

V. OPER 1: *DER PRINZ VON HOMBURG*

„So ist ein Bekenntnis möglich geworden, das von allen Seiten der Musik und der Sprache her sich untermauern ließ, eine Einheit anstrebend, in der meine Gedanken über Theater und Musik, Musik und Sprache, unsere Beziehung zur Geschichte, unsere heutige Situation mit ihren Problemen, Fragen und Gegenfragen zu Hause sein und sich als ein Ganzes darbieten sollen“ (MuP 80).

Oper und Opernreflexion, nicht zuletzt das unterstreicht auch Henzes vielsagender *Homburg*-Kommentar, geht aufs Ganze. Und zu Recht, sofern ‚die Oper‘ hinsichtlich ihres in Breite und Komplexität unerreichten Ensembles von Sprach-, Klang-, Körper- und Bildkodes seit ihrem ersten, tastenden Erscheinen um 1600 als die umfassendste und vielgestaltigste aller europäischen Kunst-Hybridformen gelten darf – Oper jedenfalls, diese merkwürdige und trotz aller angekündigten Tode bis heute ungebrochen faszinierende Konstellation von Gesang, Instrumentalton, Körperaktion und räumlich-szenischer Fiktion, provoziert bis heute, und ohne Zweifel mehr als jedes andere künstlerische Medium, ein Reden in Überbietungsbegriffen. Jenseits ihrer selber kaum überbietbaren Charakterisierung als „unmögliches Kunstwerk“ (Oskar Bie), firmiert die Oper auch in neueren musikwissenschaftlichen Studien zum mindesten als „plurimediales Gesamtkunstwerk“ (Schaal, 237), aus medientheoretischem Blickwinkel gar als „multimediales ‚Hypermedium‘“ (Pfeiffer, 33).

Ein zweiter Grund mag darin liegen, dass sich das ‚Projekt Oper‘ gegenüber historischen Vorformen – den mittelalterlichen Mysterienspielen oder aber neueren, säkular-theatralen Varianten wie den Intermedien und höfischen Maskenspielen des 16. Jahrhunderts – von Beginn an durch die Fallhöhe seiner ästhetischen Konzeption auszeichnet: Getragen von der Idee einer wiederbelebten Einheit der Künste, suchen die Autoren der ersten florentinischen Opern nichts geringeres als die Wunderwirkung der Kunst aus ihrem tiefen Schlaf zu wecken: die ‚effetti maravigliosi‘¹⁸³ der apollinischen Lyrik oder des Tod und Materialität überschreitenden orphischen Gesangstons.

183 Vgl. dazu die Darstellung von Susanne Schaal, die das Konzept der ‚effetti maravigliosi‘ auf die Funktion von Musik in rituellen Handlungen zurückbindet (Schaal, bes. 171).

Oper als Restitution medialer Einheit¹⁸⁴ entsteht als Kunst-Mittel gegen eine entzauberte, partikularisierte Welt; als Total-Medium, in dem zugleich das verlorene Welt-Ganze gemeint ist. Jenseits der offensichtlichen Fehldeutung der antiken Aufführungspraxis durch die Florentinische Camerata können die ersten Opern daher zumindest insofern als „Fortsetzung“ der griechischen Tragödie „unter anderen kulturellen und medialen Bedingungen“ (Pfeiffer, 13) gelten, als auch sie ihren Aufschwung als „jener mediale Kitt (nehmen), welcher das zerschlagene oder nie existierende Welttheater immer wieder einmal zu anschaulichen Fragmenten fügt“ (ebd., 390).

Die tatsächliche Bauart der frühen Opern zeigt allerdings, dass die bruchstückhafte Imagination von Einheit mit einer gegenläufigen Tendenz korrespondiert. Nicht nur lehrt bereits ein kurzer Blick auf die Operngeschichte, dass die beteiligten Medien jene erhoffte strukturelle und semantische Einheitlichkeit bzw. ‚Homologie‘ (Erik Fischer) de facto und auch in den Augen der Autoren selber nur selten erreichten.¹⁸⁵ Auch jenseits der oft problematischen Konfiguration von Musik, Sprache und Szene tritt in der formalen Gestalt des ersten überlieferten Operngesangs gerade die Vereinzelnung als bestimmendes Formprinzip hervor: Es ist erst der unaufhaltsame Siegeszug der Monodie Ende des 16. Jahrhunderts, der die Komposition solistischer Gesangspartien möglich macht. Wenn die unerhört neue, selbstbezogene Expressivität dieser Melodien in der Oper nun auch szenisch-dramatisch sinnfällig wird, übertrifft sich die neue Hinwendung zur individuierten Einzelstimme gewissermaßen selber: Durch die räumlich-performative Realisierung der Monodie im Medium Bühne, oder, wie es wiederum sehr pointiert bereits Oscar Bie formuliert hat, den „Mut“, „die monodische Stimme nicht bloß zu hören, sondern auch zu sehen“ (Bie, 16).

Als mediales Integrationsmodell konstituiert sich Oper also gerade auf der Basis einer erhöhten Wertigkeit der einzelnen melodischen Linie, deren gesteigerte expressive Komplexität und Strahlkraft sie ihrer neuen Unabhängigkeit von der gesetzmäßigen Textur polyphon

184 Explizit übernimmt diese Idee eines die Einzelmedien in sich aufhebenden Medienverbundes Richard Wagners Aufriss des Musikdramas im *Kunstwerk der Zukunft*, sofern dieses die Spaltung zwischen Oper und Drama aufzuheben beansprucht.

185 Erik Fischer ortet die „generische Fundamentalstruktur“ der traditionellen Oper in einer strukturellen („homologen“) Äquivalenzbeziehung der „Ausdrucksmedien“ (Fischer 1982, 24), die erst im 20. Jahrhundert ende. Dagegen sprechen Bermbach/Konold - im positivistischen Sinne ebenfalls mit gutem Recht - von medialer Heterogenität als Konstituens der Oper.

organisierter, d.h. nach den strengen Regeln des Kontrapunkts aufeinanderbezogener Stimmen verdankt. Trotz seiner Verortung innerhalb des szenischen Sinnzusammenhangs wie des größeren musikalischen Kontexts schreibt sich dem Operngesang so aber ein Moment der Selbstevidenz, der bloßen Freude am mitreißenden Wohlklang der Stimme als sich selbst genügendem Phänomen ein. Nicht die Irrationalität singend kommunizierender Menschen hebt daher die Opernhandlung von der angeblich ‚realistischen‘ Sprechtheater-Fiktion ab, das ist erst kürzlich noch einmal richtiggestellt worden.¹⁸⁶ Wohl aber lässt sich Oper als Medium begreifen, das seinen Reiz aus einem *grundsätzlich* instabilen Verhältnis zwischen Darstellung und Performanz zieht; einem Verhältnis, in dem das Einzelne eben nicht (nur) im Ganzen aufgeht, sondern immer auch als ein Selbstreferentielles, reines Für-Sich-Sein erlebt werden kann.

Auf die Erfahrung einer (metaphysischen, bzw. mit Nietzsche dionysisch-rauschhaften) Einheit von Ich und Welt zielend, repräsentiert und formiert das Hypermedium Oper in seinem tektonischen Bau also gerade das sich seiner Vereinzelung bewusst werdende Subjekt. Bereits die Struktur der Oper als solche artikuliert damit gewissermaßen ein Problem, dem die Opernautoren im Laufe der Gattungsgeschichte anhand der unterschiedlichsten Stoffe und Sujets nachgehen werden: die immer wieder neu zu bestimmende und zu behauptende Beziehung von Subjekt und Welt, von Individuum und Gesellschaft, Partikularem und übergreifender Ordnung – in der Annäherung an die beiden Opern Bachmanns und Henzes wird dieses Problem im Mittelpunkt stehen.

Oper aber kann so zum einen bis ins 21. Jahrhundert hinein als kollektiv kathartisches und Einheit stiftendes Ritual gelten, als privilegierter Ort menschlicher Selbstvergewisserung und „leibhaftig vergegenwärtigtes ‚theatrum mundi‘“ (Kunze 1992, 237), das noch in der „naiven Freude an Spektakel und Belcanto“ (Schneider/Wiesend, 11), wie sie besonders die italienische Oper des 18. Jahrhunderts prägt, die großen menschlichen Fragen in ihren historischen Ausformungen und Verwerfungen spiegelt und versuchsweise beantworten will. Zu Recht eröffnen Döhring/Henze-Döhring daher ihr großangelegtes Handbuch zur Oper des 19. Jahrhunderts mit dem entschiedenen Postulat, Oper diene „wie kaum eine andere Kunstform [...] künstlerisch verschlüsselt als Katalysator geschichtlicher Realität und utopischer Entwürfe“ (Döhring/Henze-Döhring, 1). Immer wieder wird dabei „der geschichtlichen Erfahrung der Diskontinuität die Behauptung der Kontinuität entgegengesetzt“ und „die ‚Welt‘ als ein ‚Ganzes‘, als ein funktionierender Zusammenhang auf die Bühne gestellt“ (Kühnel, 23).

186 Vgl. Fischer 1999, 96.

Sicher koinzidiert die Schaffung der Oper andererseits nicht ganz zufällig mit der allgemeinen Akzeptanz des kopernikanischen Weltbilds und dem daraus resultierenden, irritierenden Wissen um den buchstäblich peripheren Status menschlichen Lebens, wie es die frühe Barockzeit umtreibt. Entsteht Oper damit in einem Moment, wo das Erleben der Welt als ein um den Menschen kreisendes Ganzes nachhaltig seine Evidenz verloren hat, ist die Oper im 17. Jahrhundert in besonderem Maße der Darstellung dieses ek-statischen, gewissermaßen in eine unbekannte Umlaufbahn geworfenen Subjekts verpflichtet. Der Umdeutungsakt, mit dem die Vertreibung des Menschen aus dem Zentrum der Schöpfung zur emphatisch gefeierten Geburtsstunde des autonom handelnden Subjekts wird, hinterlässt dabei gerade in der frühen Oper ihre Spuren. Zumal in den Allegorien der barocken Opern spiegelt sich die grundlegende Destabilisierung des anthropozentrischen Zusammenhangs von Ich und Welt, welche mit der Ausbildung des modernen, nach Autonomie strebenden Individuums verbunden ist. Dass die Vereinzelung des Subjekts auch in der Oper des 20. Jahrhunderts zugleich behoben und – freilich als durch und durch ambivalent – ausagiert werden kann, soll im Folgenden anhand der beiden Opern *Prinz von Homburg* sowie dem *Jungen Lord* Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes gezeigt werden.

1957, im Jahr der Uraufführung der *Nachtstücke und Arien*, erreicht die künstlerische Zusammenarbeit Bachmanns und Henzes den Höhenkamm, von dem aus sie in den folgenden Jahren ihre beiden so unterschiedlichen Gipfel in Angriff nehmen wird. Nachdem das erste, von den Autoren mit mancherlei Träumen bedachte Opernprojekt zuvor noch lautlos an der Wirklichkeit zerschellt¹⁸⁷ – neben den eingestandenen Schwierigkeiten Bachmanns mit den gattungsspezifischen Anforderungen eines Librettos spielen hier nicht zuletzt auch Verständigungsprobleme mit dem Leiter des Donaueschinger Festivals eine Rolle – fasst Henze im Sommer den Entschluss, das Kleist-Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg* in Musik zu setzen.

187 Im Gespräch mit dem Nachrichtenmagazin Profil berichtet Henze: „Dann hatten wir auch ein großes Opernprojekt, Belinda, die Geschichte eines aus dem neapolitanischen Proletariat aufsteigenden Filmstars. Wir wollten, kindlich wie wir waren, Maria Callas für die Sopranrolle. Leider kam es nur zum Textentwurf einer Arie, die inhaltlich viel zu schön und zu klug für die Empfindungsmöglichkeiten unserer Protagonistin geworden war. Wir gaben das Projekt auf“ (Aster, 50-51). Henez Angaben sind insofern irrig, als de facto die komplette erste Szene, mehrere Arientexte sowie Skizzen zu weiteren Szenen vorliegen; vgl. auch Tafel 12.

Den entscheidenden Anstoß zur Vertonung des letzten und „künstlerisch zweifellos vollendetsten“ (Schulte, 173), im Todesjahr 1811 entstandenen Schauspiels Heinrich von Kleists gibt Luchino Visconti, Widmungsadressat der im selben Jahr wie der *Homburg* (22.5.1960) uraufgeführten *Idioten*-Neufassung und Regisseur des Balletts *Maratona di danza* (UA am 24.9.1957 bei den Berliner Festwochen), zu dem Henze bereits im Winter 1955/56 die Musik komponiert. Die Idee einer Kleist-Oper nimmt während der Proben für *Maratona* im Sommer 1957 Gestalt an: „Bevor das Team wieder auseinander ging, [...] war Zeit gewesen, über neue Opernpläne zu sprechen, über Sujets und Formen: Visconti legte mir nahe, über den kleistschen ‚Prinz von Homburg‘ nachzudenken. Ein Jahr später machte ich die ersten Skizzen“ (MuP 76).

Trotz der großen Autorität, die der italienische Regisseur Ende der 1950er Jahre für Henze darstellt, darf die Wahl des Preußendramas durchaus als Überraschung gelten. Angesichts der gerade beginnenden Auseinandersetzung mit der Rolle nicht nur dieses ‚Klassikers‘ im Kontext der faschistischen Kulturpolitik und seiner in den späten 1950er Jahren noch unmittelbar gegenwärtigen Indienstnahme für die Zwecke nationalsozialistischer Propaganda¹⁸⁸ erscheint dabei die Zurückhaltung, mit der Henze auf die Anregung Viscontis reagiert, noch moderat, und zugleich beispielhaft für die seinerzeitige Sicht jüngerer deutschsprachiger Schriftsteller und Komponisten auf das künstlerische Erbe des 19. Jahrhunderts. Henze erliegt jedoch im Weiteren offenbar der Überzeugungskraft, mit der Visconti auf seiner Idee insistiert. Nach seinen Worten vertrat Visconti die Meinung, „dass dies das glänzendste und bravouröseste deutsche Theaterstück sei, und er fand, dass es sehr viele opernhafte Elemente hat, die das Schauspiel gar nicht einmal realisieren kann, oder nur mit Mühen und dass also vieles in der Konzeption des Dramas auf Oper hinzielt“ (Henze 1960, zitiert bei Fürst 2000, 142). Wie Klaus Geitel ergänzend berichtet, hat der Regisseur zuvor den Plan, das Schauspiel selber in italienischer Übersetzung herauszubringen, fallengelassen. Visconti habe bemerken müssen, dass er „als Italiener“ das Werk eigentlich nur „in Form einer Oper auf die Bühne bringen“ (Geitel, 78) könne; erst als solche sei der *Homburg* „als ein Stück sehr fern der Mark Brandenburg“ (ebd.) zu verstehen. Man darf also vermuten, dass Viscontis Opernidee auf eine

188 Der *Prinz Friedrich von Homburg* wird z.B. im Rahmen des unter der Schirmherrschaft von Reichsleiter Alfred Rosenberg stehenden Bochumer Kleist-Jubiläums 1936 inszeniert, das „Kleists Weg zu Staat, Volk und Vaterland“ (so der Titel des programmatischen Vortrags des Germanisten K.J. Obenauer) herauszustellen bemüht ist (vgl. Gärtner, 92). Zur faschistischen Kleist-Rezeption vgl. Busch.

vom historischen, als preußisch-militaristisch verdächtigten Handlungskontext weitgehend abgelöste Lesart des kleistschen Textes zielte; die mediale Transformation des Sprechstücks wäre so im Kern als Bruch mit der geschichtlich verorteten Fiktion zu verstehen.¹⁸⁹ Unübersehbar jedenfalls weist der sich hier abzeichnende Interpretationsansatz auf die Adaption Henzes und Bachmanns voraus und kann so mit einiger Sicherheit als „Ausgangspunkt und Bedingung der Opernbearbeitung“ (Beck, 155) betrachtet werden.

Anzunehmen ist weiter, dass der Grundgedanke einer enthistorisierenden Rehabilitation des umstrittenen kleistschen Schauspiels auch die widerstrebende Ingeborg Bachmann gewinnt, mit der Henze sich bespricht. Nicht ohne ironische Untertöne erzählt der Komponist, dass es dabei vor allem die reichlichen eigenen Skrupel sind, die Bachmann schließlich dazu bewegen, ihm ihre Mitarbeit anzutragen: „Besorgt um mein Unterfangen, einen Kleist zu komponieren, erbot sie sich, doch wenigstens die notwendigen Kürzungen und Änderungen vorzunehmen und so das Beste zu tun, um der Würde des Werkes nicht zu großen Schaden erwachsen zu lassen“ (Henze 1966b, 371). Bachmann eröffnet sich damit zugleich eine neue Chance, sich auf das Terrain der Oper vorzuwagen; neben dem *Homburg*-Libretto arbeitet sie nach dem Abschluss des *Guten Gott von Manhattan* vor allem an den Erzählungen, die sie schließlich 1961 in *Das dreißigste Jahr* veröffentlicht, sowie den 1959 gehaltenen Frankfurter *Poetik-Vorlesungen*. Diese markieren eine wichtige Zäsur in ihrem Schaffen, sofern sie einige implizite poetologische Positionen früherer Texte revidieren und so der Prosa der späteren *Todesarten*-Texte den Weg weisen. Der eigentliche Beginn der Komposition ist wahrscheinlich für den Frühsommer 1958 anzusetzen.¹⁹⁰

- 189 Vgl. auch BQ 199ff. Auch Bachmann eröffnet sich, wie sie in der *Entstehung eines Librettos* berichtet, ein persönlicher Zugang zum *Homburg* erst durch eine fremdsprachliche Inszenierung (Paris, Théâtre nationale populaire, Regie: Jean Vilar, Homburg: Gérard Philippe): „Man musste das Stück lieben“ (W I/369). Vilar inszeniert das Stück nicht nur enthistorisierend, sondern insgesamt tendenziös als „anarchistische Revolte der freien Jugend gegen die eingesetzte Ordnung [...]“. Später hat der Schauspieler seine Interpretation geändert“ (David, 26); die Produktion gastiert auch in der BRD und leitet eine neue Phase der Kleist-Rezeption ein (zum Einfluss noch auf Helmut Heinrichs Inszenierung in Wuppertal 1958 vgl. Reeve, 168).
- 190 Kaum aber schon Mai/Juni 1956, wie Weigel 1999, 568 irrtümlich behauptet (gemeint ist wohl das *Belinda*-Projekt). Laut Henze beginnt die Konzeption der ersten Szenen ab Mitte 1958, die eigentliche Komposition im Frühjahr 1959. Übereinstimmend bezeugt Weigel einen Aufenthalt Bachmanns in Neapel für August 1958 (Weigel 1999, 569).

Zweifellos hat Henze vor allem auch die Aussicht auf eine weitere Zusammenarbeit mit dem verehrten Regisseur gereizt, dessen neorealistische Phase in *Rocco und seine Brüder* (1960) ebenfalls im Jahr der *Homburg*-Premiere ihre wohl klarste und schlüssigste Ausprägung findet. Luchino Visconti, der seit seiner ebenso umjubelten wie skandalträchtigen *Traviata* 1955 an der Mailänder Scala die Abkehr von der Tradition zeitlos stilisierender Opernregie personifiziert und als Vertreter und Garant eines Theaters extrem ausagierter Leidenschaft¹⁹¹ gilt, steht auf diese Weise nicht nur Pate für Bachmanns und Henzes Schauspielbearbeitung. Sein Vorbild leitet Henze auch ganz konkret bei den musikalischen Szenenentwürfen.¹⁹² Die Absage Viscontis kurz vor Beginn der Proben in Hamburg (aufgrund verlängerter Dreharbeiten an *Rocco*) trifft daher unmittelbar ins Herz des ganzen Unterfangens. Fast folgerichtig endet die Uraufführung mit einem zwiespältigen Resultat. Die Inszenierung Helmut Käutners, Ende der 1950er Jahre als Film- wie Theaterregisseur erfolgreich (u.a. Carl Zuckmayers *Des Teufels General* mit Curt Jürgens), bleibt gegenüber der entscheidenden Adaptionsidee Bachmanns und Henzes unempfindlich bis heterogen. Vom Intendanten der Hamburger Oper, Rolf Liebermann, kurzfristig für den *Homburg* gewonnen, erschließt sich der düstere Pomp seiner ins Monumentale tendierenden Tableaus noch auf den erhaltenen kleinformatigen Fotografien der Uraufführung. Die Inszenierung bringt damit gleichsam hinterrücks auf die Bühne, was Bachmann und Henze gerade ausdrücklich aus dem Schauspiel

191 Vgl. Roland Barthes Bewertung in der Visconti-Ausgabe der französischen Filmzeitschrift *Premier Plan* 17 (1961). Viscontis Opernregie erfährt insgesamt sehr unterschiedliche Aufnahmen. Staunt etwa die Filmkritik 1954 noch über die konventionelle Einrichtung von Gaspare Spontinis *La Vestale* in Mailand, während die Opernkritik positiv reagiert, sorgt die Inszenierung der *Traviata*, der 1958 Verdis *Don Carlos* (Covent Garden) und *Macbeth* (Mailand) folgen, aufgrund der psychologisierenden Interpretation und verschiedener szenischer Neuerungen für Aufruhr und vernichtende Kritiken.

192 „So hatte ich beim Komponieren immerzu eine flammende Visconti-Inszenierung vor Augen und in den Ohren. Das beflügelte mein Schreiben um ein Beträchtliches“ (BQ 197). Möglicherweise ist es zudem Visconti, der Henze auf die Idee bringt, den *Homburg* in Anlehnung an den Melodramma-Typus zu komponieren, wie ihn Bellini, Donizetti und Verdi kreieren. Visconti inszeniert in den 1950er Jahren neben den genannten Verdi-Opern u.a. Bellinis *La Sonnambula* in Mailand 1955, Donizettis *Anna Bolena* in Mailand 1957 und *Il Duca d'Alba* in Spoleto Juni 1959. Später notiert Henze, alle Visconti-Filme enthielten für ihn etwas von „der Musik Verdis, Bellinis und Donizettis“ (Henze 1964, 76). Mit deutschen Komponisten war Visconti weniger vertraut; Ausnahmen bilden Glucks *Iphigenie auf Tauris* (Mailand 1957) und Richard Strauss' *Salome* (Spoleto 1962).

herausfiltern wollen, die gewalttätige, militaristische Dimension des Preußentums und seines Machtapparates. So schlägt die musikdramatische Suche nach einem Gegenort zum aggressiven Militärstaat, einem „Ideal-Land“ (MuP 75), wie es Henze in der pathetischen Diktion seines *Homburg*-Essays beschwört, im ersten Anlauf fehl.¹⁹³ Entsprechend kritisch fällt der Rückblick auf die Hamburger Premiere aus; Käutner gehört zu den wenigen mit ausdrücklicher Abneigung verhandelten Personen in seiner Autobiographie.

Adaption als rettende Lektüre: Zum Libretto

Voraussetzungen, Intentionen und Schwerpunkte der Kleist-Adaption Bachmanns und Henzes sind in der Forschung mehrfach ausführlich analysiert worden.¹⁹⁴ Ich beschränke mich daher auf einen knappen Überblick über den interpretatorischen Ansatz und die wichtigsten Änderungen. Bedingt durch die Entscheidung für das Sprechstück *Homburg* als Vorlage, verläuft Bachmanns zweiter Anlauf zu einem Opernlibretto auf bislang unbetretenen Wegen. Anders als im Fall des unvollendeten *Belinda*-Projekts besteht ihre Aufgabe nicht in der Textproduktion, sondern vielmehr einer Gattungstransformation, mit anderen Worten der operngerechten Bearbeitung des existierenden Schauspieltexts. Es gilt, das Drama Kleists an musiktheatrale Erfordernisse anzupassen. Ziel ist die möglichst weitgehende Erhaltung des originalen Wortlauts; Bachmann annonciert ihre Tätigkeit im Werktitel ausdrücklich als bloße ‚Einrichtung‘. „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“ (W I/372). Mit ähnlichem Understatement kommentiert sie auch die Anpassung der kleistschen Dialoge an musikdramatische Formen; „Gelegenheit für Arien und Ensembles und für verbindende Rezitative boten sich manchmal wie von selbst an oder wurden gefunden“ (W I/373), Eingriffe, die im besten Fall unsichtbar blieben: „Ich würde meine Arbeit dann für gelungen halten, wenn sie wenig bemerkt und schließlich vergessen würde“ (W I/373). Wie Grell¹⁹⁵ zeigt, werden die vornehmlich analytisch aufgebauten

193 Vgl. dazu auch Hochgesang.

194 Vgl. die Arbeiten von Kreutzer, Spiesecke, Grell und Beck.

195 Vgl. Grell, 174-224 sowie bereits Kreutzer, 235-238. Kreutzer weist auf die „vom Medium geforderte Verknappung auf einen bestimmten

Szenen Kleists durch Bachmann gleichwohl entscheidend im Sinne einer melodrammatypischen Handlungsführung umstrukturiert; an die Stelle der kleistschen Logik der Entwicklung rückt eine Logik der Affektdarstellung und -umschwünge, begleitet durch eine erhöhte pantomimische Evidenz des Geschehens. Ein wichtiges Instrument ist dabei die Zusammenfassung diachroner Schauspielszenen zu simultanen Opernauftritten; Dialoge können so nicht nur in rezitativische Strukturen und Duette, sondern an vielen Stellen auch in Ensembles überführt werden, während die großen, komplett übernommenen Monologe Kleists in diesem Umfeld in der Tat wie von selbst Gelegenheit zu umfänglichen Arien bieten.

Wenn Bachmann und Henze nach ihrem misslungenen Versuch mit einem originalen Opernstoff zu einem klassischen Drama als Textvorlage greifen, ist dies m.E. jedoch nur unzulänglich als ein Ausweichmanöver zu erklären, wie Grell andeutet.¹⁹⁶ Die Frage nach den speziellen Anforderungen an einen Operntext stellt sich bei der Transformation eines Sprechstückes in ein Libretto nicht minder dringlich als bei einer Neudichtung. Aus dem Textbuch lässt sich vielmehr die inzwischen gewonnene Souveränität Bachmanns im Umgang mit den Bedingungen der Oper ablesen. Zugleich ist, anders als im Librettofragment, auch die Handschrift des opernerprobten Komponisten zu spüren – bis hin zu diversen Unterschieden zwischen der Partitur und der Textbuchfassung, die in der Werkausgabe vorliegt. Henze kann daher durchaus als Mitautor auch des Librettos in der Gestalt gelten, in der es schließlich in die Partitur eingeht.

Literaturopern, schreiben Peter Petersen und Hans-Gerd Winter in ihrem Vorwort zu Opern nach Texten Georg Büchners, sind „Teil der produktiven Rezeptionsgeschichte eines Autors oder einer Autorin“ (Petersen/Winter, 30). Henzes *Prinz von Homburg* darf in diesem Punkt als geradezu idealtypisch gelten – das zeigt Petersen, indem er ihn als Beispiel heranzieht, das seine Definition des Literaturopernbegriffs veranschaulicht.¹⁹⁷ Literaturoper als „Oper über Literatur“ (Petersen 1999, 63): Quer zum erdrückenden Strom der patriotisch-nationalistischen Rezeption geschrieben, steht am Anfang *Homburg* in der Tat die Absicht, Kleists Schauspiel „neu und richtig zu benennen“

szenischen Punkt“ (Kreutzer, 235) hin, die das Libretto enthalte und mit dem Verzicht auf szenische Entwicklung verbunden sei.

196 Ein Drama als Vorlage biete „wesentliche Arbeitserleichterungen“ (Grell, 171), weil es die Erkundung der Unterschiede zwischen dramatischer und librettistischer Schreibweise ermögliche. Dies erfolgreich zu gestalten, setzt m.E. aber gerade das Wissen um entscheidenden Differenzen zwischen Sprech- und Musiktheater voraus.

197 Vgl. Petersen 1999, 67-70.

(W I/370). So notiert Ingeborg Bachmann in ihrem Werkstattbericht *Entstehung eines Librettos*, der erstmals im Programmheft der Uraufführung abgedruckt ist. Während sie allerdings ihren eigenen Anteil daran herunterspielt, erklärt sie die Musik Henzes zum entscheidenden Vehikel dieser Neudeutung: „In dem neuen Werk, der Oper, erlöst ja der Komponist den ‚bearbeiteten‘ Text zu einer neuen Gestalt, einer neuen Ganzheit“ (W I/373). Die erklärte Absicht einer rettenden Re-Lektüre des kleistschen *Homburgs* gründet insgesamt jedoch weniger in ästhetischen als in politischen Kategorien. Entscheidend ist vielmehr, wie Bachmann berichtet, die Empfindungslage einer Generation, die in den letzten Kriegsjahren ihre Adoleszenz erreicht, in Zeiten der erfolgreichen ideologischen Vereinnahmung Kleists zum „Klassiker des nationalsozialistischen Deutschlands“ (Minde-Pouet, 90), und – in Bezug auf den *Prinz Friedrich von Homburg* – „Dichter des Preußentums, der Zucht, des Gehorsams“ (Keudel) durch die nazistische Kulturpolitik. Es gilt, gegen das Bild eines nationalpatriotischen Kleist auch in den eigenen Köpfen anzuarbeiten; in ihrem Werkstattbericht geht es Bachmann darum nicht zuletzt auch um die Rehabilitierung der Person Kleist: „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“ (W I/372).

Das faschistische Kleist-Bild, das Ende der 1950er Jahre die Rezeption vor allem seiner Bühnenwerke noch immer nachhaltig determiniert, rückt Bachmann so mit sicherer Hand zurecht. Gegenüber dem *Homburg* selber allerdings artikuliert sie auch eigene erhebliche Vorbehalte. Spielen die anfänglichen Bedenken bei Henze später kaum eine Rolle mehr, beginnt die Librettistin ihren Werkkommentar mit dem Bekenntnis: „Vor die Aufgabe gestellt, das Schauspiel ‚Der Prinz von Homburg‘ einzurichten als Libretto, zögerte ich“ (W I/369).

Im Kern wirft dieses Zögern die grundsätzliche Frage nicht nur nach der historischen Korruptiertheit, sondern auch der Korruptierbarkeit klassischer Dichtung auf, konkret nach den Anschlussmöglichkeiten, die der kleistsche Text für die nationalsozialistische Ideologie ‚von sich aus‘ enthält. „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“ (W I/369), löst der Kanonendonner des *Homburg* für Bachmann zunächst einmal „die schlimmsten Assoziationen“ (ebd.) aus. Und die Gegenüberstellung von Texten Bert Brechts und Heinrich Heines zum *Homburg* scheint diese gleichsam ins Unbewusste

eingebraunte Verkettung von Drittem Reich, dem preußischen Militarismus des 19. Jahrhunderts und dem fiktiven Brandenburg Kleists noch zu bestätigen. Gleichmaßen ideologisch unverdächtig, bringen ihre äußerst gegensätzlichen Reaktionen genau jene Kleist-Bilder des national-patriotischen Preußens sowie des NS-Staats und seiner Kulturpolitik ins Spiel, mit der die Möglichkeit einer euphorischen Rezeption des *Homburg* in der Tradition Heines in der Tat genommen scheint. Ihre Hoffnung auf eine mögliche, gegen seine Rezeptionsgeschichte gerichtete Neu-Lektüre des *Homburg* muss Bachmann daher aus der Lösung dieser Verkettung ableiten. Unterstützung sucht und findet sie dabei bereits in den zitierten Texten selber. Denn berufen sich nicht irritierender Weise beide Autoren in ihrem gegensätzlichen Urteil explizit auf das Verhältnis des Schauspiels zum Staat, welches sich damit von Heine zu Brecht geradezu auf den Kopf stellt? Wenn in Heines Brief (1822) das staatsgefährdende Potential des kleistschen Texts durchscheint, das seine Aufführung in Berlin bis 1828 verhindert, auch dann noch zum vorübergehenden Verbot des Stücks durch Friedrich Wilhelm III. führt¹⁹⁸ und von Heine enthusiastisch begrüßt wird, legt Brechts Sonnett (1939) gewissermaßen seine Verführbarkeit frei, die in der Möglichkeit besteht, ihm im Gegenteil eine apologetische Haltung zu kriegerischem Expansionismus und staatlicher Gewalt zu unterstellen.

Die deutlich ausgestellten Zweifel Bachmanns erweisen sich hier als klug orchestriert. Sofern sie die zeitgeschichtlich geprägten Perspektiven auf den *Homburg* nicht negieren, sondern vielmehr dringlich artikulieren, sind diese gerade dadurch im nächsten Schritt selber in ihrer Deutungshoheit in Frage gestellt. Bestritten wird damit nicht die von Brecht betonten Kontinuitäten innerhalb der preußisch-deutschen Geschichte, die Bachmann nur implizit streift, aber ihre absolute Geltung als interpretatorische Matrix. Noch die Verkettung zwischen dem *Homburg* und den Kriegsverbrechen des Dritten Reichs erweist sich als Effekt der Vereinnahmung Kleists seitens der nazistischen Kulturpolitik. Dieser Effekt legitimiert die Skepsis Brechts und der Generation Bachmanns und Henzes gegenüber ihrem kulturellen Erbe sowie das (zunehmende, 1959 gleichwohl öffentlich noch weitgehend tabuisierte) Bemühen um die Aufarbeitung darin enthaltener ideologischer Konstanten. Er darf aber nicht den Blick verstellen auf das Visionäre der kleistschen Konzeption, wie es Bachmanns Text beschwört: den „Freimut sondergleichen“, den sie bei „allen Gestalten“ (W I/371) des Schauspiels wahrnimmt, den „ständigen Lichteinfall der

198 Bereits 1841 findet der *Homburg* auch in Berlin endgültig Anerkennung, vgl. Kanzog, 255.

Sprache“ (W I/369) in die durchweg zwielichtige Szenerie, schließlich die „Luft der Freiheit“, die seine Figuren atmen, und die, „bedenken wir es wirklich, noch nie in einem Staatswesen geatmet worden ist“ (W I/371).

Bachmanns Librettokommentar gipfelt damit in einer Rückgewinnung des Utopischen im Werk Kleists, freilich um den Preis einer weitgehenden Zurückdrängung des konkreten zeitgeschichtlichen Gehalts. In diesem – nicht unproblematischen¹⁹⁹ – Verständnis des kleistschen Brandenburg als einer überzeitlichen, den brandenburgischen des 17. wie auch den machtpolitischen und militärstrategischen Verhältnissen Preußens im 19. Jahrhundert weitgehend enthobenen Staatsvision stimmt ihre Lesart nahezu uneingeschränkt mit den Vorstellungen überein, wie sie Hans Werner Henze in mehreren kleinen Essays entwickelt. Auch Henze stellt den utopischen Charakter des „Ideal-Landes“ (MuP 79) in den Mittelpunkt und entwickelt in Abwehr der ‚preußischen‘ Lesart eine emphatische Deutung des Schauspiels, das für ihn die „Verherrlichung eines Träumers“ betreibt und „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“ (ebd.). Die Betonung überzeitlicher Problematik innerhalb der Schauspielhandlung darf vor diesem Hintergrund als ein interpretatorischer Basiskonsens der Adaption Bachmanns und Henzes gelten.²⁰⁰

199 Mit Wolf Kittler lassen sich zwei Hauptrichtungen der Kleistforschung unterscheiden, „eine, die ihre eigenen politischen, ja militärischen Ziele bei Kleist unvermittelt wiederfindet, und eine andere, die die Irrtümer der ersten dadurch zu vermeiden sucht, dass sie die Parteinahme des Dichters Kleist und damit den politischen und militärischen Gehalt seiner Schriften ganz einfach ignoriert“ (Kittler 1987, 12). Die letztere gewinnt nach dem Zweiten Weltkrieg auch in der Literaturwissenschaft mehr und mehr an Gewicht. Beide gehen für Kittler jedoch insofern fehl, da „die Behauptung, dass Kleist in seinem Werk nur ästhetische, künstlerische und humanitäre Ziele verfolgt habe, ebenso falsch (ist) wie die Vereinnahmung seiner Werke zum Zweck der politischen Propaganda“ (ebd., 13). Problematisch sei, „von Freiheit und Humanität, nicht aber von der strategischen Bedeutung dieser hohen Werte (zu) sprechen“ (ebd., 257). Dass die Entpolitisierung des Stoffes auch innerhalb der *Homburg*-Rezeption an deutschen Theatern nach 1945 stattfindet, zeigt Schmidt, 90-91.

200 Ich folge in diesem Ergebnis Kreutzer, 219, keinesfalls aber seiner extrem reduktiven Lektüre der Entstehung. Die nur schlagwortartig spezifizierten Skrupel Bachmanns gegenüber dem *Homburg* werden hier mit der Bemerkung vom Tisch gewischt, „doch was hat diese Dichterin nicht geängstigt?“ (Kreutzer, 222).

Für das Libretto resultiert daraus vor allem eine weitgehende Reduktion der kriegerischen Thematik. Die erheblichen (gattungsgemäßen) Kürzungen des kleistschen Texts²⁰¹ betreffen in besonderem Maße militärische Details; auch die ganz weggelassenen oder zusammengefassten Figuren sind in der Mehrzahl Militärs.²⁰² Die zahlreichen und kunstvollen Anspielungen Kleists auf wichtige strategische Militär-Diskurse seiner Zeit²⁰³ treten dementsprechend genauso in den Hintergrund wie die martialischen Elemente etwa der Schlacht-Teichoskopie (Akt I, Szene 3 im Libretto) oder im Gespräch zwischen dem Kurfürsten, Graf Hohenzollern und Kottwitz (II/9). Umgekehrt wird die Liebeshandlung gegenüber dem Schauspiel deutlich aufgewertet; Bachmann bildet dazu aus den Dialogen zwischen Natalie und dem Prinzen zwei Duette, in die sie zusätzlich einige Verse aus anderen Dramen Kleists hinzufügt.²⁰⁴ Zudem sind an einigen Stellen militärische Ausdrücke durch zeitgenössische humanistische Vokabeln ersetzt. Wie es am deutlichsten wohl der Austausch der kleistschen Formel „Kriegszucht und Gehorsam“ (5. Akt, 5. Auftritt) durch „Freiheit und Würde“ (II/9/113f.) vor Augen führt, geht die ‚Einrichtung‘ des Schauspieltextes also durchaus auch sprachlich Hand in Hand mit signifikanten Eingriffen in die Vorlage. Weniger ins Auge fallen die vorsichtige Modernisierung und gelegentliche Ent-Metaphorisierung des Schauspieltextes zugunsten einer besseren Textverständlichkeit. Zur Gestaltung des Schlusses ist unten noch mehr zu sagen.

Eines der wichtigsten Resultate dieser Zurückdrängung militärischer Thematik besteht sicherlich in der deutlichen Gewichtsverschiebung innerhalb der Figurenkonstellation zugunsten des Titelhelden. Während die Handlungen des Prinzen bei Kleist noch in eine militärische Logik eingebettet sind, die etwa sein somnambules Dahindämmern in der 1. Szene zumindest im Ansatz motiviert (es handelt sich um eine kurze Ruhepause zwischen zwei kriegerischen Einsätzen), streicht Bachmann diese fast vollständig aus. Homburg wird damit

201 Von den 1854 Versen Kleist bleibt ca. ein Drittel erhalten; damit steht das Libretto ganz im Sinne von Ferruccio Busonis populärer Formel ungefähr im Verhältnis von 1:3 zum Schauspieltext.

202 So fehlen Kleists Oberste Hennings, Truchß sowie die Rittmeister Golz, Sparren, Stranz und Mörner im Personenverzeichnis des Librettos; während Hennings und Reuß im 3. Akt, 1. Szene immerhin noch auftreten, ohne zu sprechen, sind die anderen zu namenlosen stummen Offizieren degradiert und damit auf ihre szenische Funktion beschränkt.

203 Vgl. Kittler 1987, bes. 256-290.

204 Zu den Anleihen an *Amphitryon* (Vers 1192-1194 bzw. Vers 1199-1200) und *Familie Schroffenstein* (Vers 1419 und 1269-1272) vgl. erschöpfend bereits Kreutzer, 254-255.

von Beginn an ganz auf die Figur des Träumers festgelegt, wodurch sich die Trennung zwischen ihm und dem Hofstaat wesentlich verschärft. Zugleich wird diesen somnambulen Zuständen des Prinzen weitaus mehr Raum gegeben als bei Kleist. In der Befehlsausgabe-Szene beispielsweise (1/2 der Oper) tritt die Verwirrung Homburgs, der den im Traum empfangenen Handschuh als den Natalies erkennt, wesentlich deutlicher hervor, womit auch sein spontanes Eingreifen in die Schlacht als direkte Folge seiner Ablenkung erklärbar wird. Dies ist bei Kleist nur im Ansatz möglich, hier steht vielmehr die Disposition des Prinzen zu gefühlsbestimmten militärischen Handlungen im Mittelpunkt. Im Gegenzug eliminiert Bachmann einen Großteil der Schlachterörterungen in den entsprechenden Schauspielszenen. Auch die staats- und kriegstheoretischen Argumente, die Kottwitz im 2. Akt Kleists in beredter Weise zugunsten Homburgs vorbringt, sind auf die grundsätzliche Frage nach einer möglichen Vermittlung von Empfindung und Gesetz reduziert.

Die zuerst in Kreutzers Librettoanalyse²⁰⁵ entwickelte und von der Forschung allgemein akzeptierte These, dass in der Oper dadurch anstelle des kleistschen Konfliktpaars Kurfürst/Prinz die Welt des somnambulen Prinzen in den Vordergrund trete, lässt sich allerdings m.E. nur bezüglich der sichtbaren Präsenz der Figuren auf der Bühne aufrechterhalten. In der Tat zwar beherrscht Homburg die Szenerie von Anfang an. Allein im ersten Akt singt der Prinz zwei Arien und steht auch in den folgenden Akten nicht nur während der Liebesduette mit Natalie, den konspirativen Treffen mit Hohenzollern und der Kurfürstin sowie der Schlusszene mit seiner vermeintlichen Hinrichtung stets im Zentrum. Dagegen verzichtet das Libretto auf jene Momente bei Kleist, in denen der Kurfürst im Dialog mit den anderen Figuren in dem Maße an Sicherheit verliert, wie er an Charakterschärfe gewinnt; entsprechend eindimensionaler ist auch die musikalische Charakteristik des Kurfürsten gehalten. Homburgs großer Gegenspieler stimmt selber keine einzige längere Arie an und verliert so gegenüber dem Prinzen an Komplexität. Diese neue Kräfteverteilung stellt jedoch die bei Kleist angelegten dramatischen Grundkonflikte (Realität versus Traum, Staat versus Einzelinteresse, Gesetz versus Gefühl) nicht etwa in Frage, sondern macht sie vielmehr auch szenisch sinnfällig. Aus dem kleistschen Figurenkonflikt wird in der Oper der Konflikt einer Figur mit einem allgegenwärtigen Prinzip. Und der Kurfürst, schon im Schauspiel weniger Figur als „Repräsentant, in welchem Amt und Person zusammenfallen“ (Schulte, 176), entfaltet seine Macht auf diese Weise nur umso stärker. Homburg, im zweiten

205 Vgl. Kreutzer, 218ff.

und dritten Akt zwischen Hoffen und Verzweiflung schwankend, steht, wie vor allem an der Musik zu zeigen ist, dabei ganz im Banne des durch den Kurfürsten ergangenen Todesurteils, und damit vor der Frage des Gesetzes.

Dass Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes *Prinz von Homburg* gleichwohl als „eigenständige Schöpfung [...], nicht eine bloße Adaption“ (Kreutzer, 261) betrachtet werden muss, steht außer Frage, auch wenn zu bedenken wäre, ob nicht mit gleich welcher Werkadaption, die einen Medienwechsel vollzieht, notwendig interpretatorische Eigenleistungen und ‚schöpferische‘ Eingriffe verbunden sind. Hinzuweisen aber ist bereits an dieser Stelle darauf, dass die Reduktion der historischen Thematik, so problematisch sie im Blick auf Kleists kenntnisreiche Verarbeitung zeitgenössischer Diskurse erscheinen mag,²⁰⁶ in der Oper keineswegs dazu führt, die Schauspielhandlung in ihren Grundzügen entscheidend zu modifizieren. Schon Kleist selber enthistorisiert seinen Stoff so weitgehend, dass nicht nur Theodor Fontane bekanntermaßen Anstoß an seinem unerträglich unpreußischen Helden nahm.²⁰⁷ Und wie in Kleists Drama des Subjekts und seiner Verfasstheiten geht es auch in der Oper um den Ort der Subjektivität in Gesetz und Sozialität, personalisiert auf der Ebene der musikdramatischen Fiktion im Prinzen von Homburg, der, eingesponnen in erotisch-kriegerische Wunschträume, seine militärische Instruktion überhört und so in den Konflikt zwischen Spontaneität und Gehorsam, zwischen der Order „vom Herzen“ (I/3/150-152) und dem kurfürstlichen Befehl gerät. Dem Triumph des Gefühls folgt der des Gesetzes: Homburgs siegbringendes, aber eigenmächtiges Eingreifen in die Schlacht von Fehrbellin lässt ihn vor dem Kriegsgesetz schuldig werden. Zum Tode verurteilt, führt sein Bekenntnis zu der dem Einzelnen und schon gar verwandtschaftlicher Rücksichtnahme übergeordneten Gültigkeit des Gesetzes aber im letzten Moment zur Begnadigung. Bestehen bleibt so auch die latente Widersprüchlichkeit des Schlussbildes, zu der noch mehr zu bemerken ist. Der Schluss inszeniert auch in der Oper weniger eine Auflösung der Gegensätze als ihre selber traumhafte Aufhebung im theatralen Schein.

206 Vgl. neben Kittler 1987 auch Schmidt, der zweifellos zu Recht die Bedeutung aktueller ‚preußischer‘ Probleme im *Homburg* unterstreicht.

207 Vgl. Fontane 1872, 553. Zur Enthistorisierungstendenz bei Kleist vgl. Werner, 93.

Traumklang und Gesetzeston: Die *Homburg*-Musik im Verhältnis zu Sprache und Szene

„für [...]
 die Nichtachtung jeglichen Befehls“ (W I/46).

Die Musik des *Homburg* wird von Hans Werner Henze als künstlerisches Konzentrat der letzten polyphonen Werke angekündigt (*Sonata per Archi*, 1957/58, *Drei Dithyramben für Kammerorchester*, 1959, *Sonata per Pianoforte*, 1959).²⁰⁸ Im Vergleich zu den *Nachtstücken* und *Arien* kennzeichnet sie insgesamt gesehen eine deutlich veränderte Klangsprache. Die entscheidende Akzentverschiebung, die sich Ende der 1950er Jahre im Schaffen Henzes vollzieht, besteht in der vermehrten Anwendung horizontaler, oft seriell organisierter Strukturen und dem weitgehenden Verzicht auf die reich instrumentierte, ‚neapolitanische‘ Klangsinnlichkeit der *Nachtstücke*-Akkordik. Gele gentlich an die durchsichtige Textur des *Idioten* erinnernd, erscheint der Orchestersatz des *Homburg* durch diese Aufwertung deterministischer Techniken sowie eine vielfach kammermusikalische Besetzung insgesamt weitaus karger, gleichsam verdichtet auf wenige tragende Linien, die zudem in vielfältige kontrapunktische Formmodelle eingebunden sind.

Gleichwohl lassen sich auch in der Kleist-Oper tonal oszillierende Klangflächen und stark expressive, ja vielleicht sogar „im Ohr brennende melodische Linien“ (MuP 77) finden; besonders in den großen Arien des Prinzen knüpft Henze unüberhörbar am *Undine*-Strang weiter. In den zur Uraufführung entstandenen Selbstkommentaren werden diese Kontinuitäten denn auch betont und in der gemeinsamen Affinität zum italienischen Melodramma des 19. Jahrhunderts begründet (ebd.). Aus dem Abstand von mehr als 35 Jahren, stellt Henze dagegen zu ebensolchem Recht den Stilwechsel in den Vordergrund, der ihn vom lyrischen Reichtum und den klangsinnlichen Finessen des *König Hirsch* oder der *Undine* hin zu konstruktiver Strenge und verstärkter Arbeit mit Mehrstimmigkeit und Kontrapunktik geführt habe, wie er sich etwa auch in *Antifone* (UA 1962) niederschlägt, einem streng seriellen Stück, das kurz nach dem *Homburg* entsteht. Bachmann erscheint in den Erinnerungen als wichtige Impulsgeberin: „Ingeborg überwacht das Entstehen der Neuen Strenge, kritisiert, verzagt, verlangt: strenger! Noch strenger muss das werden“ (BQ 196).

208 Vgl. MuP 81.

Wenn Henze aus autobiographischer Perspektive den Akzent ganz auf die verstärkte Anwendung deterministischer Konstruktionsprinzipien legt, also gleichsam die Unterwerfung des Kompositionsprozesses unter Gesetze und verbindliche Ordnung, beleuchtet auch dies im Blick auf die *Homburg*-Musik allerdings nur die eine Seite einer Dynamik, deren andere zugleich verdeckt bleibt. Szenisch zur Geltung gebracht werden die ‚strengen Fakturen‘ nämlich gerade durch ihre Einbindung in eine subtile Dialektik mit weniger determinierten Strukturen.²⁰⁹ Zu zeigen ist im Folgenden, dass dieses Schwanken Henzes in der Bewertung seiner *Homburg*-Musik über den Kontext der Oper hinaus auf ein Kernthema seines Komponierens verweist, das Ende der 1950er Jahre erneut in den Mittelpunkt seiner Anstrengungen rückt: die so fragile wie fragliche Objektivierung der angestrebten musikalischen ‚Explosionen‘ und ‚Grenzüberschreitungen‘ durch rationale Ordnungsprinzipien, wie ich sie in meinen Vorüberlegungen ins Spiel gebracht habe²¹⁰. Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* ist es, der hier gleich eine doppelte Lösung verheißt.

Vom Blankvers zur Gesangsfigur: Sprache und Melodik

„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“ (MuP 77) – jenseits des pathetischen Tonfalls, den Henzes Werkkommentare aus den 1950er und frühen 1960er Jahren durchgehend anschlagen, verweist dieses Notat auf ein entscheidendes Merkmal seiner Annäherung an den *Homburg*. Es geht primär nicht um den Stoff oder die Handlung, sondern um die ‚Sprache‘, und das heißt bei Henze: die gesamte

209 Vgl. ein ausgewogeneres Statement zur Münchner Neufassung (1992): „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 [...] und freier Tonalität nachvollzogen worden“ (Henze 1992, 24, hier zitiert nach Grell, 168).

210 „Ich stand nun vor der Aufgabe, zwei völlig gegensätzliche Welten darzustellen, die des Traums und die der Raison. Oder die des Rausches, der Begeisterung, die in scharfem Kontrast lag zu Nüchternheit und Besinnung. Manchmal habe ich auch gedacht: Die Idee von der künstlerischen Freiheit in scharfem Kontrast zu der Idee von Unterwerfung, zur Dienstbarkeit unter Gesetzen, Regeln und Konventionen“ (BQ 185). Auch im Gespräch mit Wolf-Eberhard von Lewinsky (1967) betont Henze, dass es im *Homburg* „im Grunde um die ‚Große Frage‘ geht: Inspiration kontra Zwang, Intuition kontra Materialismus, Form kontra Auflösung“ (MuP 126).

ästhetische Struktur des Schauspieltextes bis hin zu seiner metrischen Disposition. Denn auch bezüglich der Oper wendet sich Henze gegen Verfahren der Textentstellung oder -fragmentierung, wie sie Ende der 1950er Jahre von den Exponenten der Avantgarde verfochten wird. Eine ‚Musikalisierung‘ der literarischen Vorlage in Form ihrer Aufsplitterung in klangliche Partikel liegt seinem Komponieren so fern wie nur irgend denkbar. Im Gegenteil; die emphatische Semantik des Schauspieltextes vermittelt sich ihm gerade durch seine *Versgestalt*, die „hymnischen Jamben“ (MuP 79), „in lang ausschwingenden Phrasen noch gesteigert“ (ebd.), deren Bedeutung Henze in den kleinen *Homburg*-Kommentaren mehrfach hervorhebt. Von Bachmann mit wenigen Ausnahmen ins Libretto übernommen, „verlangen (sie) von der Musik, wenn sie tragen soll, ein ähnliches Mitschwingen. Die Musik kann hier das Aufsteigen noch verstärken, kann es anführen, überhöhen“ (ebd.).

Ganz offensichtlich ist nun an dieser Stelle nicht nur der Versfuß und seine für Kleist so charakteristische, hypotaktische Führung gemeint. Vielmehr liegt der Anknüpfungspunkt für die Vertonung in der spezifischen Metrik der Schauspielverse *als* einer zugleich affektiv wirksamen: Das ‚Aufsteigen‘ des hohen kleistschen Tons zum großen, weltumspannend humanistischen Pathos transportiert sich für Henze nicht zuletzt in der gesetzmäßig rhythmischen Struktur des Schauspieltextes. Kennzeichnet aber bereits den Kleist-Text eine „ständige Spannung von Versstruktur und Abweichung von ihr [...], und zwar zugunsten der jeweiligen Darstellungsleistung des Einzelverses“ (Arntzen, 237), kann an dieser spezifischen textlichen Eigenschaft eine von subtilen horizontalen Spannungsverläufen geprägte, ‚strenge‘ Musik in der Tat wie von selber ansetzen,²¹¹ lassen sich, ausgehend von eher statischen, regelhaft gebundenen Zuständen, immer wieder großflächige Affektsteigerungen und -umschwünge im Melodramma-Stil gestalten. Die Bandbreite zwischen einer nüchtern syllabischen, auf Tonwiederholungen basierenden Vertonung der Jamben und ihrer affektiven Ausdehnung bis ins Unkenntliche misst die Möglichkeiten zur dramaturgischen Feinzeichnung aus, die Henze sich hier erschließt. Anhand einiger Beispiele werde ich zeigen, dass das jambische Gesetz der Sprache in Henzes *Homburg*-Musik also keineswegs außer Kraft ist,²¹² sondern vielmehr in sie eingeht, und zwar derge-

211 „Aber man sage mir, wer hätte mir ein besseres Libretto geschrieben als mein Freund Heinrich von Kleist“ (MuP 76-77).

212 Mit Peter Petersen werden „aus den jambischen Pentametern [...] frei rhythmisierte Gesangsstimmen“ (Petersen 1999, 69-70). Schon Kreutzer, 230, beobachtet aber, dass sich der Jambus „erstaunlich markant“ in der Vertonung bemerkbar mache; im selben Sinne Beck,

stalt, dass die Musik selber zum Schauplatz der zentralen Konflikte zwischen Subjekt und Gesetz, Traum und Wirklichkeit bzw. dem Prinzen von Homburg und der Kurfürstenwelt wird.

Beginnen wir mit einer ersten Annäherung an die große Euphorie-Arie des Prinzen im 1. Akt (2. Szene). Vor allem die erste, einleitungsartige Strophe wirft ein klares Licht auf Henzes Umgang mit den kleistschen Jamben. Nachdem der Kurfürst aufgebrochen ist, bleibt Homburg allein auf der Bühne zurück, seinen Träumen von Liebes- und Kriegsglück überlassen: „Nun denn, auf deiner Kugel, Ungeheures [...] Du hast mir, Glück, die Locken schon gestreift“ (Akt I/Szene 2/Takt 180ff.). Ein *Fortissimo* in Holzbläsern und Streichern, den Abgang des Kurfürsten begleitend, reduziert sich auf akzentuierte Repetitionen in Pauke und Klavier, die plötzlich mit dem Einsatz der Singstimme ins *Piano* zurückfallen. Die folgende erste Arienstrophe ist bis auf das vorletzte Wort („roll“) durchgehend syllabisch textiert. Mit ihm beginnt ein fulminantes fünftaktiges Crescendo, Auftakt des vorweggenommenen Siegesgesangs Homburgs in den restlichen acht Versen (Tafel 18). Wenn nun die ersten beiden, im *Piano* startenden Takte der 1. Strophe noch rhythmisch frei gehalten sind, zeigt sich die Gesangspartie ab I/2/182 unverkennbar jambisch strukturiert. Konsequenz sind die betonten Silben durch längere Noten hervorgehoben; allerdings ohne dass dabei ein monotones Heben und Senken entstünde, das verhindert die metrische Beweglichkeit der Betonungen, die immer wieder auf andere Taktzeiten fallen, und ihr variabler Wert. Das dreitaktige Melisma in I/2/190-192 allerdings scheint diese Ordnung mit einem fulminanten, jede Proportion sprengenden Ausbruch unvermittelt aufzuheben. Genau besehen jedoch passt es sich als schlagartig expandierte oder besser: expandierende Betonung durchaus in das jambische Schema; ganz regelgemäß geht auch hier eine Senkung voraus und folgt eine kurze, unbetonte Note. Der Transfer des sprachlichen Versmaßes in Musik, das wird an dieser Stelle deutlich, ist eben nicht nur mit einer rhythmischen Vereindeutigung verbunden.²¹³ Die variable Relation zwischen betonten und unbeton-

- 162, der auf die zitierten Äußerungen Henzes verweist. Grell meint dagegen, es sei aufgrund der „anderen Metrik“ von vertontem Wort und klassischem Blankvers grundsätzlich „unmöglich, ausgenommen mit seriellen Mitteln vielleicht, einen klassischen Schauspieltext wörtlich zu vertonen“ (Grell, 235). Dass Henze seine seriellen Mittel gerade einsetzt, um diese Divergenz für die musikdramatische Darstellung fruchtbar zu machen, wird damit verkannt.
- 213 Vgl. *Musik und Dichtung*, wo es heißt, dass die Silbe „ungleich strenger in der Musik, ungleich unbefangener in der Sprache“ (W IV/59) gemessen werde.

ten Silben eröffnet vielmehr gerade vielfältigste Möglichkeiten zu differenzierten Melodiebildungen, und dies, ohne dabei die jambische Grundstruktur zu verlassen. Was am Ende der ersten Arienstrophe vorliegt, ist daher nicht eine Abweichung vom jambischen Prinzip, sondern m.E. vielmehr ein anschauliches Beispiel für das genannte „Aufsteigen“ und „Überhöhen“ der kleistschen ‚Sprache‘ durch das Medium Musik; eine hymnische Darstellung des Singulären, des euphorischen Gefühlsmoments *im Rahmen des Gesetzes*.

Ganz ähnlich liegt die Sache zu Beginn der 3. Szene. Angesichts des Schlachtfeldes von Fehrbellin sinniert Graf Hohenzollern dort, als Freund Homburgs gleichfalls träumerischer Empfindung fähig:²¹⁴ „Ein schöner Tag, so wahr ich Leben atme! Ein Tag, von Gott, dem hohen Herrn der Welt, gemacht zu süßerm Ding, als sich zu schlagen! Die Sonne schimmert rötlich durch die Wolken, und die Gefühle flattern mit der Lerche zum heitern Duft des Himmels auf“ (I/3/1-18). Der konsequent jambische Rhythmus des Monologs (nur bei „Lerche“ ‚flattert‘ auch Kleists Text) ist hier weitgehend erhalten, wird aber auf einigen charakteristischen Reizwörtern (flattert, Lerche, Duft) entsprechend der so gar nicht kriegerischen Worte Hohenzollerns auffällig durch eine reichhaltige melodische Figuration transzendiert. Dadurch, dass die Figurationen mit kurzem Auftakt versehen sind und auf eine betonte Silbe fallen, ist jedoch der Jambus auch hier zugleich als Grundgerüst beibehalten. Entsprechend fehlt dagegen jede melismatische Expressivität in der Partie des Kurfürsten, der im letzten Abschnitt der dreigeteilten 3. Szene triumphal Einzug hält (I/3c). Der für alles Weitere entscheidende Satz: „Wer immer auch die Reiterei geführt am Tag der Schlacht [...] eigenmächtig, bevor ich Ordre gab, der ist des Todes schuldig, das erklär ich, und vor ein Kriegesgericht bestell ich ihn“ (I/3c/14-24) verweist dabei auf eine weitere Eigenart der Gesangsstimmen im Umkreis des Kurfürsten. Wo Henze zugunsten charakteristischer Formeln – z.B. der mehrfach auftauchenden drei Auftaktachtel, die im Gegenzug den Versbeginn markieren – auf den jambischen Fuß verzichtet, betrifft dies kaum einmal wichtige Substantiva, die hier zudem durchgängig auf den Taktbeginn fallen (Schlacht, Ordre, Todes, Kriegesgericht).

214 Hohenzollern ist es allerdings auch, der mit seiner ironischen Diagnose, der Prinz werde fallen, sobald man ihn anspreche, das Signal gibt für die Pathologisierung des nachtwandelnden Homburg (Kurfürstin: „Der junge Mann ist krank, so wahr ich lebe“, I/1/67-68). Nicht sehr viel später (I/1/165) trifft die Prophezeiung im übrigen ein.

Tafel 18

Homburg, I/2, Takt 190-194



Hohenzollern, I/3a, Takt 4-8



Hohenzollern, I/3a, Takt 11-18



Kurfürst, I/3c, Takt 14-24



Wenn Natalie und Homburg die Szene II/6 mit einem kurzen Duett beschließen, treffen beide Welten aufeinander. Was sich schon im Text abzeichnet, dass nämlich Natalie voller Hoffnung ist, Homburg dagegen ganz im Bann seiner Todesfurcht (Natalie: „Ich gebe dir ein Zeichen vom Erfolg!“ vs. Homburg: „Vergönne mir ein Zeichen vom Erfolg!“), macht die unterschiedliche Vertonung der Textmetrik unmissverständlich. Natalie singt schnelle, bewegte Sechzehnteltriolen und auf „Zeichen“ ein geradezu enthusiastisches, den Umfang einer Oktave überschreitendes Melisma. Im Kontrast dazu verharrt Homburgs syllabischer Gesang auf einem nur geringfügig variierten, punktierten Rhythmus. Und doch bleiben beide innerhalb der jambischen Abfolge von Hebung und Senkung.

Wenn sich hier der gesetzmäßige Rhythmus des Gesangs in Homburgs Stimme verfestigt, passt die Arbeit mit rhythmisch determinierten Instrumentalstimmen, wie sie den zweiten und dritten Akt kennzeichnet – bis hin zu rhythmischen Reihen zu Beginn des 3. Akts²¹⁵ – ins Bild der drohenden, „blinden und phantasielosen Anwendung“ (MuP 79) des Gesetzes.

215 Vgl. de LaMotte 1960, 43-46.

Tafel 19

Duett II/6, Takt 132-135

Natalie

ich gebe dir ein Zeichen vom Erfolg!

Homburg

ver-gön - ne mir ein Zeichen vom Erfolg!

Die jambische Metrik des Schauspieltextes bleibt also nicht nur bis in stark expressive Gesangspassagen hinein mehr oder weniger latent erhalten.²¹⁶ Szenisch motiviert, fließt sie vielmehr als ein wichtiges Instrument in die Ausdifferenzierung der Singstimmen ein und wirkt so mit an der musikalischen Unterscheidung der Sphären Homburgs und des Kurfürsten. Damit überkreuzt und ergänzt sie sich mit einem anderen wesentlichen melodischen Mittel Henzes, der Arbeit mit figurenbezogenen Intervallen und Motivkernen. Im Gegensatz zur Metrik, die gar nicht thematisiert ist, wird diese von de LaMotte²¹⁷ überzeugend dargestellt; ich beschränke mich daher auf ein kurzes Resümee seiner Ergebnisse. Zeigen möchte ich jedoch, dass die Intervalle nicht nur die Welt Homburgs oder des Kurfürsten bezeichnen und klanglich fassbar machen, sondern, was de LaMotte nicht erwähnt, im 2. und 3. Akt auch dramaturgische Relevanz entwickeln.

Während der Kurfürst ‚seine‘ Intervalle, Quart und vor allem Quinte, in voller Stärke erst in der 2. Szene zur Geltung bringt, treten das Homburg-Intervall (aufsteigende Sexte) und sein zentrales Motiv (eine aufsteigende, mit wechselnden Zwischenschritten ausgefüllte Oktave) schon in der Eingangsszene hervor. Die 1. Szene, deren traumartigen Charakter Ingeborg Bachmann wie erwähnt durch die Streichung der einführenden Textpassagen in den Vordergrund stellt, konzentriert sich damit auch klanglich in erster Linie auf den träu-

216 Hier liegen die Ähnlichkeiten mit dem Melodrama Bellinis, dessen Gesangsmelodien weitgehend dem Duktus der Sprache zu folgen versuchen, vgl. Döhring/Henze-Döhring, 30. Im übrigen erfüllt der *Homburg*, indem er die Jamben des Kleist-Textes aufnimmt, ein weiteres wichtiges Kriterium des Literaturoper-Begriffs, den Petersen entwickelt: die Erkennbarkeit der ästhetischen Struktur des als Libretto verwendeten Textes in der Opernpartitur (vgl. Petersen 1999, 60).

217 Vgl. de LaMotte 1960, 13-18.

merischen Zustand des Prinzen. Ohne Ouvertüre, erklingen die ersten beiden Akkorde der Oper noch vor geschlossenem Vorhang. Dass in ihnen beide tragenden Intervalle, und damit bereits die komplette Basisreihe der Oper (R1) enthalten ist, wird noch zu sehen sein. Nach dieser musikalischen Exposition öffnet sich im dritten Takt die nächtliche Szene. Im Schlossgarten sitzend, windet sich der wachträumende Prinz von Homburg einen Siegeskranz. Kurfürst und Kurfürstin, Hohenzollern, Natalie und ein kleines Gefolge treten hinzu und „schauen vom Geländer der Rampe auf ihn nieder“ (PaH 2). Im Laufe der Szene etabliert sich nun sowohl die Sexte als maßgebliches Intervall Homburgs, als auch das genannte Oktavmotiv, das zuerst von Natalie auf das Wort „Prinz“ gesungen wird (I/1/20-22). Die Prinzessin bringt damit zugleich das klangliche Wunschbild hervor, das Homburg von da an nicht mehr loslässt und schon bald seinen Träumen von Ruhm und Liebe Gestalt gibt (vgl. I/1/85-86, auf „Lorbeer“; I/1/126-127, „Natalie“; I/1/211, „schöne Traumgestalt“). Im Erwachen bleibt, ein rätselhaftes Pfand, nur noch ein karges Motivgerüst zurück (I/1/224, „Nur einen Handschuh“).

Tafel 20

Natalie, I/1, Takt 20-22 **Homburg, I/1, Takt 126-127**

der Prinz von Hom-burg Na-ta - 3 - - - - - tief

Homburg, I/1, Takt 211 **Homburg, I/1, Takt 224**

schö-nen Trau-mge-stalt! Nur ei-nen Handschuh

Eine ähnlich große, figurative Flexibilität kennzeichnet die Homburg-Melodien auch in den folgenden Szenen. Die Kurfürstenwelt der Quinten und Quartan, wie sie sich zu Beginn der Schlachtplan-Szene machtvoll etabliert, ist demgegenüber insgesamt weitaus stabiler und durch Kontinuität auch in der rhythmischen Ausgestaltung charakterisiert; die konstitutive Spannung zwischen Spontaneität und Norm wird so, eingebracht zur psychologischen Figurenzeichnung, auch auf der Ebene der Gesangsmelodik unmittelbar sinnfällig. Dabei arbeitet Henze gerade auch in der Homburg-Klangwelt mit deterministischen Verfahren; beispielsweise entwickelt sich – ausgehend von den sext-

geprägten Partien Hohenzollerns und Homburgs – bereits in der 1. Szene mit der sog. „Trauminvention“ (de LaMotte 1960, 23) ein bis zu 53 Töne umfassender Tune, der sich in I/3b zu kompliziertesten polyphonen Fakturen verdichtet und, seriell verarbeitet, auch im 2. und 3. Akt eine Hauptrolle spielt (Tafel 21).²¹⁸

Sofern sich nicht nur die Differenz zwischen Traum- und Gesetzes-sphäre klanglich materialisiert, sondern gerade auch der Konflikt Homburgs mit dem kurfürstlichen Gesetz in der Intervallstruktur seiner Singstimme, bleibt der Antagonismus zwischen Sext- und Quint/Quartwelt gleichwohl über die gesamte Oper hin bedeutsam. Das unterstreicht beispielsweise die Teilszene I/3b nach der Schlacht, wo der drohende Einsturz der Kurfürstenwelt durch die beiden gleichzeitig klingenden Tritoni B-e und h-fl im Orchester angezeigt wird. Nur wenig später, nach Homburgs Auftritt I/3b/25, gewinnt hier der Traum-Tune eindeutig die Oberhand. Dagegen stabilisiert sich die Quintwelt schlagartig wieder mit dem Auftritt des Kurfürsten in I/3c; kurz nach seinem Einsatz erklingen acht übereinander geschichtete Quinten im Orchester (I/3c/17-18). Wie ich unten vorführen will, besteht, während der Prinz bis I/3c gleichsam im Traum singt und agiert, seine Partie im Gefängnis (4. Szene) dann ganz aus rationalen Strukturen. Zu zeigen ist zunächst, dass die Kurfürsten-Intervalle in wichtigen dramatischen Momenten des 2. Akts auf Homburgs Gesang übergreifen.

Tafel 21

Traum-Tune ('Traum-Invention') Die Zweiklänge verweisen auf häufig gebrauchte Alternativtöne



Werfen wir einen Blick auf den Anfang der von Bachmann eingefügten 5. Szene. Anders als bei Kleist, zeigt sie das leere, auf Homburg wartende Grab auf der Bühne. Nach elf Takten stehender Akkorde

²¹⁸ Vgl. de LaMotte 1960, 19-31. Im 1. Akt bringt Henze häufig nur die ersten 13 oder 14 Töne; im 2. und 3. Akt tauchen neben dem kompletten Tune auch kurze Fragmente und frei weitergeführte Varianten auf. Ausführlich erscheint der Traum-Tune vor allem im Liebesduett I/3 sowie zu Beginn der letzten Szene (III/10), zum poetischen Sinnieren des todesbereiten Prinzen.

stimmt der Prinz, der sich durch sein Stimmfach in die Gesellschaft tragischer Helden der modernen Oper begibt,²¹⁹ im Angesicht der Totengräber seine kurze Vergänglichkeitsarie an: „O Gott! Ich seh das Grab beim Schein der Fackeln offen, das morgen mein Gebein empfangen soll. Und diese Augen, die das Schauspiel schau’n, will man mit Nacht umschatten [...]“ (II/5, 14-34). Als Tonmaterial dient hier die zweite Zwölftonreihe des *Homburg* (R2). Diese sogenannte „Schlachtinvention“ (de LaMotte 1960, 32) verdankt ihren Namen dem ersten Auftritt, der den entscheidenden Handlungsknoten des 1. Akts markiert. Zu Homburgs Worten „Auf, auf!“ (I/3a, 147), mit denen er in die Schlacht eingreift, erscheint sie zunächst als längerer Tune, der durch Weglassen der wiederholten Töne aber nachfolgend auf eine dodekaphone Reihe reduziert wird. In dieser zwölftönigen Form begleitet sie den Prinzen durch den 2. und 3. Akt (Tafel 22). So klingt R2 einerseits dort, wo Homburg seinem Tod ins Auge sieht (außer II/5 noch III/10, 76 kurz vor der Scheinhinrichtung und beim Abschied Hohenzollerns in III/10, 102); andererseits aber auch in Augenblicken neuer Hoffnung (II/6/140 verspricht Natalie, sich beim Kurfürsten für den Prinzen einzusetzen) und während des zweiten peripetischen Moments der Handlung, Homburgs Bekenntnis zum Gesetz (II/8/125).²²⁰ Von einer auf die Schlacht verweisenden Reihe kann also nur in dem allgemeinen Sinne gesprochen werden, dass aus Homburgs eigenmächtigem Startsignal in der Tat alle weiteren Verwicklungen resultieren. Bezüglich des klanglichen Grundkonflikts ist die Schlachtreihe eher indifferent; sie enthält nur jeweils eine Quint (bzw. oktavversetzte Quart) und eine kleine Sexte.

In der 5. Szene ist nun zu sehen, dass Henze das Reihenmaterial gleichwohl derart disponiert, dass immer wieder zentrale Worte durch Kurfürstenintervalle vertont sind. Vier unterschiedliche Verfahren sind dabei zu beobachten. Erstens setzt Homburg nach der den ersten zwei Versen folgenden Fermate seine Arie mit einem dreifachen Quartstieg und einer anschließenden, fallenden großen Terz fort. Eine freie, aus Kurfürstenintervallen gebaute Melodiefigur unterbricht so die Ansätze zur Schlachtreihe (R2), die Homburg zu Beginn der Arie unternimmt. Zweitens kombiniert Henze im nächsten Takt auf engem Raum zwei im Quintabstand stehende Krebse von R2 (Horn und Singstimme/Viola II/5/21), lässt den Gesang aber in den ersten Ton

219 Zur Geschichte des Bariton in der Oper des 20. Jahrhunderts (etwa Stolz aus den *Soldaten* von B.A. Zimmermann, *Wozzeck*, der *Mathis Hindemiths*) vgl. Müller 1965, 36 und Grell, 174.

220 Eine erste Antizipation, die sich als Fis-Umkehrung der Töne 1-3, 5 und 7 auffassen lässt, erscheint bereits I/1/232 in der Viola.

des K2(d) im Horn einstimmen, so dass die Gesangspartie ‚ihren‘ K2(a)-Durchgang folglich mit dem Quintstieg Cis-Gis erreicht. Drittens ist an den zwölften Ton des K2(a) im Gesang ein zusätzlicher Ton (As, verdoppelt im Horn) angefügt, so dass der anschließende K2(d) mit einem Quartsprung erreicht wird (II/5/25-26). Und viertens bleibt dieser K2(d) fragmentarisch; nach den Tönen 1-7 erfolgt in II/5/28 ein Neuansatz in derselben Lage, der in den folgenden beiden Takten dann vollständig durchläuft. Auch das führt zu einem zusätzlichen Quartsprung. Innerhalb von nur neun Takten sind damit nicht weniger als acht Kurfürstenintervalle in den ‚strengen‘ Satz eingeflossen, und davon fallen immerhin die Hälfte auf die Anfangssilben wichtiger Substantive (Schauspiel, Nacht, Zukunft, Feenreich).

Dass und wie das kurfürstliche Gesetz und seine drohende Konsequenz unüberhörbare Spuren in die Gesangslinien Homburgs einschreibt, zeigt auch die folgende Szene. Es erscheint ein Held jenseits jeder heldischen Verfassung. Im Hinterkopf die vermutete Heiratsintrige des Kurfürsten, bringt der Prinz die Geliebte als sein letztes Faustpfand ins Spiel, ums nackte Überleben bereit, auf sie zu verzichten. Der zentrale Satz „Seit ich mein Grab sah, will ich nichts als leben!“ (II/6/50) präsentiert hier folgerichtig einen (lagenverschleierte) dreifachen Quintstieg. Nur das Wort „Ich“ weicht gewissermaßen als Zwischenton von der Figur des Gesetzes ab. In den Takten 61-64 erscheint im übrigen eine weitere Variante des Oktavmotivs Homburgs, auf den bezeichnenden Text „[Natalie], das vergiss nicht, ihm zu melden, begehrt ich gar nicht mehr.“ Der Oktavaufschwung benötigt hier zwei Anläufe, um mit einem Tritonus ans Ziel zu gelangen.

„Interpretation des Theaters“: Musikalische Form und Szene

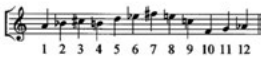
Mit der *Homburg*-Musik, so lässt sich in den Uraufführungssays nachlesen, geht es für den Komponisten um die Bestimmung der Aktualität des kleistschen Schauspiels; die „Verhältnisse zwischen uns und dem Damals des selbstmörderischen Dichters“ (MuP 79), auf die Henze zielt, erhellen sich – ganz gemäß Petersens Literaturoperkonzepts – in einer Konstellation zweier heterogener Kunstsysteme: der Vertonung des ‚klassischen‘ Schauspieltextes durch weitgehend seriell determinierte Musik.²²¹ Die Stilpluralität der Musik Henzes, die in besonderer Weise im *Idioten*, aber auch in den *Nachtstücken und Arien*

221 In dieser Differenz verwirklicht der *Homburg* „die fundamentale Strukturidee von Literaturoper“, die nach Petersens Definition in der „Unterscheidbarkeit der Elemente“ (Petersen 1999, 61) besteht.

als zentrales Charakteristikum herausgearbeitet werden konnte und vielleicht in noch einmal höherem Maße die Partitur des *Jungen Lord* auszeichnet, erscheint im *Homburg* also gerade auch im Blick auf die Relation von Musik und Sprache. Ich möchte an zwei Beispielen zeigen, dass Verbindung zwischen diesen historischen Schichten an vielen Stellen durch ein Drittes entsteht, autonome musikalische Formmodelle, die verschiedenen Szenen zugrunde liegen.

Tafel 22

Schlachtreihe (R2)



Grabszene II/5, Takt 20-28 (Reduktion auf das dreistimmige Satzgerüst)

Homburg

Und diese Au - gen, K2(a): 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
die das Schau-spiel schau, will man mit Nacht um - schat - ten,

G2(des): 1 2 3 4 5 6 7

die - sen Bu - sen 7 8 9 10 11 12 (1) Ach, der die
mit mörderischen Ku - geln mir durchbohren? K2(d): 1 2 3 4 5 6

K2(d): 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Zu - kunft, auf des Le - bens Gip - fel, heut, wie ein Feenreich

KU2(e): 1

„Fehrbellin, im Saal des Schlosses“: I/3

Hinsichtlich der Organisation von Tonhöhe – und gelegentlich auch Tondauer – vornehmlich seriell strukturiert, basiert der formale Ablauf einer ganzen Anzahl von Musiken auf instrumentalen Kontrapunkt-Modellen wie Fuge, Kanon, Chaconne und Passacaglia, die allerdings oft starken Modifikationen unterliegen, „so dass man sich sogar fragen muss, wieweit sie eigentlich noch die gleiche Sache sind“ (MuP 78). Die musikalische Form bildet damit ein wichtiges pluralistisches Element innerhalb der *Homburg*-Musik selber. Dabei sind gerade diese kontrapunktischen Formen genuin theatral gedacht und unter dramaturgischen Gesichtspunkten ausgewählt – die szenisch signifikante Verwendung barocker Strukturmodelle stellt neben der Dominanz serieller Verfahren sicherlich eine der wichtigsten Merkmale der *Homburg*-Musik dar. Verbunden mit einer auch klangfarblichen Differenzierung zwischen den einzelnen Szenen, die Henze durch eine szenisch sinnfällige Trennung des Orchesterapparates in unterschiedliche, meist kammermusikalische Instrumentengruppen erreicht, erweist sich diese ‚Interpretation des Theaters‘²²² durch musikalische Form dabei als außerordentlich fruchtbar auch für die Realisierung affektbezogener Melodramma-Szenenführung.

Während Henze diesen Aspekt der *Homburg*-Musik in seinen Werkkommentaren mehrfach herausstellt, bleibt er in der ansonsten so facettenreichen Studie de LaMottes unkommentiert. Ich möchte ihm zumindest exemplarisch anhand einiger exponierter Momente nachgehen. Begonnen sei mit der 2. Szene. Keine der mit ihr beschäftigten Studien²²³ bringt das kontrapunktische Formmodell zur Sprache, auf dem sie gründet.

In der 2. Szene entfaltet der inszenierte Traum von Liebe und Ruhm seine Wirkung. Von der überraschenden Realität seines Wunschbildes ergriffen, überhört der Prinz von Homburg die real entscheidende Instruktion. Handlungsort ist ein „Saal im Schloss“ (PaH 55). Bachmann entwickelt aus der Schauspielszene ein in zwei parallele Handlungen verstricktes Ensemble. Während Feldmarschall Dörfling den Schlachtplan erläutert und den anwesenden Offizieren um Homburg und Graf Hohenzollern nacheinander ihre Aufgaben im Kampf gegen die Schweden nennt, machen sich gleichzeitig die um

222 „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 genau und unablässig das Theater interpretieren, so wie das Theater sie interpretiert“ (MuP 79).

223 Vgl. De LaMotte, 15-17, Grell, 183-187 und Beck, 176.

Prinzessin Natalie und die Kurfürstin versammelten Damen reisefertig. Zum *coup de théâtre* kommt es, als Natalie das Fehlen ihres Handschuhs bemerkt und nach ihm fragt. Der Prinz, aufmerksam mehr auf die Damen als auf den Kriegsplan, kombiniert richtig und erkennt in ihr sein Traumbild wieder; staunenswertes Erfüllungsversprechen und handgreifliche Evidenz der Einheit von Vision und Wirklichkeit („Herr meines Lebens, hab ich recht gehört? Den Handschuh sucht sie!“ I/2/62-64). Der Befehl Dörflings aber, seine Soldaten erst auf ausdrückliche Anordnung des Kurfürsten in die Schlacht zu führen, gleitet so trotz mehrfacher Ermahnung an ihm ab.

Henze hat das Hineingezogenwerden Homburgs in die Welt der Wunscherfüllung in eine großangelegte Passacaglia-Form übersetzt. Den Passacaglia-Bass gibt eine Variante der R1 (Tafel 23). Als viertaktiger, insgesamt vierzigmal in verschiedenen Transpositionen repetierte Tonfolge zieht sie sich nahezu ohne Pause durch die Szene und wird so zur Plattform für die musikalische Darstellung der Strategisierung vernichtungsentschlossener Offiziere auf der einen, und des traumhaften Wirklichwerdens eines Liebestraums auf der anderen Seite. Diese konkurrierenden Welten sind durch den Passacaglia-Bass musikalisch miteinander verknüpft, ansonsten aber klanglich deutlich voneinander abgehoben. Die Anweisungen des Feldmarschalls, dessen Partie meist von liegenden Horntönen verstärkt wird, begleitet durchweg das Schlagwerk (2 Tomtom, kleine Trommel, Becken, Tamtam und Pauken); gleiches gilt für die Worte, mit denen der Kurfürst – im übrigen auf zahlreiche Quinten und Quarten – die Befehlsausgabe eröffnet, und das Ensemble der Offiziere. Wo das Schlagwerk aber fehlt, während die Offiziere Dörflings Worte getreulich repetieren (I/2/62-61), verweist dies nur darauf, dass Homburgs Aufmerksamkeit hier in ganz andere Richtungen geht, nämlich in die der gleichzeitig verhandelten Handschuh-Frage. In diesem Moment, in dem Insubordination und Verurteilung gründen, widmet sich die Musik Henzes ganz ihrem zerstreuten Protagonisten. Die Hofkonversation um Natalie und den Kurfürsten wird demgegenüber von den geteilten, gelegentlich auch solistisch eingesetzten Violoncelli und Celli mit zarten *Espressivo*-Melodien und quasi-tonalen Akkorden und Klangschleiern gleichsam eingehüllt. Die vier Transpositionen der Reihe, deutlich hörbare klangliche Zäsuren in der Kontinuität der Szene, markieren jeweils das Ansetzen Dörflings zu seinen Instruktionen (I/2/25, 43, 71, 144).

Die Passacaglia-Faktur erweist sich damit in der Tat als genaue Interpretation des Bühnengeschehens. Als Formprinzip, das die Gleichzeitigkeit von Wiederholungs- und Differenzstrukturen gestaltet, stellt sie starke, Melodramma-gemäße Affektkontraste her, ohne

deshalb die Einheit der Szene oder des Ensembles preiszugeben. Auf diese Weise artikuliert sich, während Homburg den unerwarteten Nachweis der Einheit von Traum und Wirklichkeit in den Händen zu haben glaubt, in der Musik zugleich die reale Heterogenität der beiden Handlungsbereiche, und zwar als Bedingung von Realität. Was der Prinz aufhebt, ist wirklich, aber aus anderem Grunde, als er meint. Auch sein Traum war nicht wirklich ein Traum. Wenn das Passacaglia-Thema daher sinnigerweise in dem Moment zusätzlich als Nebenstimme erklingt, wo Homburg namentlich angesprochen und seine Aufmerksamkeit vorübergehend wieder auf den Schlachtplan gelenkt wird (Klavier I/2/78-90 als B-Transposition, Harfen als F-Transposition), endet die Passacaglia folgerichtig mit dem Aufbruch des Kurfürsten, der Homburg allein auf der Bühne und in seinen euphorischen Imaginationen eines doppelten künftigen Glücks zurücklässt. Die Musik zeigt hier unmissverständlich das Trügerische des im Handschuh gegebenen Versprechens an: Die versprochene Realisierung des Liebestraums kollidiert zumal noch mit der Realität des Krieges, während im Munde Homburgs der Kriegsbefehl bereits zum Liebesruf²²⁴ mutiert, wie später das Kampfsignal zur Herzenssache („Auf Ord'r? Hast du sie noch vom Herzen nicht empfangen?“ I/3/ 150-152). Mit dem Kurfürsten geht dem Prinzen zunächst jedenfalls die Bedingung jeder Realität ab, die unaufhebbare *Dialektik* von Gesetz und Subjekt, zu deren Einsicht Homburg erst am Ende des 2. Akts kommen wird.

„Ein Gefängnis“: II/4

Ein entscheidendes Charakteristikum der *Homburg*-Musik besteht in ihrer materialen Sparsamkeit. Im wesentlichen wird die Oper von nur vier basalen Tongruppen getragen, zwei Zwölftonreihen, ein längerer Tune und eine viertönige Figur. Fast alle anderen melodischen Erfindungen, Themen und Tunes finden nur in jeweils einer Szene Verwendung und verleihen so den einzelnen Stationen der Oper und ihres Protagonisten Kontur. Exemplarisch gilt das für die Gefängniszene zu Beginn des 2. Akts. Sie enthält zwei verschiedene Materialebenen, einen umfänglichen Tune, vorgetragen zunächst auf der Blockflöte, sowie die Zwölftonreihe R1, die in den ersten Takten in Horn, Trompete und Posaune und ab II/4/18 zusätzlich auch in den Flöten, beiden Harfen sowie Klavier und Celesta erscheint. Es handelt sich dabei um diejenige Basisgestalt, die Henze weitaus am häufigsten einbringt. Im

224 Homburgs Satz „Dann wird er die Fanfare blasen lassen“ (I/2/139-140) ist eine weitere Variante der Oktavfigur, die er zuvor schon auf den Namen „Natalie“ singt (I/2/70-72); zuvor imitiert sie auch Feldmarschall Dörfling: „Des Prinzen Durchlaucht wird nach unseres Herrn ausdrücklichem Befehl“ (I/2/65-68).

Kern geht R1 auf die beiden Eingangsakkorde in der 1. Szene zurück, d.h. die Verschränkung von Quint/Quart und kleiner Sexte, die, sofern diese Intervalle im weiteren antagonistisch gesetzt werden und die melodischen Welten des Kurfürsten und des Prinzen markieren, in den ersten, eröffnenden Akkorden die theatrale Wirklichkeit der Oper als dissonant hervorbringt und ausstellt (Tafel 23).²²⁵ Neben dieser Mittelstellung zwischen Kurfürst und Homburg kommt im Laufe der Handlung immer mehr auch ihre signifikante Binnenstruktur zum Tragen; reiche dramaturgische Möglichkeiten bieten nicht nur die je nach Lage der Dinge zu variierenden Schwerpunktsetzungen zwischen Sext- oder Quint/Quartklängen, sondern auch die vier chromatischen Fortschreitungen, welche sie geeignet macht, auch die ‚unheldischen‘ Momente Homburgs darzustellen.

Tafel 23

The musical score for Tafel 23 is presented in two staves. The top staff shows the initial chords (Anfangsakkorde U1-3) and the development of the R1 motif (Basisreihe R1) through four variations (VM (G), VM (KU), VM (GU), VM (GI)). The bottom staff shows the development of the R1 motif (Variante R1: Passacaglia-Baß in 1/2) through 12 measures. The score includes dynamic markings (ff, mf, p, pp) and articulation (acc, marc).

Anfangsakkorde (U1-3)

Viertonmotiv (VM)

Basisreihe (R1)

VM (G) VM (KU) VM (GU) VM (GI)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Variante R1: Passacaglia-Baß in 1/2

Tone R1 (1): 2 3 4 5 6 7 1 9 10 11 12

Um die dramaturgische Relevanz der musikalischen Form bestimmen zu können, in die R1 zu Beginn des 2. Akts eingeht, sei zunächst ein rascher Überblick über den Szenenverlauf gegeben. Im 2. Akt des *Homburg* kommt es zum radikalen Einbruch des Realitätsprinzips, fast schockartig reißt es den Traumwandler aus seinen Phantasien. Setzt Homburg zunächst auf die Nichtanwendung des als unverbindliche Formalie²²⁶ verstandenen Kriegsgesetzes auf den Sieger der Schlacht von Fehrbellin, fällt seine trügerische Sicherheit durch die kaum glaubliche Nachricht von der Unterzeichnung des Todesurteils in sich zusammen. Weder erweist sich die Liebe als die erwartete gesetzestranszendierende Macht, noch hat die bloße Evidenz des kriegerischen Erfolgs den Repräsentanten des Gesetzes beeindruckt. Unter diesen Vorzeichen erscheint Homburg nun sogar die Vorstellung einer kurfürstlichen Intrige glaubhaft (die ‚politische‘ Heirat Natalies mit

225 Der Anfangsakkord enthält das Viertonmotiv es-b-a-f, welches nachfolgend zu R1 weiterentwickelt wird; R1 enthält eine vierfache Verschränkung dieses Motivs (Tafel 23). Vgl. de LaMotte 1960, 39-48.

226 Vgl. Just, nach der Homburgs von einer bloßen „positiven (formalen) Rechtsnorm“ (Just, 154) ausgeht.

dem Schwedenkönig, der Homburg im Wege zu stehen meint). Bachmann fasst im 2. Akt der Oper den 3. und 4. Akt des Schauspiels zusammen. Die 1. Szene beginnt anders als bei Kleist direkt mit Hohenzollerns Auftritt und ist dadurch ganz auf den entscheidenden Affektumschwung zugeschnitten; Homburg reagiert im Vertrauen auf den Primat des (verwandtschaftlichen) Gefühls zunächst gleichgültig, dann aber plötzlich fassungslos auf des Grafen Bericht. Hohenzollern drängt zur Tat; nur eine Intervention bei der Kurfürstin erscheint noch Hilfe zu versprechen.²²⁷

Henze realisiert diese abrupten Stimmungswechsel innerhalb eines komplexen, von Fermaten und Temposchwankungen gekennzeichneten Szenenverlaufs, der abwechselnd dialogisch-rezitativische und längere *Arioso*-artige Passagen enthält; das Tempo pendelt zwischen einem mäßig schnellen *Mesto* (Viertel=100), cantablen *Leggiero*-Passagen im halben Tempo und einem umfänglichen *Lento* (Viertel=80), an das ein *Grave* anschließt.²²⁸ Homburgs tiefe Erschütterung, in eine ganztaktige Fermate auslaufend, markiert den langsamsten Moment der Gefängniszene. Danach kehrt das Anfangstempo und anschließend auch das (beschleunigte) *Leggiero* wieder und es kommt im folgenden Schlussteil nur noch zu kleineren Temporückungen.

Es entsteht so eine unmittelbar szenisch motivierte Steigerungs- und Kontrastdramaturgie, an der zugleich noch einmal Henzes Umgang mit kontrapunktischen Formmodellen deutlich wird. Insgesamt streng zwölftönig durchorganisiert, wird die Musik hier zusammengehalten von zwei im Affektgehalt gegensätzlichen Fugen, die zunächst alternieren, an zwei dramatisch exponierten Stellen aber zu einer Doppelfuge zusammengefasst werden. Der gesamten Szene liegt damit ein musikalisches Konstruktionsprinzip zugrunde, in welches das szenische Geschehen gleichsam eingelassen ist. Es beginnt die R1, mit einer dreistimmigen Fuge, in welche sich auch die Gesangspartie Homburgs integriert (II/4/1-49). Nachdem die drei Stimmen zunächst im Abstand von sechs Takten einsetzen, kommt es dabei in II/4/34 erstmals zu einer Engführung mit halb- bzw. ganztaktigem Einsatz.

227 Im Unterschied zum Schauspiel, wo sich die Handlung oft erst nach einführenden Hintergrundberichten entwickelt, starten die Szenen des 2. Akts durchweg mit einem direkten Sprung in eine zunächst statische, dann aber sich steigernde und an Spannung und Aktion zunehmende Handlung. Parallel dazu beginnen alle fünf Szenen des Mittelakts in knappem Satz mit sehr strenger reihentechnischer Faktur und geraten im Verlauf der Szene langsam in Aufruhr; die Nachspiele enden mehr oder weniger frei, dabei aber stets mit höchster dynamischer und motorischer Kraftentfaltung.

228 Zur Kanonisierung von Tempowechseln im Duett des Melodramma vgl. Döhring/Henze-Döhring, 13.

Dies hat auch einen sofort ersichtlichen dramaturgischen Sinn: Hohenzollern weist an dieser Stelle vorsichtig darauf hin, dass das „Kriegsrecht“ (II/4/30-31, gemeint ist das Rechtsorgan, das Gericht) seine Entscheidung getroffen habe. Im folgenden Takt setzt die Engführung ein (Horn, Trompete, Posaune), und zwar in einem akzentuierten *For-te*, das nach zuvor fünfzehn verhaltenen und leisen Takten deutlich hervortritt, gleich darauf aber schon wieder, zu Homburgs gleichmütiger Antwort, verklingt („Ich höre, ja“). Noch blitzt die Todesangst nur flüchtig auf, glaubt der Prinz, nichts vom Kurfürsten befürchten zu müssen, im Vertrauen „auf mein Gefühl von ihm“ (II/4/45).

Dieser Moment, in dem der Prinz die Quelle seiner noch unantastbar erscheinenden Zuversicht benennt, verdient einen näheren Blick. Die Gesangsfigur ist an dieser Stelle ausgesprochen erhellend; auf dem Wort „Gefühl“, dynamische Climax seiner melodischen Figur, bringt Homburg ‚sein‘ Intervall, die aufsteigende Sexte, deren Spitzen zudem crescendoend erreicht wird und mit einer Fermate versehen ist. Der Kunstgriff besteht dabei darin, dass mit dieser Gefühlssexta nicht nur die Figur des Prinzen bezeichnet, sondern zugleich der Grundkonflikt der Oper im Spiel ist. Da Homburg seine Worte auf die ersten sechs Töne von R1 singt, konzentriert sich die handlungstragende Spannung zwischen Gefühl und Gesetz in einem einzigen Halbsatz; zugleich macht die exponierte Stellung der Sexte klar, dass für Homburg der Konflikt an dieser Stelle noch eindeutig zugunsten des Gefühls entschieden ist. Der Prinz erwartet vom Kurfürsten einen „Akt der Liebe, keinen des Rechts“ (Schulte, 177), und im anschließenden Arioso-Teil, der die zweite, auf dem cantablen Blockflöten-Tune basierende Fuge enthält, folgt auch die ausführliche Begründung dafür: „Das Kriegsrecht musste auf den Tod erkennen. Doch eh’ er solch ein Urteil lässt vollstrecken, eh’ er dies Herz hier, das getreu ihn liebt, auf eines Tuches Wink, der Kugel preisgibt, eh’, – sieh’, eh’ öffnet er die eig’ne Brust sich, und spritzt sein Blut selbst tropfenweis in Staub“ (II/4/50-74). Der Kontrast zwischen dem soeben verkündeten Todesurteil und dieser optimistischen Einschätzung wird in der ebenfalls dreistimmigen Fuge durch das Mitklingen perkussiv markierter R1-Fragmente (in Harfe, Celesta und Vibraphon) dargestellt.

Hohenzollerns leise Mitteilung, dass das Urteil bereits unterschrieben sei, erklingt dagegen wieder ausschließlich auf fugierte Krebsgestalten von R1 (II/4/80-89). Und jetzt versagt Homburgs Stimme; die Worte „Oh Himmell!“ (II/4/101), mit denen er in den Abgrund blickt, der sich ihm unerwartet auftut, fordert Henze im Sprechgesang. Im anschließenden Zwischenspiel folgt der affektive Kern der Szene, eine sechsstimmige Doppelfuge im *Fortissimo* und doppelter Engfüh-

rung,²²⁹ die beide Fugenthemen erstmals übereinander bringt. Alle bisher in der Szene verwendeten Instrumente spielen jetzt gleichzeitig. Hier lohnt nun abermals ein genauerer Blick in die Partitur. Der Einsatz der einzelnen Stimmen in beiden Fugen erfolgt im kurzen Abstand einer Viertel- bzw. Achtelnote, dabei jeweils in der Unterquinte. Und genau durch dieses unscheinbare Faktum verschieben sich nun entscheidend die Gewichte, stellt sich die Sache plötzlich auf den Kopf: Verharrt Homburg kurz zuvor noch auf der emphatischen Gefühls-Sexte der R1, resultiert aus den raschen Einsätzen der Fugestimmen quer durch die Stimmen jetzt eine ununterbrochene Folge von doppelten Quintfällen. Die Kurfürstenwelt hat den Konflikt, und eben das zeigt das kontrapunktische Strukturmodell in unvergleichlicher Schärfe, handstreichartig gewendet. Nichts anderes besagt die erneute Engführung der 1. Fuge, die auf Homburgs Verzweigungsaustritt beginnt (II/4/136). Und auch wenn Homburg am Ende wieder Hoffnung schöpft – hier spielt die Celesta auf die R1 das Sieges-Motiv aus I/3/182, und der 9. und 10. Reihenton erscheinen in umgekehrter Reihenfolge, so dass die (Kurfürsten-)Quarte zum Tritonus erweitert ist (II/4/151-154) – endet die Szene folgerichtig mit einer erneuten doppelten Engführung, die den Tune mit der Krebsgestalt (R1) verknüpft und schließlich in einen leeren Quintklang mündet.²³⁰

Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf die „Ciaccona“²³¹ zu Beginn der 8. Szene, die ebenfalls einem präzisen dramaturgischen Plan folgt. Zurück im Gefängnis, spricht der Prinz den berühmten Derwisch-Monolog, dessen fatalistische Rede in stärkstem Kontrast steht zu der heroischen Entscheidung für das Gesetz, die Homburg nach Erhalt des kurfürstlichen Briefs trifft. Musikalisch getragen werden die Reflexionen über des Lebens kurze Reise „von zwei Spannen diesseits der Erde nach zwei Spannen drunter“ (II/8/9-11) von einer wiederkehrenden, sechstönigen Tonfolge in den tiefen Streichern, die im 7. Takt erstmals einsetzt (sowie II/8/14, 21, 27) und aus der ersten Hälfte der R1(d) besteht. Ihre prägnante rhythmische Gestalt – es eröffnen eine punktierte Viertel und eine Achtelnote auf D, worauf ein Quartsprung abwärts nach A folgt – wird bei allen Auftritten beibehalten, sodass sich in der Tat von einem Chaconne-artigen Bass sprechen lässt, über dem im Orchester wie in der Gesangspartie weitere Reihenfragmente, aber auch komplette Reihendurchgänge erklingen. Zwar ist das barocke Modell insofern aufgebrochen, als der Bass vor

229 Vgl. auch den Vermerk „Doppelfuge“ im Particell.

230 Vgl. auch Henzes Eintragung im Particell: „ab hier krebse, dann Quinten übriggelassen“ über den Takten 156-158.

231 Vgl. Henzes Particelleintrag über den ersten Takten der 8. Szene.

seinen Einsätzen jeweils einige Takte aussetzt (z.B. 11-13 und 18/19). Aufgespalten auf mehrere Instrumente, erscheint aber auch in diesen Zwischentakten regelmäßig dasselbe Reihenfragment, und zwar der – wiederum nur halbe – K1(h) (hier Töne 7-12, z.B. II/8/11 in Kb-Vc/Pno/Bkl-Timp-Vc; in II/8/24 Kb/Kfg/Timp-Arpa/ Kb). Aufgrund der Sequenzstruktur der R1 ist dieser nun aber nahezu identisch mit dem Krebs des Chaconne-Basses; nur die Stellung des 5. Reihentons (Es) ist modifiziert. Der Klangraum des Chaconne-Basses bleibt also auch in den Zwischentakten erhalten.²³² Am Ende sind dann die Rollen sogar vertauscht; die ‚Ciaconna‘ schließt nach dem letzten Basseinsatz (II/8/27-28, hier erstmals instrumental aufgespalten) mit einem halben K1(h), der nunmehr vom gesamten Bassregister im – leicht modifizierten – Chaconne-Rhythmus gespielt wird (II/8/30-32). Stärker noch als zu Beginn des 2. Akts²³³ erscheinen musikalische Form wie Material hier gewissermaßen selber als enges Gefängnis, als gesetzmäßig beschränkter klanglicher Raum, in dem das Räsonnieren des Prinzen nurmehr im Kreise geht und kein Versprechen auf einen rettenden Weg ins Freie mehr enthalten ist.

‚Mißachtung von Gesetz und Ordnung‘: Zu den Homburg-Arien

Henzes dritter kleiner *Homburg*-Essay schließt mit der Benennung eines Grundkonflikts innerhalb seiner Opernmusik. Es gebe, so heißt es hier, zwei gegensätzliche Tendenzen im *Homburg*, die allerdings nicht im Gleichgewicht stünden. Vielmehr überwiege die „vegetative Existenz“ der Musik gegenüber dem „Anderen, Minderen, Musikologischen“ (MuP 81), und allein von den ‚vegetativen‘ Passagen, so Henze weiter, seien jene „Erhellungen, Aufdeckungen“ (ebd.) zu erhoffen, aus denen es, wie aus den Träumen des somnambulen Prinzen, mehr und tiefere Wahrheit herauszuhören gebe als aus der Welt der ‚Raison‘ und des Gesetzes. Eine in mehrfacher Hinsicht interessante Einschätzung. Nicht nur steht sie in deutlichem Widerspruch zu der positiven Bewertung deterministischer Techniken in der Autobiogra-

- 232 Die Gesangstimme basiert im übrigen zu Beginn (und wieder II/8/23-27) auf den Tönen 7-12 der R1(f), die wiederum eng mit der R1(d) (1-6), also dem Chaconne-Bass, korrespondieren.
- 233 De LaMotte erkennt schon zu Beginn des 2. Akts ein „auswegloses‘ Beharren bei einem festgelegten Material, dem kein ‚Entweichen‘ verstattet ist“ (de LaMotte 1960, 43). Die Chaconne zu Beginn der 8. Szene scheint mir das noch zuzuspitzen, was im Blick auf Homburgs plötzliche heroische Wende auch dramaturgisch Sinn macht.

phie und wirft damit ein neues Licht auf ihre zweifellos sprunghaft vermehrte Anwendung im *Homburg*. Sie lässt zudem erkennen, dass Henze in der *Homburg*-Thematik einen ureigenen künstlerischen Konflikt wiederfindet und bearbeitet, den Zwiespalt zwischen Organisation und Überschreitung, zwischen Konstruktion und ‚chaotischem Bild‘. Das Eintreten für die Traumwelt des Prinzen könnte vor diesem Hintergrund zugleich als Votum für jenes ‚Vegetative‘, jene Selbstevidenz des ‚wilden Wohlklangs‘ zu lesen sein, von dem sich der *Homburg* auf der anderen Seite durch seine gesetzmäßig objektivierten Strukturen gerade zu distanzieren trachtet²³⁴ – wenn der Serialismus in den Augen Henzes Ende der 1950er Jahre nur noch mathematisch abstrakte, sprachunfähige Konstruktionen erzeugt, endete die eigene Suche nach dem entgrenzten Klangraum, daran sei noch einmal erinnert, zuletzt im gleichfalls inkommunikablen Gefühls-Idyll.²³⁵ Aus diesem monadischen Schneckenhaus zieht es Henze mit Macht heraus, darauf deutet die Selbstkorrektur, welche die starke Aufwertung regelhafter Strukturprinzipien im Kern darstellt. Und erst vor diesem Hintergrund erhellt sich der paradoxe Sinn des Plädoyers für das klanglich ‚Vegetative‘, als nämlich des zu bewahrenden Selbstreferentiellen, allein den eigenen Regeln folgenden Überschusspotentials einer Musik, die zugleich wie selten zuvor bei Henze objektiven Regelungen unterworfen wird.

Dass Henze in die ‚strenge‘ Faktur des *Homburg* nicht nur zahlreiche latent tonale Akkordstrukturen und freie, rhythmisch-motorische Modelle integriert, sondern auch innerhalb der seriellen Strukturen selber fortwährend mit szenisch motivierten Auflösungs-, Verdichtungs- und Kodifizierungsprozessen arbeitet, hat de LaMotte überzeugend aufgezeigt, wie auch die dramaturgisch sinnfällige Organisation der Szenen des 2. Akts, die sämtlich mit strenger Serialität beginnen und vor allem in den Nachspielen in freier Tonalität starke motorische Energien entfalten.²³⁶ Ich möchte mich hier näher mit den ausgedehnten träumerischen Momenten des Protagonisten selber auseinandersetzen, sofern diese zugleich exponierte klangliche Momente darstellen, in denen das sich wandelnde Verhältnis der prinziplichen Visionen zur Ordnung des Gesetzes getreu abgespiegelt wird. Besonders die Singstimme enthält dabei immer wieder Passagen, die, im Augenblick ihrer Ablösung von der gesetzmäßigen Struktur, als ‚vegetative‘ Momente der Musik bestimmt werden können.

234 Vgl. Spieseckes Deutung des „Vegetativen“ als unbewusstem Anteil der Musik (Spiesecke, 112).

235 Vgl. Kapitel III, bes. S. 133 und Kapitel IV, Anmerkung 156.

236 Vgl. De LaMotte 1960, v.a. 43-58.

Vom Glücksversprechen zur Unsterblichkeit im Tod: I/1, I/2 und II/10

Die beiden Arien Homburgs im 1. Akt besitzen, sofern sie die Bedeutung des inszenierten Traums für die euphorische Stimmung des Prinzen und damit auch seine Insubordination in der Schlacht unterstreichen, einen entscheidenden Stellenwert innerhalb der *Homburg*-Dramaturgie. Eingelassen in den Dialog mit Hohenzollern, beinhaltet die erste Arie die Traumerzählung des Prinzen. Sie ist durchgehend einer latenten bis offenen Tonalität, und in der Gesangsstimme zu Beginn sogar ansatzweise einer periodischen Syntax verpflichtet (subdominantischer Halbschluss in I/1/183, Ganzschluss mit anschließender Wendung zur Dominante in I/1/185-186). Wenn sich zuvor R1 (1. kompletter Durchgang im Part Hohenzollerns ab I/1/41) sowie Traum-Tune (I/1/89ff.) zur konsistenten Tonfolge verdichtet haben, ist dieser konstruktive Boden aller folgenden Szenen in Homburgs Arie also noch einmal ganz zugunsten einer frei strömenden Kantabilität zurückgenommen.²³⁷ Nur das einleitende Rezitativ enthält in Hohenzollerns Stimme Spuren des Traum-Tunes (I/1/168 ff.). Der inszenierte Spuk ist verfliegen, hat aber, sofern der Traumwandler ihn nicht als solchen erkennt, gewirkt. Vom Freunde aufgestört, versucht sich Homburg der verlockenden Zeichen noch einmal zu vergewissern.

Die Arie beginnt in der Art eines schlichten Strophenliedes; noch im Vorspiel zur zweiten Strophe jedoch, das die ersten drei Arientakte nahezu unverändert wiederholt, unterbricht sich Homburg, dem der Name der Prinzessin entfallen ist, und mit ihm die Strophenliedform. Der erneute Einsatz der Singstimme mit der zweiten Textstrophe knüpft zwar immerhin transponierend an die Melodie der ersten an, nicht aber die Begleitung, die zudem von den geteilten Streichern ins Bläserregister wechselt. Zu Beginn der dritten Strophe vereinen sich beide Orchesterteile und begleiten den dramatischen Höhepunkt der Erzählung, das Verschwinden der Vision unter Blitz und Donner. In den epilogartig verlangsamten Schlusstakten (*Subito assai meno mosso*, I/1/227-231) erscheint noch einmal eine Variante der Anfangsmelodie: Der geträumte Handschuh beweist seine Realität. Insgesamt enthält die Arie wechselnde, jeweils aber deutlich hervortretende tonale Zentren; die Gesangspartie mit ihren kantablen Linien steht

237 Wie die *Homburg*-Skizzen zeigen, geht Henze an ähnlichen Stellen von frei erfundenen, rhythmisch noch unbestimmten Tonfolgen aus, die offenbar erst in einem zweiten Schritt den textlichen Anforderungen entsprechend rhythmisiert und mit affektgemäßen Figuren versehen werden. Ein vergleichbares Verfahren dürfte auch hier vorliegen; einen Sonderfall stellt dabei die wiederholte Verwendung eines auffälligen rhythmisch-melodischen Einfalls dar.

dabei ganz im Vordergrund und wird vom akkordisch oder figurativ begleitenden, kaum einmal aber mit eigenen Motiven hervortretenden Streicher- oder Bläasersatz gestützt.

Diese reine Traumwelt wird erst in der Schluss-Szene zurückkehren, und auch hier nur für kurze Zeit. Schon die angesprochene zweite Arie Homburgs, gesungen nach dem Aufbruch des Kurfürsten und seiner Leute zum Ende der 2. Szene, basiert zu wichtigen Teilen auf R1. Gleichwohl setzt Henze auch diese Arie durch eine neue instrumentale Klangfarbe deutlich von der Kurfürstenwelt ab; Schlagwerk und Harfen verstummen, und mit dem zweiten Doppellers setzen die hohen Streicher wieder ein.

Bereits die leise Arien-Einleitung (I/2/180ff.) ist maßgeblich aus seriellen Elementen gebaut. Während in Klavier und Pauke verhalten das perkussive Sechzehntelmotiv (C-Es) weiterläuft, bringt Homburg seinerseits innerhalb der ersten 13 Einleitungstakte acht Töne der G1(f) (1, 5, 7-12); zu Anfang noch unterbrochen durch den mehrfach wiederholten, ersten Kriebston (e in I/2/180-181). Zwei der fehlenden Töne der Grundstellung ergänzt die Posaune I. In den letzten drei Einleitungstakten bringt das Orchester noch einmal die Töne 1-8 und 10 des K1(f), die sich hier zu einem neuntönigen Akkord aufbauen (I/2/190-192); der neunte Reihenton (g) ist Cello/Kontrabass vorbehalten, die im anschließenden Akkord auch 11 und 12 ergänzen. Gleichzeitig wirft sich der Prinz in sein erwähntes, emphatisch emporstrebendes Melisma („roll“). Der Blick aber auf diesen Moment sich beschleunigender Euphorie, mit dem Homburg den jambischen Gang seiner Gesangslinie bis an den Rand der Kenntlichkeit ausdehnt, kann sich an dieser Stelle noch einmal schärfen. Denn mit der plötzlichen Expansion des Versmaßes löst sich Homburg in einem auch von der Reihe. Über dem sich aufbauenden, zehntönigen Reihentakkt im Orchester bringt der Prinz stattdessen eine auf drei Takte erweiterte Variante seines Oktavmotivs, die zwar vom ersten Reihenton ausgeht, die serielle Bindung dann aber abstreift und übersteigt. Im Grenzmoment des jambischen Versfußes, welcher die Anrufung des Glücks beschließt und in den Siegesgesang überleitet, nimmt die Partie des Prinzen also zugleich die Gestalt des von Natalie vorgegebenen klanglichen Wunschbildes an; womit der phantasmatische Aspekt der Siegesgewissheit Homburgs musikalisch auf exakteste Weise bestimmt ist. Seine Glückserwartung gründet eben keineswegs auf einem realen Zeichen geneigter Götter, sondern vielmehr auf den Gaukeleien des Kurfürsten und seiner Laienspielschar. Der Konflikt Traum-Wirklichkeit, repräsentiert in der Sext-Quint-Spannung der R1, ist von diesem Moment an wenn nicht außer Kraft gesetzt, so doch buchstäblich

durch die euphorische Vision überblendet. Und genaugenommen wird dies erst der Kurfürst im Namen des Gesetzes zurechtrücken (I/3c). Denn die kleistsche Pointe der Sache besteht ja im tatsächlichen Triumph des falschen Traums: Das inszenierte Glücksversprechen, vom Handschuh scheinbar beglaubigt und für real genommen, verleitet den Prinzen erst zum spontanen Eingreifen in die Schlacht, was Brandenburg den Sieg über die Schweden beschert und Homburg eine Braut.²³⁸ So denkt jedenfalls Kottwitz in der 9. Szene: „Bedenkt, er ist ein Träumer, und wir alle scherzten mit seinem Zustand: sonst, bei Gott, bei der Parole wär’ er nicht zerstreut, nicht widerspenstig in der Schlacht gewesen!“ (II/9/92-104).

Tafel 24

Arie Homburg in 1/2, Takt 190-194

Sofern die Arie diese zeitweilige Realisierung des erträumten Glücks vorwegnimmt, handelt es sich also in der Tat zugleich um einen prophetischen Moment ‚überwacher Klarheit‘. Dass aber Homburg hier nicht mehr nur einen Traum reflektiert wie noch in der 1. Szene, sondern vielmehr die zukünftige Einheit von Wunschbild und Wirklichkeit beschwört, unterstreicht die Einbindung der R1 in die folgenden acht Arienverse. Während Homburgs Partie frei tonal gehalten ist und von den Bläsern gestützt und gelegentlich verdoppelt wird, schwingt sich der Streichersatz hier zu einem heroischen Kanon auf, der ausschließlich aus der R1 gebildet ist. Streng zweistimmig gehalten und in der großen Untersexta einsetzend, wandert dieser Kanon im festen

238 Vgl. Horn, 137. Bei Kleist ist die Sache allerdings nicht so klar wie in der Oper. Mörners Bericht, dass Homburg mit seinem verführten Vorstoß eine Niederlage verhindert habe (II/6), steht hier gegen die Behauptung des Kurfürsten, Homburg habe womöglich den endgültigen Sieg über die Schweden vereitelt (V/V).

Abstand eines Taktes durch die Instrumente und wird von motivischen Auffüllungen ergänzt. Nur sehr selten korrespondieren dabei Reihentöne mit der Gesangsstimme, die sich vielmehr immer wieder als Dreiklangston in das latent tonale, von Repetitionsmotiven bestimmte Akkord-Fundament einpasst, welches das tiefe Blech sowie Horn II, Kontrabässe und Klavier, später auch die Holzbläser legen.

Im Blick auf das Verhältnis dieser in ihrem Tonmaterial heterogenen Schichten tritt nun die dramaturgische Signifikanz der Arie noch einmal ein Stück deutlicher hervor. Im Klangergebnis nämlich erweisen sich beide keineswegs so verschieden, wie man es vielleicht erwarten könnte. Der serielle Satz wird vielmehr gleichsam in die polytonale Klangwelt hineingesaugt. Und zwar nicht nur durch den klanglichen Glanz des Streicherkanons, das der Komponist *brillante* verlangt, sondern auch die Organisation seiner polyphonen Struktur selber. Geradezu beispielhaft lässt sich hier einmal Henzes Umgang mit linearen seriellen Gestalten beobachten, der sich immer auch am akkordisch-, vertikalen' Ergebnis orientiert. Beginnt der Streicherkanon zunächst stark dissonant, treten die anfänglich dominierenden Septen und Nonen in den folgenden Abschnitten immer mehr zurück. Stattdessen bilden sich an vielen Stellen latent oder offen tonale Strukturen aus. In den Takten I/2/201-203 beispielsweise erklingen in den Streichinstrumenten zwischen den unterschiedlichsten polytonal oder seriell bestimmten Faktoren nicht weniger als vier reine, dabei meist nicht länger als eine Achtelnote klingende Moll-Akkorde, ein Dur-Akkord und zwei alterierte Akkorde, dazu mehrere Terzen; ähnlich auch in den Takten I/2/210-212, die immerhin vier tonale Akkorde im Streichersatz enthalten.²³⁹ Und auch wenn dies nicht überall gleichermaßen der Fall ist, legt es immerhin die entscheidende Tendenz offen: In der zweiten Arie Homburgs integriert sich die serielle Struktur immer wieder in die polytonale Klanglichkeit des Bläsersatzes, wie in den „Euphorien des prinzlichen ‚somnambulo‘“ (MuP 78) die Vision mit der Wirklichkeit verschmilzt, und sei sie auch „siebenfach, mit Eisenketten, am schwed'schen Siegeswagen festgebunden“ (I/2, 211-216).

239 Entscheidend ist dabei, dass die klangfarbliche Homogenität des Streicherkanons zugleich die Differenz zwischen dem Streicher- und dem gleichzeitig erklingenden Bläsersatz aufrechterhält, wodurch die tonalen Elemente des Kanons erst als solche kenntlich werden; das Orchester erzeugt an dieser Stelle eben nicht einen polytonalen Gesamtklang, sondern vielmehr zwei simultan gespielte (poly-)tonale Klangebene; was aber die harmonische Annäherung von Streicherkanon und Bläsersatz nur umso plastischer hervortreten lässt.

Der Bogen spannt sich von hier aus bis in die Schluss-Szene. Zwingt die Glückerwartung des Prinzen Wunschtraum und Kriegsaktion gewissermaßen noch in der Schlacht erfolgreich zusammen, erkennt dieser im Laufe des 2. Akts ihre kategorische Nicht-Einheit vor dem Gesetz. Weder ist das spontane Handeln ‚wie im Traum‘ bzw. gemäß der Herzensorder mit dem bloßen Resultat zu rechtfertigen, dem Triumph in der Schlacht. Das fordern vergeblich die Offiziere beim Kurfürsten ein: „Was kümmert dich, wir bitten dich, die Regel!“ (II/8, 129-131). Noch darf der Prinz ohne weiteres auf eine subjektiv gefärbte Auslegung des *ius aggratiandi* hoffen, was er zu Beginn des 2. Akts bekanntlich noch voller Überzeugung tut (II/4/67-73). Gefordert ist vielmehr ein selbsttätiges Bekenntnis zum Gesetz;²⁴⁰ d.h. zur Nicht-Einheit von spontaner, gefühlsverhafteter Subjektivität und sozialer Ordnung. Den entscheidenden Umschlagsmoment markieren da die Worte, mit denen Homburg sich über die Tragweite der kurfürstlichen Botschaft klar wird: „Sieh da, höchst sonderbar, so wahr ich lebe. Mich selber ruft er zur Entscheidung auf!“ (II/8/76-79). Und diese Entscheidung steht damit auch schon fest, wie Natalie sofort weiß: „O Gott der Welt! Jetzt ist’s um ihn gescheh’n!“²⁴¹ Wie nun vertont Henze diese zweite Peripetie der Oper? Wiederum spielt sich das entscheidende Geschehen zwischen Orchestersatz und Singstimme ab. Denn während das Orchester ab II/4/70 eine Permutation von R1 darstellt, die U1(h), geht Homburgs Partie erneut einen etwas anderen Weg. Zwar lassen sich die Anfangstöne cis und d („Sieh da“)

240 Vgl. Just, wo die juristische Definition dieser Sachlage gegeben wird. Demnach bildet Homburgs Anerkennung des Gesetzes die Voraussetzung für eine Anwendung des ‚rationalen Gnadenrechts‘; „eine Begnadigung muss [für den Kurfürsten, C.B.] mit der Rechtsidee übereinstimmen.“ Erst dann werden „Recht und Gnade nicht als Gegensatz verstanden“ (Just, 104). Gleichwohl bleibt die Begnadigung auch dann ein Gefühlsakt ohne Letztbegründung. Wenn allerdings für Horn „die Begnadigung der Prinzen unmöglich anders denn als Willkürakt gelesen werden kann, wenn man denn die Gültigkeit des Gesetzes als absolut voraussetzt“ (Horn, 135), verfehlt er den Kern der kleistschen Auseinandersetzung, die sich gerade um die Möglichkeit einer „mit Leben erfüllte staatliche Legitimität an Stelle eines bloß auf das Prinzip der Autorität gegründeten obrigkeitlichen Staates“ dreht (Schmidt, 92), jene ‚Lücke‘, welche auch für Werner die Begnadigungsbegründung aufweist (Werner, 91). Die entscheidende Frage richtet sich also auf eine mögliche Differenz von Willkür- und Gefühlsentscheidung im Sinne einer ‚lebbarer‘ Gerechtigkeit, wie sie Bachmann im *Homburg*-Essay in den Mittelpunkt stellt (W I/372).

241 „So wird das Gesetz noch einmal durch die Selbsttätigkeit des Staatsbürgers hervorgebracht. Und erst in dieser Form herrscht es allgemein, so daß sich jede Ausnahme als Akt der Willkür definiert“ (Kittler 1987, 265).

wie auch das *fi*s auf „lebe“ ganz regelhaft aus der U1(h) ableiten (Töne 9-11), was den Dissens von Wunschtraum und Gesetzeswirklichkeit auch im Gesang des Prinzen zunächst noch einmal manifestiert. Schon das es aber, der 6. Reihenton im ersten Gesangstakt („sonderbar, so wahr ich“) unterbricht die strenge serielle Folge. Und mit den folgenden Tönen („Mich selber ruft er zur Entscheidung auf!“) verschiebt sich das Gefüge vollends. Die folgenden Reihentöne erscheinen in einer derart freien Folge (4, 10, 9), dass daraus ein zum d2 aufsteigender D-Dur-Dreiklang resultiert, Figur des Sieges in der Schlacht; womit sich zugleich das Reihenmaterial, Chiffre der im Moment der Subordination aufklaffenden Differenz zwischen Subjekt und Gesetz, gewissermaßen auf halber Strecke in die personale Melodiefigur verwandelt, das Oktavmotiv. Anders nun aber als in der Euphorie-Arie I/2, und das ist von zentraler dramaturgischer Signifikanz, wird das serielle Fundament dabei eben nicht einfach euphorisch aufgegeben und überstiegen. Sofern nämlich gleichzeitig die komplette Reihe in den liegenden, sich in II/4/80 zum Zwölftonakkord addierenden Klängen des Orchesters erscheint, ist das Oktavmotiv Homburgs *zugleich Teil der seriellen Struktur*, was im übrigen bereits für das es in II/4/77 gilt, das gleichzeitig als Reihenton in der Viola gespielt wird,²⁴² Kurz vor Homburgs Bekenntnis zur überpersonalen Gültigkeit des Kriegsgesetzes sind gesetzmäßige Figur und klangliches Wunschbild damit erstmals vollständig vermittelt, hat sich das Gesetz selber zum Wunschbild transformiert.

Es steht für die paradoxe Struktur des kleistschen Schauspiels, dass gerade die bewusste Entscheidung des Prinzen für die unerbittliche Anwendung des Kriegsgesetzes – und damit einen Tod, in dem sich die Unvereinbarkeit zwischen Subjekt und Gesetz als verbindliche Ordnung der Wirklichkeit ausdrückt – den eigentlichen Moment eines autonomen, das Gesetz transzendierenden Handelns darstellt.²⁴³ Nachdem der Kurfürst angeboten hat, das Urteil (nicht das Gesetz) zu revidieren, falls es denn ungerecht sei, folgt die Entscheidung Homburgs selber keiner gesetzhaften Notwendigkeit mehr, sondern vielmehr der Einsicht in die Notwendigkeit überpersonalen Gesetzgebung. Gerade die heroische, alles Selbstische hinter sich lassende Bestätigung der Allgemeingültigkeit des Gesetzes hebt auf diese Weise seine blinde Mechanik auf. Noch hierin bleibt sich allerdings der Träumer Homburg treu. Denn diese Autonomie hat eben, sofern sie allein durch

242 Im Unterschied dazu nimmt der Prinz die Reihentöne ab dem zweiten Ton in I/2/190 mit einer Ausnahme (7. Ton in I/2/191) vorweg bzw. singt sie als einziger (11. Ton in I/2/192).

243 Vgl. Schulte, 178.

den Tod beglaubigt wird, Bestand nur in der endgültigen Tilgung des Realen. Das besagt schon Homburgs Rede zu den Offizieren: „Seht: mit der Welt schloss ich die Rechnung ab!“ (II/9/245-252).

Kommen wir an diesem Punkt zur letzten Arie der Prinzen, dem berühmten Abschiedsmonolog. Mit verbundenen Augen, im nächsten Moment die Exekution erwartend, entwirft Homburg die Vision einer unendlichen Innenwelt: „Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!“ Der Monolog knüpft also insofern an die beiden Arien aus dem ersten Akt an, als Homburg wiederum ganz – und diesmal ja auch ganz handgreiflich – in einer Vision aufgeht („Durch stille Ätherräume schwebt mein Geist“, III/10/58-65). Im Unterschied zur Euphorie-Arie wird die damit verbundene Entweltlichung in den abschließenden Versen aber ausdrücklich thematisiert. Der finale Wachtraum endet mit dem Schwinden der Außenwahrnehmung: „So geht mir dämmernd alles Leben unter: Jetzt unterscheid ich Farben noch und Formen, und jetzt liegt alles Nebel unter mir“ (III/10/83-92).²⁴⁴

Mit Träumen von weltlichem Glück, von realem Ruhm und realer Liebe, wie sie die 2. Arie präsentiert, hat der Prinz mittlerweile offenbar nur noch wenig im Sinn. Nach seiner freien Entscheidung für Tod und Gesetz geht es nicht mehr um die Vision zukünftiger Wirklichkeiten, sondern umgekehrt den drohenden totalen Weltverlust. So wird das Verschwinden sinnlicher Erscheinung im Nebel der Vision selber zum Thema.²⁴⁵ Diese zwar übertrumpft im „Glanz der tausendfachen Sonnen“ (III/10/47-53) mit Leichtigkeit jene trübe Wirklichkeit der kriegerischen und erotischen Schlachtfelder Kleists²⁴⁶, auf die Bachmann zu Recht eindringlich hingewiesen hat – die letzte, vom nahen Ende überschattete ‚Aufhellung‘ des Prinzen ist die lichtstärkste. Den Träumer Homburg aber hat die Versöhnung mit dem eigenen Tod ge-

244 Diese Wendung stellt eine der syntaktischen Normalisierungen des Schauspieltextes dar, die offensichtlich zugunsten der Textverständlichkeit vorgenommen worden sind. Wenn es bei Kleist noch „liegt Nebel alles unter mir“ heißt, steht im Librettotext der Werkausgabe allerdings noch etwas anderes, nämlich „aller Nebel“; dies kritisiert Kreutzer, 247, offenbar ohne die Korrektur Henzes in der Partitur zu kennen, die sich wieder dem kleistschen Wortlaut annähert und als verbindlicher Librettotext zu gelten hat.

245 Diesen reflexiven Zug des Schlussmonologs erkennt m.E. Horn, der ihn allerdings zu Recht – gegen die verbreitete These von einem zu Gesetz und Realität ‚bekehrten‘ bzw. erzogenen Prinzen, wie sie etwa Streller 1991 aufstellt – als Beleg für einen neuen phantasmatischen Zustand wertet. Der zum heroischen Selbstopfer für das Gesetz stilisierte Tod trete nun an die Stelle der kriegerischen Ruhmsucht aus dem 1. Akt, nachdem diese in der Todesfurchtszene zusammengebrochen sei (vgl. Horn, 134).

246 Vgl. W I/370.

wissermaßen nur noch einmal radikalisiert. Von einer Synthese zwischen Subjektivität und Gesetzesrealität kann so keine Rede sein; auch und gerade der Moment, in dem durch das Selbstopfer alle Konflikte gelöst und Todesängste überwunden scheinen, der gesetzestranszendierende, womöglich „glückselige Augenblick reinen Bei-sich- und Aus-sich-Seins, das alle Erdschwere abgestreift hat“ (Schulte, 179), bleibt – zwangsläufig in einem Land, das sich solche Kriegsgesetze gibt – ein radikal monadischer.²⁴⁷ „Herr seiner selbst“, wie ihn Bachmann nennt (W I/371), hat Homburg in einem die Egozentrik seiner Wunschwelten und den unmenschlichen Automatismus des Gesetzes hinter sich gelassen; aus der aporetischen Struktur von Subjekt und Sozialität heraus aber führt der Weg noch immer nur in den Tod, oder, was sonst, den Traum.

In der Oper wird das vielleicht noch unmissverständlicher als im Schauspiel. Es ist dabei vor allem die materiale Einheitlichkeit des klanglichen Raums, in den zarten Farben eines zu Beginn wieder ganz kammermusikalisch durchsichtigen Orchestersatzes ausgebreitet, welche die Musik hier eine klare Sprache sprechen lässt. Die R1, die als Repräsentant des dramatischen Grundkonflikts in der 9. Szene eben noch gewichtige Auftritte hatte, ist verstummt; ebenso die zuvor penetrant wiederholten Quintfiguren des Kurfürsten. Ungestört kann sich so der Traum-Tune entfalten, in voller Länge und als von polytonalen Klängen umgebene, freischwebende Melodie. Mit Ausnahme des Mittelteils folgt ihm vor allem Homburgs Partie, und dies erstmals überhaupt nach dem abrupten Einbruch der Traumwelt am Ende des 1. Akts. Nach dem Aufeinanderprall rhythmischer Serien und aller vier Basisgestalten im Nachspiel der vorangegangenen Szene entfaltet sich der Traumklang jedoch schon innerhalb des immerhin 29 Takte umfassenden, instrumentalen *Adagio*-Vorspiels. Die Arie folgt einer aa'ba''-Form; begleitet von leisem Schlagwerk (plus Celesta und Klavier), zwei Harfen und Posaunen sowie gelegentlichen Streicher-einwürfen, trägt die konzertierende 1. Flöte hier einen Traum-Tune in Grundstellung (h) vor, in dem nur zwei Töne ausgespart sind. Der folgende erste Gesangsteil (III/10/31-53) bleibt im selben Tempo. Unbegleitet, beginnt Homburg auf zwei TT-Teilstücken: den ersten 10 Tönen des TT(g) (mit alteriertem 2. Ton und ohne den 9.), sowie den ersten fünf Tönen der UTT(b) (III/10/30-35). Nur das Fis im 38./39. Takt fällt heraus (evtl. 9. Ton UTT(b)?). Und das wiederum ganz

247 So auch Fricke, der bezüglich des Unsterblichkeitsmonologs betont, dass der Prinz „auch jetzt nur sich“ (Fricke, 199) fühle, und Horn, für den „der Heroismus Homburgs in dieser Szene denkbar ist nur als das Nicht-mehr-Erleben“ (Horn, 133).

offensichtlich dramaturgisch motiviert, sofern es – oktavversetzt – die aufsteigende Ganztonfortschreitung zwischen dem dritten und fünften Tune-Ton verlängert und den Tune damit zu einer charakteristischen, auch dynamisch stark unterstrichenen melodischen Geste formt; einer Bewegung des Aufsteigens, die auf das Wort „mein“ gesungen wird, den emphatischen Anfang am Ende aber in einem diminuierenden Abwärtssprung abfängt. Das Unsterblichkeitspathos Homburgs, das sich hier für kurze Zeit gleichsam veräußerlicht, wird dadurch sofort wieder in das verhaltene pp-Expressivo des Arienbeginns zurückgenommen.²⁴⁸ Erst zwei Takte später erscheint das Fis in der oberen Oktave (Fis1); hier setzt gleichzeitig das Cello auf den 11. Ton des GTT(cis) ein, der dann nur zwei Sechzehntel später mit dem 13. Ton vom Gesang aufgenommen und mit wenigen Lücken bis zum Ende weitergeführt wird (es fehlen die Töne 27 und 30-33). Auch im weiteren Orchester tauchen nun Tune-Fragmente auf (GTT(a), Töne 5-9 in III/10/44-46; GTT(d), Töne 1-7 in Flöte 1 und Englisch Horn, III/10/47-49).

Im folgenden Mittelteil (*Allegretto moderato*, III/10/54-75) ist der Gesang nur in den ersten Tönen noch vom Tune abzuleiten (GTT(fis), Töne 1-4). Eine neue Variante des Oktavmotivs erscheint, und die zentrale Bild-Metapher des Textes („versinken“) ist durch ein zweitaktiges „Quasi-Glissando“ (III/10/72-74) vertont. Hier nun tritt die Es-Schlachtreihe wieder in Erscheinung, die den Orchestersatz nach einer einleitenden Passage wesentlich bestimmt, zunächst mit einem Ton pro Takt und gleichzeitig in sechs verschiedenen Instrumenten (III/10/66-74). Der dritte Teil, beginnend im 2. Takt des Lento (III/10/76-94), stellt dann in der Gesangsstimme eine verkürzte Version des ersten dar. Auch die gestische Abweichung vom Traum-Tune ist exakt, wenn auch in anderen Oktavlagen, reproduziert. Im Orchester erscheinen dagegen weiter komplette Schlachtreihen, z.B. die R2(gis) und nachfolgend deren Umkehrung (III/10/76ff. Altflöte), die U2(g) (1. Harfe und Viola III/10/76-82) und unvollständige Fragmente (R2(as) in Klarinette, Fagott, Harfe 2 und 1 sowie Kontrabass und Viola ab III/10/82). Mit der Hinzufügung dieser heterogenen Materialebene macht Henze das Verschwinden der sinnlichen Welt auch klanglich fassbar; denn erscheint die Schlachtreihe zu den Worten „unterscheid ich Formen noch und Farben“ als konsistente Tonfolge, löst sich sie sich am Ende – „alles Nebel unter mir“ – mehr und mehr auf. Zurück bleiben pendelnde Zweitonfiguren, die mehrfach rhythmisch irregulär wiederholt werden und im dreifachen *Piano* verklingen.

248 Vgl. auch das Motiv auf „unbeugsamer Wille“ in III/9/184-187.

Es folgt das poetische Zwiegespräch mit Hohenzollern, dessen wehmütige Blumen-Idylle einen kaum zu überbietenden Kontrast zur Hinrichtungsszenerie darstellt – reine Gegenwärtigkeit ohne Zeit- und Weltbezug. Als gebe es das Erschießungskommando nicht, spricht Homburg, ein letztes Nachklingen kostbarer Sinneseindrücke, vom lieblichen Duft der „Nachtviolen“ (III/10/103f.); „Ich will zuhause sie in Wasser setzen“ (III/10/122-124). Altflöte und Viola fügen ein zweites, instrumentales Duett ein, und das Stück nimmt seine letzte Kehrtwendung. Die ‚spiegelverkehrte‘ Wiederholung der Traumpantomime aus der 1. Szene findet den Höhepunkt in der realen Verherrlichung des Siegers von Fehrbellin, ihr Ende aber in dem berüchtigten, bei Kleist noch aus allen Mündern geschossenen Satz: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs“.

‚In Staub‘: Oper und Utopie

In den beiden rahmenden ‚Traum‘-Szenen des kleistschen *Homburg* wird das Schauspielgeschehen wesentlich angelegt, zugespitzt und zum überraschenden Ende gebracht, die Kleist-Forschung spricht daher zu Recht von „Grundpfeilern der gesamten dramatischen Konstruktion“ (Schulte, 172). Offensichtlich ist die weitgehende Parallelität der Szenen. Erneut erscheinen Kurfürst und Hofstaat auf der Rampe des Schlosses, konstituiert sich das pantomimische Tableau der Anfangsszene – jedoch eben nicht als bloße Wiederholung.²⁴⁹ Auf die Erzeugung des erotisch-militärischen Wunsches folgt vielmehr endlich die Wunscherfüllung. Was am Anfang der (inszenierte) Traum für den Einzelnen, wird am Ende Realität, beglaubigt von der Gesamtheit aller handelnden Figuren.

Dass die Schlusszene Bachmanns und Henzes auch musikalisch an mehreren Stellen an die erste anschließt, hat schon de LaMotte gezeigt. Im Detail liegt er dabei allerdings nicht immer richtig. So behauptet er, dass dem Aufwachen des Prinzen aus seinem Wachtraum (I/1) bzw. aus der Ohnmacht (III/10) „dieselbe Musik“ vorausgehe, die sich erst „beim Erwachen in verschiedene Richtungen weiterentwickelt“ (de LaMotte 1960, 59). Das ist aber nicht der Fall. Die entsprechenden Musiken unterscheiden sich vielmehr grundlegend. In I/1/154-163 erklingen mehrfach wiederholte, rhythmisch komplex sich überlagernde Figurationen in Harfe und Pauken über sehr leisen Liegetönen, in die sich ein Nachhall der Horn-Triolenfigur aus I/1/14 einschaltet. Unmittelbar bevor der Prinz in III/10 erwacht,

249 So aber Grell, 222.

singt dagegen der gesamte Hofstaat vor der nun erleuchteten Schlosskulissee einen sich steigernden Jubelchor, in dessen wieder ins ppp verklingenden Schlussakkord hinein Homburg seine Augen öffnet (III/10/165-172). De LaMotte bezieht sich wohl auf einige Takte zuvor, die wirklich große Ähnlichkeit mit der genannten Stelle in Szene 1 aufweisen (III/10/161-163). Zwar geht in beiden Szenen dem Wecksignal (Anrede, Schuss) in der Tat nahezu dieselbe ‚Schwellenmusik‘ voraus. Den Chor aber, der Homburgs Erwachen gleichsam noch einen Moment hinauszögert, lässt de LaMotte unberücksichtigt.²⁵⁰

Auch die Musik stellt also – im Einklang mit dem aufleuchtenden Schloss – gerade den Unterschied zwischen gewünschter und erfüllter Wirklichkeit heraus. Die bejubelte neue Realität aber, sie hat es in sich. Nicht nur ist das Todesurteil zerrissen, Homburg durch einen Akt der Empfindung begnadigt, über dessen Plötzlichkeit wir mit Prinzessin Natalie (II/7) und den Offizieren (III/9) rätseln mögen. Auch die versponnene Art des Prinzen, zunächst mit strengem kurfürstlichen Verdikt belegt („Ins Nichts mit dir zurück“, I/1, 141, „Im Traum erringt man Ruhm und Liebe nicht“, I/1, 148-151), sein hochfahrendes Gefühl, und damit letztlich auch das gesetzwidrige Verhalten in der Schlacht sind offenbar vergeben und vergessen. Ja mehr noch: Es ist gerade Homburgs emphatische Subjektivität, die jetzt gefeiert wird, sofern nämlich erst die heroische Annahme des Todesurteils durch den Prinzen – als erneuter Akt höchster Leidenschaft gelesen – das Gesetz als notwendige überpersonale Ordnungsinstanz subjektiv legitimiert, und damit den Grundstein für eine ihrerseits nun human reagierende Gesellschaft ‚Ideal‘-Brandenburgs gelegt hat.²⁵¹

Soweit die Idealität der Schluss-Szene, die Bachmann noch verstärkt, indem sie in die abschließenden Schlacht- und Heil-Rufe des Hofstaats zusätzlichen Text einfügt: „Der Himmel hat ein Zeichen uns

250 Ein zweiter musikalischer Rekurs auf die Anfangsszene wird von de LaMotte nicht benannt: Unmittelbar nach Homburgs Duett mit Hohenzollern (also eindeutig noch vor seiner Ohnmacht) erklingt, während der Hofstaat im Hintergrund erscheint, ein *Andante con moto* (III/9/ 126-142), das den Beginn der Traum-Arie (I/1/180) wieder aufnimmt. Auf diesen Rekurs weist schon Spiesecke hin; er bestimmt allerdings nicht nur die Herkunft irrtümlich, sondern verwechselt auch diese mit der von de LaMotte beschriebenen Parallele. Spiesecke muss daher auch diese Musik an die „Stellen“ verlegen, „an denen Homburg aus seinem Traum erwacht“ (Spiesecke, 110). Zur Erinnerung sei gesagt, dass Homburg die Arie in I/1 im Gespräch mit Hohenzollern, also *nach* seinem Aufwachen singt. *Vor* des Prinzen Ohnmacht in der Schlusszene stellen Streicher und Holzbläser einen Bezug zum Anfang her (vgl. I/1/1-7 bzw. III/10/149-156).

251 Die sich zu gleicher Zeit auch im eigenmächtigen Vorgehen Natalies und Kottwitz‘ beweist.

gegeben, und fester Glaube baut sich in uns auf, dass die Empfindung einzig retten kann“ (II/10/186-205). Dem weitgehend gestrichenen Disput zwischen Kurfürst und Kottwitz entstammend (V/5 bei Kleist), singen ihn jetzt die Kurfürstin, Natalie und die Hofdamen (III/10/194). Und auch die Schlachtrufe („Ins Feld! Ins Feld! Zum Sieg! Zum Sieg!“, II/10/195-201) aus Männerkehlen werden vom Kurfürsten, Graf Hohenzollern und dem Offizierschor mit Worten konterkariert, die Bachmann aus Kleists Gefängnissszene gewinnt (III/1 im Schauspiel): „Es sammelte sich diese Nacht von Wolken nur um sein Haupt, auf dass die Sonne aus ihrem Dunstkreis strahlender ihm scheine!“ (III/10/192ff.). Die Schluss-Szene der Oper gipfelt so gleichsam programmatisch im Bekenntnis aller Hauptfiguren zum Primat des Gefühls. Schließlich weicht das Libretto auch in den allerletzten Takten von der Vorlage ab. Im Schauspiel fasst die aggressive Parole „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs“ alle Figuren zu einer gemeinsamen Rede zusammen, die weitere Vernichtungsschlachten impliziert und den Schluss als bloße Zwischenetappe auf dem Weg zu neuen Konflikten und Kriegen markiert. Wie sich bei der Lektüre verschiedener Vorstufen des Librettos zeigt, hat Bachmann zunächst erwogen, auf diesen problematischen Satz zu verzichten. Als szenisch ungemein wirkungsvollen, affektiven Höhepunkt,²⁵² hat sie ihn dann aber doch übernommen. Anders als Henze, der ihn zur antimilitaristischen Kampfansage des ‚Ideal-Landes‘ an die Gegner der humanen kleistischen Staatsidee umdeutet,²⁵³ was seinen brutalen Ton m.E. jedoch nicht mindert, rechtfertigt Bachmann ihn allein mit der Hoffnung, er trete gegenüber der zeitlosen Dimension des dramatischen Konflikts zurück. Im Gedächtnis bleiben möge, so die Librettistin, vielmehr der Ausruf Natalies: „Ach, was ist Menschengröße, Menschenruhm!“ (W I/374). Der lösende Charakter des Finales jedenfalls wird mit dieser Umstellung noch einmal betont. Allerdings weniger im Sinne eines Ausgleichs, als in einer Art Konversion: Die Repräsentanten des Gesetzes haben sich die Gefühlswelt des somnambulen Prinzen gleichsam zu eigen gemacht.

Subjektivität und Empfindung triumphieren, als höchstinstanzliche Garanten der ‚lebberen Gerechtigkeit‘. Nur fehlt genaugenommen noch jetzt – wer? der Prinz von Homburg, das träumerische Subjekt selber. Der nämlich bleibt, und zwar in der Oper wie bei Kleist,

252 Für die Schlusszene lassen sich mehrere Versuche in dieser Richtung belegen; mehr noch als in der Endfassung scheinen Kurfürst, Hofstaat und Offiziere hier „in die ‚Traumsphäre‘ Homburgs eingegangen zu sein: das Finale wirkt dadurch unwirklich, fast entrückt“ (Beck, 184).

253 Vgl. MuP 79; dem folgt de LaMotte 1960, 12.

weiterhin der einzige Nicht-Wissende – dem Adressaten des versöhnenden Schauspiels und ehemals Wünschenden kann die so verwirrend traumanaloge neue Wirklichkeit nach den durchlebten Höhen und Tiefen, nach Verurteilung und Urteilsunterzeichnung, nach Todeserfahrung, Unsterblichkeitsmonolog, Blumenidyll und Scheinexekution nicht anders als im höchsten Maße unreal, ja widersinnig erscheinen.²⁵⁴ So wird die Inszenierung realer Erfüllung am Ende ausgerechnet vom Prinzen selber in Zweifel gezogen: „Nein, sagt! Ist es ein Traum?“ (II/10, 180-183). Was Bettina Schulte zu Recht weiterfragen lässt: „Was bedeutet dann die seltsame Umkehrung der Realitätsebenen, welche Homburg nun als Traum empfinden lässt, was wirklich ist? Steht der Prinz mithin am Schluss des Dramas nicht genauso außerhalb der ‚Objektivität‘ wie zu Beginn?“ (Schulte, 173). Auch die erste Pantomime bleibt ja auf diese Weise für den Prinzen, was sie jedenfalls in ihrer entscheidenden Zuspitzung nicht war, nämlich ein ‚Traum‘, und er somit in derselben Position zwischen den Welten wie schon so oft im Laufe der Handlung. Von einer Auflösung der dramatischen Gegensätze, wie sie immer wieder und zuletzt besonders für die Oper behauptet worden ist,²⁵⁵ lässt sich darum aber schon im Kleist-Text nur mit starken Einschränkungen sprechen. Wird die als Wunscherfüllung inszenierte Versöhnung von Traumwelt und intersubjektiver Realität paradoxerweise gerade vom träumerischen Subjekt selber verkannt, bleibt Homburg am Ende erneut jede Partizipation an einer tragfähigen sozialen Wirklichkeit verwehrt.

254 „Das ist - bedenkt man alles genau - absurd“ (Werner, 93).

255 So etwa von Streller, 58, Kanzog, 110-111, Müller-Seidel, 390-409, und auch Grell, für die der Konflikt Individuum-Gesetz „als Synthese auf die Vermittlung einer modernen Staatsidee“ zielt, „wie sie Kleist in seinem ‚Ideal-Brandenburg‘ verwirklicht sah“ (Grell, 224). Beck hingegen stellt die vorgeblich „allumfassende Synthese“ (Beck, 195) bei Kleist der einseitigen Betonung der Gefühlswelt in der Oper gegenüber: „Während Kleist die Legitimationsproblematik des Staates im ‚idealen Brandenburg‘ durch eine gegenseitige Durchdringung von Legalität und Individualität löst, obsiegt im ‚idealen Staat‘ Bachmanns das Gefühl, indem der Kurfürst Gnade walten lässt: der streng reglementierte Gesetzesstaat beugt sich der Humanitas seiner Bürger“ (ebd.). Eben das ist m.E. aber auch schon bei Kleist der Fall, die ‚Synthese‘ selber einer Gefühls- bzw. Traumwelt zugehörig, aus der Homburg ausgeschlossen bleibt. Ähnliche Zweifel an der Schluss-synthese artikuliert auch Kluge, 282: „Obwohl [...] sich in der Wirklichkeit nun genau das vollzieht, was Homburg anfangs im Wachtraum ersehnt hat, bleibt in seinem Bewusstsein eine Kluft zwischen Traum und Wirklichkeit bestehen und scheint ihm diese gar nicht mehr zugänglich“. Vgl. auch Achberger 1980b, 132, die nachdrücklich auf die Widersprüchlichkeit des ‚Happy-Ends‘ auch in der Oper hinweist.

Wenn die Oper die traumartige Entwicklung der Szene betont, nimmt sie auch hier also gleichsam die Optik des Prinzen ein. Eine entscheidende Rolle spielt hier auch die räumliche Aufspaltung des Klangapparates: Nach Homburgs Erwachen – das in zwei verschiedenen Libretto-Vorstufen im übrigen noch durch „Musik“²⁵⁶ ausgelöst wird – erklingt neben der Musik aus dem Orchestergraben zusätzlich ein Bühnenorchester, und schließlich noch zwei Trompeten von hinter der Szene (10/186ff.). Umso mehr also antwortet Kottwitz zu Recht ganz ohne Umschweife: „Ein Traum, was sonst?“ (II/10, 184-185). Denn was anderes als ein sprachlos stauender Träumer bleibt der Prinz von Homburg so bis zum Schlusssatz der Oper, traumhaft das Ganze, die nächtliche, zunächst nur von zuckendem Fackellicht beschienene Schlosskulisse, und wie sich schließlich alles erleuchtet, mitsamt der prinzlichen Trophäen: Kette, Kranz, Prinzessin.

Ein Traum dabei, der zugleich in hohem Maße Theater ist. Von der Kleist-Forschung wenig gewürdigt, sind die zahlreichen Anspielungen auf szenische Topoi des Lustspiel-Genres gerade in den beiden Eck-Szenen des *Homburg* eigentlich kaum zu übersehen: das Theater-im-Theater, die „Rampe“ (PaH, 397), auf der die Pantomime wie schon zu Beginn erscheint, die Örtlichkeit (Gartenidylle plus Bank), und dies alles mit der unspezifischen Angabe „Szene“ (I/1 und V/10 im Schauspiel) überschrieben. Bachmann hat diese Details weitgehend übernommen. Die „Utopisierung der geschichtlichen Fiktion“ (Werner, 93), wie sie die Schlusszene Kleists vorführt, gelingt so gesehen aber nicht nur qua Enthistorisierung und Abstraktion, sondern in gleichem Maße durch den Rekurs auf die Bedingungen des Theaters selber. Als mache sich das Schauspiel am Ende gewissermaßen selber als solches kenntlich: als Medium so spektakulärer wie flüchtiger Inszenierungen, als Lust- und Traum-Spiel, das auch die aktuellsten Anspielungen auf politisch-militärische Realitäten auf der Basis einer kategorischen Differenz zwischen Wirklichkeits- und Theaterraum produziert.

Das Aufwachen des Prinzen aus der Unsterblichkeitserfahrung in eine von strahlendem Licht und Lorbeerkränzen, aber auch Kanonendonner, Sieg- und Heilgebrüll erfüllte ‚Realität‘ ist zuletzt als geradezu katastrophische Erfahrung und kaum erträglicher Schmerz gelesen worden, die Hohenzollern/Kottwitz mit dem Hinweis auf ihren irrealen Charakter abzumildern suche.²⁵⁷ Der flüchtige Traum totaler Synthese wird so verstanden zum totalen Albtraum, aus dem kein Erwachen mehr denkbar ist. In diese die Rezeptionsgeschichte des *Hom-*

256 Vgl. Typoskript 15344, Nr. 5498.

257 Vgl. Kluge 1998.

burg reflektierende Deutungstradition gehört auch die epochale Inszenierung Peter Steins an der Berliner Schaubühne (1972), die den Prinzen am Ende als eine willenlose, von den Offizieren ins Dunkle geschleihte Puppe zeigte. Die Opernadaptation Bachmanns und Henzes allerdings arbeitet am Nicht-Aufgehen des Prinzen in den Ideal-Staat gerade das besondere utopische Moment des *Homburg* heraus. Nicht die vorgebliche ‚Lernfähigkeit‘ oder (erzwungene?) Integrationsleistung des Prinzen, sondern seine Alterität, der Hang zur Abweichung wird damit als wesentlichstes Moment der Prinzen-Figur begriffen – was Bachmann den Kurfürsten, Hohenzollern und die Offiziere ja auch unmissverständlich aussprechen lässt. Dass die Umwertung der träumerisch-emphatischen Subjektivität des Prinzen vom pathologischen Symptom („der Mensch ist krank“, I/1/67f.) zur höchsten Auszeichnung („Heil dir und Segen, denn du bist es wert“, III/10/ 140-142), eben nicht mit einem abstrakten Ausgleich endet, der Homburg zum ununterscheidbaren Mitglied der Adelsgesellschaft macht, ist aus dieser Perspektive nur folgerichtig. Wurde schon im Unsterblichkeitsmonolog die Einsicht in die Nicht-Einheit von Wunsch und Erfüllung zum Triumph des von allen weltlichen Zwängen losgelösten Subjekts, bleibt noch in der Schlusssynthese erhalten, was man mit einem bachmannschen Wort aus dem *Idioten* sein ‚Hinausreichen aus der Realität‘ nennen könnte.²⁵⁸ Der Prinz ist so aber weder zur Normalität erzo-gen noch gestählt zum willenlosen Werkzeug des Vernichtungskriegs.²⁵⁹ Er figuriert vielmehr für jenen Moment der Ablösung von der Ordnung des Imaginären, jene Augenblicke der Entgrenzung, die im bloßen Genuss der stimmlichen Performanz, des von der Darstellung abgelösten Einzelnen, gerade im Medium Oper in besonderer Weise zur Geltung gebracht werden können – in einem Medium, das zugleich immer wieder auf Darstellung als mediale Synthese, auf die Sinneinheit aller Sinne zielt. Das verdeutlicht noch einmal den Stellenwert der Arien, den ich versucht habe aufzuzeigen. In ihnen kommt auch das Stimm-Konzept Bachmanns gewissermaßen zu sich. Die intermediale Kunstform Oper aber wird dabei gleichsam selber zum utopischen Modell, sofern hier, wie in der Geschichte vom träumenden Prinzen Friedrich von Homburg, das Agieren des Einzelnen zwar den Gesamtsinn hervorbringt, die Gesellschaftsutopie, dies aber

258 Im übrigen wird dem Prinzen weder im Schauspiel noch in der Oper die Augenbinde ausdrücklich abgenommen; dies wird nur jeweils angekündigt (vgl. V/11 bzw. III/10).

259 Für Wolf Kittler ist der Prinz, „nachdem er alle Tiefen und Höhen der Liebesleidenschaft und Todesangst durchlitten hat, wie kein anderer gestählt“ (Kittler 1987, 267) für den kommenden militärischen Schlag.

gerade durch und in den ‚aufhellenden‘ Momenten klanglicher Selbst-evidenz. Eine Arbeit mit dem Medium Oper als solchem, die Henze offenbar bewusst war: „Stärker und unmissverständlicher als zuvor habe ich hier Konstruktion und Gestalt der ‚Oper an sich‘ zu meiner eigenen Sache machen können“ (MuP 80). So gilt, was Stefan Kunze einmal über Mozarts Opern sagte, „dass Phantasie sich in voller Freiheit und Spontaneität regt und dass dennoch das Ganze zwingend, schlüssig, so und nicht anders sich präsentiert“ (Kunze 1984, 645) in präzisiertem Sinne auch und gerade für die *Homburg*-Musik Hans Werner Henzes. Die Idee einer neuen Balance jedenfalls zwischen „reiner, unverstellter Empfindung und strengster Rationalität und Durchgeistigung der Konstruktion“, eine Balance, die „die Selbstbekundung und Selbstfindung des Subjekts objektiviert“ (ebd.) kann als das große ästhetische Projekt der Kleist-Oper gelten. Eine doppelte Lösung aber dieser Grundfragen des henzeschen Komponierens Ende der 1950er Jahre stellt *Der Prinz von Homburg* deswegen in Aussicht, weil Probleme der Darstellung hier im Dargestellten selber aufgeworfen werden, fiktionaler Raum und Kompositionstechnik konvergieren, weil das Kleist-Schauspiel dem Komponisten auf der Bühne zugleich den passenden utopischen Gesellschaftsentwurf darbietet.

Dass allerdings gerade die großen Fragen immer wieder aufs neue zu beantworten sind, zeigt der Schluss der Oper, in dem das Wiederaufbrechen der zentralen dramatischen Widersprüche genau auskomponiert ist. Trotz maximaler dynamischer Steigerung dünnt sich das Ensemble für die besagte Schlussparole am Ende aus, so dass nur noch die Vertreter des Militärs einschließlich Homburg übrig bleiben (II/10, 206-208). Danach dauert es nur noch einen halben Takt, bis sich ein „rascher Vorhang“ (PaH, 410) vor die Szene zieht. Nach weiteren drei Takten – wenigen Sekunden also – ist die Oper zuende, kaum, dass dem Schlachtruf ein Nachhall eingeräumt wäre. Schon mit dem Satzsatz aber hat sich die Ideal-Gemeinschaft wieder partikularisiert, in einen empfindenden und einen vernichtungsentschlossenen Teil aufgespalten, und zwar ganz gleichgültig gegen wen der sich richtet. Und wenn das Orchester bei geschlossenem Vorhang schließlich auf einer Fermate stehen bleibt – ein fast willkürliches Ende ohne jede rundende Syntax – ist mit dem Schlussklang auch jener aus Quinte und Sexte bestehende Vierton-Akkord es-b-f-a neu hervorgebracht, der in den ersten Takten der Oper die Spannung zwischen Traumklang und Gesetzeston exponiert; kaum hörbar erweitert um as und d und im Bühnenorchester ergänzt durch ein nahezu reines A-Dur (mit None und Quart), der entferntesten Tonart von Es-Dur.