

H

A

N

S

U  
N  
D

E

L

G

R

E

T

E

L

Engelbert Humperdinck

# HÄNSEL UND GRETEL

MÄRCHENSPIEL IN DREI BILDERN (1893)

MUSIK VON Engelbert Humperdinck

TEXT VON Adelheid Wette nach dem Märchen  
von Jacob und Wilhelm Grimm

URAUFFÜHRUNG 23. Dezember 1893

HOFTHEATER WEIMAR

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 13. Oktober 1894

KÖNIGLICHE HOFOPER UNTER DEN LINDEN

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 8. Dezember 2017

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN



## INHALT

<b>HANDLUNG / SYNOPSIS . . . . .</b>	<b>7</b>
<b>VOM PUPPENSPIEL ZUR GROSSEN OPER</b>	
von Elena Garcia Fernandez . . . . .	11
<b>DAS MÄRCHEN</b>	
aus »Magische Fragmente« von Novalis . . . . .	22
<b>GEDANKENSPLITTER ZUR KONZEPTION</b>	
von Achim Freyer . . . . .	23
<b>VOM KNABEN, DER DAS HEXEN LERNEN WOLLTE</b>	
von Ludwig Bechstein . . . . .	28
<b>HEXENERZÄHLUNG</b>	
aus Adelheid Wettes Märchenspiel . . . . .	30
<b>DIE WUNDERLICHE GASTEREI</b>	
von Jacob und Wilhelm Grimm . . . . .	34
<b>DER SANDMANN</b>	
von E.T.A. Hoffmann . . . . .	36
<b>BRÜDERCHEN UND SCHWESTERCHEN</b>	
von Jacob und Wilhelm Grimm . . . . .	44
<b>NATURALISTISCH, IRISIEREND UND POLYPHON</b>	
Interview mit Sebastian Weigle . . . . .	49
<b>JORINDE UND JORINGEL</b>	
von Jacob und Wilhelm Grimm . . . . .	56
<b>ZAUBER</b>	
aus »Deutsche Mythologie« von Jacob Grimm . . . . .	62
<b>DIE METAMORPHOSE EINES MÄRCHENS</b>	
von Dieter Borchmeyer . . . . .	66

Produktionsteam und Premierenbesetzung 84

Impressum 86

»

**WIR MEINEN,  
DAS MÄRCHEN  
UND DAS SPIEL GEHÖRE  
ZUR KINDHEIT:  
WIR KURZSICHTIGEN!  
ALS OB WIR  
IN IRGEND EINEM  
LEBENSALTER  
OHNE MÄRCHEN  
UND SPIEL LEBEN  
MÖCHTEN!**

«

Friedrich Wilhelm Nietzsche: »Das ewige Kind«  
aus: »Menschliches, Allzumenschliches«

# HANDLUNG

**ERSTES BILD** – Hänsel und Gretel sind allein zu Haus und sollen arbeiten. Aber sie vertreiben sich den Hunger mit Tanzen. Mutter stößt im Ärger den Milchtopf zu Boden. Sie schickt die Kinder zur Strafe in den Wald Beeren pflücken. Vater hat heute gut Besen verkauft und bringt Essen mit nach Hause. Doch die Kinder sind im Wald und eine Knusperhexe treibt dort ihr Unwesen. Die Eltern stürmen in den Wald, die Kinder zu suchen.

**ZWEITES BILD** – Hänsel und Gretel sammeln Blumen und Beeren. Es dunkelt schon und sie finden den Weg nicht zurück. Nach einigen unheimlichen Gestalten treffen sie den Sandmann. Schlafend haben sie einen wunderschönen Traum.

**PAUSE**

**DRITTES BILD** – Taumann weckt die Kinder am Morgen und sie erinnern den gleichen Traum. Ein Knusperhäuschen lockt sie zur Knusperhexe, die schon viele Kinder zu Lebkuchen gebraten und gegessen hat. Sie hofft, Hänsel zu mästen und beide in den Backofen zu stecken. Freudig reitet sie den Hexenritt. Hänsel warnt Gretel, die sich daraufhin absichtlich dumm stellt. Als die Hexe Gretel am Ofen vorspielt, was sie machen soll, wird sie von den Kindern in den Ofen gestoßen. Die Flammen schlagen hoch auf und der Ofen explodiert. Aus den gebackenen Lebkuchen werden viele Kinder hörbar und von Hänsel und Gretel befreit. Im großen Jubel finden Vater und Mutter endlich ihre Kinder wieder.

# SYNOPSIS

8 **FIRST ACT** – Hansel and Gretel are alone at home and are supposed to be working, but they try to drive away their hunger by dancing. In her anger, their mother knocks the milk pot to the floor. She punishes the children by sending them off into the forest to collect berries. Father has had a good day selling brooms and brings home food. But the children are already in the forest, where a wicked witch is up to no good. The parents hurry into the forest to find the children.

**SECOND ACT** – Hansel and Gretel collect flowers and berries. But it is already getting dark and they can't find their way back home. After encountering several frightening figures, the Sandman appears. They fall asleep and have a wonderful dream.

## INTERMISSION

**THIRD ACT** – The Dew Fairy wakes the children the next morning and they remember the same dream. A gingerbread house entices them into the hands of the gingerbread witch, who has already baked many children into gingerbread and eaten them. She hopes to fatten up Hansel and to stick both into the oven. She joyfully goes off on a witch's ride. Hansel warns Gretel of the witch's plan. She thererupon feigns ignorance. When the witch shows Gretel what is to be done at the oven, she is tossed into the fire by the children. The flames surge up and the oven explodes. The voices of many children can be heard emerging from the baked gingerbread and they are freed by Hansel and Gretel. In great jubilation, the father and mother finally find their children.





Rindfleischsuppe mit Eierstich,  
 Griesmehl-Klöschen; Rindfleisch mit  
 Möhren, Wirsing, Schwarzwurzeln;  
 Kartoffelsalat, gemischter Salat;  
 Rinderbraten, Rostbeef, Schmor-  
 braten mit Kartoffeln, Schneide-  
 bohnen, Erbsen, Kappus.

Ach, ja, mich hungert auch so sehr,  
 Wenn nur ein Krüstchen Brot da wär.  
 Brot? Hm – ja – schon gut, indessen:  
 Ich möchte auch mal was Bessres essen.

Rezeptnotizen und Verse für das »Hänsel und Gretel«-Märchenspiel  
 aus Adelheid Wettes Taschenkalender (1890)

# VOM PUPPENSPIEL ZUR GROSSEN OPER

ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE  
 VON HUMPERDINCKS »HÄNSEL UND GRETEL«

VON Elena Garcia Fernandez

»In Einigkeit, Engelbert, Adelheid, / Als Hänsel und Gretel ohn Tadel seid!« Mit diesen Zeilen unterschreibt Adelheid Wette einen Brief an ihren Bruder Engelbert Humperdinck – verspielt auf den Kopf gestellt und in anderer Schrift. Wie Hänsel und Gretel sind Adelheid und Engelbert einander als Geschwister eng verbunden. Ihr Umgang erinnert an das übermütige Spiel von Hänsel und Gretel zu Beginn der gleichnamigen Oper. Mit diesem Werk gelingt Engelbert Humperdinck 1893 ein beispielloser Erfolg. Inspiriert ist die Märchenoper von Kindern. Sie beginnt als Gemeinschaftsarbeit eines Geschwisterpaares und entwickelt sich schließlich zum wahren Familienprojekt.

Eines Tages beobachtet Adelheid Wette ihre beiden Töchter Isolde und Gudrun beim Spiel mit ihren Puppen, denen die Mädchen Namen und Geschichte von Hänsel und Gretel verleihen. Dies bringt die Mutter auf die Idee, das Märchen zu einem kleinen Liederspiel auszuarbeiten. Erste Textideen notiert sie neben Kochrezepten in ihren Taschenkalender. Unbeabsichtigt verknüpft sie so die Verse hungerner Kinder mit der Aufzählung von schmackhaften Gerichten und trifft damit bereits den Kern der Geschichte – den Gegensatz von Armut und Überfluss, von Hunger und Völlerei. Für das Liederspiel bittet sie ihren Bruder um die Komposition einiger Lieder. Es soll zum Geburtstag ihres Mannes

Hermann Wette im Familienkreis aufgeführt werden – mit den beiden Töchtern in den Hauptrollen. Humperdinck kommt dem Wunsch nach und schreibt vier Lieder mit Klavierbegleitung, die von seinen Nichten leicht gesungen werden können. Zwei der Stücke – das Tanzlied »Brüderchen, komm und tanz mit mir« und der Weckruf »Tirelireli, 's ist nicht mehr früh« – erscheinen auch in der endgültigen Fassung der Oper.

Bei der Aufführung im Hause Wette ist Humperdinck selbst nicht anwesend, doch das kleine Stück gefällt so gut, dass die Familie ihn schon bald einlädt und zur Erweiterung des Liederspiels für Kinder zu einem Singspiel für erwachsene Darsteller bewegt. So wird das Stück zum Familienwerk: Humperdincks Schwager und Freund Hermann Wette steuert einige Verse bei, während sein Vater die Szene zwischen den Eltern der Besenbinderfamilie ausgestaltet. In Adelheid Wettes Text fließen Verse aus Goethes »Faust«, den Sammlungen von Achim von Arnim und Clemens Brentano, der Brüder Grimm und Ludwig Bechstein ein. Die Figuren Sandmännchen, Taumännchen sowie die Lebkuchenkinder kommen hinzu und Humperdinck komponiert für die verschiedenen Charaktere insgesamt 16 Lieder.

Auch nach Fertigstellung des Singspiels lässt das Werk Humperdinck nicht los. Immer wieder nimmt er es zur Hand und feilt weiter daran. »Denke dir, jedes Mal wenn ich daran gehe, kann ich kaum der Versuchung widerstehen, das Stück ganz durchzukomponieren«, schreibt er an seine Verlobte Hedwig Taxer. Humperdinck ahnt, dass in dieser Arbeit großes Potential steckt und setzt große Hoffnungen auf sie. Nachdem er als Student mit verschiedenen Kompositionspreisen ausgezeichnet worden war, lernte er Richard Wagner kennen und assistierte ihm bei der Einstudierung des »Parsifal« in Bayreuth. Musik und Persönlichkeit Wagners beeindruckten ihn tief, lähmten jedoch auch sein eigenes Schaffen. »Seit ich zu Wagner nach Bayreuth gekommen bin, hat es mit der eigenen Produktion ein Ende genommen«, schrieb

er damals an seine Eltern, »Die Hauptsache ist, dass ich mich selbst wiederfinde«. Der überraschende Tod Wagners 1883 stürzte ihn vollends in eine persönliche und künstlerische Krise, die zu Beginn der Arbeit an »Hänsel und Gretel« noch immer zu spüren ist. Die Vertonung des Märchens scheint ihm nun die ersehnte Möglichkeit, sich vom übermächtigen Vorbild Wagner und dessen Beschäftigung mit Mythen zu lösen und so endlich zu einem eigenen Stil zu finden.

Dennoch lässt sich der Einfluss Wagners nicht verleugnen. Humperdincks Entscheidung für die durchkomponierte Form geht sicherlich auf Wagners Idee des durchkomponierten Musikdramas zurück. Zahlreiche Passagen in »Hänsel und Gretel« erinnern in Melodik oder Gestus an Werke seines wichtigsten Mentors. Zugleich gelingt es Humperdinck, in die durchkomponierte Großform quasi geschlossene Musikstücke wie die Gesänge des Sand- und Taumännchens oder den Hexenritt zu integrieren. Die Volkslieder »Suse, liebe Suse«, »Ein Männlein steht im Walde« und »Schwesterlein, hüt dich fein« sowie weitere Volksliedfragmente verleihen der Oper ihren charakteristischen liedhaft einfachen Ton.

Die beiden musikalischen Ebenen – der komplexe, von Wagner und der romantischen Oper inspirierte Klang sowie der volkstümliche Ton – kennzeichnen die verschiedenen Welten, von denen das Märchen erzählt. Hänsel und Gretel verlassen das vertraute Elternhaus und geraten in den Wald. In der Wahrnehmung der Kinder changiert dieser zwischen freundlicher Umgebung und einem undurchdringlichen, angsteinflößenden Ort. Die dunkle Seite des Waldes führt die Geschwister ein in die bizarre Welt der Hexe. Wie diese in ihrem »Hexeneinmaleins« beschreibt, herrscht hier eine im wahrsten Sinne des Wortes »verrückte« Logik. Komplexere musikalische Strukturen spiegeln die Spannung und Angst der Kinder angesichts dieser fremden und unübersichtlichen Welt. Im Gegensatz dazu beschreiben die volks-

liedartigen Klänge eine Atmosphäre von Sicherheit und Unbefangenheit, die die Geschwister in ihrer heimischen Umgebung erfahren. Im Wald und in der Begegnung mit der Hexe machen sie einen Reifeprozess durch. Innerlich gewachsen, werden sie über den Gesang des Vaters schließlich wieder in eine sichere, vertraute Welt zurückgeholt.

Ende 1891 stellt Humperdinck den Partiturentwurf fertig, weitere 21 Monate widmet er der Instrumentation, bis im September 1893 schließlich das fertige Werk vorliegt. Aus dem Liederspiel zum Vergnügen der Familie ist eine große romantische Oper geworden, die nun ihren Siegeszug in die Welt antritt. Für den 14. Dezember 1893 ist die Uraufführung in München vorgesehen. Doch die Sängerin der Gretel erkrankt und die Premiere muss verschoben werden. Parallel arbeitet auch das Weimarer Hoftheater an einer Umsetzung von Humperdincks neuem Werk und so kommt es, dass die Weimarer Premiere am 23. Dezember unter der musikalischen Leitung von Richard Strauss zur Uraufführung wird. Schnell folgen weitere Aufführungen und nur ein Jahr nach der Uraufführung haben bereits über fünfzig Theater »Hänsel und Gretel« in Szene gesetzt. In der Folge erobert Humperdincks Märchenoper auch das Ausland und wird in zwanzig Sprachen übersetzt.

In »Hänsel und Gretel« rückt Humperdinck zwei junge Protagonisten ins Zentrum einer Oper und vertont den Blick dieser Kinder auf die Welt. Auch in seinen vier Jahre später entstandenen »Königskindern« nimmt das Töchterchen des Besenbinders, die zudem mit einem Mädchen oder einer jungen Frau besetzt werden sollte, eine wichtige Rolle ein. Angeregt durch seine Schwester, steigt Humperdinck zum wichtigsten Vertreter der Märchenoper auf und löst eine neue Begeisterung für dieses Genre aus. Zahlreiche Komponisten der Zeit um die Jahrhundertwende wie Ravel, Rimsky-Korsakow, Janáček oder Zemlinsky folgen seinem Beispiel und verfassen nun ihrerseits märchenhafte Opern oder erzählen musikalische Geschichten aus Kindersicht.

## DIE HEXE

mit seltsamen Geberden, zieht einen Kreis und stellt wunderbare Sachen hinein; indessen fangen die Gläser an zu klingen, die Kessel zu tönen, und machen Musik. Zuletzt bringt sie ein großes Buch, stellt Meerkatzen in den Kreis, die ihr zum Pult dienen und die Fackel halten müssen; mit großer Emphase fängt an aus dem Buche zu declamieren.

Du musst verstehn!  
Aus Eins mach' Zehn,  
Und Zwey laß gehn,  
Und Drey mach' gleich,  
So bist du reich.  
Verlier' die Vier!  
Aus Fünf und Sechs,  
So sagt die Hex',  
Mach' Sieben und Acht,  
So ist's vollbracht:  
Und Neun ist Eins,  
Und Zehn ist keins.  
Das ist das Hexen-Einmal-Eins!

## FAUST

Mich dünkt, die Alte spricht im Fieber.

## MEPHISTOPHELES

Das ist noch lange nicht vorüber,  
Ich kenn' es wohl, so klingt das ganze Buch;  
Ich habe manche Zeit damit verloren,  
Denn ein vollkommener Widerspruch  
Bleibt gleich geheimnißvoll für Kluge wie für Thoren.  
Mein Freund, die Kunst ist alt und neu.  
Es war die Art zu allen Zeiten,  
Durch Drey und Eins, und Eins und Drey  
Irrthum statt Wahrheit zu verbreiten.

Hexenküche aus »Faust. Der Tragödie erster Teil«  
von Johann Wolfgang Goethe





[ vermutlich Köln,  
Juni 1891 ]

Lieber Entepent!

18

Hier hast Du die Knusperhäuschenverse wieder. Also  
setze Dich gleich an Deinen Flügel, beflügele Deinen  
Genius! Arbeite Dich mal wieder in einen solchen  
blindwütigen Eifer hinein, verstopfe mit Baumwolle  
Deine Ohren gegen die Außenwelt, schreib keine langen  
Briefe, lies keine Zeitungen, sondern vertiefe Dich  
ganz in das Buch der Bücher, den Klang der Klänge,  
den Sang der Gesänge, in

Hänsel und Gretel!

Und wenn Du dann mit Fleiß und Bedacht,  
mit genialischer Kraft zu Stande gebracht,  
Dann kehre zurück zum Elternhaus,  
und ruhe in unseren Armen Dich aus.  
Wo fändest Du so viele zärtliche Triebe,  
als Eltern-, Geschwister- und bräutliche Liebe?  
Wo würd Dir alsdann wol Rauchfleisch und Schinken  
und Mancherlei Stärkendes lieblicher winken?  
Wir würden Dich füttern und nudeln, i nun,  
bist Du so fett wie das fetteste Huhn –  
nicht doch! ich meint, wie die fetteste Gans!  
Und denke, nachher noch der Lorbeerkranz!  
nicht doch – die vielen Lorbeerkränze!  
Das geht noch über alle Hühner und Gänseschwänze!  
Wie werden sie im Theater klatschen und rufen,  
wenn Du erst erklimmst Deines Ruhmes Stufen:  
Da heißt es denn: »Humperdinck, Componiste heraus,  
und meinethalb auch Du, kleine Dichterlaus!«  
Laus et jubilatio!

Und dann – ach!  
In den Armen liegen sich Beide  
Und weinen vor Schmerz und Freude!  
Und dann – hurrah!  
Beim Doktor, im Wettehaus,  
da gibt's einen ganz unbeschreiblichen Schmaus:  
dann knisperm und knusperm wir, schmatzen und  
schmausen,  
die Seele erfüllt mit Lust statt mit Grausen.  
Und ein Knusperhäuschen gibt's zum Dessert –  
Nun sag mir, mein Engel, was willst du noch mehr?

19

Entepent, Lillapeit,  
Euer Anfang war gescheit;  
Lillapeit, Entepent,  
Bringt es doch zum guten End!

Adelheid Wette (Lillapeit) in einem Brief an ihren Bruder  
Engelbert Humperdinck (Entepent)





# DAS MÄRCHEN

AUS »MAGISCHE FRAGMENTE«

VON Novalis

22

Im Märchen ist echte Naturanarchie. Abstrakte Welt, Traumwelt, Folgerungen von der Abstraktion usw. auf den Zustand nach dem Tode.

Ein Märchen ist wie ein Traumbild, ohne Zusammenhang. Ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten, z. B. eine musikalische Phantasie, die harmonischen Folgen einer Äolsharfe, die Natur selbst.

In einem echten Märchen muß alles wunderbar, geheimnisvoll und unzusammenhängend sein; alles belebt. Jedes auf eine andre Art. Die ganze Natur muß auf eine wunderliche Art mit der ganzen Geisterwelt vermischt sein; die Zeit der allgemeinen Anarchie, der Gesetzlosigkeit, Freiheit, der Naturstand der Natur, die Zeit vor der Welt. Diese Zeit vor der Welt liefert gleichsam die zerstreuten Züge der Zeit nach der Welt, wie der Naturstand ein sonderbares Bild des ewigen Reichs ist. Die Welt des Märchens ist die durchaus entgegengesetzte Welt der Welt der Wahrheit und eben darum ihr so durchaus ähnlich wie das Chaos der vollendeten Schöpfung.

In der künftigen Welt ist alles wie in der ehemaligen Welt und doch alles ganz anders. Die künftige Welt ist das vernünftige Chaos; das Chaos, das sich selbst durchdrang, in sich und außer sich ist.

Das echte Märchen muß zugleich prophetische Darstellung, idealische Darstellung, absolut notwendige Darstellung sein. Der echte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft.

revolutio n

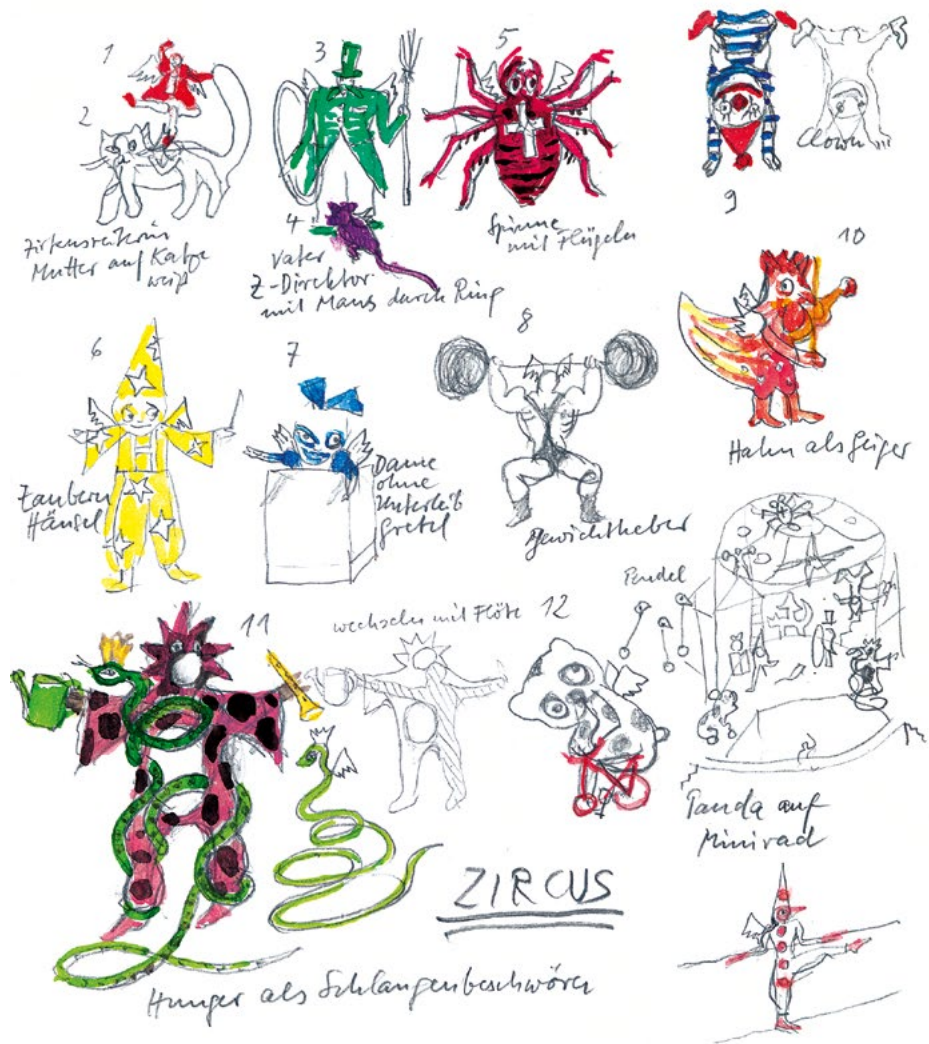
er sie es wir  
mit Mut, Lust und Wachsamkeit  
in einer Welt, die nicht ist, was sie ist,  
was sie sein könnte und müsste,  
eine Welt aus Missbrauch und Gewalt,  
Ausbeutung, Gewinn und Machtsucht

23

er sie es wir  
wollen frei lernen, träumen und entwerfen,  
Bilder bauen und dichten,  
schöpfen und vertrauen,  
freuen und beschenken,  
lieben und leben,  
teilen und retten,  
kämpfen und sich wehren,  
wagen und sagen,  
was gesagt werden muss

er sie es wir  
in aller Welt,  
aus aller Welt,  
in eine Welt  
die beste, die wir haben  
mit Danken und Staunen  
über das Wunder

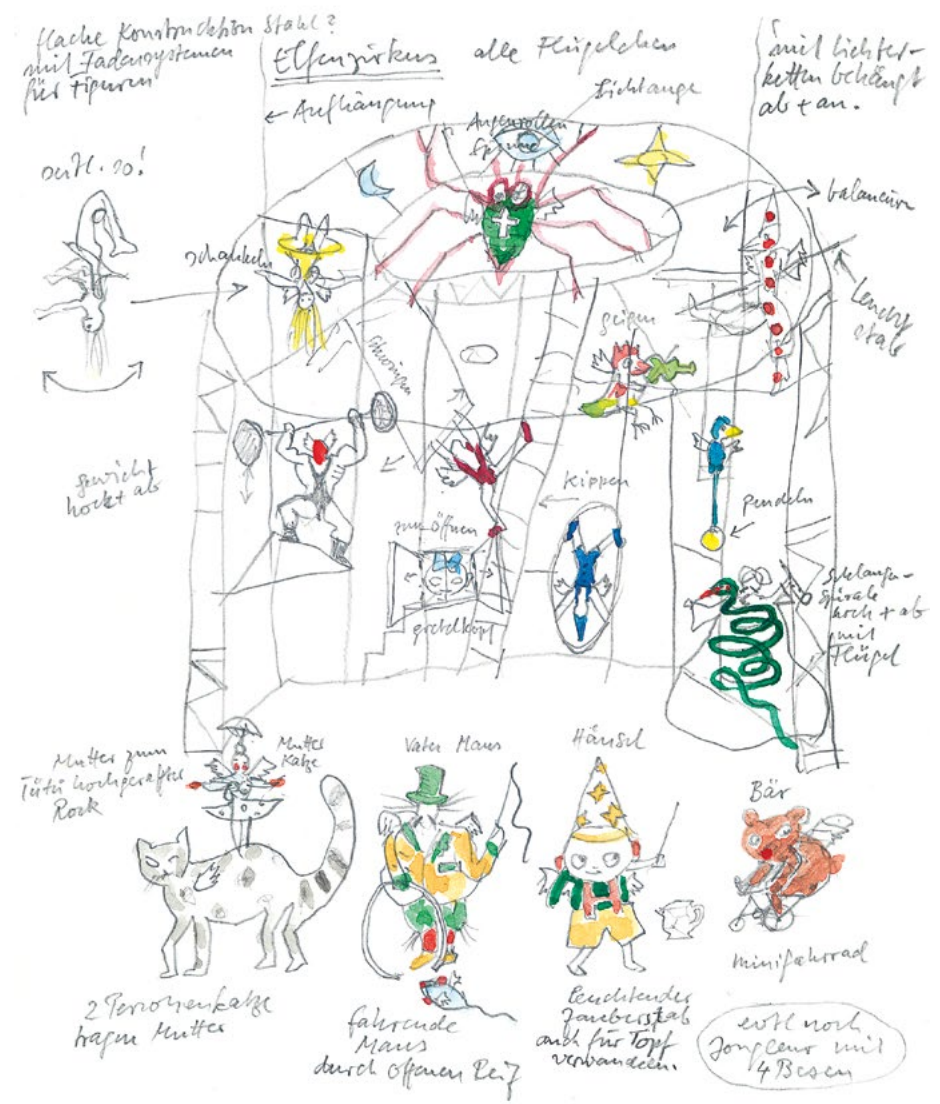
Gedankensplitter zur Konzeption  
von Achim Freyer



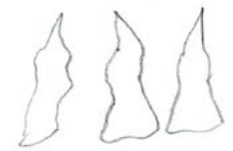
IM ZIRKUS 12 Engel  
(14) ?  
Zaubertrick



29 12 16 (A)



3 Nebelfiguren ziehen die Fäden



3.3. (A) 17



»Wenn die Not aufs Höchste steigt,  
Gott der Herr die Hand euch reicht.«  
Hänsel: »Jawohl, das klingt recht schön und glatt.  
Aber leider wird man davon nicht satt!«



Vater, Mutter, Sohn und Tochter  
lernen voneinander Vater, Mutter, Sohn und Tochter sein;  
aus Erfahrung und Instinkt,  
aus Wissen und Träumen

Traum ist Wirklichkeit  
Wirklichkeit Traum

Wünsche und Verführung  
sind sich gefährlich nah

Daheim, Herd, Dach, vier Wände, Höhle, Schutz vor:  
Wald heißt Freiheit für Alles,  
auch das Gefährliche, das Draußen  
Unwetter und Natur, Licht und Dunkelheit

Traum als Entwurfsarbeit für zu erfüllende Wünsche, Ansprüche und Siege  
zur Benennung von noch nicht beherrschten Phänomenen.

Eltern sind die Älteren, die meist früher Gehenden,  
Kinder sind, was die Eltern nicht begreifen können,  
weil das Heute immer schon das Morgen ist.

Kinder lehren, was die Älteren nicht lernen können,  
Eltern lehren, was die Kinder noch nicht leben konnten.

Die Hexe  
einverleibt, verbrät die Kinder  
hat Werbung, Verführung, Missbrauch zur freien Verfügung  
reich und satt  
Familie arm und Hungerkoch.

hexen, zaubern, täuschen,  
verführen und überlisten  
für den eigenen Vorteil  
auf Kosten der Verhexten  
hexen, zaubern, täuschen,  
verführen und überlisten  
verhindert, dass der Zauber der Natur, der Liebe und des Schöpferischen  
seine Träume wahr werden lässt.

Hexen nicht verbrennen,  
Hexen waren kluge Frauen,  
das Hexenwerk verbrennen!  
hexen, zaubern, täuschen,  
verführen und überlisten,  
vernaschen und verbraten



»Schau wie schlau!«  
Kriege, Ausbeutung von Mensch und Natur.  
Machtlust und Missbrauch,  
dies alles ist immer,  
also: »auf die Plätze fertig los!«

Gedankensplitter zur Konzeption  
von Achim Freyer

**N**un aßen die Alte und das Lieschen aus dem Kessel ihre Abendmahlzeit, und der Knabe sollte auch essen, aber er graulte sich, denn es kam ihm vor, als ob die Knöchlein Finger und Zehen von Kindern wären. Er klagte, dass er sehr müde sei, und wurde auf sein Strohlager gewiesen, wo er bald mit dem Gedanken einschlief, am andern Morgen werde nun seine Lehrzeit in der Hexenkunst angehen. Die alte Hexe aber zischelte dem Mädchen zu: »Wieder einen gefangen! Ein hübscher Braten, morgen wecke mich recht früh, ehe die Sonne aufgeht, da wollen wir ihn schlachten und was wir nicht gleich braten, einpökeln.«

Jetzt gingen die beiden auch schlafen, aber Lieschen fand keinen Schlaf, der schöne Knabe dauerte sie gar sehr, dass er auch sterben sollte, und sie stand von ihrem Lager auf und trat an das seine, und sah, wie schön rot seine Wanglein waren, und wie blond sein gelocktes Haar, und dass seine Augen blau waren, wie Vergissmeinnicht, das hatte Lieschen nicht vergessen. Und es graute ihr vor ihr selbst, dass sie gezwungen war, der alten bösen Hexe zu dienen, die sie schon lange, als sie noch ein ganz kleines Kind war, ihren Eltern geraubt und in den tiefen Wald geschleppt hatte, und hatte das Hexenwerk lernen müssen, wie man pfeilschnell durch die Luft eilt, wie man sich unsichtbar macht, wie man sich in andere Gestalten verwandelt, und als sich nun Lieschens Herz in voller Zuneigung zu dem Knaben bewegte, so beschloss das Mädchen, ihn wo möglich zu retten. Sie weckte ihn daher ganz leise, und flüsterte ihm zu: »Lieber Knabe, erhebe dich und folge mir! Hier wartet deiner nur der Tod.« »Soll ich denn hier nicht das Hexen lernen?« fragte der Knabe, welcher Friedel hieß.

Besser ist dir, wenn du es nimmermehr lernst; außerdem hast du noch Zeit genug dazu«, antwortete Lieschen,

»jetzt säume nicht – fliehe, und ich will mit dir fliehen.« »Mit dir gehe ich gerne, liebes Mädchen«, sprach der Knabe: »und bei der hässlichen Alten mit ihren garstigen Kröten möchte ich nicht bleiben.« »So komm denn!« sprach Lieschen, und öffnete leise das Häuschen, und sah nach, ob die Alte schlief; die schlief noch, denn es war noch halb Nacht, und lange nicht Morgen.

Jetzt trat Lieschen mit Friedel aus dem Häuschen, und Lieschen spuckte auf die Schwelle, worauf sie beide rasch von dannen eilten. Durch das Öffnen und Wiederschließen der Türe war aber doch ein kleines Geräusch entstanden, und weil alte Leute sehr leise schlafen, so erwachte die Hexe, und rief: »Lieschen! Stehe auf! Ich glaube, es wird bald Tag.« Da rief der Speichel auf der Schwelle vermittelt eines Hexenzaubers, den Lieschen verübt: »Ich bin schon auf! Ruhe nur noch, bis ich das Hüttchen gekehrt, und Laub und Holz zum Feuer zusammengelesen habe.« – Nun blieb die Alte noch ein Weilchen liegen, während die Fliehenden unaufhaltsam von dannen eilten; jene konnte aber nicht wieder einschlafen, und rief abermals: »Lieschen, brennt das Feuer?« Da antwortete abermals der Speichel auf der Schwelle: »Es brennt noch nicht, das Laub ist feucht – das Holz raucht – ruhe noch ein Weilchen, bis ich das Feuer angeblasen habe.«

Die Alte ruhte noch eine kurze Zeit, während die Fliehenden immer mehr sich von ihrer Hütte entfernten. Unterdes ging die Sonne auf, da fuhr die Alte, die ein wenig eingenickt war, mit beiden Beinen zugleich aus dem Bette, und schrie: »Satanskind! Die Sonne geht auf, und du hast mich nicht geweckt. Wo steckst du?«

Auf diese Frage bekam die Alte keine Antwort, denn die Sonne hatte den Speichel auf der Schwelle vertrocknet.

DIE MUTTER

Ach Gott, meine lieben Kinderlein,  
 Wo mögen die Trauten jetzt wol sein?  
 Wer weiß, sie waren vielleicht schon hier,  
 Auf demselben Platze, wo jetzt wir! –  
 Ach – hätt' ich sie nimmer fortgejagt!

sie weint

DER VATER

Wie oft schon hast du dies heute gesagt!  
 Die Kinder wissen doch, wie dus meinst –  
 Ich kann es nicht ansehen, daß du so weinst!

DIE MUTTER

Ach Kinder, mit euch all mein Glück entflieht!  
 – Wenn ihnen nur kein Leid geschieht!

DER VATER

Freilich, gefährlich ists hier im Wald,  
 Zumal für Kinder kein Aufenthalt.  
 Es soll hier ja gar nicht geheuer sein!  
 Du hörtest gewiß schon davon?

leiser

DIE MUTTER

Nein, nein!

DER VATER

mit geheimnisvollem Ton

Eine Hexe wohnt hier mitten im Wald,  
 Schon viele hundert Jahre alt.  
 Sie reitet des Nachts durch die Luft auf dem Besen,  
 Und ist gar ein unholdiges Wesen.  
 Es geht von ihr eine alte Sage:  
 Sie lebte dereinst ihrem Manne zur Plage,  
 Keifte und zankte zu jeder Stund  
 Und hatt einen großen, frechen Mund.  
 Da ist mal der liebe Herrgott gekommen,  
 Hat Platz vor ihrem Häuslein genommen  
 In der Gestalt eines armen Mannes,  
 Recht dürftig, du weißt, der Mächtige kann es.  
 Da ist denn alsobald wutentbrannt  
 Das schlimme Weib aus dem Hüttchen gerannt,  
 Und hat geflucht, die böse Sieben,

Und den lieben Herrgott vertrieben.  
 Hernach ist ihr durch den Glorienschein  
 Aufgefallen, was könnte wol sein.  
 Da hat sie sich denn anders bedacht,  
 Ihn zurückgeholt, Alles gut gemacht.  
 Gott hat denn dafür drei Wünsche gewährt  
 Und dann dem Hüttlein den Rücken gekehrt.  
 Weil sie nun ein arges Leckermaul,  
 So war sie im Wünschen gar nicht faul,  
 Wünscht sich als erstes für alle Zeiten  
 Ein Häuschen von Kuchen und Süßigkeiten,  
 Mit einem Zaun von Würsten darum;  
 Das war ihrem Manne denn viel zu dumm:  
 »Ei, du naschhaftes Ding, so wünscht ich doch gleich  
 Die Wurst hing an deinem Nasensteig!«  
 Und plötzlich zappelt an ihrer Nase,  
 Ein Würstchen hing dran und sprang wie ein Hase.  
 Da schrie das Weib mit giftigem Sinn:  
 »Und ich wünschte, du fielest todt dahin!«  
 Kaum wars gesprochen, hin fiel er, todt;  
 Sie lebt nun im Häuschen von Zuckerbrod.  
 Doch die liebste ihrer Delikatessen,  
 das ist, so hört ich, Kinder zu fressen!

DIE MUTTER

Ach, meine Kinder, ach ihr Armen,  
 Du, lieber Herrgott, hab Erbarmen!  
 Auf, auf, laß uns nicht länger weilen,  
 Laß uns den ganzen Wald durcheilen.  
 Mir sagt mein Herz, ich muß sie finden!

Hexenerzählung aus dem Märchenspiel »Hänsel und Gretel«  
 von Adelheid Wette (1890)







Auf eine Zeit lebten eine Blutwurst und eine Leberwurst zusammen, und die Blutwurst bat die Leberwurst zu Gast. Wie es Essenszeit war, ging die Leberwurst ganz vergnügt zu der Blutwurst, als sie aber in die Hausthüre trat, sah sie allerlei wunderliche Dinge, auf jeder Stiege der Treppe, deren viele waren, immer etwas anderes, da war ein Besen und eine Schippe, die sich miteinander schlugen, dann ein Affe mit einer großen Wunde am Kopf und dergleichen mehr. Die Leberwurst war ganz erschrocken und bestürzt darüber, doch nahm sie sich ein Herz, ging in die Stube und wurde von der Blutwurst freundschaftlich empfangen. Die Leberwurst hub an, sich nach den seltsamen Dingen zu erkundigen, die draußen auf der Treppe wären, die Blutwurst that aber, als hörte sie es nicht, oder als sey es nicht der Mühe werth davon zu sprechen, oder sie sagte etwa von der Schippe und Besen: »es wird meine Magd gewesen seyn, die auf der Treppe mit jemand geschwätzt.« Die Blutwurst ging darauf hinaus. Wie die Leberwurst derweil in der Stube auf und abging, und immer die wunderlichen Dinge im Kopf hatte, kam jemand, ich weiß nicht, wer's gewesen ist, herein und sagte: »ich warne dich, Leberwurst, du bist in einer Blut- und Mörderhöhle, mach dich eilig fort, wenn dir dein Leben lieb ist.« Die Leberwurst besann sich nicht lang, schlich die Thür hinaus und lief, was sie konnte, sie stand auch nicht eher still, bis sie aus dem Haus mitten auf der Straße war. Da blickte sie sich um, und sah die Blutwurst oben im Bodenloch stehen mit einem langen, langen Messer, das blinkte, als wär's frisch gewetzt, damit drohte sie, und rief herab: »hätt ich dich, so wollt ich dich!«

»Die wunderliche Gasterei«  
von Jacob und Wilhelm Grimm





Außer dem Mittagessen sahen wir, ich und mein Geschwister, tagsüber den Vater wenig. Er mochte mit seinem Dienst viel beschäftigt sein. Nach dem Abendessen, das alter Sitte gemäß schon um sieben Uhr aufgetragen wurde, gingen wir alle, die Mutter mit uns, in des Vaters Arbeitszimmer und setzten uns um einen runden Tisch. Der Vater rauchte Tabak und trank ein großes Glas Bier dazu. Oft erzählte er uns viele wunderbare Geschichten und geriet darüber so in Eifer, daß ihm die Pfeife immer ausging, die ich, ihm brennend Papier haltend, wieder anzünden mußte, welches mir denn ein Hauptspäß war. Oft gab er uns aber Bilderbücher in die Hände, saß stumm und starr in seinem Lehnstuhl und blies starke Dampfwolken von sich, daß wir alle wie im Nebel schwammen. An solchen Abenden war die Mutter sehr traurig und kaum schlug die Uhr neun, so sprach sie: »Nun Kinder! – zu Bette! zu Bette! der Sandmann kommt, ich merk es schon.« Wirklich hörte ich dann jedesmal etwas schweren langsamen Tritts die Treppe heraufpoltern; das mußte der Sandmann sein. Einmal war mir jenes dumpfe Treten und Poltern besonders graulich; ich frug die Mutter, indem sie uns fortführte: »Ei Mama! wer ist denn der böse Sandmann, der uns immer von Papa fortreibt? – wie sieht er denn aus?« – »Es gibt keinen Sandmann, mein liebes Kind«, erwiderte die Mutter: »wenn ich sage, der Sandmann kommt, so will das nur heißen, ihr seid schläfrig und könnt die Augen nicht offen behalten, als hätte man euch Sand hineingestreut.« – Der Mutter Antwort befriedigte mich nicht, ja in meinem kindischen Gemüt entfaltete sich deutlich der Gedanke, daß die Mutter den Sandmann nur verleugne, damit wir uns vor ihm nicht fürchten sollten, ich hörte ihn ja immer die Treppe heraufkommen. Voll Neugierde, Näheres von diesem Sandmann

und seiner Beziehung auf uns Kinder zu erfahren, frug ich endlich die alte Frau, die meine jüngste Schwester wartete: was denn das für ein Mann sei, der Sandmann? »Ei Thanelchen«, erwiderte diese, »weißt du das noch nicht? Das ist ein böser Mann, der kommt zu den Kindern, wenn sie nicht zu Bett gehen wollen und wirft ihnen Händevoll Sand in die Augen, daß sie blutig zum Kopf herausspringen, die wirft er dann in den Sack und trägt sie in den Halbmond zur Atzung für seine Kinderchen; die sitzen dort im Nest und haben krumme Schnäbel, wie die Eulen, damit picken sie der unartigen Menschenkindlein Augen auf.«

An des Vaters Schweigen, an der Mutter Traurigkeit merkte ich eines Abends, daß der Sandmann kommen werde; ich schützte daher große Müdigkeit vor, verließ schon vor neun Uhr das Zimmer und verbarg mich dicht neben der Türe in einen Schlupfwinkel. Das Herz bebte mir vor Angst und Erwartung. – Dicht, dicht vor der Türe ein scharfer Tritt – ein heftiger Schlag auf die Klinke, die Tür springt rasselnd auf! – Mit Gewalt mich ermannend gucke ich behutsam hervor. Der Sandmann steht mitten in der Stube vor meinem Vater, der helle Schein der Lichter brennt ihm ins Gesicht! – Der Sandmann, der fürchterliche Sandmann ist der alte Advokat Coppelius, der manchmal bei uns zu Mittage ißt!

Mein Vater empfing den Coppelius feierlich. »Auf! – zum Werk«, rief dieser mit heiserer, schnurrender Stimme und warf den Rock ab. Der Vater zog still und finster seinen Schlafrock aus und beide kleideten sich in lange schwarze Kittel. Der Vater öffnete die Flügeltür eines Wandschranks; aber ich sah, daß das, was ich solange dafür gehalten, kein Wandschrank, sondern vielmehr eine schwarze Höhlung war, in der ein kleiner Herd stand. Coppelius trat hinzu und eine blaue Flamme knisterte auf dem Herde empor. Allerlei seltsames Geräte stand umher. Ach Gott! – wie sich nun mein alter Vater zum Feuer herabbückte, da

sah er ganz anders aus. Ein gräßlicher krampfhafter Schmerz schien seine sanften ehrlichen Züge zum häßlichen widerwärtigen Teufelsbilde verzogen zu haben. Er sah dem Coppelius ähnlich. Dieser schwang die glutrote Zange und holte damit hellblinkende Massen aus dem dicken Qualm, die er dann emsig hämmerte. Mir war es als würden Menschengesichter ringsumher sichtbar, aber ohne Augen – scheußliche, tiefe schwarze Höhlen statt ihrer. »Augen her, Augen her!« rief Coppelius mit dumpfer dröhnender Stimme. Ich kreischte auf von wildem Entsetzen gewaltig erfaßt und stürzte aus meinem Versteck heraus auf den Boden. Da ergriff mich Coppelius, »kleine Bestie! – kleine Bestie!« meckerte er zähnfletschend! – riß mich auf und warf mich auf den Herd, daß die Flamme mein Haar zu sengen begann: »Nun haben wir Augen – Augen – ein schön Paar Kinder- augen.« So flüsterte Coppelius, und griff mit den Fäusten glutrote Körner aus der Flamme, die er mir in die Augen streuen wollte. Alles um mich her wurde schwarz und finster, ein jäher Krampf durchzuckte Nerv und Gebein – ich fühlte nichts mehr.

Ein sanfter warmer Hauch glitt über mein Gesicht, ich erwachte wie aus dem Todesschlaf, die Mutter hatte sich über mich gebeugt. »Ist der Sandmann noch da?« stammelte ich. »Nein, mein liebes Kind, der ist lange, lange fort, der tut dir keinen Schaden!« – So sprach die Mutter und küßte und herzte den wiedergewonnenen Liebling.

Auszug aus »Der Sandmann«  
von E.T.A. Hoffmann







#### WAS EIN KIND GESAGT BEKOMMT

Der liebe Gott sieht alles.  
Man spart für den Fall des Falles.  
Die werden nichts, die nichts taugen.  
Schmökern ist schlecht für die Augen.  
Kohletragen stärkt die Glieder.  
Die schöne Kinderzeit, die kommt nicht wieder.  
Man lacht nicht über ein Gebrechen.  
Du sollst Erwachsenen nicht widersprechen.  
Man greift nicht zuerst in die Schüssel bei Tisch.  
Sonntagsspaziergang macht frisch.  
Zum Alter ist man ehrerbötig.  
Süßigkeiten sind für den Körper nicht nötig.  
Kartoffeln sind gesund.  
Ein Kind hält den Mund.

41

Bertolt Brecht (1937)





**E**s war einmal ein armer Holzhacker, der wohnte vor einem großen Wald. Es ging ihm gar jämmerlich, daß er kaum seine Frau und seine zwei Kinder ernähren konnte. Einstmals hatte er auch kein Brod mehr und war in großer Angst; da sprach seine Frau abends im Bett zu ihm: »nimm die beiden Kinder morgen früh und führ sie in den großen Wald, gib ihnen das noch übrige Brod und mach' ihnen ein groß Feuer an und darnach geh weg und laß sie allein.« Der Mann wollte lang nicht, aber die Frau ließ ihm keine Ruh, bis er endlich einwilligte.

Aber die Kinder hatten alles gehört, was die Mutter gesagt hatte. Das Schwesterchen fing an gar sehr zu weinen; das Brüderchen sagte ihm, es solle still seyn, und tröstete es. Dann stand er leis auf und ging hinaus vor die Thüre; da wars Mondenschein, und die weißen Kieselsteine glänzten vor dem Haus. Der Knabe las sie sorgfältig auf und füllte sein Rocktäschlein damit, soviel er nur hineinbringen konnte. Darauf ging er wieder zu seinem Schwesterchen ins Bett und schlief ein.

Des Morgens früh, ehe die Sonne aufgegangen war, kamen der Vater und die Mutter und weckten die Kinder auf, die mit in den großen Wald sollten. Wie sie nun so gingen, da stand das Brüderchen oft still und guckte nach ihrem Häuschen zurück. Der Vater sagte: »was bleibst du immer stehn und guckst zurück?« »Ach«, antwortete das Brüderchen, »ich seh nach meinem weißen Kätzchen, das sitzt auf dem Dach und will mir Ade sagen«; heimlich ließ es aber immer einen von den weißen Kieselsteinchen fallen. Die Mutter sprach: »geh nur fort, es ist dein Kätzchen nicht, es ist das Morgenroth, das auf den Schornstein scheint.« Aber der Knabe blickte immer noch zurück, und immer ließ er wieder ein Steinchen fallen.

So gingen sie lang und kamen endlich mitten in den großen Wald. Da machte der Vater ein großes Feuer an, und die Mutter sagte: »schlaf dieweil ihr Kinder, wir wollen in den Wald gehen und Holz suchen, wartet, bis wir wieder kommen.«

Die Kinder setzten sich an das Feuer, und jedes aß sein Stücklein Brod. Sie warteten lang, bis es Nacht ward, aber die Eltern kamen nicht wieder. Da fing das Schwesterchen an gar sehr zu weinen; das Brüderchen tröstete es aber und nahm es an die Hand. Da schien der Mond, und die weißen Kieselsteinchen glänzten und zeigten ihnen den Weg. Und das Brüderchen führte das Schwesterchen die ganze Nacht durch, und sie kamen des Morgens wieder vor das Haus. Der Vater war gar froh, denn er hatte es nicht gern gethan; aber die Mutter war böse.

Bald darnach hatten sie wieder kein Brod, und das Brüderchen hörte wieder abends im Bett, wie die Mutter zu dem Vater sagte, er solle die Kinder hinaus in den großen Wald bringen. Da fing das Schwesterchen wieder an heftig zu weinen, und das Brüderchen stand wieder auf und wollte Steinchen suchen. Wie es aber an die Thür kam, war sie verschlossen von der Mutter; da fing das Brüderchen an traurig zu werden und konnte das Schwesterchen nicht trösten.

Vor Tag standen sie wieder auf, jedes erhielt wieder ein Stücklein Brod. Wie sie auf dem Weg waren, guckt das Brüderchen oft zurück. Der Vater sagte: »mein Kind, was bleibst du immer stehn und guckst zurück nach dem Häuschen?« »Ach«, antwortete das Brüderchen, »ich seh nach meinem Täubchen, das sitzt auf dem Dach und will mir Ade sagen«; heimlich aber zerbröselte es sein Stückchen Brod und ließ immer ein Krümchen fallen. Die Mutter sprach: »geh nur fort, es ist dein Täubchen nicht, es ist das Morgenroth, das auf den Schornstein scheint.« Aber das Brüderchen blickte immer noch zurück, und immer ließ es ein Krümchen fallen.



Als sie mitten in den großen Wald gekommen, machte der Vater wieder ein großes Feuer an, die Mutter sprach wieder dieselbigen Worte, und beide gingen fort. Das Schwesterchen gab dem Brüderchen die Hälfte von seinem Stücklein Brod, denn das Brüderchen hatte seins auf den Weg geworfen und sie warteten bis zum Abend; da wollte das Brüderchen das Schwesterchen beim Mondschein wieder zurückführen. Aber die Vöglein hatten die Brodkrümchen aufgefressen, und sie konnten den Weg nicht finden.

Auszug aus dem Märchen »Brüderchen und Schwesterchen«  
von Jacob und Wilhelm Grimm



Die aufgeregten sinne zauberten  
 später mich träumenden in  
 eine herrliche waldgegend,  
 deren schönheit eigentümlicher  
 weise jedoch weniger vom auge als  
 vom ohre empfunden zu werden  
 schien. Gemäß meinem merk-  
 würdigen hange zur verquickung  
 von musik und (landschafts) malerei  
 glaubte ich den wald wie ein großes  
 orchester klingen zu hören.  
 Herrliche streichquartettharmonien  
 winkten mir buchen und tannen zu,  
 untermischt mit dem flöten- und  
 fagottartigen gemurmelt der wald-  
 bäche, den langgezogenen posaunen-  
 klängen eines nahen wasserfalles  
 und den sanften trompeten- und  
 hornstößen der durchs laub fallenden  
 sonnenstrahlen.

Tagebuchnotiz  
 von Engelbert Humperdinck (1879)

# NATURALISTISCH, IRISIEREND UND POLYPHON

DIRIGENT SEBASTIAN WEIGLE ÜBER DIE OPER  
 IM GESPRÄCH MIT LARISSA WIECZOREK

Humperdincks Oper wird oftmals unterschätzt.  
 Dem Komponisten wurde außerdem lange vorge-  
 worfen, ein bloßer Wagner-Nachahmer zu sein ...

Ich glaube, aus solchen Behauptungen spricht nur der Neid derer, die es nicht so weit gebracht haben. Welcher Assistent eines großen Meisters schafft es denn schon annähernd, an dessen Höhenflüge heranzureichen? Humperdinck ist ursprünglich nur durch seine Schwester dazu angehalten worden, eine schöne musikalische Begleitung für ihr Märchenspiel zu erstellen. Das hat ihm so viel Spaß gemacht, dass er daraus ein polyphon tönendes, leitmotivisch durchkomponiertes Werk geschaffen hat, ein großes Orchesterstück, das wagnerianische Ausmaße annahm. Aber mit einer sehr einfachen Begleitung, angereichert durch geschmackvolle Ideen, die zum Teil aus der Natur abgeleitet sind. Eine große Verbeugung vor dem Meister aus Bayreuth steckt da natürlich auch drin, wenn zum Beispiel am Beginn des Hexenritts Fasolt und Fafner aufzutreten scheinen. Oder auch Wotans Abschied, kurz nach »Hokus Pokus, Holderbusch«, dem Zauberspruch der Hexe im dritten Bild. Manchmal fängt Humperdinck auch an zu »dvořákieren« – oder auch zu »smetanieren«: in der Szene der Eltern erinnert das sehr an Dvořáks »Slawische Tänze«. Später glaubt man, das wogende Wasser

aus Smetanas »Moldau« oder aus Wagners »Rheingold« zu hören. Mit all dem versucht Humperdinck, seine eigene Duftmarke zu hinterlassen. Diejenigen, die diese »Verbeugungen« erkennen, werden entsprechend zum Schmunzeln gebracht.

Was genau ist das spezifisch Eigene an Humperdincks Kompositionsstil?

Es ist die Art und Weise, wie er verschiedene Stilzitate zusammenbaut, wie er das Instrumentarium langsam erblühen lässt, wie er ganz schlicht anfängt und oftmals zuerst die zweiten Bläser einsetzen lässt und danach erst die ersten Bläser – um den Musikern ein minimales Solo zukommen zu lassen – das ist ganz schick gemacht!

Humperdinck ist so derartig unverkennbar: Das ist bei seiner Oper »Die KönigsKinder« ganz genau so. Das ist eine Tonsprache, die viele irisierende Farben beinhaltet, die in vielen anderen Kompositionen gar nicht auftauchen.

Sie sprachen auch von naturalistischen Ideen ...

Na, wenn wir im Walde sind, ist ja klar, dass dann irgendwann ein Vögelchen anfängt zu singen. Zum Beispiel wird der Kuckuck ganz wichtig; der muss den Kindern etwas ganz Großes bedeuten, denn sie nehmen den Kuckucksruf auf und besingen ihn, alternieren mit ihm: »Kuckuck, Kuckuck! Wir machen's wie der Kuckuck schluckt«. Man hört auch ein bisschen »Waldweben«, wie der Wald langsam zur Ruhe kommt, z. B. bevor »Ein Männlein steht im Walde« erklingt. Dahin wird übergeleitet durch ein Cello- und Bratschensolo, die sich da in einem C-Septakkord wohlfühlen, dann aber immer ruhiger werden. Die Geräusche des Waldes ziehen sich alle zurück und man könnte denken, es wird jetzt dunkler. Aber dann fängt das Gretelchen völlig aus dem Nichts heraus an

zu singen und sich mit diesem Volkslied Mut zu machen. Das fängt mit dem Pizzicato der Geigen so »plub, plub«, ganz zart an, als würde sie Kieselsteine auslegen. Das hört ein Vogel, eine Flöte, und legt sich quasi auf einem Ton zur Ruhe. Und dann beginnt die Flöte, die zweite Stimme zur Gretel dazu zu singen. Danach nehmen das zwei Spatzen auf, zwei Klarinetten. Außerdem gibt es natürlich den Hahn, das »Kikeriki«, das einen aufweckt. Das alles ist polyphon in viele Bläserstimmen eingebaut – eigentlich im Pianissimo, aber das hebe ich ein bisschen deutlicher heraus, das ist sonst ein verschenkter Effekt.

Sind das Zuhause und die Welt der Hexe musikalisch unterschiedliche Sphären?

Die Hexe ist musikalisch immer hin- und hergerissen. Dadurch klingt es teilweise sehr aphoristisch, was sie singt. Es gibt immer wieder einen Ausbruch und beruhigt sich dann wieder. Und es gibt unheimlich viele rhythmische Elemente in der Hexenwelt, extrem viele 6/8- und 9/8-Takte, die ein unglaublich tänzerisches Moment haben, sodass man denkt, dass sie sich immer tänzelnd auf ihrem Besen hin- und herbewegt. Außerdem gibt es in den Hexenszenen viele gestopfte Hornakkorde, die einen nasalen Klang haben. Ich lasse die Hexe auch gesangstechnisch mal einen verfremdeten Ton singen. Das muss nicht immer gesanglich schön klingen. Wenn man wie wir die Hexe mit einem Tenor besetzt, dann kann man noch mehr Farben herauskitzeln. Humperdinck wollte ja eigentlich nicht, dass man die Hexe mit einem Mann besetzt. Aber ich denke, letzten Endes muss es einfach nur gut gesungen werden.

In das Zuhause von Hänsel und Gretel tauchen wir durch das Volksliedchen »Suse, liebe Suse, was raschelt im Stroh« ein. Humperdinck spinnt das Volkslied weiter, weitet es zur Szene aus. Das Motiv taucht dann leitmotivisch in der ganzen

Oper immer wieder auf. Aber der Anfang mit diesem Lied ist so herrlich belanglos: man singt sich eins und das beflügelt die Arbeit. Das müssen die Kinder von der Mutter gelernt haben. So schlimm und brutal kann die also gar nicht sein. Ich muss sagen, da gibt's unheimlich viel Kultur in diesem Elternhaus: Singen, tanzen, kochen, Handarbeit ... Die Musik der Hexe ist viel ekstatischer, das ist natürlich immer der Höhepunkt.

Humperdinck hat die Oper einmal scherzhaft ein »Kinderstubenweihfestspiel« genannt. Hat sie in Ihren Augen etwas Weihevolleres?

Ja, natürlich! Das fängt schon in der Ouvertüre an. Mehr Weihe geht gar nicht. Zu Beginn das Hornquartett mit dem Motiv, das später beim Abendsegen bzw. in dem Satz des Vaters »Wenn die Not auf's Höchste steigt« kulminiert. Nach den Hörnern setzen in der Ouvertüre alle dem Horn ähnlichen Instrumente ein: Bratsche, Cello, die Flöte und das Fagott spinnen das weiter, bis das erste Hexenthema von der Trompete ertönt: »Hokus, Pokus, Holderbusch!« Da gibt es keine Note zu viel. Ja, »Kinderstubenweihfestspiel« eben in Anlehnung an den »Parsifal«, wofür Humperdinck als Wagners Assistent die berühmten Ergänzungstakte im Karfreitagszauber komponiert hat.

Das Motiv von »Wenn die Not ...« kommt immer wieder, es ist weihevoll, ein Flehen, ein Gebet und wird dann ein Riesen-Highlight: der Abendsegen, der auf demselben Motiv basiert. Letzten Endes ist es auch das große Erlebnis, die ganze Oper von Takt eins bis zum Schluss zu hören, auch diese entzückenden Sänger hier. Aber ich brauche das Theater, ich lasse mich oftmals von der Szene inspirieren. Die Arbeit mit Achim Freyer macht so einen Spaß! Wir entwickeln das: da wird keine Vorstellung wie die anderen. Das ist das Spannende daran, wenn man live musiziert!

Weimar,  
1. November 1893

Lieber Freund!

Soeben habe ich die Partitur deines Hänsel und Gretel durchgelesen. Welch' herzerfrischender Humor, welche köstlich naive Melodik, welche Kunst und Feinheit in der Behandlung des Orchesters, welche Vollendung in der Gestaltung des Ganzen, welche blühende Erfindung, welche prachtvolle Polyphonie – und alles originell, neu und so echt deutsch.

Mein lieber Freund, Du bist ein großer Meister, der den lieben Deutschen ein Werk beschert, das sie kaum verdienen, trotzdem aber hoffentlich recht bald in seiner ganzen Bedeutung zu würdigen wissen werden. Na und wenn nicht, so hab einstweilen von einem treuen Freunde und Gesinnungsgenossen innigsten Dank für die Freude, die Du ihm geschenkt hast. Ich denke, Hänsel und Gretel soll hier Weihnachten herauskommen; ich bitt' mir aber dringend aus, dass du darauf bestehst, dass ich es dirigiere – der alte Simpel Lassen soll da nicht dran! Es ist verteuelt schwer – das Hänselchen!

Tausend Grüße  
Deines treuen Freundes und Bewunderers  
Richard Strauss

Richard Strauss, der Dirigent der Uraufführung,  
in einem Brief an Engelbert Humperdinck







**E**s war einmal ein altes Schloß mitten in einem großen dicken Wald, darinnen wohnte eine alte Frau ganz allein, das war eine Erzzauberin. Am Tage machte sie sich zur Katze oder zur Nachteule, des Abends aber wurde sie wieder ordentlich wie ein Mensch gestaltet. Sie konnte das Wild und die Vögel herbeilocken, und dann schlachtete sie, kochte und briet es. Wenn jemand auf hundert Schritte dem Schloß nahe kam, so mußte er stillestehen und konnte sich nicht von der Stelle bewegen, bis sie ihn lossprach; wenn aber eine keusche Jungfrau in diesen Kreis kam, so verwandelte sie dieselbe in einen Vogel und sperrte sie dann in einen Korb ein und trug den Korb in eine Kammer des Schlosses. Sie hatte wohl siebentausend solcher Körbe mit so raren Vögeln im Schlosse.

Nun war einmal eine Jungfrau, die hieß Jorinde; sie war schöner als alle anderen Mädchen. Die und dann ein gar schöner Jüngling namens Joringel hatten sich zusammen versprochen. Sie waren in den Brauttagen, und sie hatten ihr größtes Vergnügen eins am andern. Damit sie nun einmalen vertraut zusammen reden könnten, gingen sie in den Wald spazieren. »Hüte dich«, sagte Joringel, »daß du nicht so nahe ans Schloß kommst.« Es war ein schöner Abend, die Sonne schien zwischen den Stämmen der Bäume hell ins dunkle Grün des Waldes, und die Turteltaube sang kläglich auf den alten Maibuchen.

Jorinde weinte zuweilen, setzte sich hin im Sonnenschein und klagte; Joringel klagte auch. Sie waren so bestürzt, als wenn sie hätten sterben sollen; sie sahen sich um, waren irre und wußten nicht, wohin sie nach Hause gehen sollten. Noch halb stand die Sonne über dem Berg, und halb war sie unter. Joringel sah durchs Gebüsch und sah die alte Mauer des Schlosses nah bei sich; er erschrak

und wurde todbang. Jorinde sang: »Mein Vöglein mit dem Ringlein rot singt ›Leide, Leide, Leide‹; es singt dem Täublein seinen Tod, singt Leide, Lei – zicküth, zicküth, zicküth.«

Joringel sah nach Jorinde. Jorinde war in eine Nachtigall verwandelt, die sang »zicküth, zicküth«. Eine Nachteule mit glühenden Augen flog dreimal um sie herum und schrie dreimal »schu, hu, hu, hu«. Joringel konnte sich nicht regen – er stand da wie ein Stein, konnte nicht weinen, nicht reden, nicht Hand noch Fuß regen. Nun war die Sonne unter; die Eule flog in einen Strauch, und gleich darauf kam eine alte krumme Frau aus diesem hervor, gelb und mager: große rote Augen, krumme Nase, die mit der Spitze ans Kinn reichte. Sie murmelte, fing die Nachtigall und trug sie auf der Hand fort.



Spüler d.  
recht. Hand  
links



**HARIBO MACHT KINDER FROH**  
**UND ERWACHSENE**  
**EBENSO / COCA COLA MACH DIR**  
**FREUDE AUF! / HELLO BARBIE**  
**FRIENDS FOREVER /**  
**VIEL MILCH IST GUT – IN KINDER**  
**SCHOKOLADE SCHMECKT SIE**  
**BESSER / FRUCHTZWERGE SO**  
**WERTVOLL WIE EIN**  
**KLEINES STEAK! /**  
**NIMM 2 GESUNDE VITAMINE**  
**NASCHEN / PLAYMOBIL SO**  
**FRÖHLICH, WIE IHR KIND /**  
**RED BULL VERLEIHT**  
**FLÜÜÜGEL! /**  
**BIGGER, BETTER, BURGER KING**

Werbeslogans

## DIE GESCHICHTE VON DER FAULEN ANGELIKA

Angelika war dick und rund  
 und wog schon mehr als achtzig Pfund.  
 »Du wirst zu dick«, sprach Onkel Paul.  
 »Angelika, du bist zu faul!«  
 »Nein«, hat Angelika gesprochen,  
 »ich habe nur zu schwere Knochen!«  
 Das war natürlich Flunkerei.  
 In Wahrheit aß das Kind für drei.  
 Sechs Brötchen, wenn es keiner sah,  
 verputzte früh Angelika.  
 Beim Abendessen stopfte sie  
 sich voll mit Wurst und Flammeri.  
 Und wenn sie gerade mal nicht aß,  
 dann lag sie faul im Gras.  
 Nie sah man sie mit ihren vielen  
 Geschwistern auf dem Sportplatz spielen.  
 Sie war zu faul. Sie sprang und lief  
 nur, wenn man sie zum Essen rief.  
 Angelika, nun sieh dir an,  
 was bald mit dir passieren kann!  
 Tagtäglich wirst du rund und runder,  
 und dann geschieht ein böses Wunder!  
 Es kommt zu einem Zwischenfall:  
 Du platzt, mein Kind, mit lautem Knall!

61

»So ein Struwwelpeter«  
 von Hansgeorg Stengel



# ZAUBER

AUS »DEUTSCHE MYTHOLOGIE«

VON Jacob Grimm

62

Die verschiedenen Benennungen des Zaubers führen auf die Begriffe tun, opfern, spähen, weissagen, singen, segnen (geheimschreiben), verwirren, blenden, kochen, heilen und losen. Frauen, nicht Männern, war das Auslesen und Kochen kräftiger Heilmittel angewiesen; die Kunst, Buchstaben zu schreiben und zu lesen wird im Mittelalter hauptsächlich Frauen beigelegt. Weibern verliehen Erfahrung und behagliche Muße alle Befähigung zu heimlicher Zauberei. Das Einbildungsvermögen der Frauen ist wärmer und empfänglicher; von jeher wurde in ihnen eine innere, heilige Kraft der Weissagung verehrt. Frauen waren Priesterinnen und Wahrsagerinnen. Wiederum aber mußte die Zauberkunde hauptsächlich alten Weibern eigen sein, die, der Liebe und Arbeit abgestorben, ihr ganzes Sinnen und Trachten auf geheime Künste stellen. Auf einer Mischung natürlicher, sagenhafter und eingebildeter Zustände beruht die Ansicht des Mittelalters von der Hexerei. Phantasie, Tradition, Bekanntschaft mit Heilmitteln, Armut und Müßiggang haben aus Frauen Zauberinnen gemacht.

Das Christentum hat den Begriff Zauber übender Weiber als heidnischen vorgefunden, aber vielfach verändert; Vorstellungen der Ketzer und was man diesen zur Last legte, mischte sich darunter. Ein uralter, unter alle Völker gedrungener Wahn leitet aus der Zauberei das Vermögen ab, die Gestalt zu bergen und zu wandeln. Von der Vorstellung des Zaubers ist die des Fluges und des Rittes durch die Luft unzertrennlich. Hexen gehören zum Gefolge ehemaliger Göt-

tinnen, die von ihrem Stuhl gestürzt, aus gütigen, angebeteten Wesen in feindliche, gefürchtete verwandelt, unstät bei nächtlicher Weile umirren. Den christlichen Eiferern schien aller Tanz sündhaft und heidnisch, und sicher stammte er oft aus Gebräuchen des Heidentums her.

Bei ihren Zusammenkünften sollen sie Kinder geschlachtet, deren Blut in Mehl oder Asche geknetet haben. Es ist Zauberei durch bloßen Blick, ohne alle leibliche Berührung möglich. Das triefende, neidische, üble Auge der eintretenden Hexe, geschweige ihr Hauch und Gruß, kann plötzlich verletzen, säugenden Frauen die Milch entziehen, Säuglinge schwindsüchtig machen, ein Kleid, einen Apfel verderben. Es gibt einige allgemeine Sicherungsmittel gegen den Einfluß der Zauberei. Auf eine Frage der Hexe darf man nicht antworten, auf ihre Anrede nicht danken; überhaupt ist es ratsam, für gewisse Dienstleistungen und Geschenke, wenn sie nützen sollen, nicht zu danken. Eine Hexe ist daran erkennbar, daß sie für geliehene Dinge dankt, keine Hexe antwortet dreimal. Brot, Salz und Kohlen sind Schutzmittel gegen den Zauberei, wie die Hexen Brotes und Salzes entraten.

Viele, die meisten Zaubermittel laufen über in Aberglauben; zwischen ihm und der eigentlichen Zauberei habe ich zwar den bösen Willen, Schaden zu stiften, aufgestellt, und aus der Umkehrung des heilsamen Gebrauchs geheimer Naturkräfte scheint sie hervorgegangen, beinahe wie der Teufel aus Gottes Umkehrung; die einzelnen Anwendungen der rechten und falschen Kunst lassen sich aber nicht immer sondern. Eine Giftmischerin ist an sich keine Zauberein, sie wird es in den Augen des Volkes, sobald sie sich übernatürlicher Mittel bedient. Eine Siechtum heilende, Wunden segnende weise Frau fängt dann erst für eine Hexe zu gelten an, wenn sie mit ihrer Kunst Übles tut; Hexen waren dem höheren Altertum Priesterinnen, Ärztinnen, sagenhafte Nachtfrauen, die man ehrte, scheute, endlich geringschätzte, aber noch nicht zu verfolgen und hinzurichten trachtete.

63



»

**SOLANGE KINDER  
AN HEXEN GLAUBEN –  
WIE SIE ES IMMER  
GETAN HABEN UND IMMER  
TUN WERDEN,  
BIS SIE SO ALT GEWORDEN  
SIND, DASS SIE SICH NICHT  
MEHR GEZWUNGEN  
SEHEN, IHREN  
GESTALTLOSEN ÄNGSTEN  
EINE MENSCHENÄHNLICHE  
GESTALT ZU GEBEN –,  
SOLLTE MAN IHNEN  
GESCHICHTEN ERZÄHLEN,  
IN DENEN GESCHEITE  
KINDER ES FERTIG  
BRINGEN, SICH VON  
SOLCHEN VERFOLGER-  
FIGUREN IHRER FANTASIE  
ZU BEFREIEN.**

«

# HÄNSEL UND GRETEL

DIE METAMORPHOSE  
EINES MÄRCHENS ODER DIE ABGRÜNDE  
DES BIEDERMEIER

VON Dieter Borchmeyer

Kein Buch deutscher Sprache ist rund um den Globus so berühmt wie »Grimms Märchen«, und nach »Schneewittchen« ist »Hänsel und Gretel« das bekannteste aller Märchen überhaupt. Es hat einen beispiellosen Siegeszug durch alle Künste und Medien angetreten, ja ist zum Gemeingut der modernen Popkultur geworden – unendlich oft abgewandelt, parodiert, sogar zum Horrorfilm mutiert. Offenkundig reicht seine Motivik in Seelenschichten hinab, die jedes Kind in sich spürt, es hält archetypische Bilder und Urerfahrungen, Ängste und Träume fest, die jedem Menschen auf der Welt vertraut sind.

Seine beispiellose Erfolgsgeschichte wurde »Grimms Märchen« nicht an der Wiege gesungen, denn die erste Auflage von 1812 (erster Band) und 1815 (zweiter Band) war mit ihren wissenschaftlichen Vorreden und Anmerkungen ein rechter Ladenhüter, so dass die Brüder Grimm auf den geplanten dritten Band verzichten mussten. Erst mit der stark überarbeiteten Auflage der »Kinder- und Hausmärchen« von 1837 setzte der nationale und schließlich der Welt-Erfolg der Märchen ein, den eine mehrfach aufgelegte Ausgabe von 1825 vorbereitet hatte. Doch standen sie noch eine Zeit lang im Schatten von Ludwig Bechsteins Märchensammlung von 1845, die auch eine Version von »Hänsel und Gretel« enthält.

Wie ist diese verzögerte Erfolgsgeschichte eines Weltbuchs zu erklären? Kritiker der ersten Ausgabe haben es auf den Punkt gebracht: Clemens Brentano, der zusammen mit Achim von Arnim die Liedersammlung »Des Knaben Wunderhorn« (1805–08) herausgegeben und die Brüder Grimm (die er in einem Brief an Arnim 1807 als »zwei sehr liebe, liebe altdeutsch vertraute Freunde, Grimm genannt« bezeichnet) ermuntert hatte, eine Märchensammlung als Parallelaktion zum »Wunderhorn« in Angriff zu nehmen, für die er selbst schon Vorbereitungen getroffen hatte, kritisierte an der Erstausgabe, die Märchen wirkten hier wie ein »aus dem Nachlaß verstorbener Gelehrter abgedrucktes Sammelurium«. Diesem fehle der rechte Stil, und mit dem »Wunderhorn« könne sich jenes Sammelurium nicht messen – so Brentano 1813 in einem Brief an Arnim. Noch schärfer und scharfsinniger das Urteil von Albert Ludwig Grimm (1816): wolle man »Märchen für Kinder« erzählen, brauche man einen »idealen Erzähler, den man nicht in der ersten besten Kindermagd unserer Tage findet; und fehlt dieser, so muß der Dichter seine Stelle vertreten.« Die Grimm'sche Sammlung sei aber in ihrer vorliegenden Gestalt keineswegs als ein Buch anzusehen, »das Kindern in die Hände gegeben werden kann«.

Die Brüder Grimm haben aus dieser Kritik und aus dem so lange ausbleibenden Erfolg ihrer Sammlung die Lehre gezogen. Die Rolle der märchenerzählenden »Kindermagd« übernahm nun Wilhelm Grimm. Er wurde mehr und mehr zum eigentlichen Autor der Märchen, dem der stets überlastete Jacob die Redaktion der folgenden Ausgaben weitgehend überließ. Er wurde wirklich der »ideale Erzähler« und »Dichter« des vermeintlich anonymen Volksguts, das doch vielfach auf die französische (Perrault, Aulnoy) und italienische Märchendichtung (Basile) zurückgreift. Dass die Märchen aus der Mitte und Phantasie des geschichtenerzählenden Volkes erwachsen seien, wurde durch das immer stärkere Eingreifen



des ›idealen Erzählers‹ zunehmend als reine Fiktion offenbar. »Grimms Märchen« sind ebensowenig wie »Des Knaben Wunderhorn« authentische Volkspoesie, sondern hinter und über ihnen waltet ein hoher persönlicher Kunstverstand.

Von Ausgabe zu Ausgabe verwandelte sich das Gesicht der Grimm'schen Märchen entsprechend dem Erwartungshorizont des Lesepublikums. Eigentlich sind Märchen mitnichten Kinderpoesie. Auch die Erstausgabe der Grimm'schen Märchen enthält noch Texte, die am Horizont von Kindern vorbeigehen, ja in ihrer archaischen Brutalität ihnen kaum zuzumuten sind. Manche von ihnen verschwanden in den späteren Ausgaben, neue traten hinzu, und die dichterische Redaktion merzte die für Kinder unerträglichsten Grausamkeiten aus. Trotzdem blieben sehr viele von diesen erhalten, wie gerade das Märchen von Hänsel und Gretel zeigt. Adelheid Wette, die Librettistin von Humperdincks Oper, war denn auch anfänglich befremdet über die Beliebtheit gerade dieses Märchens bei den – auch eigenen – Kindern. Und sie hat alles getan, seine Brutalität zu mildern – ohne verhindern zu können, dass sie durch die Hintertür wieder in ihren Text eindrang.

Die Erfolgsgeschichte der Grimm'schen Märchen fällt zusammen mit ihrem Gattungswandel: der zunehmenden Verwandlung des Märchens als einer auf ein gebildetes Publikum zumal aristokratischer, französisch-italienischer Provenienz zugeschnittene in eine Gattung für Kinder und das bürgerliche ›Haus‹. Dieser Gattungswandel vollzieht sich vor dem Hintergrund der biedermeierlichen Familienkultur des 19. Jahrhunderts, die im Weihnachtsfest ihr wichtigstes Ritual suchte und fand. Für die bürgerliche Familie wurde »Grimms Märchen« das Hausbuch schlechthin.

Die Tendenz, sie als unentbehrliches Requisite bürgerlicher Familiarität zu verinnerlichen, vollendet sich in Humperdincks Oper »Hänsel und Gretel«, die der Komponist in Anspielung auf das Bühnenweihfestspiel »Parsifal«

humoristisch sein »Kinderstubenweihfestspiel« nannte.

Bezeichnenderweise ist das Libretto von »Hänsel und Gretel« ein echtes Familienerzeugnis oder, wie Humperdinck scherzte, ein »Familienübel«, denn seine Schwester Adelheid Wette ist keineswegs die einzige Autorin des Librettos, sondern deren Ehemann und sogar Humperdincks Vater haben daran mitgewirkt: von Entstehung und Ausrichtung her die Familienoper, deren eigentliche Aufführungszeit denn auch bis heute die Vorweihnachtszeit mit ihren familiären Riten ist. Die Uraufführung fand bezeichnenderweise unter Leitung von Richard Strauss am 23. Dezember 1893, also am Tag vor dem Heiligen Abend im Hoftheater Weimar statt. Weihnachten ist seit dem 19. Jahrhundert das Hauptfest einer säkularisierten Gesellschaft, die sich in der biedermeierlichen Idealgestalt der Familie noch einmal eine religiöse Überhöhung schafft, einen kunstsakralen Nimbus verleiht, wie er in den Schlussversen von »Hänsel und Gretel« zum Ausdruck kommt: »Wenn die Not aufs Höchste steigt, / Gott der Herr die Hand uns reicht.«

Es ist freilich nicht zu verkennen, dass das Märchen von Hänsel und Gretel sich immer wieder gegen seine Verweihnachtlichung und Biedermeierisierung sträubt, so sehr der ›Autorenfamilie‹ des Librettos daran lag. Grundzug der empfindsamen Kleinfamilie, wie sie seit dem 18. Jahrhundert – mit dem Zerfall des großfamilialen ›ganzen Hauses‹, zu dem neben den blutsverwandten Familienangehörigen auch die Angestellten eines handwerklichen Betriebs, Mägde und Diener gehörten – kultiviert wurde, ist die enge Gefühlsgemeinschaft von Eltern und Kindern. Erstere – vor allem der Vater – genießen unanfechtbare moralische Autorität, die sie aber – so das Ideal – nicht auf ›herrschaftliche‹, sondern auf zärtlich-fürsorgliche Weise ausüben und der sich die Kinder selbstverständlich und gern unterordnen.

Mit diesem Familienbild lassen sich indessen die familiären Verhältnisse in den Grimm'schen Märchen nur

selten vereinbaren, ja in »Hänsel und Gretel« stehen sie in krassem Gegensatz zueinander. Der schwache Vater hat seine häusliche Autorität an seine Frau abgetreten, die ihn aufgrund der Hungersnot der Familie nötigt, die Kinder im Wald auszusetzen. Eine solche Mutter war für die bürgerlichen Leser des 19. Jahrhunderts so unerträglich, dass Wilhelm Grimm in den späteren Ausgaben der Märchen die Mutter in eine Stiefmutter verwandelt hat (wie auch in anderen Märchen mit einer negativen Mutterrolle: so ist der Typus des »Stiefmuttermärchens« entstanden). Dass die Kinder im tiefsten Wald noch ein Stückchen Brot erhalten sollen – eine Art Henkersmahlzeit – und der Vater ihnen ein Feuer anzuzünden hat, damit sie nicht frieren, hat der tiefenpsychologische Märchendeuter Eugen Drewermann als Ausdruck einer untergründig doch noch vorhandenen Mutterliebe ausgelegt, die in der extremen Notsituation der Familie nicht zum Durchbruch gelangen kann. »So geschieht es in Familien, die vor dem Hungertode stehen«, schreibt Dostojewski im »Tagebuch eines Schriftstellers«, »daß die Eltern ihre Kinder, diese von ihnen am meisten geliebten Wesen, zu hassen anfangen, wenn die Qual dieser Kinder so unerträglich wird, eben wegen der Unerträglichkeit ihrer Qualen.«

Die Mutter von Hänsel und Gretel will die Kinder nicht wirklich töten, sondern sie nur loswerden. Ihre Täterschaft ist eine bloß passive. Sie will sich über die Konsequenzen ihres Plans ganz einfach keine Gedanken machen. Ob man da von verdrängter Mutterliebe sprechen kann, bleibe dahingestellt, doch ist das nicht auch heute noch die Situation von Eltern etwa in den Hungerregionen Afrikas, die ihre Kinder auf die Straße schicken oder in die Flucht nach Europa treiben, da Vater und Mutter sie nicht mehr versorgen und schützen können?

Hänsel und Gretel, die den Plan ihrer Eltern, sie abzuschieben und auszusetzen, heimlich mitbekommen, zeigen eigentümlicherweise keine Enttäuschung oder Em-

pörung über das Verhalten von Vater und Mutter, sondern reagieren auf deren Notlügen – Lügen aus existentieller Not – mit List. Hänsel sammelt in der Nacht Kieselsteine, mit denen er den Weg vom Haus in den Wald kennzeichnet, um hinterher mit der Schwester wie an einem Ariadnefaden zurückzufinden. Sie streben also ungeachtet ihrer Abschiebung durch die Eltern nach Hause zurück, als wäre nichts gewesen. Sie können sich keine Existenz außerhalb des Elternhauses vorstellen. Und das wiederholt sich mit der zweiten Abschiebung, bei der freilich die List Hänsels scheitert, da die von ihm als Ariadnefaden ausgestreuten Brotkrumen von Vögeln gefressen werden.

Zweimal streben die Kinder nach Hause zurück, obwohl sie sich ungeliebt und ungewollt vorkommen müssen. Eine heimliche Kritik an den Eltern übt Hänsel freilich, wenn er im Rückblick auf das verlassene Haus beim ersten Mal vorgibt, sein weißes Kätzchen, beim zweiten Mal sein Täubchen auf dem Dach wolle ihm Ade sagen: die Tiere verhalten sich, wie es eigentlich die Eltern tun sollten. In dem Zurückstreben der Kinder nach einem Zuhause, das eigentlich keines mehr ist, spiegelt sich wider, was nach Eugen Drewermann den Psychotherapeuten wohl vertraut ist: »mit welcher Beharrlichkeit, ja scheinbaren Unbelehrbarkeit manche Menschen trotz aller Zurückweisungen, trotz aller Enttäuschungen, trotz aller Schelte sogar, immer wieder um Hilfe, Verständnis und Liebe an gerade der Stelle anhalten, an der das, was sie suchen, durchaus nicht zu finden ist.« Ja, Drewermann spricht geradezu von der »Suchtproblematik« solcher permanenten Rückkehrversuche »zum Ort der sicheren Enttäuschung«.

Im Wald stoßen Hänsel und Gretel nun auf das Brot- und Lebkuchenhaus: das vermeintlich ideale Gegenhaus zum Elternhaus. Eugen Drewermann nennt das Lebkuchenhaus die »Umkehrphantasie zu den Entbehrungen der Realität«, eine »kompensatorische Wunscherfüllungsvorstellung«.

Zu Hause gibt es nichts »zu beißen und zu brechen«, wie es im Märchen heißt, das Knusperhaus hingegen ist der Inbegriff des Essbaren. Die Herrin des Hauses aber ist das alter ego der Mutter, deren Lieblosigkeit umschlägt in die menschenfressende ›Liebe‹ zum Fleisch der Kinder. Die Mutter, die ihre Kinder verstößt, weil sie ihnen nichts zu essen geben kann, wird zur Hexe, welche die Kinder zum Fressen gern hat. Das Märchen schildert also den Übergang »von dem Hause des Hungers in das Haus des Überflusses, von der verweigernden Mutter zur fressenden Mutter« (Eugen Drewermann). Wie sehr die Hexe das alter ego der Mutter ist, zeigt auch der Schluss des Märchens: mit der Tötung der Hexe tritt auch der Tod der Mutter ein, die das eigentliche Hindernis des echten ›Zuhause‹ der Kinder ist. Nun erst, nach dem Tod der Mutter, finden sie dieses Zuhause im Zusammenleben mit dem Vater, das durch keine Not mehr getrübt wird, da sie mit den Schätzen, die sie im Hexenhaus gefunden haben, für immer der Lebensnotdurft enthoben sind.

Von einer solchen Spiegel- und Gegenbildlichkeit von Mutter und Hexe kann in Humperdincks Oper freilich nicht mehr die Rede sein. Auch hier ist die Armut zu Hause, aber wir befinden uns schon in der Epoche der Geldwirtschaft. »Herrgott, wirf Geld herab«, fleht die Mutter, und so wird man im kinderreichen Hause Wette auch oft gefleht haben, ja von Humperdincks Oper erhoffte die Familie sich ein »Cassenstück ersten Ranges«, das die häuslichen Geldsorgen beseitigen würde. Der hartherzigen Mutter des Grimm'schen Märchens steht die verzweifelte Frau der Oper gegenüber, die niemals auf die Idee käme, die Kinder preiszugeben. Schuld verlagert sich in der Oper – und das ist typisch für das bürgerlich-biedermeierliche Selbstverständnis der Familie – von den Eltern auf die Kinder. »Indes die Eltern vom frühen Morgen / bis in die Nacht sich mühen und sorgen« – so die Mutter – tanzen und singen die Kinder und versäumen ihre Arbeit im häuslichen Handwerksbetrieb: Stricken und Besenbinden. Zur

Strafe werden sie in den Wald geschickt, um Erdbeeren zu sammeln. Aber aus dieser Strafaktion ziehen sie keine Lehre, denn die im Wald gesammelten Beeren verspeisen sie dort selber, versäumen die Zeit, verirren sich aus Leichtfertigkeit und geraten in die Dunkelheit. »Was haben wir törichten Kinder getan? Wir durften hier nicht so lange säumen!« Die pädagogische Tendenz der Oper ist klar: die Eltern meinen und machen es gut; wenn in der Familie etwas schief läuft, sind in der Regel die Kinder die Schuldigen. Freilich lässt sich die Opernpädagogik auch gegen den Strich lesen: die Mutter übertreibt ihre pädagogische Maßnahme, indem sie die Kinder der Gefahr des Waldes aussetzt, wie ja der Vater zu Recht moniert, und sie neigt zu unkontrollierten Affektausbrüchen (Zerbrechen des Milchtopfs) wie zur Gewalt – mit der Drohung: »Und bringt ihr den Korb nicht voll bis zum Rand [mit Erdbeeren], / so hau ich euch, daß ihr fliegt an die Wand!« Das passt freilich nicht zum zärtlichen Familienbild des Biedermeier – ebensowenig wie der Alkoholismus des Vaters (›Kümmel ist mein Leiblikör!«).

Gleichwohl: die häusliche Not wird gegenüber dem Märchen beschönigt, mit einer Poesie der Armut übertüncht, die sich in den echten und erfundenen Volksliedern ausprägt, welche die musikalisch-poetische Substanz der Oper bilden. Und gar so ausweglos ist die Hungersnot im Hause des Besenbinders nicht, wie die vom Vater in der Schlusszene des ersten Bildes nach Hause gebrachten kulinarischen Köstlichkeiten zeigen, die er sich vom Verkauf seiner »Waren zu dem höchsten Preise«, wie es im Text heißt, erwerben konnte. »Fast hat man den Eindruck, als verlege sich in diesem Libretto die Nostalgie des städtischen Bürgertums zurück in das Klischee einer Arme-Leute-Idylle, in deren Welt anscheinend allein noch ›Märchen‹ zu spuken scheinen« (Eugen Drewermann).

Ist schon die Armut des Elternhauses von Hänsel und Gretel poetisch verklärt, so erst recht der Wald, in dem





sich die Kinder verirren. Bei Grimm ist er nichts als »Wildnis«, unheimlich und kalt, ein locus terribilis. In der Oper aber wird er ins Licht des romantischen Mythos vom »deutschen Wald« getaucht. Unheimlich bleibt auch er, aber letztenendes doch mit seinem mythologischen Personal (Sandmännchen, Taumännchen und zumal den im Abendgebet der Kinder angerufenen vierzehn Engeln) so etwas wie ein bergender Schoß, ja ein Erlösungsort. Im Wald ereignet sich so etwas wie ein Mysterienspiel: gute und böse Mächte – personifiziert durch Schutzengel und Hexe – ringen um die Kinder, denen am Ende Erlösung zuteil wird.

Im Grunde ist Humperdincks Oper mit ihren Geisterwesen viel »märchenhafter« als das Grimm'sche Märchen selber, in dem sich nichts Außernatürliches, Wunderbares abspielt. Es ist im Grunde eine naturgetreue, fast realistische Geschichte. Allein das Entchen, das am Ende die Kinder über das Wasser trägt, sprengt diesen natürlichen Rahmen. Auch die Hexe ist nichts als eine »steinalte Frau«. Wird sie auch als »böse Hexe« bezeichnet, so setzt sie doch keine magischen Praktiken ein. In der Oper hingegen wird sie vollkommen mythifiziert. Sie haust am Ilsenstein, der »Hexenritt« auf dem Besen durch den Schornstein wird in Wort und Musik beschworen, sie übt auf die Kinder den »Hexenbann« aus, und sie verzaubert sie in ihrem Ofen in Lebkuchen. Das alles gibt es in der Nüchternheit des Grimm'schen Märchens nicht.

Die Grimm'sche Hexe wird in der Oper also einerseits dämonisiert – damit aber ihrer zerrspiegelhaften Mutterrolle beraubt –, andererseits aber auch verharmlost. Die Hexe im Märchen ist eine regelrechte Menschenfresserin, welche die Kinder wie Schlachtvieh mästet, in Wasser kocht und verspeist – wozu sie Brot isst, das sie in ihrem Ofen backt. In der Oper verwandelt sie aber die Kinder in ihrem Backofen in Lebkuchen, die sie entweder selber verspeist oder als Baumaterial für ihren Knusperhausbau verwendet. Am Ende

verwandeln sich – wie die von Circe im griechischen Mythos zu Tieren verzauberten, »becircten« Menschen – die Lebkuchenkinder wieder in menschliche Wesen – sofern sie nicht von der Hexe (und auch von Hänsel und Gretel bei ihrem Naschen vom Knusperhaus) verspeist worden sind (ein schrecklicher Gedanke im Hintergrund der Märchenoper). Also: im Märchen ist die Hexe eine Kannibalin, in der Oper eine reine Vegetarierin. Weshalb sie Hänsel auch nicht etwa mit Fleisch, sondern mit Rosinen und Mandeln »mästet« und ihm »Kuchen-Heil« verspricht. Und ihr grauenhafter Tod im eigenen Backofen wird gegenüber dem Märchen dadurch gemildert, dass auch sie sich nun in einen riesigen Lebkuchen verwandelt, also nicht wie im Märchen grässlich verbrennt.

Das Märchen hat geradezu eine veristische Schlagseite. Die deutsche Oper nach Wagner stand ja vor einem künstlerischen Dilemma: von Italien her drohte der Siegeszug des Verismo, gegen den sich die Wagnerianer zur Wehr setzen mussten, hatte der »Meister« doch den Mythos zum eigentlichen Stoffbereich des musikalischen Dramas erklärt, den Realismus aber in den Roman und die Historie ins Schauspiel verwiesen; andererseits hatte er den Mythos so ausgeschöpft, dass seine Nachfolger auf diesem Gebiet immer ins Hintertreffen geraten mussten. Deshalb bot sich das Märchen, die Märchenoper als bevorzugte Gattung an. Mit ihrer notwendigen Simplizität ließ sich jedoch das ausgefeilte semantische System, die dichte Verflechtung der Wagner'schen Leitmotive nicht vereinbaren. Humperdinck gelang nun das geniale Kunststück – und dadurch hat sich »Hänsel und Gretel« als einziges Exempel der einst so beliebten Gattung der Märchenoper im Repertoire halten können –, eine dramaturgische Mitte zu finden zwischen dem Musikdrama Wagner'scher Provenienz und der traditionellen Nummernoper, indem er die Leitmotive in ihrer das Werkganze um- und übergreifenden Struktur wieder auf Erinnerungsmotive reduzierte, die auf einzelne Szenenkomplexe beschränkt



bleiben, wie Wagner sie bis zum »Lohengrin« verwendet hat, und sie in geschlossene Formen hineinzubilden, die zumal vom Volkslied geprägt sind, vom vorgefundenen (»Suse, liebe Suse«, »Ein Männlein steht im Walde«) bis zum erfundenen (»Brüderchen, komm tanz mit mir«, »Abendsegen«). So gelang es Humperdinck, die Atmosphäre märchenhafter »Einfachheit« zu erzeugen. Und durch die Märchenwelt scheint doch immer wieder eine realistische, »veristische« Szenerie hindurch, wie sie das Musiktheater der Zeit erwartete. So ist »Hänsel und Gretel« zum Glücksfall einer Vereinigung von Gegensätzen geworden.

Dieter Borchmeyer ist emeritierter Professor der Literaturwissenschaft und der Theaterwissenschaft. Er veröffentlichte Monographien u. a. zu Wagners, Mozarts, Schillers und Goethes Leben und Wirken sowie ca. 300 Beiträge in Sammelwerken und Aufsätzen vorwiegend zur deutschen Literatur- und Theatergeschichte vom 18. bis 20. Jahrhundert. Er ist Herausgeber literatur- und theaterwissenschaftlicher Buchreihen sowie Programmheftautor u. a. für die Bayreuther Festspiele und die Bayerische Staatsoper.

Man muß Erdbeben sein und die  
festen Städte der Menschen immer  
wieder zu Falle bringen. Man muß  
ihre Mauern wandeln machen, sonst  
stockt das Leben in ihnen. Aber  
es kann auch Zeiten geben, da man  
Urgestein sein muß, dahinauf sich  
ein namenlos geängstigtes  
Geschlecht retten kann. Wo man  
um der Liebe willen, um des nackten  
Lebens willen die verwerfen und  
verleumden muß, die den Erdboden  
zur schwankenden Welle machten,  
die den Abgrund predigten und die  
Schauder der Ewigkeit. Man wird aus  
Himmel und Sternen wieder ein Bild  
machen, man wird die Spinnweben  
alter Märchen auf offene Wunden  
legen müssen und all das bunte Spiel-  
zeug wieder hervorholen, das die  
Kulturen bisher hervorbrachten.

»Stufen. Eine Entwicklung in Aphorismen und Tagebuchnotizen«  
von Christian Morgenstern





## DIE HÄNSEL UND GRETEL-HEXE

Nachdem die »Hänsel und Gretel-Hexe«  
mehrere Bücher gelesen hatte  
über gesundheitsbewußte Lebensweise,  
den Industriezucker, das Weizenmehl –  
Organe zerstörend,  
betrieb sie eine Getreidemühle  
für den Hausgebrauch,  
presste ihren Gemüsesaft,  
und ihre Pfefferkuchen  
litten erheblich  
an Qualitätsverlust, –  
so, wie sie jetzt buk, –  
da sie das ungesunde Zeug,  
welches sie zuvor produziert hatte,  
nicht einmal Hänsel und Gretel anbieten wollte.

81

So wurde sie ihrem  
abscheulichen Beruf untreu,  
und verdingte sich  
als Kräuterfrau  
in der Nähe eines Waldsanatoriums  
für Naturheilkunde.

von Tonia Damm

Berlin,  
14. Oktober 1894

Liebe Frau!

82 Obschon ich einen nicht unbeträchtlichen Kater nach den gestrigen »Genüssen« habe, will ich doch versuchen, Dir ein wenig von gestern Abend zu erzählen. Ich befand mich in einer seltsamen Aufregung, wie ich sie sonst bei Premieren nicht kenne. Man hatte mir gesagt, ich würde wahrscheinlich in die kaiserliche Loge gerufen werden. Ich wurde also am Schluß des Werkes von Graf Hochberg an verschiedenen Adjutanten vorbei hinauf geleitet; der Kaiser empfing mich oben an der Treppe und schüttelte mir sogleich kräftig die Hand; ich war sofort beruhigt, als er mit strahlenden Augen und klangvoller, deutlicher Stimme wiederholt versicherte, daß das ein ganz entzückendes Werk sei, wirklich reizend etc. – Dann fragte er mich, wie ich eigentlich auf diese »Idee« gekommen sei, worauf ich ihm die bekannte Legende von den Wettkindern und ihren Aufführungen in kurzen Worten mitteilte, was besonders die Kaiserin, die bis dahin sich im Hintergrund verhalten hatte, zu interessieren schien. – Auf seine Frage, ob ich mit der Aufführung zufrieden sei, konnte ich mit gutem Gewissen antworten, dass ich sie ausgezeichnet fände. Von der Hexe meinte er, das sei eine ganz verzwickte und heikle Partie; das Werk sei für Kinder ganz besonders geeignet, man könnte ganz »unbesorgt« seine Kinder hineinschicken. – Dann gab's noch einen kräftigen Händedruck, und die Audienz war zu Ende.

Engelbert Humperdinck über die Berliner Erstaufführung  
an der Königlichen Hofoper Unter den Linden

»  
**MEIN MÄRCHEN  
IST AUS,  
DORT LÄUFT EINE MAUS,  
WER SIE FÄNGT,  
DARF SICH EINE GROSSE,  
GROSSE PELZKAPPE  
DARAUS MACHEN.**

«

83

Der letzte Satz aus »Hänsel und Gretel«  
von Jacob und Wilhelm Grimm

## PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG Sebastian Weigle  
INSZENIERUNG, BÜHNENBILD, KOSTÜME Achim Freyer  
MITARBEIT REGIE Geertje Boeden  
MITARBEIT BÜHNE UND KOSTÜME Petra Weikert  
LICHT Sebastian Alphons, Achim Freyer  
VIDEO Jakob Klaffs, Hugo Reis  
KINDERCHOR Vinzenz Weissenburger  
DRAMATURGIE Elena Garcia Fernandez, Larissa Wiczorek

## PREMIERENBESETZUNG

PETER Roman Trekel  
GERTRUD Marina Prudenskaya  
HÄNSEL Katrin Wundsam  
GRETEL Elsa Dreisig  
DIE KNUSPERHEXE Stephan Rügamer  
SANDMÄNNCHEN Corinna Scheurle  
TAUMÄNNCHEN Sarah Aristidou

KINDERCHOR DER STAATSOPER UNTER DEN LINDEN  
STAATSKAPELLE BERLIN





## IMPRESSUM

**HERAUSGEBER** Staatsoper Unter den Linden  
**INTENDANT** Matthias Schulz  
**GENERALMUSIKDIREKTOR** Daniel Barenboim  
**GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR** Ronny Unganz

86

**TEXT- UND BILDREDAKTION** Elena Garcia Fernandez,  
Larissa Wieczorek / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden;  
**MITARBEIT** Jamila Arenz, Marta Denker, Demet Yildiz  
**TEXTNACHWEISE** Die Handlung wurde von Achim Freyer verfasst  
(Übersetzung ins Englische: Brian Currid). Die Texte von Elena Garcia  
Fernandez und Dieter Borchmeyer sowie die Gedankensplitter von Achim  
Freyer und das Interview mit Sebastian Weigle sind Originalbeiträge  
für dieses Programmbuch. Die weiteren Texte wurden zum Teil gekürzt.

Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Köln 2006. /  
Tagebuchnotizen, Briefe und Adelheid Wettes Märchenspiel aus Hans-Josef Irmens: Hänsel und  
Gretel. Studien und Dokumente zu Engelbert Humperdincks Märchenoper. Mainz 1989. /  
Goethe: Faust, der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust. München 2014. / Novalis: Fragmente.  
Erste vollständige, geordnete Ausgabe. Dresden 1929. / Ludwig Bechsteins Neues Märchenbuch.  
Bremen 2012. / Märchen von Jacob und Wilhelm Grimm aus Brüder Grimm: Kinder- und Haus-  
märchen. Band 1-3. Stuttgart 2010. / E.T.A. Hoffmann: Nachtstücke. München 1984. / Bertolt Brecht:  
Gesammelte Werke. »Kinderlieder« Band 9. 1937. Frankfurt am Main 1967. / Hansgeorg Stengel:  
So ein Struwwelpeter. Berlin 1993. / Werbeslogans / Jacob Grimm: Deutsche Mythologie.  
Berlin 1934. / Bruno Bettelheim: Kinder brauchen Märchen. München 1980. / Tonia Damm:  
Die Hänsel und Gretel-Hexe. aus Heike Laufenburg: Von der Hexe und dem Zwerg: Gedichte,  
Erzählungen, Märchen & Fabeln für Kinder und Erwachsene. Willebadessen 1989.  
Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

**BILDNACHWEISE** Produktionsfotos von der Klavierhauptprobe am  
29. November 2017 von Monika Rittershaus sowie Figuren und Skizzen von  
Achim Freyer zur Inszenierung

**REDAKTIONSSCHLUSS** 1. Auflage, 30. November 2017

2. Auflage, 29. November 2018

**GESTALTUNG** Herburg Weiland, München

**DRUCK** Druckerei Conrad GmbH, Berlin



**CHL The  
Found  
ation.**

**FREUNDE  
& FÖRDERER  
STAATSOPER  
UNTER  
DEN LINDEN**

M D C C X L I I I



# STAATS OPER UNTER DEN LINDEN