

Der Schatzgräber

Franz Schreker



DEUTSCHE OPER BERLIN

Der Schatzgräber

Franz Schreker [1878 – 1934]

Oper in einem Vorspiel, vier Aufzügen und einem Nachspiel (1918)
Libretto von Franz Schreker

Uraufführung am 21. Januar 1920 an der Oper Frankfurt
Premiere an der Deutschen Oper Berlin am 1. Mai 2022

Eine Koproduktion der Deutschen Oper Berlin
mit der Opéra national du Rhin in Straßburg

Handlung

Christof Loy

Prolog

Seitdem man die Juwelen der Königin geraubt hat, leidet sie an einer schleichen-
den, merkwürdigen Krankheit. Kein anderer Schatz der Welt kann ihr Schönheit
und Lebensfreude zurückgeben.

Der Narr erzählt von einem geheimnisvollen Balladensänger, der mit seiner Laute
Schätze aufspüren kann. Als Schatzgräber durchzieht er das Land, erscheint
und verschwindet wieder. Dieser wäre als einziger in der Lage, den geraubten
Schatz der Königin zu finden. Der König beauftragt den Narren, diesen Mann
ausfindig zu machen. Sollte der Plan gelingen, verspricht der König dem Narren,
seinen Herzenswunsch zu erfüllen: ihn zu vermählen.

Erster Aufzug

Die Kellnerin Els soll am nächsten Tag mit dem reichen Junker verheiratet wer-
den. Sie schickt ihn zu dem Juwelier Meister Luck. Dort soll der Junker ihr den
sehnlichst erwünschten Brautschmuck kaufen. Doch sie möchte sich der Heirat,
wie schon zweimal zuvor, entziehen und beauftragt den ihr hündisch ergebenen
Albi, den Junker auf dem Rückweg im Wald zu ermorden und ihr anschließend
den Halsschmuck auszuliefern. Sie allein weiß, dass es sich um die Juwelen der
Königin handelt. Auch ihre vorherigen Freier wurden auf ähnliche Weise beseitigt,
nicht ohne vorher ebenfalls Teile des gesuchten Schmucks besorgt zu haben.

Els wird von vielen Männern umworben, doch sie selbst träumt in kindlicher
Fantasie von einem Märchenprinzen, der sie auf sein Schloss führt. Auch den
Minister der Polizei, den Vogt, hat sie in ihren Bann gezogen.

Plötzlich aber nimmt Els einen Mann wahr, der ihr wie der Prinz aus ihrem
Märchenbuch erscheint. Er ist ein Geschichtenerzähler und Balladensänger.
Seine Tagträume scheinen Wirklichkeit zu werden. Als er einen Traum beschreibt,
in dem auf wundersame Weise seine Laute ihn in einem Wald zu einem kostbaren

Geschmeide führt, so hat er dieses auch schon plötzlich in der Hand. Es ist just das Halsband, das der Junker für Els besorgen sollte.

Für Els ist es klar: Dies ist der Mann, auf den sie ihr Leben lang gewartet hat.

Doch eine andere Wirklichkeit bricht plötzlich ein: Man hat den Junker grausam ermordet aufgefunden.

Der Vogt verdächtigt den Sänger Elis des Raubmordes und lässt ihn festnehmen. Els ist verzweifelt: Wie soll sie Elis retten, ohne die Schuld auf sich zu lenken? Und ohne sich dem Vogt auszuliefern ...

Zweiter Aufzug

Das Urteil ist gefällt. Elis soll vor aller Augen hingerichtet werden. Da nähert sich der Narr der unglücklichen Els. Es dämmert ihm nun, dass der Mann, der im Morgengrauen gehängt werden soll, kein anderer ist als der so dringlich gesuchte Schatzgräber. Der Narr verspricht Els, das Leben von Elis zu retten und beim König für diesen vorzusprechen. Er selbst würde dann seine Belohnung erhalten, eine Frau fürs Leben ... Doch grausam wie das Schicksal ist, hat sich auch der Narr unsterblich in Els verliebt.

Der Vogt will das Urteil vollstrecken und Elis hängen lassen. Doch Els kann Elis einen Hinweis geben, dass er durch den König selbst gerettet werden könnte. Man müsse nur Zeit schinden, bis der erlösende Bote des Königs eintreffe. Elis folgt dem Rat und bittet darum, vor der Hinrichtung ein letztes Lied singen zu dürfen. Es ist ein Hymnus auf die Liebe, die er nun für Els empfindet.

Und wieder scheint es wie im Märchen: Ein Abgesandter des Königs verkündet, dass man Elis die Strafe erlasse. Die Königin wünsche, den Schatzgräber zu sehen und bitte ihn darum, mithilfe der zauberischen Laute ihren Schatz wiederzufinden. Doch sollte es ihm nicht gelingen, würde er öffentlich gedemütigt werden und müsse das Land verlassen.

So ist Elis' Rettung für Els ein neues Unglück: Sie ist überzeugt, dass Elis mit seiner Laute den geraubten Schatz bei ihr finden wird und damit erfährt, dass sie für den Schmuck hat morden lassen.

Noch einmal bedient sie sich der Hilfe des unglücklichen Albi: Er soll die Laute stehlen. Dann würde sie ihn mit ihrer Zärtlichkeit belohnen.

Dritter Aufzug

Els träumt weiter von Ruhm und Liebesglück und davon, ihre Kindheit hinter sich zu lassen.

Doch sie verstrickt sich weiter in Unheil. Tatsächlich ist es Albi geglückt, unerkannt die Laute zu stehlen. Ohne das Zauberinstrument aber sieht sich Elis, der ebenso von einem gesellschaftlichen Aufstieg träumt wie Els, am Abgrund. Die Wundertat, den Schmuck der Königin zu finden, wird er nicht vollbringen können.

Doch Els verspricht ihm eine Liebesnacht, an deren Ende sie ihm den wunderbaren Schmuck aushändigen würde. Nur dürfe er nie fragen, wie sie zu dem Schmuck gekommen sei und müsse dadurch seine unerschütterliche Liebe zu ihr beweisen.

Elis lässt sich auf den eigentümlichen Handel und den Zauber der Liebesnacht ein.

Vierter Aufzug

Elis hat den Schmuck der Königin übergeben und wird nun vor allen Anwesenden vom König in den Adelsstand erhoben. Doch er spürt, dass man sich über ihn und seine Geliebte lustig macht. Er attackiert in einem großen emotionalen Ausbruch die Königin und möchte Els den Schmuck wieder zurückgeben. Als es fast zum Eklat kommt, erscheint plötzlich der Vogt, der ein Geständnis aus Albi herausgepresst hat. Nun ist es klar, dass Els den in sie verliebten Albi mehrfach zum Mord und Raub angestiftet hat.

Der König verurteilt Els zum Tode. Doch der Narr rettet ihr Leben, indem er darauf beharrt, dass ihm eine Frau versprochen wurde, sollte er den Schatz wiederbesorgen können. Seine Wahl fällt auf Els.

Die Gesellschaft sagt sich von dem sonderbaren Paar los. Und auch die Liebe von Elis ist erloschen, als er von Els' Machenschaften erfahren hat.

Epilog

Ein Jahr ist vergangen. Der Narr konnte sein Glück mit Els nicht finden, sie siecht dahin und ihr Ende ist nah. Der Narr hat Elis gerufen in der Hoffnung, dieser könne Els noch glücklich machen.

Doch auch Elis bleibt nichts anderes übrig, als Els in den Todesschlaf zu singen. Es ist ein Lied von dem Liebespaar Els und Elis.

Els' Lebenslicht verlöscht. Der Sänger verschwindet, so wie er kam. Der Narr ist einsamer als je zuvor, und für alle anderen geht das Leben weiter wie bisher.

**Es reißt
mir da
innen
die Seele
wund.**

Prinz und Prinzessin von Traumkönigs Gnaden

Arne Stollberg

Es war einmal ...

Auf den ersten Blick ist Franz Schrekers DER SCHATZGRÄBER eine Märchenoper wie aus dem Bilderbuch. Die Handlung spielt in einem fiktiven Mittelalter, bietet vom Königspaar über den fahrenden Sänger bis zum Narren das entsprechende Personal auf und enthält zahlreiche Ingredienzen, die man bei einem Märchen erwarten mag: Der „unfrei geborene“ Vagant Elis verfügt mit der „Wünschellaute“ über ein Zauberinstrument, das in der Lage ist, durch seinen Klang verborgene Schätze aufzuspüren. So gelingt es ihm, den geraubten Schmuck der Königin, dessen Verlust sie krank und verhärtet gemacht hat, wieder zurückzubringen. Dafür wird er nicht nur zum Ritter geschlagen und bei Hofe aufgenommen, sondern erhält auch jenes Mädchen zur Braut, das er liebt, die arme Tochter – oder Pflögetochter – eines Schankwirts. „Und so lebten sie glücklich und zufrieden bis ans Ende ihrer Tage“: Wie viele andere Märchen könnte auch die von Schreker erzählte Geschichte solch positiven Ausklang finden.

Das Gegenteil aber ist der Fall. Im traurigen „Nachspiel“ stirbt die Braut, Els, nunmehr dem Narren zur Frau gegeben, einen kläglichen Tod. Was der Verlauf der Handlung mit seiner Märchentopik verheißen hatte, rückt in die illusionäre Ferne einer durch Elis' letzten Gesang beschworenen Vision, die an der bitteren Realität zerschellt: „Und Ritter und Pagen / und schöne Frauen, / sie alle kommen und / wollen die schauen, / die heimgefunden / ins Märchenland: 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!“ Noch der einzig verbliebene Schimmer von Trost, die Prophezeiung des Narren, dass Gott Els verzeihen und „Glück und Freuden / im Himmel!“ beschenken werde, stößt auf das entschiedene Dementi des Orchesters: In den scheinbaren D-Dur-Schlussakkord, mit Glockengeläut im dreifachen Piano der Streicher verhallend, stiehlt sich, zuerst kaum hörbar, ein Paukenwirbel, der den gesamten Klangapparat noch einmal aufbrodeln lässt – allerdings in d-Moll, nicht in D-Dur. Es folgt ein markerschütterndes Crescendo, durch den anschwellenden Wirbel von Tamtam und Becken bis zum dreifachen Forte emporgetrieben und

abreißend auf einem d-Moll-Dreiklang, der das zarte D-Dur der letzten Worte des Narren mit brutaler Kraft zunichtemacht. Deutlicher hätte Schreker nicht komponieren können, dass Träume Schäume und Märchen eben Märchen bleiben. Die grausame Lakonie des Orchester-Epilogs setzt gewissermaßen fort, was der König im vierten Akt auf Elis' hochfliegende Ballade von der „Frau Ilse“ erwidert hatte, ihrerseits eine Art Spiegelung des Handlungsgeschehens der Oper im verzweiferten Versuch, das durch den Schmuck symbolisierte Schöne vor der Profanierung zu retten: „Ein artig Märlein“ – mehr nicht.

Das Schöne und das Schreckliche

Dass eine Oper sich selbst als Chimäre demaskiert, das Märchen seine eigene Entzauberung zum Thema macht, ist die Pointe und das Skandalon von Schrekers SCHATZGRÄBER. Dem Komponisten angesichts der Zeitumstände, in denen er das Werk schrieb, Eskapismus zu unterstellen, ein Ausblenden der Katastrophe des Ersten Weltkriegs, würde demnach verfehlen, was nur als Reaktion auf diese Zeitumstände erklärbar ist. Noch für September 1914 wäre die besagte Diagnose möglicherweise richtig gewesen. In einem Brief an Carl von Wiener, den Präsidenten der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst, hatte Schreker damals anlässlich der Übersendung der Partitur seines *Vorspiels zu einem Drama* erklärt: „Es ist eine Zeit gegen die Kunst und alle künstlerischen Dinge. Aber die Welt wird nicht untergehen und das Schöne das Schreckliche überdauern.“ Von solcher Gewissheit getragen, entwarf Schreker im Juli 1915 eine Operndichtung mit dem Titel DIE TÖNENDEN SPHÄREN, ein ausgesprochenes Zeitstück (die Geschichte spielt zwischen 1914 und 1916), gipfelnd in einem Friedens- und Versöhnungsfest, das mit der Aufführung jener Oper, von deren Entstehung die TÖNENDEN SPHÄREN handeln, zusammenfällt. Versuchte Schreker hier noch, seinen FERNEN KLANG zu variieren, indem er statt der Niederlage des Künstlers dessen höchsten Triumph zu zeigen beabsichtigte, eine politisch-ästhetische Utopie vollständigen Gelingens, so waren es im Sommer 1916 eben nicht die TÖNENDEN SPHÄREN, die er zu komponieren begann, sondern ein anderes, zeitgleich entstandenes Libretto: DER SCHATZGRÄBER. Je länger der Krieg anhielt, je deutlicher sich sein Grauen nach anfänglicher Sieges euphorie abzeichnete, desto mehr dürfte dem Komponisten die einstmalige Überzeugung abhandengekommen sein, dass „das Schöne das Schreckliche überdauern“ werde.

Genau davon erzählt DER SCHATZGRÄBER. Das Märchen, im weiteren Sinne die Poetisierung der Welt durch jene künstlerisch gestaltete Schönheit, die der Schmuck symbolisiert, stiftet nicht nur die Form der Oper, sondern ist ihr eigentlicher Inhalt. Was sich im Schmuck, im Schatz zeichenhaft abbildet, hat Schreker innerhalb einer ausführlichen Selbstdeutung (*Der Schatz – seine Hüter und sein Orchester*) als „Traum von Glück und von Erlösung“ bezeichnet: „Wenn man will, nur eine Fiktion, [...] wie die große Sehnsucht im Leben nur eine Fiktion ist. Man denke sie sich fort, und jeder Impuls ist erloschen.“ Dies verbindet die unglückliche Els mit dem Geschmeide, dies treibt sie zu ihren (durch den Knecht Albi ausgeführten) Mordtaten hin – der Schmuck soll die kindlich ersehnten

Märchen „lebendig“ werden lassen, wie es in einer anderen Märchenoper der Wiener Moderne, Alexander Zemlinskys DER TRAUMGÖRGE, heißt: „In der Kammer / gleißt's und funkelt's. / Schon wirkt der Zauber: / Schöner wird Elschen / von Tag zu Tag. / Und ein Prinz kommt des Weg's / auf schneeweißem Roß, / ein feiner, zarter; / mit lieblichen Worten / umschmeichelt er Els / und führt sie davon / auf schneeweißem Roß, / in ein herrliches Schloß, / in sein Königsschloß!“ Mit Elis verhält es sich nicht anders. Auch er jagt den Schätzen nur nach, weil er stets hofft, jenen „Hort“ zu finden, der eine Phantasiewelt wie aus dem Märchenbuch aufsteigen lassen würde – eine Phantasiewelt, wo „im gläsernen / Märchenpalast ein / verzaubert Prinzeßchen, / von Riesen bedrückt“, auf die Hilfe ihres Ritters wartet.

Als der Schmuck im vierten Akt wieder von der Königin getragen wird, gleichsam politisch funktionalisiert, da er, wie der König deutlich macht, mit dem Wohlergehen (und der sexuellen Lust) seiner Gemahlin auch die dringend notwendige Geburt eines Erben sichern soll, können Elis und Els dies nur als Zerstörung des Zaubers begreifen. Elis improvisiert hierauf die bereits erwähnte Ballade von der „Frau Ilse“, hinter der sich, über „Wortbrücken“ im Sinne der Freud'schen *Traumdeutung* erkennbar, niemand anderes verbirgt als Elis und Els selbst („Ilse“ ist ein Anagramm von „Elis“ und enthält zugleich, durch die Umfärbung des Vokals nur dezent verschleiert, den Namen „Els“): „Arm ward die Welt; / ein Märchen verkam – / Frau Ilse – sie stirbt!“

Symbolik und Selbstreflexion

Schrekers Musiktheater stellt immer auch eine Reflexion über sich selbst dar. Schon 1918 arbeitete Paul Bekker in einem einflussreichen Text (*Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper*) als Eigenart des Komponisten heraus, dass jedes seiner Werke von einer primären „Klangvision“ hervorgebracht werde. Am Anfang sei immer die Musik; sie erst erzeuge die „figürliche Erscheinung der Handlung[,] wie diese wiederum Ton und Melodie in sich“ trage (so Bekker 1920 in seiner Uraufführungsrezension des SCHATZGRÄBERS). Schreker bestätigt Bekkers These, freilich rückwirkend bereits davon beeinflusst, wenn er über die Bedeutung des Schatzes in seiner Oper sagt, dieser sei „gar nichts anderes als was zum Grundelement ein jedes musikalisches Kunstwerk fordert – das symbolische Bindeglied der Ereignisse“. Der Schatz gewinnt damit auch eine poetologische Qualität: Er bedingt und ermöglicht einerseits die Musik und macht sie andererseits zum Träger dessen, was an der Oberfläche des Bühnengeschehens – gemäß Bekker – als „gleichnishafte Handlung“ abrollt. Voraussetzung hierfür ist, dass der Schatz, wie gesehen, weniger als Ding interessiert, als Goldglanz und Juwelengefunkel, sondern vielmehr als Veranschaulichung eines Gefühls: der Sehnsucht nach Glück, Schönheit und Erlösung. Nur solchermaßen vermag er, laut Schreker, überhaupt ein Gegenstand der Musik zu werden; denn diese gelte, vor allem im Orchesterpart einer Oper, der „motivische[n] Gestaltung des Empfindungslebens, ja sogar – wie soll ich sagen, [der] Gestaltung, nebenher, oder im Unterbewußtsein auftauchender Ereignisse“ (Brief an Bekker vom 9. Juli 1918). An anderer Stelle heißt es, wiederum in Schrekers eigenen



Anita Berber, um 1920.

Worten und nun mit direktem Bezug zum SCHATZGRÄBER: „Motive [kenne ich] in erster Linie für innerliche Angelegenheiten des Menschen, nicht aber für eine Sache [...]. 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.“

Gemeint ist jene Wendung, die, als erstes distinktes Motiv der Oper überhaupt, von Violinen und hohen Holzbläsern angestimmt wird, wenn der Narr im „Vorspiel“ die Frage des Königs, welchen Schmuck die Königin wirklich haben wolle, lakonisch beantwortet: „Den gestohl'nen.“ Und noch weiter lässt Schreker – selten genug – in seine Werkstatt blicken: Das Orchester, so schreibt er, wandle „durch die Instrumentation und die Kunst des Kontrapunktes“ das betreffende „Thema der Sehnsucht je nach Lage und Handlung um“ und mache daraus in „breit anströmender, leidenschaftlicher Weise“ die „Liebesmelodie“.

Rausch statt Glück

Die hier konstatierte musikalische „Variantenbeziehung“ (Matthias Brzoska) zwischen den breit ausgespannenen Motiven, die für den Schatz einerseits und die Liebe zwischen Els und Elis andererseits stehen, führt ins Zentrum des psychologischen Dramas. Wie in allen frühen Opern Schrekers, nicht anders mithin als im FERNEN KLANG und den GEZEICHNETEN, geht es um die Frage, ob der Schatz – das Ästhetische, die Kunst – lediglich eine Kompensation oder Sublimierung sinnlicher Triebregungen darstellt, die im Moment ihrer Erfüllung jene Sublimierung hinfällig werden lassen. Dass Fritz im FERNEN KLANG und Alviano in den GEZEICHNETEN sich die „Utopie der erfüllten Sinnlichkeit“ versagen, um nochmals Matthias Brzoska zu zitieren, begründet ihr tragisches Scheitern, das durch keine Ausweichbewegung in die Sphäre des Ästhetischen (einer Oper im Fall des FERNEN KLANGS, einer künstlichen Paradiesinsel im Fall der GEZEICHNETEN) verhindert werden kann. Im SCHATZGRÄBER scheint diese Konfliktsituation zum ersten Mal der Auflösung nahe: Die durch die ausgedehnten Orchesterpassagen des dritten Aktes ebenso indirekt wie unmittelbar geschilderte Liebesnacht zwischen Elis und Els kulminiert in einer pantomimischen Szene, die zeigt, wie Els den Schmuck, den sie für Elis angelegt hatte, „Stück für Stück“ abstreift, „in Gesten bewundernder, oft kindlicher Freude, dann wieder in solchen des Schmerzes, ja der Verzweiflung“ – Schreker notierte in einer Skizze, es handle sich hier um nichts anderes als um den „Kampf zwischen dem Schatz und der Liebe“. Und die Liebe, weniger idealistisch zu verstehen denn als triebhaftes Begehren, siegt: Ein Diadem prangt zuletzt noch auf Els' Haupt. „Das erste Rot der Morgensonne läßt es wundersam aufleuchten. [Els] kämpft mit sich und legt es dann hoch aufatmend zu dem übrigen.“ Genau an dieser Stelle, von Schreker in der Partitur exakt bezeichnet, entfaltet sich im Orchester „mit größtem, innigstem Ausdruck“ die besagte „Liebesmelodie“. Die bis dahin auf den Schmuck gerichtete „Sehnsucht“ kann sich von ihm als Objekt bloßer Ersatzbefriedigung lösen, da sie, so scheint es, in der Realität des Liebesaktes ihr Ziel gefunden hat. Ganz im Sinne von Els' Worten: „Ich bin

kein Schemen, / mein süßer Liebster, / bin kein Gebilde / aus Träumen und
Schaum. / Du sollst mich halten, / und sollst mich umfängen, / Du sollst mich
küssen / und trinken in Dich!¹⁸

Doch der weitere Verlauf der Handlung zeigt, dass auch dies eine Illusion bleiben muss. Gegenüber Paul Bekker äußerte Schreker am 10. Juli 1918 in einem Brief: „Das Verhältnis des Mannes zur Frau und alles was damit zusammenhängt – eine Tragödie. Auch in den glücklichsten Fällen. Und dieses Trauerspiel müßte geschrieben werden – das der ‚Glücklichen‘. Das ist Selbstbetäubung, Morphinismus. Glück ist in dieser Welt nicht und nirgends zu finden. Rausch – ein Gaukeln ums Licht, ein jähes Verbrennen.“ Aus den GEZEICHNETEN werden daher im SCHATZGRÄBER nicht die „Glücklichen“, auch wenn es im dritten Akt für eine kurze Weile so aussieht. Schrekers Oper dreht die Konstellation von Wagners LOHENGRIN um und schreibt dessen Tragik unter den Vorzeichen anderer Geschlechterverhältnisse fort (dass Els schon dem Namen nach Elsa assoziieren lässt, wie Elis im ersten Akt, gleich Lohengrin, als Retter in höchster Not auftritt, ist zweifellos beabsichtigt; hinzu kommt die Aufforderung Els' an Elis im zweiten Akt, er solle an den „Schwan“ denken, „der singt, eh' er stirbt“): Els' „Frageverbot“ – „[...] mich nie zu fragen, / wie alles kam. Mich / nie zu quälen mit / kränkendem Argwohn“ – führt die Katastrophe herbei. Als Elis erfährt, dass Els den Diebstahl der Laute in Auftrag gab und durch Morde den Schmuck der Königin in eigenen Besitz gebracht hat, wendet er sich von ihr ab und ignoriert laut Regieanweisung „starr“ die Hand, die Els „ihm flehenden Blickes“ hinstreckt, während die Klarinette in herzerreißender Wehmuth noch einmal die „Liebesmelodie“ ertönen lässt: „Was an Dir / gesündigt ich habe – / glaub' mir, Du Armer – / aus Liebe geschah's!“

Elis bleibt letztlich unfähig zu jener Verabsolutierung der Liebe, die Els im dritten Akt durch das Ablegen des Schmucks für sich erobern kann (zumindest vordergründig, denn der Narr wird später erzählen, dass in ihren wirren Träumen „Sehnsucht“ nach Elis und „Weh nach dem Schatz“ gleichermaßen wiedergekehrt seien). Schrekers Orientierung an Otto Weininger mag irritieren; schon Paul Bekker war diesbezüglich skeptisch, worauf der Komponist, fast entschuldigend, erwiderte, sein „Verstand“ habe bei der Lektüre von Weiningers *Geschlecht und Charakter* „zu vielem ‚nein‘ gesagt“, sein „Gefühl – so scheint es – ja“ (Brief an Bekker vom 10. Juli 1918). Doch was Elis dozierend vor der Liebesnacht über das Wesen des Mannes äußert, legt bereits den Keim dafür, dass die „Utopie der erfüllten Sinnlichkeit“ scheitern muss: „Der Liebe Glück kann / nicht alles mir sein. / [...] Der Mann muß schaffen / und kämpfend streben – / und beut uns die Liebe / was es auch sei / an erträumten Zielen – / die Tat allein, / sie macht stolz und frei.“ Hier fällt er zurück in den Wahn, der Fritz im FERNEN KLANG um sein Glück an der Seite Gretes bringt. Doch wenn dieses Glück, Schreker zufolge, nur „Rausch“ und „Morphinismus“ ist, dann gibt es ohnehin keinen Ausweg – der Schatz und die Liebe, die Kunst und der Trieb, das sehnsuchtsvolle Streben und die Erfüllung des Augenblicks: alles eins in seiner unabwendbaren Nichtigkeit und Sinnlosigkeit.

Popularität

So gedeutet, dürfte Schrekers SCHATZGRÄBER, konditioniert durch die Katastrophe des Ersten Weltkriegs und sein „trostloses Ende“ (Brief Schrekers an Bekker vom 18. Dezember 1918), kaum an abgründiger Schwärze zu überbieten sein. Keine Hoffnung, nirgends. Und doch ist es angesichts der enormen Aufführungszahlen zwischen der Frankfurter Weltpremiere am 21. Januar 1920 und dem Ende der Spielzeit 1924/25 nicht unberechtigt, von der „repräsentative[n] Oper der jungen deutschen Republik“ zu sprechen, ja von der „letzte[n] populäre[n] Oper der Moderne“ (Matthias Brzoska). Tatsächlich verbindet sich der – wenn man so will – nihilistische Gehalt von Schrekers SCHATZGRÄBER mit einer Hinwendung zu einfachen, auch volkstümlichen Formen (beispielsweise Elis' Wiegenlied am Beginn des dritten Aktes, laut Bekker „das Sentimentale streifend“) sowie spektakelhaften Szenen, die den Effekt nicht verschmähen, sondern voll ausreizen. Auch hier trifft Paul Bekker den Nagel auf den Kopf: „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 [...] ist gefunden.“ Schreker hatte im ungedruckten Vorwort zum Libretto seiner Oper DAS SPIELWERK UND DIE PRINZESSIN Ähnliches formuliert: „Nicht [...] Drama, nicht absolute Musik, appelliert [die Gattung Oper] in erster Linie an Gehör und Auge. Äußerliche Vorkommnisse, eine Handlung, die Pantomime sein könnte, in Verbindung mit Pracht und Farbenglanz der Szene, Aufzüge, Tanz und zu allem eine lebensvolle Musik, bestrickend, erregend, blühender Klang, dies sind nach meinem Gefühl die Elemente, die die Wirkung eines Opernwerkes verbürgen.“

DER SCHATZGRÄBER bringt also wirkungspoetisch zur Geltung, wovon er handelt – die „Sinnenfreude“, den „Rausch“, der zwischen Elis und Els als vergängliches Glück aufflammt, aber auch das „Bunte“ und die „Phantastik“ geträumter Welten. Die „große Sehnsucht“ nach dem „gläsernen Märchenpalast“ und einem Prinzen, der „auf schneeweißem Roß“ angeritten kommt – diese Sehnsucht bleibt dem Menschen jenseits des illusorischen Charakters der Erfahrung unverlierbar. „Man denke sie sich fort, und jeder Impuls ist erloschen“, um nochmals die oben bereits zitierten Worte Schrekers in Erinnerung zu rufen. Daher mag die Oper 1920 tatsächlich geleistet haben, was Julius Korngold, an sich kein Freund Schrekers (und erst recht kein Freund Paul Bekkers), ein Jahr später, 1921, generell von neuen Werken für das Musiktheater fordern sollte: „zur Stärkung der Lebensenergien beizutragen, deren diese schwere, verdüsterte Zeit bedarf“. Dass der SCHATZGRÄBER solche Aufgabe mit allem Sinn für Theaterwirksamkeit erfüllt, also vorführt, wozu Kunst in der Lage ist, und gleichzeitig das Zerschellen der Kunst an der Realität zum Thema macht, gibt dem Werk eine faszinierende Doppelbödigkeit. So schonungslos wie Schreker hat wohl selten ein Opernkomponist über sich selbst und sein Metier Gericht gehalten. Doch kann man ebenso gut einen Triumph des Ästhetischen darin erblicken, dass es noch seine eigene Vergeblichkeit ästhetisch zu gestalten vermag. Erst dort, wo nichts mehr klingt, wo Leere herrscht und Stille, tritt nach einer Formulierung Schrekers ein, wovor uns die Kunst, wie chimärenhaft auch immer, zu bewahren weiß – „das Grauen“.



Anita Berber, um 1918.



In einer Welt absterbender Ideale

Marie Herzfeld

[1892]

Alle dichterischen Erzeugnisse der letzten Jahre, insofern sie für die Gemütslage unserer Zeit charakteristisch sind, erscheinen angefüllt vom Pessimismus „müder“ Seelen. Und in der Tat, dies Jahrhundert der Revolution, das den Sturz des Absolutismus, den Sieg des Bürgertums und das Heranwachsen der Sozialdemokratie erlebte; dies Jahrhundert der Kritik und Wissenschaft, das unsere Ideen von Gott und Welt über den Haufen warf und uns gebot, von unten anzufangen; dies Jahrhundert der Erfindungen, welches das Tempo unseres Lebens verzehnfachte und unsere Körperkraft wohl kaum verdoppelte, dies Jahrhundert, das die Gewohnheit hat, uns die schmerzliche Überraschung des Besseren an den Kopf zu schleudern, ehe wir die Wohltat des Guten zu genießen vermochten; – es hat uns wirklich oft ein bisschen müde gemacht. Wir sind umgeben von einer Welt absterbender Ideale, die wir von den Vätern ererbt haben und mit unserem besten Lieben geliebt, und es fehlt uns nun die Kraft des Aufschwunges, welcher neue, wertvolle Lebenslockungen schafft. Denn dies ewige Fieber des Geistes hat eine Verarmung des Blutes oder sonstige Ohnmacht im Organismus erzeugt, die es nicht gestattet, dass die potentielle Energie des überfütterten Hirns in machtvoller Schöpfung sich entladen könne. Die Kräfte unserer Seele wirken daher nicht gemeinsam einem Richtungspunkte zu; sie gehorchen nicht einem zentralen Impulse, sondern kehren sich widereinander; sie lähmen und zerstören sich gegenseitig in fressender Skepsis; sie machen uns unfähig zu geduldigem Wollen, zu starkem Fühlen, zu freudigem Dasein und zu mutigem Tod.

Und in diesem müden Gehirn, das sich selbst nicht mehr regieren kann, wachsen Abnormitäten empor; die Persönlichkeit verdoppelt, vervielfacht sich; aus dem Brutherd des Unbewussten brechen Handlungsreize, die wir nicht deuten können und als toll bezeichnen, zwingende Gelüste, unbegreifliche Sympathien und Abneigungen, die überanstrengten Nerven reagieren nur auf die ungewöhnlichen Reize und versagen den normalen den Dienst; – sie erzeugen aufgeregte, überlebendige Paradoxie einerseits, apathische Mutlosigkeit und Weltverzweiflung andererseits: das Gefühl des *Fertigseins*, des Zu-Ende-gehens – Fin-de-siècle-Stimmung.

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 Märchenpalas“ 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.

Unsere Heimat ist der Traum

16 17

Marie Herzfeld

[1892]

Und in dieser seelischen und körperlichen Krisis war es dem Decadenten doch gelungen, sich ein paar Türen zurück ins Dasein zu öffnen. Das große Glück, so sagt er, das wandellos Schöne, die ewige Wahrheit, das sind doch nur Kindermärchen, denn alles fließt. So suchen wir denn das Glück des Moments, den Wechsel der Genüsse. Lernen wir die Flüchtigkeit des Schönen als melancholischen Zauber schätzen; erfreuen wir uns der Relativität der Wahrheiten, indem wir viele zugleich begreifen. Leben wir nicht bloß unser Leben, sondern auch der anderen Leben; machen wir aus Büchern und Freunden Werkzeuge, die unser Selbst ergänzen; suchen wir nicht Konsequenz zu erreichen, sondern Beweglichkeit des Geistes – alles, was unserem Wesen Fülle und Jugend gibt. Vervielfältigen wir unser Ich in den anderen, die wir verstehen, seien wir sie und nicht sie, nach Lust und Laune, in der Phantastik des Traums – die Gäste und Hausherren fremder Schlösser, die Zuschauer und Mitspieler fremder Geschehnisse – Bienen, die aus jeder Blume Honigseim ziehen und dann ruhig nach Hause fliegen. Unsere Heimat nicht die Wirklichkeit, sondern der Traum, der kühle, farbige, luftige Traum, der nicht wehe tut, der nicht enttäuschen kann, weil er bewusstes Spiel und die Welt ihm Stoff ist. So genießen wir denn die Träume der Liebe, die Träume der Macht, die Träume der Kunst, des Gedankens, der Forschung – alle Träume, in welchen die Genien der Menschheit ein Bild der Welt sich schufen und ihr Ich hinaus gestalteten: dann leben wir ihr potenziertes Leben, wir empfinden mit ihren subtilen Nerven, denken mit ihren mächtigen Gehirnen; wir sind Könige und Bettler, Hirten und Krieger, Heilige und Verbrecher; wir ziehen das ganze All in unser Ich und erweitern unser Ich zu einem All, in welchem alle Ideen und alle Formen friedlich nebeneinander wohnen – eine Welt, deren Bewegung sich harmonisch ergänzt, die Leben und Ruhe ist – die Seligkeit Nirvanas im Schleier der Maja ...

Zwischen den Zeiten

Dorothea Hartmann

Franz Schreker wird 1878 in Monaco geboren und lernt in den ersten Lebensjahren durch die berufliche Tätigkeit seines Vaters als Photograph halb Europa kennen. Eine „glückliche Kindheit“, schreibt er später – bis zu einem Schicksalsschlag, der den zehnjährigen Franz als Grunderfahrung für das Leben prägt: „Tod meines Vaters. Alles kracht zusammen.“ Die verarmte Mutter zieht mit vier kleinen Kindern nach Wien, und Franz trägt als Organist zum Familienunterhalt bei. Seine Leidenschaft jedoch gilt dem Schreiben: Er verfasst schon früh blutrünstige Theaterstücke und „Schauer-Balladen“ mit grellen Theatereffekten. Nach einem wenig erfolgreichen Geigenstudium wird Schreker schließlich Kompositionsschüler von Robert Fuchs am Wiener Konservatorium und wagt mit 23 Jahren die erste Oper, FLAMMEN, die jedoch aufgrund des schwachen Textbuches von Dora Leen keine Erfolgsaussichten hat. Alle weiteren Libretti schreibt Schreker denn auch lieber selbst. In den folgenden Jahren gelingt Schreker nach und nach der Eintritt in die Wiener Kunst- und Kulturzirkel der Jahrhundertwende und ihre vielgestaltige Avantgarde-Szene um Schnitzler, Freud, Hofmannsthal, Klimt, Altenberg oder Alma Mahler. Vor allem mit der Gründung des Wiener Philharmonischen Chors 1907 und ersten öffentlichen Auftritten des Ensembles macht Schreker auf sich aufmerksam. Er gehört nun als Dirigent und Komponist zum Wiener Kollegenkreis. Freundschaftlich ist er Zemlinsky zugetan, in engem Austausch steht er mit Berg und auch mit Schönberg, dessen Gurre-Lieder er 1913 uraufführt. Auch im akademischen Establishment kommt Schreker schließlich an und erhält 1912 eine Dozentur für Komposition an der Wiener Musikakademie.

Parallel entstehen neue Werke für die Opernbühne, an die man in Wien jedoch weniger glaubt – in Deutschland dafür umso mehr. Die Oper Frankfurt wird für die kommenden Jahre die künstlerische Heimat gleich vier neuer Schreker-Opern: DER FERNE KLANG gerät dort 1912 zum durchschlagenden Erfolg. Die Uraufführung fällt in eine Zeit, in der unterschiedlichste Ideen und Ästhetiken die Bühnen bestimmen: Strauss steht neben Puccini und den italienischen Veristen, Märchenopern wie Humperdincks KÖNIGSKINDER neben dem französischen Impressionismus und Symbolismus. Vor allem in deutschsprachigen Musikkreisen jedoch kommt an Richard Wagner niemand vorbei. Er dominiert nach wie vor die Diskussionen, an seinen Musiktheater-Ideen arbeitet man sich ab. Mit Schreker

und seinen Beiträgen zur Bühne scheint nun nach der Zäsur des Ersten Weltkriegs und der damit verbundenen ästhetischen Neuorientierung ab 1918 eine neue Zukunft des musikalischen Theaters gefunden. Er greift nicht zurück auf Mythen, Helden- und Göttersagen, sondern verbindet einen merkwürdig verschrobene-Realismus mit märchenhaften Elementen und im Zeitalter Freuds auch tiefenpsychologisch deutbaren Konstellationen. Schrekers Opern sind als wild, orgiastisch und verstörend bekannt, musikalisch schillernd an den Grenzen der Tonalität. Man pilgert ab 1918 aufgeregt und sensationslüstern zu Aufführungen der GEZEICHNETEN und erwartet von Schreker die Zukunft des Musiktheaters. Paul Bekker, wichtigster Musikpublizist in Wien, stellt Franz Schreker denn auch als ersten Komponisten seit 40 Jahren auf eine Höhe mit Richard Wagner, andere Kritiker preisen Schreker als den neuen Messias der deutschen Oper. Eine weitere Novität wie DER SCHATZGRÄBER, 1920 ebenfalls in Frankfurt uraufgeführt, wird mit allergrößter Spannung verfolgt und entwickelt sich zu einer der meistgespielten Opern der Weimarer Republik. Zeitgleich holt die Berliner Musikhochschule Schreker als Direktor an die renommierte Institution. Der 42jährige wechselt in die deutsche Hauptstadt und hat den Höhepunkt seiner Laufbahn erreicht. Seine Opern dominieren die Bühnen, er verwandelt die Musikhochschule in eine lebendige und moderne Institution und unterrichtet in seiner berühmten Kompositionsklasse Studenten wie Ernst Krenek und Berthold Goldschmidt.

Doch schon mit der Uraufführung der nächsten Oper IRRELOHE (1924) kann Schreker nicht mehr an die ganz großen Erfolge anknüpfen. Er muss feststellen, dass seine Werke einer Neubewertung unterzogen werden. Die nächste Generation hat andere ästhetische Vorstellungen, und plötzlich erscheint der Messias der Oper veraltet und im Zeitalter der Romantik stecken geblieben. Ab 1925 nimmt die Aufführungszahl von Schrekers Kompositionen rapide ab. Statt Schreker spielt man Weill oder Spoliansky. Zu den künstlerischen Misserfolgen kommt das politisch und gesellschaftlich veränderte Klima des sich ausbreitenden Antisemitismus und die zunehmende Bedeutung der Nationalsozialistischen Partei, die Schreker als Sohn eines zum Protestantismus konvertierten Juden unter Druck setzt. In Berlin werden zwar noch zwei weitere Opern von ihm uraufgeführt, ihre Premieren stehen jedoch zeichenhaft für den Wandel der Zeit: DER SINGENDE TEUFEL 1928 an der Staatsoper Berlin wird vom Publikum noch verhalten positiv bewertet, erhält jedoch vernichtende Kritiken in der Presse. Die letzte Schreker-Oper schließlich, DER SCHMIED VON GENT uraufgeführt 1932 an der Städtischen Oper Berlin (heute: Deutsche Oper Berlin), endet als Katastrophe. Die Premiere ist künstlerisch durch die viel gelobte Inszenierung durchaus ein Erfolg, steht insgesamt jedoch bereits unter den Vorzeichen der nationalsozialistischen Verbote: Als der Komponist vor den Vorhang tritt, brandet ihm eine demonstrative Welle der Ablehnung mit Buhrufen und Pfiffen entgegen. Nach 1933 werden Schrekers Opern gänzlich von deutschen Spielplänen verbannt, seine Direktorentätigkeit an der Berliner Musikhochschule beendet durch eine politisch und „rassistisch“ motivierte Zwangspensionierung. Von Ängsten und Depressionen gezeichnet, erleidet Schreker einen Schlaganfall und stirbt am 21. März 1934 in Berlin, zwei Tage vor seinem 56. Geburtstag. Die Beisetzung auf dem Dahlemer Waldfriedhof findet im kleinsten Kreis statt, von der Öffentlichkeit ignoriert.

Da muss ich Ihnen doch die Geschichte der Entstehung des „Schatzgräbers“ kurz erzählen. Wir bewohnten vor etwa 3 Jahren im Sommer in der Semmering-gegend 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, flackerndem Licht, meine Frau, meine Mutter 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.

Marc Albrecht und Christof Loy im Gespräch mit Dorothea Hartmann

Dorothea Hartmann

DER SCHATZGRÄBER wird – anders als Schrekers DIE GEZEICHNETEN oder DER FERNE KLANG – nach wie vor kaum gespielt. Nach 1945 gab es insgesamt weltweit nur sieben szenische Premieren. Dieses Werk an der Deutschen Oper Berlin neu herauszubringen, war ein Herzensanliegen von Ihnen. Warum?

Marc Albrecht

Im Schrekerschen Œuvre spielte der SCHATZGRÄBER für mich immer eine besondere Rolle. Ich war als Assistent bei der Neuproduktion in Hamburg 1989 dabei und schätze die Partitur seit damals als ein Werk von außergewöhnlicher Qualität, Dichte und Bedeutung. Ich bin sehr glücklich, dass wir es jetzt neu auf die Bühne bringen können, gerade in Berlin! Dieses Werk gehört in diese Stadt, Schreker gehört als Wahlberliner hierher. Als der SCHATZGRÄBER 1922, also vor genau 100 Jahren, an der Staatsoper Berlin mit großem Erfolg gezeigt wurde, war Schreker ein Berliner Komponist.

Christof Loy

Ich interessiere mich aus zwei Gründen dafür. Seit ich inszeniere, reizen mich Stücke mit komplizierten Frauenfiguren: Frauen, die nie eindeutig Täterinnen oder Opfer sind. Im SCHATZGRÄBER ist das Tätermotiv fast überdeutlich: Els stiftet zum Diebstahl und Mord an und kann dafür eindeutig zur Verantwortung gezogen werden. Mich hat es interessiert, dass jemand, der nach dem Gesetzbuch eindeutig schuldig ist, doch vom Autor von der Schuld freigesprochen wird. Nach Korngolds HELIANE und Zandonais FRANCESCA DA RIMINI, zwei Opern, die ich in den vergangenen Spielzeiten an diesem Haus inszeniert habe, entsteht mit der Els aus dem SCHATZGRÄBER eine Trilogie von außergewöhnlichen Frauenfiguren, von Systemsprengerinnen. Zudem interessiert mich das Thema des Künstlers in der Oper. Wofür steht eine Künstlerfigur wie der Schatzgräber? Er ist mehr als nur Künstler: Er ist ein Glückssucher. Das lässt sich auf uns alle übertragen, ebenso wie die Frage, die letztlich jeder Künstleroper innewohnt: Wie gestaltet man das Leben? Das geht uns alle an.



Anita Berber, 1921.

Dorothea Hartmann

Die Oper hat einen äußerst knappen Beginn. Nach nur einem Takt, in dem die Harfe sozusagen den Vorhang öffnet, ist man mitten in einer Dialogszene zwischen dem König und dem Narren. Was bedeutet dieser abrupte Einstieg für die musikalische Mechanik des Stücks?

Marc Albrecht

Man wird sofort in diese ganz unopernhafte Szene hineingezogen. Die Sänger deklamieren den Text eher, als dass sie ihn singen. Auf diesen trockenen und lakonischen Ton zieht Schreker sich im Laufe des Abends immer wieder zurück. Dabei wird der Dirigent ermahnt, dem Sänger exakt in Ausdruck und Tempo zu folgen. Der Ton des Werkes ist damit gesetzt.

Dorothea Hartmann

In diesem Prolog sind eigentlich nur zwei Personen besetzt. Ebenso endet die Oper kammerspielartig mit nur drei Figuren. Sie haben für Ihre Inszenierung eine illustre Gesellschaft entworfen, die von Beginn an und den ganzen Abend über präsent ist. Was war die Grundidee dafür?

Christof Loy

Für mich war das große Bankett des vierten Aufzuges der Ausgangspunkt. Dieses Gesellschaftsbild ist von Anfang an präsent: Wir sehen ein kaltes Spiel eines Herrschers mit seinen Untergebenen. Im Prolog wird schon davon gesprochen, dass man für die Probleme des Herrscherpaars die Hilfe eines Untertanen benötigt: Der Schmuck der Königin muss wiederbeschafft werden. Dazu soll der Schatzgräber Elis beauftragt werden. Als Lohn dafür darf er in der Hierarchie aufsteigen. Ich dachte an Stücke von Marivaux, wo ebenfalls Herrschende ihre Experimente mit ihren Untertanen machen. Das wird auch bei Schreker gnadenlos durchgespielt und taucht als Motiv immer wieder auf: Ein kalter Umgang mit Menschen. Jemand kann degradiert oder befördert werden, man droht mit Entlassung, Gefängnisstrafe oder dem Henker. Wenn der Schatzgräber versagt, wird er geächtet. Wir befinden uns in einem Hamsterrad und wollen immer weiterkommen ... und merken manchmal gar nicht, dass man mit uns spielt oder Experimente macht.

Dorothea Hartmann

Das Konversationsstück wird immer wieder unterbrochen von Balladen und Liedern. Hier öffnen sich Handlung und Musik zu ganz anderen Räumen.

Christof Loy

Die Balladen des Schatzgräbers liefern eigentlich die Schlüssel für das ganze Stück: Elis' erste Ballade im ersten Aufzug erzählt, wie jemand in die Welt geworfen wird. Hier versucht einer, sich selbst aus Träumen zu deuten und zu begreifen, was er in der Gegenwart gerade soll. Dann die zweite Ballade im zweiten Aufzug, vor Elis' Hinrichtung: Die musikalische Erzählung ist gespeist aus einem ganz subjektiven Gefühl: dass man sich erlauben darf, wirklich zu sein und alles bisher Gedachte über den Haufen zu werfen. Es ist eine extrem selbstische Form, sich das Leben zu greifen.

Marc Albrecht

Die große Ballade des vierten Aufzugs wiederum ist auch eine große Rückschau. Elis versucht, das Puzzle der Ereignisse für sich zusammenzusetzen und dem selbst erschaffenen Dilemma zu entkommen. Dies ist die reichste aller Balladen, auch die wüsteste. Schreker führt für diesen epischen Moment nochmals alle bisherigen kompositorischen Elemente zusammen, setzt sie aber in einen tonal gänzlich neuen, radikaleren Zusammenhang. Passend zur besonderen Dramatik dieses Moments findet Schreker hier die kühnsten Passagen der Partitur.

Dorothea Hartmann

Der dritte Aufzug als Zentrum und Herz der Oper fällt in Bezug auf mehrere Parameter aus dem Rahmen: Mit 40 Minuten Musik ist er deutlich länger als die anderen Teile. Szenen- und Raumbeschreibungen in der Partitur weisen auf eine unrealistische Rahmung, etwa das Zimmer von Els als orientalische Traumwelt mit Blick auf eine blühende Gartenlandschaft und ein leuchtendes Abendrot – das sind Symbole für einen utopischen Raum. Wohin führt dieser Akt?

Christof Loy

Der dritte Aufzug beschreibt eine große nächtliche Liebesbegegnung. Für Schreker spielt Erotik oder eine sublimierte Form von Erotik in fast allen Stücken eine wesentliche Rolle. Für ihn ist die Erotik wie ein Ausweg aus dem Dilemma des gesellschaftlichen Scheiterns. Der dritte Aufzug gleicht einer utopischen Trauminsel. In unserer Lesart begibt sich nicht nur das Paar, sondern die gesamte Gesellschaft in Bereiche, die auch gefährlich werden können. Die Liebesbegegnung ist kein sicherer Hafen. Es kann auch immer wieder zu Zerstörung kommen. Els singt, dass Elis sie auch schlagen oder töten dürfe. Erotik hat hier auch etwas absolut Destruktives. Bei Schreker sind Eros und Gefährdung und Tod untrennbar miteinander verbunden.

Dorothea Hartmann

Schreker geht auch musikalisch an die Grenzen. Und im Hintergrund scheint Wagners TRISTAN auf.

Marc Albrecht

Ohne den TRISTAN wäre auch der dritte Aufzug des SCHATZGRÄBER vollkommen anders. Schreker zitiert aus Wagners Partitur, der TRISTAN-Akkord kommt in allen möglichen Varianten vor, auch im Original. Das Orchester entwickelt den unvergleichlichen Sog der ‚unendlichen Melodie‘ – Wagner ist also Ausgangspunkt für die Konzeption dieses Aktes. Andererseits biegt Schreker dann doch auch in ganz andere Bereiche ab, deutlich Debussy und den Impressionisten auf den Spuren. Die Palette, die Schreker hier ausbreitet, ist enorm, gerade auch für die Pantomime der Els nach der Liebesnacht, während der sie den Schmuck für immer ablegt. Das ist im Orchester ausgedeutet mit tiefen Gongs und Glocken, „Syrinx“-artigen Flötenklängen und den allgegenwärtigen Ganztonleitern. Das alles hat mit Wagner dann nichts mehr zu tun. Schreker steht an der Schwelle zur Moderne. Es ist noch tonal, aber bricht bereits überall aus, besonders in diesem dritten Aufzug. Zudem verlässt er eigentlich die Form: Die Oper wird zur vierzigminütigen Vokalsinfonie, vergleichbar Zemlinskys „Lyrischer Sinfonie“.

Das Orchester sagt das Unsagbare und stellt dar, was damals auf der Bühne nicht gezeigt werden durfte.

Dorothea Hartmann

Was ebenso kaum in Worte gefasst werden kann, ist der Schatz und seine Bedeutung. Gibt es hier – ähnlich wie etwa für den „fernen Klang“ – auch eine musikalische Chiffre?

Marc Albrecht

Schreker hat die Leitmotivtechnik hier sehr raffiniert eingesetzt. Aus der Fülle der musikalischen Themen ragt das sehr melodische Schatz-Motiv heraus. Es wird bereits nach wenigen Takten am Beginn des Vorspiels exponiert. Sehr häufig in Cis-Dur, der Tonart der Illusion. Generell ist DER SCHATZGRÄBER eine überaus melodische Schreker-Partitur. Er war in keinem anderen Werk so sehr dem Melos auf der Spur. Und auch, wenn man seine raffinierte Instrumentationskunst mit der von Korngold, Zemlinsky oder Strauss in der gleichen Zeit vergleicht, spürt man, dass Schreker seine ganz eigene Klangfarben-Palette hat. Sein Stil ist unverwechselbar. Er ist in der Instrumentation Alban Berg ganz nah. Auch dem Schönberg der Gurre-Lieder. Schreker ist ein Musiker der Zeitenwende und trägt diese gerade auch im SCHATZGRÄBER mit.

Christof Loy

Schreker hat eine ganz eigene Form gefunden, seine Frustration mit sich, dem Leben und der Welt in eine musiktheatrale Sprache zu bringen. Es zieht bei ihm sowohl vertikal als auch horizontal, es zieht immer in zwei Richtungen gleichzeitig, und immer extrem. Das ist meine zweite Schreker-Arbeit und es wiederholt sich die Erfahrung: Man braucht bei den Vorbereitungen und in den Proben immer auch etwas Erholung. Man muss sich befreien von einem gewissen Morast, den Schreker sich und uns zuzumuten wagt. Der Epilog, in dem Els verziehen wird, wirkt dann geradezu kathartisch. Und die Erlösung gilt für Els genauso wie für uns.

Dorothea Hartmann

Der Narr ist im Stück eine zentrale Figur. Er eröffnet und beendet die Oper und singt die allerletzten Worte. Sie haben dem Narren in der Inszenierung ebenfalls eine besondere Rolle gegeben.

Christof Loy

Ich sehe den Narren als eine Art Spielmacher. Schon im Prolog zieht er mit seiner Beschreibung eines Schatzgräbers alle in seinen Bann. Durch diese Erzählung beschwört er den Schatzgräber und dessen Existenz eigentlich erst herauf. Er sucht ihn und findet ihn später. Ohne den Narren würde der Schatzgräber quasi gar nicht existieren. In unserer Lesart erfindet sich Elis eigentlich erst zu diesem Schatzgräber. Plötzlich steht diese märchenhafte Figur im Raum. Alle haben das Bedürfnis, daran zu glauben.

Dorothea Hartmann

Ähnlich beschreibt Schreker selbst den Impuls zur Konzeption dieser Oper. Er schildert eine abendliche Szene zu Hause, in der ein Mädchen mit einer Laute zu

singen beginnt: Volkslieder, Balladen. Eine merkwürdige Stimmung entsteht, in Schreker steigen Bilder auf. Das Mädchen verwandelt sich ... Genau das passiert im SCHATZGRÄBER mehrfach: Über Gesang, über die Balladen entstehen neue Figuren und Geschichten. Verschiedene Erzählungen und damit narrative Ebenen verflechten und überlagern sich.

Christof Loy

Höhepunkt ist der dritte Aufzug als riesiger Kosmos, der das Traumhafte bis hin zu Surrealem steigert, ein Sommernachtstraum-Akt. Die Liebesnacht scheint alle anderen Koordinaten von Tag und Nacht, von Leben und Tod aufzuheben. Und auch körperliche Aggression wird zum Liebesakt sublimiert.

Dorothea Hartmann

Verwirrend ist auch die Zeichnung der beiden solistischen Frauenfiguren, die in einer außergewöhnlichen Konstellation auftreten: Els singt und entäußert sich, die einzige weibliche Stimme in einer Männerwelt. Die zweite Frau hingegen, die Königin, ist eine stumme Rolle. Wie verhalten sich diese beiden Figuren zueinander?

Christof Loy

Ich sehe beide Frauen aus der Perspektive von Elis. Vor allem die Königin, sie ist für ihn ein Ideal, zu dem er sich hingezogen fühlt. Wie Tannhäuser idealisiert er diese Frau als eine „reine“, unschuldige Figur, die er anbeten kann. Doch sie entpuppt sich in unserer Lesart nicht als das reine, unschuldige Wesen, sondern als sehr menschlich und fehlerhaft. Els hingegen ist für Elis erreichbar, sie ist von seinem Stand. In seiner Fantasie versucht er, sie dennoch in ein Ideal-Bild zu drängen. Sie erscheint ihm im dritte Aufzug als eine nächtliche Göttin: Dort nicht nur hell und strahlend, sondern auch dunkel und mit Grauen besetzt. Eigentlich verwirren sich die beiden Frauen in seiner Fantasie. Das passiert im vierte Aufzug wieder: Elis beschwört „Frau Ilse“, und es ist unklar, wen er meint: die Königin oder Els, die Kriminelle?

Dorothea Hartmann

Die Künstlerfrage stellt sich am Schluss noch einmal: Gelingt es der Kunst, aktiv zu werden und zu helfen? Oder scheitert der Künstler?

Marc Albrecht

Immerhin geleitet Elis die todkranke Els in einen glücklichen Tod. In einer letzten Ballade bedient er ihre Fantasiebilder, erzählt von einer glücklichen Zukunft in einem Märchenland.

Dorothea Hartmann

Aber es endet nicht damit. Es folgen noch einige Takte ...

Marc Albrecht

Das ist dann Schreker, der Moderne: Er macht ernst. Er gibt uns nicht irgendetwas Dekoratives am Schluss, sondern lässt das Stück knallhart aufschlagen. Dieses Fallen aus der Illusion ins bodenlos Schwarze, mit einem harten, hässlichen

Schnitt, das ist eine neue Temperatur im Stück: d-Moll, das vorher nie erklingt. Schreker hebt sich diese Farbe für die allerletzten Takte auf.

Dorothea Hartmann

1922, vor genau 100 Jahren, war DER SCHATZGRÄBER ein großer Erfolg in Berlin wie an vielen anderen Häusern in jenen Jahren auch. Was machte wohl den Reiz für das Publikum aus? Wo traf Schreker den Nerv der Zeit?

Christof Loy

Ich glaube, dass die Suche nach dem Glück in den Jahren nach dem Krieg ein wichtiger Aspekt war. Die ruhelose Els singt von ihrer aufgerissenen, verwundeten Seele. Das hat sehr viel mit dem Nachkriegs-Erlebnis zu tun und mit dem Wunsch, eine Harmonie zu finden. Schreker bedient das nicht sentimental, sondern geht mit uns auf die Suche danach. Auf die Suche nach den vielen Sehnsüchten und Realitäten, die in den Menschen gleichzeitig gespiegelt werden können.

**Sie glaubt
fest an die
Mär von
irgend'nem
Zauber
in dem
Geschmeid.**

































**Sie kehren
heim –
beladen mit
Glück –
das halten
sie fest und
lassen es
nimmer.**

Mein Charakterbild

Franz Schreker

[1921]

Ich bin Impressionist, Expressionist, Internationalist, Futurist, musikalischer Verist; Jude und durch die Macht des Judentums emporgekommen, Christ und von einer katholischen Clique unter Patronanz einer erzkatholischen Wiener Fürstin „gemacht“ worden. Ich bin Klangkünstler, Klangphantast, Klangzauberer, Klangästhet und habe keine Spur von Melodie (abgesehen von so genannten kurzatmigen Floskeln, neuestens „Melodielein“ genannt). Ich bin Melodiker von reinstem Geblüt, als Harmoniker aber anämisch, pervers, trotzdem ein Vollblutmusiker! Ich bin (leider) Erotomane und wirke verderblich auf das deutsche Publikum (die Erotik ist augenscheinlich meine ureigenste Erfindung trotz Figaro, Don Juan, Carmen, Tannhäuser, Tristan, Walküre, Salome, Elektra, Rosenkavalier, u.s.f.)

Ich bin aber auch Idealist (Gott sei Dank!), Symboliker, stehe auf dem linken Flügel der Moderne (Schönberg, Debussy), stehe nicht ganz links, bin in meiner Musik harmlos, verwende Dreiklänge, ja sogar noch den ganz „trivialen“ verminderten Septakkord, lehne mich an Verdi, Puccini, Halévy und Meyerbeer an; bin absolut eigenartig, ein Spekulant auf die Instinkte der Masse; Kinodramatiker; ein Mensch, „der aus Sehnsucht und Morbidezza seine Kräfte zieht“; schreibe ausschließlich homophon, meine Partituren sind gleichzeitig kontrapunktische Meisterwerke, auch „Künsteleien“, meine Musik ist rein und echt, erklügelt, ergrübelt, gesucht, ein Meer voll Wohllaut, eine gräuliche Häufung von Kakophonien, ich bin im Gegensatz zu anderen ein Reklameheld ärgster Sorte, bin „des süßen Weines voll“, „ein grandioses Dokument des Unterganges unserer Kultur“, verrückt, ein klarer berechnender Kopf, ein miserabler Dirigent, auch als Dirigent eine Persönlichkeit, ein glänzender Techniker, vermag nicht einmal meine Werke zu dirigieren (und dirigiere sie immerzu); ich bin auf jeden Fall ein „Fall“ (einige werden behaupten ein böser, andere ein „Reinfall“), ferner bin ich ein schlechter Dichter, aber ein guter Musiker, meine dichterische Begabung ist allerdings weitaus bedeutender als meine musikalische, meine Musik erwächst aus der Dichtung, meine Dichtung aus der Musik, ich bin ein Antipode Pfitzners, der einzige Nachfolger Wagners, ein Konkurrent von Strauss und Puccini, schmeichle dem Publikum, schreibe nur, um alle Leute zu ärgern und trug mich kürzlich tatsächlich mit dem Gedanken, nach – Peru auszuwandern.

Was aber – um Himmels Willen – bin ich nicht? Ich bin (noch) nicht übergeschnappt, nicht großenwahnsinnig, nicht verbittert, ich bin kein Asket, kein Stümper oder Dilettant, und ich habe noch nie eine Kritik geschrieben.

Immerzu verliebt, verlobt, abwechselnd.
Damit zusammenhängend Halbheiten,
Depressionen. Entwicklung, Lebensdurst,
nicht immer die beste Gesellschaft. ...
Aber Eindrücke über Eindrücke.
Brausend, erschütternd, flammend, ruhelos;
ein Greifen und Haschen nach fliehenden Dingen,
immer voll Glauben, immer enttäuscht,
und immer aufs Neue verdammt zu jagen,
zu suchen und nicht zu finden.
„Frühlingsraunen!“.

Viragines oder Hetären?

Darüber, was Frauen ziemt, sind die Ansichten wol noch nie so weit auseinander gegangen wie in unseren Tagen, wo die Emanzipazion und gleichzeitig die Modernität auf erotischem Gebiet immer weitere Kreise zieht und diesen beiden gegenüber hartnäckiger wie je das Filisterjum auf seinen Zopfanschauungen und Zopfgebräuchen beharrt, wie die bekante hypnotisierte Henne, die sich nicht traut, über den Kreidestrich hinauszugehen.

Und all' diese verschiedenen Anschauungen und ihre verschiedene Betätigung rufen allgemeine Streitstimmung hervor und verwirren manches harmlos neutrale Gemüt. Wer hat Recht und wer hat Unrecht? – Und was ist hier das Rechte und was das Unrechte? – so halt es hin und wider, denn wir ordnungsliebenden Europäer halten es nun einmal für notwendig, das bei jeder Gelegenheit festzustellen.



Berlin, 1920er Jahre.

Kritik zur Uraufführung 1920

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 gattungsbestimmend 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.

In einer anspruchslos geschriebenen Skizze „Über die Entstehung meiner Opernbücher“ erzählt Schreker die Vorgeschichte des „Schatzgräber“-Entwurfes. 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 sinnlich 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 Zauberaute, wie einst das „Spielwerk“, ihn dem profanen Auge unerschaubare Schätze finden läßt. Elis, der Seher, trägt in sich die Verheißung des Künstlers, der das weltentschwundene 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 scheut 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 bühende 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. 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.

Man pflegt den Musiker Schreker, namentlich wenn man ihm indirekt etwas Übles nachsagen will, stets als den hervorragenden Klangkünstler hinstellen. 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 Verkennung 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 Verkennung 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 Beredsamkeit ein wenig aus dem Rahmen fallende, das Sentimentale streifende Wiegenlied der Els im Beginn des dritten Aktes anzuführen.

Schon das Vorherrschen 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 pseudonaturalistische 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-Hofmannsthals hatte 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. Den Hauptanschwing bringt der dritte Akt: das große Liebesduett von Elis und Els, ein Musikstück von berauschernder 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 so viel 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 Kunst schafft sich ihre eigene Technik, und die Art, wie Schreker das Motivleben 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.

Synopsis

Christof Loy

Prologue

Since her jewels were stolen, the queen has been suffering from a strange, insidious disease. No other treasure in the world can restore her beauty and vitality.

The fool tells of a mysterious treasure hunter who roams the land as a ballad singer, vanishing as swiftly as he appears. This man, he says, would surely be the only person able to recover the queen's stolen treasure. The king orders the fool to track the man down. If he succeeds, the king promises to grant the fool's wish and let him have a wife.

Act One

The waitress Els must marry a rich country squire the following day. She sends him to the jeweller Master Luck to buy some bridal jewellery that she longs to possess. She is determined to get out of the wedding, as she has done twice before, and instructs the cringingly devoted Albi to murder the squire on the way back through the forest and bring her the necklace. Only she knows that the necklace is part of the queen's jewels. She disposed of her previous two suitors in the same fashion, after first obtaining other items of the coveted treasure.

Els is courted by many men, though she herself has childish fantasies about a fairy-tale prince that will carry her off to his castle. One of her admirers is the minister of the police, the bailiff, whose hopes she is careful to keep up.

One day she encounters a man who appears to her just like a prince out of her book of fairy tales. He is a story teller and ballad singer. His daydreams seem to become reality. When he recounts a dream in which his lute miraculously led him to a piece of valuable jewellery in a forest, he suddenly has it in his hand. It is the very necklace the squire was supposed to procure for Els.

For Els there can be no doubt. This is the man she has waited for all her life. But another reality abruptly breaks in upon this unfolding dream: the squire has been found brutally murdered.

The bailiff suspects Els the singer of the fatal robbery and has him arrested. Els is desperate. How can she save Els without exposing her own guilt? And without giving herself up to the bailiff ...

Act Two

The sentence has been pronounced: Els will be publicly executed. The fool comes and talks to the dejected Els. It dawns on him that the man who is to be hanged at daybreak is no other than the urgently sought-after treasure hunter. The fool assures Els that he will save Els's life and speak to the king on his behalf. The fool would then get his reward: a wife of his own. But cruel as fate is, he has fallen in love with Els.

The bailiff wants to proceed with the sentence and have Els hanged. But Els is able to inform Els that he could be saved by the king himself. He simply has to gain time until his rescuer arrives in the shape of the king's messenger. Els sings. It is a hymn to love, a love he now feels for Els.

And again it all seems like a fairy tale: a royal herald announces that Els is pardoned. The queen wishes to see the treasure hunter and requests him to find her lost treasure with the help of the magic lute and songs. Should he fail, however, he will be publicly humiliated and forced to leave the country.

Thus, Els's rescue only brings renewed distress for Els: she is certain that Els will find the treasure in her possession, revealing her to be the criminal.

One again she exploits the unfortunate Albi, who is to help her by stealing the lute. She will reward him for it with her affections.

Act Three

Els continues to fantasise about fame and love, and dreams of leaving her childhood behind.

But she only gets more woefully entangled. Albi has succeeded in stealing the lute without being recognised. But Els, who dreams of going up in the world as much as Els, feels he has now hit rock bottom. Without his magic instrument he won't be able to pull off the great exploit of finding the queen's jewellery.

Els promises him a night of love, at the end of which she will place the fabled jewels in his hands. She only requires that he should never ask how she came

by them and thereby demonstrate his unwavering love for her. Elis accedes to these peculiar terms – and to an enchanted night of love.

Act Four

Elis has delivered the jewellery to the queen and is now knighted by the king in a public ceremony. But he senses that he and his partner are being laughed at. In an emotional outburst he attacks the queen and demands the jewellery back for Els. Amid the ensuing uproar, the bailiff suddenly arrives. He has extracted a confession from Albi. It's now clear that Els incited the besotted Albi several times to murder and robbery.

The fool finally saves Els's life by insisting he had been promised a wife should he be able to get the treasure back. His choice is Els.

Society spurns the odd couple. And Elis's love waned when he heard what Els had done.

Epilogue

A year has passed. The fool has not found happiness with Els. She is wasting away and her end is near. The fool has called for Elis in the hope that he might make Els happy.

But nothing remains for Elis but to sing Els to eternal sleep. It's a song about the loving couple Els and Elis.

Elis expires. The singer vanishes, just as he came. The fool is lonelier than ever; for all others life goes on as before.

Impressum

Copyright Stiftung Oper in Berlin
Deutsche Oper Berlin, Bismarkstraße 35, 10627 Berlin

Intendant: Dietmar Schwarz; Geschäftsführender Direktor: Thomas Fehle; Spielzeit 2021/2022
Redaktion: Dorothea Hartmann; Gestaltung: Uwe Langner; Druck: trigger.medien.gmbh, Berlin

Textnachweise

Die Texte von Christof Loy, Dorothea Hartmann und Arne Stollberg sowie das Interview mit Marc Albrecht und Christof Loy sind Originalbeiträge für dieses Heft.

Die Rechtschreibung folgt den originalen Texten. Kürzungen innerhalb der Texte sind nicht immer markiert.

Marie Herzfeld: Fin-de-siècle (1892), in: Menschen und Bücher. Literarische Studien, Wien 1893

Franz Schreker: Der Schatz – seine Hüter und sein Orchester (1922), abgedruckt in: Matthias Broszka: Franz Schrekers Oper Der Schatzgräber, Stuttgart 1988

Franz Schreker: Mein Charakterbild, in: Musikblätter des Anbruch 1921

Franz Schreker: „Erinnerungen“, abgedruckt in: Haidy Schreker-Bures/Hans Heinz Stuckenschmidt/Werner Oehlmann:

Franz Schreker, Wien 1970

Fanny zu Reventlow: Viragines oder Hetären? In: Zürcher Diskussionsjournale 22 (1899), digitale Quelle „Projekt Gutenberg“:

<https://www.projekt-gutenberg.org/reventlow/viragin/viragin.html>

Paul Bekker: Der Schatzgräber – Kritik der Uraufführung in Frankfurt am 21. Januar 1920, in: Paul Bekker, Klang und Eros.

Zweiter Band der gesammelten Schriften, Stuttgart/Berlin 1922

Englische Übersetzung der Handlung: Giles Shephard

Bildnachweise

Monika Rittershaus fotografierte die Klavierhauptprobe am 22. April 2022.

S. 9 Foto: Alexander Binder © Georg Kolbe Museum Berlin; S. 13 © ullstein bild - Zander & Labisch

S. 14 © Stadtmuseum Berlin; S. 22 © ullstein bild - Becker & Maass; S. 48 © ullstein bild - Weltrundschau

Franz Schreker

DER SCHATZGRÄBER

Oper in einem Vorspiel, vier Aufzügen und einem Nachspiel (1918)

Libretto von Franz Schreker

Uraufführung am 21. Januar 1920 an der Oper Frankfurt

Premiere am 1. Mai 2022 an der Deutschen Oper Berlin

Musikalische Leitung: Marc Albrecht; Inszenierung: Christof Loy; Bühne: Johannes Leiacker; Kostüme: Barbara Drosihn; Licht: Olaf Winter;
Chor: Jeremy Bines; Dramaturgie: Dorothea Hartmann

Der König: Tuomas Pursio; Die Königin: Doke Pauwels; Kanzler: Clemens Bieber; Der Graf/Ein Herold: Michael Adams; Der Magister/
Der Schultheiss: Joel Allison; Narr: Michael Laurenz; Der Vogt: Thomas Johannes Mayer; Junker: Seth Carico; Schreiber: Gideon Poppe;
Eli: Daniel Johansson; Wirt: Stephen Bronk; Els: Elisabet Strid; Albi: Patrick Cook; Landknecht: Tyler Zimmerman
Schauspieler*innen: Michael Gernot Sumper, Manuel Mairhofer, David Martinez Morente, Stefan Liebermann, Hanno Jusek,
Nicolas Franciscus, Koray Tuna, Nial Joseph Fallon, Benjamin Werth, Jeanna Serikbayeva, Sonja Isabel Reuter, Xenia Wolfram

Chor der Deutschen Oper Berlin, Orchester der Deutschen Oper Berlin

