

MATTHIAS HENKE (Hg.)

# KAISERWETTE(R)

## ENGELBERT HUMPERDINCK IN SEINER ZEIT

*Si!* KOLLEKTION MUSIKWISSENSCHAFT  
HERAUSGEGEBEN VON MATTHIAS HENKE

*Si!* – das Motto der *Kollektion Musikwissenschaft* ist vielfältig. Zunächst spielt es auf die Basis der Buchreihe an, den Universitätsverlag Siegen. *Si!* meint aber auch ein musikalisches Phänomen, heißt so doch ebenfalls der Leitton einer Durskala. Last, but not least will sich *Si!* als Imperativ verstanden wissen, als ein vernehmbares Ja zu einer Musikwissenschaft, die sich zu dem ihr eigenen Potential bekennt, zu einer selbstbewussten Disziplinarität, die wirkliche Trans- oder Interdisziplinarität erst ermöglicht.

Die einzelnen Bände markieren die Forschungsinteressen des Herausgebers Matthias Henke und seiner akademischen SchülerInnen: Schwerpunkte, die zeitlich im 18. und 20. Jahrhundert angesiedelt sind, geografisch betrachtet die Musikgeschichte Österreichs reflektieren und sich methodisch der Archivalik, der Komparatistik sowie philologischer Verfahren bedienen.

**Matthias Henke (Hg.)**

# **Kaiserwette(r)**

*Si!* KOLLEKTION MUSIKWISSENSCHAFT  
HERAUSGEGEBEN VON MATTHIAS HENKE

BAND 6



Matthias Henke (Hg.)

# Kaiserwette(r)

*Engelbert Humperdinck in seiner Zeit*

In Kooperation mit der Musikwerkstatt Engelbert Humperdinck Siegburg  
in Trägerschaft der Stadtbetriebe Siegburg AöR  
– ein Kommunalunternehmen der KREISSTADT SIEGBURG –

im Rahmen von



HUMPERDINCK 21

gefördert durch

Ministerium für  
Kultur und Wissenschaft  
des Landes Nordrhein-Westfalen



Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im  
Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

**Wissenschaftliche Beratung und Mitredaktion**

Christian Ubber

**Satz und Layout:**

universi – Kordula Lindner-Jarchow M.A.

**Umschlagkonzeption:**

[www.type-on-demand.de](http://www.type-on-demand.de)

**Druck und Bindung:**

UniPrint, Universität Siegen

Siegen 2022:

universi – Universitätsverlag Siegen

[www.universi.uni-siegen.de](http://www.universi.uni-siegen.de)

ISBN 978-3-96182-133-4

[doi.org/10.25819/ubsi/10212](https://doi.org/10.25819/ubsi/10212)

Die Publikation erscheint unter der  
Creative Commons Lizenz CC-BY-SA



## Inhalt

<i>Matthias Henke</i> Editorisches Vorwort	9
---	---

## Rezeption

<i>Allmuth Behrendt</i> Humperdinck ‚gefunkt‘ Notizen zu zwei unbekanntem Uraufführungen des Mitteldeutschen Rundfunks 1928 und 1930	17
---	----

<i>Matthias Corvin</i> „Fülle des Wohllauts“ Engelbert Humperdincks Werke in Tonaufnahmen der Kaiserzeit	35
---	----

<i>Constanze Nogueira Negwer</i> <i>Königskinder</i> – Betrachtungen zur Inszenierungsgeschichte	59
---	----

<i>Christian Ueber</i> Wolfram Humperdinck und die Arisierung der <i>Königskinder</i> im Nationalsozialismus: Die Verdrängung der Elsa Bernstein aus der Werkgeschichte	71
--	----

## Biografie

<i>Matthias Henke</i> Oszillierende Bilder Engelbert Humperdinck und die Kaiser	117
---	-----

*Ulrike Kienzle*  
„Immer strebe zum Ganzen!“  
Engelbert Humperdinck als Stipendiat der  
Frankfurter Mozart-Stiftung (1876–1881) 149

*Dietmar Schenk*  
Engelbert Humperdinck an der Berliner Akademie der Künste 175

*Reinke Schwinning*  
„Diner mit Krupp“ – Engelbert Humperdinck als musikalischer  
Gesellschafter auf Villa Hügel 201

## Werk

*Alexander J. Cvetko*  
Das ‚Kaiserliederbuch‘ und Engelbert Humperdinck  
im Spiegel der Musikpädagogik 221

*Gunnar Strunz*  
Eine globale Erfolgsgeschichte  
*Das Mirakel* von Carl Vollmoeller und Max Reinhardt  
mit der Musik von Engelbert Humperdinck 263

*Ulrich Wilker*  
Humperdincks Shakespeare-Schauspielmusiken für  
Max Reinhardt und ihre Quellen in der  
Frankfurter Universitätsbibliothek 279

## Kollegen und Kooperationspartner

*Daniela Goebel*  
Auf der Suche nach der „Palme der Anerkennung“  
Engelbert Humperdinck über Anton Bruckner 309

<i>Katharina Hottmann</i> „Alles originell, neu und so echt deutsch“ Engelbert Humperdinck und Richard Strauss’ „Opernmuseum“	319
<i>Birgit Kiupel</i> Leben und Drama Annäherungen an Elsa Bernstein, Librettistin der <i>Königskinder</i>	343
Kurzbiografien der Autorinnen und Autoren	369
Personen- und Werkregister	377



Matthias Henke

## Editorisches Vorwort

„Soll ich singen, was ihr euch denkt?“

Der Spielmann, in: *Königskinder*

Er bereiste als junger Mann Nordafrika, um sich in Tanger für die Tänze der Einheimischen zu begeistern und deren Melodien zu sammeln. Er unterrichtete am Konservatorium von Barcelona Musiktheorie und Komposition. Er unternahm schon früh eine erste Reise nach Italien, Grand Tour genannt, ohne die geringste Scheu, sich unters Volk zu mischen – anders als die meisten seiner deutschen Landsleute, die zwar die römische Antike anhimmelten, sich aber über den Lärm und den Schmutz des in ihren Augen heruntergekommenen Landes mokierten. Er betätigte sich in Essen als musikalischer Gesellschafter der Villa Hügel, wahrte jedoch die innere Distanz zu Alfred Krupp, seinem großzügigen, jedoch nicht wirklich kulturraffinen Dienstherrn. Er erreichte mit seiner Musik zu *Das Mirakel*, dem später verfilmten Bühnenstück Karl Vollmöllers, ein internationales Millionenpublikum, vor allem in England und den USA. Er unterrichtete an der elitären Berliner Akademie der Künste solche Komponisten, die den Soundtrack der 1920er Jahre prägten, so Friedrich Holländer oder Kurt Weill; aber Komponistinnen wie die Musikpädagogin Hildegard Quiel gehörten auch zu seiner Klientel. Zudem betätigte er sich als Musikkritiker, als jemand, der mit einem durchaus offenen Kulturbegriff operierte. Das alles ist die eine Seite, vielleicht könnte man sie die Habenseite nennen.

Auf der anderen, der Sollseite, ist weniger Achtenswertes festzuhalten: etwa die antisemitischen Äußerungen, die Humperdinck wiederholt tätigte, obwohl sich einer seiner größten Erfolge, die *Königskinder*, der jüdischen Dramatikerin Elsa Bernstein verdankte; und obwohl ihm zwei hoch dotierte Kompositionspreise zugefallen waren, die jüdische Fami-

lien gestiftet hatten, die Mendelssohns und die Meyerbeers. Zur Sollseite Humperdincks zählt auch seine allzu geschmeidige Einpassung in die wilhelminische Gesellschaft und seine stete Bereitschaft, dem selbstgefälligen Kaiser, der sich zum Maßstab aller Dinge machte, mit Devotionalien zu huldigen, mit Liedern und Festkantaten. So ist es nicht weiter verwunderlich, dass der deutsche, mit dem Ersten Weltkrieg kulminierende Hurrapatriotismus sich seiner schließlich bemächtigte: Humperdinck gehörte 1914 zu den Unterzeichnern des berühmten *Manifests der 93*, mit dem sich deutsche Künstler und Gelehrte – im Namen von Goethe, Beethoven und Kant – die Deutungshoheit über das Kriegsgeschehen sichern wollten.

Der Band *Kaiserwette(r) – Engelbert Humperdinck in seiner Zeit*, geht auf eine Tagung zurück, die Ende September 2021 in Siegburg stattfand, am berufenen Ort, in der Geburtsstadt des Komponisten. Sein Ziel ist es allerdings nicht, Humperdinck zu sezieren, indem man ihn sozusagen in einen ‚Guten‘ und einen ‚Schlechten‘ zerlegt, also hier weiß- und dort schwarzmalte. Die Intention ist vielmehr auf jene differenzierenden Grautöne gerichtet, die für das historische Verständnis unabdingbare Voraussetzung sind. Multiperspektivisch sollten sie sichtbar werden – mit speziellen Blicken auf die Rezeptionsgeschichte von Humperdincks Œuvre, auf biografische Aspekte, auf eher unbekannte Werke und auf seine Beziehungen zu Kollegen oder KooperationspartnerInnen.

Den rezeptionsgeschichtlichen Block eröffnet Allmuth Behrendt, indem sie zwei bislang unbekannte Humperdinck-Uraufführungen kommentiert, für die der Mitteldeutsche Rundfunk Leipzig verantwortlich zeichnete. Gemeint sind Wolfgang Rosenthals Hörspielfassung von Humperdincks *Dornröschen* und dessen Streichquartett. Unter dem Zauberberg-Zitat „Fülle des Wohllauts“ stellt Matthias Corvin zahlreiche von ihm eruierte Tonaufnahmen von Humperdinck-Werken vor – ein Konvolut, das die Diskografie seiner kürzlich erschienenen Humperdinck-Biografie in beachtlichem Umfang ergänzt. Constanze Nogueira Negwer widmet sich vier jüngeren Inszenierungen der *Königskinder*, arbeitet die unterschiedlichen Regiekonzepte heraus und stellt sich abschließend der Frage, weshalb das Werk noch heute wert ist, auf der Bühne zu erscheinen. Auf erst kürzlich wieder ans Tageslicht gekommene Dokumente, die Tagebücher Wolfram Humperdincks, stützt sich die Untersuchung Christian



Ubbers. In seiner Studie deckt er dessen abgefeimtes Spiel auf, Elsa Bernstein-Porges, die jüdische Autorin der *Königskinder*, zu marginalisieren, um das Werk in der späteren Umarbeitung als Oper für den nationalsozialistischen Theaterbetrieb zu ‚retten‘.

Das biografisch orientierte Kapitel leitet Matthias Henke mit einer Betrachtung der geistigen und politischen Metamorphose Humperdincks ein, der sich in jungen Jahren als ausgesprochener Freigeist zeigte, sich von der deutschen Mentalitätsgeschichte nur wenig beeindruckt ließ, während er sich später – jetzt erfolgsverwöhnter Komponist und kaiserlicher Hochschullehrer – den wilhelminischen Standards anpasste. Sozusagen hinter die Kulissen schaut Ulrike Kienzle, wenn sie Humperdinck als Stipendiaten der Frankfurter Mozart-Stiftung vorstellt, um deren Motive für eine solche Entscheidung aufzuzeigen. Das freundliche Verhältnis zu dem Erwählten trübte sich selbst nicht ein, nachdem Humperdinck ins ‚Lager‘ von Richard Wagner gewechselt war, den der konservative Stiftungsrat eher argwöhnisch beäugte. Wie vielfältig Humperdinck in der Lehre und in den diversen Gremien an der Berliner Akademie der Künste, aber auch an der Hochschule für Musik eingebunden war, erläutert Dietmar Schenk. Außerdem legt er dar, in welchem beachtlichem Maß (kultur-)politische Erwägungen bei der Berufung Humperdincks eine Rolle spielten. Reinke Schwinning beleuchtet schließlich dessen anachronistisch anmutende Stellung als musikalischer Gesellschafter bei Krupp, die dem angehenden Komponisten auch schöpferisch große Freiräume eröffnete und ihm die Möglichkeit zu lernen bot, sich auf dem gesellschaftlichen Parkett selbstsicher zu bewegen.

Mit Alexander Cvetkos Ausführungen über das ‚Kaiserliederbuch‘ beginnt der Abschnitt der Werkbetrachtungen. Der Autor widmet sich zunächst der Entstehungsgeschichte des opulenten Zweibänders, zu dem Humperdinck eine Reihe von Liedsätzen beigetragen hat. Sodann spürt er der Frage nach, welche gesellschaftspsychologischen Intentionen sich mit der Veröffentlichung verbanden und ob sie eingelöst werden konnten (etwa die Idee, einigend auf das deutsche Volk zu wirken). Mit seiner Musik zu Karl Vollmöllers Schauspiel *Das Mirakel* (*The Miracle*) schrieb sich Humperdinck, wie Gunnar Strunz erläutert, vor allem in die US-amerikanische Musikgeschichte ein – nicht zuletzt durch die frühe Verfilmung des kolossalen Werkes (1912). Max Reinhardt, der in London, bei der theatralischen

Uraufführung des *Mirakels*, Regie geführt hatte, kooperierte mit Humperdinck auch im heimischen Berlin. Hier, in seiner Eigenschaft als Leiter des Deutschen Theaters, beauftragte er ihn unter anderem, umfangreiche Schauspielmusiken für seine Shakespeare-Inszenierungen zu schreiben. Eben sie rückt Ulrich Wilker in das Zentrum seiner quellenorientierten Arbeit, die zudem einen Einblick in die Werkstatt gewährt, in das Zusammenspiel von Regisseur und Komponist.

Vernetzungen mit Kollegen und Kooperatoren thematisiert der finale Block. Daniela Goebel spürt den Schnittmengen, aber auch den Unterschieden in Leben und Laufbahn von Humperdinck und Anton Bruckner nach, die sich nur einmal persönlich begegnet sind, nämlich in Bayreuth, im Schatten von Wahnfried. Richard Strauss, der begeisterte Uraufführungsdirigent von *Hänsel und Gretel*, war für Humperdinck auch ansonsten eine Schlüsselfigur, immerhin weist er ihm in den Konzeptpapieren seines (wenn auch imaginären) Opernmuseums einen Ehrenplatz zu – eine Würdigung, die Katharina Hottmann reflektiert. Das letzte Wort bleibt Birgit Kiupel vorbehalten, die sich in das Leben von Elsa Bernstein-Porges vertieft, der vom Publikum gefeierten Dramatikerin, im Dritten Reich geächteten Librettistin der *Königskinder*.

Für das zügige Zustandekommen des Tagungsbandes möchte ich mich nicht allein bei den engagierten AutorInnen bedanken, sondern auch bei den KollegInnen in den Bibliotheken und Archiv, namentlich bei: Achim Bahr (Siegfried-Wagner-Gesellschaft), Bianca Grosser (Deutsches Literaturarchiv Marbach), Dr. Ann Kersting-Meuleman (Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main) und Dr. Christian Ubber (Musikwerkstatt Engelbert Humperdinck, Siegburg). Mein besonderer Dank gilt außerdem Kordula Lindner-Jarchow (universi, Universitätsverlag Siegen), die den nunmehr sechsten Band der Reihe *Si! Kollektion Musikwissenschaft* umsichtig wie immer betreute, sowie bei Till Jonas Umbach (Universität Siegen), der immer dann bereitstand, wenn es galt, diffizile Abbildungsprobleme zu lösen. Schließlich gilt unser Dank noch den großzügigen Förderern des Bandes: dem Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen, der Engelbert Humperdinck-Stiftung Siegburg und den Stadtbetrieben Siegburg AöR.

An dieser Stelle sei noch eine Notiz zur Redaktion des Bandes erlaubt. Den allgemeinen Usancen entsprechend haben wir Zitierweisen, den

Anmerkkungsapparal etc. vereinheitlicht. Offen gelassen haben wir individuelle Entscheidungen, etwa sich der alten oder neuen Rechtschreibung zu bedienen oder die Art des Genderns.

Das Vorwort zu dem Tagungsband *Kaiserwette(r)* darf nicht schließen, ohne des Kollegen Peter P. Pachl zu gedenken. Auf der Siegburger Humperdinck-Konferenz 2021 hatte er noch die TeilnehmerInnen und das Publikum durch seinen mitreißenden Vortrag über *Das Mirakel* begeistert, ein Werk, für dessen Wiederbelebung er sich unermüdlich engagierte. Wenige Wochen später mussten wir die bewegende Nachricht von seinem Tod hinnehmen.

*Matthias Henke*, im Oktober 2022



**Rezeption**



*Allmuth Behrendt*

## **Humperdinck ‚gefunkt‘ Notizen zu zwei unbekanntem Uraufführungen des Mitteldeutschen Rundfunks 1928 und 1930**

Bislang dürfte weitgehend oder gänzlich unbekannt gewesen sein, dass zwei Humperdinck-Uraufführungen in Sendungen des Mitteldeutschen Rundfunks Leipzig stattfanden: Am 24. September 1928 erklang erstmals *Dornröschen* in der Funkfassung von Wolfgang Rosenthal, am 1. September 1930 das Streichquartett.

Der Mitteldeutsche Rundfunk hatte am 1. März 1924 in Leipzig seinen Sendebetrieb aufgenommen. Von Beginn an war Musik ein wichtiger, wesentlicher Bestandteil im Programm des jungen Radios. Binnen weniger Jahre gelang es, den quantitativen und qualitativen Anteil der Musiksendungen deutlich zu erhöhen. Als im Herbst des gleichen Jahres das Leipziger Sinfonieorchester von der Mirag (Mitteldeutsche Rundfunk AG) unter Vertrag genommen wurde, konnte das Repertoire rasch erweitert werden, zu Jahresende erklang im Zusammenwirken mit einem eigens gebildeten Ensemble (Leipziger Oratorienvereinigung) erstmals Vokalsinfonik.

Ein Blick in das Programmangebot des Jahres 1930 lässt die rasante Entwicklung des neuen Mediums auch in technischer Hinsicht erahnen. Schallplatten-Sendungen in der ersten Tageshälfte boten ein denkbar breites Spektrum an ‚Hits‘ aller Genres in neuesten Aufnahmen bekannter Interpreten und reduzierten den ‚Dauereinsatz‘ der live spielenden Orchester.<sup>1</sup> Reportagen über Musik, musikalische Profile aus den unter-

---

1 Die Musiksendungen bzw. Radiokonzerte mit Orchesterrepertoire wurden in den ersten Mirag-Jahren überwiegend vom Leipziger Sinfonieorchester sowie dem aus der sogenann-

schiedlichsten Regionen des Sendegebietes, Übertragungen von Opernvorstellungen wie Konzerten aus Chemnitz oder Eisenach, aus der Semperoper Dresden oder der Thomaskirche Leipzig, des weiteren Vorträge von Autoren wie Komponisten machten die Programme auch des Mitteldeutschen Rundfunks ebenso abwechslungsreich wie attraktiv. Den Bildungsauftrag nahm die Mirag nicht nur in Sprachkursen oder Kinderstunden wahr – „Musik der Zeit“, wie eine Sendereihe hieß, fand immer öfter Eingang in die Programme, darunter Werke von international aufstrebenden und bereits erfolgreichen Komponisten, aber auch von Künstlern aus der Region, Auftragswerke eingeschlossen. Die Vorbereitung, die gedankliche Einstimmung der Hörer auf bevorstehende Aufführungen beziehungsweise Übertragungen bestritten namhafte Autoren – für die Live-Übertragung von Arnold Schönbergs *Gurreliedern* am 6. Mai 1929 in Anwesenheit des Komponisten etwa sein Biograf Paul Stefan<sup>2</sup> – oder auch die Komponisten selbst: Am 14. Januar 1930 sprach Ernst Krenek über die fünf Tage später in Leipzig stattfindende Uraufführung seiner Oper *Leben des Orest*,<sup>3</sup> am 8. März 1930 Kurt Weill über die am nächsten Tag anstehende Uraufführung von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*.<sup>4</sup>

### *Dornröschen* als Hörspiel

1928 erschien im Leipziger Verlag Max Brockhaus das Textbuch einer Hörspiel-Bearbeitung<sup>5</sup> (siehe Abb. 1, S. 27) von Engelbert Humperdincks Märchenvertonung *Dornröschen* (1902). Die weitgehend in Vergessenheit

---

ten Hauskapelle hervorgegangenen Leipziger Rundfunkorchester ausgeführt; beide Orchester spielten bei großbesetzten Werken gemeinsam und wurden schließlich fusioniert.

- 2 Heinrich Wiegand, Rezension der genannten Aufführung, *Leipziger Volkszeitung*, 10.5.1929, S. 14.
- 3 *Mirag. Illustrierte Rundfunk-Zeitung, offizielle Programmzeitung der mitteldeutschen Rundfunksender*, Nr. 2, Leipzig, 11.1.1930, Ankündigung für 14.1.1930 (20.30–20.50 Uhr), S. 9.
- 4 *Mirag* (wie Anm. 3), Nr. 9, 1.3.1930, Ankündigung für 8.3.1930 (18.00–18.20 Uhr), S. 17.
- 5 Engelbert Humperdinck, *Dornröschen. Märchen in einem Vorspiel und drei Akten*; Libretto von Elisabeth Ebeling und Bertha Lehmann-Filhés, als Hörspiel bearbeitet von Wolfgang Rosenthal, Leipzig 1928.



geratene Fassung stammte von Wolfgang Rosenthal,<sup>6</sup> im Hauptberuf Arzt (ein namhafter Kieferchirurg, der in die Medizingeschichte einging) und ‚nebenher‘ als Sänger solistisch wie mit dem Rosenthal-Quartett<sup>7</sup> nicht minder aktiv und erfolgreich (siehe Abb. 2, S. 28). In Auftrag gegeben wurde diese *Dornröschen*-Fassung durch die Mirag, wie aus einer Notiz von 1931 hervorgeht:

Der Mitteldeutsche Rundfunk hat schon vor einigen Jahren die Musik dieses Märchens zu retten versucht, indem er den Text zu einem Hörspiel bearbeiten ließ und es mit Humperdincks Musik aufführte. Diese Funkbearbeitung wird auch diesmal zum Weihnachtsfest wieder gesendet werden. Auf diese Weise werden alle Freunde der Humperdinckschen Musik dieses weniger bekannte Werk des feinsinnigen Meisters kennenlernen und sich an seiner zarten lyrischen Erfindung und farbenfrohen Instrumentation erfreuen können.<sup>8</sup>

Warum die Wahl auf Rosenthal fiel, dürfte heute nicht mehr exakt zu rekonstruieren sein. Der Interpret gehörte seit Jahren zu Leipzigs bekanntesten Oratorien- und Liedsängern; weit über die Grenzen der Stadt und Deutschlands hinaus genoss er einen hervorragenden Ruf. Er trat im Mitteldeutschen Rundfunk mit seinem Quartett und solistisch bereits unmittelbar nach dem Sendestart am 1. März 1924 auf, also in den ersten Sendungen an diesem ersten Märzwochenende. In seinen unveröffentlichten Erinnerungen heißt es:

Ich habe das Programm noch in Besitz. Es sangen der Thomanerchor, es spielte das Leipziger Gewandhausquartett, das Rosenthal-Quartett und

---

6 Wolfgang Rosenthal, \* 8. 9.1882 Friedrichshagen bei Berlin, † 10.6.1971 Berlin; Rosenthal war in Leipzig Mitglied des Thomanerchores. Zwischen 1904 und 1910 studierte er gleichzeitig Medizin und Gesang; Promotion zum Dr. med. 1910, Habilitation 1918, außerplanmäßige Professur für Chirurgie an der Leipziger Universität 1928. Bei der Edition Peters, Leipzig, gab er Ende der 1920er Jahre mehrere Bände mit Liedern von Schubert und Brahms heraus.

7 Ilse Helling-Rosenthal (Sopran), Marta Adam (Alt, Rosenthals 2. Ehefrau), Hans Lißmann (Tenor), Wolfgang Rosenthal (Bass-Bariton).

8 *Mirag* (wie Anm. 3), Nr. 51, 19.12.1931, S. 8.

als Solisten Wolfgang Rosenthal und Marta Adam. Die meisten Zuhörer mussten sich freilich im Anfang der sogenannten Kopfhörer bedienen, um alles ungestört zu hören. Es war aber für uns als die ersten Mitwirkenden bei dieser Veranstaltung wunderbar, wenn die Hörer in anderen Teilen der Stadt oder gar von auswärts versicherten, dass sie alles gehört und verstanden hätten, und dass der Eindruck überwältigend gewesen sei.<sup>9</sup>

Mehrfach übernahm Rosenthal die Bass-Partien in Johann Sebastian Bachs *Weihnachtsoratorium*,<sup>10</sup> aber auch bei Aufführungen weiterer oratorischer beziehungsweise vokalsinfonischer Werke.<sup>11</sup> Ende 1927, im Jahr vor Drucklegung des *Dornröschen*-Hörspiels – in einer Zeit, da die Mirag diverse Märchen, teils mit Musik, im Programm hatte –, sang er unter Leitung von Alfred Szendrei, dem musikalischen Leiter der Mirag, orchesterbegleitete Lieder von Hugo Wolf und Gustav Mahler.<sup>12</sup> Am 24. Oktober im Schubert-Jahr 1928 war er im Mitteldeutschen Rundfunk mit Franz Schuberts *Die schöne Müllerin* zu hören.<sup>13</sup>

Humperdinck selbst hatte bereits vor der Uraufführung von *Dornröschen* am 12. November 1902<sup>14</sup> einen kritischen Blick auf das Stück geworfen: „In zwei Monaten begeben sich mich [...] nach Frankfurt, um das neueste ungeratene Kind meiner Muse (sozusagen ein Siebenmonatskind) dort aus der Taufe zu heben. Herr verhülle dein Antlitz!“<sup>15</sup> Kann Rosenthal

---

9 Wolfgang Rosenthal, *Aus meinen Lebenstagen*, Privatdruck Iserlohn 2021; die Verfasserin dankt Herrn Wolfgang M. Ebert, Enkel des Verfassers, für die Kenntnissgabe des Textes.

10 Am 23.12.1925 (Johann Sebastian Bach, *Weihnachtsoratorium*, Kantaten 1–3), Ankündigung: *Mirag* (wie Anm. 3), Nr. 51, 18.12.1925, S. 5 (8.15–etwa 10.30 Uhr); am 23.12.1926 (Kantaten 4–6), *Mirag* (wie Anm. 3), Nr. 51, S. 13 (8.15–10.15 Uhr); am 23.9.1927 (Kantaten 1–3), Ankündigung: *Mirag* (wie Anm. 3), Nr. 49, 17.12.1927, S. 10 (8.15–etwa 10.30 Uhr).

11 Beispielsweise Live-Sendungen am 15.12.1925 (Joseph Haydn, *Die Jahreszeiten*), Ankündigung: *Mirag* (wie Anm. 3), Nr. 50, 11.12.1925, S. 4 (8.15– etwa 10.30 Uhr).

12 Live-Sendung am 14.12.1927, Ankündigung: *Mirag* (wie Anm. 3), Nr. 49, 10.12.1927, S. 7.

13 Ankündigung: *Mirag* (wie Anm. 3), Nr. 42, 20.10.1928, S. 9.

14 Hans-Josef Irmen, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Engelbert Humperdincks*, Köln 2014, S. 41.

15 Engelbert Humperdinck, Brief von Oktober 1902 an Max von Schillings, in: Hans-Josef

von solchen Zweifeln des Komponisten Kenntnis gehabt haben? Zu belegen dürfte dies schwerlich sein,<sup>16</sup> auch wenn wir wissen, dass es persönliche Kontakte zwischen Rosenthal und Siegfried Wagner gab, einem der bekanntesten Schüler Humperdincks (siehe Abb. 3, S. 28).<sup>17</sup> Ob Rosenthals Beschäftigung mit *Dornröschen* in Zusammenhang damit zu bringen ist, dass die Märchenthematik in seiner Familie wegen der 1921 geborenen Tochter Hella in dieser Zeit allgegenwärtig gewesen sein mag, bleibt ebenfalls Spekulation.<sup>18</sup>

Die Art der Bearbeitung lässt darauf schließen, dass Rosenthal den weitschweifigen Szenenablauf als eine der wesentlichen dramaturgischen Schwächen des Textbuchs erkannte. Die teils zerklüftete Abfolge von sehr knappen musikalischen Nummern und ausführlichen gesprochenen Dialogen war schon in einer Theater-Aufführung nicht leicht zu handhaben – in einer rein akustischen, also Hörspiel-Version ohne bildliche beziehungsweise schauspielerische Darstellung, dürfte sie kaum zu vermitteln gewesen sein. Rosenthal nahm Streichungen innerhalb der Personage vor,<sup>19</sup> was der Identifizierung der wichtigsten handelnden Personen wie dem Verständnis des Stückes zugutegekommen sein dürfte. Anstelle der oft weitschweifigen gesprochenen Dialoge setzte Wolfgang Rosenthal einen gereimten Sprechertext, der hauptsächlich in persona eines Erzählers den Handlungsfortgang vergleichsweise knapp und erhellend vermittelte.

---

Irmen, *Hänsel und Gretel. Studien und Dokumente zu Engelbert Humperdincks Märchenoper*, Mainz u. a. 1989, S. 21.

16 Persönliche Zeugnisse Wolfgang Rosenthals zitiert sein Fachkollege, der Kieferchirurg Josef Koch, in dem Buch *Die „Wolfgang-Rosenthal-Klinik“ Thallwitz 1943–1994. Ein unbequemes Kapitel der Geschichte der Universität Leipzig*, unter Mitarbeit von Kerstin Ackermann, Leipzig 2011. Wo sich die bis dato unveröffentlichten Quellen, vermutlich aus dem Nachlass Rosenthals stammend, derzeit befinden, ist nach dem Tod Josef Kochs im Dezember 2021 aktuell nicht zu bestimmen.

17 Vgl. Abbildung ebd., S. 29.

18 Hellas Halbschwester Christa aus der Beziehung mit Rosenthals zweiter Ehefrau Marta Adam, der Altistin des Rosenthals-Quartetts, wurde 1927 geboren. Ilse Helling-Rosenthal starb 1939 während einer Grippeepidemie. Vgl. Koch, ebd., S. 48.

19 Siehe Anhang 1, S. 31.

Rosenthal versuchte, das bekannte Märchengeschehen (wieder) in den Mittelpunkt zu stellen, indem er ablenkende szenische Seitenthemen eliminierte beziehungsweise verdichtete (Akt II, 4. und 5. Bild; Beginn 6. Bild, Nr. 19–24).<sup>20</sup> Dies betrifft insbesondere die schließlich erfolgreiche Suche des jungen Prinzen nach jenen Verlobungsringen, die einst Dornröschen und seinen Großvater verbanden und die er nun benötigt, um Dornröschen zu erwecken und zu erlösen. Rosenthal straffte im letzten Teil das Handlungsgeschehen sowie den musikalischen Verlauf, für den die sehr knappen Orchester-Nummern keine essenzielle Bedeutung hatten. Die kurzen originalen Zwischenspiele Nr. 19–24 dienten ursprünglich wohl nur dazu, die monolog- beziehungsweise dialoglastige Reise des Prinzen (in der Oper: Reinhold) durch das Reich der Sterne zu illustrieren; also verzichtete Rosenthal auf sie. Den Irrfahrten des Prinzen (original Nr. 18, in der Funkfassung Nr. 17) folgte nun unmittelbar seine Hinführung zu jenem Ort, an dem er die Ringe auffinden kann. Dazu widmete Rosenthal vorhandene Musik ausnahmsweise szenisch, inhaltlich und textlich um: Seine neue Nr. 18 „Beschwörung der Erdgeister“ (Die böse Fee) beziehungsweise Nr. 19 „Chor der Erdgeister“ kann er aufgrund des Versmaßes und einiger übereinstimmender Reime eigentlich nur auf die originale Nr. 19 „Himmelfahrt“ und Nr. 20 „Sphärenreigen“ projiziert haben, indem er vorhandene Musik quasi im Parodieverfahren mit einem Text unterlegte, der inhaltlich dem Original völlig entgegengief.<sup>21</sup> Der anschließende Erzähler-Text bietet anders als das Libretto<sup>22</sup> eine plausible, fassliche Geschichte: Der von der guten Fee geschützte Prinz findet Rast bei einem alten Klausner – der trägt jene Ringe, die ihm einst der sterbende Einsiedler, der sich die Hütte erbaut hatte, als Vermächtnis hinterließ.<sup>23</sup>

---

20 Engelbert Humperdinck, *Dornröschen. Märchenoper in einem Vorspiel und drei Akten*, Libretto von Elisabeth Ebeling und Bertha Lehmann-Filhés, Klavierauszug von Alfred Brüggemann und Philipp Rödelberger, Leipzig 1902, S. 66–88.

21 Siehe Anhang 2, S. 32.

22 [Elisabeth Ebeling, Bertha Lehmann-Filhés], *Dornröschen. Märchen in einem Vorspiel und drei Akten*; Libretto zum gleichnamigen Bühnenwerk von Engelbert Humperdinck, zweite, völlig überarbeitete Auflage, Remagen 2010.

23 *Dornröschen*, Hörspielfassung (wie Anm. 5), S. 15 f.

Über die Kürzungen hinaus (gestrichen sind zudem die Nr. 14, 28, 29, 31) griff Rosenthal lediglich einmal in den originalen Stückaufbau ein: Er positionierte „Das Dornenschloss“ (original Nr. 30, in der Hörspielversion Nr. 21) an einen früheren Zeitpunkt des Geschehens; damit reduzierte er die Zahl der Bildwechsel und integrierte den Untergang der bösen Fee Dämonia in die Schlusszene. In der Bearbeitung sind alle verbliebenen Nummern neu den drei Akten unter Verzicht auf das „Vorspiel“ zugeordnet.<sup>24</sup> Es ist nicht nachprüfbar, jedoch nicht anzunehmen, dass innerhalb der aufgeführten Sätze Veränderungen an deren musikalischer Faktur vorgenommen wurden, war es doch die erklärte Absicht des Senders, „dieses Werk seiner musikalischen Schönheiten wegen“<sup>25</sup> nicht in Vergessenheit geraten zu lassen.

Die Uraufführung dieser Funk-Fassung am Montag, 24. September 1928, 20.15 Uhr (siehe Abb. 4, S. 29), stattete der Mitteldeutsche Rundfunk mit besten musikalischen Kräften aus: Der musikalische Leiter der Mirag und erfahrene (ehemalige Leipziger Opern-)Kapellmeister Alfred Szendrei dirigierte das funkeigene Leipziger Sinfonieorchester, das über einige Opernpraxis verfügte, da es regelmäßig und häufig Vorstellungen in Leipzigs Neuem Theater spielte. Die Hauptpartien übernahmen unter anderen ehemalige beziehungsweise aktuelle Mitglieder des Leipziger Opernensembles wie der Bariton Stefan Kaposi (Der König), die Sopranistin Milda Thiele (Dornröschen), der Tenor Hans Lißmann (Der Prinz) und die Altistin Margarete Krämer-Bergau (Die böse Fee). Die Chorpartien führte die Leipziger Oratorienvereinigung aus, als Erzähler wirkte Josef Krahé mit, Schauspieler sowie Hauptsprecher und Regisseur der Mirag.<sup>26</sup>

An der Uraufführung war Rosenthal weder als Sprecher oder Sänger noch als Regisseur beteiligt, auch nicht an der Wiederaufführung am 19. Dezember 1931 in einer Nachmittagsendung (15.00–16.30 Uhr). Hier spielte wiederum das Leipziger Sinfonieorchester, das ebenso wie das Leipziger Rundfunkorchester am gleichen Tag noch in anderen Sendungen beschäftigt war; die musikalische Leitung übernahm diesmal Theodor

---

24 Siehe Anhang 3, S. 33.

25 *Mirag* (wie Anm. 3), Nr. 51, 19.12.1931, S. 8.

26 *Mirag* (wie Anm. 3), Nr. 38, 22.9.1928, S. 3.

Blumer, einer der Kapellmeister der *Mirag*. Die in der Rundfunk-Zeitung *Mirag* avisierte, repräsentative Solisten-Besetzung wies erneut durch ihre Operauftritte in Leipzig bekannte Sänger wie Elisabeth Gerö (Sopran), Hans Lißmann (Tenor) und Ernst Possony (Bariton) auf; Josef Krahe übernahm abermals die Rolle des Erzählers.<sup>27</sup>

Ob Rosenthals Funkfassung jemals wieder beachtet oder für eine Aufführung benutzt wurde, muss dahin gestellt bleiben. Das Archiv des Brockhaus-Verlages, mithin die Dokumentation von Vorstellungen unter Verwendung des entsprechenden Aufführungsmaterials, wurde bei dem Bombenangriff auf Leipzig in der Nacht vom 3. zum 4. Dezember 1943 zerstört – wie hunderte Leben, ungezählte Existenzen und Gebäude, so das Leipziger Opernhaus und sein Archiv. Rosenthal tat in dieser Nacht als Arzt Dienst in der Sanitätsstelle Leipzig Mitte, aus deren Keller er sich mit Verwundeten und Sanitätern retten konnte, bevor sie einstürzte. Wenige Tage zuvor war es ihm gelungen, Patienten, Mitarbeiter, Mobiliar und Instrumente seiner Klinik in einen Ort unweit der Stadt zu bringen<sup>28</sup> – in das ehemalige Schloss Thallwitz, wo er noch Jahre richtungsweisend und nachhaltig als Arzt wirken sollte.

### Uraufführung des Streichquartetts & Rundfunkvortrag

Am 1. September 1930 kam Humperdincks Sohn Wolfram zu einer „Humperdinck-Gedächtnisstunde“ nach Leipzig. Wer sie wann initiiert hatte, wird wohl weitgehend ein Geheimnis bleiben. Der Anlass war Engelbert Humperdincks Geburtstag. Kurz zuvor, am 27. August, teilte Wolfram seiner Schwester Irmgart mit (siehe Abb. 5, S. 30): „Also, mein Vortrag steigt am 1. September, abends 9 Uhr in Leipzig, über welchen Sender weiß ich noch nicht.“<sup>29</sup> Die Sendung wurde laut Programmankündigung

---

27 *Mirag* (wie Anm. 3), Nr. 51, 19.12.1931, S. 11.

28 Koch (wie Anm. 16), S. 56.

29 Wolfram Humperdinck, Brief vom 27.8.1930 an Irmgart Humperdinck, verheiratete Ohnesorge, Stadtarchiv Siegburg, Bestand Wolfram Humperdinck, Einlage in Tagebuch 1933 (!). Für die Mitteilung des unveröffentlichten Dokuments dankt die Autorin Herrn Dr. Christian Ubbert, Musikwerkstatt Siegburg.

auch auf den Deutschlandsender übertragen.<sup>30</sup>

Der Wortlaut der Ansprache ist nach jetzigem Kenntnisstand nicht überliefert. Aus dem zweiseitigen Schreiben an Irmgard geht jedoch hervor, dass ihn Wolfram Humperdinck – wohl dem Wunsch des Mitteldeutschen Rundfunks entsprechend – „ganz leicht und populär halten“<sup>31</sup> musste. Er konzentrierte sich darauf, „eine kurze Übersicht über den biographischen Werdegang“ des Vaters zu geben, wie er sich „aus den Briefen und Tagebüchern darstellt“.<sup>32</sup> Das kurze „Schlußkapitel von etwa 8 Minuten Vortragsdauer“ sollte in der „Quintessenz aus unseren gemeinsamen Erinnerungen“<sup>33</sup> bestehen. Irmgard und die beiden anderen Schwestern hatten offenbar ausführlich seiner Bitte entsprochen, in Vorbereitung dieses Vortrages ihre eigenen Erlebnisse zu Papier zu bringen: „Jedes Deiner Worte ist mir als Beitrag für das Persönlichkeitsbild äusserst wertvoll; natürlich konnte ich das, was mir von Dir, Edith u. Senta mitgeteilt wurde, nur zu ganz geringem Teil in den engen Schranken meines ½ stündigen Vortrags verwenden.“<sup>34</sup>

Der in Leipzig gehaltene Rundfunkvortrag war schließlich die Initialzündung für Wolfram, die umfangreiche Biografie *Das Leben meines Vaters*<sup>35</sup> zu schreiben: „Im Übrigen haben mich diese Studien angeregt“, erläuterte er in dem bereits zitierten Brief vom 27. August 1930, „mit dem Gedanken einer großen umfassenden Biographie umzugehen; vielleicht würde es mir gelingen, einmal ein würdiges Lebens- und Schaffensbild von Papa zu entwerfen!“<sup>36</sup> Bis zur Drucklegung sollte es allerdings noch mehr als 30 Jahre dauern.

---

30 *Mirag* (wie Anm. 3), Nr. 35, 30.8.1930, S. 19: Ankündigung für 1.9.1930 (21.00–22.00 Uhr).

31 Wolfram Humperdinck, Brief vom 27.8.1930 an Irmgard Humperdinck (wie Anm. 29).

32 Ebd.

33 Ebd.

34 Ebd. Die Sendung dauerte eine Stunde, die beiden Stücke können mit etwa 29 Minuten Spieldauer veranschlagt werden, Wolfram Humperdinck schrieb selbst von einer halben Stunde Rededauer.

35 Wolfram Humperdinck, *Engelbert Humperdinck. Das Leben meines Vaters*, Frankfurt/M. 1965.

36 Wolfram Humperdinck, Brief (wie Anm. 29).

Bemerkenswert ist auch der musikalische Rahmen dieser Sendung – bestehend aus zwei kammermusikalischen Werken, die (noch) nicht veröffentlicht beziehungsweise (das zweite) noch nie zu hören gewesen waren: das dem Andenken von Humperdincks Schwester Ernestine gewidmete Adagio „In memoriam defuncae“ aus dem Klavierquintett (1875) sowie das Streichquartett C-Dur (1920) als Uraufführung.<sup>37</sup> Es spielte das aus Mitgliedern des Gewandhaus-Orchesters bestehende Münch-Quartett in der Besetzung mit Karl Münch<sup>38</sup> und Willi Schauß (Violine), Hermann Wilke (Viola) sowie Willy Rebhan (Violoncello). Den Klavierpart im Adagio des Klavierquintetts übernahm Alfred Simon<sup>39</sup>, Hauspianist der Mirag seit 1924 und gelegentlich Dirigent von Sendungen und Bearbeiter einiger Stücke; als Jude wurde er im Frühjahr 1933 entlassen und konnte fortan nur noch in der jüdischen Gemeinde oder dem Jüdischen Kulturbund musikalisch tätig sein.

Dass die Uraufführung des Streichquartetts posthum am 76. Geburtstag des Komponisten in Leipzig stattfand, wurde kaum registriert und geriet weitgehend in Vergessenheit. Auch im Werkverzeichnis von Hans-Josef Irmen ist sie nicht erwähnt.<sup>40</sup> Festgehalten wurde die Uraufführung allerdings im *Jahres-Bericht der Mitteldeutschen Rundfunk Aktiengesellschaft Leipzig für 1931*, jedoch ohne Nennung des Datums.<sup>41</sup>

---

37 *Mirag* (wie Anm. 30)

38 Bekannt geworden als Dirigent Charles Münch (1891–1968), Konzertmeister im Gewandhausorchester 1926–1932.

39 Alfred Simon, Pianist und Kapellmeister, \* 24.10.1877 Berlin, † vermutlich vor 19.3.1940, Ort unbekannt.

40 Hans-Josef Irmen, *Thematisch-systematisches Verzeichnis* (wie Anm. 14), S. 165.

41 *Jahres-Bericht der Mitteldeutschen Rundfunk Aktiengesellschaft Leipzig für 1930*, S. 8.



# Dornröschen

Märchen in drei Akten

Musik von

Engelbert Humperdinck

Als

Hörspiel

nach Ebeling-Filhès bearbeitet

von

Wolfgang Rosenthal

Textbuch



Max Brockhaus, Leipzig  
1928

Abb. 1: Engelbert Humperdinck, *Dornröschen*. Märchen in einem Vorspiel und drei Akten; Libretto von Elisabeth Ebeling und Bertha Lehmann-Filhès, als Hörspiel bearbeitet von Wolfgang Rosenthal, Leipzig 1928.



Abb. 2: Wolfgang Zeuner-Rosenthal, Porträtaufnahme, um 1920, Fotograf: Fritz Reinhard (Leipzig), Schenkung Josef Koch, Archiv Leopoldina, N 64 Wolfgang Rosenthal, Nr. 6.



Abb.3: Wolfgang Rosenthal (links) im Gespräch mit Siegfried Wagner während der Bayreuther Festspiele 1925, Fotografin: S[ieglinde] Sammet (Bayreuth), Schenkung Josef Koch, Archiv Leopoldina a, N 64 Wolfgang Rosenthal, Nr. 6.



W

Mein Lieber, guter Trübsaler!

Zunächst sollte ich dir herzlichst für deinen lieben, ausführlichen Brief und die Drückungen an Papa. Jeder deiner Worte ist mir als Beitrag für den Fortschritt des amersantrol; radicalis korrekt um ihn, was mich um dir, Edith u. Lea unabhängig würde, nur zu ganz geringem Teil in den engen beide meiner Hand Vortrag wäre beenden, zumal da eine kurze Abmünd über die biographischen Wand- gang, wobei er nur an den Briefe u. Tagebücher beruht, einen ver- hältnis mäßig breiten Raum einnimmt. E.H. des Familienrat ist aber nur ein kurze Abmünd von den 8 kleinen Vortrag über, aber es ist gleich wie die Beim Wort aus unser gemeinsamen Druckungen - scandalis noch unendlich mehr weiter zu gehen wäre!

In 4 Wochen haben ich die Arbeit angeregt, und den ersten Teil einer großen umfangreichen Biographie zu schreiben, vielleicht wird es mir gelingen, mindest ein Beitrag von Papa zu erwarten! Es wäre mir eine sehr liebe Aufgabe sein - eine Wohnung, um die es nich selben zu leben verabschied haben wäre! Wäre mir sehr gern ein deiner Beitrag, die ich möglichst erwarten, aber es gibt keine Bestimmung - darum nochmal herzlichen Dank!

Also, mein Vortrag steht am 1. September, aber 9 Uhr in Luzern, über neuen Feuer, was ich noch nicht. (Leopold Humperdinck - Selbstbiografie). Wahrscheinlich im II. Teil aus den Wahrscheinlich (1876), in memorien bezeichnet und hinterher den Spezial quartals (1876/1877). Der Vortrag wäre ich ganz liebe und populär haben - also große Erwartungen trifft ich nicht stellen!!

Abb. 5: Wolfram Humperdinck, Brief vom 27.8.1930 an Irmgart Humperdinck, verheiratete Ohnesorge, 2 Seiten, S. 1, Stadtarchiv Siegburg, Bestand Wolfram Humperdinck.

Oper

Hörspiel

Erzähler

Ringold, König des Rosenlandes  
Armart, seine Gemahlin  
Röschen, beider Tochter  
Der Tellermeister ) am  
Der Koch ) Hofe  
Der Bote ) König Ringolds  
Reinhold, Sohn des Königs der Strahleninseln  
Ein Gesandter der Strahleninseln  
Der Vogt des Ahnenschlosses  
Ritter, Damen, Jungfrauen, Diener  
am Hofe des Königs Ringold

Rosa, Königin der Feen  
Morphina, Fee des Schlafes  
Sophia, Fee der Weisheit  
Mab, Fee des Frohsinns  
Blanka, Fee der Unschuld  
Bella, Fee der Schönheit  
Viola, Fee der Bescheidenheit  
Pietas, Fee der Frömmigkeit  
Flora, Fee der Blumen  
Veritas, Fee der Wahrheit  
Poë, Fee der Dichtkunst  
Hulda, Fee der Häuslichkeit  
Daemonia, die böse Fee  
Nymphen und Najaden  
im Dienste der Fee Daemonia

Eine Rose  
Ein Vergissmeinnicht  
Eine Winde  
Quecksilber  
Die Sonne  
Der Mond  
Der Morgenstern  
Die Morgenröte  
Ein Komet  
Fixsterne, Planeten und Asteroiden

Der König  
Die Königin  
Dornröschen  
Der Kellermeister  
Der Koch  
  
Der Prinz (Reinhold)  
  
Der Vogt

Die gute Fee (Rosa)  
  
  
  
  
  
  
  
  
  
  
Die zwölfte Fee  
Zehn weitere gute Feen  
Die böse Fee (Dämonia)

Chor der Jungfrauen, Hofdamen, Ritter und  
Diener, sowie der Erdgeister und anderer  
Erscheinungen

Anhang 1: Humperdinck, *Dornröschen*, Personage.

Original <sup>1</sup>	Hörspielfassung <sup>2</sup>
<p><i>Nr. 19 Himmelfahrt</i></p> <p><i>(Dämonia)</i>  Mondesstrahl,  Sink' ins Tal,  Führ' den Wandersmann  Sicher himmelan,  Ohne Säumen  Zu den Räumen,  Wo die Wolken zieh'n,  Sonn' und Sterne glüh'n.</p>	<p>Nr. 18 Beschwörung der Erdgeister</p> <p>(Die böse Fee)  Geisterchor,  Komm hervor,  Hüll' den müden Mann  Fest in Schlafes Bann!  Laßt ihn träumen,  Laßt ihn säumen,  Bis die Rettungsfrist  Hingeschwunden ist!</p>
<p><i>Nr. 20 Sphärenreigen</i></p> <p><i>(Chor der Fixsterne)</i>  Herbei zum Tanz,  Ihr schimmernden Sterne  Von nah und ferne,  Im flimmernden Glanz!  Herbei zum Tanz,  Ihr schimmernden Sterne  Aus himmlischer Ferne  Im flimmernden Glanz!</p> <p>Herbei zum Tanz,  O himmlisches Leben,  Mit funkelnem Glanz  Im Äther zu schweben,  Zu schwimmen im Strome der Strahlenflut,  Zu baden im Meere der Flammenglut!</p> <p>Nun wall' und schwinge  Von Stern zu Stern,  Der Sphären urew'ge Harmonie!  Nun hall' und dringe  Von nah und fern  Der Welten unendliche Melodie!  [...]</p>	<p>Nr. 19 Chor der Erdgeister</p> <p>Herauf, herauf  Aus Schächten und Grüften,  Aus Bergesklüften  Voll schimmerndem Glanz!  Hervor, hervor,  Ihr Geister der Berge,  Ihr Gnomen und Zwerge,  Hervor zum Tanz!</p> <p>Herbei, Herbei,  Welch' wonniges Leben,  Im Reigen zu schweben,  Umhüllt von des Mondes magischem Schein,  Dem Dunkel der Tiefe entronnen zu sein!</p> <p>Der Zauberin Rufen,  Das zu uns drang,  Und tausend Stufen  Zum Licht uns zwang,  Wie gerne folgten wir sogleich  Ihm aus der Unterwelt Bereich!</p>

1 [Elisabeth Ebeling, Bertha Lehmann-Filhés], *Dornröschen. Märchen in einem Vorspiel und drei Akten; Libretto zum gleichnamigen Bühnenwerk von Engelbert Humperdinck*, zweite, völlig überarbeitete Auflage, Remagen 2010, S. 38–41.

2 Engelbert Humperdinck, *Dornröschen. Märchen in einem Vorspiel und drei Akten; Libretto von Elisabeth Ebeling und Bertha Lehmann-Filhés*, als Hörspiel bearbeitet von Wolfgang Rosenthal, Leipzig 1928, S. 17 f.

Anhang 2: Humperdinck, *Dornröschen*,  
Textbeispiele Nr. 19/20 (original), Nr. 18/19 (Hörspielfassung).

Oper Akt / Bild	Nr.		Hörspiel Akt	Nr.	
	01.	Orchestervorspiel	<b>I. Akt</b>	01.	Orchester-Vorspiel
<b>Vorspiel 1. Bild</b> <i>Die goldenen Teller</i>	02.	Frohes Ereignis		02.	Frohes Ereignis (Jungfrauen-Chor)
	03	Ankunft der Feen		03	Ankunft der Feen
	04	Feenmahl		04	Feenmahl
	05	Patenlied		05	Patenlied
	06	Segen und Fluch		06	<b>Fluch</b>
	07	Schlaf für Tod		07	Schlaf für Tod
	08	Orchesternachspiel		08	Orchester-Nachspiel
<b>I. Akt 2. Bild</b> <i>Die Spindel</i> <i>(15 Jahre später)</i>	09	Festklänge	<b>II. Akt</b> <i>(15 Jahre später)</i>	09	Festklänge
	10	Röschen		10	<b>Ballspiel</b>
	11	Die Festgäste		11	Die Festgäste
	12	Das Verhängnis		12	<b>Spinnlied und Verhängnis</b>
<b>II. Akt 3. Bild</b> <i>Im Ahnensaal</i> <i>(Hundert Jahre später)</i>	13	Ballade	<b>III. Akt</b> <i>(Hundert Jahre später)</i>	13	Ballade
	14	Das Traumbild			
	15	Die Enthüllung		14	<b>Enthüllung</b>
	16	Dornröschens Bild		15	Dornröschens Bild
	17	Mahnung		16	Mahnung
	18	Irrfahrten		17	Irrfahrten
<b>II. Akt 4. Bild</b> <i>Dämonia</i>	19	Himmelfahrt		<b>18</b>	<b>Beschwörung der Erdgeister</b> <b>[anderer Text]</b>
<b>II. Akt 5. Bild</b> <i>Im Reich der Sterne</i>	20	Sphärenreigen		<b>19</b>	<b>Chor der Erdgeister</b> <b>[anderer Text]</b>
	21	Sonnenaufgang			
	22	Sternenspruch			
	23	Sphärenreigen			
<b>III. Akt 6. Bild</b> <i>Die Ringe</i>	24	Quecksilber			
	25	Gelöbnis		20	Gelöbnis
				<b>21</b>	<b>Das Dornenschloss</b>
	26	Versuchung		22	Versuchung und Überwindung
	27	Überwindung			
	28	Schneesturm			
	29	Sonnenschein			
	30	Das Dornenschloss		↑	
<b>III. Akt 7. Bild</b> <i>Die Erlösung</i>	31	Dämonias Ende			
	32	Im Schlossgarten		23	
	33	Das Erwachen		24	

Anhang 3: Humperdinck, *Dornröschen*, Szenenfolge.





Matthias Corvin

## „Fülle des Wohllauts“ Engelbert Humperdincks Werke in Tonaufnahmen der Kaiserzeit

„Fülle des Wohllauts“ heißt ein berühmtes Kapitel in Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* (1924). Darin spielt der Protagonist Hans Castorp den Patientinnen und Patienten eines Davoser Sanatoriums Schellackplatten auf einem Grammophon vor. Ihr Klang verströmt einen ganz einzigartigen Zauber. Ähnliches lässt sich auch über die hier behandelten Tonaufnahmen mit Musik Engelbert Humperdincks sagen. Sie entstanden in der Kaiserzeit, die er von der Proklamierung des Deutschen Kaiserreichs im Jahr 1871 bis zur Abdankung Wilhelms II. im Jahr 1918 miterlebte und die ihn prägte.

Die Gründerzeit und die beiden ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts waren eine Ära der Erfindungen, auch bezüglich der Aufnahmetechnik. Humperdinck hat viele der damaligen Entwicklungen hautnah miterlebt, so besuchte er während seiner Frankfurter Zeit im Jahr 1891 die *Internationale Elektrotechnische Ausstellung*. Dort wurde unter anderem der von Thomas Alva Edison erfundene Phonograph zur Aufzeichnung der menschlichen Stimme demonstriert und das neuentwickelte Grammophon.<sup>1</sup> Nach Auskunft seines Sohnes Wolfram nahm Humperdinck während dieser Ausstellung außerdem „an der telefonischen Übertragung von Opern-Aufführungen aus Frankfurt und München teil“<sup>2</sup>, den Vorläufern späterer Radioübertragungen.

---

1 Vgl. Jürgen Stehen, „Eine neue Zeit!“ *Die Internationale Elektrotechnische Ausstellung 1891*, Frankfurt/M. 1991, S. 682 und S. 685.

2 Wolfram Humperdinck, *Engelbert Humperdinck. Das Leben meines Vaters*, Koblenz <sup>2</sup>1993, S. 205.

Humperdincks Interesse am neuen Medium der Tonaufzeichnung war vielfältig: So komponierte er im Jahr 1904 auf Anfrage der italienischen Gramophone Company sein Lied *Verratene Liebe* nach Adelbert Chamisso. Es sollte als Partitur neben einer Schallplatte publiziert werden, doch es kam offenbar nur zum Notendruck, denn die geplante Einspielung ist nicht nachzuweisen.<sup>3</sup> Ebenso begeistert war er vom Reproduktionsklavier, ein Abspielgerät der amerikanischen Aeolian Company befand sich sogar in seinem Besitz.<sup>4</sup> Für die beiden deutschen Firmen M. Welte & Söhne und Ludwig Hupfeld AG nahm er mehrere Rollen mit eigenen Kompositionen auf. Parallel dazu erlebte er während seiner späten Lebensphase ab 1900 in Berlin den rapiden Aufschwung der akustisch-mechanischen Musikaufzeichnung auf Schellackplatten.

Zur Datierung der untersuchten Aufnahmen ist anzumerken, dass auch Schallplatten einbezogen werden, die etwas über die deutsche Kaiserzeit hinausreichen. Diese Epoche durchzog als roter Faden das Siegburger Symposium 2021 *Kaiserwette(r) – Engelbert Humperdinck und seine Zeit*, in das dieser Aufsatz als Vortrag eingebunden war. Es werden jedoch alle Aufnahmen bis zu Humperdincks Todesjahr 1921 berücksichtigt – also sämtliche Tondokumente, die dem Komponisten bekannt sein konnten. Etliche der Sängerinnen und Sänger, die auf den frühen Schellackplatten dokumentiert sind, hat Humperdinck selbst gehört und deren Darstellungskraft mitunter gelobt. Auch wenn jede kommentierte Diskographie eine gewisse Vorläufigkeit besitzt und durch die Sichtung weiterer Aufnahmen komplettiert werden muss, bildet die vorliegende Untersuchung durch die Auswertung zahlreicher Kataloge erstmals einen nahezu vollständigen Überblick über Humperdincks Musik, die zu seinen Lebzeiten auf Tonträger erschien.<sup>5</sup>

---

3 Vgl. Ralph Kogelheide, *Jenseits einer Reihe „tönender Punkte“: Kompositorische Auseinandersetzung mit Schallaufzeichnung, 1900–1930*, Hamburg 2017, S. 59 und S. 67 sowie das Vorwort in: Engelbert Humperdinck, *Sämtliche Klavierlieder*, Bd. 1, hg. v. Christian Ueber, Köln 2000, S. 4 f.

4 Vgl. Anzeige der Aeolian Company in: *Musical America*, Vol. XXII, New York 16.10.1915, S. 22. Siehe Abb. 1, S. 56.

5 Die erste umfassende Humperdinck-Diskographie erschien in der Biographie: Matthias Corvin, *Märchenerzähler und Visionär. Der Komponist Engelbert Humperdinck*, Mainz

## Die Klavierrollen für das Reproduktionsklavier 1897 bis 1916

Das zu Humperdincks Lebzeiten verbreitete Reproduktionsklavier konservierte die Musik mittels einer Notenrolle. 50 kürzere oder längere Auszüge aus seinen Werken blieben auf 47 Rollen erhalten. Darunter finden sich auch die einzigen Tondokumente, die Humperdincks eigenes Spiel festhalten. Daher werden sie an den Anfang dieses Überblicks gestellt. Eingespielt wurden sie für die führenden Firmen der Zeit: M. Welte & Söhne (Freiburg), Aeolian Company (New York), Ludwig Hupfeld AG (Leipzig), J. D. Phillips AG (Frankfurt am Main) und Meißner & Schüller (Dresden und Leipzig). Bei den für mechanische Musikinstrumente gedachten Rollen stellt sich natürlich die generelle Frage, inwieweit sie dem wirklichen Spiel des Interpreten nahekommen. Dieses Thema soll hier aber nicht weiter diskutiert werden.

Eines der bedeutendsten Dokumente ist die von Humperdinck eingespielte Notenrolle des „Abendsegens“ mit anschließender „Traumpantomime“, die 1908 (oder davor)<sup>6</sup> für das Welte-Mignon-Reproduktionsklavier (Nr. 646) erstellt wurde. Bei diesem Instrument wurden erstmals dynamische Feinheiten und der Pedalgebrauch mit aufgezeichnet.<sup>7</sup> Die Klavierrolle erschien bis heute mehrfach auf Tonträgern, abgespielt etwa über einen Steinway D Flügel.<sup>8</sup> In Humperdincks Klavierspiel verraten

---

2021, S. 230–253, dort auch eine Auflistung der besprochenen Aufnahmen mit Quellenangaben. Da viele seither neuentdeckte Rollen für das Reproduktionsklavier dort noch nicht aufgelistet sind, werden sie in der Übersicht am Ende dieses Aufsatzes ergänzend abgedruckt.

6 Datum nach dem Katalog der Welte-Mignon-Reproduktionsrollen, <http://www.welte-mignon.de/kat> (Abruf 19.1.2022). Klaus Fischer gibt hingegen den 19.10.1905 an, in: *Welte-Mignon authentisch. Dokumente der Klaviermusik*, <https://www.welte-mignon-authentisch.de/mediapool/pdf/welte-mignon-authentisch-dokumente-der-klaviermusik-cd-booklet.pdf> (Abruf 19.1.2022).

7 Vgl. Peter Hagmann, *Das Welte-Mignon-Klavier, die Welte-Philharmonie-Orgel und die Anfänge der Reproduktion von Musik*, Bern u. a. <sup>2</sup>1984, digitale Version der Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, Zürich 2002, S. 27, <http://freidok.uni-freiburg.de/volltexte/608> (Abruf 19.1.2022).

8 *The Welte Mignon Mystery*, Vol. XIV, Opera Composers Leoncavallo, Humperdinck and others, Tacet 2009.

zahlreiche arpeggierte Akkorde den Interpretationsstil des 19. Jahrhunderts. Das recht freie Rubato erstaunt aus heutiger Sicht. Es wird vor allem eingesetzt, um die einzelnen Abschnitte zu gliedern. So verlangsamt er das Tempo in deren Schlussphasen oft mit einem deutlichen Ritardando und zieht es beim nächsten Teil wieder merklich an. Auch laute Höhepunkte werden durch eine bewusste Tempo-Verbreiterung hervorgehoben. Besonders deutlich wird das, wenn das „Zeitmaß des ‚Abendsegens‘“ laut Partituranzeige<sup>9</sup> in der belebter gespielten „Traumpantomime“ wieder eintritt. Viele der mit „ausdrucksvoll“ überschriebenen Passagen werden von Humperdinck ebenfalls verlangsamt interpretiert. Bemerkenswert ist die Transparenz seines Klavierspiels. Zeitnah zum „Abendsegens“ und der „Traumpantomime“ nahm Humperdinck für die Firma M. Welte & Söhne noch den populären „Rosenringel“ aus den *Königskindern* sowie das Menuett aus der Oper *Die Heirat wider Willen* auf, wie die benachbarten Welte-Mignon-Notenrollen Nr. 647 und 650 verraten.

Besonders viele Aufnahmen spielte Humperdinck ab 1906 für die Ludwig Hupfeld AG in Leipzig ein.<sup>10</sup> Insgesamt sind dort elf seiner Notenrollen dokumentiert – mit Auszügen aus *Hänsel und Gretel* („Abendsegens“ und „Waldmännlein“), den *Königskindern* („Rosenringel“) und *Dornröschen* (Vorspiel und Ballade, „Gesang der Rosenmädchen“ und „Versuchung“). Außerdem finden sich gleich mehrere Auszüge aus seinen Shakespeare-Schauspielmusiken *Wintermärchen* („Sonntagsglocken“ und „Schäfertanz“), *Was ihr wollt* („Spinnerlied“ und „Narrenlied Nr. 3“) sowie *Der Kaufmann von Venedig* (Sarabande und „Liebesszene“). Für die Firma Hupfeld nahm er neben dem Menuett aus *Heirat wider Willen* sein einziges originales Klavierstück auf: das Albumblatt C-Dur.

Doch auch andere widmeten sich Humperdincks Werken. Mehrfach aufgelegt wurde die Rolle mit der „Traumpantomime“ aus *Hänsel und Gretel*, die der amerikanische Konzertpianist Robert Armbruster (1896–1994) für das System Duo Art der Aeolian Company einspielte. Für die Ludwig Hupfeld AG verewigte der Hauspianist Oswin Keller (1885–1961) übri-

---

9 Engelbert Humperdinck, *Hänsel und Gretel*, Edition Eulenburg Nr. 913 [Partitur], hg. von Hans-Josef Irmen, Mainz 1982, S. 279, Ziffer 101.

10 Die vollständigen Kataloge sind einsehbar unter <http://www.hupfeld-leipzig.de/Künstlerrollen.html> (Abruf 19.1.2022).

gens auch zwei Humperdinck-Arrangements von Eugen Sattelmair (das Einzellied *Am Rhein* und „Hellafestmarsch“) sowie ein Potpourri aus der Pantomime *Das Mirakel*. Der ungarische Pianist Alfred Szendrei (1884–1976) nahm für dieselbe Firma außerdem ein *Königskinder*-Potpourri auf. Allerdings sind die auf den Rollen notierten Namen nicht immer korrekt. So wird bei der Welte-Mignon Klavierrolle des „Wiegenliedes“ (Nr. 651) der Verleger Max Brockhaus als Pianist angegeben.

Etliche Rollen entstanden zudem bei der New Yorker Aeolian Company: Dort wurden bereits vor 1905 Humperdincks vierhändige Klavierarrangements aus Richard Wagners *Parsifal* vollständig auf zwölf Rollen aufgenommen, wobei der mit ihm befreundete Dirigent Alfred Hertz (1872–1942) als Pianist angegeben wird.<sup>11</sup> Wer den zweiten Part spielte, ist unbekannt. Hertz leitete an der New Yorker Metropolitan Opera am 24. Dezember 1903 die erste szenische Aufführung des *Parsifal* außerhalb der Bayreuther Festspiele. In diesem Zusammenhang entstanden auch die Rollen.

Für Humperdincks Musik auf Klavierrollen lässt sich zusammenfassend festhalten, dass nach den Wagner-Arrangements Auszüge aus *Hänsel und Gretel* am häufigsten vertreten sind, und zwar zehnmal. Am beliebtesten waren arrangierte Potpourris oder *Selections*. Danach folgen sieben Auszüge aus der Oper *Königskinder* und sechs Auszüge aus Humperdincks Schauspielmusiken für Max Reinhardt. Mit sechs Klavierrollen ist die Musik aus der Pantomime *Das Mirakel* ebenfalls stark vertreten, und aus *Dornröschen* wurden immerhin vier Auszüge eingespielt.

## Die akustisch mechanischen Aufnahmen 1902 bis 1921

Noch zahlreicher sind die akustisch-mechanischen Aufnahmen aus Humperdincks Zeit mit Auszügen aus seinen Werken. Bereits die Fülle der Schallplatten-Labels ist eindrucksvoll. So wurde Humperdincks Musik in Deutschland unter anderem für die drei großen Berliner Firmen Odeon,

---

11 Vgl. *Catalog of music for the pianola. Pianola piano and aeriola*, Aeolian Company, New York 1905, S. 93 und *Catalogue of all 65 and 88 note music rolls issued for the pianola & pianola piano, including metrostyle & themodist rolls up to July 1914*, The Orchestrelle Company, London 1914, S. 255 f.

Parlophon/Carl Lindström AG und Beka-Record eingespielt, außerdem für die Deutsche Grammophon Gesellschaft (Hannover und Berlin). Im englischsprachigen Raum entstanden Schellack-Aufnahmen für die Gramophone Company (London, New York) mit seinem berühmten Label HMV sowie für die Victor Talking Machine Company (Camden, USA). Auch die französische Firma Pathé Records (Paris) nahm früh Auszüge aus Humperdincks Werken mit ins Programm, womit die Internationalität des Komponisten auch auf dem Plattenmarkt erkennbar ist.

Für die Jahre 1902 bis 1921 konnten insgesamt 85 Auszüge aus seinen Werken auf Schallplatte nachgewiesen werden. Darunter finden sich allein 47 vokale und instrumentale Nummern aus der Oper *Hänsel und Gretel*, wobei es einzelne Aufnahmen sogar in englischer und französischer Sprache gibt. Mit 19 Tondokumenten steht die Oper *Königskinder* an zweiter Stelle der Diskographie: Von interpretatorischem Interesse dürfen insbesondere jene Aufnahmen sein, die im Umfeld der New Yorker Uraufführung 1910 und der Berliner Erstaufführung 1911 entstanden. Die darauf zu hörenden Sängerinnen und Sänger<sup>12</sup> wurden zum Teil von Humperdinck selbst auf die Rollen vorbereitet. Nicht zuletzt sind Humperdincks Lieder mit 14 Aufnahmen recht häufig vertreten. Ihre Länge entsprach besonders gut dem durchschnittlichen Spielumfang einer Schellackplatten-Seite. Auf Tonträger eingespielt wurden außerdem Auszüge aus *Das Mirakel* und aus der Schauspielmusik *Was ihr wollt* sowie – als einzigartiges Dokument – Humperdincks Orchester-Bearbeitung von Wagners „Siegfrieds Rheinfahrt“.

### Die Aufnahmen aus der Oper *Hänsel und Gretel*

Bereits neun Jahre nach der Uraufführung von *Hänsel und Gretel* am 23. Dezember 1893 in Weimar wird ein erster Auszug daraus auf Schellack-Platte veröffentlicht. Er stammt vom österreichisch-ungarischen

---

12 Alle Informationen zu den in diesem Aufsatz erwähnten Sängerinnen und Sängern nach den Artikeln im Personenteil des *MGG*, Kassel u. a. 1999–2007 und nach Karl-Josef Kutsch/Leo Riemens, *Großes Sängerlexikon*, vierte erweiterte Auflage, München 2003, Jürgen Kesting, *Die großen Sänger*, Neuausgabe in vier Bänden, Hamburg 2008 sowie diversen Internetplattformen zur Gesangskunst der Schellackära.

Opernsänger Felix Groß (1860–1912), einem Mitglied der Wiener Hofoper. Unter seinem Pseudonym Benedikt Felix nahm er im Jahr 1902 das „Besenbinderlied“ auf. Auch in den folgenden Jahren gehört es zu einem bevorzugten Auszug aus *Hänsel und Gretel*. Es existiert in vier Einspielungen, darunter eine 1903 auf HMV veröffentlichte französischsprachige Version des belgischen Baritons Jean Delvoe (1854–1938), der ein Star der Pariser Opéra-Comique war.

Beliebt auf Platte waren außerdem die volkstümlichen Vokalnummern wie „Suse, liebe Suse“, „Brüderchen, komm tanz mit mir“ und „Ein Männlein steht im Walde“ – die in jeweils vier Aufnahmen dokumentiert sind. Mehrfach aufgenommen wurden auch das „Lied des Sandmanns“, die vom Vater gesungene „Hexenballade“ sowie der „Hexentanz“ aus dem dritten Akt, der 1911 sogar von einer männlichen Hexe für Victor eingesungen wurde, dem deutschen Tenor Albert Reiß (1870–1940) – ein tönender Beweis für die in Humperdincks Zeit eingeführte Praxis, die Partie der Hexe mit einem Tenor anstelle einer Mezzosopranistin zu besetzen.

Am häufigsten interpretiert wurde allerdings der fünfmal nachgewiesene „Abendsegen“. Es gibt ihn mit Orchester- oder Klavierbegleitung, wie in einer Aufnahme aus dem Jahr 1907 mit der Sopranistin Ella Tordek (1878–1918) und der Mezzosopranistin Louise Höfer (1874–1918) für Beka-Grand-Record. Beide Sängerinnen gehörten zum Ensemble der Münchner Hofoper. Der Aufnahme hört man ein wenig die Mühe an, die Schallplatten-Einspielungen in jener Zeit bedeuteten. Da Schnitte nicht möglich waren, musste beim Durchlauf alles irgendwie stimmen. So wurden etwa fehlerhafte Akkordgriffe im Klavierpart einfach beibehalten. Bemerkenswert ist der deutliche Stimmfarben-Kontrast zwischen Tordeks und Höfers Stimme. Die Partien von Hänsel und Gretel wurden in ihren Timbres ansonsten angenähert, denn so wirkte die Zweistimmigkeit homogener. Nachzuhören ist das etwa in der Wiener Aufnahme mit der Sopranistin Elise Elizza (1870–1926) und der Mezzosopranistin Hermine Kittel (1879–1948) für Gramophone & Typewriter.

Nach echter Bühnen-Atmosphäre klingen einige Aufnahmen der rumänisch-amerikanische Sopranistin Alma Gluck (1884–1938) und der amerikanischen Altistin Louise Homer (1871–1947) aus dem Jahr 1913 für Victor. Besonders charmant ‚inszeniert‘ wird das Duett „Brüderchen, komm tanz mit mir“. Sogar das Händeklatschen beim Tanzen sowie das

in hinzugefügte Koloraturen umgesetztes ‚Quietschen‘ beim gegenseitigen Necken sind in den Vortrag eingebunden. So wird eine richtige Spielatmosphäre aus dem Grammophon-Trichter gezaubert.

Kurz vor Humperdincks Tod hat auch die lange am Hamburger Stadttheater und später in Wien wirkende Sopranistin Elisabeth Schumann (1888–1952) eine faszinierende Aufnahme der Gretel-Szene „Wo bin ich? Wach ich?“ aus dem dritten Akt für die Deutsche Grammophon verewigt. Ihr natürliches Singen samt schlüssig eingebundenen Koloraturen auf den Vogelruf „Tirelirili“ offenbart eine Darstellungskunst, die schon zu Lebzeiten gerühmt wurde. Schumann sang immer „mit einem Lächeln“<sup>13</sup>, erklärte der mit ihr auftretende Pianist Gerald Moore. Ihre Interpretation aus dem Jahr 1920 beweist zugleich, wie wichtig Erfahrungen als Liedinterpretin für die Partien aus *Hänsel und Gretel* sein können.

Bei den Sängern sei insbesondere auf den deutschen Bariton Otto Goritz (1873–1929) hingewiesen.<sup>14</sup> Ihn kannte Humperdinck auch persönlich, denn Goritz sang den Spielmann bei der Uraufführung der *Königskinder* im Jahr 1910 in New York. Seine Karriere als Schauspieler und Sänger formten ihn zu einem Charakterdarsteller. Sein Repertoire reichte vom komischen bis zum ernststen Fach. Er überzeugte außerdem als lyrischer Bariton, und seine bis in die Tiefe reichende Stimme erlaubte ihm sogar, Basspartien zu übernehmen. Den Besenbinder Peter aus *Hänsel und Gretel* gestaltete er zu Humperdincks Lebzeiten vielfach an der Metropolitan Opera New York.

1911 sang Goritz die „Hexenballade“ für Victor ein. Dabei gelang ihm eine düster-groteske Interpretation, die das suggestive Singen zum Ideal erhebt. Das Spiel mit der Stimmfarbe und freien Zutaten wie das laute Aufheulen nach der Stelle „die Lebkuchenkinder“ wirkt aus heutiger Sicht ein wenig manieriert; ebenso die plötzlich vom Singen zum Sprechgesang wechselnde Passage: „Sie werden gefressen! Von der Hexe!“ Völlig aus dem Kontext fällt das von Goritz eingefügte höhnische Lachen nach den die Szene beendenden Schlusszeilen: „He, Alte, wart doch! Nimm mich mit!

---

13 Gerald Moore, *Bin ich zu laut? Erinnerungen eines Begleiters* (1976), München u. a. ©1987, S. 98.

14 Siehe Abb. 2. S. 57.



Wir wollen ja beide zum Hexenritt!“ Die Eltern stürzen an dieser Stelle ja in den Wald, um ihre sich in Gefahr befindenden Kinder zu retten. Durch das Lachen erhält der Vater nun selbst dämonische Züge. Zu fragen wäre: Hat Goritz die Partie auf der Bühne ebenfalls so gestaltet oder zeigt seine Aufnahme vielmehr, wie sich ein Opernauszug wie die „Hexenballade“ als Vortragsstück verselbständigen konnte? In der Rolle des Besenbinders ist Goritz ein Einzelfall, vergleicht man ihn mit der geradezu noblen Besenbinder-Darstellung des unter anderem an der Wiener Hofoper singenden Carl Rittmann (1879–1942) für Grammophon.

Auch Orchesterauszüge gibt es aus *Hänsel und Gretel*. Neun Veröffentlichungen sind dokumentiert. Sie unterstreichen die Popularität der Instrumentalteile der Märchenoper, so das bereits zu Humperdincks Zeit als Konzertstück beliebte „Vorspiel“. Daneben war der „Hexentanz“ wegen des Einsatzes von Xylophon und Schlaginstrumenten als Instrumental-Arrangement beliebt, denn diese Instrumente konnten gut akustisch-mechanisch aufgenommen werden.

Bis zu Humperdincks Tod wurden außerdem vier Orchester-Suiten oder arrangierte Fantasien aus *Hänsel und Gretel* auf Tonträger gebannt. Die längste davon spielte der britische Dirigent Adrian Boult (1889–1983) mit dem British Symphony Orchestra ein. Sie entstand in den Jahren 1921 und 1922 für die britische Gramophone und umfasst rund 17 Minuten Spielzeit, verteilt auf mehrere Schellackplattenseiten. Neben dem kompletten „Vorspiel“ enthält diese Suite den „Hexenritt“ (das Vorspiel zum zweiten Akt mit Konzertschluss) sowie eine instrumentale Version der Sandmännchen-Szene, der noch der zweite Abschnitt der „Traumpantomime“ angehängt wird. So ergibt sich eine kohärente *Hänsel und Gretel*-Suite. Boult's Interpretation ist von großer Konzentration geprägt. Er verkörpert bereits einen modernen Dirigenten, der den Fokus auf technische Perfektion und eine – für die Zeit – erstaunliche Orchesterleistung setzt. Rubati, damals übliche Streicher-Portamenti und ein singender Ton prägen seinen Stil. Hervorzuheben sind außerdem die recht unpathetisch gestalteten Höhepunkte. Besonderen Wert legte Boult auf die Durchsichtigkeit des Klangbildes, denn das stellte bei den frühen Grammophon-Aufnahmen mit Orchester eine Herausforderung dar.

## Die Aufnahmen aus der Oper *Königskinder*

Eine historisch einmalige Situation liegt bei Humperdincks Oper *Königskinder* vor, die am 28. Dezember 1910 an der New Yorker Metropolitan Opera uraufgeführt wurde. Von allen drei Hauptprotagonisten – Geraldine Farrar (Gänsemagd), Hermann Jadlowker (Königssohn) und Otto Goritz (Spielmann) – gibt es zeitnah entstandene Einzelaufnahmen. Diese Dokumente sind auch deshalb interessant, weil der Komponist diese Aufführung „als vorbildlich“<sup>15</sup> einstufte. Des Weiteren existieren Schellackplatten von Lola Artôt de Padilla, der Gänsemagd der deutschen Erstaufführung am 14. Januar 1911 in der Königlichen Oper Berlin, und von Karl Jörn, der Königssohn-Zweitbesetzung der New Yorker Premiere.

Die international gefeierte Amerikanerin Geraldine Farrar (1882–1967) war bis 1906 Mitglied der Königlichen Oper Berlin, bevor sie an der Metropolitan Opera in New York wirkte. Ihr Schwerpunkt lag im Koloraturfach und auf den Partien für lyrischen Sopran in italienischen und französischen Opern, gelegentlich übernahm sie auch dramatische Rollen und sang Mezzo-Partien (*Carmen*). Anfang Oktober 1910 fragte Humperdinck bei der damals in Deutschland weilenden Sängerin an, ob sie mit ihm die Partie der Gänsemagd einstudieren wolle. Darauf antwortete Farrar dem Komponisten postwendend, dass es für sie „ein besonderes Vergnügen [wäre], mit Ihnen die Partie der reizenden Gänsemagd durchzunehmen.“<sup>16</sup>

Am 12. Oktober 1910 scheint es im Berliner Hotel Adlon zu einer gemeinsamen Probe gekommen zu sein. An ihr nahm neben Farrar offenbar auch Hermann Jadlowker (1877–1953) teil, der Königssohn der Uraufführung. Mit ihm war Humperdinck die Rolle bereits am 25. September 1910 durchgegangen.<sup>17</sup> Der in Lettland geborene Tenor sang als Kind im Synagogenchor seiner Heimatstadt Riga, ehe er eine Laufbahn als Opernsänger einschlug. 1911 kam er an die Königliche Oper Berlin.

---

15 Wolfram Humperdinck, *Engelbert Humperdinck* (wie Anm. 2), S. 288.

16 Eva Humperdinck (Hg.), *Königskinder. Briefe und Dokumente zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der zweiten und größeren Märchenoper von Engelbert Humperdinck*, Koblenz 1993, S. 111.

17 Vgl. ebd., S. 108.

Sein Repertoire war weitgefächert: Es reichte von Koloratur-Rollen über das lyrische Fach bis hin zu dramatischen Partien. Jadlowker sang in italienischen, französischen und deutschen Opern, darunter auch Wagner-Partien. Nach seiner Bühnen-Karriere arbeitete er als Kantor in Riga.

Die beiden von Farrar überlieferten Schellack-Auszüge dokumentieren ihre lyrisch-mädchenhafte Stimme. Nur eine ihrer im Jahr 1912 eingesungenen Aufnahmen enthält allerdings eine Partie der Gänsemagd, und zwar die Passage aus dem Schlussduett im dritten Akt: „Weißt du noch das große Nest“. Ihr zweiter Auszug kombiniert hingegen das liedhafte „Lieber Spielmann“ des Kinderchores aus dem dritten Akt mit der Bitte des Besenbinder-Kindes „Wir glauben’s und haben’s fest im Sinn“. Diesen beiden Vokalteilen werden vom begleitenden Instrumentalensemble noch die ersten Takte des Vorspiels zum dritten Akt vorangestellt. So entsteht eine dreiteilige Collage von knapp vier Minuten Spiellänge. Die Aufnahme dieser Passagen lässt auf die Beliebtheit der Liederlagen aus den *Königskindern* schließen, mit denen man den Namen Humperdinck besonders verband.

Aus demselben Jahr stammt eine Aufnahme von Jadlowker. Es handelt sich um die große Solo-Szene „Ei ist das schwer, ein Bettler sein“ aus dem zweiten Akt. In dieser Einspielung wird deutlich, wie nah an Wagners Siegfried Humperdinck die Rolle des Königssohns anlegte – besonders an die Waldszenen im Mittelakt von *Siegfried*, dem dritten Teil der *Ring-Tetralogie*. Jadlowker gestaltet die Rolle des Königssohns recht heldisch, singt aber durchaus auch sensibel. Die Passage ab „Müssen’s schwache Blumen sagen“ erfüllt er mit emphatischem Ausdruck bis hin zum kraftvoll herausgeschleuderten „Ja“ in den Schlusstakten. Jadlowker schildert einen mit seiner Rolle als Königssohn ringenden Menschen. Aus der Partitur ist seine Darstellung nicht eindeutig herauslesbar. So transportiert diese zeitnah zur Einstudierung mit Humperdinck eingespielte Aufnahme – jenseits ihrer individuellen Interpretation – vielleicht auch den Willen des Komponisten, denn dieser lobte Jadlowkers „Stimme“ gegenüber dem Uraufführungs-Dirigenten Alfred Hertz bereits vor der Premiere.<sup>18</sup>

Dass man von diesem Tondokument aber keine explizite Rollengestaltung ableiten kann, beweist eine Gegenüberstellung mit der Interpre-

---

18 Alfred Hertz, Brief vom 2.10.1910 an Engelbert Humperdinck, ebd., S. 109.

tation des Königssohns durch den deutsch-amerikanischen Tenor Karl Jörn (1873–1947). Er wirkte von 1902 bis 1908 an der Königlichen Oper in Berlin und war der absolute Lieblingsänger von Kaiser Wilhelm II. Jörn sang das lyrisch-dramatische Tenorfach, aber auch ausgesprochene Heldenpartien, etwa in Wagners Musikdramen. Seine Karriere führte ihn 1908 an die Metropolitan Opera New York, wo er wie gesagt die Königssohn-Zweitbesetzung bei der Uraufführung der *Königskinder* war. Er nahm bereits 1911 dieselbe Passage „Ei ist das schwer, ein Bettler sein“ auf, die auch Jadowker sang. Jörn gestaltet die Partie mit weniger Druck, allerdings ebenfalls als mit sich selbst ringender Charakter. Seine Stimme ist oft schmerz erfüllt, das heldische Element nimmt er im Gegensatz zu Jadowker etwas zurück. Gleiches gilt für den zweiten von ihm überlieferten Auszug „Bin ein lustiger Jägersmann“, den er in vielen Partien lyrisch und in einem lockeren Parlando-Stil gestaltet. Nur unterschwellig kehrt er die majestätische Seite hervor, die ein Königssohn eben auch hat.

Bereits im „Jägersmann“-Auszug singt neben Jörn die französisch-spanische Sopranistin Lola Artôt de Padilla (1876–1933). Sie war die erste Gänsemagd in der Berliner Erstaufführung. Laut eines Briefes an den Dirigenten Alfred Hertz vom 17. Februar 1911 war die Sängerin für Humperdinck eine der wenigen, die neben der Farrar bestehen konnte.<sup>19</sup> Seit 1905 sang Artôt de Padilla an der Komischen Oper Berlin und ab 1909 an der Königlichen Oper. Ihr lyrischer und jugendlich-dramatischer Sopran wechselte mitunter ins Koloraturfach, so dass sie auch als Mozart-Sängerin gefragt war. Neben dem Duett mit Jörn sind von ihr zwei Einzelauszüge aus dem Jahr 1911 überliefert: aus dem ersten Akt „Ach, bin ich allein“ und aus dem dritten Akt die Passage ab „Sieh her, ob mir Hunger die Glieder entziert“. Ihr heller Sopran verkörpert ähnlich wie derjenige Farrars jene jugendliche Unschuld und Reinheit, die Humperdinck mit der Rolle der Gänsemagd offenbar verband.

Als dritter Protagonist der New Yorker Uraufführung verewigte der bereits im Zusammenhang mit *Hänsel und Gretel* erwähnte Otto Goritz zwei Auszüge aus den *Königskindern*. Seine Darstellung des Spielmanns wurde von Humperdinck ebenfalls als Musterinterpretation eingestuft.<sup>20</sup>

---

19 Vgl. ebd., S. 161.

20 Vgl. ebd.

Aus dem dritten Akt nahm Goritz 1911 die Passage „O du liebeheilige Einfalt du“ und 1912 „Spielmanns letzter Gesang“ auf. Seine Interpretationen sind auch in diesem Fall eindringlich. Besonders im Schlussgesang hört man sein Mitleiden über das Schicksal der Königskinder heraus, dafür baut er sogar ‚Schluchzer‘ in seine Darstellung mit ein. Dennoch strahlt sein Spielmann auch Autorität aus, die an Wagner-Figuren wie Hans Sachs oder Gurnemanz denken lässt. Rollende ‚r‘ und eine deutliche Aussprache geben besonders „Spielmanns letztem Gesang“ eine deklamatorische Präsenz. Dass sein Bariton auch weicher fließen kann, hört man hingegen aus der zweiten Aufnahme über die „liebheilige Einfalt“ heraus.

Weitere Sängerinnen und Sänger der Zeit hinterließen ebenfalls Tondokumente aus den *Königskindern*. Die beiden beliebtesten Auszüge der Gänsemagd-Partie waren „Ach, bin ich allein“ (erster Akt) und „Sieh her, ob mir Hunger die Glieder entziert“ (dritter Akt). Das beweisen jedenfalls die Aufnahmen, die im Jahr 1911 Claire Dux (1885–1967) für Grammophon einspielte. Auch diese deutsche Sopranistin verkörpert einen hellen und schlanken Stimmtypus (mit engem Vibrato), der das junge Alter der Gänsemagd unterstreicht. Vom Bariton Holgar Børgesen (1888–1950), der von 1914 bis 1921 am neugebauten Deutschen Opernhaus in Charlottenburg wirkte, ist unter anderem eine beeindruckende Aufnahme von „Spielmanns letztem Gesang“ aus dem Jahr 1920 überliefert. Er singt ihn mit weniger ‚Weinerlichkeit‘ in der Stimme als Goritz, aber ebenso mitfühlend. Die Passage „Ihr sollt meine Menschenorgel werden“ wird durch ein Ritardando deutlich abgesetzt und somit als essentielle Botschaft hervorgehoben.

Bereits aus dem Jahr der Berliner Erstaufführung 1911 existieren zwei kurze Orchesterauszüge auf Schellackplatte: Es sind die Vorspiele zum ersten und zum zweiten Akt (das „Hellafest“ mit dem berühmten „Rosenringel“). Eingespielt wurden sie in Berlin vom Dirigenten Bruno Seidler-Winkler (1880–1960), der als künstlerischer Direktor der Deutschen Grammophon zahlreiche Aufnahmen betreute. Diese instrumentalen Ausschnitte entstanden noch vor den ersten vokalen Aufnahmen mit Lola Artôt de Padilla und Karl Jörn, für die ebenfalls die Grammophon und Seidler-Winkler verantwortlich zeichneten. Seine schwungvollen Aufnahmen offenbaren erneut die Schwierigkeit, die insbesondere der (auf wenige Instrumente reduzierte) Streicherklang für die damalige Tontechnik

nik darstellte. Besser kommen die Holzbläserstimmen (Oboen- und Klarinetten soli) und die Blechbläser heraus. Das „Hellafest“-Vorspiel existiert übrigens noch in einer zweiten Aufnahme aus dem Jahr 1920, eingespielt vom Orchester der Deutschen Oper Berlin in Charlottenburg unter ihrem Kapellmeister Eduard Mörike (1877–1929) für Parlophon.

### Die Aufnahmen aus weiteren Bühnenwerken

Alle weiteren Bühnenwerke Humperdincks standen zeitlebens im Schatten von *Hänsel und Gretel* und den *Königskindern*. Die einzige Ausnahme im Hinblick auf ihre Popularität ist die von Max Reinhardt inszenierte Pantomime *Das Mirakel* (*The Miracle*). Sie gilt als das weltweit meistbesuchte Theaterspektakel zwischen 1910 und 1930.<sup>21</sup> Da sich darin neben den Chorpässagen aber keine für die Schellackplatte gebräuchliche Solo-Vokal-Auszüge finden, wurde die Musik daraus kaum dokumentiert. Eine Instrumental-Aufnahme gibt es aber: Sie enthält das potpourriartige Arrangement für Blaskapelle des britischen Militärmusikers Frank Winterbottom (1861–1930), welches 1912 beim Londoner Verlag Hawkes & Sons als Nr. 381 der *Hawkes & Sons' Military Edition* herauskam. Die Aufnahme der Coldstream Guards Band unter John Mackenzie Rogan (1855–1932) erschien im selben Jahr beim Label HMV. Sie unterstreicht die Bedeutung der Militärmusik in jener Zeit, für die Humperdincks Musik ebenfalls häufig eingerichtet wurde.

Von historischem Interesse sind darüber hinaus die drei dokumentierten „Narrenlieder“ („O Liebchen mein“, „Komm herbei, Tod“ und „Als ich ein winziges Bübchen war“) aus Humperdincks Bühnenmusik zu Shakespeares *Was ihr wollt*. Eingesungen hat sie der albanisch-österreichische Schauspieler Alexander Moissi (1879–1935), der ab 1903 am Deutschen Theater in Berlin in vielen Inszenierungen Max Reinhardts mitwirkte. So gestaltete er auch den Narren in der neuen Produktion von *Was ihr wollt*, die am 17. Oktober 1907 Premiere feierte und zu der Humperdinck seine Schauspielmusik schrieb. Er kannte den Schauspieler auch

---

21 Vgl. Peter P. Pachls Vorwort in: Engelbert Humperdinck, *Das Mirakel* [Partitur], hg. von Thomas Hennig und Peter P. Pacht, Berlin 2019, S. 1–7.

privat, denn am 15. August 1907 ist Moissi nachweislich in Humperdincks Berliner Haus zu Gast.<sup>22</sup> Die Aufnahmen von drei (der insgesamt fünf) „Narrenlieder“ entstanden einige Jahre später: am 5. Dezember 1911 und am 26. März 1914 in Berlin für Gramophone Monarch.

Die Gesangsstücke mit Klavierbegleitung offenbaren Moissis einzigartige Vortragskunst. Besonders prägnant ist das letzte „Narrenlied“ („Als ich ein winziges Bübchen war“), das zugleich den Epilog der Inszenierung darstellte. Moissi variiert seinen Gesangsvortrag mit vielerlei Stimmfärbungen und extremen Rubati, damit gibt er jeder Strophe eine eigene Stimmung und rückt den an der Welt leidenden Narren in den Fokus seiner Interpretation. In der fünften – von a-Moll nach A-Dur rückenden – Strophe bricht der Gesang unvermittelt ab und mündet in die trocken gesprochenen Worte: „Das Stück ist aus. Gefällt’s euch? So habt ihr ja, was ihr wollt!“ Diese bilden gleichsam das Schlussmotto des Theaterstücks. Die Passage weicht allerdings von Humperdincks Partitur ab, der das Lied mit anderen Worten („und das Stück ist aus, und gefällt’s euch, so spielen wir’s jeglichen Tag.“) und singend zu Ende führt.<sup>23</sup> Die Aufnahme beweist daher, wie frei der Regisseur Reinhardt und Interpreten wie Moissi mit komponierter Theatermusik umgingen und sie immer wieder an ihre eigenen Ideen anpassten. Das kam Humperdinck oft wie eine Verstümmelung<sup>24</sup> seiner Partituren vor.

## Die Aufnahmen der Lieder

Die Lieder nehmen in Humperdincks Schaffen eine zentrale Position ein, daher wurden sie zu seinen Lebzeiten recht häufig auf Tonträger gebannt. Nachgewiesen werden konnten 14 Aufnahmen. Die meisten wurden mit

---

22 Vgl. Eva Humperdinck (Hg.), *Engelbert Humperdinck in seinen persönlichen Beziehungen zu Richard Wagner, Cosima Wagner, Siegfried Wagner, dargestellt am Briefwechsel und anderen Aufzeichnungen*, 3 Bde., Bd. 3: 1905–1921, Koblenz 1999, S. 131.

23 Vgl. Engelbert Humperdinck, *Sämtliche Klavierlieder*, 5 Bde., Bd. 5, hg. von Christian Ubbert, Köln 2006, S. 25.

24 Vgl. Engelbert Humperdinck, Briefentwurf vom 11.11.1905 (über Reinhardts Umgang mit seiner Schauspielmusik zum *Kaufmann von Venedig*), in: Eva Humperdinck (Hg.), *Engelbert Humperdinck in seinen persönlichen Beziehungen*, Bd. 3 (wie Anm. 22), S. 64.

einem Orchester realisiert, denn der Klavierklang war in der Grammophon-Zeit nur schwer über den Schalltrichter einzufangen.

Aufschlussreich ist die Auswahl der eingesungenen Lieder; auf der Hälfte der Aufnahmen ist das eingängige *Wiegenlied* („Es schaukeln die Winde“) zu hören. Von der neuseeländischen Sopranistin Frances Alda (1879–1952) wurde es im Jahr 1911 für Victor auch auf Englisch (*Cradle Song*) eingesungen. Ebenfalls verewigte die als „des Kaisers Lerche“ bezeichnete deutsche Koloratur-Sopranistin Frieda Hempel (1884–1955) das *Wiegenlied* 1913 für das Label Odeon. Unter den Liedern ist außerdem *Am Rhein* („Wenn im sonnigen Herbst“) mit gleich drei Einspielungen vertreten. Schon im Jahr 1904 sang es der deutsche Bassist Fritz Rapp (1872–1927) für die Deutsche Grammophon ein. Beide Lieder – *Wiegenlied* und *Am Rhein* – avancierten bereits zu Humperdincks Lebzeiten zu regelrechten „Schlagern“. Das spiegelt sich auch in der Diskographie.

Mit fünf Beiträgen die meisten Lied-Einspielungen realisierte die deutsche Opern- und Konzertsängerin Elisabeth Böhm van Endert (1876–1956), die über eine fein geführte Sopranstimme verfügte. Die Textverständlichkeit ist bei ihrer Konzentration auf die Klangfarbe allerdings nicht immer gegeben. Neben dem mehrfach von ihr interpretierten *Wiegenlied* sang van Endert das poetische *Unter der Linden* sowie *Die Lerche* ein. Daneben veröffentlichte die deutsche Sopranistin Josefine Kraus 1907 bei Odeon mit dem Pianisten Friedrich Kark eine kokett-freche Interpretation des kurzen Liedes *Die Schwalbe*. Es findet sich zusammen mit dem Lied *Im Freien zu singen* auf nur einer Plattenseite.

### Percy Pitts Aufnahme von „Siegfrieds Rheinfahrt“ in Humperdincks Bearbeitung

Ein Sonderfall unter den Einspielungen jener Zeit ist eine Schellackplatte mit Humperdincks Orchesterbearbeitung von „Siegfrieds Rheinfahrt“. Der Komponist hat diesen Auszug aus der *Götterdämmerung* für ein normal großes Orchester bearbeitet, umrahmt von der vorangestellten „Morgendämmerung“ (aus dem Vorspiel der *Götterdämmerung*) und einem 13-taktigen neukomponierten Konzertschluss. Der britische Dirigent und Komponist Percy Pitt (1869–1932) spielte diese Version im Jahr 1921 für HMV ein. Pitt kannte Humperdinck auch persönlich, wie ein Brief vom



6. März 1911 verrät.<sup>25</sup> In den Jahren zuvor hatte er dem Dirigenten Hans Richter bei den legendären *Ring*-Aufführungen der Jahre 1905 bis 1908 am Londoner Opernhaus Covent Garden assistiert und galt seither als Wagnerianer. 1920 übernahm er die Leitung der British National Opera Company.

Mit acht Minuten Spielzeit ist Pitts Einspielung von „Siegfrieds Rheinfahrt“ die hier behandelte längste akustisch-mechanische Aufnahme eines einzelnen Orchesterwerks. Die originale Platte musste in der Mitte einmal gewendet werden. Pitts Aufnahme enthält kleinere Kürzungen, außerdem wurde das Ende der ersten Plattenseite mit einer ruhigen Schlusspassage versehen und zwar nach dem ersten Hornruf (Partiturziffer 6), der dafür eine kleine Terz tiefer von F-Dur nach D-Dur transponiert wird. Die zweite Plattenseite beginnt dann mit dem originalen Hornruf in F-Dur vor Partiturziffer 7.<sup>26</sup> Gerade diese Schellackplatte ist ein Beispiel dafür, wie in der Frühzeit der Schallaufzeichnung ‚getrickst‘ wurde, um ein längeres Orchesterstück auf Platte zu bannen. Pitts in schnellen Passagen recht zügige Gangart mag ebenfalls der begrenzten Aufnahmezeit verpflichtet sein. Allerdings bleiben die weihvollen Abschnitte in ihrer Stimmung durchaus erhalten und bürgen für eine kontrastreiche Interpretation.

## Fazit

Festzuhalten ist, dass Humperdincks Musik auf Klavierrollen und Schellackplatten zwischen 1897 bis 1921 sehr häufig eingespielt wurde. Ihre Präsenz auf diesen Medien entspricht der der bekanntesten Komponisten seiner Zeit. Die gesichteten Grammophon-Aufnahmen zeigen, dass neben *Hänsel und Gretel* auch die Oper *Königskinder* und die Lieder im internationalen Repertoire verankert waren. Vor allem die Kürze vieler Gesangstücke Humperdincks kam der begrenzten Spielzeit der Schellackplatte entgegen. Zu beobachten ist ein Einbruch in der Produktion ab etwa 1917, geschuldet der Krise der Tonträgerindustrie im Ersten Weltkrieg und der Jahre danach. Erst mit der Etablierung des elektronisch-akustischen Auf-

---

25 Vgl. Eva Humperdinck, *Königskinder* (wie Anm. 16), S. 163.

26 Vgl. <http://music.damians78s.co.uk/artists/conductors/n-s/p/percy-pitt> (Abruf 19.1.2022).

nahme-Verfahrens um das Jahr 1925 herum begann der unaufhörliche Aufstieg der Schallplatte zu einem Massenmedium des 20. Jahrhunderts. Diesen hat Humperdinck nicht mehr miterlebt.

Besonders aufschlussreich sind die Schallplatten mit Auszügen aus der Oper *Königskinder*. Sie dokumentieren unter anderem die Sängerinnen und Sänger der New Yorker Uraufführung und der Berliner Erstaufführung und liefern so Erkenntnisse für die Interpretation der Rollen in Humperdincks Zeit. Es mag sein, dass viele dieser Aufnahmen in der technischen Realisation nicht immer vollkommen sind. Auch Freiheiten vom Notentext und ‚Übertreibungen‘ werden über den Schalltrichter eingefangen, denn im Grunde handelt es sich um Momentaufnahmen, die von Anfang an nicht perfekt sein sollten. Doch neben ihrer künstlerischen Individualität verraten sie auch manches über die Lesarten der Partitur. Die frühen Humperdinck-Tonaufnahmen dokumentieren daher nicht nur die „Fülle des Wohllauts“ der Grammophon-Ära, sondern können auch als Basis der Interpretationsforschung dienen. Für eine historisch informierte Rollengestaltung der Opern *Königskinder* und *Hänsel und Gretel* sind sie jedenfalls von großem Nutzen.

#### Übersicht:

Rollen mit Werken Engelbert Humperdincks  
für das Reproduktionsklavier

#### 1897 (oder später)\*

*Hänsel-und-Gretel*-Potpourri, unbekannte(r) Interpret\*in, M. Welte & Söhne, 75 Cottage Orchestrion.

#### 1905 (oder früher)

*Hänsel-und-Gretel*-Potpourri, unbekannte(r) Interpret\*in, Aeolian Company, 65 Pianola, 88 Metrostyle and Themodist, 60535.

*Parsifal*-Arrangement vierhändig auf zwölf Rollen, eingespielt von Alfred Hertz, Aeolian Company, 65 Pianola, 88 Metrostyle and Themodist, 62331 bis 62353.

Vorspiel aus *Hänsel und Gretel* vierhändig, unbekannte(r) Interpret\*in, Aeolian Company, 65 Pianola, Metrostyle and Themodist, 65335.

Vorspiel aus *Dornröschen* vierhändig, eingespielt von Philipp Rödelberger, Aeolian Company, 65 Pianola, 88 Metrostyle and Themodist, 67579.

#### 1907 (oder früher)

„Abendsegen“ und „Engelsreigen“ aus *Hänsel und Gretel*, eingespielt von Engelbert Humperdinck, Ludwig Hupfeld AG, 73Phonola, 13901 (auch 88Animatic, DEA).

„Waldmännlein“ aus *Hänsel und Gretel* und „Rosenringel“ aus *Königskinder*, eingespielt von Engelbert Humperdinck, Ludwig Hupfeld AG, 73Phonola, 13902 (auch 88Animatic, DEA).

„Sonntagsglocken“ und „Schäfertanz“ aus *Das Wintermärchen*, eingespielt von Engelbert Humperdinck, Ludwig Hupfeld AG, 73Phonola, 13903 (auch 88Animatic, DEA).

„Spinnerlied“ und „Narrenlied“ Nr. 3 aus *Was ihr wollt*, eingespielt von Engelbert Humperdinck, Ludwig Hupfeld AG, 73Phonola, 13904 (auch 88Animatic, DEA).

Vorspiel aus *Dornröschen*, eingespielt von Engelbert Humperdinck, Ludwig Hupfeld AG, 73Phonola, 13905 (auch 88Animatic, DEA).

„Ballade“ aus *Dornröschen*, eingespielt von Engelbert Humperdinck, Ludwig Hupfeld AG, 73Phonola, 13906 (auch 88Animatic, DEA).

„Gesang der Rosenmädchen“ und „Versuchung“ aus *Dornröschen*, eingespielt von Engelbert Humperdinck, Ludwig Hupfeld AG, 73Phonola, 13907 (auch 88Animatic, DEA).

„Sarabande“ aus *Der Kaufmann von Venedig*, eingespielt von Engelbert Humperdinck, Ludwig Hupfeld AG, 73 Phonola, 13908 (auch 88Animatic, DEA).

„Liebesszene“ aus *Der Kaufmann von Venedig*, eingespielt von Engelbert Humperdinck, Ludwig Hupfeld AG, 73Phonola, 13909 (auch 88Animatic, DEA).

„Menuett“ aus *Heirat wider Willen*, eingespielt von Engelbert Humperdinck, Ludwig Hupfeld AG, 73Phonola, 13910 (auch 88Animatic, DEA).

„Albumblatt“ C-Dur, eingespielt von Engelbert Humperdinck, Ludwig Hupfeld AG 73Phonola, 13911 (auch 88Animatic, DEA).

### 1908 (oder früher)

„Traumscene“ („Abendsegen“ und „Traumpantomime“) aus *Hänsel und Gretel*, eingespielt von Engelbert Humperdinck, M. Welte & Söhne, Welte-Mignon, 646.

### 1909 (oder früher)

„Menuett“ aus *Die Heirat wider Willen*, eingespielt von Engelbert Humperdinck, M. Welte & Söhne, Welte-Mignon, 647.

*Hänsel-und-Gretel-Potpourri*, eingespielt von François de la Croix, J. D. Phillips AG Frankfurt am Main, Duca.

### 1911 (oder früher)

„Rosenringel“ aus *Königskinder*, eingespielt von Engelbert Humperdinck, M. Welte & Söhne, Welte-Mignon, 650.

„Wiegenlied“, eingespielt von Max Brockhaus [kann nicht sein, da Verleger], M. Welte & Söhne, Welte-Mignon, 651.

### 1912 (oder früher)

*Am Rhein* (Arr. Eugen Sattelmair), eingespielt von Oswin Keller, Ludwig Hupfeld AG, 73Phonola, 16671 (auch 88Animatic).

*Das-Mirakel-Potpourri* 1 und 2, eingespielt von Oswin Keller, Ludwig Hupfeld AG, 73Phonola, 17168 und 17169 (auch 88Animatic).

„Hellafestmarsch“ aus *Königskinder* (Arr. Eugen Sattelmair), eingespielt von Oswin Keller, Ludwig Hupfeld AG, 73Phonola, 17168 (auch 88Animatic).

Vorspiele aus *Königskinder* vierhändig, unbekannter Interpret\*in, Aeolian Company, 65 Pianola, 69565 und 69895.

### 1913 (oder später)

*Königskinder-Potpourri* 1 und 2, eingespielt von Alfred Szendrei, Ludwig Hupfeld AG, 88Animatic, 59668 und 59669.

„Traumpantomime“ („Dream Music“) aus *Hänsel und Gretel*, eingespielt von Robert Armbruster, Aeolian Company, Duo-Art, 6587/A 38.

*Das-Mirakel-Potpourri* 1–3 (Arr. H. Derry) und Walzer (Arr. F.H. Schneider), unbekannt(e) Interpret\*in, Aeolian Company, 65 Pianola, 88 Metrostyle and Themodist, L 3687, 3580, 3581 und L 3733.

1915 (oder später)

*Hänsel-und-Gretel*-Potpourri, unbekannte(r) Interpret\*in, Meißner & Schüller, S.M.

1916 (oder später)

*Hänsel-und-Gretel*-Potpourri, eingespielt von Ernst Sommer, M. Welte & Söhne, Welte-Mignon, 2948.

\* Diese Auflistung ergänzt die umfangreiche Diskographie der Abhandlung *Märchenerzähler und Visionär. Der Komponist Engelbert Humperdinck* (siehe Anm. 5). Da nicht alle Rollen exakt datierbar sind, können viele Jahreszahlen nur vage angedeutet werden. Die Datierung wurde in diesen Fällen mit der Entwicklung und Nutzungsdauer der verschiedenen Abspielgeräte sowie den Kompositionsdaten der eingespielten Werke abgeglichen.

# MUSIC STUDY AND THE PIANOLA



*Theo. Leschetzky*

*As a pianist of distinction and as a composer of much talent and high skill, Leschetzky has obtained an enviable position in the world of music.*

*And as a teacher—as the principal educator of Paderewski—every musical educator holds Leschetzky in great respect. His endorsement of The Pianola, following a very full experience with this instrument, is unequivocal—conclusive.*

*His says—*

*"The Pianola is the only piano-playing device deserving of serious consideration from the musical world."*



THE art galleries and libraries of the world are filled to overflowing with the masterpieces of art and literature. The inspiration of their perfection is open to everyone for the seeking. But the masterpieces of music... even the most fortunate of us can know only a few score out of the thousands. For the student of music may not listen at will to a Beethoven Sonata or a Grieg Concerto, as the student of art may stand before a Titian or a Rembrandt, or the English scholar may leaf through a volume of Tennyson.

That, let us hasten to say, was the state of affairs. The advent of The Pianola has worked a revolution.

The Pianola makes music as available as books or pictures. It affords the means of studying the works of the master musicians of all time.

In the home The Pianola stimulates musical interest. It imparts a knowledge of, and a taste for music of the highest type. It makes possible an actual study of music, not merely of dull, monotonous technique, and brings to the daily practice hour the enthusiasm of understanding and appreciation. It affords everyone the delightful culture that comes of mental association with the masterpieces of musical literature.

The Pianola has deservedly received the enthusiastic acclaim of musical educators everywhere. Theodor Leschetzky, Marchesi, Dr. Carl Reinecke, Frank Van der Stucken, and Hans Richter of the Hochschule in Berlin, Sir A. C. MacKenzie, Prof. Walter R. Spaulding, George Coleman Gow, Albert E. Stanley—practically every eminent European and American musician actively engaged in musical education, recommends The Pianola, and in many cases uses it in his own studio and classes.

The endorsement of pianists, of musical instructors, of educational authorities, the almost unanimously favorable verdict of cultured, thinking men and women, prominent in every civilized nation of the world, has established beyond question or dispute The Pianola's position as one of the most important factors in modern musical education.



*E. Humperdinck*

*An endorsement of The Pianola written by Professor Humperdinck must carry great weight with everyone interested in musical education. For Humperdinck is not only a notable composer, but also one of the greatest teachers of harmony and composition.*

*Humperdinck says—*

*"My Pianola has been played by my children now for about nine years and its effects have been really very satisfactory to me. The Mutoscope device appears to me to be particularly important in the acquisition for the obtaining of a standard musical interpretation."*



## THE AEOLIAN COMPANY

Aeolian Hall, 29-33 West 42nd St., Between 5th and 6th Aves.

*"Makers of the Aeolian-Vocalion—Largest Manufacturers of Musical Instruments in the World"*

Abb. 1: Kommentar Engelbert Humperdincks zum Reproduktionsklavier Pianola, Anzeige der Aeolian Company New York, in: *Musical America*, Vol. XXII, New York 16.10.1915, 22, [https://archive.org/details/sim\\_musical-america\\_1915-10-16\\_22\\_24/page/22/mode/2up](https://archive.org/details/sim_musical-america_1915-10-16_22_24/page/22/mode/2up) (Abruf 23.9.22).



Abb. 2: Otto Goritz, der Spielmann in der New Yorker Uraufführung der *Königskinder* mit einem Grammophon-Schrankgerät, um 1915, Library of Congress Washington, <https://www.loc.gov/item/2014703740/> (Abruf 23.9.22).





Constanze Nogueira Negwer

## ***Königskinder* – Betrachtungen zur Inszenierungsgeschichte**

Eine Oper erweist sich erst dann als vollständiges Werk, wenn sie vom Papier auf die Bühne kommt, wenn ihr durch die musikalische Umsetzung und die Regie Leben eingehaucht wird und sie so ihre wahre Form annehmen kann. Die Art der Inszenierung beeinflusst die Oper maßgeblich. Sie kann das von der Komponistin oder dem Komponisten Erstrebte unterstreichen, überschreiben oder dem Publikum einen grundlegend neuen Blick auf den Inhalt eröffnen. Durch die Betrachtung der Aufführungsgeschichte einer Oper können zusätzliche Erkenntnisse über das Werk gewonnen werden und sich Fragen auftun, die sich durch das bloße Studium der Partitur nicht ergeben hätten. Humperdincks Märchenoper *Königskinder* erweist sich, trotz ihrer neben *Hänsel und Gretel* etwas stiefmütterlichen Behandlung, als ein Werk mit einer bewegten Inszenierungsgeschichte. Dem Musikwissenschaftler Jens Malte Fischer zufolge belegen die *Königskinder* in der Geschichte des Genres Märchenoper sogar eine vorrangige Stellung: „ihr Höhepunkt war sicherlich nicht *Hänsel und Gretel*, sondern ist in Humperdincks *Königskinder* von 1910 zu sehen, [...], dem wohl bedeutendsten Werk dieser Richtung“.<sup>1</sup> Die Inszenierungsgeschichte dieses Werks soll nun näher betrachtet werden.

Zunächst gilt es, kurz die beiden Uraufführungen zu beleuchten, sowohl die der Melodramen-Fassung 1897 am Hoftheater in München als auch jene der durchkomponierten Oper 1910 an der Metropolitan Opera in New York. Dann stellt sich die Frage, warum Letztere nach

---

1 Jens Malte Fischer, „Zwischen Wagnerismus und Verismo. Irr- und Auswege des deutschen Opernlibrettos um 1900“, *Archiv für Musikwissenschaft*, 69. Jg. (2012), H. 2, S. 142–153, hier S. 143.

ihrem anfänglich durchschlagenden Erfolg jahrzehntelang sehr selten, fast gar nicht mehr, aufgeführt wurde. Da die *Königskinder*, auch in der Melodramen-Fassung, in den letzten 20 Jahren vermehrt den Weg auf die großen Bühnen zurückgefunden haben, fällt anschließend der Blick auf vier zeitgenössische Inszenierungen, die künstlerisch sehr unterschiedlich mit dem Werk umgehen: zuerst auf die *Königskinder* unter dem Regisseur Andreas Homoki (2005); dann auf die Inszenierung David Böschs (2012); zum Dritten eine Produktion der Regisseurin Jetske Mijnsen (2014) und schließlich die bislang jüngste Inszenierung der *Königskinder* von Matthew Wild (2021). Nach der Beschäftigung mit den einzelnen Inszenierungen soll abschließend untersucht werden, ob es sich für Regisseurinnen und Regisseure auch künftig lohnt, sich mit den *Königskindern* zu beschäftigen und welche inhaltlichen wie strukturellen Anknüpfungspunkte es geben könnte.

Vorab ein kurzer Blick auf die Entstehungsgeschichte der Oper. Sie beginnt 1894, als der mit dem Komponisten befreundete Heinrich Porges Humperdinck bat, eine Begleitmusik für das Märchenspiel *Königskinder* zu schreiben, das seine Tochter Elsa Bernstein-Porges unter dem Pseudonym Ernst Rosmer veröffentlicht hatte.<sup>2</sup> Humperdinck zeigte sich von dem Theaterstück mit seiner poetischen Mischung aus symbolisch-märchenhaften Narrativen und realistischen Elementen spontan begeistert. „Ihre wunderbare Dichtung“, ließ er die Dichterin wissen, „hat mich gleich bei der ersten Bekanntschaft derartig gefesselt, dass sie mich nicht mehr losgelassen hat, und am liebsten hätte ich den ganzen Rosmer auf einmal komponiert.“<sup>3</sup> Nach und nach nahm die Komposition jedoch die Form eines (gebundenen) Melodrams an,<sup>4</sup> bevor Humperdinck sie Jahre später, zwischen 1907 und 1910, in eine durchkomponierte Oper umarbeitete. Humperdincks Melodramenform erwies sich im Nachhinein als besonders innovativ: „Epochale Bedeutung kommt der Melodramenfassung zu: Wie erst in der neueren Forschung erkannt wurde, hat Humper-

---

2 Vgl. Wolfram Humperdinck, *Engelbert Humperdinck. Das Leben meines Vaters*, Frankfurt/M. 1965, S. 231.

3 Engelbert Humperdinck, Brief vom 8.1.1895 an Elsa Bernstein, zitiert nach: ebd., S. 232.

4 Vgl. Eva Humperdinck (Hg.), *Ein Märchen in drei Akten: Briefe und Dokumente zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Melodrams „Königskinder“*, Koblenz <sup>2</sup>2003, S. 8.

dinck in den *Königskindern* eine neuartige, von ihm selbst als ‚gebundenes Melodram‘ bezeichnete Technik entwickelt, die später Arnold Schönberg und Alban Berg aufgriffen.<sup>5</sup>

Die Uraufführung des Melodrams fand am 23. Januar 1897 im Münchner Hoftheater statt, unter der Intendanz von Ernst von Possart, Regie führte Jozza Savits. Humperdincks Musik bedeutete ein Wagnis für die gesamte Produktion, denn die melodramatische Sing- und Sprechtechnik war weder den Ausführenden noch dem Publikum so recht vertraut. Zudem erwarteten die Besucher\*innen einen ähnlichen Bühnenerfolg von Humperdinck wie vier Jahre zuvor bei der Uraufführung seiner Oper *Hänsel und Gretel*. Die *Königskinder* waren inhaltlich wie strukturell allerdings eine so neue Welt, dass Intendant Possart Schwierigkeiten für das Ensemble voraussah und eine frühere Abgabe der Partitur verlangte.<sup>6</sup> Als Humperdinck am 8. Januar zu den Proben in München stieß, waren die befürchteten Komplikationen eingetreten. Die Darsteller\*innen hatten große Mühen, der in der Partitur notierten Vortragstechnik gerecht zu werden, und die Proben endeten nicht selten in Streitereien und Auseinandersetzungen. Humperdinck ließ sich jedoch weder vom Intendanten noch von der Dichterin zu großen Änderungen und Kürzungen überreden. Nachdem sich die erste Hauptprobe als herber Rückschlag herausgestellt hatte, weil in den Proben überwundene Mängel wieder offen zutage traten, ärgerte sich der Komponist so sehr, dass er den Intendanten bat, seinen Namen auf den Theaterzetteln für die Premiere wegzulassen. Mit der Generalprobe glätteten sich dann die Wogen. Die letzte Probe vor der Uraufführung verlief gut, der Name Humperdinck durfte nun auf dem Abendprogramm erscheinen. Als nachhaltiger Erfolg ließ sich auch die Premiere verbuchen. Immerhin gab es nach der Münchner Uraufführung innerhalb weniger Jahre mehr als 130 Inszenierungen, um vielerorts heftige Diskussionen auszulösen, die sich jedoch überwiegend auf die als veraltet kritisierte melodramatische Anlage der *Königskinder* bezogen.

---

5 Julia Liebscher, „Königskinder“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 3, Zürich 1989, S. 128–130, hier S. 129.

6 Die Schilderung der Uraufführung folgt Wolfram Humperdinck, *Engelbert Humperdinck* (wie Anm. 2), S. 236–238.

Auf der Suche nach dem Stoff für eine weitere Opernkomposition sah sich Humperdinck bald abermals mit den *Königskindern* konfrontiert. Eine Anfrage seitens des Königlichen Schauspielhauses in Berlin, weshalb er den Märchenstoff nicht zu einer Oper angelegt habe, veranlasste den Komponisten, sich erneut mit dem Sujet zu beschäftigen und seinem „lang gehegten Wunsch“ nachzugeben, es in durchkomponierter Form zu gestalten.<sup>7</sup> Als sein Plan an die Öffentlichkeit gelangte, meldete sich die Metropolitan Opera in New York, bot sich als Spielstätte für die Uraufführung an und versprach ein Ensemble von Weltrang.<sup>8</sup> Humperdinck kam bereits zu den Proben nach New York und konnte somit an den szenischen Vorbereitungen seiner zweiten großen Märchenoper teilnehmen. Die Hauptpartien übernahmen Geraldine Farrar (Gänsemagd), Hermann Jadlowker (Königssohn), Otto Goritz (Spielmann) und Louise Homer (Hexe). Die musikalische Leitung lag in den Händen von Alfred Hertz, während Anton Schertel für die Regie verantwortlich zeichnete. In der Probenzeit beteiligte sich der Komponist aktiv an szenischen Fragestellungen und bemängelte beispielsweise die Tatsache, dass das Tor, durch welches die Gänsemagd im zweiten Akt Hellabrunn betritt, zu eng gebaut wäre und damit vielen Zuschauern den Blick auf die Sängerin verwehrte.<sup>9</sup> Über Nacht wurde daraufhin ein neues Tor gebaut. Somit konnte man nun von allen Sitzplätzen den Einzug der Gänsemagd ungehindert verfolgen. Eine weitere Frage stand im Raum. Sollte die Gänsemagd von echten Gänsen begleitet werden oder gab es eine andere Lösung, beispielsweise durch Requisitengänse oder Ähnlichem? Auf Wunsch der Sängerin wurden zwölf lebendige Gänse angeschafft, um die sich Geraldine Farrar täglich persönlich kümmerte. Sie fütterte und pflegte sie, sodass die Gänse der Gänsemutter Farrar auf Schritt und Tritt treu folgten und sich während der gesamten Aufführung ruhig verhielten.<sup>10</sup> Innovativ war auch der Einfall Alfred Schertels, im dritten Akt, während des Todestraums der beiden Königskinder, ein Bild im Hintergrund zu projizieren, das die Liebenden in einer utopischen Vision zeigte – eine Idee, die viele Regiekollegen spä-

---

7 Ebd., S. 279.

8 Vgl. ebd., S. 285.

9 Vgl. ebd., S. 288.

10 Vgl. ebd., S. 288.

ter kopierten. Die Premiere am 28. Dezember 1910 war ein Riesenerfolg, das Opernhaus bis auf den letzten Platz belegt und die Kritiker zeigten sich begeistert.<sup>11</sup> Selbst die höchsten Erwartungen waren übertroffen worden. So reiste Humperdinck zufrieden und gefeiert wieder ab, auf dem Weg nach Berlin, zur deutschen Erstaufführung der Oper, wo das Werk durchmischte aufgenommen wurde: „Während die begeisterte Aufnahme der Met noch anhielt, sprach sich die Berliner Presse eher zurückhaltend, dem Libretto gegenüber gar ablehnend aus. Den Siegeszug über Deutschlands Bühnen konnten skeptische Meinungen jedoch nicht verhindern.“<sup>12</sup>

An die deutsche Premiere anschließend wanderte das Werk durch Europa, nach Frankreich, Belgien, Italien und England, immer aber in der jeweiligen Landessprache: unter den Titeln *Les roitelets*, *I figli del Re* und *The Kingly Children*.<sup>13</sup> Nach dem Ersten und besonders nach dem Zweiten Weltkrieg verschwanden die *Königskinder* zunehmend von den Bühnen der Opernhäuser. Die Gründe dafür liegen auf der Hand. Zum einen galt das Genre der Märchenoper bereits nach dem Ersten Weltkrieg als veraltet, ungeachtet des anhaltenden Erfolgs von *Hänsel und Gretel*: außerdem befanden sich die *Königskinder* schnell im Schatten neuerer Opernsensationen wie der Werke von Richard Strauss. Andererseits gab es in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg einen gewissen Vorbehalt gegen ‚deutsche‘ Themen wie Märchen oder Heimat, Themen und Phänomene, die infolge der Nazi-Zeit kontaminiert waren.

Im Lauf der Zeit kehrte Humperdincks Märchenoper aber wieder auf die Bühnen zurück, und zwar nicht nur auf die deutschsprachigen, sondern auch auf solche des Auslands. Stellvertretend seien hier zwei Spielorte genannt: das Wexford Festival, Irland (1986)<sup>14</sup> und die Sarasota Opera in Florida (1997).<sup>15</sup>

Nun sollen einige Produktionen der jüngeren Zeit betrachtet werden, die einen guten Einblick in die unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten der *Königskinder* ermöglichen – zunächst eine Inszenierung von

---

11 Vgl. ebd., S. 287.

12 Liebscher, „Königskinder“ (wie Anm. 5), S. 130.

13 Wolfram Humperdinck, *Engelbert Humperdinck* (wie Anm. 2), S. 292.

14 <https://www.wexfordopera.com/about-us/artist-archive/konigskinder/> (Abruf 29.8.2022).

15 <https://www.operabase.com/productions/konigskinder-2757/de> (Abruf 29.8.2022).

Andreas Homoki, die 2004 an der Bayerischen Staatsoper Premiere feierte.<sup>16</sup> Die musikalische Leitung übernahm Fabio Luisi, das Bühnenbild stammte von Wolfgang Gussmann, der die Kostüme in Zusammenarbeit mit Susana Mendonza entworfen hatte. Das Märchen spielt in einer zunächst naiv anmutenden Kinderwelt, in einem Wald, der aus auf dem Kopf stehenden Bäumen besteht, wie von Kinderhand mit Wachstiften gemalt. Ein übergroßer Kleiderschrank ersetzt das Hexenhaus, auch hier könnte eine Kinderzimmer-Assoziation möglich sein. Ein weißer Hintergrund hält das Bühnenbild so zusammen, dass der Eindruck entsteht, wir hätten es hier mit einem Kinderbuch zu tun, aus dem sich eine Papierwelt aufklappen lässt. Eine besondere Rolle nimmt der Spielmann ein: Er befindet sich fortwährend auf der Bühne und ist somit der Drahtzieher der ganzen Geschichte. Im Verlauf des Geschehens öffnet sich das Bühnenbild, der weiße Hintergrund verschwindet und lässt die Königskinder schutzlos in Hellabrunn zurück. Der letzte Akt unterscheidet sich optisch zunächst dadurch, dass nun der gemalte Wald verschwindet und die Königskinder in einer weißen, trostlosen Landschaft ihrem Ende entgegensehen. Auch sind die Königskinder keine Kinder mehr, sondern um Jahrzehnte gealtert: zwei alte Menschen, die sich gegenseitig stützen müssen, um überhaupt voranzukommen. Der Regisseur Homoki sieht das Werk keineswegs als naive Kindergeschichte, sondern als ein symbolträchtiges, gesellschaftskritisch aufgeladenes Kunstmärchen und entschlüsselt die beiden Hauptfiguren folgendermaßen:

Wenn man zunächst die beiden Hauptfiguren, den Königssohn und die Gänsemagd, gegenüberstellt, so ergibt sich eine deutliche Polarität: Der eine kommt von ganz oben einer sozialen Stufenleiter und die andere von ganz unten. Beide begegnen sich und sollen sich als das ideale Paar beweisen: die Gänsemagd, indem sie sich von allem befreit, was sie niedrig hält, der Königssohn, indem er soziale Kompetenz erwirbt. Die Gänsemagd befreit sich von der Hexe, von dem Makel ihrer Vergangenheit, von allem was sie hindert, sich zu ihrer eigenen Identität zu bekennen, und wird dadurch ein Königskind, während der Königssohn umgekehrt sich wahres Königtum erwerben muss durch Demut, Unterordnung, Bescheidenheit.

---

16 <http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20052006/M-koenigskinder.html> (Abruf 2.11.2022).

Die Begegnung der beiden Figuren bedeutet also ein Sich-aufeinander-zu-bewegen von zwei entgegen gesetzten Positionen des gesamtgesellschaftlichen Gefüges aus. Darin ist die Utopie einer demokratisch geführten Gesellschaft enthalten.<sup>17</sup>

Das kindliche Setting löst sich somit in eine gescheiterte Utopie auf: zwei gealterte Königskinder im Rollstuhl unter fallendem Papierschnee...

Ästhetisch knüpft hier die zweite der ausgewählten Inszenierungen an: die Arbeit des Regisseurs David Bösch, 2012 an der Oper Frankfurt realisiert (siehe Abb. 1 und 2, S. 69). Als musikalischer Leiter wirkte Sebastian Weigle, die Gestaltung der Bühne übernahm Patrick Bannwart, der schon oft mit Bösch zusammengearbeitet hatte, während Meentje Nielsen für die Kostüme sorgte. Wie bei Homoki erleben wir eine zunächst kindlich anmutende Zeichenwelt,<sup>18</sup> die aber von Anfang an einen düsteren Beigeschmack hat. Die von Bösch geschaffene Welt wirkt trotz ihrer grotesk-absurden Personenführung liebevoll und detailreich, zuweilen erinnert die Atmosphäre an einen Tim Burton-Film. Die Hellastadt wird bei ihm zur „Höllastadt“. Böschs Umdeutung sieht sich durch die Tatsache gerechtfertigt, dass ausgerechnet der zivilisationskritische Spielmann von Hellabrunn als „Hellastadt“ spricht. Seine Namensgebung ist durchaus abwertend gemeint, entspricht sie doch dem Geist des *Fin de siècle* und der Vorkriegsjahre, jener Zeit, in der die *Königskinder* entstanden. So deutete Rainer Maria Rilke in seinem 1910 publizierten Tagebuch-Roman *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* die Großstadt als einen Ort der Fäulnis wie Entsolidarisierung.<sup>19</sup>

„Höllastadts“ Bewohner wirken so gruselig, wie der Name vermuten lässt. Eine Suizid-Motivik zieht sich durch die gesamte Inszenierung. Die Gänsemagd spielt schon als Kind mit Freitod-Gedanken. Und am Ende des Märchens ist es nicht der Kälte- und Erschöpfungstod, der die beiden Königskinder dahinrafft, sondern ein gemeinsames, wenn auch nicht geplantes Sich-umbringen, indem sie ahnungslos das von der Gänse-

---

17 <https://www.staatsoper.de/stuecke/koenigskinder> (Abruf 6.8.2022).

18 <https://www.youtube.com/watch?v=cOYCCi2UiZI> (Abruf 6.8.2022).

19 Vgl. Matthias Henke, „Tangenten. Die Rilke-Vertonungen von Kurt Weill und Ernst Krenek“, in: ders. (Hg.), *Zeitgenossenschaft! Ernst Krenek und Kurt Weill im Netzwerk der Moderne* (= Ernst Krenek-Studien 8), S. 137–149, hier S. 137.

magd gebackene, von der Hexe verzauberte Giftbrot essen. Sie stoßen sich gegenseitig ein Schwert in den Leib und greifen im Todestaumel mit den Händen nacheinander, schaffen es im letzten Moment aber nicht, sich zu berühren. Der Spielmann schneidet sich bei seinem letzten Gesang die Pulsadern auf und stirbt somit ähnlich grausam wie die Königskinder. Wie Homoki verzichtet Bösch auf einen aktiven Realitäts- oder Gegenwartsbezug, sondern lässt das Märchen in einer düsteren poetischen Welt spielen, aus der jeder Zuschauer seine eigenen Schlüsse ziehen kann.

Jetske Mijnsen zeichnete für die dritte hier hinzugezogene Inszenierung verantwortlich, die am 19. Dezember 2014 in der Dresdener Semperoper Premiere feierte – unter der musikalischen Leitung von Mikhel Kütson. Im Gegensatz zu den *Königskindern* von Homoki und Bösch hat sie einen konkreten Bezug zur Realität, vielleicht sogar zur Aktualität. Mijnsen verlegt die Geschichte in die 1930er Jahre, in eine glanzvolle, mit Hilfe des Bühnen- und Kostümdesigners Christian Schmidt gestaltete Villa. Die zeitliche Verankerung spielt natürlich auf die Biografie von Elsa Bernstein-Porges an, die aufgrund ihrer jüdischen Herkunft von den Nationalsozialisten verfolgt wurde. Dementsprechend scheinen die Hellabrunner nicht auf einen König zu warten, sondern sich nach einem Führer zu sehnen. Die märchenhaften Elemente bleiben eher im Hintergrund, sodass eine Art magischer Realismus auf der Bühne herrscht. Im dritten Akt sehen wir die Königskinder in der zerstörten Villa, in einer Ruine, in die es hineinschneit: Die Menschlichkeit konnte auch hier nicht siegen. Die niederländische Regisseurin spielt mit den Konzepten von „Innen und Außen“, das Innere des Hauses und das Innere der Figuren gegen die Kälte des Äußeren und die Härte der Außenwelt, der die Königskinder nicht standhalten können.<sup>20</sup> Auf jeden Fall taucht es das Märchen in ein aktuelles Licht und regt Diskussionen an. Dass die Inszenierung in einer Stadt wie Dresden stattfand, war natürlich von doppelter Bedeutung und Aktualität.

Die jüngste Produktion der *Königskinder* fand im Sommer 2021 in Erl statt,<sup>21</sup> im Rahmen der Tiroler Festspiele, realisiert von Matthew Wild,

---

20 [https://www.youtube.com/watch?v=\\_ooZd3-vn50](https://www.youtube.com/watch?v=_ooZd3-vn50) (Abruf 7.8.2022).

21 <https://www.operabase.com/works/konigskinder-3768/de> (Abruf 29.8.2022).



unter der musikalischen Leitung von Karsten Januschke, während Herbert Muraier die Bühnen und die Kostüme gestaltete. Sie thematisiert die Fragestellung Natur versus Zivilisation. Die Gänsemagd wächst in ärmlichen, jedoch poetisch-verzauberten Verhältnissen auf, in einem kleinen Wohnwagen am Waldrand. Die Humperdinck'sche Märchenwelt wird atmosphärisch zum Leben erweckt, ohne die Verbindung mit einer Art Realismus zu verlieren. Den Wohnwagen finden wir in Hella-brunn wieder. Hier ist er eine Würstchenbude, an der sich die Hellstädter/Hellabrunner primitiven Sauf- und Fressgelagen hingeben. Es fließt Schweineblut; Assoziationen an die zivilisatorische Verrohung der Bürger liegen nahe. Die Inszenierung orientiert sich stark an der Partitur, ohne dabei verstaubt oder altbacken zu wirken – der Zauber der Musik und der Geschichte wird in eine für uns greifbare Welt gebracht, in der die ärmliche Einsamkeit des Waldes und die urbane Tristesse der Hellstadt miteinander konkurrieren.

Zum Schluss bleibt noch die Frage zu beantworten, weshalb man sich auch in Zukunft mit den *Königskindern* beschäftigen sollte, speziell aus der Regieperspektive. Die *Königskinder* bieten sowohl inhaltlich als auch strukturell viele interessante Ansatzpunkte für aktuelle Regiearbeiten und Auseinandersetzungen. Wichtig ist es aber zu betonen, dass ihre Zukunft eng mit der Entwicklung der Oper insgesamt verbunden ist, als Genre aber auch als Institution.

Zunächst ein paar strukturelle Anknüpfungspunkte. Interessanter als die exakt fixierte Opernpartitur ist sicherlich die Melodramen-Fassung der *Königskinder*. Letztere bietet durch ihre etwas offenere Gestaltung einen großen Freiraum für kreatives Probieren. Die Frage nach der Verbindung zwischen Musik und Sprache ist eine, die sich wunderbar im Probenprozess erkunden lässt. Es lohnt sich bestimmt, mit dem Ur-Material zu arbeiten und szenisch zu experimentieren. Auch ist man im zeitgenössischen Musiktheater immer auf der Suche nach neuen szenischen und ästhetischen Formaten: Die Beschäftigung mit der Melodramen-Fassung könnte ein wegweisender Ausgangspunkt sein.

Eine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Thema Märchen im Allgemeinen ist eine Beschäftigung, die für Künstler und Künstlerinnen eine fast zeitlose Qualität hat. Wenn man sich das Märchen der *Königskinder* vergegenwärtigt, gewinnt man mit Sicherheit neue Erkenntnisse:

Man liest die Geschichte anders, interpretiert die Symbole so, dass sie für das, was aktuell erzählt werden soll, einen passgenauen Sinn ergeben. Vor allem aber darf man in einer Zeit wie der heutigen, in einer modernen Gesellschaft, in der alles durchrationalisiert und digitalisiert ist, die Beschäftigung mit Märchen als Einladung verstehen, die Metaebenen dramatisch-musikalischer Werke zu ergründen.

So kann der Aspekt des „Königlichen“ anhand des zugrundeliegenden Sujets aus einer heutigen gesellschafts-politischen Perspektive behandelt werden. Was bedeutet es in der Gegenwart, „königlich“ zu sein? Welche Attribute machen ein Individuum zu einem „königlichen“ Menschen? Ist es Zivilcourage, soziales Engagement oder politisches Handeln? Wo findet sich das Königliche im Individuellen, wo im Kollektiven? Gibt es überhaupt eine Gesellschaft, eine Utopie, in der die Königskinder mit ihren königlichen Eigenschaften nicht scheitern würden? Oder müssen sie scheitern, damit wir, die Gesellschaft, unseren menschlichen Kern überhaupt erkennen können?

Die Suche nach einer Führungspersönlichkeit ist gleichfalls eine Thematik, die aktueller nicht sein könnte: In einer global erhitzten Zeit sehnen sich viele Menschen nach einer starken, machtvollen Hand. Haben post-moderne Gesellschaften mit den Hellstädtern nicht mehr gemeinsam, als wir es vielleicht wahrhaben wollen, bequeme, saturierte Gesellschaften, die sich nach Orientierung sehnen? Würden wir die Königskinder, stünden sie vor uns, erkennen? Oder sind sie womöglich gerade draußen auf den Straßen und protestieren für eine lebenswertere Welt?

Fragen nach dem Potenzial der *Königskinder* lassen sich nicht unabhängig von der Entwicklung der Oper beantworten. Wo steht die Oper in zehn, in zwanzig Jahren? Gibt es dann vielleicht mehr Bühnen für offenere Formate, mehr Freiraum für musikalisches Experimentieren? Oder befinden wir uns weiterhin im ‚Hamsterrad‘ des Regietheaters? In welchem Kontext finden die Werke Humperdincks, finden die *Königskinder*, ihren Platz? Wie auch immer: Es sei ihnen vergönnt, einen angemessenen Platz in den Spielplänen zu finden und einen würdigen, zeitgenössischen Umgang zu bekommen, damit sie nicht erneut jahrzehntelang untergehen.



Abb. 1 und 2: Engelbert Humperdinck, *Königskinder*, 2. bzw. 3. Akt, Inszenierung 2012, Oper Frankfurt, Regie: David Bösch, musikalische Leitung: Sebastian Weigle, Bühne: Patrick Bannwart, Kostüme: Meentje Nielsen, Amanda Majeski (Gänsemagd), Daniel Behle (Königssohn). Fotos: Wolfgang Runkel.



*Christian Ubber*

## **Wolfram Humperdinck und die Arisierung der *Königskinder* im Nationalsozialismus: Die Verdrängung der Elsa Bernstein aus der Werkgeschichte**

Es waren die *Bayreuther Blätter*, die früh, nämlich in einem Nachruf auf Humperdinck 1922, publizistisch den antisemitisch geprägten ‚Grundton‘ in der Auseinandersetzung mit Humperdincks *Königskindern* setzten:<sup>1</sup>

Die Gnade, [nach *Hänsel und Gretel*, C.U.] noch ein Werk von der unbedingten Stilreinheit und der ihm, Humperdinck, so völlig gemäßen Wesensart aus sich herauszustellen, hat er sich fortan verwehrt.<sup>2</sup> Wir sehen ihn da doch noch nach der Tragödienkrone langen und hierbei in der Auswahl des Dichters sich peinlich verirren [...].

Zwar gebe es in der Opernfassung der *Königskinder*

Stellen, die wieder mit lauterstem Herzblut geschrieben sind und zu den schönsten Offenbarungen des Geistes der Musik gehören, die wir ken-

---

1 August Püringer, „Engelbert Humperdinck zum Gedächtnis“, *Bayreuther Blätter. Deutsche Zeitschrift im Geiste Richard Wagners*, 45. Jg. (1922), S. 10–14, hier S. 12 f., Stadtarchiv Siegburg, Bestand Wolfram Humperdinck (im Folgenden abgekürzt als StAS/WH; Hervorhebungen durch Sperrung im Original). Es handelt sich um ein Exemplar aus dem Besitz Wolfram Humperdincks mit Unter- und Anstreichungen sowie Randbemerkungen von seiner Hand, nachfolgend in den Fußnoten dokumentiert.

2 Dieser Satz unterstrichen und am Rand mit „?“ versehen.

nen.<sup>3</sup> Aber Humperdinck hatte die Unempfindlichkeit, sich mit einer ihm wesensfremden, sogar mit einer volksfremden Anempfnderin, um nicht zu sagen: Aneignerin deutschen Märchengeistes zu gemeinsamer künstlerischer Arbeit zu verbinden, mit der Gattin eines – wie sich nach dem deutschen Zusammenbruch [Kriegsniederlage 1918, C. U.] herausstellte – der heimlich tätigsten Zersetzer deutschen Volksgeistes, die ihrerseits Humperdinck nur ein übles Zerrbild der tiefen Tragik des „Königskinder“-Stoffes liefern konnte und zudem in einer Form fortlaufender Vergewaltigung deutschen Sprachgeistes, die oft genug widerlich schwülstig und geziert anmutet.<sup>4</sup>

In seinem fünfseitigen Nachruf arbeitet sich August Püringer (1874–1935) auf mehr als zwei Seiten nur an den *Königskindern* ab. Zentrale Punkte seiner Angriffe gegen das Werk werden in Quellen der Jahre 1934 bis 1939 teilweise wiederkehren.

Püringers Hetze gegen die Librettistin Elsa Bernstein ist gespickt mit antisemitischen Klischees, so dass eine Erwähnung ihrer jüdischen Herkunft überflüssig ist: Bernstein als „volksfremde Anempfnderin, um nicht zu sagen: Aneignerin deutschen Märchengeistes“, die „nur ein übles Zerrbild der tiefen Tragik des ‚Königskinder‘-Stoffes liefern konnte“.

Püringer zieht sogar Elsa Bernsteins Mann Max heran, um sie (und damit die *Königskinder*) zu verunglimpfen: Max Bernstein (1854–1925) war einflussreicher Kunst- und Theaterkritiker und als Jurist in den 1880er Jahren der Anwalt der SPD, beispielsweise gegen die Sozialistengesetzgebung. Viele Künstler zogen ihn als Zensuranwalt heran; er wandte sich beispielsweise auch gegen die so genannte „Lex Heinze“ (1900), die gegen die Darstellung von Unsittlichkeit in Kunst und Theater gerichtet war.

Seine Vorwürfe gegen Elsa Bernstein wendet Püringer im Weiteren gegen den Musiker Humperdinck: So gingen die Königskinder

---

3 „und zu den“ bis Satzende unterstrichen.

4 Dieser Satz am Rand ab dem zweiten Gedankenstrich angestrichen, ein „?“ zu „heimlich tätigsten Zersetzer des deutschen Volksgeistes“, Unterstreichung von „ein übles Zerrbild“ („Zerrbild“ doppelt unterstrichen) und Randbemerkung „na! na!“.

nicht an der Gemeinheit der Welt<sup>5</sup>, sondern an ihrer eigenen Lebensunfähigkeit zugrunde, und Meister Humperdinck, der weltfremde Musikträumer, schien davon nichts zu merken.... Darin ganz ein argloses Kind seiner Zeit des deutschen Geist-Verfalls, die auch nicht ahnte, wie sehr die immer engere Umklammerung mit volksfremdem mammonistischem Geist [Mammonismus: Geldherrschaft, C.U.] sie allmählich verflachte und verdarb. Und wie leidenschaftlich hatte unser großer Meister [Richard Wagner, C. U.] doch vor dem „Dämon des Verfalles der Menschheit“ Jahrzehntelang gewarnt! Hierin mussten seine Jünger ihm ebenso treu und unbeirrt in Angriff und Abwehr folgen, wie auf jenem Pfade künstlerischer Erkenntnis! In dieser Beziehung verkörpert unser Humperdinck die Unachtsamkeit und Arglosigkeit seines Volkes – „treuer als er brach keiner Eide“ [Zitat aus *Götterdämmerung*, 3. Aufzug, C. U.] – und sie ist beiden übel genug bekommen. Das lärmende Treiben des musikalischen Großstadt-Jahrmarktes, auf den der Meister von „Hänsel und Gretel“ als treuer Familienvater, des Erwerbes wegen, leider auch angewiesen war, hat ihm da vorübergehend den feineren Instinkt: „was dir nicht angehört, darfst du nicht leiden“ getrübt. Er war aber nur und ganz Musiker und hätte in dieser Zeit – wie der Meister! – auch völkischer Denker und Steuermann gegen den Strom der Zeit sein müssen!

Vordergründig liest es sich als Entschuldigung, wenn der Familienvater Humperdinck „des Erwerbes wegen“ auf den „musikalischen Großstadt-Jahrmarkt“ (und damit auf Arbeiten wie die *Königskinder*) „angewiesen war“; allerdings schlägt dies eine Brücke zum zuvor genannten „volksfremden mammonistischen Geist“, den Humperdinck bediente, diesem angeblich ausgeliefert. Bereits Wagner habe „vor dem ‚Dämon des Verfalles der Menschheit‘ gewarnt“, und seine Jünger hätten ihm hierin „ebenso unbeirrt“ folgen müssen wie in künstlerischer Hinsicht. Humperdinck habe sich mit der Wahl des Bernstein-Librettos „peinlich verirrt[t]“ und wurde, wie sein Volk, unempfindlich, unachtsam und arglos ein Opfer jüdischer List und Verführung. Allein durch den hier konstruierten Gegensatz – Wagner und seine Jünger „unbeirrt“, Humperdinck dagegen „peinlich

---

5 „Nicht an der Gemeinheit der Welt“ unterstrichen, doppelte Anstreichung am Rand mit „???“.

verirrt“ – wird Humperdinck von Püringer aus der Wagner-Nachfolge ausgeschlossen; er beging gar – siehe das *Götterdämmerungs*-Zitat – einen Verrat, einen Treuebruch gegenüber Wagner, da er diesem lediglich auf dem „Pfade künstlerischer Erkenntnis“ folgte, obwohl er „auch völkischer Denker und Steuermann gegen den Strom der Zeit [hätte] sein müssen!“

Püringer spricht von der „Verstrickung Engelbert Humperdincks mit den Albenlisten und -Mächten“ (eine Anspielung auf Wagners Alberich) und den „albendeutschen oder halbdeutschen „Königskinder[n]“, die sich „in Bettelirre treiben ließ[en], statt ihrer Herr zu werden[...]“. Die „Bettelirre“ der Königskinder sollen an den „verirrten“ Humperdinck erinnern, den Gegensatz zu den „unbeirrten“ Wagner-Jüngern noch verstärkend. Püringer kommt schließlich zu folgendem Resümee über das „seltsam widerlich-schöne Werk“:

Und wieder muß man fragen: konnte dieses Werk eigentlich ungeschaffen bleiben? Und war es nur Zufall, daß völkischer und volksfremder Geist gerade diese Tragödie der Unzulänglichkeit gemeinsam wirkten, nicht mehr Bruder und Schwester [Engelbert und Adelheid mit *Hänsel und Gretel*, C. U.]?

Die Nachwelt wird in ihrer Antwort auf solche Fragen sicherer sein, und ich glaube, sie wird, wenn sie eine neue, wirklich wurzelecht deutsche noch sein kann, das seltsam widerlich-schöne Werk als deutsche Warnung vor der Schuld ganzer Geschlechterreihen des Volksganzen nachdenklich hoch halten müssen!<sup>6</sup>

Es darf nicht übersehen werden, dass Püringer nur die Bayreuther Meinungsbildung über die *Königskinder* aufgreift und fortsetzt, die – ebenfalls schon mit antijüdischen Konnotationen – bereits unmittelbar nach der Uraufführung der Melodramenfassung (23. Januar 1897) einsetzte. Cosima Wagner kritisierte am 28. Januar 1897 in einem ausführlichen Brief an Humperdinck nicht nur die Anlage der Personen und des dritten Akts, sondern auch die Sprache, die „von etlichen ungrammatikalischen Gewaltsamkeiten befreit werden“ müßte. Außerdem führt sie an, ohne dies näher zu erläutern: „Sporcks z. B. glauben, daß die Geschichte des Juden-

---

6 „hoch halten müssen“ unterstrichen.



tums in diesem Stück symbolisch dargestellt sei.<sup>47</sup> Humperdinck ließ sich in seinem Antwortschreiben (4. Februar 1897) zur oft zitierten Formulierung verleiten: „Wenn auch diese [die Frankfurter *Königskinder*-Aufführung, C. U.] die Lösung des Melodramatischen Problems nicht bringt, dann verbrenne ich meine Partitur und errichte auf dem Scheiterhaufen einen hebräischen Grabstein!“<sup>48</sup>

I

Dass Engelbert Humperdincks 1910 in New York uraufgeführte Oper *Königskinder* – die Überarbeitung des 1897 in München uraufgeführten gleichnamigen Melodrams – ab 1933 auf den Spielplänen der deutschen und österreichischen Opernhäuser einen schweren Stand hatte, versteht sich angesichts der jüdischen Herkunft der Librettistin Elsa Bernstein von selbst. Gleichwohl ist diese Oper, die sich zumindest bis 1933 immerhin sehr erfolgreich neben *Hänsel und Gretel* behaupten konnte, niemals indiziert worden oder aus dem Repertoire der Bühnen verschwunden: Bis 1941 wurde Bernsteins Schauspiel *Königskinder*, das unter dem Pseudonym Ernst Rosmer 1894 erstmals erschienen war, im Verlag S. Fischer publiziert, und bis 1943 wurde Humperdincks Oper gespielt,<sup>9</sup> bevor im

---

7 Beide Zitate nach: Eva Humperdinck (Hg.), *Briefe und Dokumente zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Melodrams „Königskinder“*, Koblenz 2003, S. 81. Ferdinand Graf von Sporck (1848–1928) war Gründer und bis 1890 Leiter des Allgemeinen Richard-Wagner-Verbandes Bayreuth.

8 Ebd., S. 83. Mit dem „Melodramatischen Problem“ spielt Humperdinck auf die unbefriedigende Umsetzung seiner „Sprechnotation“ durch die Darsteller an; die drastische und fatale Formulierung „hebräischer Grabstein“ bedeutet wohl, dass für Humperdinck – in diesem Brief an die Wagner-Familie – bei einem Scheitern der *Königskinder* die Librettistin verantwortlich sei. Zum Thema Antisemitismus bei Humperdinck vgl. Philipp Haug, „En Passant zum Antisemiten? Eine Geschichte von Nationalismus, Hybris und Gefallsucht“, in: Gundula Caspary und Christian Ubber (Hg.), *Hokuspokus Hexenschuss. Engelbert Humperdinck nach 100 Jahren*, Begleitpublikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung 2021, Lohmar 2021, S. 176–189.

9 Vgl. Elsa Bernstein, *Das Leben als Drama. Erinnerungen an Theresienstadt*, hg. von Rita Bake und Birgit Kiupel, Hamburg 2005, S. 11. Für biografische Angaben zu Elsa Porges (verheiratete Bernstein) siehe dort S. 11–26 sowie zuletzt Birgit Kiupel, „Antisemitismus

Sommer 1944 der Theaterbetrieb kriegsbedingt eingestellt wurde. Sicherlich wirkte sich Bernsteins Pseudonym schützend aus.<sup>10</sup>

Für die Spielzeiten ab 1933 lassen sich folgende *Königskinder*-Aufführungen nachweisen, ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben.<sup>11</sup>

1933/34	Düsseldorf
1934/35	Schwerin, Karlsruhe <sup>12</sup> , Gera
1935/36 und 1938/39	München, Staatsoper <sup>13</sup>
1936/37	Köln, Koblenz <sup>14</sup>
1938/39	Wien, Staatsoper <sup>15</sup>
1940/41	Freiburg <sup>16</sup>
1939/40	Halle, Dessau
1940/41	Berlin-Charlottenburg
1940/41 und 1941/42	Leipzig

---

und der deutsche Märchenwald – Eine Spurensuche zu Elsa Bernstein, Textdichterin der *Königskinder*“, in: *Hokuspokus Hexenschuss* (wie Anm. 8), S. 150–157. Siehe im im vorliegenden Band auch den Aufsatz von Birgit Kiupel, S. 343–367.

10 Vgl. Bernstein, *Leben als Drama* (wie Anm. 9), S. 11.

11 Wenn nicht anders genannt, folgen die Angaben Programmheften, Theaterzeitschriften oder Presseartikeln in StAS/WH.

12 Freundliche Mitteilung von Herrn Maximilian von Koskull.

13 Laut seinem Tagebuch besuchte Wolfram am 14.2.1939 eine Münchner Aufführung unter Zallinger-Markowsky, die er als „mäßig“ bezeichnete, vgl. Tagebuch 1939, StAS/WH (gilt auch für alle weiteren Tagebuchzitate).

14 Vgl. Eva Humperdinck (Hg.), *Königskinder. Briefe und Dokumente zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der zweiten und größeren Märchenoper von Engelbert Humperdinck*, Koblenz 1993, S. 206.

15 Vgl. Einladung der Wiener Staatsoper an Wolfram Humperdinck und Pressespiegel zu deren *Königskinder*-Produktion, StAS/WH. Wolfram besuchte eine Aufführung am 13.2.1939 und vermerkte dazu im Tagebuch: „Staatsoper: ‚Königskinder‘ (K. d. F.-Vorstellung[]), Knappertsbusch am Pult (sehr gut, leider 3 Striche) Bühnenbild sehr gut. Regie (Wymenthal) miserabel.“

16 Freundliche Mitteilung von Herrn Maximilian von Koskull. Musikalische Leitung hatte Bruno Vondenhoff, mit dem Wolfram bereits in seiner Königsberger Zeit zusammengearbeitet hat.

Engelbert Humperdincks Sohn, der Opernregisseur Wolfram Humperdinck, galt als Koryphäe für das Werk seines Vaters und wurde daher immer wieder mit Inszenierungen von und Programmhefttexten zu dessen Opern beauftragt. Die *Königskinder* hatte er bereits in den Spielzeiten 1925/26 in Oldenburg, 1926/27 in Hagen, 1929/30 in Königsberg und nach dem Krieg 1954/55 in Gelsenkirchen/Duisburg inszeniert.

Daran, dass die *Königskinder* nach 1933 weiterhin, auch an großen Häusern, gespielt wurden, hatte Wolfram Humperdinck großen Anteil, wie seine Korrespondenz mit der NSDAP und der Reichstheaterkammer in den Jahren 1935 und 1939 belegt – ein Schriftwechsel, der in den Programmhefttexten Wolframs seine Spuren hinterlassen sollte.

## II

Wolfram Humperdinck (1893–1985) studierte anfänglich Malerei und Bildhauerei in Berlin, wechselte aber nach Leipzig, um am dortigen Konservatorium Kunstgeschichte und Musikwissenschaft, daneben Darstellende Kunst in Berlin (bei Alexander d'Arnals und Alfred Braun) zu studieren.<sup>17</sup> Bei der Uraufführung der letzten Oper seines Vaters *Gaudeamus* in Darmstadt (18. März 1919) assistierte er bereits tatkräftig hinter den Kulissen, etwa bei der Anfertigung der Dekorationen, bevor er im Oktober desselben Jahres als Spielleiter am Stadttheater Rostock mit *Gaudeamus* seine erste selbständige Inszenierung einstudierte. In der Spielzeit 1920/21 war er Volontär am Deutschen Opernhaus in Berlin-Charlottenburg, 1921/22 schließlich Erster Opernregisseur am Landestheater in Neustrelitz. Seine erste Einstudierung hier war Webers *Freischütz*. Beim Besuch der *Freischütz*-Aufführung am 26. September 1921 erlitt sein Vater im Theater einen Schlaganfall und starb am folgenden Tag.

---

17 Für die biografischen Angaben zu Wolfram Humperdinck ist maßgeblich: Eva Humperdinck, *Zwei Söhne. Siegfried Wagner als Regisseur der Werke seines Vaters Richard Wagner 1904–1930 und sein Regieassistent Wolfram Humperdinck 1924–1925–1927*, Koblenz 2001, S. 88–94. Ergänzende Angaben finden sich auf dem von Wolfram nach seinem Wechsel an die Städtischen Bühnen Kiel ausgefüllten Personalfragebogen der Reichstheaterkammer (Fachschaft Bühne), Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde (BArch) R 9361-V 53662.

Weitere Stationen Wolframs: ab 1922/23 Spielleiter und Zweiter Regisseur am Nationaltheater in Weimar, 1924 Regieassistent von Max Reinhardt bei einer Produktion von Engelbert Humperdincks Pantomime *The Miracle* in New York und 1924 bis 1926 Oberregisseur am Landestheater Oldenburg. In den Jahren von 1924 bis 1927 (1926 war spielfrei) lud Siegfried Wagner Wolfram ein, als sein Regieassistent und Inspizient bei den Bayreuther Festspielen mitzuwirken.

1926/27 fungierte Wolfram als Spielleiter am Stadttheater Hagen und von 1927 bis 1930 an den Vereinigten Stadttheatern Barmen-Elberfeld. 1929 inszenierte er als Gastregisseur an der Charlottenburger Oper Tschaikowskys *Eugen Onegin* (musikalische Leitung Bruno Walter), außerdem betreute er szenisch das Charlottenburger Gastspiel von *Der Ring des Nibelungen* in Paris. 1930 holte Intendant Hans Schüler, der ihn aus Bayreuther Tagen kannte, Wolfram als seinen Stellvertreter und als Oberspielleiter an das Theater Königsberg. Als Schüler 1933 Operndirektor in Leipzig wurde, nahm dieser Wolfram auf die vakante Stelle des Oberspielleiters mit. Für den Wagner-Zyklus ab 1933 (in Vorbereitung auf den 125. Geburtstag 1938) teilten sich Schüler und Wolfram die Regieaufgaben. 1941 bis 1945 war er Intendant der Städtischen Bühnen in Kiel.

Als frühes Mitglied nicht nur der NSDAP seit 1932,<sup>18</sup> sondern auch des NSKK (Nationalsozialistisches Kraftfahrer-Korps) sowie – zwangsweise – der Reichsmusikkammer und der Reichstheaterkammer (Fachschaft Bühne)<sup>19</sup>, hatte Wolfram beste Kontakte zum Reichspropagandaministerium und in der Reichstheaterkammer. Das Wort des Sohnes Engelbert

---

18 Laut NSDAP-Mitgliederkartei seit 1.11.1932, Mitgliedsnummer 137383847 (BArch R 9361-VIII); laut eigener Angabe auf dem Personalfragebogen der Reichstheaterkammer (BArch, wie Anm. 17) seit 30.7.1932. Die Diskrepanz dürfte damit zu erklären sein, dass wahrscheinlich im Juli 1932 der Aufnahmeantrag, die Aufnahme aber erst zum November 1932 erfolgte.

19 Im November 1933 gründete Goebbels die Reichskulturkammer: „Um ihre Tätigkeit überhaupt ausüben zu können, mussten ihr Orchestermusiker, Maler, Schauspieler und Schriftsteller angehören. Das wurde meist nicht als Problem empfunden, weil die verschiedenen Berufsverbände nach 1933 in den Kammern für Schrifttum, Theater, Film, Musik, bildende Künste, Rundfunk und Presse aufgingen.“ (Moritz Föllmer, *„Ein Leben wie im Traum“: Kultur im Dritten Reich*, München 2016, S. 68). Wolfram gehörte seit 1921 der Bühnengenossenschaft an (gemäß Personalfragebogen, wie Anm. 17).

Humperdincks hatte, mit der Autorität seines Leipziger Amtes, bei diesen Institutionen einiges Gewicht.

Nach seiner Entnazifizierung wirkte Wolfram von 1952 bis 1959 als Oberregisseur in Detmold und Dozent an der Nordwestdeutschen Musikakademie. Daneben war er ein gefragter Gastregisseur, vor allem für Werke Wagners und Humperdincks.

### III

Im Folgenden wird Wolframs Korrespondenz mit der NSDAP und der Reichstheaterkammer bezüglich Aufführungen der *Königskinder* dokumentiert. So schrieb Wolfram an Reichsleiter Dr. Walter Stang (Reichsverband Deutsche Bühne, Berlin-Charlottenburg, Durchschrift ohne Datum und Unterschrift), gemäß angeheftetem Einlieferungsschein mit Poststempel abgesandt am 15. Juli 1935:<sup>20</sup>

Sehr verehrter Herr Stang!<sup>21</sup>

[...] Wie mir mitgeteilt wurde, ist die Zahl der Aufführungen der Oper KOENIGSKINDER, die sich bisher einer bevorzugten Stellung in den deutschen Spielplänen erfreute und neben HÄNSEL UND GRETEL die meist gespielte Oper meines Vaters war, in der vorigen Spielzeit, in der das Andenken Engelbert Humperdincks anlässlich seines 80. Geburtstages besonders geehrt werden sollte, in der Weise zurückgegangen, wie das bisher nicht annähernd der Fall gewesen ist. [...]

Als Grund für die plötzliche Ablehnung wurde geltend gemacht, es habe sich herausgestellt, dass der Textautor nicht arisch sei. [...] Mein Va-

---

20 Dieses und die nachfolgenden Dokumente StAS/WH. Hervorhebungen folgen der Quelle. Indirekt bestätigt wird das Datum durch einen Tagebucheintrag Wolframs am 15.7.1935: „nachm. m. Yella [Wolframs Frau, C.U.] Korrespondenzen erledigt“.

21 Walter Stang (1895–1945): Leiter der Abteilung „Kunstpflge“ (der auch das „Kulturpolitische Archiv“ zugeordnet war) im von Alfred Rosenberg geleiteten Amt des „Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung der NSDAP“, ferner Leiter des Instituts für Kunstwissenschaft an der Universität Bonn, Hauptlektor in Rosenbergs „Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums“ und Reichsleiter in der „Nationalsozialistischen Kulturgemeinde“, die 1937 in der Organisation „Kraft durch Freude“ aufging.

ter machte die Bekanntschaft von Fräulein Porges durch das Haus Wahnfried in Bayreuth. Er schrieb auf ihre Bitten hin eine melodramatische Begleitmusik zu ihrer soeben vollendeten Schauspieldichtung KOENIGSKINDER.

Später befriedigte meinen Vater das Werk in dieser ursprünglichen Gestalt nicht mehr; er arbeitete es textlich um, indem er sich durch starke Streichungen und durch Konzentration auf den eigentlichen naiven Märcheninhalt ein vollkommen neues, für ihn brauchbares Operntextbuch schuf. Wie tiefgreifend dieser Eingriff meines Vaters in die Originaldichtung der Elsa Porges war, geht aus der Tatsache hervor, dass die Dichterin gegen die neue Form des Buches heftig Protest erhob un[d] im höchsten Unwillen erklärte, das neue Textbuch sei gar nicht mehr ihre Dichtung, sie wolle mit diesen neuen „verschandelten KOENIGSKINDERN“ nichts zu tun haben: alles was sie an Eigenem, Symbolhaften und Zart-Erotischem hineingewoben habe, sei durch den brutalen Eingriff meines Vaters vernichtet worden. Es kam schließlich zu einem Bruch zwischen Dichterin und Komponist (man durfte den Namen KOENIGSKINDER in ihrer Gegenwart nicht mehr nennen!), aber sie konnte ihr Buch nicht mehr zurückziehen, da sie vorher schriftlich meinem Vater Vollmacht zur Umarbeitung gegeben hatte.

So entstand die neue Märchenoper KOENIGSKINDER, die mit der ursprünglichen melodramatischen Dichtung nur noch den Titel und den äußeren Gang der Märchenhandlung gemein hatte.

Welcher ehrliche und vorurteilslose Beurteiler könnte in dem Gang der naiven Märchenhandlung, wie er in der Oper vorliegt, etwas undeutsches oder gar volksschädigendes erblicken! Hier müsste die NS-Kulturgemeinde aufklärend und fördernd eingreifen! [...] Es würde sicher schon ein Hinweis darauf genügen, dass das Textbuch der KOENIGSKINDER von dem Komponisten so umgearbeitet worden ist, dass es mit der ursprünglichen Dichtung der Elsa Porges nichts mehr zu tun hat.

Ich hatte bereits Gelegenheit, mit Herrn F.W. Herzog<sup>22</sup> über den Fall zu sprechen, der mir seine Unterstützung freundlichst zusagte. [...]

---

22 Friedrich Wilhelm Herzog (1902–1976): Leiter der Musikabteilung der Nationalsozialistischen Kulturgemeinde und Schriftleiter, ab 1936 Herausgeber der Zeitschrift *Die Musik. Organ der NS-Kulturgemeinde*.

Indem ich Sie höflichst bitte, mir über Ihre Massnahmen ein Wort zu-  
kommen zu lassen,  
bin ich mit deutschem Gruß und Hitler-Heil  
Ihr  
sehr ergebener [Wolfram Humperdinck].

Wolfram Humperdinck stellt also zum einen fest, dass sein Vater den Märchenstoff bei der Umarbeitung zur Oper klarer herausgearbeitet und die *Königskinder* damit, ohne dass Wolfram es anspricht, an den Charakter von *Hänsel und Gretel* angenähert habe. Außerdem greift er für seine Argumentation einen zentralen, auf Cosima Wagner zurückgehenden Vorwurf aus August Püringers Text von 1922 auf, nämlich den der „fortlaufende[n] Vergewaltigung deutschen Sprachgeistes, die oft genug widerlich schwülstig und geziert anmutet“, und versucht, diesen durch die Entstehungsgeschichte der Oper zu entkräften: Seinen Vater habe die ursprüngliche Melodramenfassung nicht mehr befriedigt, daher habe er den Text umgearbeitet, um „durch starke Streichungen und durch Konzentration auf den eigentlichen naiven Märcheninhalt ein vollkommen neues, für ihn brauchbares Operntextbuch“ zu schaffen.<sup>23</sup> Das so entstandene Textbuch zur Oper *Königskinder*, eine Schöpfung Humperdincks, habe „mit der ursprünglichen Dichtung der Elsa Porges nichts mehr zu tun“, so dass es nur ein Gerücht wäre, „das Textbuch sei nicht arischer Abstammung“. Wolfram behauptet, um die größtmögliche Distanz zwischen dem Komponisten und der Textdichterin darzustellen, als Folge der Umarbeitung sogar einen Bruch zwischen seinem Vater und Elsa Bernstein.

Diesen Bruch hat es allerdings nach bisherigem Kenntnisstand nicht gegeben. Wolfram selbst schreibt in der Biografie seines Vaters: „Frau Elsa [Bernstein] war klug genug, die immer geringer werdenden Aussichten für ihr ‚Deutsches Märchen‘ einzusehen. So willigte sie denn ein und gab dem Freunde Vollmacht, die Dichtung nach Gutdünken zu bearbeiten.“<sup>24</sup>

---

23 Für eine synoptische Darstellung der drei Textfassungen (Schauspiel/Melodram/Oper) siehe Bernd Distelkamp, „Eine innige Verschmelzung von Wort und Musik...“. *Untersuchung zur Entstehungsgeschichte der Märchenoper „Königskinder“ von Elsa Bernstein und Engelbert Humperdinck*, Siegburg 2003.

24 Wolfram Humperdinck, *Engelbert Humperdinck. Das Leben meines Vaters*, Koblenz 1993, S. 279.

Auch der Briefwechsel zwischen Engelbert Humperdinck und Elsa Bernstein aus den Jahren der Textumarbeitung (1907/08) zeigt keine Spuren eines Zerwürfnisses. Stets spricht sie ihn mit „Mein lieber Engelbert!“ an, und Humperdinck fragte wegen Änderungen auch kleiner Textpassagen regelmäßig nach. So schreibt Elsa ihm am 25. Oktober 1908: „Wegen der Hellabrunner Volksbegeisterung – laß sie doch schreien: Hoch der Rat! Und der König hoch! Oder irgend etwas, was Dir zu Deiner Musik paßt. Ich ermächtige Dich hiermit zu allem.“<sup>25</sup>

In seiner Antwort teilt Hans Gerigk<sup>26</sup> („Reichsleitung der NSDAP, Der Beauftragte des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung der NSDAP, Amt für Kunstpflege“) Wolfram am 18. Juli 1935 mit (siehe Abb. 1, S. 108),

das seitens der N.S.-Kulturgemeinde die Oper „Königskinder“ nie abgelehnt worden ist. Ihre Ausführungen über die Entstehung des Operntextes sind für uns ausserordentlich aufschlussreich. Wir haben in dem vorliegenden Falle den Standpunkt vertreten, dass ein hervorragendes Werk der Opernliteratur, das aus deutschem Geist entstanden ist, nicht von den Spielplänen verschwinden dürfe, weil ein Jude beiläufig an der Entstehung mitbeteiligt ist [...].

---

25 Zitiert nach: Eva Humperdinck (Hg.), *Briefe und Dokumente zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der zweiten und größeren Märchenoper* (wie Anm. 15), S. 28. Allerdings scheint sich der Schriftwechsel zwischen Humperdinck und Bernstein nach 1911 verringert zu haben (den im Humperdinck-Nachlass in der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Musik- und Theaterabteilung, vorliegenden Schriftstücken zufolge). Humperdincks Tagebuch gibt keinen Hinweis darauf, dass Bernstein bei der europäischen Erstaufführung der Oper *Königskinder* am 14.1.1911 in Berlin anwesend war. Zur Münchner Premiere, mutmaßlich zur Jahreswende 1911/12 (vgl. Eva Humperdinck, ebd., S. 175), möglicherweise von Elsa Bernstein besucht, war Humperdinck nicht anwesend, da er in London zur *Mirakel*-Uraufführung weilte.

26 Hans Gerigk (1905–1996): seit 1935 Leiter der Hauptstelle Musik im Rosenberg-Amt, während des Krieges Leiter des Sonderstabes Musik und als solcher mit der Plünderung und dem Transport von Kulturgütern nach Deutschland betraut, Mitherausgeber des *Lexikons der Juden in der Musik* (1943).



Sie können sich den Bühnen gegenüber darauf berufen, dass die N.S.-Kulturgemeinde die „Königskinder“ unbeanstandet abnimmt. Selbstverständlich wird das Werk auch in der Liste der empfehlenswerten Opernwerke stehen.<sup>27</sup>

In den Jahren 1938/39 verstärkten sich, gemäß seiner Tagebucheinträge, Wolframs Bemühungen um die Textgrundlage der *Königskinder*: Am 14. März 1938 schrieb er einen „Brief an Frh. Porges, München (KK)“, ohne dazu inhaltliche Angaben zu notieren; ein eventueller Antwortbrief ist im Tagebuch nicht erwähnt. Am 11. April 1939 besuchte er in Berlin das Propagandaministerium, er notierte dazu: „Im Propaganda-Ministerium [...] Bei Dr. Lange wegen Text KK“. Am 27. April 1939 war er beim *Königskinder*-Verleger Max Brockhaus: „bei Max Brockhaus (Wohnung) zus. m. Herrn Suhrkamp (S. Fischer-Verlag) betr. ‚KK‘ neuer Textbuchtitel u. eventl. Abfindung f. ‚Ernst Rosmer‘“.

Mit diesen Vorgängen steht in offensichtlichem Zusammenhang das folgende Dokument aus dem Reichspropagandaministerium, das in einer maschinengeschriebenen Abschrift vom 10. Mai 1939 durch die Fachschaft Bühne in der Reichstheaterkammer überliefert ist (siehe Abb. 2, S. 109):

Immer wieder kommen mir Fälle zu Ohren, daß Bedenken gegen die Auf-führung der Oper KOENIGSKINDER von Engelbert Humperdinck des-wegen laut werden, weil die Librettistin Nichtarierin sei. Dem gegenüber sei noch einmal mit Nachdruck festgestellt, daß das Originalwerk von Elsa Porges-Bernstein (Pseudonym: Ernst Rosmer) von dem Komponisten durchgreifend bearbeitet und umgestaltet worden ist. Ein großer Teil der komponierten Verse ist von Humperdinck neu gedichtet bzw. geändert worden. In Anbetracht dieser Tatsache und der hohen künstlerischen Qualität der kerndeutschen Musik muss die Oper als völlig unbedenk-lich bezeichnet werden, ja sie sollte zum eisernen Bestande des deutschen Opernspielplans gehören.

---

27 Ob dieses Verzeichnis herausgegeben wurde, bedarf der Überprüfung.

Ich würde es begrüßen, wenn das Werk in Zukunft eine steigende Aufführungszahl aufwiese.

Heil Hitler!  
(gez.) Schlösser<sup>28</sup>

Vorstehende Mitteilung wird den deutschen Opernbühnen zur Beachtung übersandt.

Heil Hitler!  
(gez.) Dr. Roennecke (?)<sup>29</sup>

[handschriftlicher Zusatz mit Tinte von unbekannter Hand:]

1 bei M. B. [Max Brockhaus, Verleger von Humperdincks Königskindern in beiden Fassungen]

2 an W. H. [Wolfram Humperdinck]

je 1 an Frau Hötendorfer u. Suterkamp<sup>30</sup>

weitere noch zur Verfügung

[handschriftlicher Zusatz mit Bleistift, möglicherweise von Wolfram Humperdinck:]

an Frau B[ernstein]?

Im Siegburger Konvolut mit den oben zitierten Schreiben befindet sich außerdem ein undatiertes, offenbar von Wolfram beidseitig maschinengeschriebener Notizzettel im Format Din A5. Handschriftlich hat Wolfram oben auf der ersten Seite „KK-Dichtung“ und „Herrn MB“ (das ist Max Brockhaus) hinzugefügt (siehe Abb. 3, S. 110 f.):

Den Damen den Fall Saarbrücken und den Fall Knappertsbusch erzählen.<sup>31</sup>

---

28 Rainer Schlösser (1899–1945): Chef des Kulturamtes der Reichsjugendführung, Dramaturg im Reichspropagandaministerium und Präsident der Reichstheaterkammer.

29 Fragezeichen im Dokument. Rolf Rönnecke, auch Roennecke oder Roenneke geschrieben (1887–1964): Fachgruppenleiter in der Reichstheaterkammer.

30 Edith Hötendorfer: Tochter Engelbert Humperdincks. Eine Person namens Suterkamp ist bislang unbekannt.

31 Es konnte bislang nicht eruiert werden, was Wolfram mit dem „Fall Saarbrücken“ und wen er mit den „Damen“ meint (möglicherweise Vertreterinnen des S. Fischer-Verlages, siehe unten, S. 86). Der „Fall Knappertsbusch“ spielt wohl darauf an, dass der Dirigent

Die ganze Sache abhängig von dem Wohlwollen der entscheidenden Stelle. Drei Möglichkeiten:

1. Wir werden versuchen, eine Ausnahmeregelung für die Königskinder zu erreichen, doch ist das sehr zweifelhaft, wenn die ganze Sache einmal aufgerollt wird. Daher schweigen [sic] gegen jedermann auch im Familienkreise sehr wichtig.
2. Reichsleitung verlangt die Formulierung, daß das Werk von Humperdinck so umgearbeitet, bezw. wieder auf den alten deutschen Märchenstoff gebracht ist, daß die Tantiemezahlung an die Textautorin wegfällt. In dem Fall kein Protest ihrerseits.
3. Reichsleitung verlangt Textneudichtung. In dem Fall ist der Text von Frau B. ein für allemal erledigt und sie bekommt nie mehr etwas.

Die Bearbeitung durch Humperdinck besteht nicht im Hinzudichten, sondern im Herausschälen des ursprünglichen Märchenstoffes. Der Text von Frau B. wurde um ein Drittel gestrichen und zwar nicht nach dem Gesichtspunkt, Längen zu verkürzen, sondern mit der überall deutlichen Absicht, die Verzerrung des reinen Märchenstoffes aufzuheben. So wurde die ganze jüdische völlig unmärchenhafte Erotik ausgemerzt zugunsten des reinen Liebesmärchens. (Beispiele: Bei E. B. ist die Blume Symbol für die Gänsemagd selbst, die Hexe bewahrt sie, um sie später zu verkuppeln, S. 10, usw.), unnötige erotische Ausdrücke wurden ebenso gestrichen wie unnötige Derbheiten [...].

Mit größter Sorgfalt wurde die schwülstige, undeutsche Sprache ausgemerzt. Beweis hierfür die ca. 120 Stellen, in denen einzelne oder auch nur halbe Worte gestrichen wurden, was keinesfalls zur einfachen Kürzung nötig war [...]. Große Striche besonders im zweiten Akt merzen unechte Redensarten und im ganzen Werk unechte Empfindeleien aus.

---

Hans Knappertsbusch – den Wolfram am 13.2.1939 in Wien als *Königskinder*-Dirigenten erlebte (siehe Anm. 15) – aus seiner kritischen Haltung der NSDAP und Hitler gegenüber keinen Hehl machte, was 1935 zur Entlassung als Münchner Operndirektor und zu Arbeitsverbot führte. Dieses wurde allerdings wieder aufgehoben, da es in NS-Deutschland an herausragenden Dirigenten mangelte (vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Hans\\_Knappertsbusch](https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Knappertsbusch), Abruf 31.8.2022). So konnte Knappertsbusch die Wiener *Königskinder* nach dem „Anschluss“ dirigieren.

Auch hier steht die textliche Umarbeitung mit Beispielen sowie das Herausarbeiten der Märchengrundlage im Mittelpunkt. Allerdings werden erstmals auch die Folgen benannt: Die textlichen Umarbeitungen und „[Ausmerzungen] unechte[r] Redensarten“ und „unechte[r] Empfinden“ durch Humperdinck – Wolfram greift damit auf typisch antisemitische Klischees zurück, die sein Vater „ausgemerzt“ habe (ebenfalls ein charakteristischer NS-Begriff) – seien so gravierend, dass Elsa Bernstein fortan keine Tantiemenzahlungen mehr erhalte, sie also das Urheberrecht an ihrem Werk verliere. Die Notiz dürfte im Vorfeld des Treffens am 27. April 1939 bei Brockhaus entstanden sein, wie der handschriftliche Zusatz „Herrn MB zur Verhandlung“ – nämlich mit dem Verlag S. Fischer – zeigt, in dem es auch um die Frage einer Abfindung für Elsa Bernstein ging.<sup>32</sup> Für dieses Datum spricht vielleicht auch, dass das Gespräch mit der Causa Knappertsbusch (als Präzedenzfall) eröffnet werden sollte, den Wolfram kurz zuvor in Wien als *Königskinder*-Dirigenten gehört hatte (siehe Anm. 31).

Es ist nicht auszuschließen, dass das Wiederaufgreifen des *Königskinder*-Themas 1938/39 im Vorfeld von Wolframs eigener *Königskinder*-Inszenierung am Leipziger Opernhaus erfolgte. Erstmals wird eine solche bei einer Regiebesprechung, unter anderem mit dem Intendanten Hans Schüler und dem Dirigenten Paul Schmitz, am 18. August 1939 in Wolframs Tagebuch erwähnt („Spielplan umgestossen: Statt Butterfly: ‚KK‘“). Die Leipziger *Königskinder* wurden allerdings noch mehrfach verschoben, bevor sie am 26. Juni 1941 unter der musikalischen Leitung Rudolf Kempes als Wolframs Leipziger Abschiedsinszenierung vor seinem Wechsel nach Kiel Premiere hatten.

---

32 Denkbar ist auch eine Datierung in das Jahr 1941. Dann stünde die Notiz mit zwei Leipziger Tagebucheinträgen Wolframs in Zusammenhang: 1.6.1941, „M. Brockhaus getroffen: aufgeregte Mitteilung betr. Anfrage der Text-Autoren-Tantieme KK“ und 2.6.1941, „Besuch von Max Brockhaus; Bespr[echung] wegen der Beantwortung der Anfrage der RThK [Reichstheaterkammer, C. U.] betr. Honorararbeitung der Textdichterin ‚KK‘“. Damit bezöge sich der handschriftliche Zusatz auf eine Besprechung in der Reichstheaterkammer. Es ist vielleicht nur eine zufällige Koinzidenz, dass Bernsteins *Königskinder* bei Fischer bis 1941 gedruckt wurden (siehe oben und Anm. 9).

#### IV

Wolfram Humperdinck hat folgende Texte zu diversen *Königskinder*-Inszenierungen verfasst:<sup>33</sup>

1. „Erinnerungen an Engelbert Humperdinck“, *Dramaturgische Blätter des Oldenburger Landestheaters* 6 (1925/26), S. 24–28, zur Neuinszenierung *Königskinder*, Premiere 10. Januar 1926 (Dirigent Willy Schweppe, Inszenierung Wolfram Humperdinck).
2. „Vom Werden der Königskinder“, *Die Oper. Blätter des Königsberger Opernhauses* 7 (1930/31), S. 84 f., zur Neuinszenierung *Königskinder*, Premiere 12. Februar 1931 (Dirigent Werner Richter-Reichhelm, Inszenierung Wolfram Humperdinck).  
*Blätter des Hamburger Stadttheaters* 8 (1932/33), S. 61 f.  
*Die Theaterwelt. Programmschrift der Städtischen Bühnen Düsseldorf* 5 (1933/34), S. 66/68.  
*Die Tribüne. Halbmonatsschrift der Bühnen der Hansestadt Köln*, 2. Novemberheft (6) (1937/38), S. 141–144, zur Neuinszenierung *Königskinder*, Premiere 19. November 1937 (Dirigent Erich Riede, Inszenierung Hans Schmid).
3. „Vom Melodram zur Oper. Über den Werdegang der ‚Königskinder‘“, *Hallesche Bühnenblätter* 3 (1939/40), S. 17–19.<sup>34</sup>  
*Bühnenblätter des Dessauer Theaters* 18 (1939/40), S. 151 f., zur Neuinszenierung *Königskinder*, Premiere am 18. Januar 1940 (Dirigent Friedrich Eigl, Inszenierung Herbert Junkers).

---

33 Texte in StAS/WH. Möglicherweise gibt es weitere, derzeit noch unbekannte Inszenierungen, für die Wolfram Humperdincks Texte verwendet wurden.

34 StAS, Bestand Engelbert Humperdinck, E 1. Im Tagebuch 1939 ist für den 4.10. vermerkt: „Brief an Dramaturg Halle Stadttheater (KK-Programmhefte)“ und „Material f. Programmheft ausgesucht“. Die Vorstellung in Halle hat Wolfram offenbar nicht besucht.

4. „Königskinder-Erinnerungen“,  
*Der Vorhang. Blätter des Deutschen Opernhauses Berlin* 8, zur Neuinszenierung *Königskinder*, Premiere 8. März 1941 (Dirigent nicht genannt, Inszenierung Hans Batteux).
  
5. „Zur Bühnengestaltung der ‚Königskinder‘“ und „Engelbert Humperdinck zum Gedächtnis“,  
*Städtische Bühnen Gelsenkirchen* 5 (15. November 1954), S. 71 f. und Programmheft *Königskinder*, S. 52–54.  
*Kulturbblätter der Städtischen Bühnen Duisburg*, 5. Jahrgang Nr. 3 (Dezember 1954), S. 5–7 und S. 3–5 (Gelsenkirchen und Duisburg), zur Neuinszenierung *Königskinder* (Dirigent Richard Heime, Inszenierung Wolfram Humperdinck).

Im frühesten Text „Erinnerungen an Engelbert Humperdinck“ zur Inszenierung in Oldenburg (1926), der auf seinen früheren Beitrag „Wie mein Vater arbeitete“ in der Halbmonatsschrift *Der Bühnenfreund* 1 Nr. 4 (25. März 1925, S. 50 f.) zurückgeht, schildert Wolfram ganz allgemein, ohne *Königskinder*-Bezug, die Arbeitsweise seines Vaters von den ersten Skizzen bis zu dessen (von Wagner abgeschauter) Technik der Partituranlage.

„Vom Werden der *Königskinder*“ diente Wolfram in den Jahren 1931 bis 1937 als Standardtext. Hier beschreibt er zunächst die Melodramenerstfassung, dann die Umarbeitung zur Oper. Einige kurzgefasste allgemeine Beobachtungen zur Arbeitsweise Humperdincks folgen, ähnlich dem Oldenburger Text, nur sehr viel knapper, bevor kurze Erinnerungen an die Ausarbeitung der Oper in Boppard und die Uraufführung in New York den Abschluss bilden. Die Texte für Königsberg (1931), Hamburg (1932/33), Düsseldorf (1933/34) und Köln (1937) sind identisch; die Kölner Fassung ist lediglich am Schluss um die Erinnerungen an die New Yorker Uraufführung gekürzt. Von einer Distanzierung gegenüber Elsa Bernstein ist in diesem Text (noch) nichts zu spüren, im Gegenteil:

Die Dichtung hat eine Frau geschrieben, die feinsinnige Tochter von Heinrich Porges [...]. Unter dem Decknamen Ernst Rosmer stand sie poesieberauscht im Zeichen der Neuromantik, ein hochbegabtes Musenkind

Hauptmannscher Märchensymbolik. Ihre klangschöne, melodienreiche Sprache, der starke Stimmungsgehalt ihrer Königskinder-Dichtung bestrickten und verführten den soeben zu jungem Ruhm gelangten Hänsel und Gretel-Komponisten. Er verließ die herb-naive Volkstümlichkeit des Grimmschen Märchens, träumte sich in die hochgesteigerte Naturromantik des Königskinder-Schauspiels ein und unterlegte dem Melos der Rosmerschen Worte die Melodien seiner Musik.

Als Motiv für die Umarbeitung des Melodrams zur Oper gibt Wolfram an: „Doch dem Ohr des absoluten Musikers genügte die musikgesteigerte Sprache nicht: Ihm konnte das gesprochene Wort das Singen nicht ersetzen. Es zog ihn mit Macht zur liedgetragenen, liedbedingten Opernform zurück.“

„Vom Melodram zur Oper. Über den Werdegang der ‚Königskinder‘“ ersetzte ab Spielzeit 1939/40 den bisherigen Text „Vom Werden der Königskinder“. Dem vorausgegangen war das schon erwähnte Schreiben von Schlösser/Roennecke (10. Mai 1939, siehe Abb. 2, S. 109); erstmals kam Wolframs neuer Text im Oktober 1939 für Halle zum Einsatz.

Die inhaltlichen Änderungen gegenüber dem Vorgänger-Standardtext sind vielsagend. So heißt es nun zur Entstehung des Melodrams:

Eine merkwürdige Fügung führte ihn, wenige Jahre nach der Vollendung von „Hänsel und Gretel“, zum Märchen zurück. Der Münchener Hoftheaterintendant Ernst von Possart gab den Anlaß: er erteilte den Auftrag zur Schaffung einer Bühnenmusik und stellte zwei Schauspieldichtungen zur Auswahl: Richard Voß' „Blonde Kathrein“ und Ernst Rosmers „Königskinder“. Humperdinck entschied sich für letztere, „weil diese in formaler Beziehung der musikalischen Bearbeitung mehr entgegenkommt“.

Elsa Bernstein findet keine Erwähnung mehr; nun ist es der Münchner Intendant Possart, der an Humperdinck wegen der Komposition der Bühnenmusik herantrat. (Im oben zitierten Schreiben Wolframs an Walter Stang war es noch Elsa Porges, auf deren Bitten Humperdinck die Bühnenmusik verfasste.) Bei der Nennung des Librettisten wird lediglich zwei Mal auf Ernst Rosmer verwiesen. Damit wird zugleich die jüdische Abstammung Bernsteins und deren – in völkischen Kreisen (siehe die anti-

semitischen Tiraden in Püringers Nachruf) behauptete – Auswirkung auf das *Königskinder*-Libretto verschleiert.

Zum Motiv für die Umarbeitung zur Oper schreibt Wolfram jetzt:

Abgesehen von dem chronisch anhaltenden Mangel an für ihn geeigneten Textbüchern war der Hauptgrund zu diesem Entschluß ein immer stärker empfundenes Unbefriedigtsein über die Gestaltung der „Königskinder“-Dichtung. In einem Schreiben an seinen Schwager Wette verteidigt er zwar den von gewissen Aesthetikern beanstandeten Untergang des Königskinderpaares<sup>35</sup> als durchaus durch die Idee des Ganzen notwendig gegeben; er selbst habe aber „andere Haken“ darin gefunden.<sup>36</sup> Und diese konnten nur durch eine gründliche Umarbeitung und radikale Kürzung der Dichtung beseitigt werden. Für die Schaffung eines Opern-Märchenbuches mußte vor allem die starke Symbolik, die die ursprüngliche Dichtung belastete, viel Überschwänglichkeit aus dem Geist der Neuromantik, ebenso wie der erotische Unterton ausgemerzt werden, um das eigentliche Märchen in seiner reinen, naiven Gestalt hervortreten zu lassen. Obwohl sich Humperdinck als Dichter kaum je betätigt hat und sich selbst darin gering einschätzte, gelang ihm die Umformung des Buches über eigenes Erwarten gut.

Die (in „Vom Werden der Königskinder“) bislang angeführten rein musikalischen Gründe für die Bearbeitung sind einem „Unbefriedigtsein“ über die Dichtung gewichen. Diese habe Humperdinck selbst, obwohl er sich

---

35 Offenbar eine Anspielung auf Püringers Humperdinck-Nachruf. Auch mit der Begrifflichkeit vom „Untergang“ – wieder eine typische Nazi-Formulierung – der Königskinder schlägt Wolfram eine Brücke zu Püringer, der den Tod der Königskinder als „Vorahnung unseres tragischen Zusammenbruchs als Volk: ‚Verdorben – gestorben‘ im Winterschnee“ sah.

36 Engelbert Humperdinck, Brief vom 13.2.1897 an Hermann Wette: „Was Du an der Dichtung der ‚Königskinder‘ auszusetzen hast, scheint mir nicht ganz richtig zu sein, soweit es den Untergang des Kinderpaares betrifft. Ich selbst habe andere Haken darin gefunden, die nicht absolut notwendig mit der Idee des Ganzen verknüpft sind.“ Zitiert nach: Eva Humperdinck (Hg.), *Briefe und Dokumente zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Melodrams „Königskinder“*, wie Anm. 7, S. 94.



nicht zum Dichter berufen fühlte, einer „gründliche[n] Umarbeitung und radikale[n] Kürzung“ unterworfen. Für diese „Umformung“ mussten die Symbolik, die neuromantische Überschwänglichkeit und der erotische Unterton „ausgemerzt werden, um das Märchen in seiner reinen, naiven Gestalt hervortreten zu lassen.“ Wolfram stellt also, gemäß der im Schreiben an Reichsleiter Stang dargelegten Argumentation, die gründliche Umarbeitung des Textes durch Humperdinck in den Vordergrund, in der – so die Quintessenz – all das, was an das ursprüngliche Melodramenlibretto erinnern könnte, „ausgemerzt“ sei. Damit folgt Wolfram einerseits der Feststellung des Reichsdramaturgen von Mai 1939, „daß das Originalwerk von Elsa Porges-Bernstein (Pseudonym: Ernst Rosmer) von dem Komponisten durchgreifend bearbeitet und umgestaltet worden ist. Ein großer Teil der komponierten Verse ist von Humperdinck neu gedichtet bzw. geändert worden“, sowie seiner eigenen auf dem undatierten, vermutlich vom April 1939 stammenden Notizzettel (siehe Abb. 3, S. 110 f.) unter Punkt 2 festgehaltenen Argumentation.

Flankiert wird „Vom Melodram zur Oper“ in den *Halleschen Bühnenblättern* – und nur hier! – zum einen durch „Zwei Briefe Engelbert Humperdincks zur ersten Fassung der ‚Königskinder‘“ (an den Münchner Hoftheaterintendanten Ernst von Possart, S. 19 f.), zum anderen durch Herbert Kochs<sup>37</sup> umfangreichen Beitrag „E. Humperdinck: ‚Die Königskinder‘“ (S. 21–24). Im ersten Brief schildert Humperdinck am 23. April 1896 die Anekdote, dass sein Kopist mit den ersten zwei Akten „durchgebrannt“ sei und die „polizeilichen Nachforschungen zu keinem Ergebnis führten, so mußte ich mich entschließen, die Arbeit noch einmal vorzunehmen“, was zur Verspätung der Notensendung an Possart führte. Im zweiten Brief vom 21. Januar 1897, also unmittelbar vor der Uraufführung am 23. Januar, distanziert sich Humperdinck deutlich von den *Königskindern*:

Die heutige Gesamtprobe des Werkes hat jedoch, wie ich schon befürchtete, mir zur Gewißheit gemacht, daß die vielen Umformungen, denen die

---

37 Wahrscheinlich Herbert Koch (1882–1962): Germanist, Musiker, Philosoph, Archäologe und Psychologe, Promotion in Kunstgeschichte, seit 1931 Professur (Archäologie) in Halle.

Partitur während der Einstudierung ausgesetzt war, die ursprünglichen Absichten des Tonsetzers entstellt und es um die erwartete Wirkung gebracht haben.

Unter diesen Umständen glaube ich die Verantwortung für den musikalischen Teil des Werkes der Öffentlichkeit gegenüber nicht aufrechterhalten zu können und bitte daher, da die persönlichen Rücksichten auf Sie, hochgeehrter Herr Intendant, und auf die Dichterin die Zurückziehung der Partitur mir verbieten, meinen Namen als Verfasser der Musik, die ja doch bei der hiesigen Aufführung als nebensächlich kaum in Betracht kommt, auf dem Theaterzettel wegzulassen.<sup>38</sup>

Der Grund dafür wird zweifelsfrei in den von den Darstellern nur unzureichend umgesetzten Anforderungen der Sprechnotation Humperdincks gelegen haben. Im Zusammenhang mit der argumentativen Taktik, Humperdincks Distanz zur Frühfassung, die ihn zur Umarbeitung zur Oper veranlasste, zu belegen, kam dieser Brief Wolfram mit Sicherheit recht, was ihn wohl zum Abdruck bewogen hat. Es ist allerdings merkwürdig, dass Wolfram bei keinem der folgenden Programmheftbeiträge darauf zurückgekommen ist.

Koch folgt der Linie Wolframs, wenn er vom „bereits vorliegende[n] Märchenspiel von den ‚Königskindern‘“ ohne Nennung Bernsteins beziehungsweise Rosmers schreibt. Weiter führt er aus:

Dieses [das Melodram, C. U.] erwies sich aber als feindlich für die Handlung. Die Ursachen lagen in der besonderen Form dieser Kunstgattung, die zur einen Hälfte Musik, zur anderen immer Wortkunst bleibt. Humperdinck erkannte das Zwiespältige des Werkes und schuf es zur selbständigen Oper um. Dabei übersah er auch die weiteren Nachteile dieses Textbuches nicht, die ihm als frei erdichteten Kunstmärchen anhafteten,

---

38 Beide Briefe auch bei Eva Humperdinck (Hg.), *Briefe und Dokumente zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Melodrams „Königskinder“* (wie Anm. 7), S. 46 und S. 70 f., der zweite Brief dort auch in Faksimile-Wiedergabe: geschrieben nicht von Humperdinck, sondern vermutlich von seiner Gattin Hedwig, nur die Unterschrift stammt von Humperdinck. Beide Briefe bei Eva Humperdinck mit geringfügigen, inhaltlich nicht relevanten Abweichungen in Wortlaut und Interpunktion gegenüber den *Halleschen Bühnenblättern*.

und beseitigte oder milderte, was ihm mangelhaft erschien. War doch die Bühnendichtung der „Königskinder“ in einer Zeit entstanden, als sich der Naturalismus aus der Enge des Lebens und seines Elends hinaus in den Märchenwald flüchtete und Werke wie G. Hauptmanns „Versunkene Glocke“ und „Hanneles Himmelfahrt“ auf der Bühne erschienen. Die Neigung zu verschwommener Symbolik und philosophischer Deutelei teilen Bühnendichtung und Textbuch der „Königskinder“ mit diesen dramatischen Werken der Entstehungszeit.

Die Nachteile der Melodramentechnik sowie Mängel des Textbuchs haben also laut Koch Humperdinck zur Umarbeitung bewogen; zudem deutet Koch mit dem Vorwurf „verschwommener Symbolik und philosophischer Deutelei“ das Gebundensein des Textes an die Entstehungszeit an. Insgesamt wird mit den Hallenser Programmheftbeiträgen der Eindruck erweckt, dass nicht musikalische Gründe, sondern solche des Librettos Ausschlag für die Umarbeitung gaben. Und auch Koch verschweigt durch Nicht-Nennung den Anteil Bernsteins an den *Königskindern*.

In „Königskinder-Erinnerungen“, eigens für die Charlottenburger Neuinszenierung am 8. März 1941 verfasst,<sup>39</sup> erzählt Wolfram vom Entschluss zur Neukomposition der *Königskinder* im Mai 1908, den Aufführungsschwierigkeiten des Melodrams und der Komposition in Boppard. Über die Entstehung des Melodrams schreibt Wolfram, wiederum fälschlicherweise, aber mit voller Absicht Possart als Initiator benennend: „Als bald nach der Uraufführung von ‚Hänsel und Gretel‘ der Münchener Generalintendant von Possart meinem Vater mehrere Schauspielgedichtungen zur Auswahl vorgelegt hatte mit dem Ersuchen, Bühnenmusik zu schreiben, und die Wahl schließlich auf das Märchen ‚Königskinder‘ gefallen war [...]“. Bezüglich der Textbearbeitung für die Oper heißt es nun in knapper Form: „Während mein Vater mit der Umarbeitung der Dichtung zu einem brauchbaren Operntext beschäftigt war, – was ihn für mehrere Wochen in Anspruch nahm [...]“.

Da zuvor nicht vom Melodramenlibretto die Rede war, konnte Wolfram sich hinsichtlich des Operntextes kurz fassen. Nicht einmal Ernst

---

39 Vgl. Wolfram Humperdinck, Tagebucheintrag vom 1.2.1941: „zu Hause: Aufsatz für KK-Charlottenburg“.

Rosmer wird noch benannt, eine fremde Text-Urheberschaft am „Märchen ‚Königskinder‘“ – darin Herbert Koch folgend – überhaupt verschwiegen. Engelbert Humperdinck erscheint als einziger Texturheber der *Königskinder*.

In diesem Sinne ist eine abermalige inhaltliche Verschärfung gegenüber den Ausführungen von 1939 zu konstatieren: Elsa Bernstein verschwindet in Wolframs Schriften sukzessive aus der *Königskinder*-Entstehung, bis sie am Ende gänzlich aus der *Königskinder*-Entstehung – um einen von Wolfram in „Vom Melodram zur Oper“ verwendete Vokabel zu übernehmen – „ausgemerzt“ ist. Das Werk wurde von Wolfram auf diese Weise schrittweise arisiert, damit es am Ende als „kerndeutsch“ – ein von Wolfram verwendeter Begriff (siehe seinen Brief vom 15. Juli 1935, oben, S. 79 ff.), der nationalsozialistischer Terminologie entstammt – dastehen konnte.

Vor der Charlottenburger Premiere hielt Wolfram anlässlich einer Pressekonferenz am 6. März 1941 einen Vortrag zur *Königskinder*-Entstehung, den er offensichtlich ebenfalls für die Darlegung der Urheberschaft seines Vaters am Opernlibretto nutzte: „Zusammensein mit ca 25 Pressevertretern im Opernhaus-Restaurant (Lindner) Extrazimmer.– Vortrag von mir über die Genesis der KKM u. KKO [Königskinder-Melodram und -Oper, C. U.].– Hinweis auf die ‚Arier-Frage‘ des Textbuches[.]“<sup>40</sup>

1954, für seine eigene Inszenierung in Gelsenkirchen/Duisburg anlässlich des 100. Geburtstags Engelbert Humperdincks, verfasste Wolfram zwei Texte, die jeweils näher auf die *Königskinder* eingingen und den Librettisten Ernst Rosmer wieder erwähnen. In „Zur Bühnengestaltung der *Königskinder*“ führt Wolfram aus:

Die Oper „Königskinder“ ist bekanntlich aus dem gleichnamigen Rosmerschen Märchenschauspiel hervorgegangen. In den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entstanden, trägt es Merkmale des damals in Blüte stehenden literarischen Naturalismus. Die Hinwendung des letzteren zum symbolischen Märchen der Neuromantik zeitigte als bedeutendste Frucht Hauptmanns „Versunkene Glocke“ und einige Jahre vorher die ihr

---

40 Wolfram Humperdinck, Tagebuch 1941; den Vortrag hatte Wolfram am 4.3. vorbereitet: „Presse-Vortrag für Berlin (betr. KK) vorbereitet, Material (Bilder, Briefe, Auszug aus Tagebücher) ausgesucht u. fertig gemacht[.]“

im Charakter nicht unähnlichen „Königskinder“. In ihrer Gestalt als Melodram konnten letztere sich auf leistungsfähigen Schauspielbühnen für etwa ein Jahrzehnt behaupten, bis sie mit dem Erlöschen des Geschmacks an diesem Genre zur Oper umgestaltet wurden und hierdurch aus der literarischen Zeitgebundenheit gelöst in die überzeitlichen Sphären des musikalischen Lebens getragen wurden. Trotz der kürzenden Anpassung an die musikalischen Belange der Oper war und blieb die unangetastete Substanz der Dichtung bei weitem zu anspruchsvoll, um etwa dem Bereich des naiven Kinder- und Hausmärchens zugeführt zu werden. Dies lag auch keineswegs in der Absicht des Komponisten, den es vielmehr zum musikalischen Drama drängte, wozu es ja auch der tragische Ausgang von vorneherein bestimmte.

Als Motivation zur Umarbeitung zur Oper bringt Wolfram hier einen in seinen Texten neuen, allerdings aus Herbert Kochs Aufsatz (*Halle-sche Bühnenblätter*, 1939) adaptierten Gedanken ins Spiel, nämlich das Herauslösen aus der „literarischen Zeitgebundenheit“, da das „symbolische Märchen der Neuromantik“ seine Aktualität verloren habe. Dass Humperdinck bei der Umarbeitung keinesfalls beabsichtigte, diese an den traditionellen Märchencharakter anzunähern, sondern ihn im Gegenteil das musikalische Drama daran interessierte, widerspricht Wolframs früherer Argumentation – siehe Wolframs Schreiben an Stang, 15. Juli 1935, S. 79–81, und den erwähnten Notizzettel, S. 84 f. und Abb. 3, S. 110 f. –, Humperdinck habe den ursprünglichen Märchenstoff deutlicher herausgeschält. Wolfram unterstreicht diesen Gedanken durch das Rekurrieren auf das „musikalische Drama“ – einen Begriff, der eindeutig auf Richard Wagner verweist und den dieser 1860 gebraucht hatte, um seinen *Ring* von den früheren Werken bis *Lohengrin* abzuheben.<sup>41</sup>

Ernst Rosmer wird zwar genannt, jedoch nur am Rande; eine aktive Rolle Rosmers bei der Textgestaltung bleibt ebenso unerwähnt wie die Tatsache, dass „Ernst Rosmer“ das Pseudonym Elsa Bernsteins ist. Im biografischen Abriss „Engelbert Humperdinck zum Gedächtnis“ verfährt Wolfram mit Rosmers Rolle bei den *Königskindern* ähnlich, um in teil-

---

41 Vgl. Carl Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, München/Kassel 1990, S. 8.

weise wörtlichem Rückgriff auf „Vom Werden der Königskinder“ (1931–1937) nun wieder von musikalischen Gründen für die *Königskinder*-Umarbeitung zu sprechen:

Da führte ihm das Schicksal die Dichtung „Königskinder“ zu. Das Buch war als Schauspiel verfaßt und stand poesiegehoben im Zeichen der Neuromantik. Seine klangschöne melodienreiche Sprache, der starke Stimmungsgehalt der Dichtung, das Tief-Schicksalhafte mehr als das Märchenhafte des Stoffes bestrickten meinen Vater. Dem Melos der Rosmerschen Worte unterlegte er die Melodien seiner Musik. [...] Doch dem Ohr des absoluten Musikers genügte die musikgesteigerte Sprache nicht; ihm konnte das gesprochene Wort das reine Singen nicht ersetzen.

Elsa Bernstein beziehungsweise Ernst Rosmer bleiben für Wolfram auch nach 1945 nicht mehr als eine Marginalie in der *Königskinder*-Werkgeschichte. Erst mit der großen Biografie seines Vaters von 1965<sup>42</sup> sollte sich diese Haltung ändern.

## V

Bereits zu einem frühen Zeitpunkt wurden in der einschlägigen Presse Vorbehalte gegen das *Königskinder*-Libretto thematisiert, die aus eindeutig antisemitischer Perspektive formuliert wurden, etwa in der Beilage *Kunst und Künstler. Beiträge zur Einführung in das Geraer Konzert- und Theaterschaffen der Geraer Zeitung* vom 28. November 1934. Waldemar Weber<sup>43</sup> schreibt:

---

42 Wolfram Humperdinck, *Engelbert Humperdinck* (wie Anm. 24).

43 Waldemar Weber, Chefredakteur der *Geraer Zeitung*, beging am 15.10.1944 mit seiner Familie Suizid: „Waldemar Weber und seine angetraute Elly, eine Frau mit jüdischen Wurzeln und jüdischer Tradition, sowie die gemeinsamen Tochter Emmy hatten an diesem Tag den grausamen Freitod gewählt. Grund dafür war eine schriftliche Aufforderung zur Deportation von Mutter und Tochter in das Konzentrationslager nach Theresienstadt, welche an diesem Tag auf dem Küchentisch zur Ansicht lag“, <http://www.gera-chronik.de/www/gerahistorie/chronik/artikelmitzi/details.htm?id=10F451FF2CE&sf1=&sf2=&suchparam=>, (Abruf 25. 4. 2022).

Sie [die Dichtung Ernst Rosmers, C. U.] kommt überhaupt nicht unmittelbar aus dem Herzen, und wenn es zuletzt doch so scheinen mag, so kann sie dem Aufmerksamen nicht verheimlichen, daß sie den Weg zum Herzen über den Verstand genommen hat. Das Textbuch zu den „Königskindern“ ist eine jener „nachdenklichen“ Geschichten, die im Grunde „erdacht“ sind, und unterscheidet sich so, wie so viele der modernen Kunstmärchen, von jenen alten Volksmärchen, die aus dem wirklichen Erlebnis, wenn auch aus dem Erlebnis des Unwirklichen kommen. Und noch in einem anderen unterscheidet sich das Kunstmärchen von dem Volksmärchen. Das Volk ist optimistisch, und mag in seinen Märchen der böse Zauber noch so wild sich ausgetobt haben: am Ende steht die Bejahung; das Gute siegt über das Böse; das Licht überwindet die Macht; der Mensch fühlt sich Herr der Natur; die Lösung ist die Erlösung durch die dem Menschen innewohnenden Kräfte. Ueber den „Königskindern“ hängt der grämliche Schleier des Pessimismus. [...]

Obwohl so Dichtung und Musik aus entgegengesetzten Bereichen hier zusammenstoßen, ist ein Kunstwerk entstanden, das den großen Erfolg, den die Oper allenthalben bei ihrem Erscheinen hatte, bis in unsere Tage hinein dem Werke sichert, wo es auf den Bühnen in Erscheinung tritt. Denn Humperdinck, der Musiker, ist der überragende Teil geblieben. Was die Dichtung ihm an Schönheiten entgegenbringt – und dessen ist, das sei nicht verkannt, eine ganze Menge –, das alles hat der Komponist in das lautere Gold seiner Musik gefaßt und hat damit überstrahlt, was die Dichtung in der Sprödigkeit des Gedanklichen an Schwächen in sich birgt. Wenn wir heute darum Humperdinck in dem Jahre, da er sein achtzigstes Lebensjahr vollendet hätte, in diesem Werke feiern, so feiert er sich in diesem Werke selbst.

Weber bedient – wie Püringer – antisemitische Topoi („den Weg zum Herzen über den Verstand genommen“, „eine jener ‚nachdenklichen‘ Geschichten, die im Grunde ‚erdacht‘ sind, und unterscheidet sich so [...] von jenen alten Volksmärchen, die aus dem wirklichen Erlebnis [...] kommen“), beklagt den „grämliche[n] Schleier des Pessimismus“ und stellt, wie auch Püringer, den Musiker Humperdinck heraus, der „überstrahlt, was die Dichtung in der Sprödigkeit des Gedanklichen an Schwächen in sich birgt“.

In einem Werbeblatt des Verlags Max Brockhaus für „E. Humperdincks Repertoire-Oper KÖNIGSKINDER“ (mutmaßlich 1938)<sup>44</sup> wird lediglich die Opernfassung angepriesen, nicht das ebenfalls bei Brockhaus erschienene Melodram (siehe Abb. 4 a und b, S. 112 f.). Zur Klarstellung zitiert das Werbeblatt Auszüge zur Umarbeitung aus Wolframs Text *Vom Werden der Königskinder*<sup>45</sup>, Ernst Rosmer wird nicht genannt. Es folgen

Pressestimmen von heute: „... Eine der meisterhaftesten Partituren aller Zeiten... Sie gibt dem Werk Dauerwert... Für den Musiker ein wahres Wunder... Echte und reine Kunst... Atmosphäre wahrer Volkstümlichkeit... Das schönste Weihnachtsgeschenk, das man sich denken kann; es war einer der schönsten Abende, die man erlebt hat...“

Mit diesen „Pressestimmen von heute“, deren ausgewählte Passagen auf die Musik, nirgends jedoch auf den Text eingehen, folgt Brockhaus nicht nur Wolframs Ausführungen, sondern suggeriert sogar eine nationalsozialistische Wertschätzung der Oper, wie auch die Apostrophierung der *Königskinder* als „Repertoire-Oper“ [sic] jeden Zweifel daran ausschalten soll, dass das Werk aus (rasse)politischen Gründen Schwierigkeiten auf den Spielplänen der Bühnen ausgesetzt sein könnte.

Eine von der Wiener Staatsoper zusammengestellte ausführliche Pressedokumentation liegt zur Neuinszenierung vom 19. Oktober 1938 vor (also über ein halbes Jahr nach dem „Anschluss“ Österreichs im März 1938).<sup>46</sup> 18 kürzere und längere Rezensionen sind dort, augenscheinlich jeweils vollständig, zusammengestellt. Das Libretto wird zumeist nicht genannt, lediglich Humperdincks Musik hervorgehoben und die Qualität der Aufführung besprochen.

---

44 Undatiert, aber die Formulierung „seit der Uraufführung [...] bis Ende 1937 in 6 Sprachen durch ca 500 Abschlüsse in ca 200 Städten und von ca. 20 Sendegesellschaften verbreitet“ legt das Jahr 1938 nahe.

45 Dass Brockhaus 1938 auf diesen Wolfram-Text rekurriert, legt den Schluss nahe, dass „Vom Melodram zur Oper“ noch nicht vorlag und erst später verfasst wurde – ein weiteres Indiz für die Annahme eines Entstehens nach Mai 1939.

46 Typoskript, StAs/WH.



Alexander Witeschnik<sup>47</sup>, *Rundpost* vom 22. Oktober 1938, lässt allerdings Vorbehalte am Text anklängen, wenn auch nicht unter antisemitischen Gesichtspunkten:

Gewiss sind die [,„Königskinder[“] nicht mehr so eindeutig in ihrer Art wie „Hänsel und Gretel“. Das liegt vor allem an der textlichen Grundlage. Dieses bereits etwas gedanklich beschwerte Märchen von den beiden Königskindern [...], die ob ihres schlichten Kleides von den engherzigen Menschen verkannt und verstossen, frierend und hungernd verderben, dieses Märchen für grosse Kinder überschätzt doch ein bisschen die Märchenwilligkeit unserer Zeit.

Auch eine Kritik von einem Dr. H. S., *Wiener Bilder* vom 30. Oktober 1938, spricht das Libretto an:

Das libretto [sic] verzichtet auf eine bewegte Spielhandlung und bringt die Deutschen selbstverständlichere – fast psychologisch auseinandergesetzte [–] Gegenüberstellung zwischen dem gesunden bürgerlichen Hausverstand und der Wunderwelt des Waldes und seiner Menschen in den Vordergrund.

In einer anonymen Kritik in *Der getreue Eckart* Wien Nr. 2 (weitere Angaben nicht vorhanden) heisst es:

Gewiss sind die „Königskinder“ nicht mehr so eindeutig in ihrer Art wie „Hänsel und Gretel“. Dieses Märchen für grosse Kinder überschätzt doch ein bisschen die Märchenwilligkeit unserer Zeit. Dazu kommt, dass solchem Märchenstoff jede dramatische Spannung fehlt. Hier ist kein Aufeinanderprallen der gegnerischen Kräfte, kein Aufflammen der Leidenschaften, kein Sichauftürmen von Schuld und Sühne. Welches Vergehen sühnen die beiden Königskinder durch ihr trauriges Ende? Sie sind

---

<sup>47</sup> Alexander Witeschnik (1909–1993): Musikhistoriker, ab 1932 NSDAP-Mitglied, ab 1965 Pressechef der Wiener Staatsoper, vgl. Alexander Rausch, Art. „Witeschnik, Alexander“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boitsits, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001e71e> (Abruf 26.6.2022).

schuldlos, sie sterben an der Kaltherzigkeit einer blinden Mitwelt. Das mag rein menschlich rühren, es ergreift uns nicht wirklich in den Tiefen der Seele.

Da teilweise direkt aus der *Rundpost* zitierend, dürfte auch hier Witeschnik der Autor sein. Er stellt klar, die Königskinder stürben an der „Kalt-herzigkeit einer blinden Mitwelt“ – im Gegensatz zu Püringers Ansicht, dass sie eben „nicht an der Gemeinheit der Welt, sondern an ihrer eigenen Lebensunfähigkeit zugrunde“ gehen.

Einzig ein anonymes Artikel, *Volks-Zeitung* vom 23. Oktober 1938, kritisiert die Darstellung des Königssohns – sprachlich etwas unklar formuliert; aber es ist wohl die Anlage der Figur im Werk gemeint, weniger die Bühnenpräsentation durch den Regisseur:

[...] vielmehr hob die Spielleitung Wymetals den Gegensatz idealer und stofflicher Gebiete hervor, und ein leichter Schatten lag über dem Königssohn, der so wenig Wesensart hat, um dem Volk als Führer zu erscheinen. Nur so konnte Spott und Hohn und damit der Zusammenbruch der Krongedanken das seelische Verlöschen der Liebe verständlich machen [...].

Der Königssohn als Schwächling, unfähig zur Volksführung: dieser Gedanke ist nicht weit von dem der „Lebensunfähigkeit“ der Königskinder bei Püringer entfernt, die sich von „Massengemeinheit in Bettelirre treiben [lassen], statt ihrer Herr zu werden“.

Zur Wiener Inszenierung brachte das *Neue Wiener Tagblatt* am Vortag, dem 18. Oktober 1938, eine Ankündigung von Wilhelm Kienzl, dem berühmten Komponisten des *Evangelimanns* (1894/95) und Freund Engelbert Humperdincks. Kienzl verweist gleich zur Eröffnung auf den Rang und den deutschen Charakter der *Königskinder*: „Die Aufnahme dieses urdeutschen Meisterwerkes [...] fordert geradezu zum Dank an die Direktion der Staatsoper und an deren künstlerischen Inspirator Knap-pertsbusch heraus. Humperdincks Werk hätte schon längst seinen Einzug auf die Bühne unsrer Oper verdient.“ Im Folgenden erinnert Kienzl sich an seine Besuche der Erstfassung in Wien und Graz, aus seinem Tagebuch zitierend: „Ich empfinde einen tiefen Eindruck von dem entzückenden hochpoetischen Werke; die Musik ist himmlisch“. Obwohl die *Königs-*

*kinder* „über zahlreiche Bühnen gingen, entschloß sich Humperdinck nach Jahren noch zu einer radikalen Umgestaltung vom mit Orchesterbegleitung gesprochenen Melodram zur gesungenen Oper.“ Diese Fassung habe er in Graz und Brüssel (in französischer Übersetzung) gehört und war laut Tagebuch davon „bezaubert“. Schließlich deutet Kienzl die inhaltliche Nähe der *Königskinder* zu Wagner an:

Die ‚Königskinder‘ sind kein Werk für reifere Kinder wie ‚Hänsel und Gretel‘, sondern ein symbolistisches Märchen, das den von der Alltagswelt unverstandenen Künstler zum Mittelpunkt der Handlung macht, dessen Wesen nur von der jeden Zweifel an seinem Werte ausschließenden Liebe in seiner ganzen Tiefe erkannt wird. Man darf das Werk als ein hohes Lied der Liebestreue bezeichnen.<sup>48</sup>

Die Betonung des „urdeutschen“ Charakters (bei Wolfram: „kerndeutsch“) und der „radikalen Umgestaltung“ durch Humperdinck zeigt die pro *Königskinder* hinlänglich bekannten Argumente. Bei Kienzl geht dieses jedoch nicht einher mit einer Verunglimpfung des Melodramentextes, auch wenn er Bernstein/Rosmer nicht nennt – im Gegenteil, er demonstriert eine große Sympathie für die frühere Fassung. In der Künstler- und Liebesthematik, mit der Kienzl auf typische Wagnerinhalte verweist, auch wenn er diese nicht explizit ausführt, liegt sogar ein neuer Gedanke in der *Königskinder*-Auseinandersetzung der NS-Zeit vor: Kienzl ordnet Humperdinck damit auch künstlerisch, also nicht nur in Bezug auf persönliche Beziehungen, wieder in die Wagnertradition ein, aus der er von Püringer eliminiert wurde: ein deutliches Wort eines hoch angesehenen Komponisten – ebenso wie sein Schlusswort: „Die zahlreichen in der poesievollen Dichtung schlummernden Gefühlswerte haben den Tondichter zur Schöpfung wundervoller Töne angeregt, die kein Freund edler Musik ungehört lassen sollte. Auf in die ‚Königskinder‘!“

---

48 StAS, Bestand Humperdinck, E 2.3. Das Künstlerthema liegt bei Wagner vor allem im *Tannhäuser* und in den *Meistersingern* vor; das Thema der bedingungslosen treuen Liebe durchzieht nahezu sein gesamtes Bühnenwerk.

Die „Arierfrage“ des *Königskinder*-Textes war einer von zwei Aspekten in Wolframs Argumentation. Er näherte sich dem Thema gegenüber den Behörden auch von einer zweiten Perspektive an, indem er – im Brief vom 15. Juli 1935 – die *Königskinder* als „kerndeutsche[s] Werk“ aufbaut. Dazu zieht er zunächst Richard Wagner als Kronzeugen heran und schreibt, dass

Elsa Porges, Tochter des Wagnerfreundes und als Mitarbeiter des Meisters von diesem besonders geschätzten Heinrich Porges, einer geistig hochstehenden, vor Zeiten aus Portugal eingewanderten nichtarischen Familie entstammt. Mein Vater machte die Bekanntschaft von Fräulein Porges durch das Haus Wahnfried in Bayreuth.

Wolframs Taktik war von Erfolg gekrönt. Aus dem Propagandaministerium (siehe Abb. 2, S. 109) Schreiben vom 10. Mai 1939 – wird dem Werk attestiert, Wolframs Begriff des „Kerndeutschen“ für die Musik übernehmend: „In Anbetracht [...] der hohen künstlerischen Qualität der kerndeutschen Musik muss die Oper als völlig unbedenklich bezeichnet werden“.

Sein propagandistisches Bemühen, Humperdinck zum Schöpfer „kerndeutsche[r] Musik“ zu machen, begann ein Jahr zuvor. Zwischen den Texten „Vom Werden der *Königskinder*“ und „Vom Melodram zur Oper“ verfasste Wolfram 1934, anlässlich des 80. Geburtstags seines Vaters, den Rundfunkbeitrag „Engelbert Humperdinck, der Deutsche“<sup>49</sup>:

Für uns, die wir heute das Besinnen unseres Volkes auf sein blutgebundenes Volkstum erleben, mag es von Interesse sein, daß Humperdinck schon in einer Zeit, die völlig kosmopolitisch eingestellt war, stets die Grundanschauungen völkischen Denkens vertrat und in den Reihen des

---

49 Wolfram Humperdinck, „Engelbert Humperdinck, der Deutsche (Radioansprache im Deutschlandsender 31. August 1934)“, *Heimatblätter des Siebkreises* 10, Siegburg 1934, S. 36–40. Inwieweit Wolfram auf seinen Rundfunkvortrag von 1930 zurückgriff (siehe S. 24 f. des vorliegenden Bandes), konnte nicht eruiert werden.

Alldeutschen Verbandes, dem er als Verehrer Chamberleins<sup>50</sup> [sic] als Mitglied angehörte, sich für diese Ziele einsetzte.<sup>51</sup>

[...] Der Weltkrieg mit seinen Nachwirkungen beendete die Lehrtätigkeit meines Vaters; als der Geist des Marxismus in die Räume der staatlichen Musikhochschule einzog, setzte man dem verdienten Schöpfer von „Hänsel und Gretel“ den Lehrstuhl vors Haus. [...] Seine größten Triumphe im Ausland erlebte Humperdinck mit der Musik zu Vollmöllers „Mirakel“ in London und mit der Uraufführung seiner zweiten Märchenoper „Königskinder“ in New York. Ein Telegramm, das die Patrone der New Yorker Metropolitan Opera an den deutschen Kaiser sandten, zeigte, mit welchem Enthusiasmus man dort dem deutschen Volkskomponisten zujubelte.

Die Zeit, die dem Kriege folgte, war für die Wesensart meines Vaters nicht günstig. Und doch konnte trotz der damals einsetzenden Suche nach sensationellen Übersteigerungen und intellektueller Überspitzung, die die Entwicklung der Kunst immer volksfremder werden ließ, das Schaffen Humperdincks nicht unterdrückt werden. Seine Opernwerke behaupteten sich nach wie vor auf dem Spielplan der Bühnen. Seine Lieder lebten als Volksgut im Volke fort. So dürfen wir heute des Dahingegangenen in Dankbarkeit gedenken, uns an den Klängen seines Schaffens erfreuen und ihn als wertvollen Besitz unseres Volkstum [sic] in Ehren halten.<sup>52</sup>

Wolfram stilisiert hier seinen Vater zum Opfer des „Geist[es] des Marxismus“ und – in einer Zeit, die die Kunst „immer volksfremder werden ließ“

---

50 Houston Stewart Chamberlain (1855–1927): heiratete 1908 Eva Wagner (jüngste Tochter von Richard und Cosima Wagner), wohnte ab 1909 in Bayreuth, dort 1923 von Hitler besucht, 1926 Eintritt in die NSDAP. Mit *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts* (1899) einer der Vordenker der nationalsozialistischen Rassenpolitik.

51 Alldeutscher Verband (1891–1939), ein dezidiert völkisch ausgerichteter Agitationsverband; vgl. [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Alldeutscher\\_Verband\\_\(ADV\),\\_1891-1939](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Alldeutscher_Verband_(ADV),_1891-1939) (Abruf 29.4.2022). Dass Humperdinck Mitglied des Alldeutschen Verbandes war, kann anhand der Nachlässe in Frankfurt und Siegburg bislang nicht verifiziert werden.

52 Wolfram Humperdinck, „Engelbert Humperdinck, der Deutsche“ (wie Anm. 49), hier S. 40.

– zum „deutschen Volkskomponisten“, der stets die „Grundanschauungen völkischen Denkens vertrat“, was „für uns, die wir heute das Besinnen unseres Volkes auf sein blutgebundenes Volkstum erleben“, von Interesse sei: Humperdinck, der Verehrer Chamberlains und das Mitglied des Alldeutschen Verbandes, quasi als früher Nationalsozialist und damit in der Nachfolge des „ersten Nationalsozialisten“ Richard Wagner stehend. Diesen gedanklichen Brückenschlag zwischen dem ersten und dem frühen Nationalsozialisten legt zumindest ein Tagebucheintrag Wolframs vom 30. April 1933 anlässlich der Wagnerfeier des Bayreuther Bundes Leipzig e. V. nahe: „Vortrag von Dr. Walther Lange: ‚Richard Wagners nationalpolitisches Vermächtnis an sein Volk: Vom Revolutionär zum Reformator[‘] (W. als erster Nationalsozialist)“.<sup>53</sup>

Wolfram entgegnet damit auch dem Vorwurf Püringers, Humperdinck hätte „auch völkischer Denker und Steuermann gegen den Strom der Zeit sein müssen“. Wie tief muss der Stachel von Püringers Hetze gegen die *Königskinder*, die sich auch gegen den Musiker Humperdinck richtete, bei Wolfram gesessen haben – vielleicht gerade deswegen, weil sie aus Bayreuth kam, dem sein Vater so viel verdankte! Püringers Vorgehen gegen die *Königskinder* erweist sich ab 1934 geradezu als Dreh- und Angelpunkt in Wolframs Bestrebungen zur Rehabilitierung des Werks.

Einen Widerspruch kann Wolfram allerdings nicht ausräumen: Püringers antisemitische Anwürfe gegen die *Königskinder* – wie auch diejenigen von Weber, die Wolfram nachweislich kannte (Webers Artikel zur Geraer Aufführung befindet sich wie gesagt in seinem Siegburger Nachlass) – beziehen sich auf die Opernfassung; die Melodramenfassung von 1897 jedoch (also die Fassung, von der Wolfram geltend macht, sein Vater habe die dort vorhandenen Judaismen des Librettos „ausgemerzt“) wurde nach der Uraufführung der Oper *Königskinder*, also seit 1911, nicht mehr gespielt.

---

53 Walter (von Wolfram „Walther“ geschrieben) Lange war Autor unter anderem von *Richard Wagner und seine Vaterstadt Leipzig* (Leipzig 1921) und *Richard Wagners Sippe. Vom Urahn zum Enkel* (Leipzig 1938). Ob Walter Lange identisch ist mit dem von Wolfram am 11.4.1939 im Propagandaministerium in Berlin aufgesuchten Dr. Lange (siehe oben, S. 83), ist nicht bekannt.

In seiner Rundfunkrede von 1934 erwähnt Wolfram die *Königskinder* so gut wie gar nicht. Abgesehen von obigem Zitat, das auf den Welterfolg der *Königskinder* verweist, heißt es, nach ausführlicher Schilderung des *Hänsel und Gretel*-Erfolgs und Humperdincks erfolgloser Neigung, sich der Lustspieloper zuzuwenden, nur knapp: „So mußte er vorläufig beim Märchen bleiben und komponierte nacheinander die Bühnenmusiken zu ‚Dornröschen‘ und zum Melodram ‚Königskinder‘. Später gestaltete er die Dichtung ‚Königskinder‘ zur Oper um und erntete damit einen zweiten durchschlagenden Erfolg.“ Die *Königskinder* erscheinen somit marginalisiert und auf einer Stufe mit der damals schon vergessenen Märchenoper *Dornröschen*. Ahnte Wolfram bereits im Sommer 1934, in welche Richtung sich die Auseinandersetzungen um die *Königskinder* in den Folgejahren entwickeln würden?

## VII

Die Kulanz der Behörden in der Frage des *Königskinder*-Textbuches mag auf den ersten Blick erstaunen. Allerdings passt sie durchaus in das Bild nationalsozialistischer Kulturpolitik, gerade, wie Moritz Föllmer schreibt, in „Goebbels’ neu geschaffenen Propagandaministerium: Dort hielt man am Leitbild einer Kultur fest, die teilweise autonom bleiben solle und so mehr zur Erneuerung und zum Prestige im Dritten Reich beitragen könne.“<sup>54</sup> Expressionismus in den Künsten beispielsweise wurde – zunächst jedenfalls – vielerorts geduldet, gelegentlich sogar geschätzt; man denke nur an die Werke von Ernst Barlach, Gottfried Benn oder Emil Nolde. Auch verbot die Reichskammer atonale Musik nicht generell, um die entsprechende Entscheidung dem Publikum zu überlassen, wie man am Beispiel des Schönberg-Schülers Winfried Zillig ablesen kann.<sup>55</sup> „Neben seinem persönlichen Prestige ging es ihm [Goebbels, C. U.] dabei vor allem darum, das Ansehen des Dritten Reiches im In- und Ausland zu erhöhen. Deshalb fand er es auch nicht opportun, die Grenzen legitimer Kultur allzu eng zu definieren.“<sup>56</sup>

---

54 Moritz Föllmer, „*Ein Leben wie im Traum*“ (wie Anm. 19), S. 54.

55 Vgl. ebd., S. 54 und 68.

56 Ebd., S. 65.

Ein Musterbeispiel dafür ist Hans Gerigks oben (siehe oben, S. 82, siehe auch Abb. 1, S. 108) zitierter Brief vom 18. Juli 1935: „Wir haben in dem vorliegenden Falle den Standpunkt vertreten, dass ein hervorragendes Werk der Opernliteratur, das aus deutschem Geist entstanden ist, nicht von den Spielplänen verschwinden dürfe, weil ein Jude beiläufig an der Entstehung mitbeteiligt ist.“ Gerigks Großzügigkeit, darüber hinwegzusehen, dass „ein Jude beiläufig an der Entstehung [der *Königskinder*] beteiligt ist“, hat etwas Herablassendes und erweckt den Anschein – um Föllmer aufzugreifen –, die „Grenzen legitimer Kultur [nicht] allzu eng zu definieren.“

Goebbels legte, statt präzise Vorschriften zu machen, Wert darauf, die Freundschaft (und damit Abhängigkeit von seiner Gunst) der etablierten Künstler zu gewinnen. „Prominente Künstler und Dirigenten wandten sich mit ihren Sorgen und der Bitte um Unterstützung an ihn, welche er oft gewährte.“<sup>57</sup> Auch wenn Wolfram keinen direkten Zugang zu Goebbels hatte, so war er mit seiner Leipziger Position und als Parteimitglied immer noch gut genug vernetzt, um einige Etagen unterhalb des Ministers in persönlicher Vorsprache seine Anliegen vorzubringen, nicht nur im Falle *Königskinder*.

Nach 1935 verschärfte Goebbels jedoch seinen Kurs der in Grenzen gehandhabten Großzügigkeit. Grund war die persönliche Konkurrenz innerhalb der braunen Führungsriege – im Falle Goebbels die Angriffe von Alfred Rosenberg, des Chefideologen der NSDAP.<sup>58</sup> Dazu passt es, dass 1938/39 die „Arierfrage“ der *Königskinder* noch einmal aufgerollt wurde.<sup>59</sup>

---

57 Ebd.

58 Vgl. ebd., S. 68 f.

59 Die vorstehenden Ausführungen verstehen sich als einen lediglich ersten Einstieg in das Thema „*Königskinder* im NS-Staat“ und die „Arierfrage“ des Textes. Angestoßen wurde dieser Beitrag durch den im Humperdinck-Gedenkjahr 2021 ermöglichten Zugang zu den Tagebüchern Wolfram Humperdincks der Jahre 1933 bis 1983 (an dieser Stelle Dank an Kai Diekmann, der ihn ermöglichte). Viele der hier angerissenen Punkte bedürfen der weiteren Klärung, angefangen bei der Veri- bzw. Falsifizierung von Engelbert Humperdincks Mitgliedschaft im Alldeutschen Verband über eine umfassende Statistik von *Königskinder*-Aufführungen zwischen 1933 und 1944 und die Dokumentation der Rezeptionsgeschichte bis hin zur Aufarbeitung der Quellen aus den nationalsozialistischen Behörden.



## VIII

Der Besetzungszettel der Leipziger *Königskinder*-Inszenierung Wolfram Humperdincks von 1941 nennt – völlig unüblich! – keinen Librettisten, es heißt lediglich: „Märchenoper in drei Aufzügen von Engelbert Humperdinck“.<sup>60</sup> Das „Ausmerzen“ Elsa Bernsteins und ihres Pseudonyms Ernst Rosmer aus der Werkgeschichte dieser zweiten Erfolgsoper Engelbert Humperdincks wird nirgends so manifest und nach außen hin sichtbar wie hier (siehe Abb. 5, S. 114).

---

60 Auf dem Dessauer Theaterzettel vom 20.1.1940 heißt es noch: „Märchenoper in drei Aufzügen | Text von Ernst Rosmer | Musik von Engelbert Humperdinck“. (Zur Berliner Aufführung liegt kein Besetzungszettel vor).

1935

# Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei

Reichsleitung

Reichsgeschäftsstelle:  
München, Briennerstraße 45  
Zustellanschrift: München 43, Briennerstr. 40  
Telefon-Nummern: 24 901, 28 344 u. 26 081  
Doppelsekretariat München 23 319



Kampfbüro der Partei: 20000 Berlin, Dönhofsplatz  
Geschäftsstelle der Zeitung: Zehlendorfer Straße 11  
Telefon-Nummer 20647  
Schriftleitung: Schellingstraße 39  
Telefon-Nummer 20 801 Doppelsekretariat 11 346

Der Beauftragte des Führers für die  
gesamte geistige und weltanschau-  
liche Erziehung der NSDAP  
Amt für Kunstpflege!  
Dr. Gk./Eck.

Berlin W 15, den 18. Juli 35  
Dietrichstr. 22-23  
Fernsprecher Oliva 8001

Herrn  
Oberspielleiter Wolfram Humperdinck,  
Leipzig  
Kaiser Wilhelm Str. 65

Im Auftrage von Herrn Dr. Stang kann ich Ihnen mitteilen, dass seitens der N.S.-Kulturgemeinde die Oper "Königskinder" nie abgelehnt worden ist. Ihre Ausführungen über die Entstehung des Operntextes sind für uns ausserordentlich aufschlussreich. Wir haben in dem vorliegenden Falle den Standpunkt vertreten, dass ein hervorragendes Werk der Opernliteratur, das aus deutschem Geist entstanden ist, nicht von den Spielplänen verschwinden dürfe, weil ein Jude beiläufig an der Entstehung mitbeteiligt ist.

Der Zwischenfall in Schwerin geht wahrscheinlich darauf zurück, dass dort seitens des Theaterpublikums gegen den jüdischen Librettisten zur Selbsthilfe gegriffen wurde. Sie können sich den Bühnen gegenüber darauf berufen, dass die N.S.-Kulturgemeinde die "Königskinder" unbeanstandet abnimmt. Selbstverständlich wird das Werk auch in der Liste der empfehlenswerten Opernwerke stehen. Ob dieses Verzeichnis allerdings bereits zum Herbst herausgegeben wird, ist noch nicht sicher.

Heil Hitler!

AMT FÜR KUNSTPFLEGE  
Nationalsozialistisches Archiv.



*Gerigk*

Stadtarchiv  
Siegburg

*Lic*

Schriftstellungsformeln sollen bei allen parteiamtlichen Schreiben liegen.

Abb. 1: Hans Gerigk, Brief vom 18.7.1935 an Wolfram Humperdinck, Stadtarchiv Siegburg, Bestand Wolfram Humperdinck.

Abschrift!

Reichstheaterkammer  
Fachschaft Bühne  
Fachgruppe 1  
(Theaterveranstalter  
u. Bühnenleiter)

Berlin W. 62, den 10. Mai 1939  
Keithstrasse 11  
Fernruf 25 94 01

Geschäftszeichen:  
D./Kl. 32501-2/1-39

Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda  
Der Reichsdramaturg  
Akt.-zeichen: VI 6270-17.4.39-663-3,4

An die Reichstheaterkammer  
Fachgruppe 1, B e r l i n.

Betr.: KOENIGSKINDER von Humperdinck.

Immer wieder kommen mir Fälle zu Ohren, daß Bedenken gegen die Aufführung der Oper KOENIGSKINDER von Engelbert Humperdinck deswegen laut werden, weil die Librettistin Nichtarierin sei. Dem gegenüber sei noch einmal mit Nachdruck festgestellt, daß das Originalwerk von Elsa Ferges-Bemstein (Pseudonym: Ernst Rosmer) von dem Komponisten durchgreifend bearbeitet und umgestaltet worden ist. Ein großer Teil der komponierten Verse ist von Humperdinck neu gedichtet bzw. geändert worden. In Anbetracht dieser Tatsache und der hohen künstlerischen Qualität der kerndeutschen Musik muss die Oper als völlig unbedenklich bezeichnet werden, ja sie sollte zum eisernen Bestande des deutschen Opernspielplans gehören.

Ich würde es begrüßen, wenn das Werk in Zukunft eine steigende Aufführungsziffer aufwiese.

Heil Hitler!  
(gez.) Schlösser"

Vorstehende Mitteilung wird den deutschen Opernbühnen zur Beachtung übersandt.

Heil Hitler!  
(gez.) Dr. Roenneke (?)

Stadearchiv  
Siegburg

21c

1. An Kl. B  
2. An K. B.  
je 1. Frau Polymorphen in Lederhosen  
siehe auch im Katalog  
in Siegburg

Abb. 2: Reichsdramaturg Rainer Schlösser, Brief vom 10.5.1939 an die Reichstheaterkammer, Stadarchiv Siegburg, Bestand Wolfram Humperdinck.

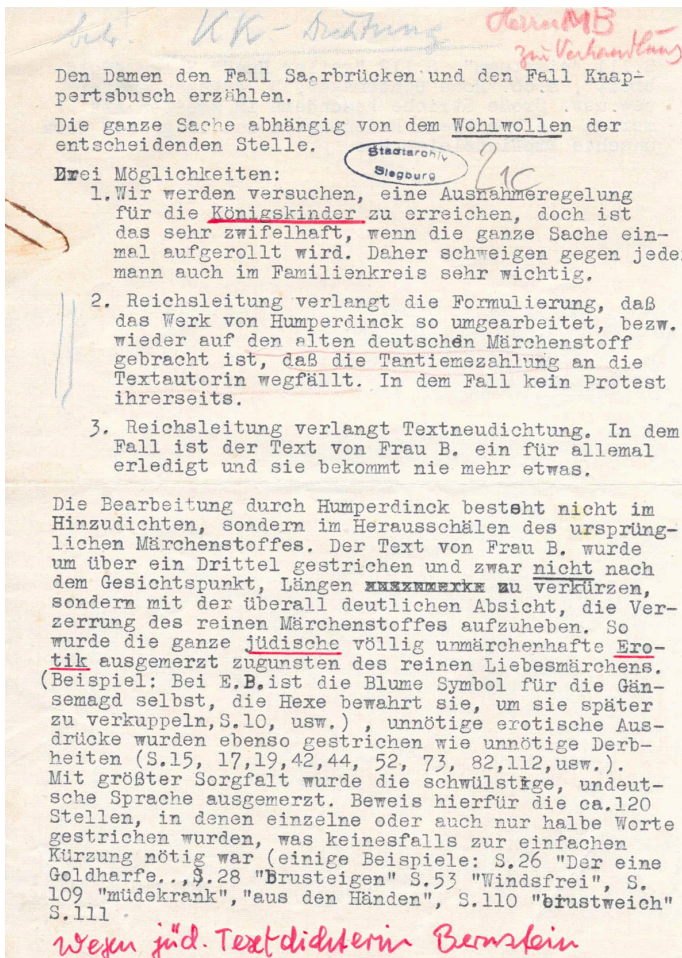


Abb. 3 a und b: Wolfram Humperdinck, Notizzettel zur Verhandlungstaktik bezüglich des Königskinder-Textes, mutmaßlich April 1939, Stadtarchiv Siegburg, Bestand Wolfram Humperdinck. Der Zusatz „wegen jüd. Textdichterin Bernstein“ stammt von Eva Humperdinck, der Tochter Wolframs.





## Engelbert Humperdinck

hatte das Märchen

### KÖNIGSKINDER

zuerst als Melodram vertont. „Doch dem Ohr des absoluten Musikers genügte die musikgesteigerte Sprache nicht: ihm konnte das gesprochene Wort das reine Singen nicht ersetzen. Es zog ihn“ — so schreibt sein Sohn — „mit Macht zur liedgetragenen, liedbedingten Opernform zurück. Und war es das Lieben und Leiden der verkannten Königsmenschen nicht wert, daß ihr tragisches Geschick den letzten Ausdruck rein musikalischer Möglichkeit empfing? So entschloß er sich, fast fünfzehn Jahre nach dem Erscheinen des Melodrams, sein Schmerzenskind einer Bearbeitung zu unterziehen. Zunächst wurde gestrichen, unbarmherzig gestrichen. Der Rotstift des formgeschulten Musikers pflügte, tilgte ganze Szenen oder formte sie um, bis er sich ein vollkommen neues, für ihn brauchbares Operntextbuch geschaffen hatte.“

Bei der Uraufführung an der Metropolitan Oper in New York am 28. Dezember 1910 errang Humperdinck mit der Oper KÖNIGSKINDER seinen zweiten Welterfolg. In sechs Sprachen ging der Siegeszug des Werkes über die Bühnen des In- und Auslandes.

Auch in diesem Märchenspiel haben die Kleinen das letzte Wort, und so muß es auch sein bei einem Musikmärchen, das den Kinderglauben an ein unwirkliches, aber vorhandenes Phantasie Reich gegenständlich werden läßt. Solange diese „Verzauberung“ um sich greift, solange werden diese KÖNIGSKINDER klingen und singen und uns in eine längst verschwundene Traumwelt hinüberzuführen vermögen.

Engelbert Humperdinck, geb. 1854 in Siegburg a. Rh., gest. 1921, studierte in Köln und München. Er wurde von Richard Wagner bei der Vollendung der PARSIFAL-Partitur zugezogen, wurde späterhin Lehrer Siegfried Wagners und blieb bis zu seinem Tode ein treuer Freund und Berater des Hauses Wahnfried. Nach Wagners Tode war er Kompositionslehrer in Spanien, Kapellmeister in Köln, Musikkritiker (Frankfurter Zeitung) und Lehrer in Frankfurt a. M., von 1901 ab Vorsteher einer Meisterklasse an der Kgl. Akademie für Tonkunst in Berlin.

**Werke:** HÄNSEL UND GRETEL, KÖNIGSKINDER, DIE HEIRAT WIDER WILLEN, Maurische Rhapsodie, DORNROSCHEN, Musik zu WINTERMÄRCHEN, KAUFMANN VON VENEDIG, WAS IHR WOLLT und STURM, Mysterienspiel MIRAKEL, Singspiele: MARKETENDERIN und GAUDEAMUS, Lieder (Am Rhein, Wiegenlied u. a.), Chorballaden, Streichquartett.

wenden

Abb. 4 a und b: Werbeblatt des Brockhaus-Verlags, Stadtarchiv Siegburg, Bestand Wolfram Humperdinck.



WH 176

MAX BROCKHAUS • MUSIKVERLAG • LEIPZIG

E. Humperdincks Repertoire-Oper  
KÖNIGSKINDER

wurde seit der Uraufführung (Metropolitan Opera 1910) bis Ende 1937 in 6 Sprachen durch ca 500 Abschlüsse in ca 200 Städten und von ca 20 Sendegesellschaften verbreitet.

Pressestimmen von heute: "... Eine der meisterhaftesten Partituren aller Zeiten ... Sie gibt dem Werk den Dauerwert ... Für den Musiker ein wahres Wunder ... Echte und reine Kunst ... Atmosphäre wahrer Volkstümlichkeit ... Das schönste Weihnachtsgeschenk, das man sich denken kann; es war einer der schönsten Abende, die man erlebt hat ... "

E. Humperdincks Schauspielmusik zu Shakespeares

- 1. WAS IHR WOLLT
- 2. KAUFMANN VON VENEDIG
- 3. WINTERMÄRCHEN
- 4. STURM

erlebte in Tausenden von Aufführungen in ca 250 Städten durch fast 400 Abschlüsse weiteste Verbreitung und erwarb sich somit das Bürgerrecht im Reiche Shakespeares.

Orchester-Besetzung (Original und Begleitung mit Klavier)

- von 1.: a) Original: Streicher, 1 kl. Trommel, 1 Harfe oder Gitarre oder Klavier.  
b) Bearbeitung: je 2 Violinen I/II, Viola und Violoncell, 1 Kontrabaß und Klavier, (Kl. Trommel ad lib.)
- von 2.: a) Original: Streicher, je 2 Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, je 2 Hörner u. Trompeten; Harfe, Pauken, Schlagzeug.  
b) Bearbeitung: mindestens Streichquintett und Klavier.
- von 3.: a) Original: Streicher, je 2 Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Harfe, Celesta, Pauken, Schlagzeug.  
b) wie von 2.
- von 4.: Streicher, je 2 Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Harfe, Pauken, Schlagzeug.

Die Verwendung der Musikstücke ist nur zum kleinen Teil an bestimmte Schauspielfassungen gebunden; sie können auch in anderen Bühnenwerken Platz finden.

Verlag von Max Brockhaus in Leipzig

Fernruf: 11713

Telegramme: Musikverlag Brockhaus

Abb. 4 b



Städt. Archiv  
Sitzung

KH 370

# NEUES THEATER LEIPZIG

Freitag, den 26. September 1941  
23. Anrechts-Vorstellung (4. Folge braun)

## Königskinder

Märchenoper in drei Aufzügen von Engelbert Humperdinck

Musikalische Leitung: Rudolf Kempe  
Inszenierung: Wolfram Humperdinck und Max Elten  
Spielleitung: Toni Budenz  
Kostüme: Helene Schmidt

Der Königssohn . . . . .	August Seider
Die Gänsemagd . . . . .	Maria Lenz
Der Spielmann . . . . .	Theodor Horand
Die Hexe . . . . .	Maria Cornelius
Der Holzhacker . . . . .	Walter Streckfuß
Der Besenbinder . . . . .	Hanns Fleischer
Sein Töchterchen . . . . .	Kl. Gisela Schmidt
Der Ratsälteste . . . . .	Otto Saltzmann
Der Wirt . . . . .	Joseph Olbertz
Die Wirtstochter . . . . .	Edla Moskalenko
Der Schneider . . . . .	Maxim Hentschke
Die Stallmagd . . . . .	Lotte Grüber
Die Schenkmagd . . . . .	Melanie Bindernagel
Der Hausknecht . . . . .	Karl Schindler
Torwächter . . . . .	{ Karl Leisner Hans Breuer

Ratsherren, Ratsfrauen, Ehrenjungfrauen, Bürger, Spielleute, Bursche, Mädchen, Kinder

1. und 3. Bild: Vor der Hexenhütte im Hellawald  
2. Bild: Auf dem Stadtanger zu Hellabrunn  
Orchester-Vorspiel zum 1. Bild „Der Königssohn“, zum 2. Bild: „Hellafest und Kinderreigen“, zum 3. Bild: „Verdorben - Gestorben - Spielmanns letzter Gesang“

Chöre: Johannes Fritzsche / Tanzleitung: Erna Abendroth  
Technische Leitung: Oswald Ihrke  
Schneiderei: Charlotte Liedtke und Johannes Meyer      Haartrachten: Paul Andresen  
Stadt- und Gewandhaus-Orchester

### **Pause nach dem 1. und 2. Aufzug**

Änderungen vorbehalten / Rückgabe von Eintrittskarten wegen Umbesetzungen ausgeschlossen  
**Einlaß 17 1/2 Uhr    Anfang 18 Uhr    Ende gegen 21 1/2 Uhr**

Max Beck Verlag, Leipzig C 1 / Buchdruckerei Otto Regel GmbH., Leipzig C 1, Frommannstraße 4

Preis des Zetfels 10 Rpf.

Abb. 5: Besetzungszettel *Königskinder*, Neues Theater Leipzig, 26.9.1941, Stadtarchiv Siegburg, Bestand Wolfram Humperdinck.



## Biografie



Matthias Henke

## Oszillierende Bilder

### Engelbert Humperdinck und die Kaiser

Niemand kann es leugnen: Humperdinck war eine Musikerpersönlichkeit, die mit reichen Gaben gesegnet war. Selbst der kritisch ihn beäugende Walter Schrenk, einer der profiliertesten Musikschriftsteller der 1920er Jahre, gestand dem Komponisten dergleichen zu. Humperdinck, resümierte Schrenk in seiner 1924 erschienenen Richard Strauss-Monografie, habe es mit *Hänsel und Gretel* zwar nicht geschafft, den „Bann Richard Wagners zu durchbrechen,“ weil die Diskrepanz „zwischen der Naivität des Stoffes und der komplizierten Art seiner Behandlung“ zu groß gewesen sei. Aber man dürfe keinesfalls vergessen, „dass [etwa] die Partitur der ‚Königskinder‘ in der köstlichen Feinheit ihrer Faktur ein wahrhafter Leckerbissen für den Fachmusiker ist.“<sup>1</sup>

Niemand kann es leugnen: Humperdinck deckte als Musiker eine enorme Bandbreite ab. Man denke nur an seine hilfreichen Vorarbeiten anlässlich der Uraufführung von Wagners *Parsifal* zu Anfang der 1880er Jahre oder an seine Tätigkeit als geschätzter Kompositionslehrer, die eigentlich erst mit seinem Tod erlosch.

Aber für Humperdincks nicht weniger als atemberaubende Erfolge gibt es zusätzliche, komplementäre Erklärungen. So hing der fulminante Siegeszug von *Hänsel und Gretel* auch mit dem Zeitgeist des Fin de Siècle zusammen, jenem epochalen Empfinden, das auf den Komponisten abfärbte, teilweise wohl ohne sein Wissen darum. Im Folgenden gilt es, einige mentalitätsgeschichtliche Eckpfeiler des 19. Jahrhunderts zu beschreiben, um dann auf die Frage zu kommen, wie passgenau oder vielleicht auch widerständig Humperdinck und sein Schaffen sich zu den

---

1 Walter Schrenk, *Richard Strauss und die neue Musik*, Berlin 1924, S. 25.

Wertevorstellungen der Kaiserzeit verhielten, jener fünf Jahrzehnte, welche die Lebensspanne des Erwachsenen vollständig umfassten. Im letzten Teil des Beitrags soll es um die Frage gehen, ob Humperdincks dem Kaiser gewidmete Kompositionen eine Kehrtwende in seinem (politischen) Denken darstellten oder ob sie es perpetuierten.

Zu den Ideen, die das gesamte, das sogenannte lange 19. Jahrhundert überwölben, gehört das Konzept der Nation. Als Katalysator für dessen Aufwertung diente der imperialistische, ganz Europa einschließende Feldzug Napoleons. Gegen die französische Besatzungsmacht regte sich in den betroffenen Ländern zunehmender Widerstand, der bekanntlich zu den Befreiungskriegen der Alliierten führte, allen voran Russland, Preußen und Österreich. Der Gedanke einer nationalen Selbstbestimmung setzte sich europaweit durch und hinterließ auch musik- beziehungsweise literaturgeschichtliche Spuren. In Deutschland produzierten etwa Albert Methfessel, Ernst Moritz Arndt, Theodor Körner und Carl Maria von Weber entsprechendes Liedgut. Methfessel, dessen Hymne auf Hamburg noch heute bei offiziellen Anlässen erklingt, vertonte das sogenannte *Vaterlandslied* – 1813, zu Beginn der Befreiungskriege. Der zugrundeliegende Text (er stammt von Ernst Moritz Arndt) richtete sich gegen Napoleons Vorhaben, deutsche Männer zur Teilnahme an seinem 1812 erfolgten Russlandfeldzug zu zwingen. Hier die erste, die zweite und die vierte Strophe:

Der Gott, der Eisen wachsen ließ,  
Der wollte keine Knechte,  
Drum gab er Säbel, Schwertd und Spieß  
Dem Mann in seine Rechte;  
Drum gab er ihm den kühnen Muth,  
Den Zorn der freien Rede,  
Daß er bestände bis aufs Blut,  
Bis in den Tod die Fehde.

So wollen wir, was Gott gewollt,  
Mit rechter Treue halten  
Und nimmer im Tyrannensold  
Die Menschenschädel spalten.

Doch wer für Tand und Schande ficht,  
Den hauen wir zu Scherben,  
Der soll im deutschen Lande nicht  
Mit deutschen Männern erben.

[...]

Lasst brausen, was nur brausen kann,  
In hellen, lichten Flammen!  
Ihr Deutschen alle, Mann für Mann  
Fürs Vaterland zusammen!  
Und hebt die Herzen himmelan  
Und himmelan die Hände,  
Und rufet alle, Mann für Mann:  
Die Knechtschaft hat ein Ende!<sup>2</sup>

Neben Methfessel und Arndt engagierten sich auch Carl Maria von Weber und Theodor Körner in den Befreiungskriegen. Körner, der dem Lützowschen Freiheitskorps angehörte, verfasste mit *Lützows wilde Jagd* ein patriotisches Gedicht, das Generationen von mehr oder weniger Gleichgesinnten begeisterte. Als Carl Maria von Weber 1814 seine schwungvolle, in traditionsträchtigen Es-Dur stehende Vertonung des Poems publizierte, war sein Kollege im Kampf gegen Napoleon bereits gefallen, gerade einmal 22-jährig. Körner vielerorts als „Heldentod“ gefeiertes Ende und der glorifizierende, ebenso sagenhafte wie naturmystische Tonfall von *Lützows wilde Jagd* sorgten für einen bis heute andauernden, oftmals zweifelhaften Nachruhm, wie sich an YouTube-Videos des Chorlieds ablesen lässt, die zigtausendfach angeklickt wurden.

---

2 Ernst Moritz Arndt, „Vaterlandslied“, in: ders., *Lieder für Teutsche*, [ohne Ort] im Jahr der Freiheit 1813, S. 81 ff., [https://books.google.de/books?id=Q2g6AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.de/books?id=Q2g6AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (Abruf 15.4.2022).

Was glänzt dort vom Walde im Sonnenschein?  
Hör's näher und näher brausen.  
Es zieht sich herunter in düsteren Reihn,  
Und gellende Hörner schallen darein,  
erfüllen die Seele mit Grausen.  
Und wenn ihr die schwarzen Gesellen fragt:  
Das ist Lützwow's wilde verwegene Jagd!<sup>3</sup>

Von Körners beziehungsweise Webers Schlachtengesang bis zum *Freischütz* ist der Weg nicht weit, weder in zeitlicher noch in ideeller oder musikalischer Hinsicht. Denn auch in der 1821 im Berliner Schauspielhaus uraufgeführten Oper „schallen die Hörner darein“. Und natürlich war sie gleichfalls Ausdruck eines allmählich sich bildenden Nationalgefühls der Deutschen, die sich nach dem langjährigen Krieg mit Frankreich erst wieder finden mussten – ebenso wie die Menschen im *Freischütz*, die der Librettist Friedrich Kind in eine Zeit nach dem Ende des 30-jährigen Krieges versetzt hatte. So gesehen könnte seine Absage an die Geisterwelt sprich das Reich des Bösen auch als Aufforderung gelesen werden, sich auf das Eigene sprich das Deutsche zu besinnen – ein Anliegen, dem Weber vor allem durch die Volkstümlichkeit seiner Melodik entsprach. Der Komponist und sein Textdichter trafen die Sehnsüchte ihres Publikums aber auch, weil Deutschland in Dutzende Kleinstaaten zerfallen war, in denen sich rund zwei Dutzend Hofopern bemühten, die „kosmopolitische Kulturausrichtung „der Fürsten durch die Unterwerfung unter das Geschmacksdiktat der italienischen Oper zu unterstreichen.“<sup>4</sup> Kein Wunder, dass Weber und Kind die Besucherinnen und Besucher der Uraufführung in ihren Bann zogen, wie die *Allgemeine Musikalische Zeitung* wenige Tage später vermeldete:

- 
- 3 Theodor Körner, „Lützwows wilde Jagd“, in: ders., *Lieutenant im Lützwow'schen Freikorps, Leyer und Schwerdt*, einzige rechtmäßige, von dem Vater des Dichters veranstaltete Ausgabe, Berlin 1822, S. 66 ff., [https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/koerner\\_leyer\\_1814/?hl=Lu%CD%A4tzow%27s&p=78](https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/koerner_leyer_1814/?hl=Lu%CD%A4tzow%27s&p=78) (Abruf 7.9. 2022).
  - 4 Ulrich Dibelius, *Die Kunst der Oper. Geschichte des Musiktheaters*, 3 Bde., Bd. 2: *Das 19. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1991, S. 87.

Den 18ten [Juni 1821] ward zum erstenmal und seitdem noch ein paar-mal bey überfülltem Hause gegeben: *der Freyschütz*, Oper in drey Abthei-lungen, zum Theil nach dem gleichnamigen Volksmärchen, von F. Kind. [Weber] ward hervorgerufen und mit Lorbeeren, Blumen und Gedichten beschenkt.<sup>5</sup>

Kein Wunder auch, dass Richard Wagner, der 1844 die Überführung der Gebeine des in London verstorbenen Webers nach Dresden veranlasst hatte, in seiner Trauerrede behauptete, es habe nie einen deutschen Komponisten als seinen Kollegen gegeben.<sup>6</sup>

Die Errichtung einer sich staatlich manifestierenden Nation auf dem Umweg einer Kulturnation hätte nicht zwangsläufig zu dumpfer Deutsch-tümelei oder einem gefährlichen Überlegenheitsgefühl der Deutschen führen müssen. Dergleichen lässt sich an einer Resolution ablesen, der die Frankfurter Nationalversammlung 1848 zustimmte. Dort heißt es:

Jeder ist ein Deutscher, der auf dem deutschen Gebiet wohnt [...]. Die Na-tionalität ist nicht mehr bestimmt durch die Abstammung und die Spra-che, sondern ganz einfach bestimmt durch den politischen Organismus, durch den Staat. [...] das Wort ‚Deutschland‘ wird fortan ein politischer Begriff.<sup>7</sup>

Die erstaunlich pragmatisch, ja modern anmutende Definition sah sich aber schon ein Jahr später ausgehebelt, als württembergische Militärs die Nationalversammlung 1849 auflösten. Und dann kam schon 1870/71, der deutsch-französische Krieg, die Niederlage der französischen Armee am 2. September 1870 bei Sedan, die Proklamation des preußischen Königs Wilhelm I. zum deutschen Kaiser in Versailles am 18. Januar 1871 und am 1. März 1871 der Friedensschluss. In den historischen Lauf reihte sich Engelbert Humperdinck ein, seinerzeit Gymnasiast in Paderborn. So

---

5 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 18.7.1821, 23. Jg., Nr. 29, Spalte 510, [https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10527971\\_00283\\_u001/1](https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10527971_00283_u001/1) (Abruf 15.4.2022).

6 Dibelius, *Die Kunst der Oper* (wie Anm. 4), S. 87.

7 Zitiert nach: Deutscher Bundestag – 19. Wahlperiode, *Drucksache* 19/19552, 27.5.2020, S. 3, <https://dserver.bundestag.de/btd/19/195/1919552.pdf> (Abruf 19.4.2022).

wirkte er bei den Friedensfeiern unter anderem als Sänger einer Liedertafel mit, wie er in seinem Tagebuch festhielt: „Wir traten also auf die Bühne und hatten daselbst ein ungeheures Zuhörerpersonal vor uns; so weit das Auge reichte, sah man nichts als Köpfe an Köpfe, welche uns erwartungsvoll ansahen.“<sup>8</sup>

Die Erwartungen des Auditoriums befriedigten Humperdinck und seine Mitstreiter zunächst durch die Darbietung eines Männerquartetts von Conradin Kreuzer, *Dir möcht' ich meine Lieder weih'n* betitelt, um abschließend in das *Lied Was ist des Deutschen Vaterland?* einzustimmen, eine Vertonung des in Berlin wirkenden Komponisten Gustav Reichardt nach dem berühmt-berüchtigten Gedicht von Ernst Moritz Arndt – hier die erste und eine der letzten Strophen, gewissermaßen Frage und Antwort:

Was ist des Teutschen Vaterland?  
Ist's Preussenland, ist's Schwabenland?  
Ist's, wo am Rhein die Rebe blüht?  
Ist's, wo am Belt die Möwe zieht?  
O nein! nein! nein!  
Sein Vaterland muss grösser sein!

[...]

Das ist des Teutschen Vaterland,  
wo Zorn vertilgt den welschen Tand,  
wo jeder Frevler heißet Feind,  
wo jeder Edle heißet Freund,  
Das soll es sein, das soll es sein,  
das ganze Teutschland soll es sein.<sup>9</sup>

---

8 Engelbert Humperdinck, Tagebucheintrag vom 5.3.1874, in: ders., *Briefe und Tagebücher*, hg. von Hans-Josef Irmen, 3 Bde., Bd. 1: 1863–1880, Köln 1975, S. 18 f.

9 Ernst Moritz Arndt, „Was ist des Deutschen Vaterland?“, in: ders., *Lieder für Teutsche*, S. 99 ff., Leipzig, im Jahr der Freiheit 1813, [https://books.google.de/books?id=Q2g6AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.de/books?id=Q2g6AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (Abruf 15.4.2022).



Nein, man kann es dem 17-jährigen Gymnasiasten nicht verdenken, sich unters Volk gemischt zu haben, der Sogkraft der Masse und des historischen Moments erlegen zu sein. Aber die Frage, welchen manipulativen, möglicherweise mental toxischen Kräften Humperdinck ausgesetzt war, ist legitim. Blicken wir nacheinander auf die Entstehungs- wie Rezeptionsgeschichte des Liedes. Dessen nationalistischer Dichter ist aus heutiger Sicht so umstritten, dass die ursprünglich seinen Namen tragende Universität Greifswald sich von eben diesem trennte, wenn auch erst spät, nämlich im Jahr 2018.

Man kann es Arndt aber zugutehalten, seine patriotischen Verse 1813 geschrieben zu haben, also in einer Zeit, als die Deutschen, gleich ob in Bayern, Württemberg, Preußen oder Österreich (auch Österreich zählte damals zur deutschen Kulturturnation), unter der französischen Besatzungsmacht ächzten. Jetzt aber, 1870/71, hatte es einen schon zuvor eingeleiteten Paradigmenwechsel gegeben. Jetzt, mit der Proklamation eines deutschen Kaisers, galt es nicht mehr, sich gegen eine Fremdherrschaft zu wehren, vielmehr galt es nun, durch militärische Potenz eine hegemoniale Weltordnung zu schaffen, in der Deutschland die Führungsrolle anstrebte, dadurch dass es seine Grenzen zu erweitern suchte – über den Rhein hinaus nach Westen oder über den Belt, also nach Norden. Nicht von ungefähr zählte und zählt das Lied *Was ist des Deutschen Vaterland?* in ehemals chauvinistischen und heute rechtsradikalen Kreisen zum festen Kern des einschlägigen Repertoires. So konnte ein unter dem Tarnnamen „Dr. Ludwig“ betriebener YouTube-Channel für seine Präsentation des martialischen Gesangs innerhalb von vier Jahren (2018–2022) deutlich mehr als 4 Millionen Klicks verbuchen.<sup>10</sup>

Erstaunlicherweise, darf man sagen, blieb Humperdinck gegenüber dem Infektionsherd des preußisch geprägten Nationalismus weitgehend immun, vorerst jedenfalls. Allerdings darf hier ein Vorgang nicht unerwähnt bleiben, der auf den ersten Blick marginal erscheinen mag, jedoch in der Rückschau auf Humperdincks politische Biografie insgesamt an Aussagekraft gewinnt. 1876, während seines letzten Studienjahrs am Kölner Konservatorium, vertonte er Verse seines Vaters Gustav, einen

---

<sup>10</sup> <https://youtu.be/-9OUJcbgnXg> (Abruf 15.4.2022).

simplen, *Rheinisches Kaiserlied* betitelten Panegyrikus.<sup>11</sup> Anlass war, wie Humperdinck am 1. Februar des Jahres selbst kommentierte, der Geburtstag von Kaiser Wilhelm I. am 22. März, bei welcher Gelegenheit die vierstimmige Hymne aufgeführt werden sollte (siehe Abb. 1, S. 139).<sup>12</sup> Aufmerksamkeit verdient aus historisch-heutiger Sicht vor allem die dritte und letzte Strophe des Gesangs:

Heil, Wacht am Rhein!  
Es danken Dir mit Liederschall,  
Es segnen Dich die Herzen all  
Im schönen Land am Rhein!  
|: Hoch lebe, hoch! So schallt es weit!  
Du lebst dem Volk in alle Zeit! :|<sup>13</sup>

Die Kopfzeile spielt auf das gleichnamige Lied *Die Wacht am Rhein* an, ein Machwerk des patriotischen Dichters Max Schneckenburger, das sich in der Vertonung von Carl Wilhelm (1854) zu einer Art Nationalhymne entwickelt hatte. Laut Walter Moßmann und Peter Schleuning, den Experten für die Geschichte des politischen Liedes, ging der martialische Gesang „mit den schlimmsten Auswirkungen des aggressiven deutschen Nationalbewusstseins“ einher, wie nur eine einzige seiner vielen Strophen verdeutlichen kann:<sup>14</sup>

Und ob mein Herz im Tode bricht,  
Wirst du doch drum ein Welscher nicht;  
Reich wie an Wasser deine Flut  
Ist Deutschland ja an Heldenblut.

---

11 Den Hinweis auf diese frühe Vertonung Humperdincks verdanke ich Herrn Dr. Christian Ubbel.

12 „Acta betreffend: den Musiker Engelbert Humperdinck aus Siegburg“, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Signatur: I. HA Repp. 76 Kultusministerium VIII Sekt. 50 Lit. H Nr. 22.

13 Ebd.

14 Walter Moßmann, Peter Schleuning, *Alte und neue politische Lieder. Entstehung und Gebrauch. Texte und Noten*, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 25.

Lieb Vaterland magst ruhig sein,  
Fest steht und treu die Wacht am Rhein!<sup>15</sup>

Von solchen (intertextuellen) Bezügen auf Humperdincks wirkliche politische Haltung zu schließen, wäre natürlich eine argumentative Verkürzung, zumal politische Haltungen in aller Regel dem Wandel unterliegen. Wahrscheinlich betrachtete der junge Mann sein *Rheinisches Kaiserlied* lediglich als eine Möglichkeit, auf höfliche Weise Dank zu sagen – konkret für die finanzielle Unterstützung, die sein Vater bei Adalbert Falk ‚eingeworben‘ hatte, dem preußischen, auch für die Rheinprovinz zuständigen Kultusminister.<sup>16</sup> Fraglich bleibt überdies, ob die abgegriffenen Verse des *Kaiserlieds* oder der *Wacht* und ihre Melodien über bewusstseinsverändernde Wirkungsmächte verfügten, wie zahlreiche Kommentatoren behaupten, ohne dies empirisch absichern zu können.<sup>17</sup> Jedenfalls ließ sich Humperdinck von derartigen Gesängen nicht unmittelbar verführen, vielmehr offenbarte er sich seinerzeit wiederholt als Sympathisant der „Welschen“.

In den Jahren 1879 und 1880 bereiste er Italien, als Träger des eben erhaltenen Mendelssohn-Preises mit dem entsprechenden Budget ausgestattet. Anders aber als die große Mehrheit seiner Zeit- und Kunstgenossen beschwerte er sich während der ‚Grand Tour‘ mit keinem Wort über die Zustände vor Ort, zumindest nicht in seinen Briefen, Postkarten oder Tagebüchern. Dass Humperdincks freundliches Verhalten gegenüber den Italienern der Erwähnung bedarf, mag ein Zitat aus Joseph Imordes Publikation *Dreckige Laken. Die Kehrseite der ‚Grand Tour‘* belegen:

In den Hotels von Florenz störten sich verzärtelte Nasen an aufdringlichen Essensgerüchen, empfindsame Ohren wurmte das nächtliche Gesinge in Siena, das polizeiwidrige Schreien oder der nicht abstellbare Straßenlärm

---

15 Zitiert nach: ebd., S. 26.

16 „Acta betreffend: den Musiker Engelbert Humperdinck aus Siegburg“ (wie Anm. 12).

17 Zum Thema politischer Lieder und ihrer Wirkungsmacht siehe im vorliegenden Band auch Alexander J. Cvetko, „Das ‚Kaiserliederbuch‘ und Engelbert Humperdinck im Spiegel der Musikpädagogik“, S 221–262, passim.

in Mailand, Genua oder Neapel. Wer sich nach den Torturen der Nacht zum morgendlichen Ausgehen anschickte, schaute dann auf den Straßen und Plätzen auf den allgegenwärtigen Unrat. [...] Die Klage über den allgemeinen Schmutz klang als *cantus firmus* aus den unzähligen Reisebeschreibungen. Dreckige Herbergen mussten ertragen, verbrecherische Wirte abgewehrt werden. Angeekelt schauten die Reisenden und wandten sich von der Wirklichkeit ab, dafür mit Enthusiasmus der Geschichte zu. [...] Und so standen die Touristen oft andächtig vor der Größe der Vergangenheit, ohne die Gegenwart überhaupt sehen zu können.<sup>18</sup>

Bei Humperdinck kann von einer solch einseitigen Sicht nicht die Rede sein. Gewiss, auch er besucht die Ikonen der Antike und andere Kunststätten, in Rom das Forum Romanum oder das Kolosseum, in Florenz die Uffizien. Aber er kniet keinesfalls andächtig vor den Altertümern nieder, zeigt sich etwa von der Peterskirche ziemlich enttäuscht.<sup>19</sup> Vor allem aber nimmt er das italienische Alltagsleben wahr. Er habe seine Bekanntschaften vermehrt, hält er Mitte Dezember 1879 im Tagebuch fest: „durch die mama Gubinelli, die Cafetière, und durch Carlo, den [K]jellner mit dem klassischen Römerkopf“.<sup>20</sup> Er delectiert sich an den Weinen, die man in den Osterien reicht, rühmt den „vino d’Asti“ oder den „genzanowein“.<sup>21</sup> Er mischt sich unters Volk, als man in Rom Guiseppe Avezzano zu Grabe trägt, den berühmten General der Irredentisten, der panitalienischen Bewegung.<sup>22</sup> Und er lässt es sich auch nicht nehmen, das „Santo Bambino“ in der Maria Araceli zu besuchen, einer Kirche, in der auch Kinder predigen dürfen, die, so Humperdinck, „ihrer hohen wichtigen aufgabe sich wol bewusst, ihre meistens gut einstudirten versreden teils mit komischer würde teils mit unnachahmlicher grazie von sich gaben.“<sup>23</sup>

---

18 Josef Imorde, Erik Wegerhoff, „Eine Einführung“, in: dies. (Hg.), *Dreckige Laken. Die Kehrseite der ‚Grand Tour‘*, Berlin 2012, S. 7–11, hier S. 7 f.

19 Humperdinck, Tagebucheintrag vom 13.–18.12.1879, in: ders., *Briefe*, Bd. 1 (wie Anm. 8), S. 108.

20 Ders., Tagebucheintrag vom 25.12.1879, ebd., S. 108.

21 Ders., Tagebucheintrag vom 1.–5.12. bzw. 25.12.1879, ebd., S. 107 bzw. 108.

22 Ders., Tagebucheintrag vom 27.12.1879, ebd., S. 109.

23 Ebd.

Die zu Beginn aufgeworfene Frage, ob Humperdinck sich passgenau oder widerständig zur Gesellschaft verhalten hat, ob systemkonform oder eher individuell, lässt sich vorläufig etwa so beantworten. Anders als das Gros der ‚Grand Touristen‘ sah Humperdinck nicht von oben auf die Italiener herab, die nach Ansicht der meisten deutschen Bildungsbürger das Erbe der römischen Antike verspielt hatten. Und er bemühte sich redlich, am Alltagsleben der Italiener teilzunehmen. Freilich, als er in Neapel eine *Freischütz*-Aufführung erlebte, die ihm missfiel, ‚donnerte‘ er regelrecht los, aber nicht weil er zwischen Germanien und Italien ein kulturelles Gefälle sah, sondern weil er musikalische Nachlässigkeiten verachtete:

Ich erkannte unsere Freischützen gar nicht mehr wieder; man hatte aus dem schlichten volks-singspiel eine ‚oper‘ in italienischem Sinne mit Ballets, ellenlangen recitativen etc. gemacht. Die darsteller waren sämtlich nach unseren begriffen unter null, indem alles auf äußeren effect abgesehen war. Das Orchester völlig unzureichend [...]. Der Chor dagegen hatte sehr gute stimmen, was man namentlich bei den jagdchören merken konnte, bestand aber nur aus statisten, die sich nur dann vom Fleck rührten, wenn sie auftraten oder abgingen.<sup>24</sup>

Völkische Töne, die in der Kaiser-Wilhelm-Zeit das Denken der Deutschen immer häufiger und tiefer durchwirkten, ließ Humperdinck jedenfalls vermissen. Dergleichen zeigte sich auch bei seiner zweiten großen Reise, die ihn 1882/83 nach Frankreich und Spanien führte – ein beinahe abenteuerliches Erlebnis, das er in seinen Briefen und anderen Dokumenten ausführlich und mit spürbarer Freude am Erzählen kommentiert. Auffallend sind dabei weniger die Beschreibungen der besuchten Bau- und Denkmäler, ob es sich um die imposante Klosteranlage von Escorial oder um die filigrane Alhambra handelt, auffallend sind vor allem die vielen Schilderungen, wie Humperdinck auf die Spanier und Spanierinnen zugeht. Hier lässt er sich von einem Knaben die Artikulation der kastilischen Sprache beibringen.<sup>25</sup> Dort entflammen ihn „andalusische Tänzerinnen,

---

24 Engelbert Humperdinck, Brief vom 30.4.1880 an Johannes Degen, ebd., S. 117.

25 Ders., Postkarte vom 26.3.1883 an Hermann Wette, in: ders., *Briefe und Tagebücher*, Bd. 3: 1883–1886, hg. von Hans-Josef Irmen, Köln 1983, S. 11.

die mit ihren lang herabwallenden Gewändern, nackten Armen und bekränzten Haaren wie Bacchantinnen wirkten“.<sup>26</sup> Oder es dünkt ihn, dass die spanischen Mädchen und Frauen „lachend zur Welt kämen“.<sup>27</sup> Und am 11. April 1883 notiert er, in Toledo angekommen: „Hier wechseln gotische und arabische Baudenkmäler in bunter Abwechslung, außerdem zwei ehemalige jüdische prachtvolle Synagogen.“<sup>28</sup> Schließlich setzt er, 30 Jahre vor August Macke, Paul Klee und deren legendärer Tunisreise, nach Nordafrika über. Sein Bericht über den Besuch einer Opiumhöhle lässt sogar ein wenig an Karl May denken:

Wir traten in ein kleines, schwach beleuchtetes lokal, angefüllt mit dem dampfe von opiumrauchern, die auf dem mit strohmatten bedeckten boden umherhockten. Wir setzten uns an den einzigen für fremde reservierten tisch, wo uns ein brauner slave in weißen porzellanschalen dampfenden mokka reichte. Ich bin genug gereist, um versichern zu können, dass es ein kostbareres getränk auf der welt kaum geben wird, als diesen kaffee: von [dem] ein paar tassen mich beinahe berauschten.<sup>29</sup>

Der Afrika-Reisende bewundert aber auch die Farbenpracht Tangers: das bunte Gewimmel farbiger Menschen, die malerischen Trachten, rote Turbane oder Feze, gelbweiße Kaftane, die Schlangenbändiger, die grasenden Kamele. Schließlich lässt er sich auch von der nordafrikanischen Musik begeistern. So beschreibt er einen Gesang, den ein Saiteninstrument begleitete, das wie eine nieselnde Bratsche klang, aber wie ein Cello gehalten wurde, sekundiert von Laute und Schlagwerk.<sup>30</sup> Wiederholt besucht Humperdinck entsprechende Veranstaltungen, um die vernommenen Weisen zu notieren und später zu seiner *Maurischen Rhapsodie* zu verarbeiten (erste Fassung 1887), namentlich im zweiten Satz, „Tanger (eine Nacht im Mohrencafé)“ überschrieben.

---

26 Ders., Postkarte vom 5.4.1883 an Hermann Wette, ebd., S. 16.

27 Ders., Postkarte vom 17.4.1883 an Hermann Wette, ebd. S.19.

28 Ders., Postkarte vom 11.4.1883 an Hermann Wette, ebd., S. 17.

29 Ders., Postkarte vom 2.5.1883 an Hermann Wette, ebd., S. 23.

30 Ebd.

Um die Annahme, Humperdinck sei in jenen Jahren erstaunlich frei von chauvinistischen Gedanken gewesen, zur These zu verdichten, sei in einem weiteren Schritt kurz seine Tätigkeit als Kritiker beleuchtet, speziell eine Rezension von 1893, dem Jahr der Uraufführung von *Hänsel und Gretel*. Ende März bespricht Humperdinck ein populärwissenschaftliches Werk: den im Vorjahr erschienenen ersten Band der illustrierten Musikgeschichte von Adalbert Svoboda.<sup>31</sup> Obwohl er die Veröffentlichung keineswegs in Bausch und Bogen verurteilt, hebt er eine ihm fundamental erscheinende Schwäche hervor:

Bei dem großen Reichthum an eingehenden Nachrichten über die Musikpflege [...] bei den Chinesen, Japanesen, Indiern, Babyloniern, Assyrern, Persern, Arabern, Juden, Egyptern ec. ist es einigermassen befremdlich, dass [den] so hochbegabten [asiatischen] Malaien so wenig Raum vergönnt wurde. Wer Gelegenheit hatte, das javanesishe Orchester auf der Pariser Weltausstellung von 1889 zu hören, wird jedenfalls überrascht gewesen sein durch die große Kunstfertigkeit und die höchst eigenartige rhythmisch-kontrapunktische Geschicklichkeit dieses einfachen Naturvolkes, das mit seinen primitiven Holz- und Glockeninstrumenten Tonstücke von zauberischem Wohl und einer polyphonen Mannigfaltigkeit aufführte, welche wiederzugeben unser europäisches Tonsystem kaum imstande sein dürfte.<sup>32</sup>

Freilich, aus heutiger Sicht mag man sich an den Formulierungen „einfaches Naturvolk“ oder „primitive Instrumente“ stören. Aber die Stoßrichtung ist deutlich, zumal Humperdinck gegen Ende seiner Rezension vehement „die geringschätzigste Art“ (so wörtlich) kritisiert, mit der Svoboda „z. B. die hübschen Legenden der Chinesen von der Erfindung der

---

31 Adalbert Svoboda, *Illustrierte Musikgeschichte*, mit Abbildungen von Max Freiherrn von Branca, 2 Bde., Bd. 1, Stuttgart 1892.

32 Engelbert Humperdinck, „Adalbert Svoboda, Illustrierte Musik-Geschichte“, 1. Band, [Rezension], *Frankfurter Zeitung*, 37. Jg., Nr. 87, Morgenblatt, 28.3.1893, zitiert nach: Daniela Goebel, *Die Musikreferate von Engelbert Humperdinck*, Bd. 2: Edition, Hamburg 2015, S. 345 f., hier S. 346.

33 Ebd.

Ganz- und Halbtöne als ‚abgeschmackte Märchen‘ abthut.“<sup>33</sup> Vernetzt man Humperdincks chinafreundliche Anmerkung mit der aktuellen Politik des Kaiserreichs, ist ihr eine gewisse Brisanz nicht abzusprechen. Denn seinerzeit nahmen die Spannungen zwischen China und Deutschland stetig zu, um sich 1899 im sogenannten Boxerkrieg ein Ventil zu suchen. „Kommt ihr vor den Feind“, forderte Wilhelm II. seine Soldaten in seiner als „Hunnenrede“ bekannten Ansprache auf,

so wird derselbe geschlagen! Pardon wird nicht gegeben! Gefangene werden nicht gemacht! Wer euch in die Hände fällt, sei euch verfallen! Wie vor tausend Jahren die Hunnen unter ihrem König Etzel sich einen Namen gemacht, der sie noch jetzt in Überlieferung und Märchen gewaltig erscheinen läßt, so möge der Name Deutscher in China auf 1000 Jahre durch euch in einer Weise bestätigt werden, daß es niemals wieder ein Chinese wagt, einen Deutschen scheel anzusehen!<sup>34</sup>

Wie modern Humperdincks Kritik an einer eurozentrischen Musikgeschichtsschreibung war, lässt sich nicht zuletzt daran erkennen, dass entsprechende Vorwürfe gegenüber der traditionellen deutschen Musikwissenschaft bis in unsere Tage erhoben werden.

Das nun – wenigstens in Umrissen vor uns stehende – durchaus positive und menschenfreundliche Charakterbild Humperdincks platzt allerdings wie eine Seifenblase, wenn man es mit dem zu Beginn des Ersten Weltkriegs verfassten *Manifest der 93* vergleicht, jenem von dem Schriftsteller Ludwig Fulda verfassten Aufruf, den 93 deutsche Künstler und Wissenschaftler unterschrieben hatten, *Künstler* und *Wissenschaftler*, denn zu den Unterzeichnern gehörte nicht eine Frau, dafür aber Max Planck, Wilhelm Röntgen, Max Liebermann, Max Reinhardt und eben Humperdinck. Hier ein knapper Auszug:

*Es ist nicht wahr*, daß wir freventlich die Neutralität Belgiens verletzt haben. [...] *Es ist nicht wahr*, daß unsere Kriegführung die Gesetze des

---

33 Ebd.

34 Zitiert nach: [https://geschichtsbuch.hamburg.de/wpcontent/uploads/sites/255/2017/02/Hunnenrede.kor\\_.pdf](https://geschichtsbuch.hamburg.de/wpcontent/uploads/sites/255/2017/02/Hunnenrede.kor_.pdf) (Abruf 16.4.2022).



Völkerrechts mißachtet. Sie kennt keine zuchtlose Grausamkeit. [...] Sich als Verteidiger europäischer Zivilisation zu gebärden, haben die am wenigsten das Recht, die sich mit Russen und Serben verbünden und der Welt das schmachvolle Schauspiel bieten, Mongolen und Neger auf die weiße Rasse zu hetzen.<sup>35</sup>

Das *Manifest* war derart verlogen und rassistisch, dass man meinen könnte, Humperdinck habe eine Art Doppelnatur gehabt, aus einem Dr. Jekyll sei ein Mr. Hyde geworden. Verlogen, weil die deutsche Armee tatsächlich rechtswidrig in Belgien eingefallen war und dort beispielsweise in Löwen die Universitätsbibliothek zerstört hatte. Und es ist so rassistisch, dass man die SS marschieren zu hören glaubt. Wie konnte das mit dem Komponisten passieren, wie aus einem weltoffenen Bohémien ein dem Anschein nach hasstriefender Nationalist werden? Wie konnte jemand, der im Oktober 1893 einen ausführlichen, kenntnisreichen Nekrolog auf seinen eben verstorbenen Kollegen Charles Gounod geschrieben hatte, auf den Vertreter eines Landes, in dem man in Deutschland gemeinhin den „Erzfeind“ sah, wie konnte so jemand zum Kriegstreiber mutieren?<sup>36</sup>

Es sei eine These in den Raum gestellt: Humperdinck ließ sich vom wilhelminischen Obrigkeitsstaat verschlucken, fügte sich elastisch in die Hohlform der gesellschaftlichen Normen ein. Ein erster Schritt dazu war *Hänsel und Gretel*. Dass er hier deutsche Volkslieder adaptierte, ist objektiv betrachtet allerdings eher ein Zeichen der Internationalität, denn man verfuhr in anderen Ländern entsprechend – man denke nur an die Opern Smetanas, Glinkas oder de Fallas et cetera. Die Kehrseite der Medaille aber war, dass sich weite Kreise von Ultranationalisten in den Erfolg der Märchenoper einhängten und die Deutungshoheit über das Werk gewannen, indem sie den Komponisten als idealtypischen Vertreter eines kern-deutschen Humors und Gemüts vereinnahmten (ähnliches widerfuhr Carl Maria von Weber und dem *Freischütz*).<sup>37</sup> Selbst Humperdincks kei-

---

35 Zitiert nach: [https://de.wikipedia.org/wiki/Manifest\\_der\\_93](https://de.wikipedia.org/wiki/Manifest_der_93) (Abruf 17.4.2022).

36 Engelbert Humperdinck, „Charles Gounod“, in: Goebel, *Musikreferate*, Bd. 2 (wie Anm. 32), S. 424–428.

37 Vgl. Matthias Corvin, *Märchenerzähler und Visionär. Der Komponist Engelbert Humperdinck. Sein Leben, seine Werke*, Mainz 2021, S. 94.

neswegs unkritischer Sohn Wolfram verklärte den Schöpfer von *Hänsel und Gretel* als einen Meister, der aus der Tiefe der Volksseele schöpft.<sup>38</sup> Derlei Fremdbilder dürften das Selbstbild Humperdincks peu à peu verändert haben. Katalysator der ihm unterstellten Entwicklung mag seine 1900 erfolgte Berufung zum Leiter einer Meisterklasse für Komposition an der königlichen Akademie der Künste in Berlin gewesen sein. Nun trug der 46-Jährige gewissermaßen des Kaisers Kleider. Seine wilhelminische Metamorphose schritt denn auch weiter voran. 1905 übernahm er die Aufgabe, anlässlich der Silbernen Hochzeit von Kaiser Wilhelm II. und seiner Gattin einen *Festgesang* zu komponieren, der am 24. Februar 1907 in der Königlichen Akademie der Künste zur Uraufführung gelangte (siehe Abb. 2 a und b, S, 140 f.). Für die textliche Grundlage der Kantate hatte der Schriftsteller Julius Wolff gesorgt, ein strammer Konservativer. „Geschmückt sind die Altäre“, reimte er,

empfanget sie!  
Heil den Beglückten, dreimal'ges Heil!  
Hehr im schönen, holden Verein  
Kehren die Herrscher bei uns ein,  
Edlere Freude, höhere Lust  
Schwellt uns beseligt heute die Brust.  
[...]  
Innig umschlungen  
Liebesdurchdrungen  
Lächelt vom Throne das leuchtende Paar.  
[...]  
All seine Pfade  
Schirmet die Gnade  
Des unerforschlichen Lenkers der Welt.  
Der als Erkor'ne  
Purpurgedor'ne  
Sie auf den ragenden Gipfel gestellt.<sup>39</sup>

---

38 Ebd.

39 [Programmheft] *Oeffentliche Sitzung der Königlichen Akademie der Künste zur Feier der silbernen Hochzeit Ihrer Kaiserlichen und Königlichen Majestäten am 24. Februar 1906, im*

Humperdinck sah in dem pseudoreligiösen *Festgesang* für Sopran, Tenor, Chor und Orchester wohl mehr als ein Gelegenheitswerk. Die Partitur ist durchaus abwechslungsreich. Deklamatorische Passagen wechseln sich mit weit ausschwingenden Melodien ab, homofone Passagen mit kontrapunktischen, und auch harmonisch geschieht einiges. Manches wirkt allerdings auch altbacken, etwa wenn der Chor unisono einen aufsteigenden C-Dur-Dreiklang singt, dies zu den Worten „Endlos und machtvoll“.<sup>40</sup> Aber der im Siegburger Stadtarchiv befindliche Klavierauszug enthält zahlreiche Korrekturen, die auf Humperdinck zurückzuführen sind und seine nachhaltige Auseinandersetzung mit dem Werk belegen dürften.

Ein Zeugnis für Humperdincks Metamorphose ist auch seine kurz vor Kriegsbeginn entstandene Spieloper *Die Marketenderin*, die Matthias Corvin als eine „Verklärung des Soldatenlebens“ einstuft.<sup>41</sup> Gemeinsam mit seinem Librettisten Robert Misch verharmloste Humperdinck hier den Krieg, nicht zuletzt indem er Lieder einbezog, die vormalig seine musikalische Sozialisation flankiert hatten: Werke von Theodor Körner („Schwertlied“) in der Vertonung Carl Maria von Webers oder das von Ernst Moritz Arndt stammende „Blücherlied“.<sup>42</sup> Hatte der Hurra-Patriotismus, dem sich Humperdinck seit seiner Jugend ausgesetzt sah, so etwas wie Langzeitfolgen nach sich gezogen, bestand eben darin seine Wirkungsmacht?

Als eine ideologisch konsequente Fortsetzung darf man Humperdincks *Sang an den Kaiser* bezeichnen, eine Hymne für vierstimmig gemischten Chor mit blechbläserlastiger Orchesterbegleitung (vier Hörner, zwei Trompeten, drei Posaunen).<sup>43</sup> Sie vernetzt sich personell mit dem erwähnten *Manifest der 93*. Denn Hermann Sudermann, ihr Dichter,

---

Konzertsäle der Königlichen Akademischen Hochschule für Musik in Charlottenburg, Stadtarchiv Siegburg, Bestand Engelbert Humperdinck, D 5.

40 Engelbert Humperdinck, *Festgesang* für Sopran- und Tenor-Solo, sechsstimmig gemischten Chor und Orchester, Klavierauszug, ohne Ort, 1907, Stadtarchiv Siegburg, Bestand Engelbert Humperdinck, B 2.1.4 (XII), S. 4.

41 Corvin, *Märchenerzähler und Visionär* (wie Anm. 37), S. 157.

42 Ebd.

43 Ders., *Sang an den Kaiser* für vierstimmig gemischten Chor mit Orchesterbegleitung, Text: Hermann Sudermann, Autograf der Partitur: Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Signatur: Mus Hs 2100/1b.

gehörte ebenfalls zu den Unterzeichnern der Erklärung.<sup>44</sup> Mehr noch: Wie aus einem Brief von Olga Taxer an ihren Schwager Engelbert Humperdinck hervorgeht, war es Sudermann, der den Komponisten aufgefordert hatte, die üble Deklaration zu unterschreiben (siehe Abb. 3, S. 142 f.).<sup>45</sup> Eine im Literaturarchiv Marbach aufbewahrte Postkarte von Humperdinck an den Dramatiker bestätigt den Sachverhalt, drückt aber gleichzeitig das Bedauern ihres Absenders aus, die Aufforderung infolge eines Adressierfehlers verspätet erhalten zu haben: „Ich sende die ‚Erklärung‘ trotzdem ab, für den Fall, dass noch nachträglich ihre Verwendung sich als nützlich erweisen sollte.“<sup>46</sup>

Sudermanns poetisches Machwerk bedarf eigentlich kaum der Erläuterung. Erklärungsbedürftig mag allenfalls der eingangs erwähnte „Dreikampf“ sein (siehe Abb. 4, S. 144). Er spielt auf die Lage des Deutschen Reichs an, das sich zweiseitig bedroht fühlte: von der Ostfront Russland und der Westfront Frankreich. Die dritte Strophe paraphrasiert einen vielzitierten Satz Kaiser Wilhelms II., eine Sentenz, die seiner am 4. August 1914 gehaltenen Rede vor dem Reichstag entstammt und wenig später – sprachlich vereinfacht – auf einer Kunstpostkarte Verbreitung fand. „Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur noch Deutsche.“<sup>47</sup>

Als jüngst, den Dreikampf zu bestehen,  
Sich hob der deutsche Aar,  
Habt ihr den Kaiser, da gesehen,  
Wie starr und bleich er war.  
Eh wir der Feinde Wut gedämpft  
Mit deutschem Ungestüm,  
Hat er den schwersten Kampf gekämpft,  
Und wir, wir danken ihm.

---

44 Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Manifest\\_der\\_93](https://de.wikipedia.org/wiki/Manifest_der_93) (Abruf 17.4.2022).

45 Olga Taxer, Brief vom 18.9.1914 an Engelbert Humperdinck, Stadtarchiv Siegburg, Bestand Engelbert Humperdinck, A 1.1.5.

46 Engelbert Humperdinck, Postkarte vom 15.3.[1915] an Hermann Sudermann, Literaturarchiv Marbach, Cotta-Archiv, Signatur: Cotta\$Nachl. Sud.\$X 85,Bl.9.

47 [https://www.1000dokumente.de/index.html?c=dokument\\_de&dokument=0081\\_kwi&object=context&l=de](https://www.1000dokumente.de/index.html?c=dokument_de&dokument=0081_kwi&object=context&l=de) (Abruf 17.4.2022).

[Refrain]

Der freie Mann, der deutsche Mann,  
Liebt seinen Kaiser,  
Wie er kann,  
Und hält ihn hoch und wert:  
Und haut die Feinde feste man,  
Denn er schliff unser Schwert.

Das Wanzenyum, das Schranzenyum,  
Das hasst er so wie wir.  
Und jede Sucht nach eitlen Ruhm  
Blieb fern von seiner Tür.  
Wie sehr es ringt um ihn geyrollt,  
Er hielt die Wacht und schwieg;  
Er hat den Frieden nur gewollt;  
Drum will er jetzt den Krieg.

[Refrain]

Und als er zu dem Volke sprach,  
Welch Jauchzen ging durch's Land!  
Denn unsrer Zwietracht alte Schmach  
Hat er daraus verbannt.  
An seinen Worten hell und klar  
Zerschellen die Partei'n,  
Und um ihn her wird eine Schaar  
Von deutschen Brüdern sein.

[Refrain]<sup>48</sup>

Dem hohlen Pathos der Sudermann'schen Verse entsprach Humperdinck mit kompositorischen Plattitüden: mit simplen Marschgesten etwa oder der abgenutzten, vordergründigen Optimismus erheischenden Tonarten-

---

48 Hermann Sudermann, *Sang an den Kaiser*, Typoskript mit Notaten von Humperdick, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Signatur: Mus Hs 2100/1d.

symbolik (c-Moll-Beginn und C-Dur-Schluss) oder dem Unisono des Chores beim Schlussrefrain, der allzu plakativ die Einigkeit aller Deutschen zu beschwören scheint. Insgesamt erinnert die musikalische Faktur des *Sangs an den Kaiser* an jene floskelhafte „Reichsharmonik“, die das Autorentduo Moßmann/Schleuning als typisch für viele deutschnationalen Lieder einstufte.<sup>49</sup>

Doch legt die Petitesse des *Sangs* immerhin eine kulturhistorisch interessante Spur, wie man einer Kurzkritik im *Vorwärts* vom September 1918 entnehmen kann, dem Zentralorgan der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands. Wenige Wochen nach Kriegsbeginn besprach dort der mit dem Kürzel „ek.“ signierende Rezensent eine Inszenierung der Deutschen Oper Berlin, die sich Karl Millöckers Operette *Der Feldprediger* angenommen hatte. Er lobte deren Libretto, das „von zwei wirklich berufenen Wortdichtern (Hugo Wittmann und Aloys Wohlmut)“ stamme. Allerdings rügte er „den patriotischen Aufputz“ der Inszenierung, Gesangseinlagen, mit denen man die 30 Jahre alte Operette ‚bereichert‘ habe – ein peinliches Bemühen um Aktualisierung, das sich mit der ursprünglichen Handlung „nur widerwillig“ vertrüge: „Am wenigsten gefiel uns das zwar gut gemeinte, aber mühselig geleimte ‚Kaiserlied‘ von Sudermann [...]“.<sup>50</sup> Der Pfeil traf. Jedenfalls beschwerte sich Sudermann bei Humperdinck über den Verriss.<sup>51</sup> Doch wusste der nur wenig Trost zu spenden, stimmte aber in die Klage seines Co-Autors ein: Es wurme ihn, schrieb er ihm (siehe Abb. 5, S. 145), „wenn grade der ‚Vorwärts‘ am ‚Kaiserlied‘ etwas auszusetzen findet.“<sup>52</sup> Auf der einen Seite also Sudermann und Humperdinck, die ‚Kaiserlinge‘, auf der anderen der *Vorwärts* und die Sozis. Hatte Wilhelm II. doch nicht alle Zwietracht aus dem deutschen Volk verbannt, wie die dritte Strophe von Sudermanns Devotionale verkündete?

---

49 Moßmann, Schleuning, *Alte und neue politische Lieder* (wie Anm. 14), S. 33 f.

50 ek., „Deutsches Opernhaus“, in: *Vorwärts* (*Unterhaltungsblatt*), 31. Jg., Nr. 177, 8.9.1918, <https://fes.imageware.de/fes/web/> (Abruf 17.4.2022).

51 Hermann Sudermann, Brief vom 27.1.1915 an Engelbert Humperdinck, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Nachlass Engelbert Humperdinck, Signatur: A I b 5004.

52 Engelbert Humperdinck, Postkarte vom 15.3.[1915] an Hermann Sudermann (wie Anm. 37).

Der Schulterchluss, den Sudermann und Humperdinck gegenüber dem *Vorwärts* übten, dürfte sich nicht zuletzt einer biografischen Gemeinsamkeit verdanken. Denn wie Humperdinck sich von einem kulturell offenen Weltenbummler zu einem kaisertreuen Nationalen wandelte, so war aus Sudermann, dem sozialkritischen Dramatiker, im Lauf der Zeit eine Art Hofdichter geworden. In seinem Schauspiel *Die Ehre*, 1889 ein Sensationserfolg, hatte er noch die unterschiedlichen Wertvorstellungen einer bürgerlichen und einer proletarischen Familie thematisiert, die als Nachbarn im Vorder- beziehungsweise Hinterhaus leben. Sein Künstlerdrama *Sodoms Ende* führte 1891 zu einem Aufführungsverbot und der Weigerung des Kaisers, den Autor mit dem Schiller-Preis auszuzeichnen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts trat Sudermann zudem als Wortführer einer oppositionellen Künstlerschar in Erscheinung, die sich gegen die sogenannte Lex Heinze wandte, ein Gesetz, das die Zensur anstößig erscheinender Veröffentlichungen erleichtern sollte.<sup>53</sup> 1901 gehörte er schließlich zu jenen Schriftstellern, die Kaiser Wilhelm II. 1901 in seiner Rede *Die wahre Kunst* attackiert hatte.<sup>54</sup> Kunst, meinte der Monarch, müsse das Volk erheben, sie dürfe nicht in den „Rinnstein“ hinabsteigen. „Rinnsteinliteraten“ – das waren für Wilhelm II. vor allem die Naturalisten, etwa Gerhart Hauptmann, der Autor des Theaterstücks *Die Weber*, und eben auch Sudermann. Der allerdings durchlief dann wie Humperdinck eine ‚denkwürdige Metamorphose‘. Wilhelm II. besiegelte sie, indem er dem „Rinnsteinliteraten“ von einst 1912 den Preußischen Kronenorden Dritter Klasse verlieh.<sup>55</sup>

Wie Humperdinck hatte also auch Sudermann den osmotischen Kräften der wilhelminischen Elite nicht widerstehen können und seine Gesinnungen ins Gegenteil verkehrt. Nach Kriegsende marschierten die beiden wieder im Gleichschritt. Mitte April 1919 fragte der Pazifist und Völkerrechtler Hans Wehberg im Namen der Deutschen Liga für Völkerbund bei den Unterzeichnern des *Manifests der 93* nach, ob sie sich denn nicht von

---

53 Vgl. <https://sudermannstiftung.de/biografie/> (Abruf 19.4.2022).

54 Kaiser Wilhelm II., „Die wahre Kunst“, Rede am 18.12.1901, zitiert nach: *Reden des Kaisers. Ansprachen, Predigten und Trinksprüche Wilhelms II.*, hg. von Ernst Johann, München 1977, S. 99–103.

55 Vgl. <https://sudermannstiftung.de/biografie/> (Abruf 19.4.2022).

dessen Botschaft distanzieren wollten (siehe Abb. 6 a und b, S. 146 f.). So wäre es möglich, die „Wiederaufnahme des wissenschaftlichen Verkehrs mit den Gebildeten der ganzen Welt“<sup>56</sup> auf den Weg zu bringen und die immensen außenpolitischen Kollateralschäden abzufedern. Sudermann wollte aber von der Verlautbarung nicht oder nur bedingt abrücken: „Wenn uns aber Beweise gegeben würden, daß [seitens der Deutschen] Verbrechen verübt wurden, so würden unsere Intellektuellen sie sicher verurteilen.“ Anders als Sudermann hüllte sich Humperdinck in Schweigen. „Vielleicht“, folgerte Wehberg, in einem Kommentar, den er auf der ersten Seite des *Berliner Tageblatts* veröffentlichte, „schämt sich mancher von ihnen [den Unterzeichnern], an diese Tat seines Lebens, die er möglicherweise inzwischen bereut hat, erinnert zu werden.“<sup>57</sup>

---

56 Hans Wehberg, [Aufruf an die Unterzeichner des *Manifests der 93*, sich öffentlich von dem Pamphlet zu distanzieren], Berlin 14.4.1919, Stadtarchiv Siegburg, Bestand Engelbert Humperdinck, A 1.2.

57 Hans Wehberg, „Clemenceau und das Manifest der 93“, *Berliner Tageblatt*, 28.10.1919, Abendausgabe, S. 1, Stadtarchiv Siegburg, Bestand Engelbert Humperdinck, E 2.9.





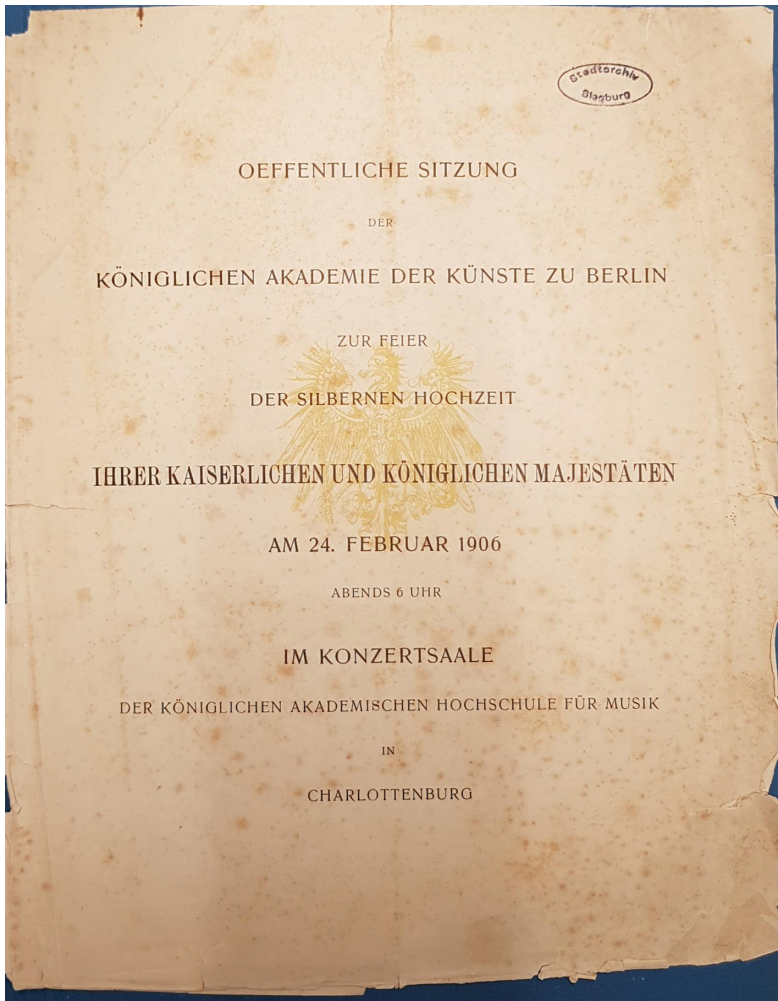


Abb. 2 a und b: Programmheft der Königlichen Akademie der Künste für die Feier der Silberhochzeit von Kaiser Wilhelm II. und seiner Gemahlin Auguste Viktoria, Titelblatt und Programmfolge, Stadtarchiv Siegburg, Bestand Engelbert Humperdinck, D 5.

Stadtarchiv  
Blagburg

I.

## Feierlicher Marsch mit Chor.

von Ludwig van Beethoven.

Opus 114.

(Text unseitig.)

II.

## Festrede,

gehalten von dem Präsidenten der Königlichen Akademie  
der Künste,

Geheimen Regierungsrat Professor Johannes Otzen.

III.

## Festgesang

von Professor Julius Wolff.

für Sopran- und Tenor-Solo, gemischten Chor und Orchester

komponiert von Professor Engelbert Humperdinck,

Mitglied und Senator der Königlichen Akademie der Künste.

Sopran: Fräulein Klara Erler.

Tenor: Herr Alfred Pohl.

(Text unseitig.)

Der musikalische Teil der Feyer wird vom Chor und Orchester der akademischen Hochschule für Musik ausgeführt.

Dirigenti: der Kapellmeister der Akademie, Direktor Professor Dr. Joseph Joachim,  
Ordentliches Mitglied und Senator der Königlichen Akademie der Künste.

Abb. 2 b

Karlsruhe, d. 18. 9. 14.

Tata an Ott (<sup>3-31</sup> im Offensiv g)

Lieber Engelbert, dem telegrafisch  
bekannt, dass ich zu bitten  
ganz entgegennehmend eine Aufzeichnung  
gegen die Lagerung des  
Bestandes. Es bestimmt insgesamt,  
dass Sie nicht da mehr, ich sage  
denn, dass ich nicht klären bestimmt war.  
Diesen zu können, dass Sie die für  
Abgabe zu diesem Auftrag mit  
Freundlich entgegennehmen wird, da  
insgesamt als die entgegennehmend  
besonder, gemacht. List etc.  
Dies geschieht für ~~die~~ ~~Kapital~~  
unvollständig von gewissen für  
werden nur nicht möglich, da  
Abgabe des Namen angegeben  
werden müssen. Geschäft handelt  
es sich nur um eine Einleitung  
zu einem Auftrag, der ab 60 Jahren  
von gelassen etc. gehen soll.

Abb. 3: Olga Taxer, Brief vom 18.9.1914 an Engelbert Humperdinck, ihren Schwager, 3 Seiten, hier S. 1, Stadtarchiv Siegburg, Bestand Engelbert Humperdinck, A 1.1.5.

Wannsee, d. 18.9.14.

Lieber Engelbert, eben telefonierte Sudermann, um Dich zu bitten zur Unterzeichnung eines Aufrufes gegen die Lügengeschichten des Auslandes. Er bedauerte ungemein, daß Du nicht da warst, ich sagte ihm, daß ich glaube bestimmt versichern zu können, daß Du die Einladung zu diesem Aufruf mit Freuden unterzeichnen würdest, umso mehr als die Unterzeichner Schmoller, Harnack und Liszt etc. die Gewähr für maßvollen Ton gewähren. Zu warten war nicht möglich, da telegrafisch die Namen angegeben werden müssen. Zunächst handelt es sich nur um eine Einladung zu einem Aufruf, der an 60 Zentren von Gelehrten gehen soll. [...]."

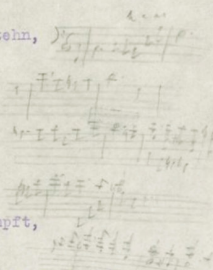
*Adolf von Harnack* (1851–1930), evangelischer Theologe und Kirchenhistoriker;  
*Franz von Liszt* (1851–1919), Rechtswissenschaftler;  
*Gustav von Schmoller* (1838–1917), Ökonom und Sozialwissenschaftler.



326

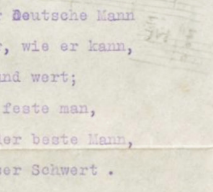
## Sang an den Kaiser

1. Als jüngst, den Dreikampf zu bestehn,  
 Sich hob der Deutsche Aar,  
 Habt Ihr den Kaiser da gesehn,  
 Wie starr und bleich er war?  
 Eh' wir der Feinde Wut gedämpft  
 Mit deutschem Ungestüm,  
 Hat er den schwersten Kampf gekämpft,  
 Und wir, wir danken ihm.

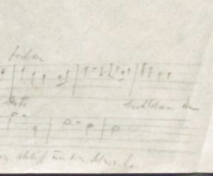


Der freie Mann, der Deutsche Mann  
 Liebt seinen Kaiser, wie er kann,  
 Und hält ihn hoch und wert;  
 Und hat die Feinde feste man,  
 Er ist und bleibt der beste Mann,  
 denn er schliff unser Schwert.

2. Das Wanzentum, das Schranzentum  
 Das hasst er so wie wir,  
 Und jede Sucht nach eitlen Ruhm  
 Er liebt fern von seiner Tür.  
 Wie sehr es rings um ihn gegrollt,  
 Er hielt die Wacht und schwüßig;  
 Er hat den Frieden mir gewollt,  
 Drum will er jetzt den Krieg.



Der freie Mann, der deutsche Mann  
 etc.



Mus H<sub>2</sub> 2100, 1d

Abb. 4: Hermann Sudermann, *Sang an den Kaiser*, Typoskript mit Notaten von Humperdinck, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Nachlass Engelbert Humperdinck, Signatur: Mus Hs 2100/1d.

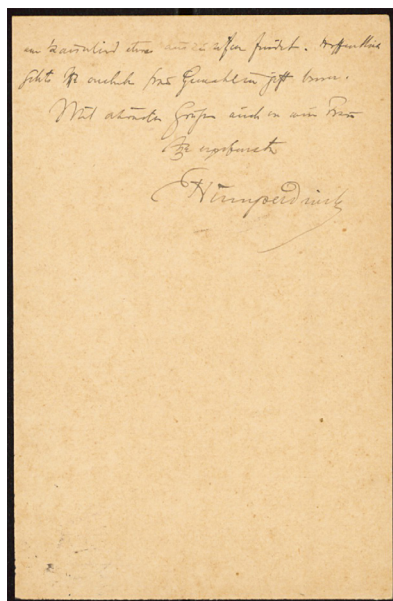


Abb. 5: Engelbert Humperdinck, Postkarte vom 15.3.[1915] an Hermann Sudermann, Literaturarchiv Marbach, Cotta-Archiv, Signatur: Cotta\$Nachl. Sud.\$X 85, Bl. 41.

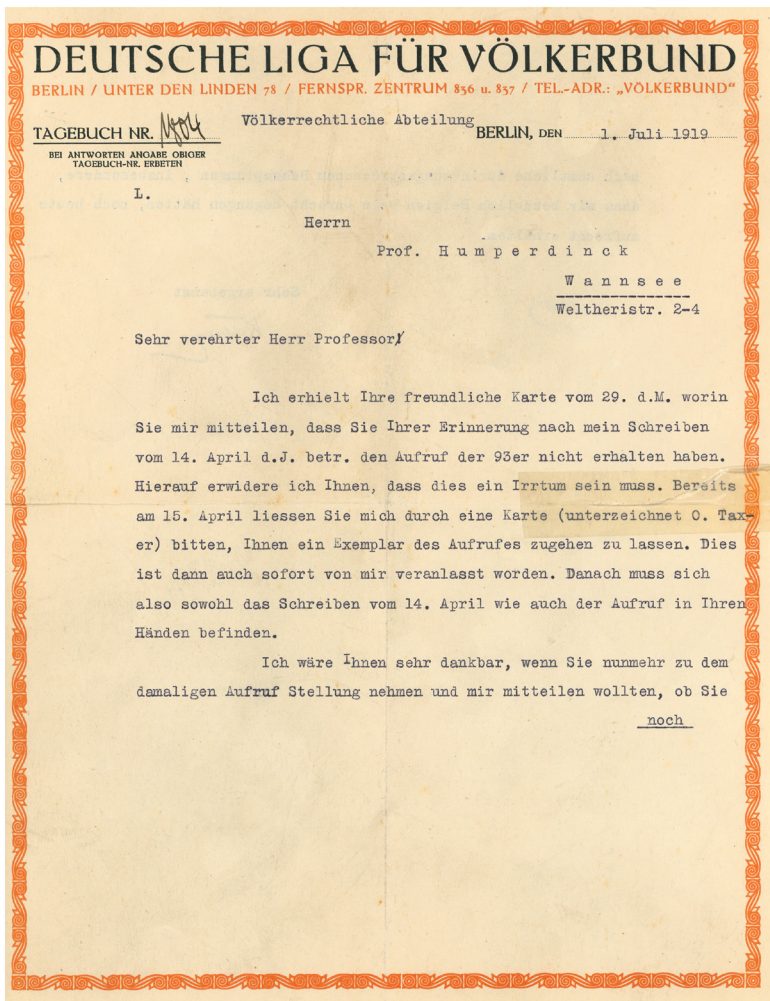
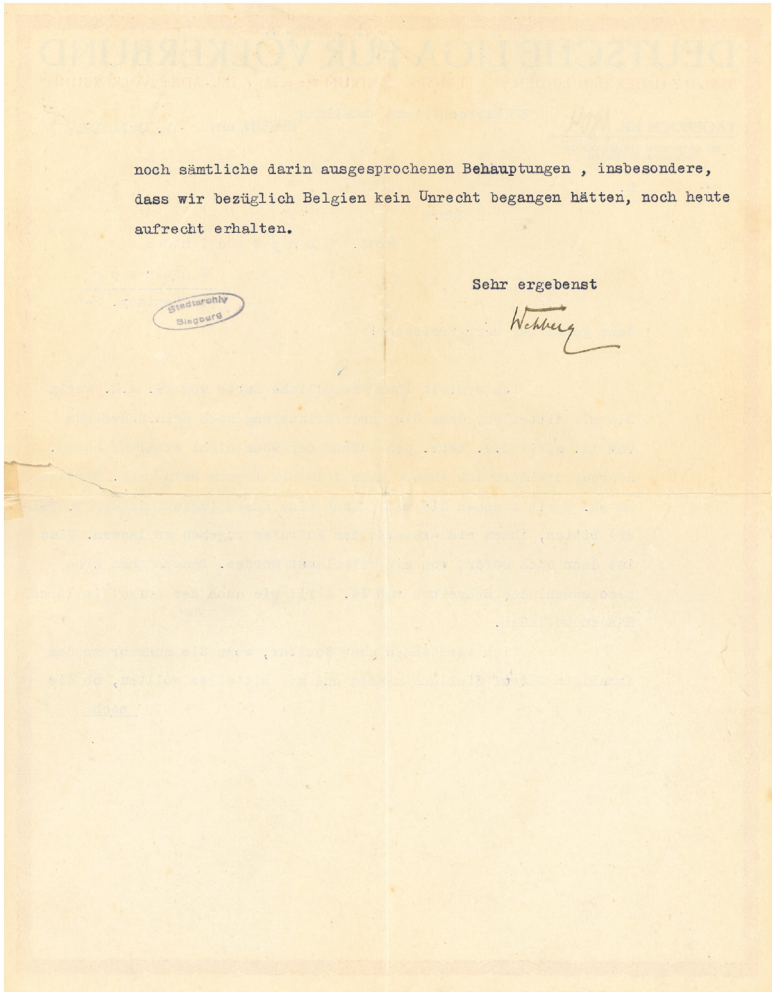


Abb. 6 a und b: Hans Wehberg, Brief vom 1.7.1919 an Engelbert Humperdinck mit der wiederholten, aber erneut unbeantwortet gebliebenen Bitte, vom *Manifest der 93* zurückzutreten, Stadtarchiv Siegburg, Bestand Engelbert Humperdinck, A 1.2.





noch sämtliche darin ausgesprochenen Behauptungen , insbesondere,  
dass wir bezüglich Belgien kein Unrecht begangen hätten, noch heute  
aufrecht erhalten.

Sehr ergebenst

*W. H. H. H.*

Abb. 6 b



Ulrike Kienzle

## „Immer strebe zum Ganzen!“ Engelbert Humperdinck als Stipendiat der Frankfurter Mozart-Stiftung (1876–1881)

Im Juli 1838 veranstalteten sangesfreudige Bürger in Frankfurt am Main das erste Deutsche Sängerkongress – eine Proklamation der politischen Einheitsbewegung im Zeichen der Kunst. Initiator war der Frankfurter Liederkranz, ein Männergesangsverein. Zur Zeit des Vormärz war Deutschland in 35 Fürstentümer und vier freie Städte zersplittert. Zensur und „Demagogenriecherei“ bestimmten das politische Klima. Zugleich war die liberale Szene gerade in Frankfurt besonders lebendig. Die Turner, die Schützen, ganz besonders aber die Männergesangsvereine wollten den Gedanken an die deutsche Einheit nicht aufgeben.

Aus den Einnahmen des Sängerkongresses gründeten die Herren des Frankfurter Liederkranzes eine Stiftung, um junge Komponisten zu unterstützen – ein Projekt von zukunftsweisender Bedeutung, denn in Deutschland gab es zu dieser Zeit keinerlei staatliche Förderung für junge Talente. Schutzpatron war Wolfgang Amadeus Mozart, dem auf diese Weise das „schönste, ewig andauerndste und sittlich erhabenste Denkmal“<sup>1</sup> zuteil wurde – ein Denkmal für die Zukunft sozusagen.

„Jünglinge aus allen Ländern, in denen die deutsche Sprache die Sprache des Volkes ist“, heißt es in den Statuten von 1838, können sich um das Stipendium bewerben – von Schleswig bis Zürich und Wien, von Straß-

---

1 Peter Cahn, „Ein Kompositionspreis im Namen Mozarts“, in: *Die Mozart-Stiftung von 1838 zu Frankfurt am Main. 150 Jahre Stiftung zur Förderung junger Komponisten. Jubiläumsschrift zur Feier am 23. Juni 1988 im Kaisersaal des Frankfurter Römers*, hg. von der Mozart-Stiftung von 1838, Frankfurt/M. 1988 [ohne Paginierung].

burg bis Posen.<sup>2</sup> Damit sollte die deutsche Einheit zumindest in der Musik schon einmal vorweggenommen werden. An komponierende Frauen dachte man damals übrigens nicht...

Der erste Präsident der Mozart-Stiftung war Wilhelm Speyer – Börsenmakler in Frankfurt und seinerzeit ein hochgeschätzter Komponist. Er konnte viele seiner Freunde, darunter Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer und Louis Spohr, für die neue Stiftung begeistern. 1841 gab zudem Franz Liszt ein umjubeltes Benefizkonzert.

Das Kapital vermehrte sich schnell, und bereits 1840 konnte das erste Stipendium vergeben werden. In den Statuten ist das *Procedere* des Wettbewerbs genau festgelegt: Wer nach der Vorprüfung zur Bewerbung zugelassen wurde, musste unter der Aufsicht eines „Überwachungsmeisters“ einen Streichquartettsatz und eine Liedvertonung anfertigen. Die Partituren wurden anonym in vierfacher Ausführung eingereicht. Die Preisrichter kannten weder Namen noch Herkunft der Bewerber. Der Verwaltungsausschuss versah jede Arbeit mit einer Nummer und einem Motto, notierte sie in seinem Protokollbuch<sup>3</sup> und leitete sie an die Gutachter weiter (siehe Abb. 1 und 2, S. 170 f.). Die ausgewählten Motti sind eine Blütenlese deutscher Bildungsbeflissenheit:

„Was schöne Seelen schön empfunden, / muss trefflich und vollkommen sein.“ (Schiller)<sup>4</sup>

- 
- 2 *Statuten der Mozart-Stiftung in Frankfurt am Main. Genehmigt vom Hohen Senat durch Beschluß vom 12. Juni 1838*, Frankfurt/M. 1875. Wieder abgedruckt in: Ulrike Kienzle, *Neue Töne braucht das Land. Die Frankfurter Mozart-Stiftung im Wandel der Geschichte (1838–2013)*, Frankfurt/M. 2013, S. 349–352. Dieses Buch enthält die Ergebnisse der umfangreichen Forschungen, die ich in den Jahren 2012 bis 2013 im Auftrag der Frankfurter Bürgerstiftung durchführen konnte. Dabei wurden zahlreiche unveröffentlichte Archivalien aus dem Besitz der Mozart-Stiftung gesichtet, die in der Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg Frankfurt am Main aufbewahrt werden. Da ein bedeutender Teil der Unterlagen zur Mozart-Stiftung im Zweiten Weltkrieg verloren gingen, ist die Überlieferung nicht vollständig. Die bedeutendsten Quellen bieten die beiden handschriftlich geführten Protokollbücher I und II, aus denen im Folgenden zitiert wird.
  - 3 Siehe Anm. 2 zu den überlieferten Quellen, insbesondere die beiden Protokollbücher. Die Aufzeichnungen über Humperdinck als Stipendiat finden sich im ersten Band.
  - 4 Friedrich Schiller, „Die Künstler“, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 1: *Gedichte*, München 1987, S. 187.

„Bilde Künstler, rede nicht, / nur ein Hauch sei dein Gedicht.“ (Goethe)<sup>5</sup>  
„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben, bewahret sie.“  
(Schiller)<sup>6</sup>

Die Preisrichter waren Komponisten und Musikpädagogen von Rang: Louis Spohr, Ferdinand Hiller und Heinrich Marschner sind darunter. War ein Stipendiat auserkoren, so erfreute er sich in der Regel vier Jahre lang der begehrten Förderung. Das Mozart-Stipendium war lange Zeit die einzige und wichtigste Förderungsmöglichkeit für junge Komponisten und stand in allen deutschen Landen in höchstem Ansehen. Der Preisträger wurde in den öffentlichen Zeitungen bekannt gegeben; die Theaterintendanten zückten ihr Notizbuch und schrieben sich den Namen des hoffnungsvollen Talentes auf – das werden wir am Beispiel von Engelbert Humperdinck noch sehen.

Die ersten beiden Preisträger kennt heute kaum jemand mehr: Jean Joseph Bott, ein Schüler von Spohr, den es als Violinvirtuosen bis nach Amerika verschlug, und Kaspar Jakob Bischoff, der es in Frankfurt als Musikpädagoge immerhin zu einer beachtlichen Karriere brachte. Beim dritten Stipendium, ausgeschrieben 1853, trafen die Preisrichter ins Schwarze: Der 15-jährige Max Bruch ging mit einem hochwertigen Streichquartett in c-Moll als Sieger aus dem Wettbewerb hervor. Das Stück galt lange Zeit als verschollen und wurde von der Verfasserin dieses Aufsatzes im Archiv der Frankfurter Mozart-Stiftung inmitten einer Sammlung von Männerchorpartituren, in der es eigentlich nichts zu suchen hatte, wie zufällig wiedergefunden, als Faksimile ediert und als praktische Ausgabe herausgegeben.<sup>7</sup>

---

5 Johann Wolfgang Goethe, „Motto über dem Abschnitt ‚Kunst‘ seiner Gesammelten Gedichte“, in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, 14 Bde., Bd. 1: *Gedichte und Epen I*, München 1981, S. 325.

6 Schiller, „Die Künstler“ (wie Anm. 4), S. 186.

7 Max Bruch, *Streichquartett c-Moll WoO (1852). Komponiert zur Bewerbung um das Stipendium der Frankfurter Mozart-Stiftung*, Faksimile und Kommentar, hg. von Ulrike Kienzle, mit CD der Ersteinspielung durch das Diogenes-Quartett, Frankfurt/M. 2014. Die praktische Ausgabe, hg. von Ulrike Kienzle und Christopher Fifield, erschien im selben Jahr bei Hofmeister in Leipzig.

Bei dem Wettbewerb von 1853 hatten es die Gutachter schwer, denn es meldeten sich mehrere Hochbegabte mit ihren Kompositionen. Der 13-jährige Josef Rheinberger zum Beispiel hätte das Stipendium ebenso sehr verdient und aufgrund seiner Herkunft aus eher bescheidenen Verhältnissen auch bitter nötig gehabt.

Die Quellen zur Geschichte der Frankfurter Mozart-Stiftung sind nur noch lückenhaft überliefert. Die Stiftung besaß einen reichen Schatz an Kunstgegenständen, Büchern, Instrumenten, Noten und Archivalien; darunter umfangreiche Briefwechsel mit den Stipendiaten und Preisrichtern, Partituren der Bewerbungskompositionen und anderes mehr. Das meiste davon ist im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen. Dass sich das Quartett von Bruch erhalten hat, ist also einem glücklichen Zufall zu verdanken, denn die Mappe mit den Bewerbungskompositionen dieses Jahrgangs ist nicht mehr auffindbar.

Die Frankfurter Mozart-Stiftung gibt es noch heute: Sie hat, wenngleich finanziell angeschlagen, die großen politischen Krisen und Katastrophen des 20. Jahrhunderts überlebt – den Ersten und den Zweiten Weltkrieg, Inflation und Währungsreform. Bedeutende Komponisten der Gegenwart wie Claus Kühnl, Hans-Jürgen von Bose oder Moritz Eggert gehören zu den Preisträgern der neueren Zeit.

2013 feierte die Frankfurter Mozart-Stiftung ihr 175-jähriges Bestehen. Aus diesem Anlass entstand – im Auftrag der Frankfurter Bürgerstiftung – die Abhandlung *Neue Töne braucht das Land. Die Frankfurter Mozart-Stiftung im Wandel der Geschichte (1838–2013)*.<sup>8</sup> Es ist die erste umfassende wissenschaftliche Monografie zu diesem Thema und behandelt sämtliche Stipendiaten bis zum Erscheinungsdatum des Buches. Ihm sind auch die wesentlichen Fakten des nachfolgenden Kapitels zu einem der berühmtesten Stipendiaten der Mozart-Stiftung entnommen:<sup>9</sup> Engelbert Humperdinck, die „neunte Symphonie“ wie er ebenso scherzhaft wie stolz von den Herren des Verwaltungsausschusses genannt wurde.<sup>10</sup> Denn

---

8 Kienzle, *Neue Töne* (wie Anm. 2).

9 Ebd., S. 163–178.

10 Engelbert Humperdinck, Tagebucheintrag vom 5.3.1874, in: ders., *Briefe und Tagebücher*, hg. von Hans-Josef Irmen, 3 Bde., Bd. 1: 1863–1880, Köln 1975, S. 55.

er war der neunte in einer stattlichen Reihe erlesener Preisträger von 1838 bis heute.

„aller Ehren wert!“

Engelbert Humperdinck verschreibt sich der Musik

Betrachtet man die Namen der Stipendiaten nach Bruch, so entsteht der Eindruck, dass die musikalischen Genies in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunächst nicht gerade reich gesät waren. Die meisten von ihnen wurden zwar tüchtige Musiker und teilweise hervorragende Interpreten. Andere wurden bedeutende Pädagogen und Kompositionslehrer. Sie leisteten zu ihrer Zeit Beachtliches, aber die Nachwelt flocht ihnen keine Kränze.

Im 19. Jahrhundert rekrutierte die Mozart-Stiftung ihre Preisrichter vorwiegend aus dem Lager der Klassizisten. Es war also nicht zu erwarten, dass diese einen Stipendiaten erwählen würden, der sich in seiner melodischen und harmonischen Sprache oder der formalen Anlage seiner Quartettsätze und Lieder ausdrücklich zum Geist Franz Liszts oder Richard Wagners bekannte. Die Wagner'sche Revolution wurde seinerzeit von der etablierten Musikwelt vielfach als eine Gefahr für die Kunst betrachtet. In Wagners Musikdramen blieb, zumindest in der Wahrnehmung der Traditionalisten, kein Stein auf dem anderen. Wohin seine ästhetischen Neuerungen führen würden, war damals allerdings noch nicht abzusehen. Der Mozart-Stiftung war daran gelegen, ihre Zöglinge von den Einflüssen der neudeutschen Schule nach Möglichkeit fernzuhalten. Am liebsten schickte man die Stipendiaten zu dem in Köln lehrenden Ferdinand Hiller, der ein erklärter Gegner Wagners war.

Der erste Stipendiat, der nach seiner Auszeichnung von den Klassizisten zu den Neudeutschen umschwenkte, war Engelbert Humperdinck. Auch er musste sich, wie einige Stipendiaten vor ihm, das Musikstudium hart erkämpfen. Sein Vater stand den musikalischen Neigungen seines Sohnes nämlich eher skeptisch gegenüber, zumal Engelbert über dem Musizieren und Komponieren – er war im Wesentlichen Autodidakt – mehr als einmal seine schulischen Pflichten vernachlässigt hatte. „Dieses Komponieren“, schrieb der Abiturient an seine Mutter, „ist eigentlich gar kein Komponieren, sondern gewissermaßen ein Bummeln und Taumeln

in der Musik, welches nur durch äußere Anregungen sich zum Schaffen entwickelt“<sup>11</sup>

Gleichwohl war ihm das Komponieren ein Lebensbedürfnis, und deshalb sprach Humperdinck gemeinsam mit seiner Mutter, die eine ausgezeichnete Sängerin war, 1872 bei Ferdinand Hiller in Köln vor (siehe Abb. 5, S. 174). Humperdinck hatte einige seiner Kompositionen im Gepäck: unter anderem eine Konzertouvertüre (eine Überarbeitung seiner Ouvertüre zu Goethes Singspiel *Claudine von Villa Bella*). Hiller war tief beeindruckt; er sah sie „aufmerksam und mit einiger Verwunderung“ durch, äußerte ein lobendes „aller Ehren wert!“ Das war – für seine Verhältnisse – geradezu enthusiastisch, und nachdem „Engelbert die schüchterne Frage gestellt hatte, ob er ihm wohl raten könne, ganz Musiker zu werden, fiel das entscheidende Wort: ‚Wem denn sonst, wenn nicht Ihnen?!‘“<sup>12</sup>

Damit war die Sache klar; Vater Humperdinck fügte sich. Auf Hillers Wort war Verlass; er war inzwischen über 60 und hatte schon einige hochbegabte „Jünglinge“ von ihren frühesten Anfängen an erfolgreich begleitet. Hiller verschaffte dem vielversprechenden jungen Mann sogar eine Freistelle am Kölner Konservatorium. Viel mehr konnte er für seinen neuen Schützling nicht tun. Da die Einkommensverhältnisse eines Gymnasiallehrers damals eher bescheiden waren, sah sich Vater Humperdinck nicht in der Lage, seinem Sohn finanziell mit nennenswerten Beträgen unter die Arme zu greifen.<sup>13</sup> Um seinen Lebensunterhalt zu sichern, musste Humperdinck deshalb, wie es damals üblich war, nicht selten bis tief in die Nacht bei Tanzveranstaltungen aufspielen, und das belastete seine Gesundheit. Er erlitt mehrere Zusammenbrüche und zog sich ein schweres Lungenleiden zu.<sup>14</sup> Die Disposition dazu lag in der Familie: Seine Schwester Ernestine war 1873 an Tuberkulose gestorben. Humper-

---

11 Zitiert nach: Wolfram Humperdinck, *Engelbert Humperdinck. Das Leben meines Vaters*, Frankfurt/M. 1965, S. 27.

12 Ebd., S. 31 (ein Absatzumbruch vor dem letzten Satz wurde entfernt).

13 Vgl. Gustav Ferdinand Humperdinck, Brief vom 30.5.1872 an Ferdinand Hiller, in: Engelbert Humperdinck, *Briefe und Tagebücher* (wie Anm. 10), S. 23 f.

14 Die biografischen Angaben zu Humperdinck folgen Wolfram Humperdinck, *Engelbert Humperdinck* (wie Anm. 11) sowie Tim Michalak und Christian Ubbelohde (Hg.), *Engelbert Humperdinck. Ein biografisch-musikalisches Lesebuch*, Ahlen 2017, S. 16–25.



dinck musste sein Studium für längere Zeit unterbrechen. Unter solchen Umständen war es verständlich, dass Vater Humperdinck erneut ernsthafte Skepsis am Sinn des Musikstudiums hegte.

Außerdem waren Engelbert in der Zwischenzeit Zweifel gekommen, ob die konservative Ausrichtung des Kölner Musiklebens ihm noch genügen könne. Solange Hiller das Sagen hatte, war und blieb Köln eine Hochburg des Traditionalismus. Auf dem Konservatorium lernte Humperdinck das klassische und romantische Repertoire kennen und er übte sich an einer Sonate von Johannes Brahms. In den Gürzenich-Konzerten, deren Leitung Hiller ebenso unterstand wie das Konservatorium, hörte er Händels *Theodora* und Mendelssohns *Elias*, aber kaum ein Werk der damals fortschrittlichen Komponisten aus dem Liszt- und Wagnerkreis. Auf die Dauer konnte sich der neugierige und aufgeschlossene Student damit nicht zufriedengeben.

Am 24. April 1873 kam Richard Wagner an den Rhein, um ein Konzert zugunsten der in Planung befindlichen Bayreuther Festspiele zu geben – ein typisch gründerzeitliches Unternehmen, das ohne die 1871 vorausgegangene Reichseinigung und Gründung des Kaiserreichs nicht möglich gewesen wäre. Humperdinck war unter den Zuhörern des Kölner Konzerts. Ein Jahr später erlebte er Aufführungen der *Walküre* und der *Meistersinger*. Über diese Erfahrungen schwieg er sich in seinen Briefen an die Familie aus – galt es doch „am Kölner Konservatorium damals noch als ein Wagnis, den Namen Wagner überhaupt auszusprechen“<sup>15</sup>, wie Humperdinck später hervorhob. Aber die empfangenen Eindrücke waren keineswegs spurlos an ihm vorübergegangen; vielmehr setzte sich Humperdinck intensiv mit Wagner auseinander, fertigte eine Klavierbearbeitung von Wotans Abschied aus dem dritten Akt der *Walküre* sowie vom *Tristan*-Vorspiel an, das er mit einem eigenen Schluss versah, und erwog ernsthaft, Köln zu verlassen und sein Studium autodidaktisch fortzusetzen. Innerlich mochte er gegen die konservative Linie seiner Lehrer rebellieren, nach außen hin brachte er seine angeschlagene Gesundheit ins Spiel.

---

15 Zitiert nach: Wolfram Humperdinck, *Engelbert Humperdinck* (wie Anm. 11), S. 35.

„daß die Wahl einen wirklich tüchtigen und vielversprechenden Jüngling getroffen hat“ – Humperdincks Frankfurter Bewerbung

Die Fortsetzung seines Studiums stand also auf Messers Schneide. Humperdinck beschloss, vorerst bei „Papa Hiller“ zu bleiben,<sup>16</sup> der ein zwar konservativer Geist, aber gleichwohl ein ausgezeichneter und brillanter Pädagoge war, von dem sich viel lernen ließ. In dieser schwierigen Situation machte Hiller seinen Schüler auf die 1876 erfolgte Stipendien-Ausschreibung der Mozart-Stiftung aufmerksam. Humperdinck bewarb sich, und Hiller wurde mit der Überwachung der Probearbeiten beauftragt. Das *Allegro* in c-Moll für Streichquartett und die vom Verwaltungsausschuss verlangte Vertonung des Uhland-Gedichtes *Der Ungenannten*, die Humperdinck als Prüfungsarbeiten um das neunte Stipendium der *Mozart-Stiftung* einreichte, sind erhalten (siehe Abb. 3 und 4, S. 172 beziehungsweise 173). Beide Partituren sind mit violetter Tinte geschrieben. Die Vokalkomposition ist ein einfaches Strophenlied mit dreitaktigem Klaviervorspiel. Das Quartett beginnt unisono mit einer durchlaufenden Staccato-Figur in Achtelnoten, die nach einem Crescendo von drei Takten zum Stillstand kommt. Danach entfaltet sich ein bewegter, auch spieltechnisch interessanter Satz.<sup>17</sup>

„Immer strebe zum Ganzen!“ schrieb der Sekretär des Verwaltungsausschusses als Motto auf Humperdincks Probestücke. Ein passender Wahlspruch, wie sich bald zeigen sollte. Die Preisrichter Friedrich Kiel, Vinzenz Lachner und Georg Vierling<sup>18</sup> waren sich einig: Humperdinck war als einziger der insgesamt sechs Bewerber der Förderung würdig. Dabei hätten sie diesmal sogar noch ein zweites Stipendium vergeben

---

16 Ebd.

17 Engelbert Humperdinck, Streichquartettsatz c-Moll, hg. vom Streichquartett der Rhein-Sieg-Kammersolisten, Frankfurt/M. 2002 (Weinberger) und Engelbert Humperdinck, „Der Ungenannten“, in: ders., *Sämtliche Lieder für eine Singstimme und Klavier*, Bd. 3 (Frühe und späte Lieder), hg. von Christian Ueber, Köln 2005.

18 Vierling hatte sich übrigens 1840 als junger Mann um das erste Stipendium beworben und war inzwischen, auch ohne Unterstützung durch die Mozart-Stiftung, zu einem anerkannten Komponisten und Musikpädagogen avanciert. Siehe Birgit Schreiber, Art. „Georg Vierling“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG 2)*, Personenteil, Bd. 16, Kassel u. a. 2006, Sp. 1567 f.

dürfen, denn die Finanzlage der Stiftung war inzwischen so gut, dass die Zinserträge dies zuließen. Einen entsprechenden Beschluss hatte der Verwaltungsausschuss bereits 1874 gefasst.<sup>19</sup> Auch hier zeigten sich die finanziell segensreichen Wirkungen der französischen Reparationszahlungen nach dem deutsch-französischen Krieg: Die deutsche Wirtschaft boomte, entsprechend hoch waren die Renditen aus dem Stiftungskapital.

Merkwürdigerweise war die Zahl der Bewerbungen aber gerade diesmal besonders gering. Außer Humperdinck gab es allerdings noch einen weiteren begabten Bewerber: Heinrich Zöllner. Er war ein Zögling des Leipziger Konservatoriums und wurde später dort Professor; seine Kompositionen für Männerchor, sein Oratorium *Columbus*, seine wortgetreue Vertonung des ersten Teils von Goethes *Faust* und die Oper *Die versunkene Glocke* nach Gerhart Hauptmann wurden zu seinen Lebzeiten durchaus beachtet und teilweise hochgeschätzt. Seine Prüfungsarbeiten konnten die Gutachter allerdings nicht überzeugen: „Zur Verabfolgung eines zweiten Stipendiums liegt nach der Ansicht der Herren Preisrichter keine Veranlassung vor“, heißt es im Protokollbuch.<sup>20</sup>

Die Wahl war also wieder einmal auf einen Hiller-Schüler gefallen. Der Präsident der Mozart-Stiftung, Appellationsrat Dr. Carl Eckhard, schrieb hochzufrieden an den Leiter des Kölner Konservatoriums:

Die Gewißheit, daß die Wahl einen wirklich tüchtigen und vielversprechenden Jüngling getroffen hat, macht uns glücklich. Wir haben mit Rücksicht auf Ihre frühere Bemerkung, daß Humperdinck zu Brustleiden neige, das Stipendium von jährlich 1028,- Mark auf 1800,- Mark gesetzt und hoffen[,]dadurch die Gefahr zu beseitigen, daß der junge Mann durch Stundengeben seine Kräfte aufreibe.<sup>21</sup>

Da kein zweites Stipendium vergeben werden sollte, lag eine Erhöhung des Betrages durchaus im Rahmen des Möglichen, zumal in diesem besonderen Fall ein triftiger Grund dafür gegeben war. Die Zeit der alten Währungen Taler und Gulden ging allmählich zu Ende; die Reichseini-

---

19 Protokollbuch I der Frankfurter Mozart-Stiftung I (wie Anm. 2), S. 250 ff.

20 Ebd., S. 255.

21 Zitiert nach: Wolfram Humperdinck, *Engelbert Humperdinck* (wie Anm. 11), S. 39.

gung von 1871 hatte auch zu einer Währungsumstellung geführt. 1800 Mark – das war für die damaligen Verhältnisse und Lebensumstände eines Studierenden keineswegs knapp bemessen.

Zum Leidwesen seines Vaters, der es lieber gesehen hätte, wenn sein Sohn „den Staub des jahrelang gelebten und schließlich für Dich abgestandenen Lebens abgeschüttelt“ hätte, kehrte Humperdinck zunächst nach Köln zurück. Ob es wirklich die von ihm bekundete Dankbarkeit gegenüber „Papa Hiller“ war, die ihn in den gewohnten Gleisen hielt? Der Vater hatte da seine Zweifel, wie er Engelbert schrieb:

Es hat meist seine Bedenken, wenn ein junger Mensch zu lange an einem Ort sitzen bleibt. Er gelangt zu einer Genügsamkeit des Geistes und des Gemüthes, die nicht viel Erhebendes und Erfrischendes an sich hat. Und welcher Art sind denn die neuen Verhältnisse und Bekanntschaft [sic!], in welche Du gerathen bist? Fördern sie das Gute und Edle in Dir, oder schmeicheln sie und kitzeln Eitelkeit und andere noch schlimmere, wenn nicht verderbliche Neigungen?<sup>22</sup>

Mit solchen Argumenten konnte sich der Vater schließlich durchsetzen, und es war ja auch ganz im Sinne der Mozart-Stiftung, dass ihre Zöglinge sich in der Welt umsahen. Hiller gab seinem begabten Schüler zum Abschied das folgende Zeugnis mit auf den Weg:

Herr Engelbert Humperdinck aus Siegburg besuchte das Conservatorium vom Juni 1872 bis 1877 mit durch seinen Gesundheitszustand eintretenden Unterbrechungen. Bei seiner Aufnahme gaben seine Compositionsversuche den Ausschlag, die um so mehr für seine musikalische Begabung sprachen, als er bis dahin keinen theoretischen Unterricht genossen hatte. Mit nachhaltigem Fleiße hat er seinen Studien gelebt – sich als Pianist eine aner kennenswerte Gewandtheit angeeignet und im Tonsatz solche Fortschritte gemacht, daß es ihm gelang, das Stipendium der Mozart-Stiftung zu erwerben. Wenn er sich weiterhin mit gleichem

---

22 Gustav Ferdinand Humperdinck, Brief vom 8.12.1876 an Engelbert Humperdinck, in: Engelbert Humperdinck, *Briefe und Tagebücher* (wie Anm. 10), S. 38 f.

Ernst und mit natürlicher Hingabe seiner Kunst widmet, dann ist höchst Ausgezeichnetes von ihm zu erwarten.<sup>23</sup>

### „eine heiden ehrerbietung“ – Bei Franz Lachner in München

Vater Humperdinck war begeistert: „Gratulatur: ‚Fahre so fort‘ schrieben wir früher wol auf die Zensuren“. Das Zeugnis müsse „ingerahmt werden“. So schrieb er am 29. Juni 1877 an seinen Sohn.<sup>24</sup> Der hatte sich inzwischen bereits nach München zu seinem künftigen Lehrer Franz Lachner begeben. Dort hätte schon gut 20 Jahre zuvor der dritte Stipendiat der Stiftung, Max Bruch, seine Studien fortsetzen sollen – was seinerzeit nicht geschah. Wie man sieht, waren die Herren des Verwaltungsausschusses der Frankfurter Mozart-Stiftung um Kontinuität sehr bemüht. Franz Lachner war inzwischen ein alter Herr von 73 Jahren, der sich im Ruhestand befand und im Sommer ausgiebige Badereisen unternahm. Humperdinck wurde sogleich zu ihm in die Sommerfrische geschickt, an den Starnberger See nämlich, wo der Stipendiat sich ebenfalls gesundheitlich erholen sollte. Die beiden verstanden sich ausgezeichnet.

Ich habe überhaupt noch nie jemanden gefunden, der sich in einem so hohen alter und einer so beschwerlichen krankheit eine so ungetrübte heiterkeit bewahrt hat. Er pflegt nicht wie herr hiller sich in wie aus dem ärmel geschüttelten geistreichen aperçüs zu gefallen, sondern liebt die derben späße, die seiner kernigen und biedern natur entsprechen und mich manchmal wol in eine heiden ehrerbietung stimmen machen.<sup>25</sup>

Lachner hatte trotz glänzender Erfolge als Hofkapellmeister und Generalmusikdirektor in München schwere Zeiten hinter sich. In jahrzehnte-

---

23 Ferdinand Hiller, „Zeugniß“, ebd., S. 41 f.

24 Gustav Ferdinand Humperdinck, Brief vom 29.6.1877 an Engelbert Humperdinck, ebd., S. 41 f., hier S. 42.

25 Engelbert Humperdinck, Brief vom 6.7.1877 an Gustav Ferdinand Humperdinck, zitiert nach: Günter Wagner, *Franz Lachner als Liederkomponist*, Giebing 1970, S. 132 (die Schrägstriche wurden weggelassen).

langer sorgfältiger Arbeit hatte er das Opernorchester auf eine zuvor unerreichte Höhe gebracht. Dann aber musste er mit ansehen, wie Hans von Bülow (der seit 1864 als Hofkapellmeister dort wirkte) und Richard Wagner (für dessen Werke Bülow sich einsetzte) ihm das Orchester entfremdeten. Die von Bülow geleitete Uraufführung von Wagners *Tristan* am 10. Juni 1865 war ein Meilenstein in der Geschichte des Königlichen Hof- und Nationaltheaters München. Drei Jahre später wurden hier – ebenfalls unter Bülow – auch die *Meistersinger von Nürnberg* aus der Taufe gehoben. Das schmerzte den wagnerkritischen Lachner tief. 1868 hatte er sich deshalb pensionieren lassen.<sup>26</sup> Nun stand ihm eine ähnliche Erfahrung bevor, denn auch Humperdinck sollte sich der Wagner'schen Richtung anschließen. Zunächst jedoch ließ sich das Verhältnis ausgesprochen herzlich an. Lachner unterrichtete seinen Schüler unter behaglichen Plaudereien bei Kaffee und Bier oder auf Spaziergängen. Während der alte Herr gemächlichen Schrittes durch die Landschaft wandelte, würzte er seine musikalischen Belehrungen mit allerlei Mären aus seinen jungen Tagen:

So erzählte er Engelbert von seinen Jugendjahren, wie er als Ruderknecht auf einem Floße nach Wien gefahren, dort mit einundzwanzig Jahren Organist und Dirigent geworden sei, wie er sich Beethoven vorgestellt habe, hernach mit Franz Schubert („oach oan armer Schlucker“) befreundet wurde und wie sich beide in der Not gegenseitig ausgeholfen hätten. „Ja, wenn wir damals schon Mozartstipendien gehabt hätten – na, der Schubert würde mir's am End' doch vor der Nase weggeschnappt haben; er wäre dann wohl auch älter wie zweiunddreißig Jahre geworden!<sup>27</sup>

Da wehte tatsächlich noch der Geist der alten Zeit. Wenn Franz Lachner zu Arztbesuchen nach München fuhr, übernahm dessen Bruder Vinzenz – der Humperdinck als Preisrichter das Stipendium zuerkannt hatte – für

---

26 Vgl. Harald Johannes Mann, „Die Organisten-, Dirigenten- und Komponistenfamilie Lachner. Genealogie, Biographie, Nachleben“, in: Stephan Hörner und Hartmut Schick (Hg.), *Franz Lachner und seine Brüder. Hofkapellmeister zwischen Schubert und Wagner*, Tutzing 2006, S. 20.

27 Zitiert nach: Wolfram Humperdinck, *Engelbert Humperdinck* (wie Anm. 11), S. 47.

kurze Zeit den Unterricht. Auch er war ein guter Freund der Mozart-Stiftung.

Mit dem Stipendium konnte Humperdinck sogar bei seiner Exzellenz Baron von Perfall Eindruck machen, der seinerzeit Generalintendant der Münchner Oper war und ebenfalls am Starnberger See in der Sommerfrische weilte. Perfall war ein einflussreicher Mann. Wagners *Tristan*, die *Meistersinger* und die ersten beiden Abende der *Ring*-Tetralogie waren an seinem Haus uraufgeführt worden. Zwar waren Perfall die Neuerungen der Wagner'schen Musikdramen eher wesensfremd, doch das Genie des Komponisten erkannte er an, und gegen die Wagner-Leidenschaft König Ludwigs II. war er ohnehin machtlos. Die Aufführungen, die er zu verantworten hatte, waren mustergültig, und so waren Wagners Erfolge auch sein Verdienst.

Für den jungen Humperdinck, der im Vorzimmer seine Karte abgegeben hatte, nahm sich Perfall wohlwollend eine halbe Stunde Zeit. „Nachdem ich ihm den zweck meines besuches auseinandergelegt hatte“, schrieb Humperdinck an seinen Vater, „bemerkte er, er erinnere sich in der zeitung von mir gelesen zu haben und fragte, ob ich nicht einmal irgend einen preis bekommen hätte? Ich bejahte es [...]“. <sup>28</sup> Mit dem Preis war natürlich das Stipendium der Mozart-Stiftung gemeint, das sich hoher Anerkennung erfreute. Nicht nur die Ausschreibung des Stipendiums, sondern auch das Ergebnis des Wettbewerbs wurde seinerzeit überregional in der Tages- und Fachpresse bekannt gegeben, und so mochte es sein, dass manch ein Intendant beim Lesen der Zeitung sein Notizbuch ergriff und sich den Namen des Stipendiaten, von dem sicherlich noch einiges zu erwarten stand, eintrug.

### Eine harte Schule: Kontrapunktstudien bei Josef Rheinberger

Im Oktober 1877 sprach Humperdinck an der Königlichen Musikschule zu München vor und begann – zusätzlich zu dem Privatunterricht bei Franz Lachner, den er nunmehr als „Sonntagsschule“ bezeichnete – ein reguläres Studium bei Josef Rheinberger, der zu dieser Zeit dort wirkte.

---

28 Engelbert Humperdinck, Brief vom 1.8.1877 an Gustav Ferdinand Humperdinck, in: ders., *Briefe und Tagebücher* (wie Anm. 10), S. 43–45, hier S. 43.

Rheinberger, der bei der Bewerbung um das Stipendium der Mozart-Stiftung 1853 knapp seinem Konkurrenten Bruch unterlegen war, hatte ebenfalls bei Lachner studiert und war inzwischen ein hoch geschätzter und international bedeutender Kompositionslehrer (siehe Abb. 6, S. 172).

Nach einer Schilderung von Hans-Josef Irmen, der die Beziehungen zwischen Rheinberger und Humperdinck eingehend untersucht hat, bestand der Unterricht hauptsächlich aus peniblen kontrapunktischen Studien. Er begann mit Choralbearbeitungen nach Werken der Renaissance, zunächst im zweistimmigen, dann im mehrstimmigen Satz, schritt weiter zur Fugentechnik (einschließlich Doppel-, Tripel- und Quadrupelfuge) und wurde ergänzt durch Formenlehre und Instrumentationskunde. Eine harte Schule, die Humperdinck mit Akkuratesse durchlief.<sup>29</sup>

„...feine rothe und weiße weine, einen soliden caffee und excellente cygarren“ – Humperdinck feiert in Frankfurt

Im Februar 1878 feierte die Frankfurter Mozart-Stiftung ihr 40-jähriges Jubiläum. Dazu waren alle bisherigen Stipendiaten eingeladen. Humperdinck zögerte zunächst; doch als Präsident Eckhard ihm anbot, gemeinsam mit Leonhard Wolff und Fritz Steinbach in seinem Hause zu Gast zu sein, fasste er sich ein Herz, schaffte eine anständige Festgarderobe an und reiste in die wohlhabende Stadt am Main, die gerade im Begriff war, ein außerordentlich schönes und exorbitantes Opernhaus zu errichten – die heutige Alte Oper.

In seinem Bericht an die Mutter schilderte Humperdinck nicht nur das Fest, sondern auch das Familienleben des Präsidenten der Stiftung. Für die Reise musste er sich mit einer teuren „concertgarnitur“ und einem „rundreisebillet über Frankfurt, Heidelberg, Stuttgart usw.“ ausstatten. Von der Familie des Präsidenten wurde er höchst herzlich empfangen und mit feinen roten und weißen Weinen, Kaffee und exzellenten Zigarren verwöhnt.<sup>30</sup>

---

29 Hans-Josef Irmen, *Engelbert Humperdinck als Kompositionsschüler von Josef Rheinberger*, Vaduz (Josef-Rheinberger-Archiv) 1974, S. 47.

30 Engelbert Humperdinck, Brief vom 27.2.1978 an seine Mutter, in: ders., *Briefe und Tagebücher* (wie Anm. 10), S. 53 ff.



## „Um die kolossale Geschmacksverirrung kennenzulernen“: Humperdinck wechselt die Richtung

Nach seiner Rückkehr vollendete Humperdinck im Frühsommer 1878 die weltliche Kantate *Die Wallfahrt nach Kevlaar* für Soli, Chor, Orchester und Orgel nach einer Ballade von Heinrich Heine. Die Uraufführung am 15. Juli 1878 im Rahmen eines Prüfungskonzertes der Königlichen Musikschule im Münchner Odeon unter der Leitung von Ludwig Abel war zwar ein beachtlicher, allerdings durchaus zweischneidiger Erfolg – er signalisierte nämlich Humperdincks fliegenden Wechsel von den Klassikern zu den Neudeutschen. Vom Rezensenten des *Bayerischen Kurier* musste er sich deshalb eine Rüge gefallen lassen:

[...] die dermalen moderne Richtung spuckt [sic!] den Leuten so stark im Kopf, daß wir stellenweise Stücke aus der Wagnertrilogie zu hören bekommen. Daraus ist wohl zu entnehmen, daß die Schüler sich des Studiums der Klassiker nicht im genügenden Maß befließen, wenn gleichwohl angenommen werden darf, daß sie dazu angehalten wurden. Wir betonen diese unglückliche Geschmacksrichtung, weil sich hieraus für die Folge eine Unselbständigkeit und Produktionsunfähigkeit ergeben wird, die jede Hoffnung auf ersprißliches Schaffen der angehenden Tonsetzer benimmt. Humperdinck's [sic!] Musik steht im nahezu diametralen Gegensatz zu Heine's Gedicht; hier hätte ein Zug ernster Frömmigkeit Platz haben sollen; Malereien, wie sie die Zukunftsmusik bietet, haben hier absolut keinen Raum.<sup>31</sup>

Die Würfel waren gefallen. Im Herbst 1878 erlebte Wagners *Ring*-Tetralogie, die erste szenische Gesamtaufführung nach den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876. Der Eindruck auf Humperdinck war bewegend und nachhaltig. Inzwischen war der junge Komponist Mitglied des Münchner *Ordens vom Gral* geworden, der durch Vorträge, Diskussionen und andere öffentlichkeitswirksame Maßnahmen für die Sache Richard Wagners eintrat. Seinen Lehrern Lachner und Rheinberger gefiel das gar nicht, aber mit der Frankfurter Mozart-Stiftung wollte es sich der Stipendiat natür-

---

31 Zitiert nach: ebd., S. 67.

lich auch nicht verderben. Nach Frankfurt schrieb er, halb ratlos und halb beschwichtigend:

Um die kolossale Geschmacksverirrung gründlich kennenzulernen, die sich heutzutage auf dem Gebiet der Kunst kundgibt, braucht man nur nach München zu gehen, wo die Gegensätze wie vielleicht nirgendwo anders aufeinanderplatzen. Es stünde wahrlich schlimm um mein Vorwärtskommen, wäre ich etwa vor zwei oder drei Jahren in dieses Parteietriebe geraten. Heute jedoch fühle ich mich auf meinem Vermittlungsstandpunkt, der mich vor Einseitigkeit bewahren wird, hinlänglich erstarkt, um den eingeschlagenen Weg unbeirrt von rechts und links weiterzuverfolgen und dem ‚wirklich Schönen‘, der harmonischen Durchdringung von Form und Inhalt, zuzustreben, ein Problem, welches in unserm Epigonenzeitalter bei der einseitigen Steigerung der Ausdrucksmittel gegenüber dem Formengehalt nicht wenig erschwert ist.<sup>32</sup>

Das war eine wortreiche Maskerade, denn im Grunde genommen war Humperdinck bereits damals entschiedener Wagner-Anhänger. Man mag hinter den gewundenen Formulierungen einen Schuss Ironie vermuten – angesichts seiner späteren Entwicklung als Komponist, der sein musikalisches Schifflein zwischen den gewaltigen Dimensionen der Wagner’schen Musikdramen und den kleineren Formen von Märchen und Volkslied elegant zu manövrieren verstand, erweist sich die hier gegebene Selbsteinschätzung aber durchaus als zutreffend.

#### Aus dem „Orden vom Gral“ in die „Parsifal-Kanzlei“

Dem Unterricht bei Rheinberger blieb Humperdinck nun immer öfter fern. Er wollte fort aus München. Mit der *Wallfahrt nach Kevlaar* und der soeben vollendeten *Humoreske* bewarb er sich um das vom preußischen Staat gestiftete Mendelssohn-Stipendium, das einen einjährigen Studienaufenthalt in Italien zu finanzieren versprach; es ging um einen Betrag von 1500 Mark. Humperdinck erhielt den Zuschlag. Er war der erste Trä-

---

32 Engelbert Humperdinck, Brief [ohne Datum] an die Frankfurter Mozart-Stiftung, zitiert nach: Wolfram Humperdinck, *Engelbert Humperdinck* (wie Anm. 11), S. 63.

ger dieses auch später noch sehr begehrten Preises. Das Stipendium der *Mozart-Stiftung* wurde bis zu seiner Rückkehr aufgeschoben – in solchen Angelegenheiten waren die Herren des Verwaltungsausschusses stets sehr großzügig.

Ende 1879 reiste Humperdinck nach Italien. Von Rom aus machte er im Frühjahr des folgenden Jahres einen Ausflug nach Neapel und Sizilien (siehe Abb.7, S. 174) – nicht nur der antiken Kunstschatze wegen, wie man meinen könnte. In Neapel hatte nämlich kein Geringerer als Richard Wagner nebst Frau und Kindern sowie einiger Freunde seinen Aufenthalt genommen, um in der Villa Angri am *Parsifal* zu arbeiten. Dort sprach Humperdinck vor und gab seine Karte ab. Darauf stand: „Mitglied des Ordens vom Gral“. Er wurde vorgelassen. Das Gespräch verlief freundlich, es folgten weitere Besuche. Wagner überzeugte sich von der Begabung und von der Loyalität seines jungen Bewunderers – und engagierte ihn für das kommende Jahr nach Bayreuth.<sup>33</sup>

Zu Beginn des Jahres 1881 saß Humperdinck in der sogenannten „Parsifal-Kanzlei“ und fertigte direkt nach des Meisters Manuskript die erste Abschrift der Partitur an. Tag für Tag wechselten etliche frisch beschriebene Bogen Notenpapier zwischen Haus Wahnfried und Humperdincks Büro; er kam mit dem Abschreiben kaum nach. Im folgenden Sommer assistierte Humperdinck bei den Proben zur Uraufführung des Bühnenweihfestspiels im Bayreuther Festspielhaus. Während einer szenischen Probe kurz vor der Premiere stellte sich zu Wagners Bestürzung heraus, dass die Wandeldekorationen, die zur Verwandlungsmusik des ersten Aktes am Bühnenhintergrund vorübergezogen wurden – ein Effekt, der manchen Zuschauer damals, vor der Erfindung des Films, in Schwindel versetzte – zu lang geraten waren. Der Bühnenmeister hatte sich verrechnet, das Abspulen der Wandeldekorationen brauchte mehr Zeit als Wagners Partitur hergab. An den fertigen Prospekten war auf die Schnelle nichts zu ändern; es fehlte Musik.<sup>34</sup>

---

33 Eva Humperdinck (Hg.), *Engelbert Humperdinck, Parsifal-Skizzen. Persönliche Erinnerungen an Richard Wagner und die erste Aufführung des Bühnenweihfestspiels* (1907), Koblenz 2000, S. 3 ff.

34 Ebd., S. 10.

Da dem „überlasteten Meister in letzter Stunde eine so durchgreifende Überarbeitung“ der Partitur nicht mehr zuzumuten war, eilte Humperdinck kurz entschlossen nach Hause, „entwarf rasch einige Überleitungstakte, setzte sie in Partitur und gliederte sie dem Original an. Dann brachte ich das Original dem Meister, banger Erwartung voll. Der sah die Blätter durch, nickte freundlich mit dem Kopfe und sagte ‚Na, warum denn nicht? So geht’s ja! Nun aber flugs in die Kanzlei und die Stimmen ausgeschrieben, damit wir endlich weiterkommen.‘“ Die Uraufführung war gerettet, keiner der Zuhörer bemerkte das „untergeschobene Kindlein“.<sup>35</sup>

### Den „Wendepunct in seinem künstlerischen Geschicke nur mit Freuden begrüßen“: Die Frankfurter Mozart-Stiftung zeigt Nachsicht

Und was sagte die Mozart-Stiftung zu all dem? Die Herren des Verwaltungsausschusses waren – wider Erwarten – alles andere als gram um den Gesinnungswechsel ihres Zöglings. Auch hier schlugen die Uhren inzwischen im Wagner’schen Takt. Im Protokoll der Sitzung vom 9. Februar 1881 ist zu lesen:

Humperdinck teilt mit, dass er auf Veranlassung Richard Wagners, dessen Bekanntschaft er bei seinem kürzlichen Aufenthalt in Neapel gemacht hat, nach Bayreuth übergesiedelt sei, um daselbst in dessen Diensten bei den Vorbereitungen zu der bevorstehenden Aufführung des Parsifal, speziell bei dem Einstudieren der Soloparthien tätig zu sein. Da Richard Wagner ihn seither schon vielfach ausgezeichnet, ihn auch mit bedeutenden Persönlichkeiten bekannt gemacht und sich erboten, ihm Anleitung zur Orchester-Direction zu ertheilen, so könne er diesen Wendepunct in seinem künstlerischen Geschicke nur mit Freuden begrüßen. Auch der Ausschuß kann diese Freude nur theilen und beschließt, dem Stipendiaten Humperdinck die nunmehr verfallende Stipendien-Rate mit dem Wunsche zugehen zu lassen, daß er in allen Lagen seines künstlerischen Schaffens vor Allem sich treu bleiben und der Mozartstiftung alle Zeit Ehre machen werde.<sup>36</sup>

---

35 Ebd., S. 11.

36 Protokollbuch I (wie Anm. 2), S. 273.

Damit war Humperdincks Stipendiatenzeit beendet. Der junge Komponist blieb sich in der Tat treu, nämlich Wagner und dessen Familie auch über den Tod des Meisters im Jahre 1883 hinaus eng verbunden – etwa als Kompositionslehrer von Wagners Sohn Siegfried. Als Musikrezensent in Frankfurt, Bayreuth und anderswo setzte er sich sachkundig und entschieden für ein tieferes Verständnis der Wagner'schen Musikdramen ein.<sup>37</sup> Auch kompositorisch bewegte er sich weiterhin im Bannkreis des Bayreuther Meisters und schuf Märchenoper, in denen sich ein elaborierter Volksliedton mit *Tristan*-Harmonik, leitmotivischen Techniken und einer kunstvollen, höchst sensitiven Instrumentation zu einem unverwechselbaren Stil verbinden. Humperdincks Oper *Hänsel und Gretel* wurde 1893 unter der Leitung von Richard Strauss in Weimar uraufgeführt und trat von dort aus ihren Siegeszug um die ganze Welt an. In den *Königskindern* erprobte Humperdinck die neuartige Form des gebundenen Melodrams, womit er Arnold Schönberg höchstwahrscheinlich zum abschließenden Stück seiner *Gurrelieder* und zum *Pierrot lunaire* inspirierte;<sup>38</sup> allerdings konnte das ambitionierte Werk sich erst in der Fassung mit durchkomponierten Singstimmenpartien durchsetzen. Die *Königskinder* gehören zu den Höhepunkten des musikalischen Fin de siècle.

Humperdincks Hauptwerke *Hänsel und Gretel* und *Königskinder* entstanden in Frankfurt, der Stadt, die ihn einst so großzügig gefördert hatte. Seit 1890 wirkte er sieben Jahre lang als Dozent an Dr. Hoch's Konservatorium, das seit seiner Gründung 1878 mit so bedeutenden Lehrkräften wie der Pianistin Clara Schumann und dem Bariton Julius Stockhausen internationales Renommee genoss und später so berühmte Zöglinge wie Hans Pfitzner und Paul Hindemith hervorbrachte. Ein begnadeter Pädagoge war Humperdinck allerdings nicht, wie zeitgenössische Berichte nahelegen. Sein Schüler, der englische Komponist Cyril Scott, machte sich darüber lustig, Humperdinck habe „keinen Begriff vom Unterrichten gehabt und sei so geistesabwesend gewesen, daß er in tiefes Nachdenken versinken konnte, scheinbar seine Finger zählend, bis ihn das Kichern oder

---

37 Vgl. Daniela Goebel, *Die Musikreferate von Engelbert Humperdinck*, 2 Bde., Bd. 1: *Kommentar*, Bd. 2: *Edition*, Hamburg 2015.

38 Vgl. Rudolf Stephan, „Zur jüngsten Geschichte des Melodrams“, *Archiv für Musikwissenschaft*, 17. Jg. (1960), H.2/3, S. 183–192, hier S. 187 ff.

Husten eines seiner Schüler in die reale Umgebung zurückrief“.<sup>39</sup> Scotts Kommilitonin Lulu Engesser beschrieb ihn als „eine verträumte Seele. Immer nur im Wolkenkuckucksheim statt auf der Erde“. Einmal habe er in einer Prüfung sogar das falsche Pensum abgefragt.<sup>40</sup>

### „einer der hervorragendsten in der langen Reihe“ Humperdinck als Preisrichter der Mozart-Stiftung

1896 wurde Humperdinck vom Verwaltungsausschuss gebeten, als Gutachter für die Mozart-Stiftung tätig zu werden. Er nahm die Einladung „mit großer Bereitwilligkeit u. in Anerkennung dessen, was er der Mozartstiftung danke“, gerne an.<sup>41</sup> Sein Amt übte er sehr gewissenhaft aus: In seinem *Copir-Buch* sind Bemerkungen zu jeder einzelnen Prüfungsarbeit mit Angabe der entsprechenden Nummer und des Mottos verzeichnet. Ein Abgleich der Nummern mit der Bewerberliste im Protokollbuch ergab, dass Humperdinck unter den Bewerbern des Stipendiums 1897 den 21 Jahre alten Fritz (Friedrich) Niggli aus der Schweiz für den besten Bewerber hielt, da er „einen vorzüglich gearbeiteten, wenn auch nicht gerade sehr originellen Quartettsatz und ein durch ausdrucksvolle Empfindung hervorragendes Lied“ eingereicht habe.<sup>42</sup> Niggli, wie Humperdinck ein Schüler Rheinbergers, erhielt das Stipendium, studierte in Frankfurt am Dr. Hoch's Konservatorium und unternahm Studienreisen zu Gabriel Fauré nach Paris sowie zu Giovanni Sgambati nach Rom. Später kehrte er in die Schweiz zurück.<sup>43</sup> Er sollte nach dem Zweiten Weltkrieg der infolge der Währungsreform in höchste finanzielle Not geratenen Mozart-Stiftung durch großzügige Geldzuwendungen unter die Arme greifen.<sup>44</sup>

---

39 Zitiert nach: Cahn, *Das Hoch'sche Konservatorium* (wie Anm. 1), S. 130.

40 Vgl. ebd., S. 133.

41 Protokollbuch I (wie Anm. 2), S. 366.

42 Engelbert Humperdinck, *Copirbuch*, Bd. 1, S. 490, Stadt- und Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Nachlass Humperdinck.

43 Vgl. Cahn, *Das Hoch'sche Konservatorium* (wie Anm. 1), S. 160 sowie Protokollbuch I der Frankfurter Mozart-Stiftung (wie Anm. 2), S. 381 ff.

44 Protokollbuch I (wie Anm. 2), S. 381 ff. sowie Bd. II, S. 268 f., 271 und 287.

Humperdinck zu ihren Stipendiaten zählen zu dürfen, gereichte der Mozart-Stiftung zu Ruhm und Ehre. Allerdings war es zwischenzeitlich offenbar zu einer gewissen Entfremdung zwischen dem nunmehr berühmten Komponisten und seiner einstmaligen Förderin gekommen. Als Humperdinck am 27. September 1921 starb, vermerkte der Sekretär der Mozart-Stiftung allerdings, er sei „zweifellos einer der hervorragendsten in der langen Reihe“ der verdienstvollen und hochbegabten Stipendiaten der Stiftung gewesen.

[...] der Trauer um dessen Heimgang, um den Verlust, welchen die Kunst mit ihm erleidet, schließen wir uns aufrichtig an, wenn wir auch leider nicht verhehlen können, daß auch er, gleich seinem Collegen Bruch, nicht gerne daran erinnert wurde, daß er doch eigentlich der Mozartstiftung Dank geschuldet hätte. – Verzeihen wir auch ihm die nur allzu häufig anzutreffende menschliche Schwäche in dem stolzen Bewußtsein, daß die so rasch & leicht von ihm vergeßene ‚Wohlthäterin‘ mit dazu beigetragen hat, ihm den Weg zu Ruhm u. Erfolg zu ebnen.<sup>45</sup>

---

45 Protokollbuch II (wie Anm. 2), S. 249 f.

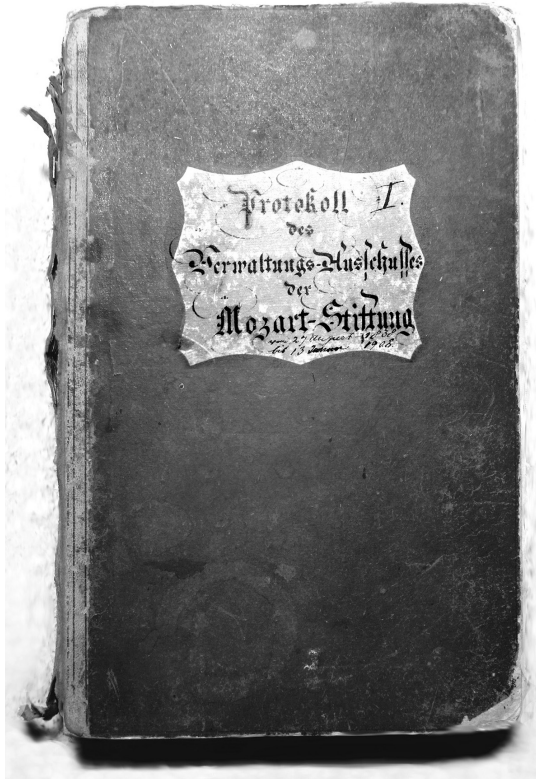


Abb. 1 und 2: Protokollbuch der Frankfurter Mozart-Stiftung, geschlossen und offen. Archiv der Frankfurter Mozart-Stiftung, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main [ohne Signatur].



Entscheidungs zeigt Konvention an, dass die fünf Jahre  
genügt, so die die Verhandlung Verhandlungsführer von  
den vorigen Verhandlungen wohl erhalten die Erlaubnis  
nicht werden. Das ist mit jeder die Verhandlungsführer  
die Verhandlungsführer der Verhandlungsführer der Verhandlungsführer  
die Verhandlungsführer der Verhandlungsführer der Verhandlungsführer  
die Verhandlungsführer der Verhandlungsführer der Verhandlungsführer

1) Ist nicht der Verhandlungsführer  
Entscheidungs mit Verhandlung ist die Verhandlungsführer  
die Verhandlungsführer der Verhandlungsführer der Verhandlungsführer

2) Verhandlungsführer der Verhandlungsführer  
die Verhandlungsführer der Verhandlungsführer der Verhandlungsführer

Zur Verhandlungsführer  
der Verhandlungsführer

Dritte Sitzung

Montag, in St. Oskara 1872.

Thema:

Manuelle Verhandlungsführer, mit Verhandlungsführer  
die Verhandlungsführer der Verhandlungsführer der Verhandlungsführer

8. 112.

Die Verhandlungsführer der Verhandlungsführer der Verhandlungsführer  
die Verhandlungsführer der Verhandlungsführer der Verhandlungsführer

8. 113.

Die Verhandlungsführer der Verhandlungsführer der Verhandlungsführer  
die Verhandlungsführer der Verhandlungsführer der Verhandlungsführer

die Verhandlungsführer der Verhandlungsführer der Verhandlungsführer  
die Verhandlungsführer der Verhandlungsführer der Verhandlungsführer

1) Ist nicht der Verhandlungsführer  
die Verhandlungsführer der Verhandlungsführer der Verhandlungsführer

2) Ist nicht der Verhandlungsführer  
die Verhandlungsführer der Verhandlungsführer der Verhandlungsführer

8. 114.

Die Verhandlungsführer der Verhandlungsführer der Verhandlungsführer  
die Verhandlungsführer der Verhandlungsführer der Verhandlungsführer

1) Ist nicht der Verhandlungsführer  
die Verhandlungsführer der Verhandlungsführer der Verhandlungsführer

St. 95.

2) Ist nicht der Verhandlungsführer  
die Verhandlungsführer der Verhandlungsführer der Verhandlungsführer

St. 96.

Die Verhandlungsführer der Verhandlungsführer der Verhandlungsführer  
die Verhandlungsführer der Verhandlungsführer der Verhandlungsführer

Die Verhandlungsführer der Verhandlungsführer der Verhandlungsführer  
die Verhandlungsführer der Verhandlungsführer der Verhandlungsführer

Die Verhandlungsführer der Verhandlungsführer der Verhandlungsführer  
die Verhandlungsführer der Verhandlungsführer der Verhandlungsführer

Zur Verhandlungsführer  
der Verhandlungsführer

Abb. 2







Abb. 5: Ferdinand Hiller  
Lithografie. Universitätsbibliothek  
Johann Christian Senckenberg  
Frankfurt am Main, Signatur: S36  
G 13172.

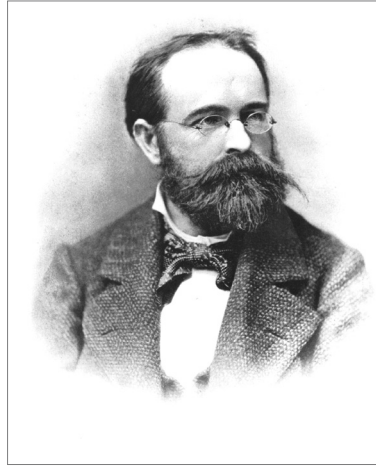


Abb. 6: Josef Rheinberger  
Fotografie von Adolf Eckstein.  
Universitätsbibliothek Johann  
Christian Senckenberg Frankfurt am  
Main, Signatur: S36 F12142.

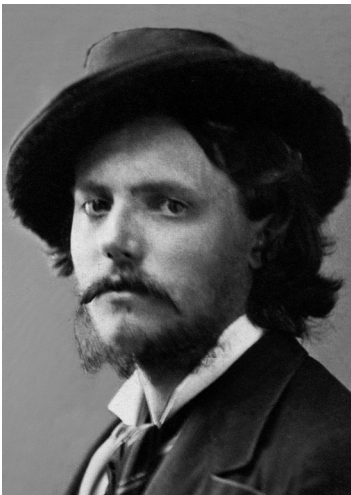


Abb. 7: Engelbert Humperdinck  
in Messina, 1880.  
Universitätsbibliothek Johann  
Christian Senckenberg Frankfurt  
am Main, Nachlass Engelbert  
Humperdinck, Signatur: Pia 3.

Dietmar Schenk

## Engelbert Humperdinck an der Berliner Akademie der Künste

Zur Jahreswende 1900/01 tauschte Engelbert Humperdinck sein ländliches Idyll in Boppard am Rhein gegen Berlin, die Kaiserstadt und Metropole. Anlass für diesen Umzug war ein Angebot, das ihm ein Vertreter des preußischen Kultusministeriums persönlich überbrachte: die Position des „Vorstehers“ einer „Meisterschule für musikalische Komposition“ an der Königlichen Akademie der Künste.<sup>1</sup> Die Konditionen waren günstig. Die offerierte Stellung war angesehen, gut dotiert und ließ Humperdinck bei moderaten Pflichten genügend Spielraum, die eigene kompositorische Arbeit fortzuführen.

Humperdinck gab sein Refugium ohne Zögern auf, was nicht allein an der Attraktivität der Berliner Stelle lag. Boppard mit seinem „Humperdinck-Schlösschen“ besaß zwar einen Bahnanschluss, war aber doch abgelegen. Berlin dagegen verfügte um 1900 über die Kraft, wichtige Kulturschaffende an sich zu ziehen, und besaß seinerseits reizvolle Vor-

---

1 Von *musikalischer* Komposition wurde gesprochen, weil sich die Berliner Akademie neben der Musik auch den bildenden Künsten widmete; sie wurde 1696 als „Academie der Mahl-, Bild- und Baukunst“ gegründet; eine Musik-Sektion kam 1833 hinzu. Der Unterschied zwischen der Komposition musikalischer Werke und der Bildkomposition, durch die der formale Aufbau eines Gemäldes bestimmt wird, musste deshalb zum Ausdruck gebracht werden. Zur Akademiegeschichte insgesamt vgl. „*Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen*“. *Dreihundert Jahre Akademie der Künste und Hochschule der Künste* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Akademie der Künste), Berlin 1996. – Die vorliegende Studie stützt sich auf archivalische Quellen im Archiv der Akademie der Künste und im Universitätsarchiv der Universität der Künste Berlin, der Nachfolgeinstitution der Hochschule für Musik (künftig zit. als: UdK-Archiv).



orte mit Villen, etwa in Grunewald und am Wannsee. Zwei Jahre zuvor hatte sich Richard Strauss entschieden, als Hofkapellmeister in den Dienst der Hohenzollern-Monarchie zu treten.<sup>2</sup> Nun also trat Humperdinck in den preußischen Staatsdienst. Sein Sohn Wolfram spricht in seiner Lebensbeschreibung des Vaters, die den Vorteil der persönlichen Nähe zu den geschilderten Umständen hat, von einem „einschneidende[n] Umschwung“.<sup>3</sup>

Mit Verfügung vom 5. November 1900 sprach das Ministerium die Berufung aus. Noch im selben Jahr begab sich Humperdinck nach Berlin; fürs Erste kam er in der Villa einer Gönnerin unter. In einer Sitzung des Senats der Akademie der Künste wurde er am 4. Januar 1901 in sein Amt eingeführt. Er bewegte sich nun im ‚offiziellen‘ Berlin, unter Akademikern und in der Nähe von Ministerialbürokratie und Hof. Was uns da begegnet, ist eine von Formalitäten erfüllte Welt mit historischen Reminiszenzen: Humperdinck war nun gewissermaßen ein staatlich anerkannter „Meister“ in der Zunft der Komponisten. Die Bestallung erfolgte „in dem Vertrauen“, dass er als Kompositionslehrer „Seiner Majestät dem Könige und dem Allerhöchsten Königlichen Hause in unverbrüchlicher Treue ergehen bleiben [...] werde.“<sup>4</sup>

Engelbert Humperdinck, 1854 in Siegburg geboren, war in Köln und München ausgebildet worden und stand dann im Bann Bayreuths; als Lehrer wirkte er in Barcelona, Köln und Frankfurt am Main. In den „Personalnachrichten“ der Akademie konnten diese Stationen als „Dienstliche Laufbahn“ aufgeführt werden.<sup>5</sup> Es war keine berlinische und nicht einmal eine auf das Deutsche Reich begrenzte Karriere, die Humperdinck vorweisen konnte, als sich ihm die Tore der Berliner Akademie öffneten. Mit seiner Berufung folgte die preußische Kunstpolitik dem Urteil der Kunst-

---

2 Vgl. zum Beispiel Dietmar Schenk, „Berlin“, in: Morten Kristiansen, Joseph A. Jones (Hg.), *Richard Strauss in Context*, Cambridge 2020, S. 105–113.

3 Wolfram Humperdinck, *Engelbert Humperdinck. Das Leben meines Vaters*, Koblenz 21993, S. 248.

4 Archiv der Akademie der Künste, Abt. Historisches Archiv, Akten der Preußischen Akademie der Künste (künftig zitiert als PrAdK) 716, Bl. 118 (Akte „Anstellung und Besoldung der Meisterschul-Vorsteher“, Bestallung vom 5.11.1900).

5 Ebd., PrAdK Pers. MU 49, Abschnitt IV.

Öffentlichkeit. Nach dem grandiosen Erfolg der Oper *Hänsel und Gretel* (1893) stand Humperdinck auf dem Höhepunkt des Ruhms. Seine Ernennung zeigt an, dass sich die Verantwortlichen im Ministerium nicht mehr mit den unterschiedlichen Spielarten einer ‚Berliner Schule‘ und mit den örtlichen Konnexionen zufriedengeben wollten.

### Der Mendelssohn- und der Meyerbeer-Preis

Freilich gab es eine Berührung schon des jungen Humperdinck mit Berlin und sogar mit der Berliner Akademie, die in deren gutachtlicher Äußerung anlässlich seiner Kandidatur im Jahr 1900 nicht übersehen wurde. Aus der preußischen Rheinprovinz stammend, konnte er sich um zwei in Berlin vergebene Preise bewerben und gewann gleich beide, den Mendelssohn- und den Meyerbeer-Preis.

Giacomo Meyerbeer starb 1864 in Paris, wurde aber in Berlin, auf dem jüdischen Friedhof an der Schönhauser Allee, begraben. Seiner Heimatstadt hinterließ er testamentarisch das Stiftungskapital für einen Kompositionswettbewerb. Die Verwaltung der *Meyerbeerschen Stiftung für Tonkunst* oblag der Königlichen Akademie der Künste. Sie förderte junge Musiker mit jeweils tausend Talern, die für Studienreisen, vor allem nach Italien und Paris, Verwendung finden sollten. Von 1876 an bewarb Humperdinck sich mehrfach. 1879 bereits mit dem Mendelssohn-Preis geehrt, wurde ihm zwei Jahre später für die auf einem Text von Goethe basierende „dramatische Cantate“ *Die Fischerin* für Soli und Orchester auch noch der Meyerbeer-Preis zugesprochen.<sup>6</sup>

Beim Mendelssohn-Stipendium handelte es sich um ein staatliches Stipendium, das 1878 durch eine Vereinbarung zwischen den Kindern Felix Mendelssohn Bartholdys und dem preußischen Staat geschaffen worden war. Joseph Joachim, Schüler Mendelssohns und seit ihrer Gründung 1869 die dominierende Persönlichkeit an der Berliner Hochschule für Musik, hatte eingefädelt, dass das Erbe seines Lehrers Mendelssohn mit

---

6 Beide eingereichte Werke befinden sich heute in der Universitätsbibliothek der Universität der Künste Berlin, die auch noch eine dritte Humperdinck-Handschrift besitzt: die Hymne C-Dur zur Feier der silbernen Hochzeit des Kaiserpaars am 27.2.1906 (Signaturen: RH 0810, RH 0268 und RH 0811).

der Förderung junger Künstler verknüpft wurde. Als Gegenleistung für die Übergabe von Mendelssohns Nachlass an die Königliche Bibliothek zu Berlin – auch das Kensington Museum in London hatte sich interessiert gezeigt – richtete der preußische Staat ein jährlich zu vergebendes Stipendium für angehende Musikerinnen und Musiker ein. Der Preis wurde von einem dreiköpfigen Kuratorium vergeben, dessen Vorsitz Joseph Joachim innehatte; die Administration übernahm die Hochschule für Musik.<sup>7</sup> Humperdinck reichte seine *Humoreske in E-Dur* ein und war erfolgreich.

Ironie der Geschichte: Den Mendelssohn-Preis nutzte der junge Humperdinck für einen Italien-Aufenthalt, zu dem ihn erst der Meyerbeer-Preis verpflichten sollte, und in Neapel traf er Richard Wagner. Legt man den Antagonismus zwischen dem Joachim-Kreis und der musikalischen „Fortschrittspartei“ zugrunde, so wurde das Gegenteil dessen bewirkt, was bezweckt sein konnte: Humperdinck geriet ins Lager der Neudeutschen.

### Berufung an eine Meisterschule der Akademie der Künste

Der alte Parteienstreit war im Jahre 1900, bei Humperdincks Ankunft in Berlin, noch nicht vergessen. Max von Schillings schrieb ihm: „Die Welt staunt: ein Schüler Richard Wagners, ein durchaus nicht ganz quintenreiner Meister soll die heiligen Räume der Akademie betreten! Gäbe es also doch einen Fortschritt in der Welt?“<sup>8</sup> Längst hatte sich aber Wagner auch in Berlin durchgesetzt. Freilich: Die Akademie der Künste war ein ganz besonderes Pflaster. Die Besetzung der freien Lehrerstellen in den Meisterschulen war ihr allerdings weitgehend entzogen; zuständig war der Kultusminister.

Humperdincks Berufung fiel in eine Zeit, in der die Generation derer, die Joseph Joachim an die Hochschule und die Akademie geholt hatte, altersbedingt allmählich abtrat. Woldemar Bargiel war 1897 gestorben;

---

7 Zum Mendelssohn-Preis vgl. Rudolf Elvers, „Zur Geschichte der Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung“, in: *Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Preis. Geschichte, Satzung, Wettbewerbsrichtlinien, Preisträger, Stipendiaten*, Berlin 2001, S. 11–34. Wesentliche Quellen befinden sich im UdK-Archiv.

8 Zitiert nach: Wolfram Humperdinck, *Engelbert Humperdinck* (wie Anm. 3), S. 250.



Heinrich von Herzogenberg wurde vorübergehend zurückgeholt.<sup>9</sup> Mit dessen Tod am 9. Oktober 1900 wurde die Stelle von neuem vakant. Bereits im August hatte Kultusminister Conrad von Studt die Akademie um einen Vorschlag für die Nachfolge gebeten. Diese präsentierte am 25. Oktober eine Dreierliste. An erster Stelle stand Friedrich Gernsheim, übrigens einer der Lehrer Humperdincks, an zweiter Engelbert Humperdinck selbst und an dritter Philipp Rüfer, der als Kompositionslehrer in Berlin Ansehen genoss. Gernsheim und Rüfer waren Akademie-Mitglieder, Humperdinck nicht; es ist gut denkbar, dass die Akademie um die Wünsche des Ministers wusste und deshalb nicht nur etablierte Akademie-Mitglieder vorschlug. Von neun Personen im Senat der Akademie, Sektion für Musik, stimmten sechs für Gernsheim und nur drei für Humperdinck; Gernsheim selbst gehörte ihnen an, nahm an der Wahl aber nicht teil.

Im knappen vergleichenden Gutachten fällt die Charakterisierung Humperdincks ein wenig lieblos aus, ist aber im Tenor lobend. Der Erfolg von *Hänsel und Gretel* beruhe „nicht nur, wie wohl gesagt worden ist, darauf, daß Humperdinck bekannte Volkslieder in sein Werk hineingenommen hat.“ Er sei „auch begründet in dem, was Humperdinck an Eigenem giebt.“ Seine „künstlerische Gestaltungskraft“ wird als „meisterhaft“ qualifiziert. Unterzeichnet ist die Stellungnahme von Robert Radecke, dem Direktor des Instituts für Kirchenmusik, der die Vertretung Herzogenbergs nach dessen Erkrankung übernommen hatte. Die Worte, die über Gernsheims Œuvre gefunden wurden, wirken inspirierter.<sup>10</sup>

Die Entscheidung traf aber der Minister, und er wählte Humperdinck. Allerdings gab sich die vorgesetzte Behörde mit diesem einen Berufungs-Highlight zufrieden. Es bestanden drei Meisterklassen, und bereits im Mai 1901, also knapp ein halbes Jahr nach dem Ruf an Humperdinck, war durch die Pensionierung Martin Blumners, des Direktors der Berliner Sing-Akademie, eine weitere Stelle zu vergeben. Diesmal reichte die Akademie wie als Reaktion auf die zurückliegende Missachtung ihres Votums eine Einerliste mit Gernsheim ein; das Ministerium ließ es sich gefallen

---

9 Vgl. Bernd Wiechert, *Heinrich von Herzogenberg. Studien zu Leben und Werk*, Göttingen 1997, S. 99–101.

10 Archiv der Akademie der Künste, PrAdK 716, Bl. 112 f.

und ernannte ihn. So lässt sich festhalten, dass die Verpflichtung Humperdincks keine rein ‚akademische‘ Angelegenheit war. Vielmehr handelte es sich um einen kunstpolitischen Schachzug.

Doch betrachten wir die Hintergründe und den Kontext der Berufung Humperdincks noch etwas genauer. Die Akademie der Künste verstand es, verschiedene Strömungen des Musiklebens bei der Wahl ihrer Mitglieder zu berücksichtigen; Humperdinck wurde übrigens erst 1902 als solches gewählt. Den Kernauftrag der Akademie, nämlich mit ihrem Senat als „technische Kunstbehörde und künstlerischer Beirath des Ministers“ zu fungieren,<sup>11</sup> behielt die jeweils vorherrschende Richtung aber gern unter ihren Fittichen. Die Liste der Mitglieder in der Musiksektion, die 1833, nach dem Tod Carl Friedrich Zelters, gegründet worden war, lässt deutlich erkennen, dass das Haus auch große Namen an sich binden wollte.<sup>12</sup> Im Mittelpunkt standen aber Musiker aus Berlin und später aus dem Umfeld des mächtigen Direktors der Hochschule für Musik, Joseph Joachim. Zum einen ist die von Zelter ausgehende Verbundenheit mit der Sing-Akademie zu nennen; das Ideal eines am 16. Jahrhundert orientierten A-Cappella-Gesangs, wurde hochgehalten. Eduard Grell, in der Gründerzeit wichtigster Anwalt dieser Tradition, war allerdings bereits 1886 verstorben. Die Verbindung mit der Sing-Akademie blieb jedoch erhalten. Nachdem Blumners Nachfolger Georg Schumann zunächst übergangen worden war, amtierte er als Leiter einer der Meisterschulen dann von 1913 bis 1945, mehr als drei Jahrzehnte lang.

Im Verhältnis zu diesem Traditionsstrang verkörperte der Kreis um Joseph Joachim eine Gegenposition. Der von ihm geprägte „Geist der Hochschule“ stand im Berliner Musikleben dabei zugleich gegen den Einfluss Richard Wagners.<sup>13</sup> Zu Joachims Freunden und Weggefährten

---

11 *Statut der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin*, Berlin 1882, § 13.

12 Vgl. hierzu das Verzeichnis „...alle, die zu diser Academie Beruffen“. *Mitglieder der Berliner Akademie der Künste*, Berlin 1996. Die Entwicklung der Musik-Sektion skizziert dicht und inhaltsreich Klaus Ebbecke: „Bey der Akademie, einen öffentlichen Lehrer der gesamten Tonkunst anzustellen...“, in: „...zusammenkommen, um von den Künsten zu rasonieren“. *Materialien zur Geschichte der Preußischen Akademie der Künste*, Berlin 1991, S. 160–167.

13 Zu Joseph Joachim vgl. demnächst den Sammelband, den Christine Siegert und Maria Rößner-Richarz (Beethoven-Haus Bonn) anlässlich des 2021 gefeierten Jubiläums „1700 Jahre Jüdisches Leben“ konzipiert haben.

gehörte unter den „Meistern“, die eine der Kompositionsklassen übernehmen durften, neben Bargiel und Herzogenberg als Dritter Max Bruch – auch er ein Rheinländer in Berlin, vor und neben Humperdinck. Bruch profilierte sich als vehementer Gegner Wagners und Strauss'; seine wortreichen Briefe füllen die Akten der Hochschule für Musik. Auf kleinformatigem, privaten Briefpapier notiert, aber oft viele Blätter umfassend, verraten diese Schreiben in ihrer verbalen Schärfe und mit der Neigung zu einfach gestrickten Urteilen eine gewisse Verwandtschaft mit dem Direktor der Hochschule für die bildenden Künste, dem kaisertreuen und zutiefst anti-modernen Historienmaler Anton von Werner.<sup>14</sup>

An der Berliner Hochschule zeigte sich die angedeutete Konfliktnie im Streit um den Komponisten Heinrich van Eyken, der um Entlassung nachsuchte, nachdem er angeblich einer Schülerin die Partitur von Strauss' *Salome* ausgeliehen hatte. Sein ‚Fall‘ wuchs sich zu einer kleinen kulturpolitischen Affäre aus: Durch den Vorsitzenden der Kommission zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst, Rochus von Liliencron, gestützt, konnte Eyken auf eine gewisse Protektion im ‚offiziellen‘ Berlin bauen, die ihm letztlich aber nichts half. Die Professoren hielten zusammen, um ihn los zu werden, und das gelang ihnen. Er starb 1908, nicht lange nach dem Ausscheiden aus seinem Lehramt im Alter von 47 Jahren.<sup>15</sup>

Dank seiner Geltung in der Kunst-Öffentlichkeit stand Humperdinck oberhalb derart kleinkariierter Auseinandersetzungen. Sein Image besaß damals allerdings noch andere Farben als die des Parteigängers von Richard Wagner, so eng seine persönlichen Beziehungen zu Cosima und Siegfried Wagner auch waren. Sein Sohn Wolfram charakterisiert ihn als musikalischen Poeten des deutschen Märchens mit Worten, in denen gewiss eine verbreitete Wahrnehmung zum Ausdruck kommt: „[M]an sah in ihm den wiedererstandenen Typ des zartsinnigen Romantikers,

---

14 Vgl. insbesondere UdK-Archiv 1–21 (Akademische Hochschule für Musik, Personalakte Max Bruch).

15 Siehe Dietmar Schenk, *Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik*, Stuttgart 2004, S. 51 f. Die Darstellung stützt sich stark auf die Personalakte Heinrich van Eyken (UdK-Archiv 1–47).

man liebe ihn als den aus der Tiefe des Volksgemüts schaffenden deutschen Meister“.<sup>16</sup> Die beliebten Grimm'schen Märchen, die Humperdincks *Hänsel und Gretel* und etwa auch der Märchenoper *Dornröschen* (1902) zugrunde liegen, wurden als ein deutsches, eben als nationales Kulturgut verstanden. Der Stoff des Melodrams und der Oper *Königskinder*, eines Kunstmärchens, fügt sich hier an. So kam es, dass Humperdinck, aufs Ganze gesehen, wieder so einhellig zustimmend beurteilt wurde wie zwei Jahrzehnte zuvor, als er die Berliner Kompositionspreise abräumte. Ein Schüler wie der Pianist Walter Niemann hielt ihn in Erinnerung als „immer ein wenig versonnen, verträumt und vielleicht ein wenig kränzlich und müde“.<sup>17</sup> Solch ein Mensch eckte nicht leicht an. Humperdinck verkörperte in gewisser Weise ein deutsches *Fin de siècle*, das mit ihm an der Berliner Akademie der Künste bis ins 20. Jahrhundert hinein andauerte: kaisertreu, volkstümlich, sympathisch und ein bisschen harmlos.

Was die Berliner Verpflichtung betrifft, so war natürlich auch von Belang, was der Kaiser, Wilhelm II., dazu dachte. Seinen Vorstellungen musste selbst dann entsprochen werden, wenn er nicht ausdrücklich gefragt wurde oder wenn er schwieg. Obwohl er sich stärker für die bildenden Künste als für die Angelegenheiten der Musik interessierte, mussten seine autokratischen Neigungen beachtet werden, und die Meisterschulen für musikalische Komposition waren so prominent, dass seine Einschätzung bei der Stellenbesetzung gewiss nicht übergangen werden konnte. Die kunstpolitisch Verantwortlichen passten andererseits auf, dass das staatliche Handeln im Urteil von Presse und Musikkritik nicht allzu sehr ins Abseits geriet. Dieser Balanceakt musste dem „Minister der geistlichen und Unterrichtsangelegenheiten“, in dessen Ressort die Akademie der Künste fiel, ebenso gelingen wie dem – zum Hofstaat gehörenden – Generalintendanten der Königlichen Schauspiele.

Kaiser Wilhelm II. stand dem Komponisten Humperdinck freilich wohlwollend gegenüber – warum sollte es auch nicht so sein? Anlässlich der Berliner Premiere seiner Erfolgsoper war der Komponist zur Audienz

---

16 Wolfram Humperdinck, *Engelbert Humperdinck* (wie Anm. 3), S. 229.

17 Zitiert nach: Hans-Josef Irmen, *Die Odyssee des Engelbert Humperdinck. Eine biographische Dokumentation*, Siegburg 1975, S. 105.

gebeten worden; der Monarch und Kaiserin Auguste Viktoria gratulierten herzlich.<sup>18</sup> Der Berufung stand nichts entgegen.

Wie Kunstpolitik unter diesen Vorzeichen aussah, lässt sich übrigens an der vermittelnden Position des Kunstreferenten im preußischen Kultusministerium, Friedrich Schmidt-Ott, gut studieren. Der Jurist und langjährige Mitarbeiter des mächtigen Ministerialdirektors Friedrich Althoff war als Ministerialbeamter bereits seit langem in der Wissenschaftsverwaltung tätig, als er 1903, also kurz nach Humperdincks Berufung, den größten Teil des Kunst-Referats übernahm und auch für die Belange der Musik zuständig wurde; 1917/18 sollte er der letzte Kultusminister der Monarchie sein.<sup>19</sup> Schmidt-Ott bemühte sich, in den ‚Kunstkriegen‘ seiner Zeit zu moderieren, hielt Distanz zu denen, die aus seiner Sicht polarisierten, und förderte Persönlichkeiten, die ihm gemäßigt erschienen. Wenn der Kaiser ihm ins Gesicht sagte „Sie, Sezessionist, Sie“,<sup>20</sup> so mag das halbwegs als Neckerei gemeint gewesen sein, war angesichts der kaiserlichen Machtfülle aber doch auch brisant. Schmidt-Otts Stellung war von der Gunst des Kaisers abhängig.

Schmidt-Otts Vorgänger, der über den Vorbereitungen des deutschen Beitrags zur Weltausstellung von St. Louis stürzte, hieß übrigens Erich Müller. Ob nun ein „Müller“ oder „Schmidt“ im Ministerium tätig wäre, sei ohne Belang, kommentierte die liberale *Frankfurter Zeitung*.<sup>21</sup>

### Lehrtätigkeit und Mitarbeit im Senat der Akademie der Künste

Die Konditionen, die für Humperdincks Lehrverpflichtung galten, waren vorteilhaft. Ihm wurden vier Monate Urlaub im Jahr bewilligt; die vielfältigen Kunst- und sonstigen Reisen, die er unternahm, waren also nicht beeinträchtigt. Eine solche großzügige Regelung war im Falle eines Komponisten seines Rangs üblich. Darüber hinaus genoss er bei der inhalt-

---

18 Ebd., S. 250, Anmerkung.

19 Vgl. Wolfgang Treue, „Friedrich Schmidt-Ott“, in: ders. und Karlfried Gründer (Hg.), *Wissenschaftspolitik in Berlin. Minister, Beamte, Ratgeber*, Berlin 1987, S. 235–250.

20 Friedrich Schmidt-Ott, *Erlebtes, Erstrebtes. 1860–1950*, Wiesbaden 1952, S. 60. Lesenswert ist das gesamte Kapitel „Kunstreferat“, S. 58–93.

21 Nach dem Zeugnis Schmidt-Otts, ebd., S. 60.

lichen Ausrichtung seiner Lehre jede nur denkbare Freiheit; seine Aufgabe war – ganz unpreußisch – wenig reglementiert.

Als das für Kultus und Unterricht zuständige Ministerium des Großherzogtums Baden 1904 nach dem Lehrplan der Berliner Meisterklassen fragte und „die neusten Drucksachen in je einem Exemplare baldgefälligst“ erbat, übersandte die Akademie ihr mehr als zwanzig Jahre altes Statut, das ein Unterrichtsprogramm nicht enthält, sowie die Aufnahmebestimmungen. Zur Erläuterung wurde angemerkt: „Der Unterricht selbst wird von den Vorstehern je nach der Individualität und den Vorkenntnissen des Schülers durch den Meister selbständig geregelt.“<sup>22</sup> Eine so große Selbständigkeit konnte zur Vernachlässigung der Pflichten, aber auch zu originellen Unterrichtsformen und guten Ergebnissen führen, wie die beinahe legendären Meisterklassen der 1920er Jahre, Busonis und Schönbergs, zeigen.<sup>23</sup> Die Unterweisung des „Meisters“ war nicht in einen Kursus eingebunden; ein Meisterschüler konnte bei Bedarf zwar Angebote der Hochschule für Musik nutzen, doch war das nicht obligatorisch. Eine punktuelle Zusammenarbeit gab es bei den Aufführungen von Kompositionen der Meisterschüler, die gelegentlich anberaumt wurden; hier konnten die Eleven der Hochschule herangezogen werden. So fand 1905 zum Beispiel ein Konzert im Hochschulsaal statt, in dem ausgewählte Werke aus allen drei Meisterklassen, also von Schülern Humperdincks, Gernsheim und Bruchs, dargeboten wurden.<sup>24</sup>

---

22 Archiv der Akademie der Künste, PrAdK 716, B. 133 (Anfrage vom 30.9.1904 mit Antwort vom 18.10.1904). Vgl. auch das *Statut der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin*, Berlin 1882, § 102, in dem festgelegt war, dass der Leiter einer „Meisterschule“ nur gegenüber dem Minister verantwortlich war.

23 Vgl. Tamara Levitz, *Teaching New Classicality. Busoni's Master Class in Composition 1921–1924*, Ann Arbor 1994; Peter Gradenwitz, *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler. Berlin 1925–1933*, Wien 1998. Zur Geschichte der Meisterklassen siehe auch Wolfgang Rathert, „Die Meisterschulen für Komposition der Akademie der Künste“, in: *Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen* (wie Anm. 1), S. 481–490.

24 Im UdK-Archiv (Bestand 101, ohne Nr.) ist ein solches Konzert belegt innerhalb einer Abgabe aus dem Nachlass von Georg Hartenhauer, der bis 1911 an der Hochschule für Musik Flöte, Klarinette und Militärmusik studierte. Er bewahrte Programme von Veranstaltungen auf, an denen er selbst beteiligt war. Zu dem Konvolut gehört das Programm eines Vortragabends vom 12.3.1910.

Die Kompositionsschule der Akademie war in Verbindung mit der Gründung und dem Aufbau der Hochschule seit 1869 ganz formell in drei, jeweils von einem „Meister“ geführte Klassen aufgespalten worden, während die Grundlagen des Komponierens an der Hochschule unterwiesen wurden. In der Organisationsform der Meisterschulen als Schlussstein im Ausbildungsgang eines angehenden Komponisten drückt sich eine Individualisierung des pädagogischen Verhältnisses zwischen Lehrer und Schüler aus. Spätestens mit der Berufung Humperdincks, die auf berlinische Netzwerke und Befindlichkeiten innerhalb der Akademie keine Rücksicht mehr nahm, wurde der „Berliner Akademismus“, als Schulzusammenhang verstanden, aufgebrochen; was zählte, war die öffentliche Anerkennung einer Komponisten-Persönlichkeit.<sup>25</sup> Selbst die Aufnahme von Schülern war ganz ins Belieben des „Meisters“ gestellt. Zwar wurde ein Zeugnis, das auf Wunsch ausgestellt werden konnte, zeitweilig vom Präsidenten der Akademie der Künste unterschrieben, doch entwarf es der Lehrer allein. Deshalb verwundert nicht, dass später dessen Unterschrift reichte und die Akademie nur noch im Briefkopf firmierte.

Die Ungebundenheit der „Meister“, um die sich eine kleine, elitäre Gruppe von Schülerinnen und Schülern scharte, machte nicht einmal vor der Wahl des Unterrichtslokals halt. Zumindest zeitweilig war es gestattet, die Klasse in der Privatwohnung zu empfangen, wobei vor Fertigstellung des Neubaus der Hochschule im November 1902 eine gewisse Raumnot mitgespielt haben mag. Wolfram Humperdinck erinnert sich an das Kommen und Gehen der Schüler im Hause seines Vaters; er habe sich oft auch um persönliche Belange seiner Adepten gekümmert, und diese blickten voller Bewunderung und Respekt auf ihren Lehrer,<sup>26</sup> von dessen Ein-

---

25 Vgl. Karl Gustav Fellerer, *Der Akademismus in der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts*, Opladen 1976. Ausgehend von seinen Studien zu Leben und Werk Max Bruchs, zeichnet Fellerer das Bild eines „Berliner Akademismus“, dessen letzter Repräsentant eben Bruch gewesen sein soll, als Gegenpol zu den Neudeutschen. Letztlich bleibt bei ihm aber unbestimmt, was unter „Akademismus“ eigentlich zu verstehen ist. Im vorliegenden Essay wird auf eine Überhöhung des Begriffs des Akademischen verzichtet. Vgl. auch ders., *Max Bruch 1838–1920*, Köln 1974. – Zu Bruchs Leben und Werk siehe ferner Christopher Fifield, *Max Bruch. Biographie eines Komponisten*, Zürich 1990.

26 Wolfram Humperdinck, *Engelbert Humperdinck* (wie Anm. 3), S. 252 f.

schätzung und Gunst – wie hinzugefügt werden muss – ihr Berufsweg ein Stückweit abhängig war. In der Charlottenburger Fasanenstraße wurde dann, wie Joseph Joachim berichtete, für die Meisterklassen „ein Zimmer eingerichtet“.<sup>27</sup> Erst mit dem Neubau wurde die musikalische Ausbildung in der prachtvollen Kaiserstadt repräsentativ sichtbar; der gewachsene Wohlstand zeigte sich in einer Zeit, in der die Gründer-Generation bereits abtrat.

Eine Matrikel ist vom Wintersemester 1905/06 an überliefert.<sup>28</sup> Was Humperdincks Klasse betrifft, so gehörten ihr im Durchschnitt ungefähr zehn Studierende an; zeitweilig sank die Zahl auf die Hälfte. Die Klasse Gernsheims war größer, die Bruchs kleiner. Eine ganze Reihe von Studierenden war in Berlin ausgebildet worden. Zu ihnen zählte der Humperdinck eng verbundene Clemens Schmalstich, der zuvor bei Ernst Rudorff an der Hochschule Klavier studiert hatte. Er wirkte seit 1910 am Opernhaus Unter den Linden, wo Leo Blech, ein ehemaliger Privatschüler Humperdincks, Kapellmeister war. Im Wintersemester 1907/08 kam Manfred Gurlitt zu Humperdinck; er war in Berlin aufgewachsen und hatte seine musikalische Ausbildung in der Heimatstadt erhalten; er besuchte das Stern'sche Konservatorium der Musik, bevor er in Humperdincks Meisterklasse angenommen wurde. Später arbeitete er als Korrepetitor an der Berliner Hofoper und war 1911 Assistent Karl Mucks bei den Bayreuther Festspielen. Auch Wilhelm Guttmann stammt aus Berlin und hatte an der Hochschule bei Max Bruch und Paul Juon Komposition studiert, bevor er zu Humperdinck kam. Nach seinem Debüt als Sänger 1912 widmete er sich vornehmlich dieser Seite seiner Begabung. Der Ostpreuße Otto Besch, der 1914 bei Breitkopf & Härtel die erste Humperdinck-Monografie herausbrachte,<sup>29</sup> war in Berlin bei Philipp Rüfer am Stern'schen Konservatorium unterrichtet worden, bevor er zu Humperdinck wechselte

---

27 Archiv der Akademie der Künste, PrAdK 716, Bl. 132.

28 Archiv der Akademie der Künste, PrAdK 1402 und 1403 (Matrikelbuch, Bd. 1 und 2). – Im Folgenden werden nur einige Namen herausgegriffen. Nicht alle der etwa bei Matthias Corvin genannten Schüler finden sich übrigens in der Matrikel der Meisterklasse oder in den Schülerverzeichnissen der Hochschule. Siehe ders., *Märchenerzähler und Visionär. Der Komponist Engelbert Humperdinck*, Mainz 2021, S. 112.

29 Otto Besch, *Engelbert Humperdinck*, Leipzig 1914.



konnte. Er kehrte später nach Königsberg zurück und lehrte am dortigen Konservatorium. Paul Carrière, aus einer hugenottischen Familie stammend und in Berlin aufgewachsen, kam ebenfalls von der Hochschule in Humperdincks Meisterklasse; er wirkte später in Lübeck.

Die Beispiele mögen mit einer weiblichen Studierenden fortgesetzt werden. Auch Hildegard Quiel, eine der nicht gerade zahlreichen, aber doch nicht zu übersehenden Frauen in Humperdincks Schülerkreis, hatte wie ihre zuvor genannten Kommilitonen die Hochschule besucht; später war sie als Komponistin und Musikpädagogin tätig.

Es lohnt sich, einen Blick gerade auch auf diejenigen zu richten, die von auswärts und weither nach Berlin kamen, um Humperdincks Meisterklasse aufzusuchen. 1905 studierte der Pole Ludomir Rózycki bei ihm; von 1907 an wirkte er in Lemberg und lehrte später am Warschauer Konservatorium. Der in Kalifornien geborene Ivan Langstroth besuchte die Berliner Hochschule und gehörte zu Humperdincks Meisterklasse, ehe er nach Wien ging und später in die USA zurückkehrte. Der Österreicher Friedrich Frischenschlager wirkte später in Salzburg. Aurelio Giorni, in Perugia geboren, kam von Busoni, bei dem er Klavier studiert hatte; von 1914 an lebte und wirkte er in den Vereinigten Staaten. Die 1860 in England geborene Mary Wurm hatte schon in den 1880er Jahren bei Humperdinck studiert; sie suchte in Humperdincks Berliner Zeit erneut den Kontakt zu ihrem früheren Lehrer und gehörte zu seinem Schülerkreis. Humperdinck hatte in seiner Berliner Zeit ebenfalls Privatschüler, unter ihnen der Saxophonist Gustav Bumcke, der später am Stern'schen Konservatorium lehrte.<sup>30</sup>

Schließlich seien wichtige Schüler genannt, die in der leichteren Muse erfolgreich wurden: Mit Friedrich („Fritz“) Hollaender wird eine Brücke von Humperdincks Meisterklasse in die Musikkultur der 1920er Jahre geschlagen, die dieser mit seinen originellen Chansons stark beeinflusste. Im Hintergrund steht Humperdincks enge Zusammenarbeit mit Max Reinhardt: Friedrichs Vater Victor Hollaender, Komponist von Operetten, war ein Bruder von Max Reinhardts Dramaturgen am Deutschen Theater,

---

30 Einige biografische Daten beruhen auf den Recherchen, die im Laufe der Jahre im Archiv der Universität der Künste durchgeführt wurden. Sie wurden auf der Basis von Online-Recherchen, nicht zuletzt in Wikipedia, ergänzt.

Felix Hollaender (und des Direktors des Stern'schen Konservatoriums der Musik, Gustav Hollaender). Paul Hühn, ein weiterer Meisterschüler, sollte später die berühmten Revuen Erik Charells musikalisch betreuen. Und schließlich ist Kurt Weill zu nennen – auf ihn wird noch einzugehen sein.

Humperdincks Verpflichtungen an der Akademie der Künste erschöpften sich nicht in seinem Lehramt. Er nahm auch an den regelmäßigen Beratungen des Senats teil, in denen es unter anderem um ein in Deutschland wichtiges Thema ging: die Verleihung von Professorentiteln.<sup>31</sup> Besonders intensiv wurden natürlich Stellenbesetzungen diskutiert. Im Sommer 1912 äußerte sich der Senat zu Arnold Schönberg als Lehrer. Die Beurteilung zeigt deutlich die Grenzen dessen, was aus der Sicht der Akademie musikalisch zuträglich war: „Die Kompositionen Arnold Schönbergs“, heißt es da, „nehmen in der Musik etwa dieselbe Stellung ein, wie die Bilder der Futuristen in der Malerei.“ Schönberg stelle „alle natürlichen Verhältnisse auf den Kopf, hält die Unterscheidung von Konsonanzen und Dissonanzen für unnötig, verschmäht den Aufbau irgendwelcher Form“. Schon hieraus ließe sich schlussfolgern, dass Schönberg als Lehrer ganz ungeeignet sei. Das habe sich bereits praktisch erwiesen. Die „wenigen Schüler“, die sich bei ihm an der Wiener Akademie der Tonkunst eingefunden hätten, „blieben nach kurzer Zeit weg.“ In Berlin sei er „mit demselben negativen Resultat“ am Stern'schen Konservatorium hervorgetreten. Das Fazit lautete: „Daß Schönberg bei der Besetzung der Stelle eines Meisterschullehrers für musikalische Komposition in Betracht kommen könnte, halten wir für gänzlich ausgeschlossen.“ Das Schriftstück hat Friedrich Gernsheim für den Senat der Akademie der Künste, Sektion Musik, unterzeichnet.<sup>32</sup>

Welch ein Irrtum: Die Darlegungen werden schon durch den Bittsteller, auf dessen Gesuch hin sie abgefasst wurden, widerlegt. Leo Perelmann hatte Schönberg dem Kultusministerium empfohlen, das daraufhin die Stellungnahme der Akademie einforderte. Ihm war sein Lehrer Schönberg so viel wert gewesen, dass er ihm während dessen zweiten Berliner Aufenthalts von Wien nach Berlin folgte.

---

31 Vgl. Archiv der Akademie der Künste, PrAdK 339 (Akte „Verleihung von Auszeichnungen“).

32 Ebd., PrAdK 716, Bl. 156 (Bericht „an den Herrn Ressortminister“ vom 7.7.1912).

## Berufung an die Hochschule für Musik und dortige Lehrtätigkeit

Doch zurück zu Humperdinck. Zehn Jahre nach seiner Ernennung zum „Meister“ einer Kompositionsklasse, am 1. Juni 1911, wurde er zusätzlich an der Hochschule für Musik angestellt (siehe Abb. 2, S. 198).<sup>33</sup> Da diese als „Unterrichtsanstalt“ der Akademie angeschlossen war, erweiterte sich sein Aufgabengebiet nur; es veränderte sich nicht grundsätzlich. In gewisser Weise rückte Humperdinck innerhalb der Akademie auf. Nun schmückte ihn ein ganzer Kranz von akademischen Ämtern und Würden. Er war nicht mehr nur Mitglied der Akademie, „Vorsteher“ einer Meisterschule und Angehöriger des Senats in der Sektion für Musik, sondern auch Leiter der Kompositionsabteilung an der akademischen Hochschule, in deren Direktorium er gleichzeitig einrückte. Zwischen 1911 und 1914 amtierte Humperdinck zudem als Vizepräsident der Akademie der Künste; Präsidenten waren üblicherweise bildende Künstler oder Architekten – in den fraglichen Jahren der Maler Arthur Kampf und der Bildhauer Ludwig Manzel.

Die Personalunion zwischen den Meisterschulen und der Kompositionsabteilung an der Hochschule entsprach der Satzung der Akademie, die eine nicht ganz unkomplizierte Einheit in der Vielfalt zwischen ‚Mitglieder-‘ und ‚Ausbildungs-Akademie‘ etablierte. Die Hochschule gehörte als „Unterrichtsanstalt“ zur Akademie; eine Verknüpfung bestand darin, dass der „Vorsteher“ der Abteilung für Komposition und Theorie an der Hochschule „aus der Zahl der Vorsteher der akademischen Meisterschulen“ ausgewählt werden musste.<sup>34</sup> Humperdinck rückte nun als Nachfolger Bruchs in diese Rolle ein. Vor ihnen hatten Friedrich Kiel und Heinrich von Herzogenberg dieses Doppelamt innegehabt.<sup>35</sup>

Durch den Tod Joseph Joachims, des großen Geigers, war im August 1907 aus der Sicht aller kunstpolitisch Verantwortlichen eine riesige

---

33 Vgl. UdK-Archiv 1–93 (Akademische Hochschule für Musik, Personalakte Engelbert Humperdinck), Personalblatt.

34 *Statut der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin* vom 19.6.1882, § 78.

35 Zu Friedrich Kiel vgl. etwa Dietmar Schenk: „Nicht ganz Romantiker. Ein Porträt des Komponisten und Kompositionslehrers Friedrich Kiel (1821–1885)“, in: *European Piano*

Lücke gerissen worden, die kaum auszufüllen war. In der anderthalbjährigen Vakanz entstand der Eindruck, dass Max Bruch an der Hochschule die leitende Persönlichkeit sei.<sup>36</sup> Unter den Namen, die für die Nachfolge gehandelt wurden, befanden sich auch Komponisten, besonders Siegmund von Hausegger und Friedrich Hegar.<sup>37</sup> Nach langem Zögern half sich das preußische Kulturministerium mit der kommissarischen Besetzung des Postens durch den Ordinarius für Musikwissenschaft an der Berliner Universität, Hermann Kretzschmar, aus der Verlegenheit – Max Bruch bezeichnete ihn abfällig als „Musikschriststeller“ und zog sich 1911 zurück.

In dieser Situation kam Humperdinck an die Hochschule. Schaut man sich die Beziehungen zwischen ihm und dem Direktor an, so zeigt sich eine gewisse Schwerfälligkeit und Lethargie auf der Seite Kretzschmars. Das Angebot, die Stelle eines Abteilungsleiters zu übernehmen, wurde Humperdinck weder von ihm persönlich noch vom Ministerium unterbreitet. Kretzschmar führte die Geschäfte der ihm anvertrauten Hochschule für gewöhnlich von seiner Villa in Schlachtensee aus. Demzufolge findet sich in den Akten zur Anstellung Humperdincks lediglich eine Notiz an den „Inspektor“: Humperdinck solle ein Gehalt von 1.000 Mark für die „Vorsteherchaft“ und 4.200 Mark für eine Unterrichtsverpflichtung von zwölf Stunden wöchentlich angeboten werden – mit Aussicht auf das Höchstgehalt von 6.000 Mark. Doeblen – so hieß der Verwaltungsbeamte – setzte ein entsprechendes Schreiben formgerecht auf und versandte es. Humperdinck, der gerade in Frankfurt am Main weilte, lehnte postwendend ab.<sup>38</sup> „Hümpchen“ habe sich wie „im Traum“ anstellen lassen und „vergessen“, Berufungsverhandlungen zu führen, hatte Cosima Wagner zehn Jahre

---

Teacher's Association, Sektion Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *Haupt- und Nebenwege der Romantik. EPTA-Dokumentation 2009–2010*, Düsseldorf 2011, S. 156–166.

36 So nimmt die Verhältnisse etwa Eugène d'Harcourt wahr, der selbst an der Hochschule studierte. Vgl. ders., *La Musique actuelle en Allemagne et en Autriche-Hongrie*, Paris 1908.

37 Vgl. Dietmar Schenk, *Die Hochschule für Musik* (wie Anm. 15), S. 61–65. Die Ausführungen greifen besonders auf den Nachlass Friedrich Schmidt-Ott im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (I. HA Rep. 92 Schmidt-Ott) zurück.

38 UdK-Archiv 1–93, Anfrage vom 13.4.1911 und weitere Schreiben.

zuvor geschrieben;<sup>39</sup> diesmal übersah Humperdinck den fraglichen Punkt nicht (siehe Abb. 1, S. 197).

Die Hochschule stimmte seinen Bedingungen schließlich zu; die Zahl der Pflichtstunden halbierte sich. Die Ernennung nahm der Minister, August von Trott zu Solz, vor.<sup>40</sup>

Zur Meisterschule kamen nun also die Angehörigen von Humperdincks Kompositionsklasse an der Hochschule hinzu; einige wenige Namen seien erwähnt. Zu ihnen zählt Hans Kayser, der sich als Musiktheoretiker mit Fragen der „Harmonik“ befasste. Der Belgier Emil Peeters wirkte später als Kapellmeister und Autor von Bühnenmusiken in Essen. Eduard Steuermann, der wichtigste Pianist des Schönberg-Kreises, studierte kurz bei Humperdinck, ehe er zu Schönberg wechselte.

Zwei Studierende an der Hochschule wurden im Laufe der Jahre auf ganz unterschiedliche Weise im Umkreis der Berliner Akademie beruflich tätig. Hermann Wunsch lehrte an der Hochschule von 1937 an als Professor für Komposition.<sup>41</sup> Ein interessanter Schüler ist Leo Spies: In Moskau geboren, studierte er bei Humperdinck und Robert Kahn. In den 1920er Jahren arbeitete er als Komponist und Kapellmeister bei der UFA. Er fand Anschluss an die Arbeiterbewegung und war später in der DDR sehr angesehen; unter anderem fungierte er als Sekretär der Akademie der Künste.

Trotz dieser durchaus klangvollen Schülernamen wird man feststellen müssen, dass Humperdincks ehrenvolle Berufung an die Hochschule leider zu spät kam – und zwar aus Gründen, die niemand vorhersehen konnte. Nur wenige Monate nach seiner Ernennung erlitt er um die Jahreswende 1911/12 einen Schlaganfall, von dem er sich niemals mehr vollständig erholte. Beim Blättern in der Personalakte stößt man auf zahlreiche Krankmeldungen und Urlaubsgesuche. In einem erschütternden

---

39 Cosima Wagner, Brief vom 11.12.1900 an Anna Kékulé von Stradonitz, in: Eva Humperdinck (Hg.), *Engelbert Humperdinck in seinen persönlichen Beziehungen zu Richard Wagner, Cosima Wagner, Siegfried Wagner, dargestellt am Briefwechsel und anderen Aufzeichnungen*, 3 Bde., Bd. 2: 1897–1904, Koblenz 1997, S. 182.

40 UdK-Archiv 1–93, Schreiben vom 27.5.1911.

41 Ebd. 11–292 (Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Personalakte Hermann Wunsch).

Schreiben schilderte „Frau E. Humperdinck“ den traurigen Zustand ihres Gatten. „So oft mein Mann zum Bewußtsein kam“, schrieb sie im Januar, „quälte ihn der Gedanke, daß er seine beruflichen Pflichten vernachlässige, besonders die gegen die Hochschule“.<sup>42</sup> Zwei Wochen später konnte sie aber zu ihrer „unendlichen Freude [...] Gutes berichten“. Er wolle seine Lehrtätigkeit „wieder bald aufnehmen“.<sup>43</sup> Das geschah, doch nur mit Einschränkungen.

## Übergang und Ende

Nach den langen, schrecklichen Jahren des Weltkriegs, der für das Deutsche Reich bekanntlich mit einer Niederlage endete, rief der Sozialdemokrat Philipp Scheidemann am 9. November 1918 von einem Fenster des Reichstags die „deutsche Republik“ aus; der Kaiser ging ins Exil. Die Hochschule für Musik sollte in der Weimarer Republik zum Paradestück einer „Musikreform“ werden, befand sich unmittelbar nach dem Umsturz aber noch im Windschatten der Veränderungen – in Regierung und Ministerialverwaltung gab es bis zum Frühjahr 1920 anscheinend Wichtigeres zu tun, als sich um Preußens staatliches Konservatorium zu kümmern. Dieses erlebte halkyonische Tage.

An Humperdincks Lehrtätigkeit wurde nun allerdings Kritik laut. Anfang 1919 teilte der Direktor, immer noch Hermann Kretzschmar, dem Ministerium über dessen Lehrerfolg Ungünstiges mit. Angeblich sei es niemals zu einer fruchtbaren Tätigkeit gekommen: „Eine schwere Erkrankung [...] – Schlaganfall – im Jahre 1910,“ recte: 1912, „und seine mehr und mehr zunehmende Taubheit verhinderten [...] seine [...] Tätigkeit [...], andauernde Schonungsbedürftigkeit und häufige Abwesenheit durch Urlaub störten die Entwicklung der Kompositions- und Theorieabteilung in empfindlichster Weise.“ 1917 habe deshalb der neu eingestellte Friedrich Ernst Koch die Vertretung übernommen.<sup>44</sup>

---

42 Ebd., Brief vom 20.1.1912.

43 Ebd., Brief vom 5.2.1912.

44 Ebd. 1–93, Schreiben „betreffend Regelung der Geschäfte des Vorstehers der Kompositions- und Theorie-Abteilung an der Hochschule für Musik“, 21.3.1919.

Dieser hatte sich 1912 „auf Anregung E. Humperdincks“, wie er damals schrieb, wenn auch vergeblich, um die Leitung einer Meisterklasse an der Akademie beworben.<sup>45</sup> An der Hochschule kam er dann zum Zuge. Bereits im März 1918 habe man Schülerkompositionen aufgeführt, einen „feste[n] Unterrichtsplan“ eingeführt, und die „Klasse für Gehörs-Übung“ sei auf über achtzig Schülerinnen und Schüler angewachsen. Humperdinck habe dagegen nach 1917 seine Tätigkeit „nicht wieder aufgenommen“. Das Fazit lautete: Seine „Kraft mag wohl noch für die Leitung einer Meisterklasse ausreichen, nicht aber für diejenige der nach Hunderten von Schülern zählenden Abteilung für Komposition und Theorie an der Hochschule“.<sup>46</sup>

Auf diesen – gewiss tendenziösen – Bericht reagierte das Ministerium nicht. Die Hochschule wartete ein ganzes Jahr auf Antwort und erinnerte am 5. Februar 1920 an ihren „Antrag auf Versetzung“ Humperdincks in den Ruhestand. Wiederum blieb eine Reaktion aus – im Ministerium bereitete man inzwischen allerdings einen grundlegenden Neuanfang vor. Im April verfasste der inzwischen sehr betagte Direktor Kretzschmar in seiner Wohnung in Schlachtensee eine Notiz an den Inspektor: „Prof. Humperdinck hat von mir bis Pfingsten Urlaub erbeten und erhalten.“ Seit Beginn des Monats hatte aber ein neuer stellvertretender Direktor, Georg Schünemann, sein Amt angetreten. Der „Herr Rechnungsath“ hielt fest: „1) Obwohl der Herr Geh[eime] R[a]t Dr. Kr[etzschmar] nur 8 Tage Urlaub erteilen darf, soll die Angelegenheit [...] mit Rücksicht auf das demnächstige Ausscheiden des Herrn Prof. H[umperdinck] nicht weiter verfolgt werden. 2) z[u] d[en] A[kten].“<sup>47</sup>

Es folgt ein Schreiben, das der sozialdemokratische Kultusminister Konrad Haenisch der Hochschule abschriftlich zur Kenntnis gab; mit ihm wurde Humperdinck zum 31. Dezember 1920 seinem „Wunsche gemäß“ verabschiedet. Wie 20 Jahre zuvor hatte ihn ein Emissär des Kultusministeriums besucht; diesmal wird der Name genannt – es war übrigens nicht Leo Kestenbergh, sondern Ministerialdirektor Wilhelm Nentwig.<sup>48</sup>

---

45 Archiv der Akademie der Künste PrAdK 716, Bl. 150 (Bewerbung vom 12.1.1912).

46 UdK-Archiv 1–93, Schreiben vom 21.3.1919 (wie Anm. 44).

47 Ebd., Schreiben vom 17.4.1920 und Verfügung vom 21.4.1920.

48 Ebd., Schreiben des Ministers vom 21.4.1920.

Im März 1919, also in den Tagen, in denen die beschriebenen Ereignisse dank der peniblen Schriftführung des Inspektors aktenkundig wurden, fand in Darmstadt die Uraufführung von Humperdincks Oper *Gau-deamus* statt. Indem sie studentisches Leben in Alt-Heidelberg evozierte, weist sie auf die Kaiserzeit mit ihren „Couleurstudenten“ zurück; in der Hinwendung zur Jugend stimmte sie freilich mit dem Zeitgeist überein. Auch an der Berliner Hochschule hatten sich im Laufe der Jahrzehnte studentische Vereine gebildet, deren Vorbild das Verbindungswesen der Universitäten war. In den Tagen der Novemberrevolution entstand dann aber, den Ereignissen folgend, ein Studentenrat. Eine Versammlung muss turbulent verlaufen sein. Doch in der Charlottenburger Fasanenstraße blieben die Studierenden höflich. In einem beschwichtigenden Schreiben an das „Direktorium“ gibt sich die Schülerschaft im Nachhinein zerknirscht (siehe Abb. 3, S. 198 ff.). Sie sei „[s]chmerzlich berührt“ über die „scheinbar unüberbrückbare Kluft“, die sich zwischen Lehrenden und Lernenden, Alten und Jungen aufgetan habe. „Unser heißes Bemühen ist es nun, ein gegenseitiges Verstehen zu ermöglichen.“ An der Hochschule – das zeigen diese wohlgesetzten Worte – war die Autorität der Professorenschaft noch nicht gänzlich gebrochen.

Kurt Weill, der in der Klasse Humperdincks eingeschrieben war, gehörte zum Studentenrat und unterschrieb die zitierte Erklärung.<sup>49</sup> In privaten Briefen bekundete er Sympathie für die Arbeiter- und Soldatenräte, die sich in den Revolutionstagen gebildet hatten, doch blieb er seinem Lehrer Humperdinck gegenüber auf sympathische Weise loyal.<sup>50</sup> Er sei zufällig zu ihm gekommen, schrieb er an seinen Bruder – und lernte ihn schätzen. In seinem zweiten Semester, vom September 1918 an, assistierte er bei der Orchestrierung der Studentenoper.<sup>51</sup> Über seine Dozenten – neben

---

49 UdK-Archiv 1–3103 (Akte „Studentenrat/Studentenschaft“), Schreiben der Schülerschaft an das Direktorium der Hochschule für Musik vom 29.7.1919.

50 Vgl. Christian Ueber, „Durch einen bloßen Zufall bin ich zu Humperdinck gekommen: Kurt Weill und sein Lehrer Engelbert Humperdinck“, in: Matthias Henke, Sara Beimdieke und Reinke Schwining (Hg.), *Entdeckungen. Kurt Weill als Lotse durch die Moderne*, Siegen 2022 (= Si! Kollektion Musikwissenschaft, hg. von Matthias Henke, Bd. 5), S. 75–124.

51 Vgl. Jürgen Schebera, *Kurt Weill* (rowohlts monographien), Reinbek bei Hamburg 2000, S. 14–17.



Humperdinck Friedrich Ernst Koch und im Fach Dirigieren Rudolf Kraselt, Kapellmeister am Charlottenburger Opernhaus – urteilte Weill im Ganzen positiv: „[Sie] sind gewiß nicht modern“, schrieb er einen Monat nach seiner Einschreibung. Doch erkannte er die handwerklichen Fortschritte an, die er ihnen verdankte: „Wenn ich die Ergebnisse des ersten Semesters überblicke, so glaube ich, [...] daß ich überhaupt vom Komponieren eine Ahnung gekriegt habe.“ Später studierte er noch bei Paul Juon, den er wie Humperdinck schätzte. Seine Äußerungen zu diesem sind nicht überschwänglich, aber stets voller Respekt; seinen hochschulinternen Rivalen Friedrich Ernst Koch hält er dagegen für einen „steifen Kontrapunktiker“.<sup>52</sup>

Als an der Hochschule das Gerücht aufkam, Ferruccio Busoni werde zum neuen Direktor bestellt, begrüßte Weill diese Eventualität. Auch wäre er am liebsten zu Schönberg nach Wien gegangen. Doch vorerst blieb er bei Humperdinck. Nach zwei Semestern nahm dieser den begabten Schüler in seine Meisterklasse auf. Bald fanden Weills Studien ein vorläufiges Ende; in der schwierigen Nachkriegszeit musste er zur Versorgung seiner elterlichen Familie beitragen und Geld verdienen, bis der Vater wieder eine Stelle fand.

Nach Humperdincks Ausscheiden aus dem Lehramt, dem der Tod nur wenige Monate später, am 27. September 1921, folgte, wurde Ferruccio Busoni sein Nachfolger als Leiter einer Meisterschule für Komposition; das preußische Kultusministerium holte ihn auf Betreiben Leo Kestenbergs aus Zürich nach Berlin zurück. Weill wurde sein Schüler. Die Treffen der Studierenden in Busonis Wohnung am Victoria-Luise-Platz in Schöneberg mit ihrer kostbaren Bibliothek sind in Humperdincks Umgang mit seinen Schülern ein Stück weit vorgezeichnet. Richard Strauss trieb es mit der Privatisierung des Unterrichts allerdings noch weiter – und was eine Wohltat sein kann, das Fehlen einengender Regularien, verkehrte sich ins Gegenteil. In einem Brief, datiert mit dem Tag der Wahl Max Liebermanns zum Präsidenten der Akademie der Künste am 2. Juni 1920, teilte er mit, dass er im Sommer bereit sei, seine Schüler in Garmisch, in seiner Villa im südlichsten Zipfel Deutschlands, „zu empfangen“. Der neue Prä-

---

52 Zitiert nach: ebd., S. 14 f. Siehe auch David Farneth, Elmar Juchem und Dave Stein, *Kurt Weill. Ein Leben in Bildern und Dokumenten*, München 2000, S. 32–39.

sident hielt fest, was er dazu dachte: „Das nennt man Unterricht. Es ist ein Skandal.“<sup>53</sup>

Der „Märchenpoet“ und die „Meisterschule“ – im Spannungsfeld von Ausbildungspraxis, akademischer Repräsentation und preußischer Kunstpolitik bewegte sich die Lehrtätigkeit Humperdincks an der Berliner Akademie der Künste und der Hochschule für Musik, die uns einen Blick in die wilhelminische Zeit werfen ließ. Am Ende stand eine post-wilhelminische Farce.

---

53 Archiv der Akademie der Künste, PrAdK 718, Bl. 247 (Schreiben von Richard Strauss an das „verehrliche Sekretariat der Akademie für Musik“).

7  
11/13/4

FRANKFURT A/M.  
OEDERWEG 116  
TEL. 1056

Königl. akadem. Hochschule für Musik.

~~Bestenfalls am 20. 4. 11 - 1911~~

Sehr geehrter Herr Inspektor!

Ihre sehr gefällige Mitteilung vom 13. d.M. sage ich Ihnen meinen besten Dank. Für meine großen Bedauern ist es mir nicht möglich, die Stellung eines Vorlesers der Komposition-Abteilung an der kgl. Hochschule für Musik unter den genannten Bedingungen anzunehmen.

Mit respektvollen Grüßen  
E. Humperdinck

Als  
der Inspektor  
der kgl. Hochschule für Musik  
Am 1. Doctbr  
Charlottenburg.

Abb. 1: Engelbert Humperdinck, Brief vom 18.4.1911 an den Inspektor der Königlichen akademischen Hochschule für Musik Berlin, Archiv der Universität der Künste Berlin, 1 – 93, Bl. 7<sup>i</sup>. In dem Brief aus der Personalakte Humperdincks, die an der Hochschule für Musik geführt wurde, lehnt dieser ein erstes Angebot ab. Es geht um eine Professur an der Hochschule zusätzlich zur Meisterschule an der Akademie der Künste.



Abb. 2: Konzertsaal der Königlichen akademischen Hochschule für Musik Berlin, nach 1902, Archiv der Universität der Künste Berlin, 1 – F 145. Auf der Fotografie ist der Neubau des KonzertsaaIs an der Hardenbergstraße, Ecke Fasanenstraße, in Charlottenburg zu sehen. Rechts hinten schließt sich das – noch heute vorhandene – Unterrichtsgebäude an; links befindet sich die Königliche akademische Hochschule für die bildenden Künste.

Abb. 3 a und b: Schülerschaft der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik Berlin, Schreiben vom 29.7.1919 an das Direktorium, Archiv der Universität der Künste Berlin, 1 – 3103, Bl. 26' bzw. 26". Eine Gruppe von Studierenden, unter ihnen Kurt Weill, bedauert unbotmäßige Äußerungen eines Studierenden, die in der nachrevolutionären Atmosphäre des Sommers 1919 gefallen waren. Das Schreiben befindet sich in einer Akte „Studentenrat“.

Berlin, am 29. 7. 19.

16

alt. Hochschule f. Musik  
Ring 30. 7. 19 No. 1272.  
Anlagen.

An das Direktorium der Hochschule für Musik!

Schwerlich berührt hat die Schülerschaft der unharmonische mit unwürdige Verlauf der Versammlung am vorigen Freitag. Eine scheinbar unüberbrückbare Kluft hat sich zwischen Lehrenden mit Lernenden angedeutet. Unser heißes Bemühen ist es nun, ein gegenseitiges Verstehen zu ermöglichen.

Vor allen Dingen wollen wir ein Missverständnis beseitigen. Unsere Angriffe richteten sich nicht gegen das Alter der Lehrer, sondern gegen alte Unrichtigkeiten in der Unfähigkeit einzelner Kräfte.

Für Herr Franke, ein Vertreter von uns, zu radikal mit rücksichtslos vorgegangen, so darf man nicht vergessen, daß er sich voll und ganz für die Fortbildung der Kunst einsetzte. Da er selbst, nach einem eigenen Werk, einen vorbildlichen Lehrer hat, so hat er, ohne an seine Person zu denken, für uns gesprochen. Da er in den Vorversammlungen einen ständigen beherrschten Einfluß machte, so hat er sich wohl nur stattdoch von einem

Abb. 3 a



Temperament mit fortwähren lassen, daß er sehr gereint  
 mit ihm nicht deselben Rechte mügestanden wüßten,  
 wie den anderen Kindern.

Die Schülerschaft betrauert natürlich anbrüchig daß es  
 mit solcher Ausschreibungen gekommen ist mit empfindet  
 gar nicht aufs tiefe mit, daß Unwahrheiten nicht ohne Tage  
 vor sich gehen können. Sie will aber nicht den Blick für  
 das Ganze verlieren mit dem Ganzen muß man Opfer bring  
 en. Auch ist mir bedenklich daß es in der Natur jeter von der  
 Jugend ausgehenden Reibungsreibung liegt, daß sie über  
 ihr Ziel hinaus schießt; aber das Verdienst der Anweisung  
 bleibt stehen doch bestehen. Das diese Bekämpfung herans  
 bilden vor uns getrieben, die Herrn Franke die Nach  
 richt des Lehrerkollegiums mir erbitten.

Prof.  
 h.  
 2/18  
 23. 8.  
 24.  
 25.  
 26.  
 27.  
 28.  
 29.  
 30.  
 31.  
 32.  
 33.  
 34.  
 35.  
 36.  
 37.  
 38.  
 39.  
 40.  
 41.  
 42.  
 43.  
 44.  
 45.  
 46.  
 47.  
 48.  
 49.  
 50.  
 51.  
 52.  
 53.  
 54.  
 55.  
 56.  
 57.  
 58.  
 59.  
 60.  
 61.  
 62.  
 63.  
 64.  
 65.  
 66.  
 67.  
 68.  
 69.  
 70.  
 71.  
 72.  
 73.  
 74.  
 75.  
 76.  
 77.  
 78.  
 79.  
 80.  
 81.  
 82.  
 83.  
 84.  
 85.  
 86.  
 87.  
 88.  
 89.  
 90.  
 91.  
 92.  
 93.  
 94.  
 95.  
 96.  
 97.  
 98.  
 99.  
 100.  
 101.  
 102.  
 103.  
 104.  
 105.  
 106.  
 107.  
 108.  
 109.  
 110.  
 111.  
 112.  
 113.  
 114.  
 115.  
 116.  
 117.  
 118.  
 119.  
 120.  
 121.  
 122.  
 123.  
 124.  
 125.  
 126.  
 127.  
 128.  
 129.  
 130.  
 131.  
 132.  
 133.  
 134.  
 135.  
 136.  
 137.  
 138.  
 139.  
 140.  
 141.  
 142.  
 143.  
 144.  
 145.  
 146.  
 147.  
 148.  
 149.  
 150.  
 151.  
 152.  
 153.  
 154.  
 155.  
 156.  
 157.  
 158.  
 159.  
 160.  
 161.  
 162.  
 163.  
 164.  
 165.  
 166.  
 167.  
 168.  
 169.  
 170.  
 171.  
 172.  
 173.  
 174.  
 175.  
 176.  
 177.  
 178.  
 179.  
 180.  
 181.  
 182.  
 183.  
 184.  
 185.  
 186.  
 187.  
 188.  
 189.  
 190.  
 191.  
 192.  
 193.  
 194.  
 195.  
 196.  
 197.  
 198.  
 199.  
 200.

Maria Douchowsky  
 Luise Lehmann  
 Hannah Laske  
 Alice Wille  
 Hl. Bammann  
 Maria Moritzberg  
 Wittmann  
 Margarete Waldmann  
 Auguste Rose  
 Dr. Madaj  
 Tajo Schmitz

Recht. Weile.

Acida Hecker  
 Louis Firtbecker  
 Erue Coka  
 Dorzi Leonard  
 i. B. Erue Wagenfahn  
 " Erue Lesehaus  
 " Erue  
 Erue Radmann  
 Kam zünd.  
 M. Kichaste.  
 Recht. Weile.

Abb. 3 b

*Reinke Schwinning*

## „Diner mit Krupp“ – Engelbert Humperdinck als musikalischer Gesellschafter auf Villa Hügel

Am Sonntag, dem 1. Februar 1885, trat der 30-jährige Engelbert Humperdinck eine besondere Reise an. Gegen neun packte er in Xanten seinen Koffer, frischte seine Rasur auf und ließ sich zwischen 13 und 14 Uhr von seiner Freundin Johanna Becker zum Bahnhof geleiten. Für insgesamt 4,40 Mark (und 8 Mark für das Gepäck) nahm er erst den Zug nach Wesel, fuhr von dort über die Hollandstrecke nach Oberhausen und anschließend nach Essen, wo ihn ein bereitstehender Fahrer mit einem Pferdegespann abholte und nach – wie Humperdinck in seinem Tagebuch festhält – „Schloss Hügel“ chauffierte.<sup>1</sup>

Damit beschreibt er treffend das Anwesen der Familie Krupp, gelegen auf einem Hügel in Bredeney – heute ein Stadtteil Essens – mit Blick über das Ruhrtal. Angesichts der Größe und der Pracht der Anlage ist Humperdincks Irrtum nachvollziehbar: Die *Villa Hügel* mit ihren ausgedehnten Garten- und Parkanlagen war und ist so manchem Schloss durchaus ebenbürtig. Mehr als 260 Zimmer mit über 8.000 Quadratmetern Gesamtfläche bot das Haus Bewohner:innen, Gästen und Bediensteten, inmitten einer Grünanlage von etwa 28 Hektar.<sup>2</sup>

Die *Villa Hügel* war nicht nur Wohnsitz der Industriellen-Familie, sie war Zentrale und Symbol des Konzerns und repräsentierte noch Jahrzehnte nach ihrem Bau den Reichtum und die Macht der Krupp-Dynastie.

---

1 Engelbert Humperdinck, Kalendereintrag vom 1.2.1885, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Nachlass Humperdinck C7/C11; Kopie im Stadtarchiv Siegburg, Bestand Humperdinck.

2 Vgl. Renate Köhne-Lindenlaub, *Die Villa Hügel. Unternehmerwohnsitz im Wandel der Zeit*, siebte, überarbeitete Auflage, Berlin 2019, Klappentext.

Bis heute ist sie ein Denkmal für den Wohlstand und Einfluss der Familie, deren Name einerseits wie kein anderer für Innovation und deutsches Unternehmertum steht, andererseits aber auch mit den dunklen Kapiteln deutscher Geschichte eng verknüpft ist.

Notwendig wurde der Bau eines neuen Domizils für die Firmeneigentümer, als die fortschreitende Industrialisierung Essens die Lebensqualität in der Stadt immer weiter einschränkte. Das Wachstum und die immer größeren Maschinen der Krupp-Werke selbst brachten Alfred und Bertha Krupp schließlich dazu, den – für Industrielle damals traditionellen – Wohnsitz auf dem Gelände der eigenen Betriebe aufzugeben und im grünen Süden der Stadt ein neues Eigenheim zu errichten. Dieses sollte nicht nur ihrem, nach eigenem Verständnis protestantisch-bürgerlich-bescheidenen, aber zweifellos gehobenen Lebensstandard genügen, sondern vor allem als Repräsentationsstätte dienen.<sup>3</sup>

So entstand auf dem Gelände des ehemaligen Hofes Klosterbusch über der Ruhr nach den Vorstellungen und Plänen Alfred Krupps ab 1869 das „Bredeneyer Gut“<sup>4</sup>, bestehend aus dem Haupthaus und Nebengebäuden, Stallungen, einer Reitbahn, Landwirtschaftsbetrieben, Park- und Gartenanlagen, für das sich der Name Villa Hügel einbürgern sollte (siehe Abb. 1, S. 215). Der Bau verlief nicht ohne Schwierigkeiten: Alfred Krupp drängte einerseits auf einen schnellen Baufortschritt, andererseits stellten seine perfektionistischen Vorstellungen zu Architektur, Innenausstattung und Haustechnik, von denen er sich auch nicht abbringen ließ, seine ständig wechselnden Architekten vor große Herausforderungen. Denn das Haus sollte nicht nur optisch beeindrucken: Es sollte mit modernster Lüftungs-, Licht-, Brandschutz- und Heiztechnologie sowie Wasserversorgung nicht weniger als ein bewohntes Monument des Fortschritts sein. Dass diese Technik letztlich nie vollständig funktionieren würde, tut den vielen, durchaus dem 20. Jahrhundert vorgreifenden Innovationen keinen Abbruch.<sup>5</sup> Auch die Innenausstattung nach Alfred Krupps Vorstellungen

---

3 Vgl. ebd., S. 22.

4 Ebd., S. 30.

5 Vgl. ebd., S. 22. Zur Baugeschichte, Architektur, Einrichtung und Haustechnik der Villa Hügel siehe auch Tilmann Buddensieg (Hg.), *Villa Hügel. Das Wohnhaus Krupp in Essen*, Berlin 1984.



war elegant und repräsentativ, aber für die Zeit eher schlicht – erst später entstand die pompöse Einrichtung, die man bis heute ‚bewundern‘ kann.

Drei Jahre lang, ausgebremst ebenso durch Bergschäden wie durch den Deutsch-Französischen Krieg, arbeiteten hunderte Erdarbeiter, Maurer und Steinsäger auf der Baustelle. Geschätzte 2.000–4.000 Kubikmeter feinsten französischen Sandsteins und täglich bis zu 25.000 Ziegelsteine wurden verbaut.<sup>6</sup> Im Dezember 1872 konnte die Villa schließlich fertiggestellt und im Januar von Familie Krupp bezogen werden. Die Kosten sind auf mindestens 5,7 Millionen Mark zu beziffern, etwa 35 Millionen Euro, liegen aber aber wahrscheinlich noch darüber.<sup>7</sup>

Vor diesem eindrucksvollen Anwesen stand nun am 1. Februar 1885 Engelbert Humperdinck. Der Grund für seine Reise nach Essen war ein neuer Job: Er war auf Empfehlung von Richard Strauss und Franz Wüllner von niemand geringerem als Alfred Krupp engagiert worden, um dessen „musikalischer Gesellschafter“<sup>8</sup> zu sein und für die alltägliche musikalische Unterhaltung auf Villa Hügel zu sorgen.<sup>9</sup> Die Anstellung ist offenbar Teil des Versuchs des 72-jährigen Magnaten, sein Leben, aber auch die in seinem Hause gegebenen Gesellschaften kulturell zu bereichern. An die Position hatte er klare Anforderungen:

Ich suche einen Musiker, der vollkommen Pianoforte spielen kann [...]. Der Zweck ist, wenn es passt, täglich ein wenig Musik zu hören. [...] Die erste Bedingung ist moralische Reinheit vor allem, die zweite gesellschaftliche Bildung und die Befähigung, mit der besten Gesellschaft zu verkehren (fein, gewandt, ohne Zwang!). [...] Wegen vielen Besuchs von Fremden, die nicht deutsch sprechen, wäre es wünschenswert, wenn der

---

6 Vgl. Köhne-Lindenlaub, *Die Villa Hügel* (wie Anm. 2), S. 27.

7 Vgl. ebd., S. 31.

8 Als „musikalischen Gesellschafter“ bezeichnet Humperdinck seine Position in einem Brief an Oskar Merz. (Engelbert Humperdinck, Brief vom 14.2.1885 an Oskar Merz, in: ders., *Briefe und Tagebücher*, hg. von Hans-Josef Irmen, 3 Bde., Bd. 3: 1883–1886, Kassel 1983, S. 103–104).

9 Vgl. Matthias Corvin, *Märchenerzähler und Visionär. Der Komponist Engelbert Humperdinck. Sein Leben, seine Werke*, Mainz 2021, S. 59.

Gesuchte ein paar moderne Sprachen verstünde – Französisch, Italienisch, Englisch, Spanisch oder dgl.<sup>10</sup>

Außerhalb der gesellschaftlichen ‚Dienste‘ hingegen sollte der Stelleninhaber größtmögliche Freiheit zur eigenen künstlerischen Entfaltung erhalten:

Der Gesuchte hat, außer bei einer etwaigen Reise, meistens den ganzen Tag für sich. Es wäre daher wünschenswerth, jemanden zu finden, der diese Zeit für sich verwerthen kann; – also einen Componisten, Schriftsteller, Maler, Bildhauer oder dgl. [...] In der Regel [...] hat er den ganzen Tag zu Hause frei und kann arbeiten für seine Zwecke.<sup>11</sup>

Finanziell war die Anstellung attraktiv: 300 Mark verdiente Humperdinck im Monat, dazu kam freie Einkleidung und die Unterbringung<sup>12</sup> in einem komfortablen Zimmer im Haupthaus der Villa Hügel.<sup>13</sup>

Die Anforderungen an die Stelle waren für die Verhältnisse auf dem Hügel nicht ungewöhnlich: Der Hausherr wie auch seine Erben waren für ihren Perfektionismus in allen Belangen bekannt. Er legte strengen Wert auf tadelloses Äußeres und Benehmen, stattete seine Belegschaft nicht selten mit kostspieligen, eigens entworfenen, maßgeschneiderten

---

10 Alfred Krupp, *Notizen über den von ihm gesuchten Hausmusiker*, Historisches Archiv Krupp, FAH2D189 / E61-13L3.13.

11 Ebd.

12 Vgl. *Vertrag zwischen Engelbert Humperdinck und dem Hausarzt Dr. Dicken für Alfred Krupp*, Historisches Archiv Krupp, FAH2D189 / E61-13L3.14. Abgedruckt in: Humperdinck, *Briefe und Tagebücher* (wie Anm. 8), S. 105.

13 Hans-Josef Irmen transkribiert die Zimmernummer aus Humperdincks Tagebuch als „Nro 1“ (ebd., S. 97). Die genaue Nummerierung der Zimmer im Jahr 1885 ist nicht bekannt, wahrscheinlich ist jedoch eine Unterbringung in einem der Gäste-Schlafzimmer im Ost-Flur des zweiten Stocks des Haupthauses [vgl. Grundriss-Lithografien in: Buddensieg, *Villa Hügel* (wie Anm. 5), S. 274] sowie Zugang zum südlich gelegenen „Roten“ Ecksalon, von dem aus er, wie in seinen Briefen beschrieben, Ausblick über das Ruhrtal gehabt hätte (vgl. Humperdinck, Brief vom 14.2.1885 an Oskar Merz, in: ders., *Briefe und Tagebücher* (wie Anm. 8), S. 103–104, hier S. 104, sowie Humperdinck, Brief vom 22.4.1885 an seine Eltern, ebd., S. 107–108, hier S. 107).

Livreen, Uniformen und Dienstanzügen aus, die regelmäßig erneuert wurden.<sup>14</sup> Der Wunsch nach Ordnung und Akkuratess erreichte sogar bis in das Privatleben der Angestellten hinein: Es wurde erwartet, dass auch ihre Dienstwohnungen und Gärten stets in sauberem Zustand waren, was durchaus kontrolliert wurde.<sup>15</sup>

Dieses Streben nach Perfektion hatte jedoch einen durchaus rationalen, wirtschaftlichen Grund: Die Villa Hügel war nicht einfach ein Wohnhaus, sondern Repräsentationsstätte des Konzerns, gleich dem Stammsitz eines Adelsgeschlechts, an dem ständig hochrangige Besucher bis hin zu internationalen Fürsten, Königen und dem deutschen Kaiser empfangen wurden, um Stahl- und Waffengeschäfte abzuschließen.

Der Aufenthalt auf dem Hügel muss Gästen geradezu märchenhaft angemetet haben: Formvollendete Gesellschaften und Diners – stets im Gewand bürgerlicher Bescheidenheit – in den verschiedenen beeindruckenden Sälen, Salons und Pavillons wechselten sich ab mit Ausritten im Gelände und gelegentlichen Besuchen der akkurat gepflegten Vorzeigesiedlungen der Krupp-Arbeiterschaft, die dem hohen Besuch natürlich ihren Respekt zollte.<sup>16</sup>

Die Beherbergung und Bewirtung im bewusst ‚bürgerlichen‘ Hause Krupp sollte dabei nicht nur standesgemäß sein, sondern die Gewohnheiten der hochstehenden Gäste sogar *übertreffen*. Sie wurde von Zeitgenossen als ebenso unauffällig wie vollkommen beschrieben, was nur ein uhrwerksartig präzise organisierter Hausstand leisten konnte, bestehend aus gut qualifizierten und disziplinierten Mitarbeitenden.<sup>17</sup>

Zu einem der Zahnräder dieses Uhrwerks wurde nun auch Humperdinck. Nachdem er am 1. Februar auf dem Hügel eingetroffen war, empfing ihn gegen 18.00 Uhr zunächst Doktor Fausto Buzzi, der nicht nur Krupps Leibarzt war, sondern gewissermaßen auch Humperdincks ‚literarisches Pendant‘: Er pflegte bei eben den Gelegenheiten, bei denen der Komponist musizieren sollte, französische und italienische Literatur zu

---

14 Vgl. Stephen Pielhoff, Waltraud Murauer-Ziebach, *Im Hause Krupp. Die Bediensteten der Villa Hügel*, Berlin, München 2016, 190 ff.

15 Vgl. ebd., S. 98.

16 Vgl. Köhne-Lindenlaub, *Die Villa Hügel* (wie Anm. 2), S. 50 ff.

17 Vgl. Pielhoff, Murauer-Ziebach, *Im Hause Krupp* (wie Anm. 14), S. 174 ff.

rezitieren. Im Anschluss an den Empfang durch Buzzi traf Humperdinck den Hausherrn – und trat unmittelbar seine Tätigkeit an: Gemeinsam mit Buzzi, einem Direktor und seiner Gattin sowie einem portugiesischen Offizier war er Teil der Abendgesellschaft der Familie Krupp. Es erfolgte der erste musikalische Einsatz: „Nach dem Abendessen Klavier (Parsifal etc.)“<sup>18</sup> notiert Humperdinck in sein Tagebuch. Die Musikauswahl überrascht nicht – hatte er doch in den vorigen Jahren intensiv an Klavierbearbeitungen und Arrangements des Bühnenweihfestspiels gearbeitet.<sup>19</sup> Nach der musikalischen Darbietung rundete Buzzi mit einer Lesung auf Italienisch den Abend ab, gegen 23.00 Uhr ging Humperdinck zu Bett.

Wie seinen ersten Tag auf dem Hügel dokumentiert Humperdinck seinen gesamten Aufenthalt minutiös in seinem Kalender-Tagebuch (siehe Abb. 2 a und b, S. 216 f.). So erfahren wir, dass er am nächsten Tag schon um halb acht das Gelände mit einem Spaziergang erkundete, wo er den Hausmeister antraf, der ihn, wie Humperdinck mit Unterstreichung hervorhebt, auf „klein Hügel“ willkommen hieß. Die ersten Tage verbrachte Humperdinck ferner mit Klavierspiel, Briefeschreiben und beim „Diner mit Krupp“, dem sich Domino, Klavierspiel und Rezitationen von Buzzi anschlossen.<sup>20</sup> Doch Humperdincks Stimmung ist zunächst eher düster, wie man einem langen „Brief an die Eltern (missmutig)“ vom 3. Februar entnehmen kann. An dem jungen Musiker nagen Selbstzweifel. Kann er sich in die gehobene Gesellschaft integrieren? Reicht seine sprachliche und kulturelle Bildung aus, um den Ansprüchen an einen Gesellschafter zu genügen? Und vor allem: Ist sein Klavierspiel gut genug?<sup>21</sup> Nachdem er erfahren hat, dass ein Jahr zuvor „ein Herr Burmeister, bekannter Schüler von Liszt“ einen Posten als Musiker bei Krupp innehatte und möglicherweise „gegangen worden ist“, überkommt ihn Panik: „Aber ich [...] soll auf einmal nachfolger eines Lisztschülers werden! Waih geschrien.“<sup>22</sup> Besonders nervös war Humperdinck, weil schon für den 4. Februar eine

---

18 Humperdinck, Kalendereintrag vom 1.2.1885 (wie Anm. 1).

19 Vgl. Corvin, *Märchenerzähler und Visionär* (wie Anm. 9), S. 56 f.

20 Humperdinck, Kalendereintrag vom 2.2.1885 (wie Anm. 1).

21 Vgl. Humperdinck, Brief vom 3.2.1885 an seine Eltern, in: ders., *Briefe und Tagebücher* (wie Anm. 8), S. 98–100.

22 Ebd., S. 98.

erste Dienstreise nach Düsseldorf anstand. Er befürchtete, dort als Pianist besonders gefordert zu werden – und dass ihm dabei schlicht das Repertoire ausgehen würde.<sup>23</sup>

Gemeinsam mit Buzzi wurde er früh morgens nach Werden chauffiert, von wo sie mit dem Zug nach Düsseldorf fuhren. Die Fahrt diente zwei Zwecken: Einerseits war Humperdinck offenbar beauftragt worden, ein neues Klavier zu beschaffen, andererseits sollte er die Krupps mitsamt einer kleinen Entourage am Abend zu einem Opernbesuch im Düsseldorfer Theater begleiten. Nachdem bei „Othmer“<sup>24</sup> ein Klavier ausgesucht war – Krupp zahlte den Bechstein-Flügel „ohne weiteres sofort bar“<sup>25</sup> –, traf man sich mit Krupps zum Frühstück. Danach war Humperdinck mit dem Fotografen Wilhelm Otto in einem Kaffeehaus verabredet, wozu er sich „J[ohanna]’s Photographie“ notierte. Er hatte offenbar Fotografien seiner Freundin, der Seminarlehrerin Johanna Becker, in Auftrag gegeben – die er aber erst am 12. März abholen sollte (Tagebuchkommentar: „schön“<sup>26</sup>).

Nachdem später am Tage die übrigen Gäste aus Essen eingetroffen waren, wurde gemeinsam diniert und anschließend das Theater besucht, wo die Gesellschaft – natürlich aus der Proszeniums-Loge heraus – einer Aufführung von Rossinis *Wilhelm Tell* beiwohnt. Humperdinck notierte: „Auftreten des neuen Tenoristen Wladyslaw Miercziwiński, klangreiche hohe Tenorlage und hübsche Erscheinung auf der Bühne beim Baritonisten Greve.“<sup>27</sup> Nach der Aufführung ging die Gesellschaft offenbar getrennte Wege – Humperdinck für seinen Teil ließ den Abend bodenständig ausklingen: Gemeinsam mit Wilhelm Otto besuchte er bis halb zwei Uhr die Kegelbahn des berühmten Künstlervereins „Malkasten“.

---

23 Vgl. ebd., S. 99.

24 Möglicherweise Carl Othmer, der in der Alleestraße ein Klaviergeschäft betrieb (vgl. Robert Münster, *Johannes Brahms. Beiträge zu seiner Biographie*, hg. von Thomas Hauschka, Wien 2020, S. 124).

25 Humperdinck, Brief vom 8.2.1885 an seine Eltern, in: ders., *Briefe und Tagebücher* (wie Anm. 8), S. 101–102, hier S. 101.

26 Humperdinck, Kalendereintrag vom 12.3.1885 (wie Anm. 1).

27 Humperdinck, Kalendereintrag vom 4.2.1885 (wie Anm. 1). Wladyslaw Miercziwiński (1848 Warschau – 1909 Paris); Franz Greve (1844 Münster – 1892 Hamburg).

Den nächsten Tag nutzte Humperdinck, um seine Schwester und seinen Schwager, Adelheid und Hermann Wette, in Köln zu besuchen. Am übernächsten Tag, zurück in Düsseldorf, regelte er offenbar einige persönliche Dinge: Er traf sich im Laufe des Tages mit Bertha Overbeck („wegen Johanna“), Krupp („wegen Ella“ [gemeint ist Overbeck]) sowie erneut mit Wilhelm Otto und schrieb einen Brief an seine Mutter („Johanna betr[effend]“). Abends stand Verdis *Trovatore* auf dem Programm. Am Samstag, dem 7. Februar schließlich reisten Humperdinck und Buzzi nach einem gemeinsamen Frühstück im Breidenbacher Hof, einem Abschiedsbesuch bei Otto sowie einigen Einkäufen – darunter eine „Gitarre“ für 10 Mark – und dem kurzen Besuch einer „akad[emischen] Kunstausstellung“ zurück „über Werden zum Hügel“.<sup>28</sup>

Nachdem seine schlimmsten Befürchtungen für die Dienstreise offenbar nicht eingetreten waren, hellte sich Humperdincks Stimmung auf. Wie er seinen Eltern in einem Brief vom 8. Februar berichtete, bot sich ihm während des Aufenthalts in Düsseldorf die Gelegenheit, seinen Arbeitgeber näher kennenzulernen und man verstand sich gut – Krupp sparte nicht an Lob für Humperdincks musikalische Fähigkeiten, seinen redlichen Charakter und seine Sparsamkeit, war aber offenbar ebenso zu wohlwollenden Scherzen und väterlichen Ratschlägen aufgelegt. Auch fand der Komponist schnell heraus, dass die Herrschaft ‚leichte‘ Klaviermusik zur Unterhaltung bevorzugte und keine virtuosen Vorträge von ihm erwartet wurden.<sup>29</sup> Von seinen anfänglichen Sorgen befreit, lebte er sich in den nächsten Tagen auf Villa Hügel ein. Dienstlich war bis auf das abendliche Klavierspiel nicht viel zu tun, und so verbrachte er die Zeit mit ausgedehnten Spaziergängen (bei jedem Wetter) und ausgiebiger Korrespondenz – unter anderem mit seinen Eltern, mit Johanna, Bertha Overbeck oder den Wettes. Zur Gesellschaft hatte er Buzzi, mit dem er speiste, spazierte und gelegentliche Ausflüge unternahm, etwa nach Essen. Zudem verbrachte er Zeit mit der Gastgeberfamilie, unterhielt sich mit Margarete und Friedrich Alfred „Fritz“ Krupp oder spielte Domino mit Alfred

---

28 Humperdinck, Kalendereintrag vom 7.2.1885 (wie Anm. 1).

29 Vgl. Humperdinck, Brief vom 8.2.1885 an seine Eltern, in: ders., *Briefe und Tagebücher* (wie Anm. 8), S. 101 f.

Krupp, zu dem er ein gutes Verhältnis entwickelte. Dass Humperdinck sich durchaus bewusst war, mit *wem* er am Tisch saß, zeigt eine Zeile, die er an Oskar Merz schrieb:

Aus einem Schüler des größten Kulturspenders aller Zeiten – R. Wagners – bin ich nunmehr zum „Hofpianisten“ des größten Kulturzerstörers – *hinabgesunken* (wenn Du so willst), nämlich bei Herrn Krupp, Erfinder der Gußstahlkanone und anderer schrecklicher Mordinstrumente. Bedauere mich, wenn Du lust hast; ich befinde mich eigentlich ganz wohl dabei [...].<sup>30</sup>

Weitere Bedenken schien Humperdinck jedoch nicht gehabt zu haben: Am 15. Februar unterschrieb er seinen Arbeitsvertrag, in dem er erklärte, „Herrn Alfred Krupp als Gesellschafter zur Seite zu stehen u. insbesondere der gußstahlkanone und anderer schrecklicher mordinstrumente.“<sup>31</sup>

So pendelte sich Humperdincks ‚neuer‘ Alltag ein. Wochenlange Episoden auf Villa Hügel, während der er zwischen Musizieren, Briefeschreiben, Dominospiel und Spazieren auch an seinen Klavierauszügen arbeitete, wurden in unregelmäßigen Abständen unterbrochen von „Reisen“ zum Konzertbesuch nach Düsseldorf.

Es wird deutlich, dass Humperdinck in keiner Weise mit den anderen Angestellten im Krupp-Konzern und auf Hügel zu vergleichen ist. Er hatte kaum etwas, was man „geregelter Arbeitszeiten“ nennen könnte – vielmehr war er als Gesellschafter zwar immer verfügbar und abends verpflichtet, doch genoss er zahlreiche Freiheiten, konnte sich die meisten Tage frei einteilen und sich verschiedenen Freizeitbeschäftigungen hingeben. Das Gros des Hügelpersonals absolvierte dahingegen 10-Stunden-Arbeitstage, durch Schicht- und Gleitbetrieb an die Bedürfnisse der Herrschaft angepasst.

Auch das Monatsgehalt des Musikers von 300 Mark – das entspricht nach Berechnungen der Bundesbank einer Kaufkraft von etwa 2.200

---

30 Ders., Brief vom 14.2.1885 an Oskar Merz, ebd., S. 103 f.

31 *Vertrag zwischen Engelbert Humperdinck und dem Hausarzt Dr. Dicken für Alfred Krupp*, (wie Anm. 12).

Euro<sup>32</sup> – hob ihn von den regulären Angestellten ab. Er verdiente mehr als das Dreifache eines Krupp'schen Fabrikarbeiters, der mit etwa 80 Mark für die Zeit bereits einen überdurchschnittlichen Lohn erhielt.<sup>33</sup> Einfache Dienstmägde und Diener auf Hügel verdienten im Monat zwischen 10 und 100 Mark. Auch höhere Angestellte, wie der Erste Diener oder Krupps Privatsekretär, kamen zuzüglich aller Sachleistungen „nur“ auf 250 Mark – rangierten in der Gehaltsklasse also unter dem „musikalischen Gesellschafter“. Lediglich am oberen Ende der Hierarchie finden sich höhere Gehälter, so erhielt der Hausmeister 375 Mark zuzüglich 150 Mark Sachleistungen und der Leiter der Hügelverwaltung sogar 750 Mark zuzüglich 125 Mark Sachleistungen.

Die Zulagen für „Montierungskosten“ – Kleidergeld – sowie freie Kost und Logis, die Humperdinck zustanden, galten zwar auch für viele andere der Hügel-Bediensteten, doch ist diese Leistung in Anbetracht der luxuriösen Unterkunft des Komponisten im Haupthaus und den zahlreichen Mahlzeiten, die er gemeinsam mit den Krupps zu sich nahm, wohl kaum vergleichbar.

Damit ist jedoch schließlich das wirklich besondere an Humperdincks Stellung angesprochen: Seine Nähe zu Alfred Krupp selbst, den er nicht nur bei Abendgesellschaften unterhielt, sondern auch zu Konzerten begleitete und mit dem er Domino spielte. Der Magnat und dessen Familie entwickelten ein geradezu freundschaftliches Verhältnis zu dem jungen Musiker. So gehörte Humperdinck in vielerlei Hinsicht eher in die märchenhafte Welt der Herrschaft und ihrer Gäste auf dem Hügel, als sich in die schlichte Bedienstetenschaft einzureihen.

Gerade bei den meist mehrtägigen Aufenthalten in Düsseldorf scheint es, als nutzte Humperdinck sie auch als Gelegenheit zum Ausbruch aus den gesellschaftlichen Verpflichtungen auf Villa Hügel. Als man vom 25. bis 28. Februar erneut nach Düsseldorf fuhr, schlug er sich nach Erledigung der abendlichen Dienstpflichten – im Stadttheater wurden Karl

---

32 Vgl. Deutsche Bundesbank, *Kaufkraftäquivalente historischer Beträge in deutschen Währungen. Stand Januar 2021*, <https://www.bundesbank.de/resource/blob/615162/3334800ed9b5dcc976da0e65034c4666/mL/kaufkraftaequivalente-historischer-betraege-in-deutschen-waehrungen-data.pdf> (Abruf 22.9.2021).

33 Vgl. Pielhoff, Murauer-Ziebach, *Im Hause Krupp* (wie Anm. 10), S. 114.



„Tony“ Avenarius’ „kölnische“ Operette *Marsilius’s Holzfahrt* (Humperdinck: „nicht übel“) sowie die *Walküre* („nichtswürdige Aufführung“) gegeben und an einem Abend spielte er gemeinsam mit Ella Overbeck vierhändig Klavier für Krupp –<sup>34</sup> geradezu die Nächte um die Ohren. So notiert er für den 25.2. „[ab] 11 mit Buzzi in ein Bierhaus bis 1 ½“, für den 26.2. „[um] 12 am Bahnhof W. Otto von Brüssel abgeholt. Mit ihm und Peter Otto im Bierhaus bis 2 ½“. Und auch nach der misslungenen *Walküre*-Aufführung ging es noch von „12–1 ins Bierhaus“.<sup>35</sup>

Über dieses stetige Pendeln zwischen der – zumindest für die Herrschaft und die gehobenen Angestellten – märchenhaften Welt des Hügels und dem Kulturstandort Düsseldorf verging der Februar für Humperdinck. Am 7. März kündigte sich jedoch eine Veränderung an. Humperdinck notierte in sein Tagebuch: „Unterbrochen durch einen eingeschriebenen Brief Wüllners, Aufforderung zur Übernahme einer Professur [für Harmonielehre und Komposition]<sup>36</sup> in Barcelona. Große Aufregung. [Um] 9 zu Bett; bis 3 ½ schlaflos.“

Es begann ein reger Austausch, mit seinen Eltern, Johanna und einigen anderen, zunächst per Brief, bei einem Besuch in Xanten später im März auch persönlich. Zwar führte Humperdinck auf Villa Hügel ein angenehmes Leben, umso mehr, da nun der Hügel frühlingshaft ergrünte (Notiz 19. April: „prachtvolles Frühlingswetter, schönes Grün der Lärchen“). Allerdings fühlte er sich künstlerisch nicht ausgelastet und, wie der Biograf Matthias Corvin es formuliert, „wie der Unterhalter für einen kränkelnden Monarchen“, der zudem „wenig oder nichts von Musik [versteht]“.<sup>37</sup>

Bereits in seinem Brief an Merz brachte Humperdinck seine Situation überspitzt auf den Punkt:

Meine aufgabe ist, abends nach dem diner ihm und den eventuellen gästen – Chinesen, Japanern, Portugiesen und Negerkönigen à la King Bell etc. – etwas vorzuklimpern, zu was ich Lust habe. Für diese enorm künstlerische

---

34 Humperdinck, Kalendereinträge 25.–27.7.1885 (wie Anm. 1).

35 Ebd.

36 Vgl. Corvin, *Märchenerzähler und Visionär* (wie Anm. 9), S. 61.

37 Ebd.

leistung habe ich schwelgerische atzung und schlüpfung, einen prächtigen ecksalon mit schöner aussicht ins Tal und famosen bechsteinflügel, schöne spaziergänge in der nächsten umgebung, und, was das beste ist, *den ganzen tag für mich, zu eigener tätigkeit.*<sup>38</sup>

Ein erneuter Aufbruch reizte ihn, und so entschied er sich, das Angebot aus Barcelona anzunehmen.<sup>39</sup> Den Vertrag erhielt er am 17. Juni per Einschreiben zugesandt. Schließlich kündigte er bei Krupp zum August.<sup>40</sup> Dieser reagierte zwar zunächst missmutig auf die Pläne seines Gesellschafters,<sup>41</sup> ließ ihn letztlich jedoch ohne Groll ziehen. Dazu trug möglicherweise auch ein Brief von Humperdincks Vater bei, den dieser auf Bitten des Sohnes am 14. Juli an den Magnaten schrieb: Er appellierte unter „erfahrenen Männern“ an den wohlwollenden Förderer und Ratgeber in Krupp, dieser möge den jungen und ehrgeizigen Komponisten in seiner Entscheidung unterstützen.<sup>42</sup> Die Bemühungen waren offenbar erfolgreich: Alfred Krupp – und nach seinem Tod auch seine Familie – blieben Humperdinck weiterhin verbunden, wie späteren Briefwechseln zwischen Alfred, Friedrich Alfred, Margarethe sowie Bertha Krupp und Humperdinck zu entnehmen ist.<sup>43</sup>

---

38 Humperdinck, Brief vom 14.2.1885 an Oskar Merz, in: ders., *Briefe und Tagebücher* (wie Anm. 8), S. 104.

39 Vgl. Corvin, *Märchenerzähler und Visionär* (wie Anm. 9), S. 61.

40 Humperdinck, Kalendereintrag vom 17.6.1885 (wie Anm. 1).

41 Vgl. Humperdinck, Brief vom 17.6.1885 an seine Eltern, in: ders., *Briefe und Tagebücher* (wie Anm. 8), S. 108–110, hier S. 110.

42 Vgl. Gustav Ferdinand Humperdinck, Brief vom 14.7.1885 an Alfred Krupp, Historisches Archiv Krupp, FAH2D189.

43 So kam es im Jahr 1886 noch zu einem kurzen Briefwechsel zwischen Humperdinck und Alfred Krupp, u. a. mit einem Angebot des Komponisten, auf Villa Hügel zu musizieren (Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Nachlass Humperdinck, A I b 2404–2406 / Historisches Archiv Krupp FAH 2 C 2.17). Von 1890 bis 1914 tauschte Humperdinck Schreiben mit Friedrich Alfred und Margarethe Krupp aus, u. a. bemühte er sich (vergeblich) um eine Stelle für seinen Bruder Max, schickte eine Karte anlässlich seiner Verlobung und ein Beileidstelegramm zum Tod von Friedrich Alfred (Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Nachlass Humperdinck, A I b 2411, 2412, 2414 / Historisches Archiv Krupp, FAH 22/55). 1906 und

Bis zum Ende seines Dienstes auf dem Hügel verlebte Humperdinck noch einen schönen Sommer im Essener Süden: Er spazierte viel durch die Gartenanlagen und die umliegenden Wälder bis hin zur „Platte“ (einem Punkt mit Blick auf Werden, siehe Abb. 3, S. 218), badete in der Ruhr, spielte Klavier, speiste mit Familie Krupp oder den anderen Bewohnern der Villa im Pavillon und vollendete eine seiner zahlreichen *Parsifal*-Bearbeitungen.<sup>44</sup>

Auch wenn er selbst diese Zeit als „Sinecuren“ bezeichnete, war Humperdinck weder unproduktiv, wie seine fertiggestellten Bearbeitungen zeigen, noch blieb sein Aufenthalt folgenlos. So schrieb er Margarethe Krupp 1894 in einem Brief:

Hochverehrte Frau,

Gestatten Sie mir, dass ich Ihnen und Ihrem Herrn Gemahl in Erinnerung an dereinst auf der Villa Hügel verlebte Tage einen Klavier-Auszug meiner Oper „Hänsel und Gretel“ dedizire. Ich thue dies um so lieber, als das Werkchen, welches im Begriff steht, sich auf den deutschen Bühnen einzubürgern, Ihrer Liebenswürdigkeit einen guten Teil seines Daseins verdankt. Einem Bechstein'schen Märchen entnommen, wurde es auf dem Ihnen wohlbekannten Flügel von Bechstein ausgeführt, der seit Jahren mein unzertrennlicher Begleiter geworden ist. Ich darf darum annehmen, dass das Buch ein gewisses Anrecht darauf besitzt, Ihrer Hausbibliothek beigezählt zu werden, und bitte Sie daher, ihm als einem bescheidenen Zeichen meiner dankbaren Verehrung ein Plätzchen in derselben zu gönnen.<sup>45</sup>

Den erwähnten Bechstein-Flügel hatte Humperdinck 1887 nach dem Tod des Patriarchen Alfred Krupp erhalten, von dessen Sohn Friedrich Alfred

---

1907 übernahm Bertha Krupp von Bohlen und Halbach die Beantwortung einiger der Briefe an ihre Mutter Margarethe (Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Nachlass Humperdinck, A I b 2407–2410).

44 Humperdinck, Kalendereintrag vom 15.7.1885 (wie Anm. 1). Um welche Bearbeitung genau es sich handelte, ist unklar.

45 Humperdinck, Brief vom 12.7.1984 an Margarethe Krupp, Historisches Archiv Krupp, FAH 2 D 189.

beziehungsweise der Schwiegertochter Margarethe – als Geschenk und Zeichen fortwährender Dankbarkeit.<sup>46</sup> Deren Gefühle teilte Humperdinck offenkundig, hatte er sich doch während seiner Zeit bei den Krupps in höchsten Kreisen bewegt und sich bei Personen von Rang und Ansehen einen Namen gemacht.

Am Dienstag, dem 28. Juli, vermerkte Humperdinck abends in seinem Tagebuch: „Urlaub nach X[anten] genommen“.<sup>47</sup> Am 29. Juli stand er um 7.30 Uhr auf, packte seinen Koffer, frühstückte und ließ sich nach Essen fahren, von wo aus er mit dem Zug über Oberhausen und Wesel nach Xanten reiste. Über seine Ankunft hielt er in seinem Tagebuch fest: „Niemand zu Hause [...]; bis 9 ½ gewartet. Mama, Papa, Johanna begrüßt. 10 ½ unruhige Nacht.“<sup>48</sup> So endete für den 30-jährigen Humperdinck eine Episode, die ihm, dem ‚Märchenerzähler‘, selbst wie ein Märchen vorgekommen sein mag.

---

46 Vgl. Wolfram Humperdinck, *Engelbert Humperdinck. Das Leben meines Vaters*, Frankfurt/M. 1965, S. 180.

47 Humperdinck, Kalendereintrag vom 28.7.1885 (wie Anm. 1).

48 Humperdinck, Kalendereintrag vom 29.7.1885 (wie Anm. 1).



Abb. 1: *The Krupp Villa*, Villa Hügel von der Südseite aus gesehen. Der „Rote“ Ecksalon mit Blick auf das Ruhrtal, der Humperdinck wahrscheinlich zur Verfügung stand, befindet sich auf der Westseite des Haupthauses im zweiten Obergeschoss. *Harper's New Monthly Magazine Volume 34 December 1886 to May 1887*, New York: Harper & Brothers Publishers 1887, S. 354, digitalisiert durch die David O. McKay Library, Brigham Young University Idaho. Quelle: Internet Archive Book Images, <https://www.flickr.com/photos/internetarchivebookimages/14779986711/> (Abruf 27.9.2022), Lizenz: CC0 1.0 Universal (Public Domain).









Abb. 3: „Werden a/d Ruhr, von der Platte gesehen“, Fotografie des Photographischen Ateliers der Gusstahlfabrik von Friedrich Krupp Essen, Nachlass Engelbert Humperdinck, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Nachlass Humperdinck, Signatur: P I p 535.



**Werk**



Alexander J. Cvetko

## Das ‚Kaiserliederbuch‘ und Engelbert Humperdinck im Spiegel der Musikpädagogik

Das ‚Kaiserliederbuch‘ 1906 – Auftakt

Im Jahr 1906, als das erste deutsche U-Boot vom Stapel lief, das SOS zum Notrufsignal erklärt und das erste Mal Alzheimer diagnostiziert wurde, erschien ein *Volksliederbuch für Männerchor*.<sup>1</sup> Die zweibändige Publikation wirkt bibliophil (siehe Abb. 1, S. 258), und die dazugehörigen Stimmbände passen handlich in die Taschen von Mänteln und Uniformen. Neben anderen Honoratioren aus der Musikwelt war auch Engelbert Humperdinck an dem Projekt beteiligt, das auf Veranlassung seiner Majestät des deutschen Kaisers Wilhelm II. zustande gekommen war (siehe Abb. 2, S. 259).<sup>2</sup> Daher wird die Sammlung landläufig auch ‚Kaiserliederbuch‘ genannt. So nimmt es nicht Wunder, wenn sie für patriotische Zwecke bemüht und instrumentalisiert wurde. Ihrer Förderung von Seiten des Kaisers ging allerdings ein jahrelanger Konflikt voraus, in den die etablierten Sängerbünde und Wilhelm II. selbst zunehmend involviert waren. Der mühselige Streit

---

1 *Volksliederbuch für Männerchor. Herausgegeben auf Veranlassung Seiner Majestät des Deutschen Kaisers*, 2 Bde., hg. durch die Kommission für das Deutsche Volksliederbuch, mit einem Vorwort von Rochus von Liliencron, Leipzig [1906].

2 Solcherart Majestätshuldigungen seien als Idealisierung und Heroisierung des deutschen Volksliedes eine typisch deutsche Erscheinung, für die es in den Nachbarländern nichts Vergleichbares gäbe, so Rolf Wilhelm Brednich, „Versuch über Volksliedpflege“, in: *Anstöße. Aus der Arbeit der Evangelischen Akademie Hofgeismar* 32 (1985), S. 78–85, hier S. 79 f.; siehe auch Friedhelm Brusniak, „Das *Volksliederbuch für Männerchor* (‚Kaiserliederbuch‘) als ‚Volkslieder-Buch‘ und ‚Volks-Liederbuch‘“, in: Walter Salmen und Giseler Schubert (Hg.), *Verflechtungen im 20. Jahrhundert. Komponisten im Spannungsfeld elitär – populär* (= Frankfurter Studien 10), Mainz u. a. 2005, S. 20–29, hier S. 29.

erinnert an die Geschichte der Musikerziehung zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als zuweilen wie ‚um des Kaisers Bart‘ darum gerungen wurde, welche Gesangsbildungsmethode denn nun die zielführendste sei.<sup>3</sup> Die Zwietracht um des ‚Kaisers Liederbuch‘, geradezu eine Schlammschlacht, ist durch Quellen in Form von zeitgenössischen Berichten oder Bildpostkarten vielfach dokumentiert<sup>4</sup> und erörtert.<sup>5</sup> Nachfolgend soll sie erstmals aus Sicht der (Musik-)Pädagogik in den Blick genommen werden.

Aus erzieherischer Perspektive erscheint das ‚Kaiserliederbuch‘ wenig durchdacht und kaum für einen großen Erfolg geeignet. Es hat aus pädagogischer Sicht einige Ähnlichkeit mit einer mehr als 100 Jahre älteren Liedkompilation: Johann Gottfried Herders Sammlung *Volkslieder* (Leipzig 1778/1779 und posthum 1807), die nicht weniger widersprüchlich ist und vielfach an ihren eigenen Ansprüchen scheiterte. Insofern sei hier

- 
- 3 Thomas Phleps, „Die richtige Methode oder Worüber Musikpädagogen sich streiten. Anmerkungen zur Funktion und zum Funktionieren von Solmisationssilben und ihren Produzenten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, in: Mechthild von Schoenebeck (Hg.), *Vom Umgang des Faches Musikpädagogik mit seiner Geschichte* (= Musikpädagogische Forschung 22), Essen 2001, S. 93–139, hier S. 93 ff.
  - 4 Eine schön zu lesende und den Zeitgeist vermittelnde Quelle zum Kaiserpreissingen aus zeitgenössischen Berichten ist Anonymus, „Das Kaiserpreissingen. Aus zeitgenössischen Berichten“, in: Franz Josef Ewens (Hg.), *Deutsches Lied und deutscher Sang. Deutsche Sangeskunst in Vergangenheit und Gegenwart*, eingeleitet von Karl Hammerschmidt, Karlsruhe u. a. 1930, S. 371–387, hier S. 371 ff. – Sehenswert sind auch die historischen Bildpostkarten der Universität Osnabrück zu zahlreichen Sängerfesten und Gesang(s)-Wettstreiten: <https://bildpostkarten.uni-osnabrueck.de> (Abruf 31.3.2022); siehe auch Sabine Giesbrecht, *Musik und Propaganda. Der Erste Weltkrieg im Spiegel deutscher Bildpostkarten* (= Beiträge zur Medienästhetik der Musik 14), Osnabrück 2014. – Erschienen sind auch detailreiche Festbücher zu den jeweiligen Gesang-Wettstreiten 1899 (Kassel), 1903 (Frankfurt), 1909 (Frankfurt), 1910 (Osnabrück) u. v. m.
  - 5 Etwa die eindrückliche Darstellung von Dietmar Klenke, *Der singende »deutsche Mann«: Gesangvereine und deutsches Nationalbewusstsein von Napoleon bis Hitler*, Münster u. a. 1998, hier S. 157–179 oder auch Michael A. Förster, *Kulturpolitik im Dienst der Legitimation: Oper, Theater und Volkslied als Mittel der Politik Kaiser Wilhelms II.* (= Mainzer Studien zur neueren Geschichte 25), Diss., Frankfurt/M. u. a. 2009, hier S. 199–211. – Für die flankierende Literaturrecherche speziell zum ‚Kaiserliederbuch‘ danke ich Timo Maul (Universität Bremen).

zum einen der Auffassung Michael Försters widersprochen, das ‚Kaiserliederbuch‘ sei „sicherlich nicht aus dem Grund [entstanden], aus dem beispielsweise Herder [u. a. ...] seinerzeit Volkslieder sammelten“<sup>6</sup>, zumal schon die zeitgenössische Herder-Forschung eine eindeutige Rezeptionslinie von Herder zu Rochus von Liliencron nachzeichnet, dem Begründer der Volksliedforschung und maßgeblichen Herausgeber des ‚Kaiserliederbuches‘.<sup>7</sup> Zum anderen kann überhaupt erst vor dem Hintergrund einer kritischen Analyse der größeren Zusammenhänge die Grundlage für eine Beurteilung geschaffen werden, die zeigt, dass selbst ein Komponist vom Range Humperdincks den Misserfolg des ‚Kaiserliederbuches‘ nicht verhindern konnte.

### Sängerbundfeste und Kaiserwettsingen im 19. Jahrhundert

Die Herausgabe des ‚Kaiserliederbuches‘ ist eng mit der Geschichte der Sängerbundfeste und dem Kaiserwettsingen verknüpft. Deren Tradition ist wiederum dicht mit der allgemeinen Begeisterung für den deutschen Nationalstaat verwoben. Diese war im Zuge der Befreiungskriege gegen Napoleon befeuert worden und manifestierte sich bereits weit vor der Julikrise 1914 auf vielfache Weise: Man feierte im ganzen Reich die siegreichen Schlachten gegen Frankreich im Deutsch-Französischen Krieg 1870/71, man war euphorisiert von Deutschlands Selbstbehauptung als Nationalstaat und man beförderte in der Folge den Imperialismus, besonders unter Wilhelm II. Träger der regelmäßig stattfindenden Sängerbundfeste waren die zahlreichen regionalen Sängerbünde (beispielsweise die Vereinigten Norddeutschen Liedertafeln in Hamburg oder Bremen), die 1862 in Coburg ihren Zusammenschluss im Deutschen Sängerbund gefunden hatten. Der 1888 zum deutschen Kaiser und König von Preußen ernannte Wilhelm II. protegierte die national gesinnten Sängerbundfeste in besonderer Weise, etwa durch das sogenannte Kaiserpreissingen. Die Sängerbundfeste samt Wettsingen hatten allerdings kaum augen-

---

6 Förster, *Kulturpolitik*, ebd., S. 199 mit Verweis auf Gotthold Klee, *Grundzüge der deutschen Literaturgeschichte für höhere Schulen und zum Selbstunterricht*, Berlin <sup>16</sup>1913, S. 102, 152, der allerdings keinen Vergleich mit dem ‚Kaiserliederbuch‘ vornimmt.

7 Hans Günther, *Johann Gottfried Herders Stellung zur Musik*, Diss., Leipzig 1903, S. 73.

scheinliche pädagogische Ziele und wurden von schwer überwindbaren Grundproblemen flankiert. Zur Abhilfe gab es im Laufe der Geschichte unterschiedliche Lösungsansätze (zu denen auch die Idee des ‚Kaiserliederbuches‘ gehörte), die allerdings wiederum zu neuen Problemen führten. Der folgende (musik-)pädagogische Blick ist ein weitgehend struktureller, der zunächst Ziele und Probleme der Sängerbünde beschreibt, um hernach deren Schwierigkeiten aufzuzeigen, wenn es galt, Lösungsansätze zu finden.

### Ziele und Probleme der Sängerbünde

Dietmar Klenkes Studie über die deutschen Gesangvereine veranschaulicht,<sup>8</sup> wie sehr sich das singende Bürgertum mit seinen nationalen Gesängen als wesentliche Stütze und staatstragende Kraft des Kaiserreiches verstand, insbesondere des Hohenzollern-Kaisertums. Es empfand seine vaterländischen Gelöbnisrituale als Teil einer Bewegung, ohne die ein neuer Nationalstaat Deutschland nicht denkbar gewesen wäre. Wenn man so will, sahen die Sängerbünde in ihrem Tun eine wichtige geistige und seelische Vorarbeit, die kriegerischer Tatkraft in nichts nachstand. Man trat selbstbewusst, in Augenhöhe mit dem Kaiser und damit kaum untertänig auf. Im Rahmen der regelmäßig stattfindenden und immer pompöser werdenden Sängerbundfeste wollte man die gesellschaftlichen Errungenschaften feiern, insbesondere den bürgerlichen Beitrag zur nationalen Reichseinigung, und den eigenen Bürgerstolz im Glanze des neuen Reiches spiegeln.

In Klenkes Geschichtserzählung klingt ein überwiegend pädagogischer Impetus der Sängervereine mit drei Zieldimensionen an, die aus Sicht der Geschichts- und Musikwissenschaft bisher kaum fokussiert wurden: **Erstens** habe man schon weit vor der Reichsgründung im Lied eben das besungen, was später Wirklichkeit werden sollte. Daraus folgerten die Sängervereine, ihre Lieder seien so wirkmächtig, dass sie eine Nation einen könnten. Dieser Gedanke war ein wesentliches Ziel, zu dessen Erreichen der Gesang instrumentalisiert werden sollte (die Musikpädagogik subsumiert diesen Wirkmechanismus unter dem Begriff ‚Erziehung durch

---

8 Klenke, *Gesangvereine* (wie Anm. 5), S. 150 ff.

Musik‘). **Zweitens** strebte man nun eine Spiegelung der nationalen Identität im deutschen Liedgut an, sodass sich eine Korrelation ergab: Wenn das Wunschbild eines geeinten Reiches in Form von Liedern imstande war, eine Reichseinigunng tatsächlich herbeizuführen, so lässt sich nunmehr die Realität wiederum im Besungenen spiegeln, um die Errungenschaften zu festigen oder zumindest (auch für die nachfolgende Generation) nicht verblasen zu lassen. **Drittens** glaubte man daran, zukünftig durch das Besingen der machtvollen Größe der geeinten deutschen Nation sowie des kriegerisch-heroischen Ursprungs mit Stolz die Erinnerung daran lebendig halten zu können – auch oder erst recht nach der Reichsgründung. Das Singen wäre also eine Art erziehungs- und bildungsrelevante Mnemonik.

Ebenjene Zieldimensionen lassen wichtige Fragen offen und führen bei genauer Sicht zu nicht unerheblichen Problemen, die im Folgenden dargestellt werden:

### **Zieldimension 1: Sind die Lieder wirklich so wirkmächtig?**

Klenke beschreibt das zunehmende Erlahmen der Männerchorbewegung nach der Reichsgründung, denn das Ziel der Reichsgründung war 1871 bereits erreicht:

Die nationale Einheit freudig zu besingen, war etwas gänzlich anderes, als sie zu erkämpfen. Der alte Schwung erlahmte deutlich absehbar an den enttäuschenden Teilnehmerzahlen der Deutschen Sängerbundfeste und am stark rückläufigen Verkauf der Bundesliederbücher des D[utschen] S[änger-] B[bundes].<sup>9</sup>

Anstatt die in der Vergangenheit hehren künstlerisch-politischen Ansprüche des deutschen Männergesangs aufrecht zu erhalten, wuchs nun das Bedürfnis nach Geselligkeit, männerbündischer Geborgenheit sowie Kontaktpflege, nach lustvollem und profilierendem Singen und öffentlichen Auftritten. Das einstige Ziel der nationalen Sache verschob sich zugunsten einer lustbetonten Freizeitkultur, einer Entspannung vom Berufsall-

---

9 Ebd., S. 152 f.

tag, verbunden mit alkoholischem Genuss. Das Sängerverfest als Verstärkung der Identität eines gemeinsamen Anliegens mutierte zu einer ‚preiswerten Gruppenreise‘. Schon Heinz Lemmermann bemühte dieses Narrativ, nach welchem dem Männergesang einerseits eine exorbitante Rolle in der deutschen Geschichte zugekommen sei und andererseits die Reichseinigung 1871 einen Wendepunkt darstellte, die lediglich zu einem Ausweichen in ein Abbild national gewünschter Wirklichkeit führte:

Der [...] Anfang des 19. Jahrhunderts schnell sich verbreitende bürgerliche Männergesang wurde eine der emotional tragenden Säulen des Bestrebens nach Reichseinigung. Als 1871 diese Einigung [...] realisiert war, blieb der Männergesang klingender Ausdruck nationalen Verhaltens.<sup>10</sup>

Diese an sich plausible Geschichtserzählung lässt einige Fragen offen, die sich hier nicht aufklären lassen, aber kurz angedeutet werden sollen: Dass Männer in Sängervereinen nicht nur dem Gesang frönten, sondern sie auch als sozialen Ort der Freizeitbetätigung betrachteten, verwundert zunächst nicht und würde ohne Zweifel auch in die heutige Zeit passen. Warum aber hielten die Wortführer der Sängervereine an einem Ziel fest, dem erstens die Mitglieder selbst nicht mehr naheiferten und das zweitens bereits erreicht worden war? Um so mehr stellt sich die Frage, ob noch andere Ziele als die der Reichseinigung und des Reichserhalts verfolgt wurden. Überdies steht im Raum, ob die Musik tatsächlich so wirkmächtig im Hinblick auf die Gemeinschaftsbildung war. Wenn sie es wäre, nämlich „im Lied stark, deutsch bis ins Mark“<sup>11</sup>, warum war sie dann nicht in der Lage, die Gemeinschaft zu versöhnen und zusammenzuführen, wenn doch gerade sie zur Reichseinigung beigetragen hatte? So betont Förster im Hinblick auf den Einfluss des Kaisers zur Versöhnung der Gesellschaft: „Der Tenor dieser Überlegungen war, dass das Volkslied das geeignetste Mittel sei, die Differenzen innerhalb der Gesellschaft zu überbrücken und das Volk ‚innerlich zu vereinen.‘“<sup>12</sup> Und auch Lem-

---

10 Heinz Lemmermann, *Kriegserziehung im Kaiserreich. Studien zur politischen Funktion von Schule und Schulmusik 1890–1918*, 2 Bde., Bd. 1: *Darstellung*, Diss., Bremen 1984, S. 175.

11 Ein typischer Fahnspruch der Zeit, zitiert nach: Lemmermann, ebd.

12 Förster, *Kulturpolitik* (wie Anm. 5), S. 208.



mermanns Studien, die auf die Gefahr der ideologischen Vereinnahmung durch Musik hinweisen, lesen sich fast durchgängig wie ein Erfolgsbuch des deutschen Kaisers, der es vermocht habe, die Musik politisch zu funktionalisieren.<sup>13</sup> Diese Deutung lässt an die Musikauffassung der griechischen Antike denken, in deren Ethoslehre die gute Musik verantwortlich für einen funktionierenden Staat (der Musik massiv lenkte) gewesen ist. So wie der Erfolg der griechischen Polis mit der Musik in Verbindung gebracht wurde, so verbuchten die Sängerbünde ihren Gesang als erfolgreichen Beitrag zur Reichseinigung. War nun der Untergang der Polis und gleichsam der deutsche Verlust von Krone und Krieg eine Folge unzulänglicher Musik?<sup>14</sup>

Schon Herder beschwor die im Alten Testament beschriebenen musikalischen Errungenschaften, er rühmte die fiktive Gestalt Ossian in der gälischen Heldendichtung und erwärmte sich besonders für die Wunderwirkungen der Musik im griechischen Altertum. Nach Herder könne die antike Mythologie samt ihrer ethisch-pädagogischen Konzeptionen immer wieder neu belebt und auch für heutige Bildungszwecke genutzt werden: So reiste er nach Italien, wie Alida Fliri Piccioni erläutert, um zu erkennen,

daß in seiner [Herders] Auffassung der Endzweck dieser Verwendung ein pädagogischer ist: in den *Paramythien* bringt er die Tradition mythologischer Dichtung mit der philosophisch-moralischen Belehrung der Fabel in Einklang; [...] so wirkt auch die Mythologie [...] an der *Bildung der Menschheit*, an der *Beförderung der Humanität* mit.<sup>15</sup>

---

13 Lemmermann, *Kriegserziehung* (wie Anm. 10). Diese Denkweise passt möglicherweise in die Zeit des 1930 geborenen Lemmermanns, der den Krieg und die Nachkriegszeit als junger Mann erlebt hat.

14 Aus provokativer marxistisch-leninistischer Sicht erweist sich das diametral entgegengesetzt: Der Zerfall der Ethoslehre samt *mousiké* sei nur im Rahmen des Niedergangs der Demokratie (nunmehr eine sklavenhalterische Metropolis) erklärbar. Dénes Zoltai, *Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis Hegel*, Übersetzung von Béla Weingarten, Berlin und Budapest 1970, S. 46 ff.

15 Alida Fliri Piccioni, „Griechische Mythologie und Italienerfahrung bei Herder“, in: Dieter Burdorf und Wolfgang Schweickard (Hg.), Annette Gerstenberg (Mitarb.), *Die schöne*

Er machte sich als Romantiker und Historist nur wenig Mühe, rational zu verstehen, warum die griechische ‚Wundermusik‘ in seiner Gegenwart nicht mehr zu wirken vermochte. Herder reichte der antiaufklärerische Aufruf, Menschen der späteren Zeit mögen das Gefühl ihrer Urväter zurückholen und damit eine gesungene Sprache als natürlichere Quelle der Musik finden. So wie die Kriegs-, Helden- und Väterlieder in der Seele der alten und wilden Völker lagen, so möge man auch heute die Seelen der Kinder mit Gesängen füllen, welche ihnen eine ewige Stimme zu Taten, Ruhe, Tugend und Trost sein sollen.<sup>16</sup> Scharfsinnige Kritiker betonen, die kalte Untersuchung sei trotz mancher gelegentlicher Zweifel an den überlieferten Wunderwirkungen nicht Herders Stärke gewesen; wohlwollende Verehrer Herders hingegen meinen, es sei nicht richtig, Herders abstrakte Ideen auf ihre Richtigkeit hin zu überprüfen und ihm Irrtümer nachweisen zu wollen. Schließlich bleibe der Musik dennoch die Aufgabe gestellt, wie bei den Griechen den Menschen zu bilden, d. h. die Schönheit seines Charakters und seiner Humanität zur Entfaltung zu bringen, auch wenn sich die erzieherische Zauberkraft nicht wiederentdecken oder -herstellen lasse.<sup>17</sup>

Erstaunlich ist die Klarheit eines Zeitgenossen Herders, Charles Burneys, der ähnlich wie Herder ein Reisender war und über seine Erkenntnisse reflektierte. Er kam dabei zu dem Schluss:

---

*Verwirrung der Phantasie. Antike Mythologie in Literatur und Kunst um 1800*, Tübingen und Basel 1998, S. 77–92, hier S. 84 f. (Kursivierung original).

- 16 Originalzitat siehe Alexander J. Cvetko, „... durch Gesänge lehrten sie ...“ *Johann Gottfried Herder und die Erziehung durch Musik. Mythos – Ideologie – Rezeption* (= Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik 16), Diss., Frankfurt/M. u. a. 2006, S. 144, 388.
- 17 Werner Friedrich Kümmel, *Geschichte und Musikgeschichte. Die Musik der Neuzeit in Geschichtsschreibung und Geschichtsauffassung des deutschen Kulturbereichs von der Aufklärung bis zu J. G. Droysen und Jacob Burckhardt* (= Marburger Beiträge zur Musikforschung 1), Diss., Marburg 1967, S. 79. – Walter Wiora, „Herders Ideen zur Geschichte der Musik“, in: Erich Keyser (Hg.), *Im Geiste Herders. Gesammelte Aufsätze zum 150. Todestag J. G. Herders* (= Marburger Ostforschungen 1), Kitzingen am Main 1953, S. 73–128, hier S. 77 f., 79, 90. – Arnfried Edler, *Studien zur Auffassung antiker Musikmythen im 19. Jahrhundert* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 20), Diss., Kassel u. a. 1970, S. 347 f. und passim.

Doch, der Mensch liebt nun einmal das Wunderbare; und manche abgöttliche Verehrer des Alterthums dachten nicht daran, daß die meisten außerordentlichen Wirkungen, die man der Musik der Alten beylegt, ihren Ursprung poetischen Erfindungen, und mythologischen Allegorien, zu danken haben; und sind daher in ihrer Leichtgläubigkeit so weit gegangen, daß sie diesen fabelhaften Erzählungen glauben, oder zu glauben vorgeben, um sie nur wider die neue Musik brauchen zu können, die, ihrer Meynung nach, weit unter der alten bleiben muß, so lange sie die Wirkungen nicht hervorbringen kann, die man der Musik des Orpheus, Amphion, und anderer wunderthätiger Barden, beygelegt hat.

Nicht weniger luzide ist ein Zeitgenosse Humperdincks: Arnold Schering konstatiert Anfang des 20. Jahrhunderts, im aufgeklärten Zeitalter „dürfte es selbst dem begeistertsten Griechenschwärmer nicht mehr einfallen, die Wirkungen der Musik allen Ernstes aus Aristoteles und Boethius zu erklären“.<sup>18</sup>

Auch wenn sich diese Ungereimtheiten nicht auflösen lassen, sei zumindest angedeutet, dass die Musikpädagogik in ihrer Geschichte nicht selten dazu neigte, die bildende, gar heilende und zugleich die gefahrenvolle, desaströse Wirkung von Musik zu beschwören. So heißt es zwar im geflügelten Wort, böse Menschen hätten keine Lieder, doch wie sind dann die Untaten des als feingeistiger Musikliebhaber bekannten Reinhard Heydrich im NS-Staat möglich gewesen?<sup>19</sup> Unstrittig ist zwar die Intention des Kaisers, sich etwa durch das Männerchorwesen, wie im Übrigen auch

---

18 [Charles Burney], *Dr. Karl Burney's Abhandlung über die Musik der Alten*. Aus dem Englischen übersetzt und mit einigen Anmerkungen begleitet von Johann Joachim Eschenburg, Leipzig 1781, S. 216. – Arnold Schering, „Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung“, *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 8 (1907), Heft 7, S. 263–271 und Heft 8, S. 315–322, hier S. 269.

19 So hatte etwa Hans-Christian Schmidt 1977 im Rahmen der VI. Bundestagung des *Verbandes Deutscher Schulmusikerzieher* (VDS) in Hamburg zum Thema *Bilden – Helfen – Heilen. Musikunterricht zwischen Erziehung und Therapie* die Ambivalenz Reinhard Heydrichs in die Diskussion gebracht, um einen vorschnellen Zirkelschluss zu verhindern: wer Musik mache, sei zwangsläufig emotional stabilisiert. Hans-Christian Schmidt, „Diskussionsbericht“, in: *Musik und Bildung. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Musikerziehung* 10 (1978), S. 42–45, hier S. 45.

durch den Schulgesangunterricht, „Sozialisationsinstanzen zum Zwecke von Indoktrination und emotionaler Bindung“ zu bedienen, indem durch die vielzitierte „Pflege des deutschen Liedes“ in Korrelation kriegsbezogene Motive gepflegt werden sollten.<sup>20</sup> Fraglich bleibt letztlich die konkrete Wirkungsmacht der Lieder, die in den Quellen und Darstellungen unermüdlich suggeriert wird.

## Zur Zieldimension 2: Erziehung oder lediglich Abbild durch Musik?

Wie bereits angedeutet, hatte der Männergesang auch oder besonders nach 1871 die Funktion, ein „klingender Ausdruck nationalen Verhaltens“<sup>21</sup> zu sein und zu bleiben. Die Lieder, insbesondere Volkslieder, verstand man somit als Abbild des Volkes. Viele „Chorleiter und Vereinsführer glaubten, in den volkstümlich schlichten Formen ein bewährtes nationales Erziehungsmittel wiederentdeckt zu haben.“<sup>22</sup> Zwar erlebte das Volkslied in diesem Zusammenhang um 1890 eine Art Wiedergeburt, doch handelte man sich durch die Hintertür viele Probleme ein, die bereits bei Herders ‚Volkslieder‘-Sammlung zu beobachten sind. So hat Herder zwar den Begriff Volkslied geprägt, doch ist sich die Forschung einig, Herder habe nicht das echte Lied des Volkes gesammelt, denn zu groß war seine Abneigung gegen (vermeintliche) Gassen- und Pöbellieder – diese „Schüssel vom Schlamm“.<sup>23</sup> Herder und Gleichgesinnte kümmerten sich nicht übermäßig darum, „was in den Gruppen des singenden Volkes wirklich gesungen wurde“; durch Herders stark ästhetisch orientierte Auswahl der Volkslieder sowie seine retrospektive Verklärung habe sich, so die Kommentatoren, seine Sammlung als eine Art Fiktion, ein „schöpferischer Irrtum“ erwiesen.<sup>24</sup>

Neben all diesen Widersprüchen bleibt schließlich die Frage, inwiefern ein klingendes oder wenigstens gedrucktes Abbild einer Gesellschaft zur

---

20 Lemmermann, *Kriegserziehung*, Bd. 1 (wie Anm. 10), S. 175. – Siehe für weitere Quellen exemplarisch ebd., S. 175 ff.

21 Ebd.

22 Klenke, *Gesangvereine* (wie Anm. 5), S. 166.

23 Zitiert nach und vgl. auch Cvetko, *Herder* (wie Anm. 16), S. 383 f., 387.

24 Ernst Klusen, *Volkslied. Fund und Erfindung*, Köln 1969, S. 123, 133 f. und 136 f.

pädagogischen Entfaltung kommen kann: Zwar wird gelegentlich eingeräumt, das Volkslied sei für Herder nicht nur Ausdrucksmöglichkeit, der Volksgesang nicht nur Spiegel der Volksseele, sondern durchaus ein starkes Mittel zur sittlichen Erziehung, besonders durch die Verankerung des einzelnen Menschen im Volksganzen.<sup>25</sup> Doch Herders Rückblende auf die Zeiten der Wechselwirkungen von Staat und Dichtkunst im klassischen Griechenland sei viel größer als sein erzieherischer Wille in der Gegenwart. Eine grundlegende Analyse der Wirkungsmöglichkeiten finde nicht statt, es blieb nur bei Anspielungen und bisweilen bei konventionellen humanistischen Formulierungen. Herder wollte mit seiner zweibändigen Volksliedsammlung die Völker nicht abgrenzen, sondern das gemeinsame Band der Menschheit in allen Zeiten dokumentieren und mittels zunehmend kultivierterer Lieder eine Art Abbild des Humanitätsgedankens zwischen vier Buchdeckeln schaffen,<sup>26</sup> was im Grunde genommen aus Sicht der Pädagogik bescheiden wenig ist. In der Summe seien ‚Volkslied‘ sowie ‚Humanität‘ damit bei Herder nicht mehr als Stimmungsbegriffe.<sup>27</sup> Und nur wenige Autoren erklären den Zusammenhang zwischen einem Abbild oder Spiegel als adäquate musikalische Ausdrucksform und dem darin zugeschriebenen Bildungsmittel, wie Lettau das 1884 weit nach Herder für die Elementarschule beschreibt:

Denn ‚was dem vollsten, wärmsten Herzschlage eines Volkes entstammt, was seinem tiefinnersten Gemüthsleben entquollen ist ...‘, das vermag sei-

---

25 Vgl. u. a. Eckhard Nolte, *Die Musik im Verständnis der Musikpädagogik des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Theorie musikalischen Lernens und Lehrens in der Schule* (= Beiträge zur Musikpädagogik 2), Habil., Paderborn u. a. 1982, S. 100 f. und Cvetko, *Herder* (wie Anm. 16), S. 401 f.

26 Lili Michaelis, *Die Idee der ästhetischen Erziehung und ihre Bedeutung für die Musikerziehung und Musikpraxis*, Diss., Heidelberg 1938, S. 43 ff. – Rudolf Scharnberg, *Volkslied und Volksbildung. Der pädagogische Gehalt der deutschen Volksliedbewegung*, Hamburg 1939, S. 8–25 sowie Wolfgang Heybey „Über Herders Volkslieder. Ein Beitrag zum Problem des christlichen Humanismus“, in: *Pädagogische Rundschau* 5 (1950/51), S. 49–56, hier S. 55. – Der Humanitätsgedanke sei letztlich der „eigentlich-pädagogische Zweck der Volkslieder“, Christoph Michel, „Nachwort“, in: ders. (Hg.), *Johann Gottfried Herder: Laßt in die Herzen sie dringen. Volkslieder*, Frankfurt/M. und Leipzig 2003, S. 121.

27 Günther, *Herder* (wie Anm. 7), S. 69 f.

nerseits auch zu erwärmen, (zu) erfreuen, (zu) trösten, (zu) erläutern; und darin besteht die erziehlche Kraft des Volksliedes, und darum gebührt ihm der Platz in der Volksschule<sup>28</sup>

Inwieweit sich indes das Volkslied als Gesangstoff in der Elementar- oder Volksschule als (in den Worten Noltes) „hervorragendes Bildungsmittel“ erwiesen hat und wie genau diese Vorstellung in den Schulen didaktisch umgesetzt wurde, lässt sich nur schwer nachvollziehen, erst recht nicht für die Männergesangvereine. So hatten weder Herder mit seinen Volksliedern am Ende des 18. Jahrhunderts noch die Männergesangvereine mit ihren nationalen Liedern am Ende des 19. Jahrhunderts viel zu bieten, wenn sie sich lediglich auf ein Abbild einer gewünschten (längst vergangenen) Welt beschränkten und damit weit hinter den pädagogischen Möglichkeiten der Zeit blieben.

### **Zur Zieldimension 3: Können Lieder als Mittel zur Erinnerung sich oder etwas lebendig erhalten?**

Die Sängervereine besangen die geeinte deutsche Nation und „hielten voller Stolz die Erinnerung an ihren kriegerisch-heroischen Ursprung lebendig“. So hieß es auf dem Hamburger Sängersfest 1882: „Und die Liebe zum Vaterland – sie hat im Liede sich lebendig erhalten“.<sup>29</sup> Doch reichte das Lied als Medium allein nicht aus, um die Erinnerung lebendig zu halten.

---

28 Lettau [O.?), *Das Volkslied als Gesangstoff in der Elementarschule* (=Sammlung pädagogischer Aufsätze 6), Danzig 1884, S. 3 (nicht beschaffbar), hier zitiert nach: Nolte, *Musik im Verständnis der Musikpädagogik* (wie Anm. 26), S. 103. – Es handelt sich für Heimann im Hinblick auf Herder, dem selbstredend nicht entgangen war, „daß er solchen Liedern mit dem Abdruck ein erhebliches Unrecht tat“, dennoch um eine „unfaßbare Wertidee, die ethisch-ästhetischen Charakter hat,“ in dem der Ausdruck der verschiedenen charakterlichen Prägungen auf dem Weg Kräfte freimachen könne, derer sich der Pädagoge bedienen mag. Siehe Walter Heimann, *Musikalische Interaktion. Grundzüge einer analytischen Theorie des elementar-rationalen musikalischen Handelns dargestellt am Beispiel Lied und Singen* (=Musikalische Volkskunde. Materialien und Analysen 9), Köln 1982, S. 99 ff.

29 Zitiert nach: Klenke, *Gesangvereine* (wie Anm. 5), S. 150 f.

Vielmehr boten die in mehrjährigem Abstand stattfindenden nationalen Sängerbundfeste einen Rahmen, in dem die Lieder erst zur Entfaltung kamen. Das dokumentieren im Übrigen auch die zahlreichen Schulfeiern „als emotionaler Anker von Herrschaftsstabilisierung und Mittel der Kriegsvorbereitung“.<sup>30</sup> „In Feiern wurde das angestrebt, was ein intellektuell-mechanistisch bestimmter Lerndrill im Unterricht schwerlich erreichen konnte: Emotionale Verankerung ideologischer Doktrinen und damit Herrschaftsstabilisierung.“<sup>31</sup>

Gefeiert wurden insbesondere der Geburtstag des Kaisers und die Schlacht von Sedan 1870. Ohne die enorme Missbrauchsgefahr durch ideologisch aufgeladene Lieder samt Feiern schmälern zu wollen, sei dennoch erwähnt, dass auch hier die Intention allein noch keine Erfolgsgeschichte ausmacht. Möglicherweise war die Wirkung auf die Schulmeister gelegentlich höher als die auf Schüler, wenn sie sich etwa über den Schulmeister, der eine feierliche Ansprache hielt, lustig machten: „Er machte dabei ein so feierliches Gesicht und schlenkerte mit den Armen herum, daß wir uns gegenseitig anstießen – so ein Angeber.“<sup>32</sup> Auch Lemmermann räumt ein:

Daß angeblich nichts den Frieden und die Ordnung der viel zitierten ‚guten alten Zeit‘ zu stören vermochte, war ein Irrtum, der durch den 1. Weltkrieg drastisch aufgedeckt wurde, wenn er auch im ‚Raum der Begeisterung‘ [...] zu Kriegsbeginn und von vielen auch später im Zuge der Verdrängung von Realitäten nicht eingestanden wurde.<sup>33</sup>

Wie auch immer man den Erfolg bewertet: Die Lieder für sich alleine waren kaum geeignet, die Erinnerung wach zu halten. Vielmehr bedurfte es eines Rahmens wie alljährlicher Feiern, in denen die Lieder eine reprä-

---

30 Siehe hierzu die umfangreiche Darstellung und Dokumentation bei Lemmermann, *Kriegserziehung*, Bd. 1 (wie Anm. 10), S. 178 ff. und Bd. 2: *Dokumentation*, Bremen 1984, S. 73 ff.

31 Lemmermann, *Kriegserziehung*, Bd. 1 (wie Anm. 10), S. 180 f.

32 Zitiert nach: ebd., S. 190 (B. Roseland, *Aus meiner Schulzeit!*, übertragen aus dem Niederdeutschen im Heimatkalendar für den Landkreis Verden von Heinz Lemmermann).

33 Ebd., S. 186.

sentative Bühne fanden, wie sie gerade im Rahmen von Sängerbundfesten gegeben war.

Zudem wirkte eine weitere, schon angesprochene Grundproblematik mit, in die sich schon Herder verstrickt hatte. So bedienten sich, wie Franz Leitner 1906 treffend erläuterte, „die ältesten Völker [...] der gesungenen Rede als eines Gedächtnismittels, um ihre Satzungen, Lehren und Ruhmestagen großer Helden den künftigen Geschlechtern zu vererben.“<sup>34</sup> Und auch Herder konnte sich zeitlebens für die Schriftlosigkeit „noch nicht zivilisierter“ Völker, für die Kulturen in der Vorgeschichte und im Altertum erwärmen, denn Gesänge seien das Archiv des Volkes. Die Letternkunst sei ein totes Medium, denn mit Einführung der Schrift sei der größte Teil dieses alten ursprünglichen Worts zu Grabe getragen worden. Daher sei gerade das Volkslied für ihn das Gegenbild zur Papierkultur,<sup>35</sup> die er nun aber selbst durch seine Volkslied-Kompilationen befördert.<sup>36</sup> Und wenn die Gesänge in den alten Zeiten wirklich das Vermögen hatten, die kollektive Erinnerung einer Kulturgemeinschaft lebendig bar jeden Text- und Notendruckes weiterzugeben, warum muss Herder ebendieses beschwören und für seine Gegenwart reklamieren? Auch bei den Wortführern der Männergesangsvereine schwingt die Idee mit, die Lieder alleine reichten schon, die Erinnerung an die Geschichte wachzuhalten. Bestenfalls könne man auf die pompösen Begleitveranstaltungen gänzlich verzichten, zumal sie vom eigentlichen Ziel ablenkten. In der Summe zeigt sich, dass die Vorstellung über das mnemonische Vermögen der Lieder größer ist als die Wirkungen in der Realität, zumal auch das Vergessen selbst eine anthropologische Konstante ist.

Es zeigt sich also, wie schwer die Grundprobleme im Hinblick auf die übergeordneten Ziele wogen, zu deren Lösung man unterschiedliche Ideen entwickelte. Diese sollen nunmehr im Folgenden als drei unterschiedliche Lösungsansätze vorgestellt werden.

---

34 Leitner, Franz, *Der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen und christlichen Altertum. Ein Beitrag zur jüdischen und christlichen Kulturgeschichte*, Freiburg im Breisgau 1906, S. 12.

35 Nolte, *Musik im Verständnis der Musikpädagogik* (wie Anm. 25), S. 104.

36 Ausführlich bei Cvetko, *Herder* (wie Anm. 16), S. 383 ff., 243 ff. (zur Tradition der mündlichen Überlieferung), S. 234 ff. (zur Kunst der Mnemonik).



### Lösung 1: Das Wetttsingen

Eine beliebte Tradition war das Preissingen.<sup>37</sup> Der Wettbewerb ist eine gebräuchliche didaktische Methode in der Schule, um die (intrinsische) Motivation der Lernenden zu steigern. Er wird immer dann didaktisch fragwürdig, wenn er nicht mehr nur Methode ist, sondern zum hauptsächlichsten Ziel avanciert. In ebendieser Frage hatten die Verbandsführer des Deutschen Sängerbundes erhebliche Konflikte mit dem Kaiser, denn diesem Brauch lag ein liberales Leistungsdenken und sportliche Wettkampfleidenschaft zugrunde. Genau das stand im Widerspruch zu dem eigentlich gewünschten Gemeinschaftsgeist der vaterländischen Sängervereine: „Der Wettstreit, so lautete der Haupteinwand, wirke trennend, nicht zusammenführend und harmonisierend.“<sup>38</sup> Diesen Konflikt hatte der Kaiser selbst evoziert, als er in seinem *Allerhöchsten Erlaß vom 27. Januar 1895* anlässlich seines Geburtstages einerseits feststellte, „Deutsches Lied und Deutscher Sang [hätten] alle Zeit auf die Veredelung der Volksseele einen segensreichen Einfluß geübt und die Nation in der Treue gegen Gott, Thron, Vaterland und Familie gestärkt“. Andererseits stiftete er mit diesem Erlass zugleich einen Wanderpreis, „welcher bei einem etwa jährlich zu veranstaltenden Wettstreit deutscher Männergesangsvereine dem jedesmaligen Sieger für die beste Leistung auf diesem Gebiete zuerkannt werden soll.“<sup>39</sup> Der Wettkampf und die Veredelung des vaterländischen

---

37 Es entwickelte sich besonders im 19. Jahrhundert parallel zum Wettbewerbswesen im Zusammenhang mit dem Virtuositentum und dem sich ausbreitenden Liebhabermusizieren in Instrumental- und Vokalensembles. Beweggründe und Interessen sind u.a. pädagogischer Art und werden insbesondere im 20. Jahrhundert zunehmend zum Erziehungsprinzip. Vgl. Rohlf's, Eckart, „Wettbewerbe und Preise“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG2)*, Sachteil, Bd. 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 1984–2001, hier Sp. 1984 f., 1995 f.

38 Klenke, *Gesangsvereine* (wie Anm. 5), S. 16.

39 Aus dem *Centralblatt für die gesammte Unterrichts-Verwaltung in Preußen. Herausgegeben in dem Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten*, Nr. 3, Berlin, 20.3.1895. Abgedruckt auch bei Anonymus, „Kaiserpreissingen“ (wie Anm. 4), ohne Seitenzahl oder – gekürzt – auch bei Lemmermann, *Kriegserziehung*, Bd. 1 (wie

Gemeinschaftssinns passten allein schon deswegen nicht zusammen, weil Wettbewerbschancen aufgrund der sozialen Herkunft, Lage und musikalischen Ausbildung der Akteure unterschiedlich waren und zugleich eine Art Wettbewerbsegoismus gezüchtet wurde, nicht aber vaterländische Verbundenheit. Ebendeshalb verschob sich mit dieser Methode der Zweck, nämlich den nationalen Gemeinschaftssinn zu stärken: „In Sachen Volkserziehung traute man sich [gemeint ist das Bundesorgan des Deutschen Sängerbundes] mehr zu als dem Kaiser.“<sup>40</sup> So hatte der Wettkampfgedanke nicht nur eine Verschiebung des eigentlichen patriotischen Ziels zur Folge, sondern zog letztlich zwei andere folgenschwere Nachteile nach sich. Eben durch den Wettbewerb hat sich erstens eine „Verkünstlichung des Gesangs“ breit gemacht, und überhaupt wurden die Sätze für gemischten Chorgesang immer aufwändiger und kunstorientierter zu Lasten des eigentlich intendierten einfachen Volksliedes. Ebendiese ästhetischen Maßstäbe standen im Verdacht, dem „weibischen“ und damit „unpolitischen Luxus“ Vorschub zu leisten.<sup>41</sup> Schon Herder sah das Volkslied als Gegenbild zur künstlichen Denkart seines Jahrhunderts. Eigentlich sollte es ein Gegenbegriff zu „Kunstlied“ sein – ein Anspruch, den Herder jedoch selbst nicht einlöste.<sup>42</sup> Zweitens führten die erbitterten Platzkämpfe zwischen den Chören zu großem Verdruss.<sup>43</sup>

## Lösung 2: Der ‚erhobene Zeigefinger‘

Klenke berichtet in seiner Darstellung immer wieder eindrücklich, wie sehr sich die Wortführer der Sängerbünde und deren Chorleiter um die moralische Unbekümmertheit ihrer Vereinsmitglieder sorgten, da sie

---

Anm. 10), S. 177 f. – Schon früher zeigte sich Kaiser Wilhelm I. großzügig, etwa 1880 beim Kölner Wettstreit, indem er eine Goldmedaille als Preis aussetzte sowie zusätzlich 1.500 Mark für einen weiteren Preis zur Verfügung stellte. Klenke, *Gesangvereine* (wie Anm. 5), S. 159 f.

40 Klenke, *Gesangvereine* (wie Anm. 5), S. 163 f., 165.

41 Ebd., S. 166.

42 Nolte, *Musik im Verständnis der Musikpädagogik* (wie Anm. 25), S. 104 und Cvetko, *Herder* (wie Anm. 16), S. 43, 384 und 401.

43 Lemmermann, *Kriegserziehung*, Bd. 1 (wie Anm. 10), S. 176.

nicht nur künstlerischen, sondern vor allem auch politischen Ansprüchen genügen wollten. Vermehrt erhoben sie pädagogisierend „den oberlehrerhaften Zeigefinger“, der an der Basis recht wirkungslos nur „als übertriebener Abstinenzappell“ ankam (besonders im Hinblick auf alkoholische Getränke).<sup>44</sup> Zuweilen erinnert das an die Figur des Lehrer Lämpel, der in Wilhelm Buschs *Max und Moritz* (1865) ebenfalls wirkungslos blieb. Und weil auch die Sängerführer selbst mit harscher Kritik keinen Erfolg hatten, blieb ihnen nichts anderes übrig als zu dramatisieren. Erst dann wurden, so Klenke, „die außenpolitischen Krisen und die sozialdemokratischen Herausforderungen über den mahnenden bildungsbürgerlichen Zeigefinger im Vereinsleben wirksam“, wenn etwa die eigene Lage oder die der Nation für besorgniserregend gehalten wurde. Besonders problematisch wurde dieser Lösungsansatz, wenn die Wortführer außenpolitische Krisen zu nationalen Existenzkrisen hochspielten:

Und genau darum war es nach 1900 nicht immer zum Besten bestellt: In den nationalistisch angespannten Vorkriegsjahren drohte Wilhelm II. seinen Vertrauenskredit auch mit verfehlten musikpolitischen Experimenten zu verspielen, nicht nur mit seiner erfolglosen Außenpolitik, die Deutschland in der imperialen Mächtekonkurrenz mehr und mehr ins Abseits kapultierte, so die Perspektive der Sängerführer.<sup>45</sup>

Ebenso ins Leere zielte der „Rüffel vom Kaiser“<sup>46</sup> an die musikalischen Leiter der Männergesangvereine, mehr patriotische Lieder singen zu lassen: „Nach dem Schluß des 2. Kaiserpreissingens deutscher Männerchöre [1903] in Frankfurt/M. rügt der Kaiser in Gegenwart des Kultusminister Dr. Studt die Dirigenten, unter ihnen viele Lehrer, u. a. wegen unzulänglicher Liedauswahl.“<sup>47</sup> Ob die Rüge der Majestät erfolgreich war, betrachtet Lemmermann recht differenziert. Einerseits sei „kaum zu bezweifeln, daß ein solcher Appell seine Wirkung hatte“, allein schon, weil die „Kaiser-

---

44 Klenke, *Gesangvereine* (wie Anm. 5), S. 155 f.

45 Vgl. ebd., S. 156 f., S. 165.

46 Lemmermann, *Kriegserziehung*, Bd. 2 (wie Anm. 30), [Überschrift zu] Dokument 71, S. 738.

47 Ebd.

Schelte“ vielfach publiziert wurde; außerdem wirkten die Chorleiter, im Hauptberuf häufig Lehrer, als Multiplikatoren, sodass sie den Chor- und Schulgesang sicherlich beeinflussen konnten. Andererseits merkt Lemmermann an: „Wirkungen dieser Art sind natürlich nicht meßbar, doch müssen sie im Zusammenhang mit kultur- und schulpolitischen Maßnahmen und Einflüssen gesehen werden [...]“. <sup>48</sup>

### Lösung 3: Das Volksliederbuch auf Veranlassung des Kaisers und Humperdincks Beitrag

Das nach Abschluss des Frankfurter Wettstreits geäußerte Missfallen des Kaisers ist inhaltlich recht konkret, denn er monierte, es seien zu viele schwierige, komplizierte Werke gesungen worden, die kompositorische Qualität sei nicht gut genug, man habe viel mehr einfache Volkslieder nach der Art von *Ich hatt' einen Kameraden* oder *Fridericus Rex* zu singen. Diesem deutlichen Tadel folgten konkrete Erwartungen des Kaisers. Er wünschte sich weniger Lyrisches, dagegen mehr Energisches, Männliches und patriotisch Stärkendes, das beim Volk Wirkung zeigen sollte. Genau in diesem Zusammenhang legt er seinen Lösungsvorschlag für ein Kaiserliederbuch offen:

Die Wahl der Chöre werde Ich in Zukunft dadurch entsprechender zu gestalten versuchen, daß Ich eine Sammlung veranstalten werde sämtlicher Volkslieder, die in Deutschland, Österreich und der Schweiz geschrieben, gesungen oder bekannt sind, gleichgültig ob der Komponist bekannt ist oder nicht. Sie wird katalogisiert werden, und Ich werde dafür Sorge tragen, daß sie allen Vereinen billig und einfach zugänglich sein kann. Dann werden wir in der Lage sein, aus diesem Kreise Lieder zu suchen, die wir brauchen. [...]

Meine Herren! Ich erwarte von Ihnen, daß Sie möglichst dieser Ansicht und diesen Meinen Ratschlägen entsprechen werden. <sup>49</sup>

---

48 Lemmermann, *Kriegserziehung*, Bd. 1 (wie Anm. 10), S. 178.

49 Lemmermann, *Kriegserziehung*, Bd. 2 (wie Anm. 30), Dokument 71, S. 738.

Drei Jahre später erschien eine opulente Sammlung von 610 Liedern mit dem Titel *Volkslieder für Männerchor. Herausgegeben auf Veranlassung Seiner Majestät des Deutschen Kaisers Wilhelm II.* bei Peters in Leipzig (1906). Hierfür war zuvor eine beratende Kommission gebildet worden, zu der auch der in der Musikpädagogik prominente Musikwissenschaftler Prof. Dr. Hermann Kretzschmar gehörte. Aufschlussreich ist das Vorwort von Rochus von Liliencron, der die Verankerung der Sammlung im Volkslied betont: Es sei ein „Volkslieder-Buch“, zugleich aber auch ein Liederbuch für das Volk, also ein „Volks-Liederbuch“, welches die verschiedenen Gesellschaftsklassen ansprechen soll.<sup>50</sup> Ebendeshalb müssten die Lieder in dieser Kompilation so ausgewählt sein, dass sie musikalisch gesehen einfach und im Hinblick auf die patriotische Wirkung anspruchsvoll genug sind. Die kaiserliche Liedkompilation verstand sich folglich als Antwort auf die hier skizzierten Grundprobleme. So war das Anliegen des Kaisers samt seiner Kommission durchaus engagiert und motiviert, doch aus pädagogischer Sicht nicht mehr als ein (naiv gedachter) Versuch, der kaum zum gewünschten Erfolg führen konnte. Der Grund dieses Scheiterns wird nachfolgend in vier Punkten skizziert:

**Erstens:** In der Geschichte der Liedsammlungen schimmert immer wieder die Grundansicht durch, man könne mit einer solchen Kompilation eine Monopolstellung für sich beanspruchen. Selbst in weitaus früheren Zeiten, in denen Buchdrucke nicht so leicht zu beschaffen waren, sind solche Monopolanliegen gescheitert. So intendiert etwa August Ludwig Hoppenstedt mit seinen *Lieder[n] für Volksschulen* (1793 ff.), dem sittlichen Verfall entgegenzuwirken. Man glaubte, durch die Verbreitung von geeigneten Liedern die Auswahl derselben beeinflussen und damit die sittlich-ethische Haltung der Menschen sowohl in Kindertagen als auch für das gesamte weitere Leben steuern zu können. Vielfach hat man aber dabei die Möglichkeiten der Einflussnahme überschätzt, etwa bei dem vergeblichen Bemühen, Trink- und Liebeslieder, welche der „Veredelung des Gemüths“ schaden, zu verdrängen. Das erwies sich als weitgehend unmöglich, denn „wo eine Melodie dem Volke zusagte, da verbreitete sie sich [...] mit

---

50 *Volksliederbuch für Männerchor* (wie Anm. 1), S. VII (aus dem Vorwort von Liliencron). – Eine umfangreiche und lesenswerte Analyse hat Brusniak, „Volksliederbuch für Männerchor“ (wie Anm. 2) vorgelegt.

unglaublicher Schnelligkeit aus einem Lande, sogar aus einem Weltteile in den andern“.<sup>51</sup> Allein schon mit diesem Wissen ist es erstaunlich, wie sehr der Kaiser glaubte, die Auswahl von oben oktroyieren zu können.

**Zweitens:** Das Grundanliegen, in einer Liedkompilation ein spiegelhaftes Abbild der Gesellschaft zu leisten, das wiederum auf die gewünschte Gesellschaft zurückwirkt, ist oben bereits ausführlich besprochen und problematisiert worden. Jedenfalls stellt sich bei der Liedauswahl des ‚Kaiserliederbuches‘ die Frage, was abgebildet wurde: War es ein Volksliederbuch oder doch mehr ein Volks-Liederbuch, bei dem der Rückwirkmechanismus besonders darauf abzielte, die unterschiedlichen Klassen der Gesellschaft miteinander zu versöhnen? Für das ‚Kaiserliederbuch‘ gilt eben das, was Ernst Klusen bereits für die Liedsammler im 18. Jahrhundert luzide konstatiert. Es zeige sich, dass das Wirken Herders und seiner Freunde

nur von sehr bedingtem Einfluß auf das Gruppenlied war. [...] Nicht weil die Gebildeten als die Verwalter der schriftlich überlieferten Kultur das, was ‚das gemeine Volk‘ sang, nicht interessierte, sondern – merkwürdiges Paradox – weil sie es so sehr interessierte, daß sie als Aufklärer, Philanthropen und Pädagogen darauf bedacht waren, das Liedersingen – freilich im Dienste der Aufklärung und der Erziehung – durch alle Schichten zu verbreiten. Deshalb wurden Liedersammlungen veranstaltet, [...]

---

51 [August Ludwig Hoppenstedt], *Lieder für Volksschulen*, Schulmeister-Seminario zu Hannover 1793. – F[erdinand] L[udwig] I[mmanuel] Dillenius (1828), *Mein letztes Wort über vierstimmigen Gesang. In einer Beleuchtung der sogenannten „Widerlegung der Schwierigkeiten u. s. f. von Nik. Gerber“*, Tübingen 1828, S. 33 ff. – Ausführlich bei Alexander J. Cvetko, „Oder meint Ihr, daß das Singen sündhaft sey?“ Zum Umgang mit unsittlichen Liedern in der Schule – früher und heute“ (Teil 1), in: Bärbel Kuhn und Astrid Windus (Hg.), *Geschichte für Augen, Ohren und Nasen. Sinnliche Wahrnehmungen in der Geschichte. Fachwissenschaftliche Beiträge im Rahmen der Lehrerfortbildung/Tagung „Historica et Didactica“ vom 23.–24. Januar 2015 an der Universität Siegen* (=Historica et Didactica. Fortbildung Geschichte. Ideen und Materialien für Unterricht und Lehre 8), St. Ingbert 2016, S. 17–29, S. 17 ff. sowie Alexander J. Cvetko und Wolfgang Feucht, „Problematische Lieder in der Schule als Thema des Geschichtsunterrichts. Zum Umgang mit unsittlichen Liedern in der Schule – früher und heute“ (Teil 2), in: Kuhn und Windus, ebd., S. 101–107, hier S. 101 ff.

deshalb aber kümmerte man sich zu Beginn des letzten Drittel dieses [18.] Jahrhunderts nicht darum, was in den Gruppen des singenden Volkes wirklich gesungen wurde.<sup>52</sup>

So wurde in der bereits genannten philanthropischen Sammlung *Lieder für Volksschulen* (1793), aber auch im recht bekannten *Mildheimische[n] Liederbuch* (1799) nicht das gesammelt, was wirklich gesungen wurde, sondern das zusammengestellt, was gesungen werden sollte.<sup>53</sup> Schon bei Goethe war der Wunsch größer als die Realität, wenn er sagt, Volkslieder gäben Zeugnis von der Dichtkunst der Völker und der Welt und seien „nicht ein Privaterbteil einiger feiner, gebildeter Männer“ (hierauf hat besonders der Sozialismus häufig rekurriert). Im Gegenteil: Weder Goethe noch Herder und viele weitere Liedsammler haben sich um die Belange des Volkes wirklich geschert,<sup>54</sup> was auch für das ‚Kaiserliederbuch‘ gelten mag. Und schließlich sei in diesem Zusammenhang nochmals die nicht unproblematische Paradoxie erwähnt, wonach sich das ‚echte‘ Volkslied in schriftloser Form tradierte und mit dieser lebendigen Weitergabe auch Inhalte weitergegeben wurden, die per se einen pädagogischen Impetus haben. Zugleich tilgt jede Kompilation von Volksliedern durch eine formalisierte und gedruckte Druckausgabe stets auch regionale Besonderheiten, was eine explizit in Gang gesetzte Globalisierung eines Standardrepertoires bedeutete, die schon für die Gregorianischen Gesänge galt.<sup>55</sup>

**Drittens:** Wie genau der erzieherische Prozess zugunsten von Patriotismus in Gang gesetzt werden sollte, erschließt sich weder in der Anwendung des ‚Kaiserliederbuches‘ noch in der Agitation von Seiten der Sängerbünde, die sich in Sachen Erziehung mehr zutrauten als dem Kaiser.<sup>56</sup> Aber wie genau hat man sich eine (nicht?) erfolgreiche *Didak-*

---

52 Klusen, *Volkslied* (wie Anm. 24), S. 130 f.

53 Ebd. – Ausführlich auch bei Cvetko, *Herder* (wie Anm. 16), S. 392 ff.

54 Ausführlich mit Verweisen, auch das Goethe-Zitat, bei Cvetko, *Herder* (wie Anm. 16), S. 393.

55 Reinhard Schneider, „Musikpädagogik zwischen Globalisierung und Regionalisierung“, in: Siegmund Helms (Hg.), *Musikpädagogik zwischen Regionalisierung, Europäisierung und Globalisierung* (=Musik im Diskurs 15), Kassel 2000, S. 134–143, hier S. 139.

56 Klenke, *Gesangvereine* (wie Anm. 5), S. 165.

tik vorzustellen, die von so hohen patriotischen Ansprüchen und Erwartungen ausging? Einen recht kuriosen und billigen Vorschlag entwickelte Georg Rolle, der sich auf den Kaiser direkt beruft, welcher im Rahmen der Schulkonferenz 1890 gesagt hatte, er suche kräftige Soldaten. Rolle sah im Schulgesangunterricht eine Stärkung der Volksgesundheit, denn „eine kräftige Generation gibt's nicht ohne kräftige Lunge, und dazu kann am besten mithelfen der richtige Schulgesangunterricht.“<sup>57</sup>

Als anspruchsvoller erweisen sich die didaktischen Einsichten, die sich speziell auf die wirkmächtige Verbindung von Musik und Sprache beziehen: Schon die Sängerbünde hätten sich auf Bismarck stützen können, der das Lied als Kriegsverbündeten sah, oder auf den Maler Graf Woldemar von Reichenbach, der beschwor, die Kunst sei die Sprache der Seele und als Abbild umgekehrt zugleich eine Sprache zur Seele des Volkes und damit eine gewaltige Macht: „einen ganzen Bau von Gesetzen verbrennt vielleicht das zündende Wort eines Liedes.“<sup>58</sup> Dazu gibt es eine überbordende Fülle von wissenschaftlicher Fachliteratur, die ähnlich wie Hartmut Braun argumentiert,

besonders das Volkslied [sei ...] geradezu prädestiniert, einen Text zu transportieren. Dieser Eigenschaft verdankt manches Lied seine Entstehung. Besonders in politischen Liedern kann der Text sowohl Kritik, Protest als auch Zustimmung und Verherrlichung ausdrücken. Deshalb eignet sich diese Liedgattung in hervorragender Weise als Propagandamittel.<sup>59</sup>

Dieses vielbeschworene Bild erscheint aus Sicht der Musikpädagogik naiv. Schon Hoppenstedt glaubte nicht daran, dass seine *Lieder für Volksschulen* ohne weitere didaktische Mühen erzieherisch wirken könnten. Deswegen entwickelte er Geschichten, katechetische Fragen sowie weitere Raffines-

---

57 Georg Rolle, *Didaktik und Methodik des Schulgesangunterrichts*, München 1913, S. 17 ff., hier zitiert nach: Lemmermann, *Kriegserziehung*, Bd. 2 (wie Anm. 30), S. 661.

58 Zitiert nach: Förster, *Kulturpolitik* (wie Anm. 5), S. 204.

59 Hartmut Braun, „Volkslied und Nationalbewußtsein“, in: Friedhelm Brusniak und Dietmar Klenke (Hg.), *„Heil deutschem Wort und Sang!“ Nationalidentität und Gesangskultur in der deutschen Geschichte* (=Feuchtwanger Beiträge zur Musikforschung 1), Augsburg 1995, S. 109–122, hier S. 110. – Siehe hierzu auch Förster, *Kulturpolitik* (wie Anm. 5), S. 204.



sen, um 1803 gar eine opulente *Practische Anweisung zum Gebrauch der Lieder für Volksschulen in Schulen und Erziehungsanstalten* zu schreiben, was schon in der Summe dokumentiert, wie groß seine Zweifel an der alleinigen Wirkung der Lieder waren. Findet sich in seiner Sammlung etwa ein „Kriegslied für Knaben“ in den *Liedern für Volksschulen*,<sup>60</sup> dann folgte Hoppenstedt im weiteren Unterrichtsarrangement (besonders in seinen späteren Auflagen) der Einsicht – wie sie später neben vielen anderen von Arthur Oswald Stiehler begründet wurde –, die erzieherische Wirkung erfolge nicht unmittelbar, sondern mittelbar, etwa durch Anschaulichkeit und reproduzierte Vorstellungen (durch Geschichten oder Bilder u. v. m.):

Wäre die Gefühlswirkung der Musik unmittelbar, so brauchte man ja nur ein Lied zu spielen, das z. B. Vaterlandsliebe ausdrückt, wie: Ich habe mich ergeben, und – alle Zuhörer müßten sofort vom Gefühle der Vaterlands-  
liebe durchflutet sein, daß dies aber nicht der Fall ist, braucht nicht erst  
bewiesen zu werden. Einem Umstürzler wird es ganz andere Gefühle er-  
zeugen, weil es ihm andere Vorstellungen reproduciert.<sup>61</sup>

Hier waren die Didaktiker im Umfeld von Philanthropismus und Aufklärung aus pädagogischer Sicht sehr viel elaborierter und kreativer als Herder und seine Freunde, denen eine sinnliche Erziehung (als Pendant zur moralvollen Erziehung der Aufklärer) schon reichte. Insofern hat Herder mit seinen Volksliedern in pädagogischer Hinsicht deutlich mehr Gemeinsames mit dem ‚Kaiserliederbuch‘ als mit den Philanthropen und Spätaufklärern, denn diese

---

60 [August Ludwig Hoppenstedt], *Lieder für Volksschulen*, hg. von D. Hoppenstedt, sechste, auf's Neue durchgesehene Auflage, Hannover 1846, Nr. XXI, S. 281.

61 Arthur Oswald Stiehler, *Das Lied als Gefühlsausdruck zunächst im Volksschulgesange*, Altenburg 1890, S. 46. – Umfangreich auch bei Nolte, *Musik im Verständnis der Musikpädagogik* (wie Anm. 25), S. 195 ff. sowie auch bei Lemmermann, *Kriegserziehung*, Bd. 1 (wie Anm. 10), S. 94 ff. und Alexander J. Cvetko, *Geschichten erzählen als Methode im Musikunterricht. Historische und empirische Studien* (= Musikvermittlung in Theorie und Praxis 15), Habil., Münster 2015, S. 132 ff.

verstanden [...] unter Volkslied etwas vollkommen anderes als die Romantiker: als Volkslieder galten ihnen nicht die Hervorbringungen frischer Phantasie, zarten und innigen Gefühls oder kindlich-naiver Laune, Volkslieder waren für sie nicht die Lieder aus dem Volk, sondern die für das Volk erzeugten, erfundenen, hergestellten Lieder, die Lieder im Volkston, die dazu bestimmt waren, die Menschen zu erziehen, zu veredeln und zu verbessern.<sup>62</sup>

Es finden sich viele erhellende Beispiele für einen elaborierten Unterricht der Zeit, etwa das von Karl Roeder aus dem Jahre 1901, der das Lied *Heil Dir im Siegerkranz* als Vorbereitung zur Gesangstunde behandelt – jene Hymne, die auch Engelbert Humperdinck für das ‚Kaiserliederbuch‘ bearbeitete. Roeder widmet sich mit vielen (eher enggeführten, katechetisch wirkenden) Fragen dem Liedtext („Wer ist der eine Mann?“ – „Zu welcher freiwilligen Tat und zu welchem Opfer treibt uns die Vaterlandliebe in Zeiten der Not und Gefahr an?“ – „Welches freudige Gefühl wünschen wir dem Kaiser?“ – usw.). Dem Text widmet er sich so ausführlich, weil er schlicht nicht glaubte, die Textinhalte würde sonst verstanden und internalisiert:

Die Wichtigkeit und Schwierigkeit des Textes erfordern eine besonders treue und gründliche Behandlung desselben. Alle Strophen müssen festes Eigentum jedes deutschen Kindes sein und zwar auf der Grundlage des rechten Verständnisses. Der Verfasser dieser Arbeit hat gerade in Bezug auf dieses Lied Erfahrungen gemacht, die im hohen Grade bedauerliche, ja geradezu beschämende Tatsachen für manche Lehrer sein müssen. Es sei hier nicht näher mitgeteilt, was für ungeheuerliche Textentstellungen neben totalem Nichtkönnen bei Aufnahmeprüfungen zu Tage getreten sind. Man halte sich bei diesem Lied lieber doppelt so lange auf [...].<sup>63</sup>

---

62 So Rolf Wilhelm Brednich, „Lieder als Lebensschule. Gesang als Vermittler von Volksbildung an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert“, in: Bernhard Habla (Hg.), *Festschrift zum 60. Geburtstag von Wolfgang Suppan*, Tutzing 1993, S. 221–238, hier S. 222; dagegen Förster, *Kulturpolitik* (wie Anm. 5), S. 199.

63 Karl Roeder, *Vorbereitungen auf die Gesangstunde. Anleitung zur fruchtbringenden Behandlung der Volkslieder*, Berlin-Groß-Lichterfelde <sup>1</sup>1911 [Erstauflage 1901], zitiert

Weitere Anleitungen beziehen sich auf das Unterrichtsverfahren wie die Einübung der Ziffern oder Noten usw. Wie berechtigt die Sorge Roeders und anderer Didaktiker war, ist durch viele Quellen nachweisbar. Erhellend schreibt etwa Stefan Zweig über sich als Schuljungen Ende des 19. Jahrhunderts:

Dunkel erinnere ich mich, dass wir als Siebenjährige irgend ein Lied von der ‚fröhlichen, seligen Kinderzeit‘ auswendig lernen und im Chor singen mussten. Ich habe die Melodie dieses einfachen-einfältigen Liedchens noch im Ohr, aber sein Text ist mir schon damals schwer über die Lippen gegangen und noch weniger als Überzeugung ins Herz gedrungen [...].<sup>64</sup>

Es wäre ein Leichtes, Hunderte solcher Unterrichtsstunden wie die von Roeder oder Hoppenstedt vorzustellen, auch solche, die den Kaiser in Erzählungen und Liedern als ‚lieben Mann‘ darstellen.<sup>65</sup> Damit soll nicht gesagt sein, dass ihre Didaktik immer qualitativ ist, zumal die „Holzhammerpädagogik“<sup>66</sup> des 18. Jahrhunderts noch vielfach durchschlägt. Manche Settings sind allerdings auch perfide, wenn etwa die Kinder nach einer erzählten Soldatengeschichte, in der ein vermeintlicher Deserteur hingerichtet wird, subtil durch psychologische Fragenimpulse dazu getrieben werden, das verhängte Urteil gutzuheißen.<sup>67</sup> Wie auch immer man

---

nach: Lemmermann, *Kriegserziehung*, Bd. 2 (wie Anm. 30), Dokument 78, S. 749–751, besonders S. 751.

64 Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Klemens Renoldner, Ditzingen 2020, S. 43. Den Hinweis auf dieses Zitat verdanke ich Dr. Benjamin Eibach (Universität Bremen). – Eine prominente und lesenswerte Karikatur zum Verhören des Liedtextes schrieben Axel Hacke und Michael Sowa, *Der weiße Neger Wumbaba. Kleines Handbuch des Verhörens*, München 2004.

65 Eckhard John, „Der Kaiser ist ein lieber Mann. Schulische Liedsozialisation im Kaiserreich“, in: Barbara Stambolis und Jürgen Reulecke (Hg.), *Good-bye memories? Lieder im Generationengedächtnis des 20. Jahrhunderts*, Essen 2007, S. 25–41, hier S. 25, mit Einblick in die konkrete Praxis z. B. S. 30.

66 Brednich, „Lieder als Lebensschule“ (wie Anm. 62), S. 230.

67 Hans Plecher, *Pädagogik der Tat. Beiträge zur praktischen Gestaltung des Arbeitsprinzipes in der Volksschule*, Leipzig 1910, S. 18.

die Qualität dieser Stunden beurteilen mag: Der erzieherische Anspruch wirkt naiv, allein schon mit der Herausgabe von Volksliedern, gar auf Veranlassung des Kaisers, die Männergesangvereine patriotisch mit so hohen Erwartungen instrumentalisieren zu wollen.

Schließlich sei in diesem didaktischen Zusammenhang zumindest erwähnt, „dass eine weite Verbreitung des Volksliederbuches für Männerchor [also des ‚Kaiserliederbuches‘] eine weitere Verbreitung bestimmter Lieder bedeutete und [damit] die Verwendung dieses Buches in der Schule begünstigt hätte.“ So sei jedenfalls feststellbar, „daß die Schulliederbücher und Schulkonzerte im Jahrzehnt vor dem 1. Weltkrieg deutlich steigende Anteile an patriotischen, besonders kriegsbezogenen Gesängen aufweisen.“<sup>68</sup> Doch hatte das ‚Kaiserliederbuch‘ offenbar auch im schulischen Kontext wenig Erfolg, wie im Jahresbericht über das Schuljahr 1908 des Königlichen Gymnasiums zu Bonn einleuchtend begründet wird:

Es war ein verdienstvolles Unternehmen Sr. Majestät des Kaisers, die Herausgabe einer Sammlung Volks- und volkstümlicher Lieder für die Männerchöre zu veranlassen. Leider rettet der Männerchorgesang unser Volkslied nicht; mehr als Reklame machen für die edle Sache kann er nicht. Die Rettung unseres Volksliedes liegt in der Hand des Schulgesangunterrichtes. Diesem aber wird sie nur dann gelingen, wenn er nicht damit zufrieden ist, dem Gedächtnisse Text und Melodie einzuprägen, sondern das Gefühl des Schülers für die Schönheit dieser kleinen Kunstwerke zu wecken sich bestrebt.<sup>69</sup>

---

68 Förster, *Kulturpolitik* (wie Anm. 5), S. 211 und Lemmermann, *Kriegserziehung*, Bd. 1 (wie Anm. 10), S. 178. – Eine gründliche Recherche würde zeigen, wie häufig das ‚Kaiserliederbuch‘ als Lehrmittel in der Schule zur Verfügung stand und auch benutzt wurde (z. B. im Bericht über das Schuljahr Ostern 1906 bis Ostern 1907 des Königstädtischen Gymnasium Berlins, XXX, Ostern 1907 oder im XIX. Jahresbericht des Königlichen Gymnasiums zu Plauen i. V. über das Schuljahr 1907/1908, auffindbar in der Digitalen Sammlung der Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, <https://digital.ub.uni-duesseldorf.de/search/quick?query=Volksliederbuch+für+Männerchor>, Abruf 15.8.2022).

69 [ohne Vornamen] Wenner, „Zur Methodik des Gesangunterrichtes an höheren Schulen [als Beilage]“, in: E. [?] Genniges (Hg.), *Königliches Gymnasium zu Bonn. Jahresbericht über das Schuljahr 1908 [Programm-Nr. 560]*, Bonn 1908, S. 1–19, hier S. 16.

Erwähnenswert ist schließlich das 1930 entstandene *Volksliederbuch für die Jugend*, das zwar in den Kontext der Volksliederbücher von 1906 und 1915 gehört, nicht aber unmittelbar dazuzurechnen ist. Humperdinck konnte überdies durch seinen Tod 1921 nicht mehr zu diesem Liederbuch beitragen, auch finden sich keine früheren Sätze von ihm in dieser Kompilation.

**Viertens:** Das wohl wichtigste Anliegen für das ‚Kaiserliederbuch‘, bei welchem Engelbert Humperdinck eine tragende Rolle spielen sollte, ist die gewünschte Einfachheit und Natürlichkeit der Lieder sowie das volkstümliche Element. Man sah, wie gesagt, besonders im Volkslied, das um 1890 eine Wiedergeburt erlebte, „ein bewährtes nationales Erziehungsmittel.“ So schienen einfache Liedformen der Empfindungswelt der Vereinssänger besonders nahezustehen, die in der „Verkünstlichung des Gesangs [eine] fortschreitende Verweichlichung erblicken, die sie als ‚weibisch‘ abwerteten“.<sup>70</sup> Eines der populärsten Lieder dieser Sammlung ist das bereits erwähnte „Heil Dir im Siegerkranz“ (Nr. 117), das kurioserweise im Handumdrehen zum deutschen Volkslied avancierte, obgleich es aus dem Ausland, von England aus über Dänemark, importiert worden war.<sup>71</sup> Daher kann man eigentlich nicht von einem Volkslied sprechen (solche Hinweise fehlen im ‚Kaiserliederbuch‘). Für den betreffenden Liedsatz im ‚Kaiserliederbuch‘ zeichnete Humperdinck verantwortlich, den man, so Wolfram Humperdinck, Engelberts Sohn, „wegen seiner ‚Nähe zum Volkslied‘ ausgewählt hatte.“<sup>72</sup> Weitere Liedbearbeitungen, die Humperdinck zum *Volksliederbuch für Männerchor* beisteuerte, sind:

112. „Grablied“ (von Peter Cornelius nach Franz Schuberts *Der Tod und das Mädchen*, 1869)

113. „Sei still“ (von Franz Magnus Böhme, 1843)

---

70 Klenke, *Gesangvereine* (wie Anm. 5), S. 166.

71 Zur Überlieferung und Rezeption siehe auch Nils Grosch, „‚Heil Dir im Siegerkranz!‘ Zur Inszenierung von Nation und Hymne“, in: Michael Fischer, Christian Senkel und Klaus Tanner (Hg.), *Reichsgründung 1871. Ereignis – Beschreibung – Inszenierung*, Münster 2010, S. 90–103, hier S. 90 ff.

72 Förster, *Kulturpolitik* (wie Anm. 5), S. 209 in Verbindung mit Wolfram Humperdinck, *Engelbert Humperdinck. Das Leben meines Vaters*, Frankfurt/M. 1965, S. 276 f.

- 162. „Frühjahrsliedchen“ (von Heinrich Albert, 1642)
- 213. „Schabab“ (Volksweise, 1603 aufgezeichnet)
- 330. „Der Rheinische Wein“ (von Adam Krieger, 1634–66?)
- 376. „Ach Gott, wie weh tut Scheiden“ (Volksweise, 1549)
- 387. „Mädchenpreis des fahrenden Sängers“ (Volksweise, 1460 aufgezeichnet)
- 411. „Tanzliedchen“ (von Hans Leo Hassler, 1601)
- 413. „Feinslieb, du hast mich gefangen“ (von Hans Leo Hassler, 1596)
- 414. „Jungfrau, dein schön Gestalt“ (von Hans Leo Hassler, 1596)

Weitere von Engelbert Humperdinck bearbeitete Lieder aus dem 1915 erschienenen *Volksliederbuch für gemischten Chor* sind:

- 166. „Ein geistlich Abendlied“ (Volksweise 1843)
- 290. „Mädchenpreis des fahrenden Sängers“ (Volksweise, 1460 aufgezeichnet)
- 348. „Schabab“ (Volksweise, 1603 aufgezeichnet)
- 388. „Heidenröslein“, 1771 (von Heinrich Werner, 1829)
- 436. „Schön ist die Jugend“ (Volkslied)
- 471. „Alleweil kann mer net lustig sein“ (Volkslied)

Obgleich Engelbert Humperdinck 1914 zu den Mitunterzeichnern des *Manifests der 93* gehören sollte, nach dem Deutschlands Feinde auch gegen die deutsche Kultur kämpften und nur der Militarismus die deutsche Kultur schützen könne<sup>73</sup> – bearbeitete er im ‚Kaisertliederbuch‘ fast ausschließlich Lieder aus dem Zivilleben, die keine deutsch-nationalen Züge tragen.<sup>74</sup> Die Analyse der Sätze weist auf, dass gerade Humperdinck den Ansprüchen nach Einfachheit und Natürlichkeit Rechnung trug und somit aus Sicht der Herausgeber zu einem großen Erfolg des ‚Kaiserliederbuches‘ hätte beitragen können.<sup>75</sup> Exemplarisch mögen das zwei Liedbearbeitungen zeigen:

---

73 Lemmermann, *Kriegserziehung*, Bd. 1 (wie Anm. 10), S. 341.

74 Für wertvolle Hinweise danke ich an dieser Stelle Prof. Dr. Sabine Giesbrecht (Universität Osnabrück).

75 Warum dann allerdings Brahms oder Reger keinen Eingang gefunden haben, bleibt zu klären, zumal Brahms mit Liliencron und anderen Bearbeitern befreundet war, so

Die prominenteste Liedbearbeitung ist sicherlich „Heil dir im Siegerkranz“ (Nr. 117).<sup>76</sup> Der Satz steht – wie andere Liedbearbeitungen von Humperdinck auch – im einfachen C-Dur und verweilt im diatonischen Tonvorrat, gänzlich ohne Alterierungen oder chromatische Gänge (siehe Abb. 3, S. 260). Vermieden werden große Intervallsprünge in den homophonen Begleitstimmen, die so die Stufenmelodik des *cantus firmus* verstärken. Besonders im Bass sind diatonische Durchgänge sowie die einfachen Terz-, Quart-, Quint- und Oktavsprünge auffällig. Insgesamt ist der Ambitus nicht groß, die Harmonik einfach und der Satz choralartig. Auch die häufigen Austerzungen tragen zum volksliedhaften Gesamteindruck bei.

Auffällig ist zudem die Auswahl der Lieder, welche Humperdinck bearbeitete, so finden sich Volkswesen aus dem 15., 16. und besonders Gesänge aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Drei Lieder stammen von Hans Leo Hassler, so etwa das „Tanzliedchen“ (Nr. 411):<sup>77</sup> Es steht in a-moll und weist einige Alterierungen auf (fis und gis suggerieren ein melodisches Moll, dis gar ein Zigeuner-Moll), die Humperdinck geschickt als Leitöne im Sinne von Dominanten (gis in E-Dur zu a-moll) und Doppeldominanten (dis in H-Dur zu e-moll) verwendet (siehe Abb. 4 a und b, S. 261 f.). Dennoch geht er mit den harmonischen Möglichkeiten unpräzise um, sodass auch hier, wie schon bei „Heil dir im Siegerkranz“, die Einfachheit und Sangbarkeit des Satzes ein leitender Gedanke zu sein scheint, den etwa auch Friedrich Silcher in seinen Volkslied-Bearbeitungen vertrat.

Diesem Ideal sind andere Liedbearbeiter des ‚Kaiserliederbuches‘ jedoch nicht gefolgt. Daher habe der Titel *Volksliederbuch*, so auch Klenke, über weite Strecken sein Versprechen nicht eingelöst. Denn neben den eher einfachen und natürlich anmutenden Bearbeitungen „gab es auch verkomplizierende Volkslied-Bearbeitungen und ausgesprochen kunstvolle Männerchöre, die nichts in einer Volksliedsammlung zu suchen

---

Brusniak, *Volksliederbuch für Männerchor* (wie Anm. 2), S. 29. – In den Musikreferaten Humperdincks ist kein Hinweis auf das ‚Kaiserliederbuch‘ zu finden. Vgl. Daniela Goebel (Hg.), *Die Musikreferate von Engelbert Humperdinck*, 2 Bde., Bd 1: *Kommentar*, Bd. 2: *Edition* (= Studien zur Musikwissenschaft 32.2), Hamburg 2015.

76 *Volksliederbuch für Männerchor* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 263.

77 Ebd., Bd. 2, S. 268 f.

hatten.<sup>78</sup> Die Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit teilt das ‚Kaiserliederbuch‘ übrigens in frappierender Weise mit Herders *Volkslieder-Sammlung*. So resümierten Heinz Rölleke und Tilo Medek im Vorwort ihrer Publikation *Das große Buch der Volkslieder* (1993):

Leider nahm der Weimarer Oberkonsistorialrat Herder, unter dem Eindruck massiver geistlicher und aufklärerischer Kritik, zunächst seinen frohgemuten Ansatz selbst wieder zurück, indem er behauptete, es gebe kaum noch ‚echte Volkslieder‘, da man die sogenannten ‚Pöbellieder‘ nicht dazurechnen dürfe.<sup>79</sup>

Herders Anspruch auf Einfachheit und Natürlichkeit verkehrte sich ebenfalls zu anspruchsvollerer Kunstlyrik. Schließlich reagierte ebenso die Wortführer der meisten Sängervereine genau aus diesem Grund auf das vom Kaiser herausgegebene *Volksliederbuch für Männerchor* „enttäuscht bis verärgert“:

Als die mit Spannung erwartete Sammlung im Februar 1907 als dickleibiges zweibändiges Werk herauskam, erntete sie im Sängerbundlager schärfste Ablehnung. Über weite Strecken schien sich der künstlerische Ehrgeiz der vom Kaiser beauftragten Volkslied-Bearbeiter verselbstständig zu haben. Arg hatte darunter das Schlichtheitsideal gelitten, so das Urteil der Kritiker, die unter dem Einfluß der neoromantischen Volkslied-Renaissance standen. Hier hatte der Kaiser offenbar einen Fehlgriff getan.<sup>80</sup>

Bleibt die Frage, warum man der Einfachheit und Natürlichkeit nicht Rechnung tragen konnte oder wollte. Möglicherweise gaben in den Sän-

---

78 Klenke, *Gesangvereine* (wie Anm. 5), S. 167.

79 Heinz Rölleke und Tilo Medek (Hg.), *Das große Buch der Volkslieder*, Vorwort von Heinz Rölleke, Köln 1993, S. 13; siehe auch Günther, *Herder* (wie Anm. 7), S. 69.

80 Klenke, *Gesangvereine* (wie Anm. 5), S. 167, 163. – So verweigerte etwa der Musikausschuss in Leipzig für das Sängerbundfest 1907 in Breslau seine Genehmigung, ein aus dem ‚Kaiserliederbuch‘ gewählten Stück singen zu lassen. [E.?), „Rückblick auf das 7. Deutsche Sängerbundfest in Breslau“, *Die Stimme. Centralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangsunterricht und Stimmhygiene* 1, H. 12 (1907), S. 369–373, hier S. 371 f.



gervereinen die Bildungsbürger den Ton an, obgleich eigentlich die breite Masse, das einfache Volk und die unteren sozialen Schichten, einbezogen werden sollte. Auch in Bezug auf den Gesangwettbewerb klaffte schon ein großer Widerspruch: Einerseits sahen etwa die schwäbischen und badi- schen Sängervereine in ihm einen „erzieherischen Wert“, andererseits litt in kompetitiven Ansprüchen eines Wettbewerbs auch gerade jene Ein- fachheit und Natürlichkeit, auf welche die Liedbearbeitungen abzielten. Nun ließ sich die totale Konfusion nicht auflösen.<sup>81</sup> Ein Zeitzeuge des Gesangwettstreits 1903 moniert einerseits den gekünstelten Gesang und dokumentiert die Sympathie des Volkes für das Volkslied; andererseits könne man bei einfachen Volksliedern nicht das ganze Können zeigen, „ebensowenig wie ein Konzertorganist seine Tüchtigkeit im Vorspielen eines Chorals beweist.“<sup>82</sup>

Über den Erfolg des ‚Kaiserliederbuches‘ lässt sich angesichts des 1914 beginnenden Krieges nur spekulieren. Bis dahin aber hielt der Kaiser, der Krieg und Krone 1918 verlieren sollte, an seinen naiven Überzeugungen stoisch fest, wie Friedhelm Brusniak resümierte:

Trotz anhaltender Widerstände gegen das ‚Kaiserpreissingen‘, aus der Sicht Wilhelms II. unerwarteterweise von Anfang an auch von führenden Per- sönlichkeiten des bürgerlichen, traditionell großdeutsch und ansonsten kaisertreu eingestellten Deutschen Sängerbundes, und ungeachtet deut- licher Kritik am ‚Kaiserliederbuch‘, etwa von Paul Bekker aus Frankfurt am Main, der neben einer Anzahl anfechtbarer Bearbeitungen vor allen den „Mangel an Fühlung mit der modernen Literatur“ beklagte, hielt der Kaiser an seiner Volksideologie fest, die beim dritten Wettstreit 1909

---

81 Klenke, *Gesangvereine* (wie Anm. 5), S. 164. – Siehe auch Anm. 38. – Wie ambivalent die Angelegenheit ist, zeigt ein Bericht über das Sängerbundfest 1907 in Breslau: Einzelne Vertreter haben den Wunsch ausgesprochen, „die schwierigen Chöre vom Programm zu streichen“, denn besonders die leichten Volkslieder klangen dort überwältigend, bei den Kunstliedern hingegen hüllten sich viele Sänger in Schweigen. Andererseits würde man die „Berechtigung der Gesangwettstreite“ in Zweifel ziehen, was auch keinesfalls befürwortet wird. So müssen also beide Seiten konform „in die richtige Bahn gelenkt“ werden. [E.?), *Sängerbundfest 1907* (wie Anm. 77), S. 371.

82 R[abisch], E[rnst], „Nach dem Kaiserwettssingen in Frankfurt a. M. vom 3. – 6. Juni 1903“, *Blätter für Haus- und Kirchenmusik* 7 (1903), S. 104–105, hier S. 105.

in der Bemerkung gegenüber den Preisrichtern gipfelte: „Solange dem deutschen Volk sein Volkslied erhalten bleibt, solange bleibt auch das Volk gut.“ So verwundert es nicht, dass für den vierten Wettstreit 1913 nahezu alle Vereine einen Volksliedsatz als selbstgewählten Chor in ihr Programm aufgenommen hatten. Völlig richtig konnte Wilhelm II. damit rechnen, dass berufliche und private Umstände, Eitelkeit, Karriere- und Konkurrenzdenken genügend prominente und populäre Chordirigenten und Komponisten veranlassen würden, über gewisse Bedenken gegenüber Wettbewerben und Preisausschreibungen hinweg zu sehen.<sup>83</sup>

Es zeigt indessen, wie wenig selbst gute Liedbearbeitungen ausrichten konnten, wenn sich so viele Schief lagen ohnehin nicht auflösen ließen, sodass selbst Humperdincks reflektierte Mitarbeit am ‚Kaiserliederbuch‘ folgenlos geblieben sein dürfte, obgleich gerade er dem Ideal der Einfachheit im Sinne einer ‚kunstvollen Kunstlosigkeit‘ entsprochen hat.

#### Ausblick: War Humperdinck ein Musikpädagoge?

Weil seinen erzieherischen Absichten mehr imaginäre Vorstellungen als Realitäten zugrunde lagen, entzieht sich das ‚Kaiserliederbuch‘ dem pädagogischen Blick, sodass auch die pädagogische Leistung Humperdincks für dieses Vorhaben kaum beurteilt werden kann. Allerdings erweist er sich anderen Facetten als pädagogisch denkender Komponist, auch wenn es ihm vielleicht selbst gar nicht so bewusst war. Sein dementsprechendes Wirken mag sicherlich auch durch seinen Vater, Gustav Humperdinck, entfacht worden sein. Dieser wirkte als Gymnasialoberlehrer am Progymnasium Siegburg, in welchem er neben dem Rektor der wichtigste Lehrer gewesen sein soll.<sup>84</sup> Drei ausgewählte musikpädagogische Aspekte im Werk Engelbert Humperdincks sollen nun kurz skizziert werden:

---

83 Brusniak, *Volksliederbuch für Männerchor* (wie Anm. 2), S. 27.

84 Matthias Corvin, *Märchenerzähler und Visionär. Der Komponist Engelbert Humperdinck. Sein Leben, seine Werke*, Mainz 2021, S. 13 f.

## Engelbert Humperdinck als Herausgeber der Sammlung der schönsten Kinderlieder

1909 erschien eine ansehnliche Sammlung von Kinderliedern unter der Herausgabe von Humperdinck selbst mit dem Titel: *Sang und Klang für's Kinderherz*. Über seine Intentionen zu dieser Kompilation ist nichts bekannt. Auch finden sich keine editorischen Hinweise. Augenfällig ist die Adressierung an Kinder, nicht etwa an Erwachsene in Männerchören oder anderen Zusammenhängen. Erwähnenswert ist zudem die Beigabe von Zeichnungen aus der Feder von Paul Hey aus München, der auch zahlreiche der hier bereits erwähnten Postkarten zum Kaiserpreissingen und den Sängerbundfesten entwarf.<sup>85</sup> Hey war Sohn des Musik- und Gesangspädagogen Julius Hey, der wiederum von Richard Wagner gefördert wurde. Hey heiratete im Jahr des ‚Kaiserliederbuches‘ in Partenkirchen die Klavierlehrerin Elisabeth Wilhelmine Duensing. So scheint Hey als Maler gewisse Affinitäten zur Musik gehabt zu haben. Bei der Durchsicht dieser Kinderliedsammlung fällt erstens auf, dass die Sammlung nicht nur Notenmaterial bietet, wie das ‚Kaiserliederbuch‘, sondern es mit anschaulichen, detailorientierten und kolorierten Bildern verbindet. Ein solches Verfahren hat per se einen pädagogischen Impetus, da es (ob bewusst oder nicht) der Prämisse August Ludwig Stiehlers (1890) folgt, Lieder könnten nicht unmittelbar, sondern immer nur mittelbar – etwa durch Bilder – anschaulich werden.<sup>86</sup> Zweitens enthält die Sammlung neben Themen aus dem Alltag, der Natur, den religiösen Feiertagen besonders auch Sujets wie Wanderschaft, Heimat, Soldatentum, Krieg und Kameradschaft. Letztgenanntes ist gleichwohl in dieser bebilderten Kinderliedsammlung keine Besonderheit, sondern ein usueller Zug im Kontext der Zeit.

---

85 <https://bildpostkarten.uni-osnabrueck.de>; siehe auch Giesbrecht, *Musik und Propaganda* (wie Anm. 4).

86 Siehe oben, S. 243 und Anm. 61 – Ähnlicher Machart sind auch Franz Poccis *Geschichten und Lieder mit Bildern*, die ca. zwischen 1841 und 1843 in München erstmals veröffentlicht wurden. Ein Nachdruck erschien 1906 (!) ebendort in der Zusammenstellung von Dr. Thalhofer im Buchverlag der Jugendblätter München. Vergleichbar ist auch Robert Reinicks erstmals 1845 im Leipziger Verlag Wigand erschienenes *ABC-Buch für kleine und große Kinder*, gezeichnet von Dresdner Künstlern mit Erzählungen und Liedern von Ferdinand Hiller.

## Humperdinck und das Melodram

Interessant ist hier auch Humperdincks Versuch, in seinem Melodram *Königskinder* ein rhythmisch und tonhöhenmäßig genau fixiertes Sprechen einzusetzen. Die Sprechnoten seien dazu bestimmt, so Humperdinck, Rhythmus und Tonfall der gesteigerten Rede mit Musik in Einklang zu bringen. Als deklamatorisches Sprechen wird die gesteigerte, erhöhte Rede auch im Alltag immer dann eingesetzt, wenn eine besondere Aufmerksamkeit eingefordert wird. Sie hat alte Vorläufer, die in einem pädagogischen Kontext stehen, für den sich schon Herder begeistern konnte: Die alten Griechen, die alten Hebräer oder die frühen Bardensänger etwa verewigten ihre nationalen Taten durch Lieder, die im eigentlichen Sinne Sprechgesänge waren; durch Gesänge lehrten sie und überlieferten so ihre Schlachten, Siege, Fabeln, Sitten, Gesetze und Mythologien. Der Sprechgesang hat also eine wichtige Funktion im Rahmen der Mnemonik, zumal in schriftlosen Kulturen. Die Dichtung habe so die Neugierde des Volkes auf sich ziehen können. Die Väter vermittelten sie ihren Kindern, die Gesetzgeber und sogenannten Weisen dem Publikum. Zur Dichtung kam die Musik hinzu, die sich damit beide als Einheit in der Seele verewigen konnten.<sup>87</sup> Genau dieses Vermögen hatten nach Herders Auffassung Sprechgesänge, die zugleich ein grundlegendes Medium für jedwede Lehre wurden.

Humperdinck entwickelte nicht nur eine eigene Art der Deklamationstechnik, mit der er sich vom Vorbild Richard Wagners abwandte, sondern auch eine Notationsweise, welche die Sprechstimme sowohl rhythmisch als auch diastematisch festzulegen versuchte. Ziele waren unter anderem der Ausdruck märchenhafter Stimmungen, die stilistische Einheit der poetischen und musikalischen Idee, besonders – und das ist pädagogisch gedacht – „wenn das rein Verstandesmäßige, was zum Verständnis der Handlung erforderlich ist“, durch das Melodram geleistet werden kann, um die mögliche Kluft zwischen Dialog und Musiksätzen zu überbrücken.<sup>88</sup> Die Kulturgeschichte des Sprechgesangs, in die sich Humperdinck

---

87 Cvetko, *Herder* (wie Anm. 16), S. 64, S. 109, S. 415 und passim.

88 Rudolf Stephan, „Sprechgesang“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG2)*, Sachteil, Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1698–1701, hier Sp. 1698 ff. und besonders Christian Ueber,

einreicht, beginnt irgendwann in der vorhistorischen Zeit, wie Herder in seiner bis heute gültigen *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772) erläutert. Der Sprechgesang findet sich in der *mousiké* der alten Griechen, im liturgischen Sprechgesang im alten Israel, im gregorianischen Gesang, im *stile monodico* der Florentiner Camerata bis in die Gegenwart, etwa in der Kirche oder im Fußball-Fangesang. Zu denken ist auch an die Musikalisierung des Konversationstons etwa in der Posse, im Volksstück oder in der Operette. Klangsprechen gibt es in Neuer Musik, im Kabarett, im Chanson, bei Marktschreibern, überhaupt bei Ausrufen von Nachrichten, im Blues und schließlich im Rap.<sup>89</sup> Eine umfassende Kulturgeschichte des Sprechgesangs ist noch nicht geschrieben worden. Sie würde aber belegen können, dass die Funktion des Sprechgesangs immer auch einem pädagogischen Anliegen folgt.

### Humperdinck als Märchenerzähler

Paul Bekker bezeichnete Humperdinck 1908 als „wohlbekanntes Märchenonkel“<sup>90</sup> – ein Epitheton, welches in Matthias Corvins umfangreicher Studie *Märchenerzähler und Visionär* den Auftakt gibt, denn Humperdinck, so der Autor, sei viel mehr als das.<sup>91</sup> Auch hier mag der Vater Engelbert Humperdincks einen nicht unbeträchtlichen Einfluss genommen haben:

---

„Melodram“, in: Tim Michalak und Christian Ubber (Hg.), *Engelbert Humperdinck. Ein biografisch-musikalisches Lesebuch*, Ahlen 2017, S. 140–145, hier S. 140 ff.; siehe auch Juan Allende-Blin, „Über Sprechgesang. Auf Spurensuche“, in: Ulrich Krämer (Hg.), *Schönberg und der Sprechgesang* (= Musik-Konzepte 112/113), München 2001, S. 46–61, hier S. 49 f.

89 Zusammenfassung mit weiterführender Literatur bei Alexander J. Cvetko, „Der Sprechgesang in wissenschaftlicher Perspektive. Anregungen aus der Historischen Musikwissenschaft für die Musikpädagogik“, in: Thomas Greuel, Ulrike Kranefeld und Elke Szczepaniak (Hg.), *Singen und Lernen – Perspektiven auf schulische und außerschulische Vokalpraxis* (= Musik im Diskurs 24), Aachen 2011, S. 10–23, hier S. 10 ff.

90 Paul Bekker, „Engelbert Humperdinck“, *Westermanns Monatshefte. Illustrierte deutsche Zeitschrift für das geistige Leben der Gegenwart* 52, Nr. 103, 2. Teil, 2.1.1908, S. 601–602.

91 Corvin, *Märchenerzähler und Visionär* (wie Anm. 84), S. 7; siehe auch ders., „Der unbekannte ‚Märchenonkel‘. Zum 150. Geburtstag von Engelbert Humperdinck“, *Das Orchester*.

Einen großen Anteil an der Fantasie-Entwicklung des Knaben hat der Unterricht bei seinem Vater, der ihn in den Gymnasialklassen übernimmt. Lehrer Gustav Humperdinck lässt seine Schüler berühmte Balladen und Gedichte mit verteilten Rollen vortragen. Oft finden diese Aufführungen auch auf Ausflügen ins nahe Siebengebirge statt. Auf diese Weise schult der Vater den Wissensfundus seines Sohnes, was Märchen, Sagen und die Geschichte anbelangt.<sup>92</sup>

Gustav Humperdinck hatte in Münster wie in Berlin studiert und hier Vorlesungen bei Wilhelm Carl Grimm gehört<sup>93</sup> – einem der Brüder Grimm. Auch wenn Engelbert Humperdinck viel mehr als nur ein Märchenerzähler war, soll hier dennoch kurz skizziert werden, wie kindbezogen und schultauglich die Sujets in vielen seiner Werke sind. Zu nennen ist hier die Oper *Hänsel und Gretel*, zu der es eine überbordende Fülle von Praxisliteratur für die Schule gibt, etwa zum *Werkhören im Musikunterricht als Sach- und Personengenese* oder eine Anleitung zur spielerisch-szenischen Umsetzung.<sup>94</sup> Begehrt waren und sind zudem die Aufführungen in der Schule, auch des Krippenspiels *Bübchens Weihnachtstraum*, das 1906, im Jahr des ‚Kaiserliederbuches‘, erschien und schon im selben Jahr in der *Pädagogischen Woche* beworben wurde.<sup>95</sup> Während das Geschichtenerzählen

---

*Zeitschrift für Orchesterkultur und Rundfunk-Chorwesen* 52/9 (2004), S. 29–33, hier S. 29 ff. – Siehe auch Manuel Gervink, „Leitmotiv – Kinderlied – Melodram. Engelbert Humperdincks Märchenoper-Konzeption im Schnittpunkt von Epigonalität und Zeitgeist“, in: Matthias Herrmann und Vitus Froesch (Hg.), *Märchenoper. Ein europäisches Phänomen* (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden), Dresden 2007, S. 63–70, hier S. 63 ff.

92 Corvin, *Märchenerzähler und Visionär* (wie Anm. 84), S. 15.

93 Ebd., S. 14.

94 Doris Schulte, *Werkhören im Musikunterricht als Sach- und Personengenese aufgezeigt an der Oper „Hänsel und Gretel“ von Engelbert Humperdinck*, Diss., Köln 1985 oder Anna von Mücke und Johanna Raeder, „Hänsel und Gretel. Eine Kinderoper als Erfolg“, *MIP-Journal. Musik-Impulse. Die Praxiszeitschrift für den Musikunterricht der 1. bis 10. Schulstufe* 59 (2020), S. 24–28, hier S. 24 ff.

95 Ernst Zimmermann-Schwelm, „Literarisches: Bübchens Weihnachtstraum“, *Pädagogische Woche. Organ des Westfälischen Provinzialvereins des „Kath. Lehrerverbandes“ und der „Hermann-Hubertus-Stiftung“* 2/44, 3.11.1906, S. 540.

seit Ende des 18. Jahrhunderts als eine hervorragende Unterrichtsmethode in der Schule galt und etwa Heldengeschichten die Lieder begleiteten,<sup>96</sup> widmet sich Humperdinck auffällig häufig solch programmatischen Musikgenres, die das Vermögen haben, eine Geschichte zu erzählen. Das erklärt möglicherweise seinen großen Erfolg im pädagogischen Kontext.

War Humperdinck also ein Musikpädagoge? Im Personenteil des *Neuen Lexikons der Musikpädagogik* (1994) findet sich sein Name nicht. Er war schließlich auch kein Musikpädagoge im konventionellen Sinne, da er zwar Lehrer war (an Konservatorien und einer Akademie), aber weder Lehrer an einer Schule noch Didaktiker oder forschendes Mitglied der sich seit dem 19. Jahrhundert etablierenden Musikpädagogik. Dennoch sind seine hier skizzierten Bezüge zur Musikpädagogik bemerkenswert, auch wenn er im ‚Kaiserliederbuch‘ aus pädagogischer Sicht wenig Substanzielles beitragen konnte – ein Manko, das weniger an ihm als am unzulänglichen pädagogischen Gesamtkonzept gelegen haben mag, wenn es denn überhaupt existierte.

---

96 Siehe ausführlich Cvetko, *Geschichten erzählen* (wie Anm. 61). – Zu den patriotischen Geschichten siehe etwa Stiehler, *Lied als Gefühlsausdruck* (wie Anm. 61), S. 16 ff. oder Plecher, *Pädagogik der Tat* (wie Anm. 67), S. 3 ff.

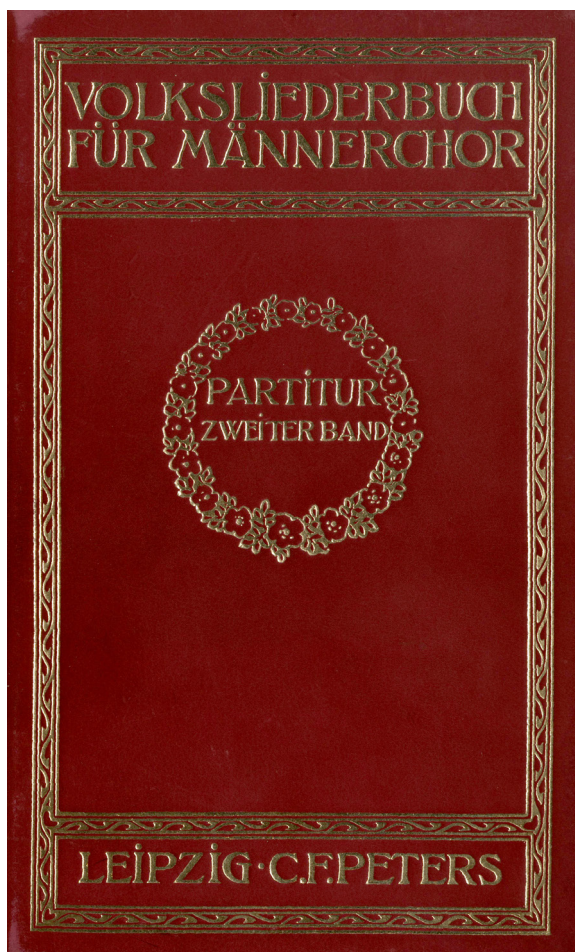
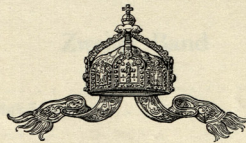


Abb. 1: *Volksliederbuch für Männerchor*, Herausgegeben auf Veranlassung Seiner Majestät des Deutschen Kaisers, 2 Bde., hg. durch die Kommission für das Deutsche Volksliederbuch, mit einem Vorwort von Rochus von Liliencron, Leipzig [1906], Bd. 2, Einband.

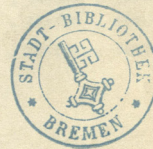


# VOLKSLIEDERBUCH FÜR MÄNNERCHOR

HERAUSGEGEBEN  
AUF VERANLASSUNG  
SEINER MAJESTÄT  
DES DEUTSCHEN KAISERS  
**WILHELM II.**



**PARTITUR  
ERSTER BAND**



II. C. 5532-1

**LEIPZIG, C. F. PETERS.**

9315

Abb. 2: *Volksliederbuch für Männerchor* (wie Abb. 1), Bd. 1, Innentitel.

# 117. Heil dir im Siegerkranz

Nach Heinrich Harries, 1790 (1782-1802)  
 von B.G.Schumacher, 1793 (1755-nach 1801)

Mässig langsam

Henry Carey, 1743 (um 1890-1743)  
 Bearbeitung von Engelbert Humperdinck

1. Heil dir im Sie-ger-kranz, Herr-scher des Va-ter-lands!  
 2. Nicht Ross und Rei-si-ge si-chern die stei-le Höh,  
 3. Hei-li-ge Flam-me, glüh, glüh und er-lö-sche nie  
 4. Hand-lung und Wis-sen-schaft he-be mit Mut und Kraft  
 5. Sei, Kai-ser Wil-helm, hier lang dei-nes Vol-kes Zier,

1. Heil, Kai-ser, dir! Fühl in des Thro-nes Glanz die ho-he  
 2. wo Für-sten stehn. Lic-be des Va-ter-lands, Lie-be des  
 3. fürs Va-ter-land! Wir al-le ste-hen dann mu-tig für  
 4. ihr Haupt em-por! Krie-ger-und Hel-den-tat fin-de ihr  
 5. der Menschheit Stolz! Fühl in des Thro-nes Glanz die ho-he

1. Won-ne ganz, Lieb-ling des Volks zu sein! Heil, Kai-ser, dir!  
 2. frei-en Manns grün-det den Herr-scher-thron wie Fels im Meer.  
 3. ei-nen Mann, kämp-fen und blu-ten gern für Thron und Reich.  
 4. Lor-beer-blatt treu auf-ge-ho-ben dort an dei-nem Thron.  
 5. Won-ne ganz, Lieb-ling des Volks zu sein! Heil, Kai-ser, dir!

Abb. 3: *Volksliederbuch für Männerchor*, wie Abb. 1, Bd. 2, Chorsatz von Engelbert Humperdinck.

## 411. Tanzliedchen

Hans Leo Hasler, 1601

Bewegt

Hans Leo Hasler, 1601 (1584-1612)

Bearbeitung von Engelbert Humperdinck

1. All Lust und Freud die Lieb mir  
 2. Dein gold-gelbs Haar, dein Aug-lein  
 3. Mit Tu-gend fort, o ed-ler

die Lieb mir  
 dein Aug-lein  
 o ed-ler

1. All Lust und Freud die Lieb mir  
 2. Dein gold-gelbs Haar, dein Aug-lein  
 3. Mit Tu-gend fort, o ed-ler

geit für Gut und Geld  
 klar, dein Stir-ne rund,  
 Hort, bist du ge-ziert,

auf  
 dein  
 wie

auf die-ser Welt, fa la la la.  
 dein ro-ter Mund, fa la la la,  
 wie sichs ge-bührt, fa la la la.

die-ser Welt,  
 ro-ter Mund,  
 sichs ge-bührt,

geit-gibt

9320

Abb. 4 a und b: *Volksliederbuch für Männerchor*, wie Abb. 1, Bd. 2, Chorsatz von Engelbert Humperdinck.

Wenn ich al - lein kann bei dir sein,  
 dein Zähn - lein weiss, dein Wäng - lein heiss,  
 Ich sag es frei ohn al - le Scheu,

*cresc.* sag ich ohn Scheu, mich dünkt, ich sei,  
 dein Füss - lein klein, dein Händ - lein fein  
 auf die - ser Erd nicht fun - den werd  
*cresc.* *f*

*p* merk mich mit Fleiss, im Pa - ra - deis,  
 ge - ben gross Freud zu al - ler Zeit,  
 bei arm und reich, die dir sei gleich,

fa la la la la la, fa la la la!  
*p*

Abb. 4 b



*Gunnar Strunz*

## Eine globale Erfolgsgeschichte ***Das Mirakel* von Carl Vollmoeller und Max Reinhardt mit der Musik von Engelbert Humperdinck<sup>1</sup>**

Nur wenigen Musikfreunden mag bewusst sein, dass die Musik zu demjenigen Bühnenwerk, das im 20. Jahrhundert in der Gesamtzahl seiner Aufführungen nachweislich die höchsten Besucherzahlen aufweist, die je erzielt wurden, aus der Feder des oft als bieder und gediegen geschmähten ‚Ein-Werk-Komponisten‘ Engelbert Humperdinck stammt. Ein-Werk-Komponist deshalb, da außer der Märchenoper *Hänsel und Gretel* (1893) nur wenig aus dessen Schaffen im Repertoire verankert und einer breiten Schar von Konzert- und Opernbesuchern vertraut ist.

Das betreffende Bühnenwerk mit Humperdincks Musik nennt sich *Das Mirakel* und stammt textlich von Karl Gustav Vollmoeller (1878–1948). Dieser heute zu Unrecht vergessene ‚Tausendsassa‘ war Lyriker, Dramatiker, Schriftsteller, Drehbuchautor, Übersetzer, Rennfahrer, Flugzeugkonstrukteur, Archäologe, Philologe, Filmpionier, Unternehmer, Theaterreformer und zeitweise auch Politiker. *Das Mirakel* gilt als seine bedeutendste Schöpfung. Seit 1896 hat Vollmoeller daran gearbeitet und mit diesem Werk seine geplante radikale Reform des europäischen Theaters realisiert. In dieser Reform wurde den Darstellerinnen und Darstel-

---

1 Diese Werkbetrachtung entstand als Einführungstext für eine Aufführung des *Mirakels* am 18.12.2018 mit den Berliner Symphonikern in der Berliner Philharmonie. Der damalige Intendant der Berliner Symphoniker, der 2021 verstorbene, als Opernregisseur und Spezialist für Bühnenwerke der deutschen Spätromantik ausgewiesene Peter P. Pacht plante seit langem eine erneute Inszenierung des Werkes, nachdem er es in verkürzter Form und mit reduzierter Besetzung bereits 2002 in Pegnitz inszeniert hatte.

lern ihr wichtigstes Ausdrucksmittel genommen, nämlich die Sprache, wodurch ein stummes Bühnenstück entstand, in dem die Handlung nur durch Gestik, Mimik sowie Musik vermittelt wird. Vollmoeller arbeitete in der Umsetzung seines künstlerischen Ästhetizismus seit 1904 mit dem damals schon etablierten Regisseur Max Reinhardt (1873–1943) zusammen, der viele seiner Bühnenwerke inszenierte, jedoch seinem radikalen Reformkonzept zunächst ablehnend gegenüberstand.

Nachdem Richard Strauss, der Wunschkomponist Vollmoellers, für die Bühnenmusik zum *Mirakel* abgesagt hatte, bemühte sich Max Reinhardt um Engelbert Humperdinck. Der hatte bereits für dessen Shakespeare-Inszenierungen Bühnenmusiken geschrieben.<sup>2</sup> Humperdinck, 1854 in Siegburg geboren, war 1879 erster Preisträger des in diesem Jahr gestifteten Mendelssohn-Preises für Musik, ging im gleichen Jahr nach Italien und lernte 1880 in Neapel Richard Wagner kennen. Der lud den hochbegabten Künstler ein, als sein Assistent nach Bayreuth zu kommen, um an den Vorbereitungen zu den zweiten, für das Jahr 1882 vorgesehenen Festspielen mitzuwirken. Humperdinck geriet hier vollends in den Bann des Bayreuther ‚Magiers‘ – stilistisch konnte er sich in seinem Schaffen lange nicht von Wagner lösen, nachdem die eigene Produktion vor allem durch die Begegnung mit *Parsifal* lange zum Erliegen gekommen war. Nach Wagners Tod 1883 hielt sich Humperdinck als Lektor beim Musikverlag Schott und musikalischer Gesellschafter der Familie Krupp in Essen über Wasser. Eine Verbesserung seiner wirtschaftlichen Situation trat ein, als er 1890 eine Stellung als Dozent am Hoch’schen Konservatorium zu Frankfurt am Main fand und sich als Opernreferent der lokalen Presseorgane einen Namen als Kritiker machen konnte. Ein Wunsch seiner Schwester Adelheid, aus Liedern und Versen von ihr ein leicht aufführbares musikalisches Märchenspiel *Hänsel und Gretel* zu machen, ließ letztlich eine vollständige, durchkomponierte Oper entstehen, die am 23. Dezember 1893 in Weimar unter Richard Strauss uraufgeführt wurde und bis heute Humperdincks größter Erfolg geblieben ist. Die internationale Resonanz auf das Werk und Humperdincks wegen der entsprechenden Tantiemen

---

2 Siehe zu Humperdincks Bühnenmusiken im vorliegenden Band den Aufsatz von Ulrich Wilker, „Humperdincks Shakespeare-Schauspielmusiken für Max Reinhardt und ihre Quellen in der Frankfurter Universitätsbibliothek“, S. 279–306.

nun finanziell blendende Situation bewogen ihn 1897, seine Frankfurter Stellung zu kündigen. In Boppard am Rhein erwarb er ein repräsentatives Landhaus und widmete sich fast ausschließlich der Komposition. Hier entstand, zunächst als gebundenes Melodram konzipiert, sein wahrscheinlich ambitioniertestes Werk, die *Königskinder*. 1910 arbeitete Humperdinck das Melodram zu einer großen durchkomponierten Oper um, die am 28. Dezember 1910 an der Metropolitan Opera New York erstmals auf die Bühne kam – sein zweiter großer Erfolg, der allerdings an den von *Hänsel und Gretel* nie heranreichte: Bis heute werden die *Königskinder* mehr wertgeschätzt als aufgeführt.

Humperdinck hielt es in seinem Bopparder Schlösschen als einsiedelnder Komponist nicht allzu lange. So nahm er 1900 einen Ruf der Preussischen Akademie der Künste in Berlin an, um an der dort angesiedelten Meisterklasse für Komposition als Lehrer zu wirken. Etwa zeitgleich beauftragte ihn Max Reinhardt, Bühnenmusiken für seine Shakespeare-Inszenierungen am Deutschen Theater in Berlin zu komponieren. Im Rahmen ihrer Zusammenarbeit schrieb Humperdinck dann 1910/11 die Musik zum *Mirakel* (siehe Abb. 1, S. 271). Im Dezember 1911 nahm er an der Londoner Uraufführung des *Mirakels* teil. Doch scheint es, als habe der nach der Uraufführung der *Königskinder* zu sehr angestiegene ‚Rummel‘ um seine Persönlichkeit den poesievollen und eher introvertierten Humperdinck letztlich überangestrengt. Zu Beginn des Jahres 1912 erlitt er einen Schlaganfall, der ihn stark schwächte und von dem er sich nicht mehr gänzlich erholen sollte. Der Tod seiner Frau Hedwig, mit der er seit 1892 verheiratet war, bewirkte 1916 ein weiteres. Musikalisch war die Zeit längst über den alternden Meister hinweggegangen. In Neustrelitz, wohin er im Herbst 1921 gereist war, um seinen Sohn Wolfram zu besuchen, der am dortigen Theater tätig war, ereilte ihn am 27. September ein zweiter, nun todbringender Schlaganfall. Auf dem Südwestkirchhof der Berliner Stadtsynode in Stahnsdorf fand er seine letzte Ruhestätte. Sein letztes größeres Werk war ein schon 1920 fertiggestelltes, wunderbar zeitfernes, friedvolles Streichquartett, in dem sich das Wesen seiner Schöpferkraft noch ein letztes Mal manifestierte: Klarheit der Form, Lauterkeit der Empfindung und blühende Melodik.

Die Handlung des *Mirakels* fußt auf einer alten Legende, die Vollmoeller dem *Dialogus miraculorum* entnahm, einer Sammlung erbaulich-

moralischer Erzählungen des Mönches Caesarius von Heisterbach (um 1180–nach 1240).

*Erster Akt:* Ein junger Ritter entführt die Nonne Megildis aus einem Kloster, doch bringt die Nonne nun allen, die ihr begegnen, tiefes Leid – der junge Ritter wird von den Mannen eines Raubgrafen erschlagen, Megildis von ihnen entführt. Ein Königssohn gewinnt sie beim Spiel dem Raubgrafen ab. Er will sie heiraten, aber auf dem Hochzeitsball kommt es zu einem Streit mit seinem Vater, der mit der Schwiegertochter nicht einverstanden ist: Der Sohn fällt von des Vaters Hand. Es bricht ein Brand aus, bei dem fast alle Hochzeitsgäste umkommen. Da sie angeblich soviel Unheil angerichtet hat, soll Megildis als Hexe verbrannt werden. Ein Spielmann, der bisher die Handlung kommentierend begleitete, beruhigt die aufgebrauchte Menge und kann Megildis schließlich in Sicherheit bringen.

*Zweiter Akt:* Am Weihnachtstag. Bis dato hatte man im Kloster vom Fehlen der Megildis nichts bemerkt, da die Jungfrau Maria deren Stelle (mit Megildis' Äußerem) eingenommen hat und für die Entführte den Dienst versieht. Allerdings gerät das ganze Kloster in Aufruhr, als unvermittelt festgestellt wird, dass der Sockel der Marienstatue plötzlich leer ist. Nach Jahren kehrt die Nonne jedoch zurück, vorzeitig gealtert, gebrochen und mit einem „in Schande geborenen“ Kind (wobei nichts über dessen Vater gesagt wird). Nun tauschen Megildis und Maria ihre Rollen. In Abänderung der Vorlage des Caesarius von Heisterbach erfolgt eine Neudeutung der Jungfrauengeburt: Maria nimmt das Kind als ihr eigenes an. Mit ihm kehrt sie auf den Sockel zurück – die Nonnen aber feiern das Wunder, die unvermutete Rückkehr der Himmelskönigin.

In seiner Konzeption als farbenfreudiges Tablet mit moralischer Botschaft knüpft das *Mirakel* an die Tradition jener mittelalterlichen geistlichen Spiele an, die vom 13. bis zum 16. Jahrhundert als religiöse Unterweisung für das damals meist analphabetische Publikum dienten. Allerdings lässt es sich schwerlich einer bestimmten Gattung zuordnen. Vom dramatischen Aufbau her ein Theaterstück, steht es wegen der integralen und fast durchgängig begleitenden Musik sowie der zahlreichen von Vollmoeller einbezogenen Kirchenlieder und geistlichen Gesänge der Oper nahe, allerdings ohne Solisten. Aber weil das *Mirakel* ohne gesprochene Sprache auskommt, bezeichnete man es auch als Pantomime, während seine tänzerischen Einlagen und Szenen in Richtung Ballett weisen.



Auf dem Titelblatt der Erstausgabe des Klavierauszugs (Berlin 1912) trägt es jedenfalls den Untertitel *Pantomime in zwei Akten und einem Zwischenspiel*. Humperdincks Musik ist bewusst schlicht gehalten. Diatonik herrscht vor, nur in der Liebeszene mit dem Ritter (1. Akt) und bei der Rückkehr der Megildis (2. Akt) bedient sich der Komponist einer chromatischen Ausdrucksweise. Allorten spürt man den Einfluss des Volkslieds. Auch greift Humperdinck gelegentlich auf Kirchenlieder zurück: etwa auf „Großer Gott wir loben dich“ beziehungsweise „Vom Himmel hoch da komm ich her“ in der Szene am Weihnachtsabend (2. Akt). Die harmonischen und melodischen Errungenschaften der Zeit unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg, die Mittel der aufstrebenden Moderne, findet man an keiner Stelle des Werkes. Bewusst herrscht im *Mirakel* eine für die Entstehungszeit des Werks anachronistische, simplifizierte Tonsprache vor, deren Harmonik nicht einmal an die der 20 Jahre zuvor entstandenen Märchenoper *Hänsel und Gretel* heranreicht.

Wahrscheinlich überraschte es Vollmoeller selbst, dass seinem Werk nach der Uraufführung am 23. Dezember 1911 in London ein mehr als zwei Jahrzehnte anhaltender Erfolg beschieden war (siehe Abb. 2, S. 272). Aber es konnte nicht verwundern: Ungehindert durch Sprachbarrieren teilte sich die Botschaft des *Mirakels* ohne Weiteres einem internationalen Publikum mit. Am 18. September 1912 folgte die Premiere in Wien, am 25. Januar 1913 die in Prag, am 30. April 1914 erlebte das *Mirakel* seine Deutschlandpremiere im Zirkus Busch in Berlin (siehe Abb. 3, S. 273). Zwischen 1911 und 1932 erreichte es weltweit ein Millionenpublikum. Infolge des Ersten Weltkriegs verschob sich die amerikanische Erstaufführung bis zum Jahr 1924, doch dann stand das *Mirakel* beziehungsweise *The Miracle* ein ganzes Jahr lang, Tag für Tag, am New Yorker Broadway auf dem Spielplan (siehe Abb. 4 und 5, S. 274 f.). Zwischen 1.500 und 2.500 Schauspieler und Statisten, Sänger sowie Chöre von bis zu 150 Sängern agierten pro Aufführung vor bis zu 30.000 Zuschauern. Von 1925 bis 1930 wurde das *Mirakel/Miracle* in einer Produktion von 500 festbeschäftigten Mitwirkenden auf eine große USA-Tournee geschickt, wobei die notwendigen Hundertschaften an Komparserie erst am jeweiligen Standort verpflichtet wurden. Vollmoeller als Librettist wie auch Reinhardt als Regisseur stimmten das *Mirakel* eigens auf jeden Spielort ab. So erweiterte man den Text und die Inszenierung des öfteren durch regionale Bezüge, eine

Art „couleur locale“. Auch ersetzte man Szenen, strich oder ergänzte sie. Innerhalb der Regie wurde mehrmals die Rolle des Spielmanns abgeändert. Vollmoeller sah in ihm eine der Hauptfiguren: eine Vermählung des Rattenfängers von Hameln mit Mephisto, also eine Allegorisierung von Versuchung und Tod. In einigen Darbietungen trat der Tod außerdem als zusätzliche Gestalt auf.

Bei dem Debüt des *Mirakels* während der Salzburger Festspiele 1925 kam es zu weitergehenden Umgestaltungen, die vor allem in Einlagestücken Bernhard Paumgartners bestanden (1887–1971). Paumgartner, zusammen mit Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss 1920 Gründer der Salzburger Festspiele, betätigte sich nicht nur als Komponist und Dirigent, er war auch ein angesehener Musikschriftsteller (unter anderem Biograf von Mozart und Bach). Die Salzburger Produktion wanderte durch ganz Europa. Schließlich entstand 1932, anlässlich des 20. Bühnenjubiläums, in London eine Neuproduktion von *Mirakel* (*Miracle*), die man mit größtem Erfolg auf eine Großbritannien-tournee schickte. Immer noch erwies sich das Vollmoeller-Reinhardt-Humperdinck'sche Werk als gewinnbringender Kassenmagnet – trotz der immensen Kosten, die mit dem enormen Personalaufgebot einhergingen.

Doch sollte es sich zeigen, dass das *Mirakel* ohne seinen Inszenator nicht lebensfähig war. Mit Beginn der NS-Herrschaft 1933 und der Vertreibung des Juden Reinhardt ins US-amerikanische Exil (1938) war es in den 1930er Jahren nicht mehr opportun, das *Mirakel* zu inszenieren, obwohl es anscheinend damals Versuche gegeben hat, es mit einem „arischen“ Regisseur aufzuführen. Doch von solchen Gedanken unabhängig: Wegen des erforderlichen Aufwands war die „Pantomime“ insbesondere zur Kriegszeit nicht mehr realisierbar – und mit einer reduzierten Variante glaubte man, nicht vor Max Reinhardt und einem Vergleich mit ihm bestehen zu können. Mit dem Zweiten Weltkrieg geriet das *Mirakel* in völlige Vergessenheit, nicht zuletzt, weil man in den Nachkriegsjahren mit dem aus heutiger – unreflektierter – Sicht doch mehr als naivem Sujet wenig anfangen konnte und parodierende Neuinszenierungen sich verboten (zumindest bis etwa 1980), einesteils aus Rücksicht auf die seinerzeit noch stärker vorhandenen christlich-religiösen Gefühle des Publikums, andererseits aus Respekt vor Max Reinhardt und dessen ursprünglichen Intentionen. So blieb das *Mirakel* bis zum Jahr 2002 Geschichte. Dann

allerdings erfolgte, inszeniert durch den unermüdlichen Sucher Peter P. Pachl und das Münchner ppp-Musiktheater, eine Neuinterpretation als Kammerstück – für zwei Instrumentalisten und drei Darsteller. Die Aufführung des *Mirakels* durch die Berliner Symphoniker am 18. Dezember 2018 war somit seit den 1930er Jahren die zweite Darbietung.

Es ist nicht weiter erstaunlich, dass ein solch publikumswirksames Stück schon früh die Aufmerksamkeit der Filmproduzenten gefunden hat. Bemerkenswert ist aber, dass dies bereits ein halbes Jahr nach der Londoner Erstaufführung geschah. Dabei wurde es notwendig, das Stück von vier Stunden Dauer auf zwei Stunden zu kürzen. Im September 1912 begannen die Dreharbeiten. Gefilmt wurde in Niederösterreich auf der höchst pittoresken Burg Kreuzenstein bei Korneuburg und deren Umgebung. Insgesamt kamen 1.400 Statisten zum Einsatz. Leider kam es während der Dreharbeiten zu Unstimmigkeiten zwischen Max Reinhardt und dem amerikanischen Produzenten Joseph Menchen. Dies könnte der Grund gewesen sein, dass Reinhardt als Regisseur dem Franzosen Michel-Antoine Carré weichen musste. Doch Genaueres ist nicht bekannt. Reinhardt selbst hat sich nie dazu geäußert. Die Rolle der Maria wurde von Maria Carmi gespielt, Vollmoellers damaliger Gemahlin; den Spielmann gab der ungarische Choreograph, Schauspieler und Regisseur Ernest Matray (siehe Abb. 6, S. 276). Schon im Dezember 1912 kam es zu der Uraufführung des (inzwischen nur noch 80-minütigen) Films – im königlichen Theater Covent Garden in London (siehe Abb. 7, S. 277). Dabei wurde nicht gespart. Die Leinwand war von dem Frontispiz einer Kathedrale umrahmt, auch wurde im Saal Weihrauch entzündet und auf der Bühne trat zusätzlich (wie in der griechischen Tragödie) ein Chor auf, der das Geschehen kommentierte. Die deutsche Erstaufführung erfolgte am 15. Mai 1914 in Berlin.

In den Großstädten standen zur damaligen Zeit die Theateraufführung und die Filmversion des *Mirakels* oft gleichzeitig auf dem Programm. Große Filmtheater verpflichteten für die Filmvorführung ein volles Sinfonieorchester, Solostimmen und einen großen Chor, die live zum Film musizierten; ein Rezitator doppelte die optische Erzählebene durch die Wiedergabe der Szenenanweisungen und Regiebemerkungen des Regisseurs. In kleineren Kinos wurde das Klanggewand reduziert auf eine Kinoorgel und auf einzelne Instrumente für die Szenen des Spielmanns

sowie einen Rezitator. Eine vorgesehene Produktion als Tonfilm konnte 1929 wegen der Weltwirtschaftskrise nicht realisiert werden.

Der Film galt seit 1945 als verschollen, bis der bekannte Dirigent und Filmmusikspezialist Frank Strobel im Jahr 2011 eine Kopie im französischen CNC-Filmarchiv in Bois-d'Arcy auffand. Die Grundlage für eine Wiederbelebung des faszinierenden Werks war somit geschaffen.

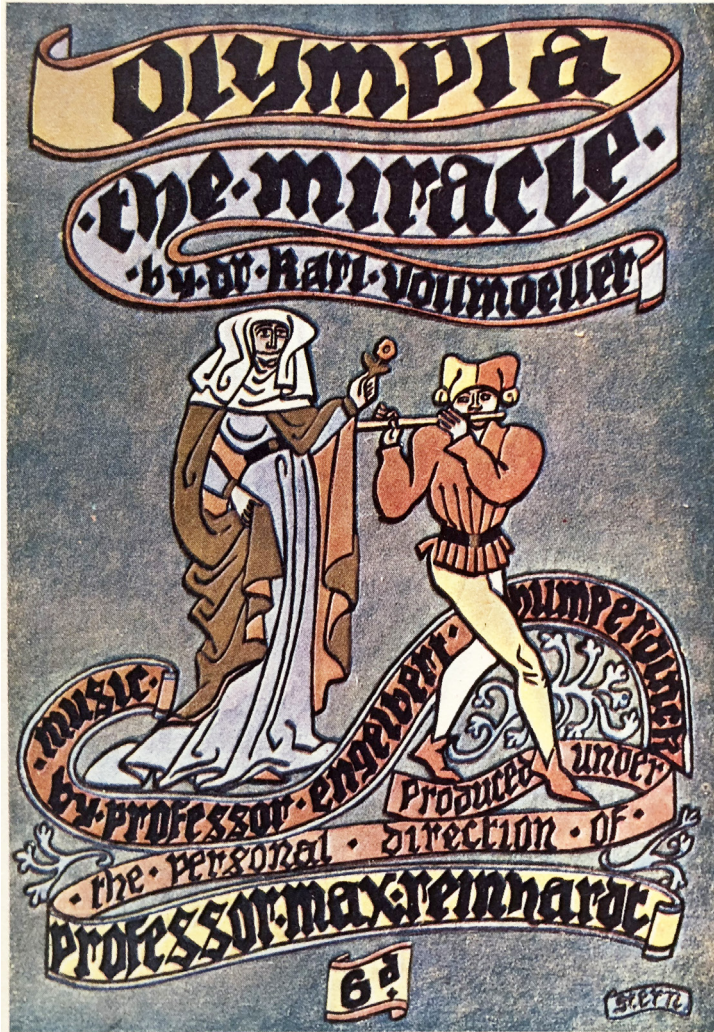


Abb. 1: *The Miracle*, Plakat der Uraufführung, London 1911, Sammlung Peter P. Pachtl.



Abb. 2: *The Miracle*, Szenenfoto der Uraufführung, London 1911, Olympia Hall, mit Maria Carmi (1880–1957) als Madonna und Werner Krauss (1884–1959) als „Lame“, als Lahmer, Sammlung Achim Bahr.





Abb. 3: *The Miracle*, Szenenfoto mit Madonna, deutsche Erstaufführung, Berlin 1914, Zirkus Busch, Sammlung Peter P. Pachl.

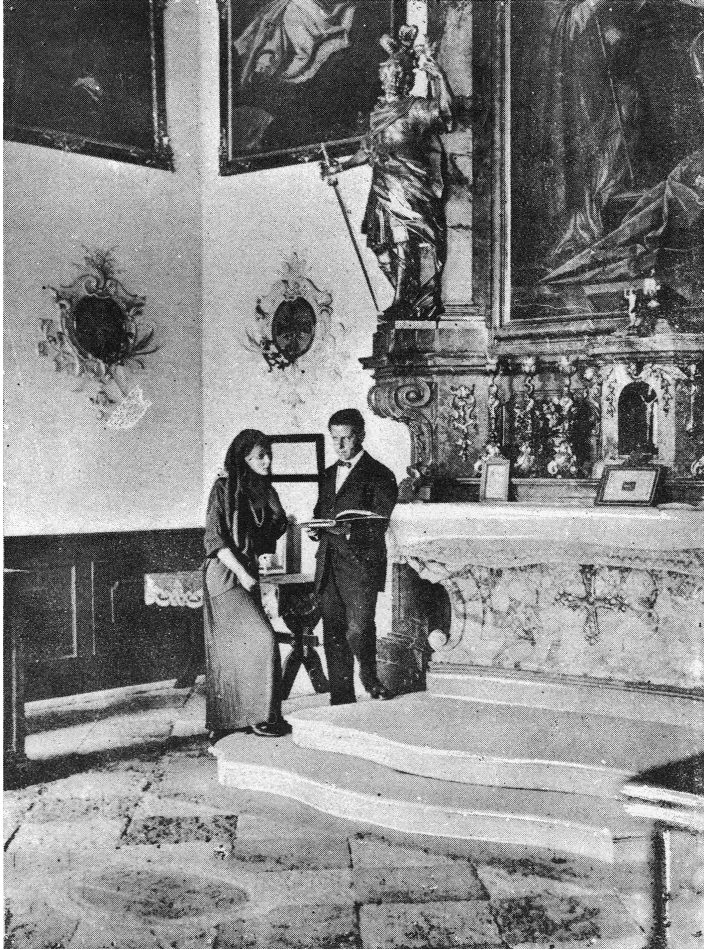


Abb. 4: *The Miracle*, Max Reinhardt (1873–1943) probt mit Lady Diana Manners (1892–1986), die ab 1924 während der sich über mehrere Jahre hinstreckenden USA-Tournee des *Miracle*-Ensembles die Rolle der Madonna verkörperte, Ort: Schloss Leopoldskron bei Salzburg, der Wohnsitz des Regisseurs, Sammlung Peter P. Pachtl.



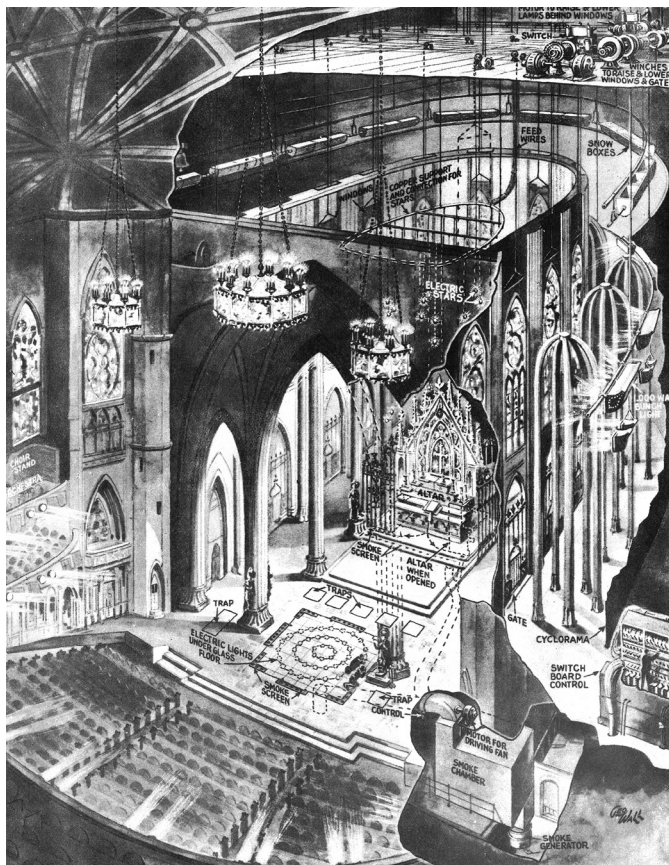


Abb. 5: *The Miracle*, Bühnenentwurf für die USA-Premiere, 24.1.1924, New York, Broadway, Century Theatre, Sammlung Achim Bahr.

## The Cast.

The cast seen in the pictures is, with one exception, the same which acted in the production at Olympia, and at the Rotunda in Vienna. The names of the principal artistes are as follows :—

I.	The Madonna	...	MADAME CARMi	of Florence.
II.	The Knight	...	DOUGLAS PAYNE	of London.
III.	Megildis, the Nun	...	FLORENCE WINSTON	of London.
IV.	The Minstrel	...	ERNEST MATRAY	of Budapest.
V.	The Abbess	...	AGATHE BARCESQUE	of Paris.
VI.	The King	...	JOSEPH KLEIN	of Berlin.
VII.	The King's Son	...	THEODORE ROCHOLL	of Frankfort
VIII.	The Robber Count	...	ERNST BENZINGER	of Berlin.
IX.	The Old Sacristan	...	MARIE VON RADGY	of Vienna.
X.	The Lame Man	...	ALFRED KÖENIG	of St. Petersburg.

Abb. 6: *The Miracle*, Originalbesetzungsliste der ersten Verfilmung (1912), Sammlung Peter P. Pachl.

**The Box-Office Record Breaker**

IS

**Prof. Max Reinhardt's Masterpiece**

# THE MIRACLE



**THE MOST BEAUTIFUL MOTION PICTURE EVER TAKEN.**

**A MAGNET EVERYWHERE.**

**Direct from The Royal Opera House, Covent Garden.**

**An Unequalled Line of Pictorial Printing to select from.**

---

CAN ONLY BE SECURED FROM

**JOSEPH MENCHEN, Sole Owner,  
3-7, SOUTHAMPTON STREET, STRAND, W.C.**

Telephone: GERRARD 9176.

Telegraphic Address: "MIRACFILM, LONDON."

Abb. 7: *The Miracle*, Filmplakat anlässlich der Premiere mit Erwähnung des Produzenten Joseph Menchen (1878–1940), London 1912, Sammlung Peter P. Pachl.



Ulrich Wilker

## Humperdincks Shakespeare-Schauspielmusiken für Max Reinhardt und ihre Quellen in der Frankfurter Universitätsbibliothek

Engelbert Humperdinck hat zwischen 1905 und 1907 drei Schauspielmusiken für Max Reinhardt und das von ihm geleitete Deutsche Theater in Berlin komponiert: zu Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig*<sup>1</sup>, *Das Wintermärchen*<sup>2</sup> und *Was ihr wollt*<sup>3</sup>. Bereits vorher hatte er Erfahrungen mit dem Genre sammeln können, wenn auch in geringerem Umfang. Zu einer Inszenierung der *Frösche* von Aristophanes am Stadttheater Köln steuerte er 1881 die Ouvertüre bei (mit dem Titel „Der Zug des Dionysos“),<sup>4</sup> zwei Jahre später drei Gesänge mit Gitarren- und Mandolinenbegleitung für Calderóns *Richter von Zalamea* (ebenfalls für das Stadttheater Köln, 1883).<sup>5</sup> 1906 entstand auf Bestellung Alfred Halms für eine *Sturm*-Inszenierung am Neuen Schauspielhaus in Berlin eine weitere Musik zu einem Shakespeare-Drama, auf die ab 1915 auch Reinhardt zurückgriff.<sup>6</sup>

---

1 Komponiert September 1905, Erstaufführung 9.11.1905, Deutsches Theater Berlin. Vgl. Hans-Josef Irmen, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Engelbert Humperdincks (I WV)*, Zülpich 2005, S. 60.

2 Komponiert 1905, Erstaufführung 15.9.1906, Deutsches Theater Berlin. Vgl. ebd., S. 62.

3 Komponiert 1907, Erstaufführung 17.10.1907, Deutsches Theater Berlin. Vgl. ebd., S. 67.

4 Vgl. ebd., S. 58. In Irmens Werkverzeichnis ist auch noch das Fragment einer Bühnenmusik zu *Jeanne D'Arc* von 1878 verzeichnet, die im Verzeichnis von Eva Humperdinck unter *EHVV* 56 als „Dramatische Kantate“ geführt wird. Vgl. Eva Humperdinck, *Der unbekanntete Humperdinck. Seine Werke. Engelbert Humperdinck Werkverzeichnis (EHVV)*, Koblenz 1994, S. 90.

5 Vgl. *I WV* (wie Anm. 1), S. 59.

6 Das Neue Schauspielhaus wurde mit einem Konzert am 19.10.1906 mit Webers *Euryanthe*

Für Letzteren komponierte Humperdinck noch zwei weitere Schauspielmusiken: zu einer Inszenierung von *Lysistrata* an den 1906 eröffneten Kammerspielen (mit einem dem Aufführungsort entsprechend kleineren Ensemble; von den insgesamt drei Nummern strich der Regisseur allerdings zwei)<sup>7</sup> sowie für eine Inszenierung des *Blauen Vogels* von Maurice Maeterlinck, die 1912 ihre Premiere erlebte, wiederum am Deutschen Theater.<sup>8</sup>

Insbesondere die Shakespeare-Schauspielmusiken, die sich offenbar bis zum Zweiten Weltkrieg einer großen Beliebtheit erfreuten,<sup>9</sup> waren schon einige Male Gegenstand musikhistorischer Aufarbeitung: Bereits in Otto Beschs Monografie von 1914 gibt es ein Kapitel „Musik zu den Shakespeare-dramen“<sup>10</sup>, und auch in der neuesten Humperdinck-Biografie von Matthias Corvin findet sich ein Kapitel mit dem Titel „Shakespeare-Theatermusiken“<sup>11</sup>; eine Dissertation zu Humperdincks Schauspielmusiken fertigte Kurt Wolfgang Püllen im Jahr 1951 an.<sup>12</sup> Neben Studien, die sich jeweils einer der drei Schauspielmusiken zuwenden,<sup>13</sup> sind zudem auch

---

Ouvertüre und den Szenen I, II und III aus dem *Sturm* eröffnet, vgl. *IWV* (wie Anm. 1), S. 208.

7 Komponiert 1908, Erstaufführung 27.2.1908. Vgl. *IWV* (wie Anm. 1), S. 70.

8 Komponiert Oktober bis November 1910, Erstaufführung Weihnachten 1921, Deutsches Theater Berlin. Vgl. *IWV* (wie Anm. 1), S. 71. – Bei Irmen sind als weitere Schauspielmusiken noch *Das Wunder [Das Mirakel]* (S. 74–76) und *Weihnachten im Schützengraben* zu Ludwig Thomas *Christnacht 1914* (S. 77) verzeichnet. Im *EHV* (wie Anm. 4) sind diese nicht als Schauspielmusiken gezählt (vgl. die Auflistung S. 185).

9 Die Shakespeare-Musiken wurden bis zum Zweiten Weltkrieg über 300 mal an deutschen Bühnen nachgespielt. Vgl. Wolfram Humperdinck, *Engelbert Humperdinck. Das Leben meines Vaters*, Frankfurt/M. 1965, S. 273.

10 Otto Besch, *Engelbert Humperdinck*, Leipzig 1914, S. 173–176. – Der frühere Beitrag von Albert Friedenthal, „Humperdinck als Komponist zu den Shakespeare-Dramen“, *Deutsche Tonkünstler-Zeitung* 9/222 (1911), S. 31–34 enthält eine ausführliche Werkbeschreibung, hat aber teilweise den Charakter einer Eloge.

11 Vgl. Matthias Corvin, *Märchenerzähler und Visionär. Der Komponist Engelbert Humperdinck. Sein Leben, sein Werk*, Mainz 2021, S. 123–128.

12 Kurt Wolfgang Püllen, *Die Schauspielmusiken E. Humperdincks*, Diss. Universität Köln (maschinenschrftl.) 1951.

13 Hans-Josef Irmen, „Marginalien zur Sturm-Musik von E. Humperdinck“, in: Günter Brosche (Hg.), *Beiträge zur musikalischen Quellenkunde. Katalog der Sammlung Hans P.*

theaterwissenschaftliche Forschungsbeiträge von Erika Fischer-Lichte zu nennen, in denen sie Reinhardts *Kaufmann*-Inszenierung – und damit auch Humperdincks dazugehörige Schauspielmusik – als Meilenstein der Theatergeschichte beschreibt, weil nicht mehr die Erzeugung von Bedeutung und das Verhältnis zum Text im Mittelpunkt dieser Inszenierung standen, sondern die Erzeugung von Atmosphären,<sup>14</sup> in die das Publikum immersiv eintauchen konnte.<sup>15</sup>

Den handschriftlichen Quellen wurde dagegen bisher keine Beachtung geschenkt, obwohl sie zahlreiche bemerkenswerte Änderungen und Modifikationen im Verlauf der Werkentstehung dokumentieren beziehungsweise Abweichungen gegenüber dem gedruckten Notentext aufweisen. Einige aus diesen Änderungen und Abweichungen resultierende Problemkonstellationen und Fragestellungen werden im Folgenden schlaglichtartig beleuchtet.

#### Die handschriftlichen musikalischen Quellen im Humperdinck-Nachlass der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main

Eine ausführliche Quellenbeschreibung ist in dem hier gesteckten Rahmen nicht zu leisten, deshalb kann nur kursorisch referiert werden, welche Quellen aus dem Humperdinck-Nachlass in der Frankfurter Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg vorhanden sind und was diese enthalten.

- 
- Wertisch in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek* (= Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 15), Tutzing 1989, S. 200–210; Alexander Irmer, „Engelbert Humperdincks Schauspielmusik für Max Reinhardts Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* am Deutschen Theater in Berlin“, in: Arne Langer und Susanne Oschmann (Hg.), *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen* (= Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 40/41), Berlin 1999, S. 129–139; Timothy S. McDonnell, *Incidental Music to Shakespeare's The Tempest by Engelbert Humperdinck and Jean Sibelius: A Comparative Analysis*, Diss. University of South Carolina (maschinenschrftl.) 2002.
- 14 Vgl. Erika Fischer-Lichte, „Max Reinhardt's Productions of *The Merchant of Venice*“, in: Jeanette R. Malkin und Freddie Rokem (Hg.), *Jews and the Making of Modern German Theatre*, Iowa City 2010, S. 219–231, hier S. 222.
- 15 Vgl. ebd., S. 225. – Vgl. auch Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004, S. 213.



Zunächst zu den Druckausgaben: Wohl aufgrund des Erfolgs der Schauspielmusiken erschienen sowohl die Klavierauszüge als auch die Partituren schon bald beim Leipziger Verlag Max Brockhaus. Im Nachlass Humperdinck befinden sich ein Sammelklavierauszug<sup>16</sup> (Signatur Slg. Hump. 55) und eine Sammelpartitur<sup>17</sup> (Slg. Hump. 54) sowie zwei Exemplare der Partitur von *Was ihr wollt* (Slg. Hump. 58; im ersten Exemplar mit Bleistifeinrichtungen für eine Aufführung)<sup>18</sup> und ein Klavierauszug<sup>19</sup> (Slg. Hump. 59).

Die Sammlung umfasst zudem zahlreiche autographe Niederschriften, sowohl in Partitur oder in Klaviernotation als auch Skizzen.<sup>20</sup> Zum *Kaufmann* findet sich unter der Signatur Mus Hs 2128 ein Konvolut aus 2 Bögen und Einzelblättern. Darauf sind in Partitur notiert: Nr. 5 „Maskenzug“ (Blatt 1<sup>r</sup>–1<sup>v</sup>), Nr. 3 „Kästchenlied“ (unvollst., Bl. 1<sup>v</sup>), Nr. 1 „Barcarole“ und Nr. 2 „Porzia“ (Bl. 2<sup>r</sup>, Rückseite leer), Nr. 6 „Kästchenlied“ (Bl. 3<sup>r</sup>–4<sup>v</sup>), Nr. 7 „In solcher Nacht“ mit Bleistifeinschüben zwischen den Systemen und einem gegenüber der gedruckten Fassung abweichenden Schluss in Es- statt As-Dur (Bl. 5<sup>v</sup>–5<sup>r</sup>), ein nicht in die Druckfassung aufgenommener „Reigen“ (Bl. 6–7) und ein ebenfalls nicht gedruckter „Kehraus“ (Bl. 8<sup>r</sup>–9<sup>r</sup>), Nr. 4 „Drei Trompetenstöße“ (Bl. 9<sup>v</sup>) sowie auf Blatt 10 weitere Bleistiftskizzen mit Besetzungsangaben. Die komplette Partiturreinschrift befindet sich nicht in Frankfurt, sondern in der Pierpont Morgan Library,

---

16 Engelbert Humperdinck, *Vollständige Musik zu W. Shakespeares „Der Sturm“ „Das Wintermärchen“ „Der Kaufmann von Venedig“*. *Vollständiger Klavierauszug in einem Bande*, Leipzig 1907.

17 Engelbert Humperdinck, *Vollständige Musik zu W. Shakespeares „Der Sturm“ „Das Wintermärchen“ „Der Kaufmann von Venedig“*, Leipzig 1907. – Entgegen dem Gesamtvorsatzblatt ist das Veröffentlichungsjahr auf dem Titelblatt zur *Kaufmann*-Partitur mit 1906 angegeben, sie ist also vor dieser Sammelpublikation schon einzeln veröffentlicht worden.

18 Engelbert Humperdinck, *Musik zu Shakespeares Was Ihr Wollt. Partitur*, Leipzig 1908. Das erste Exemplar mit Bleistiftzusatz „N<sup>o</sup> 33“, das zweite mit Stempel „N<sup>o</sup> 2“.

19 Engelbert Humperdinck, *Musik zu Shakespeares Was Ihr Wollt. Vollständiger Klavierauszug von Otto Wittenbecher*, Leipzig 1908.

20 Da eine genauere Quellenbewertung hier nicht möglich ist, wird im Folgenden nur zwischen Partiturautographen, die die komplette Werkgestalt wiedergeben, weiteren autographen Niederschriften in Partitur oder im Klaviersatz und Skizzen unterschieden, die nur Teile der späteren Werkgestalt entwerfen.



New York.<sup>21</sup> Weitere Entwürfe zu Nr. 5 und Nr. 7 findet man zudem in einer autographen Niederschrift im Klaviersatz zur Märchenoper *Dornröschen* (Mus Hs 2095); am Ende eines blau gebundenen Hefts mit der Aufschrift „3. Akt Dornröschen“ sind, ebenfalls im Klaviersatz, unvollständige Fassungen dieser Nummern aus dem *Kaufmann* notiert.

Das Frankfurter Quellenmaterial zum *Wintermärchen* umfasst die autographe Partitur (Mus Hs 2412), die offenbar auch als Stichvorlage für den Partiturdruk diente,<sup>22</sup> sowie acht Seiten (als 2 Bögen) einer Niederschrift im Klaviersatz (inkl. Einfügungen und Streichungen), teilweise mit zusätzlichem System für Singstimme (Mus Hs 2131).

Auch die autographe Partitur zu *Was ihr wollt* (Mus Hs 2455) befindet sich im Frankfurter Bestand und auch hier zeigt u. a. die Eintragung „Copyright 1908 by Max Brockhaus“ (blauer Buntstift), dass es sich wohl um die Stichvorlage handelt. Eine weitere Niederschrift in Klaviernotation (Mus Hs 2456, Querformat; nur Nr. 4 „Küchenszene“, Nr. 3 „Kanon“ [hier noch als „Hundekanon“], Nr. 6 „Komm herbei, Tod“ und Nr. 10 „Als ich ein winziges Bübchen war“, Fassung B der späteren Drucke) trägt am Ende ebenfalls einen Copyright-Vermerk des Verlags und mag als Teilstichvorlage für den Klavierauszug gedient haben. Unter der Signatur Mus Hs 2130 findet man eine weitere autographe Niederschrift in Klaviernotation, teilweise mit Einfügungen (angegeben durch Verweiszeichen) usw.; auch hier ist nur die Fassung B des Epilogs enthalten. Von den in den Drucken als „Anhang“ wiedergegebenen Nr. 11 und 12 scheint nur eine Skizze der Nr. 12 (auf der letzten Seite) Teil dieses Konvoluts zu sein; außerdem enthält es einen Partiturentwurf zur Nr. 1 (Bl. 4–5 in Bleistift).

## Drameninhärente Musik

Allen drei Shakespeare-Musiken für Reinhardt ist gemeinsam, dass die Einzelnummern (sieben im *Kaufmann*, zwölf im *Wintermärchen*, zwölf in *Was ihr wollt*) fast ausschließlich mit dem Begriff „drameninhärente Musik“ beschrieben werden können, also „Musik, die konstitutiver Be-

---

21 Vgl. *EHWV* (wie Anm. 4), S. 130 und *IWV* (wie Anm. 1), S. 66.

22 Am Fuß der ersten Seite Bleistifteintragung „Copyright 1907 by Max Brockhaus, Leipzig“, offenbar nicht von Humperdincks Hand.

standteil des Dramas ist und aus dessen Sicht eine eigene Realität vorstellt“;<sup>23</sup> d. h. im konkreten Fall Lieder (zum Beispiel das „Kästchenlied“ im *Kaufmann*, die „Hausierer-Lieder“ im *Wintermärchen*, die „Narrenlieder“ in *Was ihr wollt*) oder Tänze (der „Maskenzug“ im *Kaufmann*, „Schäfer“- und „Satyrantz“ im *Wintermärchen*; auch die „Sarabande“ im *Kaufmann* und der „Dreikönigsabend“-Marsch sowie „Fasnacht“ [sic] aus *Was ihr wollt* scheinen, obwohl es sich hier um vor oder nach einer Szene einzuschaltende Intermezzi handelt, hierunter subsumiert werden zu können). Dass Musik „drameninhärent“ ist, sagt allerdings nichts darüber aus, ob diese Musik tatsächlich von der offenen Bühne her, von hinter der Bühne oder aber aus dem Orchestergraben erklingt oder sogar beides gleichzeitig.<sup>24</sup> In Humperdincks Partituren finden sich Beispiele für alle drei Fälle: Von der Bühne und nur von dort erklingen die unbegleiteten Lieder und der Kanon „Halt's Maul du Hund“ aus *Was ihr wollt* oder die „Ballade“ (Nr. 9) für Solostimmen und Männerchor (als „Brummstimmen“, wie es in der Partitur heißt) im *Wintermärchen*. Die den *Kaufmann* eröffnende „Barcarole“ (Nr. 1) für Solotenor dagegen wird hinter der Szene gesungen, und hinter der Szene erklingen ebenfalls die Trompetenstöße in Belmont (Nr. 4). Vokalnummern, deren zur Bühnenrealität gehörende Begleitung dennoch von Instrumentalisten jenseits der Bühne bestritten wird, sind die in allen drei Partituren zu findenden begleiteten Lieder, etwa das „Kästchenlied“ (Nr. 6) aus dem *Kaufmann* oder die Lieder aus dem *Wintermärchen* (zum Beispiel das „Vagabundenlied“ Nr. 4). Das Narrenlied „Komm herbei, Tod“ (Nr. 6) in *Was ihr wollt* stellt dabei einen Sonderfall dar, da hier eine Begleitung auf der Bühne und eine von hinter der Szene postierten Streichern kombiniert werden. Diese Mischung von Schallquellen ist allerdings nicht auf die Lieder beschränkt, sondern findet sich auch im Eröffnungsmelodram des Herzogs [Nr. 1 „Einleitung (Serenade)“] oder in der Nr. 2 b „Orakelspruch. Vor der Verlesung“ im *Wintermärchen*, wo auf der Bühne positioniertes Blech und Pauken vom restlichen Orchester (Tremolo und Haltetöne) grundiert werden.<sup>25</sup>

23 Thomas Betzwieser, *Sprechen und Singen. Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart 2002, S. 117.

24 Vgl. ebd.

25 Über die Platzierung des Orchesters haben Humperdinck und Reinhardt diskutiert. In einem Brief Arthur Kahanes vom 10.9.1906 schreibt dieser an Humperdinck, dass

Die drei Schauspielmusiken teilen noch zwei weitere Gemeinsamkeiten: Keine wird von einer Ouvertüre, also einem vor dem Dramenbeginn bei geschlossenem Vorhang zu spielenden, abgeschlossenen Instrumentalstück, eröffnet. Und in allen dreien hat Humperdinck mindestens eine zentrale Stelle als Melodram gestaltet.

### Eröffnungsnummern

Wie bereits erwähnt, wird der *Kaufmann* durch die beim Aufziehen des Vorhangs erklingende „Barcarole“ für Solo-Tenor eröffnet – ein größerer Gegensatz zu einer Ouvertüre für großes Orchester ist kaum denkbar. Auch ist die Funktion eine andere. Humperdinck hatte in der autographen Niederschrift Mus Hs 2128 der „Barcarole“ noch die Anweisung „bei geschlossenem Vorhang“<sup>26</sup> hinzugefügt. So hätte die Solo-Barcarole eine orchestrale Ouvertüre quasi *en miniature* ersetzt. Schon in dieser Quelle ist der Tinteneintrag aber mit Bleistift gestrichen (siehe Abb. 1, S. 299); im Druck lautet die Anweisung „I. Aufzug, während der Vorhang aufgeht“. Geht diese Änderung auf Reinhardt zurück? Seine Anweisung „Viele singende rufende Stimmen / In der Ferne eine Barcarole“<sup>27</sup> im Regiebuch zum *Kaufmann* zeigt, dass die „Barcarole“ in der Inszenierung am Deutschen Theater (und auch seinen späteren) nur eine akustische Schicht von mehreren war, die gemeinsam den Zweck hatten, eine bestimmte Atmo-

---

Reinhardt sich „die Musik (und dem scheint Ihre Komposition durchaus zu entsprechen) als etwas [denkt], das dem Charakter des Märchens entsprechend unsichtbar und überirdisch über dem Ganzen schwebt. Diese Illusion wird durch das herkömmliche Orchester im Zuschauerraum, ausserhalb [sic] der Bühne, naturgemäss [sic] gestört [...]“. Zitiert nach: Püllen, *Schauspielmusiken* (wie Anm. 12), S. 29, Anm. 65.

26 Mus Hs 2128, Bl. 2<sup>f</sup>.

27 Zitiert nach der Transkription von Manfred Großmann, *Max Reinhardt. Regiebuch und Kritik. Vier Regiebücher Reinhardts, übertragen und analysiert, in Konfrontation mit der Aufführungskritik*, Diss. Universität Wien (maschinenschriftl.) 1966, Anhang Bd. 2: „Revisionsbericht *Kaufmann von Venedig*, Regiebuch *Kaufmann von Venedig*“, S. 5. – Großmann erläutert im Vorwort die Schwierigkeit, die zahlreichen Eintragungsschichten den verschiedenen Inszenierungen zuzuordnen, nimmt aber aufgrund einiger Indizien an, dass die erste Schicht in Bleistift, zu der er auch den genannten Bleistifteintrag zählt, sich auf die Berliner Inszenierung von 1905 bezieht (vgl. ebd., S. II–IV).

sphäre zu erzeugen.<sup>28</sup> Bereits hier zeigt sich auch, dass erstens zwischen Humperdincks Kompositionen und Reinhardts Einsatz dieser Kompositionen zu unterscheiden ist und dass zweitens Reinhardt möglicherweise Einfluss auf spezifische kompositorische Entscheidungen hatte, die sich (unter Humperdincks Namen) im gedruckten (Noten-)Text niederschlagen.

Im Vergleich zur Solo-Barcarole im *Kaufmann* ist die erste Nummer der *Wintermärchen*-Musik schon größer besetzt, nämlich mit doppelten Holzbläsern und Hörnern. Die Musik setzt – wie eine Ouvertüre – bereits bei geschlossenem Vorhang ein. Nach 16 Takten hebt sich der Vorhang und die Musik entpuppt sich als von hinter der Szene herüberklingende „Tafelmusik“ (so auch der Titel); nach weiteren acht Takten tritt noch die Harfe hinzu. Am Schluss schreibt Humperdinck eine weitere drameninhärente Schallquelle vor, nämlich einen „Tusch“ (Trompeten und Pauken), der den Auftritt von Leontes, Polyxenes, Hermione und dem Gefolge ankündigt. Die Partituranweisung zum Einsatz des Tuschs „kann auf dem letzten Takte der Tafelmusik einsetzen“ deutet darauf hin, dass die ‚realistische‘ Überblendung dieser zwei akustischen Schichten (ähnlich dem Beginn vom *Kaufmann* und sicher mit ähnlichem Zweck) durchaus intendiert ist.

Der Beginn der Schauspielmusik von *Was ihr wollt* treibt dieses Spiel noch weiter. Die erste Nummer ist nämlich jene in der Bühnenrealität musizierte „Serenade“<sup>29</sup>, auf die sich des Herzogs erste Worte „Wenn die Musik der Liebe Nahrung gibt, spielt weiter!“ beziehen. Noch bei

---

28 Fischer-Lichtes Behauptung, Humperdinck habe ein Vorspiel „aus verschiedenen Geräuschen komponiert“, ist nicht zutreffend [Fischer-Lichte, *Ästhetik* (wie Anm. 15), S. 213]. Grund für das Missverständnis ist ein von ihr als Beleg angeführtes Zitat aus dem „Gespräch über Reinhardt mit Hugo von Hofmannsthal, Alfred Roller und Bruno Walter (1910)“ [übernommen aus: *Der Merker* 1/17 (1910), S. 697–701], in: Hugo Fetting (Hg.), *Max Reinhardt. Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, Berlin 1989, S. 505–509, hier S. 508: „[...] wie er z. B. die erste Szene des ‚Kaufmann‘ von Humperdinck wollte – erst nur die klingenden Geräusche Venedigs [...]“, das aber im weiteren Textverlauf gar nicht mehr die erste Szene, sondern die Nr. 5 „Maskenzug“ beschreibt.

29 So der Untertitel der „Nr. 1 Einleitung“ im Druck. In Mus Hs 2130 (Bl. 1r) noch „Concert“.

geschlossenem Vorhang erklingt zwei Takte hindurch nur eine akkordische Begleitschicht; wenn der Vorhang sich dann mit dem Einsatz der Melodie öffnet, gibt er nicht nur den Blick auf die vier Musiker frei, sondern erst dann wird auch klar, dass die Begleitschicht von Streichern und Harfe hinter der Szene beige-steuert wird, während die vier Musiker auf der Bühne sicht- und hörbar die Hauptschicht (mit der Gitarre als sichtbarem Begleitinstrument) spielen.

Die Platzierung der Musiker auf der Bühne an sich war offenbar eine ‚Spezialität‘ Reinhardts:

Wie sehr er die Musik als zum Werk gehörig betrachtet, wie ganz er sie in seine Schöpfung einzubeziehen sucht, zeigt schon eine äußere Anordnung: die wechselnde Plazierung des Orchesters. [...] Zumal bei Shakespeares mit seinen unzähligen musikalischen Beziehungen und Anspielungen liebt es Reinhardt, die – kostümierten – Musiker unmittelbar auf die Bühne zu stellen[,] und diese kleinen Orchester spielen dann auch stets selber und markieren nicht bloß auf ihren Instrumenten für eine verborgen aufgestellte Musik.<sup>30</sup>

Darüber hinaus spielt diese Eröffnungsnummer mit der Mischung zweier Klangquellen, die sich zwar beide auf die gleiche Bühnenrealität beziehen, aber nicht beide dort positioniert sind. Ob das auf Humperdinck zurückgeht, muss hier offen bleiben; Teil des ursprünglichen Konzepts Reinhardts, wie es Arthur Kahane dem Komponisten in einem Schreiben vom 31. Mai 1907 referiert hat, war es aber nicht: „Zu Beginn des Aktes Quintett, nur Streicher; die Musiker stehen in einer dunklen Ecke auf der Bühne und spielen wirklich.“<sup>31</sup>

Die Serenade entwickelt sich ab Buchstabe B zum Melodram des Herzogs. Erst ein Blick in die Quellen macht allerdings deutlich, dass Humperdinck nicht nur dieses Melodram, sondern die Melodramen in allen drei Schauspielmusiken zunächst anders konzipiert hatte, als sie später im Druck erschienen.

---

30 Einar Nilson, „Musik bei Reinhardt“, in: Hugo Fetting (Hg.), *Max Reinhardt* (wie Anm. 28), S. 502–505, hier S. 503.

31 Zitiert nach: Püllen, *Schauspielmusiken* (wie Anm. 12), S. 45.

## Melodram als Höhepunkt

Obwohl alle drei Schauspielmusiken melodramatische Nummern enthalten, ist deren Position jeweils verschieden. Gleichwohl handelt es sich immer um eine (auch inhaltlich) markante Stelle: Im *Kaufmann* ist es die letzte Nummer (Nr. 7: „In solcher Nacht/Liebesszene“), die Reinhardt selbst im Regiebuch als „Höhepunkt“ bezeichnet; sein Eintrag „Melodramatische Musik (als Höhepunkt), durch die erste Hälfte des Aktes gehend, lyrisch die schimmernde Mondnacht darstellend“<sup>32</sup> legt außerdem nahe, dass die Anlage als Melodram wohl auf ihn zurückgeht. Auch die letzte Nummer des *Wintermärchens* (Nr. 12 „Hermiones Erweckung“) ist gleichzeitig Melodram und Höhepunkt des Dramas. Nur in dieser Schauspielmusik gibt es noch ein weiteres, nämlich die Nr. 3 „Die Zeit (Chorus)“ am Ende des dritten Akts und damit an jener zentralen Stelle des Dramas, an der sich ein großer Zeitsprung vollzieht und der Schauplatz vom Palast des Leontes auf Sizilien zum Palast des Polixenes nach Böhmen wechselt. In *Was ihr wollt* dagegen ist der Dramenbeginn mit einem Melodram besetzt, der bereits erwähnten „Serenade“ mit dem Monolog des Herzogs.

In den Schauspielmusiken sind also entweder der Anfang, der Schluss oder – im Fall des *Wintermärchens* – die Mitte als allein schon durch die Position herausgehobene Passagen als Melodramen gestaltet; es sind gleichzeitig dramaturgische Höhepunkte, in denen der zentrale Konflikt schon gelöst ist („Liebesszene“ im *Kaufmann*), gelöst wird („Hermiones Erweckung“ im *Wintermärchen*) oder zum Ausdruck kommt (die überbordende Verliebtheit des Herzogs als Movens des Dramas in *Was ihr wollt*). Alle diese Melodramen gehen zwar über drameninhärente Musik hinaus (denn in der „Liebesszene“ zum Beispiel ist erst später im Text davon die Rede, dass die Musikanten nach draußen kommen sollen), sind aber doch mit drameninhärenter Musik, die im Text erwähnt wird, ver-

---

32 Max Reinhardts Regiebuch (Signatur HS\_VM508Re) im Österreichischen Theatermuseum Wien, S. 107. – Die Transkription in Großmann, *Regiebücher* (wie Anm. 27), S. 194 weicht etwas ab, obwohl der Eintrag sehr deutlich lesbar ist. In violetter Tusche notiert, gehört er nicht zur Schicht mit Eintragungen zur Berliner Aufführung 1905 (vgl. ebd., S. VII).

knüpft und lösen so das „Problem der Motivation von Musik“<sup>33</sup>, genauer das Problem der Motivation eines Melodrams: In „Hermiones Erweckung“ aus dem *Wintermärchen* erfolgt diese Legitimierung durch Paulines Worte „Wecke sie, Musik!“; in *Was ihr wollt* durch die Anweisung an die Musiker „Wenn die Musik der Liebe Nahrung gibt, spielt weiter!“<sup>34</sup>. Das Reservieren des Melodrams für besondere, dadurch vom Rest deutlich sich abhebende Stellen erinnert deshalb zum einen an die Verwendungstradition des Melodrams in der deutschen Oper „bis weit ins 19. Jahrhundert“<sup>34</sup>, in der die Komponisten „das Melodram als eigenständige musikalische Nummer [nutzten], um so über einen grundsätzlich anderen Ausdruckscharakter zu verfügen“<sup>35</sup>, zum anderen an den Einsatz des Melodrams im Schauspiel des 19. Jahrhunderts, in dem es „nicht selten als Höhepunkt der expressiven Gestaltung“<sup>36</sup> erscheint, auch wenn es in diesem Falle nicht mehr auf den „Topos des Unheimlichen und Übersinnlichen“<sup>37</sup> beschränkt ist.

#### Vom „gebundenen“ zum freien Melodram

In den gedruckten Ausgaben der Schauspielmusiken sind die Melodramen frei, d. h. als Text notiert, dessen grafische Anordnung über beziehungsweise unter den Takten hauptsächlich Auskunft darüber gibt, wann er zu sprechen ist; in der „Liebesszene“ im *Kaufmann* sind zusätzlich Taktstriche in den Text eingezogen, die den Einsatz des mehrfach wiederholten Satzanfangs „In solcher Nacht“ anzeigen, in „Hermiones Erweckung“ im *Wintermärchen* ist ein einziger Einsatz (der des Leontes) in rhythmischer Notation angegeben. Ein Blick in die handschriftlichen Quellen enthüllt jedoch, dass Humperdinck für die Melodramen aller drei Schauspielmusiken zunächst mit anderen Notationsarten experimentiert hatte.

---

33 Betzwieser, *Sprechen* (wie Anm. 23), S. 194.

34 Ebd., S. 293.

35 Ebd.

36 Monika Schwarz-Danuser, Art. „Melodrama“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG 2), Sachteil, Bd. 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 67–99, hier Sp. 80.

37 Ebd., Sp. 81

So finden sich in der handschriftlichen *Kaufmann*-Partitur Mus Hs 2128 (Bl. 5<sup>r</sup> und 5<sup>v</sup>)<sup>38</sup> die beiden Melodramenparts von „In solcher Nacht/Liebesszene“ zwischen Jessica und Lorenzo als eigene Systeme mit vorgezeichnetem Violin- beziehungsweise oktavierendem Violinschlüssel, in die zum Einsatz der immer wiederkehrenden Worte „In solcher Nacht“ in Form eines „gebundenen“ Melodrams auftaktige Achteltriolen notiert sind (siehe Abb. 2, S. 300). All das wurde nach Streichung durch drei über dem System notierte auftaktige (Duolen-)Achtel und folgende Viertelnote ersetzt, und zwar noch mit den für das gebundene Melodram typischen Kreuzen statt Notenköpfen, sodass Humperdinck den Noteneintrag auf der unteren Seitenhälfte, den er nicht zwischen den Systemen, sondern auf Notenlinien vornahm, zur Verdeutlichung mit dem Bleistiftinweis versah „(ohne Notenlinien!)“ beziehungsweise „(ohne Linien)“. Alexander Irmer hat wie schon Kurt Püllen darauf hingewiesen, dass das Kopfmotiv des Orchestersatzes (aus Viertel, punktierter Viertel, Achtel und Halber) rhythmisch so beschaffen ist, dass die Worte „in solcher Nacht“, die dazu immer wieder melodramatisch gesprochen werden, darauf deklamierbar sind.<sup>39</sup> Umso erstaunlicher ist, dass Humperdinck weder in der ursprünglichen Notation als gebundenes Melodram noch in der Zwischenversion mit festgelegtem Rhythmus, aber ohne Tonhöhenfestlegung, nicht etwa diesen punktierten Rhythmus, womöglich rhythmisch diminuiert, sondern schlicht Achtel beziehungsweise Achteltriolen verwendet. In der gedruckten Version zeigen die Taktstriche nur noch an, dass die Worte zu dem instrumentalen Motiv gesprochen werden sollen.

Die geschilderte Modifikation der Melodramenkonzeption und -notation im Verlauf der Werkentstehung zeigt auch „Hermiones Erweckung“ aus dem *Wintermärchen*. Nur die Worte des Leontes „Oh Paulina“ weisen im Druck noch rhythmische Notation in Achteln (mit Plus-Zeichen als

---

38 Diese Partitur enthält wie gesagt (siehe oben, S. 283) eine frühere, kürzere Fassung der Nummer mit einem Schluss in Es- statt As-Dur. Sie scheint mit der Niederschrift im Klaviersatz Mus Hs 2093 in Verbindung zu stehen. Dort ist allerdings nicht der gesamte Melodramentext ausgeschrieben, sondern es werden nur zentrale Stichwörter notiert, z. B. in T. 1 „*Jess. Thisbe*“, T. 3 „*Lor. Dido*“.

39 Vgl. Irmer, „Schauspielmusik“, S. 138 (wie Anm. 13) und Püllen, *Schauspielmusiken* (wie Anm. 12), S. 35.



Notenköpfe) auf. Im Partiturautograph Mus Hs 2412 (siehe Abb. 3, S. 301) waren in einem „Leontes“ benannten System (allerdings nicht von Beginn der Akkolade an) die ersten sechs Worte des Melodrams in „gebundener“ Form notiert. Nach Streichung wurde die Rhythmusnotation darübergesetzt, die schließlich auch gedruckt wurde.<sup>40</sup> In der (zeitlich wohl vorgängigen) Niederschrift im Klaviersatz Mus Hs 2131 Bl. 4<sup>r</sup> (siehe Abb. 4, S. 302) findet sich dagegen von der Idee der genaueren rhythmischen oder auch melodischen Fixierung des Melodramparts keine Spur außer Querstriche unter dem entsprechenden Text – eine Erinnerungshilfe des Komponisten für eine noch auszuführende andere Notationsweise?

### Das Herzog-Melodram in *Was ihr wollt* und die Frage der Übersetzung

In der Niederschrift Mus Hs 2130<sup>41</sup> (Klaviersatz) ist das Melodram des Herzogs ebenfalls noch „gebunden“ notiert, wenn auch entweder nicht bis zum Ende ausgeführt oder aber von Humperdinck konzeptuell so angelegt, dass nur bestimmte Teile gebunden zu rezitieren sind (siehe Abb. 5, S. 303). Humperdinck schien hier vor das Problem gestellt zu sein, zwei Übersetzungen zur Vertonung zur Auswahl zu haben, denn Reinhardt hatte, vermittelt durch Hugo von Hofmannsthal und Harry Graf Kessler,<sup>42</sup> Rudolf Alexander Schröder mit einer Neuübersetzung beauftragt. In dieser Niederschrift gibt es ein Melodramensystem, das mit Tinte geschrieben ist; unter diesem System findet sich der Text der Schröder-Übersetzung,<sup>43</sup> über dem System der (nur bei Abweichungen notierte) Text der Schle-

---

40 Die genaue Notation weicht in allen Quellen voneinander ab: In Mus Hs 2131 schrieb Humperdinck „O Paulina“ mit durchgezogenem Taktstrich und x als Notenköpfen; „O Pauline“ ohne Taktstrich mit + als Notenköpfen steht dagegen im Klavierauszug, „O Paulina“ mit gestricheltem Taktstrich und x als Notenköpfen in der gedruckten Partitur.

41 Der durchgängig notierte Notentext ist hier gegenüber der gedruckten Fassung noch nicht vollständig. Die fehlenden Teile sind aber auf der gleichen Notenseite an unterschiedlichen Stellen festgehalten; ihr Einschub ist jeweils durch Verweiszeichen kenntlich gemacht.

42 Vgl. Balz Engler, *Rudolf Alexander Schröders Übersetzungen von Shakespeares Dramen* (= The Cooper Monographs on English and American Language and Literature 18), Basel 1974, S. 21.

43 Dass es sich um die Schröder-Übersetzung handelt, konnte durch den Abdruck des Beginns bei Engler, *Übersetzungen* (wie Anm. 42), S. 29 verifiziert werden.

gel-Übersetzung. Obwohl also die Schröder-Version die zuerst notierte zu sein scheint, passt sie nicht zum in Tinte geschriebenen Melodramen-Rhythmus: Der Auftakt vom zweiten zum dritten Takt zum Beispiel (Achtelaufтакт, zwei Achtel, Achtelpause) lässt sich nicht mit Schröders zweisilbigem „Fahrt fort“ in Deckung bringen, wohl aber mit Schlegels dreisilbigem „Spielt weiter“; auch die Fortsetzung ergibt nur mit Schlegels Fassung Sinn, wenn man eine syllabische Textverteilung zugrunde legt. Über dieses erste System hat Humperdinck eine zweite Melodramfassung mit Bleistift gesetzt, die zu keiner Übersetzung richtig zu passen scheint (im dritten vollen Takt stehen außerdem acht statt sechs Achtel). Es gibt überdies einen weiteren entscheidenden Unterschied zwischen beiden Notaten: Die Tonhöhen der Version in Tinte lehnt sich sehr viel stärker an die Tonhöhen der instrumentalen Begleitung an, so zum Beispiel in der chromatischen Tonfolge *e-dis-d* im zweiten vollen Melodramentakt. Auch hier ist also eine Änderung der Konzeption zu verzeichnen. In die gedruckte Fassung ist schließlich keine der beiden Versionen eingegangen. Noch in der autographen Partitur Mus Hs 2455 (vermutlich Stichvorlage) stehen beide Übersetzungen in schwarzer Tinte, die Schröder-Fassung wurde jedoch durchgestrichen. In roter Tinte steht darunter der englische Originaltext, was durch Aufgabe des gebundenen Melodrams keine weiteren Deklamationsprobleme bereitet. Was der Grund für die Tilgung der Schröder-Übersetzung gewesen sein mag, lässt sich zur Zeit nicht beantworten.

### Nicht gedruckt – nicht gespielt?

Im *Kaufmann*-Konvolut Mus Hs 2128 finden sich zwei komplette Sätze in autographen Partitur, die weder Teil der gedruckten Partitur noch des gedruckten Klavierauszugs sind. Es handelt sich zum einen um einen „Reigen“ im Dreivierteltakt, auf dessen erster Seite quer mit blauem Buntstift „Der Sturm/Skizze“ geschrieben ist, der aber durch das Stichwort der Nerissa „Habt Freud und Heil, mein Fräulein und mein Herr!“ (oben links, Tinte) und die Angabe „Kaufmann von Venedig‘ III Akt“ (oben rechts, Tinte) eindeutig als zum 3. Akt des *Kaufmanns* gehörig ausgewiesen ist.<sup>44</sup>

---

44 Der „Reigen“ ging schließlich als „Schnitteranz“ in modifizierter Form tatsächlich in die

Zum anderen hat Humperdinck einen 16-taktigen „Kehraus (Schluss des V Aufzuges)“ komponiert, der das motivische Material vom Beginn der Nr. 7 („In solcher Nacht“/Liebesszene) – arpeggierte Akkorde über dem Orgelpunkt *es* und das Motiv *as-f-as-g-des*, hier als *as-f-as-g-es* –, nun allerdings „mäßig schnell“, mit einem der „Drei Trompetenstöße“ für den zweiten Akt (Nr. 4 A „Hausignal“) verbindet (siehe Abb. 6 a, b und c, S. 304 ff.). Wurden diese fertigkomponierten Sätze bei Aufführungen gespielt? Und: Weshalb sind sie nicht in das zu druckende Korpus aufgenommen worden? Zumindest in den Beständen des Bärenreiter Verlags, der das Programm des Max Brockhaus-Verlags im Jahr 2020 übernommen hat, ist keinerlei Aufführungsmaterial überliefert, das diese Frage beantworten könnte.<sup>45</sup> Reinhardts Regiebuch legt dagegen nahe, dass an den besagten Stellen im Drama durchaus Musik erklingen ist: Zum Stichwort der Nerissa „Habt Freud und Heil, mein Fräulein und mein Herr!“ findet sich dort ein Bleistiftvermerk: „[...] Alle rufen jubelnd: ‚Freud und Heil‘. ‚Habt Freud und Heil! Mein Fräulein und mein Herr!‘ Von oben ertönt Musik und Gesang.“<sup>46</sup> Da der „Reigen“ allerdings keinen Gesang enthält, ist es äußerst unwahrscheinlich, dass er mit der ertönenden „Musik“ gemeint sein könnte.

Für den Schluss des letzten Akts finden sich im Regiebuch ebenfalls zwei Eintragungen, die eine „Fan[are]“ fordern, doch handelt es sich nicht um die zur Berliner Inszenierung gehörige Schicht aus Bleistifteintragen.<sup>47</sup> „Fanfare“ könnte aber durchaus für den Kehraus stehen, in dessen Trom-

---

44 *Sturm-Musik* ein. Vgl. Püllen, *Schauspielmusiken* (wie Anm. 12), S. 89. – Eventuell gab es eine ähnliche Verbindung zwischen der „Tafelmusik“ im *Wintermärchen* und der Musik zu *Lysistrata*: Im Siegburger Humperdinck-Archiv befinden sich zehn Seiten mit Skizzen für die Besetzung der *Wintermärchen*-Tafelmusik, (Stadtarchiv Siegburg, Bestand Humperdinck B 1.1: Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn; außerdem Pauke, die allerdings in der „Tafelmusik“ nicht besetzt ist). Das Archiv führt diese Skizzen als zum *Wintermärchen* gehörig. Das musikalische Material ist allerdings nicht Teil der *Wintermärchen*-Partitur, sondern eindeutig u. a. in den „Festzug“ der *Lysistrata*-Musik eingegangen. (Ich danke Dr. Christian Ubbert für den Hinweis und für die Möglichkeit, diese Skizzen auswerten zu können).

45 Ulrich Etschelt (Bärenreiter-Verlag Kassel), E-Mail vom 25.3.2022 an den Autor.

46 Großmann, *Regiebücher* (wie Anm. 27), S. 125 f.

47 Ebd., S. 217 f.

petenstimme das „Haussignal“ inkorporiert ist; ebenso denkbar ist indes, dass nur das Trompetensignal allein gemeint ist. Eine einfache Fanfare als drameninhärente Musik würde jedenfalls besser zum Konzept passen, wie es die restlichen Nummern verkörpern, als ein Abschluss mit nicht drameninhärenter Orchestermusik.

#### Exkurs: Die *Sturm*-Musik für Alfred Halm

Die Musik zum *Sturm* für Alfred Halm entstand erst nach der für den *Kaufmann* und in zeitlicher Überschneidung mit der zum *Wintermärchen*. Es ist erstaunlich, dass Reinhardt sie ab 1915 für Inszenierungen an der Berliner Volksbühne übernahm,<sup>48</sup> denn sie unterscheidet sich in einigen Punkten von denen, die Humperdinck für Reinhardt komponiert hat, was allerdings zu einem gewissen Grade auch damit zu tun hat, dass Shakespeare im *Sturm* noch sehr viel mehr drameninhärente Musik fordert als in den anderen drei; Humperdincks *Sturm*-Partitur umfasst 18 Nummern, also 50 % mehr als die Musik zum *Wintermärchen* und zu *Was ihr wollt*. Die Nr. 1 „Einleitung“ könnte man zunächst für eine veritable Ouvertüre halten: Sie exponiert thematisches Material, das in anderen Nummern wiederkehrt (etwa die Blechfanfare zu Beginn), setzt gleichzeitig den märchenhaften Ton des Ganzen – darin Mendelssohns *Sommer-nachtstraum*-Ouvertüre vergleichbar – und entwickelt sich dann zu einer musikalischen Sturmillustration, die sich am Ende wieder beruhigt und zum Märchentönen des Beginns zurückfindet, so dass man hier den Gang des gesamten Dramas antizipiert sehen mag. Der Mittelteil, der die erste Szene des ersten Aktes darstellt und als ungebundenes Melodram über gehaltenen Fermaten samt kleiner Chorszene („Wir sind verloren“) angelegt ist,<sup>49</sup> zeigt, dass die Musik hier erneut eine Doppelfunktion hat und Ouvertüre (Rahmenmusik) und Sturmillustration (mit Melodram) verschmilzt. Einige weitere Nummern sind ebenfalls Melodramen, doch gibt es hier im Gegensatz zu den Shakespeare-Musiken für Reinhardt auch in der Druckfassung solche, die als gebundenes Melodram notiert sind. Offenbar hat Humperdinck den Melodramentopos des Unheimlichen und

---

48 Vgl. Corvin, *Märchenerzähler und Visionär* (wie Anm. 11), S. 127.

49 Die instrumentalen Rahmenteile bilden die erste Nummer der ersten *Shakespeare-Suite*.

Übersinnlichen hier bewusst noch einmal weiter ausdifferenziert: Es wird zwischen den Melodramen des zauberkundigen Prospero und des Luftgeists Ariels (zum Beispiel Nr. 3 a „O, schöne Nymphe! schmucker Ariel!“ oder Nr. 7 „Alonsos Erweckung“) mit fixierter Tonhöhe in Form des gebundenen Melodrams und den ungebundenen Melodramen der übrigen Rollen unterschieden;<sup>50</sup> erst mit Nr. 16 „Prosperos Entzauberung“ sind auch dessen melodramatische Passagen nunmehr ungebunden notiert;<sup>51</sup> auch sein Epilog ist ein ungebundenes Melodram (das allerdings von Halm gestrichen und durch einen von ihm selbst gedichteten Schlusschor ersetzt wurde). Das mit Zauberei verknüpfte gebundene Melodram erscheint so als Steigerung des wohl auf die allgemein ‚märchenhafte‘ Atmosphäre des Dramas verweisenden ungebundenen Melodrams.

Der gewichtigste Unterschied zu den Schauspielmusiken für Reinhardt liegt allerdings im Ausmaß und in der Form der Vorgaben, die Halm Humperdinck gemacht hat. Zwar hatte auch Reinhardt durchaus konkrete Vorstellungen, wie ein an Humperdinck gerichteter Brief seines Dramaturgen Arthur Kahane vom 31. Mai 1907 deutlich macht:

Naturgemäss [sic] kann es sich hier bei diesem Stück [i. e. *Was ihr wollt*], in dem die Musik so eng mit der Handlung verknüpft ist, nur um reine Bühnenmusik handeln, zum Teil sogar ohne Begleitung. [...]. Es handelt sich

---

50 Die gleiche Deutung auch bei: Ulrich Kühn, *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770–1933)* (=Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste 35), Tübingen 2001, S. 264. – Allerdings sind in Nr. 9 „Kalibans Lied“ ausnahmsweise auch die melodramatischen Passagen des Trinculo („Ein heulendes Ungeheuer“) und des Stephano („O tapfres Ungeheuer“) gebunden notiert, vielleicht weil sie Kaliban für ein aus dem Reich der Zauberei stammendes Ungeheuer halten. Außerdem weisen die Parts von Ariel und Prospero umgekehrt teilweise auch ungebundene Melodramen auf.

51 Im Klavierauszug sind noch fünf Takte (ab 1 vor „B“) dieser Nummer gebunden notiert (in der Partitur dagegen nur Text, vgl. S. 152 f.). In der früheren autographen Niederschrift Mus Hs 2129 ist dagegen auch das Schlussmelodram des Prospero wieder gebunden notiert und der Einsatz der gebundenen Melodramen offenbar nicht so stark personell differenziert, denn auch Caliban und Ferdinand haben kurze, gebunden notierte melodramatische Passagen (später aber in dieser Niederschrift gestrichen).

[...] [im Folgenden] nur um Andeutungen; in allem Wesentlichen lässt Ihnen Reinhardt natürlich immer die vollste Freiheit. I. Akt: Zu Beginn des Aktes Quintett, nur Streicher; die Musiker stehen in dunkler Ecke auf der Bühne und spielen wirklich. Wenn eine Möglichkeit vorhanden ist, wäre es schön, eine Viola da gamba anzubringen, von der später einmal im Text die Rede ist. Eine leise melancholische süsse [sic] Weise [...].<sup>52</sup>

Halm dagegen hatte für Humperdinck den gesamten Dramentext mit detaillierten Anweisungen versehen.<sup>53</sup> Es handelt sich um eine durchschos-sene Reclam-Ausgabe des *Sturms*, die die Widmung „Herrn Professor E. Humperdinck mit den besten Wünschen, dass ihm seine Arbeit Freude bereite, Mai 1906, Alfred Halm“ trägt. Links neben dem Beginn des ersten Akts ist etwa notiert: „Vorspiel mit Gewitter Illustration ohne Ende gleich in die erste Scene übergehend. Musik den Wind illustrierend.“ Püllens Einschätzung, die *Sturm*-Partitur sei stärker von der Zusammenarbeit mit Reinhardt geprägt als von Halm selbst,<sup>54</sup> ist deshalb zu relativieren, auch wenn Skizzen zum *Wintermärchen* auf den letzten Seiten des *Sturm*-Regiebooks nahelegen, dass beide Musiken nicht nur in zeitlicher Nähe, sondern auch in enger materieller Verbindung entstanden sind.

### Fazit: Atmosphäre und Illusionsbruch

Engelbert Humperdincks Schauspielmusiken lassen sich als unterschiedliche Lösungen der – auf den Komponisten selbst oder auf Reinhardt

---

52 Arthur Kahane, Brief vom 31.5.1907 an Engelbert Humperdinck, zitiert nach: Püllen, *Schauspielmusiken* (wie Anm. 12), S. 45.

53 Diese Quelle mit den Anmerkungen Halms ist online einsehbar unter:  
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30:2-388024>

54 Vgl. Püllen, *Schauspielmusiken* (wie Anm. 12), S. 52. – Auch Wilhelm Pfannkuchs Einschätzung, in Humperdincks „Bühnenmusik ist bis zum *Sturm* hin eine Entwicklung insofern zu beobachten, als die Musik immer mehr vom bloßen Bühnenrequisit mit äußerlich szenischer Funktion (Lieder, Tänze) zum geistigen, handlungswegführenden musikalisch absoluten Element wird“, lässt sich mit Blick auf die ganz unterschiedlichen Konzepte Reinhardts und Halms kaum aufrechterhalten. Vgl. Wilhelm Pfannkuch, Art. „Humperdinck, Engelbert“, in: Friedrich Blume (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG 1), Bd. 6, Kassel u. a. 1957, Sp. 939–955, hier Sp. 952.

zurückgehenden – Problemstellung beschreiben, drameninhärente Bühnenmusik als „Realitätszitat[]“<sup>55</sup> und eine durch nicht drameninhärente Musik evozierten „Sphäre des Übersinnlichen“<sup>56</sup>, also zwei grundlegende, aber eigentlich entgegengesetzte Modi von Schauspielmusik zu verbinden. So belässt Humperdinck es bereits bei drameninhärenter Bühnenmusik nicht einfach dabei, Musik für Musiker auf der Bühne zu komponieren, sondern lässt die schon bei geschlossenem Vorhang anhebende Anfangsmusik im *Wintermärchen* sich als Tafelmusik entpuppen; oder er unterläuft, wie etwa zu Beginn von *Was ihr wollt*, das Realitätszitat der Musiker auf der Bühne durch das Hinzukomponieren einer Schicht von Musikern hinter der Szene, die dieses Realitätszitat gleich wieder in Frage stellt: Man hört sowohl Musik von der Bühne als auch zusätzlich Musik hinter der Bühne, was das Irreale und die Künstlichkeit der theatralen Bühnensituation besonders bewusst macht. Den Melodramen kommt eine ähnliche Doppelfunktion zu. Sie signalisieren einerseits immer noch, wenn nicht eine Sphäre des Übersinnlichen (*Wintermärchen*), so doch herausgehobene Momente. Andererseits sind sie aber alle textlich, also drameninhärent motiviert. Möglicherweise sollten die notierten Melodrampassagen, die verworfen wurden, einen Übergang von nur an bestimmten Stellen vorgesehener gebundener Deklamation hin zu freier Rezitation ermöglichen, um so zwischen der Artifizialität des gebundenen Melodrams und natürlicherem Sprachgestus zu vermitteln. Die Änderungen der Melodramengestaltung im Laufe des Kompositionsprozesses (egal, auf wen diese Änderungen zurückgehen, auf Intervention Reinhardts oder auf Humperdinck selbst) scheinen jedenfalls das Ringen um die Lösung dieses Problems widerzuspiegeln.

Die Funktion von Humperdincks Musik erschöpfte sich vor diesem Hintergrund nicht im „zeitlosen Illustrieren[]“<sup>57</sup> oder in „suggestive[r]

---

55 Detlef Altenburg, „Von den Schubladen der Wissenschaft. Zur Schauspielmusik im klassisch-romantischen Zeitalter“, in: Siegfried Mauser und Elisabeth Schmierer (Hg.), *Kantate, ältere geistliche Musik, Schauspielmusik* (=Handbuch der musikalischen Gattungen 17, 2), Laaber 2010, S. 239–250, hier S. 242.

56 Ebd., S. 241.

57 Irmer, „Schauspielmusik“ (wie Anm. 13), S. 139.

58 Kühn, *Sprech-Ton-Kunst* (wie Anm. 50), S. 263.

Wirkungsverstärkung<sup>58</sup>, sondern sie changierte zwischen dem Erzeugen einer immersiven Atmosphäre und gleichzeitiger Illusionsbrechung in der gleichen Weise, wie es Erika Fischer-Lichte Reinhardts epochal-neuer *Kaufmann*-Inszenierung vor allem auch im Hinblick auf die Verwendung der Drehbühne attestiert hat:

While the first view of Venetian alleys, canals, bridges, and palaces might confirm the spectators' expectation that the real Venice world is convincingly created through stage illusion, the first movement of the revolving stage reminds the spectators that they are seated in a theatre responding to a theatrical performance – not observing and sympathizing with a scene from ‚real‘ life.<sup>59</sup>

In dieser Perspektive erweisen sich Humperdincks Schauspielmusiken für Max Reinhardt als ebenso epochal neu wie kongenial.

---

59 Fischer-Lichte, „Productions“ (wie Anm. 14), S. 224.



Der Kaufmann von Venedig  
Oper in Venedig

Barcarole für Tenor  
(Kompositionen von Francesco)

Kaufmann von Venedig  
Erster Aufzug

O pe - sa - to - re del - l' an - da, vien, vien per - cor - so in qua! Col - la del - la ve - na turca, col - la  
del - la ve - na. Fi - de - bre - la, fi - de - bre - la, fi - de - lin, ven - da!

Abb. 1: Engelbert Humperdinck, *Der Kaufmann von Venedig*, „Barcarole“, Ausschnitt der autographen Niederschrift mit Änderungen (Bleistift), Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Nachlass Engelbert Humperdinck, Signatur: D-F Mus Hs 2128.

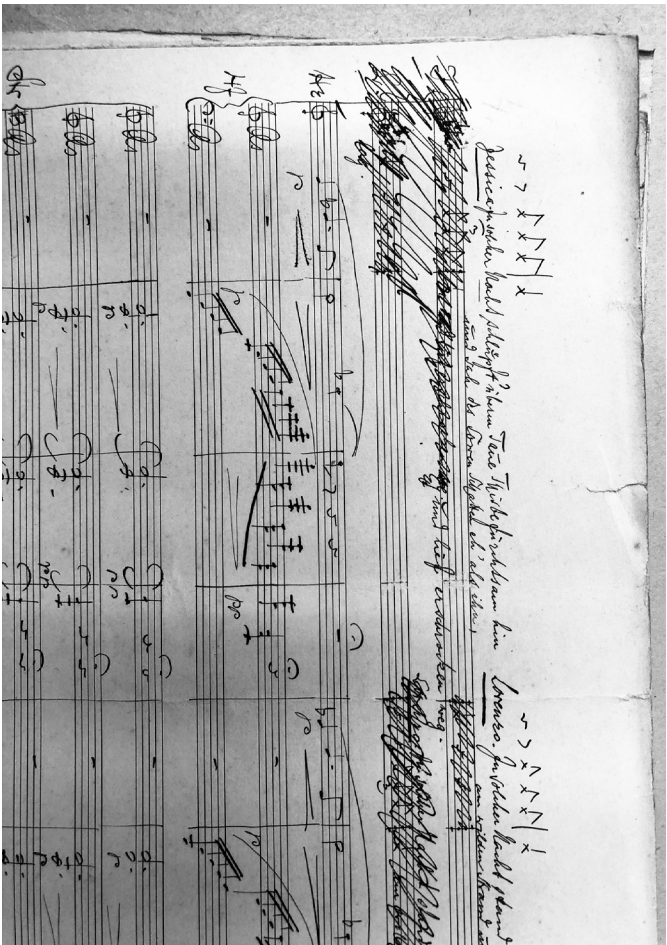


Abb. 2: Engelbert Humperdinck, *Der Kaufmann von Venedig*, „In solcher Nacht“ / Liebeszene“, Ausschnitt der autographen Niederschrift mit Änderungen der Melodramennotation, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Nachlass Engelbert Humperdinck, Signatur: D-F Mus Hs 2128.

Pfeifen die alle Teufelkinder,  
 atmen nicht auf unsern Schanzel,  
 und reue in meinen Göttern,  
 das die Irdenkinder sind und  
 gestehen hin.

Stimmen

O Teufelkind, höre mich an, dich dem uns keiner Mafz  
 von jeher, dich und nicht, welche Delle  
 es bin in dem Namen der dich gepredigt,  
 dich von jeher dem Menschen. - Pflanz ein hoch.

Abb. 3: Engelbert Humperdinck, *Das Wintermärchen*, „Hermiones Erwckung“, Ausschnitt der autographen Partitur mit Änderung der Melodramennotation, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Nachlass Engelbert Humperdinck, Signatur: D-F Mus Hs 2412.





Abb. 5: Engelbert Humperdinck, "Was ihr wollt, „Einleitung (Serenade)“, Herzog-Melodram, Ausschnitt der autographen Niederschrift im Klaviersatz mit verschiedenen gebundenen Melodramennotationen in Tinte und Bleistift, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Nachlass Engelbert Humperdinck, Signatur: D-F Mus Hs 2130.



Chorworte

III Kehraus  
(Schluss des V. Aufzuges)

Mäßig schnell

1. Sopran  
2. Alt  
3. Tenor  
4. Bass  
5. Tenor  
6. Bass  
7. Sopran  
8. Alt  
9. Tenor  
10. Bass  
11. Sopran  
12. Alt  
13. Tenor  
14. Bass  
15. Sopran  
16. Alt  
17. Tenor  
18. Bass

Mus. Hs. 2128

Abb. 6 a, b und c: Engelbert Humperdinck, *Der Kaufmann von Venedig*, „Kehraus (Schluss des V. Aufzuges)“, autographe Niederschrift, nicht gedruckt, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Nachlass Engelbert Humperdinck, Signatur: D-F Mus Hs 2128.

4

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written on approximately 15 staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. A prominent feature is a large, dense block of notes in the lower right section, which is enclosed in a red rectangular box and labeled with the word "Aufh." in red ink. The paper shows signs of age, including some staining and a small mark at the top left corner.

Abb. 6 b

15

Flute  
Clarinet  
Trumpet  
Trombone  
Percussion

H. J. ... 1903

B. C. ...

Abb. 6 c



## Kollegen und Kooperateure



*Daniela Goebel*

## **Auf der Suche nach der „Palme der Anerkennung“ Engelbert Humperdinck über Anton Bruckner**

### **Anerkennung**

Anerkannt zu werden ist ein elementares menschliches Bedürfnis: Wir alle wollen von unseren Mitmenschen anerkannt und respektiert werden. Doch bedarf Anerkennung der Begegnungsarbeit: Der um Anerkennung Ringende muss sich anstrengen und sich seiner Umwelt mit Taten, Werken und Wirken offenbaren, um wahrgenommen zu werden. Das anerkennende Gegenüber reagiert im besten Fall mit Lob oder Kritik. Bleibt eine Resonanz aus, kann ein daraus resultierendes Scheitern mitunter persönliche Krisen oder auch Krankheiten zur Folge haben.

Anton Bruckner und Engelbert Humperdinck haben um ihre Anerkennung als Komponisten hart kämpfen müssen: Bruckner gewiss noch mehr als Humperdinck, da ihm eine wirkliche Anerkennung – ganz im Gegensatz zu Humperdinck – erst im fortgeschritteneren Alter zuteilwurde. Bruckners Ringen um Anerkennung zeigt sich insbesondere an den zahlreichen Umarbeitungen seiner Sinfonien, die größtenteils in unterschiedlichen Fassungen vorliegen. Dies trug letztlich dazu bei, dass nach seinem Tod im Jahr 1896 unklar war, wie und nach welcher Grundlage seine Sinfonien aufzuführen seien. Erst die 1951 begonnene Bruckner-Gesamtausgabe schuf die heute maßgebliche interpretatorische Grundlage.

Ein fortwährendes Umarbeiten, die Unzufriedenheit mit dem Geschaffenen, um dieses immer noch perfekter zu gestalten, verrät neben dem Mangel an Selbstvertrauen aber auch das Defizit, Kritik nicht aushalten zu können. Bruckners Leben war von Selbstzweifeln bestimmt, die im Übrigen auch Humperdinck in manchen Lebensphasen begleiteten.

Aus der Entwicklungspsychologie wissen wir, dass ein guter und stabiler Selbstwert sich in den ersten vier Lebensjahren mithilfe eines stabilen Gegenübers – meist der Mutter oder des Vaters – entwickelt und für das weitere Leben prägend ist. So gesehen ist anzunehmen, dass Bruckner keine feste Bindung an eine Bezugsperson entwickeln konnte, ganz im Gegensatz zu Humperdinck, der vor allem in der Mutter ein zuverlässiges Gegenüber hatte. Bruckner aber fand in seiner Mutter, „die immer zu Schwermut und Niedergeschlagenheit neigte“,<sup>1</sup> kein stabiles Gegenüber, obzwar er sie auf das Tiefste liebte und verehrte.<sup>2</sup> Dies hatte zur Folge, dass die Mutter „der Entwicklung eines Selbstwertgefühls in seiner frühen Jugend wahrscheinlich hemmend [ihm] im Wege stand.“<sup>3</sup> Bruckner war zudem das Älteste von zwölf Geschwistern; sein Vater verstarb früh, weshalb auch er dem Kind als Bezugsperson fehlte. Der große Einzelgänger in der Musikgeschichte konnte in seiner frühen Kindheit also nicht lernen, Vertrauen zu sich selbst und später auch zu anderen Menschen zu entwickeln. Wir wissen von Bruckners Einsamkeit, von seinen depressiven Krisen, seiner Labilität wie auch von seinen weiteren psychischen Auffälligkeiten wie Zwangshandlungen und Neurosen, die sein Leben immer wieder dominiert haben.<sup>4</sup> Dies sind mögliche Ursachen dafür, warum Bruckner sich nicht völlig selbst akzeptieren konnte und sich als Komponist von seiner Umwelt unverstanden fühlte.

## Begegnung

Ob Bruckner und Humperdinck einander jemals persönlich begegnet sind, ist nicht dokumentiert.<sup>5</sup> Es ist jedoch anzunehmen, dass es in Bay-

---

1 Anton Neumayr, *Berühmte Komponisten im Spiegel der Medizin*, Wien 2007, S. 236 f.

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Ebd., S. 259 ff.

5 In den Notizbüchern, die Humperdinck von 1880 bis zu seinem Tod 1921 als Tagebücher führte (sie befinden sich unter den Signaturen C Nr. 2–10, Allgemeiner Deutscher Musik-Kalender, 1880–1888, sowie C Nr. 14–46 Max Hesse's Musik-Kalender, 1889–1921, im Engelbert Humperdinck-Nachlass der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main), ist über eine persönliche Begegnung mit Anton Bruckner nichts vermerkt.

reuth eine Begegnung gab: Matthias Corvin weist darauf hin, dass Humperdinck anlässlich der Beerdigung von Franz Liszt am 3. August 1886 in Bayreuth Bruckner an der Orgel erlebte, als dieser über Themen aus *Parsifal* improvisierte (siehe Abb. 1, S. 318).<sup>6</sup>

Als glühender Wagner-Verehrer wurde Bruckner von Richard Wagner selbst zu den ersten Festspielen 1876 eingeladen und war dann in den Jahren von 1882 bis 1892 ein regelmäßiger Festspiel-Besucher. Humperdinck kam am 8. Januar 1881 zum ersten Mal nach Bayreuth, um ein Jahr später Wagner bei der anstehenden Uraufführung des *Parsifal* zu assistieren: eine Aufgabe, die Humperdincks Leben und Entwicklung als Komponist wie auch als Mensch entscheidend geprägt hat. Da Bruckner bei der Uraufführung des *Parsifal* anwesend war, ist auch bei dieser Gelegenheit eine Begegnung der beiden vorstellbar, jedoch nicht belegt.

Für Humperdincks erste Begegnung mit den Werken Bruckners sorgte sein Freund, der Bruckner-Verehrer Hugo Wolf, der ihn 1890 mit einigen Sinfonien Bruckners bekannt machte. Humperdinck notierte in seinem Tagebuch: „Besuch von Hugo Wolf [...] Bei André Symphonien von Bruckner und H[ugo] W[olf] vierhändig gespielt.“<sup>7</sup> Welche Sinfonien die beiden damals im 1774 gegründeten Offenbacher Verlagshaus André konkret ausgewählt hatten, ist jedoch nicht dokumentiert. In Frage kommen die dritte, die vierte oder auch die siebte Sinfonie, die zu diesem Zeitpunkt bereits verlegt waren.

---

6 Matthias Corvin, *Märchenerzähler und Visionär. Der Komponist Engelbert Humperdinck. Sein Leben, sein Werk*, Mainz 2021, S. 64.

7 Kalendereintrag vom 27.10.1890, in: Engelbert Humperdinck, *Kalender 1890* (wie Anm. 5). Diese Begegnung wird auch bei Otto Besch, *Engelbert Humperdinck*, Leipzig 1914, S. 50 und Hans-Josef Irmen, *Die Odyssee des Engelbert Humperdinck*, Siegburg 1975, S. 80 erwähnt sowie bei Eva Humperdinck, *Der unbekannte Engelbert Humperdinck*, Wien/Koblenz 2004, S. 78.

## Drei Musikreferate<sup>8</sup>

Humperdinck hat insgesamt drei Musikreferate über Werke Bruckners verfasst:

1. *Frankfurter Zeitung* vom 25. Januar 1893:  
Quintett für 2 Violinen, 2 Violas und Violoncello F-Dur
2. *Frankfurter Zeitung* vom 19. Dezember 1895:  
Sinfonie Nr. 7 E-Dur
3. *Die Zeit* (Wien) vom 8. Dezember 1902:  
Sinfonie Nr. 1 c-Moll

Die ersten zwei Referate stammen aus Humperdincks schriftstellerischer Hauptphase (1888–1897), in der er vor allem für die Tageszeitungen *Mainzer Tagblatt/Mainzer Zeitung* und ab 1890 für die *Frankfurter Zeitung* schrieb. Das dritte Referat aus dem Jahr 1902 entstand in der Spätphase, die im Jahr 1898 einsetzte und mit insgesamt 28 Kritiken im Jahr 1916 endete.<sup>9</sup> Humperdinck schrieb seinerzeit relativ wenige Musikreferate, weil er – im Gegensatz zu seiner *Frankfurter Zeit* – auf die entsprechenden Honorare nicht mehr angewiesen war und sich als etablierter Professor auf andere Tätigkeiten fokussierte, vor allem auf das Komponieren.

In seinem ersten Bruckner-Referat berichtete Humperdinck Anfang des Jahres 1893 über ein Abonnementskonzert am Mainzer Konservatorium, das „interessante Novitäten“<sup>10</sup> auf dem Programm hatte:

Anton Bruckner                      Quintett für 2 Violinen, 2 Violas und  
Violoncello

---

8 Der Begriff Musikreferat ist ein Terminus der damaligen Zeit. Humperdinck hat sich selbst als Musikreferent verstanden und diese Tätigkeit in seinen Notizbüchern meist unter dem Begriff „Referat“ festgehalten.

9 Daniela Goebel, „Die Musikreferate von Engelbert Humperdinck als Dokumente seiner Wegstationen als Referent“, in: dies., *Die Musikreferate von Engelbert Humperdinck*, Bd.1: Kommentar, Hamburg 2015, S. 35–117.

10 *Frankfurter Zeitung*, 37. Jg./Nr. 23, Abendblatt, 25.1.1893, zitiert nach: Daniela Goebel, *Die Musikreferate von Engelbert Humperdinck*, Bd. 2: Edition, Hamburg 2015, S. 326.

Ludwig van Beethoven	Klaviersonate Nr. 26, op. 81a <i>Les Adieux</i>
Giacomo Meyerbeer/ Franz Liszt	„Les Patineurs“ aus <i>Le Prophète</i>
Max Bruch	<i>Siechentrost-Lieder</i> op. 54 für vier gemischte Stimmen mit Klavier und Violine
Friedrich Gernsheim	<i>Hafis</i> op. 56 für Solisten, gemischten Chor und Klavier

Es fällt auf, dass Humperdinck der Besprechung des Bruckner-Quintetts etwa zwei Drittel an Platz einräumt, vermutlich weil es ihn nicht nur persönlich interessierte, sondern er das unbekannte Werk der Leserschaft nahebringen wollte. Sein Ziel war es, zwischen Artefakt und Publikum zu vermitteln, die Kunstinteressenten zu informieren, zu bilden und nach seinen Maßstäben zu erziehen, auch wenn sich am Anfang des Artikels ein grober Flüchtigkeitsfehler einschlich (gedruckt ist „Streichquartett“), dem allerdings wenige Zeilen später die korrekte Bezeichnung „Quintett“ folgt. Aufgrund seines strukturellen wie harmonischen Aufbaus räumt Humperdinck dem Werk eine exponierte Stellung in der modernen Kammermusik-Literatur ein.<sup>11</sup> Doch um das Quintett wirklich verstehen zu können, sind laut Humperdinck profunde Hörerfahrungen und musiktheoretische Kenntnisse vonnöten. Immerhin weist es, ohne den kammermusikalischen Klang zu überfrachten, die typischen Qualitäten der Bruckner'schen Sinfonien auf: Weiträumigkeit, souverän gehandhabte Kontrapunktik, Momente religiöser Erhabenheit, krasse Gegensätze sowie die Ausdehnung der Themen zu Themenblöcken.

Schwärmerisch, aber mit kritischen Untertönen (wie dem Vorwurf der „schrullenhaften Eigenheiten“<sup>12</sup>), charakterisiert Humperdinck den dritten Satz: Das Adagio in Ges-Dur sei „von fast transzendentaler Schönheit“<sup>13</sup>, ein Lob mit Einschränkung, die jedoch nicht weiter erläutert wird. Neben nur wenigen Äußerungen zu kompositorischen Aspekten widmet

---

11 Entstanden in den Jahren 1878 und 1879, uraufgeführt 1885 in Wien, gilt das Streichquintett heute als Bruckners bekanntestes kammermusikalisches Werk.

12 *Frankfurter Zeitung*, zitiert nach: Goebel, *Musikreferate*, Bd. 2 (wie Anm. 10), S. 327.

13 Ebd.

sich Humperdinck vor allem Bruckners Stellung und Bedeutung im zeitgenössischen Musikleben, für das polarisierende Haltungen typisch seien: „Über die Bedeutung Anton Bruckners als Komponist gehen ja bekanntlich die Meinungen ebenso weit auseinander, als sie es vor zehn oder zwanzig Jahren gethan haben [...]“. Humperdinck geht auf diese Problematik ein, um ein differenzierteres Bild des Komponisten zu zeichnen. Er ist der Ansicht, „daß an einer so eigenartigen Erscheinung wie die A. Bruckner's die öffentliche Kunstpflege nicht mehr so achtlos vorübergehen darf als es zum Theil noch immer der Fall ist. [...] der jetzt an der Schwelle des Greisenalters stehende Wiener Tonsetzer gehört ohne Zweifel zu denjenigen, denen die Palme der Anerkennung von der Oeffentlichkeit am längsten vorenthalten blieb.“<sup>14</sup> Mit diesen Worten fordert Humperdinck die Beachtung und Wertschätzung für den damals fast 70-jährigen Bruckner vehement ein. Unbewusst kommen in seinen Äußerungen aber auch eigene Sorgen zum Ausdruck, insbesondere die Angst, als Komponist zu scheitern. Als Humperdinck seine Bruckner-Rezension im Januar 1893 schrieb, hatte er seine Oper *Hänsel und Gretel* noch nicht vollendet, doch stand die Komposition kurz vor dem Abschluss. Im Winter 1892/93 hatte er allerdings keine Ruhe gefunden, um die noch ausstehenden Instrumentierungen vollenden zu können. So äußerte sich in der angeführten Konzertkritik ein selbst Betroffener, der Zweifel hegte, mit seinem Erstlingswerk bestehen zu können, und letztlich um die eigene „Palme der Anerkennung“ ringen musste.

Als Humperdinck 1895 sein zweites Bruckner-Referat verfasste, hatten sich seine Lebensumstände gravierend verändert: Nach der Weimarer Uraufführung von *Hänsel und Gretel* am 23. Dezember 1893 war er von heute auf morgen berühmt und anerkannt. In dem Referat berichtet er über das dritte Frankfurter Opernhaus-Konzert unter der Leitung von Dr. Ludwig Rottenberg, welches er wegen der programmierten Werke zu „den bedeutendsten Ereignissen der hiesigen Konzertsaison“<sup>15</sup> zählt:

---

14 Ebd.

15 *Frankfurter Zeitung*, 40. Jg./Nr.350, zweites Morgenblatt, 19.12.1895, zitiert nach: Goebel, *Musikreferate*, Band 2 (wie Anm. 10), S. 555.



Anton Bruckner	Sinfonie Nr. 7 E-Dur
Richard Strauss	„Friedens erzählung“ aus <i>Guntram</i> op. 25
Edward Grieg	<i>Peer Gynt</i> -Suite Nr. 1 op. 46
Ludwig van Beethoven	Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73
Daniel-François-Esprit Auber/ Franz Liszt	„Tarantelle“ aus <i>Die Stumme von Portici</i>

Eine Bruckner-Sinfonie in Frankfurt aufzuführen, empfand Humperdinck als ein Wagnis, möglicherweise auch weil die Werke des katoliken Bruckner in der protestantisch geprägten Main-Stadt bislang nur wenig Anklang gefunden hatten. Für die reservierte Aufnahme von Seiten des Publikums machte er jedoch die komplexe Komposition mit ihren „gigantesken Formen, ihren langathmigen, oft sprunghaft miteinander verknüpften Perioden und ihrer bald machtvoll eindringlichen, bald bizarr anmuthenden Farbgebung“<sup>16</sup> verantwortlich. Wie im Streichquintett hebt er auch hier das Adagio hervor und verwendet sogar die gleichen Worte, wenn er es als „von fast transcendentaler Schönheit“<sup>17</sup> beschreibt. Er zählt es zu „den herrlichsten Eingebungen der Tonmuse [...] und schon um dieses Satzes willen lohnt es sich, das ganze fast einstündige Werk aufzuführen.“<sup>18</sup>

Auch in diesem Referat nimmt das Werk Bruckners mit etwa der Hälfte an Text den meisten Raum ein. Außerdem geht Humperdinck hier erstmals auf die Beziehung zwischen Bruckner und Richard Wagner ein und bezieht dabei eine klare Position:

Unverständlich ist es uns, wie man bei Anton Bruckner von einem Uebertragen Wagner'scher Kunstprinzipien auf die Symphonie reden kann. Die Anwendung von vier Tuben und von kühnen Harmonieverbindungen sind doch schließlich Aeüßerlichkeiten, die mit dem eigentlichen Wesen Wagner'scher Kunst nichts zu schaffen haben. Um dieses zu erkennen, muß man schon etwas tiefer graben, und ebenso soll man andererseits

---

16 Ebd., S. 556.

17 Ebd.

18 Ebd.

auch Bruckner geben, was Bruckner ist, der in seiner Art ein Original ist, ebensogut wie Brahms, Schumann oder Mendelssohn.<sup>19</sup>

In seinem letzten Referat über Bruckner aus dem Jahr 1902 für die Wiener Tageszeitung *Die Zeit* berichtete Humperdinck aus Berlin über die Generalprobe eines Abonnementskonzerts des Berliner Tonkünstlerorchesters, das unter der Leitung von Richard Strauss die folgenden Werke spielte:

Franz Liszt	<i>Festklänge</i> , Sinfonische Dichtung Nr. 7
Anton Bruckner	Sinfonie Nr. 1 c-Moll
Max von Schillings	<i>Ein Zwiegespräch</i> für Violine, Violoncello und Kammerorchester op. 8
Alexander Ritter	Soloszene aus [dem Einakter] <i>Der faule Hans</i>
Richard Strauss	„Friedens Erzählung“ aus <i>Guntram</i> op. 25

Humperdincks Haltung zu Bruckner ist jetzt deutlich distanzierter. Nur kurz geht er auf dessen Sinfonie ein, um sich vor allem über die aktuellen Kompositionen sowie das Musikleben in der Reichshauptstadt zu äußern. Er versteht Bruckners Erste als „eines der wenigen bedeutenden Werke aus der Jugendzeit des Wiener Symphonikers, das noch ziemlich im Banne der älteren Wiener Meister befangen ist.“<sup>20</sup>

## Resümee

Humperdincks Musikreferate belegen, dass sich seine Einstellung zu Bruckner im Laufe der Zeit verändert hat. Lassen die beiden ersten Kritiken noch eine positive Haltung erkennen, so wirkt die dritte Bruckner gegenüber desinteressiert, ja gleichgültig. Dies unterstreicht auch ein Brief Humperdincks an seinen Sohn Wolfram aus dem Jahr 1920: „Zu Anton Bruckner hat mich dein Brief ebensowenig bekehren können, als es seine

---

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> *Die Zeit*, Nr. 12, 8.10.1902, zitiert nach: Goebel, *Musikreferate*, Bd. 2 (wie Anm. 10), S. 640 f., hier S. 640.

Symphonien bisher machten, deren gedunsene Formlosigkeit mich geradezu abstößt.“<sup>21</sup>

Abschließend ist die Frage zu beantworten, weshalb beide Komponisten die „Palme der Anerkennung“ gewonnen haben. Dass sie jedem von ihnen zuteil wurde, steht außer Zweifel. Bruckner genoss zu Lebzeiten vor allem den Ruf eines herausragenden Orgel-Improvisators. Erst nach seinem Tod billigte man ihm die „Palme der Anerkennung“ (vor allem) für seine Sinfonien zu – für eine Gattung, der er in einer Zeit ihrer Krise zur Weiterentwicklung verholffen hatte.

Humperdinck dagegen konnte sich dank des großen und schlagartigen Erfolgs von *Hänsel und Gretel* bereits zu Lebzeiten an der „Anerkennungspalme“ erfreuen und ihre pekuniären Früchte genießen. Noch heute zählt sein Bühnenwerk zu den populärsten und meist gespielten Opern.

---

21 Engelbert Humperdinck, Brief vom 19.2.1920 an Wolfram Humperdinck, Signatur A Nr. 212, Humperdinck-Archiv Siegburg. – Ergänzend seien zwei Kalendernotizen Humperdincks angeführt, die achte Symphonie Bruckners betreffend: „Sehr ermüdend“ (20.2.1913) und „endlose Monströsität“ (10.10.1913), in: Engelbert Humperdinck, *Kalender 1913* (wie Anm. 5).

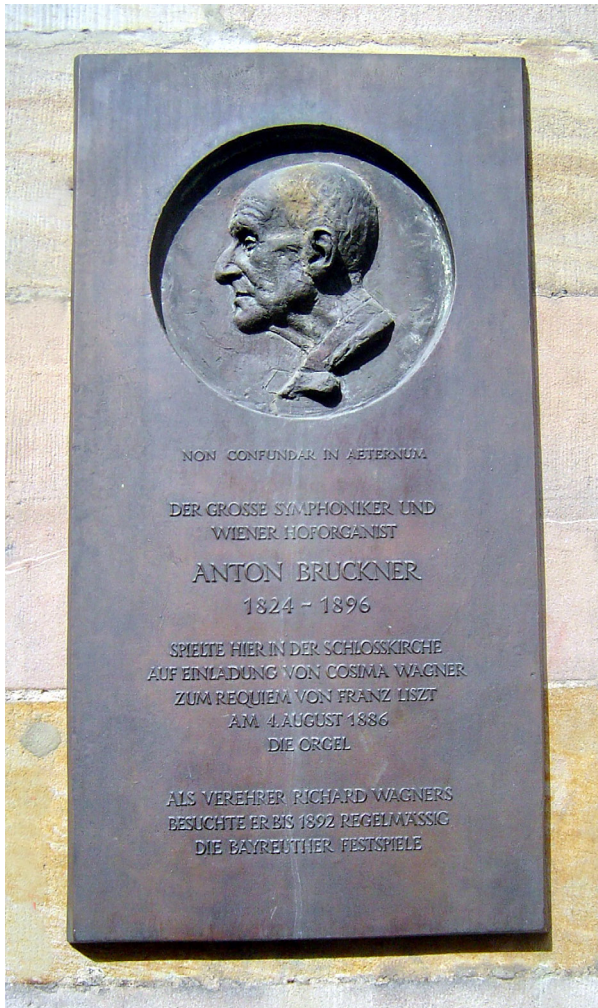


Abb. 1: Gedenktafel Schlosskirche Bayreuth, bei dem erwähnten Orgelkonzert begegneten sich Humperdinck und Bruckner zum ersten und vermutlich einzigen Mal. Foto: Bayreuth 2009.

*Katharina Hottmann*

## „Alles originell, neu und so echt deutsch“ Engelbert Humperdinck und Richard Strauss' ‚Opernmuseum‘

Am 28. September 1921 – also einen Tag nach Engelbert Humperdincks Tod, was allerdings Zufall gewesen sein dürfte – schrieb Richard Strauss an Franz Schalk, mit dem er sich die Leitungsfunktionen der Wiener Staatsoper teilte:

[B]ringen Sie mir eine neue Elektra oder Ariadne und ich will sie ebenso gern uraufführen, wie ich s. Z. mit Begeisterung Hänsel und Gretel aus der Taufe gehoben habe – aber glauben Sie mir, diese ganze heutige Opernproduktion incl. die gezeichnete Stadt, die tote Fredigundis, Palestrina Blaubart, sind es nicht wert, daß man ihretwegen (und man hat bei den heutigen Arbeits- und Urlaubsverhältnissen nur die Wahl aut – aut) die wichtige Hauptaufgabe der Staattheater, wodurch sie einzig und allein existenz- und subventionsberechtigt – vernachlässigt, das, was man auführt und es sollte das ganze sog. klassische Repertoire umfassen, möglichst vorbildlich aufzuführen.<sup>1</sup>

In diesem Zitat konzentriert sich die Problemstellung der folgenden Darlegungen. Strauss zeigte spätestens nach dem Ersten Weltkrieg zwei hauptsächliche Antriebsenergien: Erstens wollte er bleibende Werke des Musiktheaters komponieren, und zweitens wollte er die Institution Oper

---

1 Richard Strauss, Brief vom 28.9.1921 an Franz Schalk, in: *Richard Strauss – Franz Schalk. Ein Briefwechsel* (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 6), hg. von Günter Brosche, Tutzing 1983, S. 247.

so aufstellen, dass sie der gesellschaftlich-kulturellen Rolle, die er ihr zuschrieb, voll gerecht werden konnte. Bezogen auf sein Komponieren stellte sich die Lage so dar, dass er nach den internationalen Sensationserfolgen quasi im Dreijahrestakt – *Salome* (UA 1905), *Elektra* (UA 1909), *Der Rosenkavalier* (UA 1911) – in immer komplizierteren Konzeptionsprozessen versuchte, an diese Erfolge anzuknüpfen, was so aber nicht mehr gelang. Bezogen auf die Institution konzentrierte er sich auf Repertoire-Politik, mit dem stetigen Konflikt zwischen dem, was er hier als „sog. klassisches Repertoire“ ganz klar priorisiert, und der zeitgenössischen Musik, die er mit polemischer Verballhornung von Operntiteln lächerlich macht: Werke seiner Zeitgenossen Hans Pfitzner (*Palestrina*, UA 1917), Franz Schreker (*Die Gezeichneten*, UA 1918), Erich Wolfgang Korngold (*Die tote Stadt*, UA 1920), Nicolaus von Reznicek (*Ritter Blaubart*, UA 1920)<sup>2</sup> und Franz Schmidt (*Fredigundis*, UA 1922), aktuelle und damals teils hocherfolgreiche Novitäten. Diesen abschätzig beurteilten Stücken, die unnötig Ressourcen des Betriebs verbrauchten, stellt er seine eigenen Werke, aber auch Humperdincks von ihm 1893 uraufgeführte Märchenoper *Hänsel und Gretel* entgegen, um zu argumentieren, dass er Uraufführungen nicht prinzipiell ablehne, aber Qualität, wie er sie verstand, zur Bedingung mache. Dass er diese Qualität seinen eigenen Werken zusprach, erstaunt wenig, Humperdinck so herausgehoben zu finden, eigentlich aber auch nicht, wenn man das ästhetische Spektrum, das Strauss überhaupt akzeptierte, in Rechnung stellt.

Im Folgenden sollen im ersten Schritt die Stationen einer kollegialen Freundschaft skizziert werden, wobei ein Blick auf die zweite Uraufführung einer Humperdinck-Oper durch Strauss, *Die Heirat wider Willen*, erhellen kann, wie das werkbezogene Verhältnis beider Musiker sich um 1905 darstellte. Strauss' Vorstellungen von der Oper als Museum und seine Positionierung von Humperdincks Werken darin bilden den zweiten Teil dieses Beitrags.

---

2 Es ist unwahrscheinlich, dass Strauss sich hier auf Belá Bartóks Oper *Herzog Blaubarts Burg* bezieht, da diese nach der Uraufführung 1918 in Budapest erst 1922, also nach dem Brief, die deutsche Erstaufführung in Frankfurt am Main erlebte und Strauss in seiner Aufzählung auch sonst nur auf deutsche bzw. österreichische Komponisten recurriert.

## Stationen einer kollegialen Freundschaft

Humperdinck lernte den zehn Jahre jüngeren Strauss 1885 in Köln anlässlich der deutschen Erstaufführung der f-Moll-Symphonie persönlich kennen<sup>3</sup> – „Bekanntschaft mit Strauss, mit ihm [...] u. a. in der Gürzenich-Restaurierung“, schrieb Humperdinck am 12. Januar in seinen Kalender; zwei Tage später gingen sie zusammen ins Museum.<sup>4</sup> Da beide der Familie und Ästhetik Richard Wagners verbunden waren, lag ein freundschaftlich-kollegialer Kontakt nahe, bei dem sie versuchten, sich durch Informationen und Kontakte in ihren Karrieren zu unterstützen. So empfahl Strauss Humperdinck als musikalischen Gesellschafter an den Industriellen Alfred Krupp<sup>5</sup> und bat ihn später um Einschätzungen, ob es erfolversprechend wäre, ein Engagement in Frankfurt am Main anzustreben. Freundschaftlich kommentierten sie wechselseitig ihre Werke. Humperdinck zeigte sich beeindruckt von *Tod und Verklärung* und bekundete die wachsende Gewissheit, „dass der Weg, den du eingeschlagen [hast], der für Dich richtige und für die Kunst überhaupt vielleicht der einzig mögliche ist, sofern man an eine fortschreitende Entwicklung glaubt“.<sup>6</sup> Auch als Musikkritiker

- 
- 3 Vgl. zu der Beziehung von Humperdinck u. a. Ann Kersting-Meuleman, „Richard Strauss in Frankfurt am Main und die Frankfurter Museumsgesellschaft“, in: Christian Thorau u. a. (Hg.), *Musik – Bürger – Stadt: Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellschaft*, Regensburg 2022, S. 43–74, bes. S. 55–60.
  - 4 Engelbert Humperdinck, Kalendereintrag vom 12.1.1885, in: *Engelbert Humperdinck. Briefe und Tagebücher*, 3 Bde., Bd. 3: 1883–1886 (=Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 132), hg. von Hans-Josef Irmen, Kassel 1983, S. 97.
  - 5 Vgl. Matthias Corvin, *Märchenerzähler und Visionär. Der Komponist Engelbert Humperdinck. Sein Leben, seine Werke*, Mainz 2021, S. 59, und den Beitrag von Reinke Schwinning im vorliegenden Band, S. 201–218.
  - 6 Engelbert Humperdinck, Brief vom 18.2.1891 an Richard Strauss, in: „Lieber Collega!“ *Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten*, Bd. 1 (=Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 14), hg. von Gabriele Strauss, Berlin 1996, S. 214. Einschränkungen der positiven Bewertung drückt er Dritten gegenüber aus, etwa gegenüber Ludwig Strecker, dass das Werk „wie alle seine Werke sich nicht durch Originalität der Melodieverfindung auszeichnet“ (Engelbert Humperdinck, Brief vom 26.6.1890 an Ludwig Strecker, in: Hans-Josef Irmen, *Hänsel und Gretel. Studien und*

verfolgte er das Schaffen des Freundes mit insgesamt neun Besprechungen in den Jahren von 1889 bis 1902 freundlich bis enthusiastisch.<sup>7</sup>

Als Opernkomponist beziehungsweise als -arrangeur trat Humperdinck erstmals 1890 in Strauss' Blickfeld, mit der Bearbeitung von Daniel François Esprit Aubers *Le Cheval de Bronze*. Cosima Wagner schrieb Humperdinck, von dem Projekt höre sie „das Beste. Ihre Arbeit muß ganz vorzüglich sein. Wollen Sie das Werk nicht auch Strauss schicken, welcher in Weimar sich ausgezeichnet bewährt?“<sup>8</sup> Und Strauss war begeistert und berichtete nach Bayreuth:

„Das eiserne Pferd“, zu dessen Aufführung ich die Freude hatte, den lieben Humperdinck hier zu sehen, hat hier, trotzdem die Aufführung etwas überhastet war, sehr gefallen. Wenn alle besseren italienischen und französischen Opern so musterhaft übersetzt und bearbeitet wären, ja, dann trüge ich keine Bedenken, sie dem deutschen Theaterrepertoire einzuverleiben.<sup>9</sup>

Die Idee einer Qualitätskontrolle des Spielplans hatte im wagnerischen Kontext natürlich Tradition, und Strauss wusste, was die Witwe Wagners gerne hörte. Auch die nationalistisch geprägte Perspektive mit der Distanz zur italienischen und französischen Oper erstaunt weder im Hinblick auf Strauss' eigene Haltung noch auf die der Adressatin.

---

*Dokumente zu Engelbert Humperdincks Märchenoper*, Mainz u. a. 1989, S. 59 f.). Cosima Wagner schrieb er: „Leider wiederholt sich auch hier wieder meine frühere Beobachtung, dass es Strauss an Atem zu einer grossen packenden Melodie gebricht, die zu dem großartigen Aufbau des Ganzen im richtigen Verhältnis steht.“ (Engelbert Humperdinck, Brief vom 26.6.1890 an Cosima Wagner, ebd., S. 60).

- 7 Vgl. Daniela Goebel, *Die Musikreferate von Engelbert Humperdinck*, 2 Bde., Hamburg 2015, bes. Bd. 1: *Kommentar*, S. 491–494.
- 8 Cosima Wagner, Brief vom 2.12.1889 an Engelbert Humperdinck, in: Eva Humperdinck (Hg.), *Engelbert Humperdinck in seinen persönlichen Beziehungen zu Richard Wagner, Cosima Wagner, Siegfried Wagner, dargestellt am Briefwechsel und anderen Aufzeichnungen*, 3 Bde., Bd. 1: 1880–1896, Koblenz 1996, S. 116.
- 9 Richard Strauss, Brief vom 17.5.1890 an Cosima Wagner, in: *Cosima Wagner – Richard Strauss. Ein Briefwechsel* (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 2), hg. von Franz Trenner unter Mitarbeit von Gabriele Strauss, Tutzing 1978, S. 48.



Seit diesem Jahr duzten sich Humperdinck und Strauss übrigens, was deshalb erwähnenswert ist, weil Strauss nur sehr wenige Duzfreunde hatte. Der bekannteste Berührungspunkt der beiden Komponisten war die Uraufführung von *Hänsel und Gretel* in Weimar. Vielzitiert ist die begeisterte Reaktion von Strauss nach Lektüre der Partitur, aus der sich plastisch die ästhetischen Paradigmen herauslesen lassen, die er mit Humperdinck teilte:

Soeben habe ich die Partitur Deines ‚Hänsel und Gretel‘ durchgelesen und setze mich gleich hin, um zu versuchen, Dir zu schildern, in welch’ hohen Grade mich Dein Werk entzückt hat.

Wahrlich, es ist ein Meisterwerk erster Güte, zu dessen glücklicher Vollendung ich Dir meine innigsten Glückwünsche und meine vollste Bewunderung zu Füßen lege, das ist wieder seit langer Zeit etwas was mir imponiert hat.

Welch’ herzerfrischender Humor, welch’ köstlich naive Melodik, welche Kunst und Feinheit in der Behandlung des Orchesters, welche Vollendung in der Gestaltung des Ganzen, welch’ blühende Erfindung, welch’ prachtvoll Polyphonie – und alles originell, neu und so echt deutsch.<sup>10</sup>

Wenn man mit Strauss’ Briefstil vertraut ist, spürt man einen besonderen und selten ausgedrückten Enthusiasmus angesichts des Werkes eines Kollegen heraus (siehe auch Abb. 1, S. 339). Am gleichen Tag schrieb Strauss auch dem Vater über die Novitäten, die er gerade vorbereite: „Ganz eminent aber ist Humperdincks ‚Hänsel und Gretel‘, ein Meisterwerk allerersten Ranges.“<sup>11</sup>

Strauss bat Humperdinck, beim Weimarer Intendanten darauf zu bestehen, dass er und nicht der Erste Kapellmeister Eduard Lassen das Werk dirigieren solle: „[D]er alte Simpel Lassen soll da nicht dran! Und es ist

---

10 Richard Strauss, Brief vom 30.10.1893 an Engelbert Humperdinck, in: „*Lieber Collega!*“ (wie Anm. 6), S. 225.

11 Richard Strauss, Brief vom 30.10.1893 an Franz Strauss, in: Richard Strauss, *Briefe an die Eltern. 1882–1906*, hg. von Willi Schuh, Zürich und Freiburg i. Br. 1954, S. 188.

12 Richard Strauss, Brief vom 30.10.1893 an Engelbert Humperdinck, in: „*Lieber Collega!*“ (wie Anm. 6), S. 226.

verteufelt schwer – das Hänselchen!“<sup>12</sup> Strauss’ spätere und als höchst temperamentvoll bekannte Frau Pauline de Ahna sang den Hänsel. Zunächst war vor allem die Regie nicht zufriedenstellend, und der intensiv probende Strauss schlug außerdem vor, im dritten Bild einige Retuschen anzubringen, da das Orchester die Sänger zu stark deckte.<sup>13</sup> So wurde die Produktion über die ersten Vorstellungen hinweg verbessert, bis der Kapellmeister seinem Vater gut zwei Wochen nach der Premiere mitteilen konnte: „Sonntag hatten wir endlich eine ausgezeichnete Vorstellung von Hänsel und Gretel, wo sich besonders Fräulein de Ahna durch höchst ausgelassenen Humor hervorgetan hat.“<sup>14</sup>

Ihre weiteren Lebenswege führten die beiden Komponisten in Berlin zusammen. Strauss wurde Hofkapellmeister, und Humperdinck übernahm eine Kompositionsklasse an der Akademie der Künste. Dort verkehrten sie nicht intensiv, trafen sich aber natürlich. Dass es durchaus ästhetische Reibungspunkte gab, zeigt ein Brief mit leicht kritischem Unterton von Humperdinck an Cosima Wagner:

Ich schätze R.[ichard] Strauss als geistvollen Tonsetzer außerordentlich, aber die Verwirrung, die sein Vorbild in den Köpfen der jungen Generation anrichtet, ist wirklich heillos, wie ich fast täglich als Komponisten-Mentor bemerken muß; da können wir ‚altersschwachen‘ Wagnerianer [...] schon gar nicht mehr mit.<sup>15</sup>

1905 folgte die zweite Uraufführung einer Humperdinck-Oper durch Strauss, *Die Heirat wider Willen* (siehe Abb. 2 und 3, S. 340 f.). Mit Sorgfalt wandte er sich dem Stück zu, was von Humperdinck trotz partieller Differenzen bezüglich der Tempi sehr anerkannt wurde:

---

13 Vgl. Richard Strauss, Brief vom 24.12.1893 an Engelbert Humperdinck, ebd., S. 229.

14 Richard Strauss, Brief vom 9.1.1894 an Franz Strauss, in: ders., *Briefe an die Eltern* (wie Anm. 11), S. 191.

15 Engelbert Humperdinck, Brief vom 14.5.1903 an Cosima Wagner, in: Eva Humperdinck (Hg.), *Engelbert Humperdinck in seinen persönlichen Beziehungen*, 3 Bde., Bd. 2: 1897–1904, Koblenz 1997, S. 250.

Strauss [...] hat sich meiner Oper mit großem Eifer angenommen; in Bezug auf die Tempi sind wir allerdings nicht immer einer Meinung, da er vorläufig mehr ans Orchester als an die Sänger denkt. Aber das wird sich wohl im Verlaufe der Proben ausgleichen.<sup>16</sup>

Während des Produktionsprozesses komponierte Strauss gleichzeitig an *Salome*, der Oper, die ihm als Opernkomponisten den internationalen Durchbruch bringen sollte. Seinem Vater berichtete er von den „täglichen Proben zu der sehr reizenden Oper von Humperdinck“: „Ich schufte den ganzen Tag: jeden Vormittag Proben zur Humperdinckschen Oper“,<sup>17</sup> oder: „Ich hatte diese Woche täglich von ½ 11 Uhr bis 3 Uhr Proben zu Humperdinck; nachmittags und abends saß ich an meiner ‚Salome‘.“<sup>18</sup>

Die *Heirat wider Willen*, eine komische Oper nach der 1843 erschienenen Komödie *Les Demoiselles de Saint Cyr* von Alexandre Dumas dem Älteren, spielt im frühen 18. Jahrhundert, und es gibt Stellen, die durchaus den Versuch zeigen, auch musikalisch etwas vom Rokoko-Ton des Sujets einzufangen. Es überwiegt allerdings ein dramatischer Ton, der deutliche Anklänge an Wagner erkennen lässt. Die *Vossische Zeitung* berichtete am Tag nach der Premiere:

Humperdincks [...] ‚Heirat wider Willen‘ erlebte gestern unter Richard Strauß’ feinsinniger und temperamentvoller Leitung ihre Uraufführung. [...] [Nach Einschätzung des Kritikers bedeutete der] Beifall mehr eine allgemeine Sympathiebezeugung [...]. [für] den liebenswürdigen Komponisten von ‚Hänsel und Gretel‘ [...]. Denn tief kann die Wirkung dieser neuen Oper, von der man nicht recht weiß, warum sie eine komische genannt ist, nicht gegangen sein.<sup>19</sup>

---

16 Engelbert Humperdinck, Brief vom 28.3.1905 an Cosima Wagner, in: Eva Humperdinck (Hg.), *Engelbert Humperdinck in seinen persönlichen Beziehungen*, 3 Bde., Bd. 3: 1905–1921, Koblenz 1999, S. 30.

17 Richard Strauss, Brief vom 5.4.1905 an Franz Strauss, in: ders., *Briefe an die Eltern* (wie Anm. 11), S. 303.

18 Richard Strauss, Brief vom 8.4.1905 an Franz Strauss, ebd.

19 M[ax] M[arschalk], „Theater und Musik. Königliches Opernhaus“, *Vossische Zeitung*, 1905, Nr. 179 [15.4.1905], Morgenausgabe, Erste Beilage, unpag.

Das war nur eine Position in einem sehr differenzierten Kritikerfeld, wo man aber über die Leistung des Dirigenten einig war. Die *Volkszeitung* schrieb: „Richard Strauss gehört ein voller Anteil an dem großen Erfolg des Werkes. Wundervoll führte er das Orchester, meisterlich brachte er diese musikalische Feinarbeit zur Wirkung.“<sup>20</sup> Und das *Tageblatt* lobte wärmstens die „von Richard Strauß mit spürbarem Interesse geleitete und aufs feinste ausgearbeitete Aufführung [...]. Vortrefflich spielte vor allem das Orchester.“<sup>21</sup> Humperdincks Dankbarkeit für Strauss' Engagement zeigte sich in einem ungewöhnlichen Akt körperlicher Herzlichkeit, der von Eva Humperdinck überliefert wurde:

In der Generalprobe der ‚Heirat wider Willen‘ [...] kommt es nach dem II. Akt zur Umarmung von Engelbert Humperdinck und Richard Strauss in Gegenwart des zwölfjährigen Sohnes Wolfram Humperdinck, der davon tief beeindruckt ist, zumal er seinen Vater als stillen, in sich gekehrten, jeder Äußerlichkeit abholden Charakter kennt.<sup>22</sup>

Über die Komposition selbst schreibt als einziger Leopold Schmidt rundum begeistert:

---

20 G.S., „Die Heirat wider Willen“, *Berliner Volkszeitung*, 53. Jg., Nr. 180 [15.4.1905], Abendblatt, unpag.

21 L[eopold] S[chmidt], „Humperdincks neue Oper“, *Berliner Tageblatt*, 34. Jg., Nr. 194 [15.4.1905], Morgenausgabe, unpag.

22 Eva Humperdinck (Hg.), *Engelbert Humperdinck in seinen persönlichen Beziehungen*, Bd. 3 (wie Anm. 16), S. 35. In seinem Briefwechsel mit Mitgliedern der Familie Wagner gibt es regelmäßig distanzierende Äußerungen zu Strauss, die vor allem auf das künstlerisch schwierige Verhältnis von Strauss und Siegfried Wagner zurückzuführen sein dürften. So schreibt etwa Blandine Gravina nach ihrem Besuch einer Aufführung der *Heirat wider Willen* an Humperdinck: „Die Aufführung schien mir sehr gut, und wenn auch der Kapellm. von Strauss kein Genie ist, so hatte ich doch den Eindruck großer Gewissenhaftigkeit und Einfachheit, welche Vorzüge gerade heutzutage eigentlich sehr zu schätzen sind.“ (Blandine Gravina, Brief vom 16.11.1905 an Engelbert Humperdinck), in: Eva Humperdinck (Hg.), *Engelbert Humperdinck in seinen persönlichen Beziehungen*, Bd. 3 (wie Anm. 16), S. 66.

Humperdincks Musik übt einen zweifachen Reiz aus: sie umfängt uns beglücklich, weil sie sich, in den seriösen wie in den heiteren Partien, vollkommen natürlich gibt; und sie rührt und erfreut, weil sie ganz in Schönheit getaucht ist. Noch stärker als in der melodischen Linie empfindet man diesen Schönheitssinn in der instrumentalen Gewandung. Das Orchester ist von blühndstem, teilweise geradezu rauschendem Kolorit. Seit Wagner ist so wohl nicht instrumentiert worden. Auch hier möchte ich den Nachdruck auf Natürlichkeit legen. Das ist kein geistreiches Experimentieren, das verblüffen soll, kein Spiel mit häßlichen, abstrusen Klängen.<sup>23</sup>

Diese letzten Formulierungen deuten fast auf Wertungsmuster voraus, die sich wenige Monate später von konservativer Seite aus an *Salome* heften würden. Schmidts Rezension schließt mit einem kulturpolitischen Aspekt, der zu Strauss' Spielplan-Aktivitäten überleiten kann:

So sind wir denn um ein schönes, anmutiges Kunstwerk reicher. Die reife Frucht eines sorgfältig und ehrlich schaffenden Tondichters ist uns zugefallen und dazu ein Werk, das durch und durch voll echt deutschen Geistes ist. Vielleicht hängt es damit zusammen, daß kein Mitglied des deutschen Kaiserhauses von diesem Ereignis Notiz genommen hat, und daß selbst der Intendant nicht zur Stelle war, der es vorzieht, in der Fremde höfische Festspiele vorzubereiten. Das muß schmerzlich auffallen in einer Zeit, in der alles Ausländische sich so tatkräftiger Protektion erfreut.<sup>24</sup>

Diese Wahrnehmung der Konkurrenz, die vermeintlich das deutsche gegenüber dem internationalen, vor allem französischen und italienischen Repertoire in die Defensive brachte, leitete auch Strauss in seiner Spielplan-Politik noch Jahrzehnte später.

Nach der Kooperation bei der *Heirat wider Willen* gab es kein weiteres künstlerisches Projekt, das beide zu einer intensiveren Zusammenarbeit hätte bringen können, und auch der persönliche Kontakt war in den ver-

---

23 Leopold Schmidt, „Die Heirat wider Willen.“ Komische Oper in drei Aufzügen von E. Humperdinck. Erstaufführung im königlichen Opernhaus“, *Berliner Tageblatt*, 34. Jg., Nr. 195 [15.4.1905], Abend-Ausgabe, unpag.

24 Ebd.

bleibenden Jahren bis zu Humperdincks Tod nicht mehr eng. Die Wertschätzung für den Opernkomponisten aber blieb bestehen, was in den folgenden Darlegungen zu Strauss' repertoirepolitischen Bestrebungen gezeigt werden soll.

### Humperdinck in Strauss' ‚Opernmuseum‘

Strauss' Grundverständnis vom ‚konservativen‘ Charakter der Gattung Oper mitsamt ihrem Publikum drückt sich plastisch in einem Dokument der späten 1920er Jahre aus:

Da es unbedingt leichter ist, selbst eine tiefsinnige Tragödie aufs erste Mal wenigstens teilweise zu erfassen, als zum Beispiel die schwerverständliche Tristandichtung mit ihrer reichen Orchesterpolyphonie, braucht die Sprechbühne ein viel reicheres Repertoire und hat einen größeren Bedarf an Novitäten als das Operntheater, dessen Publicum von Grund auf eher konservativ und Novitätenfeindlich ist, und dessen Gros sich lieber einen guten Tenor in der ältesten Schmökeroper anhört, als die sensationellste und von der Kritik in vielen Spalten besprochene Neuheit. Ich wage zu behaupten, dass das heutige aus circa 100 accreditierten Werken, von denen wohl die Hälfte Meisterwerke ersten Ranges sind, bestehende Opernrepertoire den Bedarf der Operntheater auf lange Jahre decken würde, ohne dass neue Werke dazu kämen [...].<sup>25</sup>

Das Typoskript, zu dem sich weder ein Kontext noch eine Adressierung eruieren lässt, ist die erste mehrerer Quellen, in denen Strauss fordert, Opernhäuser sollten die Funktion eines Museums haben und wie eine Galerie die ‚alten Meister‘ der Gattung ständig präsent halten.

Strauss' Ästhetik war durch ein intensives Geschichtsbewusstsein geprägt.<sup>26</sup> Dabei verfestigte sich über die Jahrzehnte folgendes Deutungs-

---

25 Richard Strauss, *Opernkrise* [ca. 1928–1930], maschinenschriftliches Dokument, Richard-Strauss-Archiv Garmisch.

26 Vgl. dazu ausführlich Katharina Hottmann, „Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!“ *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss: Untersuchungen zum*

muster: Die Gattung Oper sei Ziel und Endpunkt einer Jahrtausende alten kulturgeschichtlichen Entwicklung, die auf ein immer tieferes psychologisches Selbst-Verstehen des Menschen ziele. Musik sei fähig, Unbewusstes auszudrücken, und habe durch die Weiterentwicklung des polyphon behandelten sinfonischen Orchesters eine immer konkretere Sprachfähigkeit zum Ausdruck individueller seelischer Konflikte entfaltet. Eine Bemerkung, die Strauss in die *Kulturgeschichte* von Egon Friedell schrieb, veranschaulicht das:

Das Schlußkapitel der Menschen- u. Kulturgeschichte hat die Musik seit Joh. Seb. Bach geschrieben. Alles Denken des Verstandes, Suchen Gottes, Erforschung der Seele mündet in die unmittelbare Offenbarung der menschlichen Seele, die sich der Mozartschen Melodie u. dem Orchester Rich. Wagners der Welt kundgibt.<sup>27</sup>

Die Oper wird für Strauss so zum Telos der gesamten Menschheitsgeschichte, und das muss man wissen, um zu verstehen, warum er quasi noch auf dem Totenbett Opernpolitik machte.

Komplementär zum Geschichtsbewusstsein verdichteten sich Krisen-gefühle. Schon vor dem Ersten Weltkrieg war vor allem in bürgerlichen Kreisen das Gefühl virulent, einem epochalen Kulturverfall beizuwohnen, was endgültig Bestätigung fand in den als beängstigend empfundenen Umbrüchen zu Beginn der Weimarer Republik. Das Krisenbewusstsein griff als Grundmuster gesellschaftlicher Wahrnehmung auf alle Bereiche der Kultur über, und ab Mitte der 1920er Jahre begegnet der Begriff „Opernkrise“ in der Musikpublizistik als omnipräsentes Schlagwort. Was konkret als krisenhaft erlebt wurde, blieb häufig unbestimmt und hing von der Perspektive ab. Kulturkonservative Kreise wehrten Neuerungen durch den Begriff der „Krise“ ab, Progressive sahen die „Krise“ gerade durch die

---

*späteren Operschaffen* (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 30), Tutzing 2005.

27 Diese Sätze schrieb Strauss in sein Exemplar von Egon Friedells *Kulturgeschichte der Neuzeit*, 3 Bde., Bd. 2: *Barock und Rokoko, Aufklärung und Revolution*, München 1928, S. [77], direkt unter den letzten Absatz des 1. Kapitels.

beharrenden Kräfte verursacht, die notwendige Reformen verhinderten.<sup>28</sup> Man diskutierte die Opernkrise auf zwei Ebenen: Erstens in Bezug auf das ästhetische Experimentieren in Musiktheaterwerken, das man begrüßte oder bekämpfte; zweitens in Bezug auf die drastisch veränderten institutionellen Bedingungen nach dem Krieg durch die Umbildung der Hoftheater in staatliche oder städtische Einrichtungen, was einen ökonomischen Druck produzierte, der durch die neue Konkurrenz des Kinos und das expandierende musikalische Unterhaltungstheater in Form von Operette und Revue verstärkt wurde.

Strauss war in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts wie wohl kein anderer Opernkomponist seines Ranges doppelt von der Krise betroffen: Er musste sich als Komponist weiter behaupten, und er trug als Direktor der Wiener Staatsoper an exponierter Position Verantwortung für die institutionelle Neuordnung. Sein Priorisieren des „klassischen Repertoires“ führte neben anderem 1924 zu seiner Demission, weil die Wiener oder jedenfalls ein relevanter Teil von ihnen ein anderes Verständnis von ihrem Opernhaus pflegten.

Auch im Weiteren aber machte Strauss Opernpolitik, und an fünf Dokumenten lässt sich zeigen, wie sich seine Konzeption des Opernmuseums entfaltete und in welcher Position Humperdincks Werke hier platziert waren. Zunächst sollen die hierfür relevanten Dokumente in aller Kürze kontextualisiert werden.

Zu der bereits zitierten Quelle vom Ende der 1920er Jahre ließ sich keine nähere Zuordnung eruieren, auch, da Strauss zu dieser Zeit kein

---

28 Vgl. hierzu Hendrikje Mautner, *Aus Kitsch wird Kunst. Zur Bedeutung Franz Werfels für die deutsche ‚Verdi-Renaissance‘* (=Sonus 6), Schliengen 2000, S. 49–82. Beim Versuch, die Umrisse des Begriffs „Opernkrise“ als Terminus der Musikwissenschaft zu präzisieren, kommt Mautner zu dem Ergebnis, dass „es in den zwanziger Jahren kein verbindliches Krisenkonzept gab, das die einzelnen als krisenhaft beschriebenen Aspekte auf schlüssige Weise“ zusammengeführt hätte. Es ließen sich „zwar Beziehungen zwischen den einzelnen Phänomenen ausmachen, doch läßt sich eine differenzierte Begriffsbestimmung nur partiell erreichen“. Insofern sei es angemessen, den Begriff nicht zur Diagnose der Gattungssituation zu verwenden, sondern ihn als Rezeptionsphänomen zu begreifen, indem er „die Haltung der zwanziger Jahre gegenüber dem Musiktheater im Hinblick auf seine ästhetische, soziologische, institutionelle und wirtschaftliche Situation“ zu beschreiben vermöge. Vgl. ebd., S. 81.



Amt innehatte, was Rückschlüsse auf die Adressierung oder Funktion erlauben würde. Dass ihn das Nachdenken über Spielpläne aber anhaltend beschäftigte, zeigt etwa die kulturpessimistische Klammer in einer Briefpassage an Humperdincks Sohn Wolfram über *Hänsel und Gretel* vom 10. Januar 1932: „Jedenfalls ist es aufrichtig zu begrüßen, daß das lebenswürdige Werk bis heute seinen Ehrenplatz im deutschen Opernspielplan (wie lange wird es wohl einen solchen noch geben?) behauptet hat.“<sup>29</sup> 1933 sah Strauss als Präsident der Reichsmusikkammer dann die Möglichkeit, die Opernhäuser auf ein ihm genehmes Programm zu verpflichten. Dazu schickte er eine Bestandsaufnahme des Repertoires an Bruno von Niessen, den Opernreferenten der Reichstheaterkammer.<sup>30</sup> Das nationalsozialistische Prinzip der Gleichschaltung kam Strauss' autokratischer Mentalität entgegen, doch wuchsen bald Differenzen, und er wurde 1935 zum Rücktritt gezwungen. Danach hatte er keine institutionelle Macht mehr, nahm aber über seine persönlichen Beziehungen zu Führungsfiguren des Musikbetriebs weiterhin Einfluss.

Den ersten ‚Musterspielplan‘ enthält der 1943 verfasste Tagebuchtext *Über Wesen und Bedeutung der Oper*, Strauss' längstes Dokument zu opernästhetischen Fragen.<sup>31</sup> Er hatte, anders als Wagner, das Schreiben über Musik vermieden, seine Werke sollten für sich sprechen. Doch nun war er tief erschüttert über die Zerstörung vieler Opernhäuser durch den Bombenkrieg, und er versuchte in diversen, damals nicht publizierten Texten der Menschheit bewusst zu machen, dass die Oper ihr höchstes Gut sei.

---

29 Richard Strauss, Brief vom 10.1.1932 an Wolfram Humperdinck, in: Eva Humperdinck (Hg.), *Der unbekannte Engelbert Humperdinck im Spiegel des Briefwechsels mit seinen Zunftgenossen*, Bd. 1: 1884–1893, Richard Strauss, Hugo Wolf, Gustav Mahler, Eugen d'Albert, Hans Pfitzner, Philipp Wolfrum, Ermanno Wolf-Ferrari, Wilhelm Kienzl, Leo Blech, Siegfried Wagner, Max v. Schillings und anderen, Wien 2004, S. 215.

30 Richard Strauss, Brief vom 6.4.1935 an Bruno von Niessen, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Ana 330, I, Niessen, Bruno von, siehe auch Hottmann, „Die anderen komponieren“ (wie Anm. 26), S. 208 f.

31 Richard Strauss, „Über Wesen u. Bedeutung der Oper“ [1943], in: *Richard Strauss. Späte Aufzeichnungen* (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 21), hg. von Marion Beyer u. a., Mainz u. a. 2016, S. 39–49.

Die späteste Ausformulierung des Museumskonzepts ist sein *Künstlerisches Vermächtnis an Dr. Karl Böhm* kurz vor der Kapitulation.<sup>32</sup> Nach Kriegsende musste der Opernbetrieb neu aufgebaut werden, und es zeigt viel von Strauss' Mentalität, dass er nach beiden Kriegen Krisengefühle empfand, aber seine Depression in eine aktive Haltung wendete, nach dem Motto: Wenn schon einmal alles kaputt ist, dann nutzen wir die Chance, es nun richtig zu machen. Wie wichtig ihm das alles war, zeigt, dass er eine zweite, behutsam angepasste Version des *Künstlerischen Vermächtnisses* an den amerikanischen Besatzungsoffizier und Musikologen Alfred Mann schickte.<sup>33</sup> Die Abweichungen lassen sich leicht daraus erklären, dass das Dokument an Böhm seinen inner circle adressierte, die Fassung an Mann hingegen die internationale Öffentlichkeit (von der er wusste, dass sie wegen seiner kulturpolitischen Position im nationalsozialistischen Deutschland kritisch bis ablehnend zu ihm stand).

Nach dieser Übersicht über die verschiedenen Dokumente sei wieder auf das Dokument aus der Zeit um 1929 zurückgekommen. Dass Strauss in diesem Text erstmalig die Begriffe Opernkrise wie Opernmuseum benutzt, ist symptomatisch: Krise und Museum hängen zusammen. Eine Liste führt die repertoirefesten Opern auf, geordnet nach Epochen: Bis 1830 verzeichnet sie „4 Gluck, 5 Mozart, 1 Beethoven, 3 Webers“ usw. Ab 1830 nennt er „11 Wagner, 8 Verdi, Carmen, lustige Weiber“, ab 1880 dann:

4 Puccini, Bajazzo, Cavalleria, 8 eigene Werke, Goldmark, Korngold, Humperdink, d'Albert, Schillings, Kienzl, Pfitzner, Saint Saens, Debussy, Charpentier, Tschairowsky, Moussorski (ich nenne hier nur Namen, die sich bisher länger als 10 Jahre auf den Spielplänen gehalten haben [...]).<sup>34</sup>

---

32 Richard Strauss, „Künstlerisches Vermächtnis an Dr. Karl Böhm“ [27.4.1945], in: Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hg. von Willi Schuh, 2., erweiterte Ausgabe, München 1989, S. 69–75.

33 Alfred Mann, „The Artistic Testament of Richard Strauss“, *The Musical Quarterly* 36/1 (1950), S. 1–8.

34 Strauss, *Opernkrise* [ca. 1928–1930] (wie Anm. 25). Die Schreibweisen der Namen entsprechen der originalen Quelle.

Humperdinck erscheint hier im Kontext der spätromantischen oder moderat modernen Zeitgenossen, in den sich Strauss selbst auch gleichberechtigt einbettet.

Strauss betonte in diesem Text das Recht eines Publikums, das in einer Epoche ohne DVDs oder YouTube keine andere Möglichkeit hatte, Opern zu rezipieren, als eine Aufführung zu besuchen. Ihm schien daher

der rein museale Charakter unserer Opernhäuser nicht in Betracht gezogen zu sein! Die obengenannten 50 Meisterwerke [...] gehören zum wertvollsten Teil der gesamten Musik! Wo kann man sie einzig und allein genießen? In den Opernhäusern! Wer nicht blind ist [...], kann sich an den Meisterwerken der Plastik und Malerei aller Jahrhunderte erfreuen, da die meisten Menschen heutzutage [...] lesen können, sind die Erzeugnisse auch der Dichtkunst ihnen zumindest durch Lecture zugänglich. Wer aber, ausser ein Paar [sic] Fachleuten kann eine Partitur entziffern, ja kann selbst nur eine Klaviersonate, ein Streichquartett so lesen, dass er die volle Klangvorstellung hat? Musik also muss gehört, gespielt werden [...].<sup>35</sup>

Er selbst sah sich als Instanz, die Museumswürdigkeit zu attestieren, und wollte die Spielpläne entsprechend regulieren.

Als Grundlage dafür listete Strauss wenige Jahre später in seinem Brief an Niessen zwei Seiten deutsches und zwei Seiten ausländisches Repertoire als „Bestandsaufnahme“ auf. Beim deutschen unterschied Strauss in einer linken Spalte Werke, die sich „im Repertoire“ befänden, in einer rechten Spalte Werke, die „wieder aufführens wert“ seien, wobei er einzelne Werke als „besonders empfehlenswert“ unterstrich. Als Humperdincks Repertoirestücke sind hier *Hänsel und Gretel* sowie die *Königskinder* verzeichnet, als „wieder aufführens wert“ immerhin die *Heirat wider Willen*.<sup>36</sup> In der Liste des ausländischen Repertoires findet sich bei Auber auch das

---

35 Ebd.

36 Auf die Information, dass Humperdincks Sohn die *Heirat* in bearbeiteter Form wieder aufführen werde, reagierte er wohlwollend: „Es würde mich herzlich freuen, wenn das schöne Werk durch einen glücklichen III. Akt nunmehr dem deutschen Theater dauernd gewonnen wäre.“ Richard Strauss, Brief vom 26.1.1935 an Wolfram Humperdinck, in: *Der unbekanntete Humperdinck* (wie Anm. 29), S. 226.

*Eherne Pferd*, allerdings ohne Verweis auf die Bearbeitung Humperdincks, was sich aber mutmaßlich für Strauss von selbst verstand. Wieweit diese Liste in den frühen Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft tatsächlich zur Grundlage der Politik gemacht wurde, ist unklar.

Von der Bestandsaufnahme unterscheidet sich der ‚Musterspielplan‘ von 1943 vor allem in zwei Punkten: Erstens führt er nur noch auf, was Strauss einer Aufführung für würdig hielt. Zweitens ist das Repertoire nicht mehr entlang nationaler Trennlinien nach deutsch und ausländisch gegliedert, sondern auf zwei Häuser verteilt. Die von Paris abgeschauten und auch von Wagner vermittelte Idee, für jede Gattung ein eigenes Theater zu nutzen, war schon länger eine Vision von Strauss. In großen Städten sollten sich zwei Opernhäuser verschiedenen Bereichen der Opernliteratur widmen und unterschiedlichen Publikumsbedürfnissen entgegenkommen. Das große Haus sollte das eigentliche Museum für die „bedeutendsten Werke der Oper“ sein, und das kleinere Haus Raum bieten für „Alles, was der heiteren Muse dient“ und „zur Erholung eines gebildeten Publikums gespielt werden“ könne, also alle Werke, die „zur Gattung der feineren Spieloper“ gehören wie Mozarts *Entführung aus dem Serail*, französische Opéras comiques, die er schätzte, überhaupt „intimere [...] ganz auf Dialog gestellte Stücke“.<sup>37</sup> Auch sollte das kleinere Haus als Experimentierbühne für Novitäten dienen, die Strauss strikt aus dem Museum ausschließen wollte.

Von Humperdinck finden sich in diesem Dokument von 1943 nur noch *Hänsel und Gretel* und die *Königskinder*, allerdings in der sehr restriktiven Liste für das Museum. Sowohl die *Heirat wider Willen* als auch das *Eherne Pferd* fehlen hier, was insofern wenig aussagekräftig ist, weil er hier das Spieloperrepertoire nur zusammengefasst angab (etwa „französische Spieloper“ oder „die Opern Lortzings“).

Im *Künstlerischen Vermächtnis* behielt Strauss dann die Teilung auf zwei Häuser bei, notierte aber für beide das konkrete Repertoire. Humperdincks *Heirat wider Willen* ist nun wieder dabei, in der Fassung für Böhmen stehen alle drei Humperdinck-Stücke in der Kategorie Spieloper, in der Fassung für Alfred Mann steigt *Hänsel und Gretel* wieder ins Opernmuseum auf. Das kann nun sicher nicht als Ergebnis eingehender Refle-

---

37 Strauss, „Über Wesen u. Bedeutung der Oper“ (wie Anm. 31), S. 43–46.

xion gewertet werden, vielmehr wirken diese Listen so, als ob Strauss unentwegt geradezu manisch im Schreiben von Opernlisten seinen inneren Spielplan reproduzierte. Konzeptionell kann das Ganze auch nicht kohärent sein, weil sich bei der Aufteilung auf die Häuser verschiedene Kriterien überlagern. Denn erstens gab es musikalische Kriterien wie den Gegensatz von durchkomponierter Großer Oper einerseits und von Opern mit gesprochenem Dialog andererseits, oder die unterschiedlich große Orchesterbesetzung. Zweitens gab es funktionale Kriterien im Gegensatz von Bildung und Unterhaltung. Und drittens trat dazu quer die ästhetische Wertung, dass ins Museum nur die bedeutendsten Werke gehören. Da sich die Kriterien nicht ausschließen, sollte manches in beiden Häusern gespielt werden können wie *Figaros Hochzeit* oder *Arabella*. Und als Meisterwerke landeten etwa *Zauberflöte* und *Così fan tutte* im Museum, in der Spieloper dagegen auch Großbesetztes von Pfitzner oder Modest Mussorgsky.

Kurz zur Frage der nationalen Prägung: Das tradierte Ideologem der überlegenen deutschen Musik spielte für Strauss eine große Rolle, und es gibt nur einzelne nicht-deutsche Werke im Museum: *Carmen* und verschiedene Opern von Hector Berlioz und Giuseppe Verdi. Strauss hielt ein Verhältnis von zwei Drittel deutschem, ein Drittel ausländischem Repertoire für angemessen, das bleibt in den Repertoire-Listen über den gesamten Zeitraum ziemlich konstant. Nur im Spielplan an Alfred Mann gibt es eine bezeichnende Erhöhung des ausländischen Anteils. Er richtete sich ja an eine internationale Öffentlichkeit, und da musste Giacomo Puccini enthalten sein, der sonst fehlt. Und strategisch verzichtete er auf alle zeitgenössischen Werke, auch die eigenen, was zeigt, wie bewusst ihm die Unvermittelbarkeit seiner wahren Haltung gewesen sein muss.

Im Zentrum von Strauss' Museumskonzept stand der prinzipielle Ausschluss von Novitäten aus dem großen Haus, dem Museum, aber auch das Repertoire der Spieloper zeigt drastisch seine Ablehnung aller Zeitgenossen. Das betrifft nicht nur Avantgardisten wie Alban Berg, Paul Hindemith oder Béla Bartók, Ernst Krenek, Kurt Weill oder Igor Strawinsky, sondern auch gemäßigt Moderne wie Alexander Zemlinsky, Schreker oder Korngold. 1945 bleiben aus dem 20. Jahrhundert nur folgende Stücke von Leo Blech, Eugen d'Albert, Puccini, Hans Sommer, Humperdinck, Max von

Schillings und Pfitzner, und nur dessen *Palestrina* war Strauss museums-würdig, während er die *Königskinder* in der Spieloper positionierte:

Repertoire des 20. Jahrhunderts im „Künstlerischen Vermächtnis“ in den Fassungen an Karl Böhm und Alfred Mann (SP = Spieloper, OM = Opernmuseum)

			Böhm	Mann
1902	Leo Blech	<i>Das war ich</i>	SP	--
1903	Eugen d'Albert	<i>Tiefeland</i>	SP	SP
1904	Giacomo Puccini	<i>Madame Butterfly</i>	--	SP
1904	Hans Sommer	<i>Rübezahl und der Sackpfeifer von Neisse</i>	SP	SP
1905	Engelbert Humperdinck	<i>Die Heirat wider Willen</i>	SP	SP
1908	Leo Blech	<i>Versiegelt</i>	SP	--
1910	Engelbert Humperdinck	<i>Königskinder</i>	SP	SP
1915	Max von Schillings	<i>Mona Lisa</i>	--	SP
1917	Hans Pfitzner	<i>Palestrina</i>	SP	OM

Ab 1920 bleiben nur mehr seine eigenen Werke im Musterspielplan, was verdeutlicht, dass Strauss sich als einzigem Zeitgenossen einen Platz im Museum einräumte. Daher ist diese Tabelle ebenso kurios wie signifikant. Sie zeigt den ästhetischen Tunnelblick des Komponisten in seiner letzten Lebensphase, aber auch die Prägung durch biographische Nähe in jüngeren Jahren: der Wagnerianer Hans Sommer lebte gleichzeitig wie Strauss in Weimar, Leo Blech, der ein Schüler Humperdincks war, wirkte als Kollege in Berlin, Schillings wie Humperdinck waren kollegiale Freunde. Ganz plastisch profiliert sich also in dieser Aufstellung Strauss' Verhaftetbleiben in den Konstellationen des Kaiserreichs.

\*

Resümierend lässt sich festhalten, dass an Strauss' ehrlicher Wertschätzung für Humperdinck als Opernkomponist kein Zweifel bestehen kann. Diese Wertschätzung hatte verschiedene Ursachen. Er war ein als besonders „deutsch“ wahrgenommener Komponist, der mindestens ein „bleibendes Werk“ vorgelegt hatte. Er war kein Avantgardist, und er gehörte durch seine Affinität zu Wagner der ‚richtigen‘ ästhetischen Partei an. Und er konnte ihn so wertschätzen, weil er keine Konkurrenz für ihn darstellte, denn in diesem Punkt war Strauss empfindlich: Schreker oder Puccini lehnte er sicher nicht in erster Linie wegen ihrer Tonsprache oder ihren musikdramatischen Konzepten ab, sondern weil sie – jedenfalls zeitweise – echte Konkurrenten im Repertoire der Bühnenhäuser waren.

Als Opernkomponisten teilten Humperdinck und Strauss eine prägende Erfahrung: Humperdinck war bei der Uraufführung von *Hänsel und Gretel* 39 Jahre alt, Strauss erlebte mit 41 den Erfolg von *Salome*. Beide konnten zwar noch zweimal nachlegen, aber ihre Versuche, mit neuen Bühnenwerken die beglückende Erfolgserfahrung zu wiederholen, gelangen nur mäßig. Zur *Heirat wider Willen* sei nur kurz angemerkt, dass Humperdinck hier angestrebt hatte – so wurde das auch rezipiert –, eine Art Synthese zwischen leichtem 18. Jahrhundert und schwerer Romantik, zwischen Mozart und Wagner, zu leisten. Eben das gelang keine fünf Jahre später, aber deutlich geschichtsträchtiger, Strauss im *Rosenkavalier*.<sup>38</sup>

Leider finden sich nur wenige aussagekräftige Rezeptionszeugnisse von Humperdinck über Strauss' Erfolgsoper, die aber auf ein eher distanzierendes Verhältnis hindeuten.<sup>39</sup> Sein letzter wirklich persönlicher Brief

---

38 Zum Vergleich beider Werke siehe auch Corvin, *Märchenerzähler und Visionär* (wie Anm. 5), S. 122 f.

39 *Salome* besuchte er am 17.2.1907, vgl. *Engelbert Humperdinck in seinen persönlichen Beziehungen*, Bd. 3 (wie Anm. 15), S. 115; zum Jahreswechsel 1908/09 studiert er den Klavierauszug von *Elektra*, vgl. ebd., S. 166; in den Notizbüchern, die Humperdinck von 1880 bis zu seinem Tod 1921 als Tagebücher führte (sie befinden sich unter den Signaturen C Nr. 2–10, Allgemeiner Deutscher Musik-Kalender, 1880–1888 sowie C Nr. 14–46 Max Hesse's Musik-Kalender, 1889–1921 im Engelbert Humperdinck-Nachlass der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main) finden sich weitere Anmerkungen zu Strauss: Im Februar 1909 besuchte Humperdinck die Generalprobe von *Elektra*, die er im Kalender am 13.2.1909 wie folgt kommentiert:

an den jüngeren Kollegen datiert vom 5. Juli 1905, wenige Monate nach der Uraufführung der *Heirat wider Willen*. Er bat ihn zunächst um die Dirigierpartitur der Oper, um sich die Annotationen aus den Proben zu übertragen. Dann fragte er an:

Ich wage schon gar nicht mehr zu fragen, wann ihr uns einmal das Vergnügen eines gemütlichen Abends schenken wollt, da die von Euch verteilten Körbe im Laufe der letzten Jahre bereits Turmhöhe erreicht haben. [...] Ich brauche Dir wohl nicht erst zu versichern, wie dankbar ich Dir bin für die freundschaftliche Hingabe, die Du mehrere Wochen hindurch meinem Werk gewidmet hast. Leider werde ich wohl niemals in der Lage sein, Gleiches mit Gleichem zu vergelten und also ewig Dein Schuldner bleiben müssen.<sup>40</sup>

---

„Kräftiger Eindruck, leider nur zu materiell (Kopfweg)“, nach der Erstaufführung heißt es am 15.2.1909: „Erfreulicherer Eindruck.“; zum *Rosenkavalier* notiert er deutlich distanziert nach der Generalprobe am 24.1.1911: „I. Akt stimmungsvoll, II. Akt etwas ermüdend, III. Akt possenhaft.“

40 Engelbert Humperdinck, Brief vom 5.7.1905 an Richard Strauss, in: „*Lieber Collega!*“ (wie Anm. 5), S. 241.



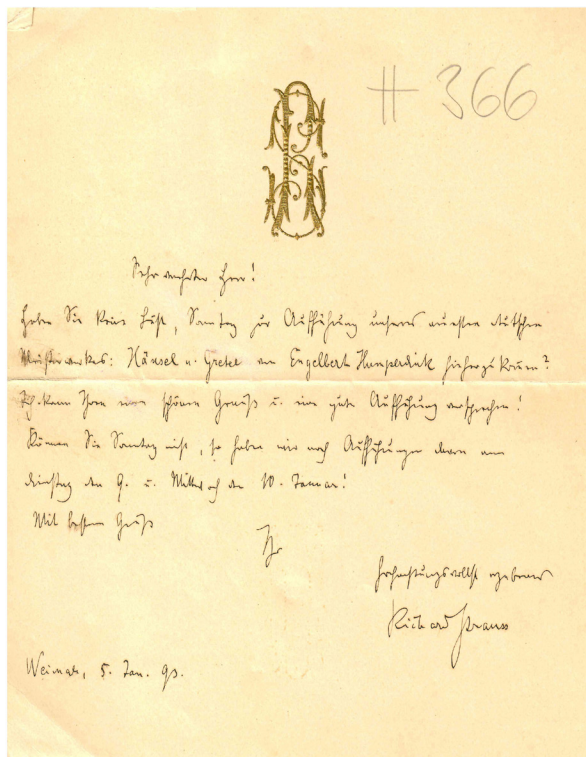


Abb. 1: Richard Strauss, Brief vom 5.1.1893 [recte 1894] Engelbert Humperdinck betreffend:

„Sehr geehrter Herr, Haben Sie keine Lust, Sonntag zur Aufführung unseres neuesten deutschen Meisterwerkes: Hänsel und Gretel von Engelbert Humperdinck hierher zu kommen? Ich kann Ihnen einen schönen Genuß und eine gute Aufführung versprechen! Können Sie Sonntag nicht, so haben wir noch Aufführungen davon am Dienstag den 9. u. Mittwoch den 10. Januar!

Mit bestem Gruß / Ihr / Hochachtungsvollst ergebener / Richard Strauss / Weimar, 5. Jan. 93.“

Stadarchiv Siegburg, Bestand Engelbert Humperdinck, A 1.2.



Abb. 2: Engelbert Humperdinck, *Heirat wider Willen*, Szenefoto der Uraufführung, Berliner Hofoper 1905, Leitung Richard Strauss, Robert Philipp (1852–1933) als Herzog von Anjou und Emmy Destinn (1878–1930) als Hedwig, Stadtarchiv Siegburg, Bestand Engelbert Humperdinck, E 4.



Abb. 3: Engelbert Humperdinck, *Heirat wider Willen*, Szenenfoto der Uraufführung, Berliner Hofoper 1905, Leitung Richard Strauss, Emilie Herzog (1859–1923) als Luise Mauclair, Stadtarchiv Siegburg, Bestand Engelbert Humperdinck, E 4.



*Birgit Kiupel*

## Leben und Drama

### Annäherungen an Elsa Bernstein, Librettistin der *Königskinder*

Einladung zum Gedankenspiel: Wie könnte ein Bühnenstück oder ein Film über Elsa Bernsteins Leben und Werk aussehen? Welche Themen, Konflikte und Personenkonstellationen müssten gestaltet werden?

Für ein solches Projekt könnten entsprechende Schwerpunkte in einer Kladde skizziert und in Beziehung gesetzt werden: zum Beispiel die Bedeutung von Bildung für Mädchen und Frauen; der Beruf Dramatikerin; Vorstellungen von Religion, Nation, Demokratie und Aristokratie; die Frauenbewegung und die Geschlechterrollen, Sexualität und Mutterschaft; Verfolgung und Antisemitismus.

Bereits Bernsteins Pseudonym Ernst Rosmer signalisiert Mission und Programm, von ihr gewählt als Reverenz an Henrik Ibsen und sein Stück *Rosmersholm* um den Pfarrer Johannes Rosmer. Außerdem bot ein Männername Schutz im umkämpften Feld der Kultur, obwohl Franz Mehring früh über die Lüftung des Pseudonyms berichtete, spottlustig und verständnislos. So habe die „Dichterin“ von „Cliqueskritik nichts zu befürchten, und da sie sich doch in dem Glanze ihres jungen Ruhmes zu sonnen gedachte, so stand das geheimnisvolle Krebsen mit ihrem Pseudonym in rechtem Mißklange mit der vielberufenen ‚Naturwahrheit‘ der naturalistischen Schule.“<sup>1</sup>

---

1 Franz Mehring, „Berliner Theater“, *Die Neue Zeit. Wochenschrift der Deutschen Sozialdemokratie*, 11. Jg., 1892/93, Bd. 2, H. 29, 4.4.1893, S. 54–56, hier S. 54. Der Autor bespricht hier – ausführlich, doch mit negativer Tendenz – die Uraufführung von Bernsteins alias Rosmers Schauspiel *Dämmerung*, die der Verein Freie Bühne Berlin am 30.3.1893 realisiert

Ihr echter Vorname Elsa konnte als Zeichen gelesen werden, Teil des Wagner-Kosmos zu sein, in der Nachfolge der Herzogstochter von Brabant aus der Schwanenrittersage. All diese Namen verweisen auf die für sie existentielle Bedeutung von Literatur, Theater und Oper: Elsa Bernstein alias Ernst Rosmer arbeitete als Schauspielerin, Dramatikerin und Schriftstellerin. In ihrem Münchener Salon versammelte sie die arrivierte Literaturszene – Thomas Mann und Katia Pringsheim stabilisierten hier ihr Beziehungsband.

Viele Fragen zu Bernsteins Biografie können allerdings nicht mehr beantwortet werden, da ihr Nachlass von den Nationalsozialisten zum größten Teil vernichtet worden ist.<sup>2</sup>

### Vatertochter und Bildung

Elsa Bernstein wurde am 28. Oktober 1866 in Wien geboren, als Tochter des aus Prag stammenden Dirigenten, Musikschriftstellers wie Wagner-Mitarbeiters Heinrich Porges (1837–1900) und dessen Gattin Wilhelmine, einer geborenen Merores (1842–1915). Porges<sup>3</sup> war ein früher Wegberei-

---

hatte. Unter anderem kam er auch auf das Pseudonym zu sprechen: „Nach einem von Ibsen gewählten Namen nannte sich der Dichter Ernst Rosmer; die hiesigen Tagesblätter haben inzwischen mit rührender Uebereinstimmung verraten, dass hinter dem männlichen Pseudonym eine Dame aus München steckt, die Gattin des Rechtsanwalts Bernstein.“, ebd., <http://library.fes.de/cgi-bin/nzpdf.pl?dok=189293b&f=33&l=64> (Abruf 29.8.2022).

- 2 Ulrike Zophoniasson-Baierl, *Elsa Bernstein alias Ernst Rosmer – Eine deutsche Dramatikerin im Spannungsfeld der literarischen Strömungen des Wilhelminischen Zeitalters*, Bern u. a. 1985, S.136. Die Autorin erwähnt hier Dr. Manfred Schumacher, Hamburg. Nach dessen Aussage hatte ihm Elsa Bernstein Briefe und wertvolle Erstaussagen übergeben, die jedoch 1942 beschlagnahmt und vernichtet worden seien. Dies ergaben auch weitere Nachforschungen bei NachfahrInnen, etwa durch Rita Bake und die Autorin. Aber vielleicht finden sich doch noch an unvermutetem Ort Quellen, wie es auch bei dem Manuskript über Theresienstadt der Fall war (siehe Anm. 4). Zum Verlust des Nachlasses ihres Ehemannes Max Bernstein: Jürgen Joachimsthaler, *Max Bernstein. Kritiker, Schriftsteller, Rechtsanwalt (1854–1925)*, Frankfurt/M. 1995, S. 4 f.
- 3 Robert Münster, „Heinrich Porges“, in: *Neue Deutsche Biographie* 20 (2001), S. 636, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118971603.html#ndbcontent> (Abruf 3.8.2022); Uwe Harten, „Heinrich Porges“, [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_P/Porges\\_](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Porges_)

ter von Franz Liszt und Richard Wagner. So hatte er 1858 Liszt und 1863 Wagner zu von ihm mitorganisierten Konzerten nach Prag eingeladen. Auf Wunsch des Letzteren zog Porges 1866 nach München, wo er für König Ludwig II. Einführungen zu *Tristan*, *Die Meistersinger* und *Lohengrin* verfasste. Er gehörte bei der Uraufführung von *Der Ring des Nibelungen* 1876 in Bayreuth zu Wagners Assistenten und dokumentierte dessen Äußerungen. Auch bezüglich *Parsifal* sind entsprechende Aufzeichnungen erhalten. Von 1882 bis 1897 war Porges als Solorepetitor und Chorleiter bei den Bayreuther Wagner-Aufführungen tätig, gleichzeitig arbeitete er bis 1900 als Konzertkritiker der *Münchener Neuesten Nachrichten*. 1885 gründete er in München den Porges'schen Chorverein, der Werke von Berlioz und Liszt aufführte.

Noch in den Erinnerungen<sup>4</sup> an ihre Internierung in den sogenannten Prominentenhäusern in Theresienstadt gedenkt Elsa Bernstein ihres Vaters als eines Förderers und Gesprächspartners auch in Fragen der Religion. In ihrem Vortrag *Kleines Bekenntnis zum großen Geheimnis des Glaubens, unserem evangelischen Glauben*, den sie in Theresienstadt auf Einladung von Otto Stargard hielt, dem ehemaligen Landgerichtsrat in Berlin und Mitglied der Provinzialsynode der evangelischen Kirche, schildert sie eindrücklich, wie sie als junges Mädchen an einem Sonntagvormittag unsicher im Zimmer ihres Vaters stand. Nach ersten verstörenden Erfahrungen von Antisemitismus in Bayreuth im Umfeld der ersten Aufführungen des *Parsifal* 1882 suchte sie das Gespräch:

[...] ich brachte nur hervor: Daß Du, daß wir von Geburt keine Christen. – Und da kamen schon die Tränen. Der Vater zog mich auf den Stuhl neben sich, strich mir übers Haar, gab mir sein reines Taschentuch und fragte dann ohne Ungeduld, mir Zeit lassend zu jeder Antwort, die neue Erkenntnis aus mir heraus.<sup>5</sup>

---

Heinrich.xml (Abruf: 4.8.2022) und Ch. Harten, „Heinrich Porges“, in: *Österreichisches Biografisches Lexikon*, [https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1\\_P/Porges\\_Heinrich\\_1837\\_1900.xml](https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_P/Porges_Heinrich_1837_1900.xml) (Abruf: 4.8.2022).

4 Elsa Bernstein, *Das Leben als Drama. Erinnerungen an Theresienstadt*, hg. von Rita Bake und Birgit Kiupel, Dortmund 1999, S. 92 f.

5 Bernstein, *Drama*, ebd., S. 97.

Ihr Vater betonte, dass „die konfessionell äußere Zugehörigkeit weit hinter der innerlich religiösen zurückstehe“.<sup>6</sup> Er und seine Frau fühlten sich der christlichen Religion verbunden, auch ohne Taufe. Sie lehnten also Vorstellungen eines „ererbten“ Judentums ab. Doch nach den Bayreuther Ereignissen ließ sich die Familie in München protestantisch taufen – zunächst die jüngere Schwester Gabriele, später das Ehepaar Porges mit Elsa.

Elsa und Gabriele (1867–1942) erhielten eine fundierte Bildung. Möglicherweise auch dank der jüdischen Wurzeln der Familie, für die Bildung eine zentrale Rolle spielte. Insbesondere im liberalen Judentum eröffneten sich daher für Mädchen und Frauen auch Chancen. So war ihr Anteil in Mädchengymnasien und an Universitäten überdurchschnittlich hoch.<sup>7</sup> Entscheidend ist jedoch, dass Familie Porges zum Protestantismus konvertierte und sich als deutsche ChristInnen, als gleichberechtigte Mitglieder der Deutschen Nation verstanden. Heinrich Porges galt lange als unehelicher Sohn von Franz Liszt,<sup>8</sup> könnte also ein Halbbruder von Cosima Wagner (1837–1930) gewesen sein. Jedenfalls pflegte Porges zeitlebens engen Kontakt zu Liszt. In diesem Umfeld konnte Elsa Bernstein ihren Berufswunsch SchauspielerIn verwirklichen, anders als viele andere junge Frauen aus bürgerlichen Milieus.<sup>9</sup> Mit 16 Jahren wurde sie am Magdeburger Stadttheater<sup>10</sup> engagiert und trat dort 1883 in kleineren Lustspielrollen auf, 1884 auch in Schillers *Jungfrau von Orleans* oder in Shakespeares *Sommernachtstraum*. Dann unterschrieb sie einen Vertrag

---

6 Ebd.

7 Greta Zelener, *Jüdische Erwachsenenbildung in Deutschland und die Rolle der Frauen* (2021), <https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/344476/juedische-erwachsenenbildung-in-deutschland-und-die-rolle-der-frauen/> (Abruf 15.5.2022).

8 <http://www.ghetto-theresienstadt.de/pages/b/bernsteine.htm> (Abruf 20.8.2021).

9 Zum biografischen Überblick siehe auch: Birgit Kiupel, „Antisemitismus und der Deutsche Märchenwald – eine Spurensuche zu Elsa Bernstein, Textdichterin der Königskinder“, in: Gundula Caspary und Christian Ubber (Hg.), *Hokuspokus Hexenschuss – Engelbert Humperdinck nach 100 Jahren*, Siegburg 2021, S. 150–157; ferner Rita Bake und Birgit Kiupel, „Rediscovering Bernstein’s Theresienstadt Memoirs“, in: Helga W. Kraft und Dagmar C. G. Lorenz (Hg.), *From fin-de-siècle to Theresienstadt: The Works and Life of the Writer Elsa Porges-Bernstein*, New York 2002, S. 203–223.

10 Überblick über ihre Engagements und Rollen bei: Joachimsthaler, *Max Bernstein*, (wie Anm. 2), S. 335 f.



mit dem herzoglichen Hoftheater in Braunschweig (siehe Abb. 1, S. 360). Zwischen 1884 und 1886 spielte sie nachweislich 37 verschiedene Rollen. Eine schwere Augenerkrankung beendete jedoch ihre Karriere als Schauspielerin und sie kehrte nach München zurück – eine eindeutige Diagnose scheint nicht nachweisbar. Ihre Enkelin Barbara Siegmann erinnert sich, dass sie Farben und Lichtverhältnisse bis ins hohe Alter gesehen habe – so habe ihre Großmutter die Farbe ihres roten Kleides erkannt.<sup>11</sup>

Einblicke in eine Vater-Tochter-Beziehung mit möglicherweise biografischen Anteilen bietet Bernsteins Theaterstück *Dämmerung*, 1893 an der halböffentlichen Freien Bühne in Berlin uraufgeführt. Zentrales Thema ist das Augenleiden einer bürgerlichen jungen Frau namens Isolde. Die junge Ärztin Sabine Gräfe nimmt sich für deren Behandlung sehr viel Zeit und schreckt auch vor intimen, Tabus berührenden Fragen an Isoldes Vater nicht zurück – etwa zu Lues.<sup>12</sup> Tatsächlich könnte eine Geschlechtskrankheit der Eltern Isoldes Augenleiden ausgelöst haben. *Dämmerung* ist zudem ein Plädoyer für eine bessere Bildung und mehr Chancen für Frauen. So hat Isolde weder Kenntnisse in Latein noch von Kant.

### Die Dramatikerin als Fürsprecherin gesellschaftlicher Reformen

Elsa Bernstein veröffentlichte zwischen 1892 und 1910 neben Novellen und Gedichten etwa 14 Dramen, die im S. Fischer Verlag erschienen und größtenteils aufgeführt wurden. Eine Titelauswahl:

*Wir Drei*, Schauspiel;  
*Dämmerung*, Schauspiel;  
*Königskinder*, Märchendrama;  
*Tedeum*, Gemütskomödie;  
*Themistokles*, Tragödie;  
*Mutter Maria*, ein Totengedicht;  
*Johannes Herkner*, Schauspiel;

---

11 Gespräch mit der Enkelin Barbara Siegmann, aufgezeichnet am 27.1.2001 in Würzburg.

12 Vgl. Bernstein, *Drama* (wie Anm. 4), S. 56; hier berichtet sie von einer Anekdote, wie renommierte Forscher während eines Besuchs beim Kaiser „das gefährliche Wort ‚Syphilis‘“ vermieden und das „nicht ganz so deutliche [...] Lues“ verwendeten.

*Nausikaa*, Tragödie;  
*Maria Arndt*, Schauspiel;  
*Achill*, Tragödie.

An diesen Stücken sind gesellschaftliche und literarische Wandlungen wie Entwicklungen ablesbar: vom Naturalismus zur Neuromantik oder von der Neuklassik zum Symbolismus.<sup>13</sup>

Deutlich und zuweilen drastisch brachte Bernstein Konflikte und heikle Themen auf die Bühne. Mit klarem Blick auf die Situation der Frau in patriarchalen Strukturen werden Ehe- und Partnerschaftsprobleme durchgespielt: Dreiecksverhältnisse, Sexualität, Gewalt oder die Berufstätigkeit der Frau. Hier offenbart sie sich als Beobachterin und Unterstützerin der bürgerlichen Frauenbewegung. Auch ihre Dramen mit klassisch-antikem Hintergrund suchen nach Antworten auf die sogenannte „Frauenfrage“.<sup>14</sup>

Die humanistische Bildung, das griechisch-römische Altertum, ist Bernsteins intellektuelle und bis ins hohe Alter inspirierende geistige Heimat, auch im Prominentenhaus des KZ Theresienstadt. Eine ihrer Vorleserinnen ist Lotte Pariser, geb. Guttman (geb. 1885, Oktober 1944: Transport nach Auschwitz), „prädestiniert dazu durch Stimme und Sprache [...] sie ist nur nicht ausdauernd [...]“<sup>15</sup> – eine Frau, die den Weg zur Theaterbühne nicht gewagt hatte, aufgrund eines „schlechten Gedächtnisses“ und einer Tuberkuloseerkrankung. „Lotte und ich lesen Phaidon. Sokrates gesehen durch Platon. Das Höchste von Anschauung und

---

13 Vgl. Michaela Giesing, „Verhältnisse und Verhinderungen: deutschsprachige Dramatikerinnen um die Jahrhundertwende“, in: Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann (Hg.), *Frauen, Literatur, Geschichte*, Stuttgart 1999, S. 261–278.

14 Kerstin Wolff, „Hedwig Dohm und ihr Kampf gegen die Antifeministen“, <https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/themen/hedwig-dohm-und-ihir-kampf-gegen-die-antifeministen> (Abruf 4.6.2021). Übrigens schalteten sich auch etliche Schauspielerinnen in diese Debatten ein, wie Marie Stritt (1855–1928), die spätere Präsidentin des BDF, des Bundes Deutscher Frauenvereine: Marie Stritt, *Die Frauenfrage der oberen Zehntausend. Vortrag* (=Lose Blätter im Interesse der Frauenfrage 14), Dresden 1898, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/2YKEYKYMUEQSAJRM2M5QEO42M2CC5YR> (Abruf 1.6.2022).

15 Bernstein, *Drama* (wie Anm. 4), S. 76.

Darstellung, Vollendung bis ins Einfachste macht Vergänglichstes zum Gegenwärtigen.“<sup>16</sup>

Etliche Stücke Bernsteins wurden durch die Freie Bühne in Berlin inszeniert. Hier fanden nicht-öffentliche Aufführungen mit Profi-DarstellerInnen und Regisseuren statt, um die preußische Zensur zu umgehen. 1890 stehen im Mitglieder-Verzeichnis des Vereins Freie Bühne<sup>17</sup> Namen wie Hedwig Dohm, Hofbuchhändler S. Fischer, Frau Max Liebermann, Lina Morgenstern oder Hans von Bülow. Die Freie Bühne war auch ein Sprungbrett für Gerhart Hauptmann, der hier 1893 *Die Weber* zur Uraufführung brachte, nachdem das Berliner Polizeipräsidium die Aufführung verboten hatte. Hauptmann und Bernstein kannten einander lange, bevor sie auch familiär verbunden wurden (siehe unten, S. 355).

Bernsteins Werke verdienen wegen ihrer ungebrochenen Aktualität einen neuen Blick, zum Beispiel *Maria Arndt*. Die Protagonistin will ihre Tochter Gemma zu einem freien Menschen erziehen, auch mittels sexueller Aufklärung. Doch *Maria Arndt* war eines der ersten Stücke, die von den Vereinigten Theatern in München dem 1908 neugegründeten Zensurbeirat vorgelegt werden mussten – ebenso wie Wedekinds *Frühlings Erwachen*. Bernstein musste in *Maria Arndt* „eine Frage der sexuellen Aufklärung betreffende Stelle, deren biologische Unrichtigkeit Obermedizinrat Dr. v. Gruber in seinem Gutachten erwähnt“ hatte, umarbeiten.<sup>18</sup> Am 16. April 1908 wurde das Stück dann zur Aufführung freigegeben<sup>19</sup> und noch im selben Jahr am Münchner Schauspielhaus inszeniert.<sup>20</sup>

---

16 Bernstein, *Drama* (wie Anm. 4), S. 103.

17 Vgl. „Mitglieder-Verzeichnis des Vereins ‚Freie Bühne‘ aufgenommen bis 1.1.1890“, in: Friedrich Pfäfflin, Ingrid Kussmaul (Hg.), *S. Fischer, Verlag: Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil*; eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, Marbach am Neckar 1985, S. 38–44.

18 Michael Meyer, *Theaterzensur in München 1900–1918. Geschichte und Entwicklung der polizeilichen Zensur und des Theaterzensurbeirates unter besonderer Berücksichtigung Frank Wedekinds*, München 1982, S. 114.

19 Ebd., S. 114.

20 Bernstein, *Drama* (wie Anm. 4), S. 174. Und: Zophoniason-Baiertl, *Elsa Bernstein alias Ernst Rosmer* (wie Anm. 2), S. 136.

Wiederbelebt wurde *Maria Arndt* im Jahr 2002 in einer englischen Version in Chicago, im Steppenwolf Theatre.<sup>21</sup> Das Team widmete sich intensiv Übersetzungsfragen zu Lebensbedingungen und Sprache: Muss eine Mutter heutzutage auch ihre Träume opfern, um ihrer Tochter ein unabhängiges Leben zu ermöglichen? Was ist eine „Gnädige Frau“ auf Englisch? Erstaunlicherweise löste der von Bernstein benutzte Begriff „Vergewaltigung“<sup>22</sup> unter den SchauspielerInnen in Chicago heftige Debatten aus, da es um ein Tabu-Thema wie Vergewaltigung in der Ehe ging.

Die Germanistin Helga W. Kraft bringt es auf den Punkt: „Bernsteins play softens the hard edges of feminism but drives home the message nevertheless.“<sup>23</sup>

Bernsteins Spiel mit Geschlechterrollen in ihren Texten, auf der Bühne und in realen kulturellen Netzwerken verdient weitere Untersuchungen. Als Schauspielerin, Autorin und als Society-Lady wusste sie Öffentlichkeit wie private Räume zu nutzen und zu inszenieren.

Spielte sie gern mit Rollenerwartungen an eine Frau des Bürgertums? Rainer Maria Rilkes Eindruck aus dem Jahr 1897 offenbart jedenfalls ein antiquiertes Frauenbild, als er auf dem Sonntagsempfang der Frau Bernstein-Rosmer Gelegenheit hat,

jedesmal aufs Neue zu staunen, wie zart und weiblich – im besten Sinne – die blasse blonde Frau, die durch ihre realistischen Schauspiele berühmt wurde, ist. Wie stolz sie als Hausfrau, wie liebevoll als Mutter der kleinen Eva sein kann und wie gern sie gesteht, dass sie ihre Stücke an dem kleinen Nähtischchen auf der Fensterstufe schreibt. Sie ist selbst eine leise und weiche Natur und steht dem „Frauenemancipationstreiben“, welches reichlich in Blüte steht, ganz fern. Sie weiß kaum, daß der hiesige ‚Frauenverein‘ wiederholt damit umgeht, die Männer abzuschaffen, und berührt

---

21 Helga W. Kraft und Dagmar C. G. Lorenz, „Re-performing the Frauenfrage in Chicago. Interview with Curt Columbus, Chicago Steppenwolf Theatre“, in: Helga W. Kraft und Dagmar C. G. Lorenz, *From fin-de-siecle to Theresienstadt*, (wie Anm. 9), S. 35–55.

22 Kraft und Lorenz, „Re-performing the Frauenfrage in Chicago“, in: ebd. (wie Anm. 9), S. 38 f.

23 Helga W. Kraft, „Elsa Bernstein’s Appeal to Contemporary Theater Audiences: Maria Arndt in Chicago“, in: ebd. (wie Anm. 9), S.13–33, hier S. 19.

sich darin mit der lebenswürdigen Gabriele Reuter, welche in Schwabing arbeitsame und stille Tage verbringt.<sup>24</sup>

Längst hatte Bernstein jedoch Strategien entwickelt, Männer für die Frauenfrage zu interessieren und zu mobilisieren, wie sie 1904 in ihrer Rezension der Schriften Friedrich Naumanns erläuterte:

Die Stellung auch des wohlwollenden Mannes gegenüber der Frauenfrage ist eine abwartende. [...] Er erklärt sich einverstanden damit, die Frau die Probe der freien Entwicklung machen zu lassen, und es ist bedeutsam, dass vor allem das Vatergefühl ihn zur Hilfe auffordert. [...] Vatergefühl des Mannes aber ist ein Kulturgefühl. [...] Die Frauen sollten nur mit dem besten Teil der männlichen Gegner rechnen und versuchen, sich diesen mit Aufrichtigkeit und einfachen Bitten zu verpflichten: ich kann das neue Kulturziel nicht gegen dich, nicht ohne dich – und ich will es nur mit dir erreichen.<sup>25</sup>

### Mit der Unterstützung wohlwollender Männer

Mehr als zehn Jahre nach Wagners Tod (1883) hatte Porges bei Humperdinck angefragt, ob er *Königskinder*, das Märchendrama seiner Tochter, als Melodram vertonen wolle. Beide Männer gehörten zu Wagners ‚inner circle‘ und hatten eng zusammengearbeitet, etwa bei der Uraufführung von *Parsifal*. Das Kunstmärchen *Königskinder* war 1894 zum ersten Mal im S. Fischer Verlag erschienen und hatte sich zu einem Bucherfolg entwickelt. Der Märchenmix mit traditionellen Figuren dreht sich um die tiefe, aber tödlich endende Liebe zwischen einem Königssohn und einer

---

24 Rainer Maria Rilke, „Auch ein Münchner Brief“, in: *Sämtliche Werke*, 12 Bde., Bd.10: *Aufsätze, Anzeigen, Betrachtungen aus den Jahren 1893–1905 in zeitlicher Reihenfolge*, Frankfurt/M. 1975, S.328–334, hier S. 331 f.

25 Elsa Bernstein, „Über das Naumann-Buch“ [Heinrich Meyer-Benfey (Hg.), *Naumann-Buch. Eine Auswahl klassischer Stücke aus Friedrich Naumanns Schriften*, Göttingen 1903]], *Freistatt, Kritische Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst* 6 (1904), H.11, S.206–208, hier S. 207.

Gänsemagd, die bei einer Hexe, ihrer vermeintlichen Großmutter, von den Menschen abgeschottet in einem Zauberwald aufwächst. Doch die Gänsemagd ist in Wahrheit das uneheliche Kind einer Henkerstochter und eines zum Tode verurteilten Henkersknechtes, eines ebenfalls tragischen Liebespaars. Davon weiß die Gänsemagd nichts, bis die Hexe ihr drastisch und vulgär offenbart, ihr Vater habe den Beinahe-Vergewaltiger ihrer 16-jährigen rothaarigen Mutter umgebracht und sei dafür zum Tode verurteilt worden: „Hatte sich dem Jungherrn verwehrt, / hat sich dem Henkersknecht beschert / in der Todesnacht, / eh’ der Mörder zum Galgen gebracht. / Das Sünderhemd ist dein Vaterkleid, der Dirnenkranz ist Dein Muttererbe.“<sup>26</sup>

Nur die Kinder von Hellabrunn und der Spielmann erkennen in dem von allen ausgegrenzten und unter einer Schneedecke verstorbenen Liebespaar, dem Adeligen und der Außenseiterin, die wahren Königskinder (siehe Abb. 2, S. 361): „fühlt aus dem Tode sie auferstehen und leuchtend in eure Herzen gehen – die Königskinder.“<sup>27</sup>

Dieses Märchen gelangte 1897 in München erfolgreich zur Uraufführung, zunächst wie geplant als Melodram, mehr als 130 Bühnen übernahmen.<sup>28</sup> In einem mühevollen Prozess arbeitete Humperdinck das Werk anschließend zu einer Oper um, die 1910 an der Metropolitan Opera in New York Premiere feierte – mit Geraldine Farrar (1882–1967) in der Rolle der Gänsemagd. Eva Humperdinck (1925–2017), die umfangreiche Publikationen zu Leben und Werk ihres Großvaters veröffentlichte,<sup>29</sup> erzählte in einem Interview:

Und eines Tages, es war im Dezember 1894, hat der Heinrich Porges dem Engelbert Humperdinck, seinem Freund, das neueste Märchendrama seiner Tochter geschickt mit dem Titel „Königskinder“ und hat ihn gebeten,

---

26 Ernst Rosmer, *Königskinder. Musikmärchen in drei Bildern*, Musik von Engelbert Humperdinck, Text von Ernst Rosmer, Berlin und Leipzig 1910, 134. bis 136. Auflage, S. 41.

27 Ebd., S. 100.

28 Zophoniasson-Baierl, *Elsa Bernstein alias Ernst Rosmer* (wie Anm. 2), S. 91.

29 Etwa: Eva Humperdinck (Hg.), *Königskinder von Engelbert Humperdinck. Briefe und Dokumente zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der zweiten und größeren Märchenoper*, Koblenz 1993.

das doch mal durchzulesen, ob er nicht etwas Musik dazu machen wollte, eine Bühnenmusik. Denn das Stück sei so geartet, dass es doch auch nach Musik verlangte. Dann hat Engelbert Humperdinck das Buch gelesen, in der Bahn, er fuhr zur Wiener Aufführung von „Hänsel und Gretel“ und war hell begeistert, obwohl das Buch in seiner Ursprungsform in mancher Hinsicht etwas schwülstig ist, Jugendstil und manches mehr – möchte man sagen –: Wie konnte eine Dame der damaligen Zeit manches auch derartig Frivole von sich geben, zu Holzhauer, Besenbinder, Spielmann, da hat sie kein Blatt vor den Mund genommen. Manchmal wird man fast rot, wenn man's liest, die Urfassung, aber das hat mein Großvater praktisch übersehen, ihn hat der poetische Entwurf des Märchens und auch wunderschöne poetische Stellen so angesprochen, dass er sofort anfang, zu komponieren [gemeint ist die Melodramenfassung].<sup>30</sup>

Das Buch zu Bernsteins Märchendrama von den Königskindern war ein Bestseller: „1932 erschien das 176. Tausend, ja das Pseudonym schützte den Band, der 1941 im 191. Tausend herauskam.“<sup>31</sup> Die Oper *Königskinder* konnte unter NS-Herrschaft wohl noch bis 1943<sup>32</sup> aufgeführt werden, während Elsa Bernstein in Theresienstadt interniert war.

Die Hexe ist eine faszinierende Figur, eine Außenseiterin, die sich in ihre Hütte in den Wald zurückgezogen hat. Diese weise Frau, eine Art böse Seherin, ist voller Abwehr gegen die „verhassten Menschenleute! Pest ihnen ins Gebein und Geschwüre!“<sup>33</sup> Nach dem Tod des alten Königs wird sie von Vertretern der Bürger von Hellabrunn um Rat gefragt. Doch Besenbinder und Holzhacker sind zu beschränkt, den beißenden Sarkasmus ihres „Wahrwortes“<sup>34</sup> zu realisieren. Sie prophezeit „ungedul-

---

30 NDR3 Musik-Report, *Engelbert Humperdincks Märchenoper Königskinder*, Birgit Kiupel mit Eva Humperdinck und Robert Didion, Sendetermin: 11.12.1993. Ausschnitte sind in einer Audio-Station der Humperdinck-Ausstellung im Stadtmuseum Siegburg zu hören.

31 Pfäfflin, Kussmaul (Hg.), *S. Fischer, Verlag* (wie Anm. 17), S. 137.

32 Ebd. Zur Aufführungsgeschichte der *Königskinder* siehe im vorliegenden Band den Aufsatz von Christian Ubber „Wolfram Humperdinck und die Arisierung der *Königskinder* im Nationalsozialismus – die allmähliche Verdrängung der Elsa Bernstein aus der Werkgeschichte“, S. 71–114.

33 Rosmer, *Königskinder*, (wie Anm. 26), S. 31.

34 Ebd., S. 37.

dig“: „Wenn morgen, die Mittagsglocken schlagen / und ihr zum Hella-  
feste bereit / auf Anger und Wiesen versammelt seid – als / der erste, der  
schlendert zum Stadttor herein, / sei es ein Schalk / oder Wechselbalg, /  
der mag euer König sein. *Sie tritt in die Hütte und schlägt die Tür zu.*“<sup>35</sup>

Ahnt die Hexe, dass die Gänsemagd zu diesem Zeitpunkt das Stadttor  
mit den Gänsen passieren würde? Weiß sie, dass Gänsemagd und Königs-  
sohn die würdigen NachfolgerInnen des alten Königs sind? Verärgert und  
verunsichert über diese Prophezeiung zerstören die ‚Wutbürgerinnen‘ und  
‚Wutbürger‘ von Hellabrunn später das Hexenhaus fast völlig und ver-  
brennen seine Besitzerin (3. Akt).<sup>36</sup>

Die Hexe war auch die zentrale Figur in einem multimedialen Konzert  
am 11. September 2021 zum Gedenken an Humperdincks 100. Todestag –  
unter dem Motto „Antisemitismus im Deutschen Märchenwald. (Musika-  
lisches) Entzücken und (reales) Grauen zwischen Humperdinck, Wagner  
und Mendelssohn“, veranstaltet vom Kammerkunst Verein im Hamburger  
Oberhafen, gefördert von der Hamburger Landeszentrale für politische  
Bildung.<sup>37</sup>

### Existenzsicherung als Autorin

Unterstützt wurde Elsa Bernstein durch ihren Mann, Max Bernstein  
(1854–1925), Rechtsanwalt, Dramatiker, Theaterkritiker – ein Staranwalt  
der Opposition, der Prozesse wie Theaterstücke inszenierte (siehe Abb. 3,  
S. 362). Max Bernstein setzte sich für die Gleichstellung der Arbeiter und  
Frauen ein, vertrat SozialdemokratInnen und bekämpfte die Sozialisten-  
gesetze. Er engagierte sich für die Weimarer Republik, für Demokratie,  
Rechtsstaatlichkeit wie soziale Gerechtigkeit. Und lieferte eine der frü-  
hesten durchweg zustimmenden Rezensionen von Ibsens *Nora* mit dem  
ersten unveränderten Originalschluss, in dem Nora Ehemann und Kind  
verlässt.<sup>38</sup>

---

35 Ebd., S. 37.

36 Ebd., S. 78.

37 Hamburger Kammerkunstverein, *Antisemitismus im Deutschen Märchenwald. (Musika-  
lisches) Entzücken und (reales) Grauen zwischen Humperdinck, Wagner und Mendelssohn*,  
11.9.2021, <https://kammerkunst.de/1160/> (Abruf 4.6.2022).

38 Joachimsthaler, *Max Bernstein*, (wie Anm. 2), S. 320 f.



Max Bernstein hatte Elsa Porges bereits als 13-Jährige kennengelernt, förderte sie als Autorin wie Dramatikerin und sorgte für die Sicherung des Lebensunterhaltes. Am 21. Oktober 1890 heirateten sie. In ihren Erinnerungen schreibt Bernstein:

Max Bernstein, von dem in späteren Jahren Theodor Fontane einmal aus sagte, bis auf seinen Namen habe das Bajuwarische alles Rassistische in ihm aufgesogen, bereits als Anwalt von Ruf und den jüngeren Literaturkreisen nicht mehr unbekannt, hielt um meine Hand an [...]. Konfessionslos, seit die Volljährigkeit ihm das Selbstbestimmungsrecht freigegeben hat, bittet er von der kirchlichen Trauung Abstand nehmen zu wollen.<sup>39</sup>

Nach langen Beratungen stimmten auch die Eltern dem Verzicht auf die kirchliche Trauung zu. Aus der Ehe gingen drei Kinder hervor: Ein Mädchen, Maria, starb bereits 1897; Eva, deren Ausbildung zur Geigerin Elsa Bernstein in Wien und Paris (hier Studium der Musiktheorie bei Nadia Boulanger) förderte, heiratete Klaus Hauptmann (1889–1967), den Sohn von Gerhart Hauptmann (siehe Abb. 4, S. 363); Sohn Hans Heinrich wurde Jurist und wanderte 1938 in die USA aus. Bereits 1925 war Max Bernstein an einer Blinddarmentzündung gestorben.

### München: ein Zentrum der Frauenbewegung

München war ein Zentrum der Kultur und weiblicher Emanzipationsbewegungen,<sup>40</sup> an denen sich Bürgerinnen unterschiedlicher Konfessionen beteiligten: christliche, jüdische oder konvertierte Frauen, die neue Wege jenseits der Religionen gingen. Elsa Bernstein war Unterstützerin und Mitglied etlicher Organisationen, wie der 1894 gegründeten Gesellschaft zur Förderung der geistigen Interessen der Frau, aus dem der Verein für

---

39 Bernstein, *Drama* (wie Anm. 4), S. 101.

40 Eva Rieger, *Isolde. Richard Wagners Tochter. Eine unversöhnliche Familiengeschichte*, Berlin 2022, hier Kapitel 7: „Frauenbewegung und Antisemitismus: Isolde in München“, S. 128–146.

41 Vgl. Verein für Fraueninteressen (Hg.), *100 Jahre Verein für Fraueninteressen*, München 1994.

Fraueninteressen hervorging.<sup>41</sup> Auch gehörte sie dem Verein Münchner Schriftstellerinnen an, der sich ab 1913 dafür einsetzte, dass Autorinnen angemessen bezahlt werden sollten. Hier engagierten sich etwa Annette Kolb (1870–1967), Ricarda Huch (1864–1947) und Caroline „Carry“ Brachvogel (1864–1942). Hedwig Pringsheim (1855–1942), Tochter von Hedwig Dohm (und Mutter von Katia (1883–1980), der späteren Frau Thomas Manns), berichtet in ihren Tagebüchern von gemeinsamen Besuchen mit Elsa Bernstein der Veranstaltungen von Minna Cauer (1841–1922)<sup>42</sup> und Anita Augspurg (1857–1943).<sup>43</sup>

### Politische Haltung und Wandel

Elsa Bernsteins politische Überzeugungen waren deutsch-national geprägt. Im Ersten Weltkrieg veröffentlichte sie unter dem Pseudonym Ernst Rosmer ein kriegerisches, antibritisches Gedicht mit dem Titel *England*.<sup>44</sup>

Das sind die blassen Krämerseelen,  
Die nicht die stammverwandte Hand,  
Die sich Barbarenfäuste wählen  
Als ihrer Stärke Unterpfand  
Die hoch auf ihrem Maste hissen  
Die Flagge gelben Bruderneids,  
In ihrem Hirn kein Weltgewissen,  
In ihrer Brust der dürre Geiz.  
Kommt nur mit eurem Söldnerheere,  
Mit euern Schiffen ohne Zahl!

---

42 Hedwig Pringsheim, *Tagebücher*, hg. und kommentiert von Cristina Herbst, 9 Bde., Göttingen 2013–2021, hier Bd. 2: 1892–1897, 10.12.1896, S. 448 f. Pringsheim berichtet von einem Vortrag Minna Cauers im Verein für Fraueninteressen über den Berliner Frauenkongress.

43 Pringsheim, *Tagebücher*, ebd., Bd. 3: 1898–1904, 26.1.1898, S. 93.

44 Elsa Bernstein, „England“, in: *Aus unserer großen Zeit. Frauenworte. Zum Besten vom Roten Kreuz*, München 1914, S. 32, <https://www.literaturportal-bayern.de/themen?task=lpbtheme.default&id=854> (Abruf 20.8.2021).

Denn ihr habt Gold, habt nicht die Ehre,  
Wir aber halten unsern Gral  
[...].

Doch ihre Haltung änderte sich. 1932 unterschrieb Elsa Bernstein einen Aufruf des Weltfriedensbundes der Mütter und Erzieherinnen – für ein friedliches Miteinander der Völker, dem sich auch Katia Mann, Anita Augspurg, Erika Mann (1905–1969), Käthe Kollwitz (1867–1945), Margarete Hauptmann (1875–1957), die zweite Frau von Gerhart Hauptmann, und Marianne Weber (1870–1954) angeschlossen hatten.

### Verfolgung

Seit 1925 verwitwet, lebte Elsa Bernstein mit ihrer ledigen Schwester Gabriele in München, der „Hauptstadt der Bewegung“. 1939 wurden die Beiden aus ihrer Wohnung geworfen, das Telefon gesperrt, ihr Rundfunkgerät beschlagnahmt.

Elsa Bernstein hatte die Katastrophe kommen gesehen: „Bangigkeit! Kann wirklich noch ein Gehirn daran zweifeln, dass Vernichtung und Selbstvernichtung Hand in Hand miteinander gehen? Erst brennen die Synagogen, dann brennen alle Kirchen – und schließlich brennen die Brandstifter selbst.“<sup>45</sup> Wahrworte, die Bernstein auf ihrer Blindenschreibmaschine an Franz von Wesendonck richtete, einen Enkel von Mathilde Wesendonck, der Dichterin der nach ihr benannten, von Wagner vertonten Lieder.

Winifred Wagner hatte wohl für Elsa Bernstein ein Ausreisevisum in die USA beschafft. Es galt das jedoch nicht für Schwester Gabriele, das „Sprechende Auge“, ohne die sie sich nicht retten wollte. So wurden die betagten Schwestern Gabriele und Elsa am 26. Juni 1942<sup>46</sup> in das Konzentrationslager Theresienstadt deportiert, das die NS-Propaganda der Weltöffentlichkeit als eine „jüdische Mustersiedlung“ verkaufen wollte.

---

45 Franz von Wesendonck, *Wenn die Krebse auf den Bergen pfeifen. Briefe der Frau Elsa an den Soldaten Franz*, Mittenwald 1977, S. 189 f.

46 Bernstein, *Drama* (wie Anm. 4), S.174.

Nach einem Monat starb Gabriele. Elsa Bernstein durfte in das sogenannte Prominentenhaus wechseln (siehe Abb. 5 und 6, S. 364 f.), wohl auf Intervention von Winifred Wagner.<sup>47</sup> Den Status „A-prominent“ und „B-prominent“ vergab die SS an jene Inhaftierten, die sich in ihrem früherem Leben Verdienste um Deutschland erworben hatten. Das bedeutete: Bewahrung vor Transporten in den Osten (mit etlichen Ausnahmen), bessere Unterkünfte, Zusammenlegung von Familienangehörigen in einem Zimmer, Reinigung der Zimmer durch Putzkolonnen, Befreiung von der Arbeitspflicht – denn viele der Internierten, oft ehemals leitende Beamte und Militärs, waren hochbetagt. Ruth Bondy ermittelte, dass 84 Prozent der „Prominenten überlebten“ – im Vergleich zu 14 Prozent aller Ghettoinsassen und zu 4 Prozent „der nach dem Osten verschickten.“<sup>48</sup> Elsa Bernstein erhielt den Status „A-prominent“, im Prominentenhaus L. 126. Adresse: Seestraße – doch weit und breit kein See...

### Elsa Bernstein und ihr Verhältnis zur Religion

In ihren Erinnerungen berichtet sie, dass sie den Versuch aufgab, Hebräisch zu lernen: „Ich habe weder Abneigung noch Neigung für diese unendlich schwierige und mir völlig lautfremde Sprache.“<sup>49</sup> Der Mangel an Toilettenpapier, einer der vielen „Nöte sogar im Prominentenhaus“, wird für sie pragmatisch, für andere blasphemisch behoben: „Und wenn Franzi, die alles fertigbringt, nicht einige zerrissene, alte hebräische Gebetbücher aufgetrieben hätte – ich bin sicher der Gott Israels wird es mir verzeihen.“<sup>50</sup> [„Franzi“, Ida Franziska Schneidhuber, geb. Wassermann (1892–1978) war 1920 von August Schneidhuber (1887–1934) geschieden worden.]

---

47 Brigitte Hamann, *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*, München Zürich 2003, S. 451, siehe auch S. 333, 452, 544. In ihren Erinnerungen (siehe Anm. 4, S. 58) führt Elsa Bernstein an, dass sie Beamten gegenüber auf deren Frage nach „arischem Verkehr“ Winifred Wagner erwähnt habe.

48 Rita Bake und Birgit Kiupel, „Die Prominentenhäuser im Konzentrationslager Theresienstadt“, in: Bernstein, *Drama* (wie Anm. 4), S. 31–40, hier S. 31.

49 Bernstein, *Drama* (wie Anm. 4), S. 52.

50 Ebd., S. 69.

Der ehemalige SA-Führer, Reichstagsabgeordnete und Polizeipräsident von München war während des sogenannten Röhm-Putsches ermordet worden.<sup>51)</sup> Elsa Bernstein war nicht jüdisch sozialisiert. Sie berichtet von Mitinternierten, die zum jüdischen Glauben oder zum Zionismus fanden. Für sie war das keine Option. „Alle Religionsformen überaltern, werden schließlich verdorrte Schale, die abfällt. Der befreite Kern kann neuen Keim treiben, wenn das Erdreich der Zeit dafür fruchtbar geworden. Bleibend nur über alle Formen hinaus, alte wie neue, sich selbst immer gleich bleibend, der Geist.“<sup>52</sup> Ihre Taufe schildert sie als einen Schritt aus tiefster Überzeugung.

In der deutschen Gesellschaft war Antisemitismus eine Art „kultureller Code“, wie es die Politologin Shulamit Volkov formulierte<sup>53</sup> – ein Signalsystem, um kulturelle Muster zu strukturieren, Vorurteile wie Hass zu schüren und Ausschlüsse zu legitimieren. Auch von Engelbert Humperdinck, Bernsteins Co-Autor, sind antisemitische Aussagen überliefert.<sup>54</sup> Zu diskutieren wäre hier der Einfluss des Wagner-Umfelds.<sup>55</sup> Wie Heinrich Porges und Elsa Bernstein auf ihn reagiert haben, scheint noch eine offene Frage.

Elsa Bernstein überlebte Theresienstadt und schrieb, bei Tochter Eva in Hamburg wohnend, auf der Blindenschreibmaschine ihre Erinnerungen. Sie starb im Alter von 82 Jahren am 12. Juli 1949 im Hilfskrankenhaus des

---

51 Ebd., S. 186.

52 Ebd., S. 103.

53 Vgl. Shulamith Volkov, *Antisemitismus als kultureller Code. Zehn Essays*, 2., durch ein Register erweiterte Auflage, München 2000.

54 Am 25.11.1882 schreibt Humperdinck an seine Eltern: „[...] ging ich aber gar in die große Oper, um als gewissenhafter Meyerbeer-stipendist Meyerbeer's ‚Propheten‘ zu hören und zu sehen, so bekam ich das unausstehliche gemauschel so satt, daß ich am liebsten der Berliner Akademie ihre Judengelder vor die Füße geworfen hätte, um dabei als solider deutscher Kapellmeister kümmerlich aber heiter mein Dasein zu fristen.“ Zitiert nach: Engelbert Humperdinck, *Briefe und Tagebücher*, 3 Bde., Bd. 2: 1883–1886, hg. von Hans-Josef Irmen, Köln 1976, S. 110–113, hier S. 111. – Siehe zu diesem Problemkreis auch Philipp Haug, „En passant zum Antisemiten? Eine Geschichte von Nationalismus, Hybris und Gefallsucht“, in: Gundula Caspary und Christian Ubbel (Hg.), *Hokuspokus Hexenschuss – Engelbert Humperdinck nach 100 Jahren*, Siegburg 2021, S. 176–189.

55 Vgl. Kiupel, „Antisemitismus“ (wie Anm. 9), S. 154.

Hafenkrankenhauses, am Weidenstieg 29.<sup>56</sup> Die Sterbeurkunde<sup>57</sup> nennt als Todesursache: „Mediale Schenkelhalsfraktur rechts – Nephritis – Cystitis – Kachexie“, also Oberschenkelhalsbruch, Nierenerkrankung, Schwächung, Gewichtsverlust; weitere Angaben: „ohne Beruf, evangelisch-lutherisch“ (siehe Abb. 7, S. 366).



Abb. 1: Elsa Porges-Bernstein als Adelheid von Walldorf in Goethes Drama *Götz von Berlichingen*, Herzogliches Hoftheater Braunschweig, ca. 1885, Besitz: Barbara Siegmann, siehe auch <http://biografia.sabiado.at/bernstein-porges-elsa/> (Abruf 23.9.2022).

---

56 Staatsarchiv Hamburg; Hamburg, Deutschland; *Personenstandsregister, Sterberegister, 1876–1950*; Bestand: 332-5; Signatur: 332-5\_8214, *Sterbeurkunde Standesamt HH-Eimsbüttel*, Reg.-Nr. 277/1949. Dank an Ingrid Grohmann für die Recherche.

57 Ebd.



Abb. 2: Engelbert Humperdinck, *Königskinder*, „Der Tod der Königskinder“, Geraldine Farrar und Hermann Jadlowker, Viktorla Book of the Opera 1917, [https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Humperdinck\\_-\\_K%C3%B6nigskinder\\_-\\_Death\\_of\\_the\\_King%27s\\_Children\\_\(Geraldine\\_Farrar\\_%26\\_Hermann\\_Jadlowker\)\\_-\\_The\\_Victrola\\_book\\_of\\_the\\_opera.jpg](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Humperdinck_-_K%C3%B6nigskinder_-_Death_of_the_King%27s_Children_(Geraldine_Farrar_%26_Hermann_Jadlowker)_-_The_Victrola_book_of_the_opera.jpg) (Abruf 28.9.2022).

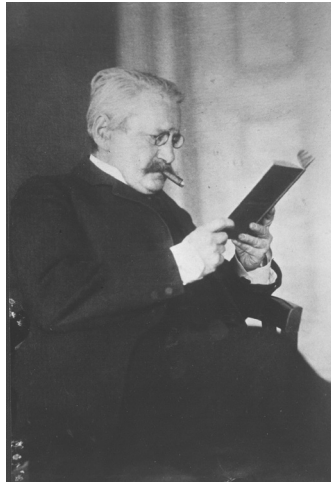
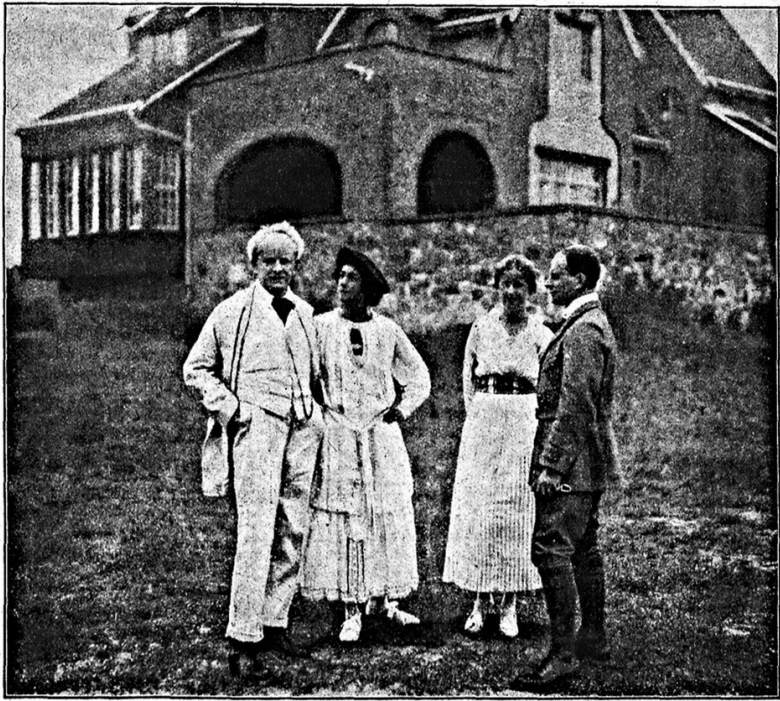


Abb. 3: Max Bernstein,  
Fotografie undatiert, Besitz:  
Barbara Siegmann.





Gerhart Hauptmann mit Familie in Hiddensee.  
Links: Gerhart Hauptmann und seine Gattin; rechts: sein Sohn Klaus und dessen Braut Eva Bernstein,  
Tochter des Justizrats und Schriftstellers Max Bernstein in München. Phot. Giroka

Abb. 4: Gerhart Hauptmann mit Familie in Hiddensee: links Gerhart Hauptmann und seine Gattin Margarete Marschalk, rechts sein Sohn Klaus und dessen Braut Eva Bernstein, Tochter des Justizrats und Schriftstellers Max Bernstein in München. „Zeitbilder 28“, Beilage zur *Vossischen Zeitung*, 10.8.1919, S. 1, <https://dfg-viewer.de/show/?set%5Bmets%5D=https://content.staatsbibliothek-berlin.de/zefys/SNP27112366-19190810-1-0-0-0.xml> (Abruf 28.9.2022).

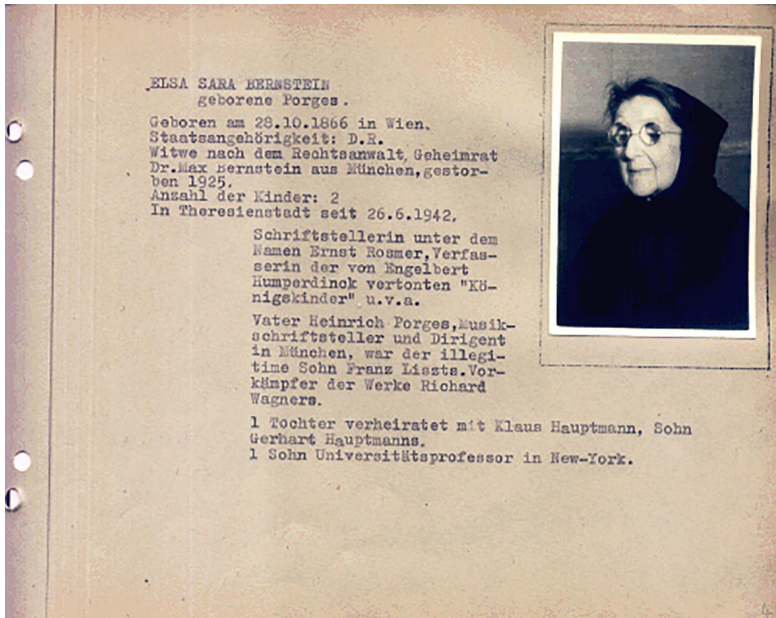


Abb. 5: Elsa Bernstein in der Liste der 92 Prominenten im sogenannten Theresienstadt-Konvolut der Jüdischen Selbstverwaltung, Quelle: BTA-265, Beit Terezin-Arciv Givat-Chaim, Israel <http://www.ghetto-theresienstadt.de/pages/b/bernsteine.htm> (Abruf 28.9.2022).



*Prominentenhaus aus heutiger Sicht*

Abb. 6: Das ehemalige Prominentenhaus L-126 im Konzentrationslager Theresienstadt, Gedenkstätte Theresienstadt, Pamatnik Therezin, s. auch <http://www.ghetto-theresienstadt.de/pages/p/prominente.htm> (Abruf 30.9.2022).

Nr. 277

C

Hamburg, den 15. Juli 1949

Die Elsa Agnes Bernstei n geborene Porges,  
ohne Beruf, evangelisch-lutherisch,  
wohnhaft in Hamburg, Gustav-Leo-Straße 4,  
ist am 12. Juli 1949 um 20 Uhr 00 Minuten  
in Hamburg, Weidenstieg 29, Hilfskrankenhaus, verstorben.

Die Verstorbene war geboren am 28. Oktober 1866  
in Wien  
(Standesamt Nr. ).

Vater: Heinrich Porges,

Mutter: Wilhelmine geborene Mereros,

beide zuletzt wohnhaft in München.

Die Verstorbene war — nicht — verheiratet, verwitwet von dem  
Rechtsanwalt Max Ernst Bernstein, zuletzt wohnhaft in  
München.

Eingetragen auf mündliche — schriftliche Anzeige des Hafenkran-  
kenhauses Hamburg vom 14. Juli 1949.

Dies Anzeigende

Eine Zwischenzeile eingefügt.

Vorgelesen, genehmigt und unterschrieben

Der Standesbeamte

Verfürung

Schm.

Todesursache: Mediale Schenkelhalsfraktur rechts -  
Nephritis-Cystitis - Kachexie

Eheschließung der Verstorbenen am 1892 in München

(Standesamt München Nr. ).

Abb. 7: Sterbeurkunde von Elsa Bernstein, 1949, Staatsarchiv Hamburg, Stadt Hamburg, Personenstandsregister, Sterberegister, 1876–1950; Signatur: 332-5\_8214, Sterbeurkunde Standesamt HH-Eimsbüttel, Reg.-Nr. 277/1949.





Abb. 8: „Salon von Elsa und Max Bernstein“ in München, aus dem Trick-Film über Engelbert Humperdinck *Feen-Handy und Waldweben* (2021) von Birgit Kiupel und Andre Piontek, Stadtmuseum Siegburg.



## Kurzbiografien der Autoren und AutorInnen

### Herausgeber

#### Matthias Henke

lehrte bis 2021 an verschiedenen Universitäten und Hochschulen, bevor und nachdem er 2008/09 den Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft an der Universität Siegen übernommen hatte. Über viele Semester hinweg wirkte er als Forschungsgastprofessor an der Universität für Weiterbildung Krems. Hier, am Archiv der Zeitgenossen, leitete er das vom Land Niederösterreich geförderte, 2021 vollendete Projekt *Friedrich Cerha Online*, das dem Werk des österreichischen Komponisten, Dirigenten, Geigers und bildenden Künstlers gewidmet ist.

Der Forschungsschwerpunkt von Matthias Henke liegt auf der jüngeren Musikgeschichte Österreichs. So initiierte er das vom Bundesministerium des Inneren und dem Verein „1700 Jahre jüdisches Leben in Deutschland“ geförderte Projekt *Vorhang auf für Emmy Rubensohn!*, einer Musikmäzenin, die vor allem den Komponisten Ernst Krenek förderte. Jüngste Publikationen: [als Autor] *Beethoven. Akkord der Welt*, Hanser, München 2020; [als Autor] *Emmy Rubensohn. Musikmäzenin (1886–1961)*, hentrich & hentrich, Leipzig 2022; [als Herausgeber] Ernst Krenek: *Die drei Mäntel des Anton K.*, [deutsch-englisch], edition memoria, Hürth 2020.

### Autorinnen und Autoren

#### Allmuth Behrendt

geboren 1962, studierte an der Universität ihrer Heimatstadt Leipzig von 1981 bis 1986 Musikwissenschaft. Vor und während des Studi-

ums arbeitete sie zwei Jahre als Regieassistentin (u. a. von Joachim Herz) an der Oper Leipzig und der Semperoper Dresden. Das Promotionsstudium (1986–1989) an der Universität Leipzig schloss sie 1989 mit einer Dissertation über Heinrich Marschner ab. Die hier begonnene Lehrtätigkeit setzte sie bis 1992 als wissenschaftliche Assistentin fort. Seit 1984 als freie Mitarbeiterin der Programmheftredaktion des Rundfunk-Sinfonieorchesters Leipzig tätig, wechselte sie 1992 zum MDR als Dramaturgin bei Sinfonieorchester und Chören des Mitteldeutschen Rundfunks. Schwerpunkte wissenschaftlicher Arbeiten und Publikationen u. a.: Leben und/oder Werk von Heinrich Marschner, Luise Reichardt, Younghi Pagh-Paan, Krzysztof Penderecki sowie Musikgeschichte in Leipzig (Musikverlagswesen im 19. Jahrhundert, Oper und Rundfunk im 20. Jahrhundert).

#### Matthias Corvin

1971 in Essen geboren, studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte, Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Kulturmanagement in Bonn und Köln. An der Universität zu Köln promovierte er bei Prof. Dr. Wolfram Steinbeck über *Formkonzepte der Ouvertüre von Mozart bis Beethoven* (Gustav Bosse, 2005). Bereits seit 1997 arbeitet er als Musikjournalist für Tageszeitungen (*Kölnische Rundschau*, *Rheinische Post*) und Fachzeitschriften (*Das Orchester*). Außerdem schreibt er Booklets für CD-Labels (CPO, BR Klassik Label, Hänssler Classic). In den letzten Jahren war er vor allem als Programmheft-Autor, Moderator und freier Dramaturg tätig: für Orchester, Konzerthäuser und Musikfestivals in Deutschland, Österreich, der Schweiz, Luxemburg und Belgien. Website: <http://www.schreiben-ueber-musik.de>. Anlässlich des 100. Todestages im Jahr 2021 erschien bei Schott sein Buch *Märchenerzähler und Visionär. Der Komponist Engelbert Humperdinck*.

#### Alexander J. Cvetko

1972 geboren, Studium der Fächer Musik und Geschichte für das Lehramt an Gymnasien an der Universität Osnabrück. Erstes Staatsexamen 2001, Zweites Staatsexamen 2006, Promotion Osnabrück 2005. Studienrat am Gymnasium bis 2009. Habilitation an der Uni-



versität Siegen 2013. Professor für Musikpädagogik an der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen, seit 2018 an der Universität Bremen. Forschungsschwerpunkte: Historische Unterrichtsforschung, Interdisziplinäre Forschung zu Geschichte im Musikunterricht, Interkulturelle Musikpädagogik, Historische Lieder und Sprechgesänge aus Sicht der Musikpädagogik, Wissenschaftstheoretische Fragestellungen zur (Historischen) Musikpädagogik. Publikationen u. a.: „... durch Gesänge lehrten sie ...“ *Johann Gottfried Herder und die Erziehung durch Musik. Mythos – Ideologie – Rezeption* (= Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik 16, hg. von Eckhard Nolte), Diss., Peter Lang, Frankfurt /M. 2006; *Geschichten erzählen als Methode im Musikunterricht. Historische und empirische Studien* (= Theorie und Praxis der Musikvermittlung, hg. von Maria Luise Schulten, Bd. 15), Habil., LIT, Münster 2016.

#### Daniela Goebel

ist Musikwissenschaftlerin, Musiktherapeutin sowie Musik- und Weinpädagogin. Sie studierte in Frankfurt am Main an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Musikwissenschaft, Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte sowie an Dr. Hoch's Konservatorium Blockflöte und Klavier. Das Studium der Musiktherapie an der Universität der Künste Berlin schloss sie 2016 mit dem Master ab. Ihre zweibändige Dissertation über *Die Musikreferate von Engelbert Humperdinck* erschien 2015 im Verlag Dr. Kovač Hamburg. Aktuell arbeitet sie freiberuflich als Musiktherapeutin, Heilpraktikerin (Psychotherapie), Journalistin und Weinpädagogin (WSET 3).

#### Katharina Hottmann

studierte Schulmusik mit den Fächern Musik und Deutsch an der Hochschule für Musik und Theater Hannover und der Universität Hannover. 2005 Promotion an der HfMT Hannover mit einer Studie über die Opernästhetik von Richard Strauss; für die Arbeit 2007 Auszeichnung mit dem Hermann-Abert-Preis der Gesellschaft für Musikforschung.

Von 2006 bis 2006 Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg im Bereich Musikwissenschaft

und Gender Studies, von 2007 bis 2014 Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Hamburg (DFG – »Eigene Stelle«); 2015 Habilitation über die Kulturgeschichte des Liedes im Hamburg der Aufklärung. Im Sommersemester 2011 Professurvertretung an der Universität der Künste Berlin; ab 2016 Vertretungsprofessuren an den Universitäten Hamburg, Kiel und Flensburg. Seit 2020 Professorin für Historische Musikwissenschaft an der Universität Siegen. Forschungsschwerpunkte sind Kultur-, Alltags- und Geschlechtergeschichte der Musik, Lieder und Musiktheater vom 17. bis 20. Jahrhundert sowie Richard Strauss und die Musikkultur der Moderne.

### Ulrike Kienzle

ist Privatdozentin für Musikwissenschaft. Sie arbeitet freiberuflich als wissenschaftliche Autorin, Dozentin und Kuratorin. Sie ist Ko-Kuratorin für Musik im Deutschen Romantik-Museum. Ihre Ausstellung *Clara Schumann: Eine moderne Frau im Frankfurt des 19. Jahrhunderts* erreichte 2019 über 25.000 Besucher. Im Rahmen ihres Forschungsprojekts zur Frankfurter Mozart-Stiftung entdeckte sie 2013 ein verschollenes Streichquartett von Max Bruch. Sie ist Dramaturgin der Brentano-Akademie Aschaffenburg, die unter der Künstlerischen Leitung von Julian Prégardien Konzerte und Festivals mit vielfältigem Programm veranstaltet.

Seit 2021 erarbeitet sie im Auftrag der Frankfurter Bürgerstiftung das umfangreiche Projekt „Musikstadt Frankfurt“ mit einer Ausstellung im Frankfurter Holzhausenschlösschen sowie einer zweibändigen Buchpublikation. Im April 2023 leitet sie ein Hörpraktikum mit Symposium zu Wagners *Parsifal* an der Wiener Staatsoper.

### Birgit Kiupel

Hamburg, Historikerin, Autorin, Zeichnerin, wissenschaftliche Mitarbeiterin beim DDF (Digitales Deutsches Frauenarchiv). Studium der mittleren und neueren Geschichte, Philosophie und Literaturwissenschaft an der Universität Hamburg und der Visuellen Kommunikation an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg. Zusammen mit Rita Bake Herausgabe und Kommentierung von Elsa Bernsteins *Erinnerungen an das KZ Theresienstadt* (1999). Zuvor 1993

im *NDR3 Musik-Report* drei Musikfeatures über Engelbert Humperdincks Leben und Werk, (u.a. Interviews mit Eva Humperdinck und Robert Didion). Ausstellungen, Vorträge, Aufsätze, Lehraufträge, Bücher zur Kultur- und Geschlechter-Geschichte.

Über 200 Musik-Features für öffentlich-rechtliche Sender. Trickfilme (mit André Piontek) u. a. für das KomponistenQuartier Hamburg und das Heinrich-Schütz-Haus Weißenfels/Saale. Für das Stadtmuseum Siegburg Beiträge zur Audiostation und zur Ausstellung im Rahmen von *Humperdinck21*, Trickfilm und Katalog-Aufsatz über Elsa Bernstein.

### Constanze Nogueira Negwer

geboren 1993 in Belo Horizonte Brasilien, aufgewachsen in Brasilien, Japan, Bolivien und Deutschland, studierte zunächst Kulturwissenschaften und BWL an der Universität Passau und studiert seit 2019 Musiktheaterregie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Assistenzen, Hospitanzen und weitere Projekte führten sie an die Bayerische Staatsoper, an die Komische Oper Berlin, an das Theater Bremen und in die freie Szene.

Sie interessiert sich für spartenübergreifendes Arbeiten und dafür, wie neue Formen des Musiktheaters kollektiv erforscht werden können. In ihrer letzten Arbeit beschäftigte sie sich mit einer feministischen Sichtweise auf die Reformoper *Orpheus & Eurydike* von Christoph Willibald Gluck, außerdem inszenierte sie im Sommer 2022 für PO-DIUM Esslingen ein biografisches Musiktheaterstück über die ukrainische Komponistin Stefaniya Turkewytsch.

### Dietmar Schenk

Archivar und Historiker, leitet das Archiv der Universität der Künste Berlin und baute es in seiner heutigen Form auf. Er führte zahlreiche Projekte an der Schnittstelle von archivarischer Praxis und Wissenschaft durch. Zu den Beständen zählen neben historischen Schriftarchiven auch graphische und fotografische Sammlungen; die Vorgängereinrichtungen, deren Unterlagen zu betreuen sind, gehen in ihrem ältesten Strang auf die 1696 gegründete Akademie der Künste zurück.

Buchpublikationen u. a. *Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik* (2004), *Archive zur Musikkultur nach 1945* (Mithg., 2016), *Vorbilder – Nachbilder. Die fotografische Lehrsammlung der Universität der Künste Berlin* (Mithg., 2020), *Archivkultur. Bausteine zu ihrer Begründung* (2022).

### Reinke Schwinning

studierte Schulmusik und Philosophie. Seit 2014 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft der Universität Siegen. Seit 2020 ist er zudem Lehrbeauftragter an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Seine 2017 fertiggestellte, von Matthias Henke betreute Dissertation ist ein philologischer Kommentar zu den Schlüsselkapiteln der „Philosophie der Musik“ in den zwei ursprünglichen Fassungen von Ernst Blochs frühem Hauptwerk *Geist der Utopie* (1918/1923). Als einer der wenigen Experten für das musikbezogene Schaffen Blochs ist er regelmäßig zu Gast bei Tagungen. Darüber hinaus forscht Schwinning zu Musikästhetik, Werken, kulturellen Netzwerken und musikalischen Phänomenen des 20. und 21. Jahrhunderts in ihrem jeweiligen Kontext sowie im noch jungen Bereich der Ludomusikologie.

Seine jüngsten Veröffentlichungen widmen sich der Repräsentation und Vermittlung von Ideologie in Videospelmusik sowie deren epistemische Grundlagen. Dissertation: *Philosophie der Musik in Ernst Blochs frühem Hauptwerk Geist der Utopie*, universi, Siegen 2019 (= Si! Kollektion Musikwissenschaft, hg. von Matthias Henke, Bd. 3).

### Gunnar Strunz

geboren 1961 in Oberfranken, studierte Geologie an der Freien Universität Berlin, an der er 1993 promoviert wurde. Von 1995 bis 1997 arbeitete er Fachberater für Petrologie beim Staatlichen Geologischen Dienst von Bolivien in La Paz. Von 1997 bis 2016 war er Lehrbeauftragter für Mineralogie an der FU Berlin. Allerdings hatte er zunächst auch den Wunsch Musik zu studieren, um sich letztlich aber doch für die Geologie zu entscheiden. Dennoch beschäftigte er sich seit der

Jugend intensiv mit der Musik der deutschen Romantik. Seit 1992 schreibt er regelmäßig für die Programmhefte der Berliner Symphoniker. Außerdem engagiert er sich als Mitglied der Internationalen Siegfried Wagner Gesellschaft für die Verbreitung von dessen Schaffens.

Ergänzend zu seiner geologischen und musikalischen Arbeit hat Strunz seit 2004 zahlreiche Reise- und Wanderführer (Kaliningrad, Masuren, Böhmerwald, Österreich etc.) herausgegeben. Schließlich ist er seit 20 Jahren auch als Studienreiseleiter tätig (Polen, Tschechien, Baltikum).

### Christian Ubber

ist Leiter der Musikwerkstatt Engelbert Humperdinck in Siegburg, studierte Klavier, Musikwissenschaft, Musikpädagogik und Geschichte in Köln. Dissertation über Liszts Etüden. Herausgeber bislang unpublizierter Werke Engelbert Humperdincks (Lieder, Kammermusik- und Orchesterwerke, Musikverlage Tonger und Weinberger), außerdem der Violin- und Cellosonaten Beethovens und diverser Klavierwerke Liszts und Chopins (Wiener Urtext Edition). Daneben weitere Veröffentlichungen vor allem über Humperdinck.

Zuletzt erschienen: „Durch einen bloßen Zufall bin ich zu Humperdinck gekommen“: Kurt Weill und sein Lehrer Engelbert Humperdinck“, in: Matthias Henke, Sara Beimdieke, Reinke Schwinning (Hg.), *ENTDECKUNGEN. Kurt Weill als Lotse durch die Moderne*, universi, Siegen 2022 (= Si! Kollektion Musikwissenschaft, hg. von Matthias Henke, Bd. 5); Gundula Caspary und Christian Ubber (Hg.), *Hokuspokus Hexenschuss. Engelbert Humperdinck nach 100 Jahren*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung 2021, ratiobooks, Lohmar 2021.

### Ulrich Wilker

studierte Musikwissenschaft, Germanistik sowie Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft an der Universität zu Köln und schloss das Studium mit einer Magisterarbeit über Arnold Schönbergs Violinkonzert ab. Ebenfalls in Köln wurde er mit einer Arbeit über Alexander

Zemlinskys Operneinakter *Der Zwerg* als Schlüsselwerk der Moderne promoviert (Förderung der Dissertation durch die Studienstiftung des deutschen Volkes).

Von 2011 bis 2016 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Joseph Haydn-Institut und erarbeitete dort u. a. den nachträglichen Kritischen Bericht zur bereits 1963 publizierten Edition von Hob. I:102–104. Von 2016 bis 2022 arbeitete er als Assistent (u. a. auch BA-Studiengangskoordinator) am Institut für Musikwissenschaft der Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Seit Herbst 2022 ist er Konzertdramaturg am Badischen Staatstheater Karlsruhe.

## Personen- und Werkregister

*In runde Klammern gesetzte Seitenzahlen verweisen auf indirekte Nennungen.  
Personennamen und Werktitel in den Anmerkungen sind nicht erfasst.*

<b>A</b> Adam, Marta	20
Alda, Frances	50
Althoff, Friedrich	183
Aristophanes	279
Armbruster, Robert	38, 54
Arndt, Ernst Moritz	118 f., 122 f., 133
<i>Blücherlied</i>	133
<i>Vaterlandslied</i>	118 f.
<i>Was ist des Teutschen Vaterland</i>	122 f.
Auber, Daniel-François-Esprit	315, 322, 333
<i>Das eherne Pferd (Le Cheval de Bronze)</i>	322
<i>Tarantelle aus Die Stumme von Portici</i>	315
Augspurg, Anita	356 f.
Auguste Viktoria, deutsche Kaiserin	140, 183
Avenarius, Karl „Tony“	
<i>Marsilius's Holzfahrt</i>	211
<b>B</b> Bach, Johann Sebastian	
<i>Weihnachstoratorium</i>	20
Bargiel, Woldemar	178, 181
Barlach, Ernst	105
Bartók, Béla	335
Batteux, Hans	88
Becker, Johanna	201, 207, 208, 211, 214

Beethoven, Ludwig van	10, 160, 313, 315, (332), 369 f.
<i>Fidelio</i>	(332)
<i>Klavierkonzert Nr. 5</i>	315
<i>Klaviersonate Nr. 26 „Les Adieux“</i>	313
Behrendt, Allmuth	369 f.
Bekker, Paul	251, 255
Benn, Gottfried	105
Berg, Alban	61, 335
Berlioz, Hector	335, 345
Bernstein (geb. Porges; Pseudonym: Ernst Rosmer), Elsa	71 ff., 75 f., 81–83, 86, 88 f., 91–96, 98, 101, 107, 110, 343–367, 373
<i>Das Leben als Drama. Erinnerungen an     Theresienstadt</i>	345, 373
<i>Kleines Bekenntnis zum großen Geheimnis     des Glaubens, unserem evangelischen Glauben     Königskinder</i>	345 9–12, 39 f., 42, 44, 46 f., 51–55, 57, 66, 71–114
<i>Maria Arndt</i>	348 ff.
<i>Über das Naumann-Buch</i> [Rezension]	351
Bernstein, Eva	355, 363
Bernstein, Hans Heinrich	355
Bernstein, Maria	355
Bernstein, Max	72, 344, 354 f., 362, 367
Besch, Otto	186
<i>Engelbert Humperdinck</i>	186
Bischoff, Kaspar Jakob	151
Bizet, Georges	
<i>Carmen</i>	(44), (332), (335)
Blech, Leo	335 ff.
<i>Das war ich</i>	336



<i>Versiegelt</i>	336
Blumer, Theodor	23 f.
Blumner, Martin	179 f.
Böhm, Karl	332, 334, 336
Böhm van Endert, Elisabeth	50
Börgesen, Holgar	47
Bösch, David	65 f., 69
Bondy, Ruth	358
Bose, Hans-Jürgen von	229
Bott, Jean Joseph	151
Boulanger, Nadia	355
Boult, Adrian	43
Brachvogel, Caroline	356
Braun, Alfred	77
Braun, Hartmut	242
Brockhaus, Max	18, 24, 39, 54, 83 f., 86, 98, 112, 283, 293
Bruch, Max	151, 159, 162, 169, 181, 186, 190, 372
<i>Siechentrost-Lieder</i>	313
<i>Streichquartett c-Moll</i>	151 f.
Bruckner, Anton	12, 309–318
<i>Quintett</i>	312
<i>Sinfonie Nr. 1</i>	315 f.
<i>Sinfonie Nr. 3</i>	311
<i>Sinfonie Nr. 4</i>	311
<i>Sinfonie Nr. 7</i>	315
Brusniak, Friedhelm	251
Bülow, Hans von	150, 349
Bumcke, Gustav	187
Burmeister, (Richard)	206
Busch, Wilhelm	237
Busoni, Ferruccio	187, 195
Buzzi, Fausto	205–208, 211

Calderón (de la Barca), Pedro	
<i>Der Richter von Zalamea</i>	279
Carmi, Maria	269, 272
Carré, Michael-Antoine	269
Carrière, Paul	187
Cauer, Minna	356
Chamisso, Adelbert	36
Charell, Erik	188
Charpentier, Gustave	332
Corvin, Matthias	10, 133, 211, 280, 311, 370
Croix, François de la	54
Cvetko, Alexander J.	370
<b>d'</b> Albert, Eugen	332, 335 f.
d'Arnals, Alexander	77
de Ahna, Pauline	324
de Pardilla, Lola Artôt	44, 46 f.
Debussy, Claude	332
Delvoye, Jean	41
Derry, H. (?)	54
Dohm, Hedwig	349, 356
Dumas, Alexandre d.Ä.	
<i>Les Demoiselles de Saint Cyr</i>	325
Dux, Claire	47
<b>E</b> beling, Elisabeth	27
Eckhard, Carl	157
Edison, Thomas Alva	35
Eggert, Moritz	152
Eigl, Friedrich	87
Elizza, Elise	41
Engesser, Lulu	168
Eyken, Heinrich van	181

<b>F</b>	
Farrar, Geraldine	44 ff., 62, 352, 361
Fauré, Gabriel	168
Fischer, Jens Malte	59
Fischer, S.[amuel]	75, 83, 86
Fischer-Lichte, Erika	281, 298
Föllmer, Moritz	105 f.
Förster, Michael A.	226
Friedell, Egon	
<i>Kulturgeschichte der Neuzeit</i>	329
Frischenschlager, Friedrich	187
Fulda, Ludwig	
<i>Manifest der 93</i>	130 f., 134, 146 f.
<b>G</b>	
Gerigk, Hans	82, 108
Gernsheim, Friedrich	179, 184, 186, 188
<i>Hafis op. 56</i>	313
Gerö, Elisabeth	24
Giorni, Aurelio	187
Gluck, Alma	41
Gluck, Christoph Willibald	332, 373
Goebbels, Joseph	41, 105 f.
Goebel, Daniela	371
Goethe, Johann Wolfgang von	10, 151, 241
<i>Die Fischerin</i>	177
<i>Faust</i>	157
Goldmark, Karl	332
Goritz, Otto	42 ff., 46 f., 57
Gounod, Charles	131
Grell, Eduard	180
Greve, Franz	207
Grieg, Edvard	
<i>Peer Gynt-Suite Nr. 1</i>	315
Grimm, Wilhelm Carl	256
Groß, Felix (Pseudonym: Benedikt Felix)	41
Gurlitt, Manfred	186
Gussmann, Wolfgang	64

Guttman, Wilhelm	186
<b>H</b> ändel, Georg Friedrich	
<i>Theodora</i>	155
Halm, Alfred	294 ff.
Harnack, Adolf von	143
Hassler, Hans Leo	
<i>Feinslieb, du hast mich gefangen</i>	248
<i>Jungfrau, dein schön Gestalt</i>	248
<i>Tanzliedchen</i>	248 f.
Hauptmann, Gerhart	355, 357, 363
<i>Die versunkene Glocke</i>	157
<i>Die Weber</i>	137, 349
Hauptmann, Klaus	355, 363
Hauptmann, Margarete	357
Hausegger, Siegmund von	190
Hegar, Friedrich	190
Heime, Richard	88
Heine, Heinrich	
<i>Die Wallfahrt nach Kevlaar</i>	163
Heisterbach, Caesarius	
<i>Dialogus miraculorum</i>	266
Hempel, Frieda	50
Henke, Matthias Henke	369
Herder, Johann Gottfried	223, 227 f., 230 ff., 234, 236, 241, 243, 250, 254 f., 371
<i>Abhandlung über den Ursprung der Sprache</i>	255
Hertz, Alfred	39, 45 f., 52, 62
Herzogenberg, Heinrich von	179, 181, 189
Hey, Julius	253
Hey, Paul	
<i>Sang und Klang für's Kinderherz</i>	253
Heydrich, Reinhard	229
Hiller, Ferdinand	151, 153–159, 174

<i>ABC-Buch für kleine und große Kinder</i>	253
Höfer, Louise	41
Hötzendorfer, Edith (geborene Humperdinck)	84
Hofmannsthal, Hugo von	268, 291
Hollaender, Felix	188
Hollaender (Holländer), Friedrich	187
Holländer, Gustav	188
Holländer, Viktor	187
Homer, Louise	41, 62
Homoki, Andreas	60, 64 ff.
Hoppenstedt, August Ludwig	
<i>Lieder für Volksschulen</i>	239, 242 f., 245
Hottmann, Katharina	371 f.
Huch, Ricarda	356
Hühn, Paul	188
Humperdinck, Edith (verheiratete Hötendorfer)	25
Humperdinck, Engelbert [hier nur Verweise auf Werke, nicht auf die Person]	
<i>Ach Gott, wie weh tut Scheiden (Kaiserliederbuch)</i>	248
<i>Albumblatt C-Dur (Klavier)</i>	38, 53
<i>Allegro c-Moll (Streichquartettsatz)</i>	156, 172
<i>Alleweil kann mer net lustig sein (Volksliederbuch)</i>	248
<i>Am Rhein (Klavierlied)</i>	32, 50, 54
<i>Claudine von Villa Bella (Singspiel), Ouvertüre</i>	154
<i>Cradle Song (Klavierlied)</i>	50
<i>Das eherne Pferd (Le Cheval de Bronze)</i>	322, 334
<i>Das Mirakel (The Miracle), Pantomime</i>	9, 11, 13, 39 f., 48, 103, 263–268
<i>Das Mirakel, Potpourri</i>	39, 54
<i>Das Wintermärchen (Bühnenmusik)</i>	283, 286, 297
<i>Das Wintermärchen, Ballade</i>	284
<i>Das Wintermärchen, Hausierer-Lieder</i>	284
<i>Das Wintermärchen. Hermiones Erweckung</i>	288 ff., 301 f.
<i>Das Wintermärchen, Schäfer- und Satyrtanz</i>	38, 53, 284
<i>Das Wintermärchen, Sonntagsglocken</i>	38, 53
<i>Der blaue Vogel (Bühnenmusik)</i>	280

<i>Der Kaufmann von Venedig (Bühnenmusik)</i>	279, 281–286, 288–292, 294, 298
<i>Der Kaufmann von Venedig, Liebesszene</i>	38, 53
<i>Der Kaufmann von Venedig, Sarabande</i>	38, 53, 284
<i>Der Rheinische Wein (Kaiserliederbuch)</i>	248
<i>Der Richter von Zalamea (Bühnenmusik)</i>	279
<i>Der Sturm (Bühnenmusik)</i>	279, 292, 294 ff.
<i>Der Ungenannten (Klavierlied)</i>	156, 173
<i>Die Frösche (Bühnenmusik)</i>	279
<i>Die Lerche (Klavierlied)</i>	50
<i>Die Marketenderin (Spieloper)</i>	133
<i>Die Marketenderin, Blücherlied</i>	133
<i>Die Marketenderin, Schwertlied</i>	133
<i>Die Schwalbe (Klavierlied)</i>	50
<i>Dornröschen (Märchenoper)</i>	182, 283
<i>Dornröschen (Hörspielfassung)</i>	10, 17–33
<i>Dornröschen, Gesang der Rosenmädchen</i>	38, 53
<i>Dornröschen, Versuchung</i>	38, 53
<i>Dornröschen, Vorspiel und Ballade</i>	38, 53
<i>Ein geistlich Abendlied (Volksliederbuch)</i>	248
<i>Feinslieb, du hast mich gefangen (Kaiserliederbuch)</i>	248
<i>Festgesang (Kantate anlässlich der Silberhochzeit von Kaiser Wilhelm II.)</i>	132 f.
<i>Frühjahrsliedchen (Kaiserliederbuch)</i>	248
<i>Gaudeamus</i>	77, 194
<i>Grablied (Kaiserliederbuch)</i>	247
<i>Hänsel und Gretel</i>	12, 38 ff.
<i>Hänsel und Gretel, Abendsegen</i>	38, 53
<i>Hänsel und Gretel, Besenbinderlied</i>	41
<i>Hänsel und Gretel, Brüderchen, komm tanz mit mir</i>	41
<i>Hänsel und Gretel, Ein Männlein steht im Walde</i>	41
<i>Hänsel und Gretel, Engelsreigen</i>	53
<i>Hänsel und Gretel, Hexenballade</i>	41 ff.
<i>Hänsel und Gretel, Hexenritt</i>	43
<i>Hänsel und Gretel, Hexentanz</i>	41, 43

<i>Hänsel und Gretel, Lied des Sandmanns</i>	41
<i>Hänsel und Gretel, Suse liebe Suse</i>	41
<i>Hänsel und Gretel, Traumpantomime</i>	38
<i>Hänsel und Gretel, Vorspiel</i>	52
<i>Hänsel und Gretel, Waldmännlein</i>	38
<i>Hänsel und Gretel, Wo bin ich? Wach ich?</i>	42
<i>Heidenröslein (Volksliederbuch)</i>	248
<i>Heil Dir im Siegerkranz (Kaiserliederbuch)</i>	244, 247, 251
<i>Heirat wider Willen</i>	320, 324–327, 333 f., 337, 340 f., 377
<i>Heirat wider Willen, Menuett</i>	38, 53
<i>Humoreske E-Dur (Orchesterwerk)</i>	164, 178
<i>Jungfrau, dein schön Gestalt (Kaiserliederbuch)</i>	248
<i>Klavierquintett (1875)</i>	26
<i>Königskinder</i>	9–12, 39, 52, 57, 59–69, 71–114, 117, 167, 182, 254, 265, 333 f., 336, 343, 347, 351, 353, 361
<i>Königskinder, Ach, bin ich allein</i>	46 f.
<i>Königskinder, Bin ein lustiger Jägersmann</i>	46
<i>Königskinder, Ei ist das schwer, ein Bettler sein</i>	45 f.
<i>Königskinder, Hellafestmarsch</i>	54
<i>Königskinder, Lieber Spielmann</i>	45
<i>Königskinder, O du liebhaltige Einfalt du</i>	47
<i>Königskinder, Potpourri</i>	54
<i>Königskinder, Rosenringel</i>	53 f.
<i>Königskinder, Sieh her, ob mir Hunger die Glieder entziert</i>	46 f.
<i>Königskinder, Spielmanns letzter Gesang</i>	47
<i>Königskinder, Vorspiele</i>	47, 54
<i>Königskinder, Weißt Du noch das große Nest?</i>	45
<i>Königskinder, Wir glauben's und haben's fest im Sinn</i>	45

<i>Konzertouvertüre</i>	154
<i>Lysistrata (Bühnenmusik)</i>	280
<i>Mädchenpreis des fahrenden Sängers (Kaiserliederbuch bzw. Volksliederbuch)</i>	248
<i>Parsifal (Klavierarrangement)</i>	52
<i>Sang an den Kaiser (für Chor und Orchester)</i>	133–136, 144
<i>Sang und Klang für's Kinderherz</i>	253
<i>Schabab (Kaiserliederbuch bzw. Volksliederbuch)</i>	248
<i>Schön ist die Jugend (Volksliederbuch)</i>	248
<i>Sei still (Kaiserliederbuch)</i>	247
<i>Siegfrieds Rheinfahrt (Orchesterarrangement nach Richard Wagner)</i>	40, 50 f.
<i>Streichquartett C-Dur</i>	17, 24, 26
<i>Tanzliedchen (Kaiserliederbuch)</i>	248 f., 261 f.
<i>The Miracle (siehe Das Mirakel)</i>	
<i>The Miracle, Potpourri (siehe Das Mirakel, Potpourri)</i>	
<i>Unter der Linden (Klavierlied)</i>	50
<i>Verratene Liebe (Klavierlied)</i>	36
<i>Wiegenlied</i>	50
<i>Was ihr wollt (Bühnenmusik)</i>	282 f., 291
<i>Was ihr wollt, Nr. 1: Einleitung (Serenade, Herzog-Melodram)</i>	284, 286–289, 291 f., 303
<i>Was ihr wollt, Nr. 2: O Liebchen mein (Ständchen, Narrenlied Nr. 1)</i>	48
<i>Was ihr wollt, Nr. 3: Halt's Maul, du Hund (Kanon)</i>	283 f.
<i>Was ihr wollt, Nr. 4: Spinnerlied</i>	53
<i>Was ihr wollt, Nr. 6: Komm herbei Tod (Narrenlied Nr. 2)</i>	283 f.
<i>Was ihr wollt, Nr. 8: He Hänschen (Narrenlied Nr. 3)</i>	53
<i>Was ihr wollt, Nr. 9: Ich bin fort, Herr (Narrenlied Nr. 4)</i>	284
<i>Was ihr wollt, Nr. 10: Als ich ein winziges Bübchen</i>	



<i>war (Narrenlied Nr. 5)</i>	283
<i>Was ihr wollt, Nr. 11: Dreikönigsabend</i>	283 f.
<i>Was ihr wollt, Nr. 12: Fastnacht</i>	283 f.
Humperdinck, Ernestine	26, 174
Humperdinck, Gustav	(125), 139, (153 ff.), (158 f.), (161), (212), 252, (255), 256
<i>Rheinisches Kaiserlied</i>	123 ff.
Humperdinck, Hedwig	265
Humperdinck, Senta (verheiratete Josten)	25
Humperdinck, Wolfram	10, 24 f., 30, 35, 71, 77–114
<b>I</b> bsen, Henrik	343
<b>J</b> adlowker, Hermann	44 ff., 62, 361
Joachim, Joseph	177 f., 180, 186
Jörn, Karl	44, 46 f.
Junkers, Herbert	87
Juon, Paul	186, 195
<b>K</b> ahane, Arthur	287, 295
Kahn, Robert	191
Kampf, Arthur	189
Kaposi, Stefan	23
Kark, Friedrich	50
Kayser, Hans	191
Keller, Oswin	38, 54
Kempe, Rudolf	86
Kessler, Harry Graf	291
Kestenberg, Leo	193
Kiel, Friedrich	156
Kienzl, Wilhelm	100 f., 332
Kienzle, Ulrike	372
Kind, Friedrich	120 f.

Kittel, Hermine	41
Kiupel, Birgit	372
Klenke, Dietmar	225, 236 f., 249
Klusen, Ernst	240
Knappertsbusch, Hans	80, 86, 100
Koch, Friedrich Ernst	192, 195
Koch, Herbert	91–94
Koch, Josef	28
Körner, Theodor	118 ff., 133
Kolb, Annette	356
Kollwitz, Käthe	357
Korngold, Erich Wolfgang	320, 332, 335
Krämer-Bergau, Margarethe	23
Kraft, Helga W.	350
Krahé, Josef	23 f.
Krasselt, Rudolf	195
Kraus, Josefine	50
Krenek, Ernst	335, 369
<i>Leben des Orest</i>	18
Kretzschmar, Hermann	190, 192 f., 239
Kreutzer, Conradin	122
Krupp (Familie)	201, 203, 205 f., 213
Krupp, Alfred	202 f., 207–213
Krupp, Bertha (Gattin von Alfred)	202, 212
Krupp, Bertha (Tochter von Margarethe und Friedrich Krupp)	212
Krupp, Friedrich	208, 212, 213 f., 218
Krupp, Margarethe	208, 212 ff.
Kühnl, Claus	152
Kütson, Mikhel	66
<b>L</b> achner, Franz	159–163
Lachner, Vinzenz	156
Lange, (?) [Dr., Propagandaministerium]	83

Lange, Walt(h)er	104
Langstroth, Ivan	187
Lassen, Eduard	323
Lehmann-Filhés, Bertha	27, 32
Leitner, Franz	234
Lemmermann, Heinz	226, 233, 237 f.
Leoncavallo, Ruggero	
<i>Der Bajazzo</i>	332
Lettau, [O. ?]	231 f.
Liebermann, Martha	349
Liebermann, Max	130, 349
Liliencron, Rochus von	181, 223, 239, 258
Lißmann, Hans	23 f.
Liszt, Franz	311, 313, 315 f., 345 f.
Liszt, Franz von	143
Ludwig II., König von Bayern	345
Luisi, Fabio	64
<b>M</b> aeterlinck, Maurice	280
Mahler, Gustav	20
Mann, Alfred	332, 334 ff.
Mann, Erika	357
Mann, Katia (geb. Pringsheim)	344, 357
Mann, Thomas	334
Manzel, Ludwig	189
Mascagni, Pietro	
<i>Cavalleria rusticana</i>	332
Medek, Tilo	250
Mehring, Franz	343
Mendonza, Susana	64
Menchen, Joseph	269, 277
Mendelssohn Bartholdy, Felix	125, 150, 164, 177 f., 264, 316, 354
Merz, Oskar	209, 211

Methfessel, Albert	118 f.
Meyerbeer, Giacomo	150, 177 f., 313
Mierczwiński, Wladyslaw	207
Mijnssen, Jetske	60, 66
Mörike, Eduard	48
Moissi, Alexander	48 f.
Moore, Gerald	42
Morgenstern, Lina	349
Moßmann, Walter	124, 136
Mozart, Wolfgang Amadeus	11, 46, 149–173, 268, 329, 332, 334, 337, 370
Muck, Karl	186
Münch, Karl (Charles Munch)	26
Müller, Erich	183
Mussorgsky, Modest Petrowitsch	335
<b>N</b> apoleon Bonaparte	118 f., 223
Nentwig, Wilhelm	193
Nicolai, Otto	
<i>Die lustigen Weiber von Windsor</i>	332
Niessen, Bruno von	331, 333
Niggli, Fritz (Friedrich)	168
Nogueira Negwer, Constanze	10, 373
Nolde, Emil	105
<b>O</b> tto, Peter	211
Ossian	227
Otto, Wilhelm	207 f., 211
Overbeck, Bertha	208
Overbeck, Ella	211
<b>P</b> achl, Peter P.	13, 269, 271, 273 f., 276 f.
Pariser, Lotte (geb. Guttman)	348
Paumgartner, Bernhard	268

Peeters, Emil	268
Perelmann, Leo	188
Perfall, Karl von	161
Pfitzner, Hans	167, 320, 332, 335 f.
Piccioni, Alida Fliri	227
Pitt, Percy	50
Planck, Max	130
Porges, Elsa (siehe Bernstein, Elsa)	
Porges, Gabriele	346
Porges, Heinrich	60, 88, 102, 344 ff., 351 f., 359
Porges, Wilhelmine	344
Possart, Ernst von	61, 89, 91, 93
Pringsheim, Hedwig (geb. Dohm)	356
Pringsheim, Katia	344
Puccini, Giacomo	332, 335 ff.
Püllen, Kurt Wolfgang	280, 290, 296
Püringer, August	72, 74, 81, 97, 100 f.
<b>Q</b> uiel, Hildegard	9, 187
<b>R</b> app, Fritz	50
Rebhan, Willy	26
Reichardt, Gustav	122
Reichardt, Luise	370
Reichenbach, Woldemar von	242
Reinhard, Fritz	28
Reinhardt, Max	11, 39, 48 f., 78, 130, 187, 263 ff., 267 ff., 274, 279, 283, 285–288, 291, 294–298
Reiß, Albert	41
Reznicek, Nicolaus von	320

Rheinberger, Josef	152, 161–164, 168, 174
Richter, Hans	51
Richter-Reichhelm, Werner	87
Riede, Erich	87
Rilke, Rainer Maria	65, 350
Rittmann, Carl	43
Rödelberger, Ph. (?)	53
Roeder, Karl	244 f.
Rölleke, Heinz	250
Roennecke, Rolf	84, 89
Röntgen, Wilhelm	130
Rogan, John Mackenzie	48
Rolle, Georg	242
Rosenthal, Hella	21
Rosenthal, Wolfgang	17–(33)
Rosmer, Ernst (Pseudonym von Else Bernstein)	60, 75, 83, 88 f., 91 f., 94–98, 101, 107, 343 f., 350, 356
Rossini, Gioachino	
<i>Wilhelm Tell</i>	207
Rózycki, Ludomir	187
Rudorff, Ernst	186
Rüfer, Philipp	179, 186
<b>S</b> attelmair, Eugen	39, 54
Sammet, Sieglinde	28
Schalk, Franz	319
Schauß, Willi	26
Scheidemann, Philipp	192
Schenk, Dietmar	11, 373 f.
Schering, Arnold	229
Schertel, Anton	62
Schillings, Max von	178, 316, 332, 335 f.

Schleuning, Peter	124, 136
Schlösser, Rainer	89, 109
Schmid, Hans	87
Schmidt, Christian	66
Schmidt, Franz	320
Schmidt, Leopold	326 f.
Schmidt-Ott, Friedrich	183
Schmitz, Paul	86
Schmoller, Gustav von	143
Schneckenburger, Max	124
Schneider, F. H. (?)	
Schneidhuber, August	358
Schneidhuber, Ida Franziska	358
Schönberg, Arnold	18, 61, 105, 167, 184, 188, 191, 195, 375
<i>Gurrelieder</i>	18
Schreker, Franz	320, 335, 337
Schrenk, Walter	117
Schröder, Rudolf Alexander	291 f.
Schubert, Franz	
<i>Die schöne Müllerin</i>	20
Schüler, Hans	78, 86
Schumann, Clara	167, 372
Schumann, Elisabeth	42
Schumann, Georg	180
Schumann, Robert	316
Schweppe, Willy	87
Schwinning, Reinke	11, 374 f.
Seidler-Winkler, Bruno	47
Sgambati, Giovanni	168
Shakespeare, William	12, 38, 48, 264 f., 279 f., 283, 287, 294, 346
Silcher, Friedrich	249
Simon, Alfred	26

Sommer, Ernst	55
Sommer, Hans	335 f.
Speyer, Wilhelm	150
Spies, Leo	191
Spohr, Louis	150 f.
Stang, Walter	79, 89, 91, 95
Stargard, Otto	345
Steinbach, Fritz	162
Steermann, Eduard	191
Stiehler, Arthur Oswald	243
Strauss, Richard	12, 63, 117, 167, 176, 181, 195, 203, 264, 268, 315 f., 319–341, 371 f.
Strawinsky, Igor	335
Strobel, Frank	270
Strunz, Gunnar	11, 374 f.
Studt, Conrad von	179, 237
Sudermann, Hermann	133–138, 143 ff.
Suhrkamp, (Peter?)	83
Svoboda, Adalbert	129
Szendrei, Alfred	20, 23, 39, 54
Szendrei, Stefan	20, 23
<b>T</b> axer, Olga	134, 142
Thiele, Milda	23
Tordek, Ella	41
Trott zu Solz, August von	191
Tschaikowski [Tschaikowsky], Pjotr Iljitsch	78, 332
<b>U</b> gger, Christian	10 ff., 375
<b>V</b> erdi, Giuseppe	332, 335
<i>Trovatore</i>	208
Vierling, Georg	156



Vollmoeller (Vollmüller), Karl Gustav	9, 11, 103, 263–277
<b>W</b> agner, Cosima	74, 81, 181, 190, 322, 324, 346
Wagner, Richard	11, 39, 40, 45 ff., 73 f., 78 f., 88, 95, 101 f., 104, 121, 155, 160 f., 163– 167, 178, 180 f., 209, 253 f., 264, 311, 315, 321, 325, 327, 329, 331 f., 334, 337, 344 f., 354, 357, 359, 372
Wagner, Siegfried	12, 21, 28, 78, 181, 375
Wagner, Winifred	357 f.
Weber, Carl Maria von	118–121, 131, 133, 332
<i>Der Freischütz</i>	77, 120, 127, 131
Weber, Marianne	357
Weber, Waldemar	96 f., 104
Wehberg, Hans	137 f., 146 f.
Weill, Kurt	9, 18, 188, 194 f., 198 ff., 353, 375
<i>Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny</i>	18
Wesendonck, Franz von	357
Wesendonck, Mathilde	357
Wette, Adelheid	208
Wette, Hermann	90, 208
Wild, Matthew	60, 66
Wilhelm, Carl	124
Wilhelm I., deutscher Kaiser	121, 124

Wilhelm II., deutscher Kaiser	46, 127, 130, 132, 137, 140, 182, 221, 223, 237, 239, 252
Wilke, Hermann	26
Wilker, Ulrich	12, 375 f.
Winterbottom, Frank	48
Witeschnik, Alexander	(99), 100
Wolf, Hugo	20, 311
Wolff, Julius	132
Wolff, Leonhard	162
Wüllner, Franz	203, 211
Wunsch, Hermann	191
Wurm, Mary	187
<b>Z</b> elter, Carl Friedrich	180
Zemlinsky, Alexander	335, 376
Zöllner, Heinrich	157
Zweig, Stefan	245

BAND 1

Matthias Henke, Francesca Vidal (Hg.):  
[Ton]Spurensuche –  
Ernst Bloch und die Musik

BAND 2

Sara Beimdieke:  
„Der große Reiz des Kamera-Mediums“  
Ernst Kreneks Fernsehoper  
*Ausgerechnet und verspielt*

BAND 3

Reinke Schwinning:  
Philosophie der Musik in Ernst Blochs  
frühem Hauptwerk *Geist der Utopie*

BAND 4

Matthias Henke:  
Nach(t)-Musiken.  
Anmerkungen zur Instrumentalmusik  
Friedrich Cerhas

BAND 5

Matthias Henke, Sara Beimdieke,  
Reinke Schwinning (Hg.):  
Entdeckungen –  
Kurt Weill als Lotse durch die Moderne

**Matthias Henke (Hg.)**

## **KAISERWETTE(R) ENGELBERT HUMPERDINCK IN SEINER ZEIT**

Er bereiste als junger Mann Nordafrika, um sich für die Tänze der Einheimischen zu begeistern und deren Melodien zu sammeln. Er unterrichtete am Konservatorium von Barcelona Musiktheorie und Komposition. Er unternahm eine ausgedehnte Reise nach Italien, ohne die geringste Scheu, sich unter Volk zu mischen. Er unterrichtete an der Berliner Akademie der Künste Komponisten wie Friedrich Holländer oder Kurt Weill, die den Soundtrack der 1920er Jahre prägten. Zudem betätigte er sich als Musikkritiker, der mit einem offenen Kulturbegriff operierte. Das alles ist die eine Seite, die ‚Habenseite‘. Auf der anderen, der ‚Sollseite‘, ist weniger Achtenswertes festzuhalten: etwa die antisemitischen Äußerungen, die Humperdinck wiederholt tätigte, obwohl sich einer seiner größten Erfolge, die *Königskinder*, der jüdischen Dramatikerin Elsa Bernstein verdankte, und obwohl ihm zwei Kompositionspreise zugefallen waren, die jüdische Familien gestiftet hatten, die Mendelssohns und die Meyerbeers.

Der Band **Kaiserwette(r) - Engelbert Humperdinck in seiner Zeit** geht auf eine Tagung zurück, die Ende September 2021 in Siegburg stattfand, Humperdincks Geburtsstadt. Sein Ziel ist es allerdings nicht, Humperdinck zu sezieren, indem man ihn sozusagen in einen ‚Guten‘ und einen ‚Schlechten‘ zerlegt. Die Intention ist vielmehr auf jene differenzierenden Grautöne gerichtet, die für das historische Verständnis unabdingbare Voraussetzung sind.