



Schneewittchen und die Märchenvertoner

Es war einmal vor genau 200 Jahren, da veröffentlichten die **Brüder Grimm** die erste Auflage ihrer „Kinder- und Hausmärchen“ – und schufen damit einen gewaltigen Geschichten-Fundus für die Opernbühne. Christoph Vratz hat sich an die musikalischen Spuren von Hänsel, Gretel und Co. geheftet.

Eine eigene Gattung „Märchenoper“? Die gibt es nicht – im Gegensatz zur „Literaturoper“. Sehr wohl aber gibt es Opern nach Märchenvorlagen. Am bekanntesten dürfte Engelbert Humperdincks „Hänsel und Gretel“ sein, wobei die Liste jener Werke, die längst vergessen sind, ungleich größer ist. Zu nennen wären dabei „Dornröschen“-Opern von Joseph Joachim Raff, Ferdinand Langer oder Andreas Weickmann. Nicht viel besser steht es um die Bekanntheit der „König Drosselbart“-Adaptionen, etwa von Gustav Kühlenkampff und Oscar Möricke, oder um „Die sieben Raben“, ein Werk Joseph Rheinbergers – allesamt Opern, die in der Zeit zwischen 1820 und 1880, also der Hochzeit der deutschen Romantik, entstanden sind.

Vorstufen dieser Märchenvertonungen kommen aus Frankreich. Dort wurden die Revolutions- und Schreckensopern abgelöst durch Märchenopern, die dem Geist der „opéra comique“ verpflichtet waren, etwa Isouards „Cendrillon“ und Boieldieus „Le petit chaperon rouge“ aus dem Jahr 1818 oder – ebenfalls französisch geprägt – Rossinis „Ce-

nerentola“ von 1817. Keine der Vorlagen für diese Opern basiert auf Märchen der Brüder Grimm, sondern auf stoffverwandten Vorläufern, den „Contes de Fées“ Charles Perraults etwa, des neben

Giambattista Basile wohl bedeutendsten Märchenverfassers früherer Jahrhunderte in Europa. Der Bogen der Vertonungen, die keinen Vorlagen der Grimm-Brüder Jacob und Wilhelm fol-

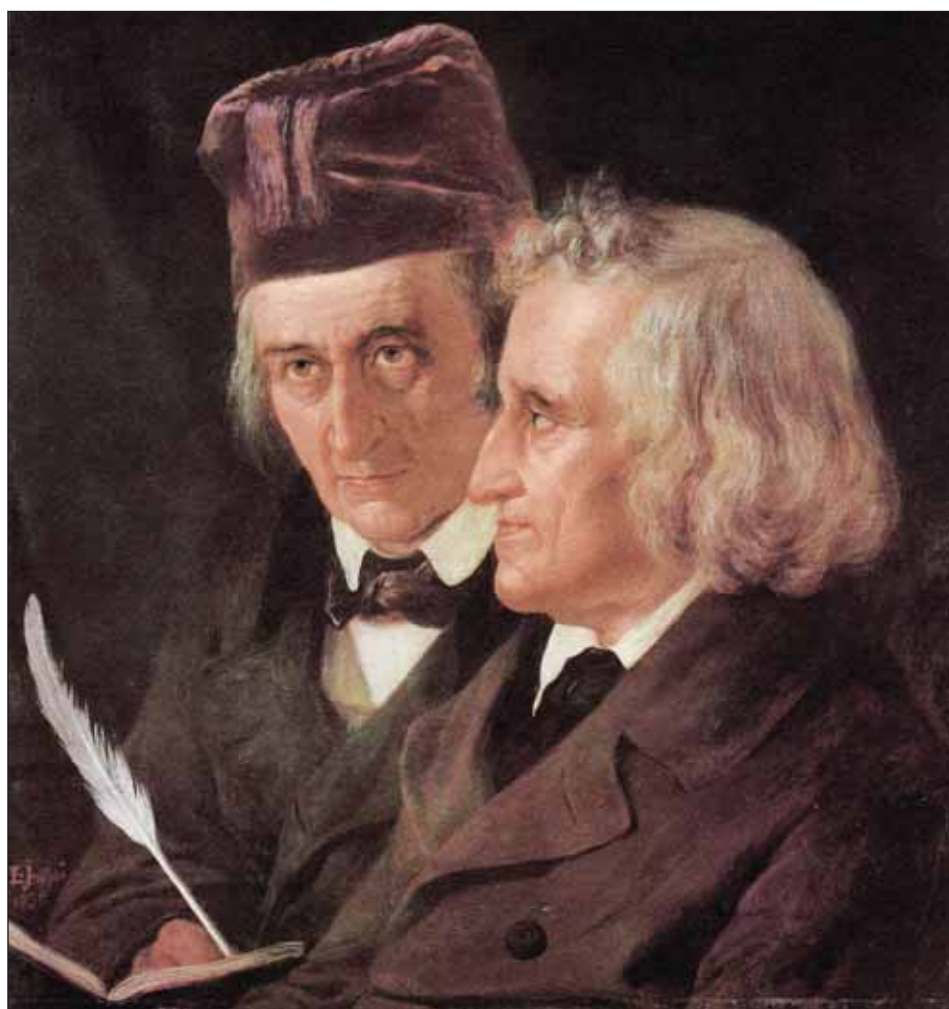


Foto: Wikipedia

Wilhelm (l.) und Jacob (r.) Grimm, hier auf einem berühmten Gemälde von Elisabeth Jerichau-Baumann, erfreuen sich noch heute größter Beliebtheit. Ihre Märchensammlung ist vermutlich die weltweit bekannteste – nicht nur wegen der Knusperhexe aus „Hänsel und Gretel“, auf der linken Seite in einer Darstellung des britischen Malers und Illustrators Arthur Rackham.

Die Entstehung der „Kinder- und Hausmärchen“

Mit dem Sammeln begonnen haben die Brüder Jacob und Wilhelm Grimm im Jahr 1807, allerdings noch ohne Absicht einer Veröffentlichung. Der mit ihnen befreundete Dichter Clemens Brentano plante die Herausgabe eines großen Märchenbuchs und bat sie, in seinem Namen die Arbeit zu intensivieren. 1810 sandten die Grimm-Brüder 50 handschriftliche Märchen an Brentano nach Berlin. Als sich abzeichnete, dass dessen Projekt nie Wirklichkeit werden würde, erwogen die Grimms eine eigene Publikation und redigierten die Texte, die nach mündlichen Vorlagen entstanden waren. Die stilistische Feinarbeit übernahm vor allem Wilhelm. Im Herbst 1812 war die erste Sammlung abgeschlossen und wurde an den Berliner Verleger Reimer geschickt. Die Auslieferung erfolgte um den 20. Dezember 1812, denn das erste Exemplar, das Wilhelm Grimm erhält, schenkt er Bettina von Arnim zu Weihnachten. Ein Verkaufsschlager waren die „KHM“ jedoch zunächst nicht, auch nicht der zweite Band von 1815. Danach jedoch wuchs die Zahl der Auflagen stetig, die Erfolgsgeschichte der Grimm'schen Märchen begann.

Buch-Tipps

Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Hg. v. Heinz Rölleke. 3 Bde. Stuttgart: Reclam

Heinz Rölleke: Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung. Stuttgart: Reclam

Susanne Meier: Liebe, Traum und Tod. Die Rezeption der Grimmschen Kinder- und Hausmärchen auf der Opernbühne. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier



gen, spannt sich weit und zieht über Russland (z. B. Glinkas „Ruslan und Ludmilla“ und Tschaikowskys „Undine“) wieder bis zurück nach Frankreich, beispielsweise zu Paul Dukas, der im Jahr 1907 die Oper „Ariane et Barbe-Bleue“ schuf.

Dass ausgerechnet mit Beginn des 19. Jahrhunderts das Interesse an Märchenstoffen neu erwächst, ist kein Zufall.

Eine der Voraussetzungen bildet die Hinwendung der Romantiker zu mittelalterlichen Stoffen und zum Volkslied. Das Schauerhafte, das Numinose, das Un-Erklärbare, das Wunder – nicht nur bei Schriftstellern wie Clemens Brentano und Achim von Arnim, Ludwig Tieck oder E. T. A. Hoffmann bekommen diese Themen und Motive ein neues Gewicht. Auch bei Librettisten und Komponisten werden sie beliebt, und es überrascht nicht, dass ausgerechnet Webers „Freischütz“ mit seinen samuel-seltsamen Freikugeln zur ersten deutschen Nationaloper avanciert.

Wie aber entsteht eine solch märchenhafte Oper? Nur mit gewissen Zutaten des Märchens – Motive, Figuren und Handlungen – ist es nicht getan. „Die zweite Schicht des Märchens, die möglichen Bedeutungen der Bilder, das mangelnde Innenleben der Figuren, all das lässt sich nicht durchgängig auf eine Opernbühne bringen“, behauptet der Wuppertaler Literaturwissenschaftler Heinz Rölleke, der einen Großteil seines Forscherlebens den Brüdern Grimm und ihren Texten gewidmet hat. Bereits Franz Liszt hat in einem Essay über Raffs „Dornröschen“ moniert, der Komponist habe den „inneren Sinn des Volksmärchens“ verwischt, außerdem vermisse er, Liszt, „einiges von jenem sym-

bolischen Elemente“. Liszt mahnt, dass sich das Besondere des Märchens, „bei denen insbesondere das Phantastische irgend eine naheliegende Wahrheit umschleierte“, rasch verliert, „je mehr die Poeten sich dieser Stoffe bemächtigen und zu den ihrigen machen.“ Ein Mahnruf, der nicht recht gehört werden wollte.

Der Märchenheld wird mindestens auf eine Probe gestellt – das passt gut in die Oper

Schaut man sich die vertonten Märchenstoffe an, so sind es vor allem die populären Geschichten, die für opernwürdig befunden wurden: neben „Hänsel und Gretel“ vor allem „Dornröschen“, „Aschenputtel“, „Schneewittchen“. Bekannte Stoffe haben es grundsätzlich leichter, das gilt nicht nur fürs Märchen. Doch gibt es einige märchenspezifische Elemente, die sehr gut auf einer Opernbühne funktionieren: Da das Märchen keine Vorgeschichte kennt, erleichtert das auch dem Opernbesucher den Einstieg; der Handlungsimpuls wird stets durch eine Mangellage ausgelöst (nicht genug zum Essen; Eltern tot etc.); der Märchenheld wird auf mindestens eine Probe gestellt – auch das ein sehr opernfrendliches Strukturmerkmal.

Ausnahmen bestätigen die Regel: Zu den wenig(er) bekannten Märchen, die erst durch ihre Vertonung populär wurden, zählen die beiden Opern „Der Mond“ und „Die Kluge“ von Carl Orff. „Bezeichnend ist“, so Heinz Rölleke,

Foto: PR



Kaum ein anderer kennt sich in Sachen Brüder Grimm so gut aus wie der Literaturforscher Heinz Rölleke.

„dass gerade ‚Die Kluge‘ im strengen Sinne gar kein Märchen ist, sondern ein Schwank, wo eine listige Frau aus der Unterschicht sich durchsetzt – das ist keineswegs märchenspezifisch. Ein Märchen braucht ein Wunder.“ Daher ist auch „Der Mond“ kein wirkliches Märchen, eher eine Parabel. Bezeichnend ist Orffs Aussage, wonach dieses Werk seinen „Abschied von der Romantik“ dokumentiert. Erstaunlich ist, dass Orff den Text seines Librettos teils wörtlich der Grimm'schen Vorlage entnommen hat. Möglich gemacht wird das durch die Einführung eines Erzählers: „Märchen und Märchenerzähler gehören zusammen“, erläutert der Komponist, „und so ließ ich das kleine Welttheater mit einem Erzähler (...) beginnen und schließen.“ Im Sinne Bertolt Brechts wird durch Verfremdung die theatralische Situation aufgebrochen; gleichzeitig erlaubt dieser Schritt, möglichst nah am Text der Brüder Grimm zu bleiben.

Einen Schritt weiter als Carl Orff geht Siegfried Wagner in „Das Fluchlein, das Jeder mitbekam“. Hier tritt nicht nur Wagner selbst als Komponist auf, sondern er lässt sich sogar von Jacob Grimm die Leviten lesen: „Ja! Um des Himmels Willen! Siegfried! Welch wüster Chor! Alles sauft und Alles raucht! Kommt das

in meinem Märchen vor?“ Siegfried Wagner, Sohn Richard Wagners, war ein exzellenter Märchenkenner. Bereits in seiner ersten Oper vom „Bärenhäuter“ hat er zwei Grimm-Texte zusammengeführt: „Des Teufels rußiger Bruder“ und „Der Bärenhäuter“. Beiden Texten ist das Motiv des abgedankten Soldaten gemeinsam, der, auf Reichtum aus, mit dem Teufel einen Pakt schließt und die jüngste von drei Schwestern heiratet. Noch einen Schritt weiter geht Wagner in „An allem ist Hütchen schuld“. Hier hat die Forschung Motive aus 27 Märchen nachgezählt, die kaleidoskopartig zusammengeschüttelt werden.

Allerdings folgt die Oper ihren eigenen Gesetzen. So verlangt beispielsweise die Mangellage der Helden nach Emo-

tionalisierung, etwa der Sehnsucht nach einem Partner. Im Märchen wird zwar viel geheiratet, aber ohne emotionale Regung. Allenfalls ein „glücklich“ charakterisiert die Situation. In der Oper darf die Isolation des Märchenhelden nicht zu lange dauern. Sie darf zwar als Ruhepol in eine Handlung eingebunden sein, doch darf sie nicht zum tragenden Element werden. Während im Märchen am Ende oft materieller Gewinn wartet (Geld und Gold), zählt in der Oper vor allem das Sich-Finden der Liebenden.

Mitunter sind Umdeutungen eines Märchentextes auch ganz einfach der Praxis geschuldet. Was wäre „Hänsel und Gretel“ ohne das Besenbinder-Lied? Bei den Brüdern Grimm ist der Vater von Beruf Holzhacker. Nur – wie sollte

Einige Opern nach Märchen-Vorlagen

Gioacchino Rossini: La Cenerentola (1817)
 André-Ernest-Modeste Grétry: Raoul Barbe Bleue (1789)
 Engelbert Humperdinck, Hänsel und Gretel (nach Grimm) (1893), Dornröschen (1902)
 Siegfried Wagner: Der Bärenhäuter (1899)
 Ermanno Wolf-Ferrari: Cenerentola (1900)
 Jules Massenet: Cendrillon (1899)
 Paul Dukas: Ariane et Barbe-bleue (1907)
 Béla Bartók: Herzog Blaubarts Burg (1911)
 Friedrich Klose: Ilsebill (nach Grimm) (1903)
 Othmar Schoeck: Vom Fischer und seiner Frau (nach Grimm) (1930)
 Carl Orff: Der Mond (1939), Die Kluge (nach Grimm) (1943)

Daniel Müller-Schott

„Seine Aufführungen haben die gewinnende Frische der Wiederentdeckung.“
The Sunday Times, London

Prokofiev - Britten
 The Cello Symphonies
 Daniel Müller-Schott
 WDR Sinfonieorchester Köln
 Jukka-Pekka Saraste
 C 847121 A

NEU

Shostakovich
 Cello Concertos No. 1 & 2
 Daniel Müller-Schott
 Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
 Yakov Kreizberg
 C 659 081 A

LIVE:
 22./25.11. Wien
 29.11. Frankfurt
 30.11. Hamburg
 01.12. Brüssel

www.orfeo-international.de

ORFEO

www.theCellist.com

man das adäquat in Musik setzen? Ein Märchen eins zu eins auf der Opernbühne umzusetzen funktioniert nicht, es sei denn, man greift wesentlich in die Substanz des Textes ein. Denn die Figuren im Märchen lernen nicht. „Sie schließen eine Episode ab und beginnen die nächste, als sei nichts gewesen. Sie behalten nichts, haben kein Gedächtnis“, so Heinz Rölleke. Anders in der Oper. Die Mutter von Hänsel und Gretel erkennt am Ende von Humperdincks Vertonung ihr Fehlverhalten. Sie bereut, dass sie ihre Kinder sozusagen in den sicheren Tod geschickt hat. Oder bei Othmar Schoeck in „Vom Fischer und seiner Frau“. Bei den Brüdern Grimm wird die Frau zunehmend maßloser und wünscht sich immer mehr, kehrt aber am Ende wieder zur Ausgangssituation zurück. Sie sitzt in ihrer armseligen Hütte und hat nichts. Strukturell hat Schoeck die Vorlage übernommen. Auch dort „sitt“ die Frau „all wedder in Pißputt“, doch das Paar wirkt geläutert. Wenn es am Ende gemeinsam die Fi-

scherweise singt, erscheint das Leitmotiv wie verwandelt. Aus Unersättlichkeit ist eine innere Zufriedenheit geworden.

Märchenstoffe, die auf die Opernbühne gelangen, sind also auf eine Individualisierung der Figuren angewiesen. Dadurch entfernt sich die musikdramatische Version vom Volksmärchen Grimm'scher Prägung. In welche Richtung dies geschieht, ist unterschiedlich. Das zeigt sich allein bei der Suche nach einer geeigneten Genre-Zuordnung. Schoeck hat „Vom Fischer und seiner Frau“ als eine „Dramatische Kantate“ bezeichnet, Friedrich Klose nennt seine „Ilsebill“ eine „Dramatische Symphonie“. Allgemein gesprochen, lassen sich schwerpunktmäßig drei Typen voneinander unterscheiden: die komische ‚Märchenoper‘, die romantische oder biedermeierliche Oper und schließlich die psychologisch-symbolistische Oper. Als Vertreter der letztgenannten Gruppe wäre „Ritter Blaubart“ zu nennen, zugleich Beispiel für einen jener Märchenstoffe, die nicht durch die Grimms auf die Opernbühne gelangt sind. In den „Kinder- und Hausmärchen“ findet sich der Text nur in der Erstauflage, in allen weiteren Auflagen wurde er außen vor gelassen. Für die Musikgeschichte wurde daher die Perrault-Vorlage von 1697 zur literarischen Hauptquelle. Es wird die Geschichte eines frauenmordenden Mannes erzählt, der seiner jungen Frau untersagt, eine Tür seines Hauses zu öff-

nen. Maurice Maeterlinck hat diesen Stoff bearbeitet, Paul Dukas hat ihn vertont, bevor ein gewisser Herbert Bauer (unter dem Pseudonym Béla Balázs) diese Vorlage aufgriff und seinerseits ein Libretto einrichtete. Auf dieser Textfassung basiert Béla Bartóks „Herzog Blaubarts Burg“, ein Psychodrama im modernen Sinne. Mit dem genuinen Märchen hat das wenig zu tun, mit Ausnahme des erzählten Kerns und einigen märchenhaften Zutaten, etwa der symbolischen Zahl der sieben verschlossenen Türen. Bartóks Oper ist ein Beispiel für die Verbindung zwischen volksgebundener Tradition – man nehme nur die im Volksliedton gehaltenen Eingangsverse von Judith und Blaubart – und modernem Künstlertum.

Unter den so genannten ‚Märchenopern‘ findet man etliche Werke, die indirekt mit den Brüdern Grimm in Zusammenhang gebracht werden, aber letztlich gar nicht auf ihren Texten basieren. Das gilt übrigens auch für Ballett-Versionen wie Tschaikowskys „Dornröschen“ oder Prokofjews „Cinderella“. Es gibt jedoch einen Komponisten, dessen Opernwerk gespickt ist mit Grimm-Einflüssen: Richard Wagner. Er hat Grimms Märchen nachweislich geschätzt. Auffallend daher, dass sich bis zum „Lohengrin“ keine Spuren davon in seinen Werken finden („Die Feen“ beruht auf einem Gozzi-Märchen: „La donna serpente“). Am stärksten mär-

Märchenfiguren lernen nicht. Sie schließen eine Episode ab und beginnen die neue

Foto: Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M.



Wagners Mythologie im Kleinen: Engelbert Humperdinck verfasste mit „Hänsel und Gretel“ die berühmteste Märchenoper aller Zeiten.

Aktuelle Edition

Die „Es war einmal“-Edition enthält neben der „Hänsel und Gretel“-Einspielung mit Hermann Prey und Edda Moser unter Heinz Wallberg auch die beiden Orff-Opern „Der Mond“ und „Die Kluge“. Wolfgang Sawallisch leitet in diesen bekannten Einspielungen ein Sängersenemble um Elisabeth Schwarzkopf, Heinz Hotter und Gottlob Frick. Außerdem gibt es Tschaikowskys „Dornröschen“ sowie Prokofjews „Aschenputtel“ (beide mit dem London Symphony unter André Prévin). Die letzte CD bietet Ausschnitte aus Werken von Offenbach, Massenet, Rossini u. a.

„Es war einmal...“ – Grimms Märchen in der Musik; Humperdinck: Hänsel und Gretel; Orff, Der Mond, Die Kluge u. a.; Hermann Prey, Edda Moser, Elisabeth Schwarzkopf, Barbara Hendricks, Frederica von Stade, André Prévin, Heinz Wallberg, Rudolf Kempe, Roger Norrington u. a.; EMI 9 CD 5099997367826

Humperdinck beim Ringelreihen mit
Hänsel, Gretel und der Hexe.

chenbeeinflusst ist der „Ring“: „Das ‚Märchen von einem der auszog das Fürchten zu lernen‘ war für Wagner vor allem bei der Planung des ‚Siegfried‘ zeitweise geradezu ein Leittext“, erklärt Heinz Rölleke. Wagner erhärtet dies in einem Brief vom Mai 1851. Hier verweist er auf den Märchenstoff und gesteht: „Denke Dir meinen schreck, als ich plötzlich erkenne, daß dieser bursche niemand anders ist, als – der junge Siegfried, der (...) Brünnhilde erweckt.“ Die komplette Wechselrede zwischen Siegfried und Mime legt davon Zeugnis ab: „Nur wer das Fürchten nicht erfuhr,/ schmiedet Notung neu.“ Siegfried lernt das Fürchten nicht, kühn tötet er den Drachen; allerdings versteht er die Sprache der Vögel. Der Waldvogel soll ihn zur – dornröschengleich – schlafenden Brünnhilde führen: „Die Braut gewinnt,/ Brünnhild erweckt ein

Feiger nie:/ nur wer das Fürchten nicht kennt.“ Selbst die Funktion des Waldvogels ist eindeutig märchenhaft. In „Hänsel und Gretel“ sitzt ein „schönes schneeweißes Vöglein“ auf einem Ast und singt. „Als es fertig war, schwang es seine Flügel und flog vor ihnen her, und sie gingen ihm nach.“ Auch Parallelen zu „Der wunderliche Spielmann“ ließen sich nachweisen.

Richard Wagner wusste, dass er mit seinem „Ring“ und seinen anderen Opern die Stoffe des Mittelalters und der nordischen Mythen operngeschichtlich so weit besetzt hatte, dass niemand nach ihm es wagen würde, in diese Richtung weiter zu komponieren. Er selbst hat seinen Kollegen indirekt den Weg vorgegeben, als er erklärte, wo man fündig werden könnte, „ohne in



Nachahmung seiner Werke zu verfälschen“, wie der Dirigent Siegmund von Hausegger bezeugt hat: „Es ruhe (...) 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.“



*Erstmals in
der Vorführung...*

dynavox
IMPULS

HIGH END ON TOUR
UNTERHALTUNGSELEKTRONIK ERLEBEN

17. + 18.11.2012 HAMBURG/COMMUNDO TAGUNGSHOTEL



**...DIE IMPULS-Box
DER SPEZIALIST FÜR DIE MÜHELOSE
WIEDERGABE DYNAMISCHER EXTREME.**

VON DER AUFDECKUNG FEINST VERÄSTELTER HARMONIE-
STRUKTUREN BIS ZUR SNARE DRUM WIE EIN PISTOLEN-
SCHUSS, WERDEN SIE, MIT DER EBENSO FEINZEICHNENDEN
WIE EXPLOSIVEN WIEDERGABE, DER DYNAMIK UND RÄUMLI-
CHEN FASZINATION, IHRE MUSIKSCHÄTZE NEU ENTDECKEN.

*Garantiertes
Klangerlebnis!*



**AUSGEZEICHNET MIT DEM
INNOVATIONSPREIS 2012**

Eine herausragende Entwicklungs-Leistung

www.dynavox-audio.de

Sintron Vertriebs GmbH · 76473 Iffezheim · Tel: 0 72 29 - 18 29 50 · info@sintron.de

Schweiz: Sinus Technologies · CH-3257 Ammerzwil · Tel: + 41 - 3 23 89 17 19 · info@sinus-technologies.ch

Österreich: Audio Electronic Hi-Fi Geräte · Himbergerstr. 27 · A-1100 Wien · Tel: + 43 - 1 68 97 6 94 · office@audioelectronic.com