

HANS WERNER HENZE

DER PRINZ VON HOMBURG

THE PRINCE OF HOMBURG

ROBIN ADAMS
VERA-LOTTE BÖCKER
ŠTEFAN MARGITA
HELENE SCHNEIDERMAN
MORITZ KALLENBERG
MICHAEL EBBECKE

STAATSORCHESTER STUTTART
CORNELIUS MEISTER

STAATSOPER
STUTTART



HANS WERNER HENZE (1926-2012)

DER PRINZ VON HOMBURG

THE PRINCE OF HOMBURG

Oper in drei Akten nach dem Schauspiel von Heinrich von Kleist (1960)

Libretto von Ingeborg Bachmann • Revidierte Fassung von 1991

Opera in three Acts after the play by Heinrich von Kleist (1960)

Libretto by Ingeborg Bachmann • Revised Version of 1991

FRIEDRICH WILHELM, *Kurfürst von Brandenburg / Elector of Brandenburg*

ŠTEFAN MARGITA

DIE KURFÜRSTIN, *seine Frau / his wife*

HELENE SCHNEIDERMAN

PRINZESSIN NATALIE VON ORANIEN, *seine Nichte / his niece*

VERA-LOTTE BÖCKER

PRINZ FRIEDRICH ARTUR VON HOMBURG, *General der Reiterei / General of Kavallerie*

ROBIN ADAMS

FELDMARSCHALL DÖRFLING

MICHAEL EBBECKE

OBRIST KOTTWITZ, *vom Regiment der Prinzessin von Oranien / in the princes regiment*

FRIEDEMANN RÖHLIG

GRAF HOHENZOLLERN, *von der Suite des Kurfürsten / attached to the elector*

MORITZ KALLENBERG

1. Offizier / 1st Officer: Mingjie Lei · 2. Offizier / 2nd Officer: Pawel Konik · 3. Offizier / 3rd Officer: Michael Nagl

1. Hofdame / 1st Court Lady: Catriona Smith · 2. Hofdame / 2nd Court Lady: Anna Werle

3. Hofdame / 3rd Court Lady: Stine Marie Fischer · Wachtmeister / Sergeant: Johannes Kammler

STAATSORCHESTER STUTTGART

CORNELIUS MEISTER *Dirigent / Conductor*

STAATSOPER
STUTTGART



Erster Akt / Act One

1. Szene / Scene 1

- 1 Da nun die Stunde schlägt..... 11:57
(Homburg, Kurfürst, Kurfürstin, Natalie, Hohenzollern, drei Hofdamen, Offiziere)

2. Szene / Scene 2

- 2 Ihr Herrn, der Marschall kennt den Schlachtentwurf..... 10:42
(Homburg, Kurfürst, Kurfürstin, Natalie, Dörfling, Hohenzollern, Offiziere, 3 Hofdamen)

3. Szene / Scene 3

- 3 Ein schöner Tag, so wahr ich Leben atme! 5:59
(Homburg, Hohenzollern, Kottwitz, Offiziere)
- 4 So ist es wahr, dass wir den Sieg erfochten?..... 8:42
(Kurfürstin, Natalie, drei Hofdamen, 3. Offizier, Homburg, Wachtmeister)
- 5 Wer immer auch die Reiterei geführt 5:43
(Kurfürstin, Natalie, Hofdamen, Kurfürst, Dörfling, Homburg, Kottwitz, Hohenzollern, Offiziere, Soldaten)

| | |
|--|---------|
| CD2..... | 64:45 |
| Zweiter Akt / Act Two | |
| 4. Szene / Scene 4 | |
| 1 Freund Heinrich! Sei willkommen mir! | 6:33 |
| <i>(Homburg, Hohenzollern)</i> | |
| 5. Szene / Scene 5 | |
| 2 Oh Gott! Ich sehe das Grab..... | 3:45 |
| <i>(Homburg)</i> | |
| 6. Szene / Scene 6 | |
| 3 Prinz Homburg, gnäd'ge Frau..... | 9:08 |
| <i>(Kurfürstin, Natalie, 3 Hofdamen, Homburg)</i> | |
| 7. Szene / Scene 7 | |
| 4 Mein edler Oheim, Friedrich von der Mark | 9:29 |
| <i>(Kurfürst, Natalie)</i> | |
| 8. Szene / Scene 8 | |
| 5 Das Leben nennt der Derwisch eine Reise | 7:55 |
| <i>(Homburg, Natalie)</i> | |
| Dritter Akt / Act Three | |
| 9. Szene / Scene 9 | |
| 6 Rebellion, mein Kurfürst! | [16:42] |
| <i>(Kurfürst, Dörfling, zwei Heiducken, Kottwitz, Hohenzollern, Offiziere, Homburg, Kurfürstin, Natalie, Hofdamen)</i> | |
| 10. Szene / Scene 10 | |
| 7 Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein! | [11:13] |
| <i>(Alle)</i> | |

Der Prinz von Homburg

Der Prinz von Homburg, unser Vetter, der märkische Hamlet, ist der Held meiner neuen Oper. Manch einer mag sich außerstande sehen, dieses Stück von seinem preußischen Ambiente, in dem es sich abspielt, zu trennen. Andere finden, das Vertonen klassischer Texte, die Übertragung klassischer Wortdramen auf die Bühne, sei ein illoyales Unternehmen. Dieser Einwand verdient diskutiert zu werden: Es wäre wirklich langweilig, wenn mit der Zeit die ganze Literatur in Opern aufgehen würde. Aber man sage mir, wer hätte mir ein besseres Libretto geschrieben als mein Freund Heinrich von Kleist. 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. Ingeborg Bachmann hat mir den Text eingerichtet, sie hat ihn auf eine Libretto-Form hin reduziert; Gehäuse für Rezitative, Arien und Ensembles errichtend. Dass man die Welt, die Kleist in diesem Werk aufgebaut hat, von „Preußentum“ abstrahieren kann, scheint einleuchtend. Aber mir scheint, das Werk ist schon vom vornherein vom „Preußentum“ abstrahiert. Nur zufällig, des historischen Hintergrundes wegen, der frei variiert wurde, spielt sich der Konflikt im Brandenburgischen ab. Doch die Spannung zwischen dem Sein eines Einzelnen und der Staatsräson, Fragen der Missachtung von Gesetz und Ordnung, das Zittern eines Menschen vor der Gewalt der herrschenden Macht, der Mut, sich ihr zu widersetzen – all das könnte auch heute oder hätte vor tausend oder zweitausend Jahren sein können, in Sparta oder in Athen. Solche Konflikte sind nicht an die Lokalität Brandenburg und nicht an das „Preußentum“ gebunden. Mir gefällt es, das Ganze in eine Beziehung zu Griechenland zu setzen,

ich möchte mir dieses Kleist'sche Brandenburg als eine antike, adlerumflogene Dynastie vorstellen (vielleicht, weil die Klassik in dem die Klassik zerbrechenden Kleist noch nachweht), Spielerisches im schwarzen Schatten des hohen, hellen Olymp, ein eklogenhaftes Spiel mit unerwarteten Ausbrüchen, blutrünstige und dithyrambisch hohe Gefühle. Aber da ist noch ein anderer Aspekt, der aus dem Text Kleists hervorgeht. Alles, was geschieht, wie es geschieht und wie es gesagt wird, ist verwandt mit der Ausdruckswelt der italienischen Oper, wie sie gerade zu Anfang des 19. Jahrhunderts ihren großen Aufschwung nahm und das ganze Säkulum dann triumphal beherrschte, auch in dem Berlin Kleists (siehe auch die Briefe von Heine) wurde das Echo vernommen. Mein Interesse für diese Kunstform war gerade weiter vorgedrungen und mein Bedürfnis, mich in ihr erneut zu versuchen, sehr intensiv, als ich mich für den Prinz von Homburg entschloss. Die engelhafte Melancholie Bellinis, das funkelnde Brio Rossinis, die schwere Leidenschaftlichkeit Donizettis, das alles vereint, zusammengerafft in Verdis robusten Rhythmen, seinen harten Orchesterfarben und im Ohr brennenden melodischen Linien, das waren Dinge, die mich seit Jahren schon gefangen genommen hatten [...].

Für die Musik ist ein großes Kammerorchester gewählt, das jedoch imstande ist, sich von luftigsten, kleinsten Figuren in dynamische Breiten und Höhen zu dehnen. Der Grundton ist kammermusikalisch. Jede Szene hat eine bestimmte Instrumentengruppierung, eine bestimmte Form, Übertragungen von zum Teil alten Techniken (wie Passacaglia, Fuge, Rondo) auf unsere heutigen Möglichkeiten. Es ist eine kontrapunktisch gearbeitete Musik [...] Es ging mir darum, neuere musikalische Techniken, in ihrer Herkunft und

Wesenheit durch den Expressionismus belastet, an ihm klebend und ständig an ihn erinnernd, von dieser Belastung zu trennen. Dabei unterliegen sie natürlich erheblichen Veränderungen in ihrer Funktion und Wertigkeit, sodass man sich sogar fragen muss, wieweit sie eigentlich noch die gleiche Sache sind. Die Hauptarbeit war, wie schon in meinen letzten Arbeiten vorher (Kammermusik 1958, Drei Dithyramben, Sonata per Archi, Des Kaisers Nachtigall, Klaviersonate), das Studium der Spannungsgrade innerhalb eines horizontalen Vorgangs und der damit verbundenen Kontrapunktik, also auch der Linien untereinander. Dies diente zur Auffindung anderer Ausdrucksmittel, zur Ermöglichung der Darstellung von Grazie und Härte, Kühle und Feuer, zur Erfindung von Formeln für die Euphorien des prinzipiellen „sonnambulo“, zu einem Erfassen seiner seidig stählernen Sprache, zu ihrer Übertragung auf Singstimmen und Instrumente, ihrer Verwandlung in Bögen und Akzente. Zur Erhellung der Verhältnisse zwischen uns und dem Damals des selbstmörderischen Dichters, zur Verbindung seiner hymnischen Jamben mit heutigen, unsrigen Klängen.[...] Mehrere Bemühungen in meinen Arbeiten der letzten Jahre scheinen durch dieses Drama an einem neuen Punkt angelangt zu sein, nämlich einer neuen Mehrstimmigkeit und ihren damit verbundenen, frei gewählten Rigueurs. [...] Sie erhielt aber hier ihre Besonderheit durch den dauernden Anreiz der geballten Kleist'schen Sprache, die die Singstimme in die Höhe zu treiben scheint, durch die Spannung, die im Zusammenwirken von Seidigem und Stählernem liegt, durch die klirrende Einsamkeit zwischen einer Traumwelt und einer realen Welt, lauter Dinge, die einen Musiker nicht kalt lassen können. Die Einrichtung, von Ingeborg Bachmann kompetent durchgeführt,

lässt diese Spannungen deutlich hervortreten; sie ist ein wirkliches Libretto für Musik, ohne dass dem Originaltext Abbruch getan worden ist. Opernhafte Formen wurden gefunden, Gelegenheit für Arien und Ensembles und für verbindende Rezitative. Stärker und unmissverständlicher als zuvor habe ich hier Konstruktion und Gestalt der „Oper an sich“ zu meiner eigenen Sache machen können.

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. 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. [...] Im gleichen Sinne ist auch eine Affinität mit dem frühen italienischen Melodrama herbeigeführt – nicht in Rekonstruktion, sondern durch neue Anwendung ihrer von Genauigkeit und Härte charakterisierten Formenwelt, die alles andere als überlebt scheint, sondern im Gegenteil frisch und heilsam: Man kann sich kaum ein musikalisches Theater vorstellen, das weniger mit dem von Expressionismus und seinen vielgestaltigen Konsequenzen, mit den von Auflösungstendenzen heimgesuchten Darstellungsarten jüngerer Zeit zu tun hat. Es schien da, in dieser maximalen Kühle, ein möglicher Ausgangspunkt zu liegen, um die Problematik des Kleist'schen Sujets nach vorn zu tragen, seine Aktualität greifbar zu machen, seinen Brand zu schüren. Über das genannte Vorbild hinweg will ich mit dieser Arbeit einen Punkt erreichen, der in

ziemlicher Entfernung liegt von meinen vorherigen Stücken für das Theater. [...] Größere Freiheit wurde angestrebt, oder das, was ich darunter verstehe: gewiss nicht Improvisation, aber Unabhängigkeit und die Bereitschaft zu Entscheidungen auch außerhalb der aufgestellten Ordnungen. Musik ist nicht Musikwissenschaft und die Logik eines Werkes bezieht sich einmalig auf eine einmalige Konstellation von Erlebnis, Begegnung, Erfahrung, Übereinkunft; sie übersteigt die probate Regel, die Montage, den Kalkül. Es scheint, dass die vegetative Existenz der Musik das Andere, Mindere, Musikologische überfliegt und die Erhellungen, Aufdeckungen spielen sich, wie im Leben des Prinzen von Homburg, im Traum ab, nicht im Laboratorium. Nicht in einem verschwommenen Zustand freilich, sondern in jener Wachheit der Nachtwandler, wo Fakten überdeutlich erkannt werden. Die Kabinettsorder, vom 1. August 1828 durch den Geh. Kabinettsrat Albrecht an Graf Brühl, „Des Königs Majestät haben befohlen, dass das gestern aufgeführte Stück Prinz Friedrich von Hessen-Homburg niemals wieder aufgeführt werden soll“, war ein nachträglicher Bannfluch auf den Dichter Heinrich von Kleist und bildete mit dem Hohn des Premierenpublikums, Goethes Ablehnung und der unaufhörlichen Kette von Enttäuschung und Erniedrigung den Widerschein einer Welt, in der kein Platz war für das Genie dieses Dichters, dessen Liebe zu seinem eigenen Land ohne Antwort blieb. Erst heute wissen wir besser zu würdigen, was Kleist der deutschen Sprache, dem deutschen Theater geschenkt hat. In seinem Prinz von Homburg handelt es sich um die Verherrlichung eines Träumers, um die Zerstörung des Begriffs vom klassischen Helden, es geht gegen die blinde, phantasielose Anwendung der Gesetze und um die Verherrlichung menschlicher Güte, deren

Verständnis auch in tiefere und kompliziertere Bezirke hineinreicht, als es „normal“ wäre und die einem Menschen seinen Platz in dieser Welt einräumen will, obwohl er ein Schwärmer ist und ein Träumer, oder vielleicht gerade deswegen. Der Ruf „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“, der am Schluss für dieses Ideal-Land ertönt, in welchem (laut Kleist) Liebe, Verstehen, Verzeihung und Gnade eine so gewaltige Rolle spielten, richtet sich ebenfalls gegen die Starre und Indolenz der „Staatsräson“ und bildet eine schreckliche Dissonanz zu der oben erwähnten Kabinettsorder eines diesem gelobten Lande Brandenburg vorstehenden Herrschers. Es bedarf wohl kaum der Worte, um den schneidenden Doppelsinn zu erhellen. Er reicht, bedrohlich genug, bis in unsere Zeit hinein.

Hans-Werner Henze

**Order des Herzens
Order des Gesetzes
Konflikte und musikalische Kompositionen in
Henzes Oper**

I. Rasselnd fliegt die Tür ins Schloss. Der Schlafwandler Prinz Friedrich von Homburg wird von der Schlossgemeinschaft ausgesperrt. Seinen Lorbeerkranz hat man ihm bereits entzogen in dem Augenblick, da er wäunte, ihn aus der Hand der geliebten Prinzessin Natalie zu empfangen; und der Kurfürst verbannt ihn ins Nichts: „In dem Gefild der Schlacht/Sehn wir uns wieder. Im Traum erringt man/Ruhm und Liebe nicht!“ (1. Szene) Angerufen von Graf Hohenzollern erwacht der Prinz. Völlig irritiert betrachtet er den Handschuh, den er - wie er glaubt - während seines Traums von der Hand einer unbekanntenen schönen Dame streifte. Dessen reale Herkunft kann er sich jedoch nicht erklären,

nicht wissend, dass der Kurfürst ihn manipulierte, als dieser mit dem Lorbeerkrantz ein Spiel mit dem Schlafwandler inszenierte. Die Manipulation hat schwerwiegende Folgen. Im Wunschdenken Homburgs, der von Heldenruhm und Liebe träumt, geraten Traumerfahrung und Wahrnehmung der Außenwelt derart durcheinander, dass ihn die Verwirrung selbst im Wachzustand während und nach der Befehlsausgabe nicht loslässt (2. Szene). Fest davon überzeugt, dass ihm Fortuna in der letzten Nacht Natalies Handschuh als ein reales Zeichen künftigen Triumphes zugespielt habe (Fortuna-Monolog), befiehlt erwährend der Schlacht voreilig den Angriff auf das schwedische Bataillon. Mit Erfolg, aber gegen einen ausdrücklichen militärischen Befehl, dessen Nichtbefolgung laut Gesetz mit der Todesstrafe geahndet wird. Der Prinz vertraut seinen Träumen, die erfüllt werden und scheitert dennoch. Eine typische Kleist'sche Pointe, bestürzend und paradox. Am Ende des ersten Aktes von Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes Oper Der Prinz von Homburg wird der General der brandenburgischen Kavallerie der Insubordination beschuldigt und auf Befehl des Kurfürsten verhaftet. Ist der Prinz einem Traum aufgesessen? Der dramatisch auszutragende Konflikt allerdings, in den sich der ungehorsame Prinz verwickelt hat, ragt tiefer in die Handlung hinein. Das Gesetz verlangt von ihm Disziplin, Ergebenheit und Contenance. Der Prinz von Homburg setzt auf die Selbstgewissheit seines innersten Gefühls.

II. Die musikalische Initiale, die Henze wie ein Motto zu Beginn der Oper im Orchestersatz platziert, ist kristallklar und dissonant geschärft, kühl und strahlend, entrückt von aller Realität und doch ihr so nah. Ihr Klang mit einer stählernen leeren Quinte, in die sich das Intervall einer weichen kleinen

Sexte einhakt, chiffriert den grundlegenden, noch auszutragenden Konflikt zwischen der Order des Herzens und jener des Gesetzes. Aus dieser Initiale als Keimzelle, gebaut mit der Quinte als Zeichen der Staatsräson und dem Intervall der kleinen Sexte, die für den Träumer Homburg steht, generiert und spint der Komponist eine Zwölftonreihe – neben weiteren Reihen, die Henze verwendet, die wichtigste in der Oper. Sie wird aber nicht einfach an den Anfang der Komposition gesetzt, wie sonst üblich, sondern mit dem musikalischen Gang der ersten Szene entwickelt, bis sie sich in einem bestimmten Moment der Handlung herauskristallisiert. Sie etabliert sich in der Gesangsstimme des Grafen Hohenzollern, als dieser die Aufmerksamkeit des Kurfürsten auf den schlafwandelnden Prinzen lenkt: „Als ein Nachtwandler, schaut, auf jener Bank, ...“ Henze behandelt die Zwölftonreihe flexibel, er variiert sie mit freien melodischen Wendungen, während er Hohenzollerns Gesang mit sanft flirrenden Mischklängen des Orchesters und leisen Vokalisieren der Hofgesellschaft umhüllt. Die harmonisch freie Traumsprache des Orchesters scheint zu dominieren. Aber die Basisreihe, bestückt mit den prägenden Intervallen der Keimzelle, prognostiziert bereits den Konflikt zwischen der Rason des Gesetzes und jener Order des Herzens, auf die sich Homburg während der Schlacht berufen wird. Henzes Umgang mit der Zwölftontechnik ist unorthodox, aus der Fortschrittsperspektive eines rigiden Denkens serieller Musik allemal. Der Dissens, den er in den 50er Jahren gegenüber der seriellen Avantgarde anmeldete, hinderte ihn nicht, sich das Erbe der Zweiten Wiener Schule höchst individuell anzueignen. Überaus freizügig, aber nie unter Missachtung der Dramaturgie seiner Oper, überführt er die Zwölftontechnik in die Idiomatik seiner musikalischen Sprache. Er kombiniert

strenge Verfahren der Zwölftonkomposition mit einer frei-tonalen Harmonik und Melodik. Er baut mit Reihenformen dramaturgisch motivierte kontrapunktische Formen, wie in den Gefängniszenen des zweiten Aktes. Ebenso adaptiert er alte Variationstechniken, wie die der Passacaglia, die er für die Szene der Befehlsausgabe komponiert.

III. In der Befehlsausgabe (2. Szene) verteilen sich die musikalischen Dialoge auf zwei Parallelhandlungen, die sich durchkreuzen. Hier die kurfürstliche Familie mit den Hofdamen und dort die versammelten Offiziere, die den Schlachtplan protokollieren sollen. Unter ihnen befindet sich Homburg, der Feldmarschall Dörflings Anordnungen so gut wie nicht zur Kenntnis nimmt. Den roten Faden hat der Prinz schon längst verloren, seit der letzten Nacht, als er unwillentlich den Handschuh einer „süßen Traumgestalt“ erhaschte. Fixiert auf den Handschuh, abgelenkt von der Anwesenheit Natalies, ist er nicht in der Lage, sich auf die Befehlsausgabe zu konzentrieren. Um die verschränkten Handlungen voneinander abzuheben, fügt sie Henze in verschiedene Klangstrukturen und gibt ihnen mit einer transponierten Variante der Basisreihe als Passacaglia-Bass einen Außenhalt. Wie in der barocken Variationsform wird die Reihe mehrmals wiederholt, bevor sie der Komponist auf eine neue Tonstufe absenkt und die Prozedur der Wiederholungen erneut beginnt. Das Verfahren wird bis kurz vor dem Ende der Szene durchgeführt, während die vierzig Variationen, die sich im Orchester über den zwölftönigen Passacaglia-Bässen aufbauen, die schnell wechselnden Parallelhandlungen mit einer kontrastierenden Klangstruktur nach der anderen begleiten: Militärisch getrimmte Schlagzeuger

unterstützen die Anweisung des Kurfürsten an die Offiziere, die den Schlachtplan notieren sollen. Solistische Streicher intonieren weiche Kantilenen, während sich der Kurfürst Natalie und der Kurfürst zuwendet, bevor beide abreisen. Feldmarschall Dörfling verliert die ersten Befehle, die Trommelmusik marschiert weiter mit kräftiger Unterstützung des Orchesters. Ein lautstarker Harfenakkord unterbricht die Befehlsausgabe, als gemeldet wird, der Reisewagen stehe bereit. Der Feldmarschall ruft nach Homburg, die Schlagzeuger stehen stramm und trommeln weiter. Und der Prinz? Er träumt vor sich hin. Dies meldet das Korps der wispernden Streicher, während Homburg aus seinem Tagtraum aufschreckt. Vollends abgelenkt ist Homburg, als Natalie einen Handschuh vermisst. Während Dörfling weiter diktiert, wieder unterlegt mit Rhythmen des Schlagzeugs, und die Offiziere wie brave ABC-Schüler seine Worte wiederholen, wagt der Prinz ein Experiment mit dem Handschuh. Er wird gefunden, Homburg kann es vor Glück nicht fassen. Hingerissen intoniert er Dörflings militärischen Befehl, den er mit der emphatischen Ausdrucksgeste eines weiten melodischen Bogens in die Replik eines verliebten Schwärmers verwandelt: „Dann wird er die Fanfare blasen lassen.“ In seiner Euphorie begreift er nicht, dass er erst auf Befehl des Kurfürsten in die Schlacht eingreifen soll. Deutlicher als in der scheiternden Kommunikation zwischen Dörfling und Homburg, komponiert in Gestalt einer musikalischen Simultanszene, die so zerstreut ist wie der Prinz, kann der Konflikt zwischen der Order des Herzens und jener des Gesetzes nicht angebahnt werden. Homburg wird in die Schlacht ziehen, fest entschlossen, die Verwirklichung seines Traums durchzusetzen und hat keine Ahnung von Dörflings Schlachtplan.

IV. In Homburgs enthusiastischem Fortuna-

Monolog am Ende der zweiten Szene regen sich musikalische Warnzeichen. Das hämmernde Klavier und die donnernden Pauken, die seine Arie einleiten, befinden sich bereits in siegesgewisser Feldzugsstimmung, der Prinz beschwört die Glücksgöttin: „Nun denn, auf deiner Kugel [...] roll heran!“ Während er seine Stimme mit einem überschwänglichen Elan in die Höhe treibt, als solle Fortunas Kugel ihn mit Raszan zum Gipfel des Ruhms befördern, signalisiert das Klavier, dass man der launischen Göttin nicht trauen kann. Mit subtiler Ironie setzt Henze als Kommentar eine transponierte Krebsform der Basisreihe in die Klavierstimme. Im munteren Staccato begleitet die Reihe Homburgs melodischen Aufwärtsschwung, aber wie gesagt, im Krebs. Fortunas Kugel kann auch rückwärts rollen, ins Unglück. Dies bekräftigen die Streicher. Als der Prinz sein Glück preist - es hat ihm „die Locken schon gestreift“ -, fädeln die Streicher (ohne Kontrabass) einen verwickelten dreistimmigen Intervallkanon auf Reihenbasis ein, zunächst im Rückwärtsgang, der nach dem sechsten Ton abgebrochen wird, dann wieder vorwärts mit Transpositionen der originalen Reihenform. Der kommentierende Streicherkanon, bestückt mit den konfliktbeladenen Intervallen der Basisreihe, untergräbt Homburgs Selbstherrlichkeit und Sicherheit, er werde das Glück „im Feld der Schlacht“ schon zwingen. Wann immer der Komponist seine Zwölftontechnik in kontrapunktischen Formen einsetzt, thematisiert er die Autorität der Staatsräson im Widerspruch zur Subjektivität des Prinzen. Stellvertretend für den rationalistisch verengten Kontrabereich des Gesetzes eröffnet eine dreistimmige Blechbläser-Fuge die Gefängniszene des zweiten Aktes. Sie ist streng geregelt, gebaut mit der Basisreihe und einigen transponierten Derivaten. Als würde

sich das Netz um den Prinzen zusammenziehen, verdichtet sich die Fuge mit einer Engführung der Stimmeinsätze, nachdem er von Graf Hohenzollern erfahren hat, das Kriegsgericht habe geurteilt. Doch Homburg will nicht wahrhaben, dass der Kurfürst ihn tatsächlich hinrichten lassen werde. Auf die Frage Hohenzollerns, worauf sich seine Sicherheit gründe, erwidert der Prinz: „Auf mein Gefühl von ihm!“ Signifikant in seiner Replik ist die steigende Traum-Sexte, die Henze mit einer Fermate krönt.

Wie brüchig seine Gefühlsgrundlage ist, davon spricht die Orchestermusik, die mit Flöten und Klarinette ein sanftes, kantables dreistimmiges Fugato startet, mit dem Material einer freien Reihe. Spiegelt sich in der Kantabilität des Holzbläsersatzes Homburgs Vertrauen auf den Kurfürsten, der niemals „solch ein Urteil ... vollstrecken“ ließe, so vermittelt der strenge Kontrapunkt, in welcher Gefahr der Prinz sich befindet. Es gibt keine Chance für Homburg, noch nicht. „O Himmel!“ - ruft er aus, als er begreift, dass das Todesurteil nur noch vom Kurfürsten unterschrieben werden muss. Gleich darauf setzt ein lautstarkes sechsstimmiges Doppelfugato ein, kurz und schmerzhaft. Es konfrontiert eng geführte Einsätze der Blechbläser mit völlig zersprengten Stimmen des Flöten-Klarinetten-Fugato, an dem sich auch das Klavier beteiligt. Der jähe Umschlag zum einschneidenden Doppelfugato, die beschädigte, zerfetzte Stimmführung der Holzbläser, die ihrer Kantabilität beraubt werden, sowie das Fortissimo, sie alle zusammen repräsentieren zum Fürchten und mit aller Schärfe die Gewalt des Gesetzes. „Was ist das für ein Stück, das des Geistes der Knechtschaft und des Geistes der Freiheit in gleicher Weise beschuldigt wird?“ (Ingeborg Bachmann)

V. Die Perspektive, aus welcher der virtuose

Tonsatzkünstler Henze in der Homburg-Komposition die Lage des Prinzen reflektiert, ist außerordentlich umfassend angelegt, als mehrdimensionale Fokalisierung. Der Komponist als Dramaturg seiner Musik weiß mehr als die Bühnenfigur Homburg, wenn er zum Beispiel kontrapunktische Formen als Chiffren von Gesetzmäßigkeit mit der Subjektivität und inneren Welt des Prinzen konfrontiert, mit dem Ergebnis einer - man könnte fast sagen - schonungslosen Realistik. Die innerästhetischen Verhältnisse in Henzes Oper zeigen, wie überhaupt in seinen Werken für Musiktheater, eine auffallende Tendenz zur Vermeidung widerspruchsfreier musikalischer Konstruktionen. „Es gibt“, schrieb der Komponist in seiner Autobiographie, „hier und da in meinen Sachen ein paar glückliche Stellen, Momente, wo für einen Augenblick ein Schluß, eine Auflösung, eine Erlösung sich anzubahnen scheint. Dem aber widersetzt sich ein zweites, besseres Wissen: Im Lauf meiner Entwicklung ist in zunehmendem Maß Vielschichtigkeit entstanden, es geschehen fast immer mehrere Dinge gleichzeitig, Gestalten und Ideenträger kommen auf die Bühne, die mit anderen Gestalten und Ideenträgern scharf und unvereinbar kontrastieren.“

Spannt man nun den Bogen zur letzten Szene der Oper, dann scheint es, als werde Homburgs Traum im nächtlichen Park zu Fehrbellin vom Kopf auf die Füße gestellt. Kulisse und Personenkonstellation kehren wieder. Homburg ist nun hellwach und wartet auf seine Hinrichtung. Das Krönungsspiel mit dem Lorbeerkranz wird von Natalie zu Ende geführt, während das Orchester das Material der Traummusik, welche die Oper einleitete, wieder aufgreift und dabei die Dynamik sowie die Klangstruktur bemerkenswert verändert. Der Einsatz erfolgt mit einem gewaltigen dreifachen Forte-Klang, der sich über

mehrere Takte ins Pianissimo zurückzieht, bevor die Traummusik wieder anschwillt. Gleichzeitig rauschen Arpeggien aus der Harfe. Der Pianist legt über einen langen Triller hämmernde Doppelgriffe und die Streicher verwandeln ihren Part in Ordinario-Flageolett-Doppelgriffe, mit und ohne Tremolo. Der musikalische Empfang des zum Tode verurteilten Prinzen, der kraft seiner kurfürstlichen Gnaden rehabilitiert und als Sieger der Schlacht bei Fehrbellin gefeiert wird, ist überwältigend. Ein Triumph. Sonderbarerweise fragt Homburg, als er nach seiner Ohnmacht wieder zu sich kommt, Obrist Kottwitz, ob dies jetzt alles ein Traum sei, was dieser bestätigt: „Ein Traum, was sonst?“ Wenn aber die Realitäten der Krönung dem sprachlosen Homburg wie ein Traum erscheinen, wie wirklich ist dann diese Wirklichkeit, die den Prinzen so plötzlich überfällt, dass er glauben muss, er träume? Wie aber, wenn man auf eine definitive Entscheidung verzichten würde? Dann bliebe eine frei schwebende Dialektik von Traum und Wirklichkeit, die nur dann als fundamentaler Widerspruch wahrgenommen wird, wenn sie in den Rahmen rationaler Vorstellungen eingeordnet wird. Das wäre durchaus denkbar, würden nicht die Schlachtrufe der Offiziere knallhart die Wirklichkeit des Krieges zurückrufen: „Ins Feld! Ins Feld! Zur Schlacht! Zur Schlacht! Zum Sieg! Zum Sieg! In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“ Dieser Schluss, argumentierte Ingeborg Bachmann mit kritischem Blick auf die militante nationalistische Kleistrezektion, sei äußerst problematisch. Habe er doch mitgeholfen, „Kleist den Gedankenlosen auszuliefern als einen nationalen patriotischen Dichter, der er niemals war.“ Tatsächlich dachte sie lange Zeit daran, den martialischen Schluss von Kleists Homburg einfach zu streichen. Dies bezeugen ihre drei

Entwürfe für das Finale, für deren Veröffentlichung aus dem Bachmann-Nachlass Antje Tumat zu danken ist. Doch als Henze im Juni 1959 bereits am dritten Akt arbeitete, kam Kritik vom Darmstädter Intendanten Gustav Rudolf Sellner. Der Schluss in ihrem Libretto in der jetzigen Fassung, berichtete der Komponist in einem Brief an Ingeborg Bachmann, würde - wie Sellner meine - alles kaputt machen, was bis dahin ganz hervorragend bearbeitet worden sei. Denn er bestehe doch nur darin, den von allen geliebten Prinzen zu erwecken, ganz leise und ohne Säbelgerassel. Also fragte Henze die Freundin, ob man nicht doch für den Schluss Kleists Originaltext verwenden sollte, was dann auch geschehen ist. Sellner hat wohl recht gehabt, steht doch am Ende von Kleists Drama eine dissonante Utopie, die nicht aufgelöst wird. Der ambivalente Schluss von Kleists Schauspiel, der erst zur vorgetäuschten Hinrichtung, dann zur Begnadigung in Form einer Heldenkrönung und schließlich in die Fortsetzung des Krieges führt, wäre in Bachmanns verworfenen Entwürfen gewaltig umgebogen worden. Gleichwohl ist die Lösung, auf die man sich einigte, gespalten: „Der Himmel hat ein Zeichen uns gegeben/ Und fester Glaube baut sich in uns auf,/ Dass die Empfindung einzig retten kann!“ Mit diesen

Worten eröffnen die brandenburgische Kurfürstin und Prinzessin Natalie das kontemplative Ensemble am Schluss des dritten Aktes. Was hier die Dichterin Ingeborg Bachmann an neuen Versen - zwar von Kleist geliehen und der Situation angepasst, aber für strenge Kleist-Forscher an einer völlig unpassenden Stelle - in das Libretto einfügte, kommt einem Protest gegen das finale Kriegsgeschrei in Kleists Schauspiel sehr nahe. Protestiert hatten ja bereits Hohenzollern Obrist Kottwitz und die Offiziere, als sie dem Kurfürsten entgegneten: „Willst du das Heer, das glühend an dir hängt,/ Zu einem Werkzeug machen, gleich dem Schwerte,/ Das tot in einem gold'nen Gürtel ruht?/ Denk, dass Empfindung einzig retten kann!“ (9. Szene) Die Hoffnung, dass dem Anderen, nicht Subsumierbaren ein Recht zugestanden werde, wird allerdings wieder in Frage gestellt, als die ersten Schlachtrufe der Offiziere in das friedliche Ensemble hineintönen und in der Parole gipfeln, man solle alle Feinde Brandenburgs in den Staub treten. Die Utopie eines gelingenden individuellen Lebens bleibt zwiespältig, solange die Realien der Politik vom Kalkül militärischer Kriegsführung bestimmt werden. Traum und Wirklichkeit sowie die Order des Herzens und jene des Gesetzes, so ist zu vermuten, reiben sich weiterhin aneinander.

Barbara Zuber

Der Beitrag erschien als Originalbeitrag
im Programmbuch der Neuinszenierung,
Staatsoper Stuttgart, März 2019

The Prince of Homburg

The Prince of Homburg, our cousin, the Hamlet of the Mark, is the protagonist of my new opera. Many people may not be in a position to separate the play from the Prussian environment it is set in. Others may think that setting classical texts to music or transferring classical word dramas to the stage is a disloyal undertaking. The latter objection is worth discussing. It would indeed be tedious, if the whole of literature were taken up in opera over the course of time. But tell me, who could have written a better libretto than my friend Heinrich von Kleist. When I was searching for a language in combination with which my music could produce something new, a diction targeted by my music, I hit on the Prince. Ingeborg Bachmann adapted the text, reducing it to libretto form and forming a structure for recitatives, arias and ensembles. That the world constructed by Kleist in this work can be abstracted from 'Prussianism' may seem obvious. But it seems to me that the work is abstracted from 'Prussianism' from the outset. It is pure coincidence, due to the historical background, which was freely adapted, that the conflict is set in Brandenburg. Yet, the tension between the life of the individual and *raison d'état*, issues as to the disregard of law and order, man's quivering before the might of ruling authorities and the courage to resist it, all of that might happen today or might have occurred one or two thousand years ago, in Sparta or in Athens perhaps. Such conflicts are not bound to the setting of Brandenburg and not to 'Prussianism'. I like the idea of placing the whole thing in the context of Greece, and I would like to imagine Kleist's Brandenburg as an ancient, eagle-bannered dynasty (perhaps because Classicism still echoes in Kleist, who broke Classicism), as a game in the sombre shadow of high and bright Olympus,

an eclogue-like match with unexpected outbreaks, blood-thirsty and profound emotions in dithyrambs. But then there is another aspect emerging from Kleist's text. Everything that happens, how it happens and how it is related to the world of expression in Italian opera, such as it blossomed at the onset of the 19th century, then triumphantly dominating the entire secular world. The echo was even heard in Kleist's Berlin (see Heine's letters). My interest in this art form had just developed further, and my need to try my hand at it again was very urgent when I decided on the Prince of Homburg. Bellini's angelic melancholy, Rossini's glittering Brio, Donizetti's weighty passionateness, all of that combined and gathered together in Verdi's robust rhythms, his harsh orchestral colours and melodic lines burning in the ears, those were things that had gripped me for years [...].

For the music, a large chamber orchestra is chosen, but one that is capable of stretching from the airiest, minute figures to dynamic breadths and heights. The basic tone is a chamber one. Every scene has a specific instrumental group, a specific form, translations of at times old techniques (e.g. *Passacaglia*, *Fugue*, *Rondo*) into our possibilities today. It is music developed in counterpoint [...]. My idea was to free modern musical techniques, in origin and essence encumbered by Expressionism, sticking to it and constantly reminiscent of it, from this burden. But, of course, they are subject to considerable changes in function and value, so that we even have to wonder to what extent they are still the same thing. As in my previous works (*Chamber Music 1958*, *Three Dithyrambs*, *Sonata per Archi*, *Des Kaisers Nachtigall*, *Piano Sonata*), the main task was to study the degrees of tension within a horizontal event and its associated counterpoint, i.e. the lines below one another. This served to

discover different means of expression, to enable the presentation of grace and rigour, coolness and fire, to invent formulae for the euphoria of the Prince's 'sonnambulo', to capture his silky steel language, to transfer it to voices and instruments and transform it into arches and accents. To illuminate the relations between us and the days of the suicidal poet, to link his hymnic iambs to our sounds today. [...] Many of my endeavours in works of recent years appear through this drama to have reached a new point, i.e. a new polyphony and its concomitant, freely chosen rigour. [...] But here it obtained its specificity through the permanent stimulus of Kleist's concentrated language, which seems to push the singing voice upwards, through the tension in the interplay between silk and steel, through the clanking solitude between a dream world and a real world, all of these things that cannot leave a musician cold. The adaptation, competently done by Ingeborg Bachmann, clearly stresses these tensions; it is a true libretto for music, without derogating anything from the text of the original. Operatic forms were found, opportunities for arias and ensembles and for linking recitatives. Here, I was able to call the construction and composition of an 'opera per se' more emphatically and clearly my own than ever before.

This made a confession possible that could be corroborated from all sides of music and language, striving for a unity in which my thoughts on theatre and music, music and language, our relationship to history, our situation today with its problems, questions and counter questions were to be at home and present themselves as a whole. In the new score *The Prince of Homburg*, counterpoint forms have precedence. I have attempted to identify them with the course of the dramatic construction, i.e. not to make them run parallel 'in concert manner'. [...]

Along the same lines, an affinity was produced to the early Italian melodrama - not in reconstruction but through the novel employment of its world of forms, characterized by precision and severity, that seems anything but obsolete, but, quite the contrary, fresh and wholesome. It is difficult to envisage a musical theatre that has less to do with that of Expressionism with its many-faceted consequences or with more modern forms of performance that are afflicted by the phenomena of disintegration. There, in that maximal coolness, there seemed to be a possible starting point to modernize the issues of Kleist's material, to make its topicality palpable and to stir its fire. Beyond the model mentioned, with this work I intend to reach a point that is quite remote from my previous works for the theatre. [...] I strove for greater freedom, or what I understand by that: certainly not improvisation but autonomy and the readiness to make decisions outside the existing orders. Music is not musicology and the rationale of a work relates exclusively to a unique constellation of happening, meeting, experience and consensus; it surpasses the probate rule, montage and calculation. It seems that the vegetative existence of music outflies what is different, lower and musicological, and the illuminations and discoveries play out in dream, as in the Prince of Homburg's life, and not in the laboratory. Not in blurred condition but in the wakefulness of sleepwalkers, where facts are seen over-clearly. The cabinet order of 1 August 1828 issued by Privy Councillor Albrecht to Count Brühl, 'His Majesty has ordered that yesterday's performance of the play *Prinz Friedrich von Hessen-Homburg* should never be repeated', was an a posteriori excommunication of the poet Heinrich von Kleist, mirroring, together with the scorn of the premiere audience, Goethe's rejection and the unceasing chain of frustrations and humiliations,

a world in which there was no room for the genius of a poet whose love for his own homeland went unrequited. It is only today that we can better appreciate what Kleist bequeathed the German language and the German theatre. His play *Der Prinz von Homburg* deals with glorifying a dreamer, with destroying the concept of the classical hero, it is against the blind, unimaginative application of the law and about apotheosising human kindness, the understanding of which leads to more profound and complicated areas than are normal and which is willing to grant a man his place in this world, although he is a dreamer and a visionary or perhaps for this very reason. The exclamation 'Into the dust with all the foes of Brandenburg!', resounding at the end for this ideal land, in which (according to Kleist) love, understanding, forgiveness and mercy played such an enormous role, also targets the rigidity and indolence of 'raison d'état', forming a terrible dissonance with the above-mentioned cabinet order by the ruler of the promised land of Brandenburg. No words are needed to explain the cutting double meaning. It has applied, menacing enough, right up to the present day.

Hans-Werner Henze

**Orders from the heart
Orders from the law
Conflicts and musical compositions
in Henze's opera**

I. The door is locked with a clatter. The sleepwalker Prince Friedrich von Homburg has been locked out of the court community. His laurel wreath was taken away the moment he thought he had received it from the hands of his beloved Princess Natalie; and the Elector banishes him into nothingness: 'On the

field of battle/Shall we meet again. In dream, you obtain / neither fame nor love!' (Scene 1) The Prince awakens, summoned by Count Hohenzollern. Irritated, he contemplates the glove he thinks he has taken from the hand of a beautiful, unknown lady in his dream. He cannot explain its real origin, unaware that the Elector fooled him when he was playing a game with the laurel wreath and the sleepwalker. The foolery has grave consequences. In Homburg's wishful thinking, with dreams of glory and love, dreams and the perception of the outside world become so confused that his bewilderment does not even lift from him in wakefulness during and after the briefing (Scene 2). Firmly convinced that the previous night Fortuna had passed him Natalie's glove as a real token of future triumph (Fortuna monologue), during the battle he orders a premature charge on the Swedish battalion. A successful one, but contrary to explicit military orders, the contravention of which is subject to the death sentence according to the law. The Prince trusts his dreams, which come true but he comes unstuck nonetheless. It is a point typical of Kleist, both disturbing and paradoxical. At the end of Act I of Ingeborg Bachmann's and Hans Werner Henze's opera, the general commanding the Brandenburg cavalry is accused of insubordination and arrested on the Elector's orders. Has the Prince been deluded by a dream? But the dramatic conflict, in which the insubordinate Prince has entangled himself, goes much deeper into the plot. The law stipulates discipline, loyalty and countenance. The Prince of Homburg banks on the self-assurance of his innermost feelings.

II. The musical initial placed by Henze like a motto in the orchestral score at the beginning of the opera is crystal-clear and dissonantly edged, cool and

radiant, remote from reality, yet so close to it. Its sound with a steely-empty fifth, hooked with the interval of a soft minor sixth, encodes the basic, smouldering conflict between the orders from the heart and those from the law. From this initial as a germ cell, constructed with the fifth as a symbol of *raison d'état* and the interval of the minor sixth, which stands for Homburg the dreamer, the composer generates and weaves a twelve-tone sequence – apart from other series employed by Henze the most important one in the opera. But it is not simply placed at the beginning of the composition, as otherwise usual, but developed with the musical course of Scene 1, until it emerges at a specific moment of the plot. It becomes established in the voice of Count Hohenzollern when he draws the Elector's attention to the sleepwalking Prince: 'As a sleepwalker, look, on that bench ...'. Henze treats the twelve-tone series flexibly, he varies it with free melodic phrases, whilst he enshrouds Hohenzollern's part with gently shimmering mixed sounds on the part of the orchestra and soft vocalization on the part of the court entourage. The harmonically free dream diction of the orchestra seems to dominate. But the basic sequence, armed with the striking intervals of the germ cell, already anticipates the conflict between the rationale of the law and the orders from the heart, to which Homburg will refer during the battle. Henze's treatment of twelve-tone technique is unorthodox and certainly from the progressive perspective of rigid thinking in serial music. The dissent he showed in the 1950s towards serial avant-gardism did not prevent him from adopting the legacy of the Second Viennese School in his own, highly individual way. Completely liberal but never disregarding the dramaturgy of his opera, he transfers the twelve-tone technique to the idiomatics of his musical diction. He combines

the strict procedures of twelve-tone composition with free tonal harmony and melody. With serial forms, he constructs dramaturgically motivated counterpoint forms, as in the prison scenes in Act II. Similarly, he adapts old variation techniques, such as the Passacaglia composed for the scene with the briefing.

III. In the briefing scene (Scene 2), the musical dialogues are distributed between two parallel and criss-crossing plots. On the one hand, there is the Elector's family with the court ladies and, on the other, the group of officers taking down the battle plan. Among them, there is Homburg, who pays practically no attention to Dörfling's orders. The Prince has long lost track of events, since the previous night when he unintentionally caught the glove of a 'sweet dream figure'. Focussed on the glove and distracted by Natalie's presence, he is not in a position to concentrate on the briefing. To set the interlocked plots apart, Henze puts them in different sound structures, providing them with an external support in the form of a transposed version of the basic series as a Passacaglia bass. As in the Baroque variation structure, the series is reiterated several times, before the composer lowers it to a new pitch and the procedure of repetitions commences once more. The technique is developed until shortly before the end of the scene, whilst the forty variations, constructed in the orchestra via the twelve-tone Passacaglia basses, accompany the rapidly alternating parallel plots with one contrasting sound structure after the other. Militarily paraded percussion supports the Elector's orders to the officers, who are to take down the battle plan. Solo strings intone soft cantilenas, while the Elector turns to Natalie and the Electress before the two of them depart. Field Marshal

Dörfling reads out the first orders and the drum music marches on with the energetic assistance of the orchestra. A loud harp chord interrupts the briefing when the report arrives that the coach is ready. The Field Marshal calls for Homburg and the percussion stands to attention, drumming on. And the Prince? He dreams to himself. This is indicated by the corps of whispering strings, whilst Homburg awakens with a start from his reverie. Homburg is completely distracted when Natalie notices she has lost a glove. While Dörfling goes on dictating, again underlaid with percussion rhythms, and the officers repeat his words like well-behaved primary school children, the Prince tries out an experiment with the glove. It is found, and Homburg can hardly credit his good fortune. Carried away, he intones Dörfling's military orders, which he transforms into the reply of a love-sick dreamer with the emphatic expression of a broad melodic arch: 'Then he will have the fanfare sounded'. In his rapture, he does not comprehend that he is only to intervene in the battle on the Elector's orders. More clearly than in the breakdown of communication between Dörfling and Homburg, composed in the form of a musical simultaneous scene, which is just as absent-minded as the Prince, the conflict between the orders from the heart and those from the law cannot be introduced. Homburg will go to battle, determined to realize his dream, and does not have a clue as to Dörfling's tactics.

IV. Musical warnings are raised in Homburg's enthusiastic Fortuna monologue at the end of Scene 2. The hammering piano and the thundering drums introducing his aria are already in campaign mode, confident of victory, and the Prince evokes Lady Luck: 'Now then, roll here on your ball! [...] While his voice ascends into the heights in rapture, as if Fortuna's ball were to catapult him to the pinnacle of

glory, the piano signals that the capricious goddess cannot be trusted. With subtle irony, Henze's commentary is a transposed crab form of the basic series in the piano part. In cheerful staccato, the sequence accompanies Homburg's melodic upswing, but, as has been mentioned, in crabwalk. Fortuna's ball may also roll backwards, into disaster. This is affirmed by the strings. When the Prince triumphs in his good fortune - 'the locks have already brushed' him - the strings (without double basses) initiate a complicated three-part interval canon on serial basis, initially backwards, interrupted after the sixth note, then forwards again with transpositions of the original sequence form. The commentating string canon, armed with the conflict-charged intervals of the basic series, undermines Homburg's haughtiness and confidence that he can coerce fortune 'on the battlefield'. Whenever the composer employs his twelve-tone technique in counterpoint forms, he is dealing with the authority of *raison d'état* as opposed to the Prince's subjectivity. Acting for the rationalistically restricted counter field of the law, a three-part brass fugue opens the prison scene in Act II. It is strictly regulated, constructed with the basic series and a few transposed derivatives. As if the net was tightening around the Prince, the fugue thickens with stretto part openings, once he has heard from Count Hohenzollern that the court martial has pronounced its verdict. But Homburg is not willing to believe that the Elector indeed wants to have him executed. To Hohenzollern's inquiry as to why he is so certain, the Prince replies: 'because of my feeling about him!'. What is significant in his answer is the ascending dream sixth, crowned by Henze with a fermata.

How brittle the foundations for his mood are is expressed by the orchestral music, beginning with flutes and clarinets a gentle, lyrical and three-part

fugato with the material of a free series. Whereas the lyricism of the woodwind reflects Homburg's confidence in the Elector, who would never allow 'such a sentence... to be carried out', the strict counterpoint conveys the danger faced by the Prince. There is no chance for Homburg, not yet. 'Heavens!', he exclaims when he realizes that the death sentence only has to be signed by the Elector. Immediately afterwards, there opens a loud, six-part double fugato, brief and anguishing. It confronts stretto openings by the brass with the completely scattered parts of the flute/clarinet fugato, in which the piano also takes part. The abrupt shift to the decisive double fugato, the damaged, torn part writing for the woodwind, stripped of their lyricism, and the fortissimo all together awesomely and incisively represent the power of the law. 'What kind of play is it that is equally indebted to the spirit of servitude and the spirit of liberty?' (Ingeborg Bachmann)

V. The perspective from which the virtuoso composer reflects the Prince's situation in the work is extraordinarily elaborately composed, as a multi-dimensional focalization. As the dramaturg of his music, the composer knows more than the stage protagonist Homburg, when, for instance, he confronts counterpoint forms as codes of legality with the subjectivity and the inner world of the Prince, with the result of what might be termed merciless realism. As in all his works for music theatre, the internal aesthetic relations in Henze's opera demonstrate a striking inclination towards avoiding non-contradictory musical constructions. 'There are,' wrote the composer in his autobiography, 'here and there in my things a few apparently felicitous passages, moments, when for an instant a conclusion, a resolution, a redemption

seems to be initiated. But this is opposed by second, better knowledge. In the course of my development, complexity has increased, several things almost always happen simultaneously, figures and the bearers of ideas enter the stage that contrast starkly and incompatibly with other figures and bearers of ideas'.

If we now trace the arch to the final scene in the opera, it seems as if Homburg's dream in the park at Fehrbellin at night is inverted. The setting and the constellation of personae return. Homburg is now wide awake, awaiting his execution. The coronation game with the laurel wreath is completed by Natalie, whilst the orchestra again takes up the material of the dream music opening the opera, but significantly altering both the dynamism and the sound structure. The opening is a powerful threefold forte sound, retiring over several bars into pianissimo, before the dream music rises again. At the same time, arpeggios rustle from the harp. Via a long trill, the pianist makes hammering double stops, and the strings transform their part into ordinario-flageolet double stops, with and without tremolo. The musical reception of the condemned Prince, who has been rehabilitated thanks to the Elector's mercy and is being celebrated as the victor of the Battle of Fehrbellin, is overwhelming. It is a triumph. Strangely, when he comes to himself again after his unconsciousness Homburg asks Colonel Kottwitz whether everything is a dream, which the latter confirms: 'A dream, what else?' But if the reality of the coronation seems like a dream to the speechless Homburg, then how real is the reality that so abruptly overtakes the Prince that he thinks he is dreaming? But what would happen, if a definitive decision were dispensed with? Then, the suspended dialectics of dream and reality would remain that can only be perceived as a fundamental contradiction, if they

are categorized within the framework of rational ideas. That would be thoroughly conceivable, if the battle cries of the officers did not brutally recall the reality of war: 'To the field! To the field! To battle! To battle! To victory! To victory! Into dust with all the foes of Brandenburg!' This ending, argued Ingeborg Bachmann with a critical gaze at the militant, nationalist reception of Kleist, was extremely problematic. After all, he had helped 'to deliver up the thoughtless Kleist as a nationalist, patriotic poet, which he never was'. Indeed, for a long time she even thought of simply deleting the martial conclusion of Kleist's *Homburg*. This is evidenced by her three drafts for the ending, for the publication of which from Bachmann's estate we are indebted to Antje Tumat. But when Henze was already working on Act III in June 1959, criticism came from the artistic director in Darmstadt, Gustav Rudolf Sellner. The conclusion in her current version of the libretto, the composer reported in a letter to Ingeborg Bachmann, would, in Sellner's opinion, destroy everything that had previously been adapted excellently. For it only consisted of waking the Prince, beloved by all, very softly and without any sabre rattling. So, Henze asked his friend whether Kleist's original text should not be used for the ending. This then happened. Sellner was probably right, for at the end of Kleist's play there is a dissonant utopia that is not resolved. The ambivalent conclusion to Kleist's play, initially leading to the feigned execution, then

to amnesty in the form of a hero's coronation and finally to the continuation of the war, would have been warped enormously in Bachmann's rejected drafts. Nevertheless, the solution agreed upon is ambivalent: 'Heaven has sent us a sign/And firm faith is built in us/That emotion alone can save us!' With these words, the Elector of Brandenburg and Princess Natalie open the contemplative ensemble at the end of Act III. The new verses inserted by the poet Ingeborg Bachmann in the libretto here, albeit borrowed from Kleist and adapted to the situation, but for strict Kleist scholars at a completely unsuitable spot, comes very close to a protest against the final jingoism in Kleist's play. Hohenzollern, Colonel Kottwitz and the officers had already protested when they retorted to the Elector: 'Do you want to make the army, which loves you fervently/Into a tool, like the sword/That lies dead in a golden belt?/ Think that feeling alone can save us!' (Scene 9) But the hope that a right will be conceded to what is different and not subsumable is again questioned when the first battle cries from the officers sound into the peaceful ensemble, culminating in the slogan, all the foes of Brandenburg are to be stamped into the dust. The utopia of a successful individual life remains ambivalent, as long as the realities of politics are determined by the calculations of military command. Dream and reality as well as the orders from the heart and those from the law, we can assume, will continue to conflict.

Barbara Zuber

Original Text published
at Staatsoper Stuttgart program book,
March 2019

Translation: Ian Mansfield

HANDLUNG

Erster Akt

Eine entscheidende Schlacht steht bevor, doch wird Prinz von Homburg, der General der Reiterei, vermisst. Der Kurfürst von Brandenburg und sein Gefolge finden ihn wachen Auges träumend im nächtlichen Garten. Sie suchen nach einer Erklärung für sein eigentümliches Verhalten: Träumt der Prinz bereits den Heldenruhm für die noch zu schlagende Schlacht voraus? Der schlafwandelnde Prinz erblickt unter den nächtlichen Besuchern die geliebte Prinzessin Natalie von Oranien und ergreift einen ihrer Handschuhe. Der Kurfürst zieht sich mit seinem Gefolge aus dem Traum des Prinzen zurück. Nur Graf Hohenzollern bleibt und weckt seinen Freund. Der erinnert sich an das eben Geträumte, kann sich jedoch den Handschuh nicht erklären, den er – offensichtlich als Relikt seines Traumes – ganz greifbar in den Händen hält.

Feldmarschall von Dörfling diktiert den Offizieren den Schlachtplan. Der Prinz von Homburg sinnt weiter über sein Traumerlebnis nach und ist ganz auf Prinzessin Natalie fixiert, die ihren fehlenden Handschuh sucht. Vom ausgefeilten Schlachtplan bekommt er nur Bruchstücke mit. Über eines ist er sich sicher: sein Traum verheißt ihm Glück auf dem Schlachtfeld und in der Liebe.

Die Schlacht beginnt im Morgengrauen. Aus der ihnen zugewiesenen Stellung beobachten der Prinz und seine Untergebenen das Gefecht. Als sie sehen, dass sich der Gegner zurückzieht, gibt Homburg Befehl zum Angriff, ohne das Kommando des Kurfürsten abzuwarten, wie es der Schlachtplan vorschreibt. Die Mahnungen seiner Offiziere schlägt er in den Wind: Seine Order empfangt er vom Herzen.

Die Schlacht ist gewonnen, doch hat sie große Verluste gefordert. Auch der Tod des Kurfürsten wird gemeldet. Die Kurfürstin ringt um Fassung. Homburg und Natalie bekennen einander inmitten all der Verwüstung ihre Liebe. Da wird die Nachricht vom Tod des Kurfürsten widerrufen. In ihrer Freude über diese Botschaft eröffnen sich Homburg und Natalie ganz neue Wege, einander und sich selber wahrzunehmen. Der Kurfürst fordert, dass derjenige, der eigenmächtig die Reiterei in die Schlacht geführt hat, vor das Kriegsgericht gestellt und zum Tode verurteilt werde. Als der Prinz von Homburg ihm Siegestrophäen überbringt, lässt er ihn entwarnen und gefangen nehmen.

Zweiter Akt

Hohenzollern besucht seinen Freund im Gefängnis. Das Kriegsgericht hat den Prinzen zum Tode verurteilt, doch zeigt sich dieser ungerührt. Er vertraut auf sein Gefühl, der Kurfürst werde das Urteil wieder aufheben. Hohenzollern muss ihm die Gewissheit nehmen: Der Kurfürst hat das Urteil sogar schon zur Unterschrift angefordert. Dem Prinzen wird seine aussichtslose Lage bewusst. Er beschwört Hohenzollern, mit ihm nach Wegen der Rettung zu suchen.

„Auf leerer Bühne ein Grab.“ Der Prinz wird von Todesfurcht ergriffen.

Homburg fleht die Kurfürstin an, sich für seine Begnadigung einzusetzen. Diese rät ihm, Haltung zu bewahren. Als Homburg sich bereit erklärt, für seine Rettung sogar Natalie aufzugeben, bekennt Natalie sich zu ihren Gefühlen für den Prinzen. Sie verspricht, selbst beim Kurfürsten für ihn vorzusprechen.

Natalie gibt dem Kurfürsten zu bedenken: Sosehr das Gesetz herrschen soll, sowenig darf es die Autorität der Gefühle auslöschen. Den Kurfürsten befremdet es zu erfahren, wie sehr der

Prinz an seinem Leben hängt. Er verspricht, ihn freizulassen und übergibt Natalie ein Schreiben an ihn.

Natalie überbringt dem Prinzen den Brief des Kurfürsten, in dem dieser ihm die Freilassung in Aussicht stellt, sofern er das Urteil als ungerecht betrachte. Homburg versteht, was diese Freiheit impliziert und verfasst seine Antwort: Er erkenne das Urteil und seine eigene Schuldigkeit an. Natalie beschließt, den Prinzen mit Gewalt aus seiner Lage zu befreien.

Dritter Akt

Dem Kurfürsten droht Rebellion: Prinzessin Natalie hat das ihr unterstellte Regiment anrücken lassen, zugleich verlangen Hohenzollern und andere Offiziere vorzusprechen: Sie drängen auf die Begnadigung des Prinzen. Der Kurfürst erhält Homburgs Brief. Er lässt den Gefangenen vorführen. Der Prinz erklärt den Versammelten, dass ausschließlich der Tod sein Wille sei und verlangt vom Kurfürsten die gerechte Strafe für sein Verschulden. Der Kurfürst lässt ihn zurück ins Gefängnis bringen.

Hohenzollern führt den Prinzen mit verbundenen Augen zum Richtplatz. Der Prinz richtet all seine Sinne auf die Ewigkeit, die ihn im Tod erwartet, kann sich jedoch nicht ganz vom Leben lösen. Als Hohenzollern ihm die Augenbinde abnimmt, glaubt der Prinz, sich in einem Traum wiederzufinden: Der Kurfürst, die Kurfürstin, Natalie und alle anderen sind versammelt, um ihn in ihre Gemeinschaft aufzunehmen.

Miron Hakenbeck
Staatsoper Stuttgart

SYNOPSIS

Act I

A decisive battle is looming but the Prince of Homburg, the commander of the cavalry, is absent. The Elector of Brandenburg and his entourage find him dreaming, open-eyed, in the garden at night. They seek an explanation for his peculiar behaviour; is the Prince already dreaming of heroic glory in the coming battle? Amongst the nightly visitors, the sleep-walking Prince sees his beloved Natalie, Princess of Orange, and grabs one of her gloves. The Elector and his companions disappear from the Prince's dream. Only Count Hohenzollern remains and wakes his friend, who remembers his recent dream but cannot explain the glove- obviously left over from the dream - he is holding tightly in his hand.

Field Marshal Dörfliung dictates the battle plan to his officers. The Prince of Homburg continues contemplating his dream and is completely fixed on Princess Natalie, who is searching for her missing glove. He hears only fragments of the complicated battle plan. One thing is certain: his dream signifies fortune on the battlefield and in love. The battle begins at dawn. From their allotted position, the Prince and his subordinates observe the fighting. When they see that the enemy is retreating, Homburg gives the order to attack, without waiting for the Elector's commands, as stipulated in the briefing. The Prince pays no heed to his officers' warnings; he only wants to follow his heart.

The battle has been won but at great cost. Even the Elector is said to have been killed. The Electress tries to control herself. Amid the devastation, Homburg and Natalie confess their love for each other. Suddenly, the news of the Elector's death

is rebutted and the joy they feel at this message opens new possibilities for Homburg and Natalie to perceive each other in new ways. The Elector declares that the man who independently and without authorization, led the cavalry into battle must face a court martial and be sentenced to death. When the Prince of Homburg brings him the spoils of war, the Elector orders him to be arrested and disarmed.

Act II

Hohenzollern visits his friend in prison. The court martial has sentenced the Prince to death, yet he seems unmoved. He trusts his feeling that the Elector will reverse the court's sentence but Hohenzollern destroys his confidence: the Elector has already requested the decree for his signature. The Prince now sees the hopelessness of his situation and makes Hohenzollern swear to help him find a way out.

"A grave on an empty stage". The Prince is gripped by mortal fear.

Homburg begs the Electress to plead for his mercy. She advises him to retain his composure. When Homburg declares himself prepared to renounce Natalie to be spared, Natalie confesses her feelings for the Prince, requesting an audience with the Elector. Natalie asks the Elector to bear in mind that however much the law has precedence, it should not eliminate the power of emotion. The

Elector is surprised by the extent to which the Prince clings to life. He promises to release him and gives Natalie a letter for the Prince.

Natalie takes the Elector's letter to the Prince. The letter promises to release him provided that he considers the verdict unjust and himself innocent. Homburg understands what this freedom implies, and writes his reply: he will accept the verdict and his own guilt. Natalie decides to free the Prince by force.

Act III

The Elector faces rebellion. Princess Natalie orders the regiment under her command to move up while, at the same time, Hohenzollern and other officers demand to be heard. They urge that the Prince be pardoned. The Elector receives Homburg's letter and sends for the Prince. The Prince tells the company assembled that he only wants to die, and demands the appropriate punishment for his misconduct. The Elector orders him to be returned to prison.

Hohenzollern leads him, blindfolded, to the site of execution. The Prince focuses all his senses on the eternity that will await him after death, but he cannot completely let loose of life. When Hohenzollern removes the Prince's blindfold, Homburg believes he is in a dream again: the Elector, his wife, Natalie and the others are gathered to greet him as the victor of the battle.

Miron Hakenbeck

Staatsoper Stuttgart

Translation: James McCallum



Robin Adams, Bariton, stammt aus England, studierte Gesang, Klavier und Violoncello. Gastengagements führten ihn u.a. nach Frankfurt, Leipzig, Barcelona und Lissabon sowie zum Edinburgh Festival, Covent Garden Festival London, Holland Festival, Festival Musica Strassbourg, Royal Opera House und Prototype Festival New York. 2011 debütierte Adams als Vicomte de Valmont bei der Uraufführung von Luca Francesconis *Quartett* an der Mailänder Scala. Die Produktion gastierte seitdem u.a. bei den Wiener Festwochen, bei der Cité de la Musique in Paris, beim Holland Festival und an der Opéra de Lille. In jüngster Zeit war er u.a. als Mann in Chaya Czernowin's *Zaïde/Adama* am Theater Freiburg sowie mit der Titelpartie in der konzertanten Aufführung von John Adams

Nixon in China am Concertgebouw Amsterdam zu erleben. Als Interpret von Zeitgenössischer Musik wirkte Adams in *The Lighthouse* von Peter Maxwell Davies am La Monnaie in Brüssel und dem Muziektheater Transparant mit sowie in *Triumph of Spirit over* von Wim Henderickx am La Monnaie, in Boesmans *Winter's Tale* am Liceu Barcelona, in *Leonce and Lena* von Christian Henking am Theater Bern und in *The Bassarides* von Henze am Châtelet Théâtre Paris. 2017/18 sang Robin Adams Prior Walter in *Angels in America* am Theater Freiburg.

Robin Adams, baritone, hails from England and studied singing, piano and cello. Guest commitments have taken him e.g. to Frankfurt, Leipzig, Barcelona and Lisbon as well as to the Edinburgh Festival, the Covent Garden Festival in London, the Holland Festival, the Festival Musica in Strasbourg, the Royal Opera House and the Prototype Festival in New York. In 2011, Adams held his debut as Vicomte de Valmont in the premiere of Luca Francesconi's *Quartett* at La Scala in Milan. The production has since had guest appearances at the Vienna Festival, at the Cité de la Musique in Paris, at the Holland Festival and at the Opéra de Lille. Recently, he has performed Man in Chaya Czernowin's *Zaïde/Adama* at Freiburg Theatre and the title role in a concert performance of John Adams' *Nixon in China* at the Concertgebouw in Amsterdam. As an interpreter of contemporary music, Adams has participated in *The Lighthouse* by Peter Maxwell at La Monnaie in Brussels and the Muziektheater Transparant and in *Triumph of Spirit over* by Wim Henderickx at La Monnaie, in Boesman's *Winter's Tale* at the Liceu in Barcelona, in *Leonce and Lena* by Christian Henking at Bern Theatre and in *The*

Bassarides by Henze at the Châtelet Théâtre in Paris. In the 2017/18 season, Robin Adams sang Prior Walter in *Angels in America* at Freiburg Theatre.



Štefan Margita, Tenor, stammt aus Košice, studierte am Konservatorium seiner Heimatstadt. Die wichtigste Partie in seiner Karriere war zunächst Laca in Janáčeks *Jenůfa*, die er unter Dirigenten wie Semyon Bychkov, Sylvain Cambreling, Seiji Ozawa, Kirill Petrenko und Sir Simon Rattle sang. Ebenso Kudrjasch in *Katja Kabanowa* sang Stefan Margita in zahlreichen Produktionen. Mit Patrice Chéreaus Produktion von Janáčeks *Aus einem Totenhaus* unter Pierre Boulez wurde Filka Morozow zu einer Partie, die er

u.a. unter Esa Pekka Salonen an der Metropolitan Opera in New York, in Mailand und Lissabon sowie unter Simon Rattle an der Staatsoper Berlin sang. Štefan Margita gastierte als Loge (*Das Rheingold*) unter Donald Runnicles in San Francisco, unter Kent Nagano an der Bayerischen Staatsoper, unter Hartmut Haenchen in Amsterdam sowie an der Met in New York, in São Paulo, in Houston und in Chicago. Des Weiteren zählen Partien wie Schujskij (*Boris Godunov*), Tambourmajor (*Wozzeck*), Valzachi (*Der Rosenkavalier*) und Captain Vere (*Billy Budd*) zu seinem Repertoire. 2018/19 war Štefan Margita u.a. als Filka Morozow an der Opéra Lyon und am La Monnaie in Brüssel zu erleben.

Štefan Margita, tenor, comes from Košice and studied at the conservatory in his home city. The most important role in his career was first Laca in Janáček's *Jenůfa*, which he has performed under conductors such as Semyon Bychkov, Sylvain Cambreling, Seiji Ozawa, Kirill Petrenko or Sir Simon Rattle. With Patrice Chéreau's production of Janáček's *From the House of the Dead* under Pierre Boulez, Filka Morozow became a role he has performed e.g. under Esa Pekka Salonen at the Metropolitan Opera in New York, in Milan and Lisbon as well as under Simon Rattle at the State Opera in Berlin. Štefan Margita has held guest appearances as Loge (*Das Rheingold*) under Donald Runnicles in San Francisco, under Kent Nagano at the Bavarian State Opera, under Hartmut Haenchen in Amsterdam and at the Met in New York, in São Paulo, in Houston and in Chicago. His repertoire also includes roles like Schujskij (*Boris Godunov*), Drum Major (*Wozzeck*), Valzachi (*Der Rosenkavalier*) and Captain Vere (*Billy Budd*). In the 2018/19 season,

Štefan Margita performed as Filka Morozow at the Opéra Lyon and at La Monnaie in Brussels.



Helene Schneiderman, Mezzosopran, geboren in New Jersey, USA. Studium in Princeton und Cincinnati. Seit 1984 ist sie Ensemblemitglied der Staatsoper Stuttgart, 1998 erfolgte die Ernennung zur Kammersängerin. Im Repertoire u. a. die Titelpartien von *La Cenerentola*, *Carmen*, *Giulio Cesare in Egitto* und *L'Italiana in Algeri* sowie Smeton (*Anna Bolena*), Flosshilde (*Das Rheingold*), Hänsel (*Hänsel und Gretel*), Sesto (*La clemenza di Tito*), Penelope (*Il ritorno d'Ulisse in patria*) und Medea (*Teseo*). Zahlreiche Gastengagements u. a. in München, Rom, San Francisco und Seattle,

an der New York City Opera und an der Opéra national de Paris, bei den Festspielen in Salzburg und Pesaro, am Royal Opera House Covent Garden und in Tel Aviv. 2010/11 debütierte Helene Schneiderman als Annina (*Der Rosenkavalier*) in Madrid, als Larina (*Eugen Onegin*) in Valencia sowie als Annina am Teatro alla Scala in Mailand und 2012 an der Semperoper Dresden unter Christian Thielemann. 2016 gastierte Helene Schneiderman als Marcelina in *Le nozze di Figaro* an der Canadian Opera Company in Toronto. Am Royal Opera House Covent Garden war sie 2016/17 als Pelageja Podtotschina in *Nos* und als Annina zu Gast. Als Annina debütierte sie 2017 zudem an der Met in New York. An der Staatsoper Stuttgart war sie zuletzt als Gräfin in *Pique Dame*, als Teresa in *Die Nachtwandlerin*, als Neris in *Medea*, als Marcellina (*Le nozze di Figaro*) und als Kurfürstin (*Der Prinz von Homburg*) auf der Bühne.

Helene Schneiderman, mezzo-soprano, was born in New Jersey, USA. She studied in Princeton and Cincinnati. Since 1984, she has been an ensemble member of Stuttgart State Opera and in 1998 she was appointed *Kammersängerin*. Her repertoire includes the title roles in *La Cenerentola*, *Carmen*, *Giulio Cesare in Egitto* and *L'Italiana in Algeri* as well as Smeton (*Anna Bolena*), Flosshilde (*Das Rheingold*), Hänsel (*Hänsel und Gretel*), Sesto (*La clemenza di Tito*), Penelope (*Il ritorno d'Ulisse in patria*) and Medea (*Teseo*). She has held many guest appearances in e.g. Munich, Rome, San Francisco and Seattle, at the New York City Opera and at the Opéra national de Paris, at the festivals in Salzburg and Pesaro, at the Royal Opera House Covent Garden and in Tel Aviv. In 2010/11, Helene Schneiderman held her debuts as Annina (*Der Rosenkavalier*) in Madrid, as Larina (*Eugen*

Onegin) in Valencia and as Annina at the Teatro alla Scala in Milan and in 2012 at the Semper Opera in Dresden under Christian Thielemann. In 2016, Helene Schneiderman held a guest appearance as Marcelina in *Le nozze di Figaro* at the Canadian Opera Company in Toronto. She was a guest at the Royal Opera House Covent Garden as Pelageja Podtotschina in *Nos* and as Annina in 2016/17. Furthermore, in 2017 she held her debut at the Met in New York as Annina. Recently performing The Countess in *The Queen of Spades*, Teresa in *Die Nachtwandlerin* and Neris in *Medea*, Helene Schneiderman was on stage again in 2019/20 as Lucia (*Cavalleria rusticana*), Marcellina (*Le nozze di Figaro*) and the Electress (*Der Prinz von Homburg*).



Michael Ebbecke, Bariton, geboren in Wiesbaden. Seit 1985 Ensemblemitglied der Staatsoper Stuttgart, 1998 erfolgte die Ernennung zum Kammersänger. Zu seinem Repertoire zählen u. a. die Titelrollen von *Don Giovanni*, *Il barbiere di Siviglia* und *Il ritorno d'Ulisse in patria*, ferner Graf Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Wolfram (*Tannhäuser*) und Heerrufer (*Lohengrin*). In Stuttgart sang er darüber hinaus u. a. Fritz Kothner (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Ein anderer Mann/Ephraimit (*Moses und Aron*), Ludovico Nardi (*Die Gezeichneten*), Landsknecht (*Simplicius Simplicissimus*), Jochanaan (*Salome*) sowie Naturgelehrter (*Doktor Faust*), Hercule (*Alceste*), Vater (*Hänsel und Gretel*), Don Pizzaro (*Fidelio*), Jupiter (*Orpheus in der Unterwelt*) und Mandarין (*Turandot*). Gastengagements führten ihn nach Buenos Aires, Genf, Lissabon, Prag, Paris, Mailand, Madrid, Wien, Düsseldorf (*Moses und Aron*), Zürich und Palermo, wo er Ludovico Nardi (*Die Gezeichneten*) sang. 2019/20 wirkte Michael Ebbecke an der Staatsoper Stuttgart als Zauberer Celio (*Die Liebe zu drei Orangen*), als Ottokar (*Der Freischütz*) und als Feldmarschall Dörfling (*Der Prinz von Homburg*) mit.

Michael Ebbecke, baritone, was born in Wiesbaden. Since 1985, he has been an ensemble member of Stuttgart State Opera and in 1998 he was appointed *Kammersänger*. His repertoire includes the title roles in *Don Giovanni*, *Il barbiere di Siviglia* and *Il ritorno d'Ulisse in patria*, as well as Count Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Wolfram (*Tannhäuser*) and Herold (*Lohengrin*). In Stuttgart, he has also performed Fritz Kothner (*The Mastersingers of*

Nuremberg), Another Man/Ephraimit (*Moses and Aaron*), Ludovico Nardi (*Die Gezeichneten*), Landsknecht (*Simplicius Simplicissimus*), Jochanaan (*Salome*) as well as Nature Scholar (*Doktor Faust*), Hercule (*Alceste*), Father (*Hänsel und Gretel*), Don Pizzaro (*Fidelio*), Jupiter (*Orpheus in the Underworld*) and Mandarin (*Turandot*). Guest commitments have taken him to Buenos Aires, Geneva, Lisbon, Prague, Paris, Milan, Madrid, Vienna, Düsseldorf (Moses in *Moses und Aaron*), Zürich and Palermo, where he performed Ludovico Nardi (*Die Gezeichneten*). In 2019/20, Michael Ebbecke was performing The Magician Celio (*The Love of Three Oranges*), Ottokar (*Der Freischütz*) and Field Marshal Dörfling (*Der Prinz von Homburg*) at Stuttgart State Opera.



Vera-Lotte Böcker, Sopran, wurde in Brühl bei Köln geboren. Sie studierte Gesang an der Hochschule für Musik Hanns Eisler sowie der Universität der Künste in Berlin, und im Opernstudio des Königlichen Dänischen Theaters in Kopenhagen. Sie gewann u.a. 2015 den 1. Preis, Publikumspreis und Orchesterpreis beim Gesangswettbewerb *Vokal genial* in München. 2014 - 2017 war sie Ensemblemitglied am Nationaltheater Mannheim, wo sie u.a. als Pamina, Ismene (*Mitridate*), Musetta (*La Bohème*), Gretel (*Hänsel und Gretel*), Adele (*Die Fledermaus*) und Jenny (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*) zu hören war. Sie sang unter Dirigenten wie Dan Ettinger, Bertrand de Billy, Rubén Dubrovsky und Frank Ollu und arbeitete mit Regisseuren wie Calixto Bieito, Achim Freyer, Peter Konwitschny, Stefan Herheim und Herbert Fritsch zusammen. Seit 2017/18 gehört Böcker dem Ensemble der Komischen Oper Berlin an und sang dort u.a. Donna Anna (*Don Giovanni*), Hermia in Offenbachs *Barbe-bleue*, Rosina (*Il barbiere di Siviglia*) und Micaëla (*Carmen*). 2016 debütierte sie als Eudoxie (*La Juive*) an der Bayerischen Staatsoper, 2017 als Agnès in George Benjamins *Written on Skin* am Bolschoi-Theater in Moskau und 2018 als Autonoe/Proserpine in Henzes *Die Bassariden* bei den Salzburger Festspielen.

Vera-Lotte Böcker, soprano, was born in Brühl near Cologne. She studied singing at the Hanns Eisler Academy of Music, at the University of the Arts in Berlin and in the opera studio of the Royal Danish Theatre in Copenhagen. In 2015, she was awarded the First Prize, the Audience Prize and the Orchestra Prize at the *Vokal genial* Competition in Munich. From 2014 to 2017, she was an ensemble member of the National Theatre in Mannheim, where she performed e.g. Pamina, Ismene (*Mitridate*), Musetta (*La Bohème*), Gretel (*Hänsel*

und Gretel), Adele (*Die Fledermaus*) and Jenny (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony*). She has appeared under conductors such as Dan Ettinger, Bertrand de Billy, Rubén Dubrovsky and Frank Ollu and worked with directors like Calixto Bieito, Achim Freyer, Peter Konwitschny, Stefan Herheim and Herbert Fritsch. Since 2017/18, Böcker has been a member of the ensemble of the Comic Opera in Berlin and has there performed Donna Anna (*Don Giovanni*), Hermia in Offenbach's *Barbe-bleue*, Rosina (*Il barbiere di Siviglia*) and Micaëla (*Carmen*). In 2016, she held her debut as Eudoxie (*La Juive*) at the Bavarian State Opera, in 2017 as Agnès in George Benjamin's *Written on Skin* at the Bolshoi Theatre in Moscow and in 2018 as Autonoe/Proserpine in Henze's *Die Bassariden* at the Salzburg Festival.



Friedemann Röhlig, Bass, begann seine musikalische Ausbildung mit einem Klavier-, Harfe- und Dirigierstudium an der Musikhochschule seiner Heimatstadt Leipzig. Angeregt durch seine Begleitertätigkeit beschäftigte er sich mit dem Singen, um anschließend bei Julia Hamari und Carl Davis an der Stuttgarter Musikhochschule Gesang zu studieren. Weitere Impulse erhielt er u.a. von Rudolf Piernay, Dunja Vejzović und Artur Korn. 2000 war er Preisträger beim 49. Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München. Zunächst am Staatstheater Kassel engagiert, gastierte er inzwischen an den großen Opernbühnen Europas und bei renommierten Festivals: u.a. an der Bayrischen Staatsoper, der Hamburgischen Staatsoper, der Oper Stuttgart, der San Francisco Opera, dem Gran Teatre del Liceu in Barcelona, dem Teatro Real Madrid, den Opernhäusern von Paris/Bastille, Amsterdam, Brüssel, Strasbourg, Bilbao, Lissabon, bei den Bayreuther, Salzburger und Bregenzer Festspielen. Sein Repertoire umfasst u.a. die großen Basspartien Mozarts und Beethovens, reicht über Verdi und Wagner bis zu Alban Berg und zeitgenössischen Komponisten. Des Weiteren widmet sich Friedemann Röhlig dem klassischen bis zeitgenössischem Lied- und Konzertrepertoire. Er ist Professor für Gesang an der Hochschule für Musik Karlsruhe. An der Staatsoper Stuttgart gastierte Friedemann Röhlig 2019/20 als Kaspar in *Der Freischütz*, als Obrist Kottwitz in *Der Prinz von Homburg*, als Bartolo in *Le nozze di Figaro* und als Warlaam in *Boris Godunov*.

Friedemann Röhlig, bass, began his musical training by studying piano, harp and conducting at the academy of music in his home city Leipzig. Stimulated by his work as

an accompanist, he discovered an interest in singing, then studying it with Julia Hamari and Carl Davis at Stuttgart Academy of Music. He received further inspiration from Rudolf Piernay, Dunja Vejzović and Artur Korn. In 2000, he was a prize-winner at the 49th ARD Music Competition in Munich. Initially employed at the State Theatre in Kassel, he has meanwhile held guest appearances on the major opera stages throughout Europe and at distinguished festivals, e.g. at the Bavarian State Opera, the Hamburg State Opera, the Stuttgart Opera, the San Francisco Opera, the Gran Teatre del Liceu in Barcelona, the Teatro Real in Madrid, the opera houses in Paris/Bastille, Amsterdam, Brussels, Strasbourg, Bilbao, Lisbon, and at the Bayreuth, Salzburg and Bregenz Festivals. His repertoire covers the major bass roles by Mozart and Beethoven, ranging from Verdi and Wagner to Alban Berg and contemporary composers. In addition, Friedemann Röhlig also devotes himself to the classical and contemporary song and concert repertoires. He is a professor of singing at the academy of music in Karlsruhe. In the 2019/20 season, Friedemann Röhlig appeared at the Stuttgart State Opera as Kaspar in *Der Freischütz*, Colonel Kottwitz in *Der Prinz von Homburg*, Bartolo in *Le nozze di Figaro* and Warlaam in *Boris Godunov*.

Moritz Kallenberg, Tenor, Gesangsstudium an der Musikhochschule Freiburg bei Reginaldo Pinheiro und am Konservatorium in Florenz. Mehrfacher Preisträger u.a. beim Bundeswettbewerb Gesang 2016, des Carl-Seemann Preises sowie Stipendiat der Helene



Rosenberg Stiftung. Bereits 2007 erstes Engagement an der Jungen Oper Stuttgart. Seit 2012 Gasttätigkeit am Stadttheater Freiburg u.a. in der Titelpartie von *Der Vetter aus Dingsda* sowie in der Spielzeit 2016/17 an der Staatsoperette Dresden. 2014 und 2015 Solist bei den Osterfestspielen der Berliner Philharmoniker in Baden Baden in Strauss' *Der Rosenkavalier* mit Sir Simon Rattle. 2015 Rollendebüt als Don Ottavio (*Don Giovanni*) an der Franz Liszt Academy Budapest. Intensive Konzerttätigkeit im In- und Ausland mit Messen von Mozart, Schubert, Haydn und den Kantaten Bachs. Meisterkurse bei Brigitte Fassbaender, Rene Jacobs, Margaret Honig und Claudio Desderi. Nach zwei Jahren als Mitglied des Opernstudios ist Moritz Kallenberg seit

der Saison 2019/20 Ensemblemitglied der Staatsoper Stuttgart. Zu seinen Partien zählen Flavio (*Norma*), Graf Hohenzollern (*Der Prinz von Homburg*), Borsa (*Rigoletto*) und Erster Geharnischter (*Die Zauberflöte*), Herr Herz (*Der Schauspieldirektor*).

Moritz Kallenberg, tenor, studied singing with Reginaldo Pinheiro at the music academy in Freiburg and at the conservatory in Florence. He has been awarded many prizes, e.g. at the Federal Singing Competition in 2016, the Carl Seemann Prize and is a fellow of the Helene Rosenberg Foundation. Since 2012, he has worked as a guest at Freiburg City Theatre, including in the title role of *Der Vetter aus Dingsda* and at the State Operetta in Dresden in the 2016/17 season. In 2014 and 2015,

he was a soloist at the Easter Festival of the Berlin Philharmonic in Baden Baden in Strauss' *Der Rosenkavalier* with Sir Simon Rattle. In 2015, he held his role debut as Don Ottavio (*Don Giovanni*) at the Franz Liszt Academy in Budapest. He has a busy concert schedule in Germany and abroad with masses by Mozart, Schubert, Haydn and Bach's cantatas. He has attended master classes held by Brigitte Fassbaender, Rene Jacobs, Margaret Honig and Claudio Desderi. Following two years as a member of the opera studio, since the 2019/20 season he will be a member of the ensemble of Stuttgart Opera. His roles include Flavio (*Norma*), Count Hohenzollern (*Der Prinz von Homburg*), Borsa (*Rigoletto*), First Armed Man (*Die Zauberflöte*) and Mr. Herz (*Der Schauspieldirektor*).



Cornelius Meister ist seit der Saison 2018/19 Generalmusikdirektor der Staatsoper und des Staatsorchesters Stuttgart. Von 2017 bis 2020 ist er zusätzlich Principal Guest Conductor beim Yomiuri Nippon Symphony Orchestra Tokyo. Zu den Preisen, die ihm in den letzten Jahren verliehen wurden, zählen der OPUS Klassik als „Dirigent des Jahres“, der International Classical Music Award in der Kategorie „Symphonische Einspielung“ für die Gesamtaufnahme der Symphonien von Bohuslav Martinů sowie der Diapason d’Or und der Preis der Deutschen Schallplattenkritik für die DVD Jules Massenet *Werther* (Opernhaus Zürich). Auf dem Konzertpodium ist er in der Saison 2019/20 unter anderem beim Orchestre National de France, dem Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, den Wiener Symphonikern und dem Czech Philharmonic zu Gast. Als Operndirigent gestaltet er die deutsche Erstaufführung von Hans Abrahamsens *The Snow Queen* an der Bayerischen Staatsoper und kehrt mit Mozarts *Le nozze di Figaro* an die Metropolitan Opera sowie mit Richard Strauss’ *Arabella* an die Wiener Staatsoper zurück. Mit dem Staatsorchester Stuttgart setzt er den Mahler-Zyklus fort und leitet u. a. *Tristan und Isolde*, *Lohengrin*, *Elektra* und *Don Carlos*. In seinen Konzerten führt Cornelius Meister nicht nur das Kernrepertoire auf (u. a. sämtliche Beethoven-, Schumann-, Brahms-, Bruckner-, Tschaikowsky-, Mahler- und Sibelius-Symphonien), sondern auch selten gespielte Werke und zahlreiche Uraufführungen. Zu seinen Partnern zählen das Concertgebouworkest, City of Birmingham Symphony Orchestra, BBC National Orchestra of Wales und BBC Philharmonic, National Symphony Orchestra Washington, Mostly Mozart Festival Orchestra New York, Swedish Radio Symphony Orchestra und Danish National Symphony

Orchestra, Orchestre de Paris, Orchestre de l'Opéra national de Paris und Ensemble Intercontemporain, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia Rom, Tonhalle-Orchester Zürich und Orchestre de la Suisse Romande, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin und die Rundfunk-Sinfonieorchester von NDR, SWR und BR. Hinzu kommt die Zusammenarbeit mit La Scintilla, dem Zürcher Originalklang-Orchester. Mit 21 Jahren debütierte er an der Staatsoper Hamburg. Es folgten Einladungen an die Bayerische Staatsoper München, Deutsche Oper Berlin, Semperoper Dresden, Theater an der Wien, Opernhaus Zürich, New National Theatre Tokyo, San Francisco Opera, The Royal Danish Opera und Royal Opera House Covent Garden. Seit 2004 dirigiert er an der Bayerischen Staatsoper, seit 2012 an der Wiener Staatsoper und seit 2015 am Teatro alla Scala Mailand. Cornelius Meister studierte Klavier und Dirigieren in Hannover bei Konrad Meister, Martin Brauß und Eiji Ōue sowie am Mozarteum Salzburg bei Dennis Russell Davies, Jorge Rotter und Karl Kamper. Von 2005 bis 2012 war er Generalmusikdirektor des Philharmonischen Orchesters der Stadt Heidelberg und von 2010 bis 2018 Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des ORF Radio-Symphonieorchesters Wien. Bereits 2007 wurde er für das „Beste deutsche Konzertprogramm“ und seither mehrfach für seine Education-Projekte ausgezeichnet. Als Pianist trat Cornelius Meister in Europa und den USA auf und leitete Klavierkonzerte von Grieg, Liszt, Gershwin, Beethoven und Mendelssohn vom Flügel aus.

Cornelius Meister began his tenure as Music Director of the Staatsoper und Staatsorchester Stuttgart in 2018. From 2017 to 2020 he was also Principal Guest Conductor of the Yomiuri Nippon Symphony Orchestra. The awards that

he has received in recent years include the OPUS Klassik in the category 'Conductor of the Year', the International Classical Music Award in the category 'Symphonic Recordings' for the complete recording of Bohuslav Martinů's symphonies, and the Diapason d'or and the German Record Critics' award for the DVD Jules Massenet *Werther* (Opernhaus Zürich). In the season 2019/20 he conducts concerts at the Orchestre National de France, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Wiener Symphoniker and Czech Philharmonic at the Prague Spring Festival. As an opera conductor, he is involved in the new production of Hans Abrahamsen's *The Snow Queen* at the Bayerische Staatsoper and returns to the Metropolitan Opera with *Le nozze di Figaro* and to the Wiener Staatsoper with Richard Strauss' *Arabella*. He continues the Mahler cycle together with the Staatsorchester Stuttgart and conducts, amongst others, *Tristan und Isolde*, *Lohengrin*, *Elektra* and *Don Carlo* at the Staatsoper Stuttgart. Cornelius Meister has conducted the Concertgebouworkest, City of Birmingham Symphony Orchestra, BBC National Orchestra of Wales and BBC Philharmonic, National Symphony Orchestra (Washington), Mostly Mozart Festival Orchestra (New York), Swedish Radio Symphony Orchestra, Danish National Symphony Orchestra, Orchestre de Paris, Orchestre de l'Opéra National de Paris, Ensemble Intercontemporain, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Rome), Tonhalle Orchester Zürich, Orchestre de la Suisse Romande, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin as well as the BR, NDR and SWR radio symphony orchestras. Additionally he cooperates with 'La Scintilla', the period instrument orchestra of Opernhaus Zürich. Cornelius Meister made his debut at the Hamburgische Staatsoper at the age of 21, followed by engagements at the Bayerische

Staatsoper München, Deutsche Oper Berlin, Semperoper Dresden, Theater an der Wien, New National Theatre (Tokyo), San Francisco Opera and The Royal Danish Opera and the Royal Opera House Covent Garden. Since 2004 he has been conducting at the Bayerische Staatsoper, since 2012 at the Wiener Staatsoper and since 2015 at the Teatro alla Scala Milan. Cornelius Meister studied piano and conducting in Hanover with Konrad Meister, Martin Brauß and Eiji Ōue and at the Mozarteum Salzburg with Dennis Russell Davies, Jorge Rotter and Karl Kamper. From 2005 to 2012 he was Music Director of "Theater und Philharmonisches Orchester Heidelberg", and from 2010 to 2018 Principal Conductor and Artistic Director of the ORF Radio-Symphonieorchester Wien. In 2007, he received an award for the 'best German concert programme' and has since also been given several awards for his education projects. He has appeared as a pianist in Europe and the United States and has led piano concertos by Grieg, Liszt, Gershwin, Beethoven and Mendelssohn from the keyboard.

Das Staatsorchester Stuttgart ist das Hausorchester und Herzstück des Staatstheaters Stuttgart und feierte in der Saison sein 425-jähriges Bestehen. Damit gehört es neben den Theaterorchestern in Dresden, München und Kassel zu den ältesten der Welt. In mehr als 230 Opern- und Ballettvorstellungen sorgt es im Littmannbau für den guten Ton. Darüber hinaus ist es mit seinen Sinfonie- und Kammerkonzertreihen in der Stuttgarter Liederhalle zu erleben, außerdem in Lunchkonzerten im Foyer der Oper. In Sitzkissenkonzerten und durch die Patenschaft für das Landesjugendorchester Baden-Württemberg engagieren sich die Musiker besonders auch

für ein junges Publikum und den musikalischen Nachwuchs. 2002 wurde das Staatsorchester von der Zeitschrift *Opernwelt* als „Orchester des Jahres“ ausgezeichnet.

Dirigentenpersönlichkeiten wie Carlos Kleiber, Václav Neumann, Silvio Varviso, Dennis Russell Davies, Luis Antonio García Navarro, Gabriele Ferro, Lothar Zagrosek und Manfred Honeck haben das Orchester in den vergangenen Jahrzehnten geprägt. Sie stehen in einer Reihe mit Ferdinand Leitner, Herbert Albert, Carl Leonhardt, Fritz Busch und Max von Schillings, die das Orchester in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts leiteten. Daneben hat das Orchester stets eine intensive Zusammenarbeit mit bedeutenden Gastdirigenten gepflegt, so u. a. mit Richard Strauss, Ernest Ansermet, Karl Böhm, John Barbirolli oder Georg Solti. Die glänzenden Namen der Gastsolisten reichen von Clara Schumann und Johannes Brahms über Claudio Arrau und David Oistrach bis hin zu Keith Jarrett, Frank Peter Zimmermann, Gidon Kremer und dem Arditti Quartet. Ab der Spielzeit 2018/19 ist Cornelius Meister Generalmusikdirektor des Staatsorchesters Stuttgart. Bereits früh hat das Staatsorchester in Opernproduktionen die Erkenntnisse der historischen Aufführungspraxis umgesetzt. Die stilistische Versiertheit drückt sich nicht zuletzt in einer langen Reihe bedeutender Aufführungen zeitgenössischer Musik aus, darunter Luigi Nonos *Al gran sole carico d'amore* und Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*. Diese Tradition der Innovation reicht bis ins 19. Jahrhundert zurück: Neben der deutschen Erstaufführung von Verdis *Falstaff* wurde in Stuttgart als einem der ersten Häuser in Deutschland der gesamte *Ring des Nibelungen* als eigene Produktion gegeben. Sie setzt sich fort mit der Uraufführung von *Ariadne auf Naxos* unter der Leitung von Richard Strauss 1912, den

Uraufführungen der Einakter Paul Hindemiths 1921 und der deutschen Erstaufführung seiner Oper *Mathis der Maler*. Zu den Uraufführungen der vergangenen Jahrzehnte zählen Werke von Carl Orff, Krzysztof Penderecki, Philipp Glass, Hans Zender, Rolf Riehm, Wolfgang Rihm, Adriana Hölszky, Gerard Pesson und Hans Thomalla sowie von Richard Ayres und Mark Andre. Mit Werken, die Teil seiner Geschichte sind und mit insgesamt vier Uraufführungen auf der Opern- und Konzertbühne – darunter Auftragswerken von Helmut Lachenmann und Toshio Hosokawa – feierte das Staatsorchester Stuttgart in seiner Jubiläums-Spielzeit 2017/18 seine 425-jährige Tradition – und seine Tradition der Innovation.

The Stuttgart State Orchestra is the in-house orchestra and the heart of Stuttgart State Theatre, this season celebrating its 425th anniversary. So, together with the theatre orchestras in Dresden, Munich and Kassel it ranks among the oldest in the world. It ensures the correct tone in the Littmannbau in more than 230 opera and ballet performances. In addition, it can be experienced in the Stuttgart Liederhalle in its symphony and chamber concert series as well as in lunch-time concerts in the foyer of the opera. In cushion concerts and with its sponsorship for the State Youth Orchestra of Baden-Württemberg, the musicians are particularly committed to a young audience and young musicians. In 2002, the State Orchestra was named ‘Orchestra of the Year’ by the magazine *Opernwelt*.

Distinguished conductors such as Carlos Kleiber, Václav Neumann, Silvio Varviso, Dennis Russell Davies, Luis Antonio García Navarro, Gabriele Ferro, Lothar Zagrosek and Manfred Honeck have left their marks on the orchestra over past decades. They stand in the tradition of Ferdinand Leitner, Herbert Albert, Carl Leonhardt,

Fritz Busch and Max von Schillings, who conducted the orchestra in the first half of the 20th century. The orchestra has always cultivated close co-operation with major guest conductors like Richard Strauss, Ernest Ansermet, Karl Böhm, John Barbirolli or Georg Solti. The famous names of its guest soloists range from Clara Schumann and Johannes Brahms via Claudio Arrau and David Oistrach up to Keith Jarrett, Frank Peter Zimmermann, Gidon Kremer and the Arditti Quartet. Since the 2018/19 season, Cornelius Meister has been the Director General of Music of the Stuttgart State Orchestra. At an early date, the orchestra already implemented the insights gained from period performance practice in its opera productions. Its stylistic expertise is expressed not least in a long sequence of major performances of contemporary music, including Luigi Nono’s *Al gran sole carico d’amore* and Helmut Lachenmann’s *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*. This tradition of innovation goes back to the 19th century. Apart from the German premiere of Verdi’s *Falstaff*, Stuttgart was one of the first houses in Germany to hold the entire *Ring des Nibelungen* as its own production. It was continued with the world premiere of *Ariadne auf Naxos* conducted by Richard Strauss, the premieres of the one-act operas by Paul Hindemith in 1921 and the German premiere of his opera *Mathis der Maler*. Premieres in the past decades include works by Carl Orff, Krzysztof Penderecki, Philipp Glass, Hans Zender, Rolf Riehm, Wolfgang Rihm, Adriana Hölszky, Gerard Pesson, Hans Thomalla as well as Richard Ayres and Mark Andre. With works that form part of its history and a total of four world premieres on the opera and concert stages, including works commissioned from Helmut Lachenmann and Toshio Hosokawa, in its jubilee season 2017/18 the Stuttgart State Orchestra celebrated its 425-year tradition, a tradition of innovation.



Hans Werner Henze with Ingeborg Bachmann, 1965
© Schott Musikverlag Mainz / Ilse Buhs



LIBRETTO

COMPACT DISC 1

ERSTER AKT

I

Fehrbellin. Ein Garten im altfranzösischen Stil. Im Hintergrunde ein Schloß, von welchem eine Rampe herabführt. - Es ist Nacht.

Der Prinz von Homburg sitzt mit bloßem Haupt und offener Brust, halb wachend, halb schlafend, unter einer Eiche und windet sich einen Kranz. - Der Kurfürst, seine Gemahlin, Prinzessin Natalie, der Graf von Hohenzollern und andere sind heimlich aus dem Schloß getreten und schauen vom Geländer der Rampe auf ihn nieder. - Pagen mit Fackeln.

Homburg, Kurfürst, Kurfürstin, Natalie, Hohenzollern, drei Hofdamen und Offiziere.

Alle, außer Homburg

1 - Da nun die Stunde schlägt,
Und aufgesessen schon die ganze Reiterei,
Fehlt nur der Prinz von Homburg.
Mit Fackeln wird und Lichtern und Laternen
Der Held gesucht --' und aufgefunden, wo?

Hohenzollern nimmt einem Pagen die Fackel aus der Hand und leuchtet von der Rampe auf den Prinzen nieder.

Hohenzollern

Als ein Nachtwandler, schaut, auf jener Bank,
Wohin, im Schlaf, wie wir nie glauben wollten,
Der Mondschein ihn gelockt, beschäftigt,
Sich träumend, seiner eignen Nachwelt gleich,
Den prächt'gen Kranz des Ruhmes einzuwinden.

Kurfürst

In Schlaf versenkt ? Unmöglich!

Kurfürstin

Der junge Mann ist krank, so wahr ich lebe.

Hofdamen

Er braucht des Arztes - !

Hohenzollern indem er die Fackel wieder weggibt

Er ist gesund, ihr mitleidvollen Frauen. Es ist nichts weiter, glaubt mir auf mein Wort,
Als eine bloße Unart seines Geistes.
Sie steigen von der Rampe herab und umringen ihn; die Pagen leuchten.

Hofdamen

Was für ein Laub denn flicht er?

Natalie, Kurfürstin

Lorbeer ist es.

Kurfürst, Hohenzollern, Offiziere, Natalie

Die Schlacht von morgen sieht er schon im Geist
Aus Sonnen einen Siegeskranz ihm winden.

Kurfürstin

Schade, ewig schade,
Daß hier kein Spiegel in der Nähe ist!
Er würd' ihm, eitel wie ein Mädchen, nah
Und sich den Kranz bald so, und wieder so,
Wie eine florne Haube aufprobieren.

Der Kurfürst nimmt ihm den Kranz aus der Hand; der Prinz errötet und sieht ihn an. Der Kurfürst schlingt seine Halskette um den Kranz und gibt ihn der Prinzessin; sie hebt den Kranz, der Prinz steht lebhaft auf. Der Kurfürst weicht mit der Prinzessin zurück; der Prinz mit ausgestreckten Armen folgt ihnen.

Homburg

Natalie! Mein Mädchen! Meine Braut! O Liebste!
Was entweichst du mir?

Er erhascht einen Handschuh von der Prinzessin Hand.

Hohenzollern Himmel und Erde! Was ergriff er da?

Kurfürst, Kurfürstin, Offiziere, Hofdamen

Den Kranz?

Natalie

Nein, nein!

Alle sind nach rückwärts ausgewichen und haben die Rampe bestiegen.

Hohenzollern, Offiziere

während Hohenzollern die Tür öffnet

Hier rasch hinein, mein Fürst!

Auf daß das ganze Bild ihm wieder schwinde!

Kurfürst

Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg,
Ins Nichts, ins Nichts! In dem Gefild der Schlacht
Sehn wir uns wieder. Im Traum erringt man
Ruhm und Liebe nicht!

*Alle ab; die Tür fliegt rasselnd vor dem Prinzen zu.
Pause. Es ist fast dunkel; Licht nur auf den Prinzen von
Homburg und auf Hohenzollern, der von unten durch
eine Gartentür wieder auftritt.*

Hohenzollern

Friedrich!

Der Prinz stürzt zu Boden. Hohenzollern beugt sich über ihn.

Die Reiterei ist eine Stunde schon voraus,
Und du, du liegst im Garten hier und schläfst!

Homburg erhebt sich

Was ist dies für ein Handschuh?

Er betrachtet den Handschuh, den er in der Hand hält.

Ich weiß nicht, lieber Heinrich, wo ich bin.

Hohenzollern

In Fehrbellin, du sinnverwirrter Träumer!

Homburg

Welchen einen sonderbaren Traum träumt' ich?!
Mir war, als ob, von Gold und Silber strahlend,
Ein Königsschloß sich plötzlich öffnete.
Und hoch von seiner Marmorrampe herab
Der ganze Reigen zu mir niederstiege
Der Menschen, die mein Wesen liebt:

Der Kurfürst und die Fürstin, und die - dritte,
Wie heißt sie schon?

Hohenzollern

Es wird die Platen wohl gewesen sein.
Oder die Ramin; die mit den roten Haaren.

Homburg

Der Nam' ist mir, seit ich erwacht', entfallen.
Doch hör: Der Kurfürst, mit der Stirn des Zeus,
Hielt einen Kranz von Lorbeern in der Hand
Und reicht ihn, auf die Locken mir zu drücken,
Dem Mädchen - jener schönen Traumgestalt!
Gleich einem Genius des Ruhmes
Hebt sie den Kranz mit des Kurfürsten Kette,
Als ob sie einen Helden krönen wollte.
Da weicht die Schar, des Schlosses Tor geht auf,
Ein Blitz, der aus dem Innern zuckt, verschlingt sie.
Nur einen Handschuh, heftig, im Verfolgung,
Streich ich der süßen Traumgestalt vom Arm.
Und einen Handschuh, ihr allmächt'gen Götter,
Da ich erwache, halt' ich in der Hand!

Hohenzollern

Schelm, der du bist, mit deinen Visionen!
Wer weiß, von welcher Schäferstunde
Dir noch der Handschuh in den Händen blieb!

Homburg träumt vor sich nieder

Doch was ich sagen wollte, Lieber,
Ist die Kurfürstin noch und ihre Nichte hier,

Homburg

Die liebeliche Prinzessin von Oranien,
Die jüngst in unserm Lager eingetroffen?
Geschmückt mit Reizen, wie ein Kind mit Blumen
Ist sie, wie von der Nachtigall geboren,
Natalie, Prinzessin von Oranien.....

*Der Prinz bleibt sinnend, träumerisch stehen, während
es langsam ganz dunkel wird.*

II

Ebendaselbst. Saal im Schloß.

Die Kurfürstin und die Prinzessin Natalie in Reisekleidern,

begleitet von einem Hofkavalier, haben sich zur Seite niedergelassen. Hofdamen. Der Kurfürst, Feldmarschall Dörfling, der Prinz von Homburg, den Handschuh im Kollett, der Graf von Hohenzollern und mehrere andere Generale, Obersten und Offiziere.

Homburg, Kurfürst, Kurfürstin, Natalie, Dörfling, Hohenzollern, 1. Offizier, Offiziere, drei Hofdamen.

Kurfürst

2 - Ihr Herrn, der Marschall kennt den Schlachtentwurf, Nehmt Euren Stift, bitt' ich, und schreibt ihn auf.

Die Offiziere versammeln sich auf der anderen Seite um den Feldmarschall und nehmen ihre Schreibtäfelchen heraus.

Natalie ist so still, mein süßes Mädchen?

- Was fehlt dem Kind?

Natalie

Mich schaudert, lieber Onkel.

Kurfürstin

Wann, denkst du, werden wir uns wiedersehen?

Kurfürst

Wenn Gott den Sieg mir schenkt, wie ich nicht zweifle, Vielleicht im Laufe dieser Tage schon.

Pagen kommen und servieren den Damen ein Frühstück. - Feldmarschall Dörfling diktiert. - Der Prinz von Homburg, Stift und Tafel in der Hand, fixiert die Damen.

Dörfling

Der Plan der Schlacht, ihr Herren, bezweckt, Der Schweden flücht'ges Heer, zu gänzlicher Zersplitt'ung, von dem Brückenkopf zu trennen, Der an dem Rhyfluß ihren Rücken deckt.

1. Heiduck

Der Wagen, gnäd'ge Frau, ist vorgefahren.

Die Damen stehen auf.

Dörfling

Der Prinz von Homburg -
Wo ist der Prinz von Homburg?

Die Herrschaften nehmen Abschied voneinander.

Hohenzollern

Heimlich Friedrich!

Homburg zusammenfahrend

Hier!

Hohenzollern

Bist du bei Sinnen?

Homburg

Was befiehlt mein Marschall?

Er errötet, stellt sich mit Stift und Tafel, und schreibt.

Dörfling

Der Prinz von Homburg, dem...die Durchlaucht wiederum Die Führung der ganzen märk'schen Reiterei vertraut, Stellt auf der Ebne sich beim Dorfe Hackelwitz Des Feindes rechtem Flügel gegenüber, Fern außer dem Kanonenschusse auf.

Die Kurfürstin bindet der Prinzessin ein Tuch um den Hals. Die Prinzessin, indem sie sich die Handschuhe anziehen will, sieht sich um, als ob sie etwas suchte.

Kurfürst tritt zu Natalie

Mein Töchterchen, was fehlt dir?

Suchst du etwas?

Natalie

Ich weiß nicht, liebe Tante, meinen Handschuh -
Sie sehen sich alle um.

Kurfürstin

Du hältst ihn, Kind.

Natalie

Den rechten; doch den linken?

1. Hofdame

Vielleicht, daß er im Schlafgemach geblieben?

Natalie
O liebe Brock !

Kurfürst zur 1. Hofdame
Rasch, rasch!

Natalie
Auf dem Kamin!
Die 1. Hofdame ab.

Homburg für sich
Herr meines Lebens! Hab' ich recht gehört?
Er nimmt den Handschuh aus dem Kollett.

Dörfling sieht in ein Papier, das er in der Hand hält
Fern außer dem Kanonenschusse auf.
Des Prinzen Durchlaucht wird -

Homburg
Den Handschuh sucht sie - !
Er sieht bald den Handschuh, bald die Prinzessin an.

Dörfling
Nach unsers Herrn ausdrücklichem Befehl -

Offiziere
Nach unsers Herrn ausdrücklichem Befehl -

Dörfling
Wie immer auch die Schlacht sich wenden mag,

Offiziere
Wie immer auch die Schlacht sich wenden mag,

Dörfling
Vom Platz nicht, der ihm angewiesen, weichen.

Homburg
Rasch, dass ich jetzt erprüfe, ob er's ist!
Er lässt, zugleich mit seinem Schnupftuch, den Handschuh
fallen; das Schnupftuch hebt er wieder auf, den Handschuh
lässt er so, dass ihn jedermann sehen kann, liegen.

Dörfling befremdet
Was macht des Prinzen Durchlaucht?

Hohenzollern heimlich
Friedrich!

Homburg
Hier!

Hohenzollern
Ich glaub', du bist des Teufels!
Homburg Was befiehlt mein Marschall?
Er nimmt wieder Stift und Tafel zur Hand. Der
Feldmarschall sieht ihn fragend an.
Offiziere
Vom Platz nicht, der ihm angewiesen, weichen -

Homburg zum 1. Offizier, heimlich, indem er in dessen
Schreibtisch sieht.
Wer, lieber Freund? Was? Ich?

1. Offizier
Ihr ja. Wer sonst?

Dörfling
Nun, habt Ihr?

Homburg
Vom Platz nicht, der mir angewiesen, weichen.
er schreibt

Dörfling
Als bis des Feindes linker Flügel, aufgelöst,
Auf seinen rechten stürzt, und alle seine
Schlachthaufen wankend nach der Trift sich drängen,
In deren Sümpfen, oft durchkreuzt von Gräben,
Der Kriegsplan eben ist, ihn aufzureiben.
Dann wird er die Fanfare blasen lassen.

Offiziere wiederholen

Kurfürst
Ihr Pagen, leuchtet! - Euren Arm, ihr Lieben!
Er bricht mit der Kurfürstin und der Prinzessin auf.

Kurfürstin da einige Offiziere sie komplimentieren
Auf Wiedersehn, ihr Herrn! Lasst uns nicht stören.

Der Feldmarschall komplimentiert sie auch.

Kurfürst steht plötzlich still
Sieh da! Des Fräuleins Handschuh!

Natalie
Wo?
Kurfürst
Zu des Prinzen, unsres Vettters, Füßen!

Kurfürst
Zu meinen? Was! Ist das der Eurige?
Er hebt ihn auf und bringt ihn der Prinzessin.

Natalie
Ich dank Euch, edler Prinz.

Homburg verwirrt
Ist das der Eure?

Natalie
Der meine, welchen ich vermisst.
Sie empfängt ihn und sieht Homburg an.

Kurfürstin zu dem Prinzen, im Abgehen
Lebt wohl, lebt wohl! Viel Glück und Heil und Segen!
Macht, dass wir bald und froh uns wiedersehn!

*Der Kurfürst mit den Frauen ab. Hofdamen, Kavalier
und Pagen folgen.*

*Homburg steht einen Augenblick, wie vom
Blitz getroffen, da; dann wendet er sich mit
triumphierenden Schritten wieder in den Kreis der
Offiziere zurück*
Dann wird er die Fanfare blasen lassen!
Er tut, als ob er schriebe.

Dörfling
Doch wird des Fürsten Durchlaucht, damit
Durch Missverstand der Schlag zu früh nicht falle,

Ihm einen Offizier aus seiner Suite senden,
Der den Befehl, das merkt ausdrücklich noch,
Zum Angriff auf den Feind ihm überbringe;
Eh wird er nicht Fanfare blasen lassen.

Offiziere
Eh wird er nicht Fanfare blasen lassen.
Der Prinz steht und träumt vor sich nieder.

Dörfling
Des Prinzen: Durchlaucht, habt Ihr?

Homburg
Mein Feldmarschall?

Dörfling
Ob Ihr geschrieben habt?

Homburg
Von der Fanfare? Ja, allerdings! Eh' nicht -
Doch dann wird er Fanfare blasen lassen.
er schreibt
Der Kurfürst kommt zurück.

Dörfling
Es ist vollbracht, mein Fürst, dein Kriegsplan ist
An deine Feldherrn pünktlich ausgeteilt!

Kurfürst zu einem Reitknecht
Rasch zu Pferd, ihr Herrn!
zu den Offizieren
Noch vor der Sonn' im Schlachtfeld woll'n wir sein! ab

*Die Generale, Obersten und Offiziere folgen ihm.
Verwandlung, während Homburg in den Vordergrund
tritt.*

Homburg an der Rampe
Nun denn, auf deiner Kugel, Ungeheures,
Du, der den Windeschauh den Schleier heut,
Gleich einem Segel, lüftet, roll' heran!
Du hast mir, Glück, die Locken schon gestreift:
Ein Pfand schon warfst du, im Vorüberschweben,
Aus deinem Füllhorn lächelnd mir herab:

Heut', Kind der Götter, such ich, Flüchtiges,
Ich hasche dich im Feld der Schlacht und stürze
Ganz deinen Segen mir zu Füßen um:
Wärs du auch siebenfach, mit Eisenketten,
Am schwed'schen Siegeswagen festgebunden!
ab

III

Schlachtfeld bei Fehrbellin, Ein Hügel mit einem Kommandozelt. In der Nähe des Zelts Obrist Kottwitz und andere Offiziere. Etwas abseits der Prinz von Homburg und Graf Hohenzollern.

Homburg, Hohenzollern, Kottwitz, I., 2. und J. Offizier und einige andere Offiziere.

Hohenzollern

3 - 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 jubelnd auf!

Homburg

Was ich dir sagen wollte, Heinrich, -
Was war's schon, was der Marschall, mich betreffend,
Bei der Parol' hat gestern vorgebracht?

Hohenzollern

Du warst zerstreut. Ich hab es wohl gesehn.
Es ist dir aufgetragen, hier zu halten
Im Tal, schlagfertig mit der Reiterei,
Bis man zum Angriff den Befehl dir schickt.

Homburg vor sich hinträumend

- Ein wunderlicher Vorfall !

Hohenzollern sieht ihn verwundert an.

O Natalie!

Ein Kanonenschuss fällt

Kottwitz

Holla, ihr Herrn! Sitzt auf, sitzt auf!
Das sind die Unsern, und die Schlacht beginnt!
Sie beobachten sämtlich die Schlacht. vom Hügel aus.

1. Offizier

O Himmel, schaut, mich dünkt, das Dorf fing Feuer!

2. Offizier

Es brennt, so wahr ich leb'!

Offiziere

Es brennt! Es brennt!
Die Flamme zuckt schon an dem Turm empor!

1. Offizier

Hui ! Wie die Schwedenboten fliegen, rechts und links!

Kottwitz

Schaut, Brüder, schaut!

2. Offizier

Feuer der Musketen!

3. Offizier

Jetzt sind sie bei den Schanzen beieinander!

1. Offizier

Bei Gott! Solch einen Donner des Geschützes
Hab' ich Zeit meines Lebens nicht gehört!

Kottwitz

Schießt! Schieß! Und macht den Schoß der Erde bersten!

2. Offizier

Herr, du dort oben, der den Sieg verleiht - !
Hohenzollern
Beim Himmel, Freunde! Auf dem linken Flügel!
Sie räumen mit dem Feldgeschütz die Schanzen!

Offiziere

Triumph! Triumph! Der Sieg ist unser!

Homburg steigt vom Hügel herab
Auf! Folgt mir!

Kottwitz
Ruhig, ruhig, Kinder!

Homburg
Auf! Lasst Fanfare blasen!

Hohenzollern
Des Herrn Durchlaucht bei der Parole gestern
Befehl, dass wir auf Order warten sollen.

Homburg wild
Auf Ord'r?
Hast du sie noch vom Herzen nicht empfangen?

1. Offizier
Der Hennings hat den Rhyn noch nicht erreicht!

Hohenzollern
Ich bitte dich! Laß dir bedeuten, Friedrich!

Homburg
Trompeter, die Fanfare!

2. Offizier
Nein, nimmermehr, mein General-Bedenkt!

1. Offizier
Nimm ihm den Degen ab!

Homburg
Den Degen mir?
Er stößt den 1. Offizier zurück und entwaffnet ihn.
Hier ist der deinige zusamt der Scheide!

1. Offizier taumelt
Mein Prinz, die Tat, bei Gott - !

Homburg auf ihn einschreitend
Den Mund noch öffnest -?

Hohenzollern zu dem Offizier
Schweig! Bist du rasend?

Homburg indem er den Degen des Offiziers abgibt
Ordonnanzen!
Führt ihn gefangen ab ins Hauptquartier.
zu Kottwitz und den übrigen Offizieren
Und jetzt ist die Parol', ihr Herrn: Ein Schurke,
Wer seinem General zur Schlacht nicht folgt.

Kottwitz
Zum Kampf! Zum Kampf!
Der Kottwitz ist dabei!

Homburg
Ich nehm's auf meine Kappe. Folgt mir Brüder!
Der Trompeter gibt die Fanfare. Alle ab.
Es wird dunkel. Lichter fern und flüchtige Bilder der Schlacht.

Die gleiche Szene. Es ist wieder Morgen; über der Gegend liegt Jedoch ein trübes, elendes Licht. Auf Bahren werden Verwundete und tote Soldaten über das Feld getragen. Die Kurfürstin, Natalie und einige Damen vor dem Zelt. Der 3. Offizier, verwundet, tritt auf, von zwei Reitern geführt, und wird vor die Kurfürstin gebracht.

Kurfürstin, Natalie, drei Hofdamen, 3. Offizier; später: Homburg und ein Wachtmeister.

Kurfürstin
4 - So ist es wahr, dass wir den Sieg erfochten?

3. Offizier
Den Sieg erfochten? Ja. Doch, teure Frau
Bei Fehrbellin sah ich den Kurfürst fallen.
Da schlug so mörderischer Kugelregen
Entgegen ihm, dass seine Reiterschar,
Wie eine Saat sich knickend, niederlegte.
In Staub vor unsern Augen fiel er nieder.
Zwei Fahnenträger fielen über ihn
Und deckten ihn mit ihren Fahnen zu.

Kurfürstin
Tot, sagt Ihr, tot?

Natalie
O meine teure Mutter!

Kurfürstin
Ein Sieg, zu teu'r erkauf't; ich mag ihn nicht;
Gebt mir den Preis, den er gekostet, wieder.
Sie sinkt In Ohnmacht. Natalie weint.

Hofdamen
Hilf, Gott im Himmel! Ihre Sinne schwinden.
Der Prinz von Homburg tritt auf.

Homburg
O meine teuerste Natalie!
Er legt ihre Hand an sein Herz.

Natalie
So ist es wahr?

Homburg
O! Könn't' ich sagen: nein!
Könn't' ich mit Blut, aus diesem treuen Herzen,
Das seinige zurück ins Dasein rufen!

Natalie
Mein lieber, teurer Vetter!
zieht ihre Hand zurück
Homburg schlägt einen Arm um ihren Leib
O meine Freundin! Wäre diese Stunde
Der Trauer nicht geweiht, so wollt' ich sagen:
Schlingt Eure Arme hier um diese Brust,
Um sie, die schon seit Jahren einsam hoffend,
Nach Eures Herzens holdem Schlag sich sehnt!

Natalie
Mein lieber, guter Vetter!
Sie legt sich an seine Brust.

Homburg, Natalie
O Gott, wär' er jetzt da, den wir beweinen,

Um diesen Bund zu schauen! Könnten wir
Zu ihm aufstammeln: Vater, segne uns!

Ein Wachtmeister tritt auf.

Wachtmeister
Mein Prinz, kaum wag' ich, beim lebend'gen Gott,
Welch ein Gerücht sich ausstretet, Euch zu melden:
- Der Kurfürst lebt!

Homburg
Er lebt?

Natalie
Herr meines Lebens! Mutter, hörtest du's?
Sie wirft sich der Kurfürstin zu Füßen und drückt ihr Gesicht in der Tante Schoß.

Kurfürstin
O stürzt mich zweimal nicht zum Abgrund nieder!

Natalie
Nein, meine teure Mutter!

Kurfürstin zum Wachtmeister
Der Kurfürst lebt?

Wachtmeister
Sein Schimmel fiel, doch unser Herr blieb heil.
Es heiß, er treffe hier in Kürze ein.

Natalie, Kurfürstin
Des Daseins Gipfel nimmt uns wieder auf!

Hofdamen
O Gott, an deine Brust!
Sie umarmen sich.

Kurfürstin
O meine Tochter!

Natalie
Nein, diese Seligkeit ist fast zu groß!
Sie steht auf und stellt sich an die Seite des Prinzen.

Homburg

O Gott, wie herrlich klärt sich alles auf!
So dürfen wir uns allen anvertrauen?
Darf ich mir deine Blicke deuten, wie ich will?

Natalie, Homburg

Du standst, ich weiß nicht, vor mir, wie im Traum,
Und ein unsägliches Gefühl ergriff
Mich eines Glücks, wie ich es nie empfunden.
Des Lebens Güter sind in naher Feme.
Wir glauben uns. Die Seelen liegen,
Wie schöne Bücher, die den Geist ergreifen
Und tief ihn rühren, voreinander offen.
Er küsst sie.

Natalie

Sag mir, mein Freund,
Ob du mir aus den Sternen niederstiegest!

Homburg

O Cäsar Divus!
Die Leiter setz' ich an, an deinen Stern!
*Homburg ab. Die Damen ziehen sich zum Zelt zurück.
Der Kurfürst tritt auf, mit dem Feldmarschall und
anderen Offizieren, gefolgt von Fahnenträgern, die
nach und nach den Horizont mit Fahnen bedecken.
Kurfürstin, Natalie, Hofdamen, Kurfürst, Dörfling;
später: Homburg, Kottwitz, Hohenzollern, Graf Reuß,
Offiziere und Soldaten.*

Kurfürst

5 - Wer immer auch die Reiterei geführt
Am Tag der Schlacht und damit aufgebrochen,
Eigenmächtig, bevor ich Order gab,
Der ist des Todes schuldig, das erklär' ich,
Und vor ein Kriegsgericht bestell' ich ihn.
Wär' unser Sieg noch größer, das entschuldigt
Den nicht, durch den der Zufall ihn mir schenkt.
Ich will, daß dem Gesetz gehorchet werde.
*Der Prinz von Homburg, drei schwedische Fahnen
in der Hand, Obrist Kottwitz mit deren zwei, Graf
Hohenzollern, Graf Reuß und Reiter mit Fahnen,
Pauken und Standarten treten auf.*

Dörfling sowie er den Prinzen erblickt
Der Prinz von Homburg! - Gott, was machtet Ihr?

Kurfürst

Wo kommt Ihr her?

Homburg einige Schritte vorschreitend
Von Fehrbellin, mein Fürst,
Und bringe diese Siegestrophäen dir.
Er legt die drei Fahnen vor ihm nieder.

Kurfürst

Mithin hast du die Reiterei geführt?

Homburg

Ich? Allerdings! Mußt du von mir das hören?
Hier leg' ich den Beweis zu Füßen dir!

Kurfürst

- Nehmt ihm den Degen ab, er ist gefangen.

Offiziere

Wem? Dem Prinzen? Mein Kurfürst! Mein Gebieter!

Hohenzollern

Mein Fürst, vergönnt ein Wort mir!

Kottwitz

Das, beim lebend'gen Gott, ist mir zu stark!

2. Offizier tritt vor den Prinzen

Prinz, Euren Degen, bitt' ich.

Finale

Homburg

Träum' ich? Wach' ich? Bin ich bei Sinnen?

Dörfling

Prinz, gebt den Degen, rat' ich, hin und schweig.

Homburg

Ich, ein Gefangener? Helft, Freunde, helft!

Kurfürstin, Natalie, Hofdamen

Hat denn der Prinz nicht unsern Sieg errungen?
Sind denn die Märkischen geschlagen worden?

Offiziere, Homburg

Offiziere

Er hat zu zeitig, wie wir gleich gesagt,
Sich in die Schlacht gedrängt, die Order war
Nicht von dem Platz zu weichen, ungerufen.

Homburg

Mein Vetter Friedrich will den Brutus spielen,
Sieht sich auf dem kurulschen Stuhle sitzen.
Bei Gott, in mir nicht findet er den Sohn,
Der unterm Beil des Henkers ihn bewundert.

Kurfürstin, Natalie, Hofdamen

Still, still, still! Es wird den Hals nicht kosten.
Vielleicht ist er schon morgen wieder frei.

Homburg

Ich bin gewohnt an Edelmut und Liebe,
Und wenn er mir in diesem Augenblick,
Wie die Antike starr entgegenkommt,
Tut er mir leid, und ich muss ihn bedauern.
Er gibt den Degen an den Offizier.

Offiziere

Man wird vielleicht von Tod und Festung sprechen,
Doch um sein Schwert, das uns den Sieg errang,
Schlingt sich gewiss ein Schmuck der Gnade noch.

Kurfürst

Schafft ihn nach Fehrbellin ins Hauptquartier,
Und dort bestellt das Kriegsrecht, das ihn richte.

COMPACT DISC 2

ZWEITER AKT

IV

*Fehrbellin. Ein Gefängnis. Der Prinz von Homburg.
Im Hintergrund zwei Reiter als Wache. Der Graf von
Hohenzollern tritt auf. Homburg, Hohenzollern.*

Homburg

1 - Freund Heinrich! Sei willkommen mir!
Sprich, des Arrestes bin ich wieder los?

Hohenzollern sieht ihn bedenklich an
Das Kriegsrecht, sagt man, hat gesprochen.

Homburg wendet sich und holt Stühle
Ich höre,ja; auf Tod.

Hohenzollern

Nun denn, bei Gott! - der Umstand rührt dich nicht?

Homburg

Mich? Nicht im mindesten.

Hohenzollern

Du Rasender!
Und worauf stützt sich deine Sicherheit?

Homburg

Auf mein Gefühl von ihm!
Er steht auf
Ich bitte, laß mich!
Was soll ich mich mit falschen Zweifeln quälen?
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 eigne Brust sich,
Und spritzt sein Blut selbst tropfenweis in Staub.

Hohenzollern
Zwei Worte hör noch ...

Homburg unwillig
O Lieber! Laß mich, Freund!

Hohenzollern
Höchst seltsam ist's.
Er hat, statt wie das Urteil frei ihm stellt,
Dich zu begnadigen, er hat befohlen,
Dass es zur Unterschrift ihm kommen soll.

Homburg
Zur Unterschrift?

Hohenzollern
Bei meiner Ehr' ! Ich kann es dir versichern.

Homburg
Er könnte - nein! so ungeheure
Entschließungen in seinem Busen wälzen?

Hohenzollern
Du musst, mein Freund, dich davon überzeugen.

Homburg
O Himmel!

Hohenzollern
Hast du vielleicht je einen Schritt getan,
Der seinem stolzen Geist zu nah getreten?

Homburg
Niemals! Mir war der Schatten seines Hauptes heilig.

Hohenzollern
Friedrich, ich zweifle. Der Schweden König
Wünscht die Prinzessin von Oranien,
Wenn Frieden werden soll. Jedoch es heißt,
Das Fräulein habe schon gewählt.
Bist du auf keine Weise hier im Spiel?

Homburg
Ich bin's, mein Freund; jetzt ist mir alles klar;
Es stürzt der Antrag ins Verderben mich;
An ihrer Weig' rung, wisse, bin ich schuld,
Weil mir sich die Prinzessin anverlobt!
O Freund, hilf, rette mich! Ich bin verloren!

Hohenzollern
Du musst sofort die Fürstin Tante sprechen.
Der Schritt kann, klug gewandt, die Rettung bringen.
*Der Prinz nimmt eilig einen Mantel von der Wand und
setzt einen Federhut auf.,Er wendet sich zum Gehen,
gefolgt von Graf Hohenzollern.*

V

*Auf leerer Bühne ein Grab. Zwei Totengräber. Fackeln. -
Der Prinz, dem Graf Hohenzollern aus einiger Entfernung
folgt, weicht entsetzt zurück, indem er das Grab erblickt.
Homburg, Hohenzollern etwas im Abstand, zwei
Totengräber.*

Homburg
2 - O Gott!
Ich seh das Grab beim Schein der Fackeln öffnen,
Das morgen mein Gebein empfangen soll.
Und diese Augen, die das Schauspiel schaun,
Will man mit Nacht umschatten, diesen Busen
Mit mörderischen Kugeln mir durchbohren?
Ach, der die Zukunft, auf des Lebens Gipfel,
Heut, wie ein Feenreich, noch überblickt,
Liegt in zwei engen Brettern leblos morgen,
Und ein Gestein sagt dir von ihm: er war.
Er stürzt hinweg, Hohenzollern folgt ihm.

VI

*Zimmer der Kurfürstin. Die Kurfürstin und Prinzessin
Natalie; im nächsten Augenblick tritt eine Hofdame auf.
Kurfürstin, Natalie, 3. Hofdame, Homburg.*

3. Hofdame

3 - Prinz Homburg, gnäd'ge Frau, ist vor der Türe!
Und fleht bestürzt und dringend um Gehör!

Natalie
O Gott!

Kurfürstin unwillig
Der Unbesonnene! -
nach einigem Bedenken
Laß ihn herein.
Sie setzt sich auf einen Stuhl.
Der Prinz von Homburg tritt auf.

Homburg
O meine Mutter!
Er läßt sich auf die Knie vor ihr nieder.
O laß mich deine Knie umfassen, Mutter!
Sie wendet sich ab, mit unterdrückter Rührung.
Weißt du, was mir geschehen?

Kurfürstin
Ich weiß um alles!
Was kann aber ich Ärmste für Euch tun?

Homburg
O meine Mutter, also sprächst du nicht,
Wenn dich der Tod umschauerte wie mich.

Kurfürstin
Mein Sohn, wenn Tod des Himmels Wille ist,
Wirst du mit Mut dich und mit Fassung rüsten.

Homburg
O Gottes Welt, o Mutter, ist so schön!
Laß mich nicht, fleh' ich; eh die Stunde schlägt,
Zu jenen schwarzen Schatten niedersteigen!

Kurfürstin
Mein teurer Sohn, es ist bereits besiegelt.
Und alles, was ich flehe, ist umsonst.

Homburg
Seit ich mein Grab sah, will ich nichts als leben!
Ich gebe jeden Anspruch auf an Glück.
Nataliens, das vergiss nicht, ihm zu melden,
Begehrt' ich gar nicht mehr. Frei ist sie,

Verschenken kann sie sich, und wenn's Karl Gustav,
Der Schweden König, ist, so sei's darum.

Natalie
Entschieden hat mein erst' Gefühl für dich,
Ich werd' mich nimmer einem andern weihn!

Homburg
Du armes Mädchen weinst! Die Sonne leuchtet
Heut' alle deine Hoffnungen zu Grab!

Natalie
Nein, junger Held, bis in den Tod dir treu,
Werd' ich ein rettend Wort beim Oheim wagen.
Homburg faltet, in ihrem Anschauen verloren, die Hände
Hätt'st du zwei Flügel, Jungfrau, an den Schultern.
Für einen Engel wahrlich hielt' ich dich!

Natalie
Vielleicht gelingt es mir, sein Herz zu rühren
Und dich von allem Kummer zu befreien.

Homburg
O Hoffnungslicht, das plötzlich mich erquickt!

Natalie
Gott wird die Pfeile mir, die treffen, reichen!

Homburg
O, alle Heiligen mögen dich beschirmen!
Leb' wohl! Und was du auch erringst,
Vergönne mir ein Zeichen vom Erfolg.

Natalie
O, alle Heiligen mögen dich beschirmen!
Leb' wohl! Und was ich auch erringe,
Ich gebe dir ein Zeichen vom Erfolg!

VII

*Zimmer des Kurfürsten. Der Kurfürst steht mit Papieren
an einem mit Lichtern besetzten Tisch. Natalie tritt
durch die mittlere Tür auf und läßt sich in einiger
Entfernung vor ihm nieder. Kurfürst, Natalie,*

Natalie kniend

4 - Mein edler Oheim, Friedrich von der Mark!

Kurfürst will sie erheben, aber sie wehrt ab
Was willst du, Liebe?

Natalie

Zu deiner FüÙe Staub, wie's mir gebührt,
Für Vetter Friedrich dich um Gnade flehn!
Ich will ihn nicht für mich erhalten wissen -
Ich will nur, daß er da sei, lieber Oheim,
Für sich, selbständig, frei und unabhängig,
Wie eine Blume, die mir wohlgefällt.

Kurfürst Natalie erhebend

Weißt du, was Vetter Homburg jüngst verbrach?

Natalie

O, dieser Fehltritt, blond mit blauen Augen!
Erst, weil er siegt, ihn kränzen, dann enthaupten,
Das fordert die Geschichte nicht von dir;
Das wäre so erhaben, lieber Ohm,
Daß man es fast unmenschlich nennen könnte.

Kurfürst

Meinst du, dem Vaterlande gelt' es gleich,
Ob Willkür drin, ob drin die Satzung herrsche?
O Herr! Was sorgst du doch? Dies Vaterland!
Das wird, um dieser Regung deiner Gnade,
Nicht gleich zerschellt in Trümmern untergehn.
Das Kriegsgesetz, das weiß ich wohl, soll herrschen,
Jedoch die lieblichen Gefühle auch.

Kurfürst

Denkt Vetter Homburg auch so?

Natalie

Hierauf zur Antwort hab' ich nichts als
Tränen. Der denkt jetzt nichts, als nur dies Eine: Rettung!
Und jeder Wunsch, als nur zu leben, schweigt.
Ach, welch ein Heldenherz hast du zerstört!

Kurfürst

Unmöglich in der Tat! - Er ficht um Gnade!
Du sprachst ihn? Tu mir alles kund! Du sprachst ihn?

Natalie

Ach, hätt'st du nimmer, nimmer ihn verdammt!
Er, unterm Schutz der Dämm' rung, kam geschlichen;
Verstört und schüchtern, heimlich, ganz unwürdig,
Ein unerfreulich jammernswürd'ger Anblick.
Zu solchem Elend, glaubt' ich, sänke keiner.
Ach, was ist Menschengröße, Menschenruhm?

Kurfürst verwirrt

Nun denn, beim Gott des Himmels und der Erde,
So fasse Mut, mein Kind! So ist er frei!

Natalie

Ihm soll vergeben sein? Er stirbt jetzt nicht?

Kurfürst

Bei meinem Eid! Ich schwör's dir zu.
Wenn er den Spruch für ungerecht kann halten,
Kassier' ich die Artikel: er ist frei.
Er geht an den Tisch, setzt sich und schreibt.

Natalie für sich

Was seine Huld so rasch erweckt,
Ich weiß es nicht und untersuch es nicht.
Ach, Herz, was klopfst du also an dein Haus?

Kurfürst endigt und siegelt; hieraufgeht er zur
Prinzessin und drückt ihr den Brief in die Hand.

Willst du den Brief ihm selber überbringen,
So kann er für sein Leben gleich dir danken.
Er umarmt sie.

Natalie

Der Brief enthalte, was es immer sei -
Ich glaube Rettung - und ich danke dir!
Sie küßt ihm die Hand.

VIII

Gefängnis des Prinzen. Der Prinz hängt seinen Hut an die Wand und läßt sich auf ein auf der Erde ausgebreitetes Kissen nieder. Homburg, später Natalie mit Graf Reuß.

Homburg

5 - Das Leben nennt der Derwisch eine Reise,
Und eine kurze. Freilich! Von zwei Spannen
Diesseits der Erde nach zwei Spannen drunter.
Ich will auf halbem Weg mich niederlassen.
Zwar eine Sonne, sagt man, scheint auch dort,
Und über bunt're Felder noch als hier.
Ich glaub's! nur schade, daß das Auge modert,
Das diese Herrlichkeit erblicken soll.
*Prinzessin Natalie tritt auf, geführt von dem Rittmeister
Graf Reuß, der im Hintergrund stehenbleibt. Ihnen
voran geht ein Läufer mit einer Fackel.*

Homburg

Natalie!

Natalie

Begnadigt seid Ihr, frei; hier ist ein Brief
Von seiner Hand, der es bekräftigt.

Homburg

Es ist nicht möglich! Nein! Es ist ein Traum!

Natalie

Lest! Lest den Brief! So werdet Ihr's erfahren.

Homburg beginnt zu lesen

„Meint Ihr, ein Unrecht sei Euch widerfahren,
so bitt' ich, sagt's mir mit zwei Worten -
und gleich den Degen schick' ich Euch zurück.“

Natalie erblasst. Pause. Der Prinz sieht sie fragend an.

Natalie mit dem Ausdruck plötzlicher Freude

Zwei Worte nur bedarf's -
O lieber, süßer Freund!

Homburg

Mein teures Fräulein!

Natalie

O sel'ge Stunde, die mir aufgegangen!
Sie drückt seine Hand.
Hier nehmt, hier ist die Feder; nehmt und schreibt!

Homburg

Ich will den Brief noch einmal überlesen.

Natalie setzt ihm einen Stuhl hin; er zögert

Der Augenblick ist dringend.

wendet sich und weint.

Schreibt, wenn Ihr mich
nicht böse machen wollt!

Homburg entfaltet den Brief noch einmal

Sieh da, höchst wunderbar, so wahr ich lebe.

Mich selber ruft er zur Entscheidung auf!

Natalie

O Gott der Welt! Jetzt ist's um ihn geschehn!

Homburg erhebt sich leidenschaftlich

Dass er mir Unrecht tat,

Das kann ich ihm nicht Sie schreiben!

Natalie

Du Rasender! Ich ahn', was du im Sinne hast!
Das aber schwör ich dir: schreibst du ihm nicht,
Dass er dir Unrecht tat, wie er's verlangt,
Wird morgen er den Spruch an dir vollstrecken!

Homburg

Gleichviel!

Ich will ihm, der so würdig vor mir steht,
Nicht, ein Unwürd'ger, gegenüberstehn!
Schuld ruht, bedeutende, mir auf der Brust,
Wie ich es wohl erkenne; kann er mir
Vergeben nur, wenn ich mit ihm darum streite,
So mag ich nichts von seiner Gnade wissen!

Natalie
Du Ungeheuerster!
sie küßt ihn
Nimm diesen Kuss!
Inzwischen, wenn du deinem Herzen folgst,
Ist's mir erlaubt, dem meinigen zu folgen!
Sie wendet sich zur Tür, während der Prinz rasch zu schreiben beginnt.
Graf Reuß!
Nach Arnstein hin, zum Obersten von Kottwitz!
Mein Regiment bricht auf, und ich befehl's!
Hier noch vor Mitternacht erwart' ich es!
Der Läufer öffnet die Tür für die Prinzessin und Reuß.

DRITTER AKT

IX

Zimmer des Kurfürsten; spärlich beleuchtet. Der Feldmarschall tritt ein, von einem Pagen geführt, der weiter geht und an die Tür des Nebenkabinetts klopft, Der Kurfürst, halb angekleidet, kommt heraus, gefolgt von zwei Dienern. Kurfürst, Dörfling, zwei Heiducken, Kottwitz, Hohenzollern, einige Offiziere, später: Homburg, Kurfürstin, Natalie, gefolgt von Hofdamen.

Dörfling

6 - Rebellion, mein Kurfürst!
Das Regiment Prinzessin von Oranien ist in der Stadt!
Der Page zündet die Lichter an, während die zwei Bediensteten den Kurfürsten ankleiden.
Man will, falls du auf deinem Spruch beharrst,
Den Prinz von Homburg mit Gewalt befreien!

Zwei Heiducken treten auf; der eine hält einen Brief in der Hand.

1. Heiduck

Der Obrist Kottwitz, Hennings, Reuß und andre
Erbitten sich Gehör!
Der Kurfürst wendet sich zum zweiten Heiducken und nimmt ihm den Brief aus der Hand.

Kurfürst zum zweiten Heiduck
Vom Prinz von Homburg?

2. Heiduck

Ja, mein erlauchter Herr.
Der Kurfürst stellt sich an den Tisch und liest: nachdem dies geschehen ist, küsst er heimlich den Brief, dann wendet er sich zum ersten Heiduck.

Kurfürst

Kottwitz und sein Gefolg - sie sollen kommen!
Kottwitz, Hohenzollern, Reuß und einige andere
Herren treten ein.
Ich heiße Euch willkommen! -
Dem Prinz von Homburg, dem das Recht gesprochen,

Seid Ihr bestimmt, mit Euren zwölf Schwadronen
Die letzten Ehren morgen zu erweisen.

Kottwitz vortretend

Vergönne, mein erhab'ner Kurfürst, mir,
Vorerst im Namen des gesamten Heers
Die allerhöchste Gnade zu erleben
Für Prinz von Homburg, peinlich angeklagt....

Kurfürst

Der Prinz ist von dem Inhalt unterrichtet?

Kottwitz

Nicht auf die fernste Weis'!

Kurfürst

Du nimmst, du alter Krieger, des Prinzen Tat in
Schutz?

Kottwitz

Ja, mein erlauchter Herr.

Kurfürst zu den andern

Und Ihr?

Hohenzollern tritt vor, leidenschaftlich

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!

*Kurfürst hat seinen kurfürstlichen Schmuck angelegt;
zu einem Bediensteten*

Der Prinz von Homburg -
Man führ aus dem Gefängnis ihn hierher.
zu den Versammelten

Der wird euch lehren, das versich' ich euch,
Was Freiheit und was Würde sei.

Dörfling, Hohenzollern, Kottwitz, Offiziere unter sich

Wen holt? Wen ruft? Ihn selber? Nein! Unmöglich!

Hohenzollern, Kottwitz, Offiziere

Herr, das Gesetz, das oberste, das höchste,

Das wirken soll in deiner Feldherrn Brust,
Das ist der Buchstab deines Willens nicht.

Was kümmert dich, wir bitten dich, die Regel!
Willst du das Heer, das glühend an dir hängt,
Zu einem Werkzeug machen, gleich dem Schwerte,
Das tot in einem gold'nen Gürtel ruht?
Denk, daß Empfindung einzig retten kann!
Der Prinz von Homburg tritt auf, mit einer Wache.

Kurfürst

Mein junger Prinz, Euch ruf ich mir zu Hilfe.
Das Heer begehre, heißt es, Eure Freiheit,
Und billige den Spruch des Kriegsrechts nicht.
mit einer Geste zu den Offizieren hin
Seht, bitt' ich, selbst, und unterrichtet Euch.

Homburg sieht sich im Kreise der Offiziere um

Kottwitz, gib deine Hand mir, alter Freund!
Doch ist's umsonst! Ich hab mir's überlegt.
Ich will den Tod, der mir erkannt, erdulden.

Kottwitz betroffen

Nein, nimmermehr, mein Prinz! Was sprichst du da?

Hohenzollern

Er will den Tod - ?

Hohenzollern, Kottwitz, Offiziere

Er soll und darf nicht sterben! vortretend
Mein Herr und Kurfürst! Mein Gebieter! Hör uns!

Homburg

Ruhig! Es ist mein unbeugsamer Wille!
wendet sich an den Kurfürsten
Und dir, mein Fürst, der einen süßem Namen
Dereinst mir führte, leider jetzt verscherzt;
Dir leg' ich tiefbewegt zu Füßen mich!
Er sinkt in die Knie.
Der Tod wäscht jetzt von jeder Schuld mich rein.
Der Kurfürst küsst ihn auf die Stirn und erhebt ihn.

Kurfürst

Mein Sohn! Mein liebster Freund!

Homburg
Nun sieh, jetzt schenktest du das Leben mir.
Nun fleh' ich jeden Segen dir herab.
Der Kurfürst gibt den Wachen ein Zeichen.

Kurfürst
Wache! Führt ihn zurück in sein Gefängnis.
Natalie, in Uniform, und die Kurfürstin zeigen sich unter der Tür. Die Hofdamen folgen. Natalie reißt sich von der Kurfürstin los.

Natalie
O Mutter, laß! Was sprichst du mir von Sitte?
Die höchst', in solcher Stund', ist ihn zu lieben!
Stürzt auf Homburg zu
Mein teurer, unglücksel'ger Freund!

Homburg aufbrechend
Hinweg!
Mehrere Offiziere treten ihm in den Weg.

Offiziere
Nein, nimmermehr, mein Prinz!

Homburg
Führt mich hinweg!

Hohenzollern
Mein Kurfürst, kann dein Herz -?

Homburg reißt sich los
Freunde, wollt ihr
Hinaus an Ketten mich zum Richtplatz schleifen?
Seht: mit der Welt schloß ich die Rechnung ab!
ab mit Wache

Natalie indem sie sich an die Brust der Tante legt
O Erde, nimm in deinen Schoß mich auf!
Wozu das Licht der Sonne länger schauen?

Kurfürstin, Hofdamen, Offiziere
O Gott der Welt! Mußt' es bis dahin kommen?

Kottwitz kalt
Mein Fürst und Herr, nach dem, was vorgefallen,
Sind wir entlassen?

Kurfürst
Nein! Zur Stund' noch nicht!
Er fixiert die Anwesenden eine Weile mit dem Auge, dann wirft er einen Blick in das Todesurteil.
Ja, urteilt selbst, ihr Herrn! Der Prinz von Homburg
Hat im verfloßnen Jahr durch Trotz und Leichtsinns
Um zwei der schönsten Siege mich gebracht;
Den dritten auch hat er mir schwer gebränt.
Die Schule dieser Tage durchgegangen,
Wollt ihr's zum vierten Male mit ihm wagen?

Hohenzollern, Kottwitz, Offiziere durcheinander
Wie, mein vergöttert - angebeteter?

Kurfürst
So wollt ihr?

Hohenzollern, Kottwitz, Offiziere
Bei dem lebend'gen Gott!

Kurfürst zerreißt das Todesurteil
So folgt, ihr Freunde, in den Garten mir!

X

Schloß mit der Rampe, die in den Garten hinabführt; wie im ersten Akt. - Es ist wieder Nacht. Der Prinz von Homburg wird mit verbundenen Augen von Graf Hohenzollern durch das untere Gartengitter aufgeführt. - Offiziere mit Wache. - In der Ferne hört man Trommeln des Totenmarsches.
Alle

Homburg
7 - Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!
Du strahlst mir durch die Binde meiner Augen,
Mit Glanz der tausendfachen Sonne zu!
Durch stille Ätherräume schwebt mein Geist;
Und wie ein Schiff im Hauch des Winds entführt,
Die muntre Hafenstadt versinken sieht,

So geht mir dämmernd alles Leben unter:
Jetzt unterscheid' ich Farben noch und Formen,
Und jetzt liegt aller Nebel unter mir.
*Der Prinz setzt sich auf die Bank, die in der Mitte des
Platzes um die Eiche aufgeschlagen ist; Hohenzollern
entfernt sich von ihm und sieht nach der Rampe hinauf.*
Ach, wie die Nachtwiole lieblich duftet!
Spürst du es nicht?
Hohenzollern kommt wieder zurück.

Hohenzollern
Es sind Levkojen und Nelken.

Homburg
Levkojen? - Wie kommen die hierher?

Hohenzollern
Ich weiß nicht.
Es scheint, ein Mädchen hat sie hier gepflanzt.
- Kann ich dir eine Nelke reichen?

Homburg
Lieber! -
Ich will zu Hause sie in Wasser setzen.
*Der Kurfürst mit dem Lorbeerkrantz, um welchen
die goldne Kette geschlungen ist, die Kurfürstin,
Prinzessin Natalie, Feldmarschall Dörfling, Kottwitz,
Reuß und andere. - Hofdamen, Offiziere und Fackeln
erscheinen auf der Rampe des Schlosses.*

Homburg
Lieber, was für ein Glanz verbreitet sich?

Hohenzollern
Mein Prinz, willst du gefällig dich erheben?

Homburg
Was gibt es?

Hohenzollern
Nichts, das dich erschrecken dürfte!
Die Augen bloß will ich dir wieder öffnen.

Homburg
Schlug meiner Leiden letzte Stunde?

Hohenzollern
Ja!
Heil dir und Segen, denn du bist es wert!
*Der Kurfürst gibt den Kranz, an welchem die Kette
hängt, der Prinzessin, nimmt sie bei der Hand und
führt sie die Rampe hinab. Herren und Damen folgen.
Die Prinzessin tritt, umgeben von Fackeln, vor den
Prinzen, welcher erstaunt aufsteht, setzt ihm den
Kranz auf, hängt ihm die Kette um, und drückt seine
Hand an ihr Herz. Der Prinz fällt in Ohnmacht.*

Natalie
Himmel! Die Freude tötet ihn!

Hohenzollern
Zu Hilfe!

Kurfürst
Lasst den Kanonendonner ihn erwecken!
Ein Kanonenschuß ertönt, Das Schloß erleuchtet sich.

Alle
Es lebe der Prinz von Homburg!
Der Sieger in der Schlacht bei Fehrbellin!
Homburg erwacht

Homburg
Nein, sagt, ist es ein Traum?

Kottwitz
Ein Traum, was sonst?

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

Drei Hofdamen
O, daß Empfindung einzig retten kann!

Kurfürst, Hohenzollern, Offiziere

Es sammelte sich diese Nacht von Wolken
Nur um sein Haupt, auf dass die Sonne ihm
Durch ihren Dunstkreis strahlender erscheine!
In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!

Mehrere Offiziere

Ins Feld! Ins Feld!

1. Offizier

Zur Schlacht! Zur Schlacht!

Dörfling

Zum Sieg! Zum Sieg!

Alle

In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!

Ende der Oper

© Schott Musikverlag Mainz

Aufnahme / Recording: Staatsoper Stuttgart, March 2019 (Live Recording)
Intendant: Viktor Schoner
Generalmusikdirektor / General Music Director: Cornelius Meister
Klangdesign und Schnitt / Sound Design and Editing: Erich Hofmann
Produzent / Producer: Johannes Kernmayer
Verlag / Publisher: Schott Music GmbH, Mainz
Cover- and Bookletfotos: © Staatsoper Stuttgart / Wolf Silveri
Bookletfotos: Robin Adams: © atholestill.com
Štefan Margita: © Lucie Robinson
Helene Schneiderman, Moritz Callenberg & Michael Ebbecke: © Matthias Baus
Vera Lotte Böcker: © Vera Lotte Böcker
Friedemann Röhlig: © Friedemann Röhlig
Cornelius Meister: © Marco Borggreve

Co-Production Staatsoper Stuttgart - Capriccio
©+P 2020 Capriccio, 1040 Vienna, Austria
www.capriccio.at · Made in Germany







C5405

HANS WERNER HENZE (1926-2012)

DER PRINZ VON HOMBURG

THE PRINCE OF HOMBURG

Oper in drei Akten nach dem Schauspiel von Heinrich von Kleist (1960)

Libretto von Ingeborg Bachmann • Revidierte Fassung von 1991

Opera in three Acts after the play by Heinrich von Kleist (1960)

Libretto by Ingeborg Bachmann • Revised Version of 1991

C5405 • 2 CDs



Total Time

107:57

FRIEDRICH WILHELM

Kurfürst von Brandenburg / Elector of Brandenburg

ŠTEFAN MARGITA

DIE KURFÜRSTIN

seine Frau / The Electress, his wife

HELENE SCHNEIDERMAN

PRINZESSIN NATALIE VON ORANIEN

seine Nichte / his niece

VERA-LOTTE BÖCKER

PRINZ FRIEDRICH ARTUR VON HOMBURG

General der Reiterei / General of Kavallerie

ROBIN ADAMS

FELDMARSCHALL DÖRFLING /

FIELD MARSHAL DÖRFLING

MICHAEL EBBECKE

OBRIST KOTTWITZ

vom Regiment der Prinzessin von Oranien / in the princes regiment

FRIEDEMANN RÖHLIG

GRAF HOHENZOLLERN

von der Suite des Kurfürsten / attached to the elector

MORITZ KALLENBERG

STAATSORCHESTER STUTTART

CORNELIUS MEISTER *Dirigent / Conductor*

**STAATSOPER
STUTTART**

Aufnahme / Recording: **Staatsoper Stuttgart, March 2019**

Intendant: **Victor Schoner**

Generalmusikdirektor / Artistic Director: **Cornelius Meister**

Klangdesign und Schnitt / Sound Design and Editing: **Erich Hofmann**

Produzent / Producer: **Johannes Kernmayer**

Verlag / Publisher: **Schott Music GmbH, Mainz**

Cover-Bookletfotos: © **Staatsoper Stuttgart / Wolf Silveri**

Co-Production **Staatsoper Stuttgart - Capriccio**

©+P 2020 **Capriccio, 1040 Vienna, Austria**

www.capriccio.at • Made in Germany

LC 08748

