

HAMBURG
OPER

1934 SCH

02074

FRANZ SCHREKER DER SCHATZGRÄBER



DER SCHATZGRÄBER

*Oper in einem Vorspiel,
4 Akten und einem Nachspiel von*
FRANZ SCHREKER



*Es ist schön, zu schaffen in einsamen
Zeiten, unbeachtet, ungekannt, ungeprie-
sen, ungeschmäht von den Menschen, sich
selbst überlassen, der eigenen Erkenntnis
und der Weihe der stillen Stunden.*

*Die fand ich früher allüberall. Des Lebens
Hast, des Tages Lärm, der Welt Getriebe
glitt an mir ab. Ich empfand nichts von
alldem; ich war allein; die Stille war
in mir.*

*Nun ist mir oft, als müßte ich fliehen: In die
Berge, auf eine ferne Insel, in die Wälder der
Tropen, aufs Meer hinaus – diesen tausend
Fangarmen zu entrinnen, die nach mir
greifen, diesen girrenden, schreienden,
brüllenden Stimmen zu entrinnen, die
meinen Sinn verwirren und mein Inneres in
Trümmer schlagen.*

*Ist mein Hören ein anderes geworden?
Lausche ich mit den Ohren und nicht mehr
mit dem Herzen?*

*Schweift mein Denken zur Erde hin, über
ein Häusermeer?*

*Sind die Sterne nicht mehr so nah und
leuchtend wie einst?*

*Es gab eine Zeit, da hörte ich in allem den
Frühling – in Sturm und Regen, in des
Winters Schnee und Eis.*

*Nun muß ich mich oft besinnen, daß es
grün wird und blühend, daß die Sonne lacht
und Mücken tanzen über reifenden Ähren.*

Franz Schreker

DER INHALT

Die Stadt

Die Oper spielt im Märchen-Mittelalter. Die Komposition wurde während des berüchtigten Hungerwinters der Kriegsjahre 1916/17 begonnen und am Tage der Ausrufung der Republik in Wien vollendet.

* *

Vorspiel: König – Narr

Die Königin ist krank, weil der Märchen-Schatz verschwunden ist, der ihr Schönheit und Fruchtbarkeit verleiht. Der König braucht dringend einen Erben. Alle Versuche, den Schatz zu ersetzen oder wiederzubeschaffen, sind fehlgeschlagen. Deshalb bittet er den Narren um Hilfe. Der Narr weiß von Elis, einem sagenhaften Schatzgräber, der als fahrender Sänger durchs Land zieht. Seine Wunderlaute zeigt ihm alle verborgenen Schätze. Als Belohnung soll der Narr selbst eine Frau bekommen.

*

1. Akt: Els – Junker – Albi

Els wird von ihrem Vater, dem Kneipenwirt, verkuppelt. Sie soll den brutalen, aber reichen Junker heiraten, den sie verabscheut. Deshalb läßt sie ihn am Polterabend ebenso wie ihre früheren Freier von Albi, ihrem Knecht, ermorden. Zuvor aber soll er ihr als Brautgeschenk den Schmuck der Königin bei einem Hehler besorgen. Der Schmuck soll ihr ewige Schönheit verleihen.

Els – Elis – Vogt

Da kommt Elis, der Sänger herein. Er soll die Hochzeitsgesellschaft unterhalten. Seine Lieder gefallen aber außer Els niemandem. Er schenkt ihr den Schmuck, den er in der Nähe der Leiche des Junkers gefunden hat, ohne diesen zu sehen. Jetzt wird der Mord entdeckt. Auch der Vogt will Els besitzen. Deshalb verhaftet er Elis, der ihm im Wege steht, denn Els liebt den schönen Sänger.

*

2. Akt: Els – Narr

Els soll gehenkt werden. Da trifft Els den Narren des Königs, der vergebens nach dem Sänger gesucht hat. Der Narr verspricht ihr, Elis zu retten, obwohl auch er sich in Els verliebt hat und sie nun nicht zur Frau wird nehmen können.

Die Zeit

Elis soll am Galgen eine letzte Ballade singen, um Zeit zu gewinnen. Sein Gesang aber ist so provokativ, daß die Zuschauer die sofortige Vollstreckung des Urteils verlangen. Erst in letzter Sekunde kann der Bote des Königs die Hinrichtung verhindern. Als Els erfährt, daß Elis den Schmuck suchen soll, ist sie entsetzt, denn er wird ihn bei ihr finden und sie entlarven. Deshalb beauftragt sie Albi, ihm die Laute zu rauben, die ihm die Schätze zeigt.

*

3. Akt: Elis – Els

Els wartet auf Elis. Elis ist verzweifelt, weil er ohne Laute seine Aufgabe nicht lösen kann. Els aber zeigt sich ihm in der Liebesnacht in der ganzen Schönheit des Schmuckes. Aus Liebe liefert sie ihm den Schmuck aus. Nur eines verlangt sie von ihm: Sie nie nach dessen Herkunft zu fragen und ihr immer zu vertrauen. Wird er ihrer Liebe gerecht werden?

*

4. Akt: Königin – Elis

Die Königin hat ihren Schmuck zurückerhalten. Deshalb feiert die Hofgesellschaft ein prächtiges Fest. Els aber ist gebrochen.

Die Musik

Elis soll erzählen, wie er den Schmuck gefunden hat. Statt dessen singt er eine Ballade. Die Musik erinnert ihn an die wundervolle Liebesnacht mit Els. Voller Wut verlangt er den Schmuck der Königin zurück.

Narr – Els

Da greift der Vogt ein. Er hat Albi verhaftet und durch die Folter ein Geständnis erpreßt. Er verlangt die sofortige Hinrichtung der Els. Der Narr aber erinnert den König an die versprochene Belohnung: Er wählt sich Els zur Frau und rettet sie so vor dem Scheiterhaufen.

Der Treuebruch

Els fleht Elis an, ihr ihre Verbrechen zu verzeihen. Elis aber wendet sich stumm von ihr ab.

*

Nachspiel: Die Einsamkeit

Els stirbt. Nur der Narr ist bei ihr geblieben. Er holt den Sänger. Elis singt eine letzte Ballade, um Els wenigstens das Sterben zu erleichtern. Seine ganze Kunst hat versagt.

MEINE MUSIKDRAMATISCHE IDEE

Franz Schreker

Meine musikdramatische Idee? Ich habe eigentlich keine. Ich schreibe planlos. Was mir einfällt ist da. Nur – ich komme von der *Musik* her. Meine Einfälle haben wenig »Literarisches«. Geheimnisvoll-Seelisches ringt nach musikalischem Ausdruck.

Um dieses rankt sich eine äußere Handlung, die unwillkürlich schon in ihrer Entstehung musikalische Form und Gliederung in sich trägt. Mit der Vollendung der Dichtung steht in großen Umrissen der musikalische Bau des Werkes vor mir. So kommt es, daß der Text in den seltensten Fällen irgendwelchen Änderungen unterworfen ist.

Was ich erstrebe! Ich weiß es nicht genau, aber es dünkt mich, die Oper oder das Musikdrama in einer Art *Reinkultur*. Eine Überbrückung des leidigen Zwiespalts, der das Problematische der Kunstform »Oper« überhaupt ausmacht. Eine Art »Verismus« wenn man will, indem ich versuche, die Dichtung in eine »Sphäre« zu rücken, die die Musik *braucht*. Wer meine Dichtungen liest, wird zuweilen jene Klarheit vermissen, die, für mein Gefühl oft allzusehr, das Wesen oder die Wirkung des »guten« Theaterstückes begründet.

Wer sich aber die Mühe nehmen will, die Dichtung in Verbindung mit den motivischen und thematischen *musikalischen* Beziehungen auf sich wirken zu lassen, wird zumeist des Rätsels Lösung finden. Dies bedingt freilich wiederholtes Hören des Werkes, oder aber ein Sich-vertiefen an der Hand eines Klavierauszuges, vielleicht aber auch eine Zeit, in der uns die Sprache der Töne verständlich sein wird, wie die des gesprochenen Wortes.

Man darf dabei nicht an die Leitmotivtechnik Wagners denken, wenn ich auch zugebe, daß sie grundlegend für alles musikalische Schaffen auf dem Gebiete der Oper nach Wagner war. *Gefühle* – und nur für solche erkenne ich die Berechtigung des Leitmotivs – sind wandelbar.

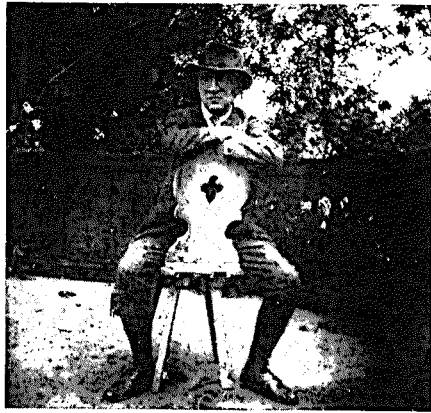
Jedes Liebesempfinden beruht (Stendhal) auf Krystallbildung. Welche Kunst aber wäre befähigter, dieses geheimnisvolle Werden, dieses Sich-wandeln unter im Unterbewußtsein schlummernden, triebhaften Einflüssen vollkommener zum Ausdruck zu bringen als eben die Musik? Motive werden zu Themen, Themen weiten sich zum musikalischen Klangbau. Klänge – welch arg mißbrauchtes, vielgeschmähtes Wort! *Nur* ein Klang – *nur* Klänge! Wüßten die Nörgler, welche Ausdrucksmöglichkeiten, welch unerhörter Stimmungszauber ein Klang, ein Accord in sich bergen kann! Schon als Knabe liebte ich es, mir einen jener »Wagnerschen« Accorde am Klavier anzuschlagen und lauschte versunken seinem Verhallen.

Wundersame Visionen wurden mir da, glühende Bilder aus musikalischen Zauberreichen. Und eine starke Sehnsucht! Der *reine* Klang, ohne jede motivische Beigabe ist, *mit Vorsicht gebraucht*, eines der wesentlichsten musikdramatischen Ausdrucksmittel, ein Stimmungsbehelf ohnegleichen, der mehr und mehr auch von Dichtern des Wortes (Gerhart Hauptmann, Paul Claudel u. a.) in entscheidenden Augenblicken des Dramas verlangt wird.

Ihn übertrifft an Wirkung vielleicht nur – die Stille. Jenes unheimliche Schweigen, in dem laut wird, in dem wir innerlich hören, was weder Wort noch Ton zum Ausdruck bringen kann: das Sich-loslösen von allem Irdischen – das Grauen. – Der Weg zur Vollendung ist weit. Ein Menschenleben eigentlich zu kurz.

Drum knüpfen wir an Vergangenes an und machen uns die Erfahrung der großen Meister zunutze.

Was ich letzten Endes für mein Schaffen erstrebe! Volle Deutlichmachung der Beziehung der Musik zum Drama durch Vereinfachung des Stils, durch Plastik des Ausdrucks in Wort und Ton, also: restlose Verschmelzung der beiden Hauptfaktoren des musikalischen Dramas unter weitgehender Heranziehung des



Franz Schreker, um 1920

malerischen Elements. Letzteres keineswegs als bloßes Relief für die Handlung gedacht, sondern in manchen Fällen selbstherrlich in diese eingreifend.

Ich verweise auf den Einfluß des nächtlichen Waldzaubers I. Akt »*Ferner Klang*«, auf die Entwicklung des Dramas, auf das Erglücken und Verdämmern der Erscheinung des Schlosses im »*Spielwerk*«, die Enthüllung des Bildes mit der Totenhand am Schlusse des II. Aktes der »*Gezeichneten*«. Tanz und Pantomime möchte ich in natürlich sich ergebenden Fällen nicht missen.

Endlich: Höchste Kunst und Feinheit in Behandlung des Orchesters; Eindämmung seiner Gwalt Herrschaft über die Singstimmen zugunsten der Verständlichkeit über die Singstimmen; eine Art Entmaterialisierung des Orchesters zur Beherrschung *subtiler Stimmungen*.

Nichts wirkt störender als z. B. eine Celesta, die sich mir als solche aufdrängt, eine Clarinette oder Oboe, in unedlem Wettstreit mit der Singstimme vergewaltigt, »deckt« diese unter Umständen mehr als das Wogen des gesamten Klangkörpers.

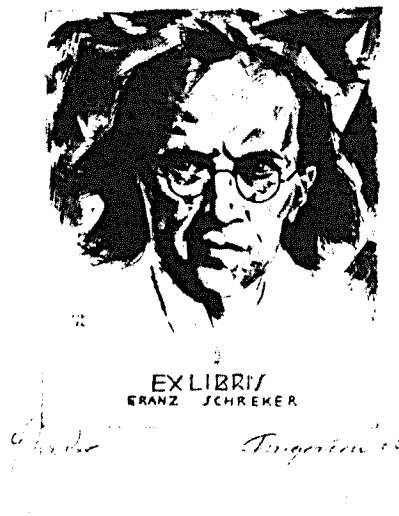
Womit ich aber keineswegs der sogenannten »dicken« Instrumentation das Wort reden will. Ich verneine nur den allzu deutlichen, differenzierbaren Klang und möchte im Dienste der Oper nur ein Instrument anerkennen: das Orchester selbst.

Ich vermag nicht zu schließen, ohne mit Worten tiefen Dankes der Stadt Frankfurt und ihres herrlichen Opernhauses zu gedenken. Frankfurt ist meine künstlerische Heimat geworden, sein Opernhaus die Wiege meiner Entwicklung als Künstler. Die Liebe, die ich dort gefunden habe, war mir Stolz, Ermutigung, Gewähr und Hort für die Gegenwart und wie ich hoffen will – für alle Zukunft.

Für den *Frankfurter Theater Almanach* geschrieben im Juni 1918.



FRANZ SCHREKER – BIOGRAPHISCHE NOTIZ



Ex-Libris mit dem Portrait des Komponisten

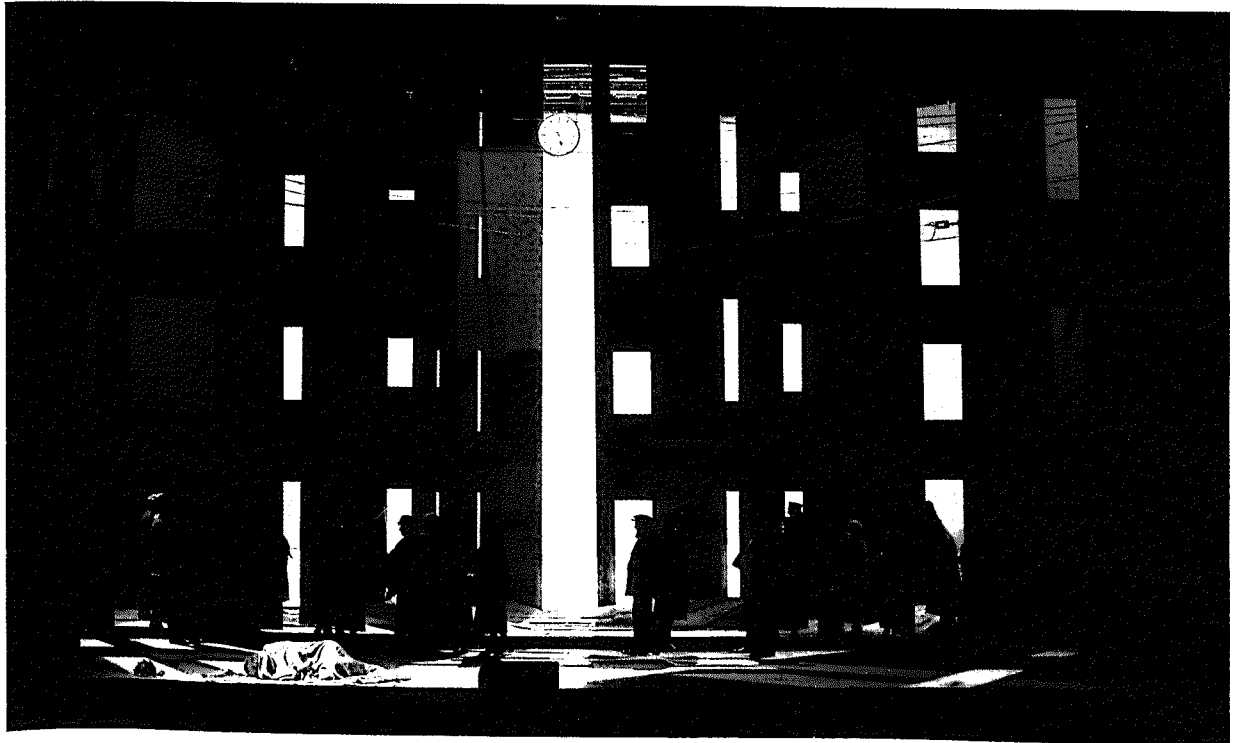
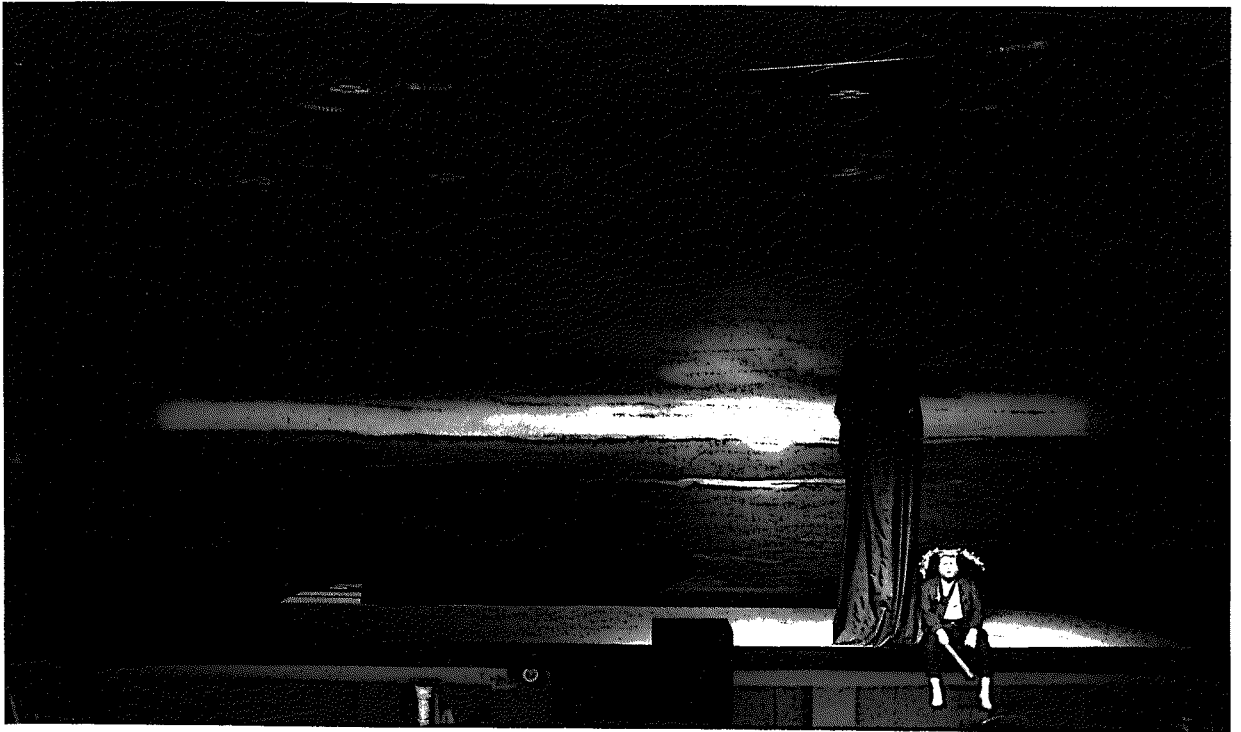
Franz Schrekers Opern gehörten zu den meistgespielten Werken der Weimarer Republik. Schreker wurde 1878 als Sohn des Wiener Hofphotographen Ignaz Franz Schrecker und dessen zweiter Frau Eleonore von Clossmann in Monaco geboren. Nach dem frühen Tod des Vaters wuchs er in äußerst bescheidenen Verhältnissen in Wien auf, wo er bei Robert Fuchs Komposition studierte. Seinen ersten Durchbruch verdankte er dem Auftrag, die Musik zur Pantomime *Der Geburtstag der Infantin* zu komponieren, welche die Tänzerin Grete Wiesenthal 1908 zur Eröffnung der von Gustav Klimt veranstalteten Kunstschau aufführte. Etwa gleichzeitig gründete Schreker den Philharmonischen Chor, mit dem er neben anderen zeitgenössischen Werken Schönbergs *Gurrelieder* (1912) zur Uraufführung brachte.

Hier lernte er auch die Sängerin Maria Binder kennen, die er 1909 heiratete und die später als Interpretin der Hauptrollen seiner Werke bekannt wurde. Am 18. 8. 1912 wurde in Frankfurt *Der ferne Klang*, seine erste große Erfolgsoper, uraufgeführt; im gleichen Jahr wurde er auf einen Lehrstuhl für Komposition an die Wiener Musikakademie berufen. 1913 erfolgte die Uraufführung der Oper *Das Spielwerk und die Prinzessin*

(Wien und Frankfurt). 1918 entwickelte sich anlässlich der Frankfurter Uraufführung der *Gezeichneten* eine enge Freundschaft mit dem Musikkritiker Paul Bekker, der sein wichtigster publizistischer Vertreter wurde und eine vielgelesene Studie über sein Œuvre verfaßte (Franz Schreker. *Studie zur Kritik der modernen Oper*, Berlin 1919).

Am 21. 1. 1920 wurde *Der Schatzgräber*, Schrekers populärstes Werk, in Frankfurt uraufgeführt; kurz darauf übernahm er die Direktion der Berliner Musikhochschule. Seine späteren Opern (*Irrelohe*, Köln 1924; *Der singende Teufel*, Berlin 1928; *Der Schmied von Gent*, Berlin 1932) waren weitaus weniger erfolgreich. Nationalsozialistische Intervention verhinderte 1933 die in Freiburg geplante Uraufführung des *Christophorus*; bereits zuvor mußte Schreker die Direktion der Berliner Hochschule niederlegen. Ende 1933 verlor er auch seine Stelle als Kompositionslehrer an der Preussischen Akademie der Künste. Wenig später erlitt er einen Schlaganfall, an dessen Folgen er am 21. 3. 1934 verstarb.

R: Szenenfotos vom 2. Akt und Nachspiel der Hamburger Neuinszenierung, Bühnenbilder von Andreas Reinhardt.





DER SCHATZ – SEINE HÜTER UND SEIN ORCHESTER

Franz Schreker

Wenn im Nachspiel, dem lyrischen Höhepunkte der Oper, Elis, der Schatzgräber, zur Laute greift, um seine Himmelfahrtslegende mit zarten Akkorden zu begleiten, ertönt zu seinen Worten »bis wir das Ziel unsrer Sehnsucht finden, den herrlichen gläsernen Märchenpalast« zum ersten Male von der Menschenstimme gebracht das Motiv des Schatzes: eben nur in der Sehnsucht ist der Schatz dem Menschen erreichbar, nur als ein Traum von Glück und von Erlösung.

Denn dieser Schatz ist gar nichts anderes als was zum Grundelement ein jedes musikalische Kunstwerk fordert, das symbolische Bindeglied der Ereignisse. Wenn man will, nur eine Fiktion, aber im selben Sinne, wie die große Sehnsucht im Leben nur eine Fiktion ist. Man denke sie sich fort, und jeder Impuls ist erloschen.

So ist auch Elis, der Schatzsucher, ein Gesendeter, ein Mann, welcher Erlösung den Unerlösten bringt. Wie in der Erde Schoß die verborgenen Schätze schlummern, schlummert in der Menschenbrust etwas, das gehoben und geläutert werden kann, ein Verborgenes und Erlösungsbedürftiges.

Ihm gilt seine Mission, aber er stößt auf den Widerstand der Welt, und aus dem Erlöser wird der Bezauberte seiner Erotik, der selbstsüchtige, der egozentrische Mensch. Seine Liebe allerdings ist zunächst eine lediglich sinnliche, er erliegt ihr, ohne tiefe Neigung zu empfinden, und der Tatmensch in ihm bleibt stark genug, er will den Schatz finden, die Königin erlösen, seine Sendung vollbringen.

Da wird ihm die Laute entwendet, seine Kraft, sein Genie. Das Weib naht sich ihm angetan mit dem Schatz, und unbewußt erwächst es in ihm, daß er in diesem Augenblick auf dem Höhepunkt seines Lebens steht,

jenes große Gefühl, das jeder Mann empfindet, wenn er seine sinnlichen Triebe in den Einklang mit seiner höchsten Idee bringen kann. Nun hat er in einem zugleich die Erfüllung seiner Sehnsucht, der er nachjagt, und das Weib, und dadurch verfällt er ganz dem Weibe.

Er will den Schatz nicht mehr zurückgeben: »Dein ist er, Dein ...« ja, er vermeint, daß alles, was er in seinem Leben erreichen wollte, die große Liebe sei, die neben der Sinnlichkeit zugleich die Seele aufnimmt. Im Augenblick des höchsten Rausches zwar erlebt er nur, aber später, in der Erzählung und Rückerinnerung, wird er sich dieser Vereinigung erst voll bewußt, »unerhört Hohes bot sich mir dar, in Eins vermählten sich Leib und Geschmeid«, d. h. das Toben meines Blutes mit meiner Sehnsucht nach erlösender und befreiender Tat.

Im selben Augenblick letzter Einsicht aber wird er aus allen seinen Träumen gerissen, denn eine grauenhafte Anklage erniedrigt und vernichtet den Gegenstand seiner Sehnsucht. Am Schlusse hat Elis seinen Weg wiedergefunden. Er ist frei von allen Gefühlen der Sinnlichkeit, nur noch Freund, Erlöser, der gütige, verstehende Mensch, der den Tod der Zerbrochenen erleichtert und ihr jene Kindheitsträume vorzaubert, die ihr Leben abrunden und beschließen.

Els, die Frau, ist eine Art Kind-Weib, an der man nicht mit Unrecht Nachwirkungen Weiniger'scher Gedanken festgestellt hat. Etwas Manon-haftes steckt in ihr, sie kämpft und windet sich zwischen der Entwicklung ihrer Liebesgefühle und der Heiligkeit ihres Leibes. Diesen vor allem will sie sich in seiner Reinheit bewahren und in seiner Schönheit erhalten.

Darum strebt sie nach Tand und besonders nach dem Geschmeide, das ihr dauernde Jugend und Schönheit verheißt; diesen wundertätigen Schatz will sie erringen, denn mit Grauen denkt sie an die Zeit, wo ihre Schönheit zu Nichts wird. So verwehrt sie sich auch allen Männern, die ihr nachstellen. Wie das Reh in Elis'

Aus einer Fotoserie des Wiener Fotografen Angerer über die Krankheit der Kaiserin Elisabeth, mit der man ihre häufige Abwesenheit vom Hofe und von der kaiserlichen Familie begründete.



München, Stachus, am Tage der Ausrufung der Räterepublik (7. 4. 1919)

Mär vernichtet sie die ungeliebten Freier, aber verknüpft mit solcher Abwehr alles dessen, was unrein ist, sind gewisse phantastische Kindheitsträume, die durch das Märchen erweckt werden.

Diese Gefühlswelt besteht, bis der in ihr Leben tritt, den sie wahrhaft liebt. Durch das Moment der Liebe fällt mit großer Gewalt alles Vorbedachte in Nichts zusammen. Nun denkt sie nicht mehr an ewige Schönheit und Jugend, die sie durch den Schatz errungen zu haben glaubt, sie opfert alles dem, den sie wahrhaft liebt; ja, eine gewisse künstlerische Begabung ihrer Natur vermischt sich mit ihren Liebesgefühlen, und aus ihnen und aus ihrer Sehnsucht nach Märchen, Schönheit, Glück wird auch hier eine Einheit: Die Liebesbestimmung der Elis.

Der Narr enthüllt sich im Nachspiel mit den Worten: »mein Kleid war mein Wesen.« Er ist der wahre Mensch, der über das Elend des Lebens nur dadurch hinwegkommt, daß er sich mit dem Kleide und der At-

mosphäre des Narren umgibt und alles Geschehen aus der Perspektive der Ironie und des Nicht-wissen-Wollens betrachtet. Dadurch bleibt er jung. Mit dem Moment aber, in dem ein Erleben ihn zwingt, sich als sein eigenes Ich zu geben, altert er und geht zu Grunde. Er ist aber auch der einzige wirklich altruistische Mensch. Er versteht das Leid des Königs, das Leid der Königin, er strebt sie zu retten und fahndet nach dem Schatzgräber, der für ihn eine Lichtgestalt ist, und in dem Augenblick, in dem er das Weib seiner Wahl gefunden hat, verzichtet er, um ihr zu helfen, um der Königin den Schatz zu bringen, um Elis aus der Todesgefahr zu befreien.

Schließlich nimmt er die Geächtete, Geschändete, Verstoßene zu sich, und, fern von dem Gedanken, sie irgendwie seelisch zu vergewaltigen, bietet er ihr ein Asyl und der Sterbenden durch Elis die Erlösung.

Das *Orchester* läßt nach der Meinung vieler Leute jede motivische Arbeit vermissen; es sollen da die gewis-

sen Leitmotive fehlen und bestenfalls nur eine Art von Erinnerungsmotiven festzustellen sein. Aber so einfach liegt die Frage nicht.

Es widerstrebt mir allerdings, einzelnen Personen irgendein Motiv anzuhängen wie etwas Äußerliches, und das ganz besonders bei den Frauengestalten. Die Frau ist für mich etwas Nicht-zu-Fassendes, ihr Wesen überhaupt nicht auf eine einzige musikalische Formel festzulegen.

Den Grund suche ich darin, daß meinen weiblichen Gestalten im Gegensatz zum Manne das Streben nach irgendeiner bestimmten Tat fehlt.

Die Frau ist etwas Irisierendes, sie wandelt sich von Fall zu Fall und von Akt zu Akt vollständig im Banne ihrer Gefühle.

So kenne ich also Motive in erster Linie für innerliche Angelegenheiten des Menschen, nicht aber für eine Sache, es würde mir widerstreben, ein Schwert durch ein Motiv zu charakterisieren, wohl aber könnte ich die durch das Schwert zu vollbringende Tat in der Musik kennzeichnen. Das Motiv des Schatzes ist demgemäß nicht einseitig gebildet – etwa als Zeichen für Mächtiges und Erhabenes wie den Nibelungenhort oder für äußerlich Glitzerndes, den Tand, das Geschmeide – es hat nur einen ausgesprochen sehnsuchtsvollen Charakter.

Dann aber wandelt das moderne Orchester durch die Instrumentation und die Kunst des Kontrapunktes das Thema der Sehnsucht je nach Lage und Handlung um. In breit anströmender, leidenschaftlicher Weise wird es zur Liebesmelodie, kontrapunktische Verschlingung zaubert ein Märchenschloß hervor, oder durch die Instrumentation charakterisiert sich im dritten Akt, wenn das glänzende Sonnenlicht auf den Hort fällt, das rein Äußerliche, das Nichtige und Vergängliche des Tandes.

Was nun das melodische Element angeht, so hat es mir immer widerstrebt, um irgendwelcher Charakterisierungen willen den melodischen Fluß meines Werkes zu unterbrechen. Von dem Moment an, wo ich den Text niederschreibe, steht auch das Melodisch-Architektonische fest, und ich kann es zum Zwecke äußerlicher Schilderungen nicht mehr zerschneiden. Um nun aber die Melodie, das Musikstück so auszugestalten, daß darunter die notwendige Charakteristik nicht leidet, daß das Drama, die handelnden Menschen und ihre Empfindungen zur Geltung kommen, dazu verwende ich das Orchester.

Die Instrumentation bringt all die vielfältigen Gedanken und gegensätzlichen Empfindungen, die im Unterbewußtsein schlummern, zum Ausdruck, während die melodische Linie dabei den Worten folgt. Ebenso entstehen oft durch ein gedämpftes Horn, durch einen leisen Xylophonschlag oder einen tiefen Posaunenklang an unerwarteter Stelle Farben im Orchester, welche

scheinbar mit dem gesungenen Wort in einem gewissen Widerspruch stehen.

Aber gerade da bildet sich irgendeine geheimnisvolle Beziehung zu sich entwickelnden oder auch nur vorbeireitenden seelischen Komplexen; und dergleichen muß notwendig im Zwielficht bleiben. Wenn im Zwischenspiel des dritten Aktes vom »Schatzgräber« die Trompeten das Frageverbot aussprechen, wird es von drei ganz undeutlichen, nur klanglich wirksamen, menschlichen Stimmen mystisch umnebelt.

In der »Frau ohne Schatten« von Strauß erklingen ebenfalls menschliche Stimmen aus dem Orchester; da aber bedeuten sie wirkliche Geisterstimmen zu verständlichen Worten, nicht die Stimmen des Unterbewußtseins.

Naturgemäß spielt bei solchen Problemen die Instrumentation eine Hauptrolle.

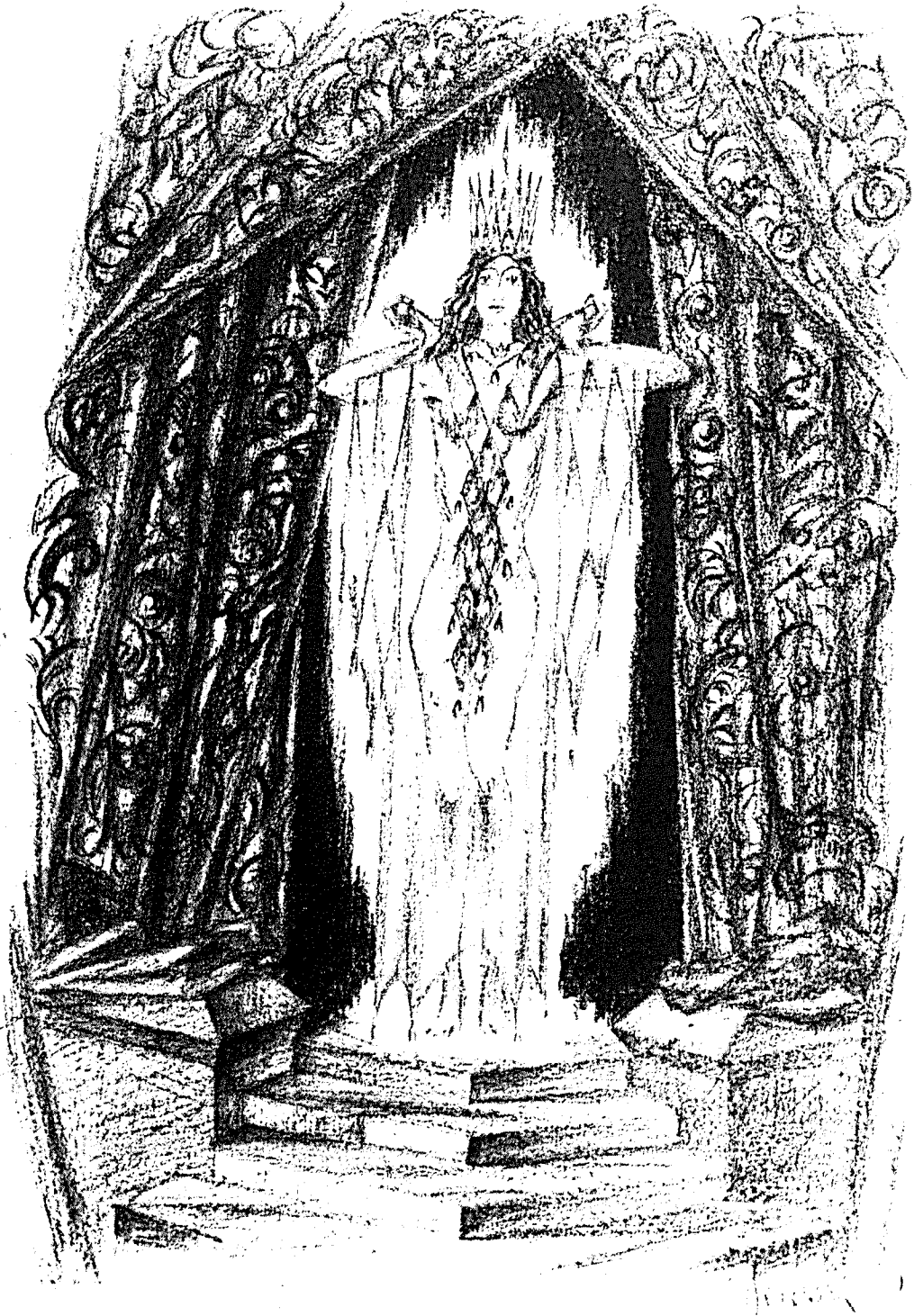
Und darin hat sich unser Ohr sehr verfeinert. Gedämpfte Trompeten, die in der Nähe des Schlagzeuges aufgestellt sind, fangen durch einen leisen, kaum hörbaren Beckenschlag an zu vibrieren; merkwürdige Akkorde, die von manchen als der Ausbund der Modernität empfunden wurden, werden nur durch mitschwingende Obertöne erzeugt: durch ein Tremolo b-d-a am Steg der Celli und Kontrabässe klingen tausend Melodien mit, deutlich wahrnehmbar, aber so vag und unbestimmt, daß man sie nicht feststellen kann, z. B. in den »Gezeichneten«, wo man, wenn Carlotta stirbt, unerhört hohe Melodien zu hören glaubt.

So wird selbst die räumliche Trennung oder die Nähe in der Aufstellung der Instrumentengruppen im Orchester ausgenutzt. Natürlich wird die seelische Färbung auch durch die Zusammenstellung der Instrumente bestimmt, ja manchmal geradezu in ihr Gegenteil verkehrt. Die alten Jungfern im zweiten Akt des »Schatzgräbers« sprechen von ihren unermsthaften Gefühlen; sie empfinden echt, aber auf den Zuhörer wirken sie unecht.

Da darf ich nicht von vornherein grotesk komponieren, sonst mache ich mir diese Menschen selber unrichtig; ich komponiere sie echt, trage aber das Zwiespältige durch die Instrumentation in sie hinein. Zu ihren Worten »Tut man's denn nicht aus Nächstenliebe und Christenpflicht?« ertönt eine etwas rührselige Melodie, die von einer kleinen Flöte gebracht wird; das zweite Motiv erklingt dazu in den gestopften Hörnern. Dadurch erst bekommt die ganze Szene ihre parodistische Färbung.

Nachweis:

Franz Schreker, Der Schatz – seine Hüter und sein Orchester, in: Emil Pirchan, Der Schatzgräber. Oper in einem Vorspiel, vier Akten und einem Nachspiel von Franz Schreker [= Das Werk der Staatsoper. Originallithographien zu den Inszenierungen der Werke moderner und alter Meister an der Berliner Staatsoper. Hg. von Franz Ludwig Hörth, Bd. 2] Berlin 1922; Schreker-Fonds der ÖNB, Signatur F3 Schreker 645.



DER SCHATZGRÄBER

Kritik der Uraufführung in Frankfurt am 21. Januar 1920 von Paul Bekker

Wenn die Zeichen nicht trügen, so ist die Opernliteratur um ein Werk reicher, das nicht nur als starker äußerer Erfolg zu buchen, sondern darüber hinaus als gattungbestimmend anzusehen ist. Der Weg fort von der kultmäßigen Auffassung des Musikdramas im Sinne Wagners, zurück zur Oper mit ihrem Rausch von Musik und Sinnenfreude, mit all ihrer unlogischen Unwirklichkeit, der spielerischen Phantastik ihres Geschehens, der Freude am bunten Wechsel der Bilder, des Verlaufs auf rein gefühlsmäßig musikalischem Boden, dieser Weg, den die Italiener, die Jungfranzosen, d'Albert, zuletzt Richard Strauß zu bahnen versucht haben – er ist gefunden.

Nicht wie bei den Italienern und d'Albert durch Heranziehung sensationeller Theatralik, nicht wie bei Strauß-Hofmannsthal durch literarisch ästhetisierende Spekulation.

Gefunden vielmehr ausschließlich aus einer musikalisch wie Bühnensinnlich gleich starken schöpferischen Kraft, der es gegeben war, alle Anregungen und tastenden Versuche dieser Zeit mit genialem Zugriff zusammenzufassen, aus ihnen ein eigenes dramatisches Gebilde von ursprünglicher Persönlichkeitsprägung zu gestalten.

Es mag übertrieben und gefährlich erscheinen, dies auszusprechen und doch muß es gesagt werden: das Schaffen Franz Schrekers mit dem »Schatzgräber« als einstweiliger Spitze bedeutet nicht nur die eigenkräftigste Kundgebung musikdramatischen Ausdrucks- und Gestaltungsvermögens unsrer Zeit.

Es ist zugleich der erste, starke, schöpferische Durchbruch durch den Bann der musikdramatischen Gesetzgebung Wagners, frei von Epigonentum, bei unverkennbarer Anlehnung an geschichtlich Gewordenes, bei durchscheinender Bezugnahme auf Zeitgenössisches selbständig, eigen gewachsen.

Es sind die Opernwerke unserer Zeit. Wir wollen nicht ängstlich das Risiko scheuen, uns heut schon vorbehaltlos zu ihnen zu bekennen, zu sagen, daß sie über die unbestreitbare Gegenwartswirkung hinaus die

stärkste Zukunftsverheißung in sich tragen, die uns bis jetzt von der Bühne her erklingen ist.

Man hat in Frankfurt das Werden und Ringen Schrekers von seinen Anfängen her verfolgen können, und es wird für immer ein Verdienst der Frankfurter Oper bleiben, Schreker stets, auch in den Augenblicken der Gefahr gestützt, nicht nach augenblicklichem Erfolg oder Mißerfolg gefragt, den Glauben an ihn und seine Kunst bewahrt zu haben.

Den Beginn machte der »Ferne Klang«, ein kraftgeniales Jugendwerk, roh und unfertig in manchen Einzelheiten und doch als Ganzes ein Wurf von solcher Kühnheit des Ausmaßes, daß die Berufung seines Schöpfers schon damals außer Zweifel stand. Es folgte »Das Spielwerk und die Prinzessin« – in der ersten, seither ungearbeiteten Fassung ein Fehlschlag nach außen, der entwicklungsmäßigen Bedeutung nach als dichterische und musikalische Konzeption die Grundlage für alles Kommende, das innere Sichfinden der Persönlichkeit, das Abstecken des eigensten Schaffensgebietes.

Die »Gezeichneten« endlich, das dritte Werk, schlugen durch, gewannen die Masse, weckten unter den Musikern ebenso heftiges Für wie Wider, zwangen zur Stellungnahme.

Die mächtige, gelegentlich bis zu schmerzhaft brutaler Sinnlichkeit sich steigernde Expansivkraft des musikalischen Ausdrucks, die packende Drastik des Bühnengeschehens stellen schon dieses Werk als Totalerscheinung außerhalb der Reihe zeitgenössischer Opernproduktion.

Eine neue von Gesetzen besonderer Art erfüllte Gefühls- und Vorstellungswelt tut sich auf, fesselt, überredet – so sehr auf der andern Seite die Bezugnahme namentlich auf Puccini in der musikalischen Faktur, manche Unklarheiten der dichterischen Behandlung noch Widerstände oder doch Bedenken wecken.

Nun kommt der »Schatzgräber« und mit ihm Antwort auf die Frage, ob alles Vorgehende nicht doch vielleicht nur jugendliche Kraftentladung eines üppig phantastischen Temperaments ohne tiefer wurzelnde Eigengesetzlichkeit, nur schöner, farbiger Sinnenrausch, jähes Auflodern sei, dem langsames, formali-

stisches Verglimmen in Routine folge. Die Antwort ist gegeben: dieser »Schatzgräber« ist die erste, ganz reife, untadelige Meisterpartitur Schrekers, ein Werk, das als Dichtung wie als Musik wohl unzweideutig die bisherige Bahn weiterschreitet, aber doch wieder neue Kreise erschließt, Erfindungs- und Gestaltungsvermögen auf seither unerreichter Höhe zeigt und in den Mitteln wie in der seelischen Kraft seiner Wirkungen sich außerhalb des Streites der Meinungen stellt. Von hier ab gibt es keine »Frage« Schreker mehr, nur noch eine Tatsache. Wie stets ist Schreker auch hier sein eigener

Textdichter, sofern man bei ihm, dem musikalisch wie dichterisch gleich intensiv Empfindenden überhaupt eine äußere Trennung von Wort und Klang vornehmen kann.

In Wahrheit wächst beides zugleich aus dem geheimnisvollen Boden einer einzigen Vision, die Musik gebiert die figürliche Erscheinung der Handlung wie diese wiederum Ton und Melodie in sich trägt. In einer anspruchslos geschriebenen Skizze »Über die Entstehung meiner Opernbücher« erzählt Schreker die Vorgeschichte des »Schatzgräber«-Entwurfes:

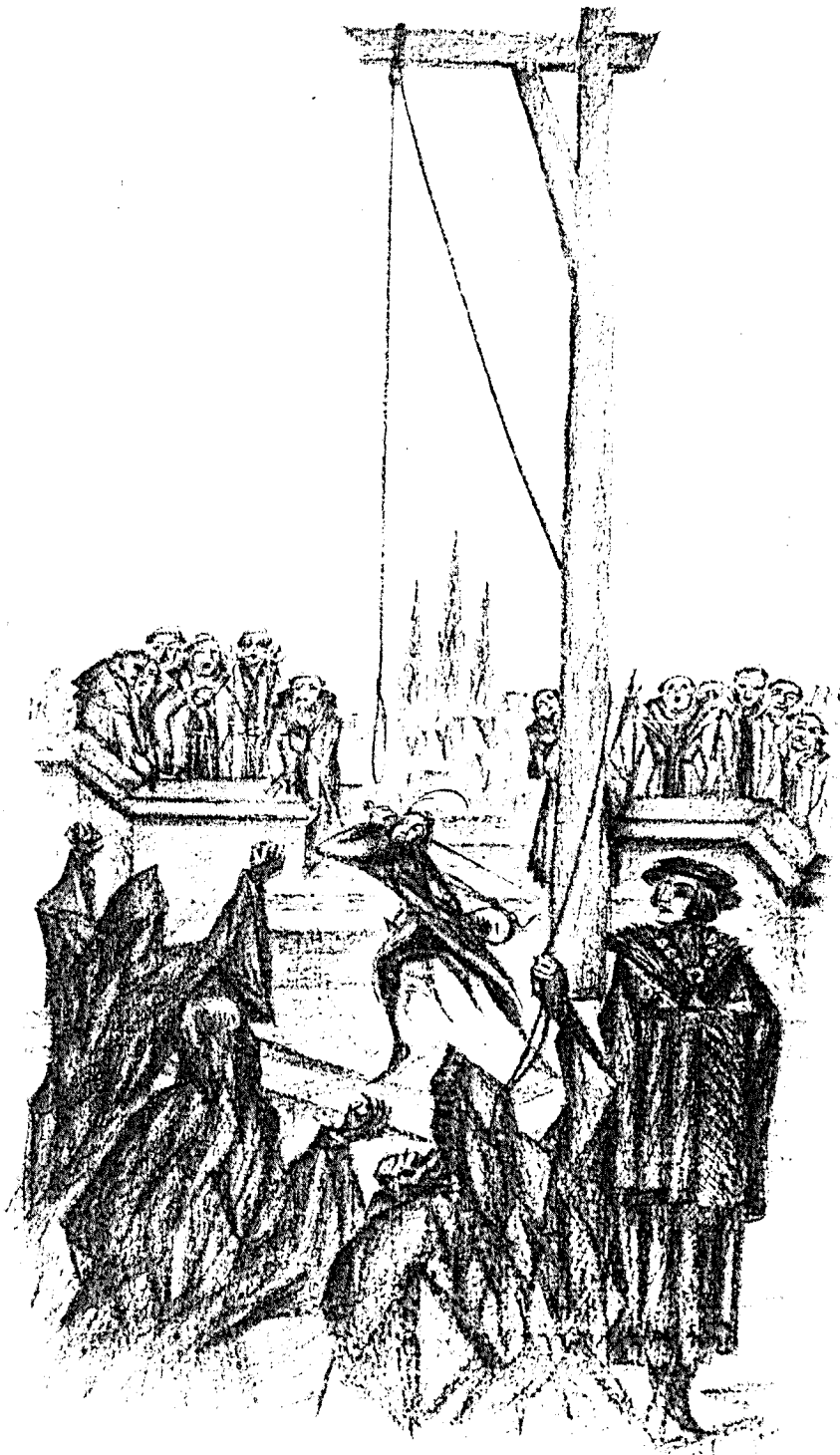
»Ich bewohnte vor einigen Jahren mit meiner Familie ein kleines Haus im Semmeringgebiet. Das gehörte seltsamen Leuten. Sie waren weit gereist und hatten sich aus aller Herren Länder alles mögliche zusammengetragen. Da gab es ein altfränkisches, ein persisches, ein türkisches Zimmer, eine mit allem möglichen phantastischem Kram, ausgestopftem Tierzeug angefüllte Jagdstube in der Mansarde – doch das reizvollste waren zwei Siebenbürger Bauernzimmer im Erdgeschoß. Mit einem jener riesigen Öfen, die verwachsen schienen mit einer anheimelnden Ofenbank, wundervollen Schränken, an den Wänden verstreut uralte Waffen, Gewänder, Kostüme in grellen Farben, getrocknete Maiskolben, Zinngeschirr, Krüge, Teller und ein Schrank, aus dem glitzerte zwischen vergilbten Schleiern und Brautkränzen Schmuck aller Art. Wir saßen – es war spät abends – alle um den Tisch, das flackernde Licht der Kerzen eines eisernen Kronleuchters, der von der Decke herabhing, gab dem Raum etwas gespenstisch Mittelalterliches. Und herein trat ein junges Mädchen unserer Bekanntschaft in gewollt phantastischem Kostüm, eine Laute, von der viele bunte Bänder flatterten, im Arm. Und sie sang mit leiser, rührender Stimme alte deutsche Volkslieder, vergessene Balladen. Es kam eine seltene Stimmung über uns alle. Meine liebe alte Mutter hatte nasse Augen und ich selbst, ich blickte durch Tränen, wie durch Kristall: die Stube wurde zur Szene. Das Mädchen – sie hieß Else – wandelte sich seltsam. Die Laute prangte in den Händen eines schönen Jünglings, die Hellenbarden an den Wänden bekamen Träger, die Zinnkrüge füllten sich mit schimmerndem Wein, und aus dem Schrank gleißte in überirdischer Pracht ein königlich Geschmeide. In dieser Stunde ward mir die ganze Handlung meiner Oper ›Der Schatzgräber‹.«

Die »ganze Handlung« – sie ist auch wirklich in diesen Worten, in dieser Erzählung, in dieser Szenenstimmung gegeben. Aus Musik steigt ein Märchentraum auf und löst sich wieder zurück in Musik. Das ist eigentlich alles, das andre ist szenisches Gleichnis, das über das sinnliche Erschaubare, begrifflich Faßbare hinweg die Phantasie in ferne Gebiete des Traumlebens lockt.

Da ist kein konstruiertes »Prinzip«, keinerlei logisch präzisierbare »Idee« im vulgären Sinne, keine Philosophie, keine Bewußt hervorgehobene »Bedeutung«. Und doch – und dies ist die Kunst – reizt und zwingt dieses Geschehen, täuscht den Zuschauer in den Bann

einer Handlung. Der Jüngling wird zum Sänger, dessen Zauberlaute, wie einst das »Spielwerk«, ihn dem profanen Auge unerschaubare Schätze finden läßt. Elis, der Seher, trägt in sich die Verheißung des Künstlers, der das weltenschwundene Traumreich des Märchens im Schaffen zur Wirklichkeit werden zu lassen vermag. Els aber, gleichfalls vorgeahnt in der »Prinzessin«, sucht ihn in ihren Wünschen. In triebhaftem Drang verschafft sie sich den königlichen Zauberschmuck, der Jugend und Schönheit gibt.

Ein Dämon treibt sie, vor keinem Mittel scheidet sie zurück, sie spannt die Männer in ihren Dienst, um ihr den Schmuck stückweis zu beschaffen und läßt sie



heimlich umbringen, wenn sie den Lohn fordern. Elis aber, der Erste, den sie liebt, verläßt sie, als er das Geheimnis des Schmuckes erfährt, den für die Königin wiederzufinden er ausgesendet wurde. Hier setzt eine der schönsten Eingebungen Schrekers ein: die Gestalt des Narren, des Gegenspielers von Elis, der Els gleichfalls liebt, ihr im Glück aber fern stehen muß, nun, im Unglück, sie mit Einsatz seines Lebens schützt und bei ihr bleibt.

Mit ihm zieht die büßende Els in die Einsamkeit, und hier findet der nach Jahresfrist zurückkehrende Elis die Sterbende wieder. In einer visionären Märchenerzählung von ergreifender Phantastik – sie erinnert in der Idee an Peer Gynts Erzählung bei Aases Tod – klingt das Werk verklärend aus:

»Prinz und Prinzessin Elis und Els
Die beiden Kinder von Traumkönigs Gnaden
Sie kehren heim beladen mit Glück,
Das halten sie fest und lassen es nimmer.
Sie retteten sich aus der grausen Hatz
des Lebens den hehrsten, den schönsten Schatz.«

★

Dies die Handlung, den Grundlinien nach skizziert. Zum Erzähltwerden in Einzelzügen eignet sie sich nicht, sie will geschaut, gehört, musizierend empfangen werden, weil sie im Grunde doch nur bildgewordene Musik ist.

Diese Bildhaftigkeit allerdings ist an sich von packender Drastik: die drei Hauptfiguren, Elis, Els, der Narr sind in großlinigem Format entworfen, darstellerische Begabungen von höchst individuellem Vermögen fordernd. Auch die Episoden: der gewalttätige, lüsterne Vogt, Abkömmling des Tamare aus den »Gezeichneten«, des Wolf aus dem »Spielwerk«, ferner der tierisch brünstige Albi, Els' Helfershelfer, der täppisch plumpe Junker, Els' Verlobter, auch der joviale König sind mit knapper Schärfe gezeichnet, wie alles an diesem Werk äußerste Bestimmtheit, zweifellose Treffsicherheit des Wurfes zeigt.

Schreker erweitert diesmal die dreiaktige Form. Er baut vier Akte nebst Vor- und Nachspiel, sechs Bilder also, das erste Prolog, das letzte Epilog, dazwischen ununterbrochen anschwellende Steigerung, die immer wieder Höhepunkte zu schaffen weiß, bis sie in einen Schluß von ätherischer Feinheit mündet.

Man pflegt den Musiker Schreker, namentlich wenn man ihm indirekt etwas Übles nachsagen will, stets als den hervorragenden Klangkünstler hinzustellen. Daran ist richtig, daß Schrekers Musikempfinden zweifellos im Klanglichen wurzelt und daraus die stärksten überraschenden äußeren Wirkungen zieht. Falsch aber ist es, den rein klangsinnlichen, orchestralen Klang als das Essentielle der Musik Schrekers darzustellen.

Darin liegt zunächst eine Verkenning seines formorganisatorischen Vermögens, das den Aufbau jedes seiner musikdramatischen Werke im ganzen wie der einzelnen Akte im besonderen als formaler Architekturen von streng logischer Gesetzmäßigkeit bestimmt. Es liegt darin außerdem eine merkwürdige Verkenning von Schrekers melodischer Gestaltungskraft.

Namentlich in dieser Beziehung wird die »Schatzgräber«-Partitur die Revision manches voreiligen Urteils nötig machen. So unverkennbar der Melodiker Schreker schon aus den früheren Werken vernehmbar war, so deutlich ist doch jetzt bei zunehmender Reife der immer stärker durchbrechende Wille zur Klarheit und Eindringlichkeit gerade der melodischen Liniatur ausgeprägt. Man braucht als Musterbeispiel keineswegs das streng geschlossene, in seiner melodischen Bered-



vorige Seite: 2. Akt, Galgenbild, Bühnenbildentwurf von Emil Pirchan, Berlin 1922

rechts: Els ringt mit dem Junker (1. Akt), Entwurf von Emil Pirchan, Berlin 1922. Foto oben: Else Gentner-Fischer, die Els der Uraufführung (Frankfurt 1920), im Kostüm des vierten Aktes



Erreicht mit dem Jorden.

mit Jorden



samkeit ein wenig aus dem Rahmen fallende, das Sentimentale streifende Wiegenlied der Els im Beginn des dritten Aktes anzuführen.

Schon das Vorherrschende breiter erzählender Einzelgesänge namentlich des Elis: die Traumerzählung im ersten, der Befreiungsgesang unter dem Galgen im zweiten, der Bericht von der Gewinnung des Schmucks, die Ballade von »Frau Ilse« im vierten Akt und schließlich die Krone des Ganzen: die schöne ins Visionäre gesteigerte Himmelfahrtslegende im Nachspiel – alle diese in den vielfach auf monologische Wirkungen gestellten dramatischen Organismus des Werkes innerlich verwobenen Einzelheiten zeigen bereits in der Anlage den Willen zur melodischen Gestaltung. In der Ausführung gehören sie zum Eindringlichsten, was die neue dramatische Musikliteratur aufzuweisen hat.

Die alte Arie lebt wieder auf, die liedmäßige Grundlage ihrer Struktur ist wiedergewonnen, nur die Art der Stilisierung hat sich gewandelt, sie ist aus einer anderen Form des dramatischen Schauens entwickelt, fließt unmittelbar in Handlung über, gewinnt aus dieser Handlung ihre Steigerungen und Höhepunkte.

Nicht nur der Einzelgesang, auch die Ensemblekultur der alten Oper kommt wieder zu Ehren. Eine pseudo-naturalistische Kunstauffassung hatte, wie die monologische Arie, so auch den Ensemblegesang als undramatisch aus der Oper verbannt – als ob diese ganz auf Unwirklichkeit, auf rein gefühlsmäßige Dramatik gestellte »lyrische Tragödie« überhaupt die Maßstäbe naturalistischer Betrachtungsart verträge.

Die Regenerationsästhetik Strauß–Hofmannsthal hat versucht, unter Zurückgreifen auf geschichtliche Muster das Problem der Oper auf archaisch spekulative Art zu lösen. Die dramatische Aufgabe als solche war auf diese Art nur umgangen, nicht gelöst. Wie zwanglos, frei, durchaus lebendig bewegt und doch stets in der Sphäre der Oper bleibend laufen die Ensembles bei Schreker, ohne Nebenabsichten, überhaupt ohne Absichten, und doch gerade das packend, was erfaßt werden soll.

Gleich das duettierende Vorspiel: König und Narr, Muster eines dramatisch scharf pointierten Zwiegesanges, dabei durchweg in streng geschlossenem musikalischem Fluß bleibend.

Dann die prächtige Wirtshausszene des ersten Aktes, von dem derben Junkerlied über die mit subtiler Kunst und reizvoller orchestraler Begleitung geführten Wechselreden des Vogts mit Els und der Gäste bis zum Auftritt des Elis und dem düster spannenden Abschluß zwischen dem Vogt und Els.

Der zweite Akt beginnt mit einem der bedeutsamsten Stücke des Werkes: dem Zwiegespräch des Narren mit Els unter dem Galgen, einem dramatischen Musikstück von tief wehmutsvoller, mit schmerzhafter Ironie durchsetzter Tragik.

Auch hier eine starke äußere Steigerung: das Ensemble der Mönche und des Volkes beim Zug zum Galgen, opernhafte empfunden, neu und eigen gestaltet, äußerlich allerdings nicht so eindrucksvoll, wie die Partitur erwarten läßt.

Den Hauptanschwing bringt der dritte Akt: das große Liebesduett von Elis und Els, ein Musikstück von berauscher Pracht des Klanges, Süße und Zartheit der melodischen Beredsamkeit, expansiver Kraft des Baues.

Es mag schwer gewesen sein, nach diesem Liebesgesang noch eine Steigerung zu finden, und doch schafft Schreker sie.

Der vierte Akt rauscht auf in neuer Fülle üppiger Massenwirkungen, festlichen Schwunges, und klingt dann in tief erzitternder tragischer Wehmut aus, so innerlich fassend, so aus der sinnlichen Ekstase in seelische Not und ergreifende, stille Klage überleitend, daß nun doch wieder das Vorherige nur als Unterbau und dramatische Vorbereitung erscheint.

Bis schließlich das Nachspiel einen Ausblick bringt, der letzte Regungen des Gefühls löst.

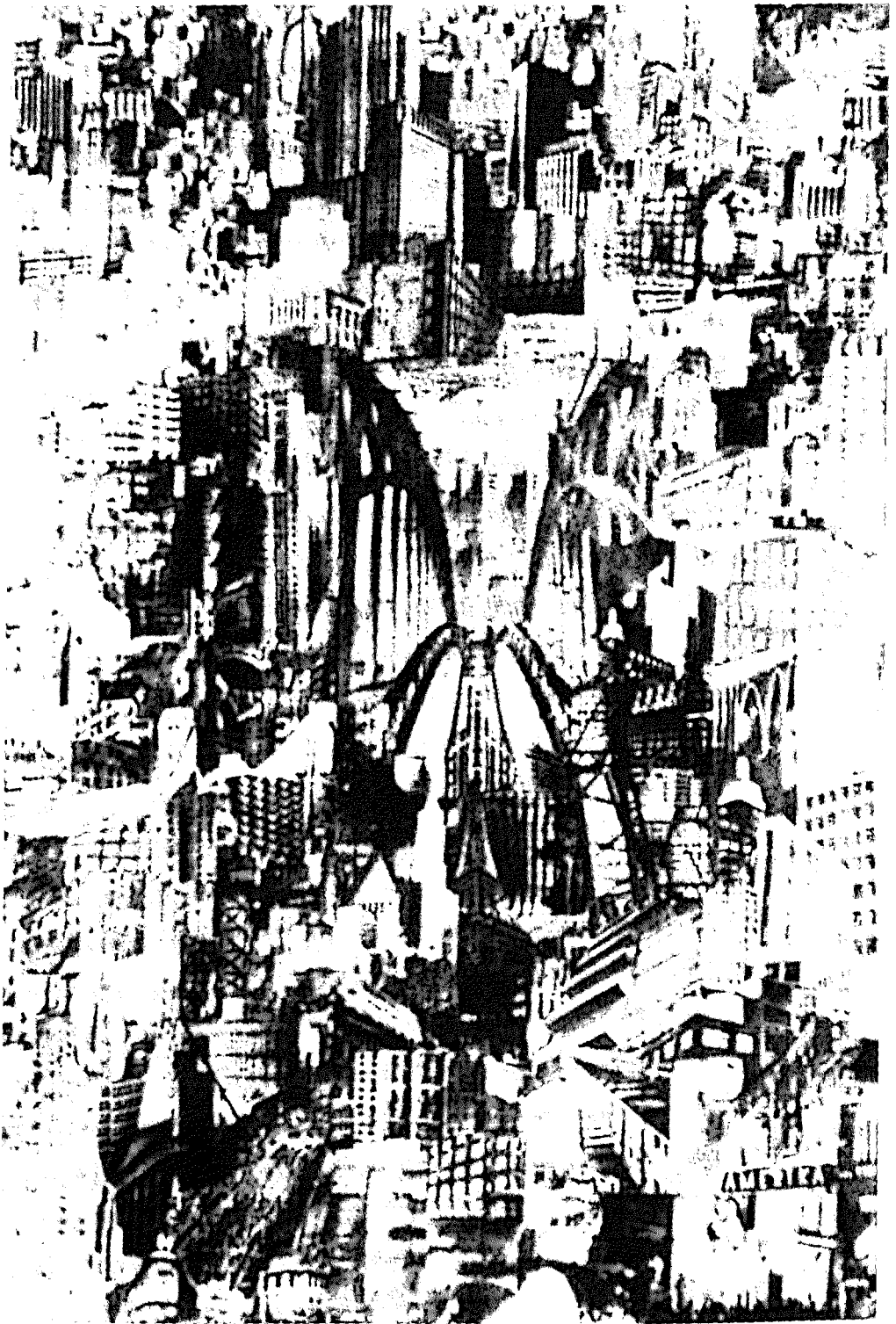
Hier ist eine Grenze des Sublimen, Unirdisches formt sich zu Klängen, Worte werden unzulänglich, es bleibt nur noch eine stille, innere Bewegtheit, die stumm macht.

Soll man noch von der Faktur des Werkes sprechen, von der Orchesterbehandlung, die weitab von allem Gewaltsamen, Blendenden, diesmal einen wahrhaft sphärisch schimmernden, silbrigen Glanz ausstrahlt, wie er eben nur aus dem Gefühlsklima dieses Werkes gewonnen werden konnte?

Es wird soviel über den Klangkoloristen Schreker gesprochen, daß dieser Gesichtspunkt hier in den Hintergrund treten durfte. Die Faktur mag den Musiker am meisten interessieren und es wäre hier gewiß manches, in bestimmter Beziehung vielleicht sogar das Aufschlußreichste zu sagen.

Jede eigene Kunst schafft sich ihre eigene Technik, und die Art, wie Schreker das Motivreben Wagners mit der melodischen Linienführung der Italiener verbindet, wie er Debussy und Puccini ins Deutsche übersetzt und doch stets er selbst bleibt – diese Art wird noch zu manchen Untersuchungen und Ausblicken Anlaß geben.

Indessen wir fangen ja erst an, über das Werk zu sprechen. So wollen wir heute zunächst einmal sagen, was es uns ist. Das Wie? der Technik zu erforschen, bleibt uns noch vorbehalten. Neu gekräftigt aber, freien Auges und Sinnes, unbeirrt durch Anerkennung wie durch Widerspruch möge das Schaffen selbst weitergehen.



EINE OPER FÜR DIE REPUBLIK: „DER SCHATZGRÄBER“

Matthias Brzoska

»Ende der Oper. 12. November 1918 (am Tage der Ausrufung der Republik Deutschösterreich und dem Anschluß an das Deutsche Reich!).« Diesen Satz schrieb Schreker unter das Partiturotograph seines »Schatzgräber«, eines Werkes, das er während der Kriegsjahre für die künftige Republik komponiert hatte. (Die Forderung nach Überwindung des habsburgischen Vielvölkerstaates und einer Vereinigung Österreichs mit Deutschland war eine genuin republikanische Position und wurde von allen Parteien einstimmig verabschiedet.)

Tatsächlich sollte der »Schatzgräber« eine der meistgespielten zeitgenössischen Opern der Weimarer Republik werden: Zwischen 1920 – dem Uraufführungsjahr – und 1932 sind 385 Vorstellungen in 50 verschiedenen Städten nachgewiesen; vergleicht man diese Zahlen etwa mit den 166 Aufführungen, die Alban Bergs »Wozzeck« von 1925–1936 an 29 Bühnen erfuhr, so belegt diese Statistik die Popularität von Schrekers Oper deutlich genug.

Das Werk war indes nicht nur Schrekers erfolgreichste, sondern auch seine letzte erfolgreiche Oper. Ihr plötzlicher Popularitätsverlust fällt mit der kulturgeschichtlichen Epochenäsur von 1924 zusammen, der in der bildenden Kunst der Übergang vom Expressionismus zur Neuen Sachlichkeit und in der politischen Geschichte der Beginn der wirtschaftlichen Konsolidierungsphase der Republik entspricht: 354 der nachgewiesenen Aufführungen fallen in die Spielzeiten 1920–1924/25, während auf die Folgejahre bis 1932 nur ganze 31 Vorstellungen entfallen.

★

So frappierend das Zusammentreffen zwischen dem Umbruch von 1924 und dem Abbruch der Aufführungsgeschichte des »Schatzgräber« ist, so wenig besagt dies über den kompositionsgeschichtlichen Standort des Werkes. Dieser ist allein anhand seiner Gestaltungsprinzipien bestimmbar.

Franz Schreker hat fast ausschließlich Opern geschrieben – eine im 20. Jahrhundert einigermaßen singuläre Beschränkung, die ihre Begründung in der Kompositionstechnik des Komponisten findet.

Schreker führt die in Wagners »Tristan« vollzogene Verselbständigung des Akkordes als Klangwert fort. Programmatisch wird dies im »Tristan«-Zitat des »Schatzgräber«-Zwischenspiels formuliert: Während in Wagners »Tristan«-Motiv das Modell der dominantischen Fortschreitung als syntaktische Grundlage vorausgesetzt wird, hebt Schreker im Zitat des Motivs den Fortschreitungscharakter in einer symmetrischen Konstruktion auf. Das Zitat wird zum verselbständigten Klangereignis, das aus seinem musikalischen Kontext austritt.¹ Indem sich der einzelne Klang aber von seiner syntaktischen Funktion emanzipiert, wird dem musikalischen Satz die normativ-musiksprachliche Grundlage entzogen.

Damit verändert sich das Verhältnis von Musik und Szene: Verbürgt die tonale Syntax im Leitmotivgewebe des Wagnerschen Musikdramas den musikalischen Zusammenhang, so bedarf die Musik Schrekers eines Außenhaltes in der theatralischen Versinnlichung.

Indem die musikalischen Ereignisse durch den dramaturgischen Kontext als Klangchiffren definiert werden, wird musikalischer Zusammenhang aufgrund der mit ihrem Erklängen verbundenen Konnotationen nachvollziehbar. Hieraus resultiert ein spezifischer Zug von Schrekers Dramaturgie: Der musikalische Formverlauf ist nicht als Vertonung des Librettos zu verstehen, sondern umgekehrt ist der Dialog der Figuren Dramatisierung einer musikalischen Formidee. Bedarf also einerseits der musikalische Zusammenhang der theatralischen Versinnlichung, um faßlich zu werden, so ist die szenische Ebene andererseits vom Formverlauf abhängig.

Die Dialektik von Musik und Szene resultiert als Lösung der kompositorischen Problematik, musikalischen Zusammenhang aufgrund von Klangfeldern her-

zustellen, die zu Bausteinen verselbständigt sind. Die Vernetzung von klanglich-harmonischen und motivischen Chiffren zu größeren Komplexen wird kompositionstechnisch durch Montageverfahren realisiert.

Die Aufzugsmusik der Mönche im zweiten Akt, die als Bühnenmusik eingeleitet wird und die Hinrichtungsszene dramaturgisch gliedert, ist hierfür ein typisches Beispiel: Sie beruht auf Klangfeldern modalen Charakters, die einerseits als musikalische Couleur des dargestellten Ritus fungieren, andererseits aufgrund sukzessiver Veränderung des Orchesterklanges inszenatorisch wirken, da sie die theatralische Bewegung des Mönchszugs umsetzen.

Durch Reihung von Abschnitten, die aus heterogenen musikdramatischen Zusammenhängen stammen, wird hierbei eine neue Bedeutungsebene konstituiert. So besteht beispielsweise der Schluß des dritten Aktes aus einer Collage, die die Abschiedsszene am Ende des vierten Aktes und die Todesszene des Nachspiels miteinander verbindet und dadurch eine musikdramatische Klammer um die Geschehnisse des vierten Aktes setzt: In der Musik wird der Treubruch des Elis (4. Akt) und der Tod der Els (Nachspiel) bereits am Ende der Liebesnacht (3. Akt) formuliert.

Mit diesen Kompositionsmitteln gestaltet Schreker weiträumige architektonische Formzusammenhänge. Bestimmte Klangmodelle fungieren als strukturbestimmende Faktoren des Tonsatzes, wobei sie sowohl horizontal (als Melodie) wie auch vertikal (als Klang) angeordnet erscheinen und in verschiedenen Transpositionen verwandt werden.

Daneben werden wie in Wagners Bühnenwerken bestimmte tonale Zentren als klangliche Chiffren unterschiedlicher Bedeutungsebenen genutzt: So bezeichnet der Ton cis die Sphäre der Illusion – der Welt des Schatzes –, während der Ton d für die Gegensphäre des realen Lebens steht. Aus der Kombination dieser Gestaltungsmittel resultiert ein musikalisches Beziehungsgeflecht, dessen Charakteristikum es ist, seinen Sinn erst im Wechselspiel mit der Szene zu entfalten. Schrekers Musik tendiert von sich aus zu theatralischer Versinnlichung, da der musikalische Zusammenhang aus dem Klanglichen entwickelt wird und deswegen thematische Logik als primäre Formkategorie preisgegeben wurde. Schreker selbst spricht an einer Stelle von »musikalischem Klangbau«, zu dem sich Motive und Themen verdichteten, und setzt diese Technik bewußt im Gegensatz zur Leitmotivtechnik Richard Wagners.²

Auffällig ist auch, daß im Orchesterzwischenpiel, und nur hier, ein Proportionskalkül nachweisbar ist, das die formale Anlage trägt und gewissermaßen als Ersatz des theatralischen Außenhaltes fungiert.

Alban Berg, der im Gegensatz zu Schreker an thematischer Logik als Formkategorie festhielt, griff im »Woz-

zeck« auf den klassischen Kanon der Instrumentalformen zurück, um die Kontinuität der musikalischen Entfaltung zu gewährleisten und die aufgehobene tonale Syntax durch andere Parameter zu kompensieren. Findet dies bei Berg jenseits der Bühne in der dramaturgisch vermittelten Instrumentalform statt, so versucht Schreker, das musikalische Drama aus sich heraus zu begründen.

★

Ist also die Funktion des Theaters darin zu sehen, den musikalischen Zusammenhang faßlich werden zu lassen, so ist umgekehrt zu fragen, was die Musik für das Theater leistet.

So unzweideutig sich der »Schatzgräber« in die Tradition des Wagnerschen Musikdramas – insbesondere des »Tristan« – stellt, so augenfällig unterscheidet er sich in dramaturgischer Hinsicht von diesem.

Schrekers Dramaturgie beruht auf der Unmittelbarkeit des Theatereffekts. Sie ist daher enger mit der Dramaturgie der Oper verwandt, die ihre Wirkung aus der expressiven Emphase des szenischen Augenblicks bezieht, als mit der des Musikdramas, die durch eine episch-reflexive Tendenz bestimmt ist.

Mit der traditionellen Operndramaturgie verbindet den »Schatzgräber« auch, daß der Wechsel der Situationen im Wechsel der Personenkonstellationen sinnfällig wird: Die dramaturgisch relevante Handlung entfaltet sich also weniger in Dialogen – diese sind häufig irrelevant – als in szenischen Konstellationen. (Als Gegenbeispiel sei wiederum »Tristan« erwähnt, der mit einer einzigen Konstellation auskommt und in dem die sich im Wechsel der Situationen manifestierende äußere Handlung gegenüber der inneren verblaßt.)

Ebenfalls traditioneller Operndramaturgie entstammt das Verfahren, den Konstellationswechsel durch eine doppelte Konzeption des Plots in einer öffentlichen und einer privaten Handlungsebene zu motivieren, so daß jeweils ein Vertreter der einen Ebene überraschend in die Konstellation der anderen Ebene eingreifen kann.

Die dramatische Entwicklung wird also dadurch vorangetrieben, daß ein Ereignis eintritt, das die bestehende Verstrickung löst und zugleich neue Verstrickung motiviert. Die dramatische Spannung wird auf verschiedene Weise durch dieses Prinzip hergestellt. So wird im zweiten Akt der Eingriff des Narren von vornherein angekündigt, er bleibt jedoch zunächst aus und erfolgt erst in letzter Sekunde, so daß die langsam vergehende Zeit selbst zum dramatischen Faktor wird. Im vierten Akt hingegen wird das Geschehen durch eine Kette von solchen überraschenden Wendungen beschleunigt.

Dieses Prinzip bedingt, daß die dramatische Entwicklung von einem statischen Tableau ausgehen muß,

Handwritten musical score for the first system. The lyrics are: "im tiefen sein Kindersinn und jagt ein woff." The notation includes a vocal line and piano accompaniment with various musical markings.

Handwritten musical score for the second system, starting with a circled measure number "30". The lyrics are: "Pflanz uns flecken uns Kind pflanz uns! Post". The notation includes a vocal line and piano accompaniment with various musical markings.

Handwritten musical score for the third system, starting with a circled measure number "35". The lyrics are: "trübsal über Mann sich sein am Meditations; post trübsal über Mann sich sein". The notation includes a vocal line and piano accompaniment with various musical markings.

Handwritten musical score for the fourth system. The lyrics are: "am blühend sein vor. geht ein tief sein". The notation includes a vocal line and piano accompaniment with various musical markings. A large black ink blot obscures a significant portion of the lower staves in this system.

Praschall Sch. 1211
 N 92
 12 linig.



Georges Braque, Frau mit Gitarre, 1913



Berliner Kneipe um 1910

dem bevor etwas als überraschender Eingriff dramaturgisch wirksam werden kann, muß zunächst eine statische Situation geschaffen werden, die Überraschung ermöglicht.

Typisch für die Dramaturgie Schrekers ist nun, daß es der Musik zufällt, den ersten Anstoß für die dramatische Entwicklung zu geben, indem ihr Erklingen die statische Situation in überraschender Weise stört. Für diese zentrale dramaturgische Funktion, Verstrickung zu bewirken, ist es zunächst gleichgültig, ob die Musik als tönende Chiffre eines metaphysischen Prinzips gleichsam von außen in die Handlung eingreift und die Aktion der Protagonisten motiviert, wie dies für die früheren Opern Schrekers bis hin zu den »Tönenden Sphären« charakteristisch ist, oder ob sie wie im »Schatzgräber« zunächst als Gesangseinlage in konventioneller Weise im Plot verankert ist.

Die Begründung der theatralischen Aktion durch den Eintritt der Musik in das Drama wird im »Schatzgräber« jedoch besonders pointiert, indem die Balladen des Elis, die jeweils im Zentrum der Akte stehen, ei-

nerseits parabelhaft auf die Handlungskonstellation bezogen sind und andererseits durch ihren Darbietungscharakter den Veranstaltungscharakter der Operaufführung selbst widerspiegeln. Daher ist es gerechtfertigt, in ihnen eine eigene Handlungsebene manifestiert zu sehen, die ihrer Funktion nach als Metaebene bezeichnet werden kann. Diese Metaebene ist es nun, die in den drei handlungsintensiven Akten (1. Akt, 2. Akt, 4. Akt) die Verstrickung in Gang setzt; im Eintritt der Musik in das Drama wird der Eintritt der Kunst in die Alltagswelt musiktheatralisch sinnfällig. Schrekers »Schatzgräber« ist keine Künstler-, sondern eine Kunstoper.

★

Im Juni 1918, also zu Beginn der zweiten Kompositionsphase des Werkes, schrieb Schreker einen Text für den Almanach der Frankfurter Bühnen, aus dem hervorgeht, daß er eine Neubegründung der Gattung der Oper durch die Musik anstrebe. (»Oper oder Musikdrama in einer Art *Reinkultur*, Überbrückung des lei-

digen Zwiespaltes, der das Problematische der Kunstform »Oper« ausmacht« etc.)³ Diese erklärte Absicht Schrekers manifestiert sich im »Schatzgräber« in eben jenem Eingreifen der Musik als Metaebene der Handlung, welches die dramatische Entwicklung in Gang setzt.

Paradox erscheint hierbei zunächst, daß die Legitimation der Oper erfolgt, indem eines ihrer herkömmlichen Dramaturgieprinzipien auf den Kopf gestellt wird: Ist die musikalische Emphase der Opernarie dramaturgisch als affektive Reaktion auf die Verstrickung der singenden Figur motiviert, so ist in Schrekers »Schatzgräber« das Erklängen der Balladen selbst der zentrale dramatische Impetus, der erst Verstrickung bewirkt. (Isabelles »Grace«-Arie motiviert zwar ebenfalls durch ihr bloßes Erklängen die überraschende Wende der Handlung in Meyerbeers »Robert le Diable«, sie bleibt jedoch als Affektausdruck auf die dramatische Situation bezogen, was sie von den Balladen des Elis unterscheidet.) Gerade die Balladen des »Schatzgräber« fügen sich nicht der dramaturgischen Funktion der alten Opernarie, hierin unterscheiden sie sich übrigens von den Monologen der Figuren. Sie sind nicht Affektausdruck des Protagonisten, sie greifen vielmehr auf ein anderes Dramaturgieprinzip der Operntradition zurück, welches die Musik als Ausdruck des Wunderbaren legitimiert.

Die metaphysische Macht aber, die mit der sozial determinierten Realität der Bühnenhandlung in Konflikt gerät und so das musikalische Drama bestimmt, ist die Musik selbst. Die Feststellung, die Dramaturgie des Werkes beruhe auf dem Eintritt der Musik in das Drama, läßt sich daher zu der These zuspitzen, daß im »Schatzgräber« der metaphysische Kunstbegriff selbst zum Opernsujet wird.

Belegen läßt sich diese These auch durch verschiedene Bemerkungen Schrekers, von denen die vielleicht pointierteste in einer später nicht publizierten Fassung des Vorwortes zum »Spielwerk« enthalten ist. Schreker schreibt hier, der Grundgedanke seiner *Sujets* sei die Musik selbst.⁴

Die Konsequenzen dieser These aber sind weitreichend. Daß nämlich ein bestimmtes Kunstverständnis nicht mehr als ästhetische Voraussetzung eines Werkes hingenommen wird, sondern im Werk selbst reflektiert wird – was im Medium des Musiktheaters nichts anderes als dramatische Versinnlichung bedeutet – ist historiographisch als Manifestation einer Übergangs- oder Schwellensituation interpretierbar.

★

Will man nun die Stellung des »Schatzgräber« innerhalb von Schrekers Gesamtwerk mit einem Satz beschreiben – also, um im Bilde zu bleiben, den äußersten Rand der Schwelle bestimmen –, so ist dies kaum

besser möglich als mit einem Satz aus dem oben zitierten Text Schrekers, der während der Komposition des »Schatzgräber« entstand: Was er erstrebe, schreibt Schreker, sei »volle Deutlichmachung der Beziehungen der Musik zum Drama durch Vereinfachung des Stils, durch Plastik des Ausdrucks in Wort und Ton, also: restlose Verschmelzung der beiden Hauptfaktoren des musikalischen Dramas unter weitgehender Heranziehung des malerischen Elements«.⁵

»Volle Deutlichmachung der Beziehungen der Musik zum Drama« – Kennzeichnung des Erklängens von Musik als zentralem dramatischem Impetus also – ist kaum besser auf der Opernbühne zu szenischer Präsenz zu bringen als im Auftritt des Musikanten, der weder singt, was die dramatische Situation erfordert, noch was ihm als Handlungsträger nützte, sondern statt dessen die Musik selbst besingt.

Im Gegensatz zum »Fernen Klang«, bedarf es keiner tönenden Chiffre mehr, die aus dem Orchestergraben heraus die Handlung bestimmt, indem sie die handlungsrelevanten, weil konstellationsverändernden Auftritte oder Abgänge der Protagonisten herbeizitiert (1. Akt: Abgang Fritz, 2. Akt: Auftritt Fritz, 3. Akt: Auftritt Grete). Im »Schatzgräber« ist der Ort des Eintritts der Kunst in das »Leben« die Bühne selbst.

»Vereinfachung des Stils und Plastik des Ausdrucks« schlägt sich im »Schatzgräber« allgemein in zitathafem Rückbezug auf Formen und Modelle der Tradition nieder. Die Exposition etwa des ersten Aktes, die das Junkerlied zitiert, die des zweiten Aktes, die aus dem Material des Mönchschores gebildet ist, oder die des dritten, die mit dem Wiegenlied »im Volkston« identisch ist, wären in solcher Einfachheit in den früheren Opern Schrekers kaum denkbar. Dies wird unmittelbar evident, wenn man etwa an die komplexen Collagen denkt, die den zweiten Akt des »Fernen Klanges« oder den dritten der »Gezeichneten« einleiten.

»Restlose Verschmelzung der Hauptfaktoren des musikalischen Dramas« schließlich manifestiert sich im »Schatzgräber« nicht nur darin, daß die tönende Chiffre aus dem Orchestergraben auf die Bühne geholt und dem Sänger in den Mund gelegt wird, sondern auch jener Gestaltungsweise, die Sieghart Döhring als *multimedial* bezeichnet hat.

Musikalisch begründete Eintrittsdramaturgie, Vereinfachung, Plastik des musiktheatralischen Ausdrucks, multimediale Szenengestaltung und Massenwirksamkeit der Tableauszenen wurden von Paul Bekker, dem wichtigsten Kritiker der Weimarer Republik, als Ausdruck eines funktionalistischen und die Metaphysik des Musikdramas überwindenden Theaterkonzeptes gedeutet.⁶ Hierin sah Bekker, dessen republikanische Einstellung durch das Kriegserlebnis geprägt worden war und seinem musiksoziologischen Entwurf »Das deutsche Musikleben« (1916) zugrunde lag, einen mu-

sikalischen Neubeginn, der dem politischen angemessen war. Die auf irrationalen Mitvollzug ausgerichtete Dramaturgie des Werkes nämlich basiert auf der Aufhebung der ästhetischen Distanz zwischen Hörer und Werk. Deren Prämisse aber ist der metaphysische Kunstbegriff des 19. Jahrhunderts, der vom Hörer ein kontemplatives Verhalten verlangt, welches die Zweckhaftigkeit der technischen Mittel vergessen machen soll.

Im Gegensatz etwa zur gleichzeitig komponierten »Frau ohne Schatten« von Richard Strauss – einer dem Sujet nach mit dem »Schatzgräber« verwandten Oper – wird die Krise gerade jenes Kunstbegriffs im »Schatzgräber« thematisiert: Der theatralische Schein wird entlarvt und somit seines metaphysischen Wahrheitsanspruchs beraubt. Die theatralische Suggestion wird zum Selbstzweck. Das Scheitern des Kunstwerks indes ist als Scheitern des Musikanten inszeniert: Schreker erteilte der Handwerksideologie der späteren zwanziger Jahre eine Absage, noch bevor sie formuliert wurde.

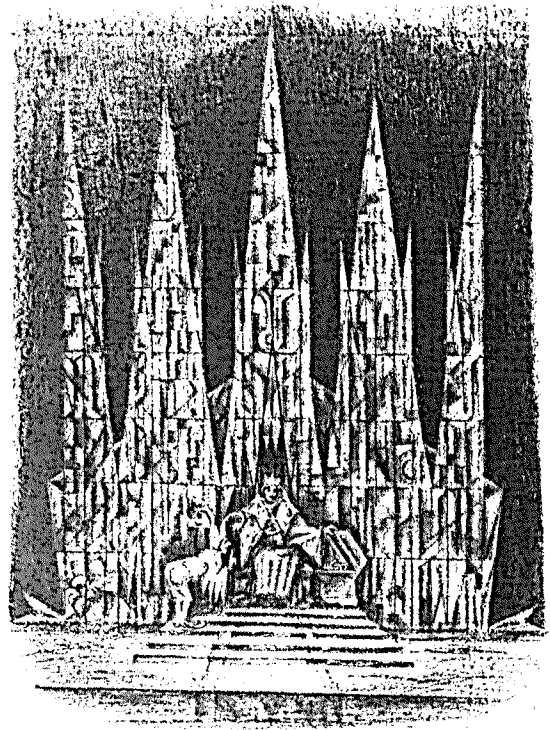
★

Hieran erweist sich die Radikalität der im »Schatzgräber« formulierten Moderne; hierin ist aber auch der plötzliche Popularitätsverlust des Werkes nach 1924 begründet. Die theatralische Illusion nämlich wurde unter den Prämissen einer neusachlichen und – im Bereich der Musik – neoklassizistischen Ästhetik nicht mehr als ausreichende Legitimation des musikalischen Dramas angesehen. In der – qualifizierteren – publizistischen Auseinandersetzung mit dem Œuvre Schrekers – die fast immer auch Auseinandersetzung mit Paul Bekker war – wurde nach 1924 gerade dieses Argument hervorgehoben. Als Beleg sei hier abschließend ein Abschnitt der »Irrelohe«-Uraufführungskritik aus der Rheinischen Musik- und Theaterzeitung von 1924 angeführt, die keineswegs zufällig folgendes Zitat Paul Bekkers enthält:

»Alles ist falsch, unecht, Mittel zum Zwecke des Betrugers – in der Einheitlichkeit des real Unwahrhaftigen sämtlicher Faktoren liegt die eine große, zwingende Wahrhaftigkeit des Ganzen, in der Fähigkeit, diese Wahrhaftigkeit des Bühnenaugenblickes zu ertäuschen, liegt die schöpferische Gabe des Theatralikers.«

Dieses Zitat kommentiert der Verfasser des Artikels süffisant genug, wenn er fortfährt:

»Man wird diesen unbarmherzig klaren Ausführungen über das falsche Wesen der Oper gern zustimmen, sich aber zugleich eines Lächelns nicht erwehren können bei dem fabelhaften Saltomortale des Geistesakrobaten Bekker, der als den Wert dieser aus lauter falschen Elementen gebildeten Kunstgattung die Einheitlichkeit, die reine Kristallisation der Falsch-



Vorspiel, König und Narr, Bühnenbildentwurf von Emil Pirchan, Berlin 1922

heit bezeichnet. Mit der gleichen Logik wird auch der Teufel zum Gott gemacht.«⁷

Der äußerste Rand der historischen Schwellensituation, der durch die Dramaturgieprinzipien des »Schatzgräber« repräsentiert wird, bestimmt sich rezeptionsgeschichtlich letztlich als Frage der Akzentuierung: »Mittel zum Zweck des Betrugs« oder »Mittel zum Zweck des Betrugs«?

1 Vgl. dazu die analytischen Ausführungen des Verf. in: M. Brzoska, Franz Schrekers Oper »Der Schatzgräber« (= Beihefte zum AfMW, Bd. 27) Stuttgart 1988.

2 Vgl. den im vorliegenden Heft wiedergegebenen Text: Franz Schreker, Meine musikdramatische Idee, in: Almanach des Frankfurter Opernhauses und Schauspielhauses, Spielzeit 1917/18, S. 11 f.

3 a. a. O.

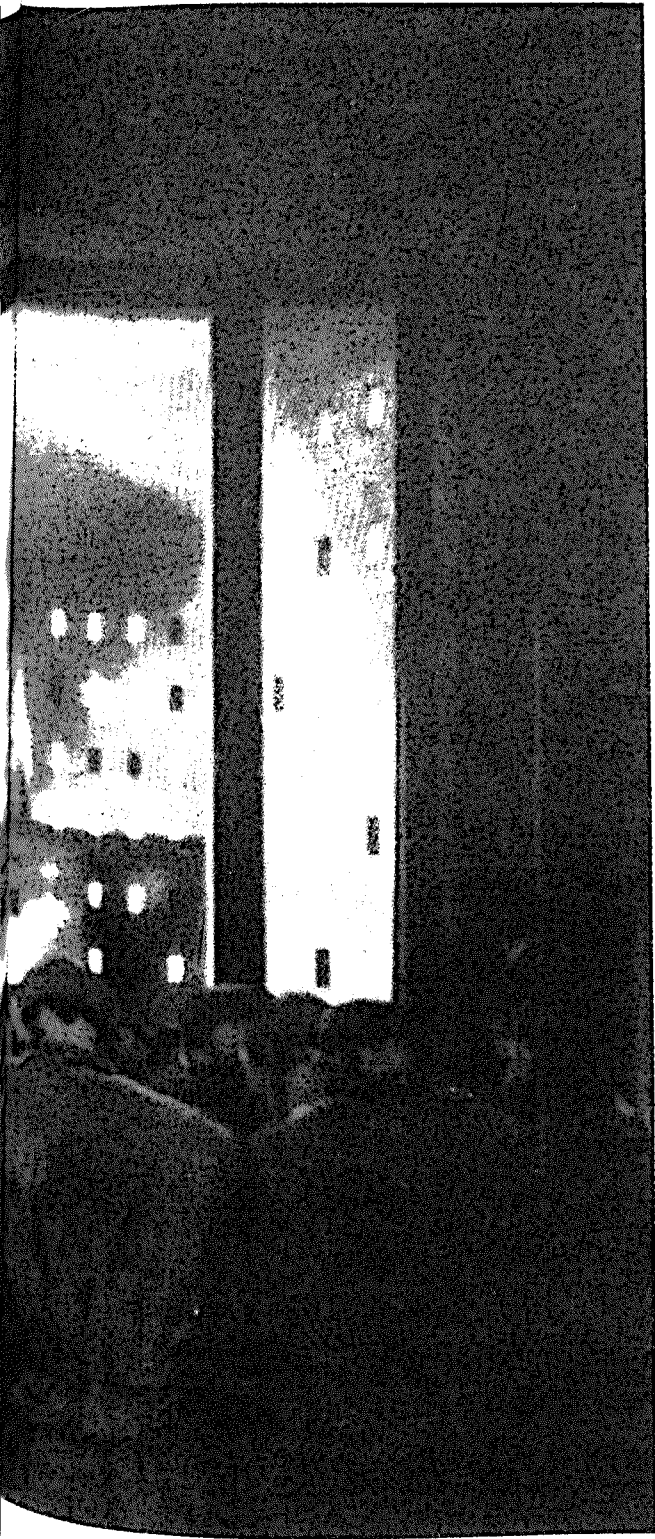
4 Franz Schreker, Vorbemerkung des Autors zu dem Märchen von dem Spielwerk und der Prinzessin, wiedergegeben in: Brzoska, a. a. O.

5 Schreker, Meine musikdramatische Idee, a. a. O.

6 Vgl. die im vorliegenden Heft wiedergegebene Uraufführungskritik Bekkers.

7 Franz Schreker: Irrelohe. Uraufführung im Kölner Opernhaus am 27. März 1924, in: Rheinische Musik- und Theaterzeitung. 25. Jg. 1924, Nr. 13/14, S. 70f.





Szenen aus «Metropolis», Film von Fritz Lang [1927]



Wir hoffen auf Frieden und
haben immer noch Krieg.

Er zerrt an unseren Nerven,
schleicht sich in unser Denken,
beeinflusst unser aller Gefühlsleben.
Gebt uns Ruhe zur Arbeit, zu
schöpferischer Tätigkeit – wir
Künstler leiden mehr in dieser
zerrütteten Zeit als so mancher
andre!

Franz Schreker

Wir hoffen auf Frieden und
haben immer noch Krieg.
Er zerrt an unseren Nerven,
schleicht sich in unser Denken,
beeinflusst unser aller Gefühlsleben.
Gebt uns Ruhe zur Arbeit, zu
schöpferischer Tätigkeit – wir
Künstler leiden mehr in dieser
zerrütteten Zeit als so mancher
andre!

Franz Schreker
(aus der Zeit des Ersten Weltkriegs)



Schwarzmarkt auf der Weinmeisterstraße in Berlin, 1919

*Ich bin froh, die Schatzgräber-Composition
vollendet zu haben. Die Zeiten sind
derart anstrengend, daß sich bestenfalls
instrumentieren, aber schwer componieren
läßt.*

Schreker an Bekker am 3. 10. 1918

FRANZ SCHREKER AN PAUL BEKKER

Wien, 18. Juni 1918

Lieber Herr Bekker –
Ihr so lieber Brief bereitete mir wieder große Freude. Sie sind die erste »kritische« Person die den »Schatzgräber« zu Gesicht bekam und mich überschlich schon geheimes Bangen. Umso froher bin ich, daß Ihnen das Buch gefällt. Das mit der Laute ging mir, als ich fertig war wohl durch den Kopf, doch ist der Diebstahl der Laute von so großer dramatischer Wichtigkeit, daß ich nichts dran rütteln konnte. Sündigt sie, Els, doch, aus Liebe allerdings, auch an ihm, doch nur um ihm freiwillig das für sie größte Opfer bringen zu können, wohl auch um ihn, seine Liebe sich selbst zu erhalten. Auch ist dies Verschwinden des von einer leisen Symbolik umwehten Instruments wichtig für die Entwirrung des Knoten im 4. Akt. Und was soll ihm die Laute noch, da er das Ziel seiner Sehnsucht – doch ich gerate ins Erklären und das möchte ich nicht, Sie haben das sicher alles richtig empfunden. Dagegen mit dem »Abendbrot« haben Sie recht und ich werde versuchen da eine andre Wendung zu finden. Auch das »läßt« statt »laßt« ist falsch. Immer wieder passieren mir solche Dialektfehler – auch in den »Gezeichneten« kam etwas ähnliches vor und ich bin Ihnen nur dankbar wenn Sie mich darauf aufmerksam machen. Ich arbeite am 4. Akt und will nur hoffen, daß Sie die Musik nicht enttäuschen wird. Der Anklang des Nachspiels an Aases Tod ist leider vorhanden aber es fiel mir so ein und ich bin froh, daß es Sie nicht sehr gestört hat. Im Grunde ist es ja doch anders und die natürliche Konsequenz des Vorhergehenden. Eine Zusammenfassung des Ganzen, das damit in eine etwas märchenhafte Sphäre gerückt wird. Und wie ich glaube ein speziell deutsch-märchenhafter Gedanke – dies »Schloß im Abendrot« vielleicht das »Spielwerk«, dem wir alle in unserm tiefsten Innern zustreben. Sobald etwas gedruckt der Musik vorliegt, erhalten Sie es als erster. Hätten Sie nicht Lust, sich doch einmal die Partitur der »Gezeichneten« anzusehen? Hertzka wird Sie Ihnen gerne zur Verfügung stellen. –
Ist das Jahrbuch der Frankfurter Bühnen identisch mit dem dortigen Theaternalmanach? Dieser hat mich nämlich um einen Beitrag: »Meine musikdramatische

Idee« angegangen.¹ Ich wollte natürlich nicht unhöflich sein und habe da mit Müh und Not, sehr ungerne, etwas zusammengeschrieben, was, hohl und oberflächlich gar kein Bild geben kann von dem was ich eigentlich möchte. Sollte aber dieser Almanach dasselbe Unternehmen sein, das Ihre Broschüre (oder Studie) bringt so möchte ich meinen Beitrag lieber zurückziehen. Sie, lieber Herr Bekker werden mich viel besser vertreten haben als ich es, der nie für seine Sachen die Feder rührte, tun kann. Nun bin ich aber schon unbehaglich neugierig auf Ihre Studie und bitte Sie sehr, mir *sobald als möglich* einen Abzug zu senden. Ja – wie ich auf den Namen Elis kam: da muß ich Ihnen doch die Geschichte der Entstehung des »Schatzgräber« kurz erzählen.² Wir bewohnten vor etwa 3 Jahren³ im Sommer in der Semmeringgegend ein kleines Haus in dessen Erdgeschoß zwei sehr stimmungsvoll eingerichtete Siebenbürger Bauernzimmer waren. Mit den alten Möbeln, dem riesigen Ofen und der Bank davor, alten Waffen, Maiskolben, seltsamem Geschirr, phantastischem Schmuck und alten Kostümen und einem eisernen Kronleuchter mit wirklichem Kerzenlicht. Da saßen wir einmal abends zusammen in diesem dämmrigen flackernden Licht, meine Frau⁴, meine Mutter⁵ und ich. Da kamen zu Besuch zwei junge uns bekannte Mädchen, die eine mit einer Laute, die sie an einem Seidenbande hängend trug. Und diese Eine, die Else hieß, begann Lieder zur Laute zu singen, einfache Volkslieder und Balladen. Mit Kunst hatte das – Gott sei Dank – wenig zu tun – aber es kam eine seltsame Stimmung über uns alle, meine alte Mutter, eine Steierin (dort sind diese Lieder alle noch lebendig), begann leise zu weinen und in mir stiegen Bilder auf. Das Mädchen verwandelte sich und wie es schon geht – ich weiß nicht, ob Sie das nachfühlen können – in dieser Stunde fiel mir (und in der anschließenden Nacht) »der Schatzgräber« ein und 3 Wochen darauf war das Buch fertig. Und nun Elis – wir haben einen kleinen Buben, der heißt eigentlich Imanuel, wir nennen ihn aber Eli⁶ und da benannte ich meinen Helden nach ihm und hatte die beiden »Kinder von Traumkönigs Gnaden, Elis und Els«. Recht harmlos und zufällig die Entste-



Der letzte Habsburger Kaiser, Karl I., mit Kaiserin Zita und Thronfolger Otto, kurz vor seiner Abdankung (1918)

lung – aber wenn wir die großen Abenteuer nicht erleben können, so ist es am besten, wir schaffen sie uns selbst aus den kleinen. –

Der Schluß Ihres Briefes hat mich ganz besonders gefreut, ja, mehr als nur gefreut. Das Bewußtsein, daß Sie an mich glauben und an die Zukunft meiner Werke ist mir ein Trost, den ich hin und wieder brauchen kann. Ich bin ja innerlich von mir selbst leidlich überzeugt aber doch ein großer Pessimist im Grunde und ärgere mich oft über den Optimismus meiner Frau ja sogar meines – Verlegers.

Nun aber habe ich durch Ihren Brief wieder eine Zeitlang rosigere Ideen von der Zukunft. Man möchte es halt gerne erleben. Wär nur schon endlich diese große Zeit vorbei!

Dann hoffe ich, daß wir auch, wir beide Sie und ich einmal zu gemütlicher und anregender persönlicher Aussprache im schönen und lieben Frankfurt uns zusammenfinden. Jetzt aber leben Sie wohl – und denken Sie daran, daß ich mich über jede Nachricht von Ihnen *auch über Ihr Leben und Arbeiten*, herzlich freuen würde. Ist in letzter Zeit etwas Größeres (ich meine

ein Buch) von Ihnen erschienen, das ich vielleicht noch nicht kenne? Mit vielen herzlichen Grüßen
stets Ihr freundschaftlich ergebener Schreker

1. Schrekers Aufsatz erschien in dem *Almanach des Frankfurter Opernhauses und Schauspielhauses*, Spielzeit 1917/1918, S. 11–12, und wurde später veröffentlicht in: *Anbruch*, 1. Jg. Nr. 1/2. Januar 1919, S. 6–7.
2. Die folgende Schilderung deckt sich weitgehend mit einer im September 1919 verfaßten Entstehungsgeschichte des Werkes in: »Über die Entstehung meiner Opernbücher« (*Das Feuer*, 1. Jg., 1920, S. 109–110, nachgedruckt in: *Anbruch*, 2. Jg., Nr. 16, Oktober 1920, S. 547–549). 1922 schrieb Schreker einen weiteren Aufsatz, »Der Schatzgräber. Die Entstehung des Werkes«, erschienen in: *Blätter der Staatsoper* (Berlin), 2. Jg., Nr. 7, April 1922, S. 1–2.
3. Nach diesem Hinweis entstand das Textbuch im Sommer 1915, doch gab Schreker in seinem Aufsatz von 1922 die Entstehungszeit als »Hochsommer 1916« an. Korrespondenz an die UE und im FSF lassen das frühere Datum als richtig gelten.
4. Maria Schreker, geb. Binder (1892–1978), hatte Schreker 1909 an ihrem 17. Geburtstag geheiratet.
5. Eleonore Schreker, geb. von Clossmann (1854–1919), stammte aus Dobiahof (Dobrova) bei Gonobitz (Steiermark, jetzt Jugoslawien).
6. Imanuel Schreker (1914–1971) war Schrekers zweitgeborenes Kind und einziger Sohn.

FRANZ SCHREKER AN PAUL BEKKER

Reichenau, 9. Juli 1918

Lieber Herr Bekker –

Ihre Studie über meine Werke habe ich gelesen – und nun bin ich in Verlegenheit und weiß nicht, was ich Ihnen sagen soll. Ich war *verwundert*, über alle Maßen, und hätte eine solche Einfühlung ein solch restloses Erfassen nicht für möglich gehalten. Ich selbst bin stets in der größten Verlegenheit wenn man von mir so etwas wie ein »Programm« eine Analyse verlangt und es kommt zumeist nichts sehr Geistvolles heraus. Nur in inspirierten Stunden, in irgend einer Gesellschaft, die mich anregt, vermochte ich es aus mir herauszugehen – und da dürfte ich wohl so ähnliches gesprochen haben, was Sie da über das, was bis nun geworden ist, geschrieben: Und seltsam: Sie haben mich verleitet, rückschauend zu verweilen, zu vergleichen, und es *stimmt* und das erstaunlichste, wenn ich an den »Schatzgräber« denke, den Sie noch gar nicht gekannt, und der nun so ganz in die Kette passt! Der ja doch etwas anders ist und doch nur dem Gehirn entsproßen sein konnte, das die anderen Vorgänger ersann. Und Sie lachen über mein naives Erstaunen. Aber: Ich bin eine Kampfnatur in meinen Werken und wenn es sein muß, durch energische Tat als Musiker oder Regisseur oder überhaupt – als sich durchsetzender Mensch. Doch eines ist mir gar nicht gegeben. Das »Sichversenken« in die eigenen Werke – Erklären ist mir schon peinlich, darüber schreiben eine Qual. An der Vorrede zum »Spielwerk« hab ich länger gearbeitet als an dem ganzen Buch. Ich erlebe aber ein Werk immerhinviernmal. Beim Niederschreiben des Buches, der Musik, bei der ersten Regieprobe, (da *muß* ich mich konzentrieren und versenken) und (in letzter Zeit auch) bei einer Erstausführung (falls sie mich nicht stört).

Drum las ich das alles, was Sie da geschrieben, mit allen möglichen Gefühlen: Gespanntheit, Freude, Verwunderung, Bewunderung, Dankbarkeit und wirklichem Interesse an dem rein Sachlichen. Um von diesem nur einiges herauszugreifen: Endlich ein Mensch der mir sagt, daß nicht ich der Narr bin, sondern die andern. Wenn ich es oft las, schwarz auf weiß, »bar jeder Melodie«, »ferne Klänge« und »nicht eben nahe Melodien« (Hr. Korngold anlässlich des »Vorspiels zu einem Drama«)¹ und dann der übliche Ruf nach der »befreien-

den« und weiß Gott was für einer Melodie, da mußte ich mir an den Kopf greifen. Entweder *wollen* diese Menschen nicht hören, oder sie *hörens* nicht oder ich bin verrückt. Aber sehen Sie: Wir leben in einer derart verlogenen Zeit, daß ich den der sich zu sagen getraut »schwarz ist schwarz« und »weiß – weiß« fassungslos anstarre und ihm gerührt die Hand drücke weil er mir sagt »Herr, *Sie* sind wach und die Anderen schlafen,« Meine Schüler; gut, aber die sind befangen, der und der Kapellmeister, der sich mit mehr oder minder viel Verständnis in die Partitur versenkt; ja aber die meisten sind kritiklos und sie schwärmen für das, was sie gerade dirigieren. Da und dort ein Publikum. Das ist nun das Räthselhafte. Ich habe ein Werk auf Bestellung für die Akademie geschrieben, notgedrungen für die vorhandenen Künstler die das betreffende Instrument lehren, also für 23 Soloinstrumente »Kammersymphonie«. Bei der Urauff[ührung] in Wien im Akademie-theater ein starker Erfolg.² (Presse bis auf Hr. K[orngold] glänzend aber ziemlich ratlos). 2. Auff[ührung] Dresden im Theater, das allerdings für eine derartig intime Sache zu groß war, ein Mißerfolg, trotz eines großen Erfolges des »Vorspiels« im selben Jahre.³ 2. Auff[ührung] in Wien in den philharm[onischen] Konzerten (das bekannt dümmste Publikum) starker Erfolg mit heftigem Zischen, die gesamte Presse (bis auf Herrn J[ulius] K[orngold] beschimpft diesmal – das Publikum.⁴ 3. Aufführung in Breslau unter Prof. Dr. Dohrn – dort kannte man *keine* Note von mir – und das Publikum verlangte das Werk (das eine ½ Stunde dauert) *da capo* und da das wegen der langen Dauer nicht möglich war wiederholte Dr. Dohrn das Werk auf allgemeines Verlangen im nächsten Abonnementkonzert vor demselben Publikum.⁵ (Haben Sie bereits die Partitur dieses Werks? Sonst lasse ich sie Ihnen schicken.) Also was soll man da sagen? – – – Was Sie da schreiben über mein Zurückgreifen auf die alte Form der Oper stimmt mit meinen geheimen Bestrebungen [?] aufs Haar. Carmen, viele Verdi Opern, »Holländer« vermochten mich in einem gewissen Stadium meiner Entwicklung (und vielleicht auch heute noch) sehr zu entzücken. Als Knabe freilich war ich ganz in Wagner (schwerster Gattung) befangen. Nur





»Parzival« – da vermochte ich nie etwas Rechtes damit anzufangen. Ein Einziges betrübte mich: Ich habe mir auf die symphonische Durcharbeitung in thematischer Hinsicht so manches eingeblendet. Das scheinen Sie nun nicht so empfunden zu haben? Ich möchte da gerne einmal am Klavier mit Ihnen ein paar Stunden zusammen sein. Wenn meine Motive auch nicht die Verwandtschaft haben, die mein Erklärer in der Analyse des öfteren herausfindet, bestehen doch weitgesponnene Beziehungen, Entwicklungen und auch Veränderungen der Themen, wie sie in Opern bis jetzt nicht gebräuchlich waren, auch bei Wagner nicht. Erinnerungsmotiv als ausschließliche Bezeichnung möchte ich auch nicht gerne gelten lassen. In manchen Fällen stimmt das wohl aber einen großen Raum nimmt die motivische Gestaltung des Empfindungslebens, ja sogar – wie soll ich sagen, die Gestaltung, nebenher, oder im Unterbewußtsein auftauchender Ereignisse ein. Also eine *selbsttätige* Rolle für im Text Unausgesprochenes möchte ich gerne (und hab es auch wiederholt versucht) der Musik durch die thematische Verarbeitung zugeteilt sehen. Ich bitte Sie aber ja nicht *ein Wort* zu ändern, das haben Sie eben so empfunden und darum muß es bleiben, es kann die Schuld auch an mir liegen, ich weiß es nicht. –

Daß sich das, was Sie über die Charaktere der »Gezeichneten« schreiben *vollkommen* mit meiner Anschauung deckt, wissen Sie bereits aus meinem seinerzeitigen Brief. Das ist nun glänzend und wirklich, da ja der Brief ankam als Sie Ihre Arbeit schon beendet hatten, geradezu frappierend. – Soll ich Ihnen nun noch etwas sagen, was Sie aber bei Gott nicht als Schmeichelei nehmen dürfen.

Ich fühle mich Ihnen so nahe, daß ich glaube Ihnen auch etwas unumwunden Schönes sagen zu dürfen. Die ganze Studie hätte mich nicht so gefreut, wäre sie nicht, in ihrer Art selbst ein Kunstwerk, *so formvollendet*, wie sie es eben ist. Ja, ich glaube, es wird sich jeder hüten, sich mit Ihnen in eine Polemik einzulassen. Er ist im Vorhinein zur Lächerlichkeit verurteilt. Denn alles was da in Deutschland (von Österreich ganz zu schweigen) über Musik schreibt, vermag Ihnen *gar nicht zu folgen*. Ihre Schrift bewahre ich mir als eine Art Stärkungsmittel – »Kopf-hoch« und will sie in kleinmütigen Stunden lesen. Freilich – ohne unbescheiden zu sein – im Geheimen so für mich – wußte ich alles. Und wenn die Leute zu jammern anfangen über die Sterilität unsrer musikdramatischen Produktion, hätte ich ihnen so manchmal gern etwas ins Gesicht geschrien. Aber man kommt dann leicht in Ver-ruf als Sonderling oder ähnliches. An Ihnen hatte ich

meinen Haupt-Halt seit dem »fernen Klang« und (ich sehe von den bedeutungslosen Enthusiasten in der Presse ab) aus manch einer feinen Stimme die aus Paris herübertönte, dortige Musikkritiker waren nach München und Hamburg gefahren und in z. T. sehr ausführlichen Artikeln (in einer Musikzeitschrift entsinne ich mich noch auf 16 Seiten) behaupteten die Franzosen: das bedeutendste Werk nach – Parzival – von dem »son lointain«. ⁶ Und es folgte knapp vor Kriegsausbruch die Annahme des »fernen Klangs« für Paris, durch Broussan ⁷ – also, ich bin kein Kriegsgewinner! Verehrtester Freund – jetzt kann ich nicht mehr weiter, Sie mögen diesen langen Brief meiner warmen und durch Ihre »Studie« angeregten Stimmung zugute halten. – Ja – die Geschichte mit der Laute muß ich mir durch den Kopf gehen lassen. Es hat etwas für sich, was Sie mir sagen nur weiß ich noch nicht, *wie* ichs ändern werde können – und *ob* ichs überhaupt kann. – – – Meine Frau und meine Mutter sind *sehr sehr begeistert* über Ihre Schrift, freuen sich richtig und bitten mich Ihnen das zu schreiben. Meine Frau ist gründlich zu Werk gegangen, sie hat an Ihrer Schrift gut zwei Stunden gelesen. Nun bitte ich Sie nur, mir gelegentlich zu schreiben, wann das Jahrbuch erscheint, wann die Broschüre. Ich möchte mir doch gerne einige Exemplare versorgen.

Also, *vielen, vielen herzlichen Dank*, Sie haben mir nicht nur *eine* schöne Stunde bereitet, sondern etwas *dauerndes*, was nachwirken wird, und vielleicht (man kann hin und wieder auch Freunde brauchen) Früchte tragen.

Mit vielen Grüßen (auch an Ihre verehrte Frau) bleibe ich stets

Ihr herzlich ergebener Schreker

Ja – und ich bitte Sie doch *nocheinmal*, nur um mir ein wirkliches Geschenk zu bereiten und als Gegengabe für die Bürstenabzüge des »Schatzgräber«-auszugs die Sie erhalten werden, senden Sie mir, der ich nur Ihre »Beethovenbiographie« ⁸ besitze und gelesen habe, etwas von Ihren Schriften; mein Interesse ist *kein erheucheltes*, so hoch sollten Sie mich schon taxieren. Die Schrift »Die Symphonie bis Mahler« ⁹ habe ich mir übrigens bestellt und dürfte sie bald erhalten. Also wollen Sie so lieb sein?

Stets der Ihre Schreker

1. Julius Korngold besprach die Uraufführung des Werkes vom 8. 2. 1914 in der *Neuen Freien Presse*, Nr. 17776, Morgenblatt v. 10. 2. 1914, S. 1.
 2. Schrekers Kammer-symphonie wurde im Dezember 1916 vollendet. Die Uraufführung fand am 12. 3. 1917 unter Schrekers Leitung statt.
 3. Die Dresdener Erstaufführung mit chorisches besetzten Streichern und als »Sinfonietta« betitelt fand am 23. 3. 1917 unter der Leitung von Hermann Kutzschbachs statt.



3. Akt, Elis und Els, Bühnenbildentwurf von Emil Pirchan, Berlin 1922

4. Die zweite Wiener Aufführung am 6. 6. 1917 war wieder unter Schrekers Leitung.
 5. Die Breslauer Erstaufführung fand am 22. 3. 1918 statt. Georg Dohrn (1867–1942) war 1901–1934 Direktor des Breslauer Orchestervereins und Singakademie.
 6. Unter den verschiedenen französischen Besprechungen des »fernen Klanges« (Henri Quittard über die Hamburger Erstaufführung in »Le Figaro«, Marcel Montandon über die Münchner Erstaufführung in »La Revue Musicale« S. I. M.) erregte der umfangreiche Aufsatz des schweizerischen Kritikers William Ritter (1867–1955), »Le Son lointain« in: »Revue Francaise de Musique«, 12. Jg., 1914, S. 417–431, mit dem Hinweis auf das deutsche Opernschaffen seit »Parsifal«, besonderes Aufsehen.
 7. Leimistin Broussan (1858–1958) war 1908–1914 zusammen mit dem Komponisten André Messager (1853–1929) Direktor der Opéra in Paris. Anfang Juni 1914 traten Schreker und U.E. wegen Annahme des »Fernen Klangs« mit Broussan in Verhandlung und waren knapp vor einem Vertragsabschluß als Broussan und Messager Anfang Juli ihre Demission einreichten. Versuche seitens der U.E., diese Verhandlungen mit der neuen Direktion oder auch mit der Opéra Comique weiterzuführen, wurden durch den Krieg unterbrochen.
 8. *Beethoven*, Berlin 1911.
 9. *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*. Berlin 1918.



Die Stadt Lille im Ersten Weltkrieg

*Was ist eine Frau?
Etwas undefinierbares,
Wunderschönes, ein
Märchengeschöpf, rätselhaft
und unergründlich. Wenn wir
versuchen, sie zu schildern,
wie sie ist – glaubt
man sie uns nicht.*

Franz Schreker

Maria Schreker, Rollenfoto



FRANZ SCHREKER AN PAUL BEKKER

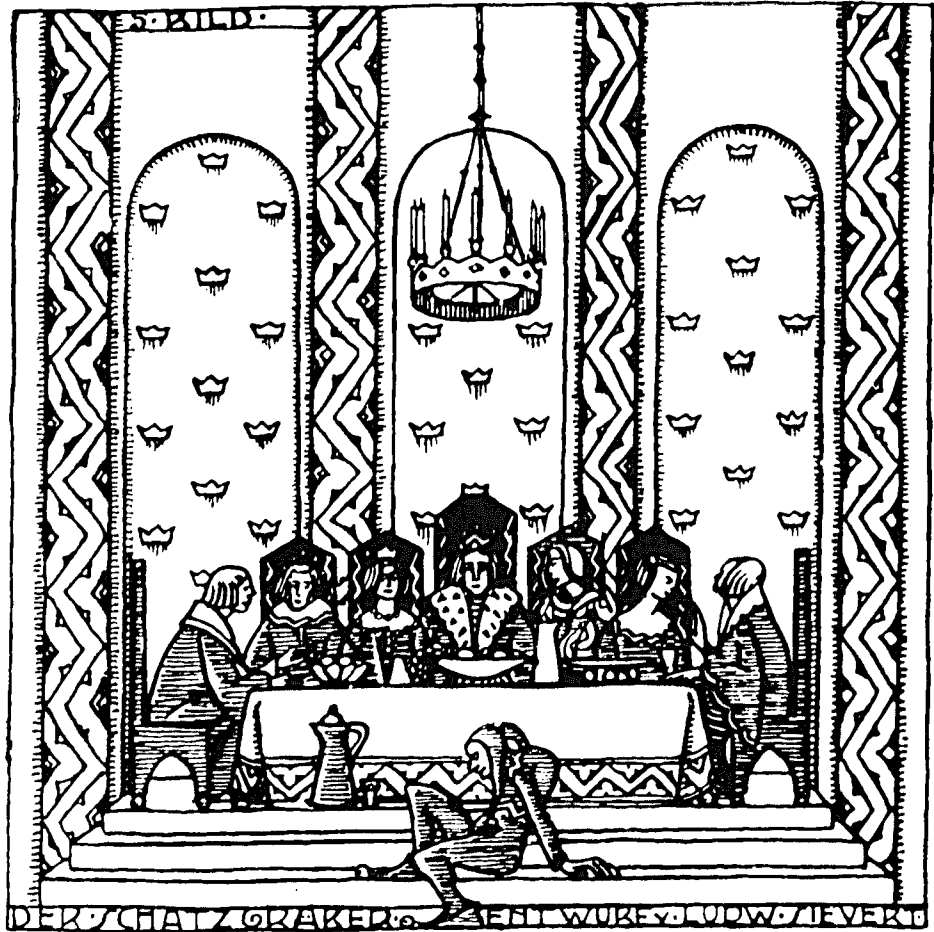
Reichenau, 10. Juli [19]18

Lieber Herr Bekker –

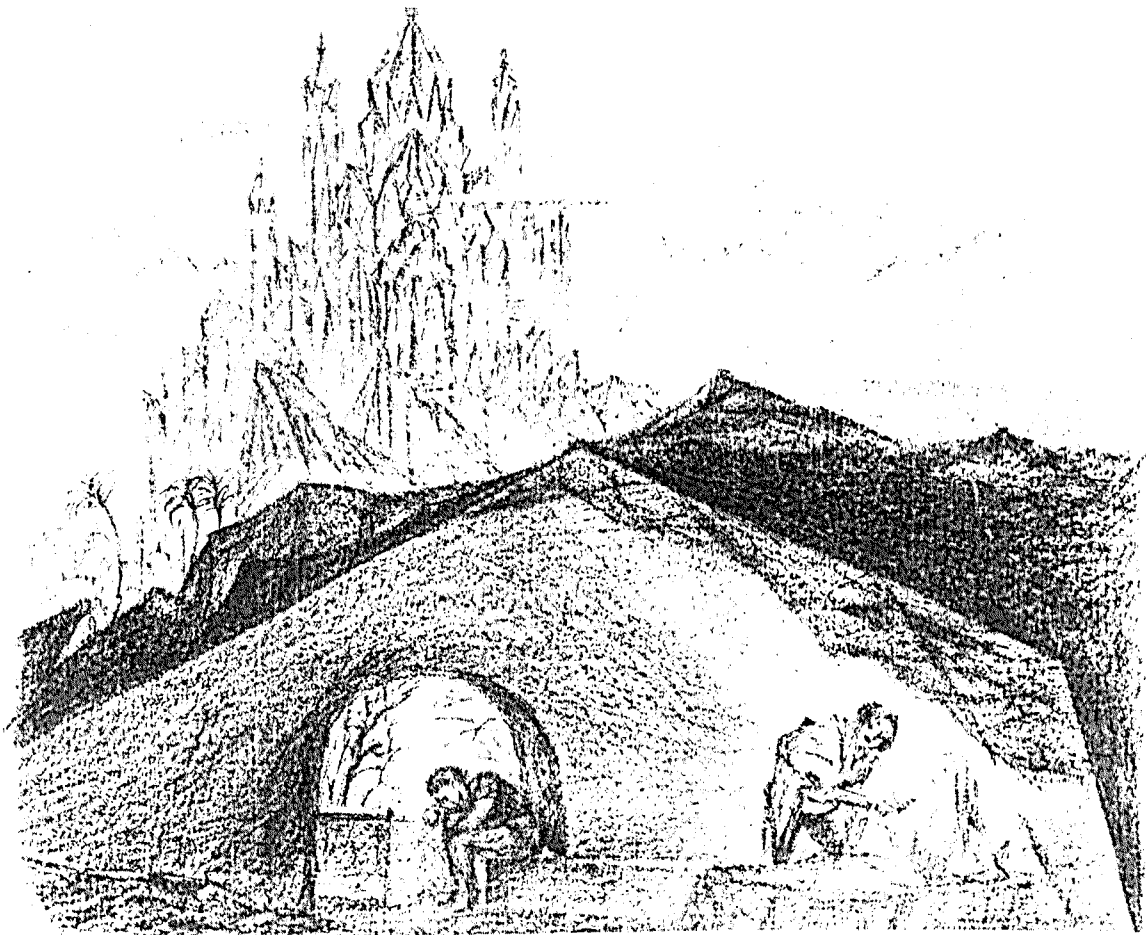
es ist mein Fehler rasch zu lesen, besonders Dinge die mich allzu lebhaft interessieren. Da bleibt mir wohl einzelnes haften, aber es dauert bis ich ein richtiges Gesamturteil habe. Diese Flüchtigkeit des Lesens vermag unliebsames hervorzurufen, z. B. geistigen Diebstahl. Ich ertappe mich auf Schritt und Tritt, Ihnen Sachen geschrieben zu haben, die eigentlich Sie über mich geschrieben. Ich werde mich hüten. Es ist merkwürdig – Sie kennen mich besser als ich mich selbst. Auch was Sie über die Art des Schaffens [schreiben] (anlässlich des kleinen Schatzgräber-Abenteuers das ich Ihnen erzählte) ist wahr. Ich habe früher, als ich z. B. den fernen Klang schrieb, schwerer, mühseliger gearbeitet als etwa später, oder jetzt. Da geschah es oft, daß ich mich übermüdet, verzweifelt, weil mir etwas nicht einfallen wollte – schlafen legte, nicht recht schlief, aber auch nicht wachte – und dann plötzlich war es da – also einfach im Schlafe. Ihre Studie hab ich nun wiederholt gelesen. Darüber ausführlich zu schreiben würde wahrlich zu weit führen. Sprechen ließe sich leichter darüber. Es steht für mich so viel fesselndes und auch – Neues darin, daß ich zur Nachprüfung all meinen analytischen Verstand zu Hilfe nehmen muß. Aber es ist keine Lücke da. Ich stehe bewundernd da vor und freue mich, daß mein Schaffen Ihnen Anlaß gegeben hat und Anregung soviel *Schönes und Geistvolles* darüber zu sagen. Nur, ich komme immer mehr darauf – den geschaffenen Werken steht man, (ich wenigstens) doch mit einer gewissen Art scheuer Fremdheit gegenüber. Der Künstler mag ein annähernd richtiges Urteil, instinktiv, darüber haben, *wie* er ein Werk zu schaffen hat um zu der von ihm vorgefühlten Vollendung zu gelangen. Er trägt sich vielleicht mit Plänen, mit allerlei Absichten – im Eifer der Arbeit, von jenem geheimen (besseren) Gefühl geleitet, wird endlich und schließlich alles anders. Die Pläne leben fort, ihr Sonderdasein, vielleicht reden wir uns ein sie verwirklicht zu haben – aber, das Werk ist da; spricht seine eigene Sprache, ist *stärker*, überzeugt uns selbst (im guten Falle) und endlich kommt man darauf – schaffen hat mit denken gar nichts zu tun. Ein Motiv aus irgend

einem ersten Akt, unwichtig – ich hatte es im 3. längst vergessen – fällt mir an der Stelle an die es passt – als etwas Neues ein. In der Analyse entdecke ich die Gleichheit, wundere mich höchlichst, aber es hätte nicht anders sein können. Ich bin seit langem allem Klügeln, allem »schweren« Arbeiten glücklich entronnen. Man arbeitet schwer, solange man sucht, einen Stil, seine Art, weil das Vertrauen fehlt, daß die erste Eingebung die Richtige ist. Viel Gutes, Besseres, geht da sicher verloren. Aber man lernt dabei, es ist die Entwicklung die jeder durchzumachen hat. Wie sehr Sie recht haben, wenn Sie mich einen Melodiker nennen, würde Ihnen ein Blick in meine ersten Skizzen zeigen. Die Singstimme, ein, hie und da, bezifferter Baß, da und dort eine Gegenmelodie. Das andre weiß ich, das bleibt mir haften und aus dieser Skizze schreibe ich die Partitur ins Reine.

So kommts das ich relativ rasch arbeite. Ist doch zu bedenken daß ich schr, sehr viel (ich habe 7 Personen zu erhalten!)¹ Andres nebenbei machen muß um leben zu können. Wundervoll finde ich – wie Sie die Beziehungen der einzelnen Werke zu einander aufgedeckt haben. Und seltsam ist es, daß man (ich meine mich) so gar nicht aus seiner Haut kann. Immer wollte ich etwas schreiben – etwas ganz anderes – Grundverschiedenes. Und doch – ich bin neugierig auf das Nächste. – Weininger² – ich habe dessen Buch vor langen Jahren, gleich nachdem es erschienen gelesen. Mein Verstand hat zu vielem »nein« gesagt, mein Gefühl – so scheint es – ja. Ich habe auch viele Frauen kennen gelernt, glücklicherweise manche interessante – ein oder das andre tragische Erlebnis blieb mir nicht erspart – ich komme nicht los davon: Es ist so wie Sie sagen; das Verhältnis des Mannes zur Frau und alles was damit zusammenhängt – eine Tragödie. Auch in den glücklichsten Fällen. Und dieses Trauerspiel mußte geschrieben werden – das der »Glücklichen«. Das ist Selbstbetäubung, Morphinismus. Glück ist in dieser Welt nicht und nirgends zu finden. Rausch – von Gaukeln ans Licht, ein jähes Verbrennen. Mehr als das Schicksal der Menschen (die sich allzuviel einreden, allzu »begabt« geworden sind) sagt mir das Schicksal



4. Akt, Festtafel am Königshof, Bühnenbildentwurf von Ludwig Sievert
für die Uraufführung, Frankfurt 1920



Nachspiel, Die Klausen des Narren, Bühnenbildentwurf von Emil Pirchan, Berlin 1922

mancher Tiergattungen, Geheimnisvolles, Leicht-in-Beziehung-zu-Bringendes im Leben der Pflanzen. Freilich – Sie dürfen mich nicht mißverstehen, ich maße mir nicht an »Wahrheiten« geschrieben, gedichtet zu haben. Wir tappen im Dunkeln – mehr denn je. Alles ist letzten Endes doch subjektiv. Nur glaube ich die Dichter sind der Wahrheit stets und früher nahe gekommen – als die andern. Rat in Lebensnöten, suche und finde ich immer noch und sicherer bei großen Dichtern als bei Kant und Schopenhauer. Nietzsche aber möchte ich zu den Dichtern zählen.³ Doch genug – ich langweile Sie mit einer Serie von Gemeinplätzen. Und wollte Ihnen doch nur sagen, daß Ihre Schrift mich nachdenklich gemacht hat – etwas ängstlich ob ich all das Große, daß Sie von mir erwarten, verwirklichen werde können. Aber sei's wie's sei: Ich habe mancherlei erlebt, und bin Fatalist geworden. Ich verlasse mich weniger auf das was ich will und treibe, als auf das was ich *muß* und was *wird*. Und das wissen Sie, der

Sie ein halber Seher sind (so unheimlich mutete mich manches an) wahrscheinlich besser als ich. Drum werden Sie recht haben und ich blicke hoffnungsvoll und vertrauend in die Zukunft.
Mit vielen herzlichen Grüßen

Ihr dankbarer Schreker

1. Außer seiner Frau und zwei Kindern, wohnte auch Schreckers Mutter bei ihm. Weiter hatten die Schreckers zwei Dienstmädchen.
2. *Geschlecht und Charakter* von dem Psychologen Otto Weininger (1880–1903) ist 1903 in Wien erschienen, hatte großes Aufsehen erregt und bis Mai 1918 sechzehn Auflagen erreicht. Weininger stellte in seinem Buch die Theorie eines weiblichen und männlichen Grundcharakters auf, die sich diametral gegenüberstehen und die in verschiedenen Mischungen psychische, intellektuelle und charakterologische Grundzüge des Einzelnen vorherbestimmen.
3. Schreker hat Nietzsche-Texte nie vertont, hat aber dessen Spruch, »Doch alle Lust will Ewigkeit – / – will tiefe, tiefe Ewigkeit!« (*Also sprach Zarathustra*, »Das trunkene Lied«) als Motto seiner Oper *Das Spielwerk und die Prinzessin* vorangestellt.



Kleinhändler warten an der Grenze zur besetzten Zone vor Frankfurt auf eine Warenlieferung (1919)



1. Akt, Szenefoto, Uraufführung, Frankfurt 1920

PAUL BEKKER AN FRANZ SCHREKER

Frankfurt, 29. VI. 19

Mein lieber Herr Schreker,
also endlich komme ich dazu, Ihnen über den Schatzgräber zu schreiben. [...]

Was ich Ihnen jetzt sage, gibt den ersten Eindruck wieder, lediglich vom Klavierauszug her, *unverbindlich* und vor allem ohne den schließlich doch entscheidenden Eindruck der Szene.

Also: ich halte den ersten Teil, vom Anfang des Vorspiels bis zum Schluß des 3. Aktes für das Beste, was Sie bisher geschrieben haben. Das alles ist von einer glänzenden Sicherheit des Wurfes, prägnant in seiner wirklich meisterlichen Knappheit, in seinem ständigen inneren Fluß, in der Sicherheit und Kraft des Aufbaues im Ganzen wie des Ausdrucks im einzelnen, immer lebendig, immer sachlich im dramatischen Sinne, immer trotz aller Anklänge an Früheres neu, selbständig, eigen. Kurz, ich weiß kein Wort der Anerkennung, das mir für die drei ersten Akte zu hoch gegriffen wäre. Sie werden mir das um so eher glauben, als ich mir des 4. Aktes, namentlich seiner zweiten Hälfte und vor allem des Nachspieles nicht so ganz sicher bin. Musikalisch finde ich hier, namentlich im Nachspiel nicht mehr die Kraft und den Reichtum, wie in den vorangehenden Akten, auch stören mich da gewisse Schreker-Manieren, die sehr wirkungsvoll sein mögen, künstlerisch aber keine Steigerung bedeuten.

Es mag in der Anlage des Stoffes liegen, der eben nicht bis zum Schluß ansteigt, sondern mit einem »Ausklang« endet und damit schon eine gewisse Abschwächung in sich trägt. Wie weit diese Abschwächung rein künstlerischer Art ist – wie weit sie auch die äußere Wirkung beeinträchtigt, daß läßt sich erst sagen, wenn man das Ganze von der Bühne her auf sich wirken läßt. Starke Bedenken in bezug auf die äußere Wirkung habe ich auf jeden Fall gegenüber dem Schluß des 4. Aktes. Ich halte es für unbedingt erforderlich, daß es da *keine* Pause gibt, denn diese könnte für den Eindruck des Ganzen verhängnisvoll wirken, indem die Leute bei diesem Aktschluß etwas verlegen und verduzt sein werden und nicht wissen, was sie tun sollen.

Es muß also so eingerichtet werden, daß der Umbau zum Nachspiel *rapid* bewerkstelligt und im Orchester ohne Absetzen weitergespielt wird. Überlegen Sie sich einmal, ob das jetzige Vorspiel zum 'Schlußbild dafür ausreicht (es ist ja allerdings in sehr langsamem Tempo gehalten) oder ob eine Erweiterung notwendig ist. Nur nicht abbrechen nach dem 4. Akt – das könnte so lähmend wirken, daß es eine Katastrophe gibt.

Ein allzu gedehntes Zwischenspiel hat gewiß auch Gefahren – schon die Liebesmusik im 3. Akt ist mir in dieser Beziehung ein wenig bedenklich, doch muß auch da der Bühneneindruck entscheiden. Auf jeden Fall rate ich Ihnen, schon bevor Sie zu den Proben hierherkommen, über diese Dinge gründlich nachzudenken, damit Sie dann, wenn Sie die lebendige Kontrolle durch die Bühnenwirkung bei den Proben haben, gleich wissen, wo und wie eingegriffen werden muß. Es kann ja sein, daß meine Bedenken sich der Praxis gegenüber als hinfällig erweisen, wie ja überhaupt alles, was ich hier sage, ganz relativ zu nehmen ist, weil es eben nur auf den Eindruck des Klavierauszuges beruht. Vor allem müssen Sie selbst in sich fühlen, was an dem hier von mir Gesagten vielleicht berechtigt ist und was nur der unvollkommenen Anschauung entspringt. So, lieber Herr Schreker, nun habe ich wohl alles ausgesprochen, was als erster Eindruck in mir lebendig geworden ist.

Ich wiederhole, daß trotz der Abschwächung, die für mich die Schlußpartie bringt, das Ganze mir doch in der musikdramatischen Faktur, namentlich in der außerordentlichen Lebendigkeit und Kraft der Darstellung mir wieder als ein erheblicher Fortschritt erscheint und daß vielleicht das Nachlassen im letzten Teil mir gar nicht so lebhaft zu Bewußtsein kommen würde, wenn nicht der erste Teil in fast jeder Beziehung so überaus gelungen, rund, plastisch, in sich geschlossen und neu erschiene.

Was ich Ihnen hier sagte, ist also lediglich für Sie persönlich bestimmt und hat mit kritischer Bewertung noch gar nichts zu tun, denn über diese kann ich mir selbst erst klar werden, wenn ich das Orchester höre und das Bühnenbild sehe.

Möglich, beinahe wahrscheinlich, daß dann vieles sich ganz anders darstellt. Aber trotzdem wüßte ich gern, ob dies oder jenes von dem, was ich sagte, innerlich irgendwie in Ihnen selbst anklingt. Und dann würde ich natürlich gern einmal die Partitur kennen lernen, denn die kann ja erst das Wesentliche aussagen. [...]

Seien Sie recht herzlich begrüßt und schaffen Sie gut weiter.

Ihr Paul Bekker

Brief Paul Bekkers an Franz Schreker v. 29. 6. 1919 (Auszug)
Quelle: Franz Schreker/Paul Becker, Briefwechsel, hg. v. Christopher Hailey, Aachen: Rimbaud 1989, ISBN 3-89086-921-1

Programmheft zur Hamburger Erstaufführung »Der Schatzgräber« von Franz Schreker am 28. Mai 1989

REDAKTION: Dr. Matthias Brozka

KONZEPTION UND GRAFISCHE GESTALTUNG: Annedore Cordes

TITEL: Nach einer Fotografie von Susanne Bitter – Wir danken der Firma Repro-Elektronik Alexander & Weinert für die reprotechnische Beratung und Umsetzung.

NACHWEISE DER ZITIERTEN TEXTE:

Wir danken Herrn Prof. Dr. Christopher Hailey (USA) und dem Rimbaud-Verlag (Aachen), uns einen Vorabdruck von Auszügen aus folgender Briefausgabe ermöglicht zu haben:

Franz Schreker/Paul Bekker. Briefwechsel. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Christopher Hailey, 5 Abb., ca. 450 Seiten, Pb., 1989, ISBN 3-89086-921-1.

Darüber hinaus wurden folgende Texte wiedergegeben:

F Schreker, Meine musikdramatische Idee, in: Almanach des Frankfurter Opernhauses und Schauspielhauses, Spielzeit 1917/18, S. 11 f.

F Schreker, Der Schatz, seine Hüter und sein Orchester, in: Emil Pirchan, Der Schatzgräber. Oper in einem Vorspiel, vier Akten und einem Nachspiel von Franz Schreker (= Das Werk der Staatsoper. Originallithographien zu den Inszenierungen der Werke moderner und alter Meister an der Berliner Staatsoper, hg. von F. L. Hörth, Bd. 2), Berlin 1922.

F Schreker, Betrachtungen, in: Blätter der Staatsoper, 1. Jg., 5. 1. 1921, H. 3, S. 2 f. [Auszüge].

P. Bekker, »Der Schatzgräber«, Uraufführungskritik, in: P. Bekker, Klang und Eros. Zweiter Band der gesammelten Schriften, Stuttgart und Berlin 1922, S. 44 ff., darin enthalten:

F Schreker, Über die Entstehung meiner Opernbücher, in: Musikblätter des Anbruch, 2. Jg. 1920, S. 547 ff. [Auszug].

M. Brzoska, Eine Oper für die Republik: »Der Schatzgräber«, Originalbeitrag.

Das auf S. 33 wiedergegebene Zitat wurde aus folgendem Werk entnommen:

H. Schreker-Bures, H. H. Stuckenschmidt, W. Oehlmann, Franz Schreker (= Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, Bd. 17), Wien 1970, S. 6.

BILDNACHWEISE:

Wir danken der Musikabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek, uns Bildmaterial aus dem Franz-Schreker-Fonds zur Verfügung gestellt zu haben. Nachgewiesen in: F. C. Heller (Hg.), der Franz-Schreker-Fonds in der Musiksammlung der ÖNB. Katalog, Wien 1975.

Ferner wurden Bilder aus folgenden Werken wiedergegeben: Emil Pirchan, Der Schatzgräber. Oper in einem Vorspiel, vier Akten und einem Nachspiel von Franz Schreker (= Das Werk der Staatsoper. Originallithographien zu den Inszenierungen der Werke moderner und alter Meister an der Berliner Staatsoper, hg. von F. L. Hörth, Bd. 2) Berlin 1922; Elisabeth. Bilder einer Kaiserin, hg. von B. Hamann, Wien u. München 1982; Chronik 1918, hg. von B. Harenberg, Dortmund 1987; Chronik 1919, hg. von B. Harenberg, Dortmund 1988; Aspekt Großstadt, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1977; B. Zurcher, Georges Braque. Leben und Werk, München 1988; H. Glaser/W. Pützstück, Ein deutsches Bilderbuch 1870–1918. Die Gesellschaft einer Epoche in alten Photographien, München 1982; D. Dürrenmatt, Fritz Lang. Leben und Werk, Museum des Films, Basel 1982; W. Ott, The Films of Fritz Lang, Secaucus/New Jersey 1979; J. Terraine, Europa im 20. Jahrhundert in Text und Bild, Wien/Hamburg 1975.
Szenenfotos von Ralf Brinkhoff

Herausgegeben von der Geschäftsführung der Hamburgischen Staatsoper, Gr. Theaterstr. 34, 2000 Hamburg 36

Herstellung, Hans Christians Druckerei und Verlag, Kl. Theaterstr. 10, 2000 Hamburg 36

