

Franz Schreker

(b. Monaco, 23 March 1878 – d. Berlin, 21 March 1934)

Der Schatzgräber

Opera in four acts with prologue and epilogue (1915-18)

Preface

In the summer of 1915 Franz Schreker vacationed with his family in Lower Austria near the border with Styria. Removed from the distractions of the Viennese music world and the Great War (he had been disqualified for service because of varicose veins), he had what can only be called a primal artistic experience, which he described a few years later in his essay “Über die Entstehung meiner Opernbücher” (“On the Origins of My Opera Librettos,” 1919):

“The little house belonged to strange people. They had traveled far and had gathered all manner of things from all over the world. There was an old Franconian room, a Persian room, a Turkish room, an attic room filled with fantastic bric-a-brac and stuffed animals of every imaginable sort. But the most charming of all were two Transylvanian peasant rooms on the ground floor, with one of those gigantic wood stoves [...]. We all sat around the table – it was late in the evening, the flickering light of the candles in an iron chandelier gave the room a somewhat ghostly medieval aspect. A young girl from our circle of acquaintances entered in willfully fantastic dress, on her arm a lute from which flattered many colorful ribbons. She sang old German folk songs and forgotten ballads with a soft, touching voice. A strange mood descended upon all of us ... I myself watched through tears, as if through crystal: the room mutated into a stage set. The girl – her name was Else – was strangely transformed. The lute glistened in the hands of a handsome youth, the halberds on the walls were given men to carry them, the pewter jugs filled with sparkling wine, and kingly jewels glowed in subterranean splendor from the cupboard. In this house was born the entire plot of my opera *Der Schatzgräber*.”

The remote setting, the faux-medieval ambience, the lone girl-musician as the conduit of artistic purity: all belonged to the stock-in-trade of German romanticism, from Goethe's *Mignon* in *Wilhelm Meister's Apprenticeship* (1795-96) to the doomed eponymous heroine of Gerhardt Hauptmann's strangely contorted and highly influential fairy-tale play *Und Pippa tanzt!* (1906). But they struck a particular chord with Schreker, many of whose operas deal, quasi-autobiographically, with a superior artist-craftsman misunderstood by his fellow men and fated to perish in the attempt to convince them of the significance and worth of his art. This theme can be retraced from *Das Spielwerk und die Prinzessin* (1913) to *Der singende Teufel* (1928), and it formed the nucleus of the new drama that would become *Der Schatzgräber* (“The Treasure Hunter”).

Fresh from his Styrian epiphany, Schreker set immediately to work on the new opera. The libretto, written by himself (as were all his librettos), was soon complete, and he began to compose the score in 1916. By August of the following year the Prologue and Act I were finished and fully orchestrated; four months later, in December, Act II was completely sketched, as was Act III in February 1918. At this point, however, Schreker was beset by doubts about the work's conception, and he sent the libretto to the leading musical publicist of his day, Paul Bekker (1882-1937), for his opinion. The result was a lively and highly readable correspondence that prompted Schreker to make some changes to his libretto and to reconceive the music of Act III. Thus fortified, he proceeded quickly to finish the score, completing Act IV and orchestrating Acts II and III from June to September 1918. The final touches were applied on the memorable day of 12 November 1918, which caused him to pen the following words into the manuscript: “On the day of the proclamation of the Republic of German Austria and its annexation into the German Reich!” Though wrong in his anticipation of historical events (the annexation was opposed by the Allied Powers and did not take place until the notorious *Anschluss* of 1938), he was fully convinced that the new score would be, in its way, no less historical.

Nor did subsequent events prove him wrong. Thanks to the popular and critical success of *Der ferne Klang* (1912) and *Die Gezeichneten* (1918) and Bekker's journalistic championship, expectations regarding the new opera were at a fever pitch. A private piano performance was arranged in Dresden in 1919; and that same year Schreker's publishers, Universal Edition in Vienna, issued an analytical introduction to the new opera by Richard Specht and published the work in a lavish full score and vocal score (so great was the haste in preparing the latter that it was farmed out to three arrangers simultaneously). All of this antedated the première, which duly took place in the Frankfurt Opera House on 21 January 1920 under the baton of Ludwig Rottenberg. It was a glorious success, perhaps the greatest of Schreker's career, and marked Schreker as the commanding voice in opera for the young Weimar Republic. The critics outdid themselves in praise for the new work, often parroting phrases from Bekker's apologetic writings on Schreker's behalf. Bekker himself was convinced that the new operatic Messiah had arrived:

“It may seem exaggerated and dangerous to say so, and yet it must be said: the music of Franz Schreker, with *Der Schatzgräber* as its temporary zenith, is not only the most individual and powerful proclamation of the expressive and creative potential in present-day musical theater. It is also, at the same time, the first, forceful, creative breakthrough from the spell cast by the laws of Wagnerian music drama, free of anything derivative, undeniably beholden to the achievements of history, yet palpably related to our contemporary world, an independent and personal outgrowth. These are operas of our own time. We shall not timidly avoid the risk of proclaiming our belief in them today, without reservations, and to say that they bear within themselves, beyond their indisputable impact on the present, the strongest promise of the future that we have to date on our stage. [...] *Der Schatzgräber* is the first fully mature and impeccably masterful score from Schreker’s pen, a work that unambiguously advances along his previous path, both as literature and as music, but which opens up new vistas, revealing a previously unattained capacity for feeling and construction, yet standing above the battle of opinions both in its resources and in the psychic force of its impact. From now on there is no longer a Schreker ‘question’: Schreker is a fact” (Paul Bekker, *Klang und Eros*, Stuttgart and Berlin, 1920, pp. 45-47).

Armed with these and similar panegyrics, *Der Schatzgräber* was instantaneously and wholeheartedly taken up by opera houses in the German-speaking countries (although, oddly, there is not a single known performance outside those countries, perhaps the clearest possible indication of the work’s quintessentially Germanic ethos). In the year of its première new productions were mounted in Stuttgart (under Fritz Busch), Wiesbaden, Mainz, Mannheim, and Zurich, followed a year later by Essen, Breslau, Cologne, Karlsruhe, Leipzig, and Lübeck, and yet another year later by Braunschweig, Kassel, Münster, Graz, Stettin, Vienna, and the Berlin Staatsoper (under Leo Blech). Alexander von Zemlinsky conducted a production in Prague in 1923, as did Clemens Krauss in Frankfurt in 1924. Indeed, no fewer than forty productions were mounted and 385 performances heard between the 1920 première and the 1924-25 season, and the publishers found themselves obliged to turn out a reduced score for use in smaller theaters (the original score calls for 120 instruments, a full chorus, and more than two dozen solo singers). In 1922 the full score was issued by Universal in a lavish edition with ten colored lithographs by the outstanding set designer Emil Pirchan (1884-1957). The ravishing *Symphonic Interlude* from Act III was issued separately for use in concert performance (1923). Els’s lullaby from Act III (“Klein war ich noch”) became something of a popular hit: it was published in separate editions for soprano and orchestra, soprano and piano, and an arrangement for “salon orchestra.” *Der Schatzgräber* became, and remained throughout his few remaining years, Schreker’s most frequently performed opera and a showcase vehicle for his glamorous wife, the soprano Maria Schreker (1892-1979), in the role of Els.

Then, despite its huge popularity and the singular effect it had as the operatic embodiment of Weimar Germany, *Der Schatzgräber* suffered two eclipses from which it never recovered. The first was the overnight demise of German Expressionism in 1925 and the equally sudden rise of the *Neue Sachlichkeit* (New Sobriety). Schreker found himself somewhat adrift in the new aesthetic climate; his later operas, which plumb the same vein of mythic fairy-tale, failed to recoup his earlier successes, and his own ventures into *Neue Sachlichkeit* and *Gebrauchsmusik* seem forced and unconvincing. Then, in January 1933, came Hitler’s accession to power, and with it the end of Schreker’s directorship at the Berlin Musikhochschule and the blacklisting of his music. The effect on him was devastating, and a few months later, in December 1932, he suffered a stroke from which he never recovered.

Der Schatzgräber underwent an eclipse even more egregious than other significant operas of the Weimar Republic. If the operas of Berg, Hindemith, Weill, and Schoenberg were revived shortly after the war, Schreker’s works, with their psychological emphasis on sexual obsession and the misunderstood artist, remained out of favor and were bypassed in the postwar revival of Weimar’s composers. It was not until 1968, fifty years after its composition, that Robert Heger resurrected *Der Schatzgräber* in a concert performance, which, however, failed to achieve a lasting impact. This was not the case with another concert performance conducted by Lothar Zagrosek in 1985, which alerted the world of music to the great beauties of the score and its viability on stage. The first modern restaging of *Der Schatzgräber* took place, oddly, in Sankt Gallen, Switzerland, in 1988. It was quickly followed by fresh productions in Hamburg and Gera (1989), a concert performance in Amsterdam (1992), and especially by a new production, again conducted by Zagrosek, at the Vienna Festival in 1995, which marked the work’s full rehabilitation and proved once and for all that, like Korngold’s exactly contemporaneous *Die tote Stadt* (1920), it could hold its own on the modern stage. The Hamburg State Opera production of 1989, conducted by Gerd Albrecht, was recorded and released on Capriccio in 1990. A more recent production at the Netherlands Opera, conducted by Marc Albrecht (no relation), was recorded live in 2012 and released on the Challenge Classics label in 2013. To these must be added two historical recordings made in 1924 during the heyday of the opera’s success: the famous *Symphonic Interlude*, with Schreker conducting the Berlin Philharmonic, and Maria Schreker singing Els’s Lullaby, again conducted by the composer. Perhaps the publication of the present study score will help this sumptuous, intricately wrought, troubled masterpiece to regain the recognition it so richly deserves.

Cast of Characters

The King - High bass
The Queen - Silent part
The Chancellor - Tenor
The Count, also Herald - Baritone
The Master, personal physician to the King - Bass
The Fool - Tenor
The Bailiff - Baritone
The Country Squire - Baritone or high bass
Elis, a minstrel and scholar - Tenor
The Village Mayor - Bass
The Scribe - Tenor
The Innkeeper - Bass
Els, his daughter - Soprano
Albi, his servant - Lyric tenor
A Mercenary - Low bass
Three Citizens - Tenor, Baritone, Bass
Two Old Maids - 2 mezzo-sopranos or contraltos
A Woman - Contralto or mezzo-soprano
An Executioner - Silent part
A Beadle - Silent part

Chorus and extras

dukes, counts, knights, noblemen and noblewomen, mercenaries, monks, populace

Place and time

a medieval kingdom in Germany

Synopsis of the Plot

Prologue, a chamber in the royal palace: The Queen is ailing: the miraculous jewelry that grants her beauty and fertility has disappeared. As the King urgently needs an heir, he seeks counsel from the Fool, who tells him about Elis, a minstrel whose magic lute reveals to him every hidden treasure. Should the King succeed in recovering the jewelry with Elis's help, the Fool may choose a woman to marry as his reward.

Act I, a forest tavern, eight weeks later: Els detests the coarse Squire whom her father has chosen to be her husband. She sends him to a dealer in the city, where he is to purchase the Queen's jewelry as a wedding gift, thereby granting her eternal beauty. But she instructs her servant Albi to murder the Squire on his return journey, as he has done to all her earlier suitors, and to bring her the jewelry. The wedding guests arrive. Among them is the Bailiff, who likewise seeks Els's hand in marriage. Nonetheless, he raises a toast to the bridegroom. At that moment Elis enters and entertains the assembled guests with a song, which displeases everyone but Els. He reports that he discovered the jewelry in the forest, and hands it to Els as a gift. Now the murder is discovered. The Bailiff suspects Elis of being the murderer and has him arrested, knowing that Els's love of him is an obstacle to his own plans.

Act II, a medieval town square with gallows, at first dawn: Els tells the Fool that Elis is to be executed that very day. The Fool promises to save her lover even though he himself has fallen in love with Els. The market square fills with spectators and Elis is led to the gallows. Els instructs him to sing a song of farewell as his final wish, and to sing until the rescuers arrive. But his song provokes the spectators, and the Bailiff commands that the execution be carried out immediately. At the last moment the King's messenger manages to prevent the execution. Only now does Els learn that Elis is to search for the missing treasure. To prevent him from discovering it on her person and exposing her misdeeds, she orders Albi to steal the lute that shows him where the treasures are located.

Act III, Els's chamber, furnished with oriental splendor and looking out onto a flowering landscape in the evening twilight: Els is waiting for Elis. She recalls the lullaby that her mother used to sing to her. Elis is in despair: he cannot complete his task without the lute. But Elis, in their night of love, reveals herself to him in the full beauty of the jewelry. She surrenders the jewelry to him in an act of love, demanding only one thing in return: never to ask about its origins, and always to place his trust in her.

Act IV, a hall in the royal palace with richly decked table: The Queen has recovered her jewelry, and the court is celebrating a magnificent banquet at its return. But Els is distraught: despite his initial refusal, Elis is forced to relate how

he found the jewelry. Overcome by his music and his memories of the wonderful night of love with Els, he forgets himself and angrily demands the return of the jewelry. As he is about to be led away for *lèse-majesté*, the Bailiff intervenes: he has arrested Albi and forced him to confess. Now he demands Els's immediate execution. But the Fool reminds the King of his promise and chooses Els to be his wife, thereby rescuing her from the stake. He is allowed to lead Els away into the night – at the price of his position at court. Els begs Elis to forgive her, but he turns away in silence.

Epilogue, a hermitage in the mountains, one year later: Els is dying; only the Fool is at her side. He fetches Elis, who sings her a final ballad, if only to ease her death. Believing that the events at the royal court were nothing but a bad dream, Els finds her final resting place in the arms of her beloved.

Bradford Robinson. 2015

For performance material please contact *Universal Edition*, Vienna.

Franz Schreker

(geb. Monaco, 23. März 1878 – gest. Berlin, 21. März 1934)

Der Schatzgräber

Oper in einem Vorspiel, vier Aufzügen und einem Nachspiel (1915-18)

Vorwort

Im Sommer 1915 machte Franz Schreker mit seiner Familie im Niederösterreich unweit der Grenze zur Steiermark Urlaub. Weit entfernt von den Zerstreungen der Wiener Musikwelt und des Ersten Weltkriegs (er wurde wegen Krampfadern vom Kriegsdienst befreit) erlebte er das, was im Nachhinein nur als künstlerisch-ästhetische Urerfahrung bezeichnet werden kann, die er einige Jahre danach in seinem Aufsatz „Über die Entstehung meiner Opernbücher“ (1919) folgendermassen beschrieb: „Das [kleine Haus] gehörte seltsamen Leuten. Sie waren weit gereist und hatten sich aus aller Herren Länder alles mögliche zusammengetragen. Da gab es ein altfränkisches, ein persisches, ein türkisches Zimmer, eine mit allem möglichen phantastischem Kram, ausgestopftem Tierzeug angefüllte Jagdstube in der Mansarde – doch das reizvollste waren zwei Siebenbürger Bauernzimmer im Erdgeschoß. [...] Wir saßen – es war spät abends – alle um den Tisch, das flackernde Licht der Kerzen eines eisernen Kronleuchters gab dem Raum etwas gespenstisch Mittelalterliches. Und herein trat ein junges Mädchen unserer Bekanntschaft in gewollt phantastischem Kostüm, eine Laute von der viele bunte Bänder flatterten, im Arm. Sie sang mit leiser, rührender Stimme alte deutsche Volkslieder, vergessene Balladen. Es kam eine seltene Stimmung über uns alle ..., ich selbst blickte durch Tränen, wie durch Kristall die Stube wurden zur Szene. Das Mädchen – sie hieß Else – wandelte sich seltsam. Die Laute prangte in den Händen eines schönen Jünglings, die Hellebarden an den Wänden bekamen Träger, die Zinnkrüge füllten sich mit schimmerndem Wein, und aus dem Schrank gleißte in überirdischer Pracht ein königlich Geschmeide. In dieser Stunde ward mir die ganze Handlung meiner Oper ‚Der Schatzgräber‘.“

Der weltentrückte Ort, das pseudomittelalterliche Ambiente, das alleinstehend musizierende Mädchen als Vertretung künstlerischer Reinheit: All das gehörte zum bewährten Inventar der deutschen Romantik, wie es in der Gestalt der Mignon aus dem Goethe-Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96) bis zur todgeweihten Titelfigur aus Gerhardt Hauptmanns seltsam verfremdetem, jedoch hochgradig einflussreichem Märchendrama *Und Pippa tanzt!* (1906) ihren Ausdruck findet. Dennoch fanden diese Merkmale gerade beim Komponisten Schreker große Resonanz, dessen Opernwerke vielfach quasi-autobiographisch von einem überlegenen Künstler-Handwerksmann handeln, der von seinem Mitmenschen missachtet und dazu verurteilt wird, beim Versuch zu scheitern, seine Umwelt von der Bedeutung und dem Wert seiner Kunst zu überzeugen. Dieses Thema führt vom *Spielwerk und der Prinzessin* (1913) bis zum *Singenden Teufel* (1928) wie ein roter Faden durch sein Schaffen und bildet auch den Handlungskern des neu in Angriff genommenen Dramas: *Der Schatzgräber*.

Aus dem steirischen Erleuchtungsmoment zurückgekehrt machte sich Schreker unverzüglich an die Arbeit. Das neue selbstverfasste Libretto (seine Operntexte schrieb er ausnahmslos selber) wurde bald fertig, die Vertonungsarbeiten nahm er 1916 auf. Bereits im August des darauffolgenden Jahres lagen das Vorspiel sowie der I. Aufzug fertig komponiert und orchestriert vor, vier Monate später war der II. Aufzug vollständig skizziert, wie auch der III. Aufzug im Februar 1918. Dann aber legte Schreker – von Zweifeln über das Grundkonzept seiner Oper geplagt – die Kompositionsarbeiten nieder und schickte das Libretto zur Begutachtung an den damals führenden deutschsprachigen Musikpublizisten Paul

Bekker (1882-1937). Darauf entstand ein reger und aufschlussreicher Briefwechsel, der den Komponisten dazu bewog, einige Änderungen im Libretto vorzunehmen und die Musik des III. Aufzugs umzugestalten. Auf diese Weise gestärkt machte er sich daran, die Partitur schnell fertig zu stellen, wobei er zwischen Juni und September 1918 den IV. Aufzug vervollständigte und den II. und III. Aufzug fertig orchestrierte. Die allerletzten Retuschen nahm er am denkwürdigen Tag, dem 12. November 1918, vor und schrieb geschichtsbewusst am Ende des Partiturotographs: „Am Tag der Ausrufung der Republik Deutschösterreich und dem Anschluß an das deutsche Reich!“ Auch wenn er die historischen Begebenheiten nicht ganz richtig deutete (der „Anschluss“ wurde damals von den Alliierten vereitelt und bekanntlich erst 1938 unter gänzlich anderen Umständen vollzogen), blieb Schreker zuversichtlich, dass sich die neue Oper in ihrer Weise ebenfalls als historisch bedeutsam erweisen würde.

Und so ist es auch gekommen. Dank des Publikums- und Kritikererfolgs des *Fernen Klangs* (1912) und der *Gezeichneten* (1918) sowie des publizistischen Einsatzes von Paul Bekker wurden die Erwartungen um die neue Oper in die Höhe geschraubt. Eine private Klavieraufführung wurde 1919 in Dresden organisiert, im gleichen Jahr erschienen beim Hauptverleger Schrekers – der Universal Edition Wien – eine analytische Einführung ins neue Werk durch Richard Specht sowie eine aufwändige Partiturausgabe und ein Klavierauszug, der wegen des Termindrucks von drei verschiedenen Bearbeitern gleichzeitig hergestellt werden musste. All diese Maßnahmen gingen der Uraufführung voraus, die am 21. Januar 1920 im Frankfurter Opernhaus unter der Leitung von Ludwig Rottenberg stattfand. Der Erfolg war überwältigend – vielleicht sogar der größte, den Schreker je erlebte – und machte den Komponisten mit einem Schlag zum Stimmführer der neuen Opernkunst in der noch jungen Weimarer Republik. Die Kritiker überschlugen sich förmlich in Lobeshymnen über das neue Werk, wobei sie oft genug Phrasen aus den Schreker wohlgesonnenen Streitschriften Paul Bekkers übernahmen. Bekker selber war fest davon überzeugt, den neuen Opernmessias in der Gestalt Franz Schrekers erkannt zu haben: „Es mag übertrieben und gefährlich scheinen, dies auszusprechen und doch muß es gesagt werden: das Schaffen Franz Schrekers mit dem ‚Schatzgräber‘ als einstweiliger Spitze bedeutet nicht nur die eigenkräftigste Kundgebung musikdramatischen Ausdrucks- und Gestaltungsvermögens unsrer Zeit. Es ist zugleich die erste, starke, schöpferische Durchbruch durch den Bann der musikdramatischen Gesetzgebung Wagners, frei von Epigonentum, bei unverkennbarer Anlehnung an geschichtlich Gewordenes, bei durchscheinender Bezugnahme auf Zeitgenössisches selbständig, eigen gewachsen. Es sind die Opernwerke unserer Zeit. Wir wollen nicht ängstlich das Risiko scheuen, uns heut schon vorbehaltlos zu ihnen zu bekennen, zu sagen, dass sie über die unbestreitbare Gegenwartswirkung hinaus die stärkste Zukunftsverheißung in sich tragen, die uns bis jetzt von der Bühne her erklingen ist. [...] [D]ieser ‚Schatzgräber‘ ist die erste, ganz reife, untadelige Meisterpartitur Schrekers, ein Werk, das als Dichtung wie als Musik wohl unzweideutig die bisherige Bahn weiterschreitet, aber doch wieder neue Kreise erschließt, Erfindungs- und Gestaltungsvermögen auf seither unerreichter Höhe zeigt und in den Mitteln wie in der seelischen Kraft seiner Wirkungen sich außerhalb des Streites der Meinungen stellt. Von hier ab gibt es keine ‚Frage‘ Schreker mehr, nur noch eine Tatsache.“ (Paul Bekker, *Klang und Eros*, Stuttgart/ Berlin 1920, S. 45-47).

Mit diesen und ähnlichen Panegyriken umflort wurde *Der Schatzgräber* binnen kürzester Zeit von den deutschsprachigen Opernhäusern voll und ganz angenommen. (Bezeichnenderweise ist keine Aufführung außerhalb des deutschen Sprachgebietes nachgewiesen, was als untrügliches Zeichen für das rein deutsche Ethos des Werks gelten kann). Bereits im Jahr der Uraufführung gab es Inszenierungen in Stuttgart (unter Fritz Busch), Wiesbaden, Mainz, Mannheim und Zürich, gefolgt ein Jahr später von weiteren in Essen, Breslau, Köln, Karlsruhe, Leipzig und Lübeck sowie ein weiteres Jahr danach in Braunschweig, Kassel, Münster, Graz, Stettin, Wien und der Berliner Staatsoper (unter Leo Blech). Alexander von Zemlinsky leitete 1923 eine Inszenierung in Prag, Clemens Krauss 1924 desgleichen in Frankfurt. Tatsächlich gab es zwischen der Premiere und der Spielzeit 1924/25 nicht weniger als 40 Neuinszenierungen und 385 Aufführungen, so dass der Verlag sich genötigt sah, eine reduzierte Partitur zum Einsatz in kleineren Theatern anzubieten (die ursprüngliche Partitur sieht 120 Instrumentalisten nebst großem Opernchor und mehr als zwei Dutzend Solisten/-innen vor). 1922 erschien die Partitur in einer noblen Neuausgabe mit zehn kolorierten Lithographien des maßgebenden Bühnenbildners Emil Pirchan (1884-1957). Das berauschend schöne *Symphonische Zwischenspiel* aus dem III. Aufzug wurde 1923 zwecks Konzertaufführung separat gedruckt, das schlichte Wiegenlied der Els („Klein war ich noch“), ebenfalls aus dem III. Aufzug, wurde sogar zu einer Art Erfolgsnummer: Es erschien in Separatausgaben für Sopran und Orchester, für Sopran und Klavier sowie in einer Bearbeitung für Salonorchester. *Der Schatzgräber* wurde und blieb für die wenigen Jahre, die Schreker noch beschert werden sollten, die meistaufgeführte Oper seines Schaffens sowie ein Paradestück für seine strahlende Ehefrau, die Sopranistin Maria Schreker (1892-1979), in der Rolle der Els.

Dennoch: Trotz des großen Zuspruchs seitens des Publikums und der Presse – und trotz seiner einmaligen Wirkungskraft als opernkulturelle Verkörperung der Weimarer Republik – musste *Der Schatzgräber* zwei Schicksalsschläge erleben, von denen das Werk sich nie erholte. Der erste bestand in dem urplötzlichen Untergang des deutschen Expressionismus im Jahre 1925 sowie dem ebenso plötzlichen Erscheinen der Stilrichtung der Neuen Sachlichkeit. Im neuen musikästhetischen Klima fand sich Schreker auf einmal ziemlich entwurzelt: Seine späteren Opern, die die gleiche Ader der modernisiert mythologischen Märchenwelt erforschte, konnten den Erfolg seiner früheren nicht wiederholen, und seine eigenen Versuche in Richtung Neue Sachlichkeit und Gebrauchsmusik wirkten gewollt und wenig überzeugend. Dann kam im

Januar 1933 mit der Machergreifung Hitlers der zweite Schicksalsschlag, der gleich darauf die Entlassung Schrekers als Leiter der Berliner Musikhochschule sowie das Aufführungsverbot seiner Werke nach sich zog. Die Wirkung auf ihn war vernichtend: Einige Monate darauf, im Dezember 1932, erlitt er einen Schlaganfall, von dem er sich nie erholte.

Der Schatzgräber erlebte einen noch verhängnisvolleren Untergang als andere bedeutsame Opern der Weimarer Zeit. Während die Opern Bergs, Hindemiths, Weills und Schönbergs in der ersten Nachkriegszeit allmählich wiederbelebt wurden, wurden die Bühnenwerke Schrekers mit ihrem Schwerpunkt auf sexuelle Obsessionen und missachtete Genialität als unzeitgemäß bis peinlich beiseite gelassen. Erst 1968 – ein ganzes Jahrhundert nach der Entstehung der Partitur – wurde *Der Schatzgräber* in einer Konzertaufführung durch Robert Heger zum neuen Leben geweckt, allerdings ohne bleibende Wirkung. Anders verhielt es sich 1985 mit einer weiteren Konzertaufführung durch Lothar Zagrosek, die die Musikwelt auf die großen Schönheiten und Bühnenwirksamkeit des Werks aufmerksam machte. Die erste moderne Neuinszenierung erfolgte seltsamerweise im schweizerischen Sankt Gallen im Jahre 1988, gefolgt in rascher Folge durch weitere Inszenierungen in Hamburg und Gera (1989) sowie eine denkwürdige Konzertaufführung in Amsterdam (1992) und vor allem 1995 durch eine Aufführung bei den Wiener Festspielen, wiederum unter der Leitung Zagroseks, die die Rehabilitierung des Werks markierte und zugleich endgültig bewies, dass sich *Der Schatzgräber* – wie etwa Erich Korngolds gleichzeitig entstandene Oper *Die tote Stadt* (1920) – auf der modernen Opernbühne behaupten kann. Die Aufführung an der Hamburgischen Staatsoper von 1989 unter der Leitung von Gerd Albrecht wurde 1990 eingespielt und beim Label Capriccio verlegt. Eine neuere Inszenierung der Nederlandse Opera unter Marc Albrecht wurde 2012 live aufgenommen und ist 2013 bei Challenge Classics erschienen. Zu diesen modernen Aufzeichnungen kommen zwei historische dazu, die 1924 in der Glanzzeit der Rezeptionsgeschichte des *Schatzgräbers* entstanden: das berühmte *Symphonische Zwischenspiel* mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung des Komponisten, und das Wiegenlied der Els, ebenfalls unter Schrekers Leitung, mit seiner Frau Maria als Sängerin. Vielleicht wird es der vorliegenden Studienpartitur gegönnt werden, diesem klangschön-üppigen, sensibel verarbeiteten, gebrochenen Meisterwerk zu der nochmaligen Anerkennung verhelfen, die es so reichlich verdient.

Handelnde Personen

Der König - Hoher Bass
Die Königin - Stumme Rolle
Der Kanzler - Tenor
Der Graf, auch Herold - Bariton
Der Magister, des Königs Leibarzt - Bass
Der Narr - Tenor
Der Vogt - Bariton
Der Junker - Bariton oder hoher Bass
Elis, ein fahrender Sänger und Scholar - Tenor
Der Schultheiß - Bass
Der Schreiber - Tenor
Der Wirt - Bass
Els, seine Tochter - Sopran
Albi, dessen Knecht - Lyrischer Tenor
Ein Landsknecht - Tiefer Bass
Drei Bürger - Tenor, Bariton, Bass
Zwei alte Jungfern - 2 Mezzosopran oder Alt
Ein Weib - Alt oder Mezzosopran
Ein Henker - Stumme Rolle
Ein Büttel - Stumme Rolle

Chor, Statisterie

Herzöge, Grafen, Ritter, Edle und ihre Frauen, Landsknechte (Soldaten), Mönche, Volk

Ort und Zeit der Handlung

ein deutsches Königreich im Mittelalter

Zusammenfassung der Handlung

Vorspiel, Gemach im Königspalast: Die Königin ist krank, weil der märchenhafte Schmuck verschwunden ist, der ihr Schönheit und Fruchtbarkeit verleiht. Da der König dringend einen Erben braucht, bittet er den Narren um Rat. Dieser berichtet von Elis, einem fahrenden Sänger, dessen Wunderlaute ihm alle verborgenen Schätze zeigt. Falls es gelingt, den Schatz mit Elis' Hilfe wiederzubeschaffen, soll der Narr als Belohnung eine Frau wählen dürfen.

I. Aufzug, Waldschenke, acht Wochen später: Els verabscheut den grobschlächtigen Junker, den sie auf Geheiß ihres Vaters heiraten soll. Sie schickt ihn zu einem Hehler in die Stadt, wo er ihr als Brautgeschenk den Schmuck der Königin besorgen soll, der ihr ewige Schönheit verleihen wird. Ihrem Knecht Albi aber trägt sie auf, den Junker, ebenso wie ihre früheren Freier, auf dem Rückweg zu ermorden und ihr den Schmuck zu bringen. Unter den eintreffenden Hochzeitsgästen ist auch der Vogt, der Els ebenfalls umwirbt. Gleichwohl hebt er zum Trinkspruch auf den Bräutigam an, als Elis hereinkommt. Er soll die Gesellschaft mit einem Lied unterhalten. Sein Gesang aber gefällt außer Els niemandem. Er berichtet, dass er den Schmuck im Wald gefunden hat, und schenkt ihn Els. In diesem Moment wird der Mord entdeckt. Der Vogt verdächtigt Elis des Mords und verhaftet den Sänger, der ihm im Weg steht, da Els ihn liebt.

II. Aufzug, Galgenplatz in einer mittelalterlichen Stadt, erstes Morgengrauen: Els erzählt dem Narren, dass Elis am selben Tag hingerichtet werden soll. Der Narr verspricht ihr, den Geliebten zu retten, obwohl er sich selbst in Els verliebt hat. Der Marktplatz füllt sich mit Zuschauern. Nun wird Elis zum Galgen geführt. Els trägt ihm auf, als letzten Wunsch um einen Abschiedsgesang zu bitten und so lange zu singen, bis die Retter nahen. Sein Gesang indes provoziert die Zuschauer, so dass der Vogt die sofortige Vollstreckung des Urteils anordnet. Erst im letzten Moment kann der Bote des Königs die Hinrichtung verhindern. Jetzt erst erfährt Els, dass Elis den Schmuck suchen soll. Um zu verhindern, dass er ihn bei ihr findet und sie so entlarvt, beauftragt sie Albi, ihm die Laute zu rauben, die ihm die Schätze zeigt.

III. Aufzug, Els' orientalisch-schwelgerisch eingerichtete Kammer, Ausblick auf eine blühende Gartenlandschaft, Abenddämmerung: Els wartet auf Elis und erinnert sich an das Wiegenlied, das ihre Mutter einst für sie gesungen hat. Elis ist verzweifelt, weil er ohne die Laute seine Aufgabe nicht lösen kann. Els aber zeigt sich ihm in der Liebesnacht in der ganzen Schönheit des Schmucks. Aus Liebe liefert sie ihm den Schmuck aus. Nur eins verlangt sie: sie nie nach dessen Herkunft zu fragen und ihr immer zu vertrauen.

IV. Aufzug, Saal im Schloss des Königs mit festlicher Tafel: Die Königin hat ihren Schmuck zurückerhalten. Deshalb feiert die Hofgesellschaft ein prächtiges Fest. Els aber ist gebrochen. Trotz anfänglicher Weigerung muss Elis erzählen, wie er den Schmuck gefunden hat. Von seiner Musik und der Erinnerung an die wundervolle Liebesnacht mit Els übermannt, vergisst er sich und fordert voller Wut den Schmuck zurück. Schon soll er wegen Majestätsbeleidigung abgeführt werden, da greift der Vogt ein: Er hat Albi verhaftet und ein Geständnis erpresst. Er verlangt Els' sofortige Hinrichtung. Der Narr aber erinnert den König an sein Versprechen und wählt sich Els zur Frau, um sie vor dem Scheiterhaufen zu retten. Um den Preis seines Amtes darf er Els in die Nacht hinausführen. Els fleht Elis an, ihr zu verzeihen. Elis aber wendet sich stumm von ihr ab.

Nachspiel, Klause im Gebirge, ein Jahr später: Els stirbt. Nur der Narr ist bei ihr. Er holt den Sänger. Elis singt eine letzte Ballade, um Els wenigstens das Sterben zu erleichtern: Im Glauben, die Geschehnisse am Königshof seien nur ein böser Traum gewesen, findet Els in den Armen des Geliebten ihre letzte Ruhe.

Bradford Robinson. 2015

Aufführungsmaterial ist von *Universal Edition*, Wien.