



1913-03-16

„Das Spielwerk und die Prinzessin.“

Elsa Bienenfeld

Description

This work is part of the Sophie Digital Library, an open-access, full-text-searchable source of literature written by German-speaking women from medieval times through the early 20th century. The collection covers a broad spectrum of genres and is designed to showcase literary works that have been neglected for too long. These works are made available both in facsimiles of their original format, wherever possible, as well as in a PDF transcription that promotes ease of reading and is amenable to keyword searching.

Follow this and additional works at: http://scholarsarchive.byu.edu/sophnf_essay

 Part of the [German Literature Commons](#)

Digital Archive Source:

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19130316&seite=14&zoom=38>

BYU ScholarsArchive Citation

Bienenfeld, Elsa, "„Das Spielwerk und die Prinzessin.“" (1913). *Essays*. 217.

http://scholarsarchive.byu.edu/sophnf_essay/217

This Article is brought to you for free and open access by the Nonfiction at BYU ScholarsArchive. It has been accepted for inclusion in Essays by an authorized administrator of BYU ScholarsArchive. For more information, please contact scholarsarchive@byu.edu.

„Das Spielwerk und die Prinzessin.“

Oper in einem Vorspiel und zwei Aufzügen von Franz Schreker.

Uraufführung an der Wiener Hofoper am 15. März 1913.

Von

Dr. Elsa Bienenfeld.

Sieht man die neue Oper Schrekers zum erstenmal im Szenenbild an sich vorüberziehen, so empfängt man den Eindruck einer ungeheuerlichen, ja beispiellosen Verworrenheit. Selbst wer Dichtung und Musik kannte und wußte, daß an Stelle einer dramatischen Handlung ein symbolisches Gedicht zu erwarten war, bestehend aus mystischen Beziehungen, worin die Menschen nicht Menschen, sondern transzendente Metaphern sind, die Begebenheiten nicht wirkliche Ereignisse, sondern Allegorien, der Inhalt nicht ein Märchen mit greifbarer Anekdote ist, mußte betroffen darüber sein, wie alle Voraussetzungen und jeder Kommentar mit einemmal versagten und man hilflos szenischen Erscheinungen gegenüber saß, von denen keine einzige dazu dienen konnte, zweifellos bedeutende Intentionen auch nur annähernd deutlich zu machen. Man sah ein merkwürdiges Bühnenbild in prachtvollen wechselnden Beleuchtungen, menschliche Figuren in seltsamen Aufzügen, sah Totengräber an der Arbeit, einen Sonnenaufgang, eine märchenhafte Liebesszene, hörte gleichförmige Zwiegespräche mit dubios zerteilten Rollen, weiche, werbende Klänge des Orchesters, unendlich zerfließende Rezitative des Gesanges, eine heulende, schreiende Menschenmenge, zum Schluß inmitten einer Feuersbrunst einen Toten, die Fiedel im Arm, der eine Melodie spielte, die noch fortklang, übertönt von schwerem Kirchturmglöckengeläute, als der Vorhang zum zweiten- und letztenmal sich senkte, der unbegreifliche Vorgänge gleichsam mitten durch abschnitt. Aus dem Klavierauszug und mit Hilfe persönlicher Erläuterungen des Autors habe ich schon lange vorher Sinn, Weg, Ziel der neuen Oper zu verstehen gesucht; und es gab Momente, in denen hinter den rätselhaften dramatischen und musikalischen Vorgängen wie blitzartige Vision ein tiefer und starker Zusammenhang mir aufzuleuchten schien. Es steckt gewiß eine bedeutende Idee, ein intensives Wollen in dem Werk; aber sicher ist, daß von der Bühne aus die phantastische Intention zu gespenstiger Körperlosigkeit und zu furchtbarer Zusammenhanglosigkeit auseinanderfloß. Die Oper führt ganz weg von aller Realität ins reinste, absoluteste Symbol. Die Personen „sind“ nicht, sie „bedeuten“. Da ist ein alter Mann, der Meister oder „Gott“ oder die „Natur“, er baut in ein Spielwerk die „Sehnsucht nach dem Göttlichen“, sein Geselle „den Trieb der Sinnlichkeit“; eine Prinzessin ist die „Schönheit“ oder die „Liebe“; sie hat den Sohn des Meisters verführt; der zog in die Welt und verdarb; das Spielwerk klingt nicht mehr; daran krankt die Prinzessin; sie wird sich dem Gesellen, das ist dem bösen Naturprinzip, schenken, so er das Spielwerk ganz vernichtet. Dazwischen steht die Frau des Meisters: Personifikation der gesunden derben Weibsnatur. Ein fahrender Bursch zieht des Weges, „der Dichter“, „der gute Mensch“. Er spielt auf seiner Flöte und das Spielwerk beginnt wieder zu klingen. Er gewinnt die Prinzessin, die „Schönheit“. Gegen die Feste der Schönheit murren das Volk. Eben als aus dem Schlosse ein langer Zug geschmückter Pagen, Fackeln in den Händen, strömt, wird der tote Sohn des Meisters in dessen Hütte getragen. Ein furchtbarer Aufstand des Volkes folgt; die rohe Wut kehrt sich gegen die Prinzessin. Der Dichter schützt sie, spielt abermals auf seiner Flöte, und alles Volk beginnt zu tanzen. Einige ganz verbohrt Schönheitsanarchisten stecken die Hütte in Brand; da sieht man den Toten ebenfalls einen Tanz aufspielen. Das Stück schließt mit den leider prophetisch gewordenen Worten: „O Herr, wir wissen nicht aus noch ein.“

Worin die Fehler, ja die gänzlich abstrusen Unmöglichkeiten dieses Textbuches bestehen, ist so klar, daß man nicht annehmen könnte, ein bewußt denkender Künstler müßte sie nicht auch erkannt haben. Sie beruhen in erster Linie darauf, daß einerseits die Handlung als solche unklar und schemenhaft ist, andererseits daß das gewiß sehr schöne Künstler-Schönheit-Liebesymbol bis zur Sinnlosigkeit verbogen durchgeführt ist. Wenn wir im Theater sind, verlangen wir unmittelbar deutliche Erlebnisse, und steht hinter diesen ein Symbol, so empfinden wir dessen Existenz im kommt gleichsam nur unbewußt mit, bis es in der Erinnerung als stets größere und freiere Form in unser Bewußtsein tritt. Schreker wollte jedenfalls den Versuch wagen, die Rolle der Verdeutlichung seines Symbols der Musik allein zuzuerteilen. Vielleicht hätte, wenn diese Absicht geglückt wäre, das Märchen trotz der Verworrenheit des Textes eine höhere Logik erlangt, indem die Bühnenbilder etwa nur wie farbige Illustrationen zu einer ausdrucks- und stimmungsstarken Musik zu dienen gehabt

hät[t]en. An der dünnen und in den Hauptmomenten versagenden Musik scheiterte dieser Plan. Gleichwohl spürt man vom ersten bis zum letzten Ton eine konsequente, bewußte Linienführung, eine planvolle Steigerung. Ich glaube, daß Schreker sehr wohl wußte, was er wollte; er konnte nur nicht, wie er wollte. Es gibt wohl kaum einen anderen Musiker, der sich so sehr der modernen Ideen bewußt wäre, wie Schreker. Aber seine Kunst kommt von Wissen, nicht von Müßen, und der Hörer wird den Eindruck nicht los, daß hier die Reinkultur der in Retorten destillierten Pseudomoderne mit kalter Hand ausgezogen ist. In keinem einzigen Augenblick ist die Musik so stark, so persönlich, daß sie mit einem Schlage alle Symbolik über den Haufen werfen und aus dem Menschlichen zum Menschlichen sprechen würde. Es sind immer Aufsätze, und wie der Text eine unendliche Exposition ist, ein Aufwickeln unverständlicher Vorgeschichten, so ist die Musik immer nur Vorbereitung, Spannung, zähes, sich windendes Fortgleiten, ein weiches, manchmal wohliges, auf die Dauer [im unerträgliches arhythmisches] [sic] Hinziehen. Was bedeutet hiebei alle Kunst des Klangraffinements, der delikaten motivischen Arbeit? Was vermögen einzelne phantastische Orchesterfarben, an denen das Ohr ebenso vorüberhört wie an üppigen Worten des Textes? Man sage nur nicht, daß diese Art der Komposition die der modernen Richtung sei; sie ist es ebensowenig, wie in der dramatischen Dichtung je der unplastische Mollusk die Form bestimmen könnte.

Nun ja, Schreker hat sich in Anlage und Form dieser Oper gründlich verhaut. Er selbst, der ein phantasievoller Kopf ist und scharfen Kunstverstand besitzt, wird sich dessen bald am klarsten bewußt werden. Er hat eine Oper, „Der ferne Klang“, bereits der Bühne gegeben (in Frankfurt kürzlich zum erstenmal aufgeführt), die von der gesamten deutschen Kritik als eines der bedeutendsten Theaterwerke nach Wagner und Bizet bezeichnet wurde. Er wird nach dem „Spielwerk und der Prinzessin“ noch Anderes und Besseres dem Theater zu geben haben.

Des musikalischen Teiles der Aufführung hatte sich Hofkapellmeister *Reichenberger* mit größter Hingabe angenommen. Er hat das Möglichste aus der Partitur geholt und wahrhaft außerordentliche Arbeit geleistet. Der szenische Teil war trotz der sehr schönen Dekoration nicht durchaus glücklich gelöst. Die Gruppierung der Schlußszenen ließ manche Bedenken offen. Herr *Miller*, Herr *Hofbauer* führten ihre Partien durch, so gut es möglich war. Frau *Jeritza* und Frau *Ranzenberg* bestanden einen aussichtslosen Kampf mit der poetischen Deutung ihrer Rollen. In kleineren Nebenpartien taten sich die Herren *Bettetto*, *Madin*, *Haydter* und *Maikl* hervor. Der Chor mühte sich mit besten Kräften. Die zahlreichen Freunde Schrekers, der sich als Dirigent des philharmonischen Chores in Wien mit Recht Hochachtung und Sympathie erworben hat, nahmen beide Akte mit lebhaftem Applaus auf, der anfänglich vom übrigen Publikum mit ruhiger Befremdung zugelassen, endlich mit heftiger Opposition zurückgewiesen wurde.

Theater und Kunst.

„Das Spielwerk und die Prinzessin.“

Oper in einem Vorspiel und zwei Aufzügen von Franz Schreker.
Uraufführung an der Wiener Hofoper am 15. März 1913.

Von

Dr. Elsa Bienefeld.

Sieht man die neue Oper Schrekers zum erstenmal im Szenenbild an sich vorüberziehen, so empfängt man den Eindruck einer ungeheuerlichen, ja beispiellosen Verworrenheit. Selbst wer Dichtung und Musik kannte und wußte, daß an Stelle einer dramatischen Handlung ein symbolisches Gedicht zu erwarten war, bestehend aus mythischen Beziehungen, worin die Menschen nicht Menschen, sondern transzendente Metaphern sind, die Begebenheiten nicht wirkliche Ereignisse, sondern Allegorien, der Inhalt nicht ein Märchen mit greifbarer Anekdote ist, mußte betroffen darüber sein, wie alle Voraussetzungen und jeder Kommentar mit einemmal versagten und man hilflos szenischen Erscheinungen gegenüber saß, von denen keine einzige dazu dienen konnte, zweifellos bedeutende Intentionen auch nur annähernd deutlich zu machen. Man sah ein merkwürdiges Bühnenbild in prachtvollen wechselnden Beleuchtungen, menschliche Figuren in seltsamen Aufzügen, sah Totengräber an der Arbeit, einen Sonnenaufgang, eine märchenhafte Diebeszene, hörte gleichförmige Zwiegespräche mit dubios zerteilten Rollen, weiche, verbende Klänge des Orchesters, unendlich zerfließende Rezitative des Gesanges, eine heulende, schreiende Menschenmenge, zum Schluß inmitten einer Feuerbrunst einen Toten, die Fiedel im Arm, der eine Melodie spielte, die noch fortklang, übertönt von schwerem Kirchturmglöckengeläute, als der Vorhang zum zweiten- und letztenmal sich senkte, der unbegreifliche Vorgänge gleichsam mitten durch abschnitt. Aus dem Klavierauszug und mit Hilfe persönlicher Erläuterungen des Autors habe ich schon lange vorher Sinn, Weg, Ziel der neuen Oper zu verstehen gesucht; und es gab Momente, in denen hinter den rätselhaften dramatischen und musikalischen Vorgängen wie blickartige Vision ein tiefer und starker Zusammenhang mir aufzuleuchten schien. Es steckt gewiß eine bedeutende Idee, ein intensives Wollen in dem Werk; aber

sicher ist, daß von der Bühne aus die phantastische Intention zu gespenstiger Körperlosigkeit und zu furchtbarer Zusammenhanglosigkeit auseinanderfloß. Die Oper führt ganz weg von aller Realität ins reinste, absoluteste Symbol. Die Personen „sind“ nicht, sie „bedeuten“. Da ist ein alter Mann, der Meister oder „Gott“ oder die „Natur“, er baut in ein Spielwerk die „Sehnsucht nach dem Göttlichen“, sein Geselle „den Trieb der Sinnlichkeit“; eine Prinzessin ist die „Schönheit“ oder die „Liebe“; sie hat den Sohn des Meisters verführt; der zog in die Welt und verdarb; das Spielwerk klingt nicht mehr; daran krankt die Prinzessin; sie wird sich dem Gesellen, das ist dem bösen Naturprinzip, schenken, so er das Spielwerk ganz vernichtet. Dazwischen steht die Frau des Meisters: Personifikation der gesunden verben Weibsnatur. Ein fahrender Bursch zieht des Weges, „der Dichter“, „der gute Mensch“. Er spielt auf seiner Flöte und das Spielwerk beginnt wieder zu klingen. Er gewinnt die Prinzessin, die „Schönheit“. Gegen die Feste der Schönheit murren das Volk. Eben als aus dem Schlosse ein langer Zug geschmückter Pagen, Fackeln in den Händen, strömt, wird der tote Sohn des Meisters in dessen Hütte getragen. Ein furchtbarer Zustand des Volkes folgt; die rohe Brut lehrt sich gegen die Prinzessin. Der Dichter schützt sie, spielt abermals auf seiner Flöte, und alles Volk beginnt zu tanzen. Einige ganz verbohnte Schönheitsanarchisten stecken die Hütte in Brand; da sieht man den Toten ebenfalls einen Tanz aufspielen. Das Stück schließt mit den leider prophetisch gewordenen Worten: „O Herr, wir wissen nicht aus noch ein.“

Worin die Fehler, ja die gänzlich abstrusen Unmöglichkeiten dieses Textbuches bestehen, ist so klar, daß man nicht annehmen könnte, ein bewußt denkender Künstler müßte sie nicht auch erkannt haben. Sie beruhen in erster Linie darauf, daß einerseits die Handlung als solche unklar und schemenhaft ist, andererseits daß das gewiß sehr schöne Künstler-Schönheit-Liebesymbol bis zur Sinnlosigkeit verbogen durchgeführt ist. Wenn wir im Theater sind, verlangen wir unmittelbar deutliche Erlebnisse, und steht hinter diesen ein Symbol, so empfinden wir dessen Existenz im kommt gleichsam nur unbewußt mit, bis es in der Erinnerung als stets größere und freiere Form in unser Bewußtsein tritt. Schreker wollte jedenfalls den Versuch wagen, die Rolle der Ver-

deutlichung seines Symbols der Musik allein zuzuerteilen. Vielleicht hätte, wenn diese Absicht geglückt wäre, das Märchen trotz der Verworrenheit des Textes eine höhere Logik erlangt, indem die Bühnenbilder etwa nur wie farbige Illustrationen zu einer ausdrucks- und stimmungstarken Musik zu dienen gehabt hätten. An der dünnen und in den Hauptmomenten versagenden Musik scheiterte dieser Plan. Gleichwohl spürt man vom ersten bis zum letzten Ton eine konsequente, bewusste Linienführung, eine planvolle Steigerung. Ich glaube, daß Schreker sehr wohl wußte, was er wollte; er konnte nur nicht, wie er wollte. Es gibt wohl kaum einen anderen Musiker, der sich so sehr der modernen Ideen bewußt wäre, wie Schreker. Aber seine Kunst kommt von Wissen, nicht von Müßen, und der Hörer wird den Eindruck nicht los, daß hier die Reinkultur der in Retorten destillierten Pseudomoderne mit kalter Hand ausgezogen ist. In keinem einzigen Augenblick ist die Musik so stark, so persönlich, daß sie mit einem Schlage alle Symbolik über den Haufen werfen und aus dem Menschlichen zum Menschlichen sprechen würde. Es sind immer Ansätze, und wie der Text eine unendliche Exposition ist, ein Aufwickeln unverständlicher Vorgeschichten, so ist die Musik immer nur Vorbereitung, Spannung, zähes, sich windendes Fortgleiten, ein weiches, manchmal wohliges, auf die Dauer im unerträgliches arhythmisches Hinziehen Was bedeutet hierbei alle Kunst des Klangraffinements, der delikaten motivischen Arbeit? Was vermögen einzelne phantastische Orchesterfarben, an denen das Ohr ebenso vorüberhört wie an üppigen Worten des Textes? Man sage nur nicht, daß diese Art der Komposition die der modernen Richtung sei; sie ist es ebenfowenig, wie in der dramatischen Dichtung je der unplastische Molluski die Form bestimmen könnte.

Nun ja, Schreker hat sich in Anlage und Form dieser Oper gründlich verhäut. Er selbst, der ein phantasievoller Kopf ist und scharfen Kunstverstand besitzt, wird sich dessen bald am klarsten bewußt werden. Er hat eine Oper, „Der ferne Klang“, bereits der Bühne gegeben (in Frankfurt kürzlich zum erstenmal aufgeführt), die von der gesamten deutschen Kritik als eines her

bedeutendsten Theaterwerke nach Wagner und Bizet bezeichnet wurde. Er wird nach dem „Spielwerk und der Prinzessin“ noch Anderes und Besseres dem Theater zu geben haben.

Des musikalischen Theiles der Aufführung hatte sich Hofkapellmeister Reich en b e r g e r mit größter Hingabe angenommen. Er hat das Mögliche aus der Partitur geholt und wahrhaft außerordentliche Arbeit geleistet. Der szenische Teil war trotz der sehr schönen Dekoration nicht durchaus glücklich gelöst. Die Gruppierung der Schlußszenen ließ manche Bedenken offen. Herr M i l l e r, Herr H o f b a u e r führten ihre Partien durch, so gut es möglich war. Frau J e r i z a und Frau K a n z e n b e r g bestanden einen aussichtslosen Kampf mit der poetischen Deutung ihrer Rollen. In kleineren Nebenpartien taten sich die Herren B e t t e t t o, M a d i n, H a y d t e r und M a i l l hervor. Der Chor mühte sich mit besten Kräften. Die zahlreichen Freunde Schrekers, der sich als Dirigent des philharmonischen Chores in Wien mit Recht Hochachtung und Sympathie erworben hat, nahmen beide Akte mit lebhaftem Applaus auf, der anfänglich vom übrigen Publikum mit ruhiger Befremdung zugelassen, endlich mit heftiger Opposition zurückgewiesen wurde.
