

VORWORT

Franz Liszt, Franz Schreker und der projizierte Klang

„Ein Pianist hat zwei Hände. Mein Orchester aber hat 160!“

Im Jahr 1932 initiierte Franz Schreker, als künstlerischer Berater bei der Comedia-Tonfilm-Gesellschaft, eine Konzertfilm-Reihe mit dem Titel *Das Weltkonzert*. Als kulturelles Vorspiel für Kinoprogramme gedacht, handelt es sich um die ersten Konzert-Tonfilme im deutschsprachigen Raum. Bis Anfang 1933 wurden sechs Filme gedreht:

Max von Schillings: Rossini, *Wilhelm Tell*, Ouvertüre

Bruno Walter: Weber, *Oberon*, Ouvertüre

Erich Kleiber: Johann Strauss Jr. *An der schönen blauen Donau*

Leo Blech: Wagner, *Die Meistersinger*, Vorspiel

Fritz Stiedry: Nicolai, *Die Lustige Weiber von Windsor*, Ouvertüre

Fritz Busch: Wagner, *Tannhäuser*, Ouvertüre

Einen siebenten Film hätte Schreker selbst leiten sollen. Für seinen eigenen Auftritt entschied er sich, statt eines existierenden Orchesterstücks eine neue, eigene Bearbeitung der Lisztschen *Ungarischen Rhapsodie Nr. 2* aufzunehmen. Dieser Schreker-Film ist jedoch nach Hitlers Machtübernahme nicht zustande gekommen und Versuche, den Film in Prag oder Budapest zu drehen, blieben ergebnislos. Schreker hoffte, zumindest eine Schallplattenaufnahme seiner Bearbeitung produzieren zu können, erlitt aber im Dezember 1933 einen Schlaganfall, an dessen Folgen er am 21. März 1934 starb.

Dass Schrekers Wahl gerade auf das Lisztsche Werk fiel, hatte mehrere Gründe. Liszts funkelnde Klavier-Rhapsodie, 1847 geschrieben und 1851 erschienen, bot ideales Material für eine Orchesterbearbeitung und wurde nach Liszt mehrfach orchestriert, u. a. von Leopold Stokowski, eine Fassung, die Schreker offenbar gekannt hat. Unter seinen Zeitgenossen genoss Schreker den Ruf eines Klangzaubers und an Farbenreichtum und Virtuosität steht seine Liszt-Bearbeitung der Konkurrenz in Nichts nach. Sie ist aber weitaus mehr als eine glänzende Transkription für Orchester, denn sie greift in die Substanz der Rhapsodie ein und gibt Aufschluss über Schrekers eigenes musikalisches Denken. In einem Briefentwurf an einen Schallplattenproduzenten vom 25. Februar 1933, schildert Schreker die Eigenart seiner Bearbeitung:

„Das Stück ist genau an Länge, Taktzahl, Struktur, Thematik und Modulation resp. Harmonik, wie das Original der II. Rhapsodie von Liszt.

Neu ist

Die Umwandlung in ein Orchesterstück durch *contrapunktische Verarbeitung*.

Wenn Sie sich das Stück im Original genau ansehen, so bemerken Sie ausgezeichnete Themen, die sich aber sehr rasch *ohne jede Verarbeitung* oder *Durchführung* in Passagenwerk auflösen. (Ein Pianist hat zwei Hände. Mein Orchester aber hat 160!) Überall dort wo dieses Klavier-Passagen-Getändel einsetzt, beginnt die *subtilste Arbeit* des *Kontrapunktikers* und *Instrumentators*, ohne daß der Duft oder die Leichtigkeit verloren gehen. Auch auf den großen *ff* Höhepunkt muß der Apparat

ausgenützt werden. So treffen sich oft drei Lisztsche Themen *gleichzeitig*. Auch an neu hinzutretenden Themen fehlt es nicht.

Die Themen des langsamen I. Teils spielen in den II. Teil hinein.

So kunstvoll das Ganze ist, es wird nie ‚gelehrt‘ oder überladen klingen und dem großen Publikum von heute besser gefallen als das etwas abgedroschene Original. Es ist ein geradezu *aufregendes* Stück geworden und trägt (ich bin halber Ungar) in jedem Takt das zigeunerische, ungarische Colorit.

Auf der Platte kann es zu einem Sensationserfolg werden, der den der Stokowkischen Bearbeitung übertrifft *wenn* ein *erstklassiges* Orchester zur Verfügung steht und zumindest zwei Proben für Studium und Aufnahmen.

Das Stück dauert 7–8 Minuten und geht jeder der zwei Teile auf ½ Platte, so daß 1 Platte gebraucht wird. Im Jahr 1936 zum 50. Todestag Liszts wird das Stück zu noch größerer Auswirkung gelangen. Nehmen Sie sich bitte der Sache an, es kann für Sie, wie für mich sehr viel dadurch zu erzielen sein. Als Orchesterstück ist es nicht zu übertreffen, dafür bürge ich.

Die virtuoson Stellen des Klaviers, kleine Cadenzen, sind z. T. Combinationen von Klavier, Celesta, Harfen, Cymbal, Xylophon, Glockenspiel und anderem Schlagwerk zugeteilt, was geradezu zauberhaft, *auch auf der Platte*, klingen wird.“¹

Schrekers Brief erinnert an die Ausführungen Arnold Schönbergs, der um die gleiche Zeit ein Violoncellokonzert von Georg Matthias Monn bearbeitete. In einem Brief an Pablo Casals vom 20. Februar 1933 schildert er, wie er die „Mängel des Händelstils“ zu beseitigen bemüht war, in dem er „ganze Hände voll Sequenzen“ durch „echte Substanz“ ersetzte und Themen, die „im Lauf des Stückes immer unbedeutender und geringer“ werden, weiterentwickelt.² Beiden Komponisten ging es offensichtlich darum, den musikalischen Gehalt des Originals durch motivische Polyphonie und organische Durchführung zu erhöhen. Das Ergebnis bei Schönberg, bei aller Genialität des Einfalls, wirkt aber gelehrt“ und „überladen“ und weit entfernt vom Geist des Originals. Schrekers „contrapunktische Verarbeitung“ dagegen wirkt spielerisch und es gelingt ihm, den Esprit des Stückes noch zu steigern. Dass Schreker außerdem mit dem „ungarischen Kolorit“ vertraut war, hatte er bereits mit einem Czardas (gespielt von einer Zigeunerkapelle samt Cymbalom, das er durchwegs idiomatisch behandelt) im zweiten Venedig-Akt seiner Oper *Der ferne Klang* bewiesen. Bei seiner Liszt-Bearbeitung ging es Schreker jedoch um mehr als um Stimmung und Kolorit oder gar erhöhten musikalischen Gehalt.

Der Ausgangspunkt dieser Instrumentationsarbeit war der Gedanke an eine Filmaufnahme, die durchaus in Zusammenhang mit Schrekers Erfahrung als Bühnenkomponist stand. Bereits im *Fernen Klang* – und zwar ganz besonders in jenem Venedig-Akt – entwickelte er eine Art kinematografische

1) Briefentwurf vom 25. Februar 1933, FS 3 Schreker 232, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien

2) Brief an Pablo Casals vom 20. Februar 1933, in: *Arnold Schönberg. Briefe*, hrsg. von Erwin Stein (Mainz, B. Schott's Söhne, 1958), 186 f.

Klangregie, die mehrere Filmtechniken, wie etwa Anfangseinstellung, schnelle Schnitte und Montage um Jahre vorausgeahnt hat. Diese szenische Musikdramaturgie spielt in allen weiteren Opern eine zentrale Rolle und erklärt auch Schrekers frühzeitiges Interesse an den Entwicklungsmöglichkeiten des Tonfilms. 1929 trat er beispielsweise mit Béla Balázs wegen eines Textbuches zu einer Filmoper in Verhandlung und war 1930 mit dem Plan einer Verfilmung des *Fernen Klangs* beschäftigt. Seine 1930 geschriebenen *Vier kleinen Stücke* für großes Orchester gehören zur gleichen Film-Auftragsserie, für die Arnold Schönberg seine *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* geschrieben hat.

Schrekers sechs Weltkonzert-Filme zeigen deutlich die Entwicklung einer Filmsprache, in der die Kamera die Musik aus dem Orchester heraus gewissermaßen „seziert“. Während seines Kleiber-Films (*An der schönen blauen Donau*) sieht man den Dirigenten zum Beispiel plötzlich durch eine verschwommene Nahaufnahme von Harfensaiten. Erst durch allmähliche Scharfstellung nimmt man nicht nur die Harfe als Instrument wahr, sondern auch den leicht hervorgehobenen Harfenton als neue Nebenstimme. Schreker war besonders auf den letzten seiner Filme stolz, die *Tannhäuser-Ouvertüre* unter Fritz Busch, die, wie er in einem Brief an den amerikanischen Musikkritiker Cesar Saerchinger schreibt, „in einem ganz neuen, von mir riskierten Verfahren stattfand“ und „nahezu Sensation“ erregt hat.³ Hier wird zum Beispiel eine Schlusssteigerung durch eine Reihe von verwirrend schnell hintereinander flackernden Nahaufnahmen optisch unterstrichen.

Man kann von der zunehmenden Raffinesse der Weltkonzert-Filme ausgehen, dass Schrekers Liszt-Bearbeitung nicht nur für das Ohr, sondern auch für das Auge konzipiert wurde. Seine Behauptung, „Ein Pianist hat zwei Hände. Mein Orchester aber hat 160!“ war nicht bloß eine Metapher, sie war eine kinematografische Regieanweisung. Folglich legte seine „contrapunktische Verarbeitung“ zugleich eine Choreografie für die Kamera fest, nach welcher die vielen Soloeinsätze, die Querbeziehungen zwischen einzelnen Instrumenten und Instrumentengruppen und die einander überlagernden Themen (sowohl die von Liszt als auch jene von Schreker) durch verschiedene Filmtechniken optisch umgesetzt werden können. Das markanteste Beispiel dafür bietet der Höhepunkt des zweiten („Friska“) Teils in den Takten 114 ff., in denen das Hauptthema der Einleitung plötzlich wieder eingeführt wird. Es ist dies ein genialer Einfall, der den Effekt einer massiven Klangballung erzeugt, den man durch ein optisches „Herumwirbeln“ sehr genau wiedergeben könnte. Die darauf folgende Anhäufung von Themen („drei Lisztsche Themen *gleichzeitig*“) in den Takten 122–129 bietet gleichfalls reiche Möglichkeiten für „split-screen“-Effekte.

An anderen Stellen scheint Schreker eine bestimmte Kameraperspektive vorgeschwebt zu sein, beispielsweise in den Takten 37–38 des ersten „Lassan“-Abschnitts, wo die Arpeggien und Glissandi im Glockenspiel, der Celesta, dem Cimbalom, den Harfen und dem Klavier eine luftige Weite suggerieren, gleichsam wie eine Ansicht von oben. Mit dem Einsetzen einer kraftvollen Gegenstimme der Streicher in den Takten 39–43 und einem Harfenglissando in Takt 42 schafft

Schreker eine Art weite Panoramaeinstellung, die an den ersten Satz von Gustav Mahlers *Symphonie Nr. 3* erinnert. Andererseits bringen gegen Ende des ersten Teils (T. 55–65) zuerst das Solohorn und dann die Streicher eine melancholische Gegenstimme, die eine durchaus intimere Perspektive suggeriert. Es sind vor allem die vielen Gegenthemen (von Schreker teils neuerfunden, teils abgeleitet), die nicht nur die momentane Stimmung färben, sondern auch Liszts Originalthemen perspektivisch kommentieren. Eine unerwartete Gegenstimme, wie etwa im zweiten Teil bei T. 39–42 in den Streichern, oder T. 103–110 („keck, lustig“) im Horn und dann in den Geigen und Bratschen, kann einer eher mechanischen Wiederholung neuen Aufschwung verleihen.

Schreker schloss seine Arbeit an der *Rhapsodie* am 15. März 1933 ab. Es war eine der dunkelsten Stunden der deutschen Geschichte, eine Zeit, in der auch Schrekers eigenes Schicksal in Schwebe war. Nur einige Tage danach wurde er zusammen mit Arnold Schönberg von seiner Meisterklasse an der Preußischen Akademie der Künste suspendiert; von dem Zeitpunkt an waren Aufführungen ihrer Werke in Deutschland so gut wie verboten. Dass Schreker mitten in diesen schweren Zeiten eine so überschwängliche und einfallsreiche Arbeit schreiben konnte, lässt vermuten, dass das Projekt für ihn eine Art Zuflucht vor der um ihn herum ausbrechenden Barbarei bedeutete.

Dieser Eindruck wird nur noch verstärkt durch die verblüffende Ähnlichkeit zwischen den Anfangstakten der *Rhapsodie* und dem Hauptthema seiner letzten Oper, *Der Schmied von Gent*. In dieser komischen Oper nach Charles De Costers Geschichte *Smetse Sme* überlistet ein schlauer Schmied in der Zeit der spanischen Herrschaft über Flandern die Günstlinge des Teufels, darunter den Herzog Alba und seinen Henker Jakob Hessels. Die Anspielung an die aktuelle politische Lage war den Nazis nicht entgangen, die bei der Uraufführung am 29. Oktober 1932 an der Städtischen Oper Berlin ihr Missfallen lautstark kundgaben. Das Echo des *Schmieds von Gent* in der Lisztschen *Rhapsodie* war zweifelsohne eine Geste des Trotzes.

Für Schreker aber hatte die Liszt-Bearbeitung einen noch persönlicheren Bezug. Seine eigene Behauptung, ein „halber Ungar“ zu sein, beruht auf der Tatsache, dass sein jüdischer Vater, Isaak (Ignaz) Schrecker (1834–1888), obwohl in Böhmen geboren, sich in Ungarn ausbilden ließ und es als Hoffotograf in Budapest zu höchsten Ehren gebracht hatte. Es ist daher von Bedeutung, dass der Halbjude Schreker, gerade in der Zeit, als ihm seine väterliche Verwandtschaft zum Verhängnis wurde, sich einer musikalischen Bearbeitung zuwandte, die diese Verwandtschaft betont.

Es ist schwer zu sagen, ob Schreker wusste, dass es noch eine weitere Beziehung zwischen seiner Bearbeitung und seinem Vater gab: Unter den Kunden im Budapester Atelier Ignaz Schreckers war auch ein klavierspielender Abbé namens Franz Liszt, der sich um 1865 portraituren ließ. So schließt sich der Kreis: Franz Schreker, der Sohn eines Fotografen, bedient sich des Mediums Film, um die Musik des Porträtierten auch mit den Augen erfassbar zu machen.

Christopher Hailey, Mai 2008

3) Brief an Cesar Saerchinger vom 14. Juni 1933, Schreker Collection, Yale University Music Library, New Haven

PREFACE

Franz Liszt, Franz Schreker and Projecting Sound

‘A Pianist has two hands. My orchestra, however, has 160!’

In 1932 Franz Schreker, as artistic advisor to the Comedia Film Company, initiated a series of concert films under the title *Das Weltkonzert*. These films, the first of their kind in the German-speaking world, were conceived as cultural shorts before the main feature and by the beginning of 1933 six had been made and released:

Max von Schillings: Rossini, *William Tell*, Overture

Bruno Walter: Weber, *Oberon*, Overture

Erich Kleiber: Johann Strauss Jr., *On the Beautiful Blue Danube*

Leo Blech: Wagner, *Die Meistersinger*, Prelude

Fritz Stiedry: Nicolai, *The Merry Wives of Windsor*, Overture

Fritz Busch: Wagner, *Tannhäuser*, Overture

Schreker himself was scheduled to conduct the next film in the series but rather than selecting an existing orchestra work he decided to make a new orchestration of Liszt’s *Hungarian Rhapsody No. 2*. Owing to the political turmoil surrounding Hitler’s rise to power this seventh film was canceled, and attempts to shoot the project in Prague or Budapest were unsuccessful. Schreker hoped at the very least to make a recording of his arrangement but in December 1933 he had a stroke from which he died on 21 March 1934.

There are various reasons for Schreker’s choice of repertoire for his film project. Since Liszt’s day this scintillating piano rhapsody, written in 1847 and first published in 1851, had tempted any number of orchestrators, including Leopold Stokowski, whose version Schreker apparently knew. Schreker’s own reputation as a ‘Klangzauberer’, literally a ‘sonic wizard,’ made him an ideal candidate for such a challenge and in its brilliant and colorful handling of the orchestra his version of the Rhapsody is the equal of any of its competitors. But this was far more than a dazzling transcription for orchestra. Schreker’s goal was to engage with the very substance of the work and the results offer a revealing glimpse into the nature of his own musical thought. In a letter drafted to a recording producer of 25 February 1933, Schreker describes the unique qualities of his arrangement:

‘In its length, number of bars, thematic and harmonic structure, the piece is identical with Liszt’s Second Rhapsody.

What is new:

The metamorphosis into an orchestra piece through *contrapuntal treatment*.

If you examine the original piece closely you will find excellent themes, which, however, quickly disintegrate into passagework without even the *slightest hint of transformation or development*. (A pianist has two hands. My orchestra, however, has 160!) The exquisitely *subtle work* of the *contrapuntalist* and *orchestrator* begins wherever this kind of tinkling piano passagework appears, without, however, undermining any of the work’s fragrance or lightness, even at the big *ff* climax where all forces must be brought to bear. Thus, sometimes three of Liszt’s themes are played *simultaneously*, though there

is no shortage of new themes, as well. Moreover, the themes of the slow first section return in the second section.

For all its skill and ingenuity, this arrangement never sounds ‘learned’ or overloaded and will please today’s audiences better than the somewhat hackneyed original version. It has been transformed into a truly *thrilling* piece that contains gypsy, Hungarian color in every bar (I myself am half Hungarian).

As a recording it could be a sensational hit that would even surpass the success of Stokowski’s arrangement, *provided* there is a *first-class* orchestra and at least two rehearsals for rehearsal and recording.

The work lasts seven to eight minutes and each of its two parts fits on a side, so that only one record is required. The 50th anniversary of Liszt’s death in 1936 will generate even greater attention for the piece. I urge you to consider this project, from which we can both derive much benefit. I can guarantee you won’t find a better piece for the orchestra.

Some of the short, virtuoso piano cadenzas are orchestrated for combinations of piano, celesta, harps, cimbalom, xylophone, glockenspiel and other percussion, which will have an absolutely magical effect, *even on a recording*.¹

Schreker’s letter bears comparison with what Arnold Schoenberg had written just a few days earlier regarding a transcription he had just made of a cello concerto by Georg Matthias Monn. In a letter to Pablo Casals the composer describes how he attempted to eliminate the so-called ‘deficiencies of the Handel style’ by replacing ‘whole handfuls of sequences’ with ‘real substance’ and transforming themes, which ‘in the course of the piece grow increasingly insignificant and trivial’, through developing variation.² Both composers sought to enhance the musical content of the original with motivic polyphony and organic development, but the effect of Schoenberg’s efforts, for all their ingenuity, is quite often ‘learned’ and ‘overloaded’ and far from the spirit of the original. Schreker’s ‘contrapuntal treatment’ on the other hand, is playful throughout and only heightens the work’s already high spirits. Moreover, he had already demonstrated his mastery of ‘Hungarian color’ in the second ‘Venice’ act of his opera *Der ferne Klang* in which there is a czardas played by a gypsy band complete with cimbalom. But in his Liszt arrangement Schreker had more in mind than color, atmosphere, or even, for that matter, enhanced musical substance.

The impetus for this orchestration was a film project and Schreker’s involvement in film grew out of his experience as an opera composer. With *Der ferne Klang* – and most especially in the above mentioned second act – Schreker first explored the kind of a cinematic deployment of sonic resources that anticipated by several years a number of camera techniques, including the establishing shot, rapid cross-cutting, and montage. This kind of scenic musical dramaturgy continued

1) Letter draft, 25 February 1933, FS 3 Schreker 232, Music Collection, Austrian National Library, Vienna

2) Letter to Pablo Casals, 20 February 1933, Arnold Schoenberg Correspondence, ed. Egbert M. Ennulat (Metuchen, NJ and London: Scarecrow Press, 1991), 160 ff.

to play a role in all his subsequent operas and helps account for Schreker's early interest in the possibilities of sound film. In 1929, for example, he began negotiations with Béla Balázs concerning a libretto for a film opera and in 1930 he outlined plans for a film version of *Der ferne Klang*. That same year he completed his *Four Small Pieces* for large orchestra, part of a series of film pieces for which Arnold Schoenberg wrote his *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene*.

Schreker's six *Weltkonzert* films clearly track the evolution of his ideas about filming music toward a style in which the camera visually dissects a piece from within the orchestra. One good example from his Kleiber film of the *Blue Danube Waltz* is a sudden change of camera angle in which we see the conductor through a blurry close-up of the harp's strings. Only as the strings come into focus do we recognize the harp as an instrument and, through a slight shift in aural perspective, become aware of its role as an accompanimental voice. Schreker was especially proud of his last film, the *Tannhäuser Overture* conducted by Fritz Busch, which, as he wrote in a letter to the American music critic Cesar Saerchinger, was filmed 'at my own risk with a completely new technique' that virtually caused a 'sensation'.³ In one particularly striking scene the work's concluding climax is visually underscored by a rapid-fire succession of close-ups of various instruments.

Given the increasing sophistication of his *Weltkonzert* films one can assume that Schreker's Liszt arrangement was conceived not only for the ear, but also for the eye. His assertion, 'A pianist has two hands. My orchestra, however, has 160!' is no mere comparative metaphor, it is cinematic stage direction. In consequence one can read his 'contrapuntal treatment' as a kind of blueprint for camera choreography in which the numerous solo entries, cross-relations between individual instruments and instrumental groups, and layered themes (both those by Liszt and Schreker's own) might be translated into a variety of film techniques. The most prominent example may well be the climax of the second ('Friska') part at bars 114 ff. in which the main theme of the introduction suddenly reappears. It is a brilliant inspiration that creates the effect of a swirling wall of sound that might readily be conveyed with a montage of images set spinning into motion. In a subsequent passage at bars 122–129 the dizzying pile-up of themes ('three Liszt themes *simultaneously*') offers equally rich possibilities for split screen effects.

In other passages Schreker seems to prescribe a particular focal perspective, as, for instance, at bars 37–38 in the first 'Lassan' section in which arpeggios and glissandi in the glockenspiel, celesta, cimbalom, harps, and piano create an airy expanse, as if seen from above. With the entry of a robust counter-melody in the strings at bars 39–43 and a harp glissando at bar 42 Schreker opens the kind of panoramic breadth that recalls the first movement of Mahler's *Symphony No. 3*. On the other hand, toward the end of the first section a me-

lancholy counter-melody in the solo horn in bars 55–59 (in the strings in bars 61–65), suggests a much more intimate focus. It is above all with such counter-melodies (some newly created, others developed out of existing material) that Schreker not only colors each passing mood but offers perspectival commentary upon Liszt's own themes. An unexpected counter-melody, as in the second section at bars 39–42 or bars 103–110 ('keck, lustig'), can also serve to enhance a routine repetition with a fresh gesture.

Schreker completed his arrangement of the *Rhapsody* on 15 March 1933, one of the darkest hours of German history and at a time in which his own fate hung in precarious balance. Just a few days later both he and Schoenberg were put on indefinite leave from their teaching positions at the Prussian Academy of the Arts, and performances of their works in Germany were virtually banned. That Schreker created such an exuberant and inventive work in the midst of these turbulent times suggests that this project may have represented a kind of refuge of humane sanity from the barbarity erupting all around him.

This impression is only strengthened by the remarkable similarity between the opening measure of the *Rhapsody* and the main theme of Schreker's last opera, *Der Schmied von Gent* (*The Blacksmith of Ghent*). In this comic opera, based on Charles De Coster's tale, *Smetse Smeë*, and set during the Spanish domination of Flanders, a wily blacksmith outwits the devil's minions, including the notorious Duke of Alba and his hangman, Jacob Hessels, striking a blow for Flemish freedom. The contemporary political relevance was not lost on the Nazi protesters who disrupted the work's première at the Berlin Municipal Opera on 29 October 1932. The echo of *Der Schmied von Gent* in the Liszt *Rhapsody* can thus be read as an expression of defiance.

But for Schreker the Liszt *Rhapsody* had still more personal associations. His own claim to being 'half Hungarian' rested on the fact that his Bohemian-born Jewish father, Isaak (Ignaz) Schrecker (1834–1888), was educated in Hungary and established himself as portrait photographer in Budapest where he achieved great distinction and the status of 'Hofphotograph' (court photographer). It is significant that at the very time this paternal relationship had sealed Schreker's fate as a half Jew the composer would choose to orchestrate a work that served to underscore his father's legacy.

It is impossible to say whether Schreker was aware of yet another connection between this project and his father, but it is interesting that among those who sought out Ignaz Schrecker at his atelier in Budapest was a piano-playing Abbé by the name of Franz Liszt. It was a fitting way to close the circle that Franz Schreker, the son of a portrait photographer, should, through film, transform the work of this celebrated client into music for the eye.

Christopher Hailey, May 2008

3) Letter to Cesar Saerchinger, 14 June 1933, Schreker Collection, Yale University Music Library, New Haven