



Engelbert Humperdinck, ca. 1885
(Stadtarchiv Siegburg, Bestand E.
Humperdinck)

INHALT

VORWORT	8
 LIBRETTISTINNEN UND LIBRETTIST	
<i>Wolfram Wette</i> Adelheid Wette: Dichterin des Librettos zur <i>Hänsel und Gretel</i> -Oper	12
<i>Christian Ubber</i> Ein „Bruch zwischen Dichterin und Komponist“? Wolfram Humperdinck und die <i>Königskinder</i> im Nationalsozialismus	26
<i>Philipp Haug</i> „Enthüllungen!“ Elisabeth Ebeling, Clara Eisenthal und Engelbert Humperdinck	42
<i>Bernhart Ohnesorge</i> Erinnerungen an Hedwig Humperdinck und ihre Familie	54
<i>Claudius Hille</i> Gemischte Gefühle – Das Verhältnis zwischen der Familie Humperdinck und dem Librettisten Robert Misch	64
 SCHÜLER	
<i>Jutta Lambrecht</i> Leo Blech	88
<i>Matthias Henke</i> „Waldkönig“ Humperdinck und „Fritzchen“ Hollaender	102
<i>Christian Ubber</i> Robert Stolz als Humperdinck-Schüler: Eine Spurensuche	112

INSTRUMENTE

Maximilian von Koskull 122
„Mein unzertrennlicher Begleiter“ – Engelbert Humperdinck und
sein Bechstein-Flügel im Jahr 1890

Jared Rothe 136
Der Mand-Olbrich-Flügel Engelbert Humperdincks

WEITERE THEMEN

Christian Ubber 156
Mirakel, Murnau, Quo vadis: Engelbert Humperdinck und das Medium Film. Eine
gedankliche Rundreise von Humperdinck über Murnau und Hitchcock zu Rein-
hardt und zurück zu Humperdinck

Christian Ubber 174
Wolfram Humperdinck und Carl Goerdeler: Dokumente im Stadtarchiv Siegburg
als Quellen zur Geschichte des Widerstands gegen Hitler

KURZBIOGRAFIEN DER AUTOREN UND HERAUSGEBER 196

EIN „BRUCH ZWISCHEN DICHTERIN UND KOMPONIST“? WOLFRAM HUMPERDINCK UND DIE *KÖNIGSKINDER* IM NATIONALSOZIALISMUS

Engelbert Humperdincks 1910 in New York uraufgeführte Oper *Königskinder* hatte ab 1933 auf den Spielplänen der deutschen und österreichischen Opernhäuser einen schweren Stand – der Grund war der jüdische Hintergrund der Librettistin Elsa Bernstein (1866–1949), die 1942 ins KZ Theresienstadt deportiert wurde. Allerdings wurden die *Königskinder* im Nationalsozialismus nie verboten. Bis 1941 wurde Bernsteins – unter dem Pseudonym Ernst Rosmer erscheinendes – Schauspiel *Königskinder* im Verlag S. Fischer publiziert; und bis zur kriegsbedingten Einstellung des Theaterbetriebs 1944 wurde Humperdincks Oper gespielt, mindestens bis 1943.¹

Für die Jahre 1933 bis 1943 lassen sich eine Reihe von *Königskinder*-Aufführungen nachweisen (weitere haben aber mit Sicherheit stattgefunden):² Düsseldorf (1933/34), Schwerin³, Karlsruhe⁴ und Gera (jeweils 1934/35), Staatsoper München⁵ (1935/36 und 1938/39 unter Hans Knappertsbusch), Köln (1936/37, 1938/39⁶ und, unter Günter Wand, 1939/40⁷), Koblenz⁸ (1936/37), Staatsoper Wien⁹ (1938/39), Halle, Bonn¹⁰, Aachen¹¹, Dortmund¹² und Dessau (1939/40), Freiburg¹³, Deutsches Opernhaus Berlin und Troppau (heute Opava/Tschechien)¹⁴ (1940/41), Leipzig (1940/41, 1941/42), Gießen (1941/42)¹⁵, Stuttgart (1942/43)¹⁶.

Der vorliegende Beitrag baut auf meinem Aufsatz *Wolfram Humperdinck und die Arisierung der Königskinder im Nationalsozialismus: Die Verdrängung der Elsa Bernstein aus der Werkgeschichte*³⁴ auf und führt, ange-regt durch die in Bernhart Ohnesorges Text wiedergegebenen Briefe über Elsa Bernstein, einige Gedanken daraus weiter.

I

Engelbert Humperdincks Sohn Wolfram (1893–1985) – Regisseur und Stellvertretender Intendant am Theater in Leipzig 1933 bis 1941, danach Intendant in Kiel bis 1945 – hatte die *Königskinder* bereits in den Spielzeiten 1925/26 in Oldenburg, 1926/27 in Hagen, 1929/30 in Königsberg, und nach dem Krieg 1954/55 noch einmal in Gelsenkirchen/Duisburg inszeniert. Er setzte sich dafür ein, dass das Werk auch nach 1933 gespielt werden konnte, wie seine Korrespondenz mit der NSDAP und der Reichstheaterkammer in den Jahren 1935 und 1939 belegt – im vollen Bewusstsein der Folgen, die für die Librettistin Elsa Bernstein daraus erwachsen konnten (Verlust des Urheberrechts).¹⁷

Seine argumentative Taktik sah folgendermaßen aus: sein Vater Engelbert Humperdinck habe die ursprüngliche Fassung – das 1897 in München uraufgeführte Melodram *Königskinder* – grundlegend überarbeitet und zur Oper umgewandelt, die mit größtem Erfolg 1910 in New York ihre Premiere erlebte. Seine Umarbeitung betraf nicht nur die Musik, sondern auch den Text des Werks. Humperdinck selbst habe den Text so tiefgreifend bearbeitet, dass darin kaum noch Spuren der ursprünglichen Textfassung von Bernstein/Rosmer enthalten seien; er habe Bernstein also aus dem Text „herausbearbeitet“. Dies habe sogar zur Folge gehabt, dass es zu einem Bruch in der freundschaftlichen Beziehung zwischen Humperdinck und Bernstein gekommen sei. Auf den Punkt gebracht: Wolframs Strategie war eine „Arisierung“ der *Königskinder* durch das Herausdrängen der Elsa Bernstein aus der Werkgeschichte.

Erstmals legt Wolfram seine Argumentation in einem Schreiben vom Juli 1935 an Walter Stang, den Leiter der Abteilung „Kunstpflge“ im sogenannten „Rosenberg-Amt“ für geistige und weltanschauliche Erziehung der NSDAP, dar:

Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei

Reichsleitung

Reichsgeschäftsstelle:
München, Briennerstraße 45
Telefon: München 41, Telefax 30
Telefon-Nummern: 34901, 35344 u. 35081
Telegraphische Zeichen 23 219



Kanzlei der Partei: „Deutscher Reichsausschuss“
Reichshaus der Zeitung: Leipzigerstraße 11
Telefon-Nummern 30407
Telegraphische Zeichen: 30401
Telefon-Nummern 30401

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
Weichstr. 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 ausserordent-
lich aufschlussreich. Wir haben in dem vorliegenden Falle den
Standpunkt vertreten, dass ein hervorragendes Werk der Opern-
literatur, 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 empfeh-
lenswerten Opernwerke stehen. Ob dieses Verzeichnis allerdings
bereits zum Herbst herausgegeben wird, ist noch nicht sicher.

Heil Hitler!

AMT FÜR KUNSTPFLEGE
Kulturpolitisches Archiv.



Gerigks

Stadtarchiv
Siegburg

Poststempelformeln fallen bei allen parteiamtlichen Schreiben weg.

Brief Herbert Gerigks an Wolfram
Humperdinck vom 18.7.1935
(Stadtarchiv Siegburg, Bestand
W. Humperdinck)



Villa Ebeling 2020 (nightphotos.de)

„ENTHÜLLUNGEN!“ ELISABETH EBELING, CLARA EISENTHAL UND ENGELBERT HUMPERDINCK

The Professor of Composition Engelbert Humperdinck took up residence in November 1900. In accepting the Berlin post Humperdinck had exiled himself from the Rhineland, an estrangement that, barring holidays, would last the rest of his life. The children's author Elisabeth Ebeling offered him initial lodging in her huge Gothic-revival villa in Wannsee, and a small apartment was taken in town near his classes.¹

Humperdinck fand sich nach seinem Wechsel in die Reichshauptstadt belagert mit Anfragen und Vorschlägen. Und so begann er im April 1901 intensiv an *Dornröschen* zu arbeiten. Bereits vier Jahre zuvor hatten dem bekannten musikalischen Märchenerzähler (*Hänsel und Gretel* 1893, aber auch *Schneewittchen* 1888 oder *Die sieben Geißlein* 1895) Bereits vier Jahre zuvor hatten Elisabeth E usw. dem bekannten musikalischen Märchenerzähler das Libretto zugeschickt.

So wurde die Beziehung zwischen Humperdinck und Ebeling noch 2020 beschrieben. Prägnant, neutral, doch unvollständig; aber immerhin besser, als sie zuvor gezeichnet worden war: „Seine schon bejahrte Gönnerin Elisabeth Ebeling hegt für ihren Lebensabend keinen sehnlicheren Wunsch, als das von ihr dramatisierte Märchen ‚Dornröschen‘ von Humperdinck vertont zu sehen.“³ Er könnte ihre großzügige Gastlichkeit auf die Dauer nicht ohne Gegenleistung annehmen. Engelbert Humperdinck ließ sich „der Not gehorchend“ überreden und das Ergebnis „would be the worst failure of his career“⁴. Elisabeth Ebeling trüge aus egoistischen Motiven alle Schuld am Floppen von *Dornröschen*. „Das Märchen, dieses zarte Geschöpf aus einer andern Welt, war von [ihren] rauen Menschenhänden vergewaltigt worden.“⁵ Weil sie Humperdinck in Berlin in ihrem Hause habe wohnen lassen, sah er sich genötigt, ihren Text anzunehmen. Ungeachtet des Widerspruchs, dass sich Humperdinck irgendwie doch eher von der „Poesie des Originalmärchens“⁶ habe inspirieren lassen und seine Änderungs- und Verbesserungsvorschläge von der Textdichterin alle „willig angenommen“⁷ worden waren,



In das Tagebuch 1901 eingelegte Postkarte²

fragt man sich aber doch, wieso sich Humperdinck von einer der engsten und herzlichsten Freunde der Familie emotional derart unter Druck gesetzt gefühlt haben sollte.

Zugegeben: Elisabeth Ebeling war sehr beharrlich in dem Verlangen, ihr *Dornröschen* zu einer Bühnenaufführung zu verhelfen. Nach eigener Erzählung platzte die Aufführung „im Volkstheater in München [...], da das Theater bankrott machte.“⁸ Acht Anfragen schickte sie allein im Laufe des Jahres 1895 an Humperdinck. Aber selbst ihre originelle, in Gedichtform verfasste Beschwerde, „Ritter Engelbert“ solle endlich sein Versprechen einlösen, lief ins Leere.

*Schon wieder naht des Jahres Ende,
Bald sehn wir an der Sonnenwende
Und immer noch ruht schlafumfangen,
Geschloßnen Aug's, mit züchtigen Wangen
Dornröschen, in dem Turm gesperrt
Und harrt auf Ritter Engelbert.
Will er denn nie den Stab erheben,
den Wunderstab, der sie zum Leben*



Robert Stolz

Robert Stolz 1915 (Wikimedia)

ROBERT STOLZ ALS HUMPERDINCK-SCHÜLER: EINE SPURENSUCHE

Den Unterricht, den der spätere Operettenkomponist Robert Stolz (1880–1975) bei Humperdinck erhalten haben soll, umgibt ein Geheimnis. Archivalische Belege, etwa in den Humperdinck-Nachlassbeständen in Frankfurt und Siegburg, ergeben dafür keine Hinweise, ebenso wenig Humperdincks Tagebuchaufzeichnungen.

Hauptquellen für den Unterricht, den Stolz bei Humperdinck nahm, sind seine eigenen Angaben, zunächst in der von Stolz autorisierten Bildbiografie *Melodie eines Lebens*:

Zu seinen entscheidenden Lehrern zählt er Engelbert Humperdinck (1854–1921). Diesem Finder eines neuen Märchentones in der Musik [...] verdankt er Unschätzbare: In der Kunst der Instrumentierung und der Umsetzung musikalischer Ideen und Gedanken in die Wirklichkeit des Szenischen hat ihm der Klassiker der Märchenoper und Schöpfer subtiler Bühnenmusiken für Max Reinhardts Shakespeare-Inszenierungen am Berliner Deutschen Theater den Weg gewiesen.¹

Ausführlicher erzählt Stolz in der Autobiografie *Servus Du*:

Vater [...] war befreundet mit Johann Strauss, Johannes Brahms, Anton Bruckner und Engelbert Humperdinck. Bei dem letztgenannten, einem freundlichen, gütigen Manne, konnte ich als Halbwüchsiger dank des Kontaktes, den mein Vater mit ihm pflegte, Unterricht nehmen. Humperdinck war es, der mich ein grundlegendes Verständnis für die Kunst der Komposition lehrte, und zwar am Beispiel der „Lieder ohne Worte“ von Felix Mendelssohn Bartholdy, von denen jedes einzelne in Struktur, Stimmung und Technik ein Musterbeispiel an Perfektion darstellt.²

Über diese Quellen gelangte Stolz als Humperdinck-Schüler auch in die neuere Humperdinck-Literatur.³

In der Zeittafel der Autobiografie wird das Jahr 1896 genannt als dasjenige für die „Staatsprüfung am Wiener Konservatorium. (Stolz war u. a. Schüler von Robert Fuchs und Engelbert Humperdinck.)“⁴ Nimmt man diese Angabe (und Stolz' Aussage „als Halbwüchsiger“) wörtlich, so hat erstens der Unterricht bei Humperdinck vor seiner Staatsprüfung und zweitens offenbar am Wiener Konservatorium stattgefunden. Da allerdings Humperdinck nie Lehrer am Wiener Konservatorium war, müsste der Unterricht „als Halbwüchsiger“ folglich in Mainz oder Frankfurt (Hoch'sches Konservatorium oder privat) stattgefunden haben.⁵

Die Tagebucheinträge Humperdincks⁶, die in der Regel sehr penibel Auskunft geben über seine Einzelstunden, lassen jedoch nicht erkennen, dass Robert Stolz Unterricht bei ihm nahm. Ebenso wenig tritt der Name in den Unterrichtsnotizen, die Humperdinck über seine Stunden am Hoch'schen Konservatorium führte, auf. Dort ist immerhin jeder Studierende, der etwa in den von Humperdinck geleiteten Konservatoriumschören vertreten war, in den Anwesenheitslisten aufgelistet, in den Theoriefächern sowieso.⁷

So gibt es nur einen möglichen Berührungspunkt zwischen Humperdinck und Robert Stolz: Als Humperdinck vom 15. bis 22. Dezember 1894 in Wien anlässlich der dortigen Erstaufführung von *Hänsel und Gretel* war, besuchte er gemäß seiner Tagebucheinträge am 18. Dezember das Konservatorium, bewunderte die schöne Treppe und lernte den (namentlich nicht genannten) Direktor kennen. Angaben zu einer etwaigen Gastvorlesung oder zu Unterrichtsbesuch finden sich nicht. Sollte Stolz zu dieser Zeit dort Student gewesen sein, könnte es zu einer Begegnung gekommen sein, die dann aber nicht so prägnant war, dass sie in Humperdincks Kalendernotizen Eingang gefunden hätte.

DER MAND-OLBRICH-FLÜGEL ENGELBERT HUMPERDINCKS

Klavierbauentwicklung ab 1800

Der Klavierbau erlangte zu Humperdincks Zeit seine Blüte. Der moderne Flügel, wie wir ihn heute kennen, wird so seit etwa 1890 gebaut. Seitdem sind kaum noch konstruktive Veränderungen entstanden. Die Zeit der großen Klaviervirtuosen erwuchs auf deutlich einfacheren Instrumenten zu einer Komplexität, die später unübertriffen blieb. Während man noch bei Liszts frühen Konzerten bangen musste, dass der Flügel das Konzert überstand, kam der Klavierbau im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Vollendung.

Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren Klaviere und Flügel bzw. deren Vorgängerinstrumente eine teure Besonderheit, die nur wenigen Mensch vorbehalten war. So liest man es auch in Carl Mands Nachruf, in dem beschrieben wird, dass er als Jugendlicher bereits ein gefragter Stimmer war:

Jedes Klavier, in damaliger Zeit ein seltener Besitz und Luxusgegenstand, welcher schon einen gewissen Wohlstand des Eigenthümers voraussetzen ließ, war stets ein lebhafter Anziehungspunkt für den Knaben, der sich, der Schule kaum entwachsen, seiner Lieblingsneigung folgend, mit seltenem Eifer auf die Stimmkunst warf.

Schon mit 15 Jahren bereiste Carl Mand als Klavierstimmer Rheinland und Westfalen und leistete so Hervorragendes in seinem Fache, daß der längst verstorbene Musikdirektor Anschütz, ein Mann, welcher äußerst karg mit seinem Lobe zu sein pflegte, ihn „einen Mozart im Stimmen“ nannte.¹

Geboren 1811, ausgebildet in Österreich, gründete er 1835 das gleichnamige Klavierbauunternehmen in Koblenz. Im gleichen Jahr gründete Heinrich Engelhard Steinweg sein erstes Klavierbauunternehmen, welches später als Grotrian-Steinweg firmierte. Erst später wanderten die Steinwegs nach New York aus. Bechstein

gründete sein Unternehmen beispielsweise erst später, um 1853. Die Daten stehen exemplarisch für die Veränderung, die sich durch die Branche zog. Das Klavier entwickelte sich in diesen Jahren vom exklusiven Experimentierkasten zur Bespaßung der Wohlhabenden und schließlich zu einem Industrieprodukt, das in Massen hergestellt und weltweit exportiert wurde.

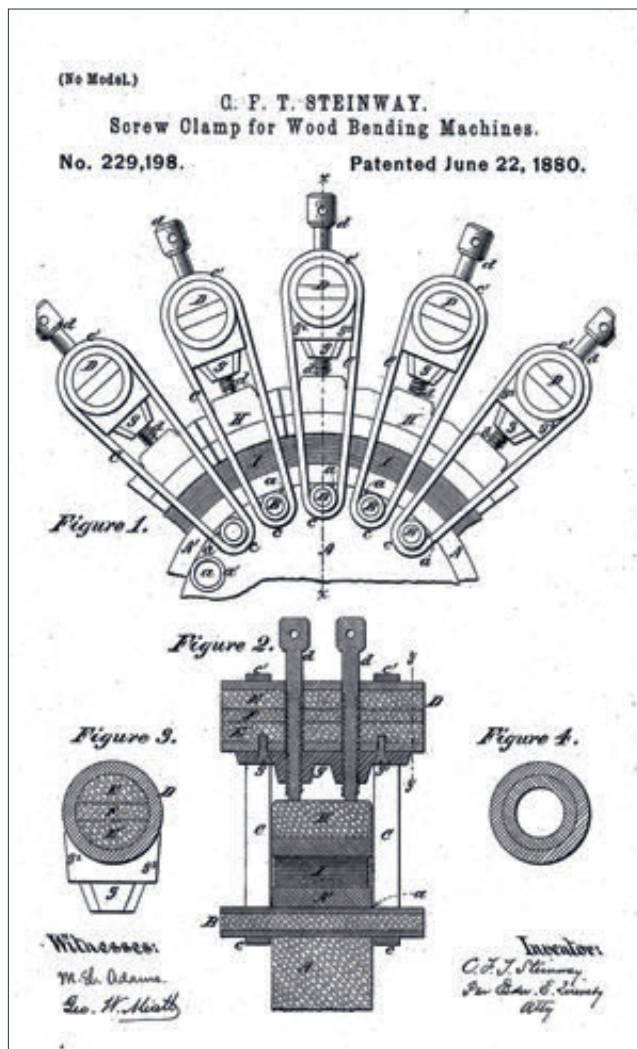
Dieser Entwicklung lagen einige Voraussetzungen zu Grunde:

1. Die Popularität der Klaviermusik (Liszt, Thalberg, Wieck etc.).
2. Das Klavier eignete sich besonders, um ein breites Spektrum an Musik im häuslichen Umfeld zu reproduzieren; davon zeugen auch die zahlreichen Klaviertranskriptionen bekannter Opern. Das Grammophon ab 1887 und das Radio ab 1910 kamen erst deutlich später auf.
3. Die steigende Nachfrage setzte eine handwerkliche Klavier-Evolution in Gange.
4. Die aufkommende Industrialisierung ermöglichte schließlich die Vollendung.

In den frühen Jahren kam es zwischen den Pianisten und den Klavierbauern zu einem ständigen Ringen, welches der Entwicklung Vorschub brachte. Zum Teil beklagten sich die Komponisten und Musiker über die Unzulänglichkeiten der Instrumente; gelang es dann einem Klavierbauer, ein besseres Instrument zu bauen, wurden die Musiker virtuoser und brachten den Flügel erneut an seine Grenzen. So wurde die Klaviermusik immer komplexer und die Instrumente kamen ihrem späteren Ideal immer näher. Einige große Hürden konnte jedoch erst die Industrie lösen, dies waren vor allem dampfbetriebene Maschinen für die Holzbearbeitung und die gusseisernen Platten, welche in den Instrumenten die Stimmhaltung verbesserten.



Humperdincks Mand-Olbrich-Flügel im Stadtmuseum Siegburg, Dauerleihgabe aus Familienbesitz (Foto: Bastian Ulrich)



Patent Steinway Rim Biegeblock von 1880 (Wikimedia)

Die Charakteristika, welche am ehesten als Ideal bezeichnet werden können, sind wohl in den Patenten der Steinwegs dokumentiert. Nachdem die Familie nach New York ausgewandert war und dort die Fabrik Steinway & Sons gegründet hatte, konnten sie das Beste der beiden Welten vereinen. Die Amerikaner waren fortschrittlicher, was die Eisenverarbeitung anging. So war in der Steinway-Fabrik eine eigene Abteilung allein für den Bau spezieller

Maschinen verantwortlich. Dazu hatten sie das Wissen der unzähligen europäischen Klavierbauer mitnehmen können. Im Kern entsteht das moderne Flügel-Ideal aus der Verschmelzung von drei elementaren Erfindungen. Das sind die Doppelrepetitionsmechanik, die kreuzsaitige Anordnung der Saiten², sowie der Einsatz einer Gussplatte, welche den Hauptteil der Saitenspannung trägt.

Man nannte die Gussplatte, welche über den Stimmstock ragte, dann Vollpanzerplatte. Diese drei Erfindungen selbst kamen nicht aus dem Hause Steinway, aber Theodor Steinweg galt als der erste, der diese drei Systeme geschickt miteinander verband. Die Geburtsstunde des modernen Flügelideals lag also in den 1870er Jahren.³ Die Flügelkonstruktion dauert bis heute an und wurde auch damals schon mehr als ein funktionelles Konzept, was Stimmhaltung und Spielbarkeit angeht, und nicht nur als ein Klangideal verstanden. Denn es gibt viele andere Klavierbauer, die nach und nach das Steinway-Konzept adaptierten, dabei aber ein anderes Klangideal verfolgten. So sind Flügel um 1880 dazu in der Lage, ein Konzert im Liszt'schen Stil ohne massive Verstimmung und gerissene Saiten zu überstehen. Dazu haben diese Instrumente eine Klangkraft, welche auch große Konzertsäle ausreichend füllen kann. Allesamt keine Selbstverständlichkeiten, wenn man von den Problemen um 1850 ausgeht.

Parallel zu den technischen Vollendungen, scheint auch die Klaviermusik am Ziel der Virtuosität angelangt zu sein, erfährt durch Liszt geradezu einen Wendepunkt. Der Entwicklungsschwerpunkt verschiebt sich, sowohl bei der Musik als auch bei den Instrumenten, hin zu Klangstrukturen und Klangfarben. Während der Klavierbau um 1850 mit der Solidität zu kämpfen hatte und große klangliche Mängel in Kauf genommen wurden, konnten 30 Jahre später, die Konstrukteure ihre Schaffenskraft ganz den Klangidealen widmen. Diese Phase dauert etwa bis zu den 1910er Jahren an und wird dann mehr und mehr von ökonomischen Entwicklungen überdeckt. Die Weltkriege und Wirtschaftskrisen setzten dem kreativen Geist schließlich ein jähes Ende. Eine derartige Klavierrevolution war ein komplexes Zusammenwirken aus verschiedenen Einflüssen, die sich gegenseitig voranbrachten.