

Franz Schreker und die große musiktheatralische Szene

von Sieghart Döhring, Marburg

Franz Schrekers musikdramatisches Oeuvre, in den Jahren des ersten Weltkrieges und der Weimarer Republik das vielleicht erfolgreichste eines zeitgenössischen deutschen Opernkomponisten auf deutschen Bühnen, ist heute terra incognita, – für das Musikleben und weitgehend auch für die Musikwissenschaft. Doch die Zeichen für eine Wende, d. h., für eine Rückkehr Schrekers ins Bewußtsein einer musikinteressierten Öffentlichkeit, mehren sich. Das gilt vorerst noch kaum für die heutige Musikszene; hier ist seit dem zweiten Weltkrieg außer vier Rundfunkproduktionen und einer Bühnenszenierung in Sachen Schreker-Opern nichts zu melden¹. Anders ist es in der Musikwissenschaft, wo sich vielerorts ein neuerwachsen- des Interesse für Schreker registrieren läßt, das jüngst auch die erste größere Spezial- untersuchung über diesen Komponisten zeitigte, von der erwartet werden kann, daß sie ihrerseits zu dringend notwendigen weiteren Arbeiten ähnlicher Art anregen wird: Gösta Neuwirths Harmonikanalyse des *Fernen Klangs*². Desselben Autors Schreker-Büchlein von 1959 ist lediglich eine knappe, gleichwohl nützliche Material- sammlung, bereitgestellt als erstes vorläufiges Plädoyer für eine erhoffte Renaissance des Komponisten nach so vielen Jahren fast völliger Vergessenheit³. Ähnlich zu be- werten ist auch noch ein späterer Sammelband, der drei größere Beiträge von Haidy Schreker-Bures, Hans Heinz Stuckenschmidt und Werner Oehlmann zusammenfaßt, die freilich schon die Umrisse einer neuen Gesamtdeutung von Person und Werk erkennen lassen⁴.

Sie knüpfen dabei teilweise an die ältere Schreker-Literatur an, deren Protagonis- ten bereits sehr früh, nämlich noch zu Lebzeiten des Komponisten, genauer: in den Jahren um 1920, um eine historische Einordnung des Phänomens „Schreker“ be- müht waren, – wohl unter dem Eindruck seines gerade damals kometenhaft auf- strahlenden Theatererfolges, den sie – mit sehr unterschiedlicher analytischer Schärfe – aus der spezifischen Situation der damaligen Oper abzuleiten suchten. Es handelt sich um drei knappe Monographien: von Julius Kapp⁵, die unselbständigste

1 Bei den Rundfunkaufnahmen handelt es sich um solche des HR Frankfurt von 1947 (*Der ferne Klang*, Dir.: Zillig), des NDR Hamburg von 1955 (*Der ferne Klang*, Dir.: Zillig) und 1960 (*Die Gezeichneten*, Dir.: Zillig) sowie des ÖRF Wien von 1964 (*Der Schatzgräber*, Dir.: Heger). – Die einzige Bühnenszenierung veranstaltete das Hessische Staatstheater Kassel 1964: *Der ferne Klang*, stark gekürzt und in entstellender Regie (B. Herlischka).

2 G. Neuwirth, *Die Harmonik in der Oper „Der ferne Klang“ von Franz Schreker*, Diss. Berlin 1968, gedruckt als: *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 27, Regensburg 1972.

3 G. Neuwirth, *Franz Schreker*, Wien 1959.

4 H. Schreker-Bures–H. H. Stuckenschmidt–W. Oehlmann, *Franz Schreker* (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, Bd. 17), Wien 1970. – Der Beitrag von H. Schreker-Bures ist die ins Deutsche übersetzte und überarbeitete Fassung einer früher von ihr in spanischer Sprache verfaßten Studie (*El caso Schreker*, Buenos Aires 1968).

5 J. Kapp, *Franz Schreker* (Zeitgenössische Komponisten, hrsg. von H. W. von Waltershausen, Bd. IV), München 1921.

der drei, von Rudolf Stephan Hoffmann⁶ und von Paul Bekker⁷, – letztere die wichtigste und folgenreichste. Sie erregte sofort nach ihrem Erscheinen größtes Aufsehen und beeinflusste durch ihre einprägsamen Thesen (vgl. unten!) die Schreker-Rezeption des folgenden Jahrzehnts in maßgeblicher Weise. Von Bekker stammen auch die wesentlichsten Beiträge zu den drei Schreker-Sonderheften der „Musikblätter des Anbruch“⁸. Schon diese Tatsache allein – d r e i ihm gewidmete Sonderhefte e i n e r wichtigen Zeitschrift in einem so kurzen Zeitraum – beweist schlagend das hohe Ansehen, das dieser Komponist in den zwanziger Jahren genoß und kontrastiert grell zu der fast totalen Vergessenheit, die sein Werk schon wenige Jahre später umgeben sollte. Aus neuerer Zeit ist dann vor allem noch Adornos Schreker-Vortrag für den Hessischen Rundfunk (März 1959) zu nennen⁹. Alle diese Versuche einer Gesamtdarstellung müssen aus heutiger Sicht fragmentarisch erscheinen, – die Bücher von Bekker, Hoffmann und Kapp schon allein deswegen, weil sie sich wegen ihres frühen Entstehungsdatums nur auf die erste Hälfte des Schrekerschen Operschaffens beziehen konnten (bis einschließlich *Schatzgräber*, Bekker sogar nur bis einschließlich *Gezeichnete*). Angesichts von Adornos sehr persönlicher, sich tief in Schrekers Psyche einführender Analyse verbietet sich der Gedanke an eine geschlossene Gesamtdarstellung schon vom erkenntnistheoretischen Ansatz des Autors her.

Die folgenden Ausführungen versuchen einen Mittelweg einzuschlagen zwischen einer in diesem Rahmen nicht realisierbaren Detailuntersuchung und einer wegen des Fehlens ebensolcher Detailuntersuchungen heute überhaupt noch nicht möglichen Gesamtdeutung. Ich will stattdessen e i n e n Aspekt des Schrekerschen Operschaffens erörtern, und auch die Darstellung dieses Aspekts muß notgedrungen noch fragmentarisch sein, vor allem weil die analytischen Begründungen hier nur skizzenhaft und in Auswahl gegeben werden können. Wenn ich mich trotzdem darauf einlasse, so deshalb, weil ich diesen einen Aspekt für einen wesentlichen halte, dessen konsequente Weiterverfolgung ihn als Schlüssel für das ästhetische Prinzip des Schrekerschen Musiktheaters überhaupt erweisen könnte. Dazu kann ich allerdings am Schluß nur noch einige Fragen formulieren, um die Richtung möglicher künftiger Überlegungen anzudeuten. Mein Thema soll sein: Franz Schreker und die „große musiktheatralische Szene“.

In seinem oben erwähnten kleinen, aber folgenreichen Buch über Schreker hat Paul Bekker diesen als einzig legitimen Nachfolger Wagners gefeiert, nicht im Sinne eines landläufigen Epigonen, sondern als ein der Art nach verwandtes Phänomen. Nach Bekkers Ansicht, die ich hier nicht auf ihre Stichhaltigkeit überprüfen möchte, haben sich nach Wagners Tod in der deutschen Oper drei Richtungen herausgebildet, deren prinzipielle Schwäche darin besteht, daß sie jeweils e i n e n Aspekt des wagnerschen musikdramatischen Erbes verabsolutierten und sich ihm allein ver-

6 R. S. Hoffmann, *Franz Schreker*, Leipzig-Wien-Zürich 1921.

7 P. Bekker, *Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper*, Berlin 1919.

8 Es handelt sich um die Nummern: II (1920), 1-2; VI (1924), 2; X (1928), 3-4.

9 Jetzt abgedruckt in: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt/Main 1963, S. 181-200.

schrieben, nämlich: 1. das festspielhafte Ideendrama (Prototyp: Pfitzners *Palestrina*), als dessen Ableger die Märchenoper (Humperdinck) fungiert; 2. die literarisierende Musizieroper (R. Strauss); 3. die Theateroper (d'Albert). Schreker nun, so Bekker, schaffe, wenn auch von ganz anderen ideenmäßigen Voraussetzungen ausgehend als Wagner, hier wieder die Synthese.

Uns soll es nur um den dritten Aspekt gehen, das theatralische Moment. Bekker betont seine Bedeutung für Schreker sehr nachdrücklich: „Eine den Vorbildern fremde, starke, glühende Sinnlichkeit und ein gelegentlich bis zur Wildheit ausbrechendes Temperament geben Schreker eine physische Kraft, die in der ästhetischen Klangsymbolik eines Debussy kein Genügen findet. Sie drängen zu starken, explosiven, melodischen Entladungen, zu architektonischen Zusammenfassungen, wie sie der Art nach die alte Oper geschaffen hatte, und wie sie nun unter Weiterführung der Anregungen jungromanischer Kunst in neuer, individuell bedingter Typisierung wieder erscheinen.“¹⁰ Oder gleich darauf: „Schrekers musikalische Gestaltungskunst zeigt sich beim ersten Anblick am auffallendsten in diesen szenischen Erscheinungen äußerlich blendender Art. Sie sind die unmittelbar wirkungsvollsten Teile seines Werkes. Sie packen den Zuschauer mit hemmungsloser Wucht. Ganz in der Art der alten Oper zwingen sie ihm durch die berausende Zusammenwirkung üppiger Theatereffekte und musikalischer Suggestion jene Hypnose auf, in deren Erzeugung die ästhetische Berechtigung der vom Standpunkt nüchterner Verstandeskritik aus so anfechtbar scheinenden und vielfach mit Unrecht angefochtenen Oper überhaupt liegt“¹¹.

Auch Hoffmann hat einen Blick für den Theatermusiker Schreker; er sieht bei ihm die „große architektonische Form“¹², spricht von seinem „baumeisterlichen Formgefühl“, das „solche hochgewölbten Riesenbauten der Musik“ zu konzipieren imstande ist¹³. Aber gemeint ist hier kein Gefüge aus „Leitmotiven“ wie bei Wagner und seinen Epigonen, obwohl Schreker auch leitmotivisch arbeitet. Die „berauschende Zusammenwirkung üppiger Theatereffekte und musikalischer Suggestion“ (Bekker, s. o.!) verweist vielmehr auf eine andere Tradition, und wenn bei Bekker Wagner auch als Ahnherr der modernen deutschen Theateroper apostrophiert wird, so ist das entschieden zu kurz gegriffen: Wagner fungiert in dieser Hinsicht nur als Zwischenträger. Stuckenschmidt gibt uns das Stichwort: „Wir finden in diesen Schrekerschen Gesamtkunstwerken einen zutiefst barocken Zug von Überschwang, superlativischer Kontrastwirkung, mächtigem theatralischem Tableau. Es gibt Szenen, die an Meyerbeer und große französische Oper erinnern“¹⁴.

In der Tat: Meyerbeer ist der Schöpfer der großen „musiktheatralischen Szene“. Wenn er hier im Zusammenhang mit Schreker genannt wird, so geht es nicht darum, eine direkte Beziehung, und das hieße ja: eine Abhängigkeit Schrekers von Meyer-

10 Bekker, a. a. O., S. 48 (Hervorhebungen hier und in den Anm. 11 und 14 von mir).

11 Bekker, a. a. O., S. 49-50.

12 Hoffmann, a. a. O., S. 155.

13 Hoffmann, a. a. O., S. 163.

14 H. Schreker-Bures—H. H. Stuckenschmidt—W. Oehlmann, a. a. O., S. 46.

beer, zu konstatieren¹⁵. Es ist an dieser Stelle lediglich beabsichtigt, in Anlehnung an die Beobachtungen von Bekker, Hoffmann, Stuckenschmidt u. a., diese jedoch zugleich präzisierend und in einen umfassenderen ästhetischen Kontext stellend, bei Schreker die Anwendung eines musiktheatralischen Gestaltungsprinzips zu zeigen und zu beschreiben, dessen erstmalige systematische Ausformung und Entwicklung nun einmal unlösbar mit dem Namen Meyerbeers verbunden ist.

Worin besteht dieses Prinzip? In jüngster Zeit ist von theaterwissenschaftlicher Seite eine Arbeit über Meyerbeer vorgelegt worden, die einiges zu diesem Fragenkreis, das in der bisherigen Meyerbeer-Literatur wohl gelegentlich ansatzweise gesehen, aber nur pauschal und summarisch benannt worden ist, nunmehr in extenso analysiert und dabei zu wichtigen Ergebnissen kommt. Ihr Verfasser, Christhard Frese¹⁶, beschreibt als Schlüsselbegriff des „*dramatischen point de vue*“ Meyerbeers¹⁷ den Terminus „*Tableau*“ und bestimmt dieses als einen szenischen Großkomplex, der nicht auf eine Rezeption nach den Regeln der Logizität des Dramas oder der Musik, sondern als ein musiktheatralisches Einheitsgebilde auf eine sensuelle Totalrezeption hin angelegt ist. „*Die musiktheatralische Darstellungsweise konnten wir als episch charakterisieren. Bild, Spiel und Musik emanzipieren sich in den Tableaux so weitgehend gegenüber dem dramatischen (. . .) Darstellungszweck, daß nicht dieser, sondern sie selbst zum Rezeptionsinhalt werden. Nicht die theatralische Darstellung ist dramatisch, ‚Dramatisches‘ wird musiktheatralisch vorgeführt; die sinnfällige, dramatisch und szenisch-musikalisch autarke Darstellungsweise ist die einer ‚Revue‘, deren optische und akustische Intensität und Dimension auf diesem zeitgerechten ‚Umweg‘, in dieser zeitentsprechenden Modifizierung, schließlich das Rezeptionserlebnis ‚Dramatik‘ vermittelt*“¹⁸.

Eine konstitutive Bedeutung für das „*Tableau*“ kommt nach Frese dem Chor und dem Großensemble zu, aber nicht einfach in additivem Sinne als Massierung von Klangpotentialen (das gab es längst vor Meyerbeer), sondern als „*Partner*“ des oder der Solisten. Hauptgestaltungsmittel in der Strukturierung der *Tableaux* ist das „*Kontrastprinzip*“. Als entscheidend ist schließlich festzuhalten, was sich aus dem Phänomen des theatralischen Totals für die Rolle der Musik innerhalb desselben ergibt: ihr kommt auf jeden Fall ein reduzierter Stellenwert zu, mag sie auch gegenüber den anderen Elementen der dominierende Faktor bleiben.

Mir scheint nun, daß eben dies auch das Gestaltungsprinzip vieler Szenen in den Opern Schrekers ist, und zwar gerade der „*äußerlich glänzendsten und blendendsten*“

15 Es ist sehr gut möglich, daß Schreker sich dieser seiner teilweisen Nähe zur großen Oper Meyerbeers nicht bewußt war, sondern sich lediglich in der Tradition Wagners sah, was aber nichts besagt, denn er kann die Meyerbeersche Konzeption der musiktheatralischen Großszene auch auf dem Umweg über Wagner rezipiert haben, bei dem sie bis ins Spätwerk hinein ebenfalls nachweisbar ist.

16 C. Frese, *Dramaturgie der großen Opern Giacomo Meyerbeers*, Berlin 1970.

17 So Meyerbeer selbst in einem Brief an seine Frau aus Paris am 10. 3. 1836, unmittelbar nach der Uraufführung seiner *Huguenots*, auf die sich diese Äußerung auch bezieht (vgl.: *Giacomo Meyerbeer – Briefwechsel und Tagebücher*, hrsg. und kom. von H. Becker, Bd. 2, Berlin 1970, S. 513). – Diese wichtige Äußerung belegt, daß Meyerbeer sich bewußt war, ein spezifisches musiktheatralisches Konzept zu vertreten.

18 C. Frese, a. a. O., S. 270.

(Bekker). Ich nenne die größten und markantesten: das Venedig-Bild (II. Akt) des *Fernen Klangs* (1912), die Untergangsvision der Schlußszene vom *Spielwerk und der Prinzessin*, vor allem in der Version der Urfassung (1913), die Szene auf der *Elysiums-Insel* (= der III. und letzte Akt) der *Gezeichneten* (1918), die Hochgerichtsszene des *Schatzgräbers* (1920), die Finalszene mit dem Schloßbrand von *Irrelohe* (1924), die Kirchenszene aus dem *Singenden Teufel* (1928), sowie aus dem *Schmied von Gent* (1932) die Finales des II. (Erscheinung Luzifers) und des III. Aktes (Szene vor der Himmelspforte). Ich möchte nun an drei Beispielen Schrekers Konzept der musiktheatralischen Großszene kurz skizzieren. Dabei kann es sich, gemäß unserer Fragestellung, nicht darum handeln, erschöpfende Analysen vorzulegen, schon gar nicht solche der musikalischen Schicht, vielmehr ist beabsichtigt, im einzelnen Falle lediglich diejenigen prinzipiellen Indizien mitzuteilen, die auf den „synthetischen“ Charakter dieser Szenen im Sinne eines beabsichtigten musikalisch-dramatischen Totalindrucks (bei tendenzieller Gleichberechtigung der drei Elemente) verweisen.

1. *Der rote Tod* (Textentwurf einer geplanten Oper)

Während der Zeit, als Schreker an seiner Oper *Das Spielwerk und die Prinzessin* arbeitete und die Uraufführung des *Fernen Klangs* unmittelbar bevorstand (1911), schrieb er sich ein Operntextbuch, zu dessen Vertonung er später nicht gekommen ist, das aber auch ohne Musik ein gutes Beispiel dafür ist, welche Stoffe die theatrale Phantasie Schrekers anregten und in welcher spezifischen Weise er sie für die Vertonung konzipierte. Ich referiere den Inhalt in der Zusammenfassung Neuwirths¹⁹:

„Ein Schloßherr, Prospero, hat seine Burg abgesperrt, da in der Stadt vor den Toren die Pest wütet. Man bereitet die Hochzeit des Grafen Farrar mit der Prinzessin Maria vor. Trotzdem läßt sich die unheildrohende Atmosphäre auch in der Festfreude nicht verleugnen. Gerüchte, daß in der Nacht das Tor offen blieb, und fünf seltsame Masken, die böse Prophezeiungen verbreiten, bringen sich steigende Angst unter die Hochzeitsgäste. Um zwölf Uhr Mitternacht tritt die rotgekleidete Gestalt des Todes in den Saal und tötet Prospero, während die Festgäste in wilder Panik fliehen.“

Als Vorlage für diesen Stoff diente Schreker eine berühmte Novelle von Edgar Allan Poe (*The Masque of the Red Death*, 1842), deren Handlung er in den Grundzügen unverändert übernahm. Kein Musik-„Dramatiker“ im traditionellen Sinne würde die Komposition eines solchen Textes auch nur erwägen. Es gibt hier nirgendwo einen dramatischen Konflikt zwischen Personen, der Handlung, Bewegung freisetzt; dieser Text ist im Wesentlichen nichts weiter als die szenische Konkretion einer theatrale Vision „Vision“ von Festesglanz und Tod²⁰. Das Erscheinen des „roten Todes“ im Ballsaal des Herzogs beim Schlage der Mitternachtsglocke läßt die Extreme in einem schrillen Theatereffekt aufeinanderprallen. Alles Vorausgehende

¹⁹ G. Neuwirth, *F. Schreker*, a. a. O., S. 54.

²⁰ „Vision“ ist tatsächlich hier ein adäquater Begriff. Schreker selbst hat nämlich in einem Aufsatz (*Meine musikdramatische Idee*, in: *Musikblätter des Anbruch*, Nov. 1919, 1. Jahrgang) bekannt, daß solche theatrale Visionen – eigentlich aus dem Unbewußten durch einen konkreten Anlaß hervorgeholte Urbilder, Traumbilder – die Keimzelle einiger seiner Bühnenwerke bilden.

ist nur Vorbereitung, notwendige Motivation dieser einen Szene. Insofern zeigt dieser Text die äußerste Radikalisierung des Prinzips Schrekerscher Szenekomposition, das so konsequent von ihm nie wieder angewandt wurde: das ganze Stück ist eigentlich als eine Großszene angelegt, als durchgehende und stringente Steigerung auf eine Schlußclimax hin. Die Spannung, die dadurch erzeugt und vom Zuschauer zweifellos als „Dramatik“ erlebt wird, ergibt sich also nicht durch das Ausstragen von Personenkonflikten, sondern aus dem Totaleindruck einer „Situation“, die schon zu Anfang des Stückes „verhüllt“ gegeben ist und sich in seinem Verlauf lediglich „enthüllt“. Welche Rolle die Musik innerhalb dieses Wirkungsganzen gespielt hätte, können wir nur vermuten. Die Analogie zu vergleichbaren Szenen, die Schreker tatsächlich komponiert hat, läßt es fast als gewiß erscheinen, daß auch sie hier in den Sog der theatralischen Vision gezogen worden wäre als Element eines totalen Theaters.

Auch noch in anderer Hinsicht erscheint der *Rote Tod* als prototypisch innerhalb des Schrekerschen Oeuvres: sehr oft sind nämlich gerade die großen musiktheatralischen Szenen inhaltlich bestimmt durch eine Kontrapunktierung von „Fest“ und „Tod“, nur daß sonst der Kontrast nicht ganz so unverhüllt und ohne alles Beiwerk – quasi „rein“ – angelegt ist wie hier. Das gilt eigentlich für alle oben aufgeführten Großszenen mit Ausnahme der aus dem *Schatzgräber* und dem *Schmied von Gent*, besonders aber für die Schlußszene vom *Spielwerk*. Dieser Frage durch inhaltliche Analyse der betreffenden Texte weiter nachzugehen, würde jedoch bedeuten, in eine Erörterung der weltanschaulichen und psychologischen Voraussetzungen des Schrekerschen Schaffens einzutreten, was im Rahmen dieser Untersuchung nicht möglich ist²¹.

2. Der ferne Klang: das Venedig-Bild (= II. Akt)

Der Komponist Fritz ist auf der Suche nach dem geheimnisvollen „fernen Klang“ in die Welt hinausgezogen und hat seine Geliebte, Grete, in der kleinbürgerlichen Enge ihres Elternhauses und der Gewalt ihres tyrannischen Vaters zurückgelassen. Doch Grete flieht, gerät in die Hände einer Kupplerin, die sie in eine Prostituiertenlaufbahn schleust. Im II. Akt erleben wir sie auf der Höhe ihres Erfolges als gefeierte Kurtisane und umschwärmter Mittelpunkt des Luxusbordells „La casa di maschere“ auf einer kleinen Insel in der Lagune von Venedig. Dort begegnet ihr Fritz, der immer noch auf der Suche nach dem „fernen Klang“ durch die Welt zieht. Entsetzt über ihren Lebenswandel stößt er sie, die immer noch an ihm hängt, als Dirne von sich. Verzweifelt wirft sich Greta (so nennt sie sich jetzt) in die Arme ihres hartnäckigsten Verehrers, der sie mit einer Gondel von dem Eiland entführt.

21 Es soll hier wenigstens darauf hingewiesen werden, daß die Verbindung von „Fest“ und „Tod“ kein spezifisches Phänomen der Schrekerschen Opern darstellt, sondern in komplexe Zusammenhänge einer allgemeinen Ästhetik der bürgerlichen Oper (und wohl auch anderer Gattungen) einzubeziehen ist. Im Rahmen des Symposions über „*Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*“ (Bochum 1973) hat Stefan Kunze in einem Vortrag, dessen Thesen hier nicht referiert werden können, das „gestörte Fest“ als einen wichtigen inhaltlichen Topos der Oper des 19. Jahrhunderts herausgearbeitet und seine Geschichte seit Mozarts *Don Giovanni* nachgezeichnet, wobei er Verdi (u. a. *Ernani*, *Macbeth*, *Rigoletto*) besonders hervorhob. Schrekers Opern kommt innerhalb dieser Tradition gewiß eine überragende Bedeutung zu, – vielleicht als Weiterentwicklung und Abschluß? (Alle Vorträge des Symposions demnächst im Druck in „Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts“).

Der II. Akt des *Fernen Klangs* ist wohl trotz Offenbachs *Giulietta*-Akt aus den *Contes d'Hoffmann* (1881) und Korngolds vielleicht von Schreker beeinflusster *Violanta* (1916) die bedeutendste opernhafte Realisierung des romantischen Venedig-Bildes aus Erotik und Morbidez. Gerade der Vergleich mit *Contes d'Hoffmann* offenbart aber das spezifisch Schrekersche Gestaltungsprinzip, auf dessen Nachweis es uns hier ankommt: bei Offenbach episodenhafte Reihung, bei Schreker planvoll-straffe Gliederung durch integrierten Einsatz musikalischer und optisch-szenischer Mittel nach den Grundsätzen der Kontrastdramaturgie. Die zentrale szenische Vision dieses großen Tableau ist das Erscheinen des bleichen Fritz, von byronscher Schwermut umschattet, auf der „Insel der Freude“, – auch hier also der Topos des „gestörten Festes“, wenn auch nicht so grell wie im *Roten Tod*, sondern in romantisches Sfumato getaucht.

Fritzens Auftritt ist der erste Höhepunkt der Szene, die aber im weiteren Verlauf eine nochmalige Steigerung erfährt mit der Verstoßung Gretas durch Fritz und der abschließenden Schlußclimax (Empörung der Anwesenden, Duellforderung des Grafen, Gretas Verzweiflung, ihre Entführung). Die lange Strecke bis zum Erscheinen von Fritz strukturiert Schreker durch Solonummern: Gretas Auftrittsmonolog, der die ersten Schatten auf die Heiterkeit wirft, sie aus ihrer Umgebung isoliert und schon auf Fritzens Auftritt und das anschließende Zwiegespräch vorausweist, – sodann die beiden „Preislieder“: des Grafen „*Ballade von der güldenen Krone*“ und des Chevaliers Couplet von den „*Blumenmädchen von Sorrent*“, letzteres in die Ambiente-Schilderung zurückleitend, die als Untergrund den ganzen Akt durchzieht und von großer musikalischer Kompliziertheit ist (Chöre, Fernchöre, Ensemble, Sprechstimmen, Zigeunerkapelle auf der Bühne, aus dem Obergeschoß herunterklingend zu denkender Walzergesang mit Klavierbegleitung etc.).

Nicht minder detailliert sind die szenischen Äquivalente dazu kalkuliert, die sich bis zu den Räucherpfannen erstrecken, die „*betäubende Düfte ausströmen*“. In dem Zusammenhang gibt Schreker dann eine bezeichnende Anweisung: „*Die folgenden Szenen sollen sich, ob mehr oder minder verständlich ist gleichgiltig, in lebhafter Weise gespielt und gesprochen, den verschiedenen auf die Bühne dringenden Klängen (. . .) in der Weise vermengen, daß der Zuhörer einen möglichst getreuen Eindruck des Milieus erhält, und beinahe die Empfindung in ihm wachgerufen wird, er befände sich selbst mitten in diesem Treiben, das ihn wie eine geheimnisvoll verworrene Ouvertüre zu den sich vorbereitenden Lustbarkeiten anmutet*“²². D. h. nicht die Musik ist „verworren“ komponiert, sie ist im Gegenteil, wie bald darauf folgende Anweisungen erhärten, aufs genaueste kalkuliert, aber so, daß – an dieser Stelle – der Eindruck von „Verworrenheit“ hervorgerufen wird, um – zusammen mit den auf den gleichen Effekt berechneten optischen Signalen von Bühnenbild und Spiel – eine musiktheatralische, d. h. musikalische und szenische Totalrezeption des „Milieus“ seitens des Zuschauers zu erreichen.

Schreker hat selbst in einem Aufsatz²³, in dem er mehrfach die Bedeutung des Kontrastprinzips für sein musikdramatisches Schaffen allgemein und als bestimm-

22 Klavierauszug (U.E. 3096), S. 88 (Hervorhebungen von mir).

23 F. Schreker, *Entstehungsfragen der Oper*, in: *Die Böttcherstrasse*, II (1930), 2, S. 15-17.

de Idee für den II. Akt des *Fernen Klangs* im Besonderen betont, auch auf die große Wichtigkeit hingewiesen, die für ihn „die *Architektur, die Gliederung des Ganzen zur musikalischen Form*“²⁴ hat. Wenn er hier, mit Bezug auf Beethoven und Wagner, lediglich von musikalischer Form im engeren Sinne spricht und dabei den II. Akt des *Fernen Klangs* in seiner Anlage zu den vier Sätzen einer Sinfonie in Beziehung setzt, so darf man das nicht zu wörtlich nehmen. Schreker verfolgt hier gewiß nicht zuletzt auch ein apologetisches Ziel, nämlich gegenüber den zahlreichen Kritikern, die seiner Musik „Rausch“ und „Formlosigkeit“ vorwarfen. Sein Hinweis auf die „Sinfonie“ ist hier nichts als ein vages Analogon, das sich nur auf partielle Ähnlichkeit der Tempofolge stützt, was letztlich eben auf nichts anderes als das „Kontrastprinzip“ hinausläuft. Im Grunde will Schreker wohl nur betonen, daß dieser Akt, wie seine Werke überhaupt, „Architektur“ besitzt.

Daß innerhalb dieses Tableau die Musik integraler Bestandteil ist und keine autonome, sondern eine funktionale Rolle spielt, zeigt besonders schlagend das Finale des Aktes: Gretas Schlußverzweiflung nach Fritzens Abgang, ihre trotzige Hinwendung an den Grafen, beider Abfahrt in der Gondel, in der die vom Graf gedungenen Entführer warten, die von ihnen ausgelöste Prügelei und ihre Jubelrufe über die gelungene Tat, – das alles, für einen traditionellen Opernkompagnisten gewiß Anlaß für ein großes Ensemble-Finale, für einen Musikdramatiker der Wagner-Nachfolge ebenso gewiß Vorwand für eine große dramatische Szene, wird von Schreker überhaupt nicht „in Musik gesetzt“. Während sich diese Ereignisse auf der Bühne in rasender Eile vollziehen (in der „realen“ Zeitdauer), spielt das Orchester – die Zigeunerkapelle, die von Greta dazu aufgefordert wurde – einen Csárdás, „unentwegt“, wie es in der Anweisung heißt, überlagert nur von knappen Sprachfetzen der Personen; zum Schluß, als schon der Vorhang gefallen ist, erklingen von hinter der Szene noch vereinzelt Chorrufe (der Schiffer in der nächtlichen Lagune) in das Nachspiel des Orchesters. Das ist keine „musikdramatische“ Gestaltung dieser Szene, sondern die „musiktheatralische“ Schilderung ihrer Milieu-Realität, – hierin nun doch wieder Offenbach vergleichbar, nämlich dem Schluß seines *Giulietta*-Aktes, den Busoni aus eben diesem Grunde bewunderte²⁵: auch hier zu der Fülle an Aktion (Duell Hoffmann–Schlehmihl und dessen Tod durch das Eingreifen Dapertuttos, die Decouvrierung von Giuliettas wahren Wesen, Auftritt der Wache und Hoffmanns knappe Flucht mit Nikolaus) nur die unbewegt dahinplätschernde Barkarole und einige wenige Dialogworte.

3. *Der singende Teufel: Kirchenszene (= Finale III. Akt)*

Die Handlung führt ins frühe deutsche Mittelalter. Das junge Christentum liegt im blutigen Kampf mit der heidnischen Naturreligion. Der junge Orgelbauer Amandus Herz hat für ein Kloster eine riesige Orgel fertiggestellt (d. i. der „*singende Teufel*“), deren übermächtiger Klang die Gewalten des Himmels, aber auch der Hölle beschwören kann. Als die Heiden zum Sturm auf das Kloster ansetzen, beschließen die vorgewarnten Mönche unter ihrem sinistren Pater Kaleidos, sie durch den feierlichen Klang der Orgel zu betören und die im Augenblicke ihrer Verzauberung Wehrlosen mit unter den Meßgewändern verborgenen Schwertern niederzumetzeln.

²⁴ Ebda., S. 16.

²⁵ F. Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1916², S. 17.

Schon der allgemeine Topos der „großen Kirchenszene“ weist – mehr noch als das Venedig-Bild des *Fernen Klangs* – sogleich auf die Traditionen der „großen Oper“: *Agnes von Hohenstaufen* (1829), *Robert le diable* (1831), *Le Prophète* (1849), *Faust* (1859) kommen da für den Vergleich in Frage. Die Blasphemie des Religiösen läßt am ehesten an die gleisnerische Sakralität der Krönungsszene von Meyerbeers *Prophète* denken, doch ist diese Szene Schrekers letztlich wohl ohne Vergleich in der Gräßlichkeit ihres Realismus, die an eine schaurige Traumvision gemahnt.

Es ist die Schlüsselszene der Oper, weil hier die Orgel, das Klangsymbol des Werkes, zum ersten und einzigen Male musikalisch zentral in Erscheinung tritt und seine verderbenbringende Wirkung offenbart. So entwirft Schreker in wiederum sehr sorgfältigen Regiebemerkungen ein Szenenbild von düster-magischer Pracht: Kirchenschiff, Mönche in großem Ornat und mit verborgenen Waffen, im Hintergrund die Orgel mit dem mächtigen Pfeifenwerk, im Dunkel auf der Kanzel stehend die Gestalt des Paters Kaleidos, der von dort aus am Schluß zum Mord an den Heiden aufrufen wird.

Die Szene gliedert sich sinnfällig in drei nicht zu lange Komplexe: 1. das Näherücken der heidnischen Krieger bis zum Aufbrechen der Kirchentore; 2. ihr erstauntes Innehalten vor der Pracht des Ritus und dem magischen Klang der Orgel; 3. der Mordbefehl des Paters an die Mönche, das Gemetzel und die Schlußverzweiflung des Amandus über das Versagen seiner Orgel. Die Musik erhält, trotz der Rolle, die die Orgel hier spielt, niemals die Möglichkeit zu selbständiger Entfaltung; riesige ostinate Klangflächen werden unter harten Reibungen über- und hintereinander geschoben. Das Komponieren über langen Orgelpunkten und mit über weite Strecken ausgezogenen Ostinato-Komplexen war zwar schon immer eine Eigentümlichkeit Schrekers, aber in dieser Szene wird es zum fast alleinherrschenden Prinzip. Die Szene ist musikalisch nichts anderes als eine perfekte Klangcollage. Am kühnsten im Einleitungskomplex, der eine riesige Steigerungsanlage ist, beginnend mit einem langen Orgelostinato aus Sekundtupfern in Sechzehnteln, dazu Pauken, Klavier und Glocken als Fundament (die Krönungsszene aus *Boris Godunow* klingt hier deutlich an) und die Chöre der Mönche, und endend mit der Geräuschorgie beim Zerschmettern der Kirchentore. Schreker läßt das Geschrei der Heiden zunächst nur als diffusen Klangbrei heranbranden („*Getöse einer Volksmenge, noch unverständlich*“), dann mit schriller Bühnenmusik und ganzen Glockenkavalkaden zu einem Höhepunkt anschwellen, auf dem die Musik für einen Augenblick eine tatsächlich „freie“ Faktur erhält: Schreker verzichtet für einige Takte darauf, die Bläserstimmen des Bühnenorchesters zu notieren und schreibt vor: „*Es kann ganz willkürlich in Trompeten und Hörner geblasen werden, bis zu dem Moment des Aufbrechens der Tore*“²⁶.

Dieses Tableau Schrekers unterscheidet sich von dem Venedig-Bild aus dem *Fernen Klang* wohl in den Mitteln, jedoch nicht im Prinzip ihrer Anwendung. Dem aufs äußerste verfeinerten Gewebe der Klangvaleurs dort steht hier eine bruitistische Härte im schrillen Übereinander der Linien und Klangblöcke

26 Klavierauszug (U.E. 9434), S. 228.

gegenüber: künstlerischer Reflex Schrekers auf zwanzig Jahre stürmischer Weiterentwicklung der neuen Musik bis hin zum Neoklassizismus, dem der Komponist zwar nicht in dieser Szene, aber an anderen Stellen der Oper sehr wohl Tribut gezollt hat. Und doch auch hier deutlich erkennbar ist die Einbindung der Musik ins theatralische Total einer Großszene, deren sämtliche Elemente souverän kalkuliert sind.

Wenn man die großen Szenenbildungen Schrekers als musikalisch-theatralische Synthesen, als eine Art „totales Theater“ erkennt und die dadurch bedingte veränderte Rolle der Musik innerhalb dieser Tableaux als gegeben ansieht, nämlich die einer, wenn auch einer wesentlichen Komponente, – dann eröffnen sich einige weitergehende Perspektiven, die ich abschließend wenigstens kurz skizzieren möchte.

Zunächst: Wie steht es mit der Möglichkeit, daß Schrekers Musik nicht nur in großen Szenen, sondern auch in anderen Partien seiner Opern, ja überhaupt, primär außermusikalisch begründet ist? Immerhin ist die Tatsache bemerkenswert, daß unsere Feststellungen zur Szene mit den Ergebnissen der Harmonik-Analysen Neuwirths zum *Fernen Klang* im entscheidenden Punkt konvergieren. Neuwirth konstatiert eine „direkte Widerspiegelung psychischer Prozesse im Material und der Form“, eine „Auflösung des Begriffs thematisch-motivischer Arbeit“ und stattdessen „Charaktere nicht fixierter, wechselnder Gestalt nach der Logik assoziativer Prozesse“²⁷, die sich in „Klangfeldern“ konkretisieren. Eben das meint wohl auch Adorno, wenn er schreibt: „Schrekers Klangideal ist Musik, die Luftwurzeln treibt. Sie verleugnet Ursprung und Konsequenz, am liebsten jede eigentliche kompositorische Bestimmtheit. Was sonst über den musikalischen Zusammenhang entscheidet, entwickelnde Variation, kompositorische Logik im weitesten Sinn, wird virtuell ausgeschlossen. Das verleiht seiner Musik trotz ihres gemäßigten Materials nach einer Richtung hin einen radikalen Zug . . . Wenn ihm Aktualität gebührt, dann um solcher Momente willen . . .“²⁸.

Also wäre Schreker ein Exponent jener antiklassischen Gegenströmung der neueren Musikgeschichte, die zur Herausbildung von „Klangcollage“, „Momentform“, „offener Form“ führt? Ich meine, in entscheidenden Punkten ja, obwohl es natürlich auch konträre Tendenzen bei ihm gibt (z. B. die grundsätzlich integrativ wirkende Leitmotivtechnik). Auch Neuwirth argumentiert, von seinem Gegenstand her, vorsichtig in dieser Richtung. Die mikroskopische Analyse (Harmonik) und die makroskopische (Szenenarchitektur) führen somit zu denselben Ergebnissen. Wenn sich nun Meyerbeer hier als Vorläufer erweist – und eine Untersuchung, die den Ansatz Freses weiterführend aufnimmt und für die musikalische Analyse fruchtbar macht, würde, soviel kann hier gesagt werden, den Beweis dafür erbringen –, so drängt sich die weitere Frage auf, ob nicht überhaupt die Oper, gerade wegen ihrer traditionell problematischen Zwitterexistenz als einer „synthetischen“ Gattung (wir können auch sagen: als „Gesamtkunstwerk“), besonders günstige Voraussetzungen für die Entstehung und Weiterentwicklung solcher Tendenzen bot.

27 Neuwirth, a. a. O., S. 215.

28 Adorno, a. a. O., S. 187.

Mir erscheint das als sehr wahrscheinlich, und es ist merkwürdig, daß bei Untersuchungen dieser Frage wichtige Belege aus dem Opernbereich gegenüber entsprechenden Phänomenen aus der absoluten Musik („Auflösungszonen“, „Momentformen“ etc.) bisher so wenig berücksichtigt wurden. Gerade dem Meyerbeerschen Oeuvre kommt hier eine grundlegende Bedeutung zu, sodann (trotz einiger gegenläufiger Züge) auch dem „Musikdrama“ Wagners und später eben in besonderem Maße Schreker.

Die legitime Nachfolge von „großer Oper“ und „Musikdrama“ hat als synthetische Großgattung der Film angetreten, der heute wesentliche Funktionen übernommen hat, die früher einmal von der Oper erfüllt wurden, und dessen Ästhetik in den entscheidenden Punkten eine konsequente Weiterentwicklung der Ästhetik der Oper ist (insofern diese mit dem synthetischen Charakter derselben Ernst macht). In einem wichtigen Aufsatz²⁹ hat Paul Bekker schon sehr früh, über die Betonung des theatralischen Elements hinaus, die Affinität von Schrekers Opern zum Film definiert, – eine geistlose Polemik von Schrekers Gegnern, die diesem „Kino-Kunst“ vorwarfen, geistreich ins Positive umkehrend, indem er das Kino als legitime und zeitgemäße Vollstreckerin des eigentlichen Auftrags des Theaters und der Oper apostrophiert, den diese leider meist nicht erfüllten, – eben mit der bezeichnenden Ausnahme Schreker.

Nun folgt aber daraus, daß man den Film in wesentlichen Punkten als Nachfolger der Oper ansieht, noch keineswegs, daß auch die Musik im Film dieselbe Funktion hat wie in der Oper. In den allermeisten Untergattungen des Films ist das gerade nicht der Fall. Wenn Schreker also nach Bekker auch das „*theatralische Verlangen*“ eines Publikums noch zu erfüllen imstande ist, das sich ansonsten ebendieses Verlangen damals in der Regel schon durch den Film befriedigen ließ, so bedeutet das nicht, daß er auch wirklich „mediengerecht“ für den Film zu komponieren gewußt hätte. Der einzige große Opernkomponist im traditionellen Sinne, der auch als Komponist von Filmmusik reussierte, dürfte wohl Korngold gewesen sein. Schreker selbst hat sich in seinen letzten Jahren für die Probleme des Tonfilms, wie überhaupt der technischen Medien, interessiert, auch im Hinblick auf eigene Projekte³⁰. Es ist leider nichts daraus geworden. Doch erscheint Schreker eher als einer der letzten großen Opernkomponisten, denn als – potentieller – großer Filmkomponist. Dem Neuen gegenüber wohl aufgeschlossen, sah er sich doch als Repräsentant einer zuende gehenden Epoche der Kunst. Als er im Jahre 1925 eine Umfrage des „Berliner Lokalanzeigers“ über die Zukunftsmöglichkeiten des Rundfunks beantwortete, schrieb er, nachdem er die Perspektiven von Radio, Fernsehen und Tonfilm zuvor visionär und mit Bewundern ausgemalt hatte, am Schluß: „*In einem stillen Winkel meiner Seele aber, wohin noch kein Radioklang gedrungen ist, nistet etwas wie geheime Angst. Bricht nicht die Maschine mit eisernen Fingern und geheimnisvollen Kräften nunmehr auch in unser Reich ein, in das Reich des Künstlers?*“

29 P. Bekker, *Schreker und das Theater*, in: Musikblätter des Anbruch VI (1924), 2, S. 50-53; im Folgenden vor allem S. 53.

30 Gedacht war an Opernverfilmungen. Vgl. H. Schreker-Bures, a. a. O., S. 32.

*Mechanisierung der Kunst, Entzauberung einer Gottheit, eine Blüte ohne Duft und Reif. Es mag ein Aufstieg sein, irgendwo und irgendwann ist es ein Ende – Kunst-dämmerung*³¹.

Die Schönheit der Abenddämmerung unter dem Schatten heraufziehender geheimer Angst –, das ist eine treffende poetische Umschreibung für die Welt der Schrekerschen Oper, hinter der wir wieder den Szenentopos von „Fest und Tod“ erkennen. Doch damit überschreiten wir die Grenzen unseres Themas, das auf Herkunft und ästhetische Relevanz einer formalen Kategorie beschränkt war, für deren Entwicklung das Operschaffen Schrekers ein wichtiges Bindeglied zwischen der großen Oper des 19. Jahrhunderts und den neuen „medialen“ Mischgattungen des 20. Jahrhunderts darstellt.

Zur musikalischen Konzeption und dramaturgischen Stellung des Opern- quartetts im 18. und 19. Jahrhundert

von Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

„Gleichzeitiges Singen ist unlogisch, aber schön“, vermerkt Oskar Bie im ersten, „die Widersprüche in der Musik“ behandelnden Kapitel seines Buches *Die Oper*¹. „In dem Augenblick“, schreibt er weiter, „da sich die Darsteller überhaupt darauf einlassen zu singen, was man im Leben nicht tut, sind sie den lieblichen Intrigen der Musik ausgeliefert“. Im Kern dieses Intrigenbereichs ist das Opernensemble angesiedelt, genauer gesagt, die musikalische Konstellation, bei der mehrere Personen gleichzeitig verschiedene Aussagen machen, die der Zuhörer nicht mehr separiert aufzunehmen vermag. Das Ensemble dieser Art erscheint auf den ersten Blick als eine unrealistische, primär musikalische Konzeption, die zwar ästhetisch schön sein kann, den normalen Gepflogenheiten menschlicher Kommunikation aber widerspricht. Unlogisch an ihr ist aber lediglich die von ihr verursachte zeitweilige Unterbrechung des Mitteilungsvorganges von den Akteuren auf der Bühne zum Zuhörer bzw. Zuschauer. Die Paradoxie des Ensemblesingens selbst enthüllt sich bei eingehenderer Betrachtung als eine eigene, unmittelbare Form des dramatischen Realismus. Erst das gesungene Ensemble schafft die dem Sprechdrama fremde Möglichkeit, den gleichzeitigen Gedanken mehrerer Menschen, der spontanen Reflexion und gedanklichen Replik einer Person noch während der Rede einer anderen, oder dem Aufeinandereinanderreden mehrerer agierender Personen zur Darstellung zu verhelfen. Der simultane Verlauf eines Dialogs, so absurd ein solcher erscheint, ist im Grunde eine sehr realistische, im gemeinen Leben oft nur unterdrückte Form des Gegen-

³¹ Ebda., S. 32.

¹ O. Bie, *Die Oper*, Berlin 3 u. 4/1919, S. 15.