



Aufnahme/Recording: Hamburgische Staatsoper, 24.5.-2.6.1989
Tonmeister/Recording Supervision: Helge Jöms
Toningenieur/Recording Engineer: Walter Müller
Verlag/Publisher: Universal Edition, Wien
Remastered 2013 by: Roland Rublé, Classic Sound Studio, Stuttgart
Co-Produktion Hamburgische Staatsoper, RIAS-Berlin, Capriccio

LIVE FROM HAMBURG STATE OPERA

FRANZ SCHREKER (1878-1934)

DER SCHATZGRÄBER

Oper in einem Vorspiel, vier Akten und einem Nachspiel

Opera with a Prologue, 4 Acts and an Epilogue

Text: Franz Schreker

- Gesamtaufnahme / Complete Recording -

Elis

Els

Der König / King

Der Narr / Fool

Der Vogt / Bailiff

Albi

JOSEF PROTSCHKA

GABRIELE SCHNAUT

HARALD STAMM

PETER HAAGE

HANS HELM

HEINZ KRUSE

Der Wirt/Innkeeper: Carl Schultz · **Kanzler/Chancellor;** **Schreiber/Scribe:** Peter Galliard
Graf/Count; Herold/Herald: Urban Malmberg · **Junker/Young Nobleman:** Franz Ferdinand Nentwig
Magister/Schoolmaster: Ude Krekow · **Schultheiss/Mayor:** Dieter Weller

CHOR DER HAMBURGISCHEN STAATSOOPER

(Einstudierung / Chorus Master: Jürgen Schulz)

PHILHARMONISCHES STAATSORCHESTER

GERD ALBRECHT (*Dirigent / conductor*)

Co-Produktion Hamburgische Staatsoper, RIAS-Berlin, Capriccio

©+© 1989 / 2013 CAPRICCIO, 1010 Vienna, Austria

Made in Austria
www.capriccio.at

CD 1

Vorspiel / Prologue

- [1] „Was sagst du dazu?“ / „What do you say to that?“ (*König/King, Narr/Fool*) 4:51
 [2] „So hört, Herr König“ / „Then listen, king“ (*König/King, Narr/Fool*) 4:08

Erster Aufzug / Act One

1. SZENE / SCENE 1
 [3] „Lass mich!“ / „Let me be!“ (*Els, Junker / Young Nobleman*) 3:20
 2. SZENE / SCENE 2
 [4] „Ah! Und ich werd es haben“ / „Ah, ah, but I shall have it“ (*Els*) 1:50
 3. SZENE / SCENE 3
 [5] „Soll ich?“ / „Shall I?“ (*Albi, Els*) 1:37
 4. SZENE / SCENE 4
 [6] „Mein Kind, Els“ / „Els, my child“ (*Albi, Els*) 2:19
 5. SZENE / SCENE 5
 [7] „Hallo, Hallo“ 2:47
 (*Vogt/Bailiff, Schultheiß/Major, Schreiber/Scribe, Wirt/Innkeeper, Els*)
 6. SZENE / SCENE 6
 [8] „Schön' Abend, verehrte Gesellschaft“ / „A fine evening to your worships!“ 1:29
 (*Els, Vogt/Bailiff, Schultheiß/Major, Schreiber/Scribe, Wirt/Innkeeper, Els*)
 [9] „So hört meinen Sang“ / „Then listen to my song“ 5:11
 (*Vogt/Bailiff, Els, Schreiber/Scribe, Wirt/Innkeeper, Els*)
 7. + 8. SZENE / SCENE 7 + 8
 [10] „Kommt, kommt“ / „Come, come!“ 1:37
 (*Vogt/Bailiff, Schultheiß/Major, Schreiber/Scribe, Albi, Els, Chor/Chorus*)
 9. SZENE / SCENE 9
 [11] „Was will der Mann?“ / „What does the man want?“ (*Els, Els*) 3:03
 10. SZENE / SCENE 10
 [12] „Els! Els!“ (*Els, Wirt/Innkeeper, Els*) 1:14
 11. SZENE / SCENE 11
 [13] „Zu spät, nehmt ihn fest!“ / „Too late! Hold him fast!“ (*Vogt/Bailiff, Els*) 1:01

	12. + 13. SZENE / SCENE 12 + 13	
[14]	„Das werdet ihr nicht tun!“ / „You can't do that“ (<i>Els, Vogt/Bailiff</i>)	2:17
	Zweiter Aufzug / Act Two	
[15]	Vorspiel/Prelude	1:47
	1. SZENE / SCENE 1	
[16]	„Ein ödes Nest“ / „A dismal hole!“ (<i>Narr/Fool, Els</i>)	3:36
[17]	„Seht dorthin!“ / „Look over there!“ (<i>Narr/Fool, Els</i>)	4:45
	2. SZENE / SCENE 2	
	„Saht ihr den, den sie heute henken?“	
	„Have you seen the one they're hanging today?“ (<i>Chor/Chorus</i>)	
	4. SZENE / SCENE 4	
[18]	„Tibi soli peccavi“ (<i>Vogt/Bailiff, Els, Chor/Chorus</i>)	1:30
	5. SZENE / SCENE 5	
[19]	„Libera me de sanguinibus“ (<i>Vogt/Bailiff, Elis, Els, Chor/Chorus</i>)	2:28
[20]	„Wie ich lebte, so laßt mich sterben“ / „Let me die as I lived“	4:39
	(<i>Vogt/Bailiff, Elis, Els, Chor/Chorus</i>)	
	6. SZENE / SCENE 6	
[21]	„Laßt ab von dem“ / „Let him go“	4:42
	(<i>Herold/Herald, Vogt/Bailiff, Elis, Els, Chor/Chorus</i>)	
	7. SZENE / SCENE 7	
[22]	„Er kommt morgen“ / „He is coming tomorrow“ (<i>Els</i>)	2:11
	8. SZENE / SCENE 8	
[23]	„Els! Els!“ (<i>Els, Albi</i>)	3:43

CD 2

Dritter Aufzug / Act Three

	1. SZENE / SCENE 1	
[1]	„Klein war ich noch“ / „I was still little“ (<i>Els</i>)	3:44
	2. SZENE / SCENE 2	
[2]	„Els - Elis, endlich!“ / „Els - Elis, at last!“ (<i>Elis, Els</i>)	3:08
[3]	„Doch wenn ich, o Elis“ / „But if I, Elis“ (<i>Elis, Els</i>)	3:49

	3. SZENE / SCENE 3	
[4]	„Geheimnisvoll kündigt die Nacht sich an“ / „Night secretly announces its approach“ (<i>Elis</i>)	4:02
	4. SZENE / SCENE 4	
[5]	„Kein Grauen, Freund!“ / „No horror, my friend“ (<i>Elis, Els</i>)	3:34
[6]	„Ah, fühlst du's, Holde“ / „Ah, you perceive it, dearest“ (<i>Elis, Els</i>)	4:31
[7]	„Nie, nie, ich schwör's dir“ / „Never, never, I swear to you!“ (<i>Elis</i>)	6:15
[8]	„Dein! Nimm es!“ / „Yours! Take it“ (<i>Elis, Els</i>)	4:55
	Vierter Aufzug / Act Four	
[9]	Allegro con spirito	1:00
	1. SZENE / SCENE 1	
[10]	„Nun, Narr, du hast es gelöst!“ / „Now, fool, you've solved it“	5:00
	(<i>König/King, Kanzler/Chancellor, Graf/Count, Magister/Schoolmaster, Narr/Fool, Elis, Chorus</i>)	
[11]	„Wenn Majestät geruh'n zu erlauben“ / „If Your Majesty will deign to permit me“	2:47
	(<i>König/King, Kanzler/Chancellor, Elis, Chor/Chorus</i>)	
[12]	„Am Ilsenstein in uralter Zeit“ / „In Ilsenstein in ancient days“	7:21
	(<i>König/King, Kanzler/Chancellor, Graf/Count, Elis, Chor/Chorus</i>)	
	2. SZENE / SCENE 2	
[13]	„Halt, o König!“ / „Stop, sire!“ (<i>König/King, Vogt/Bailiff</i>)	2:41
[14]	„Ah! Hört auf!“ / „Ah! Stop“	1:34
	(<i>Elis, König/King, Kanzler/Chancellor, Magister/Schoolmaster, Narr/Fool</i>)	
[15]	„Dies ist die Braut“ / „This is the bride“ (<i>König/King, Narr/Fool</i>)	2:14
	3. SZENE / SCENE 3	
[16]	„Dank, Dank, Herr König“ / „Thank you, thank you, my king“ (<i>Narr/Fool, Elis, Els</i>)	2:17
	4. SZENE / SCENE 4	
[17]	„Komm, komm, mein Bräutchen“ / „Come, come, little bride“ (<i>Narr/Fool</i>)	1:33
	Nachspiel / Epilogue	
[18]	Sehr getragen	1:16
	1. SZENE / SCENE 1	
[19]	„Dank, dass Ihr kamt!“ / „Thank you for coming!“ (<i>Narr/Fool, Elis</i>)	2:43
	2. SZENE / SCENE 2	
[20]	„Els! - Wer ist da?“ / „Els! - Who is there?“ (<i>Elis, Els</i>)	4:03
[21]	„Du legst dein Köpfchen jetzt sanft zur Seite“ / „Now you'll lay your little head to one side“ (<i>Elis</i>)	4:05
[22]	„Amen! So sei's!“ / „Amen, so be it!“ (<i>Narr/Fool</i>)	1:05

DER INHALT

Die Stadt

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

Vorspiel: König - Narr

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

1. Akt: Els - Junker - Albi

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

Els - Elis - Vogt

Da kommt Elis, der Sänger herein. Er soll die Hochzeitsgesellschaft unterhalten. Seine Lieder gefallen aber

außer Els niemandem. Er schenkt ihr den Schmuck, den er in der Nähe der Leiche des Junkers gefunden hat, ohne diesen zu sehen. Jetzt wird der Mord entdeckt. Auch der Vogt will Els besitzen. Deshalb verhaftet er Elis, der ihm im Wege steht, denn Els liebt den schönen Sänger.

2. Akt: Els - Narr

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

Die Zeit

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

3. Akt: Elis - Els

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

4. Akt: Königin - Elis

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

Die Musik

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

Narr - Els

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

Der Treuebruch

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

Nachspiel: Die Einsamkeit

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

FRANZ SCHREKER

BIOGRAPHISCHE NOTIZ

Franz Schrekers Opern gehörten zu den meist gespielten Werken der Weimarer Republik. Schreker wurde 1878 als Sohn des Wiener Hofphotographen Ignaz Franz Schreker und dessen zweiter Frau Leonore von Clossmann in Monaco geboren. Nach dem frühen Tod des Vaters wuchs er in äußerst bescheidenen Verhältnissen in Wien auf, wo er bei Robert Fuchs Komposition studierte. Seinen ersten Durchbruch verdankte er dem Auftrag, die Musik zur Pantomime *Der Geburtstag der Infantin* zu komponieren, welche die Tänzerin Grete Wiesenthal 1908 zur Eröffnung der von Gustav Klimt veranstalteten Kunstschau aufführte.

Etwa gleichzeitig gründete Schreker den Philharmonischen Chor, mit dem er neben anderen zeitgenössischen Werken Schönbergs Gurrelieder (1912) zur Uraufführung brachte.

Hier lernte er auch die Sängerin Maria Binder kennen, die er 1909 heiratete und die später als Interpretin der Hauptrollen seiner Werke bekannt wurde.

Am 18.8.1912 wurde in Frankfurt *Der ferne Klang*, seine erste große Erfolgsoper, uraufgeführt; im gleichen Jahr wurde er auf einen Lehrstuhl für Komposition an die Wiener Musikakademie berufen. 1913 erfolgte die Uraufführung der Oper *Das Spielwerk und die Prinzessin* (Wien und Frankfurt). 1918 entwickelte sich anlässlich der Frankfurter Uraufführung der *Gezeichneten* eine enge Freundschaft mit dem Musikkritiker Paul Bekker, der sein wichtigster publizistischer Vertreter wurde und eine viel gelesene Studie über sein Œuvre verfasste (*Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper, Berlin 1919*).

Am 21.1.1920 wurde *Der Schatzgräber*, Schrekers populärstes Werk, in Frankfurt uraufgeführt; kurz darauf übernahm er die Direktion der Berliner Musikhochschule. Seine späteren Opern (*Irrelohe*, Köln 1924; *Der singende Teufel*, Berlin 1928; *Der Schmied von Gent*, Berlin 1932) waren weitaus weniger erfolgreich. Nationalsozialistische Intervention verhinderte 1933 die in Freiburg geplante Uraufführung des *Christophorus*; bereits zuvor musste Schreker die Direktion der Hochschule niederlegen. Ende 1933 verlor er auch seine Stelle als Kompositionslehrer an der Preußischen Akademie der Künste. Wenig später erlitt er einen Schlaganfall, an dessen Folgen er am 21.3.1934 verstarb.

EINE OPER FÜR DIE REPUBLIK: "DER SCHATZGRÄBER"

"Ende der Oper. 12. November 1918 (am Tage der Ausrufung der Republik Deutschösterreich und dem Anschluss an das Deutsche Reich)".

Diesen Satz schrieb Schreker unter das Partiturautograph seines *Schatzgräber*, eines Werkes, das er während der Kriegsjahre für die künftige Republik komponiert hatte. (Die Forderung nach Überwindung des habsburgischen Vielvölkerstaates und einer Vereinigung Österreichs mit Deutschland war eine genuin republikanische Position und wurde von allen Parteien einstimmig verabschiedet.)

Tatsächlich sollte der *Schatzgräber* eine der meist gespielten zeitgenössischen Opern der Weimarer Republik werden: Zwischen 1920 - dem Uraufführungsjahr - und 1932 sind 385 Vorstellungen in 50 verschiedenen Städten nachgewiesen; vergleicht man diese Zahlen etwa mit den 166 Aufführungen die

Alban Bergs *Wozzeck* von 1925 bis 1936 an 29 Bühnen erfuhr, so belegt diese Statistik die Popularität von Schrekers Oper deutlich genug.

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

Franz Schreker hat fast ausschließlich Opern geschrieben - eine im 20. Jahrhundert einigermaßen

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

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

Daneben werden wie in Wagners Bühnenwerken bestimmte tonale Zentren als klangliche Chiffren unterschiedlicher Bedeutungsebenen genutzt: So bezeichnet der Ton *cis* die Sphäre der Illusion - der Welt des Schatzes -, während der Ton *d* für die Gegensphäre des realen Lebens steht.

So unzweideutig sich der *Schatzgräber* in die Tradition des Wagnerschen Musikdramas - insbesondere des *Tristan* - stellt, so augenfällig unterscheidet er sich in dramaturgischer Hinsicht von diesem. Schrekers Dramaturgie beruht auf der Unmittelbarkeit des Theatereffekts. Sie ist daher enger mit der Dramaturgie der Oper verwandt, die ihre Wirkung aus der expressiven Emphase des szenischen Augenblicks bezieht, als mit der des Musikdramas, die durch eine episch-reflexive Tendenz bestimmt ist. Mit der traditionellen Operndramaturgie verbindet den *Schatzgräber* auch, dass der Wechsel der Situationen im Wechsel der Personenkonstellationen sinnfölig wird: Die dramaturgisch relevante Handlung entfaltet sich also weniger in Dialogen - diese sind häufig irrelevant - als in szenischen Konstellationen. (Als Gegenbeispiel sei wiederum *Tristan* erwähnt, der mit einer einzigen Konstellation auskommt und in dem die sich im Wechsel der Situationen manifestierende äußere Handlung gegenüber der inneren verblasst.)

Im Juni 1918, also zu Beginn der zweiten Kompositionsphase des Werkes, schrieb Schreker einen Text für den Almanach der Frankfurter Bühnen, aus dem hervorgeht, dass er eine

Neubegründung der Gattung der Oper durch die Musik anstrebe. ("Oper oder Musikdrama in einer Art Reinkultur. Überbrückung des leidigen Zwiespaltes, der das Problematische der Kunstform Oper ausmacht" etc.) Diese erklärte Absicht Schrekers manifestiert sich im *Schatzgräber* in eben jenem Eingreifen der Musik als Metaebene der Handlung, welches die dramatische Entwicklung in Gang setzt.

Paradox erscheint hierbei zunächst, dass die Legitimation der Oper erfolgt, indem eines ihrer herkömmlichen Dramaturgieprinzipien auf den Kopf gestellt wird: Ist die musikalische Emphase der Operarie dramaturgisch als affektive Reaktion auf die Verstrickung der singenden Figur motiviert, so ist in Schrekers *Schatzgräber* das Erklängen der Balladen selbst der zentrale dramatische Impetus, der erst Verstrickung bewirkt. Gerade die Balladen des *Schatzgräber* fügen sich nicht der dramaturgischen Funktion der alten Operarie, hierin unterscheiden sie sich übrigens von den Monologen der Figuren. Sie sind nicht Affektausdruck des Protagonisten, sie greifen vielmehr auf ein anderes Dramaturgieprinzip der Operntradition zurück, welches die Musik als Ausdruck des Wunderbaren legitimiert. Die metaphysische Macht aber, die mit der sozial determinierten Realität der Bühnenhandlung in Konflikt gerät und so das musikalische Drama bestimmt, ist die Musik selbst.

Was er erstrebe, schreibt Schreker, sei "volle Deutlichmachung der Beziehungen der Musik zum Drama durch Vereinfachung des Stils, durch Plastik des Ausdrucks in Wort und Ton, also: restlose Verschmelzung der beiden Hauptfaktoren des musikalischen Dramas unter weitgehender Heranziehung des malerischen Elements".

Musikalisch begründete Eintrittsdramaturgie, Vereinfachung, Plastik des musiktheatralischen Ausdrucks, multimediale Szenengestaltung und Massenwirksamkeit der Tableauszenen wurden von Paul Bekker, dem wichtigsten Kritiker der Weimarer Republik, als Ausdruck eines funktionalistischen und die Metaphysik des Musikdramas überwindenden Theaterkonzeptes gedeutet. Hierin sah Bekker, dessen republikanische Einstellung durch das Kriegserlebnis geprägt worden war und seinem musiksoziologischen Entwurf "Das deutsche Musikleben" (1916) zugrunde lag, einen musikalischen Neubeginn, der dem politischen angemessen war. Die auf irrationalen Mitvollzug ausgerichtete Dramaturgie des Werkes nämlich basiert auf der Aufhebung der ästhetischen Distanz zwischen Hörer und Werk.

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

Matthias Brzoska

SYNOPSIS

The town

The opera is sewt in legendary mediaeval times. Its composition was begun during the notorious "hungry winter" of the war years 1916/17, and completed on the day of the proclamation of the republic in Vienna.

Prologue: King - Fool

The queen is ill because the magic jewels that lend her beauty and fertility have disappeared. The king urgently needs an heir. All attempts to replace or regain the jewels have come to nothing. He therefore asks the Fool to help. The Fool knows about Elis, a remarkable treasure-seeker, who travels the land as a wandering minstrel. His magic lute points out all hidden treasure to him. As a reward, the Fool himself is to receive a wife.

Act 1: Els - A young nobleman - Albi

Els is to be married off by her father, the landlord of a tavern: she is to wed the brutal but rich young nobleman whom she loathes. She therefore has him murdered on the eve of the wedding, just like her earlier woovers, by Albi, her servant. Before that, however, he must procure for her, as a bridal gift, an ornament of the queen's from a fence. The ornament is to lend her everlasting beauty.

Els - Elis - The bailiff

Elis, the minstrel, enters: he is to entertain the wedding party, but his songs please no one except Els. He presents her with the ornament he has found near the corpse of the young nobleman, without seeing this. Now the moon becomes covered

over. The bailiff wants to possess Els: he therefore arrests Els, who stands in his way, for Els has fallen in love with the young minstrel.

Act 2: Els - Fool

Els is to be hanged. Then Els encounters the king's fool, who has been vainly searching for the minstrel. The Fool promises to save Els, although he too has fallen in love with Els and she now can not be taken as his wife.

The time

Els is to sing a last ballad at the gallows in order to gain time. His song is so provocative, however, that the spectators call for sentence to be carried out immediately. Only at the last moment is the king's messenger able to stop the execution. When Els learns that Els is to search for the ornament, she is horrified, for he will find it with her and expose her. She therefore instructs Albi to steal the lute which reveals treasure to him.

Act 3: Els - Els

Els waits for Els, who is in despair because without the lute he cannot carry out his task. But in a night of love Els shows herself to him in the full beauty of the jewels. Out of love she hands over the jewellery to him. She asks only one thing of him: never to ask her about their provenance and always to trust her. Will he meet the demands of her love?

Act 4: Queen - Els

The queen has recovered her jewellery: the court therefore holds a magnificent celebration. But Els is broken-hearted.

The music

Els has to explain how he found the jewels. Instead, he sings a ballad, whose music reminds him of his wonderful night of love with Els. Enraged, he demands that the queen's jewels be given back.

Fool - Els

Then the bailiff intervenes. He has arrested Albi and extorted a confession under torture. He demands the immediate execution of Els. But the Fool reminds the king of his promised reward: he chooses Els as his wife and so saves her from the scaffold.

The breach of faith

Els implores Els to forgive her crimes, but he turns away from her in silence.

Epilogue - Loneliness

Els is dying. Only the Fool has remained with her. He fetches the minstrel, and Els sings a last ballad at least to ease Els's death. All his art has failed.

FRANZ SCHREKER BIOGRAPHICAL NOTE

Franz Schreker's operas were among the most played works of the Weimar Republic. Schreker was born in Monaco in 1878 as the son of the Vienna court photographer Ignaz Franz Schreker and his second wife Eleonore von Clossmann. After his father's early death he grew up, initially in extremely indigent circumstances, in Vienna, where he studied composition with Robert Fuchs. He owed his first breakthrough to the commission to com-

pose music for the pantomime *Der Geburtstag der Infantin*, which the dancer Grete Wiesenthal performed in 1908 at the opening of the exhibition organised by Gustav Klimt. At about the same time, Schreker founded the Philharmonic Choir, with which, along with other contemporary music, he gave the first performance of Schönberg's *Gurrelieder* (1921).

Here he also became acquainted with the singer Maria Binder, whom he married in 1909 and who later became well known as an interpreter of the leading roles in his works. On 18 August 1912 *Der ferne Klang*, his first great operatic success, received its first performance in Frankfurt: in the same year he was appointed a professor of composition in the Academy of Music. In 1913 the première in Vienna and Frankfurt of the opera *Das Spielwerk und die Prinzessin* was successful. In 1918, on the Frankfurt première of *Die Gezeichneten*, a close friendship developed with the music critic Paul Bekker, who became his most important publicist and wrote a widely-read study of his output (*Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper*, Berlin 1919).

On 21 January 1920 *Der Schatzgräber* Schreker's most popular work, had its first performance in Frankfurt: shortly afterwards he took over the direction of the High School for Music in Berlin. His later operas (*Irrelohe*, Cologne 1924; *Der singende Teufel*, Berlin 1928; *Der Schmied von Gent*, Berlin 1932) were much less successful. National Socialist intervention in 1933 prevented the planned first performance in Freiburg of *Christophorus*: already before this Schreker had had to resign as director of the Berlin Hochschule. At the end of 1933 he also lost his position as a teacher of composition at the Prussian Academy of Art. A little later he suffered a stroke, as a result of which he died on 21 March 1934.

AN OPERA FOR THE REPUBLIC: DER SCHATZGRÄBER

"End of the opera. 12 November 1918 (on the day of the declaration of the German-Austrian Republic and the union with the German Reich!)"

This sentence was written by Schreker at the close of the manuscript full score of his opera *Der Schatzgräber*, that work which he composed during the war years for the future republic. (The call for the dissolution of the multi-racial Habsburg Empire and for unification with Germany was a genuine republican position of the time, and one unanimously supported by all political parties.)

And, in fact, *Der Schatzgräber* was to become one of the most performed of all contemporary operas during the years of the Weimar Republic: in all 385 performances of the work are between 1920 - the year of the premiere - and 1932 in 50 different cities and productions. If these figures are compared with the 166 performances given to Alban Berg's *Wozzeck* between 1925 and 1936 in 29 different productions, then the popularity of Schreker's opera is to be clearly recognized.

The work was however not only Schreker's most successful opera but also his last successful opera. Its later sudden loss of popularity coincides with the change in cultural climate of the year of 1924, a change which is documented in the fine arts by the transition from Expressionism to so-called New Objectivity (*Neue Sachlichkeit*) and on the political scene by the initial phase of economic consolidation in the young Republic. Of the 385 recorded performances of the work, 354 occur in the seasons 1920 to 1924/25, with in all only 31 performances following until 1932.

Franz Schreker was almost exclusively a composer of operas - an almost singular case in the history of twentieth-century music - the reasons for which are to be found in his technique of musical composition. Schreker accepted and extended the independence of the individual harmonic (chordal) combination as a sonorous value in its own right as was first realized in Wagner's *Tristan und Isolde*.

This is programmatically formulated in the *Tristan* - quotation occurring in the Interlude of Act III of *Der Schatzgräber*. Whereas the model of a dominant tonal progression is presupposed as a syntactical foundation in the case of Wagner's *Tristan*-motive, Schreker annuls this progressional character in his quotation of the motive through the implementation of a symmetrical construction. The quotation becomes an independent sonorous event disassociated from its original musical context. As a result of this emancipation of the individual sonority, (harmony) from its syntactical function however, musical composition was deprived of the normative foundation of musical language. This accordingly effects a change in the relationship of music and scene. Whereas musical coherence in the Wagnerian music-drama is guaranteed by the tonal syntax underlying the leitmotivic structure, the music of Schreker requires an external support in the form of its theatrical realization. At the same time - as is also the case in the dramatic works of Wagner - certain tonal centres are utilized as "sonorous ciphers" for differing levels of dramatic meaning. Thus, in *Der Schatzgräber* the tone *c sharp* denotes the realm of illusion - the world of the treasure - while the tone *d* implies its opposite, the realm of reality or real life.

Just as *Der Schatzgräber* belongs beyond the slightest doubt to the tradition of the Wagnerian music drama, in particular that of *Tristan*, so clearly too does the work differ dramaturgically from the same. Schreker's dramaturgy is based upon the immediacy of the stage effect. It is thus more closely related to the dramaturgy of the opera, which derives its effect from the emphatic expressiveness of the scenic moment, than to that of the music drama, which is governed by a tendency towards epic reflectiveness. *Der Schatzgräber* is also bound to traditional opera dramaturgy through the fact that change of situation is related to the change in constellation of the figures on the stage. Action of a dramaturgically relevant kind accordingly unfolds less in dialogues - these are not seldomly irrelevant - than in scenic constellations. (In *Tristan* again, as an example of the opposite, a single constellation not only suffices for the whole but the outer action - as manifest in the change of situation - recedes in importance behind the inner action.)

In June 1918, at the time of the beginning of the second phase of the composition of *Der Schatzgräber*, Schreker wrote a text for the Almanac of the Frankfurt Opera, in which it is stated that he was striving for a new foundation of the genre opera through music. ("Opera or music drama in a manner of pure form, the bridging of the unhappy contradiction which is basic to the problem of opera as an art-form" etc.) This intention as indicated by Schreker manifests itself in *Der Schatzgräber* in just this intervention of the music as a meta-level of the dramatic action, setting dramatic development in motion.

It may at first sight appear paradoxical that the legitimization of opera results from one of its traditional dramaturgical principles being turned upside-down. If, normally, the emphatic musical

nature of the opera aria is motivated dramaturgically as an emotive reaction to the dramatic complication of the singing figure, the ballads in the case of *Der Schatzgräber* themselves effect the central dramatic impetus which first leads to such complication. It is above all else the ballads of *Der Schatzgräber* which do not fit the dramaturgical function of the traditional opera aria, and where they differ too from the monologues of the figures in the opera. They are not emotive expressions of the protagonist, but instead refer back to another dramaturgical principle belonging to the tradition of opera, where music is legitimized as an expression of the wonderful.

Metaphysical might, which comes into conflict with the socially determined reality of action on the stage and accordingly directs the musical drama, is however music itself. It was his intention, Schreker wrote, "to make the relationship of music to drama fully comprehensible through a simplification of style and through a plasticity of expression in word and tone, that is: the complete fusion of the two principle factors of the musical drama by means of a maximal inclusion of the scenic element".

Dramaturgical initiative centred in music, simplification, plasticity of musical-theatrical expression, multi-medial scenic design and the mass-effect of tableau scenes were elements characterized by Paul Bekker, the most important music critic of the Weimar Republic, as representative of a functionalistic theatrical conception concerned with overcoming the metaphysics of the Wagnerian music-drama. Bekker, whose republican approach had been influenced by his experience of war and which underlined his musical-sociological vision as expressed in *Das deutsche Musikleben* (1916), envisaged a new musical beginning of a politically relevant kind. The underlying dramaturgy of *Der*

Schatzgräber, which presupposes an irrational form of comprehension, is in fact based upon an annulment of the aesthetic distance between work and listener. Contrary, for instance, to Richard Strauss's *Die Frau ohne Schatten* - composed at the same time and related in point of *sujet* to *Der Schatzgräber* - the crisis of this conception of art is fact thematized in Schreker's opera.

Theatrical illusion is unmasked and - consequently - robbed of its claim to metaphysical truth. Theatrical suggestion becomes an end to itself. The failure of the work of art is nevertheless represented as the failure of the musician, Elis. Schreker thus rejected the ideology of *Handwerk* (handicraft), which developed during the later twenties, in advance of this ideology being first formulated.

Matthias Brzoska