

Humperdincks Königskinder

Autor(en): **Jelmoli, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **9 (1911-1912)**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-748790>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

HUMPERDINCKS KÖNIGSKINDER

I.

Es war Ende der neunziger Jahre. Ich studierte damals am Dr. Hochschen Konservatorium in Frankfurt am Main und benutzte die karge freie Zeit, um durch all das Schöne, was Konzert und Oper boten, meine Kenntnisse in der Musikliteratur zu erweitern. Da hieß es plötzlich, Humperdinck habe ein neues Werk geschrieben, dessen Uraufführung am Opernhaus bevorstehe. Diese Nachricht wirkte auf uns junge Kunstbeflissene wie eine Sensation. Man denke doch: Humperdinck, dessen Leier seit dem glänzenden Erfolg von Hänsel und Gretel allzulange verstummt war, mein Lehrer Humperdinck! (Ich war dazumal sein einziger Schüler im Partiturspiel und muss gestehen, im Leben keinen zufriedeneren Lehrer gehabt zu haben; seine sprichwörtliche Schweigsamkeit öffnete sich gewöhnlich erst am Schluss der Stunde zu einem Wort der Anerkennung und dann war ich es stets, der ihm Vorschläge für die zu studierenden Werke machte, die er dann aus Bequemlichkeit sofort annahm.) Die Tatsache, dass wiederum eine Frau den poetischen Teil verfasst hatte, leitete zu Analogieschlüssen auf Hänsel und Gretel zurück, und in der Tat handelte es sich wieder um ein Märchenmotiv. Den Tag der Premiere erwarteten wir alle mit unendlicher Spannung. Ich erinnere mich noch aller Einzelheiten der Vorstellung, als ob es gestern gewesen wäre. Dr. Ludwig Rottenberg dirigierte die Aufführung, die ohne Ouvertüre begann, da das Vorspiel, der Königssohn, erst zu den Wiederholungen vollendet wurde. So ging denn gleich über den ersten Takten der gedämpften Streicher der Vorhang über der sonnigen Waldwiese auf, wo die Gänsemagd unter dem Baum liegt. Hedwig Schacko, die seinerzeit des Meisters erste und vorbildliche Gretel war, gab auch diese Rolle, trotzdem die Urfassung eigentlich die Besetzung mit der Naiven verlangt hätte. Ich besitze noch das Bild, das mir die wundervolle Künstlerin zueignete, und wo wir sie mit einem Ausdruck, dessen vollendete Kindlichkeit nur ihresgleichen in der Innerlichkeit der Empfindung hat, im Kreise ihrer Gänseschar erblicken. Die Gänsemagd der Schacko gehört zu den allerstärksten Eindrücken, die ich je von einer

Schauspielleistung empfangen habe. Momente, wie die schämige Bitte an den Königssohn „möcht mit ihm gehn“ in der Zartheit ersten Liebesempfindens, oder die dreimalige Steigerung bei der Stelle „König verkauf deine Krone nicht“, vor der Sterbeszene im Winterschnee, zittern mir fürs Leben im Ohr nach. Vielleicht bildete gerade der Umstand, dass man kein akademisch erlerntes und ausgearbeitetes Sprechen hörte, den besondern Reiz dieser Gestalt: es quoll alles unmittelbar aus der Seele in schrankenlosem Schenken, und man erzählte sich damals, wie die Künstlerin nach jeder Vorstellung zu Tode erschöpft sei. Nicht die kluge Diva war es, die uns mit den Zinsen ihres Talentes hoch ergötzt, hier schenkte eine große Künstlerin Summen ihres innersten Kapitals, man ward atemlos Zeuge einer unerhörten Hingabe an das Kunstwerk. Und als ihr Partner Alexander Barthel, der zu früh von uns Geschiedene, mit dem blendenden Reiz seines üppigen Organs, dem Zauber der männlich stolzen Erscheinung. Was war das für ein Zusammenklang in Lust und Leid!

So gab es einen großen Erfolg. Freilich bedauerte man, dass die Musik nur gewissermaßen Dienerin des Wortes sei und all jene beliebten Sätze, die gegen das Melodram als eine zwitterhafte Kunstgattung ins Treffen zu führen sind, wurden natürlich in die Diskussion geworfen.

Das Werk erschien auch auf andern Bühnen — nicht gar vielen — aber ohne die Intuition einer Schacko, die mit der Aufgabe der Schauspielerin die feinste musikalische Berechnung verbunden hatte, konnte es über einen Achtungserfolg kaum herauskommen.

II.

Die weitere Karriere Humperdincks als Musikdramatiker ist bekannt. Seiner Eigenart treu bleibend, wählte er sich den Dornröschenstoff zur Bearbeitung. Aber sei es, dass die textliche Unterlage dramatischen Sinn vermissen ließ, sei es, dass die Inspiration des Musikers sich nur zögernd und wider Willen einstellte, eine künstlerische Wirkung höherer Art vermag von dieser Partitur nicht auszugehen: es bleibt eine Feerie mit sehr feingewobener musikalischer Begleitung. Dann erschien eine komische Oper, deren Premiere die königlichen Schauspiele in Berlin brachten.

Bedeutete sie auch gegenüber ihrer Vorgängerin eine Steigerung, so blieb das Werk doch eine Eintagsfliege.

Da entschloss sich der Meister auf sein früheres Werk zurückzugreifen und aus den: „Königskindern“, ein deutsches Märchen in drei Akten von Ernst Rosmer, Musik von Engelbert Humperdinck¹⁾ entstanden „Königskinder“, Märchenoper von Engelbert Humperdinck, Text von Ernst Rosmer²⁾. Wort und Ton hatten die Vorherrschaft vertauscht. Als Ort der Premiere wählte der Komponist Neuyork, wo das Werk unter der Leitung von Wilhelm Hertz mit Jörn (Königssohn) und der Farrar (Gänsemagd) mit großem Erfolg in Szene ging. Von da aus eroberte es sich die maßgebenden Bühnen: unter anderm bildet es die wichtigste Novität der heurigen Stagione in der Mailänder Scala.

Interessant war es nun, zu beobachten, wie die frühere Fassung des Werkes in der Presse als unwesentlich kaum, oder dann mit eiliger Geringschätzung erwähnt wurde. Wie viele von den lieben kritischen Kollegen mögen sich überhaupt mit der ersten Redaktion der Königskinder befasst haben! Das Zauberwort „Novität“ ließ solche Untersuchungen unangebracht und hemmend erscheinen. Selbst namhafte Musikschriftsteller sprachen von einer Neubearbeitung des Werkes. Dem gegenüber muss es dann freilich mit aller Entschiedenheit ausgesprochen werden, dass wir in der neuen Oper keine Umarbeitung, sondern lediglich eine *Ergänzung* der ersten Fassung begrüßen können. Doch um dies zu würdigen, ist eine genauere Orientierung über das Original vonnöten.

III.

In dem ersten Klavierauszug der Königskinder findet sich unter dem Titel „Zur Einführung“ folgender etwas gewundene Vermerk von des Komponisten Hand: „Die in den melodramatischen Sätzen angewandten ‚Sprechnoten‘ sind dazu bestimmt, Rhythmus und Tonfall der gesteigerten Rede (Melodie des Sprachverses) mit der begleitenden Musik in Einklang zu setzen. Für

¹⁾ Das Buch erschien bei S. Fischer (Berlin), der Klavierauszug (mit Text und verbindender Prosa), den Leo Blech besorgte, bei Max Brockhaus (Leipzig).

²⁾ Vollständiger Klavierauszug mit Text von Rudolf Siegel bei Max Brockhaus (Leipzig) 1910.

die vorkommenden Liedsätze gelten die üblichen Musiknoten.“ Das klingt nun als Vorschrift leidlich gut, lässt sich aber in der Praxis kaum durchführen. Freilich eine Schacko wusste eine Art der Diktion zu geben, die von der Rede die Farbe (Vokalisierung), von der Musik die Zeichnung (rhythmische Linie) hatte. Der Königssohn Alexander Bartels dagegen war froh, wenn er rhythmisch mit dem Orchester zusammenblieb, um die Tonhöhe usw. konnte sich sein prächtiges Organ nicht noch kümmern. Wir Konservatoristen trafen vielleicht vorausahnend das Richtige, indem wir uns den Teufel um die augenmörderischen Sprechnoten scherten, dafür in unserer Phantasie richtige Noten einsetzten und den ganzen Klavierauszug in dieser Art durchkantierten. So vollzogen wir damals schon die Erlösung des Werkes, zu der sich sein Meister erst ein Dezennium später entschließen sollte.

Einzig der Gänsemagd und dem Spielmann sind in der ersten Fassung kleine Liedsätze anvertraut, so dass die letztere Rolle nicht durch einen ersten Bariton, wie es die Lieder verlangt hätten, besetzt ward, sondern durch eine utilité, deren Regiebegabung weit über der Qualität ihrer Stimme stand.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Humperdinck durch seine Musik einerseits die Stimmung der einzelnen Akte vorbereitete („der Königssohn“ in der prächtig gewandeten heroischen Urtonart Es-dur — das Motto „lumen de lumine“ findet sich erst bei der zweiten Fassung —; „das Hellafest“ mit den rauschenden Klängen des Volksjubels und der zarten Episode des Kinderreigens; „Verdorben — gestorben“, jenes durch herbe Harmonik erschütternde symphonische Gemälde vor dem Schlussakte, dessen wehe Laute sich zu dem Maggiore-Epilog „Spielmanns letzter Gesang“ tröstend verklären), ferner alles mit Musik schmückte, was die Schilderung des Milieus erheischte, sich aber im übrigen auf die Komposition der gehobenen Stellen des Dramas beschränkte. Jeder Musikdramatiker weiß, dass es kein besonderes Kunststück ist, die Höhepunkte des Dramas zu schaffen; was dem Meister Mühe macht, das sind jene unwesentlichen Expositionsszenen, jene belanglosen Dialoge, in denen sich die Musik drehen und wenden muss, um gleich dem Aschenbrödel nicht ihre glänzende und leuchtende Schönheit zu verraten. (Ich möchte hier anfügen, dass uns in dieser Beziehung die romanischen Künstler alle über

sind; man sehe einmal, wie ein Puccini etwa in der ersten Szene seiner Bohême bei aller Belanglosigkeit der Handlung zu interessieren weiß.) Dadurch, dass sich Humperdinck die Sache in dieser Beziehung leicht machte, vermochte seine Musik überall das Gefühl einer innern Notwendigkeit hervorzurufen, denn er schrieb sie ja nur dort, où le cœur lui en disait. Als „art pour l'art“ betrachtet, steht mir denn auch diese erste Fassung unendlich über der zweiten. Die Gründe mögen aus dem folgenden erhellen.

IV.

Was tat nun Humperdinck, als er seine Königskinder wieder zur Hand nahm, in der Absicht, eine Oper daraus zu gestalten? Wenn er das Geschaffene betrachtete, „sahe er, dass es gut war.“ Im Innersten wird er sich etwa gesagt haben — es gibt auch für Komponisten eine Selbsterkenntnis, aber davon brauchen die Kritiker nichts zu erfahren —, dass er heute nicht mehr imstande wäre, eine Partitur von solcher Frische und Spontaneität zu schaffen.

Die unmittelbare Folge dieser Erkenntnis war, alles Bestehende zu belassen und nur die Verbindungsteile, und zwar in der unaufdringlichsten, schlichtesten Art zu erstellen. Und hier nun hat es der Komponist seit Wagner und der Heilslehre vom Leitmotiv wahrlich gut. Das motivische Kapital lag zum größten Teil fertig da, und ein Virtuose des polyphonen Gewebes wie Humperdinck brauchte nur noch die Göttin des Fleißes anzurufen, um in relativ kürzester Zeit mit der vollendeten Partitur der „neuen“ Oper aufzuwarten.

Über das Quantitative der neuen Arbeit belehren mich meine vergleichenden Studien: Das Vorspiel, „Der Königssohn“, ein glänzendes Orchesterstück, schien dem Meister im Verhältnis zu dem sehr kopiösen ersten Akte zu lang. Während er die beiden andern Vorspiele ohne Änderung beibehielt, erscheint dieses Stück von 218 Takten auf 74 (also um volle zwei Drittel) gekürzt und leitet zudem gleich in die Handlung über.

Der erste Akt erhält ziemlich genau doppelt so viel Musik wie früher, ebenso der dritte, während vom zweiten — dem Sujet nach dem unmusikalischsten — zwei Drittel absolut neu komponiert sind.

Wie schon bei „Hänsel und Gretel“ kommen für den Komponisten drei Stimmungsgebiete hauptsächlich zur Bebauung in Frage: das Naive, Kindliche (in den Königskindern sind es die Lieder der Gänsemagd, der Rosenringel), das poetische Märchenhafte (das Einzugs Wunder der Königskinder im zweiten Akt, die fantastische Gestalt der Hexe) und das Philiströse. Dies letztgenannte Element stellte bei der zweiten Fassung die größten Ansprüche, da die Gestalten des Holzhackers und des Besenbinders musikalisch ganz neu zu schaffen waren. Diese Klippe hat der Komponist geschickt überwunden, allerdings mit einer kleinen Verwischung der Grundcharaktere. Denn diese beiden Bürger von Hellabrunn erschienen uns im Märchen Ernst Rosmers als widerliche Spießer und gallige Intriguanen. Humperdinck gibt ihnen — es ist seine Art, das Philisterium zu vergolden, in dieser Beziehung könnte man ihn einen Otto Ernst der Musik nennen — ein so anmutig braves Vierviertelthema mit auf den Weg zur Hexe, er betont die Treuerzigkeit dieser Winkelseelen so stark, dass wir die beiden Kerle in ihrer neuen Ausgabe beinahe lieb gewinnen. Dagegen wusste er mit den Szenen der eiteln Wirtstochter und der schnippischen Stallmagd (Anfang des zweiten Aktes) nicht viel anzufangen. Das ist Verlegenheitsmusik unangenehmer Art. Recht geschickt verlegt er dann wieder die Unterredung des Helden mit dem Wirt in die Tanzmusik. Und von reizender Wirkung ist die Szene im dritten Akt, da die Kinder im Chor zum Spielmann ziehen, um nach den Königskindern zu forschen und zu fragen.

Da leuchtet wieder jenes tiefe Empfinden auf, das uns Meister Engelbert als den echten Spielmann der Deutschen verehren lässt. Denn er hat sich im Herzen der Kinder eine Heimstatt bereitet und aus dem Stammeln der Unmündigen, aus der Sehnsucht der Unbewussten verstand er es, ein Lob zu bereiten unserer lieben Frau Cäcilia, der wir alle freudig dienen.

FLORENZ

HANS JELMOLI

