

JANINE ORTIZ

Nun ist
alles beim
Teufel

FRANZ SCHREKERS
SPÄTE OPERN



et+k

edition text+kritik

Janine Ortiz ist Musikwissenschaftlerin mit Schwerpunkt modernes und zeitgenössisches Musiktheater sowie Dramaturgin mit besonderem Interesse an spartenübergreifenden Inszenierungen. Sie promovierte über die späten Opern Franz Schrekers, publizierte Bücher und Essays über das Schaffen des Komponisten und begleitete mehrfach Inszenierungen und Einspielungen seiner Werke.

»Nun ist alles beim Teufel«

Franz Schrekers späte Opern

Janine Ortiz

et+k

edition text + kritik

Mit freundlicher Unterstützung der Franz Schreker Foundation.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-86916-563-9

E-ISBN 978-3-86916-993-4

Umschlagentwurf: Ramona Südbrock

Umschlagabbildung: Ramona Südbrock unter Verwendung einer Bleistiftzeichnung aus Franz Schrekers Skizzenheft zum »Singenden Teufel«, Musiksammlung der österreichischen Nationalbibliothek, Franz Schreker Fonds, F3.Schreker.74.mus

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2017
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz
Druck und Buchbinder: Vereinigte Druckereibetriebe Laupp & Göbel GmbH,
Robert-Bosch-Straße 42, 72810 Gomaringen

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 7

I **Der singende Teufel** 15

- 1 Komponist in der Krise 17
- 2 Historische Hintergründe 33
- 3 Die Orgelbewegung der 1920er Jahre 43
- 4 Die Uraufführung des »Singenden Teufels« 48
- 5 Erster Aufzug 60
- 6 Zweiter Aufzug 79
- 7 Dritter Aufzug 94
- 8 Vierter Aufzug 113

II **Christophorus** 133

- 1 Eine moderne Legende 135
- 2 Spiel im Spiel 157
- 3 Vorspiel 162
- 4 Erster Akt 174
- 5 Zweiter Akt 210
- 6 Nachspiel 239

III **Der Schmied von Gent** 249

- 1 Eine Volksoper für düstere Zeiten 251
- 2 Ulenspiegel 257
- 3 Stilpluralismus und Synthese 264
- 4 Operschreck 267
- 5 Fassung letzter Hand 275
- 6 Erster Akt 277
- 7 Zweiter Akt 303
- 8 Dritter Akt 325

Inhaltsverzeichnis

Schluss 347

Die Tragödie des Lebens – und wie man sie aushält 349

Literaturverzeichnis 365

Bildnachweis 381

Register 383

Einleitung

Franz Schreker zählt zu den herausragendsten Komponistenpersönlichkeiten des frühen 20. Jahrhunderts. Er komponierte hauptsächlich für das Musiktheater, und wie viele andere geriet er infolge des Zweiten Weltkriegs in Vergessenheit. Doch sieben seiner acht abendfüllenden Bühnenerwerke sowie die Jugendoper »Flammen« wurden seit der Jahrtausendwende mehrfach und an exponierter Stelle wieder gegeben.¹ Diverse Einspielungen trugen ebenfalls dazu bei, dass sein Name dem aufgeschlossenen Operngänger mittlerweile wieder ein Begriff ist.

Während sich insbesondere »Der ferne Klang« und »Die Gezeichneten« ihren Platz im Repertoire zurückeroberten, führten die späten Opern lange Zeit ein Schattendasein: »Der Schmied von Gent« wurde 2010 von Ansgar Weigner in Chemnitz unter der musikalischen Leitung von Frank Beerermann inszeniert. Kirsten Harms führte 2002 bei »Christophorus« in Kiel Regie, die musikalische Leitung hatte Ulrich Windfuhr. Beide Inszenierungen sind als Einspielung beim Label »cpo« erschienen. Das vielbeachtete »Bielefelder Opernwunder« unter Dirigent Rainer Koch und Regisseur John Dew liegt bereits einige Zeit zurück – damals wurden u. a. Schrekers »Irrelohe« (1985), »Der singende Teufel« (1989) sowie »Der Schmied von Gent« (1992) in Szene gesetzt. Und unter der musikalischen Leitung von Rolf Reuter und der Regie von Erhard Fischer brachte die Berliner Staatsoper 1981 den »Schmied von Gent« heraus. Die Uraufführung von »Christophorus« erfolgte überhaupt erst 1978 in Freiburg. Damit harrt vor allem »Der singende Teufel« einer Wiederentdeckung. Eine magere Ausbeute angesichts der sich stetig entwickelnden Schreker-Renaissance.

Mein Interesse an Franz Schreker wurde durch ein Seminar zum musikalischen Schaffen des Komponisten geweckt, das im Wintersemester 2002/03 am Musikwissenschaftlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main unter Leitung von PD Dr. Ulrike Kienzle stattfand und das von zahlreichen Aufführungsbesuchen begleitet

1 Eine Datenbank mit aktuellen Aufführungsterminen wird auf der Website der Universal Edition gepflegt: www.universaledition.com. Ein Verzeichnis aller Inszenierungen und konzertanten Aufführungen wird in der deutschen Übersetzung von Christopher Haileys Schreker-Biografie enthalten sein, die in Kürze erscheint. Christopher Hailey: *Franz Schreker (1878–1934). A Cultural Biography*, Cambridge 1993. Siehe dazu auch die Website der Franz Schreker Foundation: www.schreker.org.

war. Schrekers »Irrelohe« war das Thema meiner Magisterarbeit, die 2008 unter dem Titel »Feuer muss fressen, was Flamme gebar« erschien.² Da »Irrelohe« den Angelpunkt zwischen Früh- und Spätwerk darstellt, lag es nahe, sich von hier aus Schrekers späten Opern zuzuwenden, welche bis dahin noch keiner eingehenden Analyse unterzogen worden waren. Dank eines Stipendiums der Studienstiftung des deutschen Volkes war es mir nach Abschluss meines Studiums möglich, die entsprechenden Quellen zu erforschen: im Franz Schreker Fonds der Österreichischen Nationalbibliothek, im Verlagsarchiv der Universal Edition in der Musiksammlung der Wienbibliothek, in der Yale Schreker Collection und im Schreker-Nachlass in der Musiksammlung der Preußischen Staatsbibliothek Berlin.

Im Vergleich zu seinen frühen Musiktheaterwerken erzielten »Der singende Teufel«, »Christophorus« und »Der Schmied von Gent« zu Schrekers Lebzeiten geringere kommerzielle Erfolge. Nach dem Tod des Komponisten 1934 setzten Aufführungspraxis und Fachliteratur diesen Trend fort, indem sie sich zunächst den drei Werken »Der ferne Klang«, »Die Gezeichneten« und »Der Schatzgräber« zuwandten. Anliegen dieses Buches ist es daher, dieser Vernachlässigung entgegenzuwirken und Franz Schrekers musiktheatralisches Spätwerk erstmals in einer detaillierten Analyse zu deuten. Dabei sollen Text- und Kompositionsskizzen sowie Korrespondenzen aufgearbeitet und miteinbezogen werden.

Betrachtet man die Geschichtsschreibung der Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg betreffend das Musikleben der Weimarer Republik, erscheinen Richard Strauss und Arnold Schönberg als große Antipoden – der eine in spätromantischer Manier an der Tonalität festhaltend, der andere mit der Zwölftonmusik neue Wege suchend. Komponisten wie Erich Wolfgang Korngold, Alexander Zemlinsky, Walter Braunfels und Franz Schreker, die sich nicht leicht der einen oder anderen Seite zuordnen lassen, rückten erst in jüngerer Zeit in den Blickpunkt der Forschung. Dies überrascht umso mehr, als Zeitgenossen Schrekers in ihm einen der führenden deutschen Musikdramatiker sahen, was sich deutlich an den Erfolgen des Komponisten ablesen lässt: In den Jahren, die 1912 der Uraufführung des »Fernen Klangs« in Frankfurt am Main folgten, brachte Schreker mit »Die Gezeichneten« und »Der Schatzgräber« insgesamt drei abendfüllende Opern ins Repertoire, die bis Mitte der 1920er Jahre in allen

2 Janine Ortiz: »Feuer muss fressen, was Flamme gebar«. Franz Schrekers Oper »Irrelohe«, Mainz 2008.

Spielplänen vertreten waren. Musikschriftsteller Paul Bekker ernannte den Komponisten zum Erneuerer der deutschen Oper und begründete seine Wertschätzung ausführlich in dem viel beachteten Essay »Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper«.³ Darüber hinaus war Schreker als Gründer und Dirigent des Wiener Philharmonischen Chores, Professor an der Wiener Akademie und ab 1920 Direktor der Berliner Musikhochschule eine der einflussreichsten Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens. Unter seinen Studenten befanden sich Komponisten, Musiker und Dirigenten wie Berthold Goldschmidt, Max Brand, Alois Hába, Jascha Horenstein, Ernst Křenek, Felix Petyrek, Karol Rathaus, Arthur Rodzinski, Josef Rosenstock, Hans Schmidt-Isserstedt und Grete von Zieritz.

In den 1920er Jahren vollzog sich in den Künsten ein tiefgreifender Umbruch. Nach dem kollektiven Trauma des Ersten Weltkriegs war es kaum mehr möglich, an die Dekadenz des *fin de siècle* anzuschließen. Die neuen musikalischen Richtungen – Neue Sachlichkeit, Neoklassizismus, Neobarock, Futurismus, Konstruktivismus – strebten einen distanzierteren Blick auf die Welt an. Experimentelle Formen, Montage- und Collagetechniken sowie die Atonalität galten nun als Avantgarde. Dem stand Schrekers umstrittenes, aber etabliertes psychologisches Musiktheater diametral gegenüber. In seinen späten Opern versuchte der Komponist deshalb, die neuen Strömungen in sein Schaffen zu integrieren, und mit »Der Singende Teufel«, »Christophorus« und »Der Schmied von Gent« gelangten ihm drei höchst unterschiedliche Konzepte. Die über Jahre entwickelten Grundfesten seines Stils – die schillernde Instrumentation, die fließenden Übergänge, die Orientierung der thematisch-motivischen Arbeit an der Psyche, die Verbindung zum Gedankengut der Romantik – verleugnete der Komponist dabei nie, auch wenn er sie auf vielfältige Weisen neu interpretierte.

Seine Zeitgenossen nahmen Schreker den Wunsch nach Fusion geradezu übel, zumal der Komponist das beschleunigte Lebensgefühl der *Roaring Twenties* und den aufdämmernden Nationalsozialismus kritisch betrachtete und auch so darstellte. »Der singende Teufel« fiel 1928 an der Berliner Staatsoper durch; die Uraufführung des »Schmieds von Gent« 1932 an der

3 Paul Bekker: Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper, in: *Deutsche Bühne. Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen*, hg. von Georg J. Plotke, Frankfurt am Main 1919, S. 71–106; zugleich als Broschüre erschienen bei Schuster & Löffler, Berlin 1919; Neudruck in: *Franz Schreker / Paul Bekker. Briefwechsel*, hg. von Christopher Hailey, Aachen 1994, S. 280–313.

Städtischen Oper Berlin wurde durch nationalsozialistische Kundgebungen gestört, das Werk verschwand nach Hitlers Machtübernahme aus dem Spielplan; die Uraufführung von »Christophorus« wurde auf Druck von rechts gänzlich vereitelt. Als avancierter Künstler den Anschluss an sein Publikum zu verlieren – das war die Tragik, die Schreker aushalten musste und der er sich voll bewusst war:

Wir alle, die wir ernsthaft ringen, wollen das Gute, Schöne oder Wahre. Es schreibt keiner, von jenen die ich meine, jahrelang an einem Werk, nur mit dem Gedanken, Erfolg oder Widerspruch zu erringen. Auch ist jeder individuell geartete Künstler nur bis zu einem gewissen Grade wandlungsfähig. Entwicklung, die nur dem eigenen Selbst entspringen kann, bedeutet nicht Anpassung. Und gerade dies Letztere ist es, was die Nicht-Künstler merkwürdigerweise zu verlangen scheinen. Mit dem Worte zeitgemäß wird übler Unfug getrieben.⁴

Schreker wurde im letzten Jahrzehnt seines Lebens mehr denn je von Presse und Öffentlichkeit ob des erotischen Inhalts seiner Werke, der vermeintlich oberflächlich-schillernden Instrumentation und des angeblich mangelnden kompositorischen Gehalts angegriffen. Beschritt der Komponist neue Wege, wurde seine Stilwende stets vor dem Hintergrund der Vorurteile diskutiert, die sich gegenüber den frühen Opern gebildet hatten. Die hitzige Debatte schreckte auch vor sexuellen Diffamierungen nicht zurück, was Schreker zutiefst traf. Auch von der Generation junger Musikschaffender entfremdete sich der Komponist zusehends, da diese mit den *fin de siècle*-Aspekten seiner Kunst nichts anzufangen wussten, während er selbst den Weg in die Atonalität zwar als Lehrer förderte, als Künstler jedoch ablehnte. Nichtsdestotrotz versuchte Schreker, die Krise schöpferisch fruchtbar zu machen: Die öffentlich geäußerten Kritikpunkte überschneiden sich mit den Themen der späten Opern, in denen der Komponist die Tragödie zwischen Mann und Frau in die Suche nach einer menscheitsverbindenden Weisheitslehre auflöst, nach einer zeitgenössischen Musik strebt und sich mit dem Lehrer-Schüler-Verhältnis auseinandersetzt.

Anfang der 1930er Jahre hatte der Einfluss der Nationalsozialisten derart zugenommen, dass Schrekers Musik systematisch verbannt und als »entart-

4 Franz Schreker an einen namentlich nicht genannten Redakteur, 19. September 1923, Staatsbibliothek zu Berlin, Musiksammlung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: Nachlass 37 D 49.

tet«, kakophonisch und pervers gebrandmarkt wurde. Zum Rücktritt von seinem Amt als Direktor der Berliner Musikhochschule gezwungen, verlor der Komponist seine Pension und wurde durch ein Lehr- und Aufführungsverbot schließlich endgültig seiner Lebensgrundlage beraubt. Den Ernst der Situation erkannte Schreker zu spät, seine Auswanderungspläne ließen sich nicht mehr verwirklichen, und er starb im März 1934 in Berlin an den Folgen eines Schlaganfalls.

Nach Schrekers Tod verschwand sein Name für lange Zeit aus der Musikgeschichte. Einen letzten Hinweis auf die prominente Rolle, die er im Musikleben der Weimarer Republik gespielt hatte, gab seine Erwähnung in der Ausstellung »Entartete Musik«, die im Frühjahr 1938 in mehreren deutschen Städten gezeigt wurde.⁵ Die Opernführer der Nachkriegszeit erwähnen den Komponisten, wenn überhaupt, nur als im pädagogischen Sinne abschreckendes Beispiel, etwa für »peinlich unappetitliche Bereiche von Erotik, Lüste, gemeinste Triebe und aufgepfropfte Symbolbedeutung«.⁶ Die nationalsozialistische Kulturpolitik und ihre Nachwirkungen sind im Wesentlichen dafür verantwortlich, dass die Schreker-Rezeption lange Zeit weit hinter der Bedeutung des Komponisten zurückblieb. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, warum man nationalsozialistische Klischees in Bezug auf Schreker nach dem Zweiten Weltkrieg unhinterfragt übernahm, während die Komponisten der Zweiten Wiener Schule vergleichsweise rasch rehabilitiert wurden. Zum einen degradierte der Einfluss von Adornos Dogma vom »Fortschritt des musikalischen Materials« Werke von Schreker, Korngold und Zemlinsky zu weniger lohnenswerten Forschungsobjekten, da diese Komponisten im Gegensatz zu Schönberg, Berg und Webern den Schritt zur Atonalität nicht hatten vollziehen wollen. Zum anderen entwickelte sich aus der Zwölftontechnik ab etwa 1948 der Serialismus, womit die Zukunftsträchtigkeit der Musik

5 Ein Ausstellungsplakat mit dem Titel »Zwei jüdische Vielschreiber« zeigt Franz Schreker und Ernst Toch. Unter Schrekers Porträt steht folgender Text: »Franz Schreker war der Magnus Hirschfeld unter den Opernkomponisten. Es gab keine sexual-pathologische Verirrung, die er nicht unter Musik gesetzt hätte.« Albrecht Dümmling / Peter Girth (Hg.): *Entartete Musik. Eine kommentierte Rekonstruktion der Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf 1988, S. 133.

6 Hans Koeltzsch: Franz Schreker, in: *Der neue Opernführer*, Stuttgart 1959, S. 218. Siehe dazu Frank Reinisch: Franz Schreker im Opernführer. Zum deutschen Musiktheater zwischen den Weltkriegen und seiner Rezeption, in: *Franz Schreker (1878–1934) zum 50. Todestag*, hg. von Reinhard Ermen, Aachen 1984, S. 11–20.

Schönbergs und seiner Nachfolger erwiesen schien. Die Anhänger der Tonalität hingegen, sofern sie sich nicht wie Hindemith dem Neoklassizismus zugewandt hatten, wurden von der Forschung als »Spätromantiker« bezeichnet und von der Moderne ausgegrenzt.⁷

Was die frühen Opern betrifft, wurde Schrekers Ansehen bereits auf der Grundlage objektiver Forschung rehabilitiert und der Komponist als einer der bedeutendsten Vertreter der musikalischen Moderne ausgewiesen. Dies ist vor allem den Monografien von Gösta Neuwirth, Matthias Brzoska und Ulrike Kienzle zu verdanken.⁸ Insbesondere der Dissertation Kienzles gelang es, der Forschung neue Impulse zu geben, da sie erstmals die enge Verknüpfung von Schrekers Schaffen mit der Psychoanalyse aufzeigt und an diesem Befund die Bewertung des musikalischen Materials ausrichtet. Unverzichtbar ist zudem Christopher Haileys Schreker-Biografie.⁹

Schrekers Spätwerk ist im Hinblick auf die musikalische Analyse hingegen noch wenig erforscht. Die älteren Texte von Michael Struck-Schloen, Manfred Haedler und Gösta Neuwirth geben knappe Einblicke,¹⁰ berücksichtigen aber nicht die Entwicklungen der neueren Schreker-Forschung. Christopher Hailey rekonstruiert in seinem sehr empfehlenswerten Aufsatz »Zur Entstehungsgeschichte der Oper ›Christophorus‹« detailliert die Genese der verschiedenen Fassungen.¹¹ Hervorzuheben sind die jüngeren

- 7 Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik* (1949), Frankfurt am Main 2003, S. 38–39. Adorno widmete Schreker einen kurzen Aufsatz, in dem er jedoch kein Partiturstudium betreibt, sondern aus der vagen Erinnerung an früher Gehörtes schöpft und dementsprechend auf tradierte Klischees zurückgreift. Ders.: Schreker, in: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II* (1963), Frankfurt am Main 2003, S. 181–200. Mit Adornos Schreker-Rezeption befasst sich Ulrike Kienzle: *Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper »Der ferne Klang« und die Wiener Moderne*, Schliengen 1998, S. 42–44.
- 8 Gösta Neuwirth: *Franz Schreker*, Wien 1959; ders.: *Die Harmonik in der Oper »Der ferne Klang« von Franz Schreker*, Regensburg 1972; Matthias Brzoska: *Franz Schrekers Oper »Der Schatzgräber«*, Stuttgart 1988; Ulrike Kienzle: *Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper »Der ferne Klang« und die Wiener Moderne*, Schliengen 1998.
- 9 Christopher Hailey: *Franz Schreker (1878–1934). A Cultural Biography*, Cambridge 1993.
- 10 Gösta Neuwirth: Der späte Schreker, in: *Franz Schreker. Am Beginn der Neuen Musik*, hg. von Otto Kolleritsch, Graz 1978, S. 106–110; Michael Struck-Schloen: Wandlungen der Opernästhetik Franz Schrekers im »Singenden Teufel«, in: *Franz Schreker (1878–1934) zum 50. Todestag*, hg. von Reinhard Ermen, Aachen 1984, S. 125–146; Manfred Haedler: Naivität und Prophetie. Anmerkungen zur großen Zauberoper »Der Schmied von Gent«, in: *Franz Schreker (1878–1934) zum 50. Todestag*, hg. von Reinhard Ermen, Aachen 1984, S. 147–157.
- 11 Christopher Hailey: Zur Entstehungsgeschichte der Oper »Christophorus«, in: *Franz-Schreker-Symposion*, hg. von Elmar Budde und Rudolf Stephan, Berlin 1980, S. 115–140.

Essays von Christopher Hailey,¹² Frank Harders-Wuthenow,¹³ Eric Denut,¹⁴ Peter Franklin¹⁵ und Sherry D. Lee,¹⁶ die sich auf die geistesgeschichtlichen Hintergründe von Schrekers Spätwerk konzentrieren.

In den analytischen Betrachtungen dieses Buches werden Taktangaben mit dem Kürzel »T« versehen. Akte werden durch römische, Bilder und Szenen durch arabische Ziffern wiedergegeben. Die Partitur und der Klavierauszug von »Christophorus« weisen keine durchgängige Nummerierung auf, sondern größere Sinnabschnitte sind beziffert. So bedeutet beispielsweise II.3/7, Z 9.4 – zweiter Akt, drittes Bild, 7. Szene, 4 Takte nach Ziffer 9. »Tb« verweist auf das Textbuch. Die Orthografie der Zitate folgt den Originalen.

Ich danke der Studienstiftung des deutschen Volkes für die Studienförderung, das Postgraduierten- und Promotionsstipendium. Die finanzielle und ideelle Förderung ermöglichten das Verfassen dieser Studie. Dank auch an die Franz Schreker Foundation für ihren Beitrag zur Drucklegung. Herzlichster Dank gilt Frau PD Dr. Ulrike Kienzle für die umfangreiche Betreuung, konstruktive Kritik und viele Anregungen. Herrn Dr. Christopher Hailey, Direktor der Franz Schreker Foundation, sei für seine detailgenaue Beratung sowie für seinen Einsatz bei der Bereitstellung schwer zugänglicher Quellen gedankt. Herr Frank Harders-Wuthenow stellte seine umfangreiche Schreker-Sammlung zur Verfügung, mein

- 12 Christopher Hailey: Franz Schreker, »Christophorus« und der Weg des Anselmus Lu, in: *Christophorus*, Programmheft, Bühnen der Landeshauptstadt Kiel 2002, S. 9–16.
- 13 Frank Harders-Wuthenow: Große Zauberoper, in: *Der Schmied von Gent*, Programmheft, Bühnen der Stadt Bielefeld 1992, S. 53; ders.: Franz Schreker, in: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, hg. von Udo Berman, Stuttgart – Weimar 2000, S. 445–475; ders.: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Décadence. Zu Franz Schrekers Oper »Christophorus«, in: *Christophorus*, Programmheft, Bühnen der Landeshauptstadt Kiel 2002, S. 23–33; ders.: Franz Schreker in Berlin, in: *Franz Schreker. Grenzgänge – Grenzklänge*, hg. von Michael Haas und Christopher Hailey, Wien 2004, S. 51–59.
- 14 Eric Denut: Von der Selbstverherrlichung zur Denunziation, in: *Franz Schreker. Grenzgänge – Grenzklänge*, hg. von Michael Haas und Christopher Hailey, Wien 2004, S. 62–69.
- 15 Peter Franklin: Schreker's Decline, in: *The Idea of Music. Schoenberg and Others*, London 1985, S. 139–160; ders.: Style, structure and taste. Three aspects of the problem of Franz Schreker, in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 109 (1982–83), S. 134–146.
- 16 Sherry D. Lee: A Minstrel in a World without Minstrels. Adorno and the Case of Schreker, in: *Journal of the American Musicological Society*, 58/3 (Herbst 2005), S. 639–696.

Einleitung

hochachtungsvollster Dank dafür. Ich danke meiner Familie für ihre Geduld und Unterstützung, meiner Mutter Karin Ortiz und ihrem Mann Manfred Papenkort, meinem Vater Daniel Ortiz, meinen Großeltern Theodor und Eleonore Schmitt.

I Der singende Teufel

1 Komponist in der Krise

Am 27. März 1924 befand sich Franz Schreker im Zenit seiner künstlerischen Laufbahn. Die Uraufführung von »Irrelohe« an jenem Abend wurde als *das* Theaterereignis der Saison begrüßt. Das Ensemble der Oper Köln unter der musikalischen Leitung des jungen Otto Klemperer erntete enthusiastischen Beifall. Dennoch stürzte die Vollendung seines jüngsten Musiktheaterwerks Schreker in eine Krise, die erst nach langem Ringen in die Entscheidung münden sollte, die Komposition des »Singenden Teufels« allen anderen Entwürfen und Plänen vorzuziehen.

Die Presse reagierte zwiespältig auf »Irrelohe«: Freundlich gesinnte Kritiken, die den straffen musikdramatischen Bogen des Werkes und die gelungene Umsetzung des Librettos lobten, hielten sich die Waage mit Verriß, die über ein vermeintlich schwül-erotisches Machwerk ohne Gehalt herzogen.¹ Dass Schrekers Musiktheater Ambivalenzen auslöste, war zu erwarten gewesen. Seit der Uraufführung des »Nachtstücks« im November 1909 sah sich der Komponist wiederholt Anfeindungen ausgesetzt, die zum einen den sexualpathologischen Gehalt seiner Werke betrafen, zum anderen den angeblichen Mangel an motivischer Arbeit zugunsten eines effekthascherischen Klangzaubers.² Der sensationelle Erfolg des »Fernen Klangs«, der »Gezeichneten« und des »Schatzgräbers« hatte diese Vorurteile im Bewusstsein der Öffentlichkeit eher gefestigt anstatt ihnen entgegenzuwirken. Allzu leicht ließ man sich von erotischen Inhalten und exotischen Schauplätzen täuschen. Schrekers differenzierte Auseinandersetzung mit dem neuen Menschenbild der Psychoanalyse und dessen Umsetzung in Musik blieben den Zeitgenossen weitgehend verborgen. Stattdessen umgab eine Aura des Skandalösen den Komponisten, die den Erfolg Schrekers zwar beflügelte, eine tiefergehende Beschäftigung mit ihm und seinem Werk jedoch erschwerte.

Was die Rezeption »Irrelohes« nun grundlegend von derjenigen der vorangegangenen Opern unterschied und eine neue Ära in Schrekers Schaffen einläutete, war die ablehnende Reaktion der jüngeren Generation Musik-

1 Siehe Janine Ortiz: »Feuer muss fressen, was Flamme gebar«. *Franz Schrekers Oper »Irrelohe«*, Mainz 2008, S. 25–41.

2 Das »Nachtstück« entstand im Zuge der Arbeit am »Fernen Klang« und floss später als Zwischenspiel des dritten Aktes in die Oper ein. Die Uraufführung durch das Wiener Tonkünstler-Orchester unter Oskar Nedbal am 25. November 1909 provozierte einen Skandal. Siehe Ulrike Kienzle: *Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper »Der ferne Klang« und die Wiener Moderne*, Schliengen 1998, S. 32–34, 298–335.

schaffender. Vor seiner Berufung zum Direktor der Berliner Musikhochschule hatte Schreker als Vertreter eines avantgardistischen Musiktheaters gegolten. Seine »kämpferische Stellung zu einem in Bahnen der Tradition festgewachsenen Wiener Musik-, Konzert- und Opernbetrieb, sicherte ihm [...] die Sympathien der Jugend, die ihre Köpfe um die ungeheuren Formate der ersten Schreker-Partituren zusammensteckte«, erinnert sich Schreker-Schüler Karol Rathaus.³ Die verheerende Niederlage des Ersten Weltkriegs jedoch löste einen tiefgreifenden Paradigmenwechsel in den Künsten aus: Der Einfluss des Schönberg-Kreises wuchs, und zahlreiche neue musikalische Richtungen – Neue Sachlichkeit, Neoklassizismus, Neobarock, Futurismus, Konstruktivismus – entstanden aus dem Wunsch heraus, die Dekadenz des *fin de siècle* zu verneinen. Überdies begann der kometenhafte Aufstieg der unter dem Oberbegriff »Jazz« zusammengefassten amerikanischen Tanzmusik. Während des Krieges war an Kunst kaum zu denken gewesen, nun stürzten sich Schrekers Schüler und mit ihnen eine ganze Generation junger Musiker in eine regelrechte Stilschlacht. Musikalische Formen und Kompositionstechniken machten ebenso schnell Schule, wie sie verworfen wurden. Anhänger und Gegner äußerten sich enthusiastisch in den immer zahlreicher werdenden Printmedien, neu gegründete Festivals boten allerorten Aufführungsmöglichkeiten für zeitgenössische Musik. Grammophon und Radio brachten die Klänge ins heimische Wohnzimmer.

Dieser Wandel zog unweigerlich auch eine Neubewertung von Schrekers Werken nach sich. Bereits in einem Brief vom 13. Februar 1921 hatte Paul Höffer – ein Schüler des Komponisten, der 1948 Schrekers Nachfolge als Direktor der Berliner Musikhochschule antrat – in der Musik seines Lehrers »keine Probleme mehr« gesehen.⁴ Ein Jahr später folgte der Bruch mit Ernst Křenek und Alois Hába, denen der Komponist eine Empfehlung verweigert hatte, weil er ihre Werke für noch unausgereift hielt. Die Meisterschüler ihrerseits fassten die Musik des Lehrers als überholt auf und wehrten sich gegen den behutsamen Stilbildungsprozess, für den Schreker eintrat.⁵ In einer Notiz mit dem Titel »Aus losen Blättern« nimmt der Komponist Stellung zur aufreibenden ästhetischen Debatte jener Jahre:

3 Karol Rathaus: Franz Schreker als Lehrer, in: *Musikblätter des Anbruch*, X./3–4 (März–April 1928), Sonderausgabe: *Franz Schreker zum 50. Geburtstag*, S. 115.

4 E. H. M. von Asow: Franz Schreker im Urteil Paul Höffers, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, CXXI./11 (1960), S. 385–388.

5 Siehe Christopher Hailey: *Franz Schreker, 1878–1924. A Cultural Biography*, Cambridge 1993, S. 155–175.

In letzter Zeit werde ich auffallend oft gefragt in welchem Stil ich schreibe. Tonal, atonal, polytonal, linear, harmonisch, a-harmonisch, konstruktivistisch und weiß der Himmel was es nicht alles gibt (impressionistisch und expressionistisch sind längst abgeschaffte und veraltete Begriffe), es schwindeln einem die Sinne von dem Schwindel. Wenn ich ausweichend antworte, gibt man mir zu verstehen, dass doch gerade aus meiner Schule ein Gutteil der neuesten Errungenschaften, die Vierteltonmusik inbegriffen, hervorgegangen sein soll. Ich merk', ich merk', man verlangt nun eine Art klare Stellungnahme, künstlerisches Glaubensbekenntnis!

Hier meine Antwort: Man nehme das alles nicht zu tragisch. Das Einkleiden in Formeln, in Begriffe, in Richtungen, in Schlagworte ist gar nicht Sache der Künstler und war es nie. [...] Der junge Künstler mit echtem Talent (aus meiner Schule ist so mancher hervorgegangen) denkt zuerst gar nicht an das »wie«. Er gestaltet aus einem dunklen Drange heraus – es um jeden Preis anders zu machen. Und er hat recht.⁶

Misst man »Irrelohe«, eingedenk der ablehnenden Haltung Schrekers gegenüber kurzfristig deklarierten künstlerischen Strömungen, an den neuen Stilrichtungen der 1920er Jahre, handelt es sich mitnichten um ein rückwärtsgewandtes Werk. Die Konzentriertheit des Textbuches, die harsche Instrumentation, zunehmende Verwendung linearer Kompositionstechniken und die Aufarbeitung der traumatischen Weltkriegserfahrung entspringen unmittelbar der gewandelten Ästhetik nach dem Ersten Weltkrieg. Allerdings setzt Schreker seine Musik weiterhin psychologisch ein, d. h. als tönenden Bewusstseinsstrom der Bühnenfiguren. Auch die symbolistische Bildsprache des Textbuches sowie die Thematik der Triebverfallenheit gehen unmittelbar aus den früheren Opern hervor – das ganze also eine Synthese vor- und rückwärtsgewandter Einflüsse. »Irrelohe« erlebte nach der Uraufführung in Köln noch acht weitere Inszenierungen, darunter Stuttgart, Frankfurt am Main und Leipzig. Die Aufnahme ins Repertoire blieb jedoch aus. Wo jeder andere Komponist einen großen Erfolg für sich verbucht hätte, befürchtete Schreker, der bereits drei Musiktheaterwerke ins Repertoire gebracht hatte, den Beginn eines »Niedergangs«. Große Sorgen bereitete dem Komponisten auch die Inflation. Sie strapazierte nicht nur seine finanzielle Absicherung, sondern führte auch zu heftigen Auseinandersetzungen mit der Universal Edition, denn Schrekers

6 Franz Schreker: Aus losen Blättern, undatiertes Manuskript, ca. 1923, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Franz Schreker Fonds, Signatur: F3. Schreker.67.mus.

Vertrag war zu einer Zeit abgeschlossen worden, da man die Möglichkeit einer extremen Geldentwertung nicht hatte voraussehen können.⁷

Aus dieser angespannten Grundstimmung heraus kehrten Schrekers Gedanken zunächst zu dem 1919 entstandenen »Memnon«-Libretto zurück. Bereits im Sommer 1923, also ein Dreivierteljahr vor der Uraufführung von »Irrelohe«, waren Skizzen zu weiten Teilen des ersten Aktes entstanden.⁸ Aber schon damals hatte sich abgezeichnet, dass das Werk zum Stolperstein geraten sollte. In einem Brief vom 29. Oktober 1923 an seinen Verleger Emil Hertzka hatte Schreker eingeräumt, mit dem Material, das während seines Ferientaufenthaltes in Graal an der Ostsee entstanden war, unzufrieden zu sein: »Leider war es nichts. Was ich da gemacht habe – befriedigt mich nicht. Die Ungunst der Verhältnisse hat mich zum ersten mal wirklich gestört.«⁹ Aber nun, da die Arbeit an »Irrelohe« abgeschlossen war, konnte sich Schreker einer Auseinandersetzung mit der neuen künstlerischen Avantgarde nicht länger entziehen. So schrieb der Komponist am 4. Mai 1924 an seinen Verleger, er müsse »doch mit ganz neuen Ideen »Memnon« machen«. In demselben Brief berichtet Schreker auch von einer besonderen Lektüre: »Werfel sandte mir mit mich sehr erfreuender Widmung seinen ausgezeichneten »Verdi«. Lesen Sie ihn! Oft ist's – als hörte ich mein Schicksal – und mich selbst sprechen.«¹⁰

Franz Werfels 1924 erschienener Roman »Verdi« spielt im Jahre 1883 zur Karnevalszeit in Venedig, wo sich sowohl Giuseppe Verdi als auch Richard Wagner aufhalten. Wagners Kunst zu rezipieren stürzt Verdi in eine Schaffenskrise, denn der alternde Meister empfindet seine Musik im Vergleich zu der des »Deutschen« als überholt. Wagners Erfolg bei der Jugend scheint diesen Eindruck zu bestätigen. Den Konkurrenten in unmittelbarer Nähe

7 Siehe Christopher Hailey: *Franz Schreker, 1878–1924. A Cultural Biography*, Cambridge 1993, S. 196–225.

8 Den Stoff entlehnte Schreker der romantischen Verserzählung Graf Adolf Friedrich von Schacks »Memnon. Eine Mythe« (1885). Die Textentwürfe und Kompositionsskizzen werden im Franz Schreker-Fonds der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrt, Signatur: F3.Schreker.90.mus und F3.Schreker.153.mus. Das Libretto erschien in Franz Schreker: *Dichtungen für Musik*, Bd. 2/2, Wien – Leipzig 1921, S. 105–154. Siehe auch Janine Ortiz: »Feuer muss fressen, was Flamme gebar«. *Franz Schrekers Oper »Irrelohe«*, Mainz 2008, S. 18–24.

9 Franz Schreker an Emil Hertzka, 29. Oktober 1923, Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Verlagsarchiv Universal Edition, Signatur: 612.

10 Franz Schreker an Emil Hertzka, 4. Mai 1924, Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Verlagsarchiv Universal Edition, Signatur: 679.

zu wissen, vertieft Verdis Misere. In Form eines groß angelegten, inneren Monologs lässt Werfel die Lebens- und Schaffensstufen des italienischen Komponisten Revue passieren. Verdi steigert sich in Verzweiflung und fällt schließlich in Ohnmacht. Als er erwacht, ist er entschlossen, seinen Konkurrenten Wagner zu treffen, doch dieser ist über Nacht verstorben.¹¹ Die Haupthandlung des Romans wird durch zahlreiche Nebenfiguren bereichert, die allesamt symbolische Funktionen erfüllen. So machen gerade seine konservativen Verehrer Verdi deutlich, wie unzeitgemäß seine Musik geworden ist. Dem diametral gegenüber steht der junge deutsche Komponist Fischböck, dessen Ansichten und Kompositionen Wagner in ihrer Kühnheit noch übertreffen; sie lassen es Verdi fragwürdig erscheinen, ob seine »melodische Musik« überhaupt noch Zukunft hat. Schlussendlich überwindet der Komponist seine Krise, indem er sich von den Erwartungen seiner Umwelt lossagt. Er entwickelt einen vergleichsweise reduzierten Altersstil, indem er den »Othello« komponiert.

Schreker identifizierte sich zweifellos mit der Hauptfigur des Romans, zumal die Parallelen auf der Hand liegen: Nach der Vollendung von »Irrelohe« befand sich Schreker, wie der Verdi in Werfels Roman, auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn. Es gab kaum eine Ehre, die ihm nicht schon zuteil geworden wäre. Auch Schreker sah sich mit einer Jugend konfrontiert, die nach radikalen Neuerungen verlangte, die seinem persönlichen künstlerischen Empfinden zuwiderliefen. Wahrscheinlich stellte auch er sich die Frage, wie mit einer solchen Situation umzugehen sei. Werfels Verdi verwirft seinen »König Lear«, weil die Komposition unter den veränderten Umständen nicht gelingen kann. Schreker folgt seinem Beispiel und entschließt sich, bald nach der Lektüre des Romans »Memnon« aufzugeben. Vielleicht hoffte er, diese Entscheidung werde seine Kreativität beflügeln, ähnlich wie die des Werfel'schen Protagonisten. Ein Brief Paul Bekkers, der nur wenige Tage später, am 14. Mai 1924 eintraf, bestärkte Schreker in seinem Entschluss:

Memnon [...] scheint mir äußerst bedenklich. Ich verstehe wohl, was Sie daran lockt und doch fürchte ich dieses Buch. 1) Parallele zum Fernen Klang 2) Auffallende Parallele nicht nur im Kostüm, sondern in allen Voraussetzungen der Handlung mit Aida. 3) die Äußere Katastrophe – die Blendung – (als solche an Samson erinnernd) wird szenisch nicht ver-

11 Franz Werfel: *Verdi. Roman der Oper* (1924), hg. von Knut Beck, Frankfurt am Main 2006.

ständig. 4) der Nebenapparat der Füll- und Hilfsfiguren ist zu umfangreich, in diesen Dingen müßten wir von der alten Oper abkommen, das sind Verlegenheitssachen.¹²

Zwar gleichen sich entgegen Bekkers Behauptung »Aida« und »Memnon« vom Handlungsverlauf her nicht im Geringsten, zumindest aber spielen beide im »Alten Ägypten«.¹³ Was unerwähnt bleibt, ist die Tatsache, dass sich neben »Memnon« auch alle anderen Bühnenwerke Schrekers durch exotische Schauplätze und eine nicht von der Hand zu weisende Opulenz auszeichnen. Damit gibt der langjährige Freund und Fürsprecher Schrekers implizit zu verstehen, dass seiner Meinung nach der Komponist nun nicht mehr zur Avantgarde gehöre, sondern für eine »alte Oper« stehe, von der es »abzukommen« gelte. Eine Kritik, die sich Schreker sehr zu Herzen nahm.

Den Sommer 1924 verbrachte der Komponist in der Nähe von Trent und in Viareggio am Ligurischen Meer. Hier hoffte er, Ruhe und Inspiration für einen produktiven Neuanfang zu finden. Und tatsächlich: Nach seiner Rückkehr nach Berlin ließ der Komponist in einem Brief vom 27. September verlauten:

Das neue Buch ist in erster Niederschrift fertig – jedoch, ich habe erst Überblick, wenn ich's geschrieben vor mir sehe. Der Titel heißt nunmehr »Die Orgel oder Lilians Verklärung«, große Oper in 4 Aufzügen (11 Bildern). Aber das bleibt vorläufig noch geheim, bis ich mit der Composition beginne.¹⁴

Zunächst schien Schreker von der Qualität des neuen Textbuches, das später den Titel »Der singende Teufel« erhalten sollte, überzeugt zu sein. Er wies die Universal Edition an, eine Ankündigung im hauseigenen Magazin »Anbruch« zu lancieren.¹⁵ In den folgenden Monaten wurde es jedoch still um »Die Orgel oder Lilians Verklärung«, bis der Komponist in einem

12 Paul Bekker an Franz Schreker, 14. Mai 1924 (Nr. 68), in: *Paul Bekker / Franz Schreker. Briefwechsel mit sämtlichen Kritiken Bekkers über Schreker*, hg. von Christopher Hailey, Aachen 1994, S. 157.

13 Mehr dazu bei Christopher Hailey: *Franz Schreker, 1878–1924. A Cultural Biography*, Cambridge 1993, S. 176–177, 180–181, 195 und Janine Ortiz: »Feuer muss fressen, was Flamme gebär«. *Franz Schrekers Oper »Irrelohe«*, Mainz 2008, S. 19–21.

14 Franz Schreker an Emil Hertzka, 27. September 1924, Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Verlagsarchiv Universal Edition, Signatur: 714.

15 Eine kurze Notiz, »ein neues Werk Schrekers« ankündigend, erschien in den Musikblättern des Anbruch, VI./10 (November/Dezember 1924), S. 422.

Brief vom 21. Februar 1925 seinen Verleger mit einer überraschenden Ankündigung konfrontierte: »Im übrigen glaube ich endlich den Stil für ›Memnon‹ gefunden zu haben, auch die Arbeitslust ist wieder erwacht – ich arbeite bereits, diesmal wird's das Richtige.«¹⁶

Schrekers erneute Hinwendung zu »Memnon« belegt die anhaltende Faszination, die die Ästhetik des *fin de siècle* auf den Komponisten ausübte. Vielleicht stärkte auch der anhaltende Erfolg seiner früheren Opern Schrekers Selbstbewusstsein. In der Spielzeit 1924/25 jedenfalls füllten die mit den Aufführungen seiner Werke in Zusammenhang stehenden Reisen und Korrespondenzen den Komponisten voll aus.¹⁷ Seinem Verleger schrieb er diesbezüglich: »Ich [...] muß endlich einige Monate ungestört arbeiten. Es ist zum Verzweifeln!«¹⁸ Dass sich Schreker dennoch mit dem Umstand auseinandersetzte, nicht mehr zur Avantgarde des Musiktheaters zu gehören, dafür spricht die Tatsache, dass er »Memnon« im Frühsommer 1925 endgültig aufgab. Ein Gespräch mit Paul Bekker, der ihn bereits im vergangenen Jahr vor dem Werk gewarnt hatte, bewog den Komponisten offenbar zu seinem Entschluss. Verleger Emil Hertzka zeigte sich sichtlich erleichtert:

Sehr interessiert hat mich Ihr Gespräch mit Paul Bekker und das, was er Ihnen sagte, trifft auch meine Ansicht vollkommen. Ich habe Ihnen ja immer wieder meine Bedenken wenn auch in etwas verschleierter Weise geäußert und war betrübt, als ich sah, dass Sie sich in den ›Memnon‹-Stoff so verbeißen, daß es von mir ein gefährliches Unterfangen gewesen wäre, Ihnen die Sache zu vermiesen. Ich hoffe, daß ich also jetzt endgültig aufatmen darf und daß die Memnon-Säulen stumm bleiben.¹⁹

Obwohl er »Memnon« aufgegeben hatte, setzte Schreker die Arbeit an »Die Orgel oder Lilians Verklärung« zunächst nicht fort. Stattdessen nutzte er die Sommerferien 1925, um ein gänzlich neues Libretto zu konzipieren. In einem Brief vom 24. August machte der Komponist seinem Verleger davon Mitteilung: »Ich arbeite an einer modernen Legende Chris-

16 Franz Schreker an Emil Hertzka, 21. Februar 1925, Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Verlagsarchiv Universal Edition, Signatur: 757.

17 Siehe Christopher Hailey: *Franz Schreker, 1878–1924. A Cultural Biography*, Cambridge 1993, S. 197–198.

18 Franz Schreker an Emil Hertzka, 13. Februar 1925, Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Verlagsarchiv Universal Edition, Signatur: 755.

19 Emil Hertzka an Franz Schreker, 26. Juni 1925, Staatsbibliothek zu Berlin, Musiksammlung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: Nachlass 37 D 54.

tophorus (übrigens ohne Chor, und sehr kleines Orchester) und hoffe, daß das endlich das Richtige wird. Bitte aber zunächst, (das Buch ist noch nicht fertig), ganz geheim.«²⁰

Franz Schrekers Abschied von der Ästhetik des *fin de siècle*, die in »Memnon« noch einmal heftig aufflackerte, fiel ihm nicht leicht. Erst die ablehnende Reaktion der heranwachsenden Generation Musikschaffender, das Veto seines Verlegers Emil Hertzka und seines engen Freundes Paul Bekker bewogen Schreker dazu, größere stilistische Neuerungen in Betracht zu ziehen. Die folgenden Jahre, in denen der Komponist zwischen der Konzeption des »Christophorus« und des »Singenden Teufels« heftig schwankte, sollten geprägt sein vom mühsamen Ringen um jene Neuerungen. Was dem Protagonisten in Werfels »Verdi« in einer einzigen, rauschhaften Nacht gelingt, vollzog sich bei Schreker in Form eines langwierigen Prozesses, der von Selbstzweifeln geprägt war.

»Christophorus«, dessen Textbuch der Komponist im Sommer 1925 in einem ersten Entwurf fertiggestellt hatte, machte Emil Hertzka nicht den Anschein eines Kassenerfolgs. Der Verleger drängte auf eine grundlegende Überarbeitung, insbesondere da »Irrelohe« die Kosten für den aufwendigen Stich der Partitur nicht eingespielt hatte. Doch die unter diesen Voraussetzungen entstandene zweite Fassung hielt Schrekers eigenem Urteil nicht stand, sodass er auf Anraten seines Freundes Arnold Schönberg zur ersten Fassung zurückkehrte und diese wiederum einer Revision unterzog. Im Sommer 1926 in Brioni und in Igls in der Nähe von Innsbruck komponierte Schreker einen Großteil der Musik, doch die Saison 1926/27 brachte derart wenige Aufführungen von Schrekers Werken mit sich, dass er sich kurzfristig entschloss, »Die Orgel oder Lilians Verklärung« zuerst fertigzustellen und an die Öffentlichkeit zu geben. Das Werk erschien ihm leichter zugänglich und erfolgversprechender als »Christophorus«. »Es hängt alles von dem neuen Werk ab«, schrieb der Komponist am 22. April 1927, »ich bin mir dessen bewußt.«²¹

Schrekers Pläne, umgehend mit der Arbeit an der »Orgel« zu beginnen, zerschlugen sich jedoch. Der Komponist litt an einer nervösen Erschöpfung, sodass er seinen Italien-Aufenthalt im Frühjahr 1927 zur Erholung nutzen musste. Zurück in Berlin wagte er aufgrund seiner zeitraubenden

20 Franz Schreker an Emil Hertzka, 24. August 1925, Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Verlagsarchiv Universal Edition, Signatur: 792.

21 Franz Schreker an Hugo Winter, 22. April 1927, Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Verlagsarchiv Universal Edition, Signatur: 960.

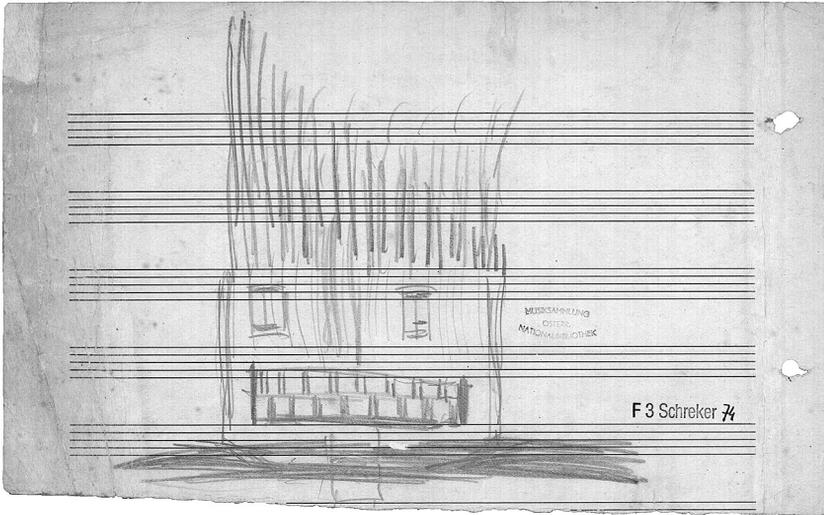


Abb. 1: Franz Schreker, »Der singende Teufel« (1928), Bleistiftzeichnung aus dem Skizzenheft des Komponisten

und kräftezehrenden Verpflichtungen an der Hochschule sowie zahlreicher Reisen nicht, mit der Komposition der Oper zu beginnen. Stattdessen beendete er die Orchestrierung seines Liederzyklus »Vom ewigen Leben« nach Gedichten von Walt Whitman. Im Sommer 1927 fand Schreker dann endlich Ruhe zum Arbeiten. In nur drei Monaten, die er in Pörtschach am Wörthersee verbrachte, vollendete der Komponist das Particell.²² Der Titel lautete nun nicht mehr »Die Orgel oder Lilians Verklärung«, sondern »Der singende Teufel«. Am 5. September erhielt Paul Bekker, der soeben zum Intendanten der Staatsoper Wiesbaden ernannt worden war und sich bereits um die Uraufführung des Werkes beworben hatte, einen enthusiastischen Brief:

Ich war fleißig. Gestern habe ich nach 3monatiger Arbeit die Reinschrift der Skizze, aus der ich die Partitur in Berlin niederschreiben werde, vollendet. Also – 4 große Akte in 3 Monaten! Es ist etwas Besonderes geworden. Ich bin endlich auf die richtige Art des Schreibens gekommen. Alles ist

22 Franz Schreker: Der singende Teufel, Kompositionsskizzen und Particell, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Franz Schreker Fonds, Signatur: F3.Schreker.152.mus und F3.Schreker.155.mus.

auf die Singstimme gestellt – jedoch an allen möglichen interessanten Sachen im Orchester, Chor ist kein Mangel. Ich bin – ehrlich gesagt – von einer großen Sorge befreit. Es ging alles besser und leichter als je.²³

Auch seinem Verleger Emil Hertzka machte der Komponist begeistert Mitteilung:

Das Werk ist heute in der Composition glänzend zu Ende geführt worden. Der 4. Akt steht den anderen nicht nach. Für mich (in 3 Monaten und 6 Tagen!) eine große Freude, zumal ich einen ganz anderen Stil gefunden habe, eine neue Art, die von meinen anderen Werken weit abweicht. Das Problem »Singstimme und modernes Orchester« glaube ich gelöst zu haben.²⁴

Nach fast fünf Jahren, in denen er mit »Memnon«, »Christophorus«, der »Orgel« und weiteren, in ihren Anfängen stecken gebliebenen Entwürfen gehadert hatte, war Schreker endlich die Fertigstellung eines Particells geglückt. Das Textbuch des »Singenden Teufels« hatte seit seiner Konzeption 1924 diverse Transformationen durchlaufen, allerdings waren diese weniger schwerwiegend als im Falle von »Christophorus« und nicht Gegenstand einer ausführlichen Korrespondenz des Komponisten. Vielmehr lassen die Textskizzen darauf schließen, dass der Verlauf und Wortlaut der einzelnen Szenen Schreker von Anfang an nahezu vollständig vor Augen stand.²⁵ Mit der Reihenfolge der Szenen und einer möglichen Rahmehandlung experimentierte der Komponist jedoch. Verschiedene Untertitel zeugen von angedachten und wieder verworfenen Schwerpunkten: Zunächst war da »Die Orgel oder Lilians Verklärung«, der erste vollständige Textentwurf, der Lilian und ihren Opfertod ins Zentrum rückt. Darauf folgte »Die Orgel oder die Visionen des Amandus Grei« (später Amandus Herz), eine Fassung, die die Handlung rückwirkend als eine Reihe von Visionen des alten Amandus wiedergibt. Die inhaltliche Parallele zu »Christophorus oder die Vision einer Oper« bewog Schreker offenbar dazu, diese Version zu verwerfen und sich für die endgültige Fassung

23 Franz Schreker an Paul Bekker, 5. September 1927 (Nr. 130), in: *Paul Bekker/Franz Schreker. Briefwechsel mit sämtlichen Kritikern Bekkers über Schreker*, hg. von Christopher Hailey, Aachen 1994, S. 235–236.

24 Franz Schreker an Emil Hertzka, 9. September 1927, Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Verlagsarchiv Universal Edition, Signatur: 1019.

25 Franz Schreker: *Der singende Teufel*, autographe Textbuch-Entwürfe, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Franz Schreker Fonds, Signatur: F3. Schreker.86.mus.

zu entscheiden, in der die Handlungsstränge der Christen und der sogenannten Heiden perfekt ausbalanciert sind. Der zunächst dafür vorgesehene Titel »Die Orgel oder die Register des Kaleidos« weist dem christlichen Pater jedoch eine hervorgehobene Stellung zu. Wahrscheinlich wählte Schreker deshalb letztendlich den Titel »Der singende Teufel«, nach der riesenhaften Orgel, die den Dreh- und Angelpunkt des musikalischen Dramas bildet.

Die Handlung ist im frühen Mittelalter angesiedelt, eine patriarchalisch-christliche Kirche sucht die matriarchalisch-naturverbundenen »Heiden« zu unterwerfen. Amandus Herz arbeitet an einer riesigen Orgel, dem Vermächtnis seines Vaters. Pater Kaleidos, der Abt des Klosters, ermutigt ihn, das Werk rasch zu vollenden, doch der junge Orgelbauer muss bald herausfinden, dass Kaleidos das Instrument seinem militanten Missionierungseifer dienstbar machen will. Lilian, ein »Heidenmädchen«, welches Amandus liebt, warnt ihn, dass der Streit mit den Anhängern der alten germanischen Götter bald seinen Höhepunkt erreichen werde. Amandus will beide Welten durch seine Musik versöhnen, und tatsächlich, als der lärmende Mob in die Kirche eindringt, bannt das Tönen seiner Orgel die Volksmassen. Doch gerade als die Heiden ergriffen vom Zauber der Musik ihre Waffen sinken lassen und auf die Knie fallen, lässt Pater Kaleidos die Wehrlosen niedermetzeln. Der gebrochene Amandus findet im Wald bei Lilian Zuflucht. Sein Versagen, die Botschaft der Versöhnung zu übermitteln, lässt ihn nicht zur Ruhe kommen. Lilian steckt die Abtei in Brand in der Hoffnung, durch ihren Freitod Amandus' Qualen zu beenden und den Frieden wiederherzustellen. Aus den brennenden Ruinen ertönen, wie aus einer anderen Welt, zum letzten Mal die silbernen Pfeifen von Amandus' Orgel, dem »Singenden Teufel«.

Ein Vergleich des Beginns des »Singenden Teufels« mit früheren Opern, etwa den »Gezeichneten«, macht deutlich, welch radikalen Wandel Schreker in seiner musikalischen Syntax vollzog.²⁶ Während die Erfolgsoper von 1918 aus dem bitonal-irisierenden, impressionistischen Klangteppich des groß angelegten Vorspiels erwächst, gibt sich der Anfang des »Singenden Teufels« äußerst karg: Amandus spielt auf einer Schnarrorgel ein nur wenige Takte dauerndes zweistimmiges, modales Bicinium – eine Kompositionsform vor allem des 16. und 17. Jahrhunderts –, woraufhin unmit-

26 Darauf weist bereits Frank Harders-Wuthenow hin: Franz Schreker in Berlin, in: *Franz Schreker. Grenzgänge – Grenzklänge*, hg. von Michael Haas und Christopher Hailey, Wien 2004, S. 54–55.

telbar die 1. Szene einsetzt. Das Gespräch zwischen Amandus und Pater Kaleidos vollzieht sich als schlichtes, vom Orchester nur durch einen Streichersatz gestütztes Rezitativ, dessen leere Quintklänge und Quartakkorde einander abwechseln. Der volle Orchesterapparat kommt im weiteren Verlauf nur in den breit angelegten sinfonischen Zwischenspielen zum Zuge, was eine höhere Textverständlichkeit und Textkomplexität ermöglicht, als dies in den früheren Opern der Fall war. Der Singstimme wird also, wie Schreker es in seiner Korrespondenz beschrieb, eine sehr prominente Rolle zugewiesen.

Walter Gmeindl bestätigt dies in seinem Essay »Die Instrumentation des ›Singenden Teufels‹«, der in der Sonderausgabe des »Anbruch« anlässlich Schrekers 50. Geburtstag veröffentlicht wurde. Gmeindl darf als ausgesprochener Kenner von Schrekers Werken gelten, er war nicht nur ein Schüler des Komponisten in Wien gewesen, sondern hatte auch den Klavierauszug für »Die Gezeichneten« und den dritten Akt von »Irrelohe« erstellt:

Auf den ersten Blick in die eben vollendete Partitur der neuen Oper wird klar, daß sich mit diesem Werk eine entschiedene und höchst bewußte Wendung im Schaffen Schrekers vollzogen hat. Ein neuer Stil auf einer neuen Basis scheint gefunden. Fraglos, daß hier Inspirationsgrundlage nicht mehr wie im »Tristan« oder in »Salome« ein quasi über die Handlung gespanntes, symphonisch frei sich auslebendes Orchester ist, auf das die Singstimmen *cantando* oder *parlando* aufgetragen werden. Hier ist primär, und zwar primär im Einfall die Singstimme: Auf große Strecken etwa ein aus der Sphäre des *parlando* in der Melodie gehobenes, breites Rezitativ darstellend, zu dem das Orchester nur das allernötigste mit wenigen knappen melodischen Linien und den sparsamsten Orchestermitteln aussagt.²⁷

Betrachtet man das Particell des »Singenden Teufels«, so notiert Schreker über weite Strecken lediglich die Singstimme und einige spärliche Stützakkorde.²⁸ Damit unterscheidet sich das Skizzenmaterial nicht von dem früherer Opern, da der Komponist für gewöhnlich zuerst eine reduzierte

27 Walter Gmeindl: Die Instrumentation des »Singenden Teufels«, in: *Musikblätter des Anbruch*, X./3–4 (März–April 1928), Sonderausgabe: *Franz Schreker zum 50. Geburtstag*, S. 105.

28 Franz Schreker: Der singende Teufel, Kompositionsskizzen, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Franz Schreker Fonds, Signatur: F3.Schreker.152.mus, F3.Schreker.155.mus.

Vorfassung der Oper anfertigte und dann die Instrumentation direkt in die Partitur notierte. Ungewöhnlich ist allerdings, dass im weiteren Verlauf des Kompositionsprozesses so wenig hinzugefügt wurde. Das Particell deckt sich streckenweise mit der fertigen Partitur. Schreker behandelt den großen sinfonischen Orchesterapparat oft kammermusikalisch, indem er die Kontraste zwischen Streicher-, Blech- und Holzbläserklang scharf hervortreten lässt und mit einzelnen Harfentönen, Streicherpizzicati und zurückhaltendem Schlagzeugeinsatz subtile rhythmische Akzente setzt.²⁹

Der Klang einer Orgel gilt aufgrund der Beschaffenheit des Instruments im Allgemeinen als unsentimental und unbestechlich, was lineare Kompositionstechniken nahelegt. Genau das Gegenteil dessen also, was Schreker in seinen bisherigen Opern perfektioniert hatte, nämlich die Kunst fließender Wechsel und geheimnisvoller Klangfarben, die sich dem Zuhörer erst durch einen Blick in die Partitur entschlüsseln. Tatsächlich wird im »Singenden Teufel« Linie statt Farbe bevorzugt. Die Orchesterzwischenstücke sind entweder auf kontrapunktische Formen wie Kanon, Fuge und Doppelfuge aufgebaut oder auf die Techniken des Ostinatos und Orgelpunkts. Der über weite Strecken kontrapunktische Satz und die häufigen modalen Wendungen scheinen den von Schreker bisher geschätzten musikalischen Ausdruck zu verneinen.

Ist »Der singende Teufel« deshalb ein Kniefall vor der Neuen Sachlichkeit? Suchte der Komponist den als »undeutsch« verschrienen impressionistischen Zug seiner Kunst zugunsten des Publikumsgeschmacks zurückzudrängen? Schrekers bisherige Opern standen ganz im Zeichen eines psychologischen Perspektivismus, der die Musik zum tönenden Bewusstseinsstrom des Einzelnen macht.³⁰ Diese Darstellungsart ist in den intimen Szenen um Amandus immer noch präsent, ansonsten wird »Der singende Teufel« jedoch von groß angelegten Massenszenen bestimmt: Die patriarchalische, vergeistigte, doch sinnenfeindliche Macht der frühchristlichen Kirche steht der matriarchalischen, im Einklang mit der Natur lebenden, doch ungezügelt Welt der germanischen Naturreligion gegenüber. Die Verschiebung des Schwerpunkts vom Individuum zur Gemeinschaft zog notwendigerweise auch eine neue musikalische Sprache nach sich, die weder einem Akt der Selbstbeschneidung noch der opportunistischen Her-

29 Siehe Christopher Hailey: *Franz Schreker (1878–1934). A Cultural Biography*, Cambridge 1993, S. 215–217.

30 Ulrike Kienzle: *Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper »Der ferne Klang« und die Wiener Moderne*, Schliengen 1998, S. 83–95.

vorkehrung von »männlich-deutschem« Potenzial zu schulden ist. Vielmehr koppelt Schreker die Wahl seiner musikalischen Mittel an die beiden Sphären seines Werkes – Christentum und germanischer Götterglauben.

Durch die gesamte Oper hindurch werden Ostinato und Orgelpunkt konsequent an die »Heiden« gebunden, während den Christen Kanon und Fuge zugeordnet sind. Besonders eindrucksvoll wird beides im dritten Aufzug verquickt, beim Sturm der Heiden auf die Kirche – eine Szene, die in ihrer Komplexität mit dem zweiten Akt des »Fernen Klangs« oder dem dritten Akt von »Irrelohe« vergleichbar ist. Die herannahenden Germanen werden durch ein Ostinato dargestellt, welches auf zwei Fernensembles verteilt ist. Den Schlaginstrumenten (Glockenspiel, Glocken, Gongs mit Piano) und Bläsern (Flöten, Klarinetten, Hörner, Trompeten, Tuba mit Trommel) hinter der Bühne stehen die massiven Klangcluster des Orchesters gegenüber. Darüber erklingen Amandus' linear komponiertes Orgelstück und zwei Chöre, die Christen und Nicht-Christen verkörpern. Es entsteht eine akustische Raumstruktur, welche die drohende Konfrontation eindrucksvoll erlebbar macht.

Das Sujet der Oper ist ganz und gar Schrekers eigenes. Die Orgel in ihrer Funktion als musikalisches Dingsymbol und Motor der Handlung ist mit dem Spielwerk, dem Memnon-Koloss, dem fernen Klang oder der Laute des Schatzgräbers vergleichbar. Die suchende Künstlergestalt Amandus Herz, die mit ihrer gesellschaftlichen Verantwortung ebenso ringt wie mit der Koexistenz von Kunst und erfüllter Liebe, ist mit Elis aus dem »Schatzgräber« und Fritz aus dem »Fernen Klang« wesensverwandt. Schreker war sich dessen von Anfang an bewusst: »Selbstverständ[lich] sind Beziehungen zu früheren Sachen da –«, heißt es in einem Brief an Paul Bekker, »aber was schadet das – es ist doch etwas anders – für die starke Bühnenwirkung aber stehe ich – wenn die Musik gelingt – überhaupt ein. Trotzdem ist das Buch keineswegs nur auf diese gestellt – etwa oberflächlich.«³¹

Die in der Romantik verwurzelte Musikästhetik des Komponisten war, wenn konsequent vollzogen, keine, von der man sich völlig distanzieren konnte. Eine Erinnerung Alma Mahler-Werfels aus der Entstehungszeit des »Singenden Teufels« belegt, dass den Komponisten das geheimnisvolle Tönen einer verstimmten Orgel weit mehr inspirieren konnte als alle Überlegungen zur Aktualität seiner Musik:

31 Franz Schreker an Paul Bekker, 15. Februar 1927 (Nr. 117), in: *Paul Bekker / Franz Schreker. Briefwechsel mit sämtlichen Kritiken Bekkers über Schreker*, hg. von Christopher Hailey, Aachen 1994, S. 226.

Schreker besuchte mich in Abbazia. Wir fuhren auf den kleinen Berg Veprinaz. Da stürzte er in das kleine Kirchlein – versuchte die alte, verstimmte Orgel, kam glückstrahlend von der Empore herunter zu mir: »Aber Klänge waren es doch!« – Und wir waren beide erwärmt von einer Musik – die keine war.³²

Wer, wie Schreker, Musik sehr ernsthaft als den Widerhall der Sphärenharmonie in der menschlichen Psyche auffasste, wie hätte der an einer um Objektivität bemühten, konstruktivistischen Kunst interessiert sein können?³³ Es würde keinen völlig neuen Schreker-Stil geben, wohl aber eine Transformation des alten – diese Einsicht hatte sich der Komponist in der Jahre andauernden Auseinandersetzung um »Christophorus« und den »Singenden Teufel« abgerungen. Eine undatierte Notiz aus Schrekers Nachlass bezeugt die erzromantische »Schrulle eines Musikanten«:

Frage:

Warum stets das gleiche Thema? Ein »ferner Klang«, ein »Spielwerk«, eine Wunderlaute, die musikhafte Umdeutung des Feuers durch die vier Spielleute in »Irrelohe«, eine Orgel, und bald – der tönende Memnon-Koloss?

Antwort:

Ich habe mir in meinen Opern eine eigene musikalische Welt erschaffen. In dieser leben und atmen, denken und fühlen all meine Gestalten. Sie agieren inmitten musikalischer Requisiten, ihr Dasein gerät unwillkürlich in eine Beziehung zu musikalischen Dingen und sie sterben, sobald die Musik verstummt. Wenn ihr wollt – die Schrulle eines Musikanten. Wenn ihr wollend seid – eine sinnvolle Art der Gestaltung des Kunstwerks »Oper«, ein Wegdrängen von allem Realen zugunsten des rein visionären musikalischen Erlebnisses.³⁴

Auf die äußerst produktiven Sommermonate des Jahres 1927, in denen der Komponist das Particell des »Singenden Teufels« vollendet hatte, folgte eine neuerliche Hochschul- und Konzertsaison, die Schrekers Aufmerk-

32 Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*, Frankfurt am Main 1973, S. 45.

33 Siehe Franz Schreker: Die Oper, wie ich sie erstrebe (1925), Manuskript, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Signatur: F3.Schreker.77.mus. Siehe Ulrike Kienzle: *Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper »Der ferne Klang« und die Wiener Moderne*, Schliengen 1998, S. 70–81.

34 Franz Schreker: Frage: Warum stets das gleiche Thema?, undatiertes Manuskript, Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: N. Mus.Nachl. 37, 11.

samkeit beanspruchte. Dennoch gelang es ihm, die Instrumentation der Oper am 23. Februar 1928 abzuschließen. Die Zahl der Aufführungen von Schrekers Werken im deutschsprachigen Raum war indessen zurückgegangen. Der Komponist gab sich trotzdem optimistisch, zum einen weil sein 50. Geburtstag am 23. März 1928 eine Flut von Glückwünschen und Ehrungen mit sich brachte, zum anderen weil die Uraufführung des »Singenden Teufels« für den 10. Dezember festgelegt worden war. Die Berliner Staatsoper sollte das Werk aus der Taufe heben, was Schreker zu der Widmung »Der Berliner Staatsoper und ihrem Leiter Franz Ludwig Hörth in Dankbarkeit« veranlasste.

Die Zeit bis zur Uraufführung verbrachte der Komponist damit, den ersten Akt eines neuen Librettos fertigzustellen, und auch der unvollendete »Memnon« lockte wieder. In einem Brief an Hans Heinsheimer, der die Bühnenabteilung bei der Universal Edition leitete, heißt es: »Nach einigen mageren Jahren können, wenn der Verlag nicht versagt, bessere kommen. Ich kann nichts tun als arbeiten im Sommer »Memnon« zu vollenden. Ein weiteres Buch »Der Erosruf« ist auf dem Wege, der 1. Akt fertig.«³⁵ Der Titel »Der Erosruf oder Harands Horn« inklusive des Untertitels »Fantasie in drei Aufzügen« macht deutlich, dass der Komponist von seiner ureigenen musikalischen Symbolik ebenso wenig Abstand zu nehmen gedachte wie von der Vorstellung einer Musikwerdung aus dem Unbewussten.³⁶ Wieder handelt es sich um ein Künstlerdrama, das die Unvereinbarkeit von erfüllter Liebe und Kunstschaffen behandelt, vor dem Hintergrund, dass der dramatische Konflikt aus der Musik selbst erwächst, aus Harands Horn nämlich, dessen Klang einen dionysischen Taumel auslöst wie zuvor »Das Spielwerk«.

Als der Sommer kam, änderte Schreker jedoch erneut seine Meinung. »Nach reiflicher Überlegung habe ich mich entschlossen«, schrieb er am 22. April 1928 an Hans Heinsheimer, »nun doch zuerst den Christophorus zu vollenden. Es liegt weit über die Hälfte Partitur *in Reinschrift* vor, was da ist, ist ausgezeichnet und ich habe keine Bedenken mehr.«³⁷ In der Zeit von Ende Mai bis Ende August, während seines Urlaubs am Bodensee, voll-

35 Franz Schreker an Hans Heinsheimer, 30. März 1928, Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Verlagsarchiv Universal Edition, Signatur: 1163.

36 Franz Schreker: Der Erosruf oder Harands Horn. Fantasie in drei Aufzügen, autographischer Textentwurf, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Franz Schreker Fonds, Signatur: F3.Schreker.95.mus.

37 Franz Schreker an Hans Heinsheimer, 22. April 1928, Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Verlagsarchiv Universal Edition, Signatur: 1195.

dete Schreker das »Christophorus«-Particell und einen Großteil der Instrumentation. In einer Postkarte vom 15. August heißt es: »*Christophorus Composition vollendet*. Partitur zu 9/5 fertig.«³⁸ Wahrscheinlich waren 5/9 gemeint.

Jegliche öffentliche Ankündigung betreffend »Christophorus« wurde vom Verlag zurückgehalten, um nicht vom »Singenden Teufel« abzulenken.³⁹ Indessen bewarb die Universal Edition die bevorstehende Uraufführung mit einer Broschüre, die eine Zusammenfassung der Handlung, einen Neudruck von Walter Gmeindls Essay über die Instrumentation der Oper sowie die von Schreker eigens verfassten »Bemerkungen zur Inszenierung des »Singenden Teufels« enthielt.⁴⁰ Zahlreiche Bühnen äußerten daraufhin Interesse, doch gaben sich die Häuser vorsichtiger als in den Jahren vor »Irrelohe«. Die Uraufführung am 10. Dezember 1928 sollte darüber entscheiden, ob das Werk in die Spielpläne aufgenommen werden würde oder nicht.

2 Historische Hintergründe

»Der singende Teufel« spielt laut der Zeitangabe, die das Personenverzeichnis ergänzt, in »Deutschland im frühen Mittelalter«. Die historische Ferne scheint auf den ersten Blick Ausdruck einer Mittelaltersehnsucht zu sein, wie sie die Dichter der Romantik pflegten, zumal die Ästhetik mancher Bühnenwerke Schrekers dem romantischen Kunstmärchen sehr nahesteht: »Der Schatzgräber« weist deutliche Parallelen zu E. T. A. Hoffmanns Erzählung »Die Bergwerke zu Falun« auf, und auch »Das Spielwerk« und »Flammen« verzichten auf konkrete geschichtliche Bezüge zugunsten märchenhafter Elemente wie Bannflüche und Zauberdinge. Ein Blick auf »Irrelohe« zeigt jedoch, dass es Schreker durchaus verstand, historisches Geschehen kritisch in seine Arbeit einzubinden. Zwar wird die Handlung der Oper von einem Erbfloch getragen, der die Grafen von Irrelohe dazu zwingt, einem sexuellen Rausch anheimzufallen, jedoch spielt das Werk im 18. Jahrhundert. Das Zeitalter der Aufklärung evoziert

38 Franz Schreker an Hans Heinsheimer, 15. August 1928, Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Verlagsarchiv Universal Edition, Signatur: 1294.

39 Siehe Brief von Hans Heinsheimer an Franz Schreker, 18. August 1928, Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Verlagsarchiv Universal Edition, Signatur: 1295.

40 Zu Franz Schrekers Oper »Der singende Teufel« (= *Musik der Gegenwart*, vol. XI), Broschüre der Universal Edition, Wien 1928.

die Vorherrschaft der Vernunft und bildet somit einen scharfen Gegensatz zur märchenhaften Symbolik des durch und durch irrationalen Irrelohe-Fluches. Auch verarbeitet das Werk deutlich das kollektive Trauma des Ersten Weltkriegs.⁴¹ Die zeitgenössische Kritik und frühe Forschung hatten es Schreker aber lange Zeit nicht zugetraut, über den Rahmen einer »Märchenoper« hinauszuwachsen, was die intellektuelle Basis seiner Werke und die dazugehörige Quellenarbeit betraf. Tatsächlich war der Komponist in seiner Jugend dazu gezwungen gewesen, sich auf einen Realschulabschluss zu beschränken, wegen der geringen finanziellen Mittel seiner alleinerziehenden Mutter.⁴² Wie sein späterer Freund Arnold Schönberg empfand Schreker dies als Mangel, dafür sprechen die teilweise erhaltenen Bestände seiner Bibliothek, die den Komponisten als Leser mit breit gefächerten Interessen ausweisen. Literarische Werke bilden den Schwerpunkt der Sammlung, aber es finden sich nicht wenige philosophische, historische und insbesondere religionsbezogene Schriften.⁴³

Schreker trug seine autodidaktisch erworbene Bildung jedoch ebenso wenig nach außen wie die sein künstlerisches Werk betreffenden theoretischen Reflexionen. Auch Informations- und Inspirationsquellen legte er nur selten offen. Dies hatte unter anderem zur Folge, dass Musikschriftsteller Paul Bekker, obwohl eng mit dem Komponisten befreundet, Schreker in seinen Kritiken und Schriften zusehends zu einem aus der Naivität heraus schaffenden Künstler stilisierte, zur »primitiven Erscheinung, die außerhalb des ästhetischen Bildungsklimas der Gegenwart steht«.⁴⁴ Dabei war es gerade Bekker gewesen, der mit seinem einflussreichen Essay »Studie zur Kritik der modernen Oper« zuerst auf die Komplexität des Schreker'schen Œuvres aufmerksam gemacht hatte.⁴⁵

41 Siehe Janine Ortiz: »Feuer muss fressen, was Flamme gebar«. *Franz Schrekers Oper »Irrelohe«*, Mainz 2008, S. 55.

42 Christopher Hailey: *Franz Schreker (1878–1934). A Cultural Biography*, Cambridge 1993, S. 11.

43 Christopher Hailey: Unpacking Schreker's Library, in: *Franz Schrekers Bibliothek*, hg. von Dietmar Schenk, Berlin 2005, S. 11–14, 39–42.

44 Paul Bekker: Franz Schrekers »Irrelohe«. Uraufführung am 27. März im Kölner Opernhaus, in: *Anbruch VI/4 (1924)*, S. 131; Neudruck in: *Paul Bekker / Franz Schreker. Briefwechsel mit sämtlichen Kritiken Bekkers über Schreker*, hg. von Christopher Hailey, Aachen 1994, S. 383.

45 Paul Bekker: Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper, in: *Deutsche Bühne. Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen*, hg. von Georg J. Plotke, Frankfurt am Main 1919, S. 71–106; zugleich als Broschüre erschienen bei Schuster & Löffler, Berlin 1919 (Neudruck in: *Paul Bekker / Franz Schreker. Briefwechsel mit sämtlichen Kritiken Bekkers über Schreker*, hg. von Christopher Hailey, Aachen 1994, S. 280–313). Zur

Wenn also die Frage nach den geschichtlichen Bezügen des »Singenden Teufels« und deren Verbindung zur Bühnenhandlung aufgeworfen wird, dürfen dem Komponisten profunde Kenntnisse nicht von vornherein abgesprochen werden. Stattdessen sollte auch bei spärlicher Beweislage von einer möglichen Beeinflussung ausgegangen werden.

Ein Blick auf die Missionsgeschichte Europas legt nahe, in den irischschottischen Wandermönchen des 7. Jahrhunderts das Vorbild für die Figur des Pater Kaleidos zu sehen. In den Jahren 498/499 n. Chr. markierte die Taufe des germanischen Königs Chlodwig I. den ersten Schritt in Richtung eines christlichen Europas, denn sie leitete die Katholisierung des Frankenreiches ein. Jedoch hingen die Völker nordwestlich der alten Limesgrenze zunächst weiterhin Odin und nicht Christus an. Missionierungsversuche scheiterten, da der Konfessionswechsel des Herrschers nur bedingt eine Christianisierung der Bevölkerung nach sich zog.⁴⁶ Die Möglichkeit eines tiefgreifenden Wandels hing nicht zuletzt davon ab, ob nur der Name des angerufenen Gottes ausgetauscht worden war oder ob sich das Denken und Handeln der Bekehrten tatsächlich veränderte. So mussten andere aktiv werden, und das waren die besagten Iren, Schotten und Angelsachsen, die von den Randgebieten Europas kommend die Christianisierung des Kontinents vorantrieben.

Mit seinen historischen Vorbildern teilt Pater Kaleidos in erster Linie einen aus heutiger Sicht als fanatisch zu bezeichnenden Missionierungswillen. Fragt man nach den Gründen für die daraus resultierenden, megalomanischen Leistungen der Mönche, so muss in erster Linie die Beschaffenheit der Kirchen ihres Heimatlandes angeführt werden. Entsprechend dem dezentralen politischen Ordnungsgefüge der irischen Clans stellte sich die irische Kirche als eine Konföderation von Mönchsgemeinschaften dar, deren Entwicklung vom Kontinent abgeschnitten war. Die Gemeinden hielten ihrem jeweiligen Kloster und dessen Gründungsheiligen die Treue, folglich waren die Äbte, nicht die Bischöfe die religiösen Leitfiguren der Iren. Ihr asketisches Leben diente als Vorbild für die in den Klöstern praktizierte Buße, welche in sogenannten Bußbüchern festgehal-

Rezeption des Essays siehe Christopher Hailey: *Franz Schreker (1878–1934). A Cultural Biography*, Cambridge 1993, S. 79–112; sowie Ulrike Kienzle: *Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper »Der ferne Klang« und die Wiener Moderne*, Schliengen 1998, S. 38–42, 49.

46 Eugen Ewig: Chlodwig I., in: *Lexikon des Mittelalters* (Bd. 2), München 2002, Sp. 1863–1868.

ten wurde. Akribische Listen legten die Kompensationen fest, die ein Christ für seine Sünden zu erbringen hatte, wobei die Verbannung aus dem Clan oder von der Insel als schärfste Maßnahmen galten. Ab 590 begannen einige Mönche, in ihrem Eifer den Verlust der Heimat freiwillig auf sich zu nehmen und das Evangelium auf dem Kontinent zu predigen. Columban der Jüngere, Gallus, Bonifatius und Kilian – um nur einige der herausragendsten Persönlichkeiten zu nennen – förderten die Christianisierung Mitteleuropas und gründeten zahlreiche Klöster.⁴⁷ Die Radikalität, mit der sie dabei voringen, rührte im Wesentlichen von ihrem Verständnis der Buße her, die als Strafe, nicht als bessernde oder heilende Maßnahme aufgefasst wurde. Frömmigkeit war zählbar und der Wunsch nach Erlösung groß. Unter den Missionaren befand sich auch ein Mönch namens Amandus (um 600–676/684), der Belgien christianisierte und Schreker zum Namen seines Protagonisten inspiriert haben mag.

Pater Kaleidos, der den überwältigenden Klang des »Singenden Teufels« in den Dienst seiner Missionsarbeit stellt, ist insofern kein Einzelfall, als sich zahlreiche historische Begebenheiten nachweisen lassen, die die Vorliebe der Mönche für Aufsehen erregende Gottesbeweise belegen. Beispielsweise befahl der angelsächsische Mönch Wynfret Bonifatius 723 die Fällung der Donareiche in Geismar, um die dort lebenden »Heiden« von der Macht Gottes zu überzeugen und eine Kirche auf dem germanischen Heiligtum zu errichten.⁴⁸ Missionsarbeit war gemäß ihrem Selbstverständnis eine konfrontative Kulturbewegung, die abweichende Denkweisen ausschloss. So verweist auch die Tatsache, dass die heimtückische Ermordung der Alardis-Anhänger im dritten Aufzug des »Singenden Teufels« für die Beteiligten kein moralisches Dilemma darstellt, auf das Selbstverständnis der frühmittelalterlichen Christen, deren Toleranzdenken sich nicht auf Andersgläubige erstreckte.⁴⁹

Wie die Ereignisse um Bonifatius und die Donareiche exemplarisch belegen, wurden viele der ersten Klöster und Kirchen in Hainen errichtet, die den »Heiden« als Kultstätten dienten. Andere heilige Orte, wie beispielsweise die Hünengräber Norddeutschlands, wurden zum Zweck der Abschreckung mit unheimlichen Namen versehen (Teufelssteine, Teufels-

47 Lutz E. von Padberg: *Die Christianisierung Europas im Mittelalter*, Stuttgart 1998, S. 44–56.

48 Lutz E. von Padberg: *Bonifatius. Missionar und Reformator*, München 2003, S. 40–41.

49 Peter Brown: *Autorität und Heiligkeit. Aspekte der Christianisierung des Römischen Reiches*, Stuttgart 1998, S. 45–79.

backofen etc.), die sie zum Teil noch heute tragen. Götterbilder und heilige Steine wurden in Kirchen eingebaut oder zu christlichen Symbolen umgestaltet. Typische Beispiele sind der in Altenkirchen verbaute Svantevitstein und das aus einem Menhir herausgearbeitete Fraubillenkreuz auf dem Ferschweiler Plateau in der Eifel. Die Beschaffenheit der germanischen Heiligtümer verweist deutlich auf die Naturverbundenheit der Religion, die auch in Schrekers Oper zum Ausdruck kommt, wo die Gläubigen sich auf einer Waldlichtung versammeln und die Seherin Alardis das Schicksal ihrer Gefolgsleute aus dem Flug der Vögel und dem Wildwechsel deutet.

»Heiden« – deshalb stets in Anführungszeichen – ist keine Selbstbezeichnung, sondern ein von Christen eingeführter Sammelbegriff, der die Gesamtheit aller Andersgläubigen bezeichnet. Der polytheistische Kult der Germanen war jedoch so differenziert wie die Stämme und Zeiten, in denen er praktiziert wurde. Im Grunde kann nicht einmal von »der« germanischen Religion gesprochen werden,⁵⁰ dennoch tauchen einige Gestalten immer wieder auf, beispielsweise die Fruchtbarkeitsgöttin Freya, unter deren Schutz Lilian im »Singenden Teufel« steht.

Dass das Christentum den germanischen Vielgötterglauben schließlich verdrängte, hängt maßgeblich mit den effizienten Organisationsstrukturen der Kirche und ihrer überlegenen Schriftkultur zusammen. Diesen Tatsachen trägt auch Schrekers Oper Rechnung, in der die archaisch gezeichneten »Heiden« der Schrift nicht mächtig sind, während Amandus das Handwerk des Orgelbaus in »primitiven Darstellungen von Orgelmodellen« festhält (Tb 5). Zudem reagierten die germanischen Stämme oft tolerant in Bezug auf das jüngere Christentum, während die christlichen Missionare den Polytheismus als Dämonendienst abqualifizierten. Insbesondere die nordgermanische Oberschicht bemühte sich darum, ihre Götter konkurrenzfähig als Siegbringer, Heiler und Helfer zu präsentieren – dies belegen zahlreiche Artefakte aus dem 6. bis 11. Jahrhundert. Obwohl viele heidnische Bräuche in die christliche Religionspraxis übernommen wurden, liefen solche Maßnahmen immer auf eine Vorherrschaft des Christentums hinaus. Dementsprechend wird im »Singenden Teufel« der absoluten Intoleranz Kaleidos' die Findigkeit Lilians gegenübergestellt, die Amandus trotz seiner offensichtlichen Bindung an die Kirche als »Zauberkünstler« bei ihren Glaubensgenossen einzuführen weiß (Tb 11). Und es ist

50 Lutz E. von Padberg: *Die Christianisierung Europas im Mittelalter*, Stuttgart 1998, S. 33–40.

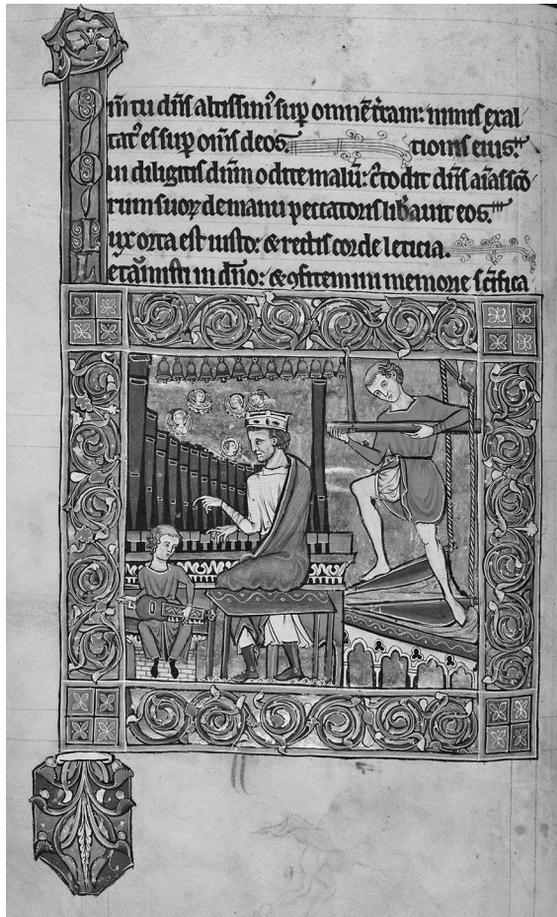
Lilian, die die fehlgeleiteten Ambitionen des jungen Künstlers korrigiert und durch ihren Freitod die Liebe als Macht jenseits aller Glaubensdifferenzen ausweist.

Schreker setzte sich intensiv mit dem Szenario der frühmittelalterlichen Christianisierung auseinander, das Bühnenbild soll jedoch »in der Zeit etwas vorgreifen, etwa bis ins 15. Jahrhundert« (Tb 5). Die vom Komponisten bewusst eingesetzte Überblendung zweier zeitgeschichtlicher Ebenen verändert zum einen die Optik der Inszenierung: Das gotische Ambiente weckt Assoziationen aus dem Umfeld des Schauerromans und befreit den »Singenden Teufel« von allen Limitierungen eines stringent durchgeführten, historischen Sujets. Zum anderen werden auf diese Weise die Neuerungen im spätmittelalterlichen Orgelbau in die Handlung integriert. Ihre Bedeutung soll im Folgenden untersucht werden.

Der junge Mönch und Orgelbauer Amandus bringt zu Beginn der Oper auf einer kleinen Orgel ein *Bicinium* zu Gehör. Laut Regieanweisung soll das Instrument dem englischen »Belvoir Psalter« nachempfunden sein (Tb 5). Die ebenfalls unter dem Namen »Rutland Psalter« bekannte Prachthandschrift stammt aus den Jahren 1250–1260 und ist dem Hochmittelalter zuzuordnen. Die entsprechende Miniatur zeigt einen Kalkanten, der wechselseitig zwei Blasebälge tritt, die ein Blockwerk mit Wind versorgen (siehe Abb. 2, S. 39). Bei dem Organisten handelt es sich höchstwahrscheinlich um König David, der als Patron der christlichen Musik galt. Er bedient eine Frühform des Manuals, während im linken unteren Bildteil ein Drehleier-Spieler agiert. Die Orgel selbst verfügt über ein Carillon oder Glockenspiel und eine Bordun-Pfeife, deren tiefer Dauerton die Melodiestimme begleitet. Die Engelsköpfe über den Pfeifen könnten himmlische Chöre symbolisieren, zumal es sich beim »Rutland Psalter« um eine liturgische Schrift handelt.⁵¹ Auf eine strenge Umsetzung des historischen Vorbilds in die Praxis schien Schreker nicht zu bestehen. Fotografien der zweiten Inszenierung am Preußischen Staatstheater Wiesbaden zeigen ein Instrument, dessen Blasebälge vom Organisten mit den Füßen betätigt werden (siehe Abb. 3, S. 40) – vermutlich sollte ein balgtretender Statist vermieden werden. Paul Bekker war zu jener Zeit Intendant des Hauses und hatte sich persönlich für den »Singenden Teufel« eingesetzt, sodass

51 *Rutland Psalter. A manuscript in the library of Belvoir Castle*, Faksimile mit einer Einführung von Eric George Millar, hg. von Roxburghe Club, Oxford 1937.

Abb. 2:
Miniatur aus dem
»Rutland Psalter«,
ca. 1250–1260



Schreker, der langjährigen Freundschaft der beiden Männer wegen, wahrscheinlich einen gewissen Einfluss auf die Umsetzung hatte.

Das spätmittelalterliche Instrument, in welcher Ausführung auch immer, steht in offenem Widerspruch zu dem zuvor dargelegten Szenario der frühmittelalterlichen Christianisierung, da man zu dieser Zeit Orgeln im kirchlichen Kontext überhaupt nicht kannte. In den karolingischen Chroniken wird berichtet, dass die erste Orgel in den Jahren 757–812 am fränkischen Hof eingeführt wurde. Eine Gesandtschaft vom byzantinischen Kaiserhof, wo das Instrument zu einem wichtigen Bestandteil weltlicher Zeremonien avanciert war, brachte die Orgel als Gastgeschenk für Pippin den Jüngeren oder dessen Sohn und Nachfolger Karl den



Abb. 3: »Der singende Teufel« (I.1/1) am Preußischen Staatstheater Wiesbaden, 1929

Großen mit. Es sollte bis zum Ende des 9. Jahrhunderts dauern, bis vornehmlich Bischöfe begannen, sich Orgeln anzuschaffen. Klosterkirchen folgten um einiges später ab dem 11. Jahrhundert. Des Weiteren war die Kirchenorgel zunächst in erster Linie ein Statussymbol, erst ab dem 14. Jahrhundert entwickelte sie sich allmählich zum Hauptinstrument der christlichen Liturgie.⁵² Abbildungen wie die aus dem »Rutland Psalter« sind also insofern irreführend, als dass die früh- und hochmittelalterlichen Orgeln zwar gerne im Zusammenhang mit christlicher Symbolik bildlich dargestellt wurden, das Instrument aber bis zum Spätmittelalter in der Kirchenmusik kaum Verwendung fand. Die meisten Portativ- und Regalspieler waren Spielleute. Die Gründe für das zögerliche Zusammenwachsen von Kirche und Orgel stehen mit der Geschichte des Orgelbaus in Zusammenhang, die im »Singenden Teufel« eine zentrale Rolle spielt.

Die frühen Instrumente waren sogenannte Blockwerke, bei denen keine einzelnen Register ab- oder zugeschaltet werden konnten. Wenn man einen Ton auslöste, erklangen automatisch alle Pfeifen, die diesem Ton

52 Barbara Owen, u. a.: Organ, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online* (www.oxfordmusiconline.com).