

Von der Geschichte zum Schweigen gebracht

Weingartners „Kain und Abel“

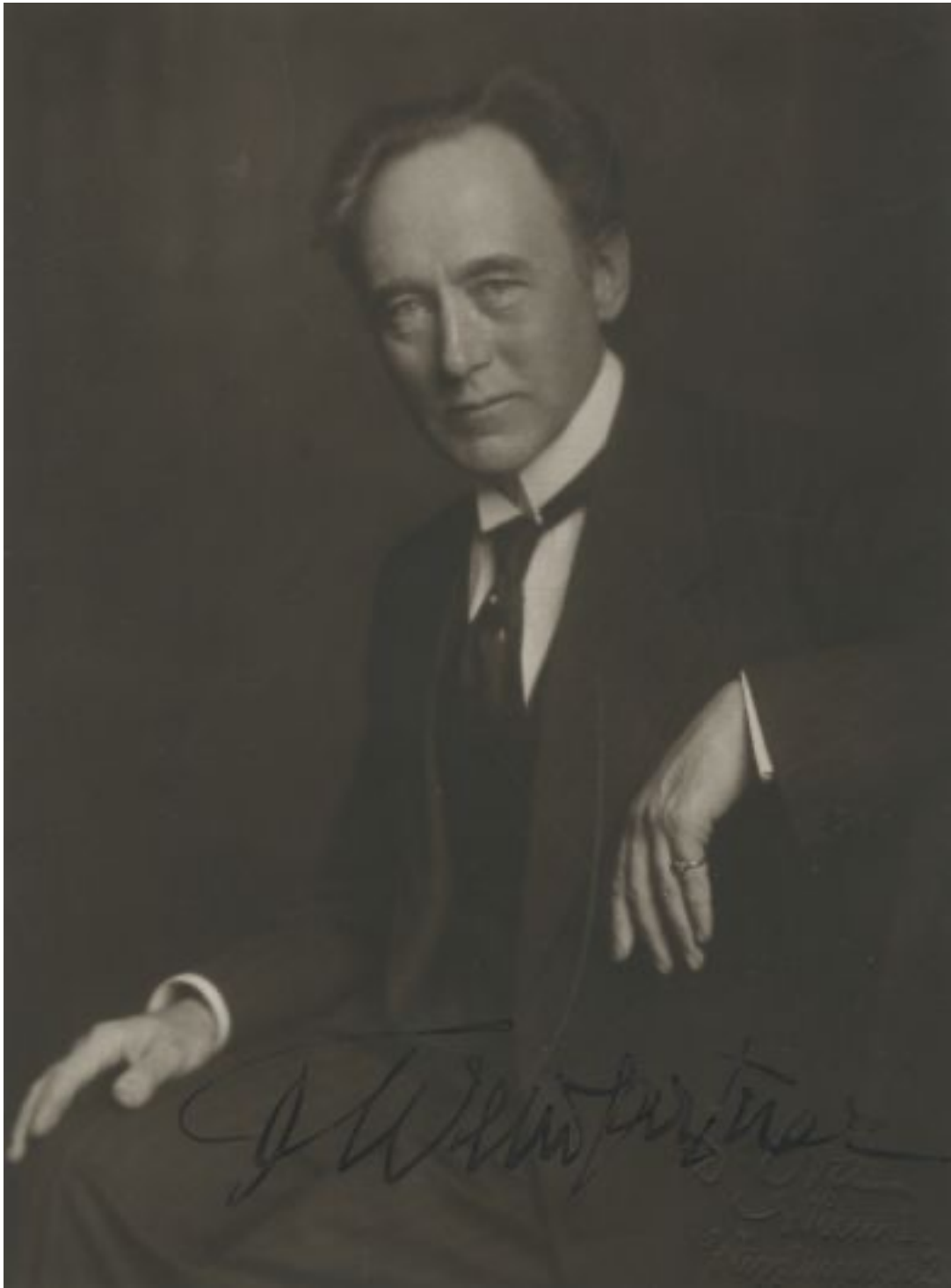
Entstehung, Vergessen und Rückkehr auf die Bühne

von Daniel Cohen



Kain und Abel, Szene 2, Adas Auftritt, in der Handschrift Felix Weingartners. 2014 vom Wiener Auktionshaus Dorotheum GmbH & Co KG an einen Privatsammler verkauft.

*Für Karola Schmid,
meine Lebenspartnerin,
die mir das Vertrauen gegeben hat, dieses Projekt zu wagen.*



Felix Weingartner c. 1920

Inhaltsverzeichnis:

Felix Weingartner – Ein Überblick6

Kapitel 1: Schweigen, Vergessen und Rückkehr
(Kain und Abel: Eine Rückkehr auf die Bühne).....9

Kapitel 2: Genese eines Werkes – Konzeption und Komposition.....12

Kapitel 3: Das Libretto – Kain neu gedacht.....13

Kapitel 4: Handlung, Inhaltsangabe und musikalisch-dramatische Analyse.....16

- Szene 1: Einleitung – Der Baum.....16
- Szene 2: Der Auftritt Adas.....22
- Szene 3: Die Ankunft Abels und seine Kunde.....27

Interpretatives interlude I
Abels wiedergewonnenes Paradies.....32

Interpretatives interlude II
Abels Kunde – Literarische und künstlerische Parallelen.....33

- Szene 3 (Schluss): Verkennung, Autorität und Vorbereitung des Opfers.....34
- Szene 4: Das Opfer.....36
- Szene 5: Das Ada-Abel-Duett.....40

Interpretatives interlude III
Im Schatten der Giganten: Echos von Tristan und Schopenhauer.....47

Interpretatives interlude IV
Unruhige Genealogien: Ideologie, Mythos und historische Kontamination.....49

- Szene 6: Zusammenbruch in Gewalt.....50

Interpretatives postlude zu Szene 6
Zur Frage und zur Antwort.....53

Anhang I: Felix Weingartners autobiographischer Bericht.....54

Redaktionelle Vorbemerkung zu Anhang II
Anhang II: Vollständiges Libretto.....59

Anhang III: Erste Quellendokumente zu Weingartner und „Kain und Abel“ 89

Danksagungen.....105

Felix Weingartner – Ein Überblick

Grunddaten

- Vollständiger Name: Paul Felix Weingartner, Edler von Münzberg
 - Geboren: 2. Juni 1863, Zadar (damals Österreichisches Kaiserreich; heute Kroatien)
 - Gestorben: 7. Mai 1942, Winterthur, Schweiz
 - Beruf: Dirigent, Komponist, Pianist, Schriftsteller
 - Staatsangehörigkeit: österreichisch
-

Ausbildung und frühe Laufbahn

- Studium der Komposition und des Klaviers in Graz
 - Zunächst Studium der Philosophie in Leipzig, bevor er sich vollständig der Musik zuwandte
 - letzter Schüler Franz Liszts; Studien bei ihm in Weimar ab 1883
 - Liszt unterstützte Weingartners frühe Laufbahn sowie die Aufführung seiner frühen Oper Sakuntala (1884)
 - Begann seine berufliche Tätigkeit als Komponist; das Dirigieren wurde bald zu seiner wichtigsten öffentlichen Tätigkeit
-

Bayreuth

- Tätigkeit als Assistent und Korrepetitor bei den Bayreuther Festspielen
 - Beteiligung an Proben und Vorbereitungen der Wagner-Opern
 - Spätere Dokumentation dieser Erfahrungen in seinem Buch Bayreuth 1876–1896, einem wichtigen zeitgenössischen Bericht über die frühen Jahrzehnte der Festspiele
-

Dirigentenlaufbahn

- Frühe Kapellmeisterstellen in Danzig, Hamburg und Mannheim
- Hofkapellmeister an der Königlichen Oper Berlin (ab 1891)
- Dirigentenengagements in München (1898–1905)
- Direktor der Wiener Hofoper und Chefdirigent der Wiener Philharmoniker (1907–1927), als Nachfolger Gustav Mahlers an der Oper
- Engagements in Hamburg (1912–1914); in dieser Zeit auch Verbindung zur Boston Opera Company
- Generalmusikdirektor des Staatstheaters Darmstadt (ab 1914)
- Weitere Positionen:
 - Wiener Volksoper (1919–1920)
 - Professor an der Liszt-Akademie, Budapest (ab 1920)

- Musikdirektor des Sinfonieorchesters Basel (1927–1934)
-

Aufnahmetätigkeit

- erster Dirigent, der in den frühen 1920er Jahren eine vollständige kommerzielle Gesamtaufnahme aller neun Beethoven-Sinfonien einspielte
 - ebenfalls unter den frühesten Dirigenten mit Gesamtaufnahmen der Brahms-Sinfonien
 - seine Einspielungen gelten als grundlegende Dokumente der orchestralen Interpretationspraxis des frühen 20. Jahrhunderts
-

Kompositorisches Schaffen

- Komponist von Orchester-, Kammer-, Vokal- und Bühnenwerken
 - Sieben Sinfonien
 - Mindestens sieben Opern, darunter:
 - Genesis (1892)
 - Kain und Abel (1905)
 - Die Dorfschule (1918)
-

Schriften

- Über das Dirigieren
 - Bayreuth 1876–1896
 - The Symphonies of Beethoven
 - The Symphony since Beethoven
 - Zahlreiche Essays zu Interpretation, Tempo, Klangbalance und orchestraler Praxis
 - Autobiographie (1923)
-

Lehrtätigkeit und Einfluss

- Einflussreicher Pädagoge; zu seinen Schülern zählten u. a. Paul Sacher und Josef Krips
 - Erprobte den Einsatz des Films als pädagogisches Instrument für Dirigieren und Orchesterarbeit
-

Nachwirkung

- bekannt für einen klaren, klassisch geprägten, werkgetreuen Dirigierstil
- wichtige Vermittlerfigur zwischen der Liszt–Wagner-Tradition und der modernen Orchesterpraxis
- zentral für die frühe Geschichte der Schallplattenaufnahme und der Beethoven-Interpretation



Konzertprogramme

Kapitel 1:

Schweigen, Vergessen und Rückkehr

(Kain und Abel: Eine Rückkehr auf die Bühne)

Während der langen Monate des Lockdowns, als die Pandemie die Welt zum Stillstand brachte und die vertrauten Rhythmen von Probe und Aufführung sich auflösten, fand ich mich im Besitz von etwas Seltenem wieder: verordneter Stillstand. Wie viele Musiker hatte ich Mühe, ihn zu akzeptieren. Energie ohne Auslass sucht sich andere Wege, und die meine wandte sich instinktiv dem Graben zu – nicht im Garten, obwohl auch das, sondern in der Geschichte.

Seit meiner Ernennung zum Generalmusikdirektor in Darmstadt war mir zunehmend bewusst geworden, dass die Stadt und ihr Theater eine noch reichere kulturelle Vergangenheit tragen, als mir bereits bewusst gewesen war. Darmstadts Rolle in der Nachkriegsavantgarde – die Ferienkurse, Boulez, Stockhausen – ist allgemein bekannt. Als ehemaliger Student und Assistent von Pierre Boulez bedurfte ich keiner Erinnerung daran. Doch ich wollte wissen, was unter dieser Schicht lag: die früheren Schichten, das vergessene Sediment.

Das Stadtarchiv erwies sich als unwiderstehlich – ein Ort, an dem Zeit in Kisten aufbewahrt wird und sich ohne Ordnung freigibt. Manuskripte, Briefe, Programme, Marginalien. Telemann leibhaftig – seine Originalhandschriften vor mir auf dem Tisch ausgebreitet, die Tinte noch lebendig auf dem Papier – und fast im selben Atemzug die Namen von Sängern, die dieses Haus später prägen sollten: Christa Ludwig, Siegfried Jerusalem, Barbara Bonney, Cheryl Studer. Dann Berlioz, Wagner, Strauss, Strawinsky – dirigierend in Darmstadt, als bewegten sie sich durch eine einzige, zusammenhängende Gegenwart. Paganini mit einem Rezital im Schloss. Eine lange verschollene Vivaldi-Oper, die wieder auftaucht. Fragmente aus allen Richtungen, aus allen Jahrhunderten, die gleichzeitig auf mich einstürzten.

Und dann, fast beiläufig, stieß ich auf eine Liste meiner Vorgänger im Amt des Generalmusikdirektors.

Hans Drewanz.

Karl Böhm.

Hans Schmidt-Isserstedt.

Erich Kleiber.

Felix von Weingartner.

...Weingartner!

Der Name traf mich mit eigentümlicher Wucht. Ich hatte seit Jahren nicht mehr an ihn gedacht — nicht seit meiner Studienzeit. Und doch kehrte er augenblicklich zurück, lebhaft und klar: die Beethoven-Symphonien, der erste je vollständig eingespielte Zyklus, den ich obsessiv hörte, während ich im alten Honda Civic meines Vaters von Netanja zur Musikakademie in Tel Aviv fuhr. Die Dirigiertraktate, die mein Lehrer uns aufzuzwingen pflegte — Texte, die ich damals kaum verstand, deren erstaunliche Klarheit sich mir jedoch erst mit eigener Erfahrung erschloss.

Weingartner war hier gewesen? In Darmstadt?

Die Suche intensivierte sich. Artikel führten zu Fußnoten, Fußnoten zu Programmfragmenten. Die Spur wurde dünn, bis ein kleiner Hinweis auftauchte: eine Oper, von Weingartner komponiert und in Darmstadt als Teil seiner Antrittsspielzeit als Generalmusikdirektor uraufgeführt.

"Kain und Abel".

Mit Hilfe des Orchesterdienstes und der Bibliothek des Theaters gelang es mir schließlich, ein seltenes Exemplar der Partitur ausfindig zu machen. Sie aufzuschlagen war ein Schock. Wirklich gute Partituren besitzen eine physische Präsenz — sie melden sich zu Wort, noch bevor ein Ton erklingt. Diese tat es sofort. Die Erkenntnis folgte beinahe augenblicklich: Kein lebender Mensch hatte diese Musik gehört. Mehr als ein Jahrhundert war seit ihrer letzten Aufführung vergangen.

In diesem Moment war die Entscheidung bereits gefallen — alles in meiner Macht Stehende zu tun, um „Kain und Abel“ wieder zum Leben zu erwecken.

Zu meiner Freude ergriff die Leitung des Staatstheaters dieselbe Begeisterung nahezu augenblicklich. Erst später wurde deutlich, wie viel nach der Pandemie zunächst wiederaufgebaut werden musste — nicht nur Ressourcen und Spielpläne, sondern die Belastbarkeit des Theaters selbst. Sechs Spielzeiten sollten vergehen, ehe wir in der Lage waren, diesen Plan in die Tat umzusetzen.

Meine eigene Ungeduld, sechs Spielzeiten warten zu müssen, erschien rückblickend nichtig, als mir klar wurde, wie viele Jahre - nämlich 112 - vergangen sein würden, wenn „Kain und Abel“ zum ersten Mal wieder im Theater erklingen würde.

Kain und Abel war nicht deshalb verschwunden, weil es gescheitert wäre. Im Gegenteil: Bei seiner Uraufführung 1914 wurde es als bedeutende Leistung gefeiert. Der Abend hatte den Charakter eines Galaspektakels; die Kritiken waren enthusiastisch, oft brillant. Die Oper wurde rasch von der Wiener Hofoper, dem Deutschen Theater in Prag sowie zahlreichen Bühnen im deutschen Sprachraum übernommen. Konkrete Pläne waren bereits im Gange, dass Felix Weingartner selbst das Werk international dirigieren sollte: Brüssel lud ihn ein, Aufführungen an der Monnaie zu leiten; in Paris widmete Le Figaro der Oper eine ganze

Seite mit musikalischen Beispielen und begann mit den Vorbereitungen einer französischen Übersetzung; Boston nahm das Werk in seinen kommenden Spielplan auf.

Weingartner war überzeugt — mit gutem Grund —, nun nicht nur als Dirigent, sondern auch als Komponist von großer dramatischer Vision in den internationalen Raum eingetreten zu sein.

Dann griff die Geschichte ein — mit Gewalt.

„Das Attentat von Sarajevo kam wie fernes Donnerrollen. Die Diplomatie stockte, Hoffnung flackerte auf, und dann brach Europa zusammen. Grenzen schlossen sich. Die Post wurde zensiert. Das Darmstädter Hoftheater kündigte an, vorerst nicht zu eröffnen. Internationale Engagements verschwanden über Nacht.“* An dem Tag, an dem die ersten Seiten der französischen Übersetzung von Kain und Abel eintrafen, hatte der Krieg sie bereits überholt.

Was folgte, war kein Niedergang, sondern ein Auslöschen.

Und doch erklärt der Krieg allein kein Jahrhundert des Schweigens. Andere durch 1914 unterbrochene Werke kehrten später zurück. Dieses nicht.

Die Gründe häufen sich langsam, wie Indizien in einer langen Untersuchung. Nach dem Krieg verschob sich der Operngeschmack radikal. Mythos ohne Ironie wurde verdächtig. Ernsthafte metaphysische Dramatik wich Fragmentierung, Distanz und stilistischer Brechung. Kain und Abel — wagnerisch im Maßstab, zugleich ethisch zersetzend und ohne Auflösung — passte nirgends recht hinein. Es war zu dunkel für das konservative Repertoire, zu ernsthaft für die Skepsis der Moderne.

Weingartner selbst wurde Teil des Problems. Sein überragender Ruf als Dirigent überstrahlte seine Identität als Komponist. Seine Werke hatten keine Fürsprecher, keine Schüler, keine institutionellen Erben. Als die Oper verschwand, bestand niemand auf ihrer Rückkehr.

Umso mehr ist es ein besonderes Privileg — und eine zutiefst demütigende stimmende Erfahrung — gewesen, als der Fürsprecher auftreten zu dürfen, den dieses Werk benötigte: es auf die Bühne zurückzubringen und dies im selben Theater zu tun, für das es geschrieben wurde, mit dem Orchester, für das es gedacht war.

Und außerdem — unter den Generalmusikdirektoren des Staatstheaters Darmstadt neigt man dazu, aufeinander Acht zu geben.

Nun, einhundertzwölf Jahre nachdem die Geschichte es zum Schweigen gebracht hat, kehrt „Kain und Abel“ auf die Bühne zurück. Ich glaube nicht, dass diese Aufführung das Ende seiner Geschichte markiert. Ich hoffe, sie markiert lediglich ein mittleres Kapitel.

Manche Werke warten nicht auf Wiederentdeckung, sondern auf eine Zeit, die bereit ist, ihnen zuzuhören.

Daniel Cohen

Darmstadt, Januar 2026

Kapitel 2

Genesis eines Werkes: Konzeption und Komposition

Der unmittelbare Impuls zur Komposition von Kain und Abel entstand in einer Phase, in der Felix Weingartner bereits auf dem Höhepunkt seines internationalen Renommées als Dirigent stand. Nachdem er Gustav Mahler als Direktor der Wiener Hofoper nachgefolgt war, befand er sich zugleich als Komponist auf einer ausgedehnten Konzertreise mit seiner Ehefrau, der Sopranistin Lucille Marcel. Nach Weingartners eigener Darstellung kehrte sie von einem Konzertengagement in London mit einer hartnäckigen Erkältung zurück und wurde angewiesen, zur Kur nach Mont d'Or in Frankreich zu reisen, wohin er sie begleitete.

Wie er später in seiner Autobiographie festhielt: „Während sie in den Dampfbädern schwitzte, fuhr ich mit einer kleinen Drahtseilbahn in die Wälder hinauf, ein Notizbuch in der Tasche.“ In dieser Situation der Abgeschiedenheit und des erzwungenen Rückzugs aus den beruflichen Verpflichtungen begann sich die Konzeption eines neuen dramatischen Werkes herauszubilden. Was zunächst als geplanter Prolog mit dem Titel Kain Gestalt annahm, weitete sich allmählich zu einer eigenständigen dramatischen Anlage aus: „Aus dem Prolog ‚Kain‘ entstand allmählich ein selbständiges Drama, ‚Kain und Abel‘“

Der Stoff selbst hatte Weingartner über viele Jahre hinweg beschäftigt, und frühere Entwürfe waren stark von Byrons „Cain“ beeinflusst gewesen. Er betonte jedoch, dass zahlreiche Versuche zuvor wieder verworfen worden seien und dass das Werk erst jetzt eine endgültige Form angenommen habe: „Manchen Entwurf hatte ich im Laufe der Jahre begonnen und wieder verworfen. Jetzt hatte es eine feste Gestalt angenommen – unabhängig von Byrons ‚Cain‘ ... und frei von allem Philosophieren.“ Als elementares Einakter-Drama und nicht als spekulative oder symbolische Meditation konzipiert, sollte „Kain und Abel“ nach Weingartners eigener Beschreibung „das Urproblem aller mystischen Dichtung verkörpern: den Kampf des niederen gegen den höheren Menschen“.

Kapitel 3

Das Libretto: Kain neu gedacht

Weingartner entschied sich – in der Nachfolge Wagners – dafür, sein eigenes Libretto, seinen eigenen poetischen Text zu verfassen. Dabei diente Byron ihm als Ausgangspunkt, doch baute er die Handlung vollständig neu auf, um sie seinen sehr klar umrissenen poetischen und dramaturgischen Bedürfnissen anzupassen. So unvollkommen die dramatische Gesamtstruktur auch sein mag, handelt es sich meiner Ansicht nach um einen außergewöhnlich schönen Text und um eine außerordentlich kühne literarische Leistung.

Obwohl „Kain und Abel“ aus einer langjährigen Auseinandersetzung mit Byrons „Cain“ hervorgegangen ist, stellt Weingartners Libretto keine Bearbeitung im engeren Sinne dar, sondern eine radikale Neukonfiguration des Byron'schen Materials. Die theologischen Disputationen und die metaphysische Ironie, die Byrons „Cain“ dominieren, werden bewusst beiseitegelassen zugunsten eines konzentrierten, zutiefst menschlichen Konflikts. Wie Weingartner selbst betonte, verzichtet das Werk auf philosophische Spekulation, um eine elementare dramatische Situation zu entwerfen – gegründet nicht auf abstrakten Ideen, sondern auf menschlicher Sehnsucht, Kränkung, Zärtlichkeit und Verzweiflung. Das Ergebnis ist kein philosophisches Drama, sondern eine tragische Konstellation von Figuren, deren innere Widersprüche den dramatischen Verlauf vorantreiben.

Adam

Im Zentrum dieser Konstellation steht Adam, der in Weingartners Fassung weder als Patriarch noch als Gesetzgeber erscheint, sondern als eine von Nostalgie verzehrte Gestalt. Er ist besessen von dem verlorenen Zustand der Seligkeit, der dem Sündenfall vorausging – einem Zustand glückseliger, unwissender Einheit mit Lilith. Seine Sehnsucht richtet sich nicht auf moralische Erlösung oder zukünftige Hoffnung, sondern auf Regression: auf eine Rückkehr zu einer vorlapsarischen Existenz, unberührt von Verantwortung, Arbeit und Konflikt. Adams Tragik liegt in seiner Weigerung, die Irreversibilität der menschlichen Existenz anzuerkennen. Sein Verlangen nach Eden macht ihn unfähig, die Gegenwart vollständig zu bewohnen.

Eva

Eva hingegen tritt als die erste vollständig menschliche Figur des Dramas hervor und ist in vielerlei Hinsicht dessen geerdete Präsenz. Sie ist nicht mit verlorenen Paradiesen oder metaphysischen Idealen befasst, sondern mit den praktischen Notwendigkeiten des Überlebens: Unterkunft, Nahrung, tägliche Arbeit. Ihre Welt ist die Hütte, die Feuerstelle, die Aufgaben, die erfüllt werden müssen, um das Leben zu erhalten. Im Verlauf der Oper verspottet sie wiederholt – oft scharf und ironisch – die Fixierung der anderen Figuren auf das Ferne, Erhabene oder Unerreichbare.

„Seltsam Geschlecht, das nur in die Ferne strebt!“

Eva ist eine Gestalt der Arbeit und der Notwendigkeit — misstrauisch gegenüber allen Bestrebungen, die die materiellen Bedingungen der Existenz vernachlässigen.

Kain

Kain verkörpert die Erfahrung von Entbehrung und empfundener Ungerechtigkeit. Von Beginn an versteht er sich als grundsätzlich benachteiligt: weniger schön als sein Bruder, körperlich schwächer, von der Natur selbst weniger begünstigt. In einem seiner frühesten Ausbrüche artikuliert er ein Weltbild, das von Kränkung geprägt ist — selbst die Elemente scheinen gegen ihn verbündet, wenn der Wind Abels Opferfeuer anfacht und das seine auslöscht. Kains Ressentiment ist nicht nur brüderlich, sondern kosmisch; er erlebt die Existenz selbst als ungerecht verteilt. Seine Tragik wird durch Selbstkenntnis verschärft: Er weiß um seine Verbitterung und kann sich doch der Logik nicht entziehen, die seinen Zorn nährt. Kain ist nicht als böse geboren; er wird geformt durch Vergleich, Ausschluss und das erdrückende Gefühl, zu Unrecht zurückgesetzt zu sein.

Abel

Abel steht in bewusstem Gegensatz zu Kain, und hier lässt Weingartner Byrons romantisches Erbe am deutlichsten hervortreten — wenn auch verwandelt. Abel ist als archetypischer romantischer Held gestaltet, verwandt mit Byrons Manfred und Childe Harold: eine Figur rastlosen Strebens, die unaufhörlich neuen Horizonten entgegeneilt, auf der Suche nach einem Raum, der seinem sich ausdehnenden inneren Leben entspricht. Musikalisch und dramatisch gehört er in die Linie der Wagner'schen Helden; seine vokale Anlage rückt ihn in die Nähe Tristans und kennzeichnet ihn als charismatischen Heldenenor, anfällig für expansive, fiebrige Flüge metaphysischer Imagination. Abels Anziehungskraft liegt nicht allein in seiner moralischen Haltung, sondern in der schieren Energie seiner Persönlichkeit — einer Kraft, die inspiriert, beunruhigt und letztlich die Ordnung der ihn Umgebenden destabilisiert.

Ada

Die Figur der Ada wirft unmittelbar Fragen auf, da das Drama an einem Punkt der biblischen Erzählung ansetzt, an dem üblicherweise nur vier Menschen vorausgesetzt werden. Diese scheinbare Anomalie ist direkt von Byron übernommen, der sowohl Kain als auch Abel in seinem Drama mit Ehefrauen ausstattete, gestützt auf frühere englische Quellen und benannt als Adah und Zillah. Byron selbst kommentierte dieses Problem mit charakteristischer Ironie:

„Auf den folgenden Seiten habe ich sie ‚Adah‘ und ‚Zillah‘ genannt, die frühesten weiblichen Namen, die in der Genesis vorkommen. Es waren die Namen der Frauen Lamechs; die Frauen Kains und Abels werden dort nicht namentlich genannt. Ob also eine Übereinstimmung des Gegenstands auch eine Übereinstimmung des Ausdrucks bewirkt hat, weiß ich nicht — und kümmert mich ebenso wenig.“

Weingartner behält Ada bei, verwandelt sie jedoch in eine der eigenständigsten Figuren der Oper. Sie ist geprägt von zarten, zutiefst menschlichen Eigenschaften: Wärme, Fürsorge und einer ethischen Sensibilität, die nicht aus Abstraktion, sondern aus gelebter Erfahrung erwächst. Sie umsorgt ihre Kinder, kümmert sich um Tiere und schreckt vor unnötiger Gewalt zurück — sie weigert sich, Tierfelle zu tragen, und erfindet stattdessen die Wolle, indem sie das freiwillig gespendete Vlies der Schafe verarbeitet. Ada verkörpert Mitgefühl ohne Abstraktion: Ihre Ethik ist gelebt, haptisch und unmittelbar. Zugleich ist sie zerrissen zwischen ihrer Anziehung zu dem charismatischen Abel und ihrer Bindung an ihre Kinder und die damit verbundenen mütterlichen Verpflichtungen.

Lilith

Obwohl sie nie als handelnde Figur auf der Bühne erscheint, ist Lilith die entscheidendste unsichtbare Präsenz der Oper. In Weingartners Neudeutung ist Lilith nicht die dämonische Verführerin späterer Überlieferungen, sondern Adams erste Gefährtin und die Verkörperung eines verlorenen, strahlenden vorlapsarischen Zustands. Nach Adams Fall verbleibt sie im Reich des ewigen Lichts, von ihm getrennt, aber nicht ausgelöscht. Abel und Ada erscheinen als ihre Kinder — Wesen, die die Erinnerung und den Glanz dieser unerreichbaren Heimat in sich tragen. Lilith fungiert damit als Ursprung, Ideal und Horizont: als Quelle von Abels visionärem Streben, als Objekt von Adams Sehnsucht und als stille Kraft, die die Hierarchie von Zugehörigkeit, Ausschluss und Begehren im Drama in Bewegung setzt.

Kapitel 4

Handlung, Synopsis und musikalisch-dramatische Analyse

Szene 1: Einführung — Der Baum

Die Oper eröffnet mit einer orchestralen Geste von frappierender Gewalt und äußerster Verdichtung, in der der grundlegende musikalische Gedanke der Einleitung unverhüllt freigelegt wird: ein äußerst kurzer Auftakt, gefolgt von einem einzigen lang ausgehaltenen Ton, beide durch ein enormes Intervall voneinander getrennt — entweder stürzend abwärts oder spannungsvoll aufwärts strebend. Diese elementare Figur — minimal und doch extrem — führt jenes Motiv ein, das sich im Verlauf der Oper als das beherrschende erweisen wird: das Motiv des Beils, der Zerstörung, der Gewalt als plötzlicher Tat und schließlich, selbstverständlich, des Mordes.

(Bsp. 1: Das Beilmotiv)



Aus der kurzen orchestralen Explosion entwickelt sich ein knapp gehaltener Dialog zwischen Eva und Kain. Auf Evas Geheiß hat Kain einen großen, alten Baum gefällt, um Reparaturen am undichten Dach ihrer Hütte vornehmen zu können. Die Tat selbst — das Fällen des Baumes — ist bereits vollzogen, wenn sich der Vorhang hebt; was wir erleben, ist vielmehr ihr Nachhall, sowohl in physischer als auch in emotionaler Hinsicht. Die Gegenüberstellung von Zweckmäßigkeit und Symbolik ist unmittelbar spürbar.

In einer kurzen, eindringlichen Passage reflektiert Eva über den zerstörten Baum. Sie beschreibt ihn nicht bloß als Bestandteil der Landschaft, sondern als eine Präsenz, die die Familie über Jahre hinweg begleitet habe — beinahe als einen dritten Gefährten der beiden Brüder.

Tatsächlich wird der Baum, der mit den Brüdern herangewachsen ist, zum Anlass für das Orchester, erstmals das Motiv der Brüder einzuführen:

(Bsp. 2: Das Brüdermotiv)

1 *tempo I ma un poco mosso*

tempo I ma un poco mosso

Da zur Welt du kamst,

p

Der Baum, so erinnert sich Eva, wuchs mit den Kindern heran; seine Widerstandskraft spiegelte ihren eigenen Übergang ins Erwachsenenalter. In ihrer Schilderung nimmt der Baum das Gewicht einer handelnden Figur an und nicht bloß eines Objekts: ein stummer Zeuge der gemeinsamen Geschichte und des Heranwachsens der beiden Jungen.

Trotz dieser beinahe zärtlichen Evokation des Baumes behauptet Eva schließlich die Vorrangstellung der Notwendigkeit. Sie erklärt, dass das Dach der Hütte durch den Wind beschädigt worden sei und dass sie Kain aus diesem Grund angewiesen habe, den Baum zu fällen. Die Sprache kippt abrupt von Personifikation in Zweckmäßigkeit: Der Baum ist nicht länger ein Wesen, sondern Material.

Dieser Moment wird durch eine markante musikalische Geste unterstrichen. Auf Evas Wort „fällen“ taucht das Brüdermotiv noch einmal kurz auf, an Klarinette und Bassklarinette übergeben. Fast unmittelbar jedoch löst es sich wieder auf – wird dünner, verliert Substanz und verklingt schließlich in völliger Stille. Die Wirkung ist beklemmend.

(Bsp. 3)

Klar

Bass Klar

poco rit.

p

Der Eintritt Adams

Mit dem Ende des ersten Dialogs zwischen Eva und Kain ändert sich die musikalische Atmosphäre abrupt. In einem neuen, mit Grave bezeichneten Abschnitt kehrt Kain

physisch zur bereits besprochenen Handlung zurück: Er nimmt sein Beil auf und beginnt, die massiven Äste des gefällten Baumes zu zerteilen.

Jeder Schlag des Beils ist exakt mit dem Eröffnungsmotiv synchronisiert: Auf jeden Axthieb antwortet ein harter Schlag aus dem Orchester – schwer, nachdrücklich, unbittlich. Körperliche Handlung und musikalischer Rhythmus verschmelzen zu einem einzigen, unausweichlichen Puls.

(Bsp. 4)

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part is in 2/4 time, marked 'Grave'. It features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with a 'sempre f' (sempre forte) marking. The voice part enters with the lyrics 'Was pocht es dort so'. The score is divided into three systems. The first system is labeled 'mit gleichmäßigen Schlägen, die Äste vom Stamm abzutrennen.)' and 'Grave.'. The second system is labeled '(Adam scheint durch den Schall der Schläge aus seinem' and 'Sinnen zu erwachen und erhebt sich.)'. The third system is labeled 'Adam.' and contains the lyrics 'Was pocht es dort so'.

Adam tritt auf, nachdem er aus der Ferne die wiederholten Schläge des Beils gehört hat, die auf den gefällten Baum niedergehen. Der Klang wirkt wie ein Auslöser, der ihn in einen Zustand versetzt, der einem posttraumatischen Wiedererleben der Vertreibung aus dem Paradies bemerkenswert nahekommt.

Seine ersten Worte sind nicht beschreibend, sondern angstgeprägt, vollständig vom Klang bestimmt:

„Was pocht es dort so bang und schwer?“

Eva antwortet in einem auffallend reduktiven, praktischen Ton, der in scharfem Kontrast zu ihrer zuvor beinahe zärtlichen Personifikation des Baumes steht:

„Zum Hausbau spaltet Holz dein Sohn.“

Der Gegensatz ist aufschlussreich: Notwendigkeit sticht Erinnerung aus, Erklärung wird funktional statt emotional.

Adam jedoch vermag nicht in der Gegenwart zu bleiben. Der Klang des Beils hat ihn bereits in den Moment der Katastrophe zurückversetzt. Was folgt, ist eine ausgedehnte dramatische Schilderung der Vertreibung aus dem Paradies, vollständig gefiltert durch sinnliche Erinnerung. Das wiederholte Pochen wird in seiner Rückschau zum Klang von Riesen, die Pflöcke und Felsen in die Erde treiben und eine immer höher wachsende Mauer errichten. Während diese Mauer sich erhebt, verschwindet das Paradies aus dem Blickfeld und versiegelt Adam und seine Familie endgültig im Exil.

Musikalisch gehört diese Passage zu den eindringlichsten der Oper. Ein tiefes Streicher-Ostinato unterlegt Adams Erzählung und erzeugt den Eindruck eines unaufhaltsamen, schweren Schreitens – eines düsteren, elementaren Marsches. Das Orchester illustriert die Geschichte nicht, sondern verkörpert sie: Das Pochen wird nicht nur gehört, sondern körperlich empfunden, als sei das Trauma selbst in die musikalische Substanz eingeschrieben.

Adams Bericht endet in trostloser Starre mit den Worten:

„Dann Einsamkeit um uns und Nacht.“

Die Wirkung auf Kain ist unmittelbar und visceral. Angesichts dieses Ausbruchs ungelöster Angst und regressiver Fixierung zieht er sich innerlich zurück und reagiert weder mit Argumentation noch mit Mitgefühl, sondern mit Grauen:

„Mir graut vor ihm.“

Diese Reaktion markiert eine frühe und entscheidende Bruchlinie im Drama. Adams Fixierung auf das Trauma der Vertreibung, seine Unfähigkeit, gegenwärtige Notwendigkeit von vergangener Katastrophe zu unterscheiden, legt einen Schatten über die Szene – einen Schatten, vor dem Kain instinktiv zurückweicht. Der Klang des Beils, gedacht zur Sicherung von Schutz und Unterkunft, hat stattdessen die tiefste Wunde der Menschheitsgeschichte erneut aufgerissen.

Eva und Adam – Erinnerung, Schuld und Verschiebung

Was folgt, ist ein kurzer, doch hochgradig aufgeladener Austausch zwischen Eva und Adam – vielleicht eine der am schwierigsten zu deutenden Passagen des gesamten Librettos, da sie eine Version menschlicher Ursprünge präsentiert, die sich deutlich von der allgemein bekannten biblischen Erzählung entfernt.

Nach Kains knapper Reaktion – „Mir graut vor ihm“ – wendet sich Eva Adam zu und stellt seine Erinnerung an das traumatische Geschehen leise infrage:

„Nicht sah ich, was du sahst,
und war doch Tag für Tag bei dir.“

Ihre Worte leugnen Adams Erfahrung nicht, relativieren sie jedoch behutsam, indem sie das Nebeneinander unterschiedlicher Wahrheiten innerhalb derselben gelebten Wirklichkeit behaupten.

Adam jedoch registriert diese Bedeutung nicht. Noch immer gefangen in seiner fiebrigen Rückschau reagiert er nicht auf Evas Gegenwart, sondern auf sein eigenes Narrativ. Er erinnert sich an ihr Erscheinen an den Toren des Paradieses, geschmückt und – so glaubt er – von einem Feind gesandt, um ihn zu verführen. Er stilisiert sie zum Werkzeug, durch das die Katastrophe ausgelöst wurde. In seiner Darstellung markiert ihr Auftreten den Moment, nach dem sich die Welt unwiderruflich veränderte.

Eva begegnet diesem Vorwurf, indem sie den Fokus von Schuld auf Kontinuität verschiebt. Sie erinnert Adam daran, dass sie kurz nach dem Sündenfall bereits schwanger war – implizit mit Kain – und ruft in Erinnerung, wie Adam sie bat, nicht nur Mutter ihres eigenen Kindes zu sein, sondern auch von Abel und Ada, den Kindern Liliths. Diese Rolle habe sie angenommen und von diesem Moment an alle Kinder wie ihre eigenen großgezogen.

Adams Antwort entfernt sich erneut von der Gegenwart. In einer Passage von fiebriger Intensität und unüberhörbar erotischer Färbung beschreibt er, wie nachts, wenn der Wind um die Hütte strich und die Kinder weinten und lachten, das Bild Liliths zu ihm zurückkehrte – der Urfrau, „das einz'ge Weib der Welt“. Sein Ausbruch offenbart keine Reue, sondern Fixierung: Begehren, unauflöslich mit Verlust verschränkt.

Eva reagiert mit scharfer Zurückweisung:

„Was kümmert mich,
was wirr im Geiste du schaust?“

Sie zieht das Gespräch entschieden zurück in den Bereich gelebter Realität: die Hütte, ihr Sohn, der Schmerz der Geburt, die gemeinsam zu tragende Arbeit des Überlebens. Dies – so insistiert sie – sei ihre Welt und die einzige, die sie anerkenne.

In diesem Moment bricht Kain mit plötzlicher Klarheit in den Dialog ein. Die unausgesprochene Konsequenz dessen, was zuvor offenbart wurde, ziehend, stellt er fest:

„So bist du Abels Mutter?!“

Mit dieser Zeile erkennt Kain, dass er allein Evas leiblicher Sohn ist – und damit, dass er allein vollständig außerhalb jener Abstammungslinie steht, die Adam mit den Kindern Liliths verbindet. Was bislang Unbehagen und Groll war, gewinnt nun eine neue, verheerende Klarheit.

Kain – Ungerechtigkeit, Begehren und Drohung

Mit eruptiver Gewalt, durchsetzt vom Brüdermotiv (Bsp. 2), stürzt sich Kain in einen ausgedehnten Monolog – einen Katalog von Kränkungen, der nun rückblickend scharfe Kontur erhält. Was er nie zu artikulieren wagte, benennt er nun offen: Aus Achtung vor Eva habe er geschwiegen und seinen Hass nicht ausgesprochen; nun aber sei er frei, es zu tun. Abel, erklärt er, sei nicht sein Bruder. Von diesem Augenblick an empfinde er sich als dessen Feind.

In rascher Folge zählt er die Zeichen seines Ausgeschlossenenseins auf. Als er einst sein eigenes Antlitz im Brunnen erblickte, sei er vor sich selbst zurückgeschreckt, im Bewusstsein der Schönheit des Bruders. Wollte er eine schwere Last heben und vermochte es nicht, so habe Abel sie mühelos auf die Schulter geworfen. Selbst bei der Opfergabe schienen die Kräfte der Natur gegen ihn verbündet: Der Wirbelwind, der Abels Flamme hoch entfachte, habe die seine ausgelöscht. Minderwertigkeit ist für Kain nicht bloß sozial oder körperlich; sie ist kosmisch.

Abweichend von der vertrauten biblischen Erzählung behauptet Kain sodann, dass er Erleichterung empfand, als Abel aufbrach, um ein ihm genehmeres Land zu suchen, da Kain nun nicht länger „der Zweite“ sei. Diese Behauptung jedoch trägt bereits das Zeichen der Selbsttäuschung. Wie sich später zeigen wird, war Abels Fortgang kein freies Wandern, sondern das Resultat gewaltsamer Vertreibung.

Der Monolog verdunkelt sich weiter, als Kain von Eifersucht spricht. Wie ein Raubtier, das seine Beute nie freigibt, könne er den kochenden Gedanken nicht loswerden, dass sein Weib sich nach dem Bruder sehne, der fortgegangen ist. An diesem Punkt unterbricht Adam ihn gewaltsam: Wage er es, Ada sein Weib zu nennen? Er bezichtigt Kain, sie mit Gewalt genommen zu haben.

Eva versucht zu vermitteln und besteht darauf, dass Kain ebenso ein Recht auf Ada gehabt habe wie Abel. (Sowohl Adams als auch Evas Einwürfe sind vom Brüdermotiv unterlegt.) Adam jedoch entgegnet ihr mit einer radikal anderen Version der Ereignisse. Abel und Ada, so behauptet er, seien ein paradiesisches Paar gewesen, untrennbar und rein, der

eigentliche Schatz seines Herzens. Wie ein Wolf, der ein Lamm anfällt, habe Kain Ada Abel entrissen. Abel, zu edel, um zurückzuschlagen, sei geflohen, statt sich zu rächen.

Adams Darstellung kulminiert in einem wütenden Fluch:

„Fluch dir darauf —
und Fluch mir, daß ich dich gezeugt!“

Kain antwortet nicht mit Reue, sondern mit Drohung:

„Mein Beil schlug diesen Baum —
es kann auch Menschen fällen.“

Damit stürzt er davon. Die Szene schließt, während die Musik den schweren, unaufhaltsamen Zug wieder aufnimmt, der erstmals im Grave-Abschnitt erklang — den Marsch der Riesen — bevor sie sich in einige wenige kontemplative Liegetöne auflöst. Nach einer kurzen Pause geht diese fragile Stille unmittelbar in Szene 2 über, die vom Erscheinen Adas geprägt ist.

Szene 2: Der Auftritt Adas

Nach einer Pause bricht das Sonnenlicht durch die Wolken. Ada tritt aus der Hütte. Sie wird als jung und schlank beschrieben, mit dunklem Haar, das im Sonnenlicht leicht rötlich schimmert und in dichten Locken fällt. Sie trägt ein weißes, weiches Gewand, über einer Schulter geknüpft, das die andere Schulter, ihre Arme und ihre nackten Füße frei lässt.

Sie lehnt sich an die Wand der Hütte und scheint mit dem ganzen Körper die Wärme der Sonne aufzunehmen. Dann schreitet sie zu dem Stein, auf dem Adam zuvor gesessen hatte, und blickt in die Ferne und zur Höhe, während sich die Wolken langsam zurückziehen und ein blasser, klarer Himmel sichtbar wird.

Das orchestrale Zwischenspiel, das Adas Erscheinen begleitet, eröffnet eine neue Klangwelt von schwebenden Melodien und transzendenter lyrischer Schönheit.

Bsp 5. (Adas Motiv)



Adas Motiv besteht aus einer anfänglichen aufsteigenden Terz, gefolgt von einer aufsteigenden Sexte, die sich wiederum nach oben auflöst (G#–C–G#–A). Diese Wellenbewegung wiederholt sich, diesmal mit einer Appoggiatur, und ein drittes Mal findet sie ihren Weg durch eine schwebende aufsteigende Skala, bevor sie erneut zusammenbricht.

Diese Geste ist nicht nur thematisch, sondern emblematisch. Von ihrem ersten Auftreten an steht das Motiv nicht nur für Ada selbst, sondern darüber hinaus für alles, was sie im Verlauf der Oper verkörpert: Zärtlichkeit, Mutterschaft, Naturliebe, Kinderliebe und ein instinktives Verlangen, sich in die Freiheit zu erheben.

Die ausgedehnte orchestrale Einleitung entfaltet sich lyrisch und gibt diesem neuen emotionalen Register Raum, sich vollständig zu etablieren. Doch die Verklärung wird unterbrochen: Ein Fragment des Beilmotivs aus dem Opernbeginn erscheint erneut, nun reduziert zu einem gedämpften, beinahe unheimlichen Echo, piano von der ersten Klarinette gespielt und durch zwei tiefe pizzicato-Schläge in den Streichern akzentuiert. Die Wirkung ist chirurgisch. Die Lyrik wird abrupt abgeschnitten und durch eine spannungsgeladene, schwangere Stille ersetzt.

Die Klage um den Baum

Sich umwendend bemerkt Ada sofort den gefälltten Baum. Ihr erschrockener Ausruf – „Ihn habt ihr fällen müssen – ihn!“ – leitet eine groß angelegte Klage ein, die in ihrem Maß und Pathos subtiler ist als die eines gefallenen Helden. Der Baum wird nicht als lebloser Gegenstand bezeichnet, sondern als eine Präsenz, die einst Schutz, Schatten, Intimität und Schönheit bot. Ada erinnert sich daran, wie er sie barg, sie schützte und mit Blüten überschüttete, und kommt schließlich zu der schlichten, erschütternden Erkenntnis, dass er nun tot daliegt und sie nicht mehr hören kann.

Eva reagiert sofort, scharf und ohne jedes Sentiment:

„Dein Weinen nützt mir nichts.
Hilf lieber, daß ich nicht allein
muß alle Arbeit tun.“

Ihre Antwort ist praktisch, sarkastisch und strikt an das Überleben gebunden.

Adams Reaktion ist von völlig anderer Art. Er fährt Eva an und besteht darauf, dass das „arme Kind“ (Ada) bereits genug getan habe, indem sie Kain Kinder geboren habe. Seine Aufmerksamkeit richtet sich dann in verstörender Weise auf Ada selbst. In einer von

sinnlicher Faszination durchzogenen Verzückung vergleicht er sie mit Lilith — nicht identisch, aber unheimlich ähnlich — und verweilt bei dem weißen Gewand, das sie trägt, einer Quelle des Staunens in einer Welt, die sonst in Tierfelle gehüllt ist.

Das Gewand: Ada erfindet die Wolle

Ada antwortet mit dem zweiten ihrer ausgedehnten erzählerischen Bögen und erklärt die Herkunft ihres Gewandes. Sie berichtet, dass sie Tierfelle nur widerwillig getragen habe, da sie die Tötung eines Lebewesens voraussetzten. Stattdessen lockte sie die Lämmer zu sich, die ihr ihre Wolle freiwillig gaben. In schlaflosen Nächten spann sie den Faden — immer wieder — und webte ihn zu einem großen Stück Stoff, das sie schließlich entzweiriss: ein Teil für sich selbst, die beiden anderen für die Kinder.*

*Hier zeigt sich Weingartner von seiner ausgesprochen straussianischen Seite. Das Orchester spiegelt den Text mit nahezu eins-zu-eins-Wortmalerei: blökende Schafe werden von den Holzbläsern imitiert, Spinnbewegungen von auf- und absteigenden Figuren der Flöten nachgezeichnet. Die Passage ist ein lebendiges Dokument ihrer Zeit und schwelgt in klanglicher Illustration.

Adam hört gebannt zu und murmelt in Verzückung vom „armen, schönen Kind“.

Der Kokon und der Kuss

Ada beginnt nun ihren dritten und symbolisch am stärksten aufgeladenen Ausbruch. Sie bemerkt eine unbestimmte Form im Gras und entdeckt einen Kokon. Es folgt eine außergewöhnliche musikalische Darstellung der Metamorphose: Das Orchester setzt mit fragilen, tastenden Gesten ein, die kaum in der Lage scheinen, den Kokon zu durchdringen, steigen und fallen, schwach flattern und allmählich an Kraft gewinnen, während die Textur schimmert und vibriert. Langsam bricht der Schmetterling hervor.

In diesem Moment erklingt eine edle, strahlende Melodie — eine Verwandlung von Adas eigenem Motiv. Die Parallele ist unüberhörbar: Der Kampf des Schmetterlings um Freiheit spiegelt Adas eigenes Sehnen wider, dem gewaltsam auferlegten Kokon ihres Lebens mit Kain zu entkommen. Als der frisch geschlüpfte Schmetterling noch zu schwach ist, um zu fliegen, lädt Ada ihn ein, Leben von ihren Lippen zu trinken; mit diesem Kuss verleiht sie ihm die Kraft, sich zu erheben. Diese Geste nimmt unmissverständlich einen späteren Moment der Oper vorweg, in dem Ada selbst durch Abels Kuss „erweckt“ und „befreit“ wird.

Adams und Evas Bemerkungen: Gegensätzliche Weltbilder

Im Moment des Hervortretens des Schmetterlings reagieren Adam und Eva gleichzeitig — jedoch auf völlig unterschiedliche Weise. Adam, in sinnlicher Verzückung versunken, murmelt, er wähne sich im Paradies, wenn er Ada betrachte; sein Blick ist auf eine verlorene, vorparadiesische Vergangenheit gerichtet. Eva hingegen spricht eine ihrer zentralen Sentenzen:

„Seltsam Geschlecht,
das stets nur in die Ferne strebt!“

Der Gegensatz könnte schärfer nicht sein: Adam ist im Gedächtnis und in der Sehnsucht gefangen; Eva ist in der Unmittelbarkeit der gelebten Wirklichkeit verankert. Ada nimmt beide Bemerkungen nicht wahr und folgt weiterhin mit den Augen dem Aufstieg des Schmetterlings ins Licht, sinnend darüber, dass sie ihm nur folgen könnte — in die Freiheit.

Ekstase, Natur und verstörende Symbole

Mit dem Aufstieg des Schmetterlings scheint auch die Natur selbst in Ekstase zu geraten. Der Himmel klärt sich, das Sonnenlicht bricht durch, und die Umgebung scheint an Adas Erregung teilzuhaben. Ada beschreibt diese Empfindungen in hochgradig aufgeladener, sinnlicher Sprache:

„Feiner Staub steigt auf
wie Wolken von dem Opferrauch.
Es rauscht um mich, es wühlt im Haar,
und über Brust und Nacken
geht ein gleitend Rieseln warmer Luft,
kaum fühl' ich mehr mein Wollgewand.“

In diesem gesteigerten Zustand bemerkt sie in der Ferne ein Adlerpaar, das sich in die blauen Höhen des Himmels erhebt. Das Bild ist irritierend. Innerhalb der symbolischen Ökonomie der Oper deutet es auf eine problematische Hierarchie hin: Ada und Abel als Kinder Liliths, verbunden mit Höhe und Flug, stehen einer erdgebundenen Menschheit aus Eva und Kain gegenüber — deutlich als minderwertige Rasse markiert. Aus heutiger Perspektive ist diese Bildsprache von überlegenen und unterlegenen Abstammungen zutiefst verstörend. So unerquicklich diese Passage des Librettos auch ist, erscheint sie meines Erachtens am ehesten verständlich, wenn man sie im symbolischen Sprachgebrauch und im geistigen Klima ihrer Zeit verortet, statt sie anachronistisch durch die Katastrophen späterer Geschichte zu lesen.

Der ekstatische Höhepunkt und die Unterbrechung

Auf dem Höhepunkt ihrer Ekstase wendet sich Ada nach innen und fragt:

„Was pocht
so ungestüm mein Herz? –
Will sich ein Unerhörtes heut' ereignen?“

Die Verwendung des Wortes „pocht“ ist hier von zentraler Bedeutung. Es nimmt bewusst das Wort auf, das Adam verwendet, als er das Pochen beschreibt, das ihn aus Eden ausschloss, und bindet Adas Erwachen an das grundlegende Trauma der Oper.

Sie wendet sich an Adam und erinnert sich daran, dass er ihr oft von „einem Garten, wo keinen Eingang fand der Schmerz“ erzählt habe, und fragt sich, ob dieses neue Empfinden sie dorthin tragen könne. Sie beantwortet die Frage mit Gewissheit: Ja, es müsse so sein. Auf dem Höhepunkt Adas ekstatischen Proklamationen unterbricht Eva sie abrupt mit der Nachricht von Abels Rückkehr.

Über einer massiven wagnerischen Heldenfanfare ruft Adam: „Sohn – mein Sohn!“ Das Orchester übernimmt vollständig, bereitet Abels Auftritt vor und schließt Szene 2 in einem Ausbruch heroischer Affirmation.

Fußnote zu Szene 2

Trotz einiger der schönsten, berührendsten und ekstatischsten Musik der gesamten Oper ist diese Szene wohl der dramaturgisch problematischste Teil des Librettos. Dramatisch widersetzt sie sich einer linearen Entwicklung und kreist stattdessen wiederholt um Adas imaginative Ausbrüche. Diese Zirkularität ist jedoch nicht zufällig. Ada ist als naive, kindlich anmutende Figur konzipiert, die zu nahezu zwanghaften ekstatischen Entladungen neigt. Ungeachtet der dramaturgischen Kosten einer verlangsamten Vorwärtsbewegung der Oper wird die Szene meines Erachtens mehr als aufgewogen durch die Kühnheit und Schönheit der musikalischen Erfindung sowie durch Weingartners außergewöhnliche Beherrschung der orchestralen Farbpalette.

Szene 3: Die Ankunft Abels und seine *Kunde*

(Eröffnungsabschnitt)

Szene 3 beginnt mit einer breiten, unverkennbar wagnerischen Heldenfanfare, die die Ankunft Abels ankündigt. Adams ekstatischer Ausruf – „Sohn, mein Sohn!“ – begrüßt die Rückkehr des lange verlorenen Kindes, das nach dem ersten Konflikt mit Kain geflohen war. Die orchestrale Geste schwillt zu einem gleißenden Höhepunkt an und löst sich dann über sechs Takte hinweg in einem sorgfältig abgestuften diminuendo von fortissimo zu piano auf. Dieses lange Abschwellen erzeugt einen Moment aufgehobener Zeit, in dem Abel Raum erhält, sich umzusehen, die veränderte Situation wahrzunehmen und das Fehlen Kains zu registrieren.

Seine ersten Worte sind leise und von vernichtender Einfachheit:

„Und Kain?“

Adams Antwort fährt abrupt dazwischen, akzentuiert durch einen harten forte–piano-Schlag der Posaunen. Er erklärt, dass Kain im Zorn die Hand gegen ihn erhoben habe und geflohen sei. Eva versucht sofort einzugreifen und übernimmt erneut ihre schützende, vermittelnde Rolle. Sie erklärt, sie werde selbst nach ihm suchen.

Abels Reaktion ist augenblicklich und unerbittlich. Er fährt sie scharf an:

„Bleib!“

Das Wort wird durch einen gewaltsamen fortissimo-Ton der Posaunen unterstrichen und erhält so den Charakter eines Befehls, nicht einer Bitte.

In tiefem, unheilvollem Ton spricht er den Satz:

„Ein letztes Wort red' ich mit Kain, kehrt er zurück.“

Die Drohung ist unmissverständlich. In diese Phrase ist eine markante musikalische Geste eingebettet: ein lang gehaltener Ton, gefolgt von einer Triolenfigur – eine Variation des Brudermotivs. Dieses Motiv kristallisiert sich hier endgültig als prägende Figur des Hasses und der Rivalität heraus, die zum Brudermord führen werden.

Ein letztes Wort red ich mit Kain, kehrt er zu-rück.

poco rit. tran.

f p espre. div. p

Mit dem Ende dieser Drohung wendet sich Abel körperlich Ada zu. In diesem Moment verändert sich die musikalische Atmosphäre vollständig. Die Violoncelli beginnen eine espressivo geführte, aufwärtsstrebende Linie – warm, sehnsüchtig und weit ausgreifend. Abel spricht sie sanft an:

„Heb’ deine Augen auf zu mir, Schwester.“

Während er spricht, regt sich Adas eigenes Motiv – oder das mit ihr verbundene Liebesmotiv – erneut im Orchester. Es steigt auf, stockt und steigt erneut, diesmal von transzendenter Zartheit, um sich schließlich in ein gedämpftes pianissimo zurückzuziehen. Die Geste ist zögernd, beinahe ehrfürchtig, als prüfe sie vorsichtig den Raum zwischen den beiden.

Abel nimmt die Veränderung in Ada sofort wahr und erkennt die Spuren, die ihr Leben unter Kains erzwungener häuslicher Unterwerfung hinterlassen hat. Er wendet sich an sie:

„Kein Frevel trübte seinen Glanz, so höre meine große Kunde jetzt auch du.“

Zwei Aspekte sind hier von zentraler Bedeutung. Zum einen ist Abels Verwendung des Wortes Kunde weit stärker als eine neutrale „Botschaft“. Im gehobenen Deutschen bezeichnet Kunde eine Verkündigung, eine Offenbarung – etwas, das eher einer prophetischen Ankündigung als gewöhnlicher Mitteilung gleicht.

In diesem Sinne lässt sich der Begriff auch konzeptionell mit dem hebräischen *בְּשׂוּרָה* (*besorah*) in Verbindung bringen, das eine Verkündigung oder Nachricht von entscheidender Tragweite bezeichnet. Zwar besteht keine direkte etymologische Beziehung, doch ist die funktionale Parallele auffällig: In beiden Fällen handelt es sich um einen Sprechakt, der die moralische oder existenzielle Situation der Hörenden verändert, statt sie lediglich zu informieren.

Zum anderen löst Abels letztes Wort „du“, gesungen auf einem leuchtenden hohen G im *piano*, erneut die aufsteigende Figur aus, die mit Ada verbunden ist, nun von den Bratschen aufgenommen. Die Musik hält kurz auf einer Fermate inne. Alle Figuren sind für einen Moment gebannt und lauschend erstarrt, während Abel sich anschickt, die lange Kunde zu entfalten, die die nächste Phase des Dramas bestimmen wird.

Abels Kunde — Die Reise jenseits der bekannten Welt

Was nun folgt, ist eine Erzählung von ungewöhnlicher Ausdehnung und Funktion. Abels Kunde bewegt sich zwischen Reisebericht und prophetischer Verkündigung: teils Bericht eines Entdeckers, teils visionäres Zeugnis.

Mit der durch die Fermate geschaffenen dramatischen Leere beginnt Abel seine Kunde. Sich abwechselnd mit einem gleichmäßigen, punktierten Rhythmus in Violoncelli und Kontrabässen, der gemessene Schritte suggeriert, spricht Abel nicht als triumphierender Eroberer, sondern als Wanderer ohne Ziel und Gewissheit.

83

und Eva; dann setzt er sich, die Anderen erwartungsvoll um ihn her.) *in tempo misurato.*

dim. *pp* *p non legato*

Abel.
sempre un poco mosso

Da fort von euch ich ging, schritt ta-ge-lang ich oh-ne Ziel durch wei-tes, eb'-nes

Ab. Land, ganz gleich dem un-tern. Ein - sam war ich, nicht sah ich die

poco cresc. *pp*

Er berichtet, dass er nach seinem Fortgang ziellos durch das Land gewandert sei. Das Gelände habe sich kaum von dem unterschieden, was er zuvor kannte – vertraut und unscheinbar. Er sei einsam gewesen und habe lange Zeit die Sonne nicht gesehen. Er lässt seinen Schritten weiter freien Lauf – zwischen Aufstieg und Abstieg –, als werde seine Bewegung von Kräften gelenkt, die jenseits bewusster Absicht liegen. Der punktierte Rhythmus setzt sich fort und insistiert leise auf Bewegung ohne Triumph.

Allmählich erscheint vor ihm ein fernes Gebirge, dem ähnlich, das von ihrer Wohnstätte aus an klaren Tagen sichtbar ist. Er beginnt den Aufstieg, zunächst sanft, dann immer steiler. Mit der zunehmenden Härte des Anstiegs reagiert auch die Orchestrierung. Eisige Winde blasen von oben herab, dargestellt durch gedämpfte Blechtriller und *sul ponticello* gespielte Streicher, die eine spröde, gefrorene Klanglandschaft erzeugen, ganz im Einklang mit den musikalischen Konventionen der Zeit. Die Welt wird feindlich. Dunkelheit umhüllt ihn. Dennoch schreitet Abel weiter, der punktierte Gangrhythmus nimmt unter ihm erneut Gestalt an. In der Überzeugung, sich den Grenzen der Erde zu nähern, markiert er den Weg hinter sich, um die Rückkehr zu sichern.

Plötzlich verändert sich die musikalische Textur. Die Dunkelheit weicht, und ein glitzernder, schimmernder Klang tritt hervor – Triller, Licht und Bewegung. Abel ruft in Staunen aus, als ein Sonnenstrahl von oben her die Wolken durchbricht. Mit der Rückkehr der Sonne vollzieht sich eine markante musikalische Verwandlung: Das mit Ada verbundene Motiv – das Liebesmotiv – erscheint, leuchtend und weit ausgreifend. Doch fast unmittelbar verändert es seinen Charakter. Die aufsteigenden Intervalle verdichten sich, wiederholen sich drängend, nicht mehr ruhig, sondern rastlos, suchend, als seien sie weniger Feier des Ankommens als Ausdruck orientierungslosen Begehrens.

Abel zieht weiter und erreicht eine weitere Höhe: einen riesenhaften, gefrorenen Wald von Eisgipfeln. Unter ihm breitet sich ein Nebelmeer aus. Vom Anblick überwältigt, sinkt er auf die Knie („überwältigt sank ich auf die Knie“). In diesem Moment kehrt die Heldenfanfare zurück – nicht mehr als bloße Ankündigung, sondern als verdienter Akt der Bestätigung.

Er steigt erneut hinab. Der Schnee taut unter seinen Füßen. Wasser fließt ihm entgegen – und indem er ihm folgt, gelangt er in eine Region zunehmender Wärme, tiefer werdenden Grüns und intensiveren Blaus. Die Natur wird reicher, üppiger, großzügiger. Das Leben vervielfältigt sich.

Fremdartige Tiere treten ihm entgegen – Wesen, die er nie zuvor gesehen hat, darunter Schlangen von seiner eigenen Größe. Doch beim Anblick Abels fliehen sie. Er ist in ein Land eingetreten, das der Menschheit unbekannt ist, und in dem die Menschheit selbst unbekannt bleibt.

Nur einmal begegnet ihm Gefahr. Ein gewaltiges Tier springt brüllend auf ihn zu, sein Haupt von einer Mähne gekrönt. Abel benennt das Tier nicht – er kennt keinen Namen für es –, doch das Bild beschreibt unmissverständlich einen Löwen. In einem Akt roher, mythischer Gewalt tötet er es mit bloßen Händen. Das Tier sinkt zusammen, und sein Fell fällt ihm als Lohn zu, während die Heldenfanfare im Orchester aufleuchtet.*

*Diese Episode stellt Abel eindeutig in eine archaische Heldenlinie: Samsons Löwe, das nemeische Untier des Herakles – Schlüsselbegegnungen, die den Helden als auserwählt und legitimiert kennzeichnen.

Abel zieht weiter durch grüne Wildnis, bis sich erneut ein Berg vor ihm erhebt – diesmal schneefrei, von flimmernder Hitze umgeben. Er steigt hinauf, und das Orchester steigt mit ihm, immer höher, bis er auf dem Gipfel ausruft:

„O Heil’ge Macht, die mich geführt!
Welch Anblick tat vor mir sich auf!“

Vor ihm öffnet sich ein neues Eden. Abel schildert eine Landschaft überwältigender Pracht: breite Ströme, die in strahlender Fülle fließen, Farben jenseits alles bisher Vorstellbaren. Am Horizont bemerkt er ein schimmerndes Band – zunächst hält er es für Wolken, bis er erkennt, dass es sich nicht bewegt. Er stürzt darauf zu – korrigiert sich dann – „ich lief – nein, flog hinab“ –, als trüge ihn der Flug selbst, während der Wind ihm schmeichelnd um das Antlitz spielt.

Was sich hier entfaltet, ist am ehesten als paradiesische Ekphrasis zu begreifen. Abels Erzählung suspendiert die lineare Handlung zugunsten einer sinnlichen Überfülle, in der Klang und Bild ineinanderfließen und eine Vision jenseitiger Pracht erzeugen. Wiesenquellen über vor Blumen, die Luft selbst erzittert vor Leben, und die Klangwelt wird luxuriös, gewoben aus dem Gesang „leuchtbefiederter Vögel“ und dem Summen „goldbeschwingter Käfer“. Fruchtbladene Äste neigen sich ihm entgegen, als böten sie sich freiwillig dar, und rufen uralte Bilder der Fülle auf – das biblische Eden ebenso wie andere mythische Landschaften, in denen die Natur ohne Arbeit oder Entbehrung ausschenkt. Die Wirkung ist nicht bloß beschreibend, sondern immersiv: Die Hörenden werden in eine Vision von Überfluss hineingezogen, die außerhalb historischer Zeit zu existieren scheint – eine Welt unberührt von Mangel, Mühe oder Verlust.

Einen letzten Hügel erklimmt Abel, und vor ihm liegt ein endloser Himmel von unermeßlichem Glanz. In Demut legt er sein Gewand ab. Mit feuchten Augen und erhobenem Herzen schreitet er über blütenbedeckte Fluren hinab zum Strand, benetzt seine Füße und seine Stirn mit der „heiligen Welle“ und badet die heiße Brust im unergründlich tiefen Blau.

Interpretatives interlude I: Über Abels Paradies wiedergewonnen

An diesem Punkt können wir uns fragen, welcher Art der Ort ist, den Abel tatsächlich entdeckt hat, und in der Folge, welche Figur er innerhalb der moralischen und symbolischen Landschaft der Oper verkörpert. Später im Werk weist Abel ausdrücklich zurück, dass diese neue Welt mit dem verlorenen Garten seines Vaters identisch sei; dennoch ist sie in nicht geringerem Maße von paradiesischer Bildlichkeit durchdrungen. Die entscheidende Frage lautet daher nicht allein, wo Abel gewesen ist, sondern was seine Reise bedeutet.

Eden, so wie es in Adams Erinnerung Gestalt annimmt, gehört einem vorlapsarischen Zustand der Unschuld an — einer Welt vor Streben, Erkenntnis und Selbstbewusstsein — und ist unwiederbringlich verloren. Die von Abel geschilderte Landschaft ist von grundlegend anderer Ordnung. Sie liegt nicht hinter der Menschheit, sondern vor ihr; sie wird nicht erinnert, sondern erreicht — durch Bewegung, Ausdauer und Prüfung. Es handelt sich um ein nachlapsarisches Paradies: nicht gegeben, sondern entdeckt; nicht unbewusst bewohnt, sondern bewusst betreten. Es existiert innerhalb der Geschichte und nicht außerhalb von ihr, offen für jene, die es zu erreichen vermögen, und verschlossen für jene, die es nicht können.

In diesem Sinne erscheint Abel als Figur eines nach vorn gerichteten menschlichen Fortschritts. Er ist weder nostalgisch wie Adam noch versöhnt wie Eva. Stattdessen verkörpert er eine zukunftsorientierte Weltsicht, in der Sinn durch Handlung und Expansion erzeugt wird. Seine Reise verbindet Züge romantischer Heroik mit dem Ethos des Entdeckers des 19. Jahrhunderts: einsames Wandern, Konfrontation mit Gefahr, Beherrschung unbekannter Terrains und die Umwandlung von Raum in Schicksal. Abels Autorität gründet nicht auf Erbe oder Erinnerung, sondern auf Bewährung und Erzählung. Die von ihm vorgetragene Kunde ist nicht bloß ein Bericht dessen, was er gesehen hat, sondern ein legitimierender Akt — der Anspruch, dass seine Weltsicht verdient wurde und nun Anerkennung verlangt.

Doch in diesem nach vorn drängenden Impuls ist eine tiefgreifende Unruhe eingeschrieben. Abels Paradies ist kein universelles; es setzt Hierarchie, Stärke und Ausschluss voraus. Kain als Irdisch-Gebundener kann ihm nicht folgen, Eva kann seine Vision nicht nachvollziehen, und Adam vermag sie nur aus der Ferne zu erkennen. Selbst Ada muss in sie „erweckt“ werden — nicht als gleichberechtigte Entdeckerin, sondern als jemand, der mitgenommen wird. Abels Welt entsteht durch Akte der Eroberung — von Landschaft, von Tieren, und nicht zuletzt von narrativer Autorität selbst. Was als Fortschritt erscheint, ist somit untrennbar mit Dominanz verknüpft. Die Oper erlaubt es, Abel als Gründungsfigur einer modernen, expansionistischen Imagination zu begreifen, legt zugleich jedoch deren Preis offen: ein Paradies, das nur für einige existieren kann — und nur auf Kosten anderer.

Interpretatives interlude II: Abels Kunde – Literarische und künstlerische Parallelen

Die Spannung zwischen Abels Vision und Adams früheren Paradiesvorstellungen wird am deutlichsten im Vergleich mit dem Kontrast zwischen Miltons „Paradise Regained“ und Byrons „Cain“. Miltons Antwort auf den Sündenfall ist entschieden nach innen gerichtet: Das Paradies wird durch Entsagung, moralische Standhaftigkeit und die Verweigerung weltlicher Herrschaft zurückgewonnen. Byron hingegen akzeptiert die Unumkehrbarkeit des Verlustes und wendet sich stattdessen Erfahrung, Rebellion und der Erweiterung des Bewusstseins zu. Abel steht eindeutig in der byron'schen Tradition und nicht in der milton'schen. Seine Reise stellt keine verlorene moralische Ordnung wieder her; sie eröffnet neues Terrain. Das Paradies wird in seiner Darstellung nicht ethisch zurückgewonnen, sondern existenziell in die Zukunft verlagert.

Eine weitere Parallele ergibt sich zu Faust II, insbesondere zu dessen später Vision menschlicher Beherrschung von Land und Natur. Wie Faust sucht Abel Erlösung nicht durch Reue, sondern durch Handlung. Beide Figuren bewegen sich nach außen, gestalten die Welt um, anstatt sich aus ihr zurückzuziehen, und beide beziehen ihre Legitimität aus der Fähigkeit, Gefahr zu durchschreiten und Raum zu transformieren. Die utopischen Landschaften, die sie beschreiben, sind keine Geschenke, sondern Resultate – hervorgebracht durch Streben, Ausdauer und Willen. In diesem Sinne antizipiert Abel Fausts letzten Horizont: ein Paradies, gedacht nicht als Gnade, sondern als Errungenschaft.

Abels Kunde weist zudem auffällige Parallelen zu kolonialen Reiseberichten des 19. Jahrhunderts auf. Seine Erzählung entfaltet sich als Durchquerung unbekannter Länder, die als reich, leer und der Entdeckung harrend dargestellt werden. Gefahr wird ästhetisiert, Staunen verwandelt sich in Anspruch, und die Beherrschung von Tieren und Landschaft dient als Beweis von Rechtmäßigkeit statt als Gewalt. Die Sprache des Wunders und der Fülle verdeckt eine implizite Logik des Besitzes: Die von Abel beschriebene Welt wird gerade deshalb bedeutungsvoll, weil er sie erreicht, benannt und überlebt hat. Paradies ist hier untrennbar mit Expansion verbunden – und Expansion mit Ausschluss.*

*Eines der frühesten und deutlichsten Beispiele hierfür sind Mungo Parks „Travels into the Interior of Africa“. Park beschreibt wiederholt weite Regionen als fruchtbar, reich und paradoxerweise „leer“, trotz klarer Hinweise auf indigene Präsenz. Gefahr – Hunger, Tiere, Krankheit – erscheint nicht als Abschreckung, sondern als Legitimation: Das bloße Überleben wird zum moralischen Anspruch. Das Land gewinnt Bedeutung, weil Park es erlitten hat. Diese Logik spiegelt Abels Erzählung präzise: Bewährung autorisiert Vision, und Vision autorisiert Besitz. Vergleichbare narrative Strukturen finden sich in Livingstones „Narrative of an Expedition to the Zambesi“ und, in einem nüchterneren wissenschaftlichen Register, in Darwins „Journal of Researches“, wo Durchquerung, Ausdauer und Beschreibung Begegnung gleichermaßen in Autorität verwandeln.

Schließlich antizipiert Abels Rolle eine proto-nietzscheanische Vorstellung menschlicher Selbstautorisierung. Werte werden nicht geerbt, sondern geschaffen; Autorität wird nicht verliehen, sondern durch Bewährung errungen; Sinn entsteht aus Stärke, Vision und der Fähigkeit, Extreme auszuhalten. Auch wenn Abel noch keine strikt nietzscheanische Figur ist, ist die Richtung unverkennbar. Sein Paradies wird weder erinnert noch vergeben ins Dasein gerufen — es wird gewollt. Die Oper positioniert ihn damit an der Schwelle der Moderne, an der Transzendenz nicht mehr von oben gewährt, sondern durch menschliche Setzung erzeugt wird — zu einem Preis, den das Drama niemals ganz vergessen lässt.

Rückkehr zum Drama

Szene 3 (Schluss):

Verkennung, Autorität und Vorbereitung des Opfers

Abels Kunde ruft bei Adam eine explosive und vollkommen eindeutige Reaktion hervor. Für ihn gibt es keinen Moment des Zweifels oder Abwägens — Abel hat gefunden, was Adam selbst verloren hat. Mit unerschütterlicher Gewissheit erklärt Adam:

„Das Paradies hast wieder du gefunden,
Adas Heimat und die deine.“

In Adams Wahrnehmung ist Abels Vision kein neues oder zukünftiges Paradies, sondern die Wiedergewinnung des verlorenen Eden selbst — Paradise Lost als räumlich wiedererlangtes Paradies. Mehr noch: Adam identifiziert es als die wahre Heimat Abels und Adas zugleich — ihr Vaterland, ihren rechtmäßigen Ort der Zugehörigkeit. Abel wird als der „echte Sohn“ gefeiert — eine Bezeichnung, deren volle Schärfe sich erst durch die implizierte Ausgrenzung Kains entfaltet.

Adam drängt ihn voran: „Geh uns voran!“ und fordert ihn auf, den Weg zu Liliths ewigem Sonnenland zu weisen. In einem Moment beinahe manischer Verjüngung verkündet Adam, das Leben ströme erneut durch seine Adern, die Kraft sei zu ihm zurückgekehrt, und — „Jung bin ich wieder, wie ich war.“ Die Formulierung verweist unmissverständlich auf einen vorlapsarischen Zustand, eine Zeit vor Altern, Verfall und Verlust.

Musikalisch wird Adams Verkennung mit brutaler Klarheit markiert. Seine Erregung wird von wiederholten Triolenfiguren im Orchester getragen, die unmittelbar aus Abels heroischer Fanfare abgeleitet sind. Wenn Adam Abel auffordert, ihnen voranzugehen, erklingt die volle Heldenfanfare in den Hörnern — nicht zögernd, sondern eindeutig.

Weingartner lässt keinen Zweifel: In Adams Vorstellung ist Abels Heroismus identisch mit der Wiederherstellung des Paradieses.

Diese Illusion wird nahezu augenblicklich zerstört. In dem Moment, in dem Adam seine letzten Worte spricht — „Jung bin ich wieder, wie ich war“ — fällt ihm das Orchester ins Wort. Die Worte „ich war“ werden vom Beil-Motiv / gefällten-Baum-Motiv unterlegt, jenem Klangbereich, der seit dem Beginn der Oper mit Zerstörung und Hass verbunden ist. Was Adam als Erneuerung erlebt, wird musikalisch als Regression entlarvt. Die orchestrale Textur bricht zusammen und erstarrt in eine leise, schwebende Stille.

In diese fragile Ruhe tritt Eva. Sie legt ihre Arbeit — ihre Ernte — beiseite und spricht ruhig und sachlich:

„Schon sinkt der Abend. — Eine Nacht
nur bleib und ruh' in deiner Hütte.
Zieh' morgen fort, wohin du mußt.“

Diese Zeile gehört zu den vieldeutigsten der gesamten Oper. Sie lässt sich auf verschiedene, einander nicht ausschließende Weisen hören. Eva mag versuchen, das Unvermeidliche hinauszuzögern — Zeit zu gewinnen, vielleicht um Kain zu suchen, vielleicht um die Kette der Ereignisse aufzuhalten, die sie sich anbahnen fühlt. Sie mag ihre gewohnte Pragmatik ausüben und gegen Adams berauschte Vision auf Ruhe, Schutz und die Rhythmen der Arbeit bestehen. Ich würde argumentieren, dass ihre Funktion darin besteht, Abels Kunde jede spirituelle Bedeutung zu entziehen und Adams Reaktion auf sie zu negieren. Eva steht an dem letzten Punkt der Oper, an dem Handeln noch aufgeschoben werden könnte. Ihr Beharren auf Nacht, Ruhe und Morgen führt Zeit — gewöhnliche menschliche Zeit — in eine Szene ein, die sonst unaufhaltsam auf mythische Unausweichlichkeit zusteuert.

Die Worte „Zieh' morgen fort, wohin du mußt“ werden von trockenen, beinahe brutalen Streichereinsätzen akzentuiert und enden in einem scharf artikulierten, secco gesetzten Pizzicato auf „mußt“. Notwendigkeit — nicht Wahl — wird behauptet. Es folgt eine lange, gespannt gehaltene Fermate.

Bei Ziffer 107 entlädt sich die aufgestaute Spannung. In einem massiven fortissimo-Unisono bricht das Brüder-Hass-Motiv hervor, in dringlichen Synkopen nach oben getrieben, bevor es erneut in eine kurze, schwebende Stille abreißt. Die Regieanweisung vermerkt, dass Adam nun in feierlicher Größe dasteht. Die Ironie ist unübersehbar: Während er die Haltung ritueller Autorität annimmt, artikuliert das Orchester den Hass in seiner reinsten, konzentriertesten Form.

Die Szene schließt mit unverkennbar wagnerischen, ritualhaften Anklängen. Begleitet von tiefen Blechakkorden singt Adam:

„Helft mir und rüstet dort am Stein das Opfer.“

Mit dieser Zeile endet Szene 3. Die visionäre Reise ist in Befehl übersetzt worden; Offenbarung ist zu Ritual geworden; und Abels Kunde — ob beabsichtigt oder nicht — hat die Maschinerie des Opfers in Gang gesetzt. Was Adam für die Schwelle zum Paradies hält, wird musikalisch und dramaturgisch als Schwelle zur Gewalt entlarvt.

Szene 4: Das Opfer

Die Szene beginnt mit einem spannungsgeladenen orchestralen Vorspiel, das aus einer rasch repetierten Tonfigur aufgebaut ist, die sich sequenziell hebt und senkt. Über dieser ruhelosen Bewegung entfalten sich lang ausgehaltene Töne in den Holzbläsern, die eine Atmosphäre von Dringlichkeit und angestregten Vorbereitungen erzeugen. Den Regieanweisungen zufolge tragen Eva, Abel und Ada gespaltenes Holz aus der Hütte herbei und schichten es unter Adams Leitung sorgfältig auf dem flachen Opferstein auf. Die Musik verharrt über einen längeren Zeitraum in ihrer oszillierenden Bewegung und sammelt durch wiederholte *Crescendi* stetig Energie an.

Nach dieser ausgedehnten Vorbereitung bricht das Orchester abrupt in einem kurzen fortissimo-Tremolo ab. Adam wendet sich an Abel und weist ihn an, den Feuerschein zu holen. Die ruhelose orchestrale Bewegung setzt wieder ein, nun überlagert von Abels heroischer Fanfare. Abel geht zur Hütte, kehrt mit einem brennenden Holzstück zurück und übergibt es Adam. In dem Moment, in dem Adam es auf den Scheiterhaufen legt, lodert das Feuer unmittelbar auf.

Eva, Abel und Ada verbleiben etwas unterhalb des erhöhten Steins, an dem Adam das Opfer vollzieht. Der Abend ist vollständig hereingebrochen: Der Dunst am Horizont ist verschwunden, und in der Ferne tritt nun deutlich ein Gebirgszug hervor, dessen schneebedeckte Gipfel im Licht der untergehenden Sonne rot aufglühen. Die orchestrale Textur schwillt an und bricht dann — mit Triolenfiguren, die aus Abels Fanfare abgeleitet sind — nach unten zusammen und löst sich in einen langen, gehaltenen Ton in Posaunen und Tuba auf.

Mit einer feierlichen, zweitaktigen, marschartigen Einleitung der Pauken beginnt Adam seine Anrufung. Das Opfergebet ist in einer klar gegliederten ABA-Form angelegt.

Adams Anrufung

A-Teil

Das Libretto wechselt abrupt seinen Stil. Erhabene Prosa weicht kurzen, metrisch regelmäßigen Verszeilen mit ausgeprägt rhythmischem Profil. Die orchestrale Begleitung ist sparsam und feierlich: lang gehaltene Akkorde in Holzbläsern und Hörnern tragen Adams Stimme. Adam wendet sich an die heilige Macht und ruft jene göttliche Kraft an, die ihn einst geführt hat. Er erinnert daran, wie er in einem Zustand der Verwirrung sein eigenes Glück treulos verriet und harte Strafe erlitt. Nun aber habe diese göttliche Macht – barmherzig und gnädig – ihm vergeben und rufe ihn zu sich zurück. Adams Sprache ist von der unerschütterlichen Überzeugung getragen, dass die durch Abels Kunde eröffnete Vision die Wiederherstellung dessen bedeute, was einst verloren ging.

Andante, (*ma non lento*)

Ad. heil - ge Macht, die aus der Nacht mich rief, zu se - li - gem Ge -

B-Teil

Ein *più mosso* markiert den Übergang zum Mittelteil. Die poetische Struktur lockert sich: Die Zeilen werden länger, die rhythmischen Muster unregelmäßiger, und die musikalische Begleitung wird unruhig. Rasche Triolenfiguren dominieren die Textur, abgeleitet aus dem Brüder-Hass-Motiv, und verleihen Adams Worten eine unterschwellige Erregung. An einer Stelle werden diese Triolen durch einen scharfen Zweiunddreißigstel-Auftakt akzentuiert – ein verwandeltes Echo des Beil-Motivs aus dem Beginn der Oper, nun in feierlicher, beinahe monumentaler Gestalt.

In diesem Abschnitt bückt sich Adam und reißt große gelbgrüne Unkräuter aus dem Boden, die er mit beiden Händen emporhebt. Er erklärt, so wie er dieses giftige Gewächs aus der Erde gerissen habe, so werde er auch Unheil und Gift aus seinem eigenen Herzen reißen. Als er die Unkräuter ins Feuer wirft, lodern die Flammen hell auf, Rauch steigt empor und verstärkt visuell den symbolischen Akt der Reinigung.

Rückkehr des A-Teils

Die Musik kehrt zum Ausgangsmaterial zurück, jedoch nicht als wörtliche Wiederholung. Das feierliche harmonische Fundament bleibt bestehen, doch die orchestrale Textur ist dichter geworden: absteigende Skalen, Triolenfiguren und fließende Achtelbewegungen legen sich über die gehaltenen Töne. Adam beschließt die Anrufung mit einer Erklärung von Lösung und Erneuerung: Das Unheil ist verzehrt, das Gift vom reinen Glanz der Flamme verschlungen, und Freiheit wird von diesem Augenblick an verkündet.

In dem Moment, in dem Adam ausruft: „und frei sind wir fortan“, zerbricht das Drama unwiderruflich zwischen Wort und Klang. Das Wort fortan wird gewaltsam durch Donner und Blitz und zugleich durch das Beil-Motiv akzentuiert – eine Geste, die Adams Erklärung ihrer scheinbaren Gewissheit beraubt. Das Entscheidende folgt: Das Beil-Motiv bleibt nicht isoliert, sondern sinkt in ein leises, jedoch bedrohliches *Ostinato* der tiefen Streicher ab, das unmissverständlich an das Riesen-Motiv erinnert, das zuvor mit Adams Schilderung der Vertreibung aus Eden verbunden war. Was einst erzählte Erinnerung war, tritt nun als gegenwärtige Bedrohung hervor.

Das Orchester bricht daraufhin in eine volle fortissimo-Aussage dieses Vertreibungs-/ Riesen-Motivs aus. Der szenische Auslöser dieser musikalischen Gewalt ist ebenso visuell wie klanglich: Das Opferfeuer stürzt plötzlich zusammen, lodert kurz auf und hinterlässt nur noch glühende Reste. In der Ferne wird ein gewaltiger, dunkler Berg sichtbar, von Donner und Blitz erleuchtet. Die Figuren schrecken zurück. Der rituelle Raum, der eben noch geordnet, zielgerichtet, ja erlösend wirkte, verwandelt sich in eine Szene des Schreckens und der Beklemmung. Das Opfer endet nicht in stiller Bestätigung, sondern in einem Bruch.

Adam reagiert mit Worten rückblickender Beschwichtigung:

„So droht’ es her am Schreckenstag.
Heut’ droht es wieder, schreckt nicht mehr.“

Die Formulierung ist aufschlussreich. Er behauptet, das einst Bedrohliche flöße nun keine Furcht mehr ein – Wiederholung habe dem Schrecken seine Macht genommen. Doch das Orchester widerspricht ihm unmissverständlich. Anstatt die Spannung zu stabilisieren oder aufzulösen, werden die Worte nicht mehr vom Beil-Motiv verdoppelt; Kontrabässe und *Violoncelli* antworten mit kalten, scharf artikulierten *Pizzicati* und wiederholen das hämmernde Vertreibungs-Motiv mit mechanischer Eindringlichkeit.

In dieser Diskrepanz – zwischen Adams sprachlicher Beherrschung und der unbeugsamen Erinnerung des Orchesters – vollzieht sich die Wendung der Szene. Adam wendet sich nun an Eva und erklärt, sie werde mit ihm an den „sel’gen Ort“ gehen, wo sich zeigen werde, ob ihr vergeben sei. Beide verschwinden in der Hütte.

Die Bühne leert sich, und ein kurzes orchestrales Zwischenspiel gewährt einen Moment der Besinnung. Adas Motiv erhebt sich in verlangsamerer Gestalt sanft, wird jedoch vom Beil-Motiv unterbrochen, das es in die tiefere Oktave zurückzieht. Ein gespanntes *Crescendo* folgt, und schließlich verrät eine langsame, ausdrucksvolle Variante der Anfangstöne des Brüder-Motivs, was sich nun in Evas Innerem regt. Allein durchbricht Eva den rituellen Impuls vollständig. Weder folgt sie Adam in seine verheißene Zukunft, noch verbleibt sie in

der aus ihrer Perspektive zusammengebrochenen Weltanschauung Adams. Stattdessen erklärt sie schlicht und unwiderruflich:

„Doch erst noch such' ich meinen Sohn.“

Orchestrales Zwischenspiel

Mit Evas stiller Entschlossenheit — „Doch erst noch such' ich meinen Sohn“ — schließt Szene vier, und Weingartner entfaltet eines der weitgespanntesten orchestrale Zwischenspiele der Oper. Dieser groß angelegte symphonische Abschnitt erfüllt eine doppelte Funktion. Dramaturgisch markiert er den Zeitverlauf zwischen dem Ende der vierten und dem Beginn der fünften Szene — vielleicht einige Stunden, vielleicht eine Nacht schwebender Ungewissheit. Kompositorisch wird er zu einem Laboratorium, in dem die zentralen thematischen Materialien der Oper einer ausgedehnten symphonischen Durcharbeitung unterzogen werden.

Das Zwischenspiel entfaltet sich unverkennbar nach dem Modell eines symphonischen Durchführungsteils. Im Zentrum der ersten Phase steht das Brüder-Hass-Motiv, das eine Reihe zunehmend instabiler harmonischer und rhythmischer Verwandlungen durchläuft. Fragmentiert, verdichtet und neu ausgerichtet, verliert das Motiv allmählich seine frühere rohe Wucht. An seinem Punkt größter Erschöpfung erscheint es ein letztes Mal in einer fragilen, *espressivo* geführten Flötenphrase und löst sich unter einem weiten *Diminuendo* auf — weniger besiegt als vielmehr vorübergehend entkörperlicht.

Aus dieser Auflösung geht ein kontrastierender *poco più lento*-Abschnitt hervor, der durch einen markanten Wechsel der Klangfarbe und der harmonischen Sprache gekennzeichnet ist. Die Textur nimmt hier einen beinahe impressionistischen Charakter an: Ganzton-Anklänge, schimmernde Ornamente in den Flöten und ein sanft wellender Grund in den tiefen Streichern erzeugen eine schwebende, irisierende Klangwelt. Das Gefühl verankerter Zeit verflüchtigt sich, als würde das Drama für einen Augenblick in einen Bereich instabiler Wahrnehmung und innerer Reflexion erhoben.

Innerhalb dieser Atmosphäre beginnt Weingartner, zwei weitere zentrale thematische Ideen miteinander zu verweben: Adas lyrisches Motiv und Abels heroische Fanfare. Die Verbindung beider bereitet die intime psychologische und dramaturgische Verbindung vor, die die folgende Szene bestimmen wird. Doch diese Annäherung darf sich niemals widerstandslos entfalten. Immer wieder dringen schattenhafte Fragmente des Brüder-Hass-Motivs ein — teils kaum hörbar, teils rhythmisch verzerrt — und erinnern daran, dass selbst das Versprechen von Einheit unter fortwährender Bedrohung steht.

Bei Ziffer 127 setzt sich das Hass-Motiv mit erneuter Dringlichkeit durch. Nun sequenziell entwickelt und mit wachsender Turbulenz vorangetrieben, stürzt es auf einen machtvollen

Höhepunkt bei Ziffer 128 zu. Die symphonische Argumentation erreicht ihren Bruchpunkt – und ohne Zäsur, ohne vorbereitenden Übergang, stößt die Musik unmittelbar in Szene fünf vor.

Szene 5: Das Ada–Abel-Duett

Die fünfte Szene beginnt in medias res und bricht unmittelbar aus dem kulminierenden Höhepunkt des vorangegangenen orchestralen Zwischenspiels hervor – an dessen Gipfel Ada aus der Hütte stürzt und mit den Worten „Nein – Bruder, nein“ ausruft, bereits antwortend auf eine Frage, die das Publikum noch nicht gehört hat. Das Duett setzt somit nicht als Dialog ein, sondern als Verweigerung.

I. Schwellenangst: Die Furcht vor dem Eintritt

Der eröffnende Abschnitt ist von akuter Erregung geprägt. Die musikalische Textur zerfällt in synkopierte, atemlose Gesten. Ada bestreitet nicht die Schönheit des Landes, das Abel entdeckt hat; sie bestreitet ihre Fähigkeit, es zu betreten. Ihre Sprache ist von Angst und vorgestelltem Verbot beherrscht. Sie sieht ein kolossales, berghohes Ungeheuer aufragen, das ihr den Weg versperren würde, wagte sie sich auch nur in seine Nähe.

Ada imaginiert ein Monster – das Orchester benennt es. Ihre Schilderung wird von einer zunehmend fragmentierten Variante des Brüder-Motivs unterlegt. Damit übernimmt das Orchester eine interpretierende Funktion, die über jede einzelne Figur hinausgeht. Wie durchgehend in dieser Oper besitzt das Orchester Kenntnis von der Gesamtstruktur des Dramas – von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – selbst dort, wo die handelnden Personen sie nicht haben, und artikuliert eine Wahrheit, die ihnen verschlossen bleibt. Dies ist ein klassischer operndramatischer Mechanismus, den Weingartner jedoch mit ungewöhnlicher Schärfe einsetzt: Ada spricht aus Angst und Intuition; Abel antwortet aus Gewissheit und Anspruch; das Orchester spricht aus struktureller Wahrheit.

The image shows a musical score for the beginning of the scene. It consists of three staves. The top staff is for the vocal line, labeled 'Ada.' and '(3/4 dirigieren)'. The lyrics are: 'Wollt ichs je be - tre - ten, wüch - se ber - ges'. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment. The music is in 3/4 time and features a complex, rhythmic texture with many syncopations and triplets. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic and becomes fortissimo (*f*) towards the end of the excerpt.

Abel reagiert mit Zuversicht: Das sei Wahn, sie seien frei, es gebe kein Hindernis. Nein, entgegnet Ada – wie oft habe sie von diesem Augenblick geträumt; und doch ergreife sie im selben Moment, da sie nur den Fuß zu heben brauche, um einzutreten, Angst und Grauen. Ironischerweise wird ihr Geständnis von Abels Heldenfanfare begleitet, deren selbstgewisse Heroik scharf mit ihrer Lähmung kollidiert. Genau in dem Augenblick, in dem die Musik den Triumph verkündet, gesteht Ada, dass sie von Schrecken gepackt wird, eben weil der Eintritt zum Greifen nahe ist.

Bei Ziffer 134 tritt ein neues motivisches Gebilde hervor: eine aufsteigende Viertelnnotenfigur, zunächst in Sekundenbewegung, dann mit einem Sextsprung. Sie ist in diesem Moment eindeutig Abel zugeordnet – großzügig, lyrisch, erfüllt von Vertrauen in ein gütiges Schicksal und zukünftige Liebe. Abel behauptet, das Schicksal habe ihn ebenso hart getroffen wie Ada; dennoch sei er ausgezogen, um sich einen Weg zu bahnen, neues Land für sie beide zu finden. Die Heldenfanfare kehrt triumphal zurück.

134
Abel.
Dein Schick - sal hat mich hart — wie dich ge - trof - fen;

Ada jedoch antwortet mit schneidender Klarheit. Abels Freiheit, so legt sie nahe, war elementar und rechenschaftslos – Was fragt der Sturm, wohin er fliegt? Er war ungebunden; sie war es nicht. Das Leben haftet an ihr: ihre Kinder, ihre Verpflichtungen, gewaltsam auferlegt. Auf einem schweren orchestralen Akkord bekennt sie mit verheerender Einfachheit, dass die Kinder die Seinen sind – „des Fürchterlichen“ – und doch zugleich auch die ihren.

Unmittelbar auf die Worte „die Kinder“ hin intoniert die Klarinette eine einfache absteigende chromatische Linie. Beim ersten Hören erscheint diese Geste nahezu selbstverständlich: ein musikalisches Bild ihres Zustands – von Mutterschaft, Fürsorge und Last – melancholisch, doch zart, nach innen gewandt und scheinbar mit dem Schicksal versöhnt. Doch, wie wir sehen werden, spiegelt diese stille Figur nicht nur Adas

Befindlichkeit. Sie legt einen latenten musikalischen Keim, der später, verwandelt, sowohl in Abels Musik als auch in Adas eigener wiederkehren wird.

Abel nimmt dies kurz auf und singt erneut sein hoffnungsvolles Motiv: Die Kinder sollten mitkommen; die Welt sei groß genug. Ada treibt die Frage um: Und was ist mit Kain?

Hier kehrt das Brüder-Motiv in triolischer Gestalt zurück, dann gedehnt und verlangsamt, tremolierend *sul ponticello* in den Violinen. Wird er sie nicht hindern? Wird er nicht sein Recht fordern? Die Angst verschiebt sich nun von Vorstellung zu konkreter Bedrohung.

II. Gewalt als Legitimation: Abels heroische Rechtfertigung

Abel antwortet mit dem, was eindeutig als Fabel angelegt ist, durchzogen vom Leitmotiv der Brüder. Er berichtet von einem Kampf, dem er auf seinen Reisen beigewohnt habe: ein Hirsch und ein Eber, die miteinander rangen. Der Kampf ist heftig, doch letztlich siegt das edle Tier, bewaffnet mit seinem Geweih, über das wütende Wild und schleudert es in sein eigenes dampfendes Blut. Die Symbolik ist unmissverständlich. Der Hirsch steht für kultivierte Noblesse und Ordnung, der Eber für unzivilisierte Raserei. Gewalt wird hier nicht bereut, sondern geheiligt.

The image displays three systems of musical notation for the opera 'Kain und Abel'. Each system includes a vocal line for Abel (Ab.) and a piano accompaniment (piano).

- System 1:** Abel's vocal line has the lyrics: "Hart war der Kampf. Doch endlich warf des Edelwildes". The piano accompaniment features a prominent triplet motif in the right hand, with dynamics *fp*, *f*, and *mf*.
- System 2:** Abel's vocal line continues with: "stark Geweih den Wütend rich in sein rauchend". The piano accompaniment continues the triplet motif, with dynamics *fp* and *crese.* (crescendo).
- System 3:** This system includes a vocal line for Ada (labeled "Ada (schauernd).") with the lyrics: "Versteh' ich dich?". Below it, Abel's vocal line has the word "Blut.". The piano accompaniment features a more complex texture with tremolos and dynamics *ff* and *mp*. Measure numbers 130 and 140 are indicated.

Auf die Worte „den Wütrich in sein rauchend Blut“ singt Abel eine absteigende chromatische Skala, bei deren jedem Ton das Orchester gewaltsam ein Fragment des Brüdermotivs einschneidet.

Ada ist sichtlich erschüttert. »Verstehe ich dich?«, fragt sie. Abel stellt umgehend klar: Er wird Kain in die Knie zwingen. Wehe ihm, wenn er sich nicht freiwillig zur Unterwerfung bereit erklärt. Ada durchschneidet diese Rhetorik mit einer einzigen ethischen Frage: Wenn du ihn tötest, bist du dann nicht ebenso befleckt?

Musikalisch ist dies einer der eindringlichsten Momente der Szene. Aufwärtsstrebende Figuren im Orchester schwellen an, nur um sogleich in sich zusammenzubrechen – ein klangliches Abbild von Adas Verzweiflung. Sie fragt, ob ihr dann selbst der Himmel verschlossen wäre. Sie fleht Abel an, sie nicht mit Hoffnung zu täuschen. Die Hoffnung schwindet; zurück bleibt allein die Verzweiflung. Auf dem Wort Verzweiflung singt Ada eine lange, absteigende chromatische Melisma – ein orchestraler Geniestreich –, wobei die Linie Schritt für Schritt absinkt, beschwert von harmonischer Dichte. Das Orchester bildet ihren Zusammenbruch in absteigenden Fragmenten ab, die sich allmählich verlangsamen und abschwächen und so in den nächsten Abschnitt überleiten.

Dies ist nicht nur ein brillanter harmonischer und orchestraler Geniestreich, sondern auch dramaturgisch außerordentlich prägnant. Ada zitiert Abel hier gewissermaßen seine eigene heroische Rechtfertigung als Spiegel zurück und entlarvt sie in ihrer ganzen Leere. Ada mag naiv erscheinen, doch moralisch wie logisch ist sie ein Schwergewicht.

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line for Ada (labeled 'Ada.') and the piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'schwand, und nur Ver - zweif - lung bleibt für'. The piano part features a complex, chromatic texture with dynamic markings 'p' and 'ff'. A rehearsal mark [142] is placed above the first vocal staff. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with the vocal line ending on the word 'für'.

III. Erinnerung und verlorenes Eden: Gemeinsame Sehnsucht, divergierende Wege

Bei Ziffer 143 verwandelt sich die Textur. Tiefe Akkorde bilden einen harmonischen Teppich, über dem ein Solo-Cello eine aufsteigende *espressivo dolce*-Melodie anstimmt. Abel reagiert nicht direkt auf Adas Verzweiflung. Stattdessen verweist er auf Adam. Er macht darauf aufmerksam, wie das Antlitz des Greises aufleuchtet – wie Adams Denken und wacher Geist weiterhin an Eden und Lilith gebunden sind.

Adams obsessive Erinnerung ruft Abels eigene Erinnerung hervor, die wiederum Adas weckt. Neues thematisches Material erscheint, mit Lilith verbunden, von den Hörnern getragen: edel, überweltlich, gutmütig.



Abel beschwört eine Szene aus der gemeinsamen Kindheit aus seiner Erinnerung herauf: die beiden Hand in Hand ruhend im Schatten eines Baumes, groß wie die Welt. Die orchestrale Textur wechselt zu Harfen, Celesta und Blasinstrumenten, die schimmernde Synkopen spielen. Aus den Wolken schreitet in seiner Erinnerung ein „herrliches Weib herab, sternenstrahlumkränzt“, Ada ähnlich, wie eine Mutter dem Kind gleicht. Weingartner macht die familiäre Ähnlichkeit musikalisch explizit. Liliths musikalische Beschreibung in der Flöte teilt ihre thematische DNA mit Adas Motiv, ist jedoch durch strahlende Ornamentik verklärt. Lilith beugt sich, küsst die Kinder, lächelt – Tränen bereits in den Augen – und verschwindet.



Das Orchester hält das Lilith-Material in den Klarinetten, während Ada leise antwortet: Auch sie habe diesen Traum gehabt. Abel erwidert mit wagnerischer Zirkularität: „Im Traume lebt, im Leben träumt sich so.“

IV. Visionäre Verführung: Die Konstruktion eines gemeinsamen Mythos

Bei Ziffer 150 wird die Überredung konkret. Abel entwirft eine gemeinsame Genealogie, einen Familienmythos. Er preist das Land als reich und schön – ironischerweise unterlegt von derselben fallenden Sechzehntelbewegung, die einst Adas Klage über den gefälltten Baum begleitete. Er betont jedoch, dass dies nicht ihres Vaters Eden sei. Axtmotiv und Vertreibungsmotiv erklingen zugleich: Das alte Eden wird anerkannt und zugleich verdrängt.

Abel behauptet Verschiedenheit des Blutes. Er fragt nicht, woher sie stammen; eines sei gewiss: Der Schoß, der Kain gebar, habe sie niemals getragen. Ihre Heimat trügen sie in sich; wo sie verweilten, dort sei Eden. Ada beteiligt sich nun vollends. Sie erblickt im Licht das Antlitz eines holden Weibes – Lilith als leibliche Mutter. Bei Ziffer 153 kehrt Adas Motiv als Vision zurück und verbindet Blutlinie mit thematischem Material. Abel beschließt, die Vision zu verkörpern: Er will sie zur Erde ziehen, Liliths Kuss erneuern und ihrer Urliche neue Bedeutung verleihen.

V. Hingabe und Erwachen: Liebe als weltstiftende Kraft

Über Adas Motiv weicht der Widerstand der Hingabe. Ada fleht, nicht geweckt zu werden. Die Tristan'schen Anklänge sind unüberhörbar. Ein fließendes Andante im 3/4-Takt beginnt – ein groß angelegtes Liebesduett. Abel ermutigt zum Traum; das Erwachen werde durch den Herzschlag kommen, durch die Erkenntnis der Freude. Adas Sprache bleibt visionär: Das Licht lockt, sie schwebt, sie sieht Abel in der Ferne.

Abel (sehr zart) *Andante. (Zwei $\frac{3}{4}$ Takte wie vorhin ein $\frac{3}{4}$ Takt.)*

So träu - me fort, ge - lieb - tes Kind, bis dich er -

weckt des Her - zens hei - ßer Schlag, und du es fühlst, und du es

p legato

poco a poco

Sie singen in verzückten, ineinander verschlungenen Melodien, doch ihre Zukunftsbilder sind nicht deckungsgleich. Abels Sprache impliziert Handlung; Adas bleibt imaginär. In ihrem Moment des Unisono – „Nimmst du mich fort ... dann kommt dein Freudentag“ – antwortet das Orchester nicht mit Bestätigung, sondern mit *pianissimo quasi niente*-Trillern, absteigenden Fragmenten und flüchtigen Varianten des Brüder-Motivs. Wolken ziehen auf, das Mondlicht erlischt, Donner rollt. Ada gerät in Panik. Wo bist du? Bin ich wach? Sie bittet um den Kuss noch einmal – um wach zu bleiben.

VI. Erotische Transformation und katastrophische Apotheose

Nach einer Generalpause verdichten sich Musik und Text und werden zunehmend sinnlich. Ada beschreibt, wie „die Schmach aus Leib und Haar flieht“ und fortgetrieben wird. Ein plötzliches *piano* ruft ihr Motiv in gereinigter Gestalt in Erinnerung. Sie erklärt sich frei, unberührt, und gibt sich schließlich hin:
„Nun bin ich dein.“

Abel antwortet mit beklemmender Gewissheit: Sie sei die Seine seit dem ersten Strahl des Lichts. Ihr Leiden habe ihn hinausgetrieben; sein heroisches Handeln legitimiere ihre Liebe. Eine kraftvolle Variante der Heldenfanfare begleitet seine Zukunftsvision: Aus ihrem Blut entspringen Generationen – hohe Männer, Frauen in jugendlicher Blüte. Ada, trunken vor Erregung, ruft: „O unermeßlich' Freudentest!“ Die Nacht hüllt sie ein, Blitze zucken. Die rhythmische Präzision des Donners und der Blitze in der Partitur legt hörbare Gewalt nahe. In ekstatischem Kanon beschwören die Liebenden Blitz und Feuer und kulminieren im Wort „Jubelfest“.

In diesem Moment erscheinen Eva und Kain in der Ferne. Die beiden Gruppen singen zwar gleichzeitig, bleiben jedoch einander vollkommen unbewusst. Während die Liebenden ihr Glück bekräftigen und von ewigem Lachen und jubelnder Freude singen, beginnen Eva und Kain, ihre Strategie zu formen. Sie wollen Adam und Abel ziehen lassen, um ihren paradiesischen Halluzinationen nachzujagen. Ada jedoch soll zurückbleiben. Vermutlich ist sie dazu bestimmt, an die menschliche Rasse gebunden zu werden – an jene streng menschliche, allzu menschliche Gemeinschaft, die ums Überleben ringt, die Last der banalen Existenz trägt und sich zugleich den Luxus leistet, zwanghaft nach dem Erhabenen und dem Hohen zu streben.

Währenddessen steigen Ada und Abel ekstatisch empor und erklären das Universum zu ihrem Eigentum. Genau in diesem Augenblick erblicken Eva und Kain sie und erstarren vor Staunen. Noch immer ahnungslos, beobachtet zu werden, erzählt Ada Abel von einem vertrauten Ort in der Nähe, der ihnen bei der Flucht helfen könne. Im dreifachen Fortissimo ruft Abel: „Führe mich!“ – und das

Orchester explodiert: abwärts stürzende Figuren, maximale Klanggewalt, dann allmähliche Auflösung, Verlangsamung und Abschwächung, bis schließlich der Klang selbst vergeht.

Die Liebenden verschwinden. Die Planenden bleiben zurück, noch immer gelähmt von ihrem Erstaunen.

Interpretatives interlude III

Im Schatten der Giganten: Echoes von Tristan und Schopenhauer

Das Liebesduett von Ada und Abel entfaltet sich unverkennbar im langen Schatten von Tristan und Isolde. Diese Anklänge sind weder zufällig noch oberflächlich. Sie wirken auf mehreren Ebenen – der textlichen, harmonischen, dramatischen und philosophischen – und führen dennoch niemals zu bloßer Nachahmung. Vielmehr versetzt Weingartner Tristans Metaphysik der Liebe in eine grundlegend andere moralische und historische Landschaft.

Wagners Tristan und Isolde ist eine der reinsten dramatischen Realisierungen von Schopenhauers Metaphysik. Bei Schopenhauer ist der Wille die blinde, unersättliche Kraft, die allem Sein zugrunde liegt – Quelle des Leidens, der Individuation und des endlosen Strebens. Erlösung entsteht nicht durch Erfüllung des Willens, sondern durch seine Verneinung: durch das Verstummen des Begehrens, die Auflösung der Individualität, die Befreiung aus dem Kreislauf des Wollens.

Tristans Liebe ist daher nicht bejahend, sondern vernichtend. Sie sucht die Nacht, die Bewusstlosigkeit und schließlich den Tod, weil nur dort der Wille endgültig schweigen kann. Das Begehren steigert sich, um sich selbst zu verzehren. Die Liebenden bauen keine Welt; sie entfliehen ihr. Das Tageslicht ist Täuschung, die gesellschaftliche Ordnung Gewalt, und das Bewusstsein selbst Exil.

Musikalisch spiegelt sich dies in Wagners endloser Aufschiebung, seiner Verweigerung von Auflösung und der harmonischen Schweben, die kein Ankommen erlaubt. Der Tristan-Akkord führt nicht – er hebt Orientierung auf.

Abel hingegen vollzieht etwas radikal Unschopenhauerianisches. Er sucht nicht die Verneinung des Willens. Er sucht seine Legitimation. Abels Liebe ist untrennbar verbunden mit Ausdauer, Eroberung, Überleben und dem Anspruch, dass das Durchstehen der Welt das Recht verleiht, sie neu zu gestalten.

Wo Tristan nach dem Ende des Strebens verlangt, behandelt Abel das Streben als Beweis. Seine Reise führt nicht weg vom Dasein, sondern tiefer in es hinein. Leiden ist nichts, was ausgelöscht werden soll, sondern etwas, das in Legitimität verwandelt wird. Das Paradies wird nicht gesucht, um ihm zu entkommen — es wird willentlich hervorgebracht.

Dies ist die entscheidende philosophische Verschiebung: Abel verneint den Willen nicht. Er krönt ihn. Aus schopenhauerianischer Sicht ist dies jedoch genau der Irrtum, der das Leiden perpetuiert. Der Wille, der sich selbst als Schicksal bestätigt, ist keine Erlösung; er ist der Mechanismus, durch den die Welt unablässig Schmerz unter dem Schein von Sinn reproduziert.

Ada bildet das Scharnier zwischen zwei Philosophien. Zu Beginn klingt sie schopenhauerianisch. Ihre Angst und Skepsis vor Abels Vision, ihr Misstrauen gegenüber Gewalt als Legitimation, ihre intuitive Einsicht, dass Töten selbst gerechtfertigte Handlungen befleckt — all dies entspricht Schopenhauers ethischem Pessimismus. Instinktiv ahnt sie, dass der Triumph des Willens einen verborgenen Preis fordert.

Ihre Bitte, nicht geweckt zu werden („nie erwachen“), ist tristanisch im Sprachgestus, nicht jedoch in der Metaphysik. Sie sehnt sich nicht nach Vernichtung, sondern nach Aufschub — nach einem fragilen, zeitweiligen Schutzraum vor Konsequenz. Wenn sie nachgibt, dann nicht, weil Abel ihre ethischen Bedenken entkräftet hätte, sondern weil seine Vision ihre Widerstandskraft überwältigt.

Darum wirkt ihre Hingabe zugleich ekstatisch und tragisch. Sie verneint den Willen nicht — sie wird in den Willen eines anderen aufgenommen.

Angesichts von Weingartners philosophischer Bildung ist es nahezu undenkbar, dass dieser Gegensatz zufällig ist.

Das Verhalten des Orchesters bestätigt dies. In jedem Moment, in dem Abels Rhetorik dem Triumph nahekommt, verweigert die Musik metaphysische Bestätigung. Motive von Vertreibung, Gewalt und Hass bestehen fort — nicht als Erinnerung, sondern als Struktur. Die Partitur weiß, was Abel nicht weiß: dass die Bejahung des Willens ihn nicht zum Schweigen bringt.

In schopenhauerischen Begriffen: Abel verwechselt Intensität mit Wahrheit.

Interpretatives interlude IV: Unbequeme Genealogien

Ideologie, Mythos und historische Kontamination

Das Ada–Abel-Duett lädt unweigerlich zu Lesarten ein, die unangenehm mit späteren ideologischen Formationen resonieren: Vorstellungen von „höherer Herkunft“, gereinigter Abstammung, weltbegründender Vereinigung sowie eines durch Tat und Eroberung gerechtfertigten Schicksals. Rückblickend gelesen – insbesondere nach den Katastrophen des zwanzigsten Jahrhunderts – laufen diese Elemente Gefahr, wie Proto-Mythen rassischer oder kultureller Überlegenheit zu klingen. Solche Resonanzen verlangen jedoch eine sorgfältige historische Einordnung.

Was das biographische und dokumentarische Material deutlich macht, ist, dass Weingartners ideologische Position weder nationalistisch im späteren völkischen Sinne war, noch sich auf chauvinistischen Essentialismus reduzieren lässt. Der häufig aus dem Zusammenhang gerissene Pariser Skandal von 1931* entsprang keiner rassistischen Doktrin, sondern einer patriotischen Äußerung, die in den Traumata des Ersten Weltkriegs wurzelte – Traumata, die Weingartner selbst als moralisch zersetzend, kunstfeindlich und zutiefst desillusionierend beschreibt. Seine Autobiographie rahmt Nationalismus durchgängig nicht als Erhebung, sondern als etwas, das Gewalt und politische Hysterie ihm aufgezwungen hatten, oftmals gegen seine eigenen kosmopolitischen Instinkte.

Tatsächlich zeichnet sich Weingartners Selbstbild als das eines widerstrebenden Patrioten: zu öffentlichen Stellungnahmen weniger aus ideologischer Überzeugung gedrängt als aus einem defensiven Reflex in einem Klima von Anklage und Ausgrenzung. Seine Schilderungen des kriegszeitlichen Europa betonen Verlust, Bitterkeit und ethische Erschöpfung, nicht Triumph oder Erneuerung. Es gibt keinerlei Hinweise – weder in seinen Schriften noch in seinem Handeln – darauf, dass er Lehren von rassistischer Hierarchie, biologischem Determinismus oder zivilisatorischer Überlegenheit in systematischer oder programmatischer Weise vertreten hätte.

*Fußnote: Der Pariser Skandal von 1931 entstand, als Weingartner seinem Namen telegrafisch unter eine Erklärung setzte, die er als kulturelle Gegenrede zu fortwirkenden französischen Kriegsbehauptungen verstand, deutsche Kunst sei ihrem Wesen nach militaristisch oder protofaschistisch – wobei Beethoven allein bezeichnenderweise ausgenommen wurde, da man ihn, so hieß es, tatsächlich für einen Belgier hielt. In der Annahme, dass Persönlichkeiten wie Humperdinck und Rilke bereits unterzeichnet hätten, gab Weingartner seine Zustimmung, ohne den Text selbst gesehen zu haben; 1931 wurde das Dokument in Paris jedoch als explizit nationalistisches Manifest gelesen und löste eine öffentliche Gegenreaktion aus, die Weingartner – trotz seines umgehenden und öffentlichen Rückzugs – nicht mehr als Musiker, sondern als politische Chiffre erscheinen ließ, mit Folgen, die sowohl seine Absicht als auch den Gehalt des Textes weit überstiegen.

Vor diesem Hintergrund erscheint die ideologische Spannung in Kain und Abel weniger als politische Allegorie denn als bewusst unter Druck gesetzte mythische Überdehnung. Abels Rhetorik von höherer Herkunft und weltbegründendem Willen wird durch die musikalische Logik der Oper niemals bestätigt. Im Gegenteil: Seine Behauptungen werden beharrlich vom Brüderhass-Motiv, von den Figuren des Beils und der Vertreibung, von harmonischer Destabilisierung und orchestraler Widersprüchlichkeit überschattet. Die Musik verweigert Abel die Autorität, die er sich sprachlich zuschreibt.

In diesem Sinne feiert Kain und Abel keine ideologische Reinheit; es inszeniert die Gefahr des Mythenmachens selbst. Abels Weltentwurf erscheint psychologisch zwingend, erotisch verführerisch und historisch produktiv – zugleich aber ethisch kompromittiert und strukturell instabil. Die Oper fordert das Publikum nicht zur Zustimmung zu Abels Vision auf; sie fordert es auf, deren verführerische Kraft und latente Gewalt zu bezeugen.

Was spätere Geschichte schmerzlich hörbar macht, ist nicht Weingartners Absicht, sondern die Verwundbarkeit mythischer Sprache für ideologische Vereinnahmung. Die Materialien der Oper – gewonnen aus biblischem Archetyp, wagnerianischem Erbe und spätromantischer Metaphysik – wurden in späteren Jahrzehnten von politischen Bewegungen instrumentalisiert, die Weingartners humanistischem Selbstverständnis gänzlich fremd waren. Dass diese Resonanzen das Duett heute beunruhigen, ist kein Beweis von Komplizenschaft, sondern von historischer Kontamination.

Die Aufgabe der Interpretation besteht daher weder darin, den Komponisten rückwirkend anzuklagen, noch darin, das Unbehagen zu neutralisieren, sondern darin, beide Wahrheiten zugleich festzuhalten: dass „Kain und Abel“ eine Vision von Schicksal, Ursprung und Erneuerung artikuliert, die in späteren Händen gefährlich wurde; und dass Weingartner selbst an der Schwelle dieser Ideen stand – oft mit Unbehagen, häufig kritisch – ohne sie je vollständig zu bewohnen.

Die bleibende Kraft der Oper liegt gerade in dieser Instabilität. Abels Stimme baut Welten; das Orchester erinnert an Katastrophen. Zwischen beiden entfaltet sich nicht Ideologie, sondern Tragödie.

Szene 6: Zusammenbruch in Gewalt

Szene Sechs ist kurz, verdichtet und unerbittlich; sie entfaltet sich in scharfem Kontrast zur ausgedehnten, rhapsodischen Weite der vorausgehenden Szene. Wo Szene Fünf in ekstatischer Schweben verharrte und der Zeit erlaubte, sich zu dehnen und aufzulösen, gestattet diese letzte Szene keinerlei Aufschub mehr. Die Ereignisse folgen einander mit brutaler Unausweichlichkeit, als habe die Oper selbst jede Möglichkeit des Zögerns erschöpft. Der Übergang ist nahtlos: Während Abel und Ada aus dem Blickfeld verschwinden und das Orchester seine dreifache Fortissimo-Antriebskraft allmählich

aufgibt, verlangsamt sich das Tempo, die Lage sinkt, die musikalische Dichte dünnt aus — bis der Klang in völliger Stille zusammenbricht. In diese Stille hinein bricht Kain hervor.

Kain, der die letzten Augenblicke des Verschwindens der Liebenden wie versteinert beobachtet hat, greift plötzlich an Brust und Flanke und stößt einen zweitaktigen gräßlichen Wutschrei aus — einen rohen, artikulationslosen Schrei aus Wut und körperlicher Zerreißung. Dieser Schrei wird weder gerahmt noch vorbereitet noch kommentiert; er zerreißt die Stille wie eine Wunde. Von diesem Moment an stürzt die Oper kopfüber ihrem Ende entgegen.

Über heftig synkopierten Orchesterfiguren ruft Kain:

„Mein Beil! — Mein Beil! — Ich warf es fort!“

Der Verlust des Beils — jenes Instruments, das seine Identität seit den ersten Takten der Oper strukturiert hat — löst Panik aus. Eva versucht einzugreifen und fleht ihn an: „Hör’ mich, mein Sohn!“ Doch Kain stößt sie gewaltsam zurück und erklärt, niemand solle sich zwischen den Drachen und seine Wut stellen — „Wer du auch seist, komm’ meinem Wüten nicht zu nah!“ Er stürzt in rasender Erregung davon.

Eva, entsetzt, ruft ihm nach und eilt dann, um Adam zu wecken, wobei sie ihren Mann verzweifelt auffordert aufzustehen.

In diesem Moment explodiert das Orchester mit der Musik, die dem gefälltten Baum zugeordnet ist — derselben brutalen orchestralen Geste, die bereits Adas erste Worte der Oper begleitet hatte, als sie Kain mit der Frage konfrontierte, warum der Baum gefällt werden musste. Die Vergangenheit kehrt nicht als Erinnerung zurück, sondern als klangliche Zwangsläufigkeit.

Kain bemerkt nun den Baum.

Ein wildes, heiseres Lachen bricht aus seiner Kehle — ein grotesker, beinahe unmenschlicher Laut — und die Holzbläser des Orchesters spiegeln dieses Lachen auf groteske Weise durch schrille Vorschläge. Unbegleitet erklärt Kain:

„Jetzt weiß ich, wozu ich dich gefällt!“

Mit enormer körperlicher Anstrengung hebt er einen massiven Ast des Baumes auf seine Schulter und verfolgt die Liebenden. Das Orchester zeichnet diese Handlung mit schweren Halben — wuchtig, lasttragend, beinahe rituell. Diese Halben werden zunehmend synkopiert und steigen allmählich in der Lage an; nun werden sie durch das Vertreibungsmotiv verstärkt, das Kains Tat unmittelbar mit Adams urzeitlichem Verlust verbindet.

Adam tritt auf und fragt Eva, was geschehen sei, warum sie so voller Angst gerufen habe. Eva antwortet atemlos und fragmentiert, dass Abel und Ada geflohen seien – und dass Kain ihnen gefolgt sei. Sie drängt Adam, mitzukommen und es selbst zu sehen.

Hektische, zersplitterte Varianten des Brüdermotivs und des Motivs des gefälltten Baumes jagen roh durch das Orchester, während die Regieanweisung verlesen wird: Kain erscheint erneut auf der Erhöhung. Hinter sich schleift er Ada, die halb bewusstlos und schwankend sich seinem Griff nicht zu entziehen vermag. Vorn angekommen, schleudert er sie von sich. Ada bricht vollständig zu Boden zusammen, den Blick in entsetztem Schrecken auf Kain geheftet.

Adam verlangt zu wissen, was geschehen sei. Eva schreit entsetzt: „Was hast du getan?“ Adam stellt die unausweichliche Frage:

„Wo ist dein Bruder?“

Eine Fermate.

Kain antwortet schlicht, ohne Begleitung:

„Ich hab' ihn erschlagen!“

Das Orchester bricht ein letztes Mal los – ein letzter, überwältigender Crescendo-Ausbruch und eine *con tutta forza*-Proklamation des Beilmotivs. Der Klang, der die Oper eröffnet hat, versiegelt sie nun.

Vorhang.

Was Szene Sechs so wirkungsvoll macht, ist, dass nichts Neues eingeführt wird. Jede Geste, jeder Klang, jedes Motiv ist bereits erklingen. Was sich ändert, ist ihre Funktion: Das Beilmotiv verheißt nicht länger Handlung – es vollzieht Endgültigkeit. Der gefälltte Baum ist nicht länger Symbol – er wird zur buchstäblichen Waffe. Das Brüdermotiv köchelt nicht mehr – es detoniert. Die Stille selbst wird zum dramaturgischen Akteur.

Kain „wird“ hier nicht gewalttätig. Er vollendet lediglich eine Bahn, die die Oper seit ihren ersten Takten nachzeichnet.

Interpretatives postlude zu Szene 6

Frage und Antwort

Die sechste Szene enthält das deutlichste biblische Echo der Oper – und zugleich ihre radikalste Abweichung. Adams Frage „Wo ist dein Bruder?“ erinnert unmissverständlich an Genesis 4,9; doch hier wird sie nicht von Gott gestellt, sondern vom Vater. Diese Verschiebung ist entscheidend. Das Gericht fällt nicht mehr von transzendenter Autorität herab; es entsteht innerhalb der menschlichen Familie selbst. Das Verbrechen wird nicht mehr am göttlichen Gesetz gemessen, sondern an menschlicher Verwandtschaft.

Noch aufschlussreicher ist Kains Antwort. In der Genesis reagiert Kain mit bewusster Ausflucht: „Bin ich der Hüter meines Bruders?“ Der biblische Kain leugnet Wissen und verweigert Verantwortung, um sich der Konsequenz zu entziehen. Weingartners Kain tut das Gegenteil. Er bietet keine Ironie, keine Rechtfertigung, keinen Appell. Er stellt den Tatbestand allein fest.

Dies ist keine Reue, aber auch keine Furcht. Es ist ein Akt absoluter Behauptung. Das Verbrechen wird weder erklärt noch verteidigt; es wird schlicht beansprucht. In Abwesenheit eines richtenden Gottes funktioniert das Bekenntnis nicht als moralische Abrechnung, sondern als existentielle Erklärung. Kain argumentiert nicht gegen das Gesetz – weil kein Gesetz spricht. Er leugnet die Schuld nicht – weil Leugnung eine Autorität voraussetzen würde, die es noch zu täuschen gälte.

Die Wirkung ist verstörend. Verantwortung wird anerkannt, aber Sinn verweigert. Gewalt steht unvermittelt, untheologisiert und endgültig da.

In dieser letzten Geste schließt „Kain und Abel“ das biblische Drama und eröffnet ein modernes: nicht die Geschichte von Sünde und Strafe, sondern den Moment, in dem der Mensch allein mit seinen Taten zurückbleibt.

Appendix I

Felix Weingartner, Lebenserinnerungen

Ausgewählte Passagen zu Kain und Abel (1913–1916)

Während sie in den Dampfbädern dunstete, stieg ich auf einer kleinen Drahtseilbahn in die Wälder hinauf, ein Notizbuch in der Tasche. Aus dem Prolog „Kain“ war allmählich ein selbständiges Drama „Kain und Abel“ entstanden. Manchen Entwurf hatte ich im Lauf der Jahre begonnen und wieder verworfen. Jetzt hatte er feste Form gewonnen – unabhängig von Byrons „Kain“, der mich früher stark beeinflusst hatte, und frei von allem Philosophieren –, ein elementares, in einen einzigen Akt gegossenes Stück, das Urproblem aller mystischen Dichtungen, den Kampf des niederen gegen den höheren Menschen verkörpernd. Die „böse“ Lilith, Adams erste Frau, die sowohl im Mythos wie noch in Goethes Walpurgisnacht die Rolle eines gefährlichen und gefürchteten Dämons spielt, wurde bei mir zu seiner Genossin im ewigen Licht, zu „Lilith mit dem Sternenhaar“, von der ihn sein Fall in die Arme der irdischen Eva trennt. Kain, die Frucht dieses Falles; Abel und Ada, die Kinder der Lilith, mit dem Vater aus dem Glanz des Paradieses getrieben, doch das dem Kain unerreichbare Leuchten der Heimat in sich tragend. – „Ich hab’ ihn erschlagen!“ ruft Kain – unerbittlich, ohne Erklärung, ohne Rechtfertigung – und das Drama ist zu Ende.

In den Wäldern von Mont d’Or schrieb ich den grössten Teil der Verse und vollendete das Buch in St. Sulpice. An einem Augustabend überraschte ich Lucille, die keine Ahnung hatte, an was ich so eifrig gearbeitet hatte, mit der fertigen Dichtung und las sie ihr vor. Wir traten stillschweigend an das offene Fenster und sahen zum nachtdunklen See hinaus. Drüben, über den Bergen, am düsteren Horizont, war der Mond hervorgekrochen, unheimlich und blutig rot, als wüsste er, was ich soeben gelesen hatte. Mitten im heitersten Leben dieses düstere Werk! Vielleicht war es gerade die Heiterkeit, die mir die Kraft gegeben hatte, es zu schaffen. Froh, wie er begann, ging der Sommer zu Ende. Freunde aus Paris und Wien hatten uns besucht, und manche Tage freundlichster Geselligkeit unterbrachen unser Wirken und unsere selige Einsamkeit.

Den ganzen Sommer dieses Jahres und einen Teil des nächsten widmete ich der Komposition von „Kain und Abel“. Unser Zukunftsplan stand fest. Lucille war eine sparsame Haushälterin; wir lebten gut, aber einfach, und unser Kapital vergrösserte sich zusehends. Noch einige Jahre Reisen, dann war genug beisammen. In St. Sulpice, unserem Heim, unserem glücklichen Ruhepunkt, wollten wir den grösseren Teil des Jahres zubringen. Während einiger Wintermonate sollte uns ein pied-à-terre in Wien ermöglichen, meine und unsere Konzerte dort zu geben, ohne immer an die Eisenbahn denken zu müssen. Besondere Einnahmen endlich waren dazu bestimmt, uns die Welt

anzusehen, der wir so viel gaben, und die uns nunmehr etwas zurückgeben sollte. Es war zu schön ausgedacht, als dass es hätte zur Wahrheit werden können.



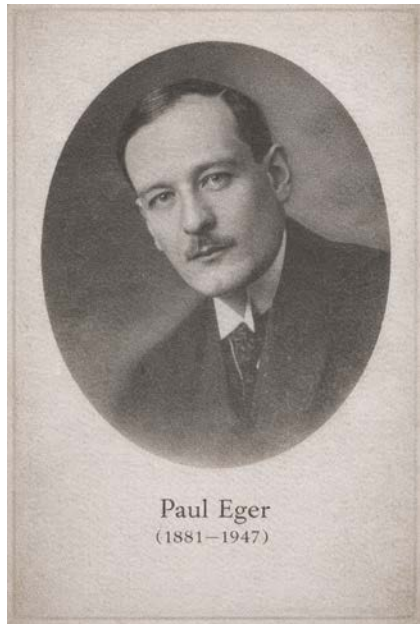
St. Sulpice

Der neue Intendant des Hoftheaters in Darmstadt, Dr. Paul Eger, hatte mir anfragen lassen, ob ich ihm „Kain und Abel“ zur Uraufführung bei Frühlingsfestspielen des Jahres 1914 überlassen wolle. Der Direktor der Universal-Edition, bei der das Werk im Druck war, riet mir zur Annahme dieser Einladung, da er dem hessischen Hof. theater unver seiner neuen Leitung eMeinelschwung prophezeite Dr. Eger hatte mir angeboten, auch auswärtige Kräfte für die Auf. führung zu engagieren, wenn ich es wünschte. Bei einem Besuch in Darmstadt stellte ich fest, dass für vier meiner Rollen sehr gute Ver. treter zur Verfügung standen, und schlug nur vor, dass Lucille für die Ada, die für sie geschriebene Gestalt, engagiert werde. Nachdem mir dies und die notwendige Verstärkung des Orchesters bewilligt war, wurde der Vertrag abgeschlossen.

Wieder hatten wir eine Amerikafahrt, die sich diesmal auf dem grandiosen Dampfer « Olympic » der White-Star-Linie hin und zurück in angenehmster Weise vollzog, und einen anstrengenden Reisewinter hinter uns, als wir in Darmstadt zu den Proben eintrafen.

In reizender Weise empfingen uns der Grossherzog Ernst Ludwig und seine Frau. Geistvoll, durch liebenswürdiges Wesen und feinen Kunstsinn ausgezeichnet, war Ernst Ludwig eine Persönlichkeit, die seinem Throne und seinem Lande zur Zierde gereichte. Viel mehr Ästhetiker wie Soldat, widmete er dem Theater sein intensives Inter-esse. Ich musste nach dem verwaisten Weimar blicken, wo ein unfähiger Alkoholist das Erbe Karl Augusts und Karl Alexanders ver-waltete, und äusserte einmal, S. K. Hoheit müssten eigentlich Grossherzog von Weimar sein. « Nun, so machen wir Darmstadt zu einem neuen Weimar! » lautete die frohgemute Antwort. Dr. Eger war ein sehr geschickter, klar disponierender und weitblickender Bühnen-mann, begabt mit Phantasie und Geschmack. Er genoss das

unbedingte Vertrauen des Grossherzogs. Die Vorstellungen, die ich im Schauspiel und in der Oper sah, nötigten mir vollste Hochachtung ab, und ich hielt mit meinem Empfinden, dass mir die Art, wie hier gearbeitet werde, sehr sympathisch sei, nicht zurück.



Dr. Paul Eger und der Grossherzog Ernst Ludwig

Ich war bei Dr. Eger zu Tisch, und wir tauschten unsere Meinungen über viele künstlerische Fragen aus, als er plötzlich rief: « Kommen Sie doch zu uns! » - Rasch entwarf er einen Plan. Ich sollte eine grössere Zahl von Vorstellungen übernehmen, die so gelegt würden, dass sie meine Reisen nach Wien nicht hinderten, sollte dem Theater mit meinen Erfahrungen beratend zur Seite stehen und die Konzerte der Hofkapelle dirigieren. Lucille wäre als ständiger Cast, ebenfalls für eine bestimmte Anzahl von Abenden zu verpflichten. - Meine Sehnsucht, mich sesshaft zu machen, war nicht erstorben. Dr. Egera Gedanke kam dieser Sehnsucht, aber auch meiner tiefen Neigung für das Theater entgegen. Dass Darmstadt keine von den « grossen » Bühnen war, störte mich nicht. Auch in kleinerem Rahmen kann Grosses geleistet werden, wenn der & nimmer müde Geist, der stets auf Neues sinnt ungehemmt schaffen kann. Wir bauten unseren Plan, der auch Lucilles lebhafteste Zustimmung fand, in wiederholten Zusammenkünften weiter aus. Der erste Kapellmeister des Hof-theaters, Hofrat Ottenheimer, war mir ein lieber und treu ergebener Freund. Er umarmte mich mit den Worten: « Komm und mach, was Du willst! Wir Alle können davon lernen. » Dr. Eger erstattete nunmehr dem Grossherzog seinen Vortrag. « Jetzt muss ich mich ab eran die Wand lehnen », soll der überraschte Herr ausgerufen haben,

Weingartner kommt wirklich zu uns? » - Ich wehrte mich gegen den in Deutschland schon damals vulgarisierten Titel eines & Generalmusikdirektor ». Der Grossherzog bestand aber darauf, dass ich ihn annehme, weil ich, wie er sagte, doch einen Titel an seinem Hofe

haben müsse, ein anderer aber nicht zu finden sei. Er ernannte mich auch durch ein besonderes Dekret zu seinem künstlerischen Beirat.

Die Uraufführung von « Kain und Abel » trug den Charakter einer grossen Premiere. Um den Abend besonders festlich zu gestalten, dirigierte ich als zweiten Teil auf der zum Konzertsaal umgewandelten Bühne meine dritte Symphonie, das sonnige Gegenstück des düsteren Dramas. Zahlreiche Bühnenleiter, darunter auch mein Wiener Nachfolger, Direktor Gregor, und viele Kritiker waren eingetroffen. Die Berichte waren beinahe durchgehends gut, vielfach sogar glänzend.

Bald war « Kain und Abel » für die Wiener Hofoper, das deutsche Landestheater in Prag und mehrere reichsdeutsche Bühnen erworben.

Russell setzte das Werk für den nächsten Winter auf sein Bostoner Repertoire. Die Direktoren des Théâtre de la Monnaie in Brüssel nahmen es ebenfalls an und luden mich zur persönlichen Leitung ein. Der Pariser « Figaro » widmete musikalischen Auszügen daraus eine Seite des Blattes, und sein erster Kritiker, der nach Darmstadt gekommen war, übernahm die französische Übersetzung. Endlich war ich nicht nur in Deutschland anerkannt, sondern auch mit einer Bühnenschöpfung in die internationale Sphäre gerückt. Eine Anstellung wurde nun publiziert. Wir mieteten ein hübsch und ruhig gelegenes Haus, bestellten uns Mobiliar und liessen auch einiges, was wir entbehren konnten, aus St. Sulpice, unsere Sommerresidenz bleiben sollte, nach Darmstadt überführen.

...Wie ein Blitz schlug die Kunde von der Ermordung des österreichischen Thronfolgers und seiner Gemahlin ein. Zwar glaubte man zunächst an eine für die Monarchie glückliche Wendung, da durch die nicht ebenbürtige Heirat des Ermordeten eine Art von Erbfolgestreit im Bereich der Möglichkeit lag, wenn der alte Kaiser die Augen schloss. Da wochenlang nur von Untersuchungen, aber keinerlei politischen Schritten zu lesen war, so schwand auch allmählich das unheimliche Gefühl des bedrohten Friedens.

...Am nächsten Morgen wurden die Kriegserklärungen Deutschlands an Russland und Frankreich, und bald darauf die Kriegserklärung Englands an Deutschland bekannt. Das Unheil war hereingebrochen. - Wie ein Schemen dessen, was mir die nahe Zukunft hätte bringen können, wenn der verbrecherische Wahnsinn nicht die Zügel der Geschicke ergriffen hätte, kamen am gleichen Tag die ersten Blätter der französischen Übersetzung von « Kain und Abel » aus Paris bei mir an. Sie waren seit mehreren Tagen aufgegeben; die Post wurde bereits kontrolliert. - Von Darmstadt traf ein Telegramm ein, dass das Hoftheater vorerst nicht eröffnet werde. Es gelang mir, mit pekuniären Opfern die Miete meines dortigen Hauses rückgängig zu machen und auch die weitere Lieferung der Möbel einzustellen. Noch ziemlich lange, so meinte ich, vielleicht sogar bis zum Ende des Krieges, das ja in einigen Monaten eintreten müsse, würde ich in St. Sulpice bleiben können. Fast schien es mir ein Glück, denn ich war ungern abgereist.

... Drüben im französischen Evian, in Lucilles « Fairy-land » war es plötzlich dunkel geworden; es brannten nur wenige Lichter. Dort mussten die Männer hinaus ins Feld, nicht

um die Früchte der Ernte heimzuführen, sondern um mit andern Männern - Menschenbrüdern - den gewaltsamen Tod einzu-tauschen.

...Mit der Universal-Edition, die das Stück verlegte, kam ich überein, dass nach Eingang der Druckkosten, der sehr bald eintrat, der Erlös den deutschen und österreichischen Musikern zugewendet wurde, Da die Wiener philharmonischen Konzerte stattfinden sollten und auch das Darmstädter Hoftheater wieder spielte, entschlossen wir uns im Spätherbst zur Abreise. Aber schon die Weihnachtszeit sah uns wieder in St. Sulpice. Wie sehr hätten wir gewünscht, es nie verlassen zu müssen! - In Wien begnügte ich mich mit dem halben Honorar, da die Konzerte zunächst wenig besucht waren.

...Der Darmstädter Vertrag konnte nicht aufrecht erhalten werden und wich einer freundschaftlichen Abmachung, wie sie das Theater unter den gegebenen Umständen leisten konnte. Meine neue Oper wurde dort und auswärts mehrfach aufgeführt, aber lange nicht so viel wie es zu erwarten war, da manche Theater, die sie angenommen hatten, durch Einberufungen nicht imstande waren, sie zu geben. Die von mir so freudig begrüßte Verbindung mit dem Ausland war naturgemäß abgerissen.

In Darmstadt wirkten Dr. Eger und ich, unterstützt vom Gross-herzog, in vollkommener Eintracht zusammen, und es gelang uns, trotz der Ungunst der Verhältnisse Aufführungen zu veranstalten, an die ich heute noch gerne zurückdenke. Ich lernte Dr. Eger immer mehr schätzen, und auch er sah bald, dass die von Berlin an ihn ergangene Warnung, er renne « mit sehenden Augen » in sein Ver-derben, wenn er sich mit mir einlasse, eben eine * Berliner » Warnung war. Unsere Verbindung dauerte bis 1918, da er als Direktor des Deutschen Schauspielhauses nach Hamburg ging. Unsere Freundschaft besteht heute noch. « Mon cher chef » nannte ich ihn in vertraulichen Gesprächen, und er mich * mon cher général ». Meinen zuerst verpönten Darmstädter Titel lernte ich im Kriege schätzen, denn bei Revisionen und Grenzübergängen salutierte alles, wenn man in meinem Pass nur die drei ersten Silben, den «General » erblickte, und ich kam damit um viele Scherereien herum.

...Eine freudige Überraschung bereitete mir die sächsische Stadt Chemnitz gelegentlich einer Aufführung von « Kain und Abel». Ich lernte ein von Direktor Richard Tauber, dem späteren Generalintendanten, ausgezeichnet geführtes Theater kennen. Die Vorstellung, von Kapellmeister Malata vorbereitet, war eine der besten, die ich von diesem Werk erlebt habe.

....

Appendix II

KAIN UND ABEL:

Libretto

Oper in einem Akt

von

Felix Weingartner

PERSONEN

Adam

Eva

Abel

Ada

Kain

SZENE

Hochgelegenes kahles Land, das nach rückwärts etwas ansteigt und eine kleine, langgestreckte Erhöhung bildet, die nach der anderen Seite wieder abfällt.

In weiter Ferne Gebirgszüge, über denen anfangs Duft liegt, so daß sie nicht deutlich erkennbar sind.

Wenig Rasen, spärliche Bäume.

Es ist hell, doch ohne Sonne.

Ziehende Wolken.

Links eine aus Lehm und Stroh erbaute, dürftige Hütte mit offenem Eingang.

Eva, eine Frau mittleren Alters mit Spuren verschwundener Schönheit, sitzt nahe dabei und flicht Stricke aus Stroh.

Weiter nach rückwärts, gegen die Erhöhung zu, auf einem flachen Stein sitzt Adam, eine hohe Gestalt mit ergrautem Haar und Bart.

Er schaut sinnend in die Ferne, seine Erscheinung hebt sich vom Himmel ab.

Rechts steht Kain, ein untersetzter, robust gebauter Mann mit dichtem, schwarzem Haar und Bart.

Er hat soeben einen kräftigen jungen Baum gefällt.

Das aus einem Stein geschliffene Beil hält er noch in der halb erhobenen Hand.

Alle drei sind um die Hüften in Tierfelle gekleidet. Schultern und Arme sind nackt. Die Füße sind nach Art von Sandalen mit Riemen, ebenfalls aus Tierfellen, umwunden.

—

Eva (zu Kain)

Du starrst auf den gefällten Baum?

Kain

Er stöhnte, da er fiel, als hätt' ich ein Lebendiges getroffen.

Eva (während der Arbeit)

Lebendig war er. —

Da zur Welt du kamst, dein Bruder zart noch war
und klein, glich einem Kind auch er.

Doch als die Kraft euch üppig in
die Sehnen schoß, wuchs er mit euch.

Trotz bot er, wenn voll Übermut
ihr an den Ästen zerrtet, die
zurück dann schnellten ohne Bruch.

Ein Wald von Blättern ziert' ihn bald,
wie euch das lockenreiche Haar,
und stolz und kräftig reckt' er sich
empor, daß nicht der stärkste Sturm
zerbrach den schlanken Stamm. —

Nun fiel

er deinem Beil.

Kain (beklemmt)

Es gab wohl mehr der Bäume.

Eva

(auf die Hütteweisend)

Keinen mehr wie diesen! —
Windschief vom Regen ward das Dach.
Zur Stütze taugt sein Holz, so jung
und zäh — drum hieß ich dir, ihn fällen.

(Kain betrachtet regungslos den Baum, dann beginnt er mit gleichmäßigen Schlägen die Äste vom Stamm abzutrennen.)

Adam

(scheint durch den Schall der Schläge aus seinen Sinnen zu erwachen und erhebt sich)

Was pocht es dort so bang und schwer?

Eva

Zum Hausbau spaltet Holz dein Sohn.

Adam

(kommt langsam nach vorne)

Schon einmal pocht' es so,
am Tag, da Frost herabfiel auf
die Blütenflur, am Tag, da Schreck
versteinerte der Tiere Antlitz,
daß ewig draus entfloh das Lächeln,
an jenem fürchterlichen Tag,
da uns der Wirbelwind ergriff
und, peitschend auf den nackten Leib,

in graue Nebelnacht uns hob,
dann hinwarf auf den harten Stein. —

Da pocht' es so. —

Ich hob das Haupt,
betäubt, von Wunden überdeckt.
Und ferne, grausam ferne sah
ich noch, wie lichten Wolkenstreif,
den Garten, der mein Wohnsitz war.
Am eig'nen Schrei rafft' ich mich auf,
der wunderbaren Heimat zu —
doch unsichtbare Hand hielt mich
zurück. —

—

Und aus den Tiefen schritt
es her wie riesenhafte Männer.
Sie trugen Pflöcke, Felsen, ungeheuerlich.
Mit Keulen, die
wie Blitze trafen, rammten sie
die Pflöcke ein und türmtten drauf
mit rasender Gewalt die Steine.
Der Schläge Wucht ohn' Unterlaß
raubt' mir den Atem. Auf hob sich
ein Berg, der meinen Garten mir
verdeckt. —

Ein Schimmer noch am Saum,
dann schwand auch er, doch immer wuchs
der Berg empor, und immer traf
das grauenvoll Pochen mein
gemartert Ohr. —

Dann endlich ward
es still. —
Die Männer zogen fort,
wie sie gekommen, feierlich
und groß, und nichts mehr sah ich wie
die kahle Wand. —

Ein Grollen noch —

ein düst'res Leuchten wie von Blut, —
dann Einsamkeit um uns — und Nacht. —

(Eva und Kain haben ihre Arbeit unterbrochen und mit wachsendem Erstaunen Adams
Worten gelauscht.)

Kain (für sich)

Mir graut vor ihm.

Eva (zu Adam)

Nie sah ich, was
du sahst, und war doch Tag für Tag
bei dir.

Adam

(stets mehr für sich, wie zu Eva)

Einst kamst du, reizgeschmückt,
von einem Feind gesandt, zum Tor
des Gartens und verlocktest mich. —
Die namenlose Wende brach
da ein. —

Eva (eine Erinnerung wachrufend)

Als ich mein Aug' erhob,
unwillend, wer ich bin und wo,
wies schweigend deine Hand auf Ada,
die sanft umschlang des Bruders Arm. —
Und schwer war mir der eig'ne Schoß.

Adam

Ich weckte dich, der tiefer Schlaf
furchtbar Erinnern ausgelöscht,

auf daß du Mutter seist den Kindern.

Eva (in stolzer Freude)

Ich war es auch!

Adam (zu Eva)

In Kraft und Treu'!

(wieder ganz zu sich selbst)

Doch, wenn in dunkler Nacht der Wind
um uns're Hütte singt, wenn leis'
im Traum die Tochter weint und lacht,
wenn Tau auf uns're Schollen fällt,
daß es wie Tränen blinkt auf den
verdorrten Halmen, —

wenn dann hoch
im Äther weicht der Wolken Schar,
und in den fernen Lichtern ich
entzückt ein weißes Band gewahr',
so duftig zart wie das Gewand,
das sie im sel'gen Garten trug,
dann weiß ich, wer mir nahe ist:
das einz'ge Weib der Welt, getrennt
von mir durch grauen Spruch, und doch
wie nichts, was lebt und atmet, mein;
's ist Lilith mit dem Sternenhaar.

—

Eva (heftig)

Was kümmert mich, was wirr im Geist
du schaust?

Die Hütte hier, die ich
mit dir gebaut, den Sohn, den ich
in Schmerzen dir geschenkt, sie sind
mein Leben, meine Welt.

Hier steh'
ich fest und dank' der Erde, die
uns nährt, dem Licht, das uns erwärmt.

Adam

Ein spärlich' Licht und hart die Erde!

Kain

(der in immer größerer Erregung zugehört hat, tritt jetzt heftig zu Eva)

So bist du Abels Mutter nicht?

Eva (verneint schweigend)

Kain

Ha! Nun versteh' ich, was mir wühlt
im Herzen wider ihn, was nie
ich aussprach, weil ich dich geehrt
in ihm. —

Du bist ihm Mutter nicht.

Sein Sohn ist er, deß Wort mich traf
nur dann, wenn es zu schelten galt,
deß Blick mir zeigte stets, daß ich
ihm nichts, und alles er, ja er,
der vor mir da war und begabt
mit allem, was ich heiß ersehnt',
was mir — ich weiß nicht wer — versagt.

Mein Bruder ist er nicht. Als Feind
nur fühl' ich ihn fortan, und frei
ward ich von allem, was noch sprach
für ihn.

Eva

Mein Sohn! Das klingt wie Haß.

Kain (in immer wilderer Leidenschaft)

Ja, Haß! — Ja, Haß! — Ich haß' ihn, ja! —
Sah ich im Quell mein Antlitz, mußst'
ich fliehn vor mir, dacht' ich an sein's.
Wollt' eine Last ich heben, und
vermocht' es nicht, sie flog empor
auf seinem Arm.

Wenn beide wir
ein Opfer brachten, blies der Sturm,
der seine Flamme hoch entfachte,
die meine aus.

Und wie von selbst
reift ihm die Frucht, die ich dem Sand
abringen mußte. —

(hält keuchend inne)

Da er ging,
ein ander Land, das besser ihm
gefiel, zu suchen, ward ich froh,
und jauchzte, nicht der zweite mehr
zu sein. —

Doch wie ein Raubtier, das
die Beute nimmer losläßt, packt
es mich, spricht ihr von ihm, und wild
steigt mir das Blut zum Hirn, seh' ich
aus ihren Augen Schleier, daß
des Fernen noch gedenkt mein Weib.

Adam (geht drohend auf Kain zu)

Dein Weib wagst Ada du zu nennen? —
Schamloser! —
Der sich mit Gewalt
nahm, was ihm nicht gehört.

Eva (tritt zwischen beide)

Sein Recht
ist dem des Bruders gleich.

Kain (in äußerster Wut)

Sollt' ich
auch hier noch seitwärts steh'n?

Adam (ingrimmig)

Die ihr
nur sehen wollt, was euch behagt! —

(hoch aufgerichtet)

Ein paradiesisch Paar, das kein
Verdammungsurteil wagt', von mir
zu trennen, diese dunkle Welt
mit Wesen seiner Art sollt' es
erhellen. —

(mit dem Ausdruck höchster Verachtung zu Kain)

Wie der Wolf ein Lamm,
so fienst du an das edle Weib,
das, unbeschützt, sich deiner nicht

erwehren konnte. —

Viel zu rein
war Abels Hand, der nicht dich schlug
wie einen räud'gen Hund.

Doch zog
er fort, in seinem Jammer nicht
zu schau'n, was er verlor, indes
voll Scham die Tochter von sich warf
ein Zwillingspaar, ein Halbgeschlecht,
das schon die Spur des Elends trägt
auf seiner Stirn. —

Fluch dir darum!
Und Fluch mir, daß ich dich gezeugt!

—

Kain

(seiner nicht mehr mächtig, hebt das Beil gegen Adam)

Mein Beil schlug diesen Baum, es kann
auch Menschen fällen.

—

Eva (fällt ihm in den Arm)

Weh! — Dein Vater!

—

Kain

(fährt schauernd zurück. Dann bricht er in krampfhaftes Schluchzen aus und schleudert
das Beil weit von sich.)

Nie mehr gebrauch' ich's! —

Nie mehr! —

Nie! —

—

(Er stürzt fort. Eva eilt ihm einige Schritte nach und bleibt dann, da sie den Flüchtigen nicht einholen kann, erschüttert stehen. Sie wendet sich langsam zu Adam, der noch in furchtbarer Erregung aufrecht steht. Sie nimmt ihn bei der Hand und führt ihn zu einem Erdhügel unweit der Hütte, wo er sich niedersetzt und aufs neue in Sinnen versinkt. Sie nimmt ihre Arbeit wieder auf. — Längere Pause. — Allmählich bricht das Licht der Sonne durch die Wolken. — Ada tritt aus der Hütte. Ein junges Weib.)

[p. 14]

Ada

Ihn habt ihr fällen müssen, — ihn! —
(Sie eilt in voller Bestürzung auf ihn zu)
Du Armer! — Hoch warfst du und frei.
(neben ihm knieend)
Dein Rauschen klang, als raunest du
von güt'gen Wesen, die ich nur
im Traum geahnt, und lächelte
die Sonne durch dein grünes Laub,
umtanzten gold'ne Blumen mich
wie Boten einer lichten Ferne.
Ich schloß das Aug' und lauschte. —

Warm
ergoß der Blüten Regen sich
auf mich, und leise wich von mir
mein nagend Leid, bis es entschlief
wie ich. — Nun liegst du leblos und
zerstückt und hörst mich nicht, die um
dich klagt.

Eva
(ruft unwillig zu Ada hinüber)
Dein Weinen nützt mir nichts.
Hilf lieber, daß ich nicht allein
muß alle Arbeit tun.

Adam
(wendet sich streng und groß zu Eva)
Sie tat

genug, da sie die Kinder — ihm —
gebar.

Ada

(eilt zu Adam und birgt ihr Haupt weinend in seinem Schoße)

Adam (leise für sich)

Nicht ganz wie Lilith, doch
ihr ähnlich! —

(zärtlich zu Ada)

Welch' Gewand trägst du?
So weiß und weich wie Blumen, die
der erste Frühling weckt im Schnee.

—

[p. 15]

Ada

Du weißt, daß widerwillig nur
ich trug die rauhen Felle, und
es mich bedrängt, trifft ihr darum
ein Leben. —

Sanft lockt' ich mir her
die Lämmer. Leise blökten sie
und kosteten mich und ließen gern
mir ihre Wolle. —

Wenn ich nachts
den Schlaf nicht fand, die Arbeit euch
am Tag vom Hause fernhielt, dreht'
ich Fäden, schöne weiße Fäden,
spann sie mir lang und webte quer,
und spann sie wieder, webte neu,
bis ich ein breites Band gewann,
das ich entzwei dann riß, für mich
ein Stück, und für die Kleinen zwei.

Adam

(streicht mit der Hand über ihr Haar)
Du armes, schönes Kind! —

Ada

(deutet mit großen Augen auf eine Stelle im Rasen)

Da sieh! —

Schon lange lag's im Gras. Ich traut'
mich nicht, es zu berühren. — Jetzt —
ich täusch' mich nicht, es streckt sich, — lebt!

Voll ungeduld'ger Kraft will es
empor sich richten. Rund wölbt sich
das eine Ende, — weicht zurück, —
das andre nun, — es schwankt — es bricht!

Nur eine Hülle war's. — Aus der
zerbroch'nen Schale tritt ans Licht
ein Haupt mit Fühlern, fest noch um
den Leib gepreßt das Flügelpaar.

—

[p. 16]

Es macht sich frei — und vollends frei —
ein Falter, wie ich keinen sah,
so herrlich. —

(sie beugt sich nieder)

Komm zu mir! — Noch bist
du traulich, flatterst scheu nicht fort,
wenn ich dir nah'. —

Still halt' ich dir
den Finger hin, du kriechst hinauf.
(und erhebt sich dann mit einem großen, schönen Schmetterling auf ihrem Finger)
Nun heb' ich dich empor, daß froh
du fühlst den Strahl der Sonne, der
dich aufgeweckt!

Hei! Wie's dich
durchzittert! — Wie du gierig trinkst
das Licht! —

Nun saug' dir Leben von
den Lippen mein, bis du dir selbst
die Blumen findest. — Willst du's? — Ja? —
Schon breitest du die Schwingen aus.

O, wie im Feuer-Farbenspiel
sie glänzen! —

Schlummert deine Kraft
noch? Bist du schwach? — Geduld! — Geduld! —
Du hebst sie wieder — und noch einmal.
Straff dehnt sich aus dein schlanker Leib.
Du bebst — und nun — ein Ruck noch. Ah!

(Der Schmetterling flattert von ihrem Finger auf, zieht mit ruhigem Flügelschlag einige Kreise und verschwindet dann in der Höhe.)

Adam (für sich)
Im Paradiese wähn' ich mich,
schau' ich auf sie.

Eva (ebenfalls)
Seltsam Geschlecht,
das stets nur in die Weite strebt!

—

[p. 17]

Ada (die dem Falter nachschaut)
Nun fliegt wie ein Gedanke du
dahin. — Könnt' ich dir folgen! —
(Sie breitet die Arme aus und atmet tief auf.)

Frei
ward endlich von dem trägen Grau
der Himmel. Farbig schaut er nun
und ladend auf uns nieder, und,
vom Nebel nicht gehemmt, ergießt
der Sonne Licht sich überall.
Auch in der Ferne wird es klar;
am Abend seh'n wir das Gebirg'. —

(Innerlich bebend, in langsam, aber stetig sich steigernder Kraft des Ausdrucks.)
Und leise weht es zu mir her.
Es streift ein unsichtbarer Hauch
die Erde wie ein zarter Kuß.
Die Gräser regen sich. Durchbebt

von süßem Schauer beugen sie
sich nieder. —

Feiner Staub steigt auf
wie Wolken von dem Opferrauch.
Es rauscht um mich, es wühlt im Haar,
und über Brust und Nacken geht
ein gleitend Rieseln warmer Luft;
kaum fühl' ich mehr mein Wollgewand. —
Dort hebt es kreischend sich empor;
Wildvögel flattern auf, vom Wind
geweckt, und wonnig schwebt dahin
in blauer Höh' das Adlerpaar. —
Was ist's, das mich erfaßt? — Was pocht
so ungestüm mein Herz? — Will sich
ein Unerhörtes heut' ereignen? —
Entwachsen Schwingen meinem Leib,
daß ich so leicht mich fühl', als trüg'
es mich hinweg in fernes Land? —

(zu Adam)
Einst sprachst du mir von einem Garten,
wo keinen Eingang fand der Schmerz.
(in höchster Erregung)
Trägt es mich dahin?

[p. 18]

Ja, es muß
so sein! — Wie von der Schwere sich
mein Wesen löst, wie mich das Licht
durchdringt, als wär' ich körperlos! —
(feierlich zu Adam)
Die Stunde, die du heiß ersehnt,
der Rückkehr große Stunde ist
gekommen. —

Lachen freudig nicht
die armen Kinder auf? Streift nicht
der Mutter Antlitz auch ein Strahl
von Glück? —

(entrückt, selig)
Ja, es ist Zeit! —

Zu hold
bewußtem Schlummer schließt mit mir
die Augen, daß in neuer Welt
wir froh sie wieder öffnen. — So, —
ja, so! — Der Fuß hebt sich, schon sind
wir fern. Ich hör' den Flügelschlag.
Empor! — Und tief liegt unter uns
die Erde! —

(In diesem Augenblicke schreit)

Eva
(auf, indem sie zu Adam läuft)
Abel! —

(Während Adas letzten Worten ist über die Höhe, nahe beim flachen Stein, ein jugendlich schlanker Mann heraufgeschritten, der einige Augenblicke dort verweilt. Er ist in das Fell eines Löwen gekleidet. Gesicht und Körper sind von der Sonne stark gebräunt. Das Haupt zieren mächtige, dunkelblonde Locken und ein weicher, nicht langer Bart von gleicher Farbe. Er trägt einen Wanderstab in der Hand.)

Adam (eilt auf ihn zu)
Sohn! — Mein Sohn!

(Die beiden Männer halten sich innig umschlungen und kommen dann nach vorne. Ada, von Schreck und Freude durchbebt, ist einige Schritte seitwärts gelaufen und schlägt die Hände vor das Gesicht.)

Abel
(mit durchdringendem Blick die Anwesenden betrachtend)
Und Kain?

—

[p. 19]

Adam

Voll Wut hob er die Hand
gen mich und floh —

Eva

In tiefem Schmerz! —
Ich such' ihn!

Abel (vertritt ihr den Weg)
Bleib! — Ein letztes Wort
red' ich mit Kain, kehrt er zurück.
(er geht auf Ada zu)
Heb', Schwester, auf das Aug' zu mir!

Ada
(läßt die Hände sinken und blickt ihn voll an)

Abel

Kein Frevel trübte seinen Glanz,
so höre meine große Kunde jetzt
auch du.

(Er führt sie zu Adam und Eva. Dann setzt er sich, die andern erwartungsvoll um ihn her.)

Da fort von euch ich ging,
schritt tagelang ich ohne Ziel
durch weites, eb'nes Land, ganz gleich
dem unsren. Einsam war ich, nicht
sah ich die Sonne. Gegen mich
war stets der Vögel Strich, und so
gewahrt' ich denn, daß zwischen Auf-
und Niedergang ich zog. —

Ein fern'
Gebirg' trat endlich aus dem Dunst,
dem ähnlich, das bei uns den Blick
begrenzt. Erst stieg es sacht, dann steil
empor. Das letzte Grün entschwand,
und eilig blies es her von oben.
Im Auge, schien mir, erstarb das Licht,
so nächtig wob ein Dunkel sich
um mich. —

[p. 20]

Doch schritt ich weiter, merkt
mit Zeichen sorgsam mir den Weg,
daß ich zurück ihn fände, denn
der Erde Grenzen glaubt' ich bald
erreicht. —

Da — Welch ein Wunder! — drang
ein heller Strahl von oben her.
Das Dunkel wich, und wieder sah
ich meine Sonne wandeln in
dem Äther ihre ew'ge Bahn.
Und um mich wuchs es riesenhaft,
ein Wald von Gipfeln, starr im Eis.
Doch unter mir, in Gründen tief
und schauerlich, wogt endlos hin
das weiße Nebelmeer. —

Ich stand
erschüttert; überwältigt sank
ich auf die Knie. —

Der Schnee taut' auf
zu meinen Füßen. Gegenlets
floß nun das Wasser, und ich ging
ihm nach, bis wieder Bäume traute
mich grüßten. Wärmer ward das Land,
ein dunkler Grün, und tiefer blau
der Himmel. Tiere kamen, die
ich nie gesehen, und Schlangen, wie
ich selbst so groß. Doch sie entflohen;
kein Wesen, das mir glich, erlahm
jemals ihr Aug'. — Nur einmal sprang
es brüllend auf mich zu, umlockt
von wilder Mäh'n' ein Riesenhaupt.
Die Hand an seiner Kehle rang
ich, bis es sank. Sein Fell fiel mir
zum Lohn. —

Durch grüne Wildnis bahnt'
ich mir den Weg, bis neu vor mir

sich hob ein Berg. Sein Haupt war frei
von Schnee, denn heiß umflimmert ihn
die warme Luft. —

[p. 21]

Ich klomm hinan. —
O heil'ge Macht, die mich geführt,
welch' Anblick tat vor mir sich auf! —
Ein Garten, wunderbar durchströmt
von breitem Fluß, ein Land voll Pracht
und Farbenglut, darüber sich
ein Strahlenhimmel wölbt von nie
geahntem Glanz. —

Und ferne, weit
am Rand, zog sich ein schimmernd Band
dahin, das ich für Wolken hielt,
doch blieb es ruhig, schwankte nicht.
Ich lief, nein, flog hinab, dem Wind
entgegen, der mir schmeichelnd um
das Antlitz spielte. Bald schritt ich
auf Wiesen, blumenüberlät.
Erzitternd schwoll die Luft vom Sang
der Vögel, leuchtbefiedert, der
sich mischte mit dem Surren gold-
beschwingter Käfer. Fruchtbeschwert
neigten die Äste sich zu mir
und labten mich mit süßem Saft. —

Noch einen letzten Hügel eilt'
in wilder Sehnsucht ich hinan. — —
Da lag es vor mir, endlos wie
der Himmel, ihm vermählt im Glanz. —
Voll Demut legt' ich ab mein Kleid,
erhob'nen Herzens, feuchten Auges
schritt über Blüten ich hinab
zum Strand. Die Füße netzt' ich und
die Stirne mit der heil'gen Welle
und badete die heiße Brust
im unergründlich tiefen Blau. —

(Langes atemloses Schweigen.)

Adam

(in grenzenlosem Jubel nach Atem ringend)

Das Paradies hast wieder du
gefunden, Adas Heimat und
die deine! —

—

[p. 22]

Echter Sohn, geh' uns
voran und zeig' den heil'gen Weg
in Liliths ew'ges Sonnenland!
Des Lebens Strom durchfließt die Adern,
die Kraft zuckt auf in jeder Sehne;
jung bin ich wieder, wie ich war.

(Er zuckt zusammen und taumelt. Abel und Ada stützen ihn.)

Eva

(die ernst beiseite steht)

Schon sinkt der Abend. —

Eine Nacht

nur bleib und ruh' in deiner Hütte.

Zieh' morgen fort, wohin du mußt.

Adam

(richtet sich hoch auf. Sein Gebaren trägt fortan den Ausdruck feierlicher Erhabenheit.)

Helft mir und rüstet dort am Stein

das Opfer! —

(Eva, Abel und Ada tragen aus der Hütte zerspaltenes Holz herbei, legen vom Boden Reisig auf und schichten alles unter Adams Anleitung auf den flachen Stein.)

Adam

(oben beim Stein zu Abel)

Hol' das Feuercheit!

(Abel geht zur Hütte und kommt mit einem brennenden Stück Holz zurück, das er Adam reicht. Dieser entzündet das Reisig, das sofort aufflammt und die Scheiter in Brand setzt.)

Die andern bleiben etwas weiter unten. Schon während des Schlusses von Abels Erzählung hat die Abenddämmerung begonnen. Der Dunst am Horizont verschwindet gänzlich und man erkennt immer deutlicher ein fernes Hochgebirge, dessen riesige, schneebedeckte Gipfel sich mehr und mehr im Glanz der Abendsonne röten.)

Adam (vom Feuer beleuchtet)
Du heil'ge Macht,
die aus der Nacht
mich rief, zu seligem Geschick
einst lenkte meinen Schritt,
die nicht gewehrt,
daß ich, betört,
treulos verriet mein hohes Glück
und herbe Strafe litt,

[p. 23]

die gnadenvoll
mir nun verzeiht,
mich wieder ruft zu sich;
du heil'ge Macht
schau her auf mich!

(Er beugt sich nieder und pflückt mehrere große, gelblich-grüne Blätter ab, die er in beiden Händen hoch aufhebt.)

Das Unheil, meinem Blut entsprossen,
reiß ich aus meiner Brust, wie aus
der Erde dieses gift'ge Kraut.
Unheil und Gift hält meine Hand,
und beides werf' ich in den Brand.

(Er wirft die Blätter in die Flamme, die lebhaft aufflackert und raucht.)

Du heil'ge Macht,
die aus der Nacht
uns in die Heimat ruft,
nimm dieses Opfer an!
Unheil verheert,
Unkraut verzehrt
der Flamme reine Glut,

und frei sind wir fortan.

(Das Feuer bricht plötzlich zusammen, nur noch rauchende Glut schwelt fort. Es ist ziemlich dunkel. Man hört fernen Donner. Am Horizont sieht man in düster leuchtendem Rot den riesigen Berg. Abel, Ada und Eva sind in den Anblick versunken und, jedes in seiner Art, davon ergriffen.)

Adam

(die Bewegung der andern empfindend, gewahrt nun selbst das Schauspiel, — nach einer Pause)

So droht' es her am Schreckentag.

Heut' droht es wieder, schreckt nicht mehr.

(Er steigt herab und bleibt vor Eva stehen.)

Mit mir gehst du zum sel'gen Ort;

ob dir verziehen, zeigt sich dort.

(Er geht mit Abel und Ada in die Hütte.)

Eva

(die allein zurückgeblieben ist)

Doch erst noch such' ich meinen Sohn.

(Sie eilt in der Richtung fort, in der vorhin Kain abgegangen ist. — Die Nacht bricht vollends herein. Sterne werden sichtbar. Der ferne Hochgebirgszug schimmert jetzt in mattem Weiß und wird allmählich vom Licht des Mondes beleuchtet, das sich nach und nach auch auf den übrigen Teilen der Landschaft verbreitet. — Ada tritt erregten Schrittes aus der Hütte. Abel folgt ihr.)

Kain und Abel – Deutsches Libretto (Auszug: Szene 5–6)

Ada

Nein! — Bruder, nein! —

Wohin dich trug

dein kühner Schritt, in jenem Land,

so freudenvoll und schön, ich darf

darin nicht wohnen. Wollt' ich's je

betreten, wüchse bergeshhoch

empor ein Ungeheuer und

verwehrt mir den Eintritt.

Abel

Welch' ein Wahn! — Frei liegt der Weg für dich
und mich, und froh zusammen zieh'n
wir hin.

Ada (schmerzlich)

O, nein! — O, nein! —
Wie oft sah ich's im Traum! Wie oft trug mich
die Sehnsucht weit hinweg zu ihm!
Doch da ich's greifen kann, da ich
den Fuß nur heben muß, es zu
erreichen, faßt mich Angst und Grau'n.

Abel

Dein Schicksal hat mich hart
wie dich getroffen; aus zog ich
belastet schwer wie du, doch voll
des ungezümen Drangs, neu' Land
für dich zu suchen und für mich.

Ada

Frei zogst du aus und ungehemmt.
Was fragt der Sturm, wohin er fliegt?
Vergäßest du, daß an mir klebt
das Leben, das ich von mir gab? —
Sein sind, des Fürchterlichen, ja,
die Kinder, doch sie sind auch mein.

Abel

Sie sollen mit uns zieh'n! —
Groß ist
die Welt; wir schaffen Raum für sie.

Ada

Und er? — Streift er nicht schon um uns? —
Wird er sein Recht nicht fordernd uns

bedroh'n?

Abel

Auf meiner Fahrt sah ich
den Hirsch mit einem Eber ringen.
Hart war der Kampf. Doch endlich warf
des Edewildes stark' Geweih
den Wütrich in sein rauchend' Blut.

Ada (schaudernd)

Versteh' ich dich?

Abel

Auf seine Knie
zwing' ich ihn nieder. Weh ihm,
schwört er nicht willig, uns zu meiden!

Ada

Und fällst du ihn, bist nicht auch du
befleckt? — Bleibt deinem blut'gen Schritt
verschlossen Eden nicht, wie mir? —
Täusch' mir nicht Hoffnung vor! — Sie schwand,
und nur Verzweiflung bleibt für mich.

Abel

(nimmt Ada bei der Hand und führt sie zum Eingang der Hütte)

Sieh, wie des Greises Antlitz leuchtet. —
Er träumt von jenem Wunderland,
darin sein Sinn auch wachend weilt. —
Erinnerung gemahnt mich süß:
Wir ruhten beide Hand in Hand
im Schatten eines Baumes, wie
die Welt so groß. — Da schritt es her
aus Wolken, sternenstrahlumkränzt,
ein herrlich Weib. Dir sah sie ähnlich,
wie eine Mutter gleicht dem Kind.
Mit Füßen, kaum die Erde rührend,
hochbrüstig, Goldhaar um das Haupt,

so trat sie näher, beugte sich
und küßte uns. — Sie lächelte. —
Doch schoß ein Tränenstrom ihr aus
den hellen Augen, da sie schied.

Ada (leise)

Auch ich hatt' einmal solchen Traum.

Abel

Im Traume lebt, im Leben träumt
sich so. —
Glaub' Ada mir! — Schön ist
und reich das Land, das ich uns fand,
doch Vaters Eden ist es nicht.
Woher wir stammen, frug ich nie,
doch eines ward mir klar:
Der Schoß,
der Kain gebar, hat niemals uns
gehegt. Wir sind von höh'rer Art,
und unsre Heimat tragen wir
in uns. Wo wir verweilen, wird
auch Eden sein.

(Beide sind jetzt vom vollen Schein des Mondes übergossen.)

Ada

Schau dort hinauf! —
Im lichten Rund erscheint mir hold
das Antlitz einer Frau. Sie beugt
das Haupt zurück und beut den Mund
zum Kuß.

Abel (umfängt Ada)

Zur Erde zieh' ich mir
dies holde Bild und küsse dich. —

Ada (geschlossenen Auges)

O weck' mich nicht! — Erwachen laß'

mich nicht! — Fortträumen will ich so,
und ewig träumen — nie erwachen! —

Abel (sehr zart)

So träume fort,
geliebtes Kind,
bis dich erweckt
des Herzens heißer Schlag,
und du es fühlst,
und du es weißt,
und froh begreifst,
daß kam dein Freudentag.
Blüh' auf! — Blüh' auf
im neuen Land! —
Von Fesseln frei
lös' ich dir Seel' und Leib.

(nach oben)

Du schönes Bild
schau' jetzt herab
und zeuge mir,
daß ich mir frei' mein Weib! —

(wieder zu Ada)

Nun träume fort,
geliebtes Kind,
bis du begreifst,
daß kam dein Freudentag.

Ada (gleichzeitig mit Abel)

Es lockt mich neu,
es zieht mich an,
zum lieben Licht
schweb' ich durch Dämmergraus.
Und ferne seh'
ich wandeln dich
auf sonn'gem Pfad.

Die Arme breit' ich aus.

Du wendest dich,
du winkst mir zu.

Mein lauschend Ohr
vernimmt der Stimme Klang.
Du rufst mich an.
Ich sink' herab.
In deinen Arm
nimmst du mich fest und lang.

(Im Hintergrunde sind allmählich schwere Wolken aufgezogen, in denen ab und zu Blitze aufleuchten. — Das Licht des Mondes verdunkelt sich und verschwindet.)

Ada (fährt auf)

Wo bist du? — Nicht mehr seh' ich dich. —
Umschließ' mich fest, daß ich dich fühle! —
Bin ich nun wach? — Hast du mich wach
geküßt? — So küß mich noch einmal,
daß ich dich wieder küssen kann! —
Mein Blut kocht auf im Feuerstrom.
Was tobt es so durch meine Adern?
Nun weiß ich, — ja! — es siedet aus
die Schmach, die mich getroffen. Aus
den Augen, aus der Haare Wust,
der sich zum Himmel sträubt, flieht sie,
in Woneschauern fortgejagt
von meines Blutes reiner Welle. —
Nun bin ich frei und unberührt
ist dieser Leib. —
Jetzt bin ich dein! —

Abel

(während es immer finsterer wird und die Blitze immer heller leuchten)

Mein bist du und mein warst du, seit
der erste Strahl des Lichts uns traf.
Dein Leid trieb mich, hinaus zu zieh'n;
für dich fand ich das neue Land.
Und wunderbar seh' ich darin
es leben: Hohe Männer, Frau'n,
erblühend in der Jugend Glanz,
sie schreiten her in langem Zug
und winken uns mit heil'gem Gruß.

Aus unsrem Blut sind sie entsprossen,
und unsre Art vererben sie
von Kind zu Kind in fernste Zeit.

Ada

O unermesslich' Freudenfest! —
In Schleier hüllt die Nacht uns ein,
doch von dem Himmel zuckt es her
wie Feuer-Riesenfackeln, die
in ungezügelter Hast uns grüßen.

Beide

Zucket, Blitze,
wettert nieder!
Zündet, Fackeln,
Glutenbrände!
Leuchten sollen
Himmelshöhen,
lachen müssen
Erdentiefen.
Schönster Traum wird
Wahrheit heute,
kühnste Ahnen
Wirklichkeit. —
Abel, Ada
feiern heute
der Vermählung
Jubelfest.
Lachen, Lachen,
ew'ges Lachen!
Freude, Freude,
ew'ge Freude!
Heller leuchten
Sonn' und Sterne,
stärker rauschen
Quellen nieder.
Alle Wesen
huld'gen uns.
Unser ist das
Weltenall!

(Rechts im Vordergrunde sind Eva und Kain aufgetreten.)

Eva

Laß jene zieh'n! — Doch Ada bleibt
bei dir. Ich will es so.

Kain (mit eilender Bestimmung)

Und ich! —

(Sie gewahren Abel und Ada und bleiben wie versteinert stehen.)

Ada

(eilt zur Erhöhung hinauf. Ihre von den Blitzen beleuchtete Gestalt hebt sich grell vom
schwarzen Himmel ab.)

Dorthin! — Ein trauer Ort, ganz nah'
von hier! — Dort blüht und duftet's. —

Abel (stürzt zu ihr hinauf)

Führe mich! —

(Beide eilen auf der andern Seite der Erhöhung hinab und verschwinden.)

Kain

(fährt mit einem gräßlichen Wutschrei empor und tastet wie wahnsinnig mit den Händen
nach Brust und Hüfte.)

Mein Beil! — Mein Beil! — Ich warf es fort.

Eva (nähert sich ihm)

Hör' mich, mein Sohn!

Kain (tobend)

Wer du auch seist,
komm' meinem Wüten nicht zu nah'!

Eva (eilt entsetzt zur Hütte)

Erwach', mein Gatte! — Adam! — Auf!

Kain

(erblickt den Baum, den er gefällt hat. Ein heiseres Lachen entringt sich seiner Kehle)

Weiß ich, wozu ich dich gefällt? —

(Mit der Kraft wildester Entschlossenheit hebt er den Stamm auf seine Schulter und schreitet über die Erhöhung hinab, wo Abel und Ada verschwunden sind. — Adam und Eva kommen aus der Hütte.)

Adam (aus tiefem Schlafe erwacht)
Was rufst du so und klagst?

Eva (atemlos)

Dorthin
floh Abel — Ada — — Kain!
Komm mit!

(Da erscheint Kain wieder auf der Erhöhung. Hinter sich schleift er Ada, die, halb bewußtlos und wankend, sich der Umklammerung seiner Hand nicht zu entreißen vermag. Vorne angekommen, schleudert er sie von sich. Ada stürzt vollends zu Boden, den Blick in entsetztem Schrecken auf Kain gerichtet.)

Adam (vollends erwacht)

Was ist gescheh'n?

Eva

Was hast du getan?

Adam (fürchterlich)
Wo ist dein Bruder? —

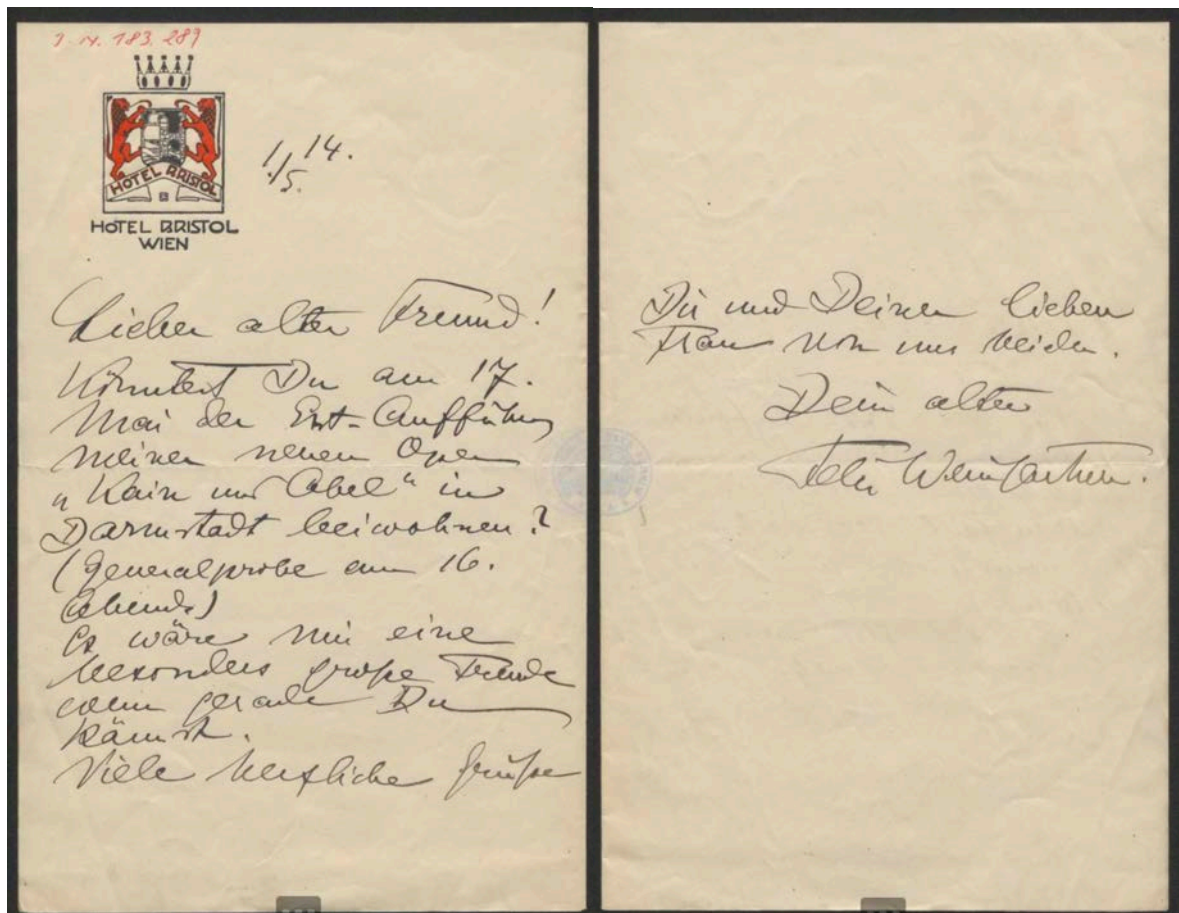
Kain

Ich hab' ihn erschlagen!

FINE

ANHANG III: Dokumente zu Weingartner und Kain und Abel

1) Privater Brief von Felix Weingartner an den österreichischen Komponisten Wilhelm Kienzl, datiert auf den 1. Mai 1914



Wienbibliothek im Rathaus, H.I.N.-183289

Transkription:

Hotel Bristol Wien

1/5.14

Lieber alter Freund!

Würdest Du am 17. Mai der Erst-Aufführung meiner neuen Oper „Kain und Abel“ in Darmstadt beiwohnen? (Generalprobe am 16. abends)

Es wäre mir eine besondere große Freude und Ehre.

Viele herzliche Grüße

Dir und Deiner lieben Frau von uns beiden,

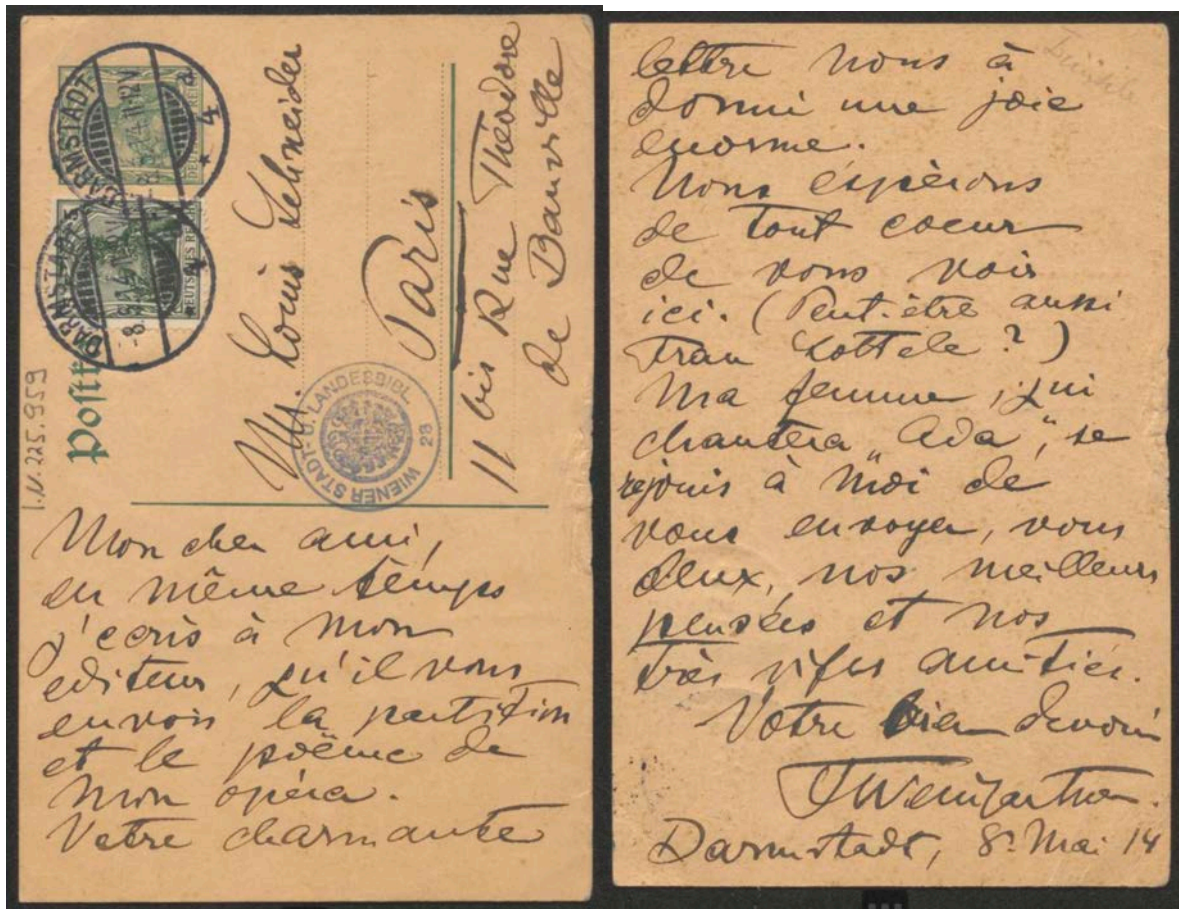
Dein alter

Felix Weingartner.

Anmerkung: Wilhelm Kienzl (1857–1941) war ein österreichischer Komponist, Dirigent und Musikkritiker sowie ein enger Kollege Weingartners. Dieser Brief bestätigt das Premierendatum (17. Mai 1914) sowie die Generalprobe (16. Mai).

2) Postkarte von Felix Weingartner an Louis Schneider, datiert Darmstadt, 8. Mai 1914

In französischer Sprache verfasst, mit Darmstädter Poststempel und an Paris adressiert.



Bildquelle: Wienbibliothek im Rathaus, H.I.N.-225959 (Public Domain)

Französische Transkription:

M. Louis Schneider

Paris

11 bis Rue [Théâtre?] de Beaum[arais?]

Mon cher ami,

au même temps j'écris à mon éditeur, qu'il vous envoie la partition et le poème de mon opéra.

Votre charmante [lettre] nous a donné une joie énorme.

Nous espérons de tout cœur de vous voir ici. (Peut-être aussi [Mme?] [Cottele?]?)

Ma femme ici chantera "Ada", se repris à moi de vous envoyer, vous deux, nos meilleurs pensées et nos très vifs amitiés.

Votre bien dévoué,

F. Weingartner

Darmstadt, 8. Mai 14

Deutsche Übersetzung der englischen Fassung:

Herr Louis Schneider

Paris

11 bis Rue [Théâtre?] de Beaum[arais?]

Mein lieber Freund,

Gleichzeitig schreibe ich an meinen Verleger, damit er dir die Partitur und das Libretto meiner Oper zusendet.

Dein lieber Brief hat uns eine enorme Freude bereitet.

Wir hoffen von ganzem Herzen, dich hier zu sehen. (Vielleicht auch Frau [Cottele?])

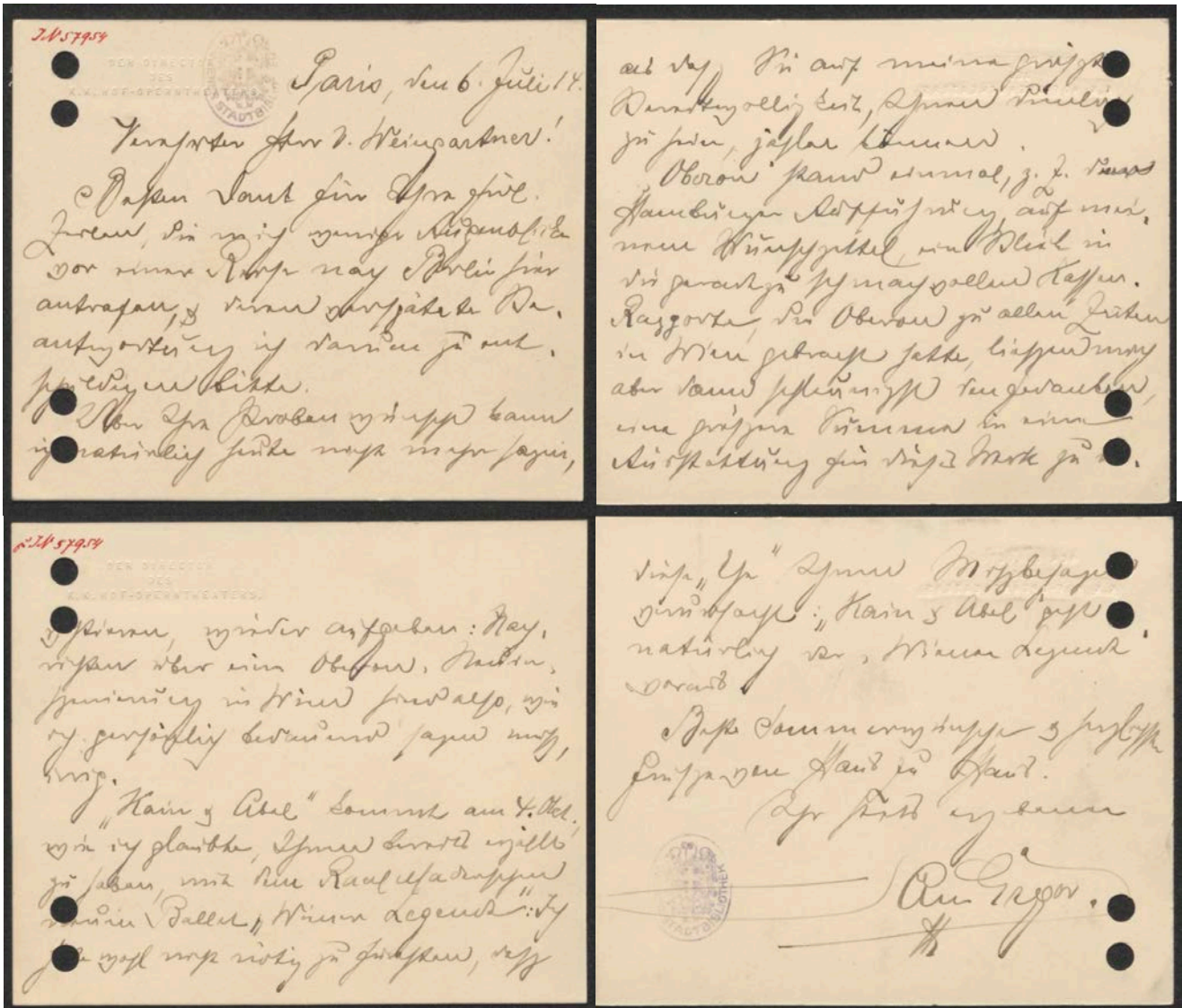
Meine Frau wird hier „Ada“ singen; sie bat mich, euch beiden unsere besten Gedanken und unsere herzlichste Freundschaft zu übermitteln.

In aufrichtiger Ergebenheit,

F. Weingartner

Darmstadt, 8. Mai 1914

3) Gregor, Hans: Billett an Felix von Weingartner. Paris, 6.7.1914



Kurze Biographie:

Hans Gregor (* 14. April 1866 in Dresden, † 13. September 1919 in Baden bei Wien) war Direktor der Hofoper. Zunächst studierte er Ingenieurwesen, wurde dann Schauspieler an mehreren Provinztheatern und ab 1894 auch Regisseur. Nach Stationen in Görlitz (1896) und Barmen-Elberfeld kam er 1905 nach Berlin, wo er die Komische Oper gründete und bis 1911 leitete. Am 1. März 1911 wurde er Direktor der Hofoper als Nachfolger von Felix Paul Weingartner. Mit Gregor übernahm ein ausgeprägter Manager-Typ diese Position. Er förderte insbesondere Richard Strauss (Erstaufführung von Der Rosenkavalier, Premiere der zweiten Fassung von Ariadne auf Naxos; außerdem setzte er sich mit Salome erfolgreich gegen die Zensur durch). Als Leopold Freiherr von Andrian 1918 Generalintendant der Hoftheater wurde, war Gregors Amtszeit absehbar beendet (Ende: 15. November 1918). Aus Weingartners Erinnerungen ist bekannt, dass Gregor die Premiere von Kain und Abel besuchte und deren Wiener Erstaufführung ermöglichte.

Transkription:

DER DIRECTOR

DES

K. K. HOF-OPERNTHEATERS.

Paris, den 6. Juli 14.

Verehrter Herr v. Weingartner!

Besten Dank für Ihre frdl.

Zeilen, die mich wenige Augenblicke

vor einer Reise nach Berlin hier

antrafen, & deren verspätete Be-

antwortung ich darum zu entschuldigen bitte.

Über Ihre Probenwünsche kann ich natürlich heute nicht mehr sagen, als daß Sie auf meine größte Bereitwilligkeit, Ihnen dienlich zu sein, zählen können.

„Oberon“ stand einmal, z. Z. der Hamburger Aufführung, auf meinem Wunschzettel; ein Blick in die geradezu schmähevollen Kassen-Rapporte, die Oberon zu allen Zeiten in Wien gebracht hatte, ließen mich aber dann schleunigst von Gedanken, eine größere Summe in eine Ausstattung für dieses Werk zu investieren, wieder abgehen: Nachrichten über eine Oberon-Neuinszenierung in Wien sind also, wie ich persönlich bedauernd sagen muß, irrig.

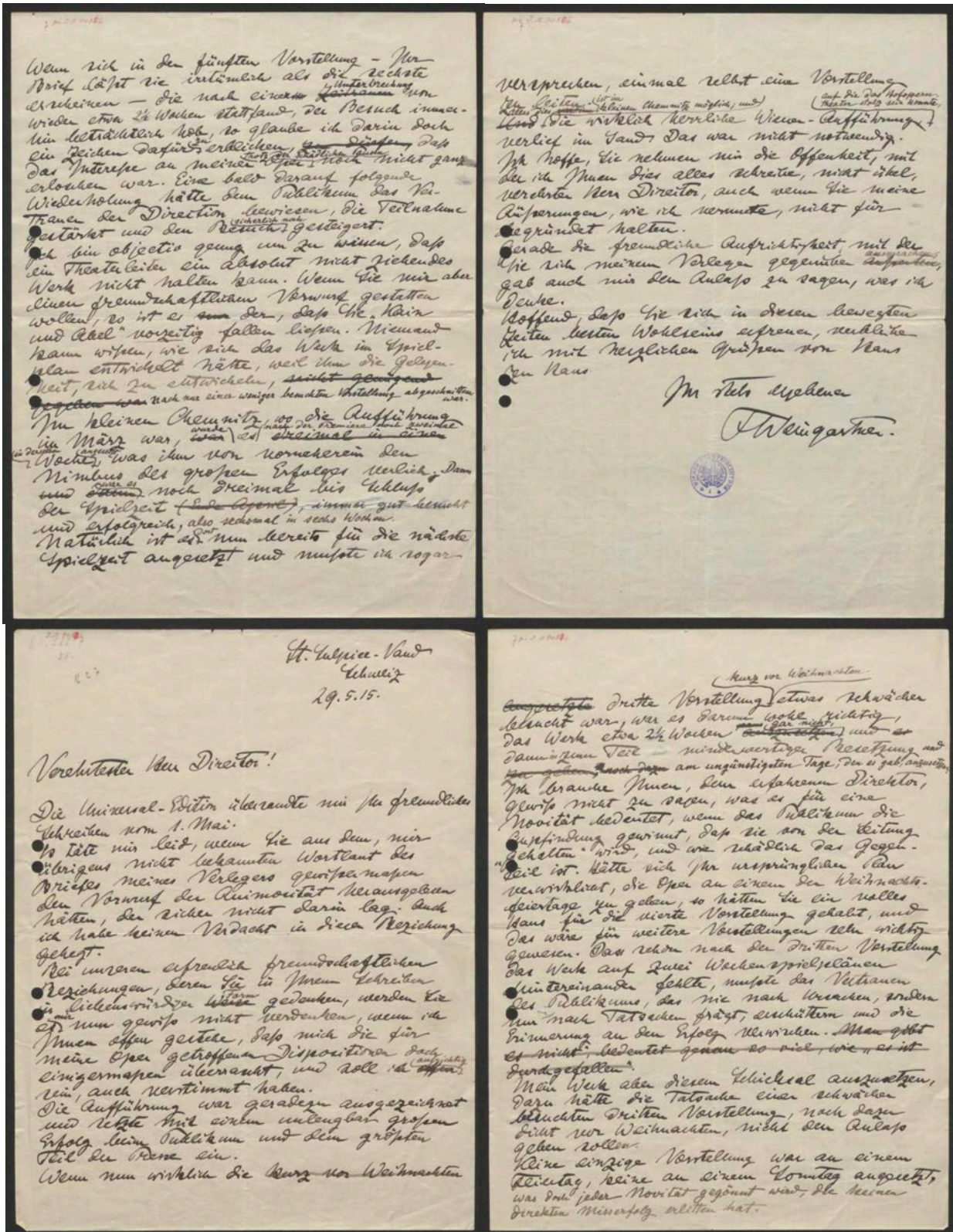
„Kain & Abel“ kommt am 4. Okt.,
wie ich glaube, Ihnen bereits erzählt
zu haben, mit dem Raoul Maderschen
neuen Ballet „Wiener Legende“; ich
habe wohl nicht nötig zu fürchten, daß
diese „Ehe“ Ihnen Mißbehagen
verursacht: „Kain & Abel“ geht
natürlich der „Wiener Legende“
voraus.

Beste Sommerwünsche & herzlichste
Grüße von Haus zu Haus.
Ihr stets ergebener

Hans Gregor

H.

4) Weingartner, Felix: Briefentwurf* an einen Unbekannten*. St. Sulpice, 29.5.1915



Wenn sich in der fünften Vorstellung - Nach
 Brief läßt sie außerdem als die rechte
 erscheinen - die nach einem ^{Wochen} ~~Wochen~~ zum
 wieder etwa 2 1/2 Wochen stattfand, der Besuch immer-
 hin beträchtlich war, so glaube ich darin doch
 ein Zeichen dafür, erblicken zu dürfen, daß
 das Interesse an meiner ^{Oper} ~~Oper~~ nicht ganz
 erloschen war. Eine bald darauf folgende
 Wiederholung hätte dem Publikum das Ver-
 trauen der Direction bewiesen, die Teilnahme
 gestärkt und den ^{Wunsch} ~~Wunsch~~ gesteigert.
 Ich bin objectiv genug, um zu wissen, daß
 ein Theaterleiter ein absolut mit zickendes
 Werk nicht halten kann. Wenn Sie mir aber
 einen freundschaftlichen Vorwurf gestatten
 wollen, so ist es ^{mir} ~~mir~~ das, daß Sie, Kain
 und Abel, ^{unrecht} ~~unrecht~~ fallen ließen. Niemand
 kann wissen, wie sich das Werk im Spiel-
 plan entwickelt hätte, weil ihm die Gelegen-
 heit, sich zu entscheiden, ^{nicht gegeben} ~~nicht gegeben~~
 war. ^{Ich} ~~Ich~~ war nach nur einer einzigen Vorstellung ^{abgesagt} ~~abgesagt~~.
 Im kleinen Chemnitz, wo die Aufführung
 im März war, ^{wurde} ~~wurde~~ ^{nach} ~~nach~~ ⁱⁿ ~~in~~ ^{dem} ~~dem~~ ^{ersten} ~~ersten~~
^{Wochen} ~~Wochen~~ was ihm von vorherher dem
 Nimbus des großen Erfolgs verliert, dem
^{noch} ~~noch~~ ^{drei} ~~drei~~ ^{mal} ~~mal~~ bis zum
 der ^{Spieldzeit} ~~Spieldzeit~~ (siehe oben), immer gut besucht
 und erfolgreich, also sechsmal in sechs Wochen.
 Natürlich ist es nun bereits für die nächste
 Spielzeit angesetzt und mußte ja sogar

Verprechen, einmal selbst eine Vorstellung
 zu geben. ^{Ich} ~~Ich~~ ^{hoffe} ~~hoffe~~ ^{aber} ~~aber~~ ^{daß} ~~daß~~ ^{ich} ~~ich~~ ^{es} ~~es~~ ^{schon} ~~schon~~ ^{mal} ~~mal~~ ⁱⁿ ~~in~~ ^{der} ~~der~~ ^{ersten} ~~ersten~~
^{Wochen} ~~Wochen~~ ⁱⁿ ~~in~~ ^{der} ~~der~~ ^{ersten} ~~ersten~~ ^{Wochen} ~~Wochen~~ ⁱⁿ ~~in~~ ^{der} ~~der~~ ^{ersten} ~~ersten~~
 verließ im Land. Das war nicht notwendig.
 Ich hoffe, Sie nehmen mir die Offenheit, mit
 der ich Ihnen dies alles schreibe, nicht übel,
 verzeihen dem Director, auch wenn Sie meine
 Aufzählungen, wie ich vermutete, nicht für
 begründet halten.
 Gerade die freundschaftliche Aufrichtigkeit, mit der
 Sie sich meinem Vorlesen gegenüber verhalten,
 gab auch mir den Anlaß zu sagen, was ich
 denke.
 Hoffend, daß Sie sich in diesen bescheiden
 Zeilen besten Wohlwuns ausgesprochen, erlaube
 ich mir mit herzlichem Gruß von Hans
 zu Haas
 Im stets ergebener
 F. Weingartner.

H. Sulpice-Vand
 Chemnitz
 29.5.15.

Vorlesenden dem Director!

Die Universal-Dition überreichte mir Ihre freundliche
 Schreiben vom 1. Mai.
 Es läßt mich leid, wenn Sie aus dem, mir
 übrigens nicht bekannten Wortlaut des
 Briefes meines Verlegers gewisse Aussagen
 den Vorwurf der Animosität herausgelassen
 hätten, der sicher nicht darin lag. Auch
 ich habe keinen Verdacht in diese Richtung
 gesetzt.
 Bei unseren ^{freundschaftlichen} ~~freundschaftlichen~~
 Beziehungen, deren Sie in Ihrem Schreiben
^{erwähnen} ~~erwähnen~~ ^{gedenken} ~~gedenken~~, werden Sie
^{mir} ~~mir~~ ^{ein} ~~ein~~ ^{Wort} ~~Wort~~ nicht herdenken, wenn ich
 Ihnen offen gestehe, daß mich die für
 meine Oper getroffenen Dispositionen doch
 einigermaßen überreicht, und daß ich ^{hoffe} ~~hoffe~~
 nun auch verstimmt haben.
 Die Aufführung war geradezu ausgezehrt
 und letzte Mit vorhin unangenehm großem
 Erfolg beim Publikum und dem größten
 Teil der Presse ein.
 Wenn nun wirklich Sie kurz vor Weihnachten

komplette dritte Vorstellung ^{etwas} ~~etwas~~ ^{schwieriger} ~~schwieriger~~
^{beachtet} ~~beachtet~~ war, war es ^{ihnen} ~~ihnen~~ ^{wohl} ~~wohl~~ ^{richtig} ~~richtig~~,
 das Werk etwa 2 1/2 Wochen ^{zu} ~~zu~~ ^{spielen} ~~spielen~~ und ^{es} ~~es~~
^{zu} ~~zu~~ ^{spielen} ~~spielen~~ ^{Teil} ~~Teil~~ - ^{nicht} ~~nicht~~ ^{wertiger} ~~wertiger~~ ^{Rezeption} ~~Rezeption~~ ^{und} ~~und~~
^{am} ~~am~~ ^{ungünstigsten} ~~ungünstigsten~~ ^{Tage} ~~Tage~~, da es ^{gel} ~~gel~~ ^{ausfiel} ~~ausfiel~~.
 Ich brauche Ihnen, dem erfahrenen Director,
 nichts mehr zu sagen, was es für eine
 Novität bedeutet, wenn das Publikum die
 Aufführung ^{gerühmt} ~~gerühmt~~, daß sie vor der Leitung
 gehalten wird, und wie schädlich das ^{geg} ~~geg~~.
 Weil ich hätte mich Ihr ursprünglichem Plan
 verweigert, die Oper an einem der Weihnachts-
 feiertage zu geben, so hätten Sie ein selbes
 Haus für die vierte Vorstellung gehabt, und
 das wäre für weitere Vorstellungen sehr ^{nicht} ~~nicht~~
 gewesen. Das nahm nach der dritten Vorstellung
 das Werk auf zwei Wochen Spielplänen
 hintereinander schloß, mußte der Vertrauen
 des Publikums, das mir nach ^{Wochen} ~~Wochen~~ ^{enden} ~~enden~~
 nun nach ^{Tat} ~~Tat~~ ^{sachen} ~~sachen~~ ^{grüßt} ~~grüßt~~, erheitern und die
 Erinnerung an den Erfolg ^{Wochen} ~~Wochen~~. Man ^{gibt} ~~gibt~~
^{es} ~~es~~ ^{nicht} ~~nicht~~, ^{bedeutet} ~~bedeutet~~ ^{gerade} ~~gerade~~ ^{so} ~~so~~ ^{viel} ~~viel~~, ^{wie} ~~wie~~ ^{es} ~~es~~ ^{ist} ~~ist~~
^{gefallen} ~~gefallen~~.
 Mein Werk aber diesem ^{Unglück} ~~Unglück~~ auszuweichen,
 dazu hätte die Tatsache einer ^{schwierigen} ~~schwierigen~~
^{bedeutenden} ~~bedeutenden ^{dritten} ~~dritten~~ ^{Vorstellung} ~~Vorstellung~~, nach ^{dem} ~~dem~~
^{Zeit} ~~Zeit~~ ^{vor} ~~vor~~ ^{Weihnachten} ~~Weihnachten~~, nicht den Anlaß
 geben sollen.
 Meine einzige Vorstellung war an einem
^{Freitag} ~~Freitag~~, keine an einem ^{Montag} ~~Montag~~ ^{angesetzt} ~~angesetzt~~,
 was ^{bei} ~~bei~~ ^{jeder} ~~jeder~~ ^{Novität} ~~Novität~~ ^{gegeben} ~~gegeben~~ ^{wird} ~~wird~~, die ^{keinen} ~~keinen~~
^{direkten} ~~direkten~~ ^{Misserfolg} ~~Misserfolg~~ ^{erlitten} ~~erlitten~~ hat.~~

Anmerkungen zum Dokument:

*Die materiellen Merkmale dieses Dokuments deuten stark darauf hin, dass es sich um einen autorischen Entwurf und nicht um einen tatsächlich versandten Brief handelt. Es fehlen Poststempel, Adresse, Umschlag oder Faltpuren. Der Text enthält zahlreiche Überarbeitungen, Streichungen und Einfügungen, die auf einen fortlaufenden Schreibprozess hinweisen. Auch seine ungewöhnliche Länge und argumentative Dichte sprechen gegen einen abgeschlossenen Versandbrief. Die Aufbewahrung in Weingartners Nachlass und die Archivbezeichnung als „Brief an einen Unbekannten“ legen nahe, dass er in seinem Besitz blieb. Insgesamt sprechen diese Merkmale für einen nicht versandten Entwurf.

** Vermutlich an Hans Gregor gerichtet

Transkription:

[[...]] = gestrichener Text

{...} = spätere Einfügung

St. Sulpice – Vaud

Schweiz

29.5.15.

[Seite 1]

Verehrter Herr Direktor!

Die minimal-Bühne überreichte mir Ihr freundliches

Schreiben vom 1. Mai.

Es tat mir leid, wenn Sie aus dem mir
übrigens nicht bekannten Wortlaut des
Briefes meines Verlegers geschlossen haben,
den Vorwurf der Unzuverlässigkeit herausgelesen
zu haben, der sicher nicht darin lag, auch
ich habe keinen Verdacht in dieser Beziehung
gehegt.

Bei unseren aufrichtig freundschaftlichen
Beziehungen, deren Sie in Ihren Schreiben
in lebenswürdiger Weise gedenken, werden Sie
es mir gewiss nicht verdenken, wenn ich
Ihnen offen gestehe, daß mich die hier
meine Oper betreffende Dispositionen doch
einigermaßen überrascht und wohl auch {ein wenig}
{beunruhigt} haben.

Die Aufführung war gerade ausgezeichnet
und hatte mit einem ungeheuer großen
Erfolg beim Publikum und beim größten
Teil der Presse.

Wenn nun wirklich die kurz vor Weihnachten

[Seite 2]

(kurz vor Weihnachten)

{angesetzte} dritte Vorstellung etwas schwächer

besucht war, was das Drama wohl billig

{erklärt},

daß das Werk etwa 2½ Wochen {gar nicht}

und dann zum Teil minderwertiger Besetzung und

am ungünstigsten Tage, der überhaupt

im berauschten München, dem erfahrenen Direktor,

gewiss nicht zu sagen war, was es für eine

Novität bedeutet, wenn das Publikum die

Auffindung gewohnt, daß sie von der Leitung

gehalten wird, und wie schädlich der Gegen-

spiel ist.

Hätte ich nur ursprünglich den Weihnachts-

feiertagen zu glauben, so hätten Sie ein volles

Haus für die dritte Vorstellung gehabt, und

das wäre für weitere Vorstellungen sehr wichtig

gewesen.

Das Nebeneinander der dritten Vorstellung des Werkes auf zwei Wochen zwischen den Aufführungen gestellt, mußte das Vertrauen des Publikums, das nie nach Vorschriften, sondern nur nach Tatsachen fragt, erschüttern und die Erinnerung an den Erfolg verwischen. Man gibt nicht Bedeutung genau so viel, sondern es ist bundesgefährlich.

Mein Werk aber diesem Schicksal auszusetzen, dazu hätte die Tatsache einer schwächer besuchten dritten Vorstellung, noch dazu kurz vor Weihnachten, nicht den Anlaß geben sollen.

Keine einzige Vorstellung war an einem Feiertag, keine an einem Sonntag angesetzt, was doch jeder Novität gegönnt wird, die keinen direkten Mißerfolg erlitten hat.

[Seite 3]

Wenn sich in der fünften Vorstellung – Ihr

Brief läßt sie irrigerweise als die letzte erscheinen – die nach einer Unterbrechung von etwa 2½ Wochen eintrat, der Besuch immer hin befriedigend hob, so glaube ich darin doch ein Zeichen dafür erblicken zu dürfen, daß das Interesse an meiner Oper trotz mancher Erschwerung noch vorhanden war.

Eine bessere Organisation hätte dem Publikum das Vertrauen der Direction bewiesen, die Teilnahme gestärkt und den Besuch gesteigert.

Ich bin objektiv genug, um zu wissen, daß ein Theaterleiter ein absolut nicht ziehendes Werk nicht halten kann. Wenn Sie mir aber einen freundschaftlichen Vorwurf gestatten wollen, so ist es nur der, daß Sie „Kain und Abel“ voreilig fallen ließen. Niemand kann wissen, wie sich das Werk im Spielplan entwickelt hätte, weil ihm die Gelegenheit, sich zu entfalten, nicht gegeben war.

Im kleinen Schauspielhaus war die Aufführung im März wohl schon etwas früher zu Ende gegangen, was aber vornehmlich dem Mangel des großen Erfolges ähnlich war; dann wurde es noch dreimal bis Schluß gespielt, immer gut besucht und erfolgreich, also normal in sechs Wochen.

Natürlich ist auch nun bereits für die nächste Spielzeit angesetzt und mußte ich sogar

[Seite 4]

versprechen, einmal selbst eine Vorstellung zu leiten, (sofern es zeitlich möglich ist), und habe die wirklich herrliche Wiener Aufführung erlebt in Jand. Das war nicht notwendig.

Ich hoffe, Sie nehmen mir die Offenheit, mit der ich Ihnen dies alles darlegte, nicht übel, verehrter Herr Direktor, auch wenn Sie meine Ausführungen, wie ich vermute, nicht für begründet halten.

Gerade die freundliche Aufrichtigkeit, mit der
Sie sich meinem Verleger gegenüber ausgesprochen
haben, gab auch mir den Anlaß zu sagen, was ich
denke.

Hoffend, daß Sie sich in diesen bewegten
Zeiten bester Gesundheit erfreuen, verbleibe
ich mit herzlichen Grüßen von Haus
zu Haus

In sehr ergebener
Felix Weingartner

[Stempel unten]

Danksagung

Mein tiefster Dank gilt meiner Partnerin Karola Schmid, deren Ermutigung, Einsicht und standhafte Unterstützung diese Arbeit erst ermöglicht und ihre Perspektive entscheidend geprägt haben.

Ich danke Toby Purser für seine sorgfältige Lektüre, seine gedankliche Klarheit und seine großzügigen Korrekturen.

Dr. Henry Unger danke ich für seine anhaltende intellektuelle Begleitung und Unterstützung.

Mein aufrichtiger Dank gilt John Parr für seine außergewöhnliche Musikalität und seine unschätzbare Hilfe bei der Rückführung dieses Werkes auf die Bühne.

Ich danke Karsten Wiegand und Nicola Raab für den Mut, die Wiederbelebung dieser Oper zu ermöglichen.

Mein tiefster Dank gilt dem Staatsorchester Darmstadt, für das diese Oper vor mehr als einem Jahrhundert geschrieben wurde und dem ich die Ehre habe zu dienen; ich kann nur hoffen, einen kleinen Teil jener Einsicht, Erfahrung und musikalischen Verständigkeit zurückgegeben zu haben, die es mir so großzügig geschenkt hat.