

Die Märchenoper

Ein Ausweg aus der Krise des deutschsprachigen Libretts?

MATHIAS MAYER

Die Rede des Literaturwissenschaftlers von der Oper hat zum einen immer ein bißchen den Charakter dessen, der vom Rand aus dem Tanz zusieht, aber selbst nicht mithalten kann. Zum andern bedarf eine Einschätzung der Libretti der Märchenoper vor und um 1900 erheblicher Perspektivenvielfalt, von der hier allenfalls Ansätze geboten werden können.¹ Wenn man nämlich das Profil der Märchenoper nach Wagner zu resümieren versuchen will, dann sind vor allem folgende Zusammenhänge mit zu berücksichtigen:

1. Zu fragen wäre nach der Eigenständigkeit der Gattung „Märchenoper“, wie sie sich nach Wagner präsentiert, gegenüber ihrer Vorgeschichte, die sich vor und auch noch neben Wagner abgespielt hat. Also die Frage: Ist durch das Musikdrama auch die Märchenoper anders geworden?
2. Welches Verhältnis kennzeichnet die Märchenoper um 1900 gegenüber Wagner selbst, und wie ist von Wagner her das Verhältnis zwischen Mythos und Märchen zu beschreiben? Wagner selbst scheint das Märchen auf eine nachgerade herablassende Weise seinen Nachfolgern überlassen zu haben. Zwar sei die alte Oper verbraucht und der germanische Mythos durch ihn besetzt, „es ruhe aber noch ein reicher ungehobener Schatz im kleineren Ideenkreise der Sage, der Märchen und der Legende, der Gelegenheit böte, auf engerem Gebiete auch nach ihm Neues zu schaffen“.² Im 2. Teil von *Oper und Drama* allerdings hatte er die Auflösung des Mythos „in das Vielleben von Myriaden märchenhafter Würmer“ deutlich abschätzig beurteilt.³ Freilich sind andererseits die Märchenelemente in *Rheingold* und *Siegfried* nicht zu übersehen.
3. Gibt es einen Zusammenhang zwischen der Märchenoper vor und um 1900 und dem gleichzeitigen Märchendrama oder Märchenstück, wie es etwa von Gerhart Hauptmann in der *Versunkenen Glocke*, von Strindberg in *Schwanenweiß* und Maeterlinck im *Blauen Vogel* wiederbelebt wurde?

1 Vgl. Peter P. Pacht: Die Märchenoper der Wagnernachfolge, in: Jens Malte Fischer (Hrsg.): *Oper und Operntext*. Heidelberg: Carl Winter, 1985, S. 131-149.

2 Zitiert nach ebd., S. 132.

3 Richard Wagner: *Oper und Drama*, hrsg. von Klaus Kropfänger. Stuttgart: Reclam, 1984, S. 171.

4. Kann man – und diese Frage scheint mir von besonderer Wichtigkeit – von der nachwagnerschen Märchenoper Verbindungen zur modernen Märchenoper des 20. Jahrhunderts ziehen? Gibt es produktive Filiationen hin zum modernen Musiktheater – etwa eines Stravinskij, Busoni oder Prokofieff?
5. Schließlich wäre die wissenschaftsgeschichtlich relevante Überlegung anzustellen, worauf das Interesse an der Geschichte der Märchenoper schließen lasse, das sich in Leopold Schmidts Hallenser Dissertation über die Märchenoper von 1896 bekundet.

Allenfalls Streiflichter können auf diese Fragestellungen geworfen werden, wenn im folgenden an drei eher markanten Beispielen Möglichkeiten und Bedingungen der Möglichkeit der nachwagnerschen Märchenoper vorgestellt werden sollen. Wichtig ist dabei der doppelte zeitliche Horizont, die Märchenoper nicht nur aus der Vergangenheit zu beschreiben, als Erbe des Musikdramas, sondern sie im Hinblick auf künftige Realisierungen im 20. Jahrhundert zu problematisieren.

Als besonders instruktives Beispiel für die Leistungsmöglichkeiten und Grenzen der Märchenoper um 1900 bietet sich Friedrich Kloses *Ilsebill* von 1903 aus vielen Gründen an: Das Libretto verdankt sich einem beträchtlichen literarischen Anspruch, insofern einerseits mit dem *Fischer und seiner Frau* ein prominenter Text der Grimmschen Tradition aufgearbeitet wird, andererseits aber auch der Komponist entschiedene Vorstellungen von der Tragfähigkeit eines Librettos hatte. Das Ideal eines Operntextes entwickelt Klose in Auseinandersetzung mit Josef Victor Widmanns Textbuch zu Götzens *Der Widerspänstigen Zähmung* nach Shakespeare. Widmann könne zeigen, daß die Umbildung einer Schauspiel-dichtung in ein Operntextbuch „durchaus statthaft“ sei, wenn nämlich „dem äußeren Geschehen eine innere Handlung“ zugrunde liege. Widmanns Textbuch vereinige alle wünschbaren Eigenschaften:

es ist klar, was die Handlung anbelangt [...], es ist prägnant in der Zeichnung der Charaktere, abwechslungsreich in den Situationen, ständig fesselnd, voll prickelnden Lebens ohne des Kontrastes lyrischer Momente zu entbehren, kurz gesagt, es ist bühnenwirksam, und nicht nur das, es ist dank seiner schönen Sprache und seiner formalen Meisterschaft eine wirkliche Dichtung.⁴

Klose weist dem dichterischen Wert eines Textbuches „geradezu schicksalhafte Bedeutung [...] für ein musikdramatisches Werk“ zu, was er in einem zweiten Beispiel am Libretto von Bizets *Carmen* illustriert.⁵ Wenn im Untertitel und Vorwort zu *Ilsebill* das Textbuch aus der Feder von Kloses Schwager Hugo Hoffmann ausdrücklich als „Gedicht“ bezeichnet wird, tritt der extreme literarische Anspruch deutlich zutage. Die Etikettierung der Oper als „dramatische Symphonie“ evoziert dann nicht nur die Einordnung in die Tradition von Berlioz und damit der neudeutschen Schule, sondern sie manifestiert sich auch, wie Annegrit Laubenthal zeigen konnte, als Auseinandersetzung mit der Ersten Sym-

4 Friedrich Klose: *Meine Lehrjahre bei Bruckner. Erinnerungen und Betrachtungen*. Regensburg: Bosse, 1927. S. 292.

5 Ebd., S. 307-310.

phonie von Gustav Mahler.⁶ Klose, Jahrgang 1862, also fast gleichaltrig mit Mahler und Strauss, hatte 1896 eine symphonische Dichtung nach Grillparzer, *Das Leben ein Traum*, geschrieben und damit nicht nur eine Lieblingsform der Neudeutschen aufgegriffen, sondern bereits schon einmal ein Märchenstück musikalisch adaptiert. Auch das von Klose für seine einzige vollendete Oper *Ilsebill* geforderte Riesenorchester setzt die Erfahrungen von Symphonik und Musikdrama des 19. Jahrhunderts fort, wenn Schlagzeug und Tamtam, große Trommel, mehrere Harfen, Orgel und Bühnenmusik vorgesehen sind.⁷ Klose verlagert das bekannte Märchen, das der Maler Philipp Otto Runge der Grimmschen Sammlung beige-steuert hat, vom Meer an einen Bergsee. In einer Art Rondoform wird das Geschehen von der größtenwahnsinnigen Fischersfrau vorgeführt, der der hohle Baum als Unterkunft nicht mehr ausreicht. Der von einem Zaubers-fisch, einem Wels oder Butt, ihrem Mann als Dank angebotene Wunsch wird von ihr nach und nach umgesetzt in die Forderung nach bürgerlichem Leben in einer Hütte, nach einer adeligen Existenz in einer Burg, sodann nach kirchlicher Macht mit einer Kathedralen-Szene, um schließlich mit der Forderung nach göttlicher Ausstattung wieder im hohlen Baum zu enden.

Auffallend ist vor allem die zeitliche Fixierung des Märchengeschehens: *Ilsebill* spielt zur Zeit der Kreuzzüge, das Mittelalter wird farbenprächtig mit Ritterfräulein und einem Jagdtroß in Szene gesetzt, das dritte Bild zeigt die mächtige Ritterburg, aus der in einem „feierlichen Zuge Ritter und Knappen, voraus der Marschalk, der Truchseß und der Waffenmeister mit Edelknaben“ mit einem Wappen ziehen, das einen silbernen Fisch in blauem Feld zeigt – der Fischer ist Fürst geworden.⁸ Der Aufruf des fanatischen Mönchs „Schwingt euer Schwert / zu eurer Seele Heil! / im Sarazenenblut / wascht ihr sie rein von Sünden“⁹ verleiht dem ganzen seine historische Authentizität. Eben darum war es Klose zu tun, verlangte er doch von der Oper jene Entkräftung des Realismus, die „durch Verlegen des dramatischen Geschehens in mystische oder zeitliche Fernen erreicht“ werde.¹⁰ Anders als Bizets *Carmen*, die mit einer räumlichen Distanz operiert, kehrt Klose zum Wagnerschen Konzept der „mystischen Grundlage“¹¹ insofern zurück, als das Märchengeschehen mit Leitmotiven des Musikdramas flan-

6 Annegrit Laubenthal: Zum Thema ‚Form‘ in der nachwagnerianischen Oper: Friedrich Klosers ‚Dramatische Symphonie‘. in: Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters. hrsg. von Winfried Kirsch und Sieghart Döhring. Laaber: Laaber-Verlag. 1991. S. 217-225.

7 Rudolf Stephan: Friedrich Klose. *Ilsebill*. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. hrsg. von Carl Dahlhaus. Bd. 3. S. 303f. hier S. 303.

8 Friedrich Klose: *Ilsebill*. Das Märlein von dem Fischer und seiner Frau. Eine dramatische Symphonie von Friedrich Klose. Gedicht von Hugo Hoffmann. Berlin: Drei Masken Verlag. 1903. S. 55.

9 Ebd., S. 65.

10 Klose. *Meine Lehrjahre*. S. 309.

11 Ebd., S. 308.

kiert wird, wenn etwa von „Mitleid“ oder „Erlösung“ die Rede ist,¹² mehr noch, wenn der sprechende Fisch zu einem Amalgam von *Faust*- und Erda-Reminiscenzen wird. Auf die Frage des erstaunten Fischers, wie der stumme Fisch das Sprechen gelernt habe, antwortet der Wels:

„Das fragt sich leicht!
 Wo denn lernst du's selbst?
 Weißt du, woher du kommst?
 Weißt du, wohin du gehst?
 Was nie du begreifst,
 wolle nicht wissen!
 In webenden Wechsels Mitten
 merke nur Ein's:
 Urewig ist Anfang und Ende! –“¹³

Der dann auch in den Anrufen des Fischers als „gewaltiger Waller“¹⁴ oder „wandelndes Wunder“¹⁵ apostrophierte Fisch bringt das Echo von Wagners Alliterationen unüberhörbar zum Vorschein. Trotz dieser offensichtlichen Abhängigkeit des Textbuches von den Vorstellungen des Musikdramas scheint mir das Problem des *Ilsebill*-Textes auf einer anderen Ebene zu liegen: Das *Gedicht* von Hugo Hoffmann weiß die Chance der märchenhaften Entrealisierung gerade nicht zu nutzen, sondern fällt ausgerechnet mit einem Märchen-Stoff in eine historisierende Fixierung zurück, die die Befreiungsmöglichkeit vom realistischen Anspruch wieder zurücknimmt. Dieses Programm der Realisierung wird keineswegs nur im mittelalterlichen Schaugepränge der Kreuzzugszeit offensichtlich, es prägt vielmehr den Text auch in seiner literarischen Substanz, indem mehrere Liedzitate integriert werden, die mittels Fußnote sogar eigens als solche ausgewiesen werden, weil sie die Authentizität des Textes erhöhen sollen. „Mein Herz ist verschlossen, / Ein Schlößlein hängt d'ran“, von einer Magd im Bauernhaus vorgelesen, wird gar auf sein Urbild im 12. Jahrhundert zurückbezogen,¹⁶ es folgen „Willkommen, fahrender Mann“, „Es kam der Vogel Federlos“, das Lied „vom Wasser und vom Wein“ und „Herab zu Tal vom hohen Schloß“, die zum Teil aus *Des Knaben Wunderhorn* übernommen werden.¹⁷ Auch der diese Liederinlagen umschließende, ganz realistisch, fast naturalistisch geführte Dialog zwischen Knechten und Mägden im Zweiten Bild erhöht den authentischen Anschein des Textes: Statt daß der Text die märchenhafte Verwandlung des hohlen Baums in ein stattliches Bauernhaus als märchenhaften Zauber erkennbar werden läßt, beglaubigt er die Fiktion durch Realitätszitate, ebenso später im Text mit den Zitaten aus der Kreuzzugsliteratur.

12 Klose. *Ilsebill*. S. 11 und S. 67.

13 Ebd.. S. 11.

14 Ebd.. S. 19.

15 Ebd.. S. 52

16 Ebd.. S. 34. Kommentar S. 90.

17 Ebd.. S. 35. 37. 40f.. 42. Kommentare S. 90.

Damit scheint mir die Problematik dieses Textes evident: Nicht so sehr die Wagnernachfolge als die Historisierung und Realitäts-Fixierung des Märchens lassen *Isebill* zu einem unentschiedenen Zwitterwerk werden, das zwischen Tradition und Innovation in der Schwebelage bleibt. Das Zitatverfahren wird ernsthaft und im Sinne einer Legitimation angewendet. Die These wäre, daß erst dort, wo das Zitatverfahren nicht mehr ernsthaft, sondern spielerisch bis hin zum Parodistischen genutzt wird, also gerade nicht der Legitimation, sondern der Selbstdarstellung als inszenierter Schein dient, die Märchenoper ihre Chance zur Selbständigkeit nutzt.

Daß Klose sich aber auch musikalisch nicht von Wagners Vorbild hatte lösen können, empfand unter anderen Othmar Schoeck, als er 1922 *Isebill* in Zürich sah.¹⁸ Schoeck verstand das Märchen von Runge als Darstellung des Geschlechterkampfes, der ihn auch in seiner *Penthesilea* gefesselt hatte: Zwischen 1928 und 1930 vertonte Schoeck den Text Runges – nachdem es nicht gelungen war, einen geeigneten Librettisten zu finden – in einer bewußt weniger bombastischen Weise als „Dramatische Kantate für drei Solostimmen und Orchester“, die sowohl für den Bühnen- wie für den Konzertgebrauch bestimmt war. Die Uraufführung des nur knapp vierzig Minuten dauernden Werkes fand am 3. Oktober 1930 unter Fritz Busch in Dresden statt, eine Reihe erfolgreicher Aufführungen schloß sich an.¹⁹

Ein zweites Beispiel, an dem sich Möglichkeiten der Märchenoper diskutieren lassen, ist das „Musikmärchen in drei Bildern“ *Königskinder* von Engelbert Humperdinck. Der Text dieser umfangreichen Dichtung stammt von Ernst Rosmer, wohinter sich das Schaffen von Elsa Bernstein verbirgt. Sie wurde 1866 in Wien geboren als Tochter des Dirigenten und Wagnerianers Heinrich Porges und war später mit dem Münchner Rechtsanwalt und Bühnenschriftsteller Max Bernstein verheiratet. Sie war 1876 die jüngste Festspielbesucherin in Bayreuth.²⁰ Nach einer abgebrochenen Bühnenlaufbahn widmete sich Elsa Bernstein dem naturalistischen Drama als Autorin, kam aber doch schon einige Jahre vor Gerhart Hauptmann auf den Stoff eines Märchendramas, das sie 1893 beendete. Mit Hauptmanns *Versunkener Glocke*, die allerdings erst drei Jahre später entstand, in mancher Hinsicht verwandt, bediente sich Elsa Bernstein hier in freier Weise einiger Anregungen aus der Märchenüberlieferung, montierte sie aber zu einer selbständigen Handlung. Elsa Bernstein ist später im KZ Theresienstadt inhaftiert gewesen, wovon ihre Lagererinnerungen berichten,²¹ gestorben ist sie 1949 in Hamburg.

18 Den Hinweis auf Schoeck verdanke ich Harald Fricke Fribourg. Vgl. Chris Walton: Othmar Schoeck. Zürich und München: Atlantis 1994, S. 179.

19 Vgl. dazu ebd., S. 186-189, S. 336.

20 Elsa Bernstein: Das Leben als Drama. Erinnerungen an Theresienstadt. hrsg. von Rita Bake und Birgit Kiupel. Dortmund: Edition Ebersbach, 1999, S. 15.

21 Vgl. Anm. 20.

Zunächst war nur daran gedacht, daß Humperdinck einzelne Teile dieses „deutschen Märchens“, wie es im Untertitel von 1894 hieß,²² mit einer Schauspielmusik ausstatten sollte. Seine Begeisterung für den Text, den er, wie es in einem Brief heißt, „mit gewissen Einschränkungen von A bis Z in Musik setzen könnte“²³, fand nicht die Gegenliebe der Librettistin, die sich allenfalls eine dekorative Musik vorstellen wollte. Humperdinck selbst konnte sich nach dem Weiterfolg von *Hänsel und Gretel* freilich hohe Ansprüche leisten, beklagte er sich doch 1895 über die Dürftigkeit der kursierenden Textbücher: „Entweder Mord und Totschlag oder Operettenblödsinn oder gar zuckersüße Märchen!“²⁴ Nach einigen Krisen und Komplikationen, die sich immerhin über mehrere Jahre hinzogen, konnte im Januar 1897 die Uraufführung der *Königskinder* in München erfolgen. Allerdings handelte es sich hier schließlich weder um ein Märchenstück mit Schauspielmusik noch um eine Märchenoper, sondern der Komponist hielt sich viel darauf zugute, daß er etwas ganz Neues geschaffen habe, nämlich ein Melodram. Mit der Notation von Sprechnoten sollte ein Mittelding zwischen Singen und Sprechen dargestellt werden, das nur die relative Höhe des Sprechtons festlegte und damit auf eine Sprachmelodie zielte, ohne direkt singendes Sprechen zu erreichen.²⁵ Für die Ästhetik der nachwagnerschen Märchenoper aufschlußreich ist nun die Begründung, mit der Humperdinck sich gegenüber Vorwürfen verteidigte, er sei Wagner abtrünnig geworden und reaktionär zu einer vorsintflutlichen Gattung des 18. Jahrhunderts zurückgekehrt (Georg Benda, 1722-1795). Humperdinck dagegen sah im Melodram gerade eine zukünftige Möglichkeit, was sich durch den Gebrauch dieser Form bei Schönberg und Berg auf andere Weise bestätigt hat.²⁶ In einem Brief von 1898 heißt es:

Ich denke natürlich nicht daran, daß sie [die Kunstform des Melodramas] je den Gesang verdrängen soll, aber neben demselben wird sie sicher von größter Wirkung sein da, wo Stoff und Form sich nicht für rein gesanglichen Ausdruck eignen. Unsere moderne Oper geht einen Weg, der zum Melodram führen muß. Mit dem in unserer Zeit liegenden Bestreben, Reales auf die Bühne zu bringen, muß sich auch eine Form finden, die sich diesem Zug der Zeit anpaßt, und das ist meines Dafürhaltens die Form des Melodrams.²⁷

Wenn das Melodram gerade die Möglichkeit bieten soll, „Reales auf die Bühne zu bringen“, dann versucht Humperdinck offensichtlich der ja inzwischen erfolgreichen Märchenoper auf diese Weise ein anderes Terrain zusätzlich zu erschließen.

-
- 22 Ulrike Zophoniasson-Baierl: Elsa Bernstein alias Ernst Rosmer. Eine deutsche Dramatikerin im Spannungsfeld der literarischen Strömungen des Wilhelminischen Zeitalters. Bern. Frankfurt am Main. New York: Peter Lang, 1985. S. 84.
- 23 Wolfram Humperdinck: Engelbert Humperdinck. Das Leben meines Vaters. Neuausgabe Koblenz: Görres Druckerei und Verlag, 1993. S. 231.
- 24 Hans-Josef Irmen: Die Odyssee des Engelbert Humperdinck. Eine biographische Dokumentation. Kall: Salvator Verlag, 1975. S. 100.
- 25 Wolfram Humperdinck. Engelbert Humperdinck. S. 233f.
- 26 Irmen. Die Odyssee des Engelbert Humperdinck. S. 104.
- 27 Wolfram Humperdinck. Engelbert Humperdinck. S. 238f.

Über 130 Bühnen haben in den folgenden Jahrzehnten die *Königskinder* als Melodram herausgebracht.²⁸ Auch wenn die Uraufführung sich als großer Erfolg herausstellte, so kehrte Humperdinck doch zehn Jahre später zur Märchenoper zurück, indem er die *Königskinder* zu einer reinen Oper umgestaltete und damit einer Anregung folgte, die Cosima Wagner schon unmittelbar nach dem Besuch des Melodrams geäußert hatte.²⁹ Für die Operfassung kürzte der Komponist den Text, der in der gedruckten Fassung noch immer exakt einhundert Seiten umfaßt, wobei vor allem Passagen drastischer Sexualität getilgt wurden, so wenn der Spielmann zur Hexe sagt: „Schlanker Frauenzelter, laß Dich besteigen. / Doch merk ich, Deine Jugend ist spröde, / und vor der ersten Liebesnacht ist auch der brünstigste Bursche blöde“.³⁰ Die glanzvolle Uraufführung der Oper fand schließlich 1910 in New York statt.

Der Inhalt: Die von der Hexe magisch auf die Wiese gebannte Gänsemagd wird vom jungen Königssohn begehrt, kann sich aber erst vom Zauber der bösen Hexe befreien, als er sie schon wieder enttäuscht verlassen hat. Als sie am andern Tag um 12 Uhr durchs Stadttor tritt, erfüllt sie die Prophezeiung, daß um diese Zeit sich der künftige König zeigen werde. Das phantastische Paar des verarmten Königssohnes, den man nicht erkennt, und der als Königin ausgestatteten Gänsemagd wird von den ungläubigen Bürgern verjagt, die Kinder kehren in den winterkalten Wald zurück und erfrieren.

Die Aufnahme des Librettos ist wesentlich kritischer gewesen als diejenige der Musik. Paul Bekker etwa monierte die unzureichende Begründung, warum im zweiten Bild Gänsemagd und Königssohn aus der Stadt vertrieben werden, denn die Verhöhnung der Königskinder sei „mehr der Dummheit, als der Bosheit“ der Leute zuzuschreiben. Was man den beschränkten Bürgern als Kurzsichtigkeit nachsehen könne, entbehre aber der Glaubwürdigkeit, wenn es als „Ursache des Untergangs der Königskinder“ suggeriert würde: „Wären hier Niedertracht oder Verleumdung mit im Spiel, oder würde irgendwie angedeutet, daß die Königskinder selbst durch ihre vorzeitige Vermählung eine Schuld auf sich geladen haben, so wäre die tragische Wendung eher begründlich. In der vorliegenden Form ist sie nichts als ein unmotivierter Theatercoup“.³¹ Auch der Verleger Max Brockhaus mußte konstatieren, daß „das Rosmersche Buch vielfach ganz abfällig“ behandelt worden sei,³² ein Urteil, das sich noch bei der Operfassung gehalten hat.³³

28 Ebd., S. 238.

29 Eva Humperdinck (Hrsg.): *Königskinder. Briefe und Dokumente zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der zweiten und größeren Märchenoper von Engelbert Humperdinck*. Humperdinck-Gesellschaft, Boppard am Rhein 1993. S. 14. Dieser Band enthält umfangreiches Material zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte.

30 Zitiert nach Bernstein. *Das Leben als Drama*. S. 13.

31 Zitiert nach H.J. Irmen. *Die Odyssee*. S. 100f.

32 Zitiert nach Irmen. *Die Odyssee des Engelbert Humperdinck*. S. 103.

33 Vgl. Wolfram Humperdinck. *Engelbert Humperdinck*. S. 290. Weitere kritische Stimmen zum Libretto auch bei Eva Humperdinck (Hrsg.). *Königskinder*. S. 149 und S. 195.

Auch die Oper ist noch reich an symbolischen Strukturen, die zwar die Vernetzung des Textes demonstrieren, aber gleichzeitig seiner Komplexität zuarbeiten. Ist das gewaltsame Zerreißen des Waldblumenkranzes der Gänsemagd durch den stürmischen Königssohn als erotisches Signal eindeutig: „Du süßes Kränzlein“, so sagt er, „bist mir eigen. / Klag' nicht, Mägdlein, will's verschweigen“,³⁴ so bleiben andere Zusammenhänge doch vage. Das noch realistisch festgelegte Bühnenbild zeigt u.a. einen uralten Lindenbaum; aus einem Astloch fliegt zu Beginn des 1. Aktes eine Turteltaube empor, was sich zu Beginn des 3. Aktes wiederholt. Beim Liebestod der Königskinder schlüpft wieder eine Taube hervor, „flügelt ein paarmal um die Schlafenden und flattert dann fort“. Was wird daran erkennbar? Ich meine, daß das Libretto als Schmelztiegel heterogener Strömungen anzusehen ist, insofern nämlich als sich offenbar 1. symbolistische Muster mit 2. Relikten naturalistischer Sozialkritik überlagern, besonders im 2. Akt, vor allem aber 3. viele Einzelelemente der Märchentradition mit 4. denen des Wagner'schen Musikdramas kombiniert werden. Auch Spuren nietzscheanischer Lebensphilosophie – das wäre ein fünfter Punkt – lassen sich ausmachen und wurden von den Zeitgenossen zum Teil positiv aufgenommen.³⁵ Die Darstellung der Stadt und ihrer Bürger im 2. Akt ist überdies 6. als Ausdruck eines politischen Bekenntnisses gelesen worden, als Plädoyer für einen idealen Staat, ohne Unterscheid zwischen Klassen, Ständen und Geschlechtern.³⁶ Die einfache Gänsemagd ist ebenso feststehendes Märchenrequisit wie die Erhöhung des sozial niedrig Stehenden durch den Höherstehenden. Die Gänsemagd der Volksmärchen-Tradition ist oftmals die falsche, bzw. richtige Braut: Aufgrund ihres Ranges wird sie von ihrem Geliebten doch verschmäht, in der Hochzeitsnacht aber durch einen Tausch seine Frau und schließlich auch als solche anerkannt. Andere Märchenelemente – die Hexe und ihr Bann, die Ankündigung des Königs – spielen fraglos eine wichtige Rolle: Umso auffälliger ist, wie gravierend Elsa Bernstein das Märchenschema bricht, was sich vor allem an der Rolle des Bösen zeigt: Ginge es hier mit märchengerechten Dingen zu, dann dürfte die böse Hexe nicht schon zu Beginn des 3. Aktes tot sein, sondern ihre Niederlage müßte sichtbar werden und vor allem am Ende stehen: Stattdessen wird der Tod der Hexe hier zwischen den 2. und 3. Akt verlegt und bleibt unsichtbar. Daß die Märchenkinder nicht in, sondern nur jenseits der Märchenwelt ihr Glück finden, nämlich im Tod, widerspricht der Grundform des Märchens. Noch die unglaublichste Wiedererweckung von den Toten, wie in Siegfried Wagners *An allem ist Hütchen schuld*, ist unter Märchenbedingungen angemessener als der wirkliche Tod. Hier folgt das Libretto eindeutig dem Erlösungs- und Liebestod Wagner'scher Prägung. Unter dieser Syntheselast zerbricht aber zumindest die Trag-

34 Königskinder. Musikmärchen in drei Bildern. Musik von Engelbert Humperdinck. Text von Ernst Rosmer. Berlin und Leipzig: Fischer. 1910. S. 24.

35 Zophoniasson-Baierl. Elsa Bernstein alias Ernst Rosmer. S. 94f.

36 Gerhard Kriwanek: Das dramatische Werk von Elsa Bernstein. Phil. Diss. Wien 1952. S. 234.

fähigkeit des Textes, was dem Erfolg der Oper zunächst keinen Abbruch tat. Ein Fall ähnlicher Art spielt sich wohl bei der *Frau ohne Schatten* ab.

So ist es vielleicht nicht zuviel gesagt, wenn man gerade in der Ernsthaftigkeit dieses Librettos, in seiner Komplexität und Eklektik einen Grund vermutet, daß die *Königskinder* zumindest als Libretto nicht überzeugen können. Sowohl in der Liebesbegegnung wie in der Winterlandschaft des Schlusses dominiert das Pathos ungebrochen, wobei Elemente des Minnesangs aufgegriffen werden.³⁷ Und auch die Figur des Spielmanns, die die Liebenden aus der Distanz heraus mit großer Sympathie begleitet, ist keineswegs als comic relief angelegt. Der Text wird mit Hintergründen und Tragik beschwert, was sich beispielhaft auch an der Stelle zeigt, an der die Hexe die Gänsemagd über ihre Herkunft aufklärt, um damit dem Königssohn die Lust zur Werbung auszutreiben:

Der Königssohn und die Gänsemagd?
 Wie's dem Spielmann behagt!
 Wenn ich dir nicht hätte
 ein Abschiedssprüchlein,
 deinem Hochzeitsbette
 ein Totentüchlein.
 Merke die Weise,
 sing's ihm laut, sag's ihm leise:
 Dein Vater, der hat vor sechzehn Jahren
 den frechen Jungherrn erschlagen,
 und die Henkerstochter mit roten Haaren
 die hat dich im Schoße getragen.
 Hatte dem Jungherrn sich verwehrt,
 hat sich dem Henkersknechte bescheert
 in der Todesnacht,
 eh' der Mörder zum Galgen gebracht.
 Das Sündenhemd ist dein Vaterkleid,
 der Dirnenkranz ist dein Muttererbe,
 den Halsstrick trägst du als Kettengeschmeid –
 nun, Königssohn, werbe!³⁸

Humperdinck hat nach der Uraufführung der *Königskinder*-Oper überdies Maeterlincks Märchenstück *Der Blaue Vogel* für Max Reinhardt mit einer Schauspielmusik versehen.³⁹

Legt man indessen die zeitgenössischen Kriterien der Märchenoper an, die Leopold Schmidt in seiner Dissertation 1896 aufstellt, so widerstreiten Kloses und Humperdincks Werk dem Schema. Auf der Basis von einhundert Märchenoperen zwischen 1750 und 1893 entwickelt Schmidt eine Zuordnung, die als eigentliche Märchenopern diejenigen anerkennt, die der vermeintlichen Volksmärchen-Tradition entstammen, so daß aufgrund des sujets Kloses *Ilsebill* hierher gehören würde. Indem sie allerdings eklatant der von Schmidt angesprochenen

37 Ebd., S. 67.

38 *Königskinder*, S. 41.

39 Wolfram Humperdinck, Engelbert Humperdinck, S. 286.

„Eudämonistik“, dem guten Ende, des Märchens widerspricht, fällt auch sie aus dem Rahmen. Schmidts zweite Kategorie, die „Opern nach Kunstmärchen“, worunter die *Zauberflöte* fällt, sind schon deutlich weniger anerkannt, aber noch immer der dritten Klasse, den „Opern mit Märchenelementen“ – darunter *Oberon* und *Undine* – überlegen.⁴⁰ Schmidts verdienstvolle Arbeit – sie blieb lange die einzige zum Thema – legt die Märchenoper auf ihre Abhängigkeit von der Vorlage fest, obwohl sie schon gleichzeitig die Affinität des Opernhaften und des Märchenhaften erkennt, ein Zusammenhang, der auch hundert Jahre später noch bei Albert Gier eine Rolle spielt.⁴¹ Aber Schmidt zieht daraus noch nicht die Konsequenz, daß die Märchenoper sich auf ihre opernhaften Elemente verlassen kann; die Anbindung an das Volksmärchen wird zur Vorbelastung, die der Märchenoper das Leben schwer machen mußte.

Darunter hat besonders das letzte Beispiel zu leiden, das in diesem Zusammenhang behandelt werden soll: Hans Pfitzners *Christ-Elflein*.

Gerade die bewußte Formung einer Märchenoper – wie bei den *Königskindern* – zeigt die an dieses Genre gestellten Erwartungen. Was das Melodrama unerfüllt läßt, soll die Oper leisten. Eine aufschlußreiche Parallele bietet daher auch Hans Pfitzners Werk, das den Komponisten seit 1901 beschäftigte, aber erst 1906 uraufgeführt wurde. Der Konflikt zwischen heidnischen und christlichen Elementen wird in dieser dreiaktigen Fassung noch mit dem Tod der kleinen Trautchen gelöst: Das Kind wird in den Himmel aufgenommen, wohin ihm die Elfe folgt, um als Christ-Elflein eine unsterbliche Seele zu bekommen. Bei der Umarbeitung in eine Spieloper hat Pfitzner die melodramatischen Partien in Gesangsrollen umgeschrieben⁴² und das Stück mit einem versöhnlichen zweiten Akt enden lassen: Trautchen wird gesund, indem statt seiner das Elflein in den Himmel geht, aber zum Trost für den verlassenen Tannengreis jedes Jahr an Weihnachten wiederkommt. Das Ende ist versöhnlich, die zuckersüße Pathetik allerdings nirgendwo gebrochen. Mit dem Aufgebot bürgerlich-christlicher Weihnachtszeremonien – „Ich bin das Christkindchen, fürchtet euch nicht“,⁴³ „Alle Jahre wieder“ wird gesungen – wird hier die Rettung eines Elementargeistes beglaubigt, die dem Märchen den Anschein des Heidnischen gibt und nimmt, das bei Pfitzner „heim ins Reich“ deutsch-christlicher Tradition geholt werden müsse. Ist die Erstfassung noch deutlicher als Reminiszenz der romantischen Oper angelegt, die Pfitzner in Weber, Marschner und Lortzing geschätzt hat, schließ-

-
- 40 Leopold Schmidt: Zur Geschichte der Märchen-Oper. Halle: Otto Hendel. 2. Auflage 1896. S. 34.
- 41 Ebd., S. 14. Vgl. Albert Gier: Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1998. S. 9. vor dem Hintergrund der Mythendefinition von Claude Levi-Strauss. – Gier nimmt Schmidts Dissertation nicht zur Kenntnis.
- 42 Vgl. Wolfgang Osthoff: Hans Pfitzner: Das Christ-Elflein. in: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Bd. 4. 1991. S. 756-758.
- 43 Hans Pfitzner: Das Christ-Elflein. Spieloper in zwei Akten mit Benutzung von Ilse von Stachs gleichnamigem Märchen. Berlin o.J.: Fürstner. [1917]. S. 15.

lich muß auch Undine, von Pfitzner besonders gerühmt, erst eine unsterbliche Seele erwerben,⁴⁴ so drängt schließlich Wagnersches Leid- und Erlösungsmysterium (wie schon im *Armen Heinrich*) an die Oberfläche. Hinzu kommen Spuren aus Mörikes Gedicht *Auf eine Christblume*, des naturalistischen Theaters und des Kinderstücks. Unübersehbar ist aber vor allem – 1917! – die nationale Emphase: Dem ungläubigen, naturwüchsigen Tannengreis erzählt Knecht Ruprecht die Legende vom Christbaum: Der erste Deutsche, der sich zum Glauben bekannte, war „ein schlichter Kriegsmann“; als er in den Himmel kam, nahm Jesus neben Palme, Ölbaum und Zeder auch die Tanne auf, die als Christbaum nun „Heilands liebster deutscher Baum“ ist.⁴⁵ Die Überlagerung von Deutschtum und Christentum mündet ins Mysterium, in die Unerschütterlichkeit der Verkündigung, am Ende haben alle das Christkind lieb, „Wir tanzen um den Weihnachtsbaum, / Ringel, Ringel, Reigen“.⁴⁶

Peter Pachl deutet die nachwagnersche Märchenoper als Zeichen des Einspruchs gegen Industrialisierung und wissenschaftlichen Fortschritt.⁴⁷ Mir scheinen vor allem die nationale Bodenständigkeit bei der Textauswahl und das Erlösungsmodell prägend, zugleich aber auch dafür verantwortlich zu sein, daß die deutsche Märchenoper in ihren Texten eher monologisch geblieben ist. Was fehlt, ist die Dimension des Dialogischen, wie sie der russische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin an den Texten des 19. Jahrhunderts nachgewiesen hat, also jene Elemente der Ironie, des Abstands zum Märchen innerhalb des Märchens, des Zitats, der Reflexion. Unter dem Wagnerschen Vorbild ist die Befreiung der Märchenoper zu sich selbst nicht zu leisten gewesen. Librettistisch deutet sie sich an, wenn Siegfried Wagner in *An allem ist Hütchen schuld* sich selbst mit Jacob Grimm auf der Bühne zeigt, im Streit über die Aufgaben des Märchens: Diese Selbstironisierung des Märchens fehlt bei Klose, bei Humperdinck und namentlich bei Pfitzner. Stravinskij mit der *Nachtigall* nach Hans Christian Andersen, wo künstliche und natürliche Nachtigall im Wettstreit auf der Bühne zu sehen sind und sich gegenseitig relativieren, Prokofieff und Busoni mit ihren Märchenoperen, die die Vorlage von Carlo Gozzi aufgreifen, *Die Liebe zu den drei Orangen* und *Turandot*, finden zu einer unbeschwerten, ironischen Neuerung der Märchenoper, die für das 20. Jahrhundert wichtig wurde.⁴⁸ Indem sie die Brüder

44 Hans Pfitzner: E.T.A. Hoffmanns ‚Undine‘, in: Hans Pfitzner, Vom musikalischen Drama. Gesammelte Aufsätze. 2. Auflage, München und Leipzig: Süddeutsche Monatshefte, 1920, S. 57-77.

45 Pfitzner, Das Christ-Elflein, S. 36f.

46 Ebd., S. 45.

47 Pachl, Die Märchenoper, S. 132.

48 Vgl. Vf.: Künstlicher Naturzustand: Zur Literaturgeschichte der Oper, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 20 (1995), S. 155-172. Vf.: Künstliche und natürliche Nachtigall. Zum Verhältnis von Volks- und Kunstmärchen, in: Märchenwelten. Das Volksmärchen aus der Sicht verschiedener Fachdisziplinen. Hrsg. von Kurt Franz, Baltmannsweiler 2004, S. 33-45.

Grimm durch Gozzi ersetzen, erweisen sie sich nicht nur als international und damit dialogisch, sondern sie öffnen der Absurdität und Realitätsferne des Märchens eine Bahn, ohne die es nicht lebensfähig bleibt. Daß Carlo Gozzi dafür prädestiniert ist, das wußten freilich auch schon die deutschen Romantiker, das wußte E.T.A. Hoffmann ebenso wie Richard Wagner,⁴⁹ es spielte aber auch eine große Rolle in den dann unausgeführten Opernplänen von Johannes Brahms, die er im Gespräch mit Josef Viktor Widmann bedachte.⁵⁰

49 „Die Feen“ nach Gozzi; vgl. Dieter Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Reclam, 1982, S. 45f. und S. 63.

50 Helmut Feldmann: *Die Fiabe Carlo Gozzis. Die Entstehung einer Gattung und ihre Transposition in das System der deutschen Romantik*. Köln und Wien: Böhlau, 1971. – Johannes Brahms: *Briefe an Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring*, hrsg. von Max Kalbeck, 1915, Neudruck Tutzing: Schneider, 1974, S. 35f. Brief an Widmann vom [22.] November 1877.