

FRANKFURTER BEITRÄGE
ZUR MUSIKWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Musikwissenschaftlichen Institut der
Johann Wolfgang Goethe-Universität

Band 24

Festschrift für Winfried Kirsch

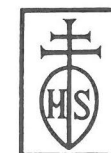


VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

Festschrift für
WINFRIED KIRSCH

zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von
Peter Ackermann, Ulrike Kienzle und Adolf Nowak



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING
1996

ISBN 3 7952 0857 2

© 1996 by Hans Schneider, D-82323 Tutzing
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der
Übersetzung. Ohne schriftliche Genehmigung des Verlags ist es auch nicht
gestattet, dieses urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem
photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu
vervielfältigen und zu verbreiten.

Herstellung: Proff Offsetdruck, 82547 Eurasburg

Stadt- u. Univ.-Bibl.
Frankfurt am Main



Inhalt

Vorwort.....	11
Peter Cahn <i>"Soliloquium"</i> und Dialog. Augustinus über die Musik.....	13
Günther Massenkeil Die Heiligen Drei Könige in der Musik.....	21
Eric F. Fiedler <i>Zingen, Pumart, Pusaun: The Manuscript Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, MS A.R. 775-777 as a source of information about wind-band performing practice in late sixteenth-century southern Germany</i>	34
Peter Ackermann Motette und Madrigal. Palestrinas Hohelied-Motetten im Spannungsfeld gegenreformatorischer Spiritualität.....	49
Renate Federhofer-Königs Individualdrucke Lauretanischer Litaneien des 17. und 18. Jahrhunderts	65
Magda Marx-Weber Bemerkungen zu Bonifazio Grazianis Litaneien	75
Gabriela Krombach Die Motetten op. 4 von Antonio Caldara	82
Hans Joachim Marx Herkunft und Stil der Dresdner Lamentations-Vertonungen Zelenkas (Z WV 53).....	89
Adolf Nowak Komposition als Argumentation. Rhetorische Modelle in der musikalischen Formbildung des 18. Jahrhunderts	96
Christoph-Hellmut Mahling <i>"...hierauf mußte ich deutsche und englische Lieder singen."</i> Bemerkungen zu Joseph Haydn als Sänger	110

Friedrich W. Riedel	
Kirchenmusik als politische Repräsentation Zur Vertonung des <i>Te Deum laudamus</i> im 18. und 19. Jahrhundert	117
Klaus Keil	
" <i>Che si canta nella Cappella Sistina</i> " Quellen zur Rezeption des Repertoires der päpstlichen Kapelle.....	130
Manfred Schuler	
Zum Introitus aus Mozarts <i>Requiem</i>	143
Axel Beer	
Carl Andreas Goepfert - ein Schüler Mozarts? Hintergründe einer Behauptung	157
Herbert Schneider	
J. F. Reichardts Revolutionslieder und die Publikation von Revolutions-Chansons in deutschen Periodika	167
Andreas Eichhorn	
Warum stimmt Beethovens <i>Neunte Symphonie</i> traurig?	204
Reinhard Fiedler	
Franz Schuberts Singspiel <i>Die Verschworenen</i> D787 von 1823	213
Martina Janitzek	
Santini - Stasov - Skarjatin. Drei Musiksammler	219
Hubert Unverricht	
Carl von Winterfelds Einschätzung des Palestrina-Stils.....	228
Sieghart Döhring	
Der Schrei der Königin: Zur Destruktion einer Idylle in Meyerbeers <i>Les Huguenots</i>	238
Bernhard Janz	
" <i>Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen</i> ". Zur Bedeutung der Mignon-Gestalt im Schaffen Robert Schumanns	254
Albrecht Goebel	
Clara Wieck: <i>Souvenir de Vienne</i> op. 9. <i>Impromptu pour le Piano</i>	267

Helmut Loos	
Johann Wolfgang von Goethes <i>Faust</i> in der Musik. Schumann - Liszt - Mahler.....	280
Albrecht Riethmüller	
Gade, Mendelssohn und Schumann empfehlen Robert Franz der Alma mater Halensis.....	303
Heinrich Poos	
Struktur und Prozeß in der "unendlichen Melodie" Wagners. Fasolts Mahnrede aus der zweiten <i>Rheingold</i> -Szene und ihre Folgen für das musikalische Drama.....	311
Friedhelm Brusniak	
" <i>Deutsche Sänger! strebt solchem Vorbilde nach!</i> " Zur Gesangspraxis des Berliner Oberkantors Abraham Jakob Lichtenstein (1806-1880).....	341
Lothar Hoffmann-Erbrecht	
Jüdische Musiker aus Breslau	352
Ulrike Teske-Spellerberg	
" <i>Ich hab's gewagt</i> ". Louise Langhans-Japha. Eine vergessene Komponistin der Romantik	359
Günter Wagner	
Zur <i>Missa brevis et solemnis</i> op. 72 von Friedrich Lux.....	376
Ulrike Kienzle	
Der Meeresklavierspieler. Max Klingers Graphik <i>Accorde</i> und ihre musikästhetischen Implikationen	386
Giselher Schubert	
Symphonie und Symphonisches. Zur französischen Instrumental- musik der Jahrhundertwende.....	414
Ann Barbara Kersting	
Engelbert Humperdincks <i>Dornröschen</i>	426
Wolfgang Krebs	
Das Schlußterzett des <i>Rosenkavalier</i> von Richard Strauss. Ein Interpretationsversuch	444
Andreas Ballstaedt	
Zur <i>Figur</i> in Edgard Varèses <i>Intégrales</i>	456

Reinhold Schmitt-Thomas	
Zur Chronologie ausgewählter zeitgenössischer Bildnisse von Paul Hindemith	477
Ulrich Mazurowicz	
Die Idee der <i>Paideia</i> in Paul Hindemiths Kompositionen	500
Helen Geyer	
<i>Billy Budd</i> - Ein moderner Mythos. Überlegungen zu Britten's Allegorie von Gut und Böse	511
Christian Ridil	
Günter Bialas' Vertonung des Herrengebetes	528
Alfred Stenger	
Dur-Stellen innerhalb der geistlichen Musik von Arvo Pärt	550
Hellmut Federhofer	
Das musikalische Vermächtnis des 20. Jahrhunderts	563
Mathias Döpfner	
Die Kritik der Kritik. Wieviel Macht hat Musikkritik wirklich? Ein Plädoyer für einen unbeliebten Berufsstand	573
Michael Jacob	
Kulturmanagement. Wird die Kultur in Zukunft von einer neuen Berufsgruppe organisiert?	586
Harald Schützeichel	
Kirchenmusik als Musik der Kirche. Über den inneren Zusammenhang von Kirchenbild und Kirchenmusikideal	594
Publikationen von Winfried Kirsch	608
Lehrveranstaltungen von Winfried Kirsch	620

Vorwort

Was wäre die Wissenschaft ohne den Affekt der Neugierde! Wenn in Semestereinführungen nur noch von "Pflichtveranstaltungen" und "Leistungsnachweisen" die Rede ist, pflegt Winfried Kirsch "*das Interesse*" zur Sprache zu bringen, "*das keine Scheuklappen kennt*", und dessen Triebkraft, die Neugierde. "*Es gibt in den Geisteswissenschaften nichts, was nicht auch für den Musikwissenschaftler von Interesse wäre.*" Winfried Kirsch hat einen von vielen Interessen geprägten Bildungsgang durchlaufen. Die praktisch-musikalische Ausbildung umfaßte Gesang, Klavier, Musiktheorie, Komposition und Dirigieren. Bei Helmuth Osthoff, Friedrich Gennrich und Wilhelm Stauder studierte er Musikwissenschaft in der durch diese Namen repräsentierten ganzen Breite des Faches. Daneben studierte er Deutsche Philologie, Kunstgeschichte, Philosophie und Italienisch. Die Verbindung zur musikalischen Praxis und die Einbindung der Musikwissenschaft in die Geisteswissenschaften ist für sein gesamtes Wirken grundlegend geblieben. Im Blick auf die musikalische Praxis ist vor allem an die seine wissenschaftliche Laufbahn kontrapunktierende künstlerische Tätigkeit als Chorleiter zu erinnern, die durch Kurt Thomas gefördert worden war und aufgrund derer ihm die Leitung der Chorleiterlehrgänge an Dr. Hochs Konservatorium übertragen wurde. Die Weite der geisteswissenschaftlichen Fragestellungen kann durch bestimmte kontrastierende Begriffe, die sich in Winfried Kirschs wissenschaftlichen Arbeiten als zentral erweisen, bezeichnet werden: Es sind dies die Begriffe "Kirche" und "Theater", die Epochenbegriffe "Renaissance" und "19./20. Jahrhundert" sowie die Methodenbegriffe "Quellenforschung" einerseits, "Rezeptionsforschung" und "Hermeneutik" andererseits.

Die besondere Aufmerksamkeit des jungen Musikers und Studenten der Musikwissenschaft richtete sich auf Anton Bruckner. Der Erforschung des Vokalstils in dessen mittlerer und später Schaffensperiode galt seine Dissertation, die von Helmuth Osthoff und Theodor W. Adorno betreut wurde. Als Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft und als Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität führte er Studien zur älteren Vokal- und Instrumentalmusik durch. Die wichtigsten Ergebnisse waren die quellenkundliche Arbeit zu den mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts und die Habilitationsschrift *Die Motetten des Andreas de Silva. Studien zur Geschichte der Motette im 16. Jahrhundert*. An der Prägung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Frankfurter Universität hat Winfried Kirsch ent-

Engelbert Humperdincks *Dornröschen*

1. Vorbemerkung

Der Name Engelbert Humperdinck wird von den meisten Musikinteressierten unwillkürlich mit seinem berühmtesten Werk *Hänsel und Gretel* oder allgemein mit dem Begriff "Märchenoper" assoziiert. Auch herausragende Musikwissenschaftler - wie z.B. Carl Dahlhaus im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft*¹ - beschränken sich beim Stichwort "Humperdinck" in der Regel auf Erläuterungen zu *Hänsel und Gretel*. Humperdinck hat in der Tat eine ganze Reihe von Märchenstoffen vertont: Er begann mit Liedern zu Märchenspielen, die seine Schwester Adelheid Wette für ihre Kinder geschrieben hatte (*Schneewittchen* 1888, *Hänsel und Gretel* 1890 und *Die sieben Geislein* 1895). Nach dem Erfolg der durchkomponierten Oper *Hänsel und Gretel* 1893 versuchte er sich an der Gattung Melodram (*Königskinder* 1895/97 nach einem Text von Elsa Bernstein), einer Mischform aus Singspiel und Melodram (*Dornröschen* 1902 nach einem Text von Elisabeth Filhès-Ebeling) und schließlich wieder an der durchkomponierten Märchenoper (*Königskinder* 1910). Außerdem schrieb er ein Vorspiel und zwei Musiknummern zu Maurice Maeterlincks *Der blaue Vogel* (1910-12).

Jedoch war dies nur ein Bereich der Musik für die Bühne, in dem er sich betätigte. Eine bedeutende Phase war für Humperdinck die Zusammenarbeit mit Max Reinhardt am *Deutschen Theater* und Alfred Halm am *Deutschen Schauspielhaus* in Berlin (von 1905 bis 1907), in der u.a. Bühnenmusik zu vier Shakespeareschen Werken entstand (*Der Kaufmann von Venedig*, *Der*

¹ *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Band 6: 19. Jahrhundert, S. 288. - Er weist auf das zentrale Problem der Komponistenpersönlichkeit Humperdincks hin: den Zwiespalt zwischen Nachfolge und Ablösung von Richard Wagner, der ihn seit der Zusammenarbeit bei der *Parsifal*-Uraufführung bis zu seinem Tode fast väterlich betreut hatte. Ausführlicher wird dieses Thema behandelt von Armin Raab, *Humperdinck - ein Epigone Wagners?*, in: 50 Jahre Musikschule der Kreisstadt Siegburg 1942-1992, Siegburg 1993, S. 38-46.

Sturm, *Das Wintermärchen* und *Was ihr wollt*).² In seiner letzten Schaffensperiode konnte Humperdinck sich verstärkt der Gattung widmen, die ihm schon vor *Hänsel und Gretel* als Ausweg aus der Wagner-Nachfolge-Leithargie erschienen war, der komischen Oper (*Heirat wider Willen* 1905, *Die Marketenderin* 1914, *Gaudeamus* 1919).

In diesem Beitrag soll *Dornröschen* genauer betrachtet werden - ein Märchenspiel, das im Unterschied zu den beiden Märchenoperen Humperdincks wenig Erfolg hatte und in der Literatur bisher so gut wie gar nicht behandelt wurde. Wie ist das Werk entstanden, was ist das Besondere an ihm, und welche Gründe gibt es für sein Scheitern auf der Bühne? Zunächst soll jedoch ein kurzer Überblick über Inhalt, Besetzung und Form in das Werk einführen.

2. Text, Besetzung und Form des Märchenspiels

Das *Dornröschen*-Libretto stammt von Elisabeth Ebeling-Filhès, einer Berliner Schriftstellerin und Kinderbuchautorin. Sie faßte das Grimmsche Märchen in Verse, versah es mit Liederinlagen und fügte zusätzliche Handlungselemente ein.

INHALT

1. Bild: Am Hofe des Königs Ringold und seiner Gemahlin Armgart wird die Taufe der kleinen Tochter Röschen gefeiert. Dazu sind zwölf Feen als Patinnen eingeladen. Eine dreizehnte Fee, Dämonia, wurde bei der Einladung übergangen, weil am Hofe nur zwölf goldene Teller zur Verfügung stehen und der Tellermeister sich weigert, für einen der Gäste einen Silberteller zu decken. Die nicht geladene Fee erscheint jedoch während der Zeremonie und fügt den guten Wünschen der anderen Feen einen bösen hinzu: Röschen soll vor seinem 15. Geburtstag von einer Spindel zu Tode gestochen werden. Dieser Fluch kann von der zwölften guten Fee noch gemildert werden: Röschen wird nicht sterben, sondern in tiefen Schlaf versinken, aus dem sie von einem integren jungen Mann erlöst werden kann.

2. Bild: Fünfzehn Jahre später sollen am Königshof gleichzeitig Röschens Geburtstag und ihre Verlobung mit Prinz Reinhold gefeiert werden. Während die Vorbereitungen im Gange sind und das Fest beginnt, begegnet Röschen im Schloßturn einer alten Frau, in Wirklichkeit Fee Dämonia, deren Spindel sie verletzt und sie wie den ganzen Hofstaat in Schlaf versetzt.

² In den Vereinigten Staaten von Amerika und Großbritannien wurde Humperdinck durch die Uraufführung der Oper *Königskinder* im Dezember 1910 und durch die Musik zu der von Max Reinhardt inszenierten Pantomime *The Miracle* (1911) bekannt.

3. Bild: Hundert Jahre danach erscheint Fee Rosa dem Enkel Reinholds im Schloß und verspricht ihm, er werde in dem alten Schloß eine Rose finden, die frisch und schön, doch schwer zu brechen sei. Reinhold - er trägt den gleichen Namen wie sein Großvater - ist entschlossen, die Rose zu finden. Er hat im Ahnensaal ein Bild von Röschen entdeckt und bringt es mit dem Traum in Verbindung. Von einem Vogt erfährt er, unter welchen Bedingungen er Röschen aus dem Schlaf erlösen kann.

4. Bild: Reinhold trifft auf dem Weg zum Dornenschloß Dämonia, die ihn auf Irrwege lockt: Er könne die für die Erlösung nötigen Verlobungsringe nur finden, wenn er die Sonne, die Sterne und den Mond befrage.

5. Bild: Über einen von Dämonia erzeugten Strahlenbogen gelangt Reinhold in das Reich der Sterne, wo er den Morgenstern, den Mond und die Sonne nach den Ringen fragt. Sie können ihm jedoch nicht weiterhelfen. Er hat die Idee, nun in Höhlen und Grotten zu suchen, die dem Schein der Gestirne unzugänglich sind.

6. Bild: Zurück auf der Erde findet er tatsächlich in einer Grotte die Ringe und begegnet dann Quecksilber, der ihm den Weg zum verzauberten Schloß zeigen will. Dämonia versucht vergeblich, ihn mit diversen Verlockungen aufzuhalten (Rosenlaube, Blumenkränze, Früchte, Wein, Nymphen- und Najadengesänge).

7. Bild: Mit Quecksilber an der Dornenhecke angelangt, muß Reinhold schließlich mit dem Schwert Dämonia bezwingen. Als er sie tötet, verschwindet die Dornenhecke, und er kann ungehindert an der im Schlaf erstarrten Hofgesellschaft vorbei den Weg zu seiner Geliebten im Turm finden und sie durch einen Kuß erlösen. Auch die anderen erwachen, und das vor hundert Jahren begonnene Verlobungs- wird zu einem Hochzeitsfest.

Die Bilder 4 bis 6 erweitern die Handlung des Märchens um fremde Elemente: die Sternenwelt und die Grotten- und Feenwelt. Sie dienen einerseits als Verzögerungsmomente (die Handlung kann abendfüllend gedehnt werden), andererseits als Möglichkeit, das Märchenspiel durch Bühnentechnik und -zauber spektakulärer zu machen.

Die Besetzung ist für ein Märchenstück recht aufwendig: 33 Einzelrollen und drei Chöre sind vorgesehen. Von den Einzelrollen sind zehn reine Sprechrollen, fünf können wahlweise mit Schauspielern oder Sängern besetzt werden, die restlichen sind reine Sängerrollen. Drei Personengruppen treten auf: 1. der Hofstaat mit den Hauptrollen Röschen und Reinhold, die beide wahlweise durch Sänger oder Schauspieler besetzt werden können, und den Nebenrollen Königseltern, Tellermeister, Koch, Bote, Gesandter der Strahleninsel (alles Sprechrollen), Vogt des Ahnenschlosses (Wahlrolle) und Chor der Ritter, Damen, Jungfrauen und Diener. 2. Die Feen (zwölf gute Feen: Gesangsrollen, eine böse Fee: Wahlrolle) sowie Chor der Nymphen und Najaden und schließlich 3. die Rollen der personifizierten Natur: Blumen und

Sternenwelt (außer der Wahlrolle Sonne und vier Sprechrollen: Mond, Morgenstern, Morgenröte, Komet, handelt es sich um Gesangsrollen).

Dornröschen besteht aus fünf größeren Abschnitten: Dem Orchestervorspiel folgen das (Handlungs-)Vorspiel (1. Bild: *Die goldenen Teller*) und drei Akte (I 2 *Die Spindel*, 15 Jahre später; II 3-5 *Im Ahnensaal*, 100 Jahre später; *Dämonia* und *Im Reich der Sterne*; III 6 u. 7 *Die Ringe* und *Die Erlösung*). Von den 33 Nummern, die sehr unterschiedliche Länge haben, sind 13 rein instrumental. Das volle Orchester umfaßt neben den Streichern und doppelt besetzten Holzbläsern 2 Hörner, Pauken, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Baßuba und Harfe. Von den 20 vokalen Nummern sind 12 teilweise oder ganz als gebundenes Melodram gestaltet.

3. Zur Entstehung

Eindeutige Hinweise, wie Humperdinck auf die Vertonung des Dornröschenstoffes kam, finden sich in seinem Briefwechsel.³ Wenige Monate nach dem *Hänsel und Gretel*-Erfolg, knapp vier Wochen nach dem Start des Projekts *Königskinder*⁴ sandte Elisabeth Ebeling, eine Bekannte Humperdincks aus Berlin, ihm ein Libretto, das bei einer früheren Gelegenheit zwar prämiert, aber nicht genutzt worden war:

"Berlin 8ten Jan. 95.

Hoch geehrter Herr!

Ihre ganz reizende Oper "Hänsel und Gretel" hat mich, wie wohl einen Jeden, der sie hört, entzückt.

Der Musik der Oper reiht sich, unbedingt würdig der Text an - auch das muß wohl ein Jeder anerkennen.

Ich wage es aber dennoch Ihnen ein "Dornröschen" einzusenden, welches vor Jahren in einem Preisausschreiben im Volkstheater in München mit einem anderen Stück zur engeren Wahl kam, leider aber nie aufgeführt worden ist, da das Theater bankrott machte.

Vielleicht könnten Sie, sehr geehrter Herr, diesen Text zu einer neuen Tonschöpfung benutzen. - Natürlich müßten noch einige Lieder dazu gedichtet werden.

Wollten Sie sich der Mühe unterziehen das Manuskript zu prüfen, würde Sie sehr, sehr erfreuen und verbinden

Ihre ergebene Elisabeth Ebeling"⁵

³ Seit 1951 im Besitz der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main.

⁴ *Engelbert Humperdinck zum 70. Geburtstag*, Siegburg 1992, S. 15ff.

⁵ Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt, Nachlaß Humperdinck, A I b 1241.

Humperdinck kam dieses Angebot nicht besonders gelegen. Kurz zuvor hatte er von Heinrich Porges den Text eines Kunstmärchens aus der Feder seiner Tochter Elsa Bernstein-Porges erhalten, *Königskinder*, das am Münchner Hoftheater schon in der laufenden Saison für eine Inszenierung vorgesehen war, und hatte sich schon an den Entwurf der Vertonung begeben.⁶ Im Vergleich zu der dichterischen Qualität dieses Textes fiel das *Dornröschen*-Libretto erheblich ab. Außerdem fehlte ihm die Aussicht auf eine Bühnenproduktion. Zwar bekundete Humperdinck sein Interesse an dem Ebeling-Text, unternahm jedoch weiter nichts. Frau Ebeling hingegen machte sich umgehend an die Arbeit, das Libretto noch einmal speziell für Humperdinck zu bearbeiten. Mitte Juli schickte sie ihm die letzten beiden Bilder von ihrem *Dornröschen*.⁷ Humperdinck jedoch reagierte nicht mehr. Verschiedene Anfragen Ebelings - eine davon sogar in Gedichtform⁸ - blieben unbeantwortet. Inzwischen hatte Humperdinck *Königskinder* über den ersten Plan einer Bühnenmusik hinaus zu einem Melodram ausgearbeitet, das am 23. Januar 1897 in München mit gutem Erfolg uraufgeführt wurde. Danach zog er die schon lange im Entwurfsstadium stehengebliebene sinfonische Umsetzung der musikalischen Eindrücke seiner Spanienreise von 1883 in eine *Maurische Rhapsodie* vor, die er auf dem Musikfest in Leeds 1899 erstmals der Öffentlichkeit vorstellte. Und im Sommer 1900 feilte er an einem Libretto zu einer komischen Oper *Die Damen von St. Cyr* (nach dem Lustspiel von Alexandre Dumas), die 1905 unter dem Titel *Heirat wider Willen* uraufgeführt wurde. Im Herbst des gleichen Jahres ging Humperdinck nach einigem Zögern auf ein Angebot des Berliner Kultusministeriums ein, eine Kompositionsprofessur an der *Preußischen Akademie der Künste* zu übernehmen. Dies war von Bedeutung für die weitere Beschäftigung mit dem *Dornröschen*-Libretto: Frau Ebeling konnte nämlich der inzwischen fünfköpfigen Familie Humperdinck unentgeltlich ein erstes Berliner Domizil zur Verfügung stellen, eine Villa im Vorort Wannsee. Dort wohnten die Humperdincks über ein halbes Jahr lang bis zum Sommer 1901. Humperdinck fühlte sich nun verpflichtet, endlich dem Wunsch der Textdichterin nachzugeben.

⁶ Briefe Humperdincks vom 28. 12. 1894 an H. Porges und vom 8. 1. 1895 an die Textdichterin Elsa Bernstein, Nachlaß Humperdinck, A II d Copir-Buch No. 1, Bl. 291 u. Bl. 292f.

⁷ Brief vom 13. 7. 1895, Nachlaß Humperdinck, A I b 1246.

⁸ Brief vom 4. 11. 1897, Nachlaß Humperdinck, A I b 1249: "Schon wieder naht das Jahres-Ende, / Bald stehn wir an der Sonnenwende. / Und immer noch ruht schlafumfangen / geschloßnen Aug's, mit züchtgen Wangen / Dornröschen, in dem Turm gesperrt / Und harrt auf Ritter Engelbert. / ... / O, löse endlich dein Versprechen / Den argen Zauberbann zu brechen; / Und füge jenem Lorbeer Kranz, / Den man mit ewig frischem Glanz / Bereits für dich gewunden hat / Hinzu ein neues schönes Blatt. / Drum bitten, Meister Humperdinck / B. Filhes und E. Ebeling."

Außerdem hatten ihm inzwischen auch andere Personen den *Dornröschen*-stoff für eine Vertonung vorgeschlagen:

Am 11. Februar 1900 hatte sich der Student Arthur Loeb aus Krefeld per Brief mit dem Vorschlag an Humperdinck gewandt, es nach dem Erfolg von *Hänsel und Gretel* doch einmal mit einem anderen bekannten Märchen als Libretto zu versuchen, z.B. *Dornröschen*.⁹ Aus St. Andrews (Schottland) schrieb eine ehemalige Kölner Studienkollegin, Pauline MacKinnon, um ihm ein *Dornröschen*-Libretto ihrer Bekannten, Mrs. Roberts, als Stoff zum Vertonen anzubieten.¹⁰ (Ob hinter einem der Briefe vielleicht Frau Ebeling als Initiatorin steckte, war noch nicht zu eruieren. Die Häufung von *Dornröschen*-Angeboten ist schon erstaunlich!)

Humperdinck begann im April 1901 mit der Vertonung von Ebelings *Dornröschen*, die er mit großer Konsequenz bis Mitte September durchführte.¹¹ Vom 10. April bis zum 1. Mai schrieb er das Particell der ersten beiden Bilder, im Mai, Juni und Anfang Juli beschäftigte er sich mit dem dritten und vierten Bild. Dann folgte eine vierwöchige Kompositionspause bzw. ein kompositorisches "Fremdgehen" mit *Die Frl. v. St. Cyr / Heirat wider Willen*, bis im Laufe des August die letzten drei Bilder von *Dornröschen* in Musik gesetzt wurden. Vom 7. bis 15. September beschäftigte sich Humperdinck mit dem Schluß des Stücks, am 25. September entstand das Vorspiel.

Die musikalische Ausarbeitung begann im Dezember 1901 und zog sich bis zum 1. Juni 1902 hin: Im Januar beschäftigte sich Humperdinck mit dem zweiten Bild, im folgenden Monat mit dem dritten Bild, besonders der Ballade (9.-13. 2.), am 20. 2. sowie 3.-5. 3. mit *Irrfahrten*, dann mit dem *Sternenreigen* (6.-15. 3.), dem *Sphärenreigen* (17.-26. 3.), dem *Sonnenaufgang* (27. 3.) und dem *Sternenspruch* (28. 3.) aus dem vierten und fünften Bild. Die letzten beiden Bilder folgten im April (vier Tage für *Quecksilber* sowie jeweils zwei Tage für die Szenen *Gelöbniß*, *Versuchung*, *Überwindung*, *Dornenschloß*) und Mai (Vorspiel 8.-19. 5., *Dornröschens Erweckung*, *Ankunft Fee Rosa* 26.-31. 5.). Die Beendigung des Schlußchors und damit des ganzen Werkes am 1. Juni wurde mit zwei Flaschen Sekt gefeiert. Da Humperdinck eine instrumentale Kurzfassung, *Tonbilder aus Dornröschen*, schon Anfang Juni auf der Tonkünstlerversammlung in Krefeld vorstellen wollte, drängte die Zeit.

⁹ Nachlaß Humperdinck, A I b 2784.

¹⁰ Nachlaß Humperdinck, A I b 2854.

¹¹ Nachlaß Humperdinck, Tagebücher und die Datierungen im Particell (Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt, Mus Hs 2095). Die ersten beiden Bilder entstanden in Wannsee, die anderen während des Sommeraufenthalts in Boppard.

Am Abschlußabend der Tonkünstlerversammlung (10. 6.) waren die *Tonbilder aus Dornröschen* zum ersten Mal zu hören, im Programm umrahmt von einem Satz aus Otto Taubmanns *Sängerweihe* und Theodor Müller-Reuters *Hackelberendt*. Am Schluß des Abends erklang der Monolog aus *Feuersnot* von Richard Strauss. Willy Seibert beurteilte Humperdincks Komposition in der *Rheinischen Musik- und Theater-Zeitung* als "zart und anspruchslos, aber immer feinsinnig in der Harmonik. Erfindung mässig".¹² Laut Tagebucheintragung Humperdincks und der Berichterstattung von Wilhelm Klatte für die Allgemeine Musikalische Zeitung fand die Instrumentalversion von *Dornröschen* Gefallen bei den Tagungsteilnehmern.¹³

Prompt fragte Busoni aus Berlin an, ob Humperdinck nicht bereit wäre, das Werk in seiner Orchesterkonzertreihe mit Novitäten im Herbst des gleichen Jahres zu dirigieren:

"Da ich selbst in den Eigenschaften eines Concertunternehmers, eines Dirigenten keine Autorität bin u. da außerdem mein Kunstgeschmack in Berlin nicht unangefochten ist, so würde dem schoenen Zwecke eine große Stütze dadurch erstehen, wenn ein anerkannter Meister demselben seine Weihe geben wollte. Ich wende mich an Sie, um Sie ohne Umschweife zu bitten, mir die Ehre zu erweisen u. dem Publikum die Freude zu goennen Ihr Dornröschen am ersten Abend leiten zu wollen."¹⁴

Im Tagebuch Humperdincks findet sich bei den von Busoni genannten Daten (30. 10., 8. 11. oder 15. 11.) keine Eintragung. Möglicherweise war Humperdinck durch die Vorbereitung der Frankfurter Premiere von *Dornröschen* so in Anspruch genommen, daß er sich auf ein Dirigat in Berlin um diese Zeit nicht einlassen wollte. Am 12. Januar 1903 dirigierte Arthur Nikisch in der Berliner Philharmonie die *Dornröschen*-Tonbilder.¹⁵

¹² *Rheinische Musik- und Theater-Zeitung*, No. 24, 13. Juni 1902, S. 279. Zum Vergleich seien drei Zeilen zu Strauss zitiert: "Strauss riesig gefeiert. Recht so: Charakteristik im Orchester wie immer grossartig. Bei Liebesscene wird mit Feuerspritzen Sinnlichkeit getrieben."

¹³ Nachlaß Humperdinck, Tagebuch 1902, S. 16/17 und Eintragungen vom 5.-10.6. Am vorhergehenden Abend (9.6.) hatten die Tagungsteilnehmer Gelegenheit gehabt, Mahlers 3. Sinfonie zu hören. - AMZ No. 23/24, 6./13. Juni 1902, S. 465.

¹⁴ Nachlaß Humperdinck, A I b 997

¹⁵ Nachlaß Humperdinck, Tagebuch 1903, Eintragung am 12.1.1903, und Mitteilung von Max Brockhaus an E. Humperdinck vom 9.1.1903, Nachlaß Humperdinck, A I c 8/1256.

Die Herstellung von Klavierauszug und Partitur sowohl des Märchenspiels als auch der *Tonbilder* beim Verlag Max Brockhaus in Leipzig wurde Mitte August bis Mitte Oktober erledigt.¹⁶

4. Die ersten Aufführungen des Märchenspiels

Schon im August 1901 setzten die Verhandlungen mit Intendant Paul Jensen wegen der Frankfurter Uraufführung ein. Jensen kam zu einer Vorbesprechung nach Boppard und lud Ende des Monats Humperdinck nach Frankfurt zur Regelung der Besetzungsfragen ein. Am 13. September bestätigte er Humperdinck, sich in bezug auf Besetzung und Ausstattung nach ihm zu richten:

"[...] gestatte ich mir, Ihnen den mir anvertrauten Text Ihres Dornröschen wieder zu übersenden. Ich bin nach wie vor der Ansicht, daß das reizende Werk zweifellos einen großen Erfolg bedeutet und daß ich jedenfalls eine Ihren Erwartungen entsprechende Aufführung in bezug auf Besetzung und Ausstattung ermöglichen kann. Hoffentlich hindert Sie Ihr großer Umzug nicht, die Partitur zu dem verabredeten Zeitpunkt fertigzustellen."¹⁷

Am selben Tag beschwerte sich der Prager Intendant Angelo Neumann brieflich gleichzeitig bei Humperdinck und dem Verleger Max Brockhaus, daß entgegen einer mündlichen Vereinbarung die Uraufführung des Werkes nicht in Prag stattfinde, nachdem Berlin als Uraufführungsort weggefallen sei.¹⁸

Die Frankfurter Uraufführung am 12. November 1902 wurde in der Presse viel beachtet. Das Urteil der meisten Kritiker fiel nicht sehr positiv aus. Am schärfsten äußerte sich wohl der Rezensent der Frankfurter Zeitung ("g."):

"Mag der Beifall heute noch so lebhaft geklungen haben, mag die glänzende Ausstattung noch so häufig die Besucher von nah und fern herbeilocken, mit wirklicher Kunst hat dieses verworrene Schaustück n i c h t s gemein. Humperdinck trägt hierfür nicht allein die Verantwortung, sondern auch noch die Verfasserin der "Dichtung", E. B. Ebeling-Filhès. Und das Buch ist eigentlich die Hauptsache, während die Musik nur hie und da, bald melodramatisch begleitend, bald selbstständiger sich gebend hinzutritt. Aber das hindert doch durchaus nicht,

¹⁶ Briefe von Max Brockhaus an Humperdinck vom 17.8. und 21.10.1902, Nachlaß Humperdinck, A I c 8/1250 u. 1252.

¹⁷ Nachlaß Humperdinck, A I c 6/597.

¹⁸ Vgl. Nachlaß Humperdinck, A I c 6/743 - 746. Humperdinck überließ die Beantwortung des Beschwerdebriefes seiner Frau.

eine Musik schreiben, wie man sie von einem so berühmten Künstler wie Humperdinck wohl erwarten müßte."¹⁹

Frankfurter Opernhaus.

Mittwoch
den 12. November 1902.



Abend 7 Uhr:
Zum ersten Male:
Dornröschen.

Märchen in einem Akt mit sechs Bildern von C. B. Sebting-Filke mit Musik von C. Humperdinck.
1. Bild (Vorspiel): Die goldenen Teller. 2. Bild (15 Jahre später): Die Spindel. 3. Bild (100 Jahre später): Im Ahnenaal.
4. Bild: Dämonia. 5. Bild: Im Reich der Sterne. 6. Bild: Die Ringe. 7. Bild: Die Erösung.
Musikalische Leitung: Herr Dr. Rottenberg. Leiter der Aufführung: Herr Lehmer.

Personen:

König, König des Reichlandes	Herr Brilmann	Sophie, Fre der Weisheit	Frl. Hammerstein I
König, Prinz Gemahlin	Fräulein Wendorf	Wiel, Fre der Weisheit	Fräulein Schröder
Walden, hoher Richter	Frau Schack	Polle, Fre der Weisheit	Fräulein Franck
Der Edelmeister	Herr Baum	Wiel, Fre der Weisheit	Fräulein Schack
Der Koch	am Hofe König Ringel	Herr Schack	Fräulein Hermann
Ein Knecht	Herr Bauer	Herr, Fre der Weisheit	Fräulein Hill
Walden, Sohn des Königs der Straßensänger	Herr Dierck	Herr, Fre der Weisheit	Fräulein Derschel
Ein Weibchen der Straßensänger	Herr Leichter	Herr, Fre der Weisheit	Frau Groß
	Herr Dierck	Herr, Fre der Weisheit	Fräulein K. Bernic
Seine vier Diener	Herr Reich	Morphina, Fre des Schicksals	Fräulein Weber
	Herr Reich	Dämonia, die böse Fre	Frau Grotz-Andriessen
	Herr Neumann		
Der Vogt des Ahnenaltars	Herr Reich	Eine Hebe	Frau Bernic
Postboten	Fräulein Baumann	Ein Bergknecht	Fräulein Schröder
Ein Ritter	Fräulein Baumann	Ein Weib	Fräulein Dientelner
Knappen	Herr Probst	Quersilber	Herr Schramm
	Herr Baum	Die Sonne	Fräulein Weber
	Herr Weidenburg	Der Mond	Herr Schack
		Der Morgensterne	Fräulein Dientelner
		Die Morgensterne	Fräulein K. Bernic

Walden, Tochter, Jungfrau, Diener am Hofe des Königs Ringel.
Walden und Walden im Dienste der Fre Dämonia. Hylern, Blonden und Hylern.
Der „Sphärenreigen“ im fünften Bilde („Sternenhimmel“) ist arrangiert von Herrn Ghyria und wird ausgeführt von den Fräulein Carst, Sam, Kellinger, Seidmayer, den Herren Leichter, Hylern, Meyer, I. Schack, sämtlichen Damen des Corps de Ballet, den Fräulein und dreißig Kindern.
Die neuen Dekorationen: 4. Bild: „Die Frühlingslandschaft“, gemalt von Herrn Max Walthert.
5. Bild: „Sternenhimmel“, gemalt von Herrn Josef Prof. Max Walthert (Göpp) und Herrn Max Walthert.
6. Bild: a) „Frühlingsgebäude“
b) „Phantastische Frühlingslandschaft“ } gemalt von Herrn Max Walthert.
7. Bild: „Dornenscheide“
Muskulatur und dekorative Einrichtung: Herr Hubst. Elektrische Lichtsicht: Herr Weiden.
Die neuen Kostüme sind aus dem Atelier von Hugo Baruch & Cie., Königl. Hoftheater, Berlin.
Nach dem 5. Bilde („Sternenhimmel“) 15 Minuten Pause.

Kontrafaktisch bearbeitet: Herr Forchhammer.

Zugelbücher sind im Vestibule und bei den Billetten zu haben.

Die Billet-Ausgabe auf Bestellkarten, sowie der weitere Verkauf von Billets findet Morgens von 10-1 Uhr an der Kasse des Opernhauses statt.

Große Eintrittspreise (einschließlich Billetsteuer).

1. Platz Vorabend-Loge	M. 8.—	1. Parterreplatz 7.—13. Reihe	M. 4.00	1. Nummer. Vorterre (erste 4 Reihen)	M. 3.—
1. Platz	8.—	1. Platz Vorabend-Loge im 1. Rang	4.00	1. Nummerterre Vorterre	2.00
1. Platz	5.00	1. Platz	4.00	1. Nummerterre Vorterre	1.70
1. Platz	3.—	1. Platz	3.00	1. Nummerterre Vorterre	1.50
1. Platz	2.—	1. Platz	2.00	1. Nummerterre Vorterre	1.—
1. Platz	1.—	1. Platz	1.00	1. Nummerterre Vorterre	1.—
1. Platz	0.50	1. Platz	0.50	1. Nummerterre Vorterre	0.50
1. Platz	0.25	1. Platz	0.25	1. Nummerterre Vorterre	0.25

Anfang 7 Uhr. Ende nach 9¹/₂ Uhr. Cassenöffnung 6¹/₂ Uhr.
Sämtliche Zugelbücher zu haben in der Alfred Neumann'schen Buchhandlung, Goethestraße 88.

Vor allem das Textbuch gab dem Rezensenten Anlaß zu negativen Äußerungen: Außer der "geradezu kindischen Zucker-Bäcker-Lyrik" waren es die hervorgehobene Stellung des Tellermeisters, die in dem Märchen nicht erwähnten Verlobungsringe sowie die Exkurse in Sternen- und Feenwelt und Reinholds Kampf auf Leben und Tod mit Fee Dämonia, die seine Kritik herausforderten. Seiner Ansicht nach wirkte alles künstlich und aufgesetzt. Es sei ein "Virtuosstück für den Dekorationsmaler und Theatertechniker". Aber auch die Musik fand keine Gnade vor seinen Augen. Hauptkritikpunkte waren hier der Mangel an Originalität und musikalischer Substanz, die harmlose Seichtigkeit:

"Von Originalität ist keine Spur hier zu finden. Das Streben nach Natürlichkeit und Einfachheit hat den Komponisten zu einer farblosen, wässrigen Melodik verleitet, die in ihrer nichts sagenden Harmlosigkeit am ehesten noch an den zahmen Stil des seligen Bendel erinnert. Oft klingt es wie altfranzösische gemessene Ballettmusik [sic!], dann kommen wieder Reminiscenzen an Mozart, Rigoletto, Wagner und Gott weiß wen noch Alles. Nur in Dornröschen's Scene finden sich Anklänge an bessere Zeiten des Komponisten, aber doch eben nur Anklänge."

Besonders störend empfand der Rezensent den ständigen Wechsel zwischen Dialog, Melodram und Gesang, der keinen Hörgenuß aufkommen lasse. Negativ vermerkt wurde auch die Neigung zu mechanischen leitmotivischen Wiederholungen und die Gleichmäßigkeit der Modulationen. Nur die Instrumentation wurde gelobt, da sie weniger überladen sei als bei früheren Werken.

"An einem glänzenden äußeren Erfolg fehlte es nicht, namentlich die Wunder der Ausstattung im 5. Bilde, in der Sternwelt wollte das Publikum immer wieder und wieder sehen; es ruhte nicht eher, bis Regisseur, Maschinen- und Balletmeister wiederholt vor der Rampe erschienen. Von märchenhaftem Zauber war der Blumenregen am Schlusse des Spiels, und auch sonst bot die Ausstattung an scenischen Effekten, Ballet-Gruppierungen neuen Dekorationen und Kostümen farbenschöne Bühnenbilder von einer in Frankfurt wohl noch nicht gesehenen Pracht. [...] Chor und Orchester thaten unter Dr. Rottenberg ihre volle Schuldigkeit. Merkwürdig gut fanden sich unsere Gesangssolisten mit den ihnen ungewohnten Sprechpartien ab, so Herr Brinkmann und Frl. Wendorf. Ein entzückendes Dornröschen war Fr. Schacko, die auch den melodramatischen Vortrag am natürlichsten handhabte."

¹⁹ Frankfurter Zeitung, Donnerstag, 13. 11. 1902, 2. Morgenblatt.



Was viel verschonken will, ob's fürst sei oder König
 Mehr als sich selbst gab Keiner noch der war.
 Warum hin mich selbst und selber bring' ich's dar
 Dein Herz ersehnte nur, ob's viel sei oder wenig.
 Herrn Professor Engelbert Humperdinck zur
 mündlichen Erinnerung an die ihm kostverlebten
 te, dankbare kleine Schacko
 16. März 97.

Hedwig Schacko, die Hauptdarstellerin der Frankfurter Uraufführung.
 (Nachlaß Humperdinck, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a.M.)

Am 18. November 1902 erschien in den *Signalen für die Musicalische Welt* ein Beitrag Theo Schäfers zur Frankfurter *Dornröschen*-Aufführung, in dem er davor warnt, das Stück mit zu hohen Erwartungen anzuhören.²⁰ Vorher hatte es schon geheißt, *Dornröschen* solle "keine Oper sein, sondern ein Ausstattungsstück. Und es ist auch garnichts anderes". Hauptschuld gibt er wie die anderen Rezensenten der Textdichterin.²¹ Aber auch Humperdinck hätte "etwas mehr und etwas gehaltvollere Musik schreiben können". Schäfer vergleicht den "Erlösungsmotiv" genannten Anfangsakkord²² mit dem Beginn von Mendelssohns *Sommernachtstraum* und lobt alle musikalischen Anklänge an *Hänsel und Gretel*: die "reiche, träumerische Melodik", die Szene mit Dornröschen und den Blumen, die Instrumentaltechnik in der Einleitung zum zweiten Akt und den anderen reinen Instrumentalsätzen. Allerdings sei wegen der Vernachlässigung des Polyphonen vieles "flach und conventionell" geworden. Und sehr nachteilig seien die "beständigen Dialog- und Melodram-Unterbrechungen", die dem Komponisten "schon in den 'Königskindern' verhängnißvoll" geworden seien.

Willi Glöckner betont in seiner *Dornröschen*-Rezension für die *AMZ* ebenfalls, daß man an das Werk keine Opernmaßstäbe anlegen könne.²³ Als Ausstattungs- und Schaustück habe es durchaus seine Reize, zu einer vollwertigen Oper mangle es ihm jedoch an einigem, wie ein Vergleich zwischen dem musikalischen Material von *Hänsel und Gretel* und *Dornröschen* zeige:

"Dort war es ein echter Tondichter [...]. Hier tritt dem Zuhörer [...] ein bloß gewandter und geschickter Tonsetzer entgegen, der es über sich vermocht hat, zu einem seiner gänzlich unwürdigen Text eine Musik zu setzen, die neben einer natürlich sicheren und stets einwandfreien Faktur garnicht, oder doch nur an wenigen Stellen, die Erinnerung an die innere Lebendigkeit der früheren Werke aufkommen läßt."

Glöckner bedauert, daß Humperdinck sich hier weit unter seinem Niveau verkaufte, daß er sich herablasse, sogar "triviale [sic!] Unterhaltungsmusik zu liefern", und versucht, Gründe dafür zu finden. Er warnt u.a. vor der weiteren Beschäftigung mit der Gattung Melodram: "In ihm wird die Musik [...]"

²⁰ *Signale für die Musicalische Welt*. 60. Jg., No. 57, S. 1078. Ähnlich im Tenor ist die Rezension in der *Neuen Musikalischen Presse*, Wien, Nr. 47 vom 23. 11. 02, S. 608.

²¹ Der Verleger Max Brockhaus hatte schon während der Drucklegung des Werkes die negative Wirkung des Textbuches befürchtet: "[...] daß mir nichts übrig bleibt, als zu hoffen, daß der von mir von Anfang an befürchtete böse Einfluß der 'Textfee' sich schließlich ebenso wirkungslos erweisen möge, als dies bei *Dämonia der Fall* war." Brief an Humperdinck vom 21. 10. 1902, A I c 8/ 1252.

²² Siehe Motivtabelle zu *Tonbilder aus Dornröschen* am Ende dieses Beitrages.

²³ *AMZ* No. 48, 28.11.1902, S. 810f.

notwendigerweise unterdrückt und verdrängt und zu einem bloß mitwirkenden Faktor in einem aus heterogenen Elementen zusammengesetzten unorganischen Ganzen herabgewürdigt." Positiv äußert er sich zu den fünf Instrumentalsätzen, die schon auf der Tonkünstlerversammlung in Krefeld "als hübsche, melodiose und gefällige Kompositionen von klarem durchsichtigen Satz, formeller Rundung und geschmackvoller Instrumentation" anerkannt worden seien.

Dornröschen - also ein reines Ausstattungsstück? Auch bei der sechs Wochen später stattfindenden Premiere in Erfurt spielten Dekoration und Bühneneffekte eine außerordentlich große Rolle. Der Erfurter Intendant Benno Koebe hatte die Frankfurter Uraufführung miterlebt. Eine Woche später teilte er Humperdinck seine Absicht mit, *Dornröschen* noch vor Weihnachten auch in Erfurt herauszubringen. Vom Verlag Brockhaus hatte er erfahren, daß Humperdinck noch einige Änderungen an dem Werk vornehmen wolle, vor allem Kürzungen und Vereinfachungen. Gestrichen wurden die Szenen *Quecksilber* (Nr. 23) und *Dämonias Tod* (Nr. 31)²⁴, gestrafft wurde der Übergang von der vorletzten zur letzten Szene.²⁵ Da Koebe Humperdinck nach der Erfurter Premiere ausführlich und anschaulich über seine Inszenierung berichtete, seien hier einige Passagen zitiert.

"Ganz entgegen der Besetzung daselbst [Frankfurt], glaubte ich eine solche mit Schauspielern machen zu müssen, und ich habe mich auch nicht getäuscht. [...]"

Im Ahnensaal ließ ich das Bild nicht malen, sondern *Dornröschen* selbst erschien im Bilderrahmen mit rötlicher Beleuchtung.

Den Stern ließ ich elektrisch langsam über die Scene ziehen & beim Erlöschen rasch hintereinander Pyrogagnie aus den Coullissen werfen, dadurch die Sternschnuppen deutlich und effektiv markierend: Die Striche, die der Herr Verleger noch durch Frappieren oder zu prüfen angegeben hatte, ließ ich offen, da sonst die schauspielerische Aufgabe zu sehr beschnitten worden wäre. Den 3ten Akt spielte ich mit offenen Verwandlungen durch, nur eine Wolke senkte sich langsam nieder um sofort wieder hoch zu gehen. Die Vorstellungen haben außerordentlich gefallen & ich bringe sie 2 x durch die Abonnements-Farben durch, was hier viel sagen will. Wenn auch Ihre prachtvolle Musik ausschlaggebend ist, so läßt sich doch anders nicht hinwegleugnen, daß das Stück selbst trotz mancher Vermängel, sehr poetisch wirkt.²⁶

²⁴ Brief des Theaterkapellmeisters Willy Cohn vom 12. 12. 1902, Nachlaß Humperdinck A I b 1057.

²⁵ Brief W. Cohns an Humperdinck vom 3. 2. 1903, Nachlaß Humperdinck A I b 1059.

²⁶ Brief von Benno Koebe an Humperdinck vom 2. 01. 1903, Nachlaß Humperdinck A I b 2330.

Die für die gleiche Saison vorgesehene Münchner Inszenierung wurde aus diversen, etwas fadenscheinigen Gründen immer weiter verschoben²⁷ und fand schließlich im Winter 1903/04 statt mit nur wenigen Aufführungen (Premiere am 30. 12. 03, Musikalische Leitung: Franz Fischer).

Damit endet die Karriere des Märchenspiels. Erwähnenswert ist noch der Versuch Humperdincks, sein *Dornröschen* durch Unterlegung mit neuem Text nach 18 Jahren wiederzuerwecken.²⁸

5. Vergleich mit den Nachbarwerken

Ein kurzer Vergleich mit den beiden Nachbarwerken *Hänsel und Gretel* (1893) und *Königskinder* (1910) soll über die zeitgenössischen Rezensionen hinaus verdeutlichen, warum *Dornröschen* auf der Bühne zum Scheitern verurteilt war.

Das Libretto zu *Hänsel und Gretel*, verfaßt von Engelbert Humperdincks Schwester Adelheid Wette, beschränkt sich auf einen unkompliziert-kindhaften Dialogstil. Pro Zeile gibt es (vor allem in den gesungenen Textpartien) selten mehr als acht Silben. Wette vermeidet komplizierte Satzkonstruktionen, bevorzugt kurze Hauptsätze und geht mit Adjektiven sparsam um.²⁹ Dagegen ist Ebelings Stil schwerfälliger, komplizierter und wirkt oft gekünstelt. Die Sätze sind in der Regel länger, sie umfassen manchmal bis zu acht Verszeilen. Ebeling benutzt mehr Adjektive und wählt pathetischere Worte.³⁰ Das von Elsa Bernstein (Pseudonym Ernst Rosmer) verfaßte Textbuch zu *Königskinder* wurde von Engelbert Humperdinck für die Opernfassung gestrafft und im Stil *Hänsel und Gretel* angenähert.

²⁷ Briefe von E. v. Possart vom 28. 12. 1902, Nachlaß Humperdinck A I c 6/ 654 und von H. Zumpke vom 9. 1. 03, Nachlaß Humperdinck A I b 6014/9711.

²⁸ Vgl. Brief von Hans-Joachim Moser aus Halberstadt vom 17. 10. 1920, Nachlaß Humperdinck A III 101. Humperdinck hatte Moser gebeten, einen neuen *Dornröschen*-Text zu verfassen. Moser begann zwar mit der Arbeit, aber ließ das Projekt anscheinend später im Sande verlaufen: "[...] ich führe Ihren Klavierauszug und meinen Text im Koffer mit, vergleiche und probiere hier und dort, aber zu einem klaren Resultat bin ich wirklich noch nicht gekommen".

²⁹ Hier ein Beispiel aus dem 1. Bild: Hänsel: "Arbeiten? Wo denkst du hin? / Danach steht mir nicht der Sinn. / Immer mich plagen fällt mir nicht ein, / jetzt laß uns tanzen und fröhlich sein." / Gretel: "Tanzen? Das wär' auch meine Lust! / Was uns die Muhme gelehrt zu singen: / Tanzliedchen soll jetzt lustig erklingen!"

³⁰ Beispiel aus dem 1. Bild: Königin: "O, welch' ein Glück, daß Rosas Hand / Das Unheil von uns abgewandt; / Denn, wenn auch Sorgen uns umschweben, / Hat sie doch Hoffnung uns gegeben." / König: "Mich dünkt, das Unheil war nur klein, / Bezwungen hätt' ich's auch allein. / Ich, dem die Welt zu Füßen liegt, / Der mächtig jeden Feind besiegt, / Ich, dem Millionen untergeben, / Ich soll vor einer Spindel beben!"

Während für *Hänsel und Gretel* 6 bis 7 Sänger für die Aufführung ausreichen und am Ende noch ein Kinderchor hinzukommt, ist *Dornröschen* viel aufwendiger besetzt. Mindestens 12 Sängerinnen, 6 Schauspieler, 4 doppelt begabte Sänger/Schauspieler sowie ein größerer gemischter Chor sind für die Darstellung der 30 Einzel- und 3 Chorrollen erforderlich. In *Königskinder* (Opernfassung) treten 14 Gesangssolisten (14 Rollen; im Melodram waren es 27 Rollen) und ein gemischter Chor sowie Kinderchor auf.

In der musikalischen Gestaltung ist das Verhältnis umgekehrt: Während Humperdinck *Hänsel und Gretel* bei der Umarbeitung vom Singspiel zur Oper mit sehr abwechslungsreicher, mal liedhaft-homophoner, mal polyphon durchgearbeiteter Musik versehen hat, ausgestattet mit einem Gerüst aus Leitmotiven und durchgehend anspruchsvoll orchestriert, hat die Musik in *Dornröschen* - abgesehen von den reinen Instrumentalsätzen - lediglich dienende Funktion. Nur die instrumentalen Vor- und Zwischenspiele und die damit zusammenhängenden Gesangsszenen enthalten eigene Motive und eine charakteristische Instrumentation, während die sonstige musikalische Untermalung kaum über gehaltene bzw. tremolierende, sich stufenweise aufwärts repetierende gebrochene Akkorde oder ähnliches hinausgeht. Motivische Arbeit findet nur sehr sporadisch in den Instrumentalteilen statt. Die Musik hat - im Gegensatz zu *Hänsel und Gretel* - nur selten eine eigenständige Bedeutung. Während in *Hänsel und Gretel* gesungene und gesprochene Partien klar voneinander abgesetzt sind, wechseln in *Dornröschen* - vor allem, wenn die Hauptpersonen Röschen bzw. Reinhold agieren - die drei Vortragsarten Sprache, Melodram und Gesang zu häufig und unmotiviert.

Allerdings muß hier eingeräumt werden, daß Humperdinck mit *Hänsel und Gretel* weit größere Ambitionen entwickelte und bei der Komposition weit stärker durch die Familie motiviert und gedrängt wurde als bei *Dornröschen*.

Königskinder: Wegen der Schwierigkeit, die Vortragsart Melodram in ein großes Bühnenwerk zu integrieren, hatte Humperdinck - unter anderem auf Anregung von Cosima Wagner hin - das Melodram *Königskinder* zu einer Oper umgearbeitet. Musikalisch ist das Werk noch sorgfältiger gestaltet als *Hänsel und Gretel*, so daß die Diskrepanz zwischen dem Märchenspiel und der Märchenoper noch krasser erscheint.³¹

³¹ Brief des Verlegers Max Brockhaus an Humperdinck vom 3. 4. 1897 über die Magdeburger Premiere: "Musikalisch war die Aufführung allerdings nicht hervorragend. Die Sprechnoten wurden fast durchweg ignoriert, à la München; nur die Hexe hatte etwas Schimmer davon, wie es sein sollte." Nachlaß Humperdinck A I c 8 1191/1681f. Brief C. Wagners an Humperdinck vom 28. 1. 1897: "Nun aber das Problem des gesprochenen Tones oder des gesungenen Wortes? Davon habe ich gar nichts gemerkt, die Schauspieler haben geschrien, so daß ich am Schluß nichts mehr verstand, weil

6. Tonbilder aus *Dornröschen*

Ende des Jahres 1902 erschien bei Max Brockhaus die fünfsätzig Instrumentalsuite aus *Dornröschen*, die - wie schon erwähnt - ein halbes Jahr zuvor im Rahmen der Tonkünstlerversammlung aufgeführt worden war. Die *Tonbilder aus Dornröschen*³² hatten, da sie nicht mit den Problemen des Librettos und disparaten Vortragsformen befrachtet waren, weit größeren Erfolg als das Märchenspiel. Sie standen bis zu Humperdincks Tod immer wieder auf Konzertprogrammen, z.B. am 13. 12. 1902 und im Februar 1905 in Krefeld, am 16. 4. 1903 oder 1904 in Bonn, am 23. 2. 1904 in der Warschauer Philharmonie (von Humperdinck selbst geleitet), am 10. 3. 1907 im Prager Konservatorium, am 12. 6. 1909 in Bad Wildungen im Rahmen einer Humperdinck-Soirée, im Oktober 1911 in Bochum und im November desselben Jahres in Nürnberg³³. Pfitzner führte sie Ende Oktober 1907 in Berlin auf und berichtet, daß er *Dornröschen* mit Wonne dirigiert und es prachtvoll geklungen habe.³⁴

Die Suite hat die Sätze *Vorspiel, Ballade, Irrfahrten, Das Dornenschloss* und *Festklänge*, weicht also von der Reihenfolge des Märchenspiels etwas ab. Die im Märchenspiel an zweiter Stelle stehenden Festklänge wurden an den Schluß gesetzt. Dies entspricht jedoch durchaus der ursprünglichen Dramaturgie, denn auch im Märchenspiel werden die Festklänge am Schluß noch einmal aufgenommen (*Das Erwachen*, Nr. 33: Trinklied *Klinget, ihr Becher*).

Eine genaue Beschreibung oder auch Analyse des Werkes würde den Rahmen dieses Beitrages sprengen. Deshalb sei hier nur die Thementafel wiedergegeben, die Humperdinck in der Doppelnummer der *AMZ* zur Tonkünstlerversammlung abdrucken ließ.³⁵ 1992 erschienen zwei Einspielungen auf CD, die die Suite heute wieder zu Ehren kommen lassen.³⁶

mein Ohr das Schreien nicht verträgt. [...] Ich glaube, daß mit einer solchen Begründung der Sache und mit durchgeführtem Rezitativ ein Ganzes und Ungewöhnliches geschaffen werden könnte." Nachlaß Humperdinck A I b 5312/8545

³² In Humperdincks Handexemplar ist der Titel handschriftlich geändert in *Tonbilder zu "Dornröschen"*.

³³ Vgl. Briefe von Th. Müller-Reuter vom 30. 11. 1902 (Nachlaß Humperdinck A I b 4583), F. Panzer v. 4. 2. 1905 (A I b 5136), V. Rose vom 10. 4. 1903 (A I b 4063/5444), A. Raischmann v. 2. 2. 1904 (A I c 779), E. Rychnowsky v. 10. 3. 1907 (A I b 5507), F. Meister v. 17. 12. 1908 u. 26. 5. 1909 (A I b 4257f.), L. Goerdts v. 22. 3. 1911 (A I b 1648/2787) und noch einmal F. Meister v. 24. 11. 1911 (A I b 4269).

³⁴ Brief vom 24. 10. 1907, Nachlaß Humperdinck A I b 3824.

³⁵ *Allgemeine Musik-Zeitung*, No. 23/24., 6./13. Juni 1902, S. 436.

³⁶ Die Bamberger Symphoniker unter Leitung von Karl Anton Rickenbacher auf Virgin Classics 0777 7590672 1 und das RSO Bratislava unter Leitung von Martin Fischer-Dieskau auf Fono MP 8223 369.

7. Schlußbemerkung

Es ist nun klar, warum das Märchenspiel *Dornröschen* nicht so erfolgreich werden konnte wie seine Nachbarwerke. Für die Bühne hinderlich sind die übermäßig groß dimensionierte Besetzung, der gewaltige bühnentechnische Aufwand, der zu häufige Wechsel zwischen verschiedenen Vortragsarten und der hohe gesangs- und sprechtechnische Anspruch für das gebundene Melodram. Fundamentale Defekte bestehen durch das mit unnötigem Ballast in Handlung und Sprache befrachtete Libretto und durch den Mangel an anspruchsvoller Musik. Humperdinck hat zwar ein Jahr intensiv an dem Werk gearbeitet, absolvierte jedoch wohl eher eine Pflicht, als begeistert bei der Arbeit zu sein. Im Gegensatz zu den beiden Nachbarwerken nahm er sich nicht mehr die Zeit zur gründlichen Überarbeitung, auch wenn er dies in Erwägung zog. Wahrscheinlich hätte er durch Straffung und musikalische Durcharbeitung noch eine erhebliche Verbesserung erreichen können. So aber mußte das Märchenspiel *Dornröschen* ein ephemeres Werk bleiben. Nur die *Tonbilder aus Dornröschen* deuten an, was hätte werden können.

Thementafel

zu den Tonbildern aus *Dornröschen*

1. (Wiederholungsstück des Vorspiels)

2. (Melodie des Zauberwunders)

3. (Melodie des Zauberwunders)

4. (Melodie des Zauberwunders)

5. (Melodie des Zauberwunders)

6. (Melodie des Zauberwunders)

7. (Melodie des Zauberwunders)

8. (Melodie des Zauberwunders)

9. (Melodie des Zauberwunders)

10. (Melodie des Zauberwunders)

11. (Melodie des Zauberwunders)

12. (Melodie des Zauberwunders)

Thementafel zu den Tonbildern aus *Dornröschen*.
 (Allgemeine Musik-Zeitung No. 23/24, 6./13. 6. 1902, S. 436)