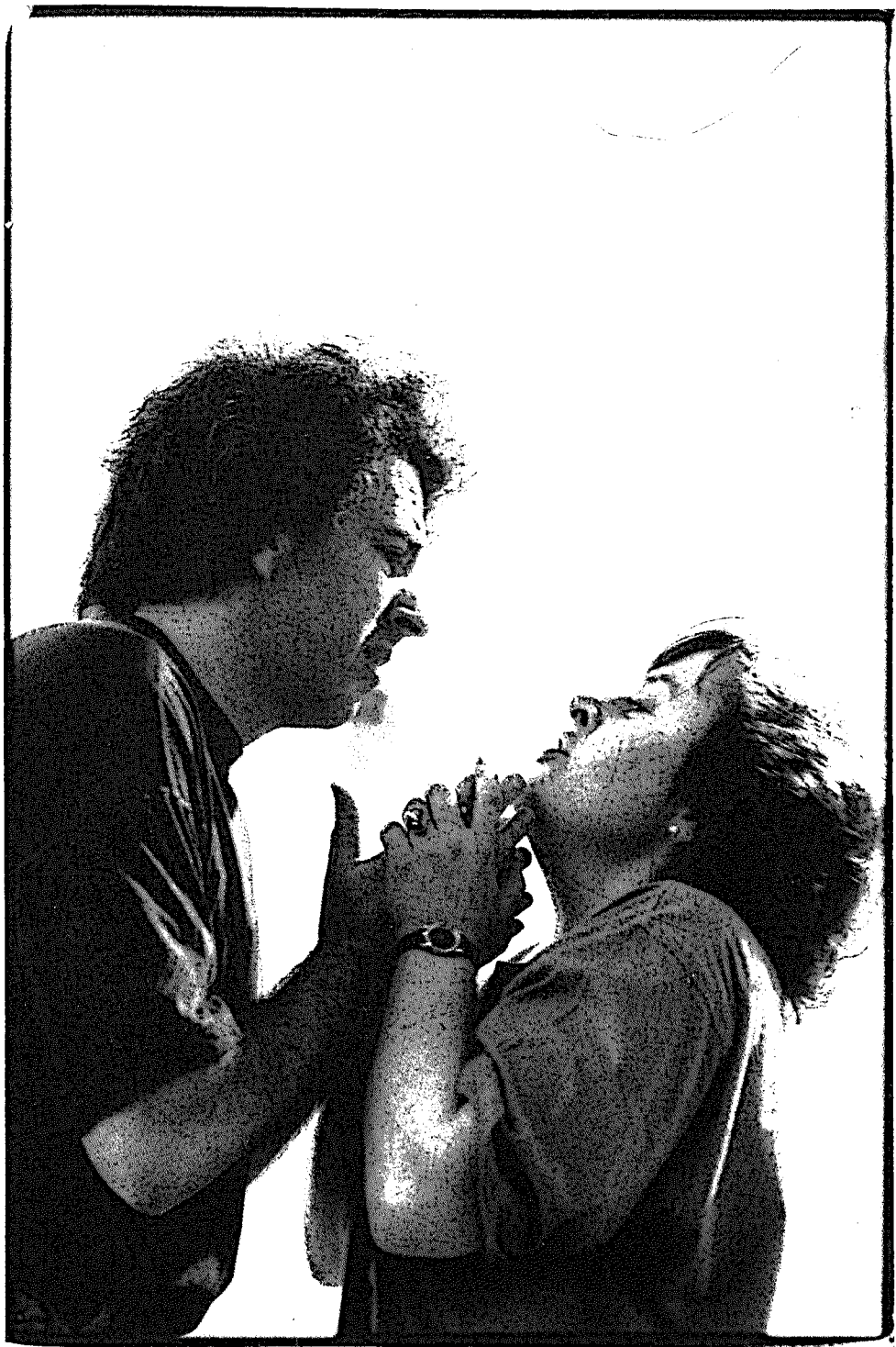
Wie geht nun Henzes Musik mit solchen Gegensätzen um, wie gestaltet er solch krasse Oppositionen? Zwei Stellen können darüber Aufschluß geben. In der dritten Szene, im ersten Akt, formuliert der Kurfürst die zentrale Norm des nicht nur preußischen Gehorsams: »Wer immer auch die Reiterei geführt / Am Tag der Schlacht und damit aufgebrochen, / Eigenmächtig, bevor ich Order gab, / Der ist des Todes schuldig, das erklär' ich, / Und vor ein Kriegsgericht bestell' ich ihn. / Wär' unser Sieg noch größer, das entschuldigt / Den nicht, durch den der Zufall ihn mir schenkt. / Ich will, daß dem Gesetz gehorchet werde.« Kurz danach tritt Homburg auf. Sein tiefer Fall vom siegreichen Helden zum entwaffneten Gefangenen steht bevor. Die Verwandlung wird in der Musik von den tiefen Registern begleitet. Hörnersignale und ein scharfer Trommelrhythmus akzentuieren den militärischen Charakter der Szene. Der Auftritt Homburgs wird von drei markanten Fanfarenstößen angekündigt, ein Zeichen, das im bisherigen Werk nur einmal bei der Schlacht zur Verwendung kam. Eine wahre Perkussions- und Trommelorgie breitet sich nun vor dem Hörer aus, aus der ein Triolenrhythmus deutlich hervorsticht. Dieser »Schlachtinvention« Henzes steht eine 14tönige »Trauminvention« entgegen, die besonders an den »Rändern« der Oper, den Gartenszenen und den somnambulen Vorgängen, zum Einsatz kommt.

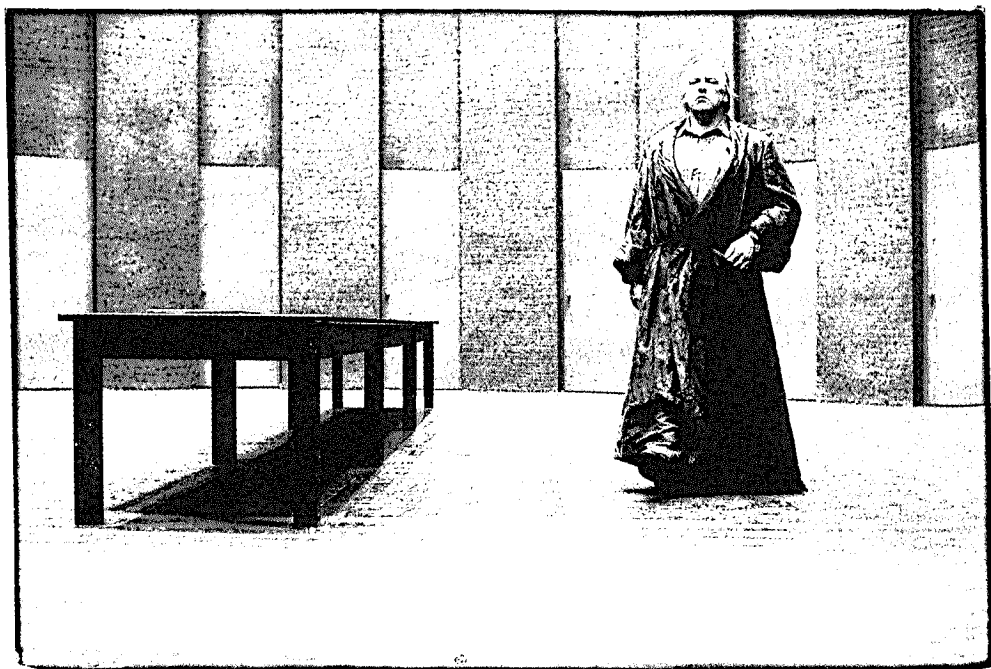
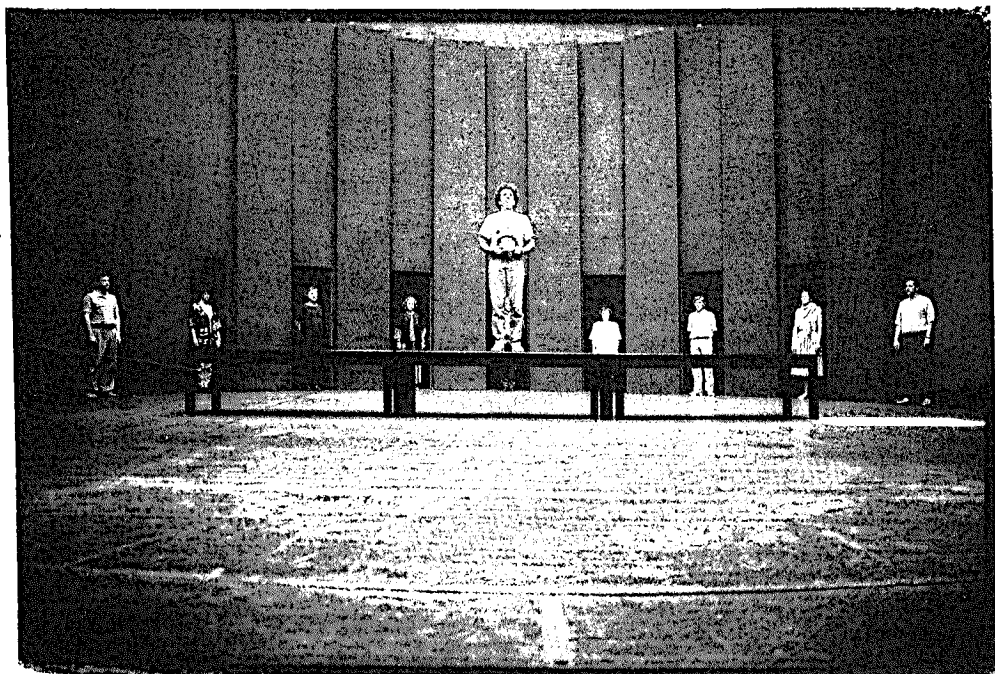
Ähnlich wie in der italienischen Oper wird die emotionale Bewegung der Figuren durch brio im Orchestersatz dargestellt. Trotzdem wahrt Henze überall den kammermusikalischen Ton des ganzen Werks, verfällt niemals in übertrieben starke Besetzungen. Die Gesangslinien bleiben stets in natürlichen, gebundenen Formen. Jedoch ist auch hier ein deutlicher Unterschied zu konstatieren zwischen dem Kurfürsten, dessen Melodien in stabilen Intervallen gemessen fortschreiten, und den Stimmen Homburgs und Natalies mit ihrer leichtbeweglichen, schnell entflammten Melodik. Zentrales kompositorisches Mittel dieser emotionalen Differenz ist die Kontrapunktik: »(Sie) diene zur Auffindung anderer Ausdrucksmittel, zur Ermöglichung der Darstellung von Grazie und Härte, Kühle und Feuer, zur Erfindung von Formeln für die Euphorien des prinzlichen »somnambulo«, zu einem Erfassen seiner seidig stählernen Sprache, zu ihrer Übertragung auf Singstimmen und Instrumente, ihrer Verwandlung in Bögen und Akzente. Zur Erhellung der Verhältnisse zwischen uns und dem Damals des selbstmörderischen Dichters, zur Verbindung seiner hymnischen Jamben mit heutigen, unsrigen Klängen.« (Henze) Der Unterschied zwischen den Welten Homburgs und Natalies einerseits und derjenigen des Kurfürsten andererseits wird auch durch die ungewöhnliche Verteilung der Stimmfächer akzentuiert: Der Kurfürst singt Tenor, Homburg dagegen ist ein hoher Bariton. Die klassische Rolle des »Helden« liegt eher beim Kurfürsten denn beim siegreich-träumerischen Homburg. Dieser radikale Bruch mit dem Bild eines Helden wird auch durch eine von Henze ausgearbeitete Fassung für Tenor als Titelheld nicht wesentlich in Frage gestellt.

*Ein Kunstwerk sui generis*

Henzes »Prinz von Homburg« ist Igor Strawinsky gewidmet. Wie bei Strawinskys Œuvre hat auch bei Henze »jedes Werk seine eigene Grammatik und hat mit den übrigen Werken nur die Meisterschaft gemein, mit der in jeweils neuer Sprache das Kunstwerk geschaffen wird«. (Diether de la Motte) Henzes stilistische Vielfalt verblüfft und überrascht den Hörer bei jedem Werk aufs Neue. Es gibt keinen festen Henze-Stil, keine musikwissenschaftliche Regel, kein fixes kompositorisches Rezept. »Konstruktionen und ihre Regeln ergeben sich aus den im Anfang des Werks dargelegten Erscheinungen, Erfindungen.« (Henze) Am Anfang des Homburg steht eine Vierton-Invention, der »Traumakkord« (de la Motte). Doch läßt sich aus diesem einen Akkord oder aus intervallischen Zuordnungen zu den Figuren (Homburg – kleine Sext, Kurfürst – Quint) keineswegs ein »Strickmuster« des Werkes destillieren, mit dem sich alles und jedes erklären ließe. Denn: »Die Regeln verlieren ihre Gültigkeit, nachdem der Schlußtakt des Werks geschrieben ist.« (Henze) Insofern will und kann diese Einführung nichts erklären, klären oder klarstellen. Sie will allein anregen zum kreativen Hören, zur eigenen Offenheit des Hörers, sich auf das »Abenteuer Oper« erneut einzulassen, Ohren, Kopf und Herzen zu öffnen und kritisch-wach zu genießen. »Musik ist nicht Musikwissenschaft, und die Logik eines Werkes bezieht sich einmalig auf eine einmalige Konstellation von Erlebnis, Begegnung, Erfahrung, Übereinkunft; sie übersteigt die probate Regel, die Montage, den Kalkül. Es scheint, daß die vegetative Existenz der Musik das andere, Mindere, Musikologische überfliegt, und die Erhellungen, Aufdeckungen spielen sich, wie im Leben des Prinzen von Homburg, im Traum ab, nicht im Laboratorium.« (Henze)

SEITE 63–72: FOTOS DER SZENENPROBEN ZUR NEUINSZENIERUNG 1992 »DER PRINZ VON HOMBURG« VON ANDREAS POHLMANN – RECHTS: FRANÇOIS LE ROUX, MARI ANNE HÄGGANDER





OBN: FRANÇOIS LE ROUX, ENSEMBLE – UNTEN: WILLIAM COCHRAN

# SEELENRAUM DES TRÄUMERS

---

NIKOLAUS LEHNHOFF / WOLFGANG WILLASCHEK

Ingeborg Bachmann richtete Heinrich von Kleists Schauspiel »Der Prinz von Homburg« – so heißt es in der Partitur Hans Werner Henzes – »für Musik ein«. Es handelt sich um ein Werk, in dem bewußt der Bezug zur Tradition der Gattung nicht geleugnet wird, ebensowenig die Tatsache, einen dramatischen Konflikt aus der Perspektive des 20. Jahrhunderts zu beleuchten.

Die im Zentrum des Schauspiels stehende Kontroverse um Gefühl und Gesetz spiegelt sich direkt in den von Hans Werner Henze angewandten musikalischen Stilmitteln und Strukturen, allerdings mit einem entscheidenden Unterschied zur literarischen Vorlage.

Im Schauspiel Kleists dominiert die Erörterung der Befehlsverweigerung, eingefangen in der Konfrontation zwischen dem Kurfürsten und dem Prinzen von Homburg; in der Oper rückt das Schicksal des Prinzen in den Vordergrund.

Seine Erfahrungen und der ihm aufgezwungene Entscheidungsprozeß bestimmen den Verlauf des musikalischen Geschehens.

Die Frage nach dem Freiraum, der einem individuell denkenden Menschen angesichts einer ihn bedrohenden Staatsräson bleibt, war für den im Preußen von 1810 lebenden Heinrich von Kleist ebenso ausschlaggebend wie für Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze, die in der Nachkriegszeit an eine Vergegenwärtigung des Stoffes gingen, unter dem Eindruck sich erneut verfestigender alter Herrschaftsformen.

Bereits Kleist diente das historische Ereignis, das im Stück behandelt wird – die Schlacht von Fehrbellin im Jahr 1675 – lediglich als Rahmen und Vorwand zur Analyse

des Verhaltens eines – wie ihn Henze später nennen wird – »pathologischen Helden« und dessen Verhalten in einer bis zur Todesangst reichenden Zwangssituation.

Während der Entstehungszeit der Oper beschäftigten sich Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze – beide damals in Italien lebend, den »märkischen Sand« unter »südlichen Sternen« begreifend – mit den Ausdrucksmöglichkeiten ihrer jeweiligen Gattung, der Sprache und der Musik. Ingeborg Bachmann rang um eine, wie sie später im Essay »Musik und Dichtung« schrieb, »Sprache in harter Währung«. Zu jener Zeit begannen auch Hans Werner Henzes Versuche, den »Sprachcharakter der Musik« verständlich zu machen und – Thema eines Vortrages aus dem Jahr 1959 – »Konstruktionen und Regeln« aufzustellen, die sich vollkommen aus den »dargelegten Erscheinungen« eines Werkes herleiten und von »dessen Notwendigkeiten« die Entwicklung eines Stückes einzig abhängt. Im Plädoyer für die Autonomie der jeweiligen Kunstform erteilten Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze mit ihrem Stück »Der Prinz von Homburg« der sogenannten »Literatur-Oper« eine radikale Absage.

Die Oper beginnt nicht mit den im Schauspiel Kleists stehenden Erläuterungen zur bevorstehenden Schlacht, sondern mit einem sinnfällig das musikalische Traumspiel eröffnenden Satz: »Da nun die Stunde schlägt.« Die Töne des nachtwandelnden Friedrich von Homburg, bestaunt von der zum Ensemble gefügten Hofgesellschaft, schaffen einen Klangraum als Spiegelbild seelischer Befindlichkeiten des Prinzen, für den Visionäres die Bedeutung von Realem

gewinnt. Helle und Dunkelheit, Statisches und Bewegtes, Rezitatives und Arioses bestimmen als Koordinaten die Entwicklung des Traumspeles.

In der Oper genügt ein einziger, diese unverwechselbare Sphäre zerstörender Takt, in dem Graf Hohenzollern den Namen »Friedrich« ruft, um den Prinzen aus seinem somnambulen Zustand zu wecken. In der Musik, die das folgende Erinnerungsgespräch zwischen Hohenzollern und dem Prinzen schildert, bleibt der Gedanke an den Traum allgegenwärtig, ist er von tieferer Substanz als das Eindringen der Wirklichkeit, ein wesentlicher Unterschied in den Dramaturgien von Schauspiel und Oper.

Um so störender wirkt in der Oper daher der brüske Verweis, den der Kurfürst dem Prinzen und seiner anmaßenden Phantasie erteilt. Den Akkord, mit dem die Zurechtweisung des Prinzen durch den Kurfürsten begann, wiederholt Hans Werner Henze in dem Augenblick, in dem sich die Tür vor dem der Hofgesellschaft hinterhereilenden Prinzen schließt. Kleist selbst hatte diese Szenenanweisung einer Stelle aus seinem eigenen Schauspiel »Penthesilea« entnommen, aus der hervorgeht, daß vor dem Prinzen nicht irgendeine Tür verriegelt wird, sondern jene, die dem Träumenden den Eingang ins Paradies gewähren soll.

Von der Bedeutung des Traumes zeugen auch die Schlußsequenzen der ersten bzw. der zweiten Szene des Operngeschehens.

Im Schauspiel Kleists gehen Graf Hohenzollern und der Prinz von Homburg am Ende der ersten Szene der Schlacht entgegen. Dagegen bleibt der Prinz in der Oper am Ende der ersten Szene traumversunken und gedankenverloren zurück, ebenso am Ende der zweiten Szene, der Befehlsausgabe zur Schlacht, deren Sinn der Prinz als Verhei-

bung kommenden Ruhmes mißversteht. Vorrangig interessiert den Komponisten dabei nicht der Handlungshergang, sondern die Euphorie, die der Prinz entwickelt, um seine Visionen Gewißheit werden zu lassen.

Ingeborg Bachmann baute die komplizierten Vorgänge der Befehlsausgabe aus Kleists Schauspiel für Hans Werner Henze zu zwei, in scharfem Kontrast zueinander stehenden Tableaus um. Einer Familienidylle mit Kurfürst, Kurfürstin und Natalie, zum Abschied gruppiert, sind die um den Feldmarschall Dörfling versammelten, ihre Order empfangenden Offiziere gegenüber-

gestellt. Der Prinz scheint unentschlossen zwischen diesen beiden Ebenen umherzuirren, gewinnt aber in Henzes Musik besondere Präsenz: Die Simultanszene, die der Komponist ein »Rondo mit drei Themen« nannte, wird von der Musik des Prinzen bestimmt, bei dessen Aktionen das Geschehen in den beiden Spielebenen zur Episode gerät, ein

weiterer Beweis für die Stilvielfalt, mit der es die Autoren der Oper verstanden, die Titelfigur ins Zentrum der musikdramatischen Handlung zu rücken.

Die starke, von Henze selbst hervorgehobene Konzentration auf die Formen der italienischen Nummernoper des 19. Jahrhunderts wird besonders in der dritten Szene, der letzten des ersten Aktes deutlich. Der Raum, in dem sich alles abspielt, verliert zunehmend die ihn bis dahin beherrschende Aura des Traumatischen. Die Szene entwickelt sich aus einem Arioso des Grafen Hohenzollern, der den Tag preist, der zu schön sei, um zu sterben, sinnfälliger, operngerechter Kontrast zu den bald darauf als Interventionen einsetzenden Schlachtschilderungen, deren militärisch-strategischen Charakter Hans Werner Henze in seiner Musik schlichtweg leugnet. Er konzentriert sich ausschließlich auf die durch die Befehlsver-



ANNE PELLEKOORNE, SILVIA FICHTL,  
ANITA BADER, FRANÇOIS LE ROUX

weigerung des Prinzen entstehenden Konsequenzen. Am Ende des Kampfgetümmels, in das sich der Prinz begibt, steht die Erkenntnis von Tod, Vernichtung und Chaos, in Henzes Partitur mit einer Anweisung versehen, die nicht dem Schauspiel Kleists, sondern dem Bewußtsein der Nachkriegs-

zeit entstammt: »Es wird dunkel. Lichter fern und flüchtige Bilder der Schlacht.« Im Schauspiel Kleists begegnen sich Natalie und der Prinz von Homburg inmitten der verwirrenden Kriegsgeschehnisse, bleibt ihre Liebeserklärung ein Ereignis unter anderen, einzig entscheidend für den sich später durch diese Verbindung verschärfenden Gewissenskonflikt des Prinzen, ob er seinem Herzen gehorchen oder sich dem Gesetz fügen soll. In der Oper dagegen erhält das Liebesduett die Funktion einer Kernszene, eingeraht von im Stil obligatorischer Boten-

berichte gestalteten Meldungen, der Kurfürst sei tot, beziehungsweise: Er sei gerettet. Ingeborg Bachmann entnahm für den sich immer stärker ineinander verzahnen- den Gesang von Natalie und Friedrich Sätze aus Kleists Erkennungsdrama »Amphitryon« und aus dessen Eifersuchtsdrama »Familie Schrockenstein«. Sie drücken aus, was im Schauspiel »Prinz Friedrich von Homburg« lediglich zwischen den Zeilen gedacht werden kann, Wesensbestimmung von Sprache und im Libretto zugleich Voraussetzung und Initialzündung für Musik, darüber hinaus Verdeutlichung der »Gefühls«-Kategorien, mit denen Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze die Dramaturgie des Schau-

spiels anreichern: »Wir glauben uns. Die Seelen liegen, / Wie schöne Bücher, die den Geist ergreifen / Und tief ihn rühren / Voreinander offen.« In der Oper markieren diese Sätze den Augenblick, in dem sich Natalie und Friedrich bewußt als Liebende wahrnehmen und aufeinander zugehen. Ihr Be-

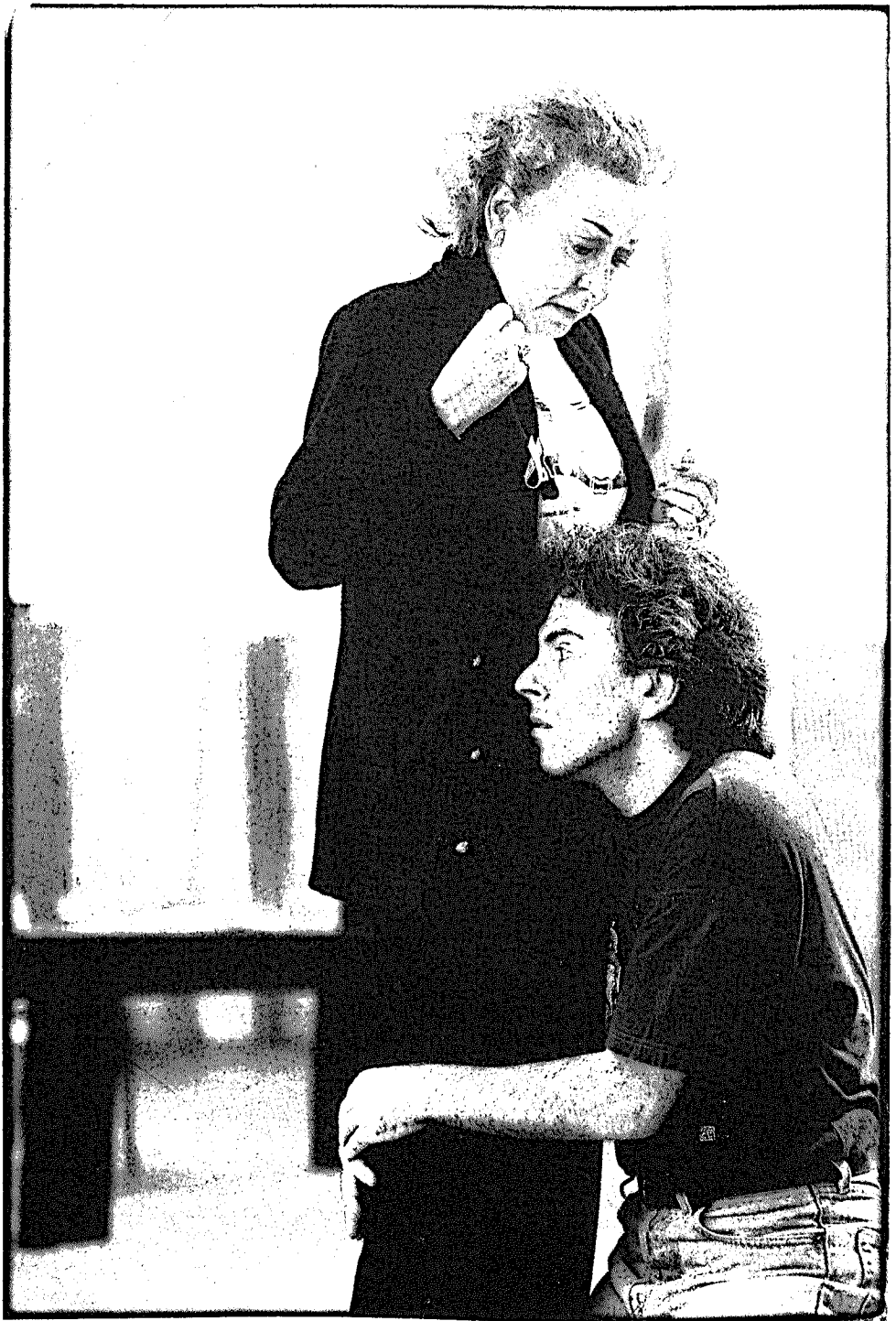
kenntnis füreinander ist im musikalischen Theater weitaus entschiedener, als im Schauspiel Dokument für die Beharrlichkeit, mit der der Prinz seine Visionen in Realität überführt, in einem Raum, dessen Atmosphäre von Krieg und Vernichtung betimmt wird.

Zentrales Thema des im Stile einer Oper Giuseppe Verdis von rhythmischen Rastern bestimmten Finales des ersten Aktes ist die Panik, die den überglücklich mit Sieges-trophäen aus der Schlacht heimkehrenden Prinzen im Augenblick seiner Verhaftung ergreift. In den Raum seiner Visionen dringt unerbittlich das gleibende Licht der Wirk-

lichkeit, die ihn einzuholen beginnt. Für die »innere Wende« im Verhältnis des Prinzen zu den anderen Personen erfand der Komponist ein in der Mitte des Finaltableaus stehendes »leises« Ensemble, in dem der Stimmungsumschwung zugunsten des die Staatsmeinung vertretenden Kurfürsten ausgedrückt ist. Wie zu Beginn des Aktes steht der Prinz auch an dessen Ende isoliert den anderen Personen gegenüber. Dadurch umgreift das Geschehen des ersten Aktes den gesamten Prozeß, der zwischen der somnambulen Erscheinung des Prinzen und seiner Verhaftung liegt, dem Ausgangspunkt des Reifungsprozesses, dem er in den folgenden Szenen ausgeliefert sein wird.



HELGA DERNESCH, MARIANNE HÄGGANDER



Dem ersten Akt – vorrangig gegliedert durch Ensembleszenen und Tableaus – steht der zweite Akt als Schilderung inneren Geschehens gegenüber, aufgebaut aus intimen Monologen und Dialogszenen, ausschließlich bezogen auf die dem Prinzen abgeforderte Gewissensentscheidung und den dadurch in seinem Bewußtsein ablaufenden Wandlungsprozeß. Der Raum seiner Visionen wächst sich für den Prinzen zur Zelle aus. Der Akt beginnt und endet im Gefängnis des Prinzen. Zu Beginn der vierten Szene ist er im Gespräch mit seinem Freund Graf Hohenzollern der sicheren Überzeugung, der Kurfürst werde sein Leben schonen. Am Ende der achten Szene nimmt Friedrich von Homburg ohne Zögern und Angst seinen Tod an. Der formalen Kreisbewegung des ersten Aktes – vom Traum zur Verhaftung – entspricht somit eine regelmäßige Bewegung im zweiten, von der Ablehnung zur Akzeptanz des Todes. Zur Verdeutlichung dieser Entwicklung tritt im zweiten Akt der Unterschied in den Dramaturgien von Schauspiel und Oper krasser hervor als im ersten. Bei Kleist sind die Dialoge der in Ausweglosigkeiten befangenen Personen auf die durch Sprache mögliche Klärung von Situationen ausgerichtet, während diese Situationen in der Oper durch die von Ingeborg Bachmann vorgenommenen Straffungen von vornherein klargelegt werden. Dafür tritt im musikalischen Theater die zunehmende Erregung und Affektgeladenheit der am Dialog Beteiligten stark hervor. Der Komponist intensiviert dieses Prinzip zunehmender Dynamisierung, indem er zwischen die einzelnen Szenen des Aktes instrumentale, sinfonisch und programmatisch konzipierte Zwischenspiele setzte, in denen sich die eigentlichen Aktionen abspielen, die »Wege«, die zur Rettung des Prinzen eingeschlagen werden und die der Prinz im Endeffekt alle rigoros ablehnt. Hans Werner Henze geht in diesen kammermusikalisch aufgebauten und kammermusikalisch verdichteten, von traditionellen Musizierformen durchzogenen Szenen nicht primär von einer motivisch bestimmten Musik aus, sondern von am Handlungsverlauf orientierten Strukturen und von atmosphärischen Verdichtungen, die zu musikdramatischen Bewegungsmustern füh-

ren, die den Personen ihren Standort im Dialog diktieren. So gelingt es dem Komponisten, diesen zweiten Akt über konkrete Handlung hinaus als eine Analyse dessen anzulegen, wozu ein Mensch fähig ist, der in seiner Todesangst bis an die Grenzen seiner Existenz getrieben wird.

Eigentlich müßte die Handlung des dritten Aktes im Vergleich zu den ineinander verwobenen Vorgängen in den letzten beiden Akten des Schauspiels unweigerlich auseinanderbrechen, da es innerhalb geschlossener Operndramaturgie unmöglich ist, eine so komplexe Verbindung unterschiedlichster Ausdrucksebenen abzubilden. Im Drama Kleists gehorchen die Vorgänge einer immer stärker werdenden Steuerung von außen, eine von verschiedenen Seiten gegen den Kurfürsten angestrebte Rebellion zur Befreiung des Prinzen von Homburg. Im Kontrast dazu behandelte Kleist die dem Stück zugrundegelegte Kontroverse um Gesetzes-treue und Gewissensentscheidung in ausgedehnten Gesprächen des Obersten Kottwitz und des Grafen Hohenzollern mit dem Kurfürsten, rhetorische Attacken, die sich einer Verdichtung in Musik schlichtweg entzogen. Ingeborg Bachmann strich diese Dialoge nahezu ersatzlos und beschränkte die Darstellung der Rebellion auf das Grundsätzliche, wodurch die Handlung auf die zentrale Auseinandersetzung zwischen dem Kurfürsten und dem aus dem Gefängnis herbeigerufenen Prinzen konzentriert wird. Im Vergleich zum Schauspiel stellen die Autoren der Oper den Informationsvorsprung heraus, den der Kurfürst gegenüber den Offizieren hat, da er den Brief Homburgs kennt, in dem dieser das Todesurteil annimmt. In der Oper »küßt« der Kurfürst vor den Augen seines Feldmarschalls Dörfling »heimlich den Brief«, eine Szenenanweisung, die sich bei Kleist nicht findet. Die Schärfe der Auseinandersetzung schält sich in der Oper aus dem Kontrast von Solist (Kurfürst) und Ensemble (Offiziere und Hofgesellschaft) heraus. Im Schauspiel rechtfertigt sich der Kurfürst gegen die Offiziere mit dem Hinweis, sie würden durch den Prinzen selbst erfahren, was »Kriegszucht« und »Ordnung« sei. In der Oper dagegen singt der Kurfürst von »Freiheit« und »Würde«,



S. 68: HELGA DERNESCH, FRANÇOIS LE ROUX –  
OBEN: HANS GÜNTER NÖCKER – UNTEN: KLAUS RONCK, MARKUS HOLLOP, PETER UMSTADT,  
FRANÇOIS LE ROUX, ALEXANDER MALTA, HAUKUR PÁLL HARALDSSON

sind die militärischen bewußt durch ethisch-moralische Prinzipien ersetzt. Deutlicher als im Schauspiel stellte Hans Werner Henze den Bruch zwischen Homburgs Abgang ins Gefängnis und dem darauffolgenden Schiedsspruch des Kurfürsten heraus. Die Bitten Natalies, den Prinzen, der die Szene verfolgt, zu befreien, eröffnen ein finalartiges Tableau, das der Komponist – nach dem Abgang des Prinzen – mit einem Rezitativ des Kurfürsten beschließt, der vor den Augen aller das Todesurteil zerreißt.

Die in neun Szenen erreichte Straffung der Handlung, die unbedingte Konzentration des Geschehens auf die Empfindungen des Titelhelden und die klangliche Konkretisierung des »Raumes«, in dem sich der Prinz bewegt und in den er alle anderen Personen hineinzieht: diese gegenüber den Schauspielerszenen gesteigerten musikalischen Ebenen erfahren ihren End- und Höhepunkt in der zehnten, der letzten Szene der Oper, die zum Traumspiel zurückführt, mit dem das gesamte Werk begonnen hatte. Der Euphorie, die der Prinz angesichts seines bevorstehenden Todes empfindet, den er als Gang in die »Unsterblichkeit« sieht, steht der Abschiedsgesang mit dem Grafen Hohenzollern gegenüber, gestaltet als in sich geschlossenes Arioso, ein Lebensrückblick, in der Gewißheit, richtig entschieden zu haben. Des Prinzen Hymnus auf die »Nelken und Levkojen, die ein Mädchen hier gepflanzt hat« gestaltet Hans Werner Henze als Dialog mit dem Grafen Hohenzollern, gespiegelt im Duett von Flöte und Bratsche, wodurch der vom Komponisten in dieser Oper angestrebte Schönheitsbegriff romantische Aura erhält, ohne kitschig oder bloß sentimental zu wirken. Homburgs Gesang wird gebrochen, indem er als Krebsgang der dem Prinzen und seinen Empfindungen zugrundegelegten Tonreihe erscheint, das Gefühl für Natur und Todesnähe daher nicht willkürlich ist,

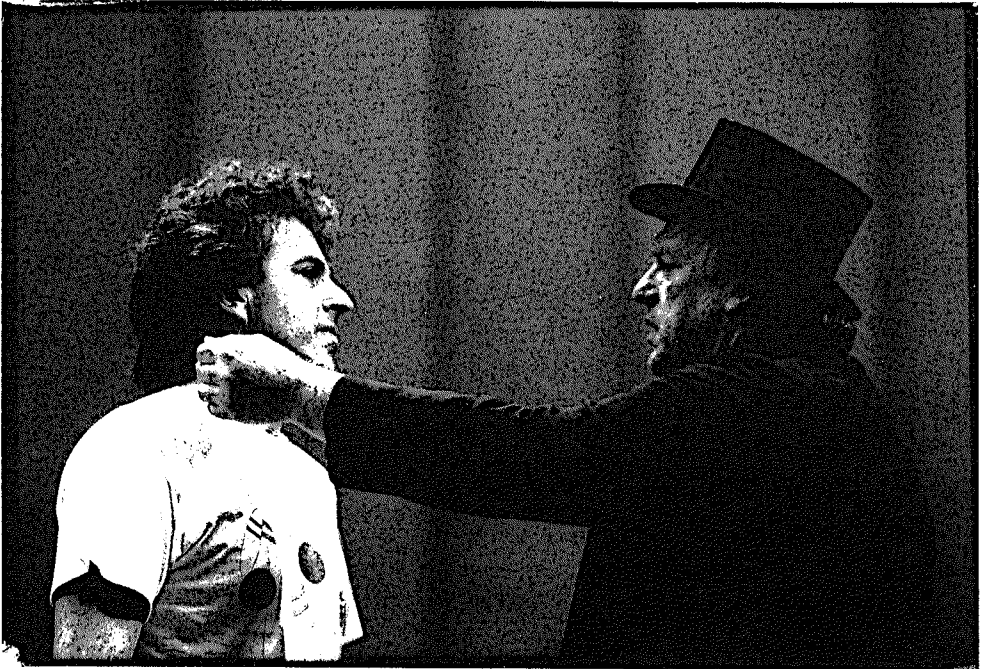
sondern einer geregelten Ordnung entstammt.

Die Ausgegrenztheit und Besonderheit des Traumspiels 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« zukunftssträchtiger sein wird als der martialische, von der Wahrnehmungsintensität der Figuren längst überholte Appell »in den 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. Dieses doppelgesichtige Ideal – das die Opernautoren der Vision Kleists

für ihre Gegenwart entringen – erinnert nicht von ungefähr an eine andere Oper, die für den jungen Komponisten Hans Werner Henze Bedeutung hatte und in der auf ähnliche Weise die Atmosphäre »südlicher Sterne« greifbar ist: Mozarts Menschheitskomödie »Le nozze di Figaro«.



CLAES H. AHNSJÖ, FRANÇOIS LE ROUX



OBEN: HELGA DERNESCH, MARI ANNE HÄGGANDER –  
UNTEN: FRANÇOIS LE ROUX, WILLIAM COCHRAN

# THE STORY

---

*ACT I, Scene 1* On the eve of the battle of Fehrbellin the cavalry general, Prince Friedrich von Homburg, is missing. The Elector and courtiers surprise him as he fashions a laurel wreath in a dream. The Elector takes the wreath, wraps his neck-chain around it and gives it to Princess Natalie. When all have left, the Prince removes one of the Princess's gloves from her hand. Count Hohenzollern wakes his friend. For the Prince the glove represents an inexplicable connection between dream and reality. – *Scene 2* Field Marshal Dörfling is dictating the battle plan. The Prince is still so dazed from his dream that he scarcely hears the Field Marshal's orders. His confusion is total when he discovers that Princess Natalie is missing the very glove he has in his possession. – *Scene 3* The battle of Fehrbellin begins. The Swedes are seen to pull back and Prince Friedrich gives the command to attack without waiting for orders as prescribed by the plan of battle. The Elector is also thought to be among the fallen. In a moment of deepest sorrow Prince von Homburg and Princess Natalie confess their love for one another. However, the Elector returns unharmed from the battle and declares that the officer who endangered the victory by committing the cavalry to battle without orders will be executed under martial law. As the Prince von Homburg presents him with the trophies of victory, he is forced to give up his sword and is placed under arrest.

*ACT II, Scene 4* The court martial has condemned Prince Friedrich to death. The seriousness of his situation only becomes clear to him when Count Hohenzollern informs him that the Elector has requested the death sentence for signing. – *Scene 5* He recoils at the sight of the grave in the prison yard that is being dug for him. – *Scene 6* On the advice of Hohenzollern, Friedrich implores the Elector's wife to help him, yet she sees it as

beyond her power to intervene. Natalie offers to try one last time to get the Elector to reconsider. – *Scene 7* The Elector is consternated when he hears from Natalie that the Prince's only concern is to escape execution. He gives Natalie a letter in which he informs the Prince that he will be immediately released if he considers the sentence to be unjust. – *Scene 8* Natalie delivers the Elector's letter. Prince Friedrich decides in favour of the law. In desperation Natalie orders the regiment of dragoons she commands to advance on Fehrbellin in order to liberate Friedrich.

*ACT III, Scene 9* The regiment »Princess Oranien« is in the town. Open rebellion is about to break out. The army, represented by its officers, requests that the Prince be pardoned. The Elector receives a letter in which Friedrich von Homburg explains his uncompromising position. The Elector has the Prince brought to him so that the officers may hear from Friedrich himself what freedom and honour mean to him. Prince Friedrich defends persistently his decision to accept the death sentence. The Elector restores Friedrich's honour. The Prince is led back to prison. The Elector tears up the death sentence. – *Scene 10* It is now night. Count Hohenzollern leads the blindfolded Prince von Homburg into the garden. In the distance the death march is audible. The Prince, who thinks he is going to his execution, is totally lost in reverie. Count Hohenzollern takes off the blindfold. He is standing before the Elector and the courtiers as in his dream on the eve of the battle. The vision he had of a victory wreath, a princely chain and bride now becomes reality. »Heaven has given us a sign, and strengthening within us is a resolute faith that feeling alone provides salvation.«

TRANSLATION: CHRISTOPHER BALME

## RÉSUMÉ

---

*ACTE 1, Scène 1* La bataille de Fehrbellin est imminente, seul le général de la cavalerie, le Prince Frédéric de Hombourg, est absent. L'Électeur et la Cour le surprennent dans un rêve en train de tresser une couronne de laurier. L'Électeur lui enlève la couronne des mains pour y accrocher une chaînette et la donner à la Princesse Nathalie. Après que tout le monde se soit retiré, le Prince effleure un gant de la main de Nathalie. C'est à ce moment que le Comte Hohenzollern réveille le Prince. Le gant reste pour lui un lien inexplicé entre le rêve et la réalité. – *Scène 2* Le Maréchal Dörfling dicte le plan de bataille. Le Prince est encore tellement préoccupé par son rêve qu'il n'est pas en mesure de percevoir les instructions du Maréchal. Sa confusion est à son comble quand il apprend que Nathalie cherche le gant qu'il tient à sa main. – *Scène 3* La bataille de Fehrbellin commence. On voit les Suédois faiblir et le Prince donne le signal de l'assaut sans attendre, comme convenu, l'ordre du Maréchal. L'Électeur serait aussi tombé au combat. Dans ce moment de tristesse profonde, le Prince et Nathalie s'avouent leur amour. Mais l'Électeur revient sain et sauf de la bataille et déclare qu'il va faire condamner à mort par la cour martiale celui qui, de sa propre initiative, a ordonné la charge de la cavalerie au risque de perdre la bataille. Alors que le Prince dépose les trophées de la victoire, l'Électeur lui fait enlever son épée pour l'arrêter.

*ACTE 2, Scène 4* Le Prince a été condamné à mort par la cour martiale. Il réalise la gravité de sa situation quand le Comte Hohenzollern lui apprend que l'Électeur a réclamé l'ordre d'exécution pour le signer. – *Scène 5* Le Prince se tient devant la tombe creusée pour lui dans la cour de la prison. – *Scène 6* Le Comte Hohenzollern conseille au Prince de s'adresser à l'Électrice pour l'aider, mais

celle-ci se sent incapable d'intervenir en sa faveur. Nathalie entreprend une ultime tentative afin que l'Électeur change d'avis. – *Scène 7* L'Électeur est consterné d'apprendre par Nathalie que le Prince ne pense qu'à sauver sa vie. Il remet à Nathalie une lettre dans laquelle il offre la liberté au Prince si ce dernier estime que la sentence est injuste. – *Scène 8* Nathalie apporte au Prince la lettre de l'Électeur. Le Prince considère la sentence justifiée. Désespérée, Nathalie décide d'ordonner à son régiment de Dragons d'aller à Fehrbellin pour libérer le Prince.

*ACTE 3, Scène 9* Le régiment «Princesse Oranien» est déjà dans la ville. Une rébellion menace. L'Électeur reçoit une lettre dans laquelle le Prince lui fait part de sa décision. Au nom de l'armée, les officiers demandent à l'Électeur de gracier le Prince. L'Électeur fait chercher le Prince de prison afin que les officiers, qui ont prié pour sa vie, puissent entendre par sa bouche ce que veut dire liberté et dignité. Devant tout le monde, le Prince déclare rester sur sa décision, c'est-à-dire d'accepter la mort; on le reconduit en prison. L'Électeur rétablit alors l'honneur du Prince en déchirant l'ordre d'exécution. – *Scène 10* Il fait nuit. Le Comte Hohenzollern conduit le Prince, yeux bandés, dans le jardin. Au lointain, les tambours de la marche funèbre retentissent. Le Prince, qui croit être en chemin pour l'exécution, sent déjà la vie le quitter. Le Comte Hohenzollern lui retire le bandeau des yeux. Il découvre devant lui l'Électeur et la Cour, comme dans son rêve avant la bataille. L'Électeur transforme en réalité ce rêve de couronne de laurier, de chaînette princière et de fiançailles. «Le Ciel nous a envoyé un signal, et la foi se construit en nous, seule l'émotion peut nous sauver.»

TRADUCTION: ETIENNE GILLIG

# INHALT

Die Handlung . . . . .	6
Bertolt Brecht, Über Kleists Stück »Der Prinz von Homburg« . . . . .	8
Ingeborg Bachmann, Alle Tage . . . . .	10
HÖREN – Heinrich von Kleist, Günter Kunert . . . . .	11
MUSIK – Heinrich von Kleist, Ingeborg Bachmann, Hans Werner Henze . . . . .	12
THEATER – Hans Werner Henze . . . . .	15
Ingeborg Bachmann, Entstehung eines Librettos . . . . .	17
Hans Werner Henze, Der Prinz von Homburg . . . . .	19
PARTITUR – Ingeborg Bachmann, Hans Werner Henze . . . . .	24
ARBEITSWEISEN – Hans Werner Henze, Heinrich von Kleist, Ingeborg Bachmann . . . . .	25
SPRACHE UND MUSIK – Ingeborg Bachmann, Hans Werner Henze . . . . .	27
Ingeborg Bachmann, Musik und Dichtung . . . . .	28
HEINRICH VON KLEIST – Heinrich von Kleist, Matthieu Carrière, Heinrich Heine, Georg Kaiser, Heinrich Mann, Axel Eggebrecht, Richard Wagner . . . . .	31
SÜDLICHE STERNE – Arnold Zweig, Hans Werner Henze . . . . .	33
WELTRISS – Hans Werner Henze, Heinrich Heine . . . . .	34
TRAUM – Heinrich von Kleist, Franz Schubert, Johann Christian Reil, Hans Werner Henze, Ingeborg Bachmann . . . . .	35
NACHTWANDLER – Wilhelm von Schütz, Gotthilf Heinrich Schubert . . . . .	39
SCHLACHT – Historische Beschreibung der Schlacht von Fehrbellin, Heinrich von Kleist, Matthieu Carrière, Ingeborg Bachmann . . . . .	40
PREUSSEN – Heinrich von Kleist, Hans Werner Henze, Reinhold Schneider . . . . .	43
STAAT – Heinrich von Kleist, Hans Werner Henze . . . . .	45
HELD (?) – Heinrich von Kleist, Georg Friedrich Hegel, Otto von Bismarck . . . . .	46
INSUBORDINATION – Friedrich von Schiller . . . . .	47
VON DER LOGIK DES HERZENS – Heinrich von Kleist, Arnold Zweig . . . . .	49
GEFÜHL – Heinrich von Kleist, Hans Werner Henze, Ingeborg Bachmann . . . . .	50
EINSAMKEIT – Heinrich von Kleist, Heinrich Heine, Hans Werner Henze . . . . .	51
TOD – Karl von François, Hans Werner Henze, Erich Fried . . . . .	53
UTOPIE – Heinrich von Kleist, Ingeborg Bachmann, Stefan Zweig, Reinhold Schneider, Hans Werner Henze . . . . .	55
Jörg B. Theilacker, Grazie und Härte, Kühle und Feuer – Gegensätze in Hans Werner Henzes »Prinz von Homburg« . . . . .	58
Nikolaus Lehnhoff/Wolfgang Willaschek, Seelenraum des Träumers . . . . .	63
Synopsis in English . . . . .	73
Résumé en français . . . . .	74

Bayerische Staatsoper, Spielzeit 1991/92

Programmheft zur Münchner Erstaufführung DER PRINZ VON HOMBURG von Hans Werner Henze am 24. Juli 1992 im Cuvilliés-Theater, München

Redaktion: Wolfgang Willaschek

Gestaltung: Annedore Cordes

Titel und Umschlaggestaltung: Gottfried Pilz

Probenfotos: Andreas Pohlmann

Mitarbeit: Karin Hepperle

Druck und Herstellung: J. Gotteswinter GmbH, München

Nachweise: Hans Werner Henze, *Der Prinz von Homburg*, Text nach der Partitur, B. Schott's Söhne, Mainz; Jörg B. Theilacker, *Grazie und Härte, Kühle und Feuer*, Originalbeitrag für dieses Heft; Nikolaus Lehnhoff/Wolfgang Willaschek, *Seelenraum des Träumers*, Originalbeitrag für dieses Heft; Inhaltsangabe nach der Uraufführung in: Programmheft der Hamburgischen Staatsoper, 1959/60; Hans Werner Henze, *Die Englische Katze*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1982; Hans Werner Henze, *Essays*, B. Schott's Söhne, Mainz 1964; Dieter Rexroth (Hg.), *Der Komponist Hans Werner Henze*, Frankfurter Feste 1986, B. Schott's Söhne, Mainz; Christine Koschel/Inge von Weidenbaum/Clemens Münster, Ingeborg Bachmann, *Werke in vier Bänden*, R. Piper & Co. Verlag, München/Zürich; Ingeborg Bachmann, *Malina*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977; Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden – Gespräche und Interviews*, R. Piper & Co. Verlag, München/Zürich 1983; Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke*, Rösl & Cie, München 1923; Heinrich von Kleist, *Briefe an seine Schwester Ulrike*, B. Behr's Verlag, Berlin 1925; Mathieu Carrière, *Für eine Literatur des Krieges*, Kleist, Stroemfeld/Roter Stern Verlag, Basel 1981; Peter Goldammer (Hg.), *Schriftsteller über Kleist*, Aufbau Verlag, Berlin 1976; Helmut Sembdner, *Heinrich von Kleists Nachruhm*, Carl Schünemann Verlag, Bremen 1970; Klaus Kanzog, *Heinrich von Kleist – Prinz Friedrich von Homburg*, Carl Hanser Verlag, München 1977; Friedrich von Schiller, *Balladen, Romanzen und Lieder*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1984; Joachim S. Hohmann (Hg.), *Melancholie – Ein deutsches Gefühl*, editions treves, Paris 1980; Werner Hecht, Bertolt Brecht, *Werke*, Aufbau Verlag Berlin, 1960; Robert Kuhn/Bernd Kreutz, *Das Buch vom Hören*, Herder Verlag Freiburg im Breisgau 1991; Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hg.), *Musik und Traum*, *Musik-Konzepte 74*, edition text + kritik, München 1991; Hermann Glaser (Hg.), *Soviel Anfang war nie – Deutscher Geist im 19. Jahrhundert*, Carl Hanser Verlag, München 1981; Erich Fried, *Das Nahe suchen*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 1987.

Abbildungen: Zeichnungen von Gottfried Pilz; Dieter Rexroth, *Der Komponist Hans Werner Henze*, s. o.; Andreas Hapkemeyer, Ingeborg Bachmann – *Bilder aus ihrem Leben*, R. Piper & Co. Verlag, München/Zürich 1983; Annibale Carracci, Phaidon Verlag, London 1971; Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli*, Verlag Berichthaus, Zürich 1973; Wieland Schmied, *Zweihundert Jahre phantastische Malerei*, Rembrandt Verlag, Berlin 1964; Philippe Roberts-Jones, *Irrrealismus*, Hirmer Verlag, München 1978; Wieland Schmied, *Der Zeichner Alfred Kubin*, Residenz Verlag, Salzburg 1967; Menzel – *der Beobachter*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Hamburg, 1982; Heidi Ebertshäuser (Hg.), *Adolph von Menzel*, Rogner & Bernhard, Donauwörth 1976; Hans Dollinger (Hg.), *Preußen*, Süddeutscher Verlag, München 1980; A. Paul Weber, *Kritische Graphik*, Hoffmann und Campe, Hamburg 1980; Monique Chapelle, Gérard Philipe, Robert Laffont, Paris 1966.





---

BAYERISCHE STAATSOPER

---