GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Klang – Farbe – Geschlecht – Sexualität : Diskursive Metaphorik nationaler Identität / Alterität in der Rezeptionsgeschichte der musikalischen Moderne am Beispiel des Komponisten Franz Schreker

Bujara, Karsten

2014

https://doi.org/10.25595/1188

Hochschulschrift / academic publication

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bujara, Karsten: *Klang – Farbe – Geschlecht – Sexualität : Diskursive Metaphorik nationaler Identität / Alterität in der Rezeptionsgeschichte der musikalischen Moderne am Beispiel des Komponisten Franz Schreker*. Humboldt-Universität zu Berlin, 2014. DOI: https://doi.org/10.25595/1188.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://doi.org/10.18452/18621

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Klang – Farbe – Geschlecht – Sexualität.
Diskursive Metaphorik nationaler Identität / Alterität in der Rezeptionsgeschichte der musikalischen Moderne am Beispiel des Komponisten Franz Schreker

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
doctor philosophiae (Dr. phil.)

eingereicht an

der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät
der Humboldt-Universität zu Berlin

von Karsten Bujara M.A.

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin
Prof. Dr. Jan-Hendrik Olbertz

Dekanin der Philosophischen Fakultät III
Prof. Dr. Julia von Blumenthal

Gutachter: 1. Prof. Dr. Claudia Bruns
2. Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann

Tag der mündlichen Prüfung: 8. April 2015

Inhalt

Vorwort und Danksagung 5

1 Einleitung 7

2 Theoretische Positionen 24

2.1 Identität, Nation, Geschlecht 24

2.1.1 Identität / Alterität 26

2.1.2 Nationale Identität und Geschlecht 30

2.2 Zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht für die Stiftung nationaler Identität im deutschen Musikdiskurs 32

2.2.1 Musik, Identität und der deutsche Nationalismus 33

2.2.2 Die Kategorie Geschlecht im deutschen Musikdiskurs 37

2.3 Musikalische Metaphorik im (post-)strukturalistischen Kontext 41

2.3.1 Metaphorisierende Verbalisierung von Musik 43

2.3.2 Die diskursive Funktion metaphorisierender Musikkritik in der Schreker-Rezeption 45

2.3.3 Diskurstheoretisch orientiertes Metaphernkonzept 49

2.3.4 Metapher – Diskurs – Nationale Identität 50

3 Methodendesign: Zur Analyse von musikalischer Metaphorik im diskursanalytischen Verfahren 53

3.1 Diskurstheoretischer Zugang 53

3.1.1 Diskursbegriff / Bestimmung des Diskurses 55

3.1.2 Musikdiskurs und kritische Machtanalytik von Identität, Ideologie und Hegemonie 57

3.2 Methodische Vorgehensweise 61

3.2.1 Bestimmung des Quellenkorpus 61

3.2.2 Grenzziehungen 64

3.2.3 Diskursstruktur: ›Klang‹, ›Farbe‹, ›Geschlecht‹ und ›Sexualität‹ 67

4 Grundlagen der Schreker-Rezeption 70

4.1 Politisch-Ideologische Musikpublizistik in der Weimarer Republik 72

4.1.1 Die Musikkritik der Zwischenkriegszeit 73

4.1.2 Franz Schreker und seine zeitgenössischen Kritiker 78

4.2 Franz Schreker und das musikdramatische Erbe Richard Wagners 86

4.2.1 Nationaler Diskurs: Der Wagnerismus und das ›deutsche Wesen‹ 86

4.2.2 Schreker als Wagner-Nachfolger 90

5 Schreker und das ›deutsche Wesen‹ in der Musik: Diskursive Metaphern des Andersseins 95

5.1 Klangfarbenmetaphorik: Analogien, Assoziationen, Synästhesien 95

5.1.1 »Ein seltsames Flüstern, Glitzern, Funkeln, Schimmern« 97

5.1.2 Schrekers polychromes Ideal der harmonisch-instrumentalen Klanggestaltung 100

5.1.3 »Vorspiel zu einem Drama« 104

5.1.4 Skandalöser Farbenrausch 112

5.1.5 Gustav Mahler und Franz Schreker: Meister des Kolorits 117

5.2 Exkurs: Nationale Semantiken – Die Farbigkeit des ›Südens‹ und das Helldunkel des ›Nordens‹ 120

5.2.1 Johann Joachim Winckelmanns Ideal des Marmorweiß und des linearen Kontur 121

5.2.2 Julius Langbehns Rembrandt-Rezeption und das ›deutsche‹ Helldunkel 125

5.3 Linearität und Kontur: Vom ›deutschen Wesen‹ in der Musik 129

5.3.1 Farbe versus Linie 130

5.3.2 Schrekers Klangfarbigkeit des ›Südens‹ 133

5.3.3 Linearität, Melodik und ›männliche‹ Schöpferkraft 138

5.3.4 Schrekers Mangel an Melodie und plastischer Gestaltung 146

5.3.5 Gegendiskurse: Schrekers Melodiereichtum 153

5.4 Das Geschlecht der Klangfarbe: Schreker, Debussy und der französische Impressionismus 158

5.4.1 ›Weibliche‹ Farbe / ›Männlicher‹ Kontur 159

5.4.2 Melodie versus Klangfarbe: Geschlechterspezifische Diskursivierungen 162

5.4.3 Weiblichkeitsimaginationen in der deutschen Impressionismus-Rezeption 168

5.4.4 Schreker als effeminierter impressionistischer Klangfarbenkünstler 175

5.5 Sexualpathologischer Diskurs und ›christlich-deutsches‹ Sittlichkeitsempfinden 187

5.5.1 Erotizismus, Sexualität und Psychoanalyse im Musiktheater des frühen 20. Jahrhunderts 188

5.5.2 Sexualität und soziokulturelle Identitätsstiftung 199

5.5.3 Schrekers ›perverse‹ Opernkunst und das ›gesunde, männlich-deutsche Wesen‹ in der Musik 204

5.5.4 ›Christlich-deutsche‹ Sittlichkeit 213

6 Künstlerische Selbstermächtigungsstrategien: Schrekers Antwort auf die Kritiker seiner Zeit 225

6.1 Schrekers Spätwerk 225

6.2 »Christophorus oder ›Die Vision einer Oper‹« 236

6.3 Magnus Hirschfeld und das Modell der ›sexuellen Zwischenstufen‹ 251

7 (Dis-)Kontinuitäten zwischen ›Sozialistischem Realismus‹ und ›Christlichem Abendland‹: Schreker und die national-kulturelle Identitätsstiftung nach 1945 261

7.1 Die Schreker-Rezeption in Nachkriegsdeutschland 1945 – 1949 264

7.1.1 »Der Meister des Fernen Klanges« 264

7.1.2 Franz-Schreker-Preis Berlin 1948 271

7.2 Schrekers Kunst – ›formalistische Kunst‹?! Schreker und der ›Sozialistische Realismus‹ in der DDR 274

7.2.1 ›Formalismus‹ und sowjetische Musikkultur 276

7.2.2 Die ›Formalismus‹-Debatte in der Gründungsphase der DDR 281

7.2.3 Ernst Hermann Meyers marxistische Epistemologie 284

7.2.4 Diskursive Männlichkeitsbilder und das klassische Erbe der ›deutschen Musikkultur‹ 289

7.2.5 Franz Schreker – eine ›impressionistische Verfallserscheinung spätbürgerlicher Dekadenz‹ 294

7.2.6 Marxistische Kritik und ostdeutsche Schreker-Renaissance 303

7.3 ›Schmutz‹, ›Schund‹, ›Sexualität‹ – Schreker und die ›christlich-abendländische‹ Kultur in der BRD 306

7.3.1 Christlicher Sexualkonservatismus 309

7.3.2 Deutsches Sittlichkeitsempfinden und der Kampf gegen ›Schmutz und Schund‹ 312

7.3.3 Sittlichkeitsdiskurs und Kunst 318

7.3.4 Späte Denunziation: Schrekers Kunst zwischen ›verschwommener, krankhafter Erotik‹ und ›farbiger Klangsinnlichkeit‹ 322

7.4 Theodor W. Adorno, Schreker und der Fortschrittsdiskurs der Neuen Musik 331

7.4.1 Diskursive Umdeutungen: Adorno und das Nationale in der Musik 333

7.4.2 Schreker, Freud und die sexuelle Triebsublimierung 341

8 Zusammenfassung 350

9 Bibliographie 360

9.1 Bibliographisches Repertorium gesammelter Aufführungs- und Kompositionskritiken sowie Nekrologe der Tages- und Fachpresse über Franz Schreker einschließlich der von Schreker verfassten Essays sowie unveröffentlichten Manuskripte für den Zeitraum 1903 – 1934 360

9.1.1 A. Unveröffentlichte Manuskripte von Franz Schreker (FSF-ÖNB / NMS-SBB) 360

9.1.2 B. Veröffentlichte Aufsätze von Franz Schreker 360

9.1.3 C. Aufführungs- und Kompositionskritiken über Franz Schreker 361

9.1.4 D. Nekrologe auf Franz Schrekers Tod 1934 381

9.2 Zitierte Notenausgaben und Textbücher 383

9.3 Quellen 383

9.3.1 Sonstige Aufführungskritiken, Aufsätze sowie Monographien über Franz Schreker 383

9.3.2 Archivalien und unveröffentlichte Quellen 384

9.3.3 Veröffentlichte Quellen 384

9.3.4 Zitierte Gesamtausgaben 391

9.4 Forschungsliteratur 391

Vorwort und Danksagung

Die Deutsche Staatsoper Unter den Linden Berlin brachte im Herbst 2001 unter dem Regisseur Peter Mussbach eine international beachtete Inszenierung von Franz Schrekers früher Oper *Der ferne Klang* heraus. Anfang 2002 feierte das Publikum an der Staatsoper Stuttgart Schrekers *Die Gezeichneten*, in einer Regiearbeit von Martin Kusej, als herausragende musikhistorische Wiederentdeckung. Diese Inszenierungen bildeten den Auftakt einer ganzen Aufführungsserie mit Schrekers Opernwerk auf vielen Bühnen im deutschsprachigen Raum, nachdem dessen künstlerisches Schaffen zuvor über Jahrzehnte hinweg kaum Beachtung erfuhr. Die jüngere Schreker-Renaissance stellt den Ausgangspunkt dieser Dissertation dar, in welcher die Erkenntnisse einer jahrelangen Beschäftigung mit der Rezeptionsgeschichte des Komponisten und der Musikalischen Moderne sowie, damit zusammenhängend, mit der national-kulturellen Identitätsstiftung des Deutschen im Musikdiskurs des 20. Jahrhunderts zusammenfließen.

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 2015 von der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät (Philosophische Fakultät III) der Humboldt-Universität zu Berlin als Dissertation angenommen. Die eingereichte Fassung ist für die vorliegende Veröffentlichung gekürzt und auf den Forschungsstand von Juni 2017 aktualisiert worden.
Mein besonderer Dank gilt an dieser Stelle zuallererst der Mariann Steegmann Foundation, aus deren Mitteln das Dissertationsprojekt mit einem großzügigen Promotionsstipendium gefördert wurde. Ein Kurzstipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) ermöglichte mir einen mehrmonatigen Forschungsaufenthalt an der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) in Wien.
Für die Betreuung der Arbeit möchte ich Frau Prof. Dr. Claudia Bruns (Humboldt-Universität zu Berlin) danken, die zugleich die Mühen der Erstbegutachtung auf sich genommen und mir die Möglichkeit der Teilnahme an ihrem DoktorandInnen-Kolloquium eingeräumt hat. Mein besonderer Dank gilt ebenso Frau Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann (Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover) für die Übernahme des Zweitgutachtens, die freundliche Aufnahme in ihrem Hannoveraner DoktorandInnen-Kolloquium sowie für die wertvolle Unterstützung während der verschiedenen Etappen des gesamten Promotionsprozesses.

Den OrganisatorInnen und TeilnehmerInnen des jährlichen StipendiatInnen-Treffens der Mariann Steegmann Foundation am Forschungszentrum Musik und Gender Hannover (FMG) möchte ich für die vielen hilfreichen Anregungen und den regen fachlichen Austausch zu Themen und Fragen der musikwissenschaftlichen Geschlechterforschung danken. Auch die KollegInnen und DozentInnen der regelmäßig stattfindenden Workshops des unabhängigen Forschungskolloquiums für musikwissenschaftliche Geschlechterforschung (UFO) haben durch konstruktive Kritik und kontinuierliche Ermunterung nicht unerheblich zum Gelingen der Arbeit beigetragen. Ihnen möchte ich meinen herzlichen Dank für ihren Zuspruch und ihre Hilfe aussprechen. Darüber hinaus bin ich dem Kollegium Jüdische Studien (KJS) an der Humboldt-Universität zu Dank verpflichtet, in dessen Kolloquien und Workshops ich mich mit vielen WissenschaftlerInnn aus unterschiedlichen Fachbereichen zum Thema jüdische Kultur und Geschichte in Deutschland austauschen konnte. Die vorliegende Arbeit wäre zudem nicht entstanden ohne die vielfältige Unterstützung der MitarbeiterInnen zahlreicher Bibliotheken und Archive, darunter insbesondere die Österreichische Nationalbibliothek Wien, die Universal-Edition Wien, das Stadtarchiv Freiburg, die Staatsbibliothek Berlin, die Zentral- und Landesbibliothek Berlin sowie die Bibliotheken der Humboldt-Universität zu Berlin, der Freien Universität Berlin, der Universität der Künste Berlin sowie der Universität Wien.

Neben den vielen Menschen, die mich jenseits des akademischen und institutionellen Rahmens in der Zeit des Schreibens ermutigt und mir liebevolle, emotionale Unterstützung gegeben haben, möchte ich vor allem Stefan Müller, Thomas Mendritzki, Claudia Große, Sven Kracht, Lothar Dönitz, Peter Rausch und Angelika Silberbauer danken.

Zu guter Letzt danke ich in großer Verbundenheit meinen Eltern Reinhard-Peter und Marlies Bujara, die mich während meiner gesamten Studien- und Promotionsphase unterstützt haben. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Trier, im Herbst 2017 Karsten Bujara

1 Einleitung

> Schrekers Musik hat keine Nationalität. Deutschen Elementen in ihr sind stark italienische und französische Einflüsse untermischt. Er wird deshalb für die Nachwelt nie eine Stellung einnehmen wie Wagner und Richard Strauss als deutsche und Puccini oder Verdi als italienische Musik. Vielleicht ist das sein Todesurteil. Große Menschen vereinen in sich die Volksseele, sie schöpfen daraus, sie hängen mit unzähligen unsichtbaren Stricken daran fest. Die Musik selbst ist vielleicht aus diesem Grunde gerade eine durchaus nationale Kunst, bei aller Anerkennung ihrer internationalen Eigenschaften. Internationalismus ist nicht Aufgabe der eigenen Nationalität, sondern Verstehen und Verbrüdern aller Nationalitäten. In diesem Sinne aber ist Schrekers Musik eine Niederlage. Eine solche Niederlage muss innere Gründe haben, die wir natürlich nicht erkennen können. Ihre Tatsache aber ist unbestreitbar.[1]

Im November 2011 veröffentlichte der Münchner Albrecht Knaus Verlag ein gemeinsam von der Philosophin Thea Dorn und dem Schriftsteller Richard Wagner verfasstes Buch mit dem Titel *Die deutsche Seele*. In einer Art Lexikon mit 64 Lemmata von ›Abendbrot‹, ›Arbeitswut‹, über ›Doktor Faust‹, ›German Angst‹, ›Heimat‹, ›Mutterkreuz‹ oder ›Reinheitsgebot‹, bis hin zu ›Waldeinsamkeit‹ und ›Zerrissenheit‹ begeben sich die beiden Autoren, wie sie in ihrem kurzen Vorwort selbst formulieren, auf „Wanderschaft […] auf die Suche nach der deutschen Seele“.[2] Legitimiert wird ein solches Unterfangen mit einem – nach Ansicht der Verfasser – neu entstandenen „Deutschlandsehnen“ seit jenem „Fußball-Sommermärchen“ der in Deutschland ausgetragenen Fußball-Weltmeisterschaft 2006, welches wiederum die grundlegende Frage „Was ist deutsch?“ in den Mittelpunkt gerückt hat. Es geht den beiden Autoren nicht um die politische Geschichte der Deutschen, um das Land oder seine Kultur, sondern um das, was das spezifisch ›Deutsche‹, das ›deutsche Wesen‹ oder eben die ›deutsche Seele‹ überhaupt sei. Diese Publikation scheint sich angesichts der strukturellen, sozialen Realitäten postmoderner globalisierter Migrationsgesellschaften in den westlichen Industriestaaten als Teil einer neuen national-kulturellen Identitätsstiftung der Deutschen zu verstehen, denn die Debatte um die Einwanderung, so argumentieren Dorn und Wagner, würde lediglich dem Zweck dienen, von dem abzulen-

---

[1] Tagebucheintrag des Komponisten und Berliner Schreker-Schülers Paul Höffer vom 22. Januar 1921, zit. in: E. H. M. [Erich Hermann Müller] von Asow, „Franz Schreker im Urteil Paul Höffers“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 121 (1960) H. 11, S. 385–388, hier S. 387.

ken, was man eigentlich diskutieren müsste, nämlich was von Deutschland noch zu Deutschland gehöre: „Jemand, der nicht weiß, wo er herkommt, kann auch nicht wissen, wo er hinwill. Er verliert die Orientierung, die Selbstgewissheit, den Lebensmut.“[3] Deshalb wollen die Autoren die Frage nach dem ›Deutschen‹ nicht „im Verborgenen rumoren lassen“, sondern mit ihrem Buch offenbar eine neue identitätsstiftende Orientierung bieten.

So fragwürdig schon allein die Auswahl der Begriffe für das ›Deutsche‹ erscheint – unter anderem ›Dauerwelle‹, ›Rabenmutter‹ oder ›Wurst‹ –, so irritiert ist man über den generellen Zugang zu dieser Thematik. Keineswegs werden die vielfältigen Leitbilder über das ›Deutsche‹ als soziokulturelle Wirklichkeitskonstrukte, hervorgebracht durch weit in die Geschichte zurückgreifende nationale Diskurse, hinterfragt, sondern als naturgegebene Essentialismen aus der Gegenwartsperspektive bekräftigt. Die grundlegende Einsicht, dass das Nationale oder die Nation als eine ›vorgestellte Gemeinschaft‹ über Imaginationen konstruiert wird, wie es der Politikwissenschaftler Benedict Anderson Anfang der 1980er Jahre im Rahmen seines konstruktivistischen Erkenntnismodells über die Nationenbildung als ›imagined community‹ formulierte,[4] spielen in dieser Darstellung keine Rolle. Eklatant zeigt sich eine solche Herangehensweise vor allem bei Thea Dorn in ihrem Beitrag zum Stichwort ›Musik‹. Nicht nur, dass die Frage nach der Musik, wie die Autorin schreibt, „ins Innerste der deutschen Seele“ führen würde, die gesamte ›klassische Musik‹ sei „ohne die Werke, die vom Beginn des 18. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts im deutschen Kulturraum entstanden, unvorstellbar“.[5] Diese Ansichten gehören zu den Topoi einer germano- wie androzentrischen Musikgeschichtsschreibung, welche die Musik als exemplarische Verkörperung eines ›männlich‹ markierten, ›deutschen Wesens‹ überhaupt, zugleich verbunden mit einem Hegemonieanspruch über die Musik anderer Nationen imaginierte. Sie produzierte einen Kanon der abendländischen Musik, ausschließlich bestehend aus deutschen, männlichen Komponisten: Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, Anton Bruckner, Richard Wagner. An diesen deutschen musikalischen Diskurs anknüpfend, erklärt auch Thea Dorn die Komponisten

---

[2] Thea Dorn / Richard Wagner, *Die deutsche Seele*, München 2011, S. 8.

[3] Ebd.

[4] Vgl. Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983 (deutsche Ausgabe *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts* (= Reihe Campus 1018), Frankfurt am Main 1988).

[5] Dorn / Wagner, *Die deutsche Seele*, S. 304.

Bach, Beethoven und Wagner zu den drei „deutschen Musiktitanen“.[6] Sei Bach aufgrund seiner Maßlosigkeit und dem Streben über alle zweckrationale Zielsetzungen hinaus eine der reinsten Verkörperungen der ›deutschen Seele‹, apostrophiert die Autorin Wagner sogar als „Apotheose der deutschen Musik“.[7] Was nun konkret so sehr ›deutsch‹ in der Musik sei, definiert sie über die tradierten Vorstellungen einer explizit deutschen musikalischen Tradition, die als musikhistorische Diskurskonstrukte allerdings nicht hinterfragt werden: das „Sehnen in fließenden Melodien“, das „deutsche Urerlebnis, dass Musik ungezwungen aus den Tiefen der Seele strömen soll“, der „Drang nach ungehemmten Ausdruck“, die „Sehnsucht nach Ordnung“ oder auch das kontrapunktische Satzprinzip, „strengste, nachgerade mathematische Konstruktion und tiefsten Seelenausdruck zu verbinden“.[8] Gerade die Kontrapunktik, so Thea Dorn, habe Bach in seinen Kompositionen zu ihrem Höhepunkt geführt. Hier versteigt sich die Philosophin zu einer der abwegigsten Behauptungen ihres Beitrags: „Seine [Bachs, K. B.] ‚Matthäus-Passion‘ etwa ist in ihrer Struktur so vielschichtig, dass die Musikologen sie noch in hundert Jahren nicht vollständig analysiert haben werden. Gleichzeitig schreit hier das gequälte Menschenherz so unverstellt auf, dass man aus Stein sein muss, sich davon nicht erweichen zu lassen.“[9]

Was Thea Dorn im Jahr 2011 von der ›deutschen Seele‹ auf dem Gebiet der Musik schreibt, im postmodernen Denken reproduziert und unhinterfragt bekräftigt, sind dieselben Imaginationen über das ›Deutsche‹ in der Musik, wie sie schon vor rund einhundert Jahren nicht nur von Hans Pfitzner, dem Komponisten der romantischen Eichendorff-Kantate *Von deutscher Seele*, formuliert wurden. Das Musikschrifttum des 19. und frühen 20. Jahrhunderts brachte auf vielfältige Weise, in musikästhetischen wie musikhistorischen Darstellungen, in musiktheoretischen Schriften als auch im Bereich der musikalischen Kompositions- und Aufführungskritik einen Diskurs über das ›deutsche Wesen‹ hervor. Dieser Musikdiskurs konstruierte Normative einer deutschen musikalischen Tradition, er definierte das, was spezifisch ›deutsch‹, ›germanisch‹ oder auch ›nordisch‹ in der Musik sei, markierte gleichzeitig auf der anderen Seite entsprechende Devianzen, nämlich was als ›undeutsch‹ oder dem ›Deutschen‹ wesensfremd empfunden wurde. Dieser Diskurs brachte überhaupt erst ein Wissen über das Nationale auf dem künstlerischen Gebiet hervor. Die

[6] Ebd., S. 315.
[7] Ebd., S. 316.
[8] Ebd., S. 308.
[9] Ebd.

Musik, die für Thea Dorn „ins Innerste der deutschen Seele“ führt, war hierbei schon immer eine bedeutungsstarke Projektionsfläche für die Stiftung der nationalen-kulturellen Identität der Deutschen. Auf dem musikalischen Gebiet konnte über symbolhafte, nicht selten diffuse analogisierende Vorstellungen nationaler Wesensmerkmale die Grenze gezogen werden zwischen dem Eigenen und dem Fremden, zwischen dem nationalen Selbst und dem (inneren) Anderen, zwischen dem ›Deutschen‹ und dem ›Undeutschen‹.

Dieser Diskurs über das ›Deutsche‹ in der Musik produzierte seit dem 19. Jahrhundert wirkungsmächtige Ein- und Ausschlüsse, deren Spuren bis in Gegenwart hineinreichen. Wer als Komponist mit seinen Werken die gesetzten Normen der deutschen musikalischen Tradition, auf welche Art und Weise auch immer verletzte, galt als national Anderer, als innerer Feind, wurde durch den herrschenden Diskurs entsprechend marginalisiert, diffamiert und symbolisch aus der nationalen Gemeinschaft ausgeschlossen. Vor allem in den Jahren der Weimarer Republik und während des ›Dritten Reichs‹, als der musikalische Diskurs eine besonders radikale, politisch-ideologische Dimension erreichte, unterlagen diese Komponisten vielfältigen machtspezifischen Exklusionspraktiken und Symbolpolitiken, bis hin zu realer physischer Gewalt gegen und Unterdrückung des vermeintlich national Anderen, wie sich an der Verfemung sowie Verfolgung der von den Nationalsozialisten als Vertreter einer ›entarteten Musik‹ stigmatisierten Komponisten ablesen lässt. Ihre Musik galt als dem ›Deutschen‹ wesensfremd, sei es aus ›rassischen‹ Gründen gegen alles Jüdische oder aufgrund ihrer avancierten modernen Kompositionsverfahren, welche die Normen der deutschen musikalischen Tradition zu negieren schienen.

Im Bereich des Musiktheaters verband sich deren ›undeutsche‹ Wesensart mit den meist nicht weniger als ›undeutsch‹ empfundenen Sujets und Themen ihrer Libretti. Solche ›entarteten‹ Musikwerke wurden nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten sukzessive nicht mehr verbreitet, nicht mehr öffentlich aufgeführt und verschwanden in den musikhistorischen Darstellungen aus dem Kanon der ›deutschen Meisterwerke‹. Der weit reichende Ausschluss vieler Komponisten setzte sich nach 1945 in beiden deutschen Nachkriegsstaaten fort, da entweder nunmehr unter umgekehrten Vorzeichen wieder an das alte Erbe einer nationalen deutschen Musikkultur angeknüpft werden sollte oder die subversiven Deutungsstrategien einer germanozentrischen Musikgeschichtsschreibung, überwiegend befreit vom Ballast der ideologisch-rassistischen Rhetorik, fortgeschrieben wurden. Diese Diskursstrategien bekräftigten kontinuierlich die tradierten musikgeschichtlichen Narrative und produzieren offensichtlich bis in die Gegenwart hinein die alten Ausschlüsse wie in Thea Dorns jüngster Darstellung über die ›deutsche Seele‹ auf dem Gebiet der Musik.

Wie kaum ein anderer Opernkomponist in den ersten Dezennien des 20. Jahrhunderts gehört Franz Schreker (1878 – 1934) zu jenen Künstlern, deren Werke auf diesem Diskursfeld über die ›deutsche Seele‹ zum Gegenstand einer außerordentlich heterogenen öffentlichen Auseinandersetzung avancierten. Wurden Schrekers Opernwerke seit dem Sensationserfolg der Frankfurter Uraufführung des *Fernen Klangs* 1912 bis zu seinem Tod 1934 von einem Teil der Zeitgenossen, von Publikum und Kritik gleichermaßen, als neues zukunftsweisendes Musiktheater nahezu kritiklos idealisiert, lehnten viele, überwiegend konservative[10] Kommentatoren ihre musikalische Stilistik, ihre so ungewohnt neue, rauschhaft-farbige Klangsprache sowie ihre im Bereich der menschlichen Sexualität verorteten Themen von Anfang an radikal ab. Statistisch betrachtet war Schreker in den frühen 1920er Jahren der meist aufgeführte Opernkomponist deutscher Sprache. *Der ferne Klang* (1912), *Die Gezeichneten* (1918) und *Der Schatzgräber* (1920), seine bekanntesten Bühnenwerke, gehörten für eine kurze Zeit zu den erfolgreichsten Opern des zeitgenössischen Musiktheaters.

Schrekers Befürworter erklärten den Komponisten beispielsweise zum „Messiah of German Opera“, wie 1919 Cesar Saerchinger, der Musikkorrespondent des New Yorker *Musical Courier* in Deutschland titelte.[11] Der renommierte Musikkritiker und Musikschriftsteller der *Frankfurter Zeitung*, Paul Bekker, glaubte gar in Schreker endlich einen Komponisten entdeckt zu haben, der das Erbe Richard Wagners produktiv aufgreift, schöpferisch fortgestaltet und überhaupt als erster nach Wagner wieder so etwas wie „musikalisch und dramatisch vollblütige Opern“ für die Zukunft geschaffen habe.[12] Während die einen im eher konservativen, deutschnationalen und völkischen Lager zu dieser Zeit Richard Wagner als unitäre Verkörperung des ›deutschen Wesens‹ apostrophierten, erklärte Paul Bekker den Opernkomponisten Schreker wiederum auf einer ästhetischen Ebene zu Wagners einzig wahrem Nachfolger.

---

[10] Als ›konservativ‹ wird in dieser Arbeit eine geistige und politische Haltung von Autoren verstanden, die auf die Bewahrung des klassisch-romantischen Musikerbes der deutschen Musik (vor allem Richard Wagner) ausgerichtet ist und sich gegen die Modernisierungstendenzen der musikalischen Moderne richtet.

[11] **C101** Cesar, Searchinger, „Franz Schreker, an Austrian, Hailed as the Messiah of German Opera“, in: *Musical Courier* 74 (1919) Nr. 9, S. 178 [MA-SBB]. Die Zitierweise der musikkritischen Quellen bezieht sich im Folgenden auf die Nummerierung des *Bibliographischen Repertoriums gesammelter Aufführungs- und Kompositionskritiken sowie Nekrologe der Tages- und Fachpresse über Franz Schreker einschließlich der von Schreker verfassten Essays sowie unveröffentlichten Manuskripte für den Zeitraum 1903 – 1934*, siehe Bibliographie unter 10.1.

[12] Paul Bekker, *Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper*, Berlin 1919, S. 8.

Schrekers Kritiker formierten sich an unterschiedlichen Fronten. Zum einen war es die jüngere, nachfolgende Komponistengeneration seiner eigenen Schüler, die in zwanziger Jahren Schrekers Opernkunst vor dem Hintergrund der ästhetischen Umbrüche – Neue Sachlichkeit, Zeitoper – wegen ihrer nicht mehr zeitgemäßen, überwunden geglaubten Ästhetik ablehnten. Andererseits diskreditierten einige wenige Autoren wie beispielsweise der Komponist Hermann Wolfgang von Waltershausen bereits zu Beginn der Weimarer Zeit Schrekers Opernwerke aus ›rassischen‹ Gründen, da sie in ihnen eine ›jüdische Verfallskunst‹ zu entdecken glaubten, was später im ›Dritten Reich‹ in ihre Verfemung als ›entartete Musik‹ durch die Nationalsozialisten mündete. Ein weiterer großer Teil der konservativen Autoren während des Wilhelminischen Kaiserreiches als auch in der gesamten Zeitspanne der Weimarer Republik sah indes in Schreker einen Vertreter der französisch-impressionistischen Klangfarbigkeit sowie einen Vertoner ›sexueller Perversionen‹, womit Schreker gegen das spezifisch ›deutsche Wesen‹ abgegrenzt wurde. Für die Nationalsozialisten im ›Dritten Reich‹ bot die Problematisierung des menschlichen Trieblebens, der Sexualität und ihrer Normabweichungen in Schrekers Bühnenwerken eine ideale Projektionsfläche für die Assoziation mit den Theorien des jüdischen Sexualforschers Magnus Hirschfeld und das damit verbundene antisemitisch konnotierte Konstrukt eines „jüdischen Vielschreibers“ und „Magnus Hirschfeld unter den Opernkomponisten“, wie Hans Severus Ziegler den Komponisten 1938 in der Düsseldorfer Ausstellung Entartete Musik titulierte.[13]

Untersucht man die zeitgenössischen Uraufführungs- und Kompositionskritiken über Schrekers Opernwerk aus seinem gesamten Wirkungszeitraum, vom *Fernen Klang* (1912), über das *Spielwerk und die Prinzessin* (1913/20), *Die Gezeichneten* (1913), *Der Schatzgräber* (1920), *Irrelohe* (1924), bis hin auch zu seinen Spätwerken *Der singende Teufel* (1928) und *Der Schmied von Gent* (1932) bzw. ebenso die Nekrologe auf Schrekers Tod von 1934, ging es in dieser Rezeptionsgeschichte weniger um das vermeintlich Jüdische in Schrekers Werk – zumal Schreker selbst weder Jude war, noch das Jüdische in irgendeiner Form künstlerisch thematisierte –, sondern genau um die Frage nach der ›deutschen Seele‹ in der Musik. Es ging hierbei um die soziokulturelle Stiftung einer nationalen Identität und gleichzeitig um die Abgrenzung von Schrekers Opernwerk gegenüber spezifischen Normen, die als ›deutsch‹ oder ›germanisch‹ im musikalischen Diskurs im ersten Drittel des

[13] Hans Severus Ziegler, *Entartete Musik. Eine Abrechnung*, Düsseldorf 1938, S. 13.

20. Jahrhunderts definiert wurden. „Welcher Nationalität ist nun diese Musik? Nein deutsch ist sie nicht“, schreibt ein Kritiker in der *Halleschen Zeitung* anlässlich der Erstaufführung von Schrekers Oper *Die Gezeichneten* am Stadttheater Halle im Dezember 1920.[14] Der Essener Musikkritiker Max Hehemann stellt im Mai 1922 in der *Essener Allgemeinen Zeitung* wiederum die Frage „Könnte Schrekers Musik von einem Fremdländer kommen oder ist das die Handschrift eines Deutschen?“[15]

Da die Musik selbst, betrachtet als ein reines nonverbales Schallereignis, in seiner Uneigentlichkeit keine denotative Abbildungsebene und damit vordiskursiv keinerlei Bedeutung besitzt, konnte das Nationale in der Musik auch nur über bedeutungsstiftende, metaphorische Symbolisierungen, über die Semantik bestimmter Bilder und Imaginationen überhaupt definiert werden. In den Musikkritiken über Schrekers Opernwerke wurde viel von seinen rauschhaften ›Klangfarben‹, von seinen ›Tonfarben und Farbtönen‹, den ›weichen molluskenhaften Klängen‹, der ›Sensitivität‹, der ›Körperlosigkeit‹, ›Konturlosigkeit‹, ›Kraftlosigkeit‹, von seiner ›Impotenz‹ und ›weiblichen schwächlichen Natur‹ oder von seiner ›krankhaft morbiden, nervenreizenden Kunst‹ gesprochen. Erst über diese Metaphorik wurde Schrekers Musik von den Zeitgenossen gewissermaßen ›zur Sprache gebracht‹. Sie wurde mit diesen metaphorischen Analogien sinnstiftend assoziiert, denen gleichzeitig nationale Selbst- und Fremdbilder eingeschrieben waren. Mit solchen Imaginationen war im deutschen musikalischen Diskurs seit der beginnenden Impressionismus-Rezeption um 1900 in Deutschland die Musik des französischen Impressionismus verbunden.

Schreker, der von Anfang an als „deutscher Debussy“ galt, wurde aufgrund seiner avancierten, polychromen Klangsprache von seinen Zeitgenossen dem Impressionismus zugewiesen und so gegenüber dem ›deutschen Wesen‹ in der Musik abgegrenzt. Das ›Deutsche‹ wiederum verband sich mit symbolischen Vorstellungen von ›schöpferischer Potenz‹, ›Gestaltungskraft‹, ›Linearität und Kontur‹, ›kräftiger Physiognomie‹, ›Ernsthaftigkeit‹, ›Seelentiefe‹, ›Herzenswärme‹ oder ›kraftvoller Gesundheit‹. Nimmt man darüber hinaus eine gendersensible Perspektive ein, ist es unschwer zu erkennen, dass es sich hierbei um nationsspezifische Geschlechterzuschreibungen handelt. Das ›Deutsche‹ wurde über eine Geschlechtermetaphorik ›männlich‹ und ›viril‹ markiert, die als tradiert ›weiblich‹ gedachten

---

[14] **C155** W. Kaiser, „Stadttheater in Halle. ‚Die Gezeichneten‘ von Franz Schreker“, in: *Hallesche Zeitung*, 08.12.1920, 213. Jg., Nr. 550, Abendausgabe, S. 1 [ZA-SBB].

[15] **C246** Max Hehemann, „Die Essener Schrekerwoche“, in: *Essener Allgemeine Zeitung*, 2., 4. und 6.05.1922 [FSN ÖNB].

Geschlechtercharakteristiken hingegen dem ›welschem Wesen‹ wie der französischen impressionistischen Musik zugeschrieben. Neben Schrekers polychromer Musik galten die Sujets und Inhalte seiner Opernlibretti aufgrund ihrer Thematisierung des Erotischen, der menschlichen Geschlechtstriebe und des Sexuellen als ›schwül-erotisch‹, ›pervers‹, ›unsittlich‹, ›kolportagemäßig‹, ›krankhaft‹ oder ›sexualpathologisch‹. Auch diese metaphorischen, sexuellen Pathologisierungen waren nationsspezifisch, da sich mit ihnen in Deutschland die Sittenlosigkeit anderer Nationen, wiederum der Franzosen gegenüber dem ›christ-›christlich-deutschen‹ Sittlichkeitsempfinden verband.

Diese Dissertation untersucht erstmals auf einer breiten empirischen Quellenbasis an Aufführungs- und Kompositionskritiken im Zeitraum zwischen 1912 und 1934, aber auch an den wenigen überlieferten Quellen aus der Nachkriegszeit in der BRD und DDR die vielfältigen, heterogenen metaphorischen Zuschreibungen, welche seit der Frankfurter Uraufführung des *Fernen Klangs* 1912 bis in die Gegenwart hinein die Rezeption von Franz Schrekers künstlerischem Werk prägen. Aus poststrukturalistisch-diskursanalytischer Perspektive verweist diese Untersuchung nicht auf das bedeutungssprachlich verbalisierende Korrelat einer essentialistisch definierten musikalischen ›Wahrheit‹ oder ›Tatsache‹, sondern auf den Bereich semantischer, diskursiv hervorgebrachter Sinnkonstruktionen über national-kulturelle Identität und Alterität in der Musik. Diese Arbeit geht von der These aus, dass Franz Schreker in der Rezeption seines Opernwerks auf der symbolhaften Ebene von Bedeutungen, Bildern und Metaphern über nationsspezifische Geschlechterzuschreibungen sowie sexuelle Pathologisierungen zu einem ›undeutschen‹ Komponisten konstruiert wurde, indem die Musikkritik mit den diskursiven Vorstellungen über das nationale Selbst sowie das jeweils nationale Andere auf historische Wissens- und Geschlechterordnungen rekurrierte, welche die Identitätsstiftung der deutschen Kulturnation auch auf dem Gebiet der Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts maßgeblich konstituierte.

Es geht in dieser Arbeit nicht um eine musikwissenschaftliche, musik- und strukturanalytische Neuinterpretation von Schrekers Opernwerk. Es handelt sich auch nicht um eine werkmonographische Darstellung seines kompositorischen Schaffens und seiner musikalischen Ästhetik. Gegenstand dieser Arbeit ist eine umfassende, quellenbasierte Untersuchung der langen wechselvollen Rezeptionsgeschichte seit der Uraufführung des *Fernen Klangs* 1912, während der Zeit des Wilhelminischen Reichs, der Weimarer Republik sowie in den Nachkriegsjahrzehnten in DDR und BRD, unter der Fragestellung, wie Schreker mit seinem Werk im Prozess einer Stiftung des ›deutschen Wesens‹ in der Musik über metaphorische geschlechter- wie nationsspezifische Zuschreibungspraktiken zum inneren Ande-

ren, zum ›undeutschen‹ Komponisten konstruiert und aus dem germanozentrischen Musikkanon innerhalb des deutschen Musikdiskurses sowie generell aus der nationalen Gemeinschaft der Deutschen exkludiert wurde. Diese Arbeit untersucht die Rezeptionsgeschichte von Schrekers Werk als eine Diskursgeschichte über das ›Deutsche‹ oder das ›deutsche Wesen‹ in der Musik. Ihre Lektüre setzt hierbei die Kenntnis von Schrekers Werken weitestgehend voraus.

Wenn auch nach wie vor zentrale Fragen zu den ästhetischen Umbrüchen in Schrekers Spätwerk der Berliner Jahre (*Der singende Teufel*, *Christophorus* und *Der Schmied von Gent*) offen bleiben, hat die musikwissenschaftliche Schreker-Forschung – angestoßen durch Gösta Neuwirths wichtige Studie über die Harmonik des *Fernen Klangs* von 1972[16] – Schrekers nach 1934 in Vergessenheit geratenes kompositorisches Schaffen seit den 1970er Jahren in wissenschaftlichen Werkmonographien, Sammelbänden und vielen Einzelbeiträgen einer grundlegenden musikhistorischen Würdigung und strukturanalytischen Neudeutung unterzogen. Neben Gösta Neuwirth sind in erster Linie die musikwissenschaftlichen Arbeiten von Christiane Theobald über Schrekers Frühwerk,[17] von Matthias Brzoska über den *Schatzgräber*[18] sowie von Ulrike Kienzle über den *Fernen Klang*[19] zu nennen. Jüngste Arbeiten von David Klein und Janine Ortiz widmen sich Schrekers Opern *Die Gezeichneten*[20] oder *Irrelohe*[21].

Der Musikwissenschaftler Christopher Hailey legte 1993 zudem eine umfassende biographische Gesamtdarstellung über den Komponisten vor, in welcher Schreker und dessen kompositorisches Œuvre erstmals anhand einer reichhaltigen und verlässlich recherchierten Materialbasis in Wechselwirkung mit der Kulturgeschichte seiner Zeit dokumentiert wird.[22] Einzelaspekte zu Schrekers Leben und Werk wurden auf dem ersten, vom Grazer Institut

---

[16] Gösta Neuwirth, *Die Harmonik in der Oper ‚Der ferne Klang' von Franz Schreker* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 27), Regensburg 1972.

[17] Christiane Theobald, *Das Frühwerk Franz Schrekers bis zum ‚Fernen Klang'*, Diss. Freie Universität Berlin, Berlin 1985.

[18] Matthias Brzoska, *Franz Schrekers Oper ‚Der Schatzgräber'* (= Archiv für Musikwissenschaft. Beihefte 27), Stuttgart 1988.

[19] Ulrike Kienzle, *Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper ‚Der ferne Klang' und die Wiener Moderne*, Schliengen 1998.

[20] David David, *»Die Schönheit sei Beute des Starken«. Franz Schrekers Oper ‚Die Gezeichneten'* (= Schreker Perspektiven 2), Mainz 2010.

[21] Janine Ortiz, *»Feuer muss fressen, was Flamme gebar«. Franz Schrekers Oper ‚Irrelohe'* (= Schreker-Perspektiven 1), Mainz 2008.

[22] Christopher Hailey, *Franz Schreker. 1878 – 1934. A cultural biography*, Cambridge 1993.

für Wertungsforschung veranstalteten Schreker-Symposium 1976 thematisiert,[23] dem bereits zwei Jahre später – im Gedenkjahr zum 100. Geburtstag des Komponisten – eine weitere Konferenz an der Hochschule der Künste Berlin folgte.[24] Diese beiden Symposien standen nicht nur im Zeichen eines wiedererwachten öffentlichen Interesses an Franz Schreker, sondern lieferten auch bedeutende Impulse für die Schreker-Forschung. Fortgeführt wurde die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Schrekers Werk in den Beiträgen eines Sammelbandes anlässlich von Schrekers 50. Todestag 1984.[25] Jüngere Forschungsbeiträge nehmen verstärkt den Kompositionslehrer Franz Schreker und seine Schüler in den Fokus.[26] Daneben haben sich seit den achtziger Jahren viele weitere musikwissenschaftliche Forschungsbeiträge in Sammelbänden und Fachzeitschriften einzelnen Aspekten zu Schrekers Leben und Werk gewidmet.[27]

Obwohl mit der Wiederentdeckung Franz Schrekers Ende der 1970er Jahre eine regelrechte Schreker-Renaissance in der deutschen Musikwissenschaft als auch im Opernbetrieb einsetzte, wurden im Umkreis der Schreker-Forschung rezeptionsgeschichtliche Fragestellungen bislang jedoch nur unzureichend thematisiert. Eine wissenschaftliche, quellenbasierte Monographie über die Schreker-Rezeption von den Anfängen bis in die Gegenwart hinein liegt bis heute nicht vor. Lediglich Christopher Hailey bezieht umfangreicheres Quellenmaterial zur zeitgenössischen Kritik bis zum Tod des Komponisten in seine Darstellung der Schreker-Biographie mit ein. Während die Musikwissenschaftlerin Susanne Rode-Breymann in ihrem Aufsatz über Franz Schreker in der Musikenzyklopädie *Komponisten der Gegenwart* darauf verweist, dass Schrekers „kompositorische Entwicklung und die Rezeption seiner Werke […] aufs engste verknüpft [waren] mit der kulturgeschichtlichen Entwicklung, der er schließlich nicht mehr Stand halten konnte“,[28] haben sich bislang

---

[23] Otto Kolleritsch (Hrsg.), *Franz Schreker. Am Beginn der neuen Musik* (= Studien zur Wertungsforschung 11), Graz 1978.

[24] Elmar Budde / Rudolph Stephan (Hg.), *Franz-Schreker-Symposion* (= Schriftenreihe der Hochschule der Künste Berlin 1), Berlin 1980.

[25] Reinhard Ermen (Hrsg.), *Franz Schreker (1878 – 1934) zum 50. Todestag* (= Franz Schreker-Forum 1), Aachen 1984.

[26] Markus Böggemann / Dietmar Schenk, *‚Wohin geht der Flug? Zur Jugend‘. Franz Schreker und seine Schüler in Berlin* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 54), Hildesheim 2009.

[27] Vgl. eine Auswahl an Forschungsliteratur über Schrekers Leben und Werk bei Ulrike Kienzle, Art. „Franz Schreker“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 15, 2. Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 2006, Sp. 33–42, hier Sp. 41–41.

[28] Susanne Rode-Breymann, „Franz Schreker“, in: *Komponisten der Gegenwart*, Loseblatt-Ausgabe, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München 1992 ff., 5. Nachlieferung (Juli 1994), S. 1–18, hier S. 2.

nur die Aufsätze des Berliner Musikwissenschaftlers Frank Harders-Wuthenow explizit mit signifikanten Aspekten der Rezeption während der Weimarer Zeit sowie in Adornos späterer Schreker-Kritik befasst.[29] Harders-Wuthenow hat in seinen verschiedenen Beiträgen nicht nur auf die besonders heterogenen, widersprüchlichen Einschätzungen von Schrekers Opern durch die Zeitgenossen hingewiesen, sondern auch gezeigt, dass die Kritik an Schrekers künstlerischem Werk sowie an seiner Person mit bestimmten Kategorien des ›Undeutschen‹, ›Unmännlichen‹ oder auch ›Jüdischen‹ zusammenhängen und sich wiederum auf das Spätwerk des Komponisten auswirkten.

Die vorliegende Arbeit knüpft an diese rezeptionsgeschichtlichen Überlegungen von Harders-Wuthenow an und untersucht an einem empirischen Quellenkorpus von rund 500 Aufführungs-, Kompositionskritiken sowie Nekrologen aus dem deutschsprachigen Raum (Deutschland / Österreich) in der Zeit zwischen der Uraufführung des *Fernen Klangs* 1912 und Schrekers Tod 1934 sowie an den wenigen überlieferten Quellen aus der deutsch-deutschen Nachkriegszeit (Musikkritiken, Opernführer, Musiklexika), mit welchen soziokulturellen nationsspezifischen Zuschreibungen devianter ›Männlichkeit‹ sowie ›sexualpathologischer Perversionen‹ Schrekers Werk gegen das ›deutsche Wesen‹ auf dem Gebiet der Musik abgegrenzt wurde. Dabei konzentriert sich die Arbeit auf die Rezeption des musikdramatischen Werks seit dem *Fernen Klang* 1912. Die früheren Liedkompositionen der Zeit um 1900 sowie die Orchesterwerke bleiben aus forschungsökonomischen Gründen unberücksichtigt, zumal sie in der Rezeption gegenüber den Opern sowie hinsichtlich der Fragestellung nur eine marginale Rolle spielen. Erstmals werden in dieser Untersuchung auch bisher vollkommen unbekannte Quellen einbezogen, die ein sehr differenziertes Bild über diesen komplexen Konstruktionsprozess bieten.

Damit widmet sich die vorliegende Arbeit explizit dem in der musikwissenschaftlichen Schreker-Forschung bislang weniger beachteten Bereich der Rezeption und greift zugleich ein grundlegendes Forschungsdesiderat auf. Denn welche konkrete Bedeutung die Katego-

---

[29] Frank Harders-Wuthenow, „Ferne Klänge aus dem hetärischen Zeitalter. Der nichtwahrgenommene Antifeminismus der Philosophie der Neuen Musik“, in: *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 15), hrsg. von Annette Kreutziger-Herr, Frankfurt am Main 1998, S. 75–92; ders., „Franz Schreker“, in: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, hrsg. von Udo Bermbach, Stuttgart 2000, S. 445–475; der., „Franz Schreker in Berlin“, in: *Franz Schreker. Grenzgänge, Grenzklänge. Begleitpublikation zur Ausstellung des Jüdischen Museums der Stadt Wien vom 15. Dezember - 24. April 2004*, hrsg. von Michael Haase, Wien 2004, S. 51–59; ders, „Franz Schreker. Die Berliner Jahre“, in: *‚Wohin geht der*

rie Geschlecht bzw. symbolische Geschlechterkonstruktionen, Androzentrismus, Sexismus sowie Pathologismus auf dem Gebiet der Musik für die Stiftung nationaler Identität, vor allem für die Konstruktion des ›Deutschen‹ in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts haben, ist noch wenig untersucht worden. Die Rezeptionsgeschichte der musikalischen Moderne am Beispiel Franz Schrekers bietet hierfür ein exponiertes, noch weitgehend brachliegendes Forschungsfeld. Andererseits liegt in ihr ein Schlüssel zum Verständnis für die soziale Wirklichkeitskonstruktion jener bis heute oft beschworenen ›deutschen Seele‹ in der Musik. Anderseits gibt sie Antworten auf den kontinuierlichen, weit reichenden Ausschluss des einst erfolgreichsten zeitgenössischen Opernkomponisten der Weimarer Zeit auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Ausdrücklich verortet sich diese Studie in einem interdisziplinären Bereich zwischen einer kulturtheoretisch orientierten Kulturwissenschaft und einer gendersensiblen Musikforschung in Anschluss an die Forschungsparadigmen der New bzw. Critical Musicology. Hierbei verfolgt die Arbeit einen Disziplinen übergreifenden Forschungsansatz, der erkenntnistheoretisch und methodologisch aus der poststrukturalistischen Theoriebildung, dem Verfahren der historischen bzw. kritischen Diskursanalyse, den Theorien der Nationalismus-, Identitäts- und Genderforschung sowie aus metapherntheoretischen Konzepten entwickelt wird. Auch Aspekte der Kunst- und Kulturgeschichte sowie der Sexualitätsgeschichte und Sexualwissenschaft werden dabei mit einbezogen.

Grundlegend greift diese Arbeit folgende Ansätze auf:

1. Die zentrale Fragestellung wird auf der konstruktivistischen Vorstellung kollektiver, national-kultureller Identität und Alterität in der Musik verhandelt. Anknüpfend an die postmodernen Identitäts- und Nationalismustheorien über das kollektive Selbst und an die Differenzkategorie des Anderen wird im Rahmen nationaler Identitätsstiftung im deutschen Musikdiskurs von einem soziokulturell hergestellten, normativen Subjekt ausgegangen, welches sich als ein ›deutsches‹ oder ›germanisches‹, ›männliches‹ sowie ›christliches‹ Ich markiert und sich auf einer symbolhaften Bedeutungsebene gegen das ›undeutsche‹, vor allem gegen das ›welsche‹, ›effeminierte‹, ›unchristliche‹ wie ›unsittliche‹ Andere abgrenzt. Dabei fungiert die Kategorie des Anderen als diskursives Abgrenzungskonstrukt eines fiktiven inneren Anderen der eigenen Kultur, als innerer

---

Flug? Zur Jugend'. Franz Schreker und seine Schüler in Berlin (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 54), hrsg. von Markus Böggemann und Dietmar Schenk, Hildesheim 2009, S. 25–39.

Feind der deutschen Nation. Franz Schreker wurde aufgrund seiner impressionistischen, polychromen Klangsprache mit der ›verweichlichten‹ französischen, ›welschen‹ Kunst gleichgesetzt. Damit erschien Schreker als Verkörperung eines inneren Anderen, welches dem normativen ›männlichen‹ Subjekt in der ›deutschen‹ Musik – wie es etwa durch den „herben, kraftvollen, zähen, dem Explosiven zuneigenden Charakter“[30] Richard Wagners markiert wurde – gegenüberstand. Viele Autoren, insbesondere die konservativen Musikschriftsteller, grenzten den Komponisten auf symbolhafter Ebene der Sprache über metaphorische, nationsspezifische Geschlechterzuschreibungen gegen die deutsche musikalische Tradition ab und produzierten somit auf der Basis identitätsstiftender Exklusionspraktiken einen eigenen hegemonialen Machtdiskurs über das ›Deutsche‹ in der Musik.

2. Mit der Kategorie Geschlecht sind im Rahmen des Intersektionalitätsansatzes weitere Differenzkategorien wie Ethnie, Religion oder ›Rasse‹, aber auch Sexualität oder Krankheit verbunden. Die Rezeptionsgeschichte Schrekers zeigt deutlich, dass der Komponist nicht nur über geschlechterspezifische Zuschreibungen devianter ›Männlichkeit‹, sondern gleichzeitig über sexualpathologische Einschreibungen als das nationale Andere markiert wurde. Dies betraf in erster Linie die Diskursivierung seiner Libretti. Mit den erotischen, die menschliche Sexualität problematisierenden Sujets und Themen seiner Opern bot Schreker eine ideale Angriffsfläche für sexuelle Diffamierungen und Pathologisierungen. Schreker galt nicht nur mit seiner ›weichlich-impressionistischen‹ Musik als ›deutscher Debussy‹, sondern mit seinen Libretti als Komponist einer ›dekadenten, krankhaften und sittlich-perversen‹ Opernkunst. Hier verschränken sich die nationsspezifischen Zuschreibungen an seine impressionistische Musik mit den Imaginationen einer ›christlich-deutschen‹, ›sittlich-gesunden‹ Sexualmoral in Abgrenzung zur Sittenlosigkeit anderer Nationen. Der Krankheits- und Sexualmetaphorik in der deutschen Schreker-Kritik waren die kulturellen Bilder einer nationalen Andersartigkeit und des bedrohlich Gefährlichen diskurssemantisch eingeschrieben. Sie waren Teil einer soziokulturellen Abgrenzung von Schrekers ›sexualpathologischem‹ Werk gegenüber dem ›sittlich, gesunden, deutschen Wesen‹. Hier überlagerten sich mit den Pervertierungen schließlich auch die rassistischen Normierungen

[30] Max Chop, *Führer durch die Musikgeschichte. Eine gemeinverständliche Darstellung der Musikgeschichte von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Berlin 1912, S. 213.

im antisemitischen Diskurskonstrukt der Nationalsozialisten von Schreker als ein ›jüdischer Vielschreiber‹ oder ›Magnus Hirschfeld unter den Opernkomponisten‹, der mit seinen ›perversen Opern‹ und ›sexual-pathologischen Verirrungen‹ die ›deutsche Volksseele‹ vergiftet habe.

3. Epistemologische Grundlage der nationalen Identitätsstiftung im deutschen Musikdiskurs bildet Benedict Andersons Konzept der *imagined community*. Das ›Deutsche‹ in der Musik ist keinesfalls eine essentialistische Tatsache oder gar eine geschichtlich-ästhetische Realität, sondern ein Wirklichkeitskonstrukt kultureller Imaginationen, diskursiv gedacht und vorgestellt, welches sich über gemeinsame Symbole, Bilder, Mythen, Erinnerungen und Wertvorstellungen seit dem frühen 19. Jahrhundert in das ›kollektive Gedächtnis‹ (Jan Assmann) der deutschen Kulturnation eingeschrieben hat. Zu dieser Diskursformation gehören die Vorstellungen des ›Deutschen‹ in der Musik, wie sie in zahlreichen Texten der Musikliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts beschrieben wurden. Diese Vorstellungen über die deutsche Musik verweisen den Ort ihrer Konstruktion in den Bereich der Sprache als diskursive Praktiken und Wissensformationen, über welche Künstler wie Franz Schreker als ›undeutsch‹ definiert wurden.
4. Nationale Identitätszuschreibungen laufen Gefahr, mit stereotypisierenden Etikettierungen kollektive Identitäten statisch, unveränderbar festzuschreiben und gleichzeitig einzelne Individuen und Subjektpositionen zu homogenisieren. Die oft vorgebrachte Kritik an postmodernen Theoriekonzepten der kollektiven Identität macht sich auch im Prozess nationaler Identitätsstiftung auf dem Gebiet der Musik bemerkbar. Kollektive Identitäten erscheinen aus dieser Perspektive nur noch als homogenisierende konstruktivistische ›Wir-Gemeinschaften‹, in der eindeutige Identitätszuschreibungen kaum möglich sind. Gerade die Rezeptionsgeschichte Franz Schrekers zeigt sich aber als außerordentlich heterogen. Sah Hans Pfitzner Anfang der zwanziger Jahre die musikalische Moderne mit Schreker und Schönberg als potenzielle Gefahr für die deutsche Musik, glaubte Schönberg zur gleichen Zeit, die Hegemonie der deutschen Musik mit seinem neuen Kompositionsprinzip der Dodekaphonie zu retten. Eindeutige Zuschreibungen für das, was schließlich wahrhaft ›deutsches Wesen‹ in der Musik sei, über die eine national-kulturelle Identität der Deutschen definiert wurde, können aus der heutigen Perspektive oft kaum nachvollzogen werden. So schrieb bereits Max Nordau, dass der nationale Charakter in jedem Zeitalter ein anderer sei: „Das deutsche Volk war in der vorigen Generation weichlich sentimental, romantische schwärmerisch, kurz emotionell. Es ist in der gegenwärtigen hartpraktisch, kühl erwägend, mehr handelnd als

sprechend, mehr rechnend als duselnd, kurz kogitationell.“[31] Kollektive Vorstellungen von nationaler Identität sind daher in den Nationalisierungsprozessen über die Zeitachsen hinweg permanent von Brüchigkeit und Umdeutungen gekennzeichnet. Identitäten sind keine unveränderbaren Formationen, sondern müssen über soziale Praktiken, Diskurse und sprachliche Repräsentationssysteme stets von neuem hergestellt und bekräftigt werden. Besonders deutlich zeigt sich diese Dimension in der Schreker-Rezeption nach 1945 in BRD und DDR, die geprägt war von diversen Kontinuitäten, aber auch diskursiven Umdeutungen nationaler Selbst- und Fremdbilder. Diese (Dis-)kontinuitäten, Brüche, Neudefinitionen aber auch Überlagerungen von nationalen Identitätszuschreibungen in den Eigen- und Fremdbildern müssen daher jeweils in ihrem Deutungszusammenhang für das spezifisch ›Deutsche‹ in der Musik berücksichtigt werden.

5. Dass die bedeutungsstarken Bilder in der Schreker-Rezeption eine solch starke Definitionsmacht besitzen, liegt in der Überlagerung des Musikdiskurses mit einem Krisendiskurs in der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert begründet. Diese Zeit der historischen Moderne ist in den Kultur- und Gesellschaftswissenschaften – anknüpfend an Eriksons psychoanalytischem Konzept,[32] dass sich Identität erst in psychosozialen Identitätskrisen herausbildet – oft mit der Epochensignatur der Identitätskrise des modernen Subjekts bezeichnet worden. Vor allem mit Blick auf die Geschlechterdiskurse, welche um die Jahrhundertwende eine ›Feminisierung der Kultur‹ heraufbeschworen, sind die Krisenerscheinungen der Moderne aus gendersensibler Perspektive in den Bereichen der Literatur und Sprache als ›Krise der männlichen Identität‹ interpretiert worden.[33] Auch auf den Musikdiskurs schlug dieses Krisenbewusstsein der Zeit zurück, radikalisiert nach der Erfahrung des Ersten Weltkrieges in der Weimarer Republik. Die bis dahin geglaubte, konstruierte Universalität eines ausschließlich ›männlichen‹ Subjekts in der Musik war mit den Vorstellungen der allgemeinen Geschlechterordnung verbunden, dass nämlich der Mann als geschlechtsneutrales allgemeines Subjekt und Vertreter des universell Menschlichen in Abgrenzung zum ›Weiblichen‹ gedacht wur-

---

[31] Max Nordau, *Paradoxe*, 2. Aufl., Leipzig 1885, S. 237.

[32] Vgl. Erik H. Erikson, *Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze*, aus dem Amerikanischen von Käthe Hügel, Frankfurt am Main 1974.

[33] Vgl. Jacques Le Rider, *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*, aus dem Französischen übersetzt von Robert Fleck, Wien 1990.

de.[34] Im Musikdiskurs hatte sich diese Krise der Männlichkeit als drohendes Untergangsszenario der deutschen Musik niedergeschlagen. Viele konservative Autoren sahen die deutsche Musik durch die musikalische Moderne in der Auflösung der Geschlechterordnung bedroht.

6. Schließlich stellt sich die Frage, welche Subjektposition Schreker selbst als das marginalisierte Andere im Rahmen einer Selbstermächtigungsstrategie einnimmt, wie Franz Schreker selbst auf die diffamierenden Einschreibungen reagiert und künstlerisch eine subversive Gegenpositionen zu den Normativen des ›Deutschen‹ in der Musik und dem damit verbundenen Männlichkeitsidealen entwickelt. Denn die Konstruktion nationalkultureller Identität des ›Deutschen‹ als ein explizit ›männlicher‹ Ermächtigungsdiskurs über das ›weiblich‹ konnotierte Andere ruft zugleich auch jeweils diskursive Praktiken der Selbstermächtigung hervor. Hinter dem Konzept der Selbstermächtigung steht die Erkenntnis, dass die individuelle Handlungsfähigkeit des Anderen keineswegs durch die Identitätspolitiken herrschender Subjekte ausgehebelt wird, sondern einem ständigen Prozess der Selbstverortung und Selbstdeutung unterworfen ist. Marginalisierte Subjekte nehmen dabei auch kollektive oder individuelle Gegenidentitäten zu den hegemonialen Identitätskonstruktionen ein, indem sie Stigmatisierungen ins Positive wenden und in ihr eigenes konstitutives Selbstbild übertragen. In diesem Zusammenhang kommt Schrekers Spätwerk *Der Singenden Teufel* (1928), *Der Schmied von Gent* (1932), besonders allerdings der zu seinen Lebzeiten nie aufgeführten Oper *Christophorus* (1978) eine besondere Bedeutung zu, mit welcher der Komponist auf die diffamierenden Zuschreibungen eines ›effeminierten Künstlers‹ reagiert, indem er diese Bilder künstlerisch aufgreift und positiv umdeutet. Gleichzeitig werden in diesem Prozess der Selbstermächtigung in der Kunst eine ästhetische Differenz sowie eine individuelle Selbstidentifizierung sichtbar, nämlich auf der Ebene des Künstlerischen die herrschenden kollektiven Identitätsnormative des ›deutschen Wesens‹ im Musikdiskurs nicht zu affirmieren, sondern durch neue Subjektpositionierungen zu ihnen in Distanz zu gehen.

---

[34] Vgl. Sabine Mehlmann, „Das vergeschlechtlichte Individuum – Thesen zur historischen Genese des Konzepts männlicher Geschlechtsidentität“, in: *Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz*, hrsg. von Hannelore Bublitz, Frankfurt am Main 1998, S. 95–119.

Diese Arbeit gliedert sich in sechs Kapitel, denen eine Einleitung (Kapitel 1) vor- bzw. eine Schlussbetrachtung (Kapitel 8) nachgestellt sind. In Kapitel 2 (S. 7 ff.) und 3 (S. 24 ff.) werden die theoretischen Grundlagen sowie die methodische Vorgehensweise für die Untersuchung der Rezeptionsgeschichte Franz Schrekers dargestellt. Dabei werden in Kapitel 2 die wesentlichen, für die Fragestellung dieser Arbeit relevanten Positionen postmoderner Identitäts-, Nationalismus- und Geschlechtertheorien kritisch reflektiert, mit der Idee des Nationalen in der Musik konzeptualisiert und in diesem Zusammenhang die Rolle hinterfragt, welche die Kategorie Geschlecht für die Stiftung einer national-kulturellen Identität im deutschen Musikdiskurs spielt. Darüber hinaus widmet sich dieses Kapitel dem komplexen Zusammenhang zwischen Musik und Sprache, den Dimensionen der bedeutungsstiftenden Verbalisierung von Musik und dem spezifischen Phänomen einer metaphorisierenden Musikkritik in der Musikpublizistik. Im letzten Abschnitt wird ein diskurstheoretisch orientiertes Verständnis von Metaphorik diskutiert. In Kapitel 3 werden die diskurtheoretischen Zugänge einschließlich der Bestimmung des hier zu untersuchenden Diskurses über das ›Deutsche‹ in der Musik beschrieben und die methodische Vorgehensweise mit der Bestimmung des empirischen Quellenkorpus, den entsprechenden Grenzziehungen und der Diskursstruktur der Schreker-Rezeption dargelegt.

In Kapitel 4 (S. 70 ff.) wird zunächst auf die Grundlagen der Schreker-Rezeption eingegangen, nämlich welche Bedeutung das Erbe Richard Wagners für das Musiktheater um die Jahrhundertwende, für die Konstruktion des ›Deutschen‹ in der Musik und im Speziellen für die Schreker-Rezeption hatte. Dieses Kapitel reflektiert ebenso die Strukturen einer immer mehr politisch-ideologisch überformten Musikpublizistik in der Weimarer Republik sowie Schrekers persönliches Verhältnis zu den zeitgenössischen Kritikern. Kapitel 5 (S. 95 ff.) widmet sich ausführlich den zahlreichen Aufführungs-, Kompositionskritiken sowie Nekrologen über Schreker von 1912 bis 1934. In diesem Hauptkapitel wird gezeigt, wie auf der symbolhaften Ebene der Klangfarbenmetaphorik über die geschlechterspezifischen Diskursivierungen von Harmonie / Klangfarbe als ›weiblich‹ imaginierte Prinzipien einerseits, von Melodie / Linearität als ›männliche‹ Prinzipien andererseits Schrekers Werk feminisiert und durch die damit verbundenen Zuweisungen der ›weiblich‹ markierten Polychromie an den französischen Impressionismus als das innere Andere definiert wurde. Der letzte Abschnitt rückt den Blick auf die sexualpathologischen Zuschreibungen, über welche Schrekers Opernwerk wiederum als eine ›sittlich perverse, undeutsche‹ Kunst gegen das ›christlich-deutsche‹ Sittlichkeitsempfinden diskursiv abgegrenzt wurde. In Kapitel 6 (S. 225 ff.) wird Schrekers Spätwerk (insbesondere *Christophorus*) als künstlerische Reaktion

des Komponisten auf die zeitgenössische Kritik gedeutet und diskutiert, inwiefern Schreker als eine Form der Selbstermächtigung die ihm zugeschriebenen Bilder eines ›effeminierten‹ Komponisten aufgreift, eine Vortsellung devianter ›Männlichkeit‹ entwirft und diese schließlich in sein konstitutives Selbstbild integriert.
Das Kapitel 7 (S. 261 ff.) dieser Arbeit widmet sich den (Dis-)Kontinuitäten der Schreker-Rezeption nach 1945 in den beiden deutschen Nachkriegsstaaten. In diesem Kapitel wird abschließend gezeigt, dass der weitere Ausschluss des Komponisten aus sämtlichen Bereichen des musikalischen Lebens in den Gründungsjahren der DDR eng mit dem ›Formalismus‹-Diskurs zusammenhing, in der frühen BRD der Wiederherstellung der ›christlich-abendländischen‹ Kultur sowie dem christlichen Sexualkonservatismus verpflichtet war. Einen eigenen Raum nimmt hierbei Theodor W. Adornos Rundfunkbeitrag über Schreker aus dem Jahre 1959 (veröffentlichst 1963) ein, in welchem die diffamatorischen Zuschreibungen der zwanziger Jahre im Lichte der Materialdebatte über den musikalischen Fortschritt in der Neuen Musik nach 1945 diskursiv umgedeutet wurden, allerdings neue musikideologische Ausschlüsse produzierten. Im Kapitel 8 (Zusammenfassung, S. 350 ff.) werden die Erkenntnisse aus den Teilen I bis III aufbereitet und im Lichte der theoretischen Grundlegung sowie des gewählten diskursanalytischen Verfahrens resümierend gewürdigt.

2 Theoretische Positionen

2.1 Identität, Nation, Geschlecht

Kulturtheorien haben die grundlegende epistemologische Funktion, uns die konstruierte Wirklichkeit und die symbolhaften, machtspezifischen Ordnungsprinzipen unserer Welt, auch jenseits ihrer, auf den Erkenntnissen der Natur basierenden, empirisch rationalistischen Erfahrbarkeit in ihrem Wirkungszusammenhang von Gesellschaft und Kultur sinnstiftend verständlich zu machen. Dabei ist wohl kein anderes Konzept in den letzten fünf Jahrzehnten aus den unterschiedlichsten disziplinären Perspektiven so sehr in den Fokus kulturwissenschaftlicher Fragestellungen gerückt wie die Kategorie der Identität. Schon seit langem dominiert die Rede von der Identität und die damit verbundene Frage nach dem ›Was‹ oder ›Wer bin ich?‹ unseren Lebensalltag. Identität scheint als epidemisches Modewort unserer modernen Welt in jeglicher Hinsicht Antworten auf das eigene Ich zu liefern, ob als kognitives Selbstbild oder imaginiertes Konstrukt sozialer und kultureller

Zuschreibungen. Dabei sei Identität, wie Aleida Assmann und Heidrun Friese mit Blick auf Herder oder Rousseau kritisch anmerken, lediglich „ein neues Wort für ein altes Problem, das in früheren Epochen mit Begriffen wie Wesen, Person, Charakter, Bildung, Volk bearbeitet worden ist“.[35]

Mit der Unbekümmertheit eines so vieldeutigen semantischen Containers konnte man seit dem frühen 20. Jahrhundert die psychosozialen, politischen und interkulturellen Vorstellungen von Identität auf alle nur erdenklichen Gesellschaftskontexte übertragen, was dem Begriff hinsichtlich seiner Begriffsgeschichte und seiner eng gefassten theoretischen Bestimmtheit auch die Kritik schillernder, unkontrollierbarer Konnotationen einbrachte.[36] Bereits Ende der siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts meldete die Ethnologie erhebliche Zweifel am geradezu inflationären Gebrauch des Wortes Identität an. Hermann Bausinger verwies auf die äußerst ambivalente Unschärfe eines modischen Begriffs in der Wissenschaftssprache, der mit seinen unterschiedlichsten Konnotationen ein Moment von Ordnung und Sicherheit inmitten des Wechsels verkörpere und damit zum Problem selbst geworden sei.[37] Sein besonderer Reiz, so Bausinger, liege gerade darin, dass „er nicht eigentlich die Bedeutung von Starrheit oder Erstarrung vermittelt, sondern dass er verhältnismäßig elastisch etwas Bleibendes in wechselnden Konstellationen anvisiert“.[38] Vor allem die Bedeutungsverschiebung von einer, nach George Mead und Erik Erikson ursprünglich eindeutig individualpsychologisch definierten Vorstellung einer personalen Identität des Menschen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hin zu sozial- und kulturwissenschaftlichen Konzepten von kollektiven Identitäten im Zeitalter der Postmoderne hat den Identitätsbegriff einerseits als eine hybride, generalisierende Analysekategorie erst salonfähig gemacht, andererseits in kritische Distanz zu seiner Begriffsgeschichte gebracht. Identität als analytisches Konstrukt forderte in den letzten rund drei Jahrzehnten im Rahmen der breiten transdisziplinären Debatte zwangsläufig zu einer Kontroverse über Sinn und

---

[35] Aleida Assman / Heidrun Friese, „Einleitung“, in: *Identitäten* (= Erinnerung, Geschichte, Identität 3), hrsg. von Aleida Assmann und Heidrun Friese, Frankfurt am Main 1998, S. 11–23, hier S. 12.

[36] Eine ausführliche kritische Revision des Begriffs der „kollektiven Identität“ und seiner Begriffsgeschichte findet sich bei Lutz Niethammer, *Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur* (= Rowohlts Enzyklopädie 55594), Reinbek bei Hamburg 2000.

[37] Hermann Bausinger, „Identität“, in: *Grundzüge der Volkskunde* (= Grundzüge 34), hrsg. von Hermann Bausinger u.a., Darmstadt 1978, S. 204–263, hier S. 204.

[38] Ebd.

Unsinn eines heute nahezu unverzichtbaren theoretischen Signifikanten heraus.[39] Dennoch bleibt die kulturelle Bedeutung des Identitätsbegriffs in der heutigen Zeit unbestritten. Gerade mit der Wende zum 21. Jahrhundert, die mehr denn je die unabwendbare Wirklichkeit unserer postmodernen globalisierten Migrationsgesellschaften in einer vollkommen fragmentierten Welt offenbart, scheint im Horizont interkultureller Debatten die Frage nach der eigenen Identität, nach Selbst- und Fremdwahrnehmung nichts an ihrer Aktualität verloren zu haben. Die Zukunft stellt ganz neue Herausforderungen an das kulturelle Verständnis von signifikanten Identitätsüberlagerungen und Identitätsbrechungen, die sich von den historisch traditionellen Identitätsvorstellungen verabschiedet haben.
Im Folgenden werden Ansätze postmoderner Identitäts- und Nationalismustheorien über das kollektive Selbst und der Differenzkategorie des Anderen diskutiert, die in der vorliegenden Arbeit als erkenntnistheoretische Grundlage für die zentrale Fragestellung nach der nationalen Identitätsstiftung im deutschen Musikdiskurs herangezogen werden.

2.1.1 Identität / Alterität

Die Human-, Geistes- und Sozialwissenschaften wie die Anthropologie, Pädagogik, Philosophie, Politologie, die Geschichts- und Literaturwissenschaft, bis hin zur Kulturphilosophie oder Medienwissenschaft haben den Identitätsbegriff für ihre spezifischen Fragestellungen zu unterschiedlichsten Formen personaler bzw. kollektiver Identität übernommen sowie theoretisch und methodologisch fruchtbar gemacht. Nahezu alle Identitätskonzepte gehen von der basalen Vorstellung aus, dass die Identität eine Übereinstimmung mit sich selbst beschreibt. Etymologisch leitet sich Identität vom lateinischen Wort *idem* ab, was so viel bedeutet wie „derselbe“ oder „ebenderselbe“. Damit wird die Identität als eine gewisse Form der Selbigkeit gedacht, des eigenen Ichs in seinem Bewusstsein auf das Selbst. Dabei geht diese Vorstellung der Ichbezogenheit bis in die griechische Antike zurück. Bis ins 20. Jahrhundert hinein verband sich mit der Identität eine abgeschlossene Einheit und Vollkommenheit des Selbst.

---

[39] Nicht wenige Kritiker empfehlen gar die Abschaffung des Identitätsbegriffs, vgl. Norbert Ricken, „Identitätsspiele und Transparenz der Macht“, in: *Transitorische Identität. Der Prozesscharakter des modernen Selbst*, hrsg. von Jürgen Straub und Joachim Renn, Frankfurt am Main 2002, S. 318–359.

Gleichzeitig verweist das Konzept der Identität nicht nur auf das Selbst und auf das eigene Ich, sondern auch auf das, was nicht mit dem Selbst übereinstimmt, das heißt auf das Nicht-Ich, das Andere. Der Identitätsbegriff markiert somit als Differenzkategorie immer zugleich eine Form von Differenz bzw. Alterität – von lat. *alter* für „der andere" –, indem er „die internen Unterschiede im Selbst wie die externen Differenzen zwischen sich und dem anderen [signalisiert] und er verweist auf die Leistungen, die zu erbringen sind, um ein gewisses Maß an internen, d. h. selbstbezüglichen wie externen, d. h. sozialen Integrationen aufrechtzuerhalten".[40] Dem Identitätsbegriff ist damit die Dialektik eines wechselseitigen Interdependenzverhältnisses von Identität und Alterität zwischen dem Selbst und dem Anderen eingeschrieben. Dabei erscheint Alterität stets als eine imaginierte Verständigungsform durch die Brille der eigenen Identität, da die eigenen Vorstellungen von dem Fremden als subjektive Fremdbeschreibungen auf das Andere projiziert werden.

Fremdbilder bleiben im hohen Maße als Negationssemantiken des Fremden, Unbekannten, Andersartigen, Gefährlichen usw. verknüpft mit einer Devianz zu der kulturell und sozial gesetzten Norm. Das Fremde erscheint erst durch die eigene Projektion von bestimmten Vorverständnissen als eine von der Norm abweichende Alterität. Da diese Sichtweise immer von einem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis bestimmt ist, geben diese Fremdbilder weniger eine Vorstellung über die konstruierte Wirklichkeit des Anderen wider als vielmehr eine Erkenntnis über unseres Selbst. Die bulgarische Psychoanalytikerin Julia Kristeva beschreibt dieses Verständnis unseres eigenen Selbst über das Fremde folgendermaßen: „Das Fremde ist in uns selbst. Und wenn wir den Fremden fliehen oder bekämpfen, kämpfen wir gegen unser Unbewusstes – dieses ‚Uneigene' unseres nicht möglichen ‚Eigenen'."[41] Der Umgang mit dem kulturellem Anderen, mit dem Fremden ist damit zugleich immer eine, wenn auch unbewusste Auseinandersetzung mit sich selbst. Fremdzuschreibungen verraten auf dieser Ebene in Form eines gespiegelten Eigenbild viel über die unbewussten Ängste, Wünsche und Mentalitäten des Selbst.

Solche Bilder müssen nicht nur das Fremde in einer Negativprojektion als das Bedrohliche oder Gefährliche definieren. In der kulturellen Differenz werden auch positive Erfahrungen und Leitbilder auf das Fremde übertragen, beispielsweise jener tradierte, eurozentrische

---

[40] Jörg Zirfas, „Identität in der Moderne. Eine Einleitung", in: *Schlüsselwerke der Identitätsforschung*, hrsg. von Benjamin Jorissen und Jörg Zirfas, Wiesbaden 2010, S. 9–17, hier. S. 12.

[41] Julia Kristeva, *Fremde sind wir uns selbst*, aus dem Französischem von Xenia Rajewsky, Frankfurt am Main 1990, S. 208–209.

Topos vom „edlen Wilden“, wie er als interdiskursives Narrativ in unterschiedlichsten Texten der europäischen Literatur- und Philosophiegeschichte beschrieben wurde.[42] Aus dieser Perspektive erscheint auch der Fremdheitsbegriff heute mit seiner überwiegend negativen Assoziation abweichender, kultureller Alteritäten vom eigenen Selbst diskussionswürdig, können mit ihm doch auch positive Alternativen zur eigenen Identität verbunden sein.

Mit der Vorstellung von kollektiven Identitäten wird die Perspektive auf größere Gruppenzusammenhänge übertragen. Kollektive Identitäten werden in erster Linie über die sozialen Gruppenmerkmale ihrer Mitglieder definiert. Solche Gemeinschaften können ganz unterschiedliche Größenordnungen besitzen. Sie konstituieren sich über gemeinsame, identitätsstiftende Kollektiveigenschaften wie Sprache, Geschlecht, Ethnie oder Nation. Gerade im Zusammenhang mit der Frage nach nationalen Identitäten hat die kollektive Identität in den letzten drei Jahrzehnten eine besondere Hochkonjunktur im Rahmen einer transdisziplinären Nationalismusforschung erfahren. Trotz seiner kritischen Begriffsgeschichte herrscht in der Identitätsforschung ein weit verbreitetet Konsens darüber, dass kollektive Identitäten als konstruierte Wirklichkeit einer „Wir-Identität“, einer sozial imaginierten Gemeinschaft gedacht werden.

Dieser konstruktivistische Denkansatz geht auf den US-amerikanischen Politologen Benedict Anderson zurück, der Anfang der 1980er Jahre für die Vorstellung nationaler Identitäten den Begriff der „vorgestellten Gemeinschaften“ („*imagined communities*“) für die Nationalismusforschung nachhaltig prägte. Anderson überträgt das Konzept der Gruppen-Identität auf die Nation als eine vorgestellte politische Gemeinschaft. Demnach beruht die kollektive Identität einer Nation immer als soziales Konstrukt auf kulturelle Imaginationen bzw. gemeinsame symbolische Repräsentationen, denn innerhalb der Gemeinschaft vermittelt sich die soziale Zugehörigkeit seiner Mitglieder über eine lange zeithistorische Kontinuität kollektiver Symbole, Mythen, Rituale, Erinnerungen und Wertvorstellungen. Imaginiert sind für Anderson Nationen deshalb, weil „die Mitglieder selbst der kleinsten Nation die meisten anderen niemals kennen, ihnen begegnen oder auch nur von ihnen hören werden, aber im Kopf eines jeden die Vorstellung ihrer Gemeinschaft existiert“.[43] Das heißt, die Vorstellung der Nation ist lediglich eine Erfindung des politischen Gemeinschaftsden-

---

[42] Vgl. Monika Fludernik (Hrsg.), *Der Alteritätsdiskurs des edlen Wilden. Exotismus, Anthropologie und Zivilisationskritik am Beispiel eines europäischen Topos* (= Identitäten und Alteritäten 10), Würzburg 2002.

[43] Anderson, *Die Erfindung der Nation*, S, 15.

kens, da sie sich erst in den Köpfen ihrer Mitglieder konstituiert. Die Begrenztheit bezieht Anderson auf die Art und Weise, wie die Nation vorgestellt wird, in ihrer die Variabilität der beschränkten Größe: „Keine Nation setzt sich mit der Menschheit gleich."[44]

Mit diesem konstruktivistischen Verständnis sollte Anderson die generelle Perspektive auf den Nationalismus hinsichtlich seines Imaginationscharakters und den damit verbundenen Fragen nach der nationalen Identität grundlegend verändern. Erst in der imaginierten Vergemeinschaftung gleicher Individuen konstruieren Nationen durch Diskurse und kulturelle Praktiken ein identitätsstiftendes Gruppengefühl, ein fiktives Wir-Gefühl, welches über die authentischen Differenzen der einzelnen Gruppenmitglieder hinweg auf deren subjektiven Gefühlen der Gleichheit und Zusammengehörigkeit basiert. Mit Andersons Konzept der *imagined communities* hatte sich ein grundlegendes, diskursives Ordnungsverständnis des Nationalen als Paradigma in den Sozial- und Geisteswissenschaften etabliert, in dessen Folge sich seit den 1990er Jahren eine mittlerweile unüberschaubare Anzahl an Studien in unterschiedlichen Disziplinen mit den diskursiven, medialen und bildlichen Bedingungen sowie kulturellen Praktiken für die Konstruktion des Nationalen auseinandergesetzt hat.

Daran anknüpfend, definierte etwa Rainer Lepsius als Vertreter der deutschsprachigen Nationalismusforschung die Nation als eine „gedachte Ordnung".[45] Lepsius distanziert sich ebenfalls von einer essentialistischen Betrachtungsweise nationaler Gemeinschaften als eine naturwüchsige Ordnung des sozialen Lebens. Nation ist vielmehr eine „kulturell definierte Vorstellung, die eine Kollektivität von Menschen als eine Einheit bestimmt".[46]

Seitdem beziehen sich die kulturalistischen Definitionen der Nation oder der nationalen Identität in Anschluss an die poststrukturalistische Ansätze der Diskurstheorie auf die Ordnungsmacht kultureller Praktiken, indem die Nation durch identitäts- und gemeinschaftsbildende Bilder sowie Texte über ein gemeinsames Symbolsystem von nationalen Symbolen (Denkmäler, Ikonen, Nationalflaggen, Nationalfarben, nationale Bauwerke, Nationalhymnen), Riten (Nationalfeiern, Festaufzüge, Staatsbegräbnisse, Turn- und Sängerfeste) und Mythen (Erzählungen, nationale Gründungsmythen, Opfermythen) im Sinne einer kulturell hervorgebrachten Diskursformation immer wieder gefestigt werden muss.

---

[44] Ebd., S. 16.

[45] Mario Rainer Lepsius, „Nation und Nationalismus in Deutschland", in: ders., *Interessen, Ideen und Institutionen*, Opladen 1990, S. 232–246, hier S. 233.

[46] Ebd.

2.1.2 Nationale Identität und Geschlecht

So sehr die konstruktivistischen Theorien Benedict Andersons für die unterschiedlichsten Fragestellungen zum *Nationbuilding* und Nationalismus reflektiert wurden, so kritisch wurde in deren Konzeptionen aus feministischer Perspektive die „gender-blind theorizations of nationalism“[47] hinterfragt: insbesondere Anderson hatte nämlich die Kategorie Geschlecht in seiner Theorie übersehen bzw. die vorgestellte Gemeinschaft lediglich als eine männliche Gemeinschaft und Brüderlichkeit[48] verstanden. Wie Silke Wenk kritisch anmerkt, spricht Anderson nur von „‚a deep horizontal comradship' and of the ‚fraternity' within the national community. The other gender appears only in passing, but is, nevertheless, explicity mentioned.“[49] Anderson schreibt zwar, dass in der modernen Welt „jeder eine Nationalität ‚haben' [wird], so wie man ein Geschlecht ‚hat'“, doch er definiert die Entstehung der Nationen ausschließlich als einen historischen Männerbund im Männerkampf und reproduziert mit dieser einseitigen geschlechtlichen Definition die tradierte androzentrische Vorstellung der Nation als eine universell männlich gedachte Gemeinschaft. Anstatt die dichotomen Geschlechterstereotypien, die Geschlechterdifferenz im Kontext des Nationalismus als konstruiertes Ordnungssystem zu hinterfragen, werden auch diese in Andersons Konzept essentialistisch reproduziert. Auch aus Richtung der historischen Sozialwissenschaft wurde diese Vernachlässigung der Kategorie Gender in der Nationalismusforschung für die Explikation nationaler Identitäten stark kritisiert.[50]

Dass ›Geschlecht‹ eine strukturbildende Kategorie in der Nationbildung ist, haben mittlerweile seit Beginn der 1990er Jahre zahlreiche gendersensible Studien von vorwiegend Forscherinnen aus den unterschiedlichsten disziplinären Perspektiven der Sozial, Geistes- und Kulturwissenschaften im Rahmen einer transkulturellen und transdisziplinären Nationalismusforschung herausgearbeitet. Grundlegend gehen dabei die jüngeren poststrukturalis-

---

[47] Nira Yuval-Davis, *Gender & Nation* (= Politics and Culture), London 1997, S. 3 (dt. *Geschlecht und Nation*, bearbeitet und übersetzt von Marcel Stoetzler und Lars Stubbe, Emmendingen 2001).

[48] Anderson, *Die Erfindung der Nation*, S. 17.

[49] Silke Wenk, „Gendered Representations of the Nation's Past and Future“, in: *Gendered Nations. Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth Century*, hrsg. von Ida Bloom, Karen Hagemann und Catherine Hall, Oxford 2000, S. 63–77, hier S. 64.

[50] Heinz-Werner Haupt / Charlotte Tacke, „Die Kultur des Nationalen. Sozial- und kulturgeschichtliche Ansätze bei der Erforschung des europäischen Nationalismus im 19. und 20. Jahrhundert“, in: *Kulturgeschichte heute* (= Geschichte und Gesellschaft 16), hrsg. von Wolfgang Hardtwig und Hans-Ulrich Wehler, Göttingen 1996, S. 255–283, hier S. 273.

tisch-dekonstruktivistischen Forschungsansätze im Zusammenhang mit der nationalen Gemeinschaftsbildung nicht von homogenisierenden Kollektividentitäten aus, sondern von ganz heterogenen Geschlechterkonzepten und deren Verschränkung mit unterschiedlichen Nationendiskursen. Wie Claudia Bruns und Claudia Lenz einleitend in einem Sammelband zur Geschlechterordnung des Nationalen schreiben, beinhaltet „die imaginierte, symbolisch repräsentierte, kulturell realisierte Geschlechterordnung der Nation […] jeweils spezifische Entwürfe (nationalisierter) Weiblichkeit und Männlichkeit“.[51] Gerade der Blick jenseits des tradierten Konzepts ›hegemonialer Männlichkeit(en)‹ (Robert W. Connell) auf andere diversitäre Konzepte zeige, so die Autorinnen, auch die Paradoxien des Nationalen innerhalb nationalisierter Geschlechterordnungen: „Die Geschlechterdifferenz ist in allen Entwürfen nationaler Einheit und Gemeinschaft eine Konstante, die die vermeintliche Homogenität und das Einheitsversprechen der Nation durchkreuzt.“[52]

Da in der Geschichte die nationale oft durch die geschlechtliche Identität bestimmt wurde oder auch Geschlechtercharaktere mit bestimmten nationalen Stereotypen verbunden wurden, sind heute Nation und Gender als interdependente Leitkategorien der Moderne[53] für das historische Verständnis nationaler Gemeinschaften nicht mehr wegzudenken. Entscheidendes Movens für den neuen transnationalen Forschungsdiskurs eines *gendering* von Nationen und Nationalismus[54] war die grundsätzliche Erkenntnis konstruktivistischer Theorieansätze, dass beide Kategorien, Nation und Gender, als kulturelle Konstrukte diskursiv erzeugt werden und somit im historischen Prozess verschiedensten diskursiven Zuschreibungen, Identitätsentwürfen, Hierarchien und Machtpolitiken unterworfen waren. Zudem erlauben es ihre identitäts- und alteritätstheoretische Grundorientierung, so Gudrun Loster-Schneider, „beide Diskurse in ihren jeweiligen Konstruktionen des/der ‚einen‘ und des/der

---

[51] Claudia Bruns / Claudia Lenz, „Zur Einleitung: Männlichkeiten, Gemeinschaften, Nationen. Historische Studien zur Geschlechterordnung des Nationalen“, in: *Männlichkeiten – Gemeinschaften – Nationen. Historische Studien zur Geschlechterordnung des Nationalen*, hrsg. von Claudia Lenz, Opladen 2003, S. 9–21, hier S. 15.

[52] Ebd., S. 16.

[53] Michiko Mae, „Nation, Kultur und Gender. Leitkategorien der Moderne im Wechselbezug“, in: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methode, Empirie*, hrsg. von Ruth Becker und Beate Kortendiek, 3. Auflage, Wiesbaden 2010, S. 724–729.

[54] Ida Blom prägte für das neue internationale Forschungsparadigma den Begriff der „Gendered Nations“, vgl. Ida Blom, „Gender and Nation in International Comparison“, in: *Gendered nations. Nationalisms and gender order in the long nineteenth century*, hrsg. von Ida Blom, Karen Hagemann und Catherine Hall, Oxford und New York 2000, S. 3–26.

‚anderen' auf strukturelle und funktionale Äquivalenten, eine gemeinsame Epistemik und wechselseitigen Instrumentalisierungen hin zu untersuchen".[55]

2.2 Zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht für die Stiftung nationaler Identität im deutschen Musikdiskurs

Während die Sozial- und Geschichtswissenschaften schon seit langer Zeit in zahlreichen Studien zur Nationalismusforschung die Bedeutung der Kategorie Geschlecht für die nationale Identität, insbesondere im deutschen Nationalismus in unterschiedlichen Forschungsbereichen herausgearbeitet haben, wurde die Rolle, welche Geschlecht auch auf dem Gebiet der Musik für die Stiftung der deutschen Nation in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhundert spielte, noch wenig untersucht. Vor allem das Wissen darüber, wie im Rahmen der Intersektionalität ebenso Sexismus und Rassismus, Ethno-, Germano- und Androzentrismus auf der Ebene symbolischer Geschlechterkonstruktionen im Musikdiskurs zusammenhängen, ist noch relativ rudimentär. Bis heute wurde der Zusammenhang zwischen Nation, Geschlecht und Musik in der Musikwissenschaft nur wenig thematisiert, wie die Musikwissenschaftlerin Rebecca Grotjahn jüngst in einer Aufsatzsammlung über die *Musik in der deutschen Kulturnation* nachdrücklich betont hat.[56] Dieses Forschungsdesiderat verwundert umso mehr, wenn man bedenkt, dass sich Geschlechter- und Nationendiskurs spätestens seit der Zeit der europäischen Nationalstaatsgründungen im 19. Jahrhundert nicht nur in den deutschen Musikdiskurs, eingeschrieben haben, sondern dass Musik in jeglicher Hinsicht, als identitätsstiftendes Symbol nationalen Gemeinschaftsempfindens sowie als kulturelle Praxis, im Zentrum jener Vorstellung von der deutschen ›Kulturnation‹ stand.

Im folgenden Kapitel werden die erkenntnistheoretischen Positionen der jüngeren Musikforschung für den Zusammenhang zwischen Identität und Musik und insbesondere die Be-

---

[55] Gudrun Loster-Schneider, „»Laßt uns einen Nationalkarakter behaupten«. Einleitende Bemerkungen zum Thema ‚Nation und Geschlecht'", in: *Geschlecht – Literatur – Geschichte II. Nation und Geschlecht* (= Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft 29), hrsg. von Gudrun Loster-Schneider, St. Ingbert 2003, S. 9–27, hier S. 13–14.

[56] Rebecca Grotjahn, „Deutsche Frauen, deutscher Sang. Nation, Gender und die ‚idea of serious music'", in: *Deutsche Frauen, deutscher Sang. Musik in der deutschen Kulturnation. Vorträge der Ringvorlesung am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold / Paderborn* (= Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik 1), hrsg. von Rebecca Grotjahn, München 2009, S. 173–193, hier S. 174.

deutung der Kategorie Geschlecht für die Stiftung nationaler Identität im deutschen Musikdiskurs diskutiert.

2.2.1 Musik, Identität und der deutsche Nationalismus

Grundlegende Fragestellungen zu Musik und Identität hatten sich innerhalb der Musikforschung, mit dem allgemeinen ›cultural turn‹ in den Sozial- und Geisteswissenschaften, zunächst seit den frühen 1990er Jahren in der angloamerikanischen New Musicology niedergeschlagen. Unter dem Einfluss jüngerer Theorieansätze des Poststrukturalismus, Feminismus, der Queer Theory, den Gender und Cultural Studies sowie der Postkolonialstudien, hatte der neue „classical paradigm shift“[57] in der Musikwissenschaft den Fokus auch auf kulturalistische Identitätskonzepte gerichtet. Die klassische Musik, schreibt der US-amerikanische Musikwissenschaftler Lawrence Kramer in einem der Gründungstexte der New Musicology, „is increasingly interpreted, not only as an object that invites aesthetic reception, but also as an activity that vitally shapes the personal, social and cultural identities of its listerners“.[58] Die epistemologische Wende des postmodernen Denkens hatte die Hegemonie des Formalismus sowie des Positivismus in der Wissenschaftsgeschichte zurückgedrängt und rückte nunmehr, mit all ihren moralischen und ideologischen Implikationen, die äußeren, sozialen, kulturellen und psychologischen Bedingungen für die Konstitution des modernen Subjekts und damit die grundlegende Diskursivität von Identität und Alterität in den Mittelpunkt.

Kramer knüpft in seinen Überlegungen über die Definition eines normativen, unitären Selbst über das marginalisierte, deviante Andere in der Musik an die postmodernen Identitätstheorien an, welche die diskursive Binärlogik offengelegt haben, durch die wiederum herrschende Ideologien ihre Kraft generierten: „The others are defined by negation; they are everything the self is not, the mirror in which the self recognizes its own identity. […] The other represents not only what the self is not but also what it may wish to be. Furthermore the identity that the self recognizes through the other is necessarily mystified, imagi-

---

[57] Jospeh Kerman, „American Musicology in the 1990s“, in: *The Journal of Musicology* 9 (1991) H. 2, S. 131–144, hier S. 132.

[58] Lawrence Kramer, *Classical music and postmodern knowledge*, Berkeley 1995, S. 33.

nary in the Lacanian sense. […] Its historical force has been (and remains) to privilege masculinity over femininity, hetero- over homosexuality, whiteness over nonwhiteness, the West over the East, civilization over the ‚primitive', high over the low culture, and higher over lower social classes."[59]

Seit Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Gegenwart hinein, so lautet Kramers These, war auch die Musik, deren Produktion sowie das Verständnis von Musik eng mit einer „logic of alterity" verbunden. Aus dieser Perspektive betrachtet, verweist Musik nicht mehr so sehr auf ein rein akustisches Phänomen, sondern auf einen „cultural trope produced by musical aesthetics, imaginative literature, and, reflexively, by musical composition".[60] In diesem Zusammenhang hebt Kramer hervor, dass sich das Interesse der neueren Musikforschung an dem Alteritätskonzept besonders auf die Geschlechts- und kulturelle Identität bezogen hat. Die Studien der frühen 1990er Jahre haben den diskursiven Prozess des *othering* in verschiedenen Bereichen der Musikhistoriographie, der Tonalität und Sonatenform, der musikalischen Gattungen bis hin zur Definition der Musikalität als Ausdrucksmarker der eigenen sexuellen Identität untersucht.

Obwohl sich mit dem *cultural turn* seit den neunziger Jahren in der New Musicology[61] als auch in der deutschen Musikwissenschaft[62] mittlerweile einige Studien allgemein dem *othering* und kulturellen Identitätskonstruktionen in der Musik gewidmet haben, ist speziell der Zusammenhang zwischen Musik, Nationalismus und deutscher Identität erst in den letzten Jahren in den Fokus musikwissenschaftlicher Fragstellungen gerückt. Diese verspätete Forschungsperspektive hat mehrere Gründe. Zunächst war mit der Vorstellung des Nationalen, nach den Erfahrungen des europäischen Nationalismus im 19. Jahrhundert, vor allem aber durch den Nationalsozialismus und die beiden Weltkriege, eine politische Ideologisierung verbunden, die den Begriff der Nation als Kategorie in jeglicher Hinsicht nach 1945 obsolet machte. Nationale Symbole, nationale Semantiken galten gerade in ihrer Hypertrophie durch die vernichtende Rassenideologie der Nationalsozialisten als irreversibel

---

[59] Ebd., S. 34–35.

[60] Ebd., S. 35.

[61] Einen umfassenden Überblick über die Konstruktion kultureller Identität und Differenz im 20. Jahrhundert unter dem Einfluss neuerer Kulturtheorien auf allen Forschungsgebieten der historischen und systematischen Musikwissenschaft, Musiksoziologie, Populärmusik und Musikethnologie bietet der Sammelband von Gorgina Born / David Hesmondhalgh (Hg.), *Western music and its others. Difference, representation and appropriation in music*, Berkeley 2000.

kontaminiert. Dies galt auch lange für den Gegenstandsbereich der Musik innerhalb der Musikwissenschaft.

In erster Linie haben angloamerikanische Forscherinnen und Forscher eine ideologiekritische Perspektive auf die Vorstellungen des Nationalen in der Musik bzw. in der Musikgeschichtsschreibung eingenommen. Der Musikwissenschaftler Michael Murphy weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass „musicological methodology was incompatible with the study of nationalism as an ideology, and focused by default on the questions of national style and national histories".[63] Auf der anderen Seite wurde gerade von der Musikforschung der deutsche Nationalismus im Musikdiskurs weder als solcher überhaupt wahrgenommen noch kritisch hinterfragt. Die US-Amerikanische Historikerin Celia Applegate zeigt in ihren kritischen Untersuchungen, dass sich die Idee der Universalität der deutschen Musik als unhinterfragtes Faktum einer großen deutschen Tradition in der europäischen Entwicklung der Musik seit dem 19. Jahrhundert bis in die Musikgeschichtsschreibung der Nachkriegsmusikwissenschaft des 20. Jahrhunderts hineingezogen hat: „What has long been implicit in the field of musicology as practiced in the West is the superiority of German music, or […] the universality of German Music, particularly of the nineteenth century."[64] Applegate zieht ihre These – bewusst als US-Amerikanerin – schon allein aus der Tatsache, dass sich in den großen Musikbibliotheken der USA tausende Biographien, Analysen und Gedenkschriften über Bach, Brahms, Mozart, Mendelssohn, Schumann, Schubert, Strauss, Wagner oder Weber befinden, aber kein Hinweis darauf, was genau die Musik dieser Komponisten zu einer spezifisch ›deutschen‹ Musik macht oder warum all die großen Meisterwerke der abendländischen Musik ›deutsche‹ Werke sind.[65] Dabei scheint keinem der Musikhistoriker aufgefallen zu sein, dass es sich hier ausnahmslos um deutsche Komponisten handelt. Der Schlüssel für dieses Phänomen liegt indes in einer ideologiekritischen Perspektive auf die Vorstellung der nationalen Musik: Der Begriff der ›nationalen Musik‹ markierte nämlich ausschließlich die ›nicht-deutsche‹ Musik nationalstaatlicher

---

[62] Vgl. Marion Demuth / Jörn Peter (Hg.), *Kulturelle Identität(en) in der Musik der Gegenwart. Kolloquium des Europäischen Zentrums der Künste Hellerau im Rahmen der 18. Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik in Kooperation mit der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden*, Saarbrücken 2010.

[63] Michael Murphy, „Introduction", in: *Musical constructions of nationalism. Essays on the History and Ideology of European musical culture 1800 – 1945*, hrsg. von Harry White und Michael Murphy, Cork 2001, S. 5–15, hier S. 6.

[64] Celia Applegate, Celia, „What is German Music? Reflections on the Role of Art in the Creation of the Nation", in: *German Studies Review* 15 (1992) Special Issue German Identity, S. 21–32, hier S. 26.

[65] Ebd., S. 25–26.

Musikkulturen in Europa, da die deutsche Musik über die Kanonisierung der sogenannten Meisterwerke deutscher Komponisten als das universalistische, quasi transnationalistische, hegemoniale Paradigma in der europäischen Musikgeschichte galt und als Selbstverständlichkeit bis in die Gegenwart von der Musikgeschichtsschreibung kaum in Frage gestellt wurde. Schon der Begriff der sogenannten ›nationalen Schulen‹ gilt nicht für eine deutsche Schule, sondern ausschließlich für die Musikkulturen anderer Länder.

Wie der US-Amerikanische Musikwissenschaftler Joseph Kerman bereits Anfang der 1980er Jahre angemerkt hat, beruht der Glaube an eine große germanozentrische Tradition in der Musikgeschichte seit dem 19. Jahrhundert auf einer Ideologie – „profoundly guided by nationalistic passions" –, die dem Denken über Kunst und Musik in der Musikwissenschaft selbst eingeschrieben ist.[66] Erst die New Musicology, die seit den 1990er Jahren eine kritische Distanz zu der traditionellen Musikwissenschaft eingenommen hat, so schreibt Kerman, „has been readier to point out the nationalist biases of positivistic and Dahlhausien musicology than to investigate the actual circumstances of their origin".[67]

Es waren die Arbeiten von Celia Applegate, Pamela Potter und anderen Vertreterinnen und Vertreter der angloamerikanischen New Musicology, die erstmals seit den 1990er Jahren den expliziten Zusammenhang zwischen Musik und deutschem Nationalismus bzw. deutscher nationaler Identität aufgezeigt und innerhalb der eigenen Fachdisziplin kritisch reflektiert haben. In der deutschen Musikwissenschaft haben vor allem die zahlreichen Beiträge von Albrecht Riethmüller auf diesen Themenkomplex in Verbindung mit der Musik im Dritten Reich hingewiesen.[68] Dass sich all diese Arbeiten im Vergleich zu den allgemeinen Geschichtswissenschaften erst mit einiger Verspätung dem Bereich des deutschen Nationalismus in der Musik angenommen haben, verdeutlicht zum einen den schwierigen Umgang mit jenem „Fiasko der kulturellen Identität in der Musik",[69] zum anderen aber ein

---

[66] Joseph Kerman, „How We Got into Analysis, and How to Get Out", in: *Critical Inquiry* 7 (1980) H. 2, S. 311–331, hier S. 314.

[67] Applegate, „What is German Music?", S. 26.

[68] Vgl. insbesondere Albrecht Riethmüller, „German Music from the Perspective of German Musicology after 1933", in: *The Journal of Musicological Research* 11 (1991) H. 3, S. 177–187; ders., „Musik, die ‚deutscheste' Kunst", in: *Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts. Dokumentation des Kolloquiums vom 9. – 12. Januar 1993 in Dresden*, hrsg. von Joachim Braun, Frankfurt am Main 1995, S. 91–103.

[69] Vgl. Albrecht Riethmüller, „1933 und das Fiasko der kulturellen Identität in der Musik", in: *Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Konferenzbericht Leipzig 2002*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig 2004, S. 376–388.

bis heute erst in Ansätzen erforschtes, mit Ideologie beladenes Diskursfeld der Musikgeschichtsschreibung.

2.2.2 Die Kategorie Geschlecht im deutschen Musikdiskurs

Welche konkrete Rolle die Kategorie Geschlecht für den Zusammenhang zwischen der national-kulturellen Identität der Deutschen und dem Musikdiskurs über das ›Deutsche‹ in der Musik spielt, wurde bisher weitgehend vernachlässigt. Von wenigen Einzelbeiträgen in Aufsatzsammlungen abgesehen, hat sich bisher noch keine monographische Untersuchung dem expliziten Nexus Musik-Nation-Gender in Bezug auf die deutsche Kulturnation des 19. und 20. Jahrhunderts gewidmet. Rebecca Grotjahn hat in ihrem Beitrag zu dem von ihr herausgegebenen Sammelband *Deutsche Frauen, deutscher Sang – Musik in der deutschen Kulturnation* (2009) dieses musikwissenschaftliche Forschungsdesiderat, gleichfalls als Aufforderung für zukünftige Forschungsprojekte aufgezeigt. Anknüpfend an Applegates theoretischem Konzept der ›idea of serious music‹ illustriert Grotjahn, dass die Universalität der deutschen Musik in der Musikgeschichtsschreibung identisch ist mit der Universalität männlicher Komponisten.[70] Der Begriff der Nationalität, das heißt ›deutsch‹, könne in diesem Kontext einfach mit der Kategorie Geschlecht, das heißt ›männlich‹ ersetzt werden. Wie bei der Beobachtung eines deutschzentrierten Kanons der europäischen Musikgeschichte, war es den Historikern kaum aufgefallen, dass die Komponisten jener kanonisierten Meisterwerke von Bach bis Schönberg ausschließlich Männer waren. Der Androzentrismus war dabei genauso ein unhinterfragtes, selbstverständliches Faktum wie der Germanozentrismus. Und wie bei der Kategorie des Nationalen in der Musik kommt „der Aspekt Gender […] immer dann ins Spiel, wenn es um Nicht-Männer-Musik geht: um Musik von Komponistinnen“.[71] Der Ausschluss von Komponistinnen aus der Musikgeschichte basiert letztlich genau auf jenem diskursiven Denkmuster einer androzentrischen Musikhistoriographie.

---

[70] Grotjahn, „Deutsche Frauen, deutscher Sang“, S. 178.
[71] Ebd., S. 179.

Die damit zusammenhängenden, sehr komplexen Fragen um Geschlecht, Nation und kulturelle Identität im deutschen Musikdiskurs, die weit über die bisher von der feministischen Musikforschung thematisierten Kanonkritik hinausreicht, sind erst in Ansätzen untersucht worden.[72] Grotjahn verweist hier beispielhaft etwa auf die Konstruktion des ›Deutschen‹ in der Musik in Abgrenzung zum ›Welschen‹ in der deutschen Kastratenkritik bei Johann Adolph Scheibe oder Johann Christoph Gottsched.[73] Der Kastratengesang wurde hier – im Unterscheid zum Barockzeitalter, als die Kastraten auf der Opernbühne die männlichen Helden und Könige repräsentierten – als unnatürlich, lächerlich, weichlich, weibisch assoziiert und mit dem typischen Nationalcharakter der Italiener gleichgesetzt. Damit wurde das ›Welsche‹ als unmännlich und effeminiert dem männlichen ›Deutschen‹ gegenübergestellt. Diese Dichotomie hatte sich schließlich als grundlegendes Strukturmerkmal in den Musikdiskurs über die deutsche Musik im 19. und frühen 20. Jahrhundert eingeschrieben. In dieser Tradition stehen Komponisten, Musiker und Musikschriftsteller wie etwa Richard Wagner, Hans Pfitzner und viele andere im weitesteten Sinne deutschnationale Autoren, die das ›Deutsche‹ in der Musik in Abgrenzung zum Nicht-Deutschen, zum Anderen über geschlechterspezifische Zuschreibungen, aber auch seit Ende des 19. Jahrhunderts über Krankheits- und Sexualbilder definierten.

Ein jüngerer Sammelband von Ian Biddle und Kirsten Gibson über *Masculinity and Western Musical Practice*[74] rückt erstmals aus Perspektive der Männlichkeitsforschung zentrale Fragen von ›Männlichkeit(en)‹ in unterschiedlichen Kontexten ins Zentrum der musikwissenschaftlichen Diskussion. Die Beiträge dieses Bandes mit ihren unterschiedlichen theoretischen und methodischen Zugängen, von der feministischen Theoriebildung, über die Anthropologie, den Cultural Studies, der Literaturwissenschaft, der Critical Theory, bis hin zur gendersensiblen Geschichtswissenschaft, Soziologie und Psychoanalyse fühlen sich der grundlegenden Vorstellung verpflichtet, dass „masculinity is both a field that can constitute itself (it is a field that places emphasis on ideology critique, discourse analysis and

---

[72] Einige Untersuchungen widmeten sich bisher spezifischen Bildern von deutscher Männlichkeit und Weiblichkeit in patriotischen Kriegsliedern sowie in der der deutschen Chorbewegung des 19. Jahrhunderts (vgl. Katharina Hottmann, „‚Frisch auf zum letzten Kampf und Streit, ihr Männer all' und Knaben'. Patriotische Lieder Ingeborg von Bronsarts im Deutsch-Französischen Krieg 1870/71", in: Grotjahn (Hrsg.), *Deutsche Frauen, deutscher Sang*, S. 79–104; Barbara Eichner, „Gender und nationale Identität in der bürgerlichen Männerchorbewegung des 19. Jahrhunderts", in: *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven* (= Kompendium Musik 5), hrsg. von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt, Laaber 2010, S. 142–157).

[73] Grotjahn, „Deutsche Frauen, deutscher Sang", S. 181–186.

the analysis of power relations) and a field that relies fundamentally on the feminine as its other and its ground".[75]

Gilt die Kategorie ›Mann‹ bzw. ›Männlichkeiten‹ schon seit langer Zeit als Untersuchungsgegenstand einer transdisziplinären, kritischen Männlichkeitsforschung – vor allem im Zusammenhang mit den erkenntnistheoretischen Konzepten der ›hegemonialen Männlichkeit‹ als Modell einer kulturell konstruierten Form von Männlichkeit und Herrschaft (Raewyn Connell / George L. Mosse)[76] –, nimmt die Konzeptualisierung von ›Männlichkeiten‹ in der Musikwissenschaft seit den 1990er Jahren eine zusätzliche doppelte Perspektive ein: Einerseits als breites Untersuchungsobjekt der Musikforschung, andererseits als hegemoniale Ordnungskategorie einer – in der Wissenschaftsgeschichte seit ihrem Gründungsvater Guido Adler – stets ›männlich‹ dominierten Musikgeschichtsschreibung bzw. Musikwissenschaft, welche wiederum die feministische Kritik der New Musicology von Autorinnen wie Susan McClary, Ruth Solie, Marcia Citron, Celia Applegate und Eva Rieger in der deutschen Musikforschung als kulturelles Ideologiekonstrukt offengelegt hat.

Die jüngsten Untersuchungen zum Forschungsfeld der ›Männlichkeiten‹ in der Musik knüpfen an diese Doppelperspektive an. Sie fragen beispielsweise nach männlichen Identitätsentwürfen oder performativen Körperkonzepten in der Musik, wie das Hören von Musik Einfluss nimmt auf die Konstruktion von Männlichkeit, wie Musikrezeption männlich konnotiert ist oder wie die grundlegenden ideologischen Strukturen der institutionalisierten Musikwissenschaft durch Männlichkeitskonstruktionen geformt werden. Dabei rücken auch erstmals Fragen darüber in den Fokus, in welchem Maße die Konstruktion nationaler Identitäten in der Musik mit diversen Männlichkeitskonzepten verbunden ist. Die US-amerikanische Musikwissenschaftlerin Marcia Citron untersucht in diesem Zusammenhang die Verschränkung von Männlichkeitsdiskurs und deutschem Nationalismus in der Musik des 19. Jahrhundert am Beispiel der Brahms-Rezeption.[77] Dabei zeigt sie, dass der vergeschlechtlichte Sprachgebrauch der zeitgenössischen Musikkritik, die Brahms' Musik einer-

---

[74] Ian Biddle / Kirsten Gibson (Hgg.), *Masculinity and Western Musical Practice*, Farnham 2009.

[75] Ebd., S. 11.

[76] Vgl. Raewyn Connell, *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten* (= Geschlecht & Gesellschaft 8), 3. Auflage, Wiesbaden 2006; George L. Mosse, *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*, Frankfurt am Main 1997.

[77] Marcia Citron, „Gendered Reception of Brahms. Masculinity, Nationalism und Musical Politics", in: *Masculinity and Western Musical Practice*, S. 141–159 (dt. „Männlichkeit, Nationalismus und musikpolitische Diskurse. Die Bedeutung von Gender in der Brahmsrezeption", in: *History – herstory. Alternative*

seits von seinen Befürwortern (Hanslick) als ›männlich‹, andererseits von seinen Kritikern (Wolf, Nietzsche) als ›weiblich‹ oder ›impotent‹ markierte, in einem engen Zusammenhang mit der national-kulturellen Identität der Deutschen während der ersten Jahrzehnte des Deutschen Reichs steht.

Diese Studien markieren ein breites Forschungsfeld über Geschlecht und Nation im deutschen Musikdiskurs, das immer noch einer grundlegenden wissenschaftlichen Aufarbeitung harrt. Wie Rebecca Grotjahn mit Blick auf dieses Forschungsdesiderat formuliert, gilt es „in diesem Schutt der Geschichte […] zu graben, will man die deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts verstehen – und mit ihr die historischen Konstruktionen deutscher Männlichkeiten und Weiblichkeiten“.[78]

Gerade die Rezeption des kompositorischen Werks Franz Schrekers steht paradigmatisch für einen Musikdiskurs in den ersten Dezennien des 20. Jahrhunderts, innerhalb welchem das ›Deutsche‹ in der Musik im Zeichen von diskursiven Geschlechterkonstruktionen verhandelt wurde. Diese Rezeptionsgeschichte zeigt, wie sehr auf dem Gebiet der Musik die national-kulturelle Identität von diversen Vorstellungen über ›Männlichkeit‹ und ›Weiblichkeit‹ bestimmt wurde. Damit bietet sie ein exponiertes und noch kaum untersuchtes Forschungsfeld für den engen Zusammenhang zwischen Nationen-, Geschlechter und Musikdiskurs im frühen 20. Jahrhundert. Zum einen liegt in ihr ein Schlüssel zum Verständnis für die kulturelle Konstruktion historischer Geschlechter- und Wissensordnungen im 19. sowie 20. Jahrhundert. Anderseits gibt sie eine grundlegende Antwort auf die Fragen nach jenen Exklusionsmechanismen, die den einst erfolgreichsten Komponisten deutscher Sprache der Weimarer Jahre aus jenem andro- und germanozentrisch geprägten musikhistorischen Kanon der Meisterwerke verdrängten. Die vorliegende Arbeit knüpft an die oben skizzierten postmodernen Identitäts- und Nationalismustheorien über das kollektive Selbst und der Differenzkategorie des Anderen an und geht davon aus, dass die national-kulturelle Identität des ›Deutschen‹ in der Musik auf symbolhafter Ebene über geschlechterspezifische metaphorische Zuschreibungen diskursiv hergestellt wurde.

Musikgeschichten (= Musik – Kultur – Gender 5), hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Katrin Losleben, Köln 2009, S. 352–374.

[78] Grotjahn, „Deutsche Frauen, deutscher Sang“, S. 178.

2.3 Musikalische Metaphorik im (post-)strukturalistischen Kontext

Wer sich aus einem poststrukturalistischen Blickwinkel mit dem spezifischen Phänomen metaphorischer Zuschreibungen im Musikdiskurs auseinandersetzt, wird zunächst mit der generellen Problematik eines komplexen Zusammenhangs zwischen Musik und Sprache im weiten Bereich des Redens über Musik konfrontiert. Beide Ebenen scheinen zunächst, zeichensystemisch gedacht, auf sehr unterschiedliche Weise miteinander verknüpft zu sein und werden aus unterschiedlichen disziplinären Perspektiven sowie Epistemologien zusammengedacht. Wird Musik beispielsweise im Fokus musiksemiotischer Zugänge selbst als eine Art Sprache und damit als ein semiotisches Zeichensystem konzeptualisiert[79] – welches gleichfalls implizit als kulturelles Symbolsystem auf außermusikalische Inhalte, Bedeutungen usw. Bezug nimmt –, richten wiederum linguistische Erkenntnisinteressen ihren Fokus auf die lexikologischen, syntagmatischen, grammatikalischen oder auch semantischen Dimensionen einer spezifischen Sprache *über* Musik.

Im Zentrum einer seit Jahrhunderten andauernden, oft kontrovers geführten Debatte über den Konnex Musik und Sprache steht die Frage, ob Musik, dort wo sie nicht dem antiken logoszentrierten Musikbegriff in seiner Einheit von Wort, Ton und Rhythmus folgt, sondern als rein akustisches, begriffsloses Klangereignis definiert wird, überhaupt in eine verstehende Begriffssprache übersetzt werden kann. Das lediglich auditiv Wahrnehmbare, das Adorno einmal als „bloße Sukzession sinnlicher Reize“ benannte,[80] scheint sich primär einer Verbalisierung und damit dem Medium der Wortsprache zu entziehen, muss andererseits aber zwangsläufig über die Sprache auf eine Ebene des gegenständlichen, begrifflichen Denkens überführt werden, will Musik in ihrer noch so wortlosen Materialität verstanden werden. An diese Paradoxie der Musik sind weitere Überlegungen geknüpft, inwiefern eine Begriffssprache die formalen Strukturen einer Komposition objektiv in ei-

---

[79] Neben der historisch-ästhetischen Musikauffassung, dass Musik selbst Sprache im Sinne einer „Tonsprache“ sei, sind anknüpfend an dem linguistischen Strukturalismus innerhalb der musikwissenschaftlichen Theoriebildung in der Mitte des 20. Jahrhunderts die ersten Ansätze zu einer expliziten Musiksemiotik entstanden, die in der Folge als heterogener, ideologisch sehr umstrittener Wissenschaftsdiskurs auf ganz unterschiedliche semiotische Schulen zurückgreift. Inwiefern Töne und Klänge selbst als Zeichen aufzufassen sind, darüber wird bis heute genauso kontrovers diskutiert wie über die Frage nach der Bedeutung bzw. der Referentialität oder Non-Referentilität von Musik. Vor allem die Arbeiten von Jean-Jacques Nattiez, Eero Tarasti und Vladimir Karbusicky haben zur Etablierung eines musiksemiotischen Paradigmas in der Musikforschung beigetragen (vgl. Christian Kaden, Art. „Zeichen“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Sachteil*, Bd. 9, 2. Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 1998, Sp. 2149–2220).

ner angemessenen Terminologie beschreiben, andererseits ihren semantischen Inhalt – sofern ein solcher vorausgesetzt wird – bedeutungsstiftend verbalisieren kann. Unweigerlich offenbart sich hierin das kaum zu trennende Doppelmoment des Denotativen sowie des Konnotativen einer musikbezogenen Sprache. In welcher Form auch immer über Musik gesprochen wird, aus dem labilen, begriffssprachlich kaum einzuholenden nonverbalen Zustand der Musik heraus resultiert ein regelrechtes „Dilemma des Redens über Musik“,[81] wie es Gernot Gruber im Umfeld der seit den 1990er Jahren geführten musikwissenschaftlichen Diskussion über neue Zugänge zu einer musikalischen Hermeneutik im 20. Jahrhundert angedeutet hat.

Eine Untersuchung jeglicher Formen musikbezogener Sprache setzt voraus, dass das Reden über Musik einem Vermittlungsprozess dient, sowohl in der musikalischen Struktur- und Formanalyse innerhalb eines musikwissenschaftlichen Fachdiskurses als auch in der feuilletonistischen Musikkritik in Tageszeitungen oder Zeitschriften, ebenso wie in der musikpädagogischen Vermittlung in Schulen, Opern- oder Konzerthäusern. Damit verschiebt sich auch der Fokus von der Frage, ob es für Musik eine Begriffssprache gibt auf eine sprachimmanente Ebene, nämlich wie über Musik in unterschiedlichen Kontexten geredet und gesprochen wird, wie das Uneigentliche des Klangs über die Wortsprache eingeholt wird, und ob dieses Uneigentliche der Musik nicht wiederum durch das Uneigentliche einer übertragenen, metaphorischen Rede „zur Sprache“ gebracht werden kann. Diese Fragen zielen schließlich auf die grundlegende Bedeutung des Metaphorischen im Reden über Musik. Dass spätestens seit dem frühen 19. Jahrhundert im gesamten deutschen Musikschrifttum musikalische Empfindungen wahrnehmungspsychologisch mit bildhafter Sprache beschrieben werden, verdeutlicht umso mehr die komplexe Funktionalität eines metaphorischen Sprechens über Musik.

Für eine Analyse von Metaphern in den hier zur Untersuchung stehenden Musikkritiken über Schrekers Werk bildet das Phänomen der musikbezogenen Metaphernsprache den zentralen Ausgangspunkt einer Reflexion über das Metaphorische und – damit verbunden aus einer poststrukturalistischen Perspektive – über das Diskursive, welches als diskurssemantisches Wissen hinter den Metaphern verborgen ist und selbst neue Diskurse hervor-

---

[80] Theodor W. Adorno, „Fragment über Musik und Sprache“ (1956), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1978, S. 251–256, hier S. 254.

bringt. Im folgenden Kapitel wird daher die Bedeutung einer metaphorisierenden Musikkritik in der deutschen Musikpublizistik erörtert sowie daran anschließend ein diskurstheoretisch orientiertes Verständnis von musikalischer Metaphorik konzeptionalisiert.

2.3.1 Metaphorisierende Verbalisierung von Musik

Metaphorik, so die weitreichende epistemologische Einsicht moderner Metapherntheorien, gehört im Allgemeinen zum konstitutiven Anker menschlicher Denk-, Erkenntnis- sowie Kommunikationsprozesse. Hatte die strukturale Linguistik des frühen 20. Jahrhunderts die Metapher zum „allgegenwärtigen Prinzip der Sprache“[82] überhaupt erhoben, stellen insbesondere die seit den 1980er Jahren dominierenden kognitiven Ansätze von George Lakoff / Mark Johnson die sprachliche Dimension der Metapher in den Hintergrund und heben die grundlegende Metaphorizität des menschlichen Denkens wie Handelns hervor. In ihrer kognitiven Metapherntheorie, dargelegt in ihrem international breit rezipierten Buch *Metaphors We Live By* (1980), verlagern sie die Bedeutung von Metaphern von der rein sprachlichen Ebene in den Bereich der Kognition. Sie gehen von der Einsicht aus, dass „die Metapher unser Alltagsleben durchdringt, und zwar nicht nur unsere Sprache, sondern auch unser Denken und Handelnd. Unser alltägliches Konzeptsystem, nach dem wir sowohl denken als auch handeln, ist im Kern und grundsätzlich metaphorisch.“[83]
Genau diese kognitive Funktion der Metapher spielt auch im Bereich des Sprechens über Musik eine bedeutende Rolle. Metaphorik – und das gilt für alle Bereiche des Redens über Musik – bietet mit ihrem heuristischen Potential einen ganz pragmatischen, kreativen Zugang zur Musik, genau genommen zu einem Verständnis von Musik als reinem Klangereignis. In der Musikkommunikation füllt die Metapher als eine Form des bildlichen, uneigentlichen Sprechens eine entscheidende Leerstelle im ästhetischen Verständigungshorizont von Musik, da sie etwas „zur Sprache“ bringt und andererseits zugleich Bedeu-

---

[81] Gernot Gruber, „Gedanken zum Reden über Musik“, in: *Kunst verstehen, Musik verstehen. Ein interdisziplinäres Symposion München 1992* (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik 3), hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber 1993, S. 261–273, hier S. 273.
[82] Ivor Armstrong Richards, *Die Metapher* (1936), in: *Theorie der Metapher*, 2. ergänzte Auflage, hrsg. von Anselm Haverkamp, Darmstadt 1996, S. 31–54, hier S. 33.

tung stiftet, was gemeinhin als unsagbar gilt. Metaphorisches Sprechen über Musik verweist generell auf die komplexe Doppelfunktion der Sprache. Zunächst tragen Metaphern dem Umstand Rechnung, dass sich Musik, konkret verstanden als rein begriffs- und bedeutungsloses physikalisches Klangereignis, kaum in sprachliche Kategorien übersetzen lässt. Musikbezogene Sprachmetaphern überführen den nonverbalen „Inhalt" von Musik in eine verbale, bildlich-assoziative Begrifflichkeit, welcher allerdings auf einer zweiten Ebene zugleich eine außermusikalische, zugleich höchst subjektive und soziokulturell konstruierte Bedeutung eingeschrieben ist. Hierbei können in dem jeweiligen Bild der Metapher akustische Klangeindrücke durch synästhetische Assoziationen mit außermusikalischen Vorstellungen unterschiedlichster psychosemantischer Wahrnehmungen (visuell, taktil, thermisch, olfaktorisch), aber auch aus anderen, vollkommen fremden semantischen Bereichen verbunden werden. Durch die Metapher werden so zwei Bereiche in einer bildlichen Vorstellung miteinander verschränkt.

Damit haben Sprachmetaphern in der Musikkommunikation eine grundlegende, höchst kognitive und konnotative Funktion, indem sie als verbale Etikettierungen nicht nur abbilden, sondern einem akustischen Ereignis über die Sprache Bedeutung zuschreiben. Erst durch dieses Metaphorisieren verwandelt sich über die Sprache das ursprünglich Unsagbare des Akustischen in begriffliche Bilder, Vorstellungen und Bedeutungen. Allerdings sind diese Metaphern in der Rezeption der musikalischen Moderne, wie an den Musikkritiken über Schreker in dieser Arbeit zu zeigen sein wird, mit einem spezifischen diskurssemantischen Wissen aufgeladen: Sie sind als bedeutungsstiftende Tropen Bestandteil von verschiedenen Diskursen im 19. sowie frühen 20. Jahrhundert und sie bringen selbst einen musikhistorischen Diskurse über das ›Deutsche‹ in der Musik hervor.

[83] George Lakoff / Mark Johnson, *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*, aus dem Amerikanischen übersetzt von Astrid Hildenbrand, 4. Auflage, Heidelberg 2004, S. 11.

2.3.2 Die diskursive Funktion metaphorisierender Musikkritik in der Schreker-Rezeption

Musikhistorische sowie linguistische Untersuchungen haben nachgewiesen, wie stark eine musikbezogene Sprache speziell auf dem Gebiet der Musikkritik (Kompositions-, Aufführungs- und Virtuosenkritik) im frühen 19. Jahrhundert,[84] aber auch im 20. Jahrhundert[85] auf Metaphorisierungen beruht.[86] Generell ist für die Musikkritik, seit den Anfängen des Musikfeuilletons um 1800 bis in die Gegenwart hinein, ein oft undurchschaubarer und epidemischer Metapherngebrauch kennzeichnend. Gerade die Sprache der Musikkritik erweist sich mit ihrem starken Gebrauch von Metaphern als besonders problembehaftet, da, wie Carl Dahlhaus noch 1970 im Zusammenhang mit den Kriterien logischer Urteilsbildung formulierte, „die Sprache, in der ästhetische Urteile formuliert werden, […] nicht selten vage und verworren" sei.[87] Sprache tendiere umstandslos zum terminologischen Chaos einer ungenauen, paraphrasierenden Metaphernsprache. Warum sich allerdings überhaupt ein so ausufernder Metapherngebrauch in der Musikkritik seit der Romantik durchsetzen konnte, hatte noch andere, geschichtsphilosophische Gründe. Denn die Metaphernsprache war um 1800 eng mit der Poesie verbunden, weshalb die romantische Musikkritik im Sinne des poetologischen Kritikbegriffs der damaligen Zeit, sehr stark in den Bereich der Sprachphilosophie verweist.

Die Untersuchung der Metaphorik in der romantischen Musikkritik von Heike Stumpf, welche die metaphorischen Elemente poetisierender Musikbeschreibung vor dem Hintergrund der romantischen Kunstästhetik um 1800 und deren Vorstellungen von Musik als

---

[84] Vgl. John Neubauer / Chris Engeler, „The metaphors of music criticism in the romantic era", in: *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen Methodik und Analyse. Eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag* (= Buchreihe zu den Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 10), hrsg. von Walter Bernhart, Tübingen 1994, S. 75–86; Heike Stumpf, *‚... wollet mir jetzt durch die phantastisch verschlungenen Kreuzgänge folgen!' Metaphorisches Sprechen in der Musikkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (= Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 2), Frankfurt am Main 1996.

[85] Vgl. Gabriele Böheim, *Zur Sprache der Musikkritiken. Ausdrucksmöglichkeiten der Bewertung und/oder Beschreibung* (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 33), Innsbruck 1987; Christiane Thim-Mabrey, *Grenzen der Sprache – Möglichkeiten der Sprache. Untersuchungen zur Textsorte Musikkritik* (= Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft. Reihe B, Untersuchungen 79), Frankfurt am Main 2001.

[86] Welchen Stellenwert Metaphern auch im engeren Umfeld der musikwissenschaftlichen Fachsprache in Werkkritiken und Werkanalysen haben, hat Thomas Störel aus linguistischer Perspektive nachgewiesen (vgl. Thomas Störel, *Metaphorik im Fach. Bildfelder in der musikwissenschaftlichen Kommunikation* (= Forum für Fachsprachen-Forschung 30), Tübingen 1997).

Ausdruck der Empfindungen und Gefühle analysiert hat,[88] kommt zu einer weiteren wichtigen Erkenntnis: Auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, nach der eigentlichen romantischen Hochphase, hatte sich die metaphorisierende Musikkritik weiter fortgesetzt, sogar mit der Tendenz zu einer immer größer werdenden Entfernung vom eigentlichen musikalischen Gegenstand.[89]

Verfolgt man den weiteren historischen Entwicklungsprozess der metaphorisierenden Musikkritik bis zur Schreker-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert, lässt sich eine regelrechte Konjunktur der Metaphernsprache zu einem unwillkürlichen, verzerrenden „Metaphernwust“[90] beobachten, den Dahlhaus als wesentliche Ursache für das generelle Dilemma der Musikkritik im 20. Jahrhundert verantwortlich machte. Um 1900 schien das Verhältnis zwischen musikalischem Ausdrucksgehalt einer Komposition und semantischem Konnotat der ihn verbalisierenden Metaphorik, damit also zwischen Musik und Sprache, immer undurchschaubarer zu werden, je willkürlicher und unbestimmter Metaphern auf die Musik projiziert wurden. Die poetisierende Paraphrase, wie sie für die Musikkritik in Anknüpfung an die frühromantische Kunstästhetik zu Beginn des 19. Jahrhundert kennzeichnend war und damit durchaus auch ästhetisch legitim erschien, wich in der Moderne einer immer stärker metaphorisierenden Darstellungsweise der zeitgenössischen Kunst sowie Musik mit dem Rekurs auf immer weiter entfernte semantische Bereiche.

In den Aufführungs- und Kompositionskritiken über Franz Schreker sind es vor allem Farb- und Lichtanalogien der Klangfarbenmetaphorik, thermische Assoziationen wie „schwül“ oder taktile wie „molluskenhaft“, „weich“, aber auch andere assoziative Übertragungen aus weit entfernten semantischen Bereichen der Pathologie und Sexualität. Wie in dieser Arbeit zu zeigen sein wird, waren mit diesen Metaphern in der Schreker-Rezeption geschlechterspezifische Vorstellungen über das ›Männliche‹ und ›Weibliche‹ sowie Imaginationen über das ›Gesunde‹ und ›Kranke‹ in der Musik verbunden, über welche das ›deut-

---

[87] Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil* (1970), in: ders., *Gesammelte Schriften in zehn Bänden*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2001, S. 11–76, hier S. 32.

[88] Heike Stumpf, *‚… wollet mir jetzt durch die phantastisch verschlungenen Kreuzgänge folgen!‘ Metaphorisches Sprechen in der Musikkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (= Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 2), Frankfurt am Main 1996.Stumpf analysiert in ihrem Untersuchungskorpus von Musikkritiken zwischen 1800 – 1850 für die Romantik typisierte Metaphern aus unterschiedlichsten Bildbereichen: Raum / Zeit, Architektur, Wasser, Licht, Feuer, Biologie (Pflanzen / Tiere), menschliche Personifizierungen.

[89] Ebd., S. 10.

[90] Carl Dahlhaus, „Probleme der Kompositionskritik“ (1971), in: ders., *Gesammelte Schriften in zehn Bänden*, Bd. 8, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2005, S. 244–252, hier S. 247.

sche Wesen‹ definiert wurde. Dass die zahlreichen Musikkritiken und auch musikhistorischen Darstellungen über Schreker während der Zeit der Weimarer Republik von einer besonders ausufernden Metaphernsprache dominiert sind, hängt mit zwei wesentlichen Funktionsaspekten der Metaphorik zusammen.

Einerseits verweisen die Metaphern auf die bereits angesprochene kognitive Funktion. In einer Zeit, die vor allem dem Aufbruch in die musikalische Moderne verpflichtet war, schienen metaphorische Paraphrasen in Musikkritiken ein ganz pragmatisches Mittel zu sein, die heterogenen, kompositorischen Diversifizierungsprozesse der neueren Musik im 20. Jahrhundert sinnstiftend deuten zu können. Als Reflex auf die moderne Klangsprache eines Gustav Mahler, Arnold Schönberg oder Franz Schreker nutzte die Mehrheit der Musikkritiker in den neuen Massenmedien das kognitive Potenzial bildhafter Musikkommunikation. Die Kritik sah sich seit der Uraufführung von Schrekers *Fernen Klang* 1912 plötzlich bisher nie gehörten „sonderlichen Klangfarben", „seltsamen Orchesterfarben" und „merkwürdigen Harmonien" gegenübergestellt. Ein Werk, welches aufgrund seiner technischen Komplexität schwer verständlich war. Zusätzlich dürfte gerade diese große Verunsicherung bei den zeitgenössischen Autoren eine Ursache für die stark metaphorisierende Musikbeschreibung gewesen sein.[91]

Dabei zeigt sich kein gradueller Unterschied zwischen der feuilletonistischen Musikkritik in der Tagespresse und der traditionell eher technisch-handwerklich orientierten Kompositionskritik in den musikalischen Fachzeitschriften. In beiden Bereichen ist für die Schreker-Rezeption eine besondere Tendenz zu jenem von Dahlhaus so benannten, verzerrenden „Metaphernwust" festzustellen. Erst im Rahmen einer musikanalytisch ausgerichteten musikwissenschaftlichen Schreker-Forschung in den 1970er Jahren, maßgeblich initialisiert durch Gösta Neuwirths wichtige Studie über die Harmonik in Schrekers *Fernen Klang*,[92] vollzog sich ein Paradigmenwechsel im Sinne einer radikalen Entmetaphorisierung in der Musikbeschreibung, weg von einer rein paraphrasierenden Metaphernsprache hin zu einer sachlich kompositionstechnischen, auf musiktheoretische Kategorien basierenden Analyse-

---

[91] Lediglich zwei von dem Wiener Musikwissenschaftler Richard Specht zu Schrekers Lebzeiten publizierte musikalische Werkanalysen über die *Gezeichneten* (1918) und den *Schatzgräber* (1920) versuchten, Schrekers Musik, fernab metaphorischer Beschreibungen, mit der damals gebräuchlichen musiktheoretischen Terminologie auf einer rein kompositionstechnischen, strukturanalytischen Ebene zu deuten (vgl. [Richard Specht], *„Die Gezeichneten". Einführung in den Inhalt und die Thematik*, Wien 1918; Richard Specht, *„Der Schatzgräber". Einführung in die Musik. Thematische Analyse*, Wien 1918).

[92] Gösta Neuwirth, *Die Harmonik in der Oper ‚Der ferne Klang' von Franz Schreker* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 27), Regensburg 1972.

sprache. Ist letztere dem eigentlichen musikwissenschaftlichen Fachdiskurs der musikalischen Strukturanalyse und damit einer spezifischen Fachsprachenterminologie für die Musik des 19. / 20. Jahrhunderts verpflichtet, bleibt allerdings die musikbezogene Metaphernsprache für die sprachliche Beschreibung von Musik bis heute ein charakteristisches Kennzeichen in der feuilletonistischen Musikkritik in Tageszeitungen oder Zeitschriften.[93]

Andererseits stellt sich neben der kognitiven Funktion der Metapher die Frage nach der eigentlichen Referentialität von metaphorischen Paraphrasen in der Schreker-Rezeption. Auf welche außermusikalische Referenz beziehen sich musikalische Metaphern, sind sie lexikalisiert oder historisch festgeschrieben? Sagen solche Metaphern überhaupt etwas über den Komponisten und dessen Werke aus? Gerade die Rezeption der Kompositionen Franz Schrekers zeigt exemplarisch, dass die ihnen zugeschriebenen metaphorischen Assoziationen kaum einen Referenzwert besitzen, vor allem je stärker sie auf außermusikalische Bereiche verweisen. Bei Schreker sind es so bedeutungsstarke metaphorische Vorstellungen aus den Bereichen zeitgenössischer Geschlechterdiskurse, des Sexuellen, des Pathologischen (Krankheit / Degeneration), später auch aus dem reichhaltigen Bilderrepertoire des Antisemitismus, welche für die Konstruktion des ›Deutschen‹ in der Musik assoziativ auf Schrekers Kompositionen übertragen wurden und kaum etwas mit der Musik selbst zu tun haben. Analogien zwischen Metaphorik und musikalischem Klangmaterial erweisen sich hier als außerordentlich labile Konstruktionen einer musikalischen ›Wahrheit‹, zumal metaphorische Zuschreibungen in den Aufführungskritiken über Schreker keineswegs einer kollektiven Vorstellung folgen, sondern außerordentlich heterogen, widersprüchlich und arbiträr sind.

Insbesondere diese Willkürlichkeit metaphorischer Paraphrasierungen verweist auf eine andere Dimension der Metaphorik, nämlich auf ihre diskursive Funktion. Metaphern sind stets in Diskursen determiniert und keinesfalls essentialistische, historisch fixierte Signifikanten, die der Musik nur einen ›einzig wahren‹ Bedeutungsinhalt zuschreiben. Aus einer bisher vernachlässigten, poststrukturalistisch-kultursemiotischen Perspektive auf Musikkritiken des 19. und 20. Jahrhunderts können Metaphern im Musikdiskurs als konnotatives Zeichensystem interpretiert werden. Diskurstheoretische Ansätze der Postmoderne verlagern das Erkenntnisinteresse von Sprache im Allgemeinen und damit auch das metaphori-

[93] Vgl. zu diesem Aspekt musikbezogener Metaphernsprache in der Musikkritik die linguistischen Untersuchungen von Böheim (1987) sowie Thim-Mabrey (2001).

sche Sprechen im Speziellen in den Bereich des Diskursiven. Einen solchen poststrukturalistischen, diskurstheoretischen Ansatz verfolgt diese Arbeit. Die bisherigen monographischen Untersuchungen zum metaphorischen Sprechen über Musik in der Musikkritik (vgl. Stumpf, Böheim, Thim-Mabrey) und in musikwissenschaftlichen Fachtexten (vgl. Störel) haben ausschließlich sprachwissenschaftliche Fragestellungen auf metapherntheoretischer Ebene mittels textlinguistischer Analyseverfahren fokussiert. Forschungen, welche das Phänomen verbaler Metaphorisierungen von Musik auf der Ebene poststrukturalistischer Ansätze mit dem Verfahren Diskursanalyse interpretieren, liegen bislang nicht vor.

2.3.3 Diskurstheoretisch orientiertes Metaphernkonzept

Die Grundlagen der kognitiven metapherntheoretischen Ansätze nach George Lakoff / Mark Johnson machen ihre konstruktivistische und wirklichkeitskonstituierende Auffassung von der Funktionsweise metaphorischen Sprechens und Denkens anschlussfähig für erweiterte Metaphernkonzepte, welche sich, gerade im Rahmen diskursanalytischer Verfahren, an den Paradigmen poststrukturalistischer Diskurstheorien orientieren. Zwischen beiden Zugängen bestehen große epistemologische Schnittstellen. Sowohl die modernen Metapherntheorie als auch die poststrukturalistische Theoriebildung (siehe dazu nachfolgendes Kapitel 3) gehen in erster Linie von der konstruktivistischen Grundannahme aus, dass eine begriffliche Bedeutung für die Dinge unserer Welt nicht per se gegeben ist, sondern erst über Sprache, Text sowie Textualität durch die Interaktion der handelnden Subjekte in einem soziokulturellen Prozess hervorgebracht wird und damit zugleich eine soziale Wirklichkeit konstruiert wird.

Indem Metaphern über Sprache und Text eine soziale Wirklichkeit produzieren, avancieren sie zugleich zu einem „diskursiven Phänomen“, da der Diskurs wiederum als Ort von Aussagen gilt und somit als Ort der Wirklichkeitskonstruktion interpretiert wird. Aus dieser Perspektive lassen sich auch die Grundannahmen der poststrukturalistischen Diskurstheorie sowie der modernen interaktionistischen metapherntheoretischen Konzepte aufeinander beziehen und zu einem diskursiven Metaphernansatz für die Interpretation von Metaphern im Rahmen von Diskursanalysen ausformulieren. Den Kern eines diskurstheoretisch orientierten Ansatzes, dass nämlich Metaphern grundsätzlich als diskursive Phänomene aufzufassen sind, definierte erstmals der Politologe Rainer Hülsse in seiner Untersuchung zu

Metaphern im politischen Diskurs zur EU-Erweiterung in den 1990er Jahren folgendermaßen:

> Weder sind sie [die Metaphern, K. B.] bloßer Reflex der Kognition (wie im kognitiven Metaphernansatz), noch sind sie ein rein sprachliches Phänomen in dem Sinne, dass jeder Sprecher frei darüber entscheiden könnte, welche Metapher er wann verwendet (wie im rhetorischen Metaphernansatz). Vielmehr sind Metaphern feste Bestandteile von Diskursen; jeder erdenkliche Diskurs zeichnet sich durch eine spezifische Metaphorik aus, also durch eine bestimmte Kombination von Metaphern und eine spezifische Art und Weise des Gebrauchs dieser Metapher.[94]

Ein solches Metaphernkonzept eignet sich für die Untersuchung jeglicher Formen von textuellen Diskursen, richtet es doch seinen Fokus auf die spezifische Rolle, die Metaphern bei der Herstellung sozialer Wirklichkeit spielen. Die vorliegende Arbeit knüpft mit ihrer Fragestellung zur Rezeption der musikalischen Moderne am Beispiel Franz Schreker an ein solches diskurstheoretisch orientiertes Verständnis von Metaphorik an. Mit diesem Konzept kann in den zahlreichen Musikkritiken die Konstruktion einer nationalen Identität der Deutschen über die metaphorischen Bedeutungszuschreibungen aufgezeigt werden. Die äußerst heterogenen metaphorischen Sprachbilder über Schreker und sein kompositorisches Werk werden daher auch nicht hinsichtlich ihrer linguistischen Eigenschaften oder der kognitiven Qualitäten für die Musikkommunikation untersucht, sondern explizit in ihrer diskursiven Funktion für soziokulturelle Konstruktionsprozesse.

2.3.4 Metapher – Diskurs – Nationale Identität

Auf dieser erkenntnistheoretischen Basis lassen sich Metaphern in der Musikkritik des frühen 20. Jahrhunderts als identitätsstiftende Semantiken des Nationalen analysieren. Was Albrecht Riethmüller im Zusammenhang mit der Frage, was überhaupt ›deutsch‹ in der Musik sei, als sogenannte „Sprachgitter“ bezeichnete,[95] sind in diesem Zusammenhang Metaphern, die weniger mit Schrekers Musik selbst zu tun haben, sondern einen medialen

[94] Rainer Hülsse, *Metaphern der EU-Erweiterung als Konstruktion europäischer Identität*, Baden-Baden 2003, S. 33.

Diskurs über das ›Deutsche‹ in der Musik produzieren, indem sie die Bedeutung unterschiedlicher semantischer Herkunftsbereiche (Körper, Geschlecht, Sexualität, Krankheit usw.) mit diversen Vorstellungen des ›Deutschen‹ respektive ›Undeutschen‹ verbinden und auf unterschiedliche Zielbereiche (Musik, Libretto, Komponist) übertragen. Jene Metaphorisierungen grenzten Schreker über das Medium der Sprache und damit auf einer symbolischen Ebene als marginalisierte Form eines inneren Anderen der deutschen Nation gegen das spezifisch ›deutsche Wesen‹ ab. Metaphern sind im Rahmen des *othering* ein elementarer Teil diskursiver Praktiken der Exklusion / Inklusion sowie kultureller, hegemonialer Machtdiskurse.[96]

In Anschluss an die postmodernen Nationalismustheorien (siehe Kapitel 2.1), dass die Nation im Sinne einer „imagined community" (Benedict Anderson) diskursiv hervorgebracht wird, werden Metaphern ferner im Rahmen des hier gewählten Metaphernansatzes als ein diskursives System kollektiver Fremd- und Selbstbilder gedeutet. Metaphern repräsentieren in dieser Hinsicht einen historisch und kulturell geprägten Erfahrungshorizont kollektiver Vorstellungen über die eigene nationale Identität, über das, was im Musikdiskurs als das ›Deutsche‹ in der Musik definiert wird. Dies setzt natürlich voraus, dass es im Rahmen diachron verlaufender, historischer Semantisierungsprozesse im 19. / 20. Jahrhundert ein kollektives Wissen über das Spezifische (Mentalitäten, Eigenschaften, Nationalcharaktere usw.) der eigenen Kultur, aber auch über fremde Völker und Nationen gibt. Der Literaturwissenschaftler Jürgen Link spricht im Rahmen seines diskurstheoretischen Konzepts der Kollektivsymbolik von sogenannten Kollektivsymbolen als „Sinn-Bilder, deren kollektive Verankerung sich aus ihrer sozialhistorischen […] Bedeutung ergibt und die in der Regel gleichermaßen metaphorisch wie repräsentativ-synekdochisch verwendet werden können".[97] Erst das System der Kollektivsymbolik, zu dem Link die Gesamtheit der Bildlichkeit einer Kultur (Metaphern, Allegorien, Embleme, Topiken, Vergleiche, Analogien)

---

[95] Albrecht Riethmüller, „Der Deutsche Glauben an musikalische Überlegenheit", in: *Musik in der Moderne. Music and Modernism* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9), hrsg. von Federico Celestini, Gregor Kokorz und Julian Johnson, Wien 2011, S. 17–35, hier S. 26.

[96] Eine weitere epistemologische Implikation des diskurstheoretisch orientierten Metaphernansatzes besteht neben dem konstruktivistischen Paradigma darin, dass Metaphern eine diskursive Machtwirkung entfalten. Anknüpfend an Foucaults genealogischen Diskursbegriff der frühen 1970er Jahre, wonach Diskurse durch bestimmte Macht- und Herrschaftsverhältnisse hervorgebracht werden, spielen Metaphern auch eine grundlegende Rolle bei jeder diskursiven Produktion von Macht (siehe dazu ausführlicher in Kapitel 3.1).

zählt,[98] ist auch die Grundvoraussetzung für die soziale Konstruktion der nationalen Identität im Sinne nationalkultureller Selbstbilder. Insofern sind Metaphern auch ein wesentlicher Bestandteil nationaler Kollektivsymbolik, gerade deshalb, weil „mit dem Vorrat an Kollektivsymbolen, die alle Mitglieder einer Gesellschaft kennen, das Repertoire an Bildern zur Verfügung steht, mit dem wir uns ein Gesamtbild von der gesellschaftlichen Wirklichkeit bzw. der politischen Landschaft der Gesellschaft machen, mit dem wir diese deuten und – insbesondere durch die Medien – gedeutet bekommen“.[99] Dies bedeutet, dass auch im Musikdiskurs über die musikalische Moderne durch den metaphorischen Gebrauch auf stereotype nationale Identitätszuschreibungen zurückgegriffen werden konnte, die kollektiv tradiert waren und im historischen Kontext gebraucht wurden.

Zusammenfassend sei hervorgehoben, dass der diskurstheoretisch orientierte Metaphernansatz in dieser Arbeit einen adäquaten epistemologischen Rahmen bietet, um den engen Zusammenhang zwischen der wirklichkeitskonstituierenden Sprache von Metaphern und den diskursiven Praktiken sozialer Ideologieproduktion in den Musikkritiken zu Franz Schreker untersuchen zu können. Dieser Ansatz verbindet auf methodologischer Ebene eine Metaphernanalyse mit den Grundlagen der Diskursanalyse (siehe folgendes Kapitel 3).

---

[97] Jürgen Link / Ute Gerhard, „Zum Anteil der Kollektivsymbolik an den Nationalstereotypien“, in: *Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität,* hrsg. von Jürgen Link, Stuttgart 1991, S. 16–42, hier S. 18.

[98] Vgl. Jürgen Link, „Diskursanalyse unter besonderer Berücksichtigung von Interdiskurs und Kollektivsymbolik“, in: *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, Bd. 1: Theorien und Methoden, hrsg. von Reiner Keller et al., 3. erw. Auflage, Wiesbaden 2011, S. 433–458, hier S. 439.

[99] Siegfried Jäger, „Diskurs und Wissen. Theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse“, in: *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, Bd. 1: Theorien und Methoden, hrsg. von Reiner Keller et al., 3. erw. Auflage, Wiesbaden 2011, S. 91–124, hier S. 94.

3 Methodendesign: Zur Analyse von musikalischer Metaphorik im diskursanalytischen Verfahren

Diese Arbeit verfolgt einen poststrukturalistischen methodologischen Ansatz, der das linguistisch-semiotische Paradigma der sozialen Wirklichkeitskonstruktion über die metaphorisierende Sprache (siehe vorangegangenes Kapitel 2.3) mit dem Verfahren der Diskursanalyse verschränkt. Erst durch die genaue Analyse metaphorischer Aussagen im epistemologischen Horizont der Diskurstheorie kann gezeigt werden, wie Sprache Bedeutung und damit eine soziale Wirklichkeit nationaler Identitäten im Musikdiskurs produziert. Was wiederum genau unter Diskurs bzw. Diskursanalyse zu verstehen ist, hängt von der spezifischen Forschungsfrage, der Zielsetzung einer diskursanalytischen Untersuchung und den theoretischen Grundannahmen ab. Dies bedeutet zugleich, das eigene Verständnis des Diskursbegriffs, die herangezogenen diskurstheoretischen Ansätze und die methodische Verfahrensweise für das eigene Untersuchungsprogramm genauestens und plausibel darzulegen. Im folgenden Kapitel werden der gewählte diskurstheoretische Zugang dieser Arbeit sowie die methodische Vorgehensweise des diskursanalytischen Verfahrens beschrieben.

3.1 Diskurstheoretischer Zugang

Diskurs, Diskurstheorie, Diskursanalyse – das sind seit mittlerweile rund drei Jahrzehnten, im deutschsprachigen wie angloamerikanischen Forschungskontext, Leitbegriffe und Schlüsselkonzepte eines disziplinübergreifenden, multiperspektivischen Paradigmas der Diskursforschung, deren heterogene, oft widersprüchliche Ansätze ein Höchstmaß an elaborierter Komplexität und Ausdifferenzierung erreicht haben. Kein anderes theoretisch-methodisches Forschungskonzept kann wohl für sich in Anspruch nehmen, aus unterschiedlichen Traditionen heraus so quer, im Sinne eines radikalen Querschnittskonzepts über alle fachlichen Grenzen hinaus, durch nahezu alle Disziplinen der Sozial-, Geistes-, Kultur- und auch Naturwissenschaften zu verlaufen. Wer sich heute, aus welcher disziplinären Perspektive auch immer, den eigenen spezifischen Fragestellungen mit einem diskursanalytischen Verfahren nähern will, was gut begründet sein will, sieht sich einem kaum mehr einzuholenden Bündel von mehr oder weniger ausgereiften Diskurstheorien sowie den dazugehörigen Analysemethoden in einer Vielzahl an Publikationen gegenüber.

Berufen sich die meisten dieser modernen diskursanalytischen Konzepte auf die Schriften Michel Foucaults, nehmen andere theoretisch Bezug auf das soziologische Denken Pierre Bourdieus, die postmarxistischen Theorien von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, Louis Althusser und Antonio Gramsci oder auf die wissenssoziologischen Theorien von Peter Berger und Thomas Luckmann. So unterschiedlich die diskurstheoretischen Ansätze auch aus der jeweiligen disziplinären Theorietradition heraus formuliert wurden, so verschieden sind bereits die Definitionen, was überhaupt unter Diskurs und dessen Analyse genau verstanden wird. Sind Diskurse – in Anlehnung an das frz. *discourse* oder engl. *discours* – Reden, Debatten, Gespräche, Konversationen, Darlegungen? Oder sind es Handlungen, soziale Praxen, Regeln, Normen, performative Akte? Oder sind Diskurse Konglomerate in materialisierter Form wie Texte, Bilder, Musik, audiovisuelle Medien, Architektur, Mode usw.? Oder sind Diskurse, wie Michel Foucault in seiner *Archäologie des Wissens* formuliert, „eine Menge von Aussagen", die „zu selben diskursiven Formation gehören"?[100] Darüber herrscht bis heute in der Diskursforschung kein einheitlicher Konsens. Vielmehr geht jedes diskursanalytisches Konzept von einer ganz individuellen, theoriegeleiteten Definition aus.

Für die Wahl des geeigneten Analyseverfahrens bzw. für eine überzeugende Synthese verschiedener diskurstheoretischer Konzepte stellt sich die entscheidende Herausforderung, dass es einen „Königsweg" der Diskursanalyse, wie es Siegfried Jäger als auch Reiner Keller formuliert haben, definitiv nicht gibt.[101] Diskursanalytikerinnen und Diskursanalytiker sehen sich gezwungen, für die individuelle Forschungsfrage aus einem umfangreichen, mehr oder weniger ausdifferenzierten Methodenkanon eine eigene Methodologie für die Durchführung von Diskursanalysen zu entwickeln. Die Gefahr besteht hierbei nicht selten in einem unzureichenden, beliebigen Amalgam theoretischer und methodologischer Versatzstücke unterschiedlicher Diskurstheorien. Die Beliebigkeit, mit der beispielsweise Foucaults Schriften zuweilen für das eigene diskurstheoretische Denken und die Operationalisierung von Diskursanalysen selektiv rezipiert wurden, hat dem gesamten Forschungsprojekt der Diskursforschung oft einen zweifelhaften Ruf eingebracht. Diese Forderung

---

[100] Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1973, S. 170.

[101] Siegfried Jäger, „Einen Königsweg gibt es nicht. Bemerkungen zur Durchführung von Diskursanalyse", in: *Das Wuchern der Diskurse*. *Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults*, hrsg. von Hannelore Bublitz, Frankfurt am Main 1999, S. 136–147; Reiner Keller, „Wissenssoziologische Diskursanalyse", in: *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, Bd. 1: Theorien und Methoden, hrsg. von Reiner Keller et al., 3. erw. Auflage, Wiesbaden 2011, S. 125–158, hier S. 148.

wird von vielen aufgrund der hybriden, stark diversifizierten Theorielandschaft innerhalb der Diskursforschung als eine geradezu notwendige Herangehensweise angesehen.
Statt einem theoretisch-methodischen Dogmatismus verschränkt auch diese Arbeit unterschiedliche diskurstheoretische Zugänge. Konkret basiert das hier gewählte Untersuchungsprogramm auf den Ansätzen der Kritischen Diskursanalyse nach Siegfried Jäger[102] und der Historischen Diskursanalyse nach Achim Landwehr[103] und Hannelore Bublitz[104].

3.1.1 Diskursbegriff / Bestimmung des Diskurses

Den Ausgangspunkt dieser Arbeit bildet die Frage, wie Franz Schreker in der Rezeption seiner Werke als ein Anderer, als innerer Feind der deutschen Nation zum ›Deutschen‹ in der Musik abgegrenzt wurde. Diese Perspektive zielt auf einen ganz konkreten, definierten Diskursgegenstand. Es geht um die Frage der sozialen Wirklichkeitskonstruktion des ›deutschen Wesens‹ auf dem Gebiet der Musik in den Texten zeitgenössischer Printmedien zu Beginn des 20. Jahrhunderts, womit zugleich der Rahmen eines medialen musikalischen Diskurses benannt ist, der wiederum mit weiteren Diskursen über Nation, Volk, ›Rasse‹, aber auch über Geschlecht, Krankheit oder Sexualität verschränkt ist. Anknüpfend an Foucaults mehrdimensionalen Diskursbegriff, wonach die Sprache erst Wissen und Wahrheit herstellt und kontinuierlich reproduziert, wird in dieser Arbeit der Diskurs als ein Gesamtset von Aussagen in sprachlicher Form (geschriebene Worte, Sätze, Texte)[105] verstanden, welche in historischen, gesellschaftspolitischen sowie institutionellen Kontexten zu

---

[102] Vgl. Siegfried Jäger, *Kritische Diskursanalyse eine Einführung* (= DISS-Studien), 2. Auflage, Duisburg 1999.

[103] Vgl. Achim Landwehr, *Historische Diskursanalyse* (= Historische Einführungen 4), 2. Auflage, Frankfurt am Main 2009.

[104] Vgl. Hannelore Bublitz, „Differenz und Integration. Zur diskursanalytischen Rekonstruktion der Regelstrukturen sozialer Wirklichkeit“, in: *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, Bd. 1, hrsg. von Reiner Keller et al., 3. erw. Auflage, Wiesbaden 2011, S. 245–282; dies., „Diskursanalyse als Gesellschafts-‚Theorie‘. »Diagnostik« historischer Praktiken am Beispiel der ‚Kulturkrisen‘-Semantik und der Geschlechterordnung um die Jahrhundertwende“, in: *Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults*, hrsg. von Hannelore Bublitz et al., Frankfurt am Main, S. 22–48.

[105] Foucault selbst hat den Begriff der Aussage (énoncé) ziemlich abstrakt ausgelegt. In der *Archäologie* wird er einerseits in Abgrenzung zu Linguistik als „eine Fülle von Ereignissen im Raum des Diskurses im allgemeinen“ definiert (S. 41), andererseits wiederum stark zeichentheoretisch als eine Ordnung „irgendeiner Folge von Zeichen, von Figuren, von Graphismen oder Spuren“. Dazu zählt Foucault auch beispielsweise Rechnungsbücher oder Handelsbilanzen (vgl. Foucault, *Archäologie des Wissens*, S. 120–123).

einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort, unter ganz bestimmten gesellschaftlichen Regeln ihrer Produktion zu einem spezifischen Themenfeld hervorgebracht wurden.

Der *Musikdiskurs* oder *musikalische Diskurs* – beide Bergriffe werden in der vorliegenden Arbeit synonym verwendet – wird auf in dieser Untersuchung definiert durch eine Menge von materialisierten Aussagen über Franz Schreker, in einem festgelegten Zeitraum zwischen 1912 und 1934, am medialen Ort deutsch-österreichischer Tageszeitungen, Zeitschriften, welche den diskursiven Regeln einer nationalen Konstruktion des ›Deutschen‹ in der Musik unterliegen. Die sozialen Regeln nationaler Identifikationsprozesse, deren Genealogie sich im Horizont geschichtlicher Formationen historisch rekonstruieren lassen, bestimmen das, was über Schreker in der damaligen Zeit gesagt und auch nicht artikuliert wurde. Der Musikdiskurs wird daher im Rahmen einer historischer Diskursanalytik als musik-historisches, soziales Phänomen gedeutet, indem er „einer bestimmten Zeit, einer bestimmten gesellschaftlichen Formation und einer bestimmten Kultur zugeordnet“[106] werden kann. Die Analyse dieses Diskurses zielt darauf ab, im diachronen Zeitverlauf herauszuarbeiten, welche metaphorischen Äußerungen sich zu stabilen Redeweisen im Prozess der nationalen Identitätsbildung in der Musik geformt haben und welchen Veränderungen sie unterliegen. Zugleich ist das thematische Diskursfeld keinesfalls statisch und changiert interdiskursiv zwischen anderen Themenfelder. Was alles zum Diskurs über das ›Deutsche‹ in der Musik gehört, ist nicht eindeutig und endgültig festzulegen, da Diskurse keinen begrenzten Anfang und kein Ende haben, sich gegenseitig durchkreuzen.

Bewusst plädiert der analytische Ansatz dieser für eine Rückbindung an ein logozentriertes Diskursverständnis und damit stärker an ein linguistisches Paradigma, welches den Diskurs in Anlehnung an Foucaults ursprünglich archäologischen Diskursbegriff als eine Formation von sprachlichen Aussagen versteht. Denn letztlich wird der Diskurs, egal wie er auch definiert ist, immer auf die Sprache und den Sprachgebrauch als seine materialistische Entäußerungen in spezifischen medialen Zusammenhängen zurückgeführt und als solcher erst benannt. Keller verweist in diesem Kontext auf die Dimension, dass Texte (Dokumente, Bücher) als „natürliche“ Daten die empirische Grundlage für die Erforschung von Diskur-

---

[106] Achim Landwehr, „Diskursgeschichte als Geschichte des Politischen“, in: *Foucault. Diskursanalyse der Politik. Eine Einführung*, hrsg. von Brigitte Kerchner und Silke Schneider, Wiesbaden 2006, S. 104–122, hier S. 111.

sen bilden und Diskurse deshalb auch erst durch den beobachtenden Zugriff der Wissenschaftler_innen auf diese empirischen Artefakte zum Diskurs werden.[107]
Mein Verständnis von der Diskursivität historischer Konstruktionsprozesse auf dem Gebiet der Musik geht davon aus, dass die nationalkulturelle Identität nicht *durch* die Musik, sondern durch das Sprechen *über* Musik gestiftet wird. Sprache ist hierbei selbst eine soziale Praxis, indem sie eine Wirklichkeit über das ›Deutsche‹ in der Musik sprachlich kommuniziert und konstruiert. Auf dieser Basis eines linguistisch rückgebundenen Diskursverständnisses wird auch der Musikdiskurs im frühen 20. Jahrhundert als ein komplexes Gewebe von thematisch zusammenhängenden und semiotisch manifest werdenden Sprachhandlungen, im Sinne metaphorischer Zuschreibungen über Schrekers Opern betrachtet, die in Form von Aufführungs- und Kompositionskritiken in den damaligen Printmedien zu einer kommunikativen Großeinheit vernetzt sind. Musikkritik, als mediale kommunikative Einheit und soziale, handlungsbezogene Praxis, konstruiert gleichsam eine Wirklichkeit und ›Wahrheit‹ über Schrekers Opernkunst als das Andere, das ›Undeutsche‹ in der Musik. Gleichzeitig ist dieser Musikdiskurs in anderen sozialen Handlungsfeldern (Institutionen, Opernhäusern, staatlichen Ministerien usw.) situiert. Da Diskurse außerdem „als Sprachgebrauch in historisch-institutionell situierten Aussageereignissen“[108] existieren, also an ihre jeweiligen historischen Zusammenhänge der sprachlichen Veräußerung gebunden sind, unterliegt der Musikdiskurs über das ›Deutsche‹ in der Musik ebenfalls kontextabhängigen Brüchen und Veränderungsprozessen in seinem diachronen Zeitverlauf.

3.1.2 Musikdiskurs und kritische Machtanalytik von Identität, Ideologie und Hegemonie

Diese Arbeit nimmt mit der Untersuchung einer nationalkulturellen Identität der Deutschen im Musikdiskurs des frühen 20. Jahrhunderts am Beispiel der Rezeption Franz Schrekers eine Forschungsperspektive ein, welche sich auf die die Ansätze der Kritischen Diskursanalyse (nach Jäger) beruft und mit den diskurstheoretischen Einsichten der Histori-

[107] Keller, „Wissenssoziologische Diskursanalyse“, S. 149.
[108] Reiner Keller, *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen* (= Qualitative Sozialforschung 14), 4. Auflage, Wiesbaden 2011, S. 69.

schen Diskursanalyse (nach Landwehr / Bublitz) verbindet, ohne ausschließlich dem einen oder anderen Ansatz dogmatisch zu folgen.

Als eine Form der Historischen Diskursanalyse versteht sich der Ansatz in dieser Arbeit dahingehend, dass die Analyse von Aufführungs- und Kompositionskritiken zu Schrekers Werken in einem festgelegten Zeitraum zwischen 1912 und 1934 – verbunden mit einem anschließenden Blick auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts – an einem historischen Materialkorpus durchgeführt wird und sich damit eben nicht einem gegenwartsbezogenen Alltagsthema widmet. An exemplarischen Texten der feuilletonistischen Musikkritik in deutsch-österreichischen Printmedien (Tageszeitungen / Musikzeitschriften) untersucht diese Arbeit in einem definierten historischen Zeitraum den medialen Musikdiskurs über die musikalische Moderne hinsichtlich einer soziokulturellen Wirklichkeitskonstruktion nationaler Identität der Deutschen in der Musik durch metaphorische Zuschreibungen des Eigenen / des Fremden. Dieser Musikdiskurs ist das Resultat eines historischen Prozesses und hat damit eine diskursgeschichtliche Dimension.

Eine solche Untersuchung schließt sich explizit den Forschungsinteressen der Historischen Diskursanalyse an, die „nach den Arten und Weisen [fragt], mit denen im historischen Prozess Formen des Wissens, der Wahrheit und der Wirklichkeit hervorgebracht werden“.[109] Ihr Ziel ist es dabei, wie Landwehr schreibt, „den Wahrnehmungskategorien, Bedeutungskonstruktionen und Identitätsstiftungen in ihrer historischen Veränderung auf den Grund zu gehen“.[110] Der diskursanalytische Befund, mit welchen konkreten diskursiven Exklusionsstrategien Schreker von den Massenmedien bzw. historischen Akteuren als der Andere der eigenen Kultur „identifiziert“ und aus einem andro-, germanozentrischen Kanon der europäischen Musikgeschichte ausgeschlossen wurde, gibt zugleich Aufschluss über spezifische diskursive Momente der Schreker-Rezeption, die bis in unsere heutige Zeit wie ein „Fluss von ‚Wissen‘ bzw. Wissensvorräten durch die Zeit“[111] weiter fortwirken. Denn Diskurse haben nach Jäger immer eine Geschichte, eine Gegenwart und eine Zukunft. So lassen sich diskurshistorische Brüche, Veränderungen, aber auch Kontinuitäten in der Rezeption von Schrekers Opernwerk bis in die Gegenwart aufzeigen (Kapitel 8). Angesichts einer postmodernen Rezeption von Schrekers Werken zu Beginn des 21. Jahrhunderts mit

---

[109] Landwehr, *Historische Diskursanalyse* (= Historische Einführungen 4), 2. Auflage, Frankfurt am Main 2009, S. 98.
[110] Ebd., S. 128.
[111] Jäger, *Kritische Diskursanalyse*, S. 132.

steigenden Inszenierungszahlen seiner Opern trägt diese Untersuchung dazu bei, den historischen Diskurs über Schreker für das heutige, tiefere Verständnis einer ideologisch überformten germanozentrischen Musikgeschichtsschreibung sowie deren diskursive Exklusionspraxen im Rahmen von Macht-Wissen-Komplexen aufzuzeigen.

Die Ansätze der Kritischen Diskursanalyse erlauben wiederum einen radikal kritischen Blick auf alle Formen gesellschaftlicher Herrschaftsstrukturen, Rassismen und Identitätspolitiken. Wie der Sprachwissenschaftler Siegfried Jäger in seinem diskurstheoretischen Konzept formuliert, zielt die Kritische Diskursanalyse (KDA) darauf ab, „das (jeweils gültige) Wissen der Diskurse bzw. der Dispositive zu ermitteln, den konkret jeweiligen Zusammenhang von Wissen / Macht zu erkunden und einer Kritik zu unterziehen“.[112] Jägers außerordentlich elaboriertes Konzept der Kritischen Diskursanalyse, welches am Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung (DISS) Mitte der 1980er Jahre entwickelt wurde, orientiert sich hierbei dezidiert an den Schriften Michel Foucaults, andererseits aber auch an der marxistisch-psychologischen Tätigkeitstheorie von Alexei Nikolajewitsch Leontjew.[113] Die Duisburger KDA versteht sich nicht als ein rein sprachwissenschaftliches Forschungsprojekt, sondern als ein interdisziplinäres Theorie- und Methodenkonzept im Rahmen der qualitativen Sozial- und Kulturforschung. Ihr geht es darum, ein jeweils gültiges Wissen, dessen Genese sowie Funktionalität für die Konstituierung von Subjekten und für die Wirklichkeitskonstruktion der Gesellschaft zu analysieren.[114] Eine solche Form der Diskursanalyse bezieht Jäger auf alle nur denkbaren diskursive und nicht-diskursive Ebenen, sowohl auf die Wissenschaft (wie jene Episteme bei Foucault), als auch auf fiktionale Diskurse oder auf gegenwartsbezogene Alltagsdiskurse, welche über Medien, Politik, Familie, Schule usw. produziert und vermittelt wird. Da dieses Wissen zugleich immer mit Macht und Herrschaft verbunden ist, verfolgt Jägers Ansatz eine Macht- und Wissenskritik im Rahmen der Diskursanalytik.[115]

Ähnlich wie Foucaults spezifische Konzeption der Machtanalytik räumt Jäger allerdings gleichzeitig ein, dass Diskurse nicht notwendigerweise auf eine falsche Ideologie, auf Lüge

---

[112] Jäger, „Diskurs und Wissen“, S. 91.
[113] Jäger, *Kritische Diskursanalyse*, S. 78–112.
[114] Jäger, „Diskurs und Wissen“, S. 91.
[115] Siegfried Jäger, „Diskurs als ‚Fluss von Wissen durch die Zeit‘. Ein transdisziplinäres politisches Konzept zur Deutung gesellschaftlicher Wirklichkeit“, in: Margarete Jäger / Siegfried Jäger, *Deutungskämpfe. Theorie und Praxis Kritischer Diskursanalyse*, Wiesbaden 2007, S. 15–37, hier S. 18.

oder eine ideologisch verzerrte Wirklichkeit zu reduzieren sind.[116] Im Gegensatz zu den postmarxistischen Theorien der Ideologiekritik versucht Jägers kritischer Ansatz, die eigene, auf die soziale Wirklichkeitsproduktion ausgerichtete Materialität der Diskurse herauszuarbeiten, ohne sich aber allzu sehr auf bloße Ideologien zu beschränken. Jägers Kritische Diskursanalyse versteht sich zwar als politisches Konzept einer Gesellschaftskritik, nämlich hegemoniale Diskurse und deren Machtwirkung zu hinterfragen, will jedoch nicht ideologisch wie die neomarxistischen Ansätze sein. Die theoretische Voraussetzung Kritischer Diskursanalyse besteht für Jäger darin, „dass keiner die Wahrheit gepachtet hat, keiner beanspruchen kann, seine Macht damit zu legitimieren, und damit auch, dass keiner endgültig im Recht ist".[117]

Basierend auf den erkenntnistheoretischen Prämissen der KDA, verfolgt in dieser Arbeit der diskursanalytische Blick auf Musikkritiken im frühen 20. Jahrhundert die ideologie- und herrschaftskritische Rekonstruktion eines historischen Diskurses über die Stiftung einer nationalen deutsche Identität in der Musik. Im Horizont einer kritischen Analyse lässt sich zeigen, dass die Aufführungs- und Kompositionskritiken über Schreker Bestandteil einer soziokulturellen Ideologieproduktion über die nationale Identität der Deutschen in der Musik sind. Dieser Musikdiskurs konstituiert sich aus ideologischen Elementem des Nationalismus, den damit zusammenhängenden Elementen des Rassismus, Sexismus und Antisemitismus sowie aus den Vorstellungen einer Hegemonie der deutschen Musik. Für die Analyse dieser diskursiven Macht- und Herrschaftsstrukturen in der Rezeptionsgeschichte der musikalischen Moderne bieten die Ansätze der KDA mit ihren ideologiekritischen Konzepten ein adäquates epistemologisches Gerüst. Dass Schreker als innerer Anderer der eigenen Kultur nicht nur feminisiert, sondern mit anderen rassistischen, nationalistischen, antisemitischen und sexistischen Einschreibungen oder Normierungen als Feind der Deutschen marginalisiert wurde, verweist auf ein ideologische Herrschaftsinteresse historischer Akteure bzw. Subjekte im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, welche das ›Deutsche‹ in der Musik zu einer Norm für die eigene Identität erklärten.

---

[116] Jäger, „Diskurs und Wissen", S. 95.
[117] Ebd., S. 37.

3.2 Methodische Vorgehensweise

3.2.1 Bestimmung des Quellenkorpus

Für die Analyse von Diskursen stellt sich die Frage nach dem konkreten Produktionsort, genauer nach der empirischen Materialität eines Diskurses. Diskurse schweben keinesfalls in einem entmaterialisierten, luftleeren Raum jenseits unserer rationalen Erfahrbarkeit, sondern sind letztlich an irgendeine Form empirischer Artefakte gebunden, auf deren Grundlage Diskursanalytiker_innen gerade historische Diskurse (re)konstruieren. Das empirische Datenmaterial für den hier zu untersuchenden Musikdiskurs bilden Aufführungs- und Kompositionskritiken über Franz Schreker im Zeitraum zwischen 1912 und 1934, mit einem Blick auf die konvergenten Rezeptionsmomente nach 1945 bis in die Gegenwart hinein. Sie sind der zentrale Untersuchungsgegenstand, an dem das im imaginären Archiv eingelagerte historische Apriori – die legitimierenden historischen Ursachen und Realitätsbedingungen metaphorischer Zuschreibungen / Aussagen über Schreker – für die diskursive Konstruktion des ›Deutschen‹ in der Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts rekonstruiert wird.

Um das umfangreiche empirische Datenmaterial für ein diskursanalytisches Verfahren operationalisierbar zu machen, verlangt das Erhebungsverfahren eine Reduktion und Eingrenzung der Quellen nach bestimmten, durchaus subjektiven Kriterien, die vom Diskursanalyriker / von der Diskursanalytikerin selbst festgelegt werden müssen, auch wenn dadurch der Anspruch auf ganzheitliche Korpora unterlaufen wird. Diskursanalysen müssen billigend in Kauf nehmen, dass durch zwingende Grenzziehungen in der Korpusbildung nicht alle Aussagen in die diskursive Auseinandersetzung einfließen können. Diese Kriterien sind von der jeweiligen Fragestellung, den aufgestellten Hypothesen, dem individuellen Vorwissen abhängig und können sich nach der Zeit, dem Ort und dem spezifischen Quellentypus richten, wobei letzterer hinsichtlich der Diskursstruktur schon schwierig zu definieren ist und empirische Quellen sowohl inhaltlich als auch formal-pragmatisch unterschiedlichen Diskursebenen zugeordnet werden können.

Im Gegensatz zu aktuellen, gegenwartsbezogenen Diskursen, deren Datenerhebung des empirischen Materials weniger Schwierigkeiten bereitet, ergeben sich weitere Grenzziehungsprobleme für die Korpusbildung bei der Rekonstruktion längt vergangener Diskurse, vor allem je weiter sie in die Geschichte zurückreichen. Historizität von Diskursen bedeutet zugleich, dass für deren heutige Analyse nicht mehr alle empirischen Materialien gene-

riert werden können, da viele Dokumente mit der Zeit (Kriege, Zerstörung, Vernichtung usw.) verloren gegangen sind. Dies gilt selbst für historische Diskurse der neueren Zeitgeschichte, die nur knapp einhundert Jahre zurückliegen.

Für den hier zu untersuchenden Musikdiskurs muss daher ebenfalls bedacht werden, dass nicht mehr alle Aussagen über Schreker und damit relevanten Dokumente zu diesem Diskurs recherchierbar oder nur noch sehr schwer zugänglich sind. Im Rahmen historischer Diskursanalysen wird bei der Gesamtheit an Äußerungen (mündliche wie schriftliche Äußerungen) – die in irgendeiner Form einen Diskurs konstituieren – nur von einem ›imaginärem Korpus‹ ausgegangen,[118] der an sich nicht mehr empirisch analysiert und dokumentiert werden kann. Was alles in der Gesamtheit über Schreker, zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort und von einer bestimmten Position aus gesagt oder geschrieben wurde, ist heute nur noch fragmentarisch erhalten. Das totale Aussagenset bleibt mithin nur eine imaginäre, empirisch nicht erfassbare Größe. Für Foucault ist das Archiv von Formationsregeln der Diskurse „in seiner Totalität nicht beschreibbar".[119] Das Archiv kann lediglich aus einzelnen diskursiven Fragmenten zusammengetragen werden, die sich zur diskursiven Formation verbinden: „Das niemals vollendete, niemals restlos vollzogene Hervorbringen des Archivs bildet den allgemeinen Hintergrund, zu dem die Beschreibung der diskursiven Formationen, die Analyse der Positivitäten, das Ermitteln des Aussagefeldes gehören."[120]

Von dem unendlichen, imaginären Korpus können durch Recherche bzw. Archivarbeit in Bibliotheken und diversen Nachlässen Aussagen in erhalten gebliebenen Quellen als sogenanntes ›virtuelles Korpus‹ generiert werden. Dies bedeutet gleichzeitig, dass der heute überlieferte Restbestand an Aussagen über Schreker nur eine Teilmenge eines umfassenden Musikdiskurses repräsentiert. Er gibt nicht das wieder, was tatsächlich alles über Schreker gesagt wurde, sondern auch das durch eine empirische Leerstelle imaginär ausschließt, was keinesfalls so, aber anders über Schreker hätte gesagt werden können. Die Schnittstelle zwischen imaginärem (nicht mehr empirisch erfassbarem) Korpus und dem überlieferten virtuellen Korpus muss stets mit bedacht werden, da die historische Diskursanalyse selbst vergangene Diskurse nie in ihrer Ganzheit reflektieren kann.

---

[118] Landwehr, *Historische Diskursanalyse*, S. 102–103.
[119] Foucault, *Archäologie des Wissens*, S. 189.
[120] Ebd.

Das ›virtuelle Korpus‹ für den hier zu untersuchenden Musikdiskurs konnte auf zwei unterschiedlichen methodischen Wegen zusammengetragen werden. Dabei wird grundsätzlich von einem imaginären Korpus ausgegangen, der sich aus einer unendlichen Anzahl an verschiedenen Dokumenten aus dem Bereich der Printmedien und Musikpublizistik zusammensetzt. Ziel der Korpusbildung war es, aus diesem imaginären Korpus eine möglichst breite empirische Materialbasis zu einem virtuellen Korpus zu generieren, was mit einem großen, teilweise sich über Jahre erstreckenden Arbeitsaufwand verbunden war:

1.) Die wichtigsten Musik- und Theaterzeitschriften sowie überregionale, aber auch wichtige regionale Tageszeitungen aus Deutschland und Österreich wurden nach entsprechenden Rezensionen über Schrekers Opernwerke gesichtet, soweit diese in Bibliotheken, Archiven und Nachlässen noch zugänglich sind. Orientierungspunkte für die zielgenaue Recherche im entsprechenden Zeitfenster waren hierbei die Uraufführungen und wichtigsten Erstaufführungen von Schrekers Opern an großen Opernhäusern in Frankfurt am Main, Berlin, Wien, München, Köln, Leipzig oder Dresden. Für die Recherche der Musikzeitschriften konnten die historischen Bibliotheksbestände bzw. Zeitschriftenarchive des Instituts für Musikwissenschaft sowie der Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin, der Universität der Künste Berlin, der Musiksammlung der Staatsbibliothek / Preußischer Kulturbesitz in Berlin und der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien konsultiert werden. Tageszeitungen konnten wiederum, soweit Bestände noch erhalten sind, in den Zeitungsabteilungen der Staatsbibliothek Berlin, der Österreichischen Nationalbibliothek und Universitätsbibliothek Wien als auch im umfangreichen Zeitungsarchiv der Zentral- und Landesbibliothek Berlin gesichtet werden. Darüber hinaus bietet das Mikrofilmarchiv des Universitätsarchivs der Freien Universität Berlin einen seltenen Bestand an historischen Tageszeitungen.

2.) Ein großer Teil des Datenmaterials basiert auf der umfangreichen Quellensammlung des *Franz-Schreker-Fonds*, dem Nachlass Schrekers, welchen die Witwe des Komponisten Maria Schreker 1971 der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien widmete.[121] Der Nachlass enthält neben Schrekers Kompositionsautographen, Ikonographien, Korrespondenzen und biographischen Dokumenten mehrere Quellenkonvolute mit gesammelten Pressestimmen. Dabei handelt es sich um Aktenordner mit Zeitungsaus-

schnitten, Rezensionen und anderen Aufsätzen über Schreker aus den Jahren 1912 bis 1971. Ebenso befindet sich im Franz-Schreker-Fonds eine umfangreiche Sammlung von Nekrologen zu Schrekers Tod am 21. März 1934. Auch der Nachlass von Maria Schreker in der Musiksammlung der Staatsbibliothek Berlin enthält neben Korrespondenzen eine Reihe von Zeitungsausschnitten, die sie bis zu ihrem Tod 1978 gesammelt hat. Für die Recherche des empirischen Datenmaterials haben diese Archive eine besonders wichtige Grundlage geboten.

3.2.2 Grenzziehungen

Das Datenmaterial, welches in den entsprechenden Bibliotheken, Archiven und Nachlässen heute noch recherchiert werden kann, erreicht allerdings eine analytisch kaum zu bewältigende Materialfülle. Jäger hat darauf hingewiesen, dass zwar der Umfang eines Korpus nicht im Vornherein festgelegt werden kann – da er bereits Teil der empirischen Untersuchung ist[122] –, andererseits aber schon aus arbeitstechnischen Gründen und wegen begrenzter Forschungskapazitäten gezielte Reduktionen und Eingrenzungen beim Korpus unerlässlich sind, die inhaltlich gut begründet sein müssen.[123] Das Erhebungsverfahren in dieser Arbeit orientiert sich daher allein aus Gründen der Forschungsökonomie an drei pragmatischen Kriterien der Eingrenzung: Diskursebene, Ort und Zeit.

Die Eingrenzung des Untersuchungszeitraums 1912 bis 1934 erschließt sich aus den entscheidenden Jahren des künstlerischen Wirkens des Komponisten in Deutschland und Österreich, als Schreker 1912 mit der Uraufführung seiner ersten abendfüllenden Oper *Der ferne Klang* in Frankfurt am Main schlagartig als zeitgenössischer Opernkomponist in Deutschland berühmt wurde, bis zu seinem Tod im März 1934. Dieser Untersuchungszeitraum gewährleistet einen guten Einblick in die historisch-diachrone Entwicklung des Diskurses über das ›Deutsche‹ in der Musik während des Wilhelminischen Kaiserreiches, der Weimarer Republik bis in die Frühphase des ›Dritten Reichs‹. Für die anschließende Un-

---

[121] Vgl. *Der Franz-Schreker-Fonds in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Katalog* (= Museion. Veröffentlichungen der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien 4), bearbeitet von Friedrich C. Heller unter Mitarbeit von Hans Jancik und Lucia Vogel, Wien 1975.

[122] Jäger, *Kritische Diskursanalyse*, S. 197.

tersuchung der historischen (Dis-)Kontinuitäten, Verschiebungen, Umdeutungen und Umbrüche dieses Diskurses in der Schreker-Rezeption nach 1945 (Teil III dieser Arbeit) wurde wiederum auf unterschiedliche Quellen aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zurückgegriffen, die Aussagen über Schreker enthalten bzw. an denen sich der weit reichende Ausschluss Schrekers seit seinem Tod 1934 auf der Ebene gesellschaftlicher Diskurse wie die ›Formalismus‹-Debatte in der DDR oder der ›Schmutz und Schund‹-Diskurs in der BRD, ab er auch an Theodor W. Adornos Fortschrittsdiskurs über die Neue Musik rekonstruieren lässt.

Räumlich beschränkt sich der Untersuchungsgegenstand auf mediale Texte, die in Deutschland und Österreich entstanden sind. Diese geographische Eingrenzung resultiert aus der spezifischen Fragestellung an das empirische Material, nämlich wie, mit welchem Sprachgebrauch und mit welchen diskursiven Strategien das ›Deutsche‹ auf dem Gebiet der Musik soziokulturell konstruiert wurde. Dabei gibt es auf dem Diskursfeld der ›deutschen musikalischen Tradition‹, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts musikhistorisch in Deutschland und Österreich etablierte, keine spezifischen nationalen Grenzziehungen. Was als spezifisch ›deutsch‹ in der Musik imaginiert wurde, war identitätsstiftend für diese kollektiv gedachte deutsch-österreichische Musiktradition. Damit richtet sich das Erkenntnisinteresse auf die Diskurspositionen[124] von AutorenInnen bzw. Institutionen (Printmedien), die in Deutschland und Österreich über Schrekers Opernwerk geschrieben haben. Es geht darum, die diskursiven Machtmechanismen ihrer Standortpositionierungen im Musikdiskurs aufzuzeigen, mit denen Schreker als innerer Anderer, als Feind der eigenen deutsch-österreichischen Musikkultur markiert wurde. Andererseits sind die Diskurspositionen, das heißt die ideologischen Standpunkte von einzelnen Personen oder Kollektiven (Autoren, Musikschriftsteller) und Medien (Tageszeitungen, Zeitschriften, Verlage) nicht geographisch fixiert. Die Positionen konservativer Autoren, welche die deutsche musikalische Tradition idealisierten und sich gegen jegliche Tendenzen einer musikalischen Moderne richteten, sind in Berlin und Frankfurt am Main genauso vertreten wie in Leipzig, München oder Wien.

---

[123] Ebd., S. 189.

[124] Unter Diskursposition als analytische Kategorie versteht Margarete Jäger in Anschluss an Jürgen Links Begriff der diskursiven Position „den Ort, von dem aus eine Beteiligung am Diskurs und seine Bewertung für den Einzelnen und die Einzelne bzw. für Gruppen und Institutionen erfolgt“ (vgl. Margarete Jäger, *Fatale Effekte. Die Kritik am Patriarchat im Einwanderungsdiskurs*, Duisburg 1996, S. 47).

Eine weitere Eingrenzung des Datenmaterials erfolgt hinsichtlich der Diskursebene der Medien und des damit verbundenen Teilsektors der Printmedien. Im Zentrum des Materialkorpus stehen Pressezeugnisse, das heißt Aufführungs- und Kompositionskritiken über Schreker, die in den Printmedien der stark expandierenden Massenpresse seit der Jahrhundertwende erschienen sind. Anders als etwa gegenwartsbezogene Diskurse, in denen auch andere Teilsektoren auf der Diskursebene der Massenmedien wie Rundfunk, Fernsehen, Kino und Internet eine große Rolle für die diskursive Konstruktion von Wirklichkeit haben,[125] konzentriert sich das empirische Material in dieser Untersuchung ausschließlich auf den Teilsektor der Printmedien aus dem deutschsprachigen Raum. Dazu zählen überregionale Tageszeitungen, Lokalzeitungen, Wochenzeitungen und Illustrierte bzw. Boulevardzeitungen (Tabloids). Musikkritiken wurden hier traditionell im Feuilleton oder, bei besonderen Anlässen, auf der Titelseite ›unterm Strich‹ im unteren Drittel der ersten Seite platziert (siehe Kapitel 4.1). Teilweise sind Rezensionen mit etwas Verspätung in den Fachperiodika der Musik- oder Theaterzeitschriften erschienen, was zur damaligen Zeit eine übliche Praxis war. Der größte Teil der Musikkritiken, vor allem in Form von Kompositionskritiken in den Fachzeitschriften ist jedoch als Originalbeitrag erschienen. Insgesamt handelt es sich bei den herangezogenen Pressezeugnissen um eine sehr repräsentative Bandbreite der Medienlandschaft in der Weimarer Republik.

Die Eingrenzung auf Printmedien erweist daher aus erkenntnistheoretischer und forschungspragmatischer Perspektive als sinnvoll, auch wenn die Zusammenstellung des Materialkorpus forschungsökonomisch mit einem hohen Zeitaufwand verbunden ist. Ziel war es, eine möglichst breite repräsentative empirische Grundlage für den zu untersuchenden Diskurs zu generieren, weshalb der gesamte Prozess der Datenerhebung offen gehalten wurde. Als Resultat konnte ein virtuelles Korpus, bestehend aus über 400 Rezensionen auf der Ebene des Mediendiskurses für den Zeitraum zwischen 1912 und 1934 bestimmt werden. Das Datenmaterial wurde für die Analyse in einer chronologischen Reihenfolge (nach Publikationsdatum) sowie thematisch (nach den jeweiligen Aufführungen der Opernwerke in den einzelnen Städten) systematisiert und zusammen mit den Nekrologen 1934 und Schrekers Essays in einem Bibliographischem Repertorium zusammengefasst (siehe Appendix).

---

[125] Vgl. Jäger, *Kritische Diskursanalyse*, S. 189.

3.2.3 Diskursstruktur: ›Klang‹, ›Farbe‹, ›Geschlecht‹ und ›Sexualität‹

Um auf der inhaltlich-thematischen Ebene eine übersichtliche Ordnung in jenes „Wuchern der Diskurse“ (Foucault) zu bringen, ist es erforderlich, vor Beginn der Analyse, bereits im Rahmen der Korpusbildung die grundlegende Struktur des zu untersuchenden Diskurses hinsichtlich der Fragestellung zu definieren. Sie entscheidet schon bei der zeitaufwendigen Sichtung des Materials darüber, wonach überhaupt gesucht werden soll. Texte enthalten eine Vielzahl unterschiedlicher Themen, also Diskursfragmente, Diskurspositionen ihrer Akteure und sind auf vielfältige Weise inhaltlich mit anderen Diskursen verschränkt, weshalb auch Link in seinem Analysemodell von einer grundlegenden Interdiskursivität bzw. von Interdiskursen ausgeht.[126] Diskursanalysen verfolgen im Allgemeinen das Ziel, dieses „undefinierte, monotone, wimmelnde Gebiet der Diskurse“[127] zu entwirren. Es können jedoch schlechterdings längst nicht alle Teilbereiche eines Diskurses und dessen interdiskursive Vernetzungen analytisch in den Blick genommen werden. Eine Diskursanalyse kann nur mit einem spezifisch definierten Erkenntnisinteresse, mit einer konkreten Fragestellung an das empirische Materialkorpus und von einer entsprechenden epistemologischen Position aus einen synchronen wie diachronen Ausschnitt näher untersuchen. Es kann nur das allgemeine Ziel von Diskursanalysen sein, wie Jäger schreibt, einzelne „Diskursstränge historisch und gegenwartsgezogen zu analysieren und zu kritisieren“.[128]
Auf dieser Grundlage lässt sich die Struktur des in dieser Arbeit zu untersuchende Musikdiskurses folgendermaßen bestimmen: Innerhalb eines Diskurses über Musik im 20. Jahrhundert kann die Rezeption Franz Schrekers, also das was über Schreker zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort gesprochen und geschrieben wurde, als einzelner Diskursstrang definiert werden. Er basiert damit zugleich auf einer thematischen Einheit, der viele verschiedene, heterogene Unterthemen bzw. Diskursfragmente untergeordnet sind. Da schon ein synchroner Schnitt durch einen thematisch relevanten Diskursstrang, wie Jäger schreibt, „hunderte bis tausende von Diskursfragmenten enthält und sich die Anzahl der von Diskursfragmenten bei *diachroner Untersuchung* von Diskurssträngen noch

---

[126] Vgl. Link, „Diskursanalyse unter besonderer Berücksichtigung von Interdiskurs und Kollektivsymbolik“, S. 437–439.
[127] Foucault, *Archäologie des Wissens*, S. 104.
[128] Jäger, *Kritische Diskursanalyse*, S. 188.

einmal vervielfacht“,[129] kann im Rahmen einer Diskursanalyse nur ein entsprechender Diskurs-Ausschnitt von einzelnen, zumal miteinander verschränkten Diskursfragmenten der Schreker-Rezeption genauer untersucht werden. Welche einzelnen Diskursfragmente schließlich in den Fokus geraten, richtet sich nach dem konkreten Untersuchungsinteresse. An das empirische Material wird die zentrale Frage gestellt, *wie* Schreker, das heißt mit welchen metaphorischen Zuschreibungen (symbolhaften Bildern und Vorstellungen) der Komponist als eine Devianz von der deutschen musikalischen Tradition konstruiert wurde. Es wird hierbei der Frage nachgegangen, wie die diversen Imaginationen des ›Deutschen‹ als auch ›Undeutschen‹ in der Musik über ihrer inhärenten Abgrenzungen zu einem Ausschluss Schrekers führten.

Eine solche Diskursanalyse setzt gleichzeitig ein perspektivisches Vorwissen und Kontextwissen über historische Gesellschaftsdiskurse, aber auch über Spezialdiskurse des 19. und frühen 20. Jahrhunderts voraus. Entscheidender Marker für das Erkennen von einzelnen Diskursfragmenten ist die Regelhaftigkeit von Aussagen in dem zu untersuchenden Textkorpus. Hannelore Bublitz merkt an, die Identifizierung von Diskursen setze „bereits ein Wissen über das Archiv als historisches Apriori von Diskursen und über wesentliche semantische Komplexe voraus; diskurstragende Kategorien müssen ‚gewusst‘ sein, um als zentrale Elemente von Diskursen ‚erkannt‘ zu werden“.[130] Eine Diskursanalyse bzw. die Rekonstruktion des Musikdiskurses unter der Fragestellung, wie Schreker als das Andere markiert wurde, setzt auch voraus, dass man bereits die entsprechenden Diskursfragmente sowie deren Regelhaftigkeit kennt, um sie am empirischen Datenmaterial identifizieren zu können. Es geht um das Archiv des Wissens, dessen Gesetze und Regeln wie Bublitz schreibt, Forschende kennen oder sich bezogen auf die Fragestellung des Forschungsprojekts erschließen müssen.[131] Und sie müssen „in der Analyse Hypothesen darüber bilden, welchem Diskurs das Gesagte aufgrund seiner Regelhaftigkeit und seiner semantischen Komplexität zugeordnet werden könnte“.[132]

Für die Struktur des hier zu untersuchenden Musikdiskurses lassen sich aufgrund ihrer Regelmäßigkeit spezifische Aussageformationen erkennen, aus denen die vier semantischen Komplexe ›Klang‹, ›Farbe‹, ›Geschlecht‹ und ›Sexualität‹ abgeleitet wurden, die wiederum

---

[129] Ebd., S. 171.
[130] Bublitz, „Differenz und Integration“, S. 257.
[131] Ebd., S. 267.
[132] Ebd.

zu größeren Aussageformationen miteinander verschränkt sind. Das ›Deutsche‹ und ›Undeutsche‹ in der Musik wurde jeweils über diverse metaphorische Bilder bzw. Aussagen konstruiert, die mit diversen geschlechterspezifischen Vorstellungen über Klangfarbe sowie mit Sexualisierungen und Pathologisierungen verbunden sind. Schrekers Werk wurde nicht nur durch die Einschreibungen devianter ›Männlichkeit‹ über die ihm zugewiesene, ›weiblich‹ konnotierte Klangfarbigkeit seiner Musik feminisiert, sondern auch über sexuell konnotierte Pathologisierungen als eine vom ›deutschen Wesen‹ abweichende Devianz definiert. Hier verschränken sich im Diskurs über das ›Deutsche‹ in der Musik unterschiedliche Fragmente des Musik-, Geschlechter- und sexualpathologischen Diskurses um 1900. Im Zusammenhang mit dieser Diskursstruktur steht auch eine zweite Ebene des Analyseverfahrens, die Keller als „korrespondierende Auswertungsprozedur“ nennt. Damit gemeint ist eine „extensive Sammlung von Kontextmaterialien, die sekundäranalytisch im Hinblick auf die jeweilige Fragestellung ausgewertet werden“.[133] Die im Musikdiskurs verschränkten Fragmente über Geschlecht, Sexualität und Krankheit müssen daher durch hinzugezogene Materialien aus anderen Diskursfelder und Diskursebenen kontextualisiert werden. Erst unter Einbeziehung solcher Kontextmaterialien in die Analyse kann der Musikdiskurs über das ›Deutsche‹ in der Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts umfassende rekonstruiert werden.

[133] Keller, „Wissenssoziologische Diskursanalyse“, S. 138.

4 Grundlagen der Schreker-Rezeption

Am 18. August 1912 wurde Franz Schrekers erste abendfüllende Oper[134] *Der ferne Klang* im Frankfurter Opernhaus unter der musikalischen Leitung des Dirigenten Ludwig Rottenberg uraufgeführt. Konnte Schreker im ersten Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende mit seinen Vokalkompositionen, kleineren Orchesterwerken und vor allem mit der Tanzpantomime *Der Geburtstag der Infantin* für die Kunstschau 1908 lokale Erfolge verzeichnen, gelang ihm mit dem *Fernen Klang* zunächst in Deutschland, außerhalb seiner österreichischen Heimat, der große Durchbruch als Opernkomponist und zukünftiger Wegbereiter eines ganz neuen musikdramatischen Operntypus. Für Schrekers Befürworter war *Der ferne Klang* die exemplarische, lang ersehnte Verkörperung eines modernen, das belastende musikhistorische Erbe Richard Wagners überwindenden Musiktheaters. Schrekers Oper repräsentierte in ihrem Zusammenspiel von Sujet, Dichtung und Musik einen so neuen musikdramatischen Typus, welchen später Paul Bekker 1920 als „gattungsbestimmend“[135] für das zeitgenössische Musiktheater definierte. Es war Cesar Searchinger, der damalige amerikanischer Korrespondent des New Yorker Musical Courier in Deutschland, der Schreker im Jahre 1919 sogar als „Messiah of German Opera“ bezeichnete.[136] Dem Komponisten und allen Beteiligten der Frankfurter Uraufführung gelang über Nacht ein beispielloser Sensationserfolg. Mit seinem neuartigen Stil konnte Schreker große Teile der Kritik sowie des bürgerlichen Opernpublikums für sich gewinnen.

---

[134] *Der ferne Klang* gilt heute allgemein als Schrekers erstes vollwertiges Opernwerk, im Sinne einer an die Operndramaturgie des 19. Jahrhunderts anknüpfenden musikdramatischen Konzeption in drei Aufzügen, für die Schreker das Libretto selbst verfasst hatte. Mit wenigen Ausnahmen hat Schreker seine Textbücher gemäß seiner eigenen ästhetischen Konzeption gewissermaßen „aus dem Geiste der Musik“ heraus selbst geschrieben und folgte damit, wie viele Dichterkomponisten um die Jahrhundertwende, dem kompositorischen, musikdramatischen Selbstverständnis Richard Wagners. Sowohl Schrekers Zeitgenossen als auch die heutige Musikforschung fokussieren in ihren Arbeiten ausschließlich die Opernfolge ab dem *Fernen Klang* als Schrekers eigentliches musikdramatisches Schaffen. Sein frühes Erstlingswerk *Flammen* fällt aus diesem Kanon heraus und nimmt bereits bei Schrekers ersten Biographen Julius Kapp (1921) und Rudolf Stephan Hoffmann (1921) lediglich eine randständige Stellung ein. Schreker selbst spricht in seinen *Erinnerungen* von einem „missglückten Einakter“. Diese heute längst vergessene, einaktige Oper komponierte Schreker bereits 1901 nach einem Libretto von Dora Leen, ursprünglich Dora Pollak (1880 – 1942). Deren Uraufführung fand unter Schrekers Leitung in Form einer konzertanten Aufführung mit Klavierbegleitung im April 1902 im Wiener Bösendorfersaal statt (vgl. Christiane Theobald, *Das Frühwerk Franz Schrekers bis zum ‚Fernen Klang‘*, Diss. Freie Universität Berlin, Berlin 1985, S. 21–26).

[135] **C110** Paul Bekker, „Franz Schreker: *Der Schatzgräber*. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 21. Januar“, in: *Frankfurter Zeitung*, 23.01.1920, 64. Jg., Nr. 61, Abendblatt, S. 1–2, hier S. 1.

[136] **C101** Cesar Searchinger, „Franz Schreker, an Austrian, Hailed as the Messiah of German Opera“, in: *Musical Courier* 74 (1919) Nr. 9, S. 178.

Der Sensationserfolg der Frankfurter Uraufführung des *Fernen Klangs* darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass Schrekers künstlerisches Werk in den Folgejahren in der Rezeption in Deutschland und Österreich als neues Ideal des deutschen Musiktheaters keinesfalls unumstritten war. Von Anfang an stand in den Feuilletons die zuweilen kritiklose Bewunderung für Schrekers neues Opernwerk neben deutlicher Skepsis und offener Ablehnung, was auf zwei wesentliche Ursachen zurückzuführen ist.

Einerseits war das erste Drittel des 20. Jahrhunderts in Deutschland von einer sich immer mehr politisch-ideologisch zuspitzenden Musikpublizistik geprägt, in der Schreker mit seinem Werk als Spielball zwischen die Fronten unterschiedlicher (musik-)ästhetischer Anschauungen geriet. Andererseits war jegliches künstlerisches Schaffen von Komponisten seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in Deutschland von der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Richard Wagners beeinflusst. Über alle ideologischen Lagerbildungen hinweg war sich die überwiegende Mehrheit der Autoren zumindest in dem Punkt einig, dass Wagner mit seinen Musikdramen in ästhetischer sowie dramentheoretischer Hinsicht den unübertroffenen Gipfelpunkt in der Entwicklung des Musiktheaters darstellte. Ob Schriftsteller, Musiker, Komponisten, Dirigenten, Musikwissenschaftler oder Musikkritiker – der große Teil des Bildungsbürgertums im Wilhelminischen Deutschland war der Wirkung Wagners zu Beginn des 20. Jahrhunderts verfallen und stilisierte seine Kunst zu einem einzigartigen ästhetischen Superlativ, verbunden mit dem Glauben an die universale Hegemonie der deutschen Musik. Gerhart Hauptmann sah beispielsweise Wagners Kunst als „künstlerisches Urphänomen, stammend aus einer Zeit vor aller deutschen Kunst", Wagners Tetralogie Der Ring des Nibelungen als „Ursprung, Wachstum und Vollendung" sowie als das „Einzige seiner Art in der Welt und vielleicht das mächtigste Kunstgebilde der letzten Jahrtausende".[137]

Das Erbe Richard Wagners und die politisch überformte Musikpublizistik zu Beginn des 20. Jahrhunderts bilden die wesentlichen Grundlagen für die Konstruktion des ›Deutschen‹ in der Musik und im Speziellen für die Schreker-Rezeption, weshalb im folgenden Kapitel noch einmal gesondert auf diese Aspekte eingegangen wird. Darüber hinaus reflektiert das folgende Kapitel Schrekers persönliches Verhältnis zu seinen zeitgenössischen Kritikern.

---

[137] Gerhart Hauptmann, „Richard Wagner", in: *Der Merker* 2 (1911) H. 19, S. 1–2.

4.1 Politisch-Ideologische Musikpublizistik in der Weimarer Republik

Keine Zeit war so sehr von einer „Weltanschauungspublizistik“[138] geprägt wie die Weimarer Republik. Die umfassende Demokratisierung von Gesellschaft und Kultur nach dem Ersten Weltkrieg verlagerte den Fokus auf die gesellschaftspolitischen Veränderungsprozesse und konfrontierte das weite Spektrum der öffentlichen Meinungsbildung mit einem außerordentlichen Pluralismus, der den unterschiedlichen divergierenden Werte- und Normensystemen, politischen Theoremen sowie künstlerischen Konzepten einer zutiefst gespaltenen Gesellschaft der Weimarer Zeit geschuldet ist. Konservative, monarchistisch-aristokratische und christlich-klerikale Standortpositionierungen standen den liberal-demokratischen genauso gegenüber wie die nationalistischen oder völkischen den marxistisch-kommunistischen Weltanschauungen. Das gesamte Pressewesen und damit auch die vielfältige Musikpublizistik dieser Zeit erscheint daher als eine Art „Reflex der zunehmenden Diversifizierung der kulturellen, geistigen und künstlerischen Landschaft in einem Nebeneinander konkurrierender Weltsichten“.[139] Nicht wenige Autoren, ob in der Tagespresse oder den Fachzeitschrift, nutzen die neuen medialen Strukturen einer immer stärker expandieren Massenpresse für ästhetische, vor allem politisch-ideologisch überformte Zuspitzungen, die oft äußerst polemische, die Kunst diffamierende Züge trugen. Dahinter steckte durchaus auch das Bedürfnis, im Sinne des neuen Demokratieverständnisses der jungen Weimarer Republik als Autor auf den öffentlichen Diskurs, auf (Kultur-)Politik und Gesellschaft Einfluss nehmen zu können. Dabei führten ideologische Standpunkte zu einer Politisierung bzw. Polarisierung der Debatten, welche heterogene Werturteile sowie eine Spaltung in unterschiedliche konträre Lager heraufbeschworen.

---

[138] Dieter Gessner, *Die Weimarer Republik*, Darmstadt 2002, S. 59.

[139] Andreas Eichhorn, „Republikanische Musikkritik“, in: *Musikkultur in der Weimarer Republik* (= Frankfurter Studien 8), hrsg. von Wolfgang Rathert und Giselher Schubert, Mainz 2001, S. 198–211, hier S. 199.

4.1.1 Die Musikkritik der Zwischenkriegszeit

Seit Ende des 19. Jahrhunderts sah sich das Feuilleton, insbesondere die Musikkritik einer zunehmenden Subjektivierung und Ideologisierung ausgesetzt. Eine objektiv begründete ästhetische Kritik wich einer subjektiven, stark ideologisch gefärbten und in ihren unterschiedlichen Werturteilen widerspruchsvollen öffentlichen Meinungsbildung. Bei aller Parteinahme für das eine oder andere Lager darf allerdings nicht übersehen werden, dass innerhalb des weit gefächerten Spektrums der Musikpublizistik während der Weimarer Zeit Diskurse auch über politisch-ideologische Lagerbildungen hinweg verlaufen und somit eindeutige Zuordnungen zu Diskurspositionen in Links und Rechts, Republikaner und Antirepublikaner, Modernisten und Traditionalisten usw. aufgrund zahlreicher Überschneidungen kaum möglich sind.[140]

So war es keine Seltenheit, dass beispielsweise seit den frühen zwanziger Jahren in konservativen Fachzeitschriften wie die *Leipziger Zeitschrift für Musik* – seit 1923 mit dem Untertitel *Kampfblatt für deutsche Musik und Musikpflege* – auch Beiträge erschienen, die sich durchaus für die musikalische Moderne und den von konservativer Seite bekämpften ›Internationalismus‹ in der Musik einsetzten. Andererseits wurden beispielsweise auch die national-konservativen Ansichten des italienischen Komponisten Alfredo Casella in den *Musikblättern des Anbruch* publiziert, einer Zeitschrift der Wiener Universal Edition, die sich seit 1919 als Wortführer der Neuen Musik etabliert hatte. Der Komponist Kurt Weill verweist angesichts einer fortschreitenden Politisierung der Kunst in der Weimarer Zeit auf das Phänomen der „Verschwommenheit", dass nämlich „an einer großen linksdemokratischen Zeitung ein Kritiker von stockkonservativer, fanatisch reaktionärer Haltung sitzt, während sich andere Kritiker, deren Zeitungen weit rechts von diesem Blatt stehen, mit Mut und Überzeugung für alles Neue auf dem Gebiete der Musik einsetzen".[141] Eine strenge Zuordnung in relativ abgeschlossene ideologische Bereiche erweist sich damals wie heute als schwierig. Vielmehr erscheint diese Auseinandersetzung mit der musikalischen

---

[140] Vgl. Detlef Giese, *›Espressivo‹ versus ›(Neue) Sachlichkeit‹. Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*, Berlin 2006, S. 301.

[141] Kurt Weill, „Kritik am zeitgenössischen Schaffen", in: *Melos* 8 (1919) H. 3, S. 109–111, hier S. 110.

Moderne von „Grenzdiffusionen und Austauscheffekten zwischen linken und rechten Positionen“[142] gerägt.

Bis in die 1930er Jahre hinein wurde zudem eine grundlegende Debatte über die eigentlichen Sach- und Fachkompetenzen von Musikkritikern geführt. Bereits im Oktober 1909 wies Arnold Schönberg im *Merker* auf besondere Missstände der Musikkritik seiner Zeit hin.[143] Vorausgegangen waren die Wiener Uraufführungen seiner ersten beiden Streichquartette op. 7 und op. 10 (1907/08) sowie der *Kammersymphonie* op. 9 (1907), jene sogenannten ›Skandalkonzerte‹, welche heftigste polemische Reaktionen bei Publikum und einer konservativen Presse hervorriefen. Die eigentlichen Ursachen für den Hass gegenüber der neuen musikalischen Avantgarde sah Schönberg vor allem in einer Dummheit der Kritiker, da gerade auf dem Gebiet der Musik die „Verachtung des rein formalistischen Wissens“[144] einen Stimmungskritiker hervorgebracht habe. Für Schönberg waren Musikkritiker keine Musiker oder Musikgelehrten mehr wie noch E. T. A. Hoffmann, Robert Schumann, Franz Liszt, oder Eduard Hanslick im 19. Jahrhundert, sondern nur noch musikalische Laien, die mit ihrer Unwissenheit und Maßstablosigkeit Stimmung gegen die Künstler machten. Der Umstand, so Schönberg, dass sich derlei Kritiker mit dem technischen Vokabular, das ihnen die Musiktheorie zur Verfügung stellt, in ihrer Hilflosigkeit ein ganzes Arsenal gelehrter Waffen gegen das Neue aneignen würden und dennoch nichts von dem verstünden, gehöre zum grundlegendem Symptom dieser neuen Kritikergeneration.[145]

Ein weiteres Merkmal der Zeit waren die Anforderungen eines sich radikal verändernden, prosperierenden Zeitungs- und Zeitschriftenmarktes in der Weimarer Republik. Dieser verlangte, dem Lebensgefühl einer sich mit hoher Geschwindigkeit verändernden Zeit verpflichtet, nach schnellen Informationen in einer pluralistischen Massenkultur. Vor allem in den innovativen Tabloid-Formaten der Boulevard- bzw. Straßenverkaufszeitungen rückte die schnelle und damit auch kaum mehr auf ihren Wahrheitsgehalt hin zu überprüfende Berichterstattung in den Vordergrund. Das Berliner Verlagshaus Ullstein brachte 1904 mit der *B.Z. am Mittag* die erste Straßenverkaufszeitung in Deutschland auf den Markt. Im

---

[142] Hartmut Ruddies, „Flottierende Versatzstücke und ideologische Austauscheffekte. Theologische Antworten auf die Ambivalenz der Moderne“, in: *Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage*, hrsg. von Manfred Gangl und Gérard Raulet, Frankfurt am Main 1994, S. 19–36, hier S. 35.

[143] Arnold Schönberg, „Über Musikkritik“, in: *Der Merker* 1 (1909) H. 2, S. 59–64.

[144] Ebd., S. 60.

[145] Ebd.

Gegensatz zum amtlich kontrollierten Nachrichtenwesen stützte sich dieser neue Typus auf die schnelle telefonische Berichterstattung. Informationen wurden ungefiltert, kurz und bündig mit prägnanten Schlagworten in eine übersichtliche Nachrichtenform verpackt. Keine langen und ausführlichen Hintergrundberichte, der Sensationscharakter und die Aktualität der Nachrichten standen im Mittelpunkt. Täglich zur Mittagszeit wurde das Blatt mit einer Auflage bis zu 200.000 Exemplaren auf der Straße an einen neuen zufälligen Leserkreis verkauft. Damit war die ›schnellste Zeitung der Welt‹ ihrer Konkurrenz der großen Abonnement-Zeitungen weit voraus. Die Innovation neuer Formate (Tabloids, Generalanzeiger, illustrierte Wochenzeitungen) und neuer Printtechnologien führte zu einer wachsenden Ausdifferenzierung des Zeitschriftenmarktes.[146]

Fast jede kleinere Stadt im deutschsprachigen Raum hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts mindestens eine Tageszeitung. Zwischen 1880 und 1932 stieg die Anzahl der Titel in Deutschland von 2.400 auf über 4.700 Tageszeitungen, mehr als Frankreich und Großbritannien zusammengenommen.[147] Ende der zwanziger Jahre betrug deren Auflage mehr als 20 Millionen Exemplare pro Tag. Gerade Berlin entwickelte sich in der Weimarer Republik mit einer besonders heterogenen Medienlandschaft zur deutschen Zeitungshauptstadt.[148] Nirgends gab es so viele Zeitungen in einer solchen Vielschichtigkeit, Auflagenhöhe und landesweiten Zirkulation. Im Jahr 1928 erschienen im Großraum Berlin 40 unterschiedliche Tageszeitungen – darunter die *Berliner Morgenpost* als auflagenstärkste Tageszeitung in Deutschland mit über 600.000 Exemplaren – und rund 40 Vorort- bzw. Stadtteilzeitungen mit einer Gesamtauflage von täglich über 3 Millionen Exemplaren.[149] Von den Berliner Verlagshäusern entwickelten sich Ullstein (*Berliner Morgenpost, B.Z. am Mittag, Vossische Zeitung*), Mosse (*Berliner Tageblatt, 8-Uhr-Abendblatt, Berliner Volks-Zeitung*) und Scherl-Hugenberg (*Berliner Lokal-Anzeiger, Berliner illustrierte Nachtausgabe, Der Tag*) zu den drei größten Verlagskonzernen in Deutschland.

Als weitere Besonderheit der Presselandschaft in der Weimarer Republik erweist sich für das Feld der Musikkritik die schier unüberschaubare Anzahl von Autoren, welche sowohl

---

[146] Vgl. ausführlich bei Jürgen Wilke, *Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte. Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert*, Köln 2000, S. 259–276.

[147] Statistik siehe bei Bernhard Fulda, *Press and Politics in the Weimar Republic*, Oxford 2009, S. 13.

[148] Einen historischen Überblick über die Berliner Zeitungslandschaft gibt Peter de Mendelssohn, *Zeitungsstadt Berlin. Menschen und Mächte in der Geschichte der deutschen Presse*, Frankfurt am Main 1982.

für die Tagespresse als auch für Fachzeitschriften Rezensionen geschrieben haben. Der Musikwissenschaftler Andreas Eichhorn hat darauf hingewiesen, dass selbst über die in Berlin tätigen Kritiker bis heute sehr wenig bekannt ist.[150] Zu ihnen gehören unter anderem Carl Krebs (*Der Tag*), Leopold Schmidt und Alfred Einstein (*Berliner Tageblatt*), Max Marschalk (*Vossische Zeitung*), Oscar Bie (*Berliner Börsen-Courier*), Adolf Weißmann (*B.Z. am Mittag*), Paul Zschorlich (*Deutsche Zeitung*), Hermann Springer (*Deutsche Tageszeitung*), Klaus Pringsheim und Kurt Singer (*Vorwärts*), Rudolf Kastner (*Berliner Morgenpost*), Edmund Kühn (*Germania*), Walter Schrenk (*Deutsche Allgemeine Zeitung*), Wilhelm Klatte (*Berliner Lokal-Anzeiger*) oder Richard Wintzer (*Neue Preußische Zeitung*). Gleiches gilt auch für die vielen Kritiker im übrigen Deutschland wie beispielsweise Adolf Aber (*Leipziger Neueste Nachrichten*), Paul Ehlers (*Münchner Neueste Nachrichten*), Eugen Schmitz (*Dresdner Nachrichten*) oder Walther Jacobs (*Kölnische Zeitung*) und Karl Holl (*Frankfurter Zeitung*).[151]

In Österreich gehören neben einflussreichen Persönlichkeiten wie Julius Korngold von der *Neuen Freien Presse* zu den bekanntesten Kritikern der Tagespresse Elsa Bienenfeld (*Neues Wiener Journal*), Balduin Bricht (*Österreichische Volkszeitung*), Max Graf (*Die Zeit, Prager Tageblatt*), Robert Hirschfeld (*Wiener Abendpost*), Ludwig Karpath (*Neues Wiener Tagblatt*), Richard Specht (*Illustriertes Wiener Extrablatt*), Ernst Décsey (*Tagespost Graz*) und Joseph Marx *(Neues Wiener Journal*). Hinzu kommt eine stattliche Anzahl von vollkommen unbekannten Autoren, deren Kritiken gerade in der kleineren lokalen Tagespresse entweder ein unbekanntes Autorenkürzel tragen oder ganz ohne Nennung der Autorschaft auskommen.

Neben der Tagespresse nehmen die Fachzeitschriften für die musikkritische Berichterstattung in der Weimarer Zeit einen gewichtigen Raum ein. *Sperlings Zeitschriften- und Zeitungsadressbuch* verzeichnet für das Jahr 1928 unter den Zeitschriften für Musik und Ge-

---

[149] Vgl. *Sperlings Zeitschriften- und Zeitungsadressbuch. Handbuch der deutschen Presse. Die wichtigsten deutschen Zeitschriften und politischen Zeitungen in Deutschland, Österreich und des Auslands*, hrsg. vom Börsenverein der deutschen Buchhändler, 54. Ausgabe, Leipzig 1928, S. 430–434.

[150] Eichhorn, „Republikanische Musikkritik", S. 201–202.

[151] Lediglich Paul Bekker hat man in jüngerer Zeit große Aufmerksamkeit geschenkt, was nicht zuletzt seiner musikpublizistischen Tätigkeit für die *Frankfurter Zeitung* geschuldet war, die ihm damals zweifellos eine in Deutschland unbestrittene musikkritische Führungsrolle verschaffte. (Vgl. ausführlich über Paul Bekker bei Andreas Eichhorn, *Paul Bekker. Facetten eines kritischen Geistes* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 29), Hildesheim 2002).

sang rund 100 verschiedene Blätter in Deutschland und Österreich.[152] Die Entwicklung der Musikzeitschriften in der Zeit der Weimarer Republik und die damit verbundenen Grundbedingungen für die Musikkritik im Nationalsozialismus hat der Musikwissenschaftler Fabian R. Lovisa vor vielen Jahren in einer umfangreichen Studie untersucht.[153] Seine Ergebnisse verdeutlichen, dass die wichtigsten Zeitschriften wie die *Zeitschrift für Musik*, die *Allgemeine Musikzeitung*, die *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, *Die Musik* sowie *Melos* und die *Musikblätter des Anbruch* bereits vor 1933 einer starken politischen Ideologisierung unterworfen waren.

Eine deutlich konservative, antimodernistische Position bezog beispielsweise die Leipziger *Zeitschrift für Musik* unter der Schriftleitung des Musikwissenschaftlers Alfred Heuß Er baute seit 1921 mit der *ZfM* ein „Bollwerk gegen die Moderne“[154] aus, dessen Linie fortan geprägt war durch Nationalismus, Antimodernismus und Antisemitismus.[155] In seinem programmatischen Geleitwort als neuer Chefredakteur sprach Heuß von der „Wiedergeburt des deutschen Volkes“ und dem damit verbundenen „Wiederaufbau der deutschen Musik“.[156] Aufgabe müsse es sein, zu erkennen, „worin denn eigentlich das Wesen der deutschen Tonkunst besteht“.[157] Unter diesem Gesichtspunkt fordert er in seiner Zeitschrift Beiträge über das „Wesen der deutschen Musik“ oder auch über das „Judentum in der neueren deutschen Musik“.[158] Damit hatte Heuß einen Grundkonflikt zur zeitgenössischen Musik unmissverständlich angesprochen. Er sah sich vorrangig als Kämpfer für eine nationale deutsche Musik bzw. gegen die Neue Musik, als „Anwalt jener, die die Schuld an der krisengebeutelten Weimarer Republik, mangelnden Nationalbewusstsein und ausländischen Einflüssen zuwiesen“.[159] Dass Heuß seine Zeitschrift in der Tat als Kampforgan begriff, zeigt bezeichnenderweise auch die Umbenennung des Untertitels von *Halbmonats-*

---

[152] Vgl. *Sperlings Zeitschriften- und Zeitungsadressbuch*, S. 154–159.

[153] Fabian R. Lovisa, *Musikkritik im Nationalsozialismus. Die Rolle deutschsprachiger Musikzeitschriften 1920 – 1945* (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 22), Laaber 1993.

[154] Ebd., S. 167.

[155] Dabei sollte keineswegs übersehen werden, dass bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts auch antesemitische Tendenzen in Schumanns Zeitschrift zunehmend erkennbar waren. Am deutlichsten wohl bei Richard Wagners Aufsatz über „Das Judentum in der Musik“, der zunächst 1850 unter einem Pseudonym in zwei Septemberausgaben der *NZfM* erschien.

[156] Alfred Heuß, „An die Leser der Zeitschrift für Musik“, in: *Zeitschrift für Musik* 88 (1921), H. 9, S. 485–486, hier S. 485.

[157] Ebd., S. 486.

[158] Ebd.

schrift für Musiker und Freunde der Tonkunst in *Kampfblatt für deutsche Musik und Musikpflege* im November 1923.[160] Demgegenüber verstanden sich die Wiener Musikblätter des Anbruch oder die Zeitschrift Melos mit ihrem kunst-politischen Engagement für die Neue Musik als Gegenpol zu den konservativen Musikzeitschriften. Zwischen diesen ideologischen Randzonen von links und rechts versuchte indes eine ›republikanische Musikkritik‹, wie Andreas Eichhorn schreibt, „noch bis zuletzt den kritischen Diskurs von einseitig parteipolitischer Agitation freizuhalten".[161]

4.1.2 Franz Schreker und seine zeitgenössischen Kritiker

Wie zahlreiche Vertreter der musikalischen Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts geriet auch Schreker zwischen die Fronten der politisch-ideologischen Musikpublizistik seiner Zeit. Die Musikwissenschaftlerin Ulrike Kienzle schreibt in ihrer Dissertation über den *Fernen Klang*, dass der Komponist in den zeitgenössischen Opernführern „in den zwanziger Jahren durchweg positiv beurteilt wird".[162] Wirft man allerdings einen differenzierteren Blick nicht nur auf die Aufführungskritiken, sondern auch auf die Opernführer oder Musikgeschichtsschreibungen aus dieser Zeit, in denen über Schreker geschrieben wurde, zeigt sich ein ganz anderes Bild. Keineswegs kann von einer durchweg positiven Beurteilung von Schrekers Opern die Rede sein. Vielmehr war Schrekers Rezeption durch eine außerordentliche Heterogenität der Wertungen zwischen kritikloser Idealisierung und radikaler Ablehnung bis hin zu rassistisch-antisemitischen Diffamierungen gekennzeichnet. Der „Umschwung in der Rezeption Schrekers seit der Machtergreifung der Nationalsozialisten",[163] von dem Kienzle im Zusammenhang mit den Neuauflagen der alten Opernführer spricht, vollzog sich nicht erst in den dreißiger und vierziger Jahren, als Schreker nur noch unter dem Stigma eines durch das ›Weimarer System‹ protegierten ›Halbjuden‹ oder ›Ras-

---

[159] Thomas Schinköth, „Zwischen Anpassung und Widerstand. Anmerkungen zum Leipziger Musikleben 1918 – 1945", in: *Musikstadt Leipzig im NS-Staat. Beiträge zu einem verdrängten Thema*, hrsg. von Thomas Schinköth, Altenburg 1997, S. 11–185, hier S. 20.

[160] 1924 wurde der Untertitel wiederum modifiziert in *Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik*.

[161] Eichhorn, „Republikanische Musikkritik", S. 204.

[162] Kienzle, *Das Trauma hinter dem Trauma*, S. 41.

[163] Ebd.

semischlings‹ diffamiert wurde, sondern war schon in der gesamten Zeitphase der Weimarer Republik spürbar.

Die Musikwissenschaftlerin Susanne Rode-Breymann datiert die historische Zäsur in der Schreker-Rezeption in der Saison 1921/22, als sich „bereits der schließlich im Nazismus endende politische Umschwung [abzeichnete], im Zuge dessen sich viele Kritiker gegen Schreker und seine Werke richteten".[164] Die Autorin verweist in diesem Zusammenhang auf Alfred Heuß' diffamierenden Aufsatz anlässlich der Leipziger Erstaufführung des *Schatzgräbers* 1921 in der *Zeitschrift für Musik*, der Schrekers Opernkunst radikal ablehnte (siehe Kapitel 5.5). Schon zu dieser Zeit gab es die ersten dezidiert antisemitischen Angriffe gegen Schreker. Im Jahre 1920 erklärte der Komponist, Hochschullehrer und spätere Rektor der Münchner Akademie der Tonkunst Hermann Wolfgang von Waltershausen mit einer antisemitischen Krankheitsmetaphorik Franz Schreker zum ›wurzellosen Juden‹ und sah in seiner Kunst die Verkörperung eines pathologischen, ›dekadenten‹ Kulturverfalls:

> Schreker ist trotz aller starken Ausprägung seiner Rasseneigenschaften, in denen ich seine Stärke sehe, ein entwurzelter Jude, infiziert von dem Niedergang der europäischen Kultur. Wie Krankheitskeime einen gesunden Organismus stärker zu Boden werfen als einen durchseuchten, so muss in dem Juden, der, seinem Ghetto entrissen, der Dekadenz Europas in die Arme getrieben wird, sich der Zersetzung viel durchgreifender vollziehen, als im Europäer selbst. Schrekers Kunst ist so zu einem grandiosen Dokument des Zusammenbruches Europas, zu einem letzten dekadenten Ausläufer der großen künstlerischen Kultur des 19. Jahrhunderts geworden. Wie Pfitzners Palästrina nach des Meisters eigener Äußerung der Abschluss einer germanischen Kunstepoche ist, so bedeutet Schrekers Kunst den Endpunkt der internationalen künstlerischen Entwicklung.[165]

Ferner schreibt der Autor, dass in Schrekers Rhythmik der „Stil des jüdischen Psalms zur reinen Kultur" geworden sei.[166] Ebenfalls würden sich Schrekers ›Rassenmerkmale‹ in seiner Harmonik zeigen. Diesem „Geiste der jüdischen Musik" stehe auch die Kontrapunktik und Polyphonie ferne, die im Musikdiskurs mit dem spezifisch ›Deutschen‹ in der Musik assoziiert wurden. Das Problem der ›jüdischen Musik‹ wie es sich bei Schreker zeige, so argumentiert Waltershausen, sei das Verschwinden der strengen Gesetzmäßigkeiten und der Logik der Kontrapunktik sowie eine „Verrohung des harmonischen, und was noch

---

[164] Rode-Breymann, „Franz Schreker", S. 3.

[165] Hermann Wolfgang von Waltershausen, *Das Siegfried-Idyll oder Die Rückkehr zur Natur* (= Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen 2), München 1920, S. 102–103.

[166] Ebd., S. 102.

wichtiger ist, des melodischen Empfindens“.[167] Dagegen zeige sich bei Wagner (*Siegfried-Idyll*) und Pfitzner (*Christelflein*) das Wesen der deutschen Musik in einer Verfeinerung der Kontrapunktik, Differenzierung der Harmonik, in der Innerlichkeit des Gefühls und volkstümlicher Melodik.[168] Damit waren die wesentlichen Merkmale des ›Deutschen‹ in der Musik definiert.

Mit hoher Wahrscheinlichkeit dürfte Waltershausens Buch von 1920, noch stärker als Hans Pfitzners Polemik der *Neuen Ästhetik der musikalischen Impotenz*, für die antisemitisch gefärbten Deutungen in der Folgezeit ausschlaggebend gewesen sein, in denen Schreker – der sich als getaufter Katholik trotz seiner jüdischen Abstammung väterlicherseits in seinem Selbstbild nie als Jude sah – mit dem Jüdischen in einem Zusammenhang gebracht wurde. Dazu gehörten auch die antisemitischen Diffamierungen des Berliner Musikkritikers Bruno Schrader in der *Zeitschrift für Musik*. Anlässlich der Berliner Erstaufführung von Schrekers Oper *Die Gezeichneten* im Januar 1921 spricht der Autor in seiner Rezension von einer „semitisch tschecho-slowakische[n] Afterkunstinvasion“ und von „Schrekers musikalisch wie sittlich gleich perverser Oper“[169]

Schraders demagogische Kritik zog allerdings eine medienrechtliche Gegendarstellung nach sich, da sich Schreker auf § 11 des Reichspressgesetz berief, welcher die Redaktion gesetzlich verpflichtete, eine inhaltliche Berichtigung der durch falsche Tatsachenbehauptung betroffenen Person abzudrucken. In einer der folgenden Ausgaben veröffentlichte die Zeitschrift Schrekers Richtigstellung. Demnach war der Komponist römisch-katholisch getauft und besaß nach der ungarischen sowie österreichische seit seiner Verbeamtung als Direktor der Berliner Musikhochschule die preußische Staatsangehörigkeit.[170] Dies hinderte Schrader aber keineswegs daran, auch weiterhin gegen Schrekers ›undeutsches Wesen‹ zu polemisieren. Als im November 1921 Hans Pfitzners *Christelflein* an der Berliner Staatsoper inszeniert wurde, schreibt Schrader: „Der Komponist dirigierte selber, das Werk hatte aber auch ohnehin seinen Erfolg gehabt. Wenigstens beim deutsch empfindenden Teile des Publikums. Für den andern, größeren ist seine Welt nicht geschaffen; der wälzt sich lieber im perversen Pfuhle der Schrekeritis. Die Inter- und Unnationalen zogen jeden-

---

[167] Ebd., S. 105.
[168] Ebd., S. 108.
[169] **C179** Bruno Schrader, [Musikbriefe] „Aus Berlin“, in: *Zeitschrift für Musik* 88 (1921) Nr. 3, S. 64–65 [ZA-UDK].
[170] Bruno Schrader, [Musikbriefe] „Aus Berlin“, in: *Zeitschrift für Musik* 88 (1921) Nr. 6, S. 165–166, hier S. 166.

falls schon nach dem ersten Akte in Scharen ab“.[171] Der Musikkritiker Karl Bloetz hatte wiederum im November 1920 in seiner Rezension anlässlich der Bremer Erstaufführung von Schrekers *Schatzgräber* die öffentlichen Verleumdungen zurückgewiesen: „Franz Schreker ist kein Jude. (Leider ist das nötig, das vor einem pp. Publikum zu betonen!)“[172]

Dieser öffentliche Disput verdeutlicht, dass die Schreker-Rezeption bereits lange vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten durch diskursive Abgrenzungsprojektionen gegen das ›Deutsche‹ und durch antisemitische Diffamierungen geprägt war. Schon Schrekers Zeitgenossen wiesen auf die divergierenden Bewertungen der Musikkritiker hin. Im Januar 1920 veröffentlichten die *Musikblätter des Anbruch* ein Schreker-Sonderheft als Doppelnummer, in dem ein repräsentativer Querschnitt von Rezensionen aus Tageszeitungen sowie Fachzeitschriften über Schrekers bis dato zur Aufführung gebrachten Werke auszugsweise abgedruckt wurde.[173] Otto Schneider machte in einem Vorwort die besondere Qualität dieser Rezeption seit dem *Fernen Klang* 1912 deutlich: „Die Kritik über Schreker hat ihre Geschichte. Ein so schroffer Anprall fanatischer Bejahung und aprioristischer Ablehnung eines musikalischen Phänomens hat schon lange nicht stattgefunden“.[174] Die einen sehen in ihm den „Mit- oder Nachläufer von Strauss, Mahler, Schönberg, Debussy“, die anderen hingegen die „Reinkultur der in Retorten destillierten Pseudomoderne“.[175] Angesichts dieser heterogenen wie teils diffamierenden Zuschreibungen ermahnt Schneider all diejenigen zur Sachlichkeit, die der Kunst ernstere Beachtung sonst entgegenzubringen gewohnt sind. Darüber hinaus wird deutlich, dass die Auseinandersetzung um Schreker und sein Werk weniger auf einer ästhetischen Ebene stattfand, sondern von der konservativen Musikkritik für die Stiftung sowie Abgrenzung eines ›deutschen Wesens‹ gegen alles ›Undeutsche‹, ›Jüdische‹, ›Modernistische‹, ›Internationale‹ usw. in der Musik instrumentalisiert wurde.

---

[171] Bruno Schrader, [Musikbriefe] „Aus Berlin“, in: *Zeitschrift für Musik* 89 (1922) Nr. 1, S. 14–15, hier S. 15.

[172] **C148** Karl Bloetz, „Landestheater. ‚Der Schatzgräber‘ von Franz Schreker“, In: *Neueste Nachrichten Braunschweig* [FSF-ÖNB] (Hervorheb. im Orig.).

[173] Vgl. *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920) Nr. 1/2 [Sonderheft Franz Schreker], S. 46–69 und 2–16.

[174] Otto Schneider, „Die Kritik“, in: ebd., S. 45.

[175] Ebd., Die Formulierung einer „Reinkultur der in Retorten destillierten Pseudomoderne“ stammt von der Wiener Musikkritikerin Elsa Bienenfeld anlässlich der Uraufführung des *Spielwerks und die Prinzessin* am 15. März 1913 (vgl. **C44** Elsa Bienenfeld, [Theater und Kunst] „‚Das Spielwerk und die Prinzessin‘. Oper in einem Vorspiel und zwei Aufzügen von Franz Schreker“, in: *Neues Wiener Journal*, 16.03.1913, 21. Jg., Nr. 6967, S. 14–15 [ZA-ÖNB]).

Schreker selbst reagierte auf unterschiedliche Art und Weise auf seine Kritiker. Dabei waren ihm jegliche politisch-ideologischen Postulate äußerst suspekt. Der Komponist war ein Mensch, der zeitlebens mit und in der Kunst lebte, dachte und sich zu gesellschaftlichen Themen künstlerisch positionierte. Um so unverständlicher ist vor diesem Hintergrund die These der Musikwissenschaftlerin Dorothea Redepenning, dass „Alexander Zemlinsky, Franz Schreker und Erich Wolfgang Korngold, […] assimiliertte Juden [waren], die deutsch-national dachten“,[176] ohne allerdings ihre Behauptung mit entsprechenden Quellen zu legitimieren. Aus den wenigen überlieferten Selbszeugnissen des Komponisten, aber auch aus dem künstlerischen Werk selbst geht bei genauerer Betrachtung hervor, dass Schreker keinesfalls in irgendeiner Form eine deutsch-nationale Einstellung vertrat. Im Gegenteil. Schreker, stets seinen künstlerischen Visionen verpflichtet, wurde selbst Opfer eines konservativen, deutsch-nationalen Musikdiskurses, der ihn und seine Opernkunst als Verkörperung eines inneren Anderen der eigenen Nation mittels soziokultureller, nationsspezifischer Zuschreibungen gegen das spezifisch ›deutsche Wesen in der Musik‹ abgrenzte.

Unter den wenigen öffentlichen Bekundungen war die Gegendarstellung vom März 1921 in der Leipziger *Zeitschrift für Musik* angesichts der demagogischen Verleumdungen Bruno Schraders die äußerste Konsequenz mit rechtlichen Mitteln, die Schreker als Reaktion in Betracht zog. Als Alfred Heuß wenige Monate später im Oktober 1921 ebenfalls in der *ZfM* mit einem keineswegs minder polemischen Aufsatz anlässlich der Leipziger Erstaufführung des *Schatzgräbers* über Schreker,[177] aber auch über die ›Schreker-Presse‹ – namentlich Paul Bekker und Adolf Aber – herzog, versuchte der Leipziger Kritiker Adolf Aber, den Komponisten für eine Privatklage gegen Heuß zu gewinnen.[178] Schrekers Ablehnung eines solchen Rechtsstreits sagt indes viel über seine Künstlerpersönlichkeit aus. In einem Brief an Aber vom 23. Dezember 1921 schreibt der Komponist Folgendes:

> Was nun meine Person in dieser Angelegenheit anbelangt, so ist es gänzlich ausgeschlossen, dass ich irgendwie gegen den Mann vorgehe. Ich habe Ihnen die Gründe schon seinerzeit klargelegt und es ist einleuchtend, dass ich, wenn ich auf all die mehr

---

[176] Dorothea Redepenning, „Inszenierung von Männlichkeit und Gewalt (am Beispeil von Opern der Kriegszeit), in: *Musik bezieht Stellung. Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg* (= Krieg und Literatur 19), hrsg. von Stefan Hanheide, Osnabrück 2013, S. 333–344, hier S. 334.

[177] Siehe zu Alfred Heuß' *Schatzgräber*-Artikel Kapitel 5.5.

[178] Vgl. ausführlich zum Streitfall zwischen Alfred Heuß und Adolf Aber bei Oliver Hilmes, *Der Streit ums ‚Deutsche'. Alfred Heuß und die Zeitschrift für Musik*, Hamburg 2003, S. 79–88.

> oder minder albernen und gehässigen Angriffe reagieren wollte, in meinem künstlerischen Beruf lahmleget wäre und vor lauter Klagen, Gerichtsverhandlungen und Zeugenaussagen nicht mehr aus noch ein wüsste. Der Erfolg ist speziell in diesem Fall und überhaupt mehr als zweifelhaft. […] Eines möchte ich Ihnen aber nochmals wärmstens raten, von einem gerichtlichen Verfahren gegen diesen Herrn, dem es augenscheinlich nur um Reklame für sich und sein Blatt zu tun ist, abzusehen.[179]

Schreker zog es persönlich vor, sich vollkommen auf seine künstlerische Profession als Komponist, Lehrer und Hochschuldirektor zu konzentrieren. Dennoch waren ihm die Kritiken seiner Zeitgenossen keineswegs gleichgültig. Aus dem privaten Briefwechsel mit Paul Bekker mit seinem Verlag, der Wiener Universal Edition (UE), geht hervor, dass Schreker genau registrierte, was über seine Werke in den zahlreichen Aufführungskritiken geschrieben wurde. Generell sah sich der Komponist von seinen Kritikern missverstanden, reagierte andererseits auf die persönlichen Angriffe mit herablassenden Spott und Missbilligung. Als am 3. April 1922 der *Schatzgräber* zum ersten Mal in Berlin mit einem großen Erfolg aufgeführt wurde, beklagt sich Schreker in einem Brief an den Direktor der UE Emil Hertzka über seine Kritiker, vor allem über die Rezension Max Marschalks von der Berliner *Vossischen Zeitung*:

> Mittlerweile werden Sie die Kritiken gelesen haben. Sie entsprechen vollständig unser aller Erwartungen. Der Tiefstand dieser Räuberhorde überbietet den aller andern Städte. Der Blödsinn, den man zu lesen kriegt, ich verweise auf das ‚Rezept' des Herrn Marschalk – schreit zum Himmel. Ich habe die Absicht, mich im Berliner Tageblatt demnächst darüber auszulassen. Vergleichen sie das Feuilleton des Herrn M über die ‚Gezeichneten' mit dem diesmaligen. Der Unterschied ist groß. Dazwischen liegt allerdings meine deutliche Ablehnung seiner Bewerbung um eine Stelle als Gesangslehrer an der Hochschule. Trotzdem glaube ich, dass uns in diesem Falle das Geschwätz nicht schaden wird. Bis auf Herrn Marschalk, der unverfroren lügt, wird ja wenigstens der große, ja, in manchen Zeitungen der überwältigende Erfolg konstatiert.[180]

Aus diesem Brief wird ebenfalls deutlich, wie sehr persönliche Beziehung der Kritiker zu Schreker in seiner Position als Direktor der Berliner Musikhochschule die Rezensionen negativ beeinflussten. Ähnlich verhielt es sich auch mit dem Berliner Musikkritiker Carl Krebs, der bis 1923 als Lehrer für Musikgeschichte an der Musikhochschule arbeitete. Schrekers Verbitterung über die teils persönlichen Angriffe ging sogar soweit, dass er bis-

---

[179] Brief Franz Schreker an Adolf Aber vom 23 Dezember 1921 (Archiv Hochschule der Künste Berlin), zit. in: Hilmes, *Der Streit ums ‚Deutsche'*, S. 83.

[180] Brief Franz Schreker an die Universal Edition vom 4. April 1922, UE-Korrespondenz Nr. 447, Wienbibliothek im Rathaus (Hervorheb. im Orig.).

weilen von den Musikkritikern einen absolut bedingungslosen Einsatz für seine Opernkunst einforderte: „Wer keine Courage hat, sich für mich einzusetzen, soll in Zukunft lieber das Maul halten“, schreibt Schreker am 8. April 1922 an die UE.[181]

Trotz des großen Publikumserfolgs seiner Werke mit den Ur- und Erstaufführungen nach den *Gezeichneten* (1918) und dem *Schatzgräber* (1920) versuchte Schreker, seine öffentliche Reputation als Opernkomponist zu beeinflussen, indem er seinen Verleger regelmäßig aufforderte, noch mehr Reklame bzw. Propaganda, wie Schreker in seinen Briefen an die UE schreibt, zu betreiben. Wie es für die damalige Zeit üblich war, wurden vom Verlag sogenannte Pressespiegel, meist vier oder achtseitige Faltblätter im Oktavformat, mit Auszügen aus ausgewählten Rezensionen gedruckt. Dabei hatte Schreker ganz genaue Vorstellungen, welche Kritiken für das ›Propagandamaterial‹ aufgenommen werden sollten. Da verständlicherweise fast ausnahmslos die positiven Aussagen und viele Text in Versatzstücken abgedruckt wurden, verzerrten diese Pressespiegel nicht selten das öffentliche Meinungsbild über Schreker. Sie sollten glauben machen, dass Schrekers Werke im gesamten deutschsprachigen Raum unangefochten das Ideal eines neuen modernen Operntypus verkörpern.

In Schrekers *Charakterbild* von 1921, einem der wenigen veröffentlichten Selbstzeugnisse mischte sich angesichts der vielfältigen Zuschreibungen seiner Kritiker eine ordentliche Portion Sarkasmus mit bitterer Selbstironie:

> Ich bin Impressionist, Expressionist, Internationalist, Futurist, musikalischer Verist; Jude und durch die Macht des Judentums emporgekommen, Christ und von einer katholischen Clique unter Patronanz einer erzkatholischen Wiener Fürstin ‚gemacht‘ worden. Ich bin Klangkünstler, Klangphantast, Klangzauberer, Klangästhet und habe keine Spur von Melodie (abgesehen von so genannten kurzatmigen Floskeln, neuestens ‚Melodielein‘ genannt). Ich bin Melodiker von reinstem Geblüt, als Harmoniker aber anämisch, pervers, trotzdem ein Vollblutmusiker! Ich bin (leider) Erotomane und wirke verderblich auf das deutsche Publikum (die Erotik ist augenscheinlich meine ureigenste Erfindung trotz Figaro, Don Juan, Carmen, Tannhäuser, Tristan, Walküre, Salome, Elektra, Rosenkavalier u.s.f.). […] Was aber – um Himmels Willen – bin ich nicht? Ich bin (noch) nicht übergeschnappt, nicht größenwahnsinnig, nicht verbittert, ich bin kein Asket, kein Stümper oder Dilettant, und ich habe noch nie eine Kritik geschrieben.[182]

---

[181] Brief Franz Schreker an die Universal Edition vom 8. April 1922, UE-Korrespondenz Nr. 448, Wienbibliothek im Rathaus.

[182] **B13** Franz Schreker, „Mein Charakterbild“, in: *Musikblätter des Anbruch* 3 (1921) H. 7, S. 128.

Schrekers unpublizierte Aufzeichnungen im Nachlass der Österreichischern Nationalbibliothek sprechen dagegen eine ganz andere Sprache, voller Verbitterung und Hass auf die Kritiker seiner Zeit. Ein Manuskript, vermutlich aus den frühen zwanziger Jahren, in welchem der Komponist schwer mit dem Berufsstand der Kritiker ins Gericht geht, ist bezeichnenderweise mit *Der Hasskritiker* überschrieben:

> Es gibt aber seit Jahrzehnten eine Not, ja eine Pestilenz, die schlimmer ist als Hunger und Sorge, eine Not, die es versteht, auch dem, der zu leben hat, den ›Bissen im Munde‹, sei er nun leiblicher oder geistiger Art, zu vergällen, ein Unwesen, das ein Scham für die gesamte Künstlerschaft bedeutet, und das jeder über kurz oder lang zu fühlen bekommt, der eigene Wege geht – die Existenz des Hasskritikers. Wer schützt uns gegen diese geradezu furchtbare Erscheinung? Welche Art Künstlerselbsthilfe ist geeignet, uns von einem unerträglichen Druck zu befreien, der durch die Macht des in vielen tausenden in die Welt gejagten gedruckten Wortes unser Dasein immer wieder verbittert, die Verbreitung unseres Schaffens verhindert, unseren Lebensmut schmälert, ja, in manchen Fällen schwer schädigend in unsere künstlerische Entwicklung eingreift?[183]

In einem anderen fragmentarischen Manuskript heißt es ferner: „Der gewissenhafte ‚Beurteiler', dem die Macht des gedruckten Wortes zu Gebot steht, möge aber einmal mit sich zu Rate gehen und bedenken: Unsäglich viel aus Verbitterung, Seelqual, Zweifel, Hass und Not wird seit undenklicher Zeit durch das vorschnelle, oft unüberlegte apodiktische Urteil in die Seele des Künstlers getragen."[184] Die überlieferten Aufzeichnungen von Schreker lassen nur erahnen, in welcher schweren persönlichen Krise sich der Komponist trotz der großen Publikumserfolge aufgrund der diffamierenden Kritiken seiner Zeitgenossen zu Beginn der zwanziger Jahre befunden haben mag. Sie lösten eine Schaffenskrise aus, die zu einem, mehrere Jahre anhaltenden, stockenden Schaffensprozess führte. Schreker sehnte sich nach einem „friedvollen Leben" und danach, „es allen Leuten recht zu machen, nur ein Jahr lang ‚beliebt' oder doch wenigstens nicht gehasst zu sein".[185] Ein frommer Wunsch, dessen Erfüllung Schreker bis zu seinem Tode 1934 und darüber hinaus lange verwehrt bleiben sollte.

---

[183] **A7** Franz Schreker, „Der Hasskritiker", Autograph (o. D.), ÖNB Wien, Signatur: F3 Schreker 78.
[184] **A3** Franz Schreker, „Betrachtungen und Essays", Entwürfe, Fragmente (o. D.), ÖNB Wien, Signatur: F3 Schreker 65.
[185] **A1** Franz Schreker, „Aus losen Blättern", Autograph (o. D.), ÖNB Wien, Signatur: F3 Schreker 67.

4.2 Franz Schreker und das musikdramatische Erbe Richard Wagners

Mit der Uraufführung des *Fernen Klangs* 1912 trat Schreker zu einer Zeit an die Öffentlichkeit, als der Wagnerismus, das heißt der Kult um Richard Wagner als Komponist sowie als polarisierende Persönlichkeit mit einem gesellschaftspolitischen Sendungsbewusstsein, im Wilhelminischen Deutschland seinen historischen Höhepunkt erreicht hatte. Bereits statistisch gesehen erreichte zur Uraufführungszeit des *Fernen Klangs* kein anderer deutscher Komponist mit deutlichem Abstand solch hohe Aufführungszahlen wie Richard Wagner. Brachten es Wagners Musikdramen in der Spielzeit 1901/02 auf 1423 Aufführungen in Deutschland und Österreich, waren es ein Jahrzehnt später in der Spielzeit 1911/12 fast 2000 Aufführungen.[186] Im Vergleich dazu kamen andere deutsche Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts wie Albert Lortzing oder Carl Maria von Weber in den jeweiligen Spielzeiten auf 723 und 753 bzw. 312 und 365 Aufführungen. Selbst der nach Wagner beliebteste nichtdeutsche Komponist Guiseppe Verdi blieb mit 585 und 910 Aufführungen auf den deutschsprachigen Opernbühnen noch weit von Wagner entfernt.
Die deutsche Musikpublizistik konstruierte zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Wagner-Bild, welches den Komponisten nicht nur als unübertroffenen Gipfelpunkt des Musiktheaters deutete, sondern in seinem künstlerischen Werk geradezu eine Verkörperung des ›deutschen Wesens‹ imaginierte. Dieses grundlegende Narrativ wurde in zahlreichen, stets neu aufgelegten und vermehrten Musikgeschichtsschreibungen immer wieder reproduziert. Dass Schreker von seinen Befürwortern wiederum zum wahren Nachfolger Richard Wagners proklamiert wurde, befeuerte vor diesem Hintergrund in der Schreker-Rezeption Zeit seines Lebens die Auseinandersetzung um das ›Deutsche‹ in der Musik.

4.2.1 Nationaler Diskurs: Der Wagnerismus und das ›deutsche Wesen‹

Der Musikschriftsteller Max Chop – ein überzeugter Wagnerianer, der schon 1892 einen umfangreichen Opernführer durch Wagners musikdramatisches Werk herausgab – zählte Wagner in seinem *Führer durch die Musikgeschichte* (1912) zu „den größten Erscheinun-

gen auf dem Gebiete der Kunst überhaupt“. Nicht nur die „außergewöhnliche Kraft seines Willens“, sondern gerade die „Universalität des Genies“ würden ihn hierfür geradezu prädestinieren.[187] Auch Rudolf Louis, Musikhistoriker und leidenschaftlicher Wagnerianer, spricht in seinem Buch *Die deutsche Musik der Gegenwart* (1909) von der „musikalischen Weltherrschaft“,[188] der Wagner nach einem heftigen Kampf in der Tonkunst zuteil geworden sei. Der Autor versucht, die katastrophale, kaum an Wagner heranreichende Entwicklung des deutschen Musiktheaters der letzten Jahrzehnte allein an der herausragenden Stellung seiner Musikdramen zu deuten. Wagner, so schreibt Louis, habe zu seinen Lebzeiten einen Weltkrieg geführt und über Deutschland hinaus die gesamte musikalische Welt im Atem gehalten.[189] In der ganzen Musikgeschichte würde sich kaum eine zweite Persönlichkeit finden lassen, „die sich auch nur entfernt darin mit Richard Wagner vergleichen liesse, dass ein in schwerstem Kampfe errungener Sieg zu einer so universalen Herrschaft führte, einer Herrschaft, die das musikalische Empfinden und Gestalten einer ganzen Welt unter ihr Zepter zwang und weit über die Grenzen einer Nation und eines einzelnen Kunstgebietes hinaus so etwas wie eine künstlerische Universalmonarchie begründete“.[190]

Die „künstlerische Universalmonarchie“, von der in Bezug auf Wagners Musikdramen immer wieder gesprochen wurde, war für einen großen Teil der Wagnerianer noch viel mehr als lediglich eine rein künstlerisch-ästhetisch begründete Hegemonie des Komponisten auf dem Gebiet des Musiktheaters. Ihre Wagnerdeutung ging über die Ebene einer künstlerischen Betrachtung weit hinaus auf das Feld des Politisch-Ideologischen. Mit dem Wagnerismus verband sich in Deutschland aus einer nationalistischen Perspektive eine völkische ›Bayreuther Weltanschauung‹, welche sich entsprechende Teilmomente, nämlich gesellschaftspolitische Themen und Thesen aus Wagners Schriften für ihr ganz spezifisches Wagner-Bild einverleibte. Diese ideologisch überformte Wagner-Rezeption in Deutschland vollzog sich Hand in Hand mit den unterschiedlichen deutschnationalen sowie völkischen Weltanschauungen des späten 19. Jahrhunderts einerseits und Wagners eigenen programmatischen Ideen auf der anderen Seite, die er als ›Stichwortgeber‹ seiner Nachwelt hinterließ. In erster Linie waren es die antisemitischen Bekenntnisschriften Richard Wag-

---

[186] Vgl. Friedrich Herzfeld, „Die Historisierung der Oper in statistischer Darstellung“, in: *Melos* 11 (1932) H. 10, S. 318–323, hier S. 320.
[187] Chop, *Führer durch die Musikgeschichte*, S. 249–250.
[188] Rudolf Louis, *Die Deutsche Musik der Gegenwart*, 3. verm. und verb. Aufl., München 1912, S. 46.
[189] Ebd., S. 46.
[190] Ebd., S. 47.

ners, am bedeutendsten *Das Judentum in der Musik* (1850), sowie seine späteren Regenrationsschriften für die *Bayreuther Blätter*, in denen sich Wagner Fragen des Deutschtums, des Verhältnisses zwischen Kunst und Religion, oder auch, durch die Lektüre Gobineaus beeinflusst, Fragen des Juden- und Christentums widmete. Ebenso waren Wagners Musikdramen mit ihren alten germanischen Mythologien eine ideale Projektionsfläche für völkische Deutungen.

Aus Wagners ›völkischer Sendung‹, wie seine gesellschaftspolitischen Ideen von den kulturkonservativen, antisemitischen Wagnerianern – vor allem vom ›Bayreuther Kreis‹ um Cosima Wagner, Houston Stewart Chamberlain und von Hans von Wolzogen herum – seit 1874 in den *Bayreuther Blättern* sinnstiftend interpretiert wurden, zogen sie jenes Amalgam aus Deutschtum, Antisemitismus, Rassismus, Chauvinismus und Antimodernismus, verbunden mit dem Erlösungsgedanken und dem Glaube an ein reines ›arisches Christentum‹, für die Konstruktion Richard Wagners als die nationale Verkörperung des ›Deutschen‹ schlechthin, als Heilsbringer für die kulturelle Widergeburt der deutschen Nation.[191] Wie dem Wagnerianer Rudolf Louis ging es ihnen um „das spezifisch Deutsche in Richard Wagner, sein hohes unerschütterliches Vertrauen auf den deutschen Geist und sein Streben, den Deutschen eine ebenso originale und ihnen eigentümliche Kunst zu schaffen, wie sie die anderen europäischen Völker bereits besitzen, oder doch in der Vergangenheit besessen hatten“.[192] Eine solche Deutung stand als ein politischer, ideologischer Diskurs, als nationaler Kampf um das ›Deutsche‹ in der Musik und um dessen Hegemonie im Zeichen des deutschen Nationalismus. Diese Geisteshaltung war bereits seit Wagners Lebzeiten wesentlicher Teil einer politischen Rezeptionsgeschichte im Zusammenhang mit der Stiftung einer deutschen, nationalkulturellen Identität.

In einer Zeit der Nationenbildung in Europa, in der künstlerisch-ästhetische Fragen auch an das Politische gebunden waren, zielte die Auseinandersetzung um Wagners künstlerisches Werk vor dem historischen Hintergrund der nationalen Einigung Deutschlands auf die Frage nach der kollektiven nationalen Identität der Deutschen. Für die Wagnerianer verkörperte Wagner schon zu seinen Lebzeiten mit seiner gesamten Persönlichkeit und mit seinem gesamten schriftstellerischen wie kompositorischen Werk, als Denker, politischer Revolu-

---

[191] Vgl. zur ideologischen Wagner-Rezeption durch den Bayreuther Kreis ausführlicher bei Annette Hein, *„Es ist viel ‚Hitler‘ in Wagner“. Rassismus und antisemitische Deutschtumsideologie in den „Bayreuther Blättern“ (1878 – 1938)* (= Conditio Judaica 13), Tübingen 1996 sowie Udo Bermbach, *Richard Wagner in Deutschland. Rezeption und Verfälschung*, Stuttgart und Weimar 2011.

tionär, Kämpfer, Zukunftsvisionär, als moralisch-religiöser Heilsbringer und als Erneuerer Deutschlands die führende Leitfigur des ›deutschen Wesens‹. Für viele bedeutet Wagner „etwas Heldenhaftes, durch und durch Deutsches, Gesundes, einen unerhörten Neuerer, der in Gottes ältesten Rat beschlossen war“,[193] wie der Schriftsteller Georg Hirschfeld 1911 im Wiener *Merker* schreibt. Nach der Reichsgründung 1871 erhielt diese politisch-ideologische Instrumentalisierung von Wagners Werk im Wilhelminischen Kaiserreich eine zusätzliche Dimension, als Wagner, nicht zuletzt in den von Hans von Wolzogen herausgegebenen *Bayreuther Blättern* (1878 – 1938) mit ihrer ausgeprägt völkischen, antisemitischen und christologischen Weltanschauung, wie kein anderer Künstler im ausgehenden 19. Jahrhunderts als nationale Idealgestalt der deutschen Kunst und der deutschen Nation imaginiert wurde.

Wagners Ideen, wie der Jurist und Musikwissenschaftler Friedrich von Hausegger 1887 in einem Aufsatz über „Richard Wagners nationale Bedeutung“ im ersten Jahrgang des völkisch-pangermanischen *Kunstwarts* schreibt, würden unmittelbar an die „größten berufenen Geister“ des deutschen Volkes, nämlich an Herder, Goethe, Schiller, Hölderlin, Fichte und andere deutsche Männer anschließen.[194] Sein gesamtes Schaffen stelle sich als „Produkt eines gewaltigen, nicht zurückdrängenden Bedürfnisses“ und als „Ausfluss des Genius“ dar, worin letztlich die nationale Bedeutung Richard Wagners für das deutsche Volk liege. Für Hausegger ist es gerade die Musik, mit der Wagner das tiefe Empfinden der deutschen Nation wieder zurückgewonnen habe. Denn der Tonkunst habe Wagner jene Stelle in weitaus höherem Maße gegenüber den anderen Künsten erobert, „welche sie als eigentümlicher Ausfluss germanischen Geistes im Entwicklungsleben der Nation einzunehmen berufen ist.“[195] Hausegger deutet Wagners musikdramatische Werke als „Offenbarung des deutschen Wesens, aus seinem innersten Empfindungsleben herausgestellt“.[196]

Einen Höhepunkt erreichte diese ideologische Vereinnahmung Richard Wagners im Wilhelminischen Deutschland 1913 zu Wagners 100. Geburtstag, kurz vor dem Ersten Weltkrieg. Mit einer Flut neuer Bücher über Wagner, Aufsätzen, Festreden in Tageszeitungen und Zeitschriften wurde das deutschnationale Wagner-Bild nachhaltig zementiert. Der

---

[192] Rudolf Louis, *Die Weltanschauung Richard Wagners*, Leipzig 1898, S. 171.
[193] Georg Hirschfeld, „Der Kampf um Wagner“, in: *Der Merker* 2 (1911) H. 19, S. 50–54, hier S. 51.
[194] Friedrich von Hausegger, „Richard Wagners nationale Bedeutung“, in: *Der Kunstwart* 1 (1887) H. 10, S. 121–125, hier S. 122.
[195] Ebd.
[196] Ebd., S. 123.

Münchner Historiker Richard Du Moulin-Eckart – ebenfalls ein leidenschaftlicher Wagnerianer und umstrittener Biograph Cosima Wagners – schrieb zum Jubiläum einen längeren Aufsatz „Richard Wagner und das deutsche Volk“ für die *Münchner Neueste Nachrichten*, in welchem Wagner mit seinen Musikdramen als die nationale Verkörperung des ›Deutschen‹ stilisiert wird: „Nichts charakterisiert die nationale Einseitigkeit Richard Wagners mehr als das Eingestallten aller Werte, die ihm entgegen treten, in das deutsche Wesen.“[197] Das Verhältnis Richard Wagners zum deutschen Volke sei auf dessen ganzes Schaffen und seiner ganzen Persönlichkeit begründet.

Die Leipziger *Neue Zeitschrift für Musik* veröffentlichte im Juni 1913 einen Gedenkaufsatz des Wagner-Biographen Wilhelm Tappert, in welchem Richard Wagner als der „erste bewusste Vertreter deutscher Art und Kunst“[198] gedeutet wird. Wagners Werk, so Tappert, stehe nach dem Kampf nicht nur als „Markstein deutscher Tat, echt vaterländischer Begeisterung“ vor der deutschen Nation dar, sondern seine gesamten Bühnengestalten wie Tannhäuser, Elsa, Brünnhilde, Tristan und vor allem Siegfried würden in der „echt deutschen Wesensart“ stecken.[199] Die Vollendung bzw. krönenden Abschluss dieser nationalen Volks- und Wesensart habe Wagner schließlich gegen Ende seines Lebens im *Parsifal* mit dem Erlösungsgedanken des Christentums erreicht.[200] Tapperts Deutung verweist auf die Vorstellung jener Erlösungsidee durch das ›arische Christentum‹, wie sie nach Wagners der ›Bayreuther Gedanke‹ formulierte.

4.2.2 Schreker als Wagner-Nachfolger

Als Schrekers *Ferner Klang* 1912 uraufgeführt wurde, war die zeitgenössische Musiktheaterproduktion wie auch die Rezeption des Opernrepertoires geprägt von einem Spannungsverhältnis zwischen dem musikhistorischen Erbe Richard Wagners, an dem sich die meis-

---

[197] Richard Graf Du Moulin-Eckart, „Richard Wagner und das deutsche Volk“, in: *Münchner Neueste Nachrichten* vom 22. Mai 1913, zit. in: Susanna Großmann-Vendrey, *Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seine Festspiele* (= Arbeitsgemeinschaft 100 Jahre Bayreuther Festspiele 10), Dokumentenband 3, 2, Regensburg 1983, S. 140–144, hier S. 143.

[198] Wilhelm Tappert, „Was ist uns Richard Wagner? Ein Gedenkblatt zum 100. Geburtstag des Meisters“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 80 (1913) H. 24, S. 357–360, hier S. 357.

[199] Ebd., S. 359.

[200] Ebd., S. 360.

ten nachfolgenden deutschen Opernkomponisten epigonal zu orientieren versuchten, seiner ideologischen Instrumentalisierung als Verkörperung des ›deutschen Wesens‹ in der Kunst und den Forderungen nach neuen musiktheatralischen Ausdrucksformen, nach einem von Wagner sich radikal emanzipierenden, modernen Operntypus des 20. Jahrhunderts. Es ging damals um nichts weniger als um die Zukunft einer ganzen Kunstgattung, um die Zukunft der deutschen Oper, welche aus der Sicht zahlreicher Kommentatoren nach der Jahrhundertwende, gerade auf dem Höhepunkt des Wagnerismus in Deutschland, in eine Krise geraten war. Diese von vielen Musikkritikern, Musikhistorikern, aber auch Dirigenten oder Theaterintendanten gleichermaßen empfundene ›Opernkrise‹ stand in untrennbarem Zusammenhang mit der Omnipräsenz von Wagners künstlerischem Werk. Allerdings war die Opernkrise zu Beginn des 20. Jahrhunderts das soziokulturelle Konstrukt einer Krise des deutschen Operntheaters, diskursiv hervorgebracht durch eine überwiegend konservative Musikpublizistik, die sämtliche ästhetischen Normen für das zukünftige künstlerische Schaffen mit der klassisch-romantischen Tradition des 19. Jahrhunderts verband.

Wagners Idee des Gesamtkunstwerks, als eine integrative Synthese aller Einzelkünste von Musik, Dichtung, Tanz, Kostüm, Architektur und Malerei, jenseits der bis dahin etablierten ästhetischen Gattungsnormen der Oper – was ebenso die gesellschaftspolitischen Utopien wie die ›Regeneration‹ der gesamten Menschheit mit einschloss – schien in der fast dreihundertjährigen Geschichte der Oper einen nicht mehr übersteigerungsfähigen Endpunkt zu markieren. Dass Wagners eigenes Konzept des Gesamtkunstwerks lediglich eine kunstpolitische Utopie formulierte und erst seit den Bayreuther Festspielen 1876 in der *Ring*-Tetralogie sowie dem *Parsifal* unter den spezifischen Bedingungen des Festspielhauses ansatzweise realisiert werden konnte, blieb oft nebensächlich. Die modernen Opernproduktionen nach Wagner sollten in der Einschätzung vieler Musikautoren nicht mehr (oder noch nicht) an Wagners künstlerische wie politische Visionen heranreichen. Angesichts der Opernkrise nach Wagners Tod hatte man der gesamten Gattung das Ende prophezeit, einer Kunstform, die nicht mehr zeitgemäß sei und spätestens mit Wagner ihren Endpunkt erreicht habe.

Was in der Debatte um die Zukunft der deutschen Oper von vielen Autoren nach der Jahrhundertwende im Rahmen des allgemeinen kulturpessimistischen Krisendiskurses – der sich als kulturelle Epochensignatur der Moderne auf allen gesellschaftlichen, politischen

und auch kunstästhetischen Feldern entfaltete – nicht reflektiert wurde, war der ständige Rekurs auf Wagners Werk. Erst die musikhistorische Deutung Richard Wagners als einen „keine Entwicklungsmöglichkeiten mehr zulassenden Gipfel“[201] der Operngeschichte hatte gleichzeitig auch das Konstrukt einer ›Opernkrise‹ diskursiv hervorgebracht. Schon die damals inflationär gebrauchte Bezeichnung der sogenannten ›Wagnernachfolge‹ implizierte eine Diskursperspektive, die von vornherein von der grundlegenden Vormachtstellung der Wagnerschen Musikdramen ausging und jede musikästhetische Würdigung des modernen Musiktheaters an den Maßstäben seiner Kunst konzeptualisierte. Von Wagner sollte jede nachschaffende Kunst ausgehen und wieder zu ihm zurückführen. Eine Betrachtung der Oper der Gegenwart, so schreibt Julius Kapp 1922 im Vorwort seiner Operngeschichte, müsse „naturgemäß ihren Ausgang von der Erscheinung Richard Wagners nehmen und zunächst dessen musikgeschichtliche Stellung und sein Verhältnis zur Gegenwart klarlegen“.[202]

Wirft man einen Blick auf die Uraufführungskritiken des *Fernen Klangs*, schien Schreker für seine Befürworter erstmals einen Weg einzuschlagen, der gerade nicht epigonal und dogmatisch Wagners Ästhetik folgt, sondern dieses Erbe mit einer ganz eigenen Stilistik musikalisch als auch in der dramatischen Gestaltung überwindet. In der Tat sollte Schrekers Oper einen verheißungsvollen Ausweg aus der Opernkrise, aus jenem ›Nach-Wagnerschen Chaos‹ (Julius Kapp) um 1900 aufzeigen und Gattung des Musiktheaters erneuern. *Der Ferne Klang* war 1912 verglichen mit den seit Jahrzehnten kanonisierten Repertoire der deutschsprachigen Opernbühnen vollkommen neuartig, vom Sujet her mit einem für das Publikum identifikatorischen und zutiefst gesellschaftskritischen Potential. Von Bekker und anderen zeitgenössischen Musikkritikern wurden in Bezug auf die Stoffwahl sowie die dramaturgische Ausgestaltung zwar immer wieder Parallelen zu unterschiedlichen musikgeschichtlichen Traditionslinien – Romantik, Märchenoper, Wagners Musikdramatik, französisch-italienischer Verismo – gezogen,[203] doch entzieht sich Schrekers Oper eigenwillig solchen Zuordnungen. *Der Ferne Klang* hatte nur bedingt etwas mit

---

[201] Julius Kapp, „Gibt es eine Krise der Oper?“, in: *Blätter der Staatsoper und der Städtischen Oper* (Berlin) 9 (1928/29) H. 26, S. 10–12, hier S. 10.

[202] Julius Kapp, *Die Oper der Gegenwart* (= Max Hesses Handbücher 56), Berlin 1922, S. 9 (Hervorheb. im Orig.).

[203] Als historische Vorbilder werden in den Aufführungskritiken zum *Fernen Klang* hier *Louise* von Gustav Charpentier, *La Bohème* von Giaccomo Puccini oder Richard Wagners *Tristan* oder *Lohengrin* genannt, aber auch Richard Strauss' sinfonische Dichtung *Tod und Verklärung*.

den gattungsspezifischen Konventionen der veristischen Oper zu tun,[204] und schon gar nichts mit den mittelalterlichen Sagen bzw. der Mythologie bei Wagner.

Der Wiener Musikkritiker Karl Werner hatte es in seiner Rezension für den *Merker* mit Wagners eigenen Worten auf den Punkt gebracht: „Endlich ein Dichterkomponist, der mit den Worten des alten Wagner: ‚Kinder, macht Neues!' Ernst macht und nach Goethe mitten ins Leben greift, wo es interessant ist!"[205] Für Werner war Schreker mit dieser so neuartigen Opernkomposition über Nacht „in die erste Reihe der heutigen Komponisten aufgerückt".[206] Das Sujet dieser Oper knüpfte mit seiner sozialen Thematik weder an den schöschönen Schein märchenhafter Stoffe in der Tradition der deutschen romantischen Oper (E.T.A. Hoffmann, Carl Maria von Weber, Louis Spohr), noch an die entrückten Mythologien aus einem vorvergangenen Menschenzeitalter wie in Wagners Musikdramen bzw. an deren neuromantische Nachahmungen der zahlreichen postwagnerschen Erlösungs- und Legendendramen an. Ein Kritiker der *BZ am Mittag* sah den Hauptvorzug darin, dass Schreker bewusst nicht an seine Vorgänger, allen voran an Richard Wagner anknüpfte, sondern einen ganz eigenen Weg ging.[207] Schreker brachte erstmals das kleinbürgerliche Milieu seiner Zeit in seiner ungeschönten Realität auf die deutschsprachige Opernbühne: Alkoholismus, Prostitution, Erotik, Sexualität, Krankheit, das Scheitern der Kunst – dies waren die Themen der Moderne um 1900, welche bereits in der Literatur der Jahrhundertwende von vielen Dichtern aufgegriffen wurden.

Schreker hat sich in einem Aufsatz über die „Entstehungsfragen der Oper" (1930) explizit zu dieser, für die damalige Zeit vollkommen neuartige Konzeption des *Fernen Klangs* in Bezug auf das Wagner-Erbe geäußert: Das Textbuch sei der „erste Versuch, dadurch mit aller Wagner-Nachahmung zu brechen, dass ich einfache bürgerliche, zum Teil vulgär sprechende Menschen des Alltags auf die Bühne stellte, ein abenteuerliches Unterfangen".[208] Genau dieses Wagnis, schon vom Sujet des Librettos her mit den Gattungskonventionen mythischer, sagenhafter oder märchenhafter Opernstoffe wie idealtypisch Wagners Musikdramen verkörpern, radikal zu brechen, bediente nach der Jahrhundertwende das

---

[204] Vgl. Kienzle, *Das Trauma hinter dem Traum*, S. 102–104.

[205] **C20** Karl Werner „*Der ferne Klang* von Franz Schreker", in: *Der Merker* 3 (1912) H. 17, S. 663–665, hier S. 664.

[206] Ebd., S. 665.

[207] **C9** B–g., „*Der ferne Klang*. Franz Schrekers neue Oper", in: *B. Z. am Mittag* Berlin (19.08.1912).

[208] **B4** Franz Schreker, „Entstehungsfragen der Oper", in: *Die Böttcherstraße* 2 (1930) H. 2, S. 15–17, hier S. 16.

Bedürfnis eines großen Teils des bürgerlichen Opernpublikums. Zum ersten Mal konnte sich eine Öffentlichkeit im Musiktheater mit den Bühnenfiguren, ihren Konflikten, Verfehlungen und Leidensschicksalen identifizieren. Der Wiener Musikschriftsteller und spätere Kritiker der Berliner Morgenpost Rudolf Kastner – nicht zu verwechseln mit dem bekannten jüdisch-ungarischen Juristen und Journalisten – spricht in seiner Rezension über die Uraufführung des *Fernen Klangs* für die Grazer *Tagespost* von einem „Dichter und Musiker, dem der fiebernde Pulsschlag seiner Zeit und der große Herzschlag ewig sich erneuernder Menschheitstragik kreist".[209]

Paul Bekker resümiert später in seiner Schreker-Studie aus der ästhetischen Perspektive der frühen Weimarer Zeit, dass es genau jene für die „damalige[n] Begriffe nicht recht hoftheaterfähige Sphäre der Handlung"[210] war, welche viele Theaterinstitutionen von einer Aufführung abgeschreckt haben mag. Entgegen den christlichen sittlich-moralischen Wertvorstellungen des 19. Jahrhunderts rückte Schreker das Erotische, die Geschlechterverhältnisse und die sexuelle Triebhaftigkeit seiner Bühnenfiguren in den Mittelpunkt der Handlung. Allein dass das moralisch Tabuisierte künstlerisch-ästhetisch problematisiert wird, verstieß gegen die überkommenen Konventionen des deutschen Musiktheaters. Der „Geschlechterkampf", wie Bekker formulierte, wird bei Schreker „stets den Kern musikdramatischer Gestaltungen bilden".[211] Dieses spezifische Sujet des *Fernen Klangs* entsprach, anders als der konservative Zeitgeschmack des deutschen Musiktheaters, in literarischer Perspektive allerdings durchaus einer um die Jahrhundertwende bereits etablierten Dramatik bei Hauptmann, Ibsen oder Strindberg.[212] Deren naturalistische Gesellschaftsstudien, angesiedelt im Spannungsfeld zwischen sozialer Milieuschilderung und einer Ästhetik des Hässlichen, gehörten zu den meist rezipierten Werken der literarischen Moderne. Dass sich Schreker mit der ungeschönten Darstellung des kleinbürgerlichen und kleinstädtischen Milieus an die Ästhetik des Naturalismus anlehnte, musste allerdings auf das deutsche Opernpublikum faszinierend und abstoßend zugleich wirken.

Paul Bekker hatte später im Jahr 1919, nach den Uraufführungen von Schrekers Opern *Das Spielwerk und die Prinzessin* (1913) sowie *Die Gezeichneten* (1918), in seiner schmalen,

---

[209] **C10** Rudolf Kastner, „Theater und Kunst. Die Uraufführung von Franz Schrekers Oper *Der ferne Klang*", in: *Tagespost* Graz (22.08.1912), 57. Jg., Nr. 231, Morgenblatt, 3. Bogen.

[210] Paul Bekker, *Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper*, Berlin 1919, S. 7.

[211] Ebd., S. 34.

[212] Vgl. Kienzle, *Das Trauma hinter dem Traum*, S. 33.

aber für die Schreker-Rezeption überaus wichtigen Studie über den Komponisten die These formuliert, dass es sich bei Schreker nicht um eine Augenblickerscheinung handle, „sondern um den Musiker, der als erster nach Wagner wieder musikalisch und dramatisch vollblütige Opern geschaffen hat, und der seiner Begabung nach berufen scheint, einen neuen, selbständigen Operntypus zu schaffen“.[213] Für Bekker war damit die wichtigste Frage der Zeit nach dem wahren Wagner-Nachfolger, der allerdings zugleich Wagners Erbe schöpferisch überwindet beantwortet. Schreker, so schreibt Bekker, „ist eine solche Begabung, die erste seit Wagner, die ihm der Art nach verwandt ist, das gleiche Phänomen, nur in ganz anderer, die Verwandtschaft der Art auf den ersten Blick kaum erkennen lassender Verkörperung“.[214] Diese These der Wagner-Nachfolge einerseits, die erotischen, das sexuelle Begehren problematisierenden Libretti und nicht zuletzt Schrekers ungewohnt neue, als impressionistisch rezipierte polychrome Klangsprache andererseits waren die basalen Angriffspunkte für die konservative Kritik bis zum Tod des Komponisten 1934. Sie lieferten schließlich eine ideale Projektionsfläche für die symbolhafte diskursive Abgrenzung seines Opernwerks gegen das spezifisch ›deutsche Wesen‹ in der Musik, mit dem sich in erster Linie Wagners Kunst und die musikalische Tradition des 19. Jahrhunderts verband.

5 Schreker und das ›deutsche Wesen‹ in der Musik: Diskursive Metaphern des Andersseins

5.1 Klangfarbenmetaphorik: Analogien, Assoziationen, Synästhesien

Analysiert man die Aussageformationen in den Aufführungs- und Kompositionskritiken über Schrekers Opern zwischen 1912 und 1934, rückt in erster Linie die als und ›farbig‹ metaphorisierte Klangsprache des Komponisten ins Zentrum der Kritik. Dabei lagen von Anfang an seit der Uraufführung des *Fernen Klangs* 1912 Faszination und Befremden für Schrekers so neue, in dieser Form zuvor noch nie gehörte Musik dicht beieinander. Die

[213] Bekker, *Franz Schreker*, S. 8.
[214] Ebd., S. 20.

Kritiker, über alle Parteilager hinweg, reagierten auf diese Klangsprache sowohl mit Begehren und leidenschaftlicher Idealisierung als auch mit radikaler, vernichtend diffamierender Ablehnung. Das „Zwiespältige", von dem Schreker selbst in einem gleichnamigen Aufsatz von 1923 schreibt, war auch ein grundlegendes Moment in der Rezeption seines gesamten künstlerischen Werks. Ob das „Klanggeklingel"[215] seiner Musik als musikalische Innovation, als kompositionsgeschichtlicher Fortschritt zu bewerten sei oder nicht, darüber wollten oder konnten viele Autoren zu Schrekers Lebzeiten nicht eindeutig urteilen.

Seit der Uraufführung des *Fernen Klangs* 1912 verschmolzen in den Kritiken die Bewunderung für Schrekers technisches Talent der harmonische Klanggestaltung und Instrumentation mit einem deutlichen Unbehagen angesichts dieser ungewohnten Klangsprache. Der österreichische Kritiker Rudolf Kastner lobte in seiner Uraufführungskritik des *Fernen Klangs* den „genialen Musiker" Franz Schreker und die „Klangpracht" seiner Partitur, empfand allerdings, dass die Musik „nicht gerade eben ‚schön' klingt".[216] Theo Schäfer, Musikreferent und Feuilletonredakteur in Dortmund sowie Wiesbaden, lokalisierte Schrekers außerordentliche Erfindungsgabe weniger in der Melodik als im Bereich der Harmonik und Instrumentationstechnik. Er bewundert Schrekers „visionäre Klänge" und das „Orchesterkolorit von reicher Phantasie", attestierte dem Komponisten andererseits eine „seltsam suggestive[n] Tonsprache", welche keineswegs vor „modulatorischen Kühnheiten, vor gewagten Kombinationen und gelegentlich auftretenden absichtlichen Trivialitäten"[217] zurücktrete.

Mit seiner Musik, die von den Zeitgenossen in erster Linie über den Bereich der Harmonik sowie der Instrumentation und weniger über die Melodik, über ihre motivisch-thematische Arbeit rezipiert wurde, verbanden sich synästhetische Vorstellungen einer besonderen ›Farbigkeit‹ des Klangs. Es war eine Musik, wie der Leipziger Musikkritiker Eugen Segnitz in seiner Rezension anlässlich der Leipziger Erstaufführung des *Fernen Klangs* 1913 schreibt, welche „im Zeichen einer ins ungemessene gesteigerten Polychromie" stand.[218] Um Schrekers Musik oder vielmehr seiner neuen komplexen Klangsprache überhaupt eine

---

[215] **B 27** Schreker, „Zwiespältiges".

[216] **C10** Rudolf Kastner, [Theater und Kunst] „Die Uraufführung von Franz Schrekers Oper ‚Der ferne Klang'", in: *Tagespost* Graz, 22.08.1912, 57. Jg., Nr. 231, Morgenblatt, 3. Bogen [ZA-ÖNB].

[217] **C11** Theo Schäfer, „‚Der ferne Klang' von Franz Schreker. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus", in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 39 (1912) H. 34/35, S. 834–835 [ZA-UDK], hier S. 834.

[218] **C33** Eugen Segnitz, „Neues Theater. Erstaufführung: ‚Der ferne Klang'. Dichtung und Musik von Franz Schreker", in: Leipziger Tageblatt, 10.02.1913 [FSF-ÖNB].

sinnstiftende begriffliche Bedeutung zu geben, übertrugen die Autoren metaphorisch die optisch-visuellen Vorstellungen von ›Farbe‹ bzw. ›Farbigkeit‹ und ›Licht‹ auf die akustisch-auditive Wahrnehmung seiner Musik. Diese ›Klangfarbigkeit‹ fungierte zunächst als eine heuristische Kategorie, nämlich über das metaphorische Bild einer besonderen ›Farbigkeit‹ das Charakteristische von Schrekers Kompositionsverfahren überhaupt zur ›Sprache zu bringen‹.

5.1.1 »Ein seltsames Flüstern, Glitzern, Funkeln, Schimmern«

Zur Zeit der Uraufführung des *Fernen Klangs* 1912 standen Schrekers Zeitgenossen noch ganz unter dem Einfluss der traditionellen funktionstheoretischen Harmonielehre nach Hugo Riemann (*Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde* 1893 und *Handbuch der Harmonielehre* 1887), welche erstmals ein umfassendes elaboriertes Theorie-, Denk- sowie Analysesystem der kadenziellen durmolltonalen Harmonik darstellte. Aufgrund des Mangels an alternativen analytischen Methoden und musiktheoretischen Modellen für das Verständnis der neueren Musik ist auch zu verstehen, warum die überwiegende Mehrheit der damaligen Kommentatoren vor Schrekers avancierter Klangsprache kapitulierte. Man stand seiner Musik ziemlich ratlos gegenüber. Für die meisten Hörer zu Beginn des 20. Jahrhunderts war es eine Klangsprache, die in ihrer musikalischen Form, in ihrer Komplexität der harmonischen, melodischen und rhythmischen Strukturen kaum verstanden wurde und geheimnisvoll, befremdlich, wirr und rätselhaft blieb.

Der Wiener Musikwissenschaftler Richard Specht schreibt 1909 in seiner Rezension anlässlich der Uraufführung des *Nachstücks* (aus dem dritten Aufzug des *Fernen Klangs*) über die „wirren Traumbilder“, „seltsam verschwebende, durchfieberte Musik“, „in geheimnisvollen Naturlauten schwirrend“, „halluzinatorische, rätselhafte, mystische Klänge“.[219] Für den Kritiker des *Neuen Wiener Tagblatt* waren jene rauschhaften Klangcollagen des zweiten Aufzugs des *Fernen Klangs*, der im „La casa di maschere“, einem Veneziani-

[219] **C6** Richard Specht, „Zischen“, in: *Der Merker* 1 (1909/10) H. 8, S. 321–323 [MA-SBB], hier S. 321.

schen Tanzetablissements spielt, eine „verwirrend polyphone Partitur“.[220] In der *Leipziger Volkszeitung* ist über die Musik zu diesem zweiten Aufzug zu lesen: „Von den Zuhörern wird nur die kleinste Anzahl dabei auf die Kosten kommen, weil in dem hohen Maße, wie es der Komponist verlangt, polyphon zu hören und in sich aufzunehmen, nur die wenigsten befähigt sein werden. Für die übrigen ergibt sich aus dem vielzerklüfteten Ganzen nur ein Tonmeer, das zu entwirren sie nicht imstande sind.“[221]

Die Wiener Musikwissenschaftlerin Elsa Bienenfeld schreibt wiederum in ihrer Rezension über die Uraufführung des *Spielwerk und die Prinzessin* 1913, dass „man den Eindruck einer ungeheuerlichen, ja beispiellosen Verworrenheit“ empfängt.[222] Die Berliner *BZ am Mittag* berichtet ebenfalls über das *Spielwerk*, dass Schreker zwar das Technische meisterlich beherrsche, aber „eine wirre und verwirrende Tonsprache spricht, sich in Widersprüche setzt und ebenso unklare und geheimnisvolle Musik macht“.[223] Andere Autoren sprechen von „babylonischer Verirrung“,[224] von einem „allgemeinen Tongewirr“[225] oder von „großen, farbigen verwirrenden Massen“.[226]

Die vielfältigen, oft verwirrenden Kommentare von Schrekers Zeitgenossen dürften seinen Verleger, die Wiener Universal Edition veranlasst haben, zusätzlich zu den Klavierauszügen in den Jahren 1918 und 1920 jeweils sogenannte „thematische Analysen“ zu Schrekers beiden Opern *Die Gezeichneten* sowie *Der Schatzgräber* zu veröffentlichen.[227] Ein Autor ist auf dem Titelblatt beider Schriften nicht angegeben, doch dürfte es sich hier mit hoher Wahrscheinlichkeit um den renommierten Wiener Musikwissenschaftler und *Anbruch*-

---

[220] **C26** N. N., „Franz Schrekers Oper ‚Der ferne Klang‘“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 19.08.1912, 46. Jg., Nr. 226, S. 3 [UB-UW].

[221] **C31** F., [Kleines Feuilleton]. „Neues Theater. ‚Der ferne Klang‘“, in*: Leipziger Volkszeitung*, 10.02.1913 [FSN-ÖNB].

[222] **C44** Elsa Bienenfeld, [Theater und Kunst] „‚Das Spielwerk und die Prinzessin‘. Oper in einem Vorspiel und zwei Aufzügen von Franz Schreker“, in: *Neues Wiener Journal*, 16.03.1913, 21. Jg., Nr. 6967, S. 14–15 [ZA-ÖNB], hier S. 14.

[223] **C47** E. Kbg., „‚Das Spielwerk und die Prinzessin‘. Uraufführung an der Wiener Hofoper“, in: *BZ am Mittag*, 15.03.1913, 37. Jg., Nr. 63, Erstes Beiblatt [ZA-ZLB].

[224] **C60** L. H., „‚Das Spielwerk und die Prinzessin‘. Oper von Franz Schreker“, in: *Dresdner Anzeiger*, 19.03.1913, 183. Jg., Nr. 77, Morgenausgabe, S. 3 [ZA-SBB].

[225] **C91** Hugo Schlemüller, „‚Die Gezeichneten‘. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 25. April 1918“, in: *Signale für die musikalische Welt* 76 (1918) Nr. 18, S. 364–366 [ZA-UDK]. S. 365.

[226] **C138** Alexander Berrsche, „Franz Schrekers ‚Spielwerk‘. Zur Münchner Uraufführung“, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung Berlin*, 19.11.1920, 59. Jg., Nr. 567, Morgenausgabe, S. 3 [ZA-ZLB].

[227] [Richard Specht], *Die Gezeichneten. Oper in drei Akten von Franz Schreker. Einführung in den Inhalt und die Thematik. Thematische Analyse*, Universal Edition Nr. 5762, Wien [o. J.]; [Richard Specht], *Der Schatzgräber. Oper in einem Vorspiel, vier Aufzügen und einem Nachspiel von Franz Schreker. Einführung in die Musik. Thematische Analyse*, Universal Edition Nr. 6199, Wien [o. J.].

Autor Richard Specht handeln. Anknüpfend an die von Hans von Wolzogen begründete Tradition der ›Thematischen Leitfäden‹ zu Richard Wagners Musikdramen, welche die Leitmotive mit entsprechenden Notenbeispielen anschaulich zusammenstellten und seit der Uraufführung von Wagners *Ring des Nibelungen* 1876 eine massenhafte Verbreitung fanden, hatte Specht aus Schrekers Partituren bestimmte, immer wiederkehrende Motive herausisoliert, thematisch benannt und in einem Durchgang durch die gesamte Partitur in einen musikdramaturgischen Deutungskontext zur Handlung sowie den inneren, psychologischen Dispositionen der Bühnenfiguren gestellt. Wie die Motivanalytiker Wagners Leitmotiven – Wagner selbst sprach in *Oper und Drama* von „ahnungs- oder erinnerungsvollen melodischen Momente[n]“[228] – Namen gaben, etwa ›Gralmotiv‹, ›Amfortas' Leidensmotiv‹, ›Kundrymotiv‹, ›Parsifalmotiv‹, ›Klingsormotiv‹ usw. für Wagner *Parsifal*,[229] so gab Specht einzelnen motivischen Phrasen entsprechende Bezeichnungen. In Schrekers *Gezeichneten* beispielsweise lokalisierte Specht das ›Alviano-Motiv‹, ein ›Thema seiner Liebessehnsucht‹, das ›Festmotiv‹, das ›Tamare-Thema‹ oder das ›Carlotta-Motiv‹.[230] Zur Veranschaulichung waren seiner thematischen Analyse zahleiche Notenbeispiele beigegeben. Für den *Schatzgräber* erstellte Specht sogar im Anhang noch eine Motivtabelle mit fast 100 Motiven. Zusammen mit dem Klavierauszug sollten diese analytischen Erläuterungen zum besseren Verständnis von Schrekers rätselhafter Klangsprache bei Kritikern und Publikum beitragen.

So engagiert Spechts musikalische Einführungen in Schrekers Opernwerke zur damaligen Zeit auch waren, womit er sich deutlich von seinen zeitgenössischen feuilletonistischen Kommentatoren abhob, so fragwürdig erscheint aus heutiger Perspektive allerdings sein gesamtes Analyseverfahren. Nicht nur, dass Specht in der Harmonieanalyse letztlich an dem tradierten funktionstheoretischen System der durmollkadenziellen Harmonik festhält, welches nur noch sehr bedingt auf Schrekers Kompositionstechnik anwendbar war, sondern auch mit seiner Methode, in der Partitur Motive im Sinne von Wagners Leitmotivtechnik zu bestimmen, verfehlte er Schrekers kompositorisches Denken. Von einer expliziten Leitmotivtechnik, wie sie in Wagners Orchestersatz als bedeutungsstiftende

---

[228] Richard Wagner, *Oper und Drama* (1868), in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, Bd. 4, Leipzig [o.J.], S. 200.

[229] Vgl. Hans von Wolzogen, *Thematischer Leitfaden durch die Musik des Parsifal nebst einem Vorworte über den Sagenstoff des Wagner'schen Dramas*, Leipzig 1882.

[230] Vgl. [Richard Specht], *Die Gezeichneten. Oper in drei Akten von Franz Schreker. Einführung in den Inhalt und die Thematik. Thematische Analyse*, Universal Edition Nr. 5762, Wien [o. J.].

musikalisch-motivische Kommentierung von Personen, Gegenständen, bestimmten Gefühlen oder der Handlung zu beobachten ist, kann bei Schreker kaum die Rede sein. Die Schreker-Forschung hat auf dieses Missverständnis einer an Wagner orientierten Technik des Erinnerungs- bzw. Leitmotivs immer wieder aufmerksam gemacht und sich hierbei auf Schrekers eigene Äußerungen berufen:[231] Der Komponist selbst hatte etwaige Deutungen seiner Musik durch die Kommentatoren zurückgewiesen. In einem Brief vom 9. Juli 1918 an Paul Bekker schreibt Schreker, dass seine Motive nicht die Verwandtschaft hätten, die sein Erklärer – womit unzweifelhaft Richard Specht gemeint war – in der Analyse des Öfteren herausfände: „Erinnerungsmotive als ausschließliche Bezeichnung möchte ich auch nicht gerne gelten lassen. In manchen Fällen stimmt das wohl aber einen großen Raum nimmt die motivische Gestaltung des Empfindungslebens, ja sogar – wie soll ich sagen, die Gestaltung, nebenher, oder im Unterbewusstsein auftauchender Ereignisse ein. Also eine *selbständige* Rolle für im Text Unausgesprochenes möchte ich gerne (und habe es auch wiederholt versucht) der Musik durch die thematische Verarbeitung zugeteilt sehen.“[232]

5.1.2 Schrekers polychromes Ideal der harmonisch-instrumentalen Klanggestaltung

Schrekers öffentliche Äußerungen zu seiner harmonischen Klanggestaltung waren wenig konkret und glichen eher musikphilosophischen Ausführungen. Dies dürfte auf Schrekers Unbehagen gegenüber öffentlichen Erklärungen seiner eigenen Kompositionen zurückzuführen sein. Der aus heutiger Perspektive vielleicht wichtigste Essay von Schreker, „Meine musikdramatische Idee“, welcher in den *Musikblättern des Anbruch* 1919 veröffentlicht wurde und einen tiefen Einblick in Schrekers kompositorisches Denken gibt, war für den Künstler keine Selbstverständlichkeit. Wie Schreker im Juni 1918 an Paul Bekker schreibt, hatte er nur „mit Müh und Not, sehr ungern, etwas zusammengeschrieben, was, hohl und

---

[231] Vgl. Matthias Brzoska, *Franz Schrekers Oper ‚Der Schatzgräber‘* (= Archiv für Musikwissenschaft. Beihefte 27), Stuttgart 1988, S. 38–47; Kienzle, *Das Trauma hinter dem Traum*, S. 129–139; David Klein, *»Die Schönheit sei Beute des Starken«. Franz Schrekers Oper ‚Die Gezeichneten‘* (= Schreker Perspektiven 2), Mainz 2010, S. 224–228.

[232] Brief Franz Schreker an Paul Bekker vom 9. Juli 1918, in: Bekker / Schreker, *Briefwechsel*, S. 54–58, hier S. 56 (Hervorheb. im Orig.).

oberflächlich gar kein Bild geben kann von dem was ich eigentlich möchte“.[233] Aus einem Brief an Bekker vom 9. Juli 1918, in dem Schrekers Spechts Analysen zurückgewiesen hatte, erfährt man, dass der Komponist das Schreiben über seine eigenen Werke, ihr programmatisches Erklären für das Publikum und das Sichversenken in die eigene künstlerische Welt als eine Qual empfand.[234] Es dürfte dieses Unbehagen gewesen ein, das ihn auf eine philosophische Ebene ausweichen und sich rein assoziativ zur Harmonik äußern ließ. Schreker spricht nur von der Vorstellung des Klangs, womit er seinem ästhetischen Konzept von Klang als basaler kompositorischer Kategorie einen besonderen Nachdruck verleiht:

> Klänge – welch arg missbrauchtes, vielgeschmähtes Wort! Nur ein Klang – nur Klänge! Wüssten die Nörgler, welche Ausdrucksmöglichkeiten, welch unerhörter Stimmungszauber ein Klang, ein Akkord in sich bergen kann! Schon als Knabe liebte ich es, mir einen jenen ‚Wagnerschen‘ Akkorde am Klavier anzuschlagen und lauschte versunken seinem Verhallen. Wundersame Visionen wurden mir da, glühende Bilder aus musikalischen Zauberreichen. Und eine starke Sehnsucht! Der reine Klang, ohne jede motivische Beigabe ist, mit Vorsicht gebraucht, eines der wesentlichen musikdramatischen Ausdrucksmittel, ein Stimmungsbehelf ohnegleichen.[235]

Schreker spielt in diesen Äußerungen implizit auf den ›Tristanakkord‹ aus Richard Wagners Oper *Tristan und Isolde* (1865) an, welcher kompositionsgeschichtlich wie kaum ein anderes musikalisches Phänomen auf dem Gebiet der Harmonik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die nachfolgenden Generationen von Musikern, Komponisten und Musiktheoretikern beeinflusste. Dass ausgerechnet jener „Wagnersche Akkord“ Schreker schon seit seiner Jugend so sehr faszinierte, verwundert kaum. Es waren die mannigfaltigen Ausdrucksmöglichkeiten, dieser „unerhörte Stimmungszauber“ des reinen Klanges „ohne jede motivische Beigabe“,[236] den Schreker zum Grundprinzip seines Komponierens erklärte. Die Musik wird bei Schreker im wahrsten Wortsinne zu einer ›Klangsprache‹, wobei schon dem Begriff Klang eine viel komplexere Bedeutung zukam als lediglich dessen rein akustische Dimension eines physikalischen Schallereignisses. Für Schreker war der „reine Klang“, dessen „unerhörter Stimmungszauber“ eine subjektive künstlerisch-ästhetische

---

[233] Brief Franz Schreker an Paul Bekker vom 18. Juni 1918, zit. in: Bekker / Schreker, *Briefwechsel*, S. 46–49, hier S. 47.
[234] Brief Franz Schreker an Paul Bekker vom 9. Juli 1918, zit. in: Bekker / Schreker, *Briefwechsel*, S. 54–58, hier S. 54.
[235] **B14** Schreker, „Mein musikdramatische Idee“, S. 6–7.
[236] Ebd., S. 6.

Weltanschauung. Sein gesamtes kompositorisches Denken ging vom Klang aus und mündete wieder im Klanglichen.

Der Musikwissenschaftler Christopher Hailey hat in seiner Schreker-Biographie darauf hingewiesen, dass sich bei Schreker mit der begrifflichen Vorstellung der Klangfarbe grundlegend ein Zusammenspiel zweier Bereiche, nämlich der Instrumentation und der Harmonik verband: „In Schreker's music the term usually refers to a combination of orchestration (subtle doublings and instrumental effects) and harmonic ambiguity (sonorities with thwo functional roots, added non-harmonic tones, indefinite bass).“[237] Wie kaum ein anderer Komponist im frühen 20. Jahrhundert vermochte Schreker alle Möglichkeiten der Orchestrierung für seine individuelle Klanggestaltung auszunutzen. Dabei zeigen allein schon die Orchesterbesetzungen seiner Opernpartituren ein Höchstmaß an differenzierter instrumentaler Vielschichtigkeit. Schreker verwendete nicht nur das tradierte Instrumentarium des ›spätromantischen‹ Sinfonieorchesters, wie es zudem seit Wagner, Mahler oder Strauss in immer größeren Besetzungen erweitert wurde. Generell kam bei Schreker unter allen Instrumentengruppen dem Schlagwerk eine exponierte Rolle zu. Seine besondere Vorliebe galt hier vor allem den subtilen instrumentalen Klangfarben der eigenschwingenden metallischen Idiophone wie Celesta, Glockenspiel, tiefe Glocken, antike Zimbeln sowie dem hölzernen Xylophon. Unter den Saiteninstrumenten waren es Harfe, Mandoline und Gitarre, welche Schrekers Musik ihren charakteristischen Klang verliehen. Außerdem erweiterte Schreker in all seinen Opern durch die zusätzliche Bühnenmusik – einem kleineren Orchester auf der Bühne oder hinter der Szene – den Orchesterapparat bis zu noch größeren Ausmaßen als Wagner oder Strauss.

Konstitutiv für Schrekers polychromes Klangideal ist die Kombination aus einer effektvollen Orchestrierung einerseits und einer harmonischen Mehrdeutigkeit der Tonsatzkonstruktion andererseits. Seit den Anfängen der Schreker-Forschung hat die Musikwissenschaft auf die besondere Rolle der Harmonik, zu der sich der Komponist nie explizit geäußert hat, für Schrekers Klangsprache hingewiesen und die Harmonik einer strukturanalytischen Deutung unterzogen. Gösta Neuwirth hat zu Beginn der 1970er Jahre erstmals eine umfassende harmonische Analyse des *Fernen Klangs* vorgelegt.[238] Obgleich Neuwirth dabei den Aspekt der Instrumentation ausblendet, sind ihm grundlegende Einsichten in Schrekers

---

[237] Hailey, *Franz Schreker*, S. 49–50.

[238] Gösta Neuwirth, *Die Harmonik in der Oper ‚Der ferne Klang' von Franz Schreker*, Regensburg 1972.

komplexe harmonische Strukturen zu danken, die zumindest für die frühe Werkgruppe *Der ferne Klang*, *Das Spielwerk und die Prinzessin* und *Die Gezeichneten* charakteristisch sind. Fand Schreker im *Schatzgräber* 1920 zu einer einfacheren, tonalen dreiklangsbasierten Harmonik und einem stärker umrissenen Melos zurück, schlug er mit der *Irrelohe* 1924 wiederum einen harmonisch neuen Weg in den Bereich hochexpressiver Chromatik ein. Neuwirths harmonische Analyse des *Fernen Klangs* kommt zu dem Ergebnis, dass in Schrekers Musik – aus funktionstheoretischer Perspektive betrachtet – vier harmonische Strukturprinzipien definiert werden können. Im *Fernen Klang*, so schreibt Neuwirth, stehen:

> 1) Abschnitte, die mit den Kategorien und Begriffen der funktionalen Harmonik analysierbar sind, solchen gegenüber,
> 2) deren einzelne Klangereignisse wohl noch im Bezugssystem der Funktionsharmonik als möglich vorhanden sind, in ihrer Aufeinanderfolge aber keine Gesetzmäßigkeit im Rahmen dieses Systems mehr erkennen lassen. Dazu kommen
> 3) Vertikalbildungen, die sich aus Sekunden, Quarten und Septimen aufbauen, die im System des terzweisen Aufbaues der Akkorde nur als Durchgänge, Antizipationen oder Vorhalte aus primär melodischem Denken vorkommen, während sie nunmehr als klangliches Erscheinungsbild über weite Strecken strukturierend bestimmen. Schließlich erscheinen auch
> 4) Akkorde und Akkordkombinationen, die aus der Übereinanderschichtung verschiedener Bezugsebenen entstehen.[239]

Schrekers harmonische Gesamtarchitektur besteht demnach nicht aus einem in sich geschlossenen, homogenen System logischer Akkordfortschreitungen im Sinne der durmollkadenziellen Funktionsharmonik, sondern gleicht einem Mosaik unterschiedlicher Klangabschnitte, indem sich funktionale und nichtfunktionale bzw. nicht funktional bestimmbare Klänge mit Bi- / Polytonalität oder Modalität abwechselten, teils auch nebeneinander stehen. Bereits in seiner kurzen Monographie von 1959 hatte Neuwirth auf die stilistischen Gegensätzen in Schrekers Tonsprache aufmerksam gemacht.[240] Mit dem funktionstheoretischen Denken und den Gesetzen der Kadenzharmonik allein, wie es bei Schrekers Zeitgenossen verbreitet war, konnten diese heterogenen harmonischen Strukturen damals auch nicht mehr adäquat gedeutet werden. Neuwirth fand daher Erklärungsansätze über Prinzipien der Modalität, des Zentralklanges sowie des Klangzentrums.

---

[239] Ebd., S. 27.
[240] Gösta Neuwirth, *Franz Schreker* (= Österreichische Reihe 79/80), Wien 1959, S. 44.

5.1.3 »Vorspiel zu einem Drama«

Um zu verstehen, wie sich Schrekers Klangsprache aus dem strukturellen Zusammenspiel von Harmonik sowie Instrumentierung zusammensetzt, welche Problematik der harmonischen Analyse damit verbunden ist und vor allem was Schrekers Zeitgenossen in diesem Zusammenhang so sehr als eine ›Klangfarbigkeit‹ seiner Musik wahrgenommen haben, soll an dieser Stelle noch einmal ein Blick auf den Beginn des *Vorspiels zu einem Drama* (Vorspiel zu Schrekers Oper *Die Gezeichneten* 1918) geworfen werden. An diesem instrumentalen Vorspiel lassen sich die wesentlichen Aspekte von Schrekers Kompositionsverfahren ablesen, zumindest für seine Werkgruppe bis einschließlich *Irrelohe* (1924), da Schreker in seinem Spätwerk ab dem *Singenden Teufel* (1928) einen nahezu radikalen ästhetischen Bruch vollzieht, der geradezu als Reaktion auf Schrekers Kritiker zu interpretiere ist (siehe hierzu Kapitel 5.4)

Nicht ganz abwegig hatte Theodor W. Adorno dieses Vorspiel in seinem Schreker-Aufsatz aus dem Jahre 1963 als „Quintessenz der Schrekerschen Produktion überhaupt“ bezeichnet.[241] Dass Adorno nachgewiesenermaßen Schrekers Spätwerk, die Umbrüche und Fortentwicklungen seines musikalischen Spätstiles nicht kannte, bedarf einer anderen Diskussion (siehe Kapitel 7.4). Zumindest für die in Wien bis 1920 entstandenen Werke dürfte Schreker in den *Gezeichneten*, vielleicht noch deutlicher als im *Fernen Klang*, seinen Kompositionsstil zur Perfektion gebracht haben, der ihn in der Rezeption bis heute den Ruf als beispiellosem „Klangkünstler, Klangphantast, Klangzauberer, Klangästhet“[242] einbrachte. Ursprünglich handelt es sich bei dem *Vorspiel zu einem Drama* um eine Auftragskomposition für die Philharmonischen Konzerte der Wiener Philharmoniker. Am 8. Februar 1914 wurde das *Vorspiel* unter der Leitung von Felix Weingartner im Wiener Musikverein uraufgeführt. Dieselbe Komposition erschien später 1918, um die Hälfte gekürzt, als Ouvertüre zu Schrekers Oper *Die Gezeichneten*. Ob Schreker die Ouvertüre bereits 1913/14 für seine Oper komponiert und für Weingartner zu einer Konzertfassung erweitert hatte oder umgekehrt, Abschnitte des *Vorspiels* erst nachträglich für die Ouvertüre gestrichen

---

[241] Theodor W. Adorno, „Schreker“ aus *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II* (1963) in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1978, S. 368–381, hier S. 377.

[242] **B13** Schreker, „Mein Charakterbild“.

hatte, kann nicht mehr eindeutig geklärt werden[243] und ist für den hier zu betrachtenden musikalischen Kontext nebensächlich. Von einigen Unterschieden im formalen Aufbau und der Orchesterbesetzung abgesehen, ist die harmonisch-instrumentale Disposition beider Fassungen identisch.

Der Anfang des Vorspiels beginnt in den ersten Takten wie aus dem Nichts heraus vollkommen unvermittelt im leisen Pianissimo mit ostinaten Akkordfigurationen aus Triolen in den geteilten 2. Violinen, Harfen und Klavier sowie aus Sextolen in den dreigeteilten 1. Violinen und Celesta.[244] Dabei verbinden sich die Akkordpizzikati der 2. Violinen, die schon innerhalb der Gruppe metrisch versetzt sind, mit den jeweils von der linken und rechten Hand sukzessiv anzuschlagenden Akkorden der Celesta und mit den Arpeggien der 1. Violinen, Harfen und des Klavier. Die einzelnen Stimmen sind untereinander metrisch so verschoben – Triolen gegen Sextolen –, dass ihre genaue metrische Struktur beim Hören nicht mehr wahrnehmbar ist und alles durch die Gleichzeitigkeit der Klangschichtung akustisch zu einer konturlosen, verschwommenen, frei schwebenden Klangfläche zusammenfließt. Dadurch wirkt das gesamte Klangfeld statisch, sphärisch, in sich vollkommen spannungs- und orientierungslos.[245] Harmonisch ist das hier exponierte Klangfeld mehrdeutig. Entscheidend für die harmonische Deutung ist die jeweilige Perspektive. Aus funktionstheoretischer Sicht könnte man in der Notation der geteilten 2. Violinen ein gleichzeitig erklingendes D-Dur (oberes System 2. Violinen) – als Dominante funktionsharmonisch

---

[243] Einige Überlegungen zu dieser kompositionsgeschichtlichen Frage hat Rudolf Stephan im Zusammenhang mit der musikalischen Formanlage und der Frage, ob es sich hierbei um eine zugrunde liegende Sonatensatzform handelt (wie Adorno behauptet), in einem Vortrag auf dem ersten Schreker-Symposion in Graz erörtert (vgl. Rudolf Stephan, „Zu Franz Schrekers ‚Vorspiel zu einem Drama'", in: *Franz Schreker. Am Beginn der neuen Musik* (= Studien zur Wertungsforschung 11), hrsg. von Otto Kolleritsch, Graz 1978, S. 115–122).

[244] Vgl. Franz Schreker, *Vorspiel zu einem Drama*, Partitur, UE Nr. 5365, Wien: Universal-Edition 1914, S. 1.

[245] Diese Art der Klangflächenkomposition war keineswegs eine neue technische Innovation von Schreker. Kompositionsgeschichtlich finden sich Klangflächen schon in der Musik des 17. Jahrhunderts. Richard Wagner gestaltete den Anfang des *Rheingold*-Vorspiels als reine Klangfläche mit einem von den Bässen sich sukzessive aufbauenden Es-Dur-Akkord, aber auch das *Waldweben* im *Siegfried* oder den Schluss des *Parsifal*. Genauso leitet Anton Bruckner einige seiner Symphonien mit solchen atmosphärisch schwebenden Klangflächen ein, denkt man beispielsweise an das Streichertremolo der Violinen im zarten Pianissimo zu Beginn des Kopfsatzes des 7. Symphonie, aus dem sich erst ab dem dritten Takt das eigentliche erste Thema des Satzes, von den Violoncelli intoniert, herausschält. Wie Ulrike Kienzle schreibt, werden Klangflächen klangsemantisch zur Darstellung von Naturvorgängen, mystisch entrückten Stimmungen oder zur Charakterisierung des Irrealen und Wunderbaren verwendet. Bei Schreker stehen sie im Kontext mit seinen Vorstellungen von eine psychologischen Musiktheater. Er verwendet „Klänge und Klangflächenkompositionen zur Darstellungen einer psychischen Realität, die sich bewusster Wahrnehmung, logischem Denken und rationaler Darstellbarkeit entzieht und aus den Tiefen des Unbewussten als diffuses Gefühl und undeutliche Assoziation, als Phantasmagorie der Sinne und als ungreifbare Vision aufsteigt" (Kienzle, *Das Trauma hinter dem Traum*, S. 131).

bezogen auf den in g-Moll einsetzenden melodischen Gedanken der Bratschen, Celli und Bassklarinette – sowie b-Moll (unteres System 2. Violinen) deuten. Diese harmonische Disposition ließe sich auch noch aus der Notation der beiden Harfen und der Klavierstimme herauslesen.

Dass hier gewissermaßen Dur und Moll nebeneinander erklingen oder der gesamte Klangteppich permanent zwischen explizitem D-Dur und b-Moll changiert, ist eine auf dem durmolltonalen Dualismus der funktionalen Tonalität basierende Sichtweise, die schon von Schrekers Zeitgenossen vertreten wurde. Richard Specht spricht in seiner thematischen Analyse über die *Gezeichneten* von „schwebender, unbestimmter Tonalität", von dem „Unentschiedenen der Tonalität" oder dem „Schwanken der Tonalitätsempfindung" sowie von einem fortwährenden Abwechseln des B-Moll- mit dem D-Dur-Dreiklang, was „gleichsam als langsamer Triller zu bezeichnen ist".[246] Julius Korngold spricht in seiner Rezension in der *Neuen Freien Presse* anlässlich der Wiener Erstaufführung der *Gezeichneten* ebenfalls von einem aus Dur und Moll zusammengesetzten Klang der Begleitfigur zu Beginn des Vorspiels. Allerdings sieht Korngold – der die normative Logik der traditionellen Tonsatzregeln vehement vertrat und Schrekers Werken generell ablehnend gegenüberstand – in dieser Methode lediglich ein gezwungenes, rein zufälliges Vereinigen von verschiedenen Tonarten und Akkordfolgen, die naturgemäß nicht zusammengehören würden: „Man fühlt ein geflissentliches Abzielen auf das harmonisch Unzusammenghörige, Nichtstimmende, dem auch nicht immer die Logik des innerlich Gehörten, manchmal auch nicht die Logik stützender Stimmschritte zu Gebote steht. Diese derart kombinierten Klänge haben eben die ganz besondere Funktion, Instrumentationsstoff für seltsames, neuartiges Orchesterkolorit zu liefern."[247]

Beachtenswert ist Korngolds Anmerkung, dass Schrekers Klangkombinationen eben nicht der Logik tradierter Akkordfortschreitungsregeln folgen würden, sondern einer ganz neuartigen orchestralen Klangfarbigkeit diene, die von den meisten Zeitgenossen als seltsam, rätselhaft oder fremdartig empfundenen wurde. Ob des Rätsels Lösung für Schrekers Klangfarbigkeit auf harmonischer Ebene, in einer simultanen Überlagerung von Dur- und Moll-Dreiklängen im Sinne des funktionstheoretischen Denkens liegt, dürfte bei genauerer Betrachtung fraglich sein. Immerhin verbanden sich mit einer solchen harmonischen Deu-

---

[246] [Richard Specht], *Die Gezeichneten*, S. 12.

tung Vorstellungen der ›Bitonalität‹ oder ›Polytonalität‹, das heißt eine Simultaneität zweier oder mehrerer verschieder tonartlicher Klangkomplexe.

Es war wiederum Adorno, der über das harmonische Ereignis zu Beginn des Vorspiels von einem sogenannten „polytonalen Pedaleffekt aus den Dreiklängen d-fis-a und b-des-f“ sprach.[248] In den frühen 1920er Jahren hatte der musiktheoretische Diskurs in Deutschland den Begriff Polytonalität im Zusammenhang mit der Rezeption des französischen Impressionismus, aber auch der Musik Milhauds und Strawinskys zur Bezeichnung einer solchen, mit Überlagerungen von mehreren Tonarten arbeitenden Kompositionstechnik hervorgebracht.[249] In seinem Buch *Die Moderne Musik seit der Romantik* (1927) definiert Hans Mersmann das Prinzip der Polytonalität folgendermaßen: „Zwei Stimmen gehen gleichzeitig in verschiedenen Tonarten ihren eigenen Weg. Aus der wechselnden Nähe und Ferne der Tonarten und Einzelklänge ergibt sich eine unendliche Fülle neuer Farben und Strahlenbrechungen. Diese Gesetzmäßigkeit, deren Anfänge ja bereits bei Debussy beobachtet wurden, eröffnet unzählige Mischungen von Zusammengehörigkeit und Entfernung.“[250] Adorno hat später, an Mersmann anknüpfend, den Ursprung der Polytonalität in der Einbeziehung der entfernter liegenden Obertöne der Harmonie lokalisiert. Andererseits resultiere die Polytonalität, so Adorno, „aus der literarischen Vorstellung des Ineinander-Klingens von Musik räumlich verschiedenen Ursprungs, wie sie ebenfalls im Impressionismus angelegt ist und dann besonders durch gewisse szenische Ideen Strawinskys (‚Petruschka‘) gefördert wurde. Nach dem Zerfall der Tonalität bot sich das polytonale Verfahren, neben der ihm verwandten Technik des Ostinato, der rhythmischen Motorik und der parallelen Stimmverschiebung, als eines der bequemsten und handgreiflichsten Mittel zur Organisation vieltöniger, komplexer Harmonik an, die durch die stets noch fühlbaren Tendenzen der beiden kombinierten Tonarten von der Logik der traditionellen Musik profitiert.“[251] Neben den polytonalen Tendenzen bei Debussy oder Ravel, nach dem ersten Weltkrieg vor allem in der Groupe de Six habe von den deutschen Komponisten laut Adorno Ernst Krenek und

---

[247] **C130** Julius Korngold, [Feuilleton] „Operntheater. ‚Die Gezeichneten‘. Oper von Franz Schreker“, in: *Neue Freie Presse* Wien, 28.02.1920, 56. Jg., Nr. 19937, Morgenblatt, S. 1–4 [ZA-ÖNB], hier S. 4.

[248] Adorno, „Schreker“, S. 378.

[249] Vgl. Michael Beiche, Art. „Polytonalität“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Stuttgart 1972–2005, 22. Auslieferung (Sommer 1994), S. 1–12.

[250] Hans Mersmann, *Die moderne Musik der Romantik* (= Handbuch der Musikwissenschaft 6), Wildpark-Potsdam 1927, S. 171.

eben dessen Lehrer Franz Schreker mit polytonalen Mitteln operiert, weshalb Adorno auch exemplarisch Schrekers *Gezeichneten*-Vorspiel in diesem Sinne deutet und von jenen „polytonalen Pedaleffekten“[252] spricht.

Interpretationsgeschichtlich haben sich viele Autoren bis in die Gegenwart hinein einer solchen Lesart angeschlossen, wenn bei Schreker immer wieder von bi- oder polytonalen Mixturen, Effekten, Klangflächen oder harmonischen Schwebzuständen als typisches Charakteristikum seiner Klangsprache die Rede ist. Wolfgang Krebs spricht in seiner Betrachtung der musikalischen Dramaturgie der *Gezeichneten* bezüglich des Vorspiels ebenfalls von einem „bitonalen Hintergrund“ oder von impressionistischen Klangfeldern, „in denen D-dur und b-moll relativ gleichberechtigt nebeneinandertreten“.[253] Allerdings räumt Krebs ein, dass dem D-Dur, als tonalem Zentrum im Gesamtzusammenhang, eine Priorität zukommt, indem die realen b-Moll-Figurationen unter dem übergeordneten D-Dur bitonal gemischt werden.[254]

In eine ähnliche Richtung argumentiert Frank Harders-Wuthenow, wenn das Klangfeld in den ersten Takten als ein durch Leittonwechselklang (Gegenklang) umspieltes D-Dur mit den leittönigen Wechselnoten zu d (cis/des), fis (eis/f) und a (b) interpretiert wird.[255] Ob das hier exponierte Klangfeld nun als bi-/polytonales Übereinanderschichten von D-Dur und b-Moll oder doch als ein eigentlich dominierendes, nur umspieltes D-Dur gedeutet wird, welches dominantisch auf das g-Moll der Melodie bezogen ist und im harmonischen Gesamtkontext (Tonika des Schlussakkord) als tonales Zentrum fungiert – all diese Sichtweisen setzen immer noch das Grundverständnis funktionaler Dur-Moll-Tonalität sowie eines funktionsharmonischen Bezugsystems voraus. Dort wo aber in der Gleichzeitigkeit und vor allem in der Gleichwertigkeit aller Töne aus dem chromatischen Total der Oktave sowie deren gleichwertige Verbindungen untereinander ein reiner Klang aufgebaut wird, werden dem funktionalen Denken seine Gesetzmäßigkeiten genommen. Schaut man sich

---

[251] Theodor W. Adorno, *Neunzehn Beiträge über neue Musik* (1942), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 18, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1984, S. 57–87, hier S. 83.

[252] Adorno, „Schreker“, S. 378.

[253] Wolfgang Krebs, „Terzenfolgen und Doppelterzklänge in den ‚Gezeichneten‘ von Franz Schreker – Versuch einer energetisch-psychoanalytischen Betrachtungsweise“, in: *Die Musikforschung* 47 (1994) H. 4, S. 365–383, hier S. 368–369.

[254] Ebd., S. 168, Fußnote 11.

[255] Frank Harders-Wuthenow, „Ferne Klänge aus dem hetärischen Zeitalter. Der nichtwahrgenommene Antifeminismus der Philosophie der Neuen Musik“, in: *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 15), hrsg. von Annette Kreutziger-Herr, Frankfurt am Main 1998, S. 75–92, hier S. 86.

das gesamte Klangfeld zu Beginn des Vorspiels genauer an, erscheinen alle Töne bzw. Tonhöhen, über die einzelnen Instrumente verteilt, gleichwertig nebeneinander zu stehen, so dass von funktionalen Akkordverbindungen, von Haupt-, Neben-, Wechsel- oder Durchgangsnoten im Sinne der Funktionstheorie kaum mehr gesprochen kann. Harders-Wuthenow hat deshalb auch vorgeschlagen, den Tonvorrat als modales Klangfeld zu erfassen, wonach sich das erste Tonfeld als ein Ausschnitt aus dem 3. Messiaenschen Modus, das zweite ab Takt 4 als Ausschnitt aus dem 2. Modus hören ließe.[256]

Man muss hier vielleicht nicht gleich an Olivier Messiaens Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit denken, wie sie der französische Komponist erstmals 1944 in seinem Buch *Technique de mon langage musical* beschrieben hat. Denn was Schreker im Klangfeld seines *Vorspiels* konstruiert, entspricht genau jenen Prinzipien der symmetrischen Oktavteilung bzw. Skalenbildung, die Schrekers ehemaliger Schüler Alois Hába 1927 in seiner *Neuen Harmonielehre* ausführlich beschrieben hat, einem musiktheoretischen Werk, in welchem zu dieser Zeit in einer Radikalität alle Regeln, Logiken und Normen des traditionellen, durmolltonalen diatonischen Systems außer Kraft gesetzt wurden.[257] Das Tonfeld der ersten drei Takte wird durch den Tonvorrat einer symmetrisch geteilten, sechsstufigen Skala d-eis/f-fis/ges-a-b-cis/des-d, im Wechsel aus den Intervallkombinationen kleine Terz und Halbton strukturiert, deren Akkordverbindungen in den rhythmischen Figurationen (Triolen, Sextolen) der einzelnen Instrumentengruppen jeweils simultan und sukzessiv hervorgebracht werden. Aus der Perspektive modaler Skalenbildung zerfallen das harmonisch-diatonische Tonalitätsdenken und die funktionale Bezogenheit. Der tradierte Dualismus Dur-Moll und damit auch das Verständnis von Bi- oder Polytonalität werden aufgehoben. Statt Terzschichtung und Dreiklangsbezogenheit beruht das System der Modalität auf der symmetrischen Aufteilung der Oktave in unterschiedlichen alternierend-periodischen Abständen. Die Musiktheoretiker Zsolt Gárdonyi und Hubert Nordhoff haben dafür in ihrer modernen Harmonielehre den Begriff Distanzprinzip und – in Bezug auf Messiaens Modi – Distanzharmonik geprägt.[258] In diesem Sinne lässt sich das über mehrere Takte sich erstreckende modale Klangfeld zu Beginn von Schrekers *Vorspiel zu einem Drama* als dis-

---

[256] Ebd.

[257] Alois Hába, *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen Viertel-, Drittel-, Sechstel und Zwölftel-Tonsystems*, Aus dem Tschechischen übertragen von Alois Hába, hrsg. von Erich Steinhard, Leipzig 1927.

[258] Vgl. Zsolt Gárdonyi / Hubert Nordhoff, *Harmonik*, Wolfenbüttel 1990, S. 156–201.

tanzielle Klangfolgen deuten, die erst in der musikalischen Theoriebildung des späteren 20. Jahrhunderts epistemologisch konzeptualisiert wurden.

Es sind genau solche Klangfelder, die in ihrer Kombination aus einer avancierten Harmonik (Bitonalität, funktionslose Tonalität, Modalität, Skalenbildung, Zentralklang usw.) und dem differenzierten instrumentalen Klang durch effektvolle Instrumentierung von Schrekers Zeitgenossen als gesteigerte ›Klangfarbigkeit‹ seiner Musik empfunden wurde. Es handelt sich dabei, wie Ulrike Kienzle in ihrer Arbeit über den *Fernen Klang* formuliert, um „das Nebeneinander von Klängen, die als bloße Farbwerte fungieren, ohne einen zielgerichteten Prozess, im Sinne der Kadenzharmonik zu beschreiben. […] Schreker verzichtet auf die innere Verbindung der einzelnen Töne, die nicht als logische, lineare Fortschreitungen aufzufassen sind, sondern als einzelne Farbwerte, die motivisch unverbunden sind.“[259] Am *Vorspiel zu einem Drama* lässt sich schließlich nicht nur das Kompositionsverfahren Schrekers beispielhaft ablesen. Bei einem Blick auf das einleitende Klangfeld wird auch deutlich, wie sehr das Zusammenspiel von harmonischen Farbwerten und instrumentalen Klangfarben in der Rezeption seiner Musik bis heute jene synästhetisch-metaphorischen Licht- und Farbanalogien hervorgerufen haben. Das (dem funktionalen Tonalitätsempfinden) latent bitonal schillernde Oszillieren zwischen D-Dur und b-Moll verschmilzt mit den subtilen Instrumentalfarben der Violinen, Harfen, des Klavier und vor allem mit dem charakteristischen Klang der Celesta. Letztere spielten gerade bei Schreker in der Orchestrierung eine wichtige Rolle.

Die Celesta, die nach Schrekers Partiturangaben in der Konzertfassung des *Vorspiels* möglichst doppelt besetzt werden und beide Dur-Moll-Akkorde des Klangfeldes in der Sextolenfiguration sukzessiv hervorbringen sollte, ist das einzige Instrument, welches durch die Dynamikanweisung Mezzopiano gegenüber dem Pianissimo der anderen Instrumente akustisch etwas aus dem Klangfeld in den Vordergrund tritt. Dynamisch ist die Celesta aufgrund ihrer Anschlagsdynamik generell anderen Instrumenten weit unterlegen, weshalb sie im orchestralen Zusammenklang entsprechend ausbalanciert werden muss. Metaphorisch umschrieben, gibt ihr weicher, schwebender, schimmernder, oft als silbrig glänzend assoziierter Klang diesem Klangfeld seine charakteristische Klangfarbe. Im *Vorspiel zu einem Drama* verbindet Schreker den subtilen schimmernden Klang der Celesta mit den Klangfarben von Harfen, Klavier und hohen Streichern. Verbunden mit der scheinbar zwischen

Dur und Moll changierenden Tonalität evoziert dieses Klangfeld eine rein figurative Farbwirkung, die von Schrekers Zeitgenossen als das „Unwirkliche, Fremdartige, magisch Berückende“ empfunden wurde. „Hier wird in Klängen gedacht, in Tönen geträumt, in Farben musiziert. […] Zauberisch unwirklich sind diese Klänge, in wunderbarer Unbestimmtheit bestimmt, den Zauber des Unwirklichen faszinierend eindringlich zu machen. […] Brennendes Tizianrot und zartestes Pastellblau vereint seine vielfärbige Palette“,[260] schreibt Rudolf Stephan Hoffmann 1921 über Schrekers musikalischen Stil. Julius Kapp bezeichnet das Vorspiel zu den *Gezeichneten* in seiner ebenfalls 1921 publizierten Schreker-Monographie als „Meisterstück dieser Schrekerschen Farbenpalette, neben der selbst die Kühnheiten eines Richard Strauss, das Diamantengefunkel eines Dukas oder die Narkotika Debussys blass erscheinen“.[261]

Dass der Komponist selbst genau diese Klangwahrnehmungen evozierte und auch in solchen synästhetischen Kategorien dachte, zeigen Schrekers Kommentierungen in der Partitur. In einer Fußnote am Anfang des *Vorspiels zu einem Drama* schreibt Schreker explizit: „Die Begleitung darf nur (sehr pp) als ein undeutliches, verschwommenes Summen, Schwirren, Glitzern wahrgenommen werden.“[262] Gleichzeitig ist hier durch die orchestrale Mischung von Celesta, Harfen, Violinen und Klavier auch Schrekers Vorstellung von der instrumentalen Klangverschmelzung aller Einzelstimmen zu einem Totalklang in Musik gesetzt. Akustisch werden die Instrumente bzw. deren individuelle instrumentale Klangfarben nicht differenziert wahrgenommen, sondern sie zerfließen unmerklich ineinander. In der Rezeption wurde diese Musik über metaphorische synästhetische Vorstellungen beschrieben als Klang „von faszinierendem Reiz des opalisierenden Flimmerns, des Raunens und silbernen Fließens“,[263] wie es Richard Specht in seiner thematischen Analyse über die *Gezeichneten* formuliert.

Die Beispiele dieser idealisierenden klangfarbenmetaphorischen Zuschreibungen lassen sich ebenso für Schrekers nachfolgende Opern endlos fortführen. Auch in Schrekers zweiter Oper *Das Spielwerk und die Prinzessin* (1913) bediene sich Schreker, wie Bekker in seiner Rezension über die Frankfurter Premiere schreibt, „der Hilfsmittel des modernen

---

[259] Kienzle, *Das Trauma hinter dem Traum*, S. 131.
[260] Hoffmann, *Franz Schreker*, S. 162–164.
[261] Julius Kapp, *Franz Schreker. Der Mann und sein Werk* (= Zeitgenössische Komponisten 4), München 1921, S. 56.
[262] Franz Schreker, *Vorspiel zu einem Drama*, Partitur, UE Nr. 5365, Wien: Universal-Edition 1914, S. 1.
[263] [Specht], *Die Gezeichneten. Thematische Analyse*, S. 10.

koloristischen Orchesters in ausgedehntem Maße“.[264] Wenn das Spielwerk erklingt, höre man „ganz seltsame, feinsilbrige Klänge“.[265]. Hugo Schlemüller schreibt in den Berliner *Signalen für die musikalische Welt* über „Mischungen von girrenden, brausenden, glitzernden Klängen, die völlig neu und überraschend sind“.[266] Schrekers Oper *Die Gezeichneten* (1918) scheint nach Einschätzung vieler Kritiker sogar noch alle bisher gehörte Klangfarbigkeit zu übertreffen. Für Stefan Strasser vom *Pester Lloyd* waren die *Gezeichneten* neben Korngolds Opern und Pfitzners *Palestrina* das Bedeutendste, „was die letzten Jahre hervorgebracht haben, und das nicht nur den bisherigen Höhepunkt von Schrekers Schaffen, sondern einen in der Entwicklung des modernen Musikdramas überhaupt bedeutet“.[267] Andere Autoren idealisierten Schreker als einen „Farbensymphoniker“ mit einer „Überproduktion von Farbe und Klang“,[268] als „Farbenkünstler“ eines „wahrhaft Makartischen Farbenrausches“ mit einem „Flimmern und Glitzern und Leuchten ohne Ende“,[269] oder auch als „Farbenmischer“.[270]

5.1.4 Skandalöser Farbenrausch

Schrekers musikalische Polychromie hatte die Kritik in drei Lager gespalten. Neben jenen Autoren, die sich in ihren ambivalenten Deutungen von Schrekers kompositorischen Werk zwischen Idealisierung und Ablehnung auf kein eindeutiges Urteil festlegen konnten, setz-

---

[264] **C37** Paul Bekker, „Franz Schreker: ‚Das Spielwerk und die Prinzessin‘. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 15. März“, in: *Frankfurter Zeitung*, 16.03.1913, 57. Jg., Nr. 75, 3. Morgenblatt, S. 1–2; Nachdruck in: Bekker / Schreker, *Briefwechsel*, hrsg. von Christopher Hailey, Aachen 1994, S. 321–327, hier S. 324.

[265] Ebd.

[266] **C40** Hugo Schlemüller, „„Das Spielwerk und die Prinzessin‘. Ein dramatisches Märchen in einem Vorspiel und zwei Akten von Franz Schreker. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 15. März“, in: *Signale für die Musikalische Welt* 69 (1913) Nr. 12, S. 439–440 [UB-HUB], hier S. 440.

[267] **C94** Stefan Strasser, [Theater, Kunst und Literatur] „„Die Gezeichneten‘. Oper von Franz Schreker. Uraufführung in Frankfurt am Main“, in: Pester Lloyd Budapest, 3.05.1918, 65. Jg., Nr. 104, Morgenausgabe, S. 11 [ZA-ÖNB].

[268] **C98** Joseph Ludwig Fischer, „„Die Gezeichneten‘. Oper von Franz Schreker. Erstaufführung im Nationaltheater zu München“, in: *Bayerischer Kurier* München, 17.02.1919, 63. Jg., Nr. 48, S. 1–2 [UA-FUB], hier S. 1.

[269] **C165** Carl Krebs, „„Die Gezeichneten‘. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Erste Aufführung in der Staatsoper“, in: *Der Tag* Berlin, 7.01.1921, 21. Jg., Nr. 4, Ausgabe A, S. 1–2 [ZA-ZLB], hier S. 2.

[270] **C230** Max Marschalk, „„Der Schatzgräber‘. Erstaufführung in der Staatsoper“, in: *Vossische Zeitung* Berlin, 4.04.1922 [FSF-ÖNB].

ten sich die Fürsprecher der Neuen Musik, allen voran die namhaften *Anbruch*-, *Merker*- und *Melos*-Autoren wie Paul Bekker, Richard Specht, Rudolf Stephan Hoffmann, Paul Stefan, Adolf Aber, Robert Holl, Oskar Bie oder Alfred Einstein in ihren Musikkritiken, wenn auch mit unterschiedlichen Einschränkungen, für Schrekers ungewohnte Klangfarbigkeit ein. Seit Schrekers ersten öffentlichen Aufführungen in Wien stand andererseits der vorbehaltlosen Faszination ein großer, sowohl konservativer als auch liberaler Teil in Presse und Publikum gegenüber, welcher mit Unbehagen, Entfremdung oder gar mit radikaler Ablehnung auf Schrekers Musik reagierte.

Noch vor der Frankfurter Uraufführung des *Fernen Klangs* 1912 wurde das *Nachtstück* im Rahmen eines Konzerts des Wiener Tonkünstlerorchesters unter der Leitung von Oskar Nedbal am 25. November 1909 aufgeführt und keineswegs mit einhelliger Zustimmung angenommen. Laut den überlieferten Konzertrezensionen erregte Schrekers neue Klangfarbigkeit einen regelrechten Aufführungseklat beim konservativen Wiener Publikum, der jenen skandalträchtigen Reaktionen von Publikum und Presse auf die ebenfalls um 1910 uraufgeführten frühen kammermusikalischen Werke Arnold Schönbergs wie zum Beispiel sein *Erstes Streichquartett* in d-Moll op. 7, die *Kammersymphonie* op. 9 (1907) oder sein *Zweites Streichquartett* in fis-Moll op. 10 (1908) in nichts nachstand.[271] Schönberg ebnete kompositorisch zu dieser Zeit in seinen kammermusikalischen Werken den Weg in den Klangraum der freien Atonalität, was bei den Zeitgenossen kontroverse Reaktionen zwischen bewunderungsvoller Verehrung und heftiger Ablehnung auslöste. War es bei Schönberg „ein wirres Durcheinander, ein selbstmörderisches Wühlen in den ärgsten Dissonanzen ohne ersichtlichen Sinn und Zweck“, „ein krankhaftes Sich-Aufstacheln und dann wieder machtloses Zusammensinken“[272] – wie der Wiener Musikkritiker Theodor Helm über Schönbergs *Erstes Streichquartett* schreibt –, verursachte die Aufführung von Schrekers *Nachstück*, das ungefähr zeitgleich wie Schönbergs Streichquartette (1904–1908) entstand, mit seiner Komplexität avancierter harmonischer Klangschichtungen einen ähnlichen öffentlichen Skandal wie Schönberg. Vermutlich um etwaigen Reaktionen der Kritiker entgegenzutreten, veröffentlichte Schreker einen Monat vor der Uraufführung im

---

[271] Zu den vielfältigen kontroversen Reaktionen der Wiener Presse auf Schönbergs Uraufführungen der Jahre 1907/08 siehe ausführlich die Quellensammlung bei Martin Eybl, *Die Befreiung des Augenblicks. Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908. Eine Dokumentation* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 4), Wien 2004.

[272] Theodor Otto Helm, „Quartett Rosé“, in: *Musikalisches Wochenblatt* Leipzig, 14.02.1907, 38. Jg., Nr. 7, S. 175f; zit. in: ebd., S. 101–102, hier S. 101.

letzten Oktober-Heft des Wiener *Merkers* eine kurze, mit Notenbeispielen illustrierte Analyse seines *Nachstücks*.[273] Darin werden, zumindest ansatzweise, die komplizierten motivisch-thematischen Verläufe und harmonischen Prozesse erläutert. Schreker schreibt, dass seine als Zwischenaktmusik für eine noch unvollendete Oper geplante Komposition versuche, „seelische Stimmungen und Kämpfe einer durchwachten Nacht zu schildern".[274] Musikalisch wolle der Komponist den Grundton des Stückes, nämlich eine „unruhevolle Sehnsucht" zu einem Klingen zu bringen, welches „aus den tausend Farben eines Orchesters herausleuchtet".[275]

Richard Specht berichtet in seiner *Merker*-Kritik über diese Uraufführung von Klängen, „wie man sie vielleicht in solcher Kombination nie vorher gehört hat: halluzinatorische, rätselhafte, mystische Klänge von unheimlichen Reiz, wirr raunende, sehnsüchtige flüsternde Stimmen, deren Rauschen und Glimmen sich schließlich zu aufatmender, verklärter Entrücktheit löst".[276] Die Reaktion des Auditoriums auf diese Musik, so schreibt Specht, war ein „greller Zischlaut",[277] bevor der demonstrative Applaus einsetzte. Der Autor nimmt den Komponisten in Schutz, indem er im überwiegenden Teil seiner Aufführungskritik die böswilligen, verständnislosen Reaktionen des Wiener Publikums verurteilt. Das Zischen im Konzertsaal sei nicht anderes als ein „Eingeständnis der eigenen Langeweile, des Ärgers oder der Borniertheit; als eine Ungezogenheit, durch die andere nicht zu behelligen sind und als eine Perfidie dem Komponisten gegenüber".[278] Laute Unmutsbekundungen wie heftiges Zischen oder auch Pfeifen waren um die Jahrhundertwende in den Konzert- und Opernhäusern Bestandteil einer Protestkultur, die sich gegen nahezu jegliche Form des kompositionstechnischen Fortschritts der musikalischen Moderne richtete.

Im Nachlass Maria Schrekers in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek befindet sich der Auszug einer vermutlich Elsa Bienenfeld zuzuschreibenden Rezension für das *Neue Wiener Journal*, welche ebenfalls von heftigen Reaktionen auf Schrekers ungewohnte Klangfarbigkeit des *Nachtstücks* berichtet:

---

[273] **B16** Franz Schreker, „‚Nachtstück' (Uraufführung am 25. November im II. Abonnementkonzert des Wiener Tonkünstlerorchesters)", in: *Der Merker* 1 (1909/10) H. 2, S. 9–11.
[274] Ebd., S. 9.
[275] Ebd.
[276] **C6** Richard Specht, „Zischen", in: *Der Merker* 1 (1909/10) H. 8, S. 321–323 [MA-SBB], hier S. 321.
[277] Ebd.
[278] Ebd., S. 323.

> Düstere und leidenschaftliche Stimmungen der Nacht, unterbrochen von der jähen Luftigkeit orgiastischer Ausbrüche, rollen vorüber. Kurze, jähe Themen fliegen auf, schillernd in bunten, seltsamen Klängen. Das interessante Stück, das nicht Allerweltsstimmungen und nicht die gewöhnlichen Geleise ausnützt, klang so überraschend neu, dass es sogleich den Widerspruch hervorrief; das ist in Wien der erste und untrüglichste Beweis, dass eine Komposition zum mindesten nicht langweilig oder talentlos wirkt.[279]

Schrekers Klangfarbigkeit rückte seit dieser, ebenso als ›Skandalkonzert‹ zu bezeichnenden Uraufführung des *Nachtstücks* in dem Fokus der Kritik. Trotz der bewundernswerten technischen Leistung sahen die Gegner seiner Musik in Schrekers verschwenderischer Polychromie die Grundelemente der klassisch-romantischen Musiktradition mit ihren Logiken der Tonsatzkonstruktion (Melodie, Rhythmus, motivisch-thematische Gestaltung usw.) aufgelöst und wiesen seine Musik der effeminierten polychromen Klangsprache des französischen Impressionismus zu (siehe ausführlich Kapitel 5.4). Die Musik des *Fernen Klangs*, so schreibt der Münchner Musikkritiker Alexander Berrsche anlässlich der Münchner Erstaufführung im Februar 1914, entbehre wahrhaft origineller Einfälle, da mit ihr der „absolut unzeichnerische, impressionistische Kolorismus in die Musik eingedrungen“[280] ist:

> Das Klangliche hat nicht mehr den Zweck, Medium und Vehikel des musikalisch Gedanklichen zu sein, sondern es ist umgekehrt alles, was auf dem Papier steht, nur eine Hilfskonstruktion, die die Orchesterfarben ins Licht stellen soll. Die spekulativen Erörterungen Arnold Schönbergs über ‚Klangfarbenmelodien‘ sind hier Wirklichkeit geworden. Man hört bei der Aufführung des Schrekerschen Werkes auch harmonische und melodische Bildungen, die man auswendig weiß, nur als Klangfarben. […] Die Beschäftigung einer Kunst auf eines ihrer Elemente – bei der Malerei die Farbe, bei der Musik das Klangliche – erhebt ein Mittel zum Zweck und schaltet dadurch das, was bisher Zweck war, aus. Schreker setzt den Musikalischen mit Absicht in die Situation des unmusikalischen.[281]

Nur knapp ein halbes Jahr nach der sensationellen Uraufführung des *Fernen Klangs* erfuhr Schrekers Klangfarbigkeit seiner zweiten Oper *Das Spielwerk und die Prinzessin* anlässlich ihrer Doppel-Uraufführung am 15. März 1913 (Frankfurt am Main / Wien) eine nahezu einstimmige Ablehnung durch Presse und Publikum. Konnte nach Paul Bekkers Bericht

---

[279] Auszug einer Rezension über Schrekers *Nachstück*, vermutlich Elsa Bienenfeld für das *Neue Wiener Journal* [N.Mus.Nachl. 34, F4 SBB].

[280] **C66** Alexander Berrsche, [Kritik. Oper] „München: Franz Schrekers Oper ‚Der ferne Klang‘“, in: *Die Musik* 13 (1913/14) H. 13, S. 50 [ZA-UDK].

[281] Ebd.

die Premiere am Frankfurter Opernhaus immerhin einen „matten Achtungserfolg“[282] erringen, hatte Schreker mit der ersten Opernpremiere am Hofoperntheater Wien nach der Uraufführung des *Nachtstücks* 1909 nunmehr seinen zweiten Theaterskandal ausgelöst. Die anwesenden Kritiker berichteten in ihren Feuilletons von minutenlangen tumultartigen Zuständen, einem lautstarken Für und Wider zwischen Schrekers Anhängern und seinen Gegnern. Der Komponist selbst spricht in seinen Erinnerungen später von einem „veritablen Theater-Skandal […] mindestens 20 Hervorrufen am Schluss stand Gejohle, Zischen, Pfeifen, einer ausschließlich zu diesem Zwecke ins Theater gekommenen organisierten Minorität gegenüber“.[283] Neben der verwirrenden, symbolistisch-märchenhaft überformten Textdichtung, die von Schrekers Zeitgenossen nicht verstanden wurde, erregt die klangfarbige Musik rigorose Ablehnung.

Der Musikkritiker Theodor Helm kritisiert an Schrekers *Spielwerk*-Musik „nur ein seltsames Flüstern, Glitzern, Funkeln, Schimmern […] ohne plastisch-thematische Gestaltung und mit Ausschließung fast jeder rhythmisch ausgeprägter Melodie“.[284] Die ganze Musik sei gleichsam ein „hypnotisierender Stil“. Nur manchmal, so schreibt ein Kritiker in der *B.Z. am Mittag*, „ertönt eine zarte, innige Melodie, um bald in einem unendlichen Tonmeere rettungslos unterzugehen“.[285] Für den nicht Wiener Musikkritiker der *Wiener Abendpost* Robert Hirschfeld sei diese Musik mit ihrem „taktweisen Farbenwechsel“, mit ihren „unerträglichen Harmonien und Disharmonien“ in einen „Zustand der Auflösung geraten“.[286] Balduin Bricht, Musikreferent und Kritiker der *Österreichischen Volks-Zeitung*, spricht in seiner Rezension von einer Musik, welche nur durch die Klangfarbe des Orchesters gekennzeichnet sei und sich nicht zu dramatischer Kraft erheben könne.[287] Schon die Dichtung biete „Gelegenheit zu Stimmungsarchitektonik auf der Bühne, zu wechselnden Lichteffekten in schwarzen, gelben, roten und blitzblauen Finsternissen“.[288] Abgesehen von

---

[282] **C37** Bekker, „Franz Schreker: ‚Das Spielwerk und die Prinzessin‘“, S. 321.

[283] **C19** Schreker, „Selbstbiografisches“, S. 3.

[284] **C51** Theodor Helm, „‚Das Spielwerk und die Prinzessin‘. Ein dramatisches Märchen in einem Vorspiel und zwei Aufzügen von Franz Schreker. Uraufführung in der Wiener Hofoper am 15. März 1913“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 80 (1913) H. 14, S. 194–195 [ZA-UDK], hier S. 195.

[285] **C47** E. Kbg., „‚Das Spielwerk und die Prinzessin‘. Uraufführung an der Wiener Hofoper“, in: *B.Z. am Mittag*, 15.03.1913, 37. Jg., Nr. 63, Erstes Beiblatt [ZA-ZLB].

[286] **C52** r.[obert] h.[irschfeld], [Feuilleton] „Hofoperntheater. ‚Das Spielwerk und die Prinzessin‘. Märchenoper von Franz Schreker“, in: *Wiener Abendpost*, 17.03.1913, 50. Jg., Nr. 63, S. 1–3 [ZA-ÖNB], hier S. 3.

[287] **C45** Balduin Bricht, „‚Das Spielwerk und die Prinzessin‘. Ein dramatisches Märchen von Franz Schreker. Erste Aufführung am Hofoperntheater“, in: *Österreichische Volks-Zeitung* Wien, 17.03.1913, 59. Jg., Nr. 75, S. 1–2 [ZA-ÖNB], hier S. 2.

[288] Ebd., S. 1.

einigen Wagnerismen, so schreibt Richard Robert (alias Richard Spitzer) für die *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, stehe Schreker vollkommen „im Banne der impressionistischen Manier Debussy, welche den Komponisten der Pflicht der lebendigen musikalischen Erfindung enthebt, indem sie die Musik in ihre primitivsten Elemente, in ein form- und gestaltungsloses Klingen auflöst“.[289]

5.1.5 Gustav Mahler und Franz Schreker: Meister des Kolorits

Die heterogene Auseinandersetzung der Zeitgenossen mit Schrekers Klangfarbigkeit seit dem *Fernen Klang* ist kein neuartiges Phänomen. Nur wenige Jahre zuvor stand um 1900 bereits Gustav Mahler mit der nicht weniger umstrittenen Klangfarbigkeit seines symphonischen Werks in Österreich und Deutschland in der öffentlichen Kritik. Wie die US-amerikanische Musikwissenschaftlerin Karen Painter in ihrer Untersuchung über die diversen Reaktionen der zeitgenössischen Autoren auf Mahlers Symphonien gezeigt hat,[290] rief seine neuartige musikalische Sprache dasselbe leidenschaftliche Für und Wider bei Publikum sowie Presse hervor, wie unmittelbar nach Mahlers Tod 1911 wiederum Franz Schreker mit seinen Opern. Auch Mahler wurde von seinen Zeitgenossen zum „Meister in der Mischung der Klänge“[291] oder zum „Meister des Kolorits“ idealisiert, der die Klänge „aus der ungeheuren Farbenpalette mischt“.[292] Ein Komponist mit einer „raffinierten Orchestertechnik“ und einer „märchenhaft leuchtenden Instrumentierung“,[293] der überall „satte Farben und kräftige Farbakkorde [gibt], ohne jemals grell zu werden“ und „mehrere Klangfarben zu einer neuen zusammen[fasst], die er mit breiten melodischen Pinselstrich

---

[289] **C61** rbt. [Richard Robert], [Hofoperntheater] „‚Das Spielwerk und die Prinzessin‘. Ein dramatisches Märchen in einem Vorspiel und zwei Aufzügen. Text und Musik von Franz Schreker“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung*, 17.03.1913, 51. Jg., Nr. 11, S. 7 [ZA-ÖNB].

[290] Vgl. Karen Painter, „The Sensuality of Timbre. Response to Mahler and Modernity at the *Fin de siècle*“, in: *19th-Century Music* 18 (1995) Nr. 3, S. 236–256.

[291] Robert Hirschfeld, [Feuilleton. Philharmonisches Concert] „Gustav Mahlers D-Dur-Symphonie“, in: *Wiener Abendpost*, 20. November 1900, Nr. 266, S. 1–2, hier S. 2.

[292] Elsa Bienenfeld, [Theater und Kunst] „Die Achte Symphonie von Gustav Mahler. Erstaufführung in München 12. September 1910“, in: *Neues Wiener Journal*, 13. September 1910, 18. Jg., Nr. 6067, S. 9.

[293] Edgar Istel, [Musikbriefe. München], in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 35 (1908) Nr. 45, S. 797–798, hier S. 797.

aufschlägt“.[294] Eine Musik von „subtilster Feinheit der Farbengebung und apartestem Reiz“ mit einem unvergleichlichen „Orchesterkolorit, das […] immer wieder in ganz sonderlichen und neuen Klangfarben von ungemeinem, fremdartig schönen und betörenden Glanz schimmert“.[295] Eine reine „Luxusmusik“.[296]

Neben der Idealisierung von Mahlers klangfarbiger Symphonik deuteten auf der anderen Seite die konservativen Kritiker in seinen luxurierenden orchestralen Klangfarben nur eine künstlerische, technisch raffinierte Täuschung aufgrund der effektvollen Orchestrierungskunst des Komponisten, hinter der sich eine große unmusikalische Leere, Naivität, Trivialität und, wie es Julius Korngold formulierte, bisweilen ein „schrankenlos bis zum verletzenden orchestraler Missklang“[297] verberge. Selbst der Musikkritiker Max Graf – damals ebenfalls einflussreicher Wiener Feuilletonist und persönlicher Rivale des konservativen Julius Korngold, der sich zunächst enthusiastisch für Mahler einsetzte, später zur öffentlichen Gegnerschaft umschwenkte – diffamierte Mahlers Orchester als „eine unerschöpfliche Fundgrube gewaltsamer, oft krankhafter, greller und hässlicher Klänge“.[298] Wie der Musikkritiker Richard Robert anlässlich der Wiener Erstaufführung von Mahlers Fünfter Symphonie am 7. Dezember 1905 in der *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* schreibt, entfalte der Komponist in seiner Musik zwar einen „entzückenden Klangzauber“, der sich jedoch nicht über das Niveau „gefühlvoller Salonmusik“ erhebe: „Entkleidet man die Symphonie ihres glitzernden orchestralen Schmuckes, bleibt nicht viel mehr übrig als ein dürres Skelett. Ein feuriger geistreicher, aber wenig produktiver Künstler arbeitet hier, um Außerordentliches zu leisten, ohne jedoch über einzelne schöne und interessante Details, poetische Momente und originelle technische Experimente hinauszukommen.“[299]

Vergleicht man die Musikkritiken über die Klangfarbigkeit bei Mahler und Schreker, lassen sich in der Rezeption beider Komponisten Parallelen erkennen. Bei beiden überlagerten sich in der öffentlichen Kritik Faszination und Begehren für die Polychromie ihrer Musik mit Distanz und Ablehnung seitens der konservativen Presse. Wie Schreker für den Bereich

---

[294] Ernst Otto Notnagel, „Gustav Mahler“, in: *Der Kunstwart* 18 (1905) H. 9, S. 612–619, hier S. 615.
[295] Richard Specht, „Das Lied von der Erde“, in: *Der Merker* 2 (1910/11) H. 29, S. 1169–1174, hier S. 1172
[296] Dr. v. B., [Theater] „Mahlers Achte Symphonie. Erste Aufführung im Neuen deutschen Theater“, in: *Prager Tagblatt*, 28. März 1912, 37. Jg., Nr. 86, Morgenausgabe, S. 5.
[297] Julius Korngold, [Feuilleton. Nekrolog Gustav Mahler], in: *Neue Freie Presse*, 19. Mai 1911, 48. Jg., Nr. 16788, Morgenblatt, S. 1–3, hier S. 2.
[298] Max Graf, [Feuilleton] „Gustav Mahler’s vierte Symphonie“, in: *Neues Wiener Journal*, 13. Januar 1902, 10. Jg., Nr. 2952, S. 1–2, hier S. 1.

des zeitgenössischen Musiktheaters später von seinen Bewunderern zum „Messiah of German Opera“[300] apostrophiert wurde, so galt schon Gustav Mahler unmittelbar in der Zeit vor Schrekers großen Opernerfolgen im ersten Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende seinen Anhängern ebenfalls als „musikalischer Messias“[301] und Wegbereiter einer modernen Symphonik des 20. Jahrhunderts. Für Mahlers Anhänger war der Komponist das neue große Genie der musikalischen Moderne. Mit seiner „ungeberdig fesselnde[n], aufreizend leuchtkräftige[n] Persönlichkeit“ und der „unerhörten Art seiner Begabung“, wie Richard Specht nach Mahlers Demission von der Wiener Hofoper 1907 schreibt, war der Komponist zehn Jahre lang der „Mittelpunkt des Wiener künstlerischen Lebens“.[302] Specht idealisierte in seinen Aufsätzen und Büchern Mahlers harmonische Farbgebung und melodische Linienführung als „ein Abbild der eigenen Persönlichkeit“[303] oder als „das kühnste tönende Abbild der Seelenstimmung“.[304]

Dieselben Idealisierungen der raffinierten Klangfarbigkeit eines Gustav Mahlers formulierten Schrekers Befürworter ab 1912 in ihren Aufführung- und Kompositionskritiken. Nicht von ungefähr spricht das *Illustrierte Wiener Extrablatt* in seiner Premierenkritik über den *Fernen Klang* 1912 von dem großen Einfluss Gustav Mahlers auf Schrekers Tonmalerei.[305] Von Mahler, so schreibt der Münchner Musikkritiker Wilhelm Matthes über den *Fernen Klang*, habe Schreker die Harmoniebildungen und Klangmischungen übernommen.[306] Auch Theo Schäfer attestiert in seiner Uraufführungskritik Schrekers musikalischem Stil einen „Mahlerschen Einschlag“.[307] In seiner Kritik für die *Allgemeine Musik-Zeitung* spricht Theo Schäfer von der „suggestiven Tonsprache“, den „gewagten Kombinationen und gelegentlich auftretenden absichtlichen Trivialtäten“, worin sich Schreker mit Mahler

---

[299] Richard Robert, [Feuilleton. Konzert], in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 11. Dezember 1905, 43. Jg., Nr. 49, S. 1–3, hier S. 1.

[300] **C101** Cesar Saerchinger, „Franz Schreker, an Austrian, Hailed as the Messiah of German Opera“, in: *Musical Courier* 74 (1919) Nr. 9, S. 178.

[301] Maximilian Muntz, [Musik] „Gustav Mahlers fünfte Symphonie“, in: *Deutsche Zeitung* (Wien), 14. Dezember 1905, 34. Jg., Nr. 12198, Morgenausgabe, S. 1–2, hier S. 1.

[302] Richard Specht, „Gustav Mahler“, in: *Die Musik* 7 (1907/08) Nr. 15, S. 149–171, hier S. 150.

[303] Specht, „Gustav Mahler“, S. 151.

[304] Ebd., S. 160.

[305] **C23** N. N., [Theaterzeitung] „Der Ferne Klang“, S. 6.

[306] **C318** Wilhelm Matthes, „‚Der ferne Klang‘. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Erstaufführung am Neuen Stadttheater“, in: Fränkischer Kurier Nürnberg, 14.12.1934 [FSN-ÖNB].

[307] **C12** Theo Schäfer, [Kritik. Oper] „Frankfurt am Main“, in: *Die Musik* 11 (1911/12) H. 23, S. 316 [ZA-UDK].

berühren würde.[308] Schreker würde Mahler sogar auch in der äußeren Erscheinung gleichen. In seiner Rezension über den *Schatzgräber* 1920 bezeichnet Fritz Jacobsohn Schreker sogar als „den Gustav Mahler der Opernbühne".[309] Schreker sei als Bühnenmann ebenso Visionär, wie es Mahler als Symphoniker war. Mit ihm habe Schreker das Urmusikantentum, das Sehnen und Suchen nach Erlösung gemeinsam.

5.2 Exkurs: Nationale Semantiken – Die Farbigkeit des ›Südens‹ und das Helldunkel des ›Nordens‹

Jacques Le Rider hat in seiner Kulturgeschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein gezeigt, dass Farbe bzw. Polychromie und Flächigkeit seit dem späten 17. Jahrhundert im kunsttheoretischen Diskurs als symbolische nationsspezifische Zuschreibungen mit der Malerei des ›Südens‹ verbunden waren, wohingegen das Schwarzweiß oder das Helldunkel sowie Zeichnung und Kontur mit dem ›Norden‹ assoziiert wurden. Als ›Süden‹ galten traditionell die südeuropäischen Nationen wie Spanien, Italien, aber auch Frankreich. Deutschland, die Niederlande und die skandinavischen Länder wurden dem ›Norden‹ zugeordnet. Die Generation von Goethe, Winckelmann und Lessing erklärte in ihren Texten Italien, das Land des ›Südens‹, zur Nation der Farbe.[310] Später im 19. Jahrhundert verschob sich dieses Deutungsmuster mit der Rezeption des französischen Impressionismus in Deutschland auf Frankreich, das fortan als Land des ›Südens‹ und der Polychromie gelten sollte. So wurde die Farbe über spezifische kulturelle Vorstellungen des Nationalen zu einem bedeutungsstiftenden Abgrenzungskonstrukt diskursiviert. In ihren Schriften definierten Kunsttheoretiker und -historiker, Philosophen und Dichter eine Polarität zwischen den „in sich gekehrten Norden und dem farbigen Süden."[311] Es war eine soziokulturell hervorgebrachte Dichotomie, die vor allem um 1900 in der Auseinandersetzung um die Moderne wieder aufgegriffen wurde.

---

[308] **C11** Theo Schäfer, „‚Der ferne Klang' von Franz Schreker. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus", in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 39 (1912) H. 34/35, S. 834–835 [ZA-UDK], hier. S. 834.

[309] **C119** Fritz Jacobsohn, „Zur Uraufführung des ‚Schatzgräbers'", in: *Frankfurter Nachrichten*, 25.01.1920 [FSF-ÖNB].

[310] Vgl. Jacques Le Rider, *Farbe und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*, Wien, Köln und Weimar, 2000, S. 11.

[311] Ebd., S. 12.

5.2.1 Johann Joachim Winckelmanns Ideal des Marmorweiß und des linearen Kontur

Goethe berichtet in den Aufzeichnungen über seine Italienreise 1786/88 von der ungeheuren Überfülle an Licht und Farbe der italienischen Landschaft, Natur, Malerei, Kunst und Architektur. Der deutsche Dichter konstatierte den großen Unterscheid zwischen der farblosen Welt des ›germanischen Nordens‹ und jener italienischen Kultur des Polychromen. Am 29. Mai 1787 schreibt Goethe über seine synästhetischen Eindrücke in Neapel:

> Eine ausgezeichnete Fröhlichkeit erblickt man überall mit dem größten teilnehmenden Vergnügen. Die vielfarbigen bunten Blumen und Früchte, mit welchen die Natur sich ziert, scheinen den Menschen einzuladen, sich und alle seine Gerätschaften mit so hohen Farben als möglich auszuputzen. […] Wir pflegen gewöhnlich die Liebhaberei zu bunten Farben barbarisch und geschmacklos zu nennen, sie kann es auch auf gewisse Weise sein und werden, allein unter einem recht heitern und blauen Himmel ist eigentlich nichts bunt, denn nichts vermag den Glanz der Sonne und ihren Widerschein im Meer zu überstrahlen. Die lebhafteste Farbe wird durch das gewaltige Licht gedämpft, und weil alle Farben, jedes Grün der Bäume und Pflanzen, das gelbe, braune, rote Erdreich in völliger Kraft auf das Auge wirken, so treten dadurch selbst die farbigen Blumen und Kleider in die allgemeine Harmonie. Die scharlachnen Westen und Röcke der Weiber von Nettuno, mit breitem Gold und Silber besetzt, die andern farbigen Nationaltrachten, die gemalten Schiffe, alles scheint sich zu beeifern, unter dem Glanze des Himmels und des Meeres einigermaßen sichtbar zu werden.[312]

Für Goethe ging von dieser Farbigkeit Italiens eine ungeheure Faszination aus. In seinen späteren naturwissenschaftlichen Werken wie der *Farbenlehre* (1810), aber auch in seiner Gedichtsammlung *West-östlicher Divan* (1819) entwickelt Goethe eine dezidiert affirmative Haltung zur Farbe, welche die Polychromie zu einem grundlegenden Trieb der Menschheit in allen Bereichen der Kunst erklärte.[313] Wie Le Rider in diesem Zusammenhang schreibt, konnte sich Goethe „weder ein Leben noch eine Welt ohne Farben vorstellen“.[314] Goethes *Divan*-Gedichte idealisieren das sinnliche Moment, die Glückseligkeit und Lebensfreude der Farben und des Lichts. Die Farbe wird hier in ihrer Wirkung auf die Sinnlichkeit und gefühlsmäßigen Emotionen zu einer neuen ästhetischen Kategorie für die Kunst erhoben.

---

[312] Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. 11, textkrit. durchges. und mit Anm. versehen von Erich Trunz, 3.–6. Aufl., Hamburg 1964, S. 339–340.

[313] Vgl. Le Rider, *Farbe und Wörter*, S. 86.

Damit vertrat der Dichter eine diametrale Position zu dem deutschen Kunsthistoriker Johann Joachim Winckelmann, welcher rund ein halbes Jahrhundert vor Goethe die Polychromie in der Kunst konsequent ablehnte. Winckelmanns kunstästhetisches Ideal – konzeptualisiert an der antiken griechischen Skulpturenkunst – favorisierte das Marmorweiß und den linearen Kontur der Marmorplastik, verwarf andererseits das flächige Kolorit der alten Malerei. Am Weiß der griechischen Statur definierte Winckelmann die höchste Schönheit der Natur. Auf seinen zahlreichen Forschungsreisen nach Italien, insbesondere nach Rom, wo Winckelmann noch wenige Jahre vor seinem Tod die Aufsicht über alle Altertümer von Rom übertragen und zum Scrottore teutonica der Vatikanischen Bibliothek berufen wird, konnte er die antike Bildhauerkunst der Griechen ausgiebig studieren. In seiner 1764 erstmals publizierten kunsthistorischen Schrift *Geschichte der Kunst des Altertums* schreibt Winckelmann über die Kunst der Griechen:

> Die Farbe trägt zur Schönheit bey, aber sie ist nicht die Schönheit selbst, sondern sie erhebet dieselbe überhaupt und ihre Formen. Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die mehresten Lichtstrahlen zurückschicket, folglich sich empfindlicher macht, so wird auch ein schöner Körper desto schöner seyn, je weißer er ist, ja er wird nackend dadurch größer, als er in der That ist, erscheinen, so wie wir sehen, daß alle neu in Gips geformte Figuren größer, als die Statuen, von welchen jene genommen sind, sich vorstellen.[315]

Bereits in seiner früheren Studie *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (1755) spricht Winckelmann von dem „edelsten Contour", welcher nur in den Marmorfiguren der Griechen alle Teile der schönsten Natur und der idealen Schönheiten vereine.[316] Der griechische „Contour" sei der höchste ästhetische Begriff überhaupt. Kontur, Linie, Umriss waren die Prinzipien der Linearität, welche alles Bildnerische ohne ornamentalen, farblichen Schnörkel auf das Wesentliche der Form konzentrierte. Vom „Contour" allein als künstlerisch-ästhetisches Vorbild, und nicht vom „Colorit", müsse die Natur erlernt und nachgeahmt werden. Für Winckelmann war dagegen die Farbe lediglich ein falscher Schein, ein überflüssiger, schminkender Abglanz der wahren

---

[314] Ebd., S. 104.
[315] Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Bd. 1., Dresden 1764, S. 147–148.
[316] Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, zweyte vermehrte Auflage, Dresden und Leipzig 1756, S. 16.

Naturschönheit, nur akzidentieller Sinnenreiz und reine Äußerlichkeit.[317] Damit postulierte Winckelmann ein basales Nachahmungsnormativ der antiken hellenistischen Kunst.
Gleichzeitig war seine Idealisierung der griechischen Marmorstatur, die sich durch jene oft zitierte Metapher der „edlen Einfalt und stillen Grösse“[318] auszeichnet, von diskursiven Geschlechterbildern, genauer gesagt von Männlichkeitsimaginationen codiert. Wie Ulrike Brunotte an Winckelmanns Interpretation des männlichen Skulpturenkörpers der *Laokoon*-Gruppe[319] herausgearbeitet hat, war sein griechisches Ideal „rein männlich und dabei von strahlendstem Weiß, edel in seinen Proportionen, ohne ein Gramm Fett zuviel und von erhabener Selbstbeherrschung im Ausdruck“.[320] Das Schöne, Edle, Erhabene verband sich in Winckelmanns *Laokoon*-Deutung ausschließlich mit heroischer Männlichkeit, viriler Maskulinität, verkörpert durch den Habitus schmerzlich-erhabener Leidensgestik und durch die Formstruktur des marmorweißen, nackten muskulösen Männerleibes:

> Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beynahe selbst zu empfinden glaubet; dieser Schmerz, sage ich, äussert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. […] Der Schmerz des Körpers und die Grösse der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilet und gleichsam abgewogen. Laocoon leidet, aber er leidet wie des Sophocles Philoctetes: sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann, das Elend ertragen zu können. Der Ausdruck einer so grossen Seele gehet weit über die Bildung der schönen Natur: Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägete.[321]

In dem „großen und männlichen Contour […] ohne Dunst und überflüssigen Ansatz“,[322] wie es bei Winckelmann heißt, definierte der Kunsthistoriker ein androzentrisches, an der männlichen Plastik orientiertes Schönheitsideal, welches die ästhetische Idealisierung der

---

[317] Vgl. Le Rider, *Farben und Wörter*, S. 21.
[318] Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, S. 24.
[319] Bei der *Laokoon*-Gruppe handelt es sich um eine Marmorskulptur mehrerer Bildhauer aus der Regierungszeit des Tiberius (ca. 14–37 n. Chr.), welche im Jahre 1506 in der Nähe von Rom wiederentdeckt wurde. Sie ist die Kopie einer verschollenen Bronzeplastik aus der Zeit um 200 v. Chr. und befindet sich heute in den Vatikanischen Museen.
[320] Ulrike Brunotte, „Die zwei Körper des Laokoon. Physiologie, Ästhetik und Politik hegemonialer Männlichkeit – Alexander von Humboldt, Winckelmann, Blüher“, in: *Feminisierung der Kultur? = Féminisation de la civilisation? Krisen der Männlichkeit und weibliche Avantgarden* (= Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 33), hrsg. von Annette Runte, Würzburg 2007, S. 27–47, hier S. 30.
[321] Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, S. 22.
[322] Ebd., S. 5.

Linearität, des glatten Marmorweiß sowie des virilen, männlich-erhabenen Heros der antiken Skulptur und damit der griechischen Kunst des Südens zuschrieb.

Hatte Goethe – der sich mit Winckelmanns Antikenrezeption und dessen kunsttheoretischen Positionen in seinem Buch *Winckelmann und sein Jahrhundert* (1805) ausführlich auseinandersetze – die Polychromie Italiens, des Südens betont, wurde in der Winckelmannschen Kunstästhetik jegliche Farbigkeit der griechischen Kunst[323] zugunsten eines Primats des Kontur verworfen. Im deutschen kunsthistorischen und altertumsgeschichtlichen Wissenschaftsdiskurs des 19. Jahrhunderts – dem Jahrhundert der europäischen Nationalstaatengründungen – wurde die antike Skulpturenkunst durch die Rezeption des Winckelmannschen Schönheitskonzepts über die identitätsstiftende Aneignung in ein ästhetisches Kunstideal ›germanischer‹, ›vaterländischer Nationalkultur‹ semantisch umgedeutet. Der deutsche Nationalismus führte seit Beginn des 19. Jahrhunderts auch zu einer Nationalisierung der Antike.[324] Die Nachahmung der griechisch-antiken Kunst wurde von dem kulturkonservativen Bildungsbürgertum über die diskursive kulturelle Einverleibung ihrer, durch Winckelmann definierten Ideale zum ästhetischen Normativ einer neuen nationalen, ›germanischen‹ Kunst postuliert. Linearität und Kontur, Virilität und Maskulinität, eingekleidet im glatten Marmorweiß sollten fortan das ›Deutsche‹ in der Kunst symbolisch zum Ausdruck bringen. Diese nationale Semantik beeinflusste den deutschen Klassizismus in allen Bereichen der Kunst und Kultur, in der Bildende Kunst (Schinkel, Schadow), aber auch in der Architektur mit ihren antikisierenden Tempelbauten nachhaltig.

Winckelmanns durch die *Laokoon*-Interpretation definiertes Schönheitsideal deutet Ulrike Brunotte in diesem Kontext, auf der Grundlage postmoderner Kulturtheorien des hegemonialen Männlichkeitskonzepts (George L. Mosse/ Raewyn Connell) zu Recht als eine „anfängliche Konstruktion des griechisch-arischen Modells“,[325] denn das Männlichkeitsideal antiker Plastiken mit ihrer viril-maskulinen Körperlichkeit und dem heroisch-erhabenen Habitus avancierte im Umfeld gesellschaftspolitischer Diskurse des deutschen Nationalis-

---

[323] Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als neuere Ausgrabungen und Analysen historischer Textquellen ebenso einen eindeutigen Nachweis für die Vielfarbigkeit griechischer Skulpturen lieferten, wurde Winckelmanns Theorem vom antiken Ideal farbloser, rein marmorweiser Bildhauerkunst von einigen deutschen Kunsthistorikern wie Gottfried Semper im Rahmen der sogenannten Polychromiedebatte in Zweifel gezogen.

[324] Vgl. zum Prozess der Nationalisierung der der Antike im deutschen kunsthistorischen Diskurs ausführlicher bei Esther Sophia Sünderhauf, *Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945*, Berlin 2005, S. 46–53.

[325] Brunotte, „Die zwei Körper des Laokoon“, S. 33.

mus sowie der nationalsozialistischen bzw. rassenbiologischen Ideologie zum Inbegriff des ›Nordisch-Germanischen Wesens‹. Denn im ›Dritten Reich‹ nahm Winckelmanns antikes Schönheitsideal eine zentrale Vorbildfunktion für das völkische Deutschland und dessen ideologisches Erziehungskonzept ein.

5.2.2 Julius Langbehns Rembrandt-Rezeption und das ›deutsche‹ Helldunkel

Die Dichotomie zwischen dem ›farbigen Süden‹ und dem ›nordischen Helldunkel‹ verlagerte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts von der Gattung der Bildhauerei auf die Malerei, Zeichnung sowie Grafik. Sie wurde vor allem in der Rembrandt-Rezeption durch den antisemitischen Kulturkritiker August Julius Langbehn aufgegriffen. In wie kaum einer anderen Schrift in den Jahrzehnten um 1900 kommen die nationsspezifischen Zuschreibungen der Polychromie in Abgrenzung zum Helldunkel in ihrer ideologischen Überformung so sehr zum Ausdruck wie in seinem Buch *Rembrandt als Erzieher* (1890), welches im Umfeld völkischer Ideologie (Paul de Lagarde, Houston Stewart Chamberlain) einen eigenen kulturpessimistischen Diskurs hervorbrachte. Im Mittelpunkt seiner Schrift steht die Deutung des niederländischen Malers Rembrandt Harmenszoon van Rijn als Heilsbringer und Erzieher der deutschen Nation auf dem Gebiet der Kunst. Obwohl Rembrandt gebürtiger Holländer war, habe er mit seinen ihm angeborenen Eigenschaften das Recht, so schreibt Langbehn, „als ein Hauptvertreter des deutschen Geistes und ein Haupterzieher des deutschen Volkes zu gelten; sie geben ihm die Fähigkeit, die heutige deutsche Volksseele, die ihrer selbst in so mancher Hinsicht vergessen hat, zu diesem ihrem Selbst zurückzuführen“.[326] Rembrandt wird von Langbehn über das Konstrukt seines ›niederdeutschen Wesens‹ zum „deutschesten aller deutschen Maler“, zum „Prototyp des deutschen Künstlers“[327] apostrophiert. Er sei der „deutsche Mensch“, in dem die „Eigenheiten der deutschen Natur“[328] dicht beisammen lägen. Seine Kunst bilde den „Grundzug des deutschen Charakters“,[329] sie sei „echt niederländisch, echt deutsch, echt nordisch“.[330]

---

[326] [Langbehn], *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, 27. Auflage, Leipzig 1890, S. 27.
[327] Ebd., S. 9.
[328] Ebd., S. 294.
[329] Ebd., S. 10.

Was an Rembrandt Malerei von Langbehn als so ›deutsch‹ und ›nordisch‹ definiert wurde, war die Kunst des Helldunkels. Nicht die leuchtende Farbe und Flächigkeit, sondern die Schattierungen zwischen Hell und Dunkel, zwischen Schwarz und weiß sowie die Liniensysteme in seinen Bildern würden Rembrandt „in nuce ein Abbild des deutschen […] Geistes“[331] geben. Damit grenzt Langbehn Rembrandt gegen die effeminierte Polychromie und Sinnlichkeit des ›Südens‹ ab: „Von der vollen runden hellen heiteren Grazie des Südländers hat er nichts. Viele seiner Gemälde sind fast monochrom zu nennen; ihre Buntheit, soweit vorhanden, bewegt sich stets in sehr engen Grenzen; sie gleicht fast nur dem leichten Schillern des Sees“.[332] An anderer Stelle heißt es, dass Rembrandts Vornehmheit seiner Malerei nicht von prunkender und glänzender Art sei und nicht von Innen nach Außen, sondern von Außen nach Innen strahlen würde.[333] Das damit verbundene Insichgekehrtsein, die Innerlichkeit, Ernsthaftigkeit, innere Tiefe und das Erhabene geben dieser Malerei ihren echten ›deutschen‹ und ›nordischen‹ Charakter. Statt zu blenden würde Rembrandt Kunst beruhigen, weshalb sie der „exotischen Farbenpracht“ und den „fremden südlichen glühenden Natur- und Kunsteffekten“ des Südens überlegen sei. Ganz konkret meint Langbehn damit die italienische Malerei Raffaels und zieht eine Trennlinie zwischen deren leuchtender Polychromie und dem mystischem Helldunkel in Rembrandts Bildern. An dieser Stelle knüpft Langbehn, kaum überraschend, ebenso an Winckelmanns Deutung des antiken griechischen Schönheitsideals an. Denn über Rembrandts Helldunkel heißt es weiter: „Ein grau in grau gemaltes und fein abgetöntes Bild ist künstlerisch von stärkerer Wirkung, als das flimmerndste Mosaik. Darin berührt sich Rembrandt, seltsamer oder nicht seltsamer Weise, mit den Griechen“.[334] Allerdings bezieht Langbehn die Farblosigkeit der Griechen auf die angeblich hell abgetönte griechische Landschaft und – im Unterschied zu Winckelmann – nicht auf die antike marmorweiße Skulpturenkunst. Wie Rembrandts Malerei finde die griechische Landschaft „in der Papageienbuntheit der heutigen italienischen Malerei ein entsprechendes Gegenbild“.[335] Außerdem greift Langbehn in seinem Vergleich zwischen griechischer und deutscher Kultur die diskursiven geschlechterspezifischen Co-

[330] Ebd., S. 42.
[331] Ebd., S. 89.
[332] Ebd., S. 22.
[333] Ebd., S. 42.
[334] Ebd., S. 43.
[335] Ebd.

dierungen der griechischen Kunst auf, um dem ›deutschen Wesen‹ in der Kunst ebenso eine virile, heroisch kriegerische Männlichkeit symbolhaft zuzuschreiben:

> Aber ein gemeinsamer Zug verbindet dennoch den echt deutschen mit dem echt griechischen Künstler; beide haben sich das unschätzbare Gut der Unbefangenheit bewahrt; kindlich milde äußert sie sich dort und männlich hart hier. Der griechische Charakter verhält sich zum deutschen, wie der Meißel zur schwingenden Saite; wie das gerade feingeschnittene griechische zu dem geschwungenen scharfknochigen deutschen Profil; wie der nackte Athlet zum geharnischten Ritter. Mit der Zeit prägen sich die Züge des Menschen, und so auch der Menschheit, allmählich schärfer aus. Die zarte Unruhe führt zum künstlerischen Empfinden und die harte Unbarmherzigkeit zur kriegerischen That der Deutschen; Schwert und Fidelbogen gehören schon in ihren alten Heldensagen zusammen. Selbst das Christenthum hat den Deutschen diesen ihren angeborenen Charakter nicht nehmen können; ihr Schutzpatron ist noch heute der heilige Erzengel Michael mit dem feurigen Schwerte, der Wächter und Throne Gottes; also eine Erscheinung, welche Streitbarkeit und Idealität ja wenn man will Krieg und Kunst in sich vereinigt.[336]

In seinem Buch hatte Julius Langbehn um 1900 an Rembrandts Malerei ein exemplarisches Deutungsmuster des ›deutschen nordischen Charakters‹ mit seinen Attributen des Helldunkels, des Kontur und der Linearität in Abgrenzung zu Farbe und Polychromie des ›Südens‹ definiert. Später sollte diese tradierte Dichotomie ab den 1920er Jahren im deutschen kunsthistorischen Diskurs unter den ›rassenkundlichen‹ Gesichtspunkten determiniert werden. Der Kunsthistoriker Waldemar Hartmann hatte in seinem Aufsatz „Die rassischen Grundzüge deutscher Kunst“ für die von der NSDAP herausgegebenen *Nationalsozialistischen Monatshefte* erklärt, dass „l'art pour l'art“ und „Colorit“ zu jenen Begriffen gehören, „die nord-rassischem, deutschen Fühlen widersprechen“.[337] Hartmann spielt in diesem Kontext auf den bekannten jüdischen Kunsthistoriker und Kritiker Julius Meier-Graefe an, der in seinen zahlreichen Schriften über den französischen Impressionismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts dessen Farbigkeit als Vorbild für die deutsche Kunst idealisierte. Das ›nordisch-germanische Wesen‹ in der Kunst, so Hartmann, zeichne sich aber ›rassenbiologisch‹ durch Linearität und Kontur aus: „Geschlossenheit, Kontur, plastische Gestaltung – das sind jene nordrassisch bedingten Grundzüge deutscher Kunst auf ihren sämtlichen Gebieten, die eine Überbetonung atmosphärisch lösen-

---

[336] Ebd., S. 213–214.

[337] Waldemar Hartmann, „Die rassischen Grundzüge deutscher Kunst“, in: *Nationalsozialistische Monatshefte* 4 (1933) H. 38, S. 30–36, hier S. 31; dieser Aufsatz erschien im Rahmen des Themenschwerpunktes des Heftes „Die Rassenfrage und das neue Reich“.

der und zersetzender Farbigkeit widersprechen!“[338] Jegliche Abstraktion und das farbige Ornamentale sei der ›nordrassischen Kunst‹ vollkommen fremd. Mit seinem vorherrschend linear-figürlichen Charakter grenzt sich das „germanisch-deutsche Kunstschaffen“ gegen die Polychromie des „vorderasiatischen und semitischen Orients“ ab: „Dem Orientalen fehlt das Bedürfnis nach plastischer Geschlossenheit – sein Element ist die vom Farbenrausch des Südens in den Vordergrund gerückte Farbe.“[339]

Als weiteren Grundzug der ›nordrassischen Kunst‹ verbindet Hartmann neben der linearen Geschlossenheit die „seelischer Vertiefung“ mit dem besonderen Charakter der ›nordisch-germanischen Rasse‹. Dies bedeute eine geschlossene, nach Innen gerichtete Gefühlsstimmung. Wiederum verweist Hartmann in diesem Kontext exemplarisch auf die „Komponente seelisch vertiefender Charakterisierung“ und „nordisch geschlossener Gestaltungskraft“ des antiken *Laokoon* als Idealbild „nordrassischen Kunstempfindens“.[340] Bereits Paul Schultze-Naumburg hatte in seinem Buch *Kunst und Rasse* (1928) die Griechen aufgrund ihrer hoch entwickelten Kunst dem ›nordischen Wesen‹ zugewiesen. Aus verschiedenen Anzeichen können man Schlüsse darauf ziehen, so Schultze-Naumburg, „dass es sich bei ihnen um ein nordisches Volk handelt oder doch um ein solches, das stark mit nordischen Blut gemischt war“.[341] Außerdem gehöre zu den ›rassischen Eigenschaften‹ der ›vorderasiatischen-semitischen Kunst‹ die „asiatisch-slawische Abkehr vom Leben“, welche „die aktive, durchaus lebensbejahende germanische Natur im innersten Wesen“ ablehne.[342] Neben der hellenischen Antike nennt der Autor weitere Beispiele für das ›nordrassische, germanisch-deutsche Kunstschaffen‹. Dazu zählt er das *Nibelungenlied*, die frühgotische und frühromantische Baukunst Deutschlands, die Skulpturen am Bamberger und Naumburger Dom – als „Blüte nordrassisch-germanischer Plastik“ –, die deutsche Malerei von Lochner, Dürer und Holbein sowie die „deutsche Musik, wie sie in der Bachschen Fuge gestaltet ist“.[343]

---

[338] Ebd., S. 31–33 (Hervorheb. im Orig.).
[339] Ebd., S. 32.
[340] Ebd., S. 33.
[341] Paul Schultze-Naumburg, *Kunst und Rasse*, München 1928, S. 56.
[342] Ebd., S. 35.

5.3 Linearität und Kontur: Vom ›deutschen Wesen‹ in der Musik

Die tradierten dichotomen Vorstellungen des kunsthistorischen Diskurses über die Polychromie des ›Südens‹ in Abgrenzung zur Linearität des ›Nordens‹ als Wesenszug des ›Deutschen‹ oder ›Germanischen‹ überlagerten sich seit Ende des 19. Jahrhunderts mit den identitätsstiftenden Zuschreibungen des musikalischen Diskurses in Deutschland.

Das ›südliche Wesen‹ in der Musik, so schreibt der isländische Komponist Jón Leifs in seinem Aufsatz „Nationalmusik und Germanentum“ 1925 für das von Rolf Cunz herausgegebene *Deutsche Musikjahrbuch*, sei charakterisiert durch „süßen Farben-Reichtum und -Pracht“, „verführerische Prunksucht“, „Weichherzigkeit und Gefühlszauber“, „Weichheit“, „Geschmeidigkeit“ sowie durch „Charakterschwäche“, „Feigheit“, „Weltverneinung“, „unterwerfende und schmachtende Sinnlichkeit“, „Aufdringlichkeit“ und „Unklarheit“.[344] Im Gegensatz zur dieser ›südlichen Kultur‹ charakterisiere das ›nordische Wesen‹ in der Musik, welches in der ›germanischen Kultur‹ zur Blüte gelangt sei, „Farblosigkeit oder unfeiner Farbensinn“, „Düsterheit oder kontrastierende Farben“, „Zurückhaltung, Verschlossenheit“ sowie „ursprüngliches Schöpfertum“, „deutliche Härte“ und „heroische Lebensbejahung“.[345] In diesem assoziativen Deutungsmuster kommen ebenso wieder die geschlechterspezifischen diskursiven Zuschreibungen zum Ausdruck, indem die ›weiblich‹ konnotierten Eigenschaften dem ›südlichen Wesen‹ und die ›männlichen‹ dem ›nordischen Wesen‹ zugeschrieben werden. Letzteres definiert der Autor als „Urquell jedes Schöpfertums und jeder Genialität“ sowie als „Symbol zur Entfaltung der germanischen Kultur und Kunst“.[346] Diese metaphorischen nationsspezifischen Zuschreibungen in Leifs Aufsatz sind geradezu eine Folie zu den tradierten nationalen Selbst- und Fremdbildern über ›südliches‹ und ›nordischen Wesen‹ in der Kunst, welche auf die Musik projiziert werden.

---

[343] Ebd., S. 34.
[344] Jón Leifs, „Nationalmusik und Germanentum“, in: *Deutsches Musikjahrbuch*, Bd. 2/3, hrsg. von Rolf Cunz, Essen 1925, S. 11–21, hier S. 14.
[345] Ebd., S. 14–15.
[346] Ebd., S. 15–16.

5.3.1 Farbe versus Linie

Was seit Winkelmanns Rezeption der antiken griechischen Skulpturenkunst zum höchsten künstlerischen Schönheitsideal erhoben wurde, nämlich die Linie und der Kontur, wurde im deutschen Musikdiskurs um die Wende zum 20. Jahrhunderts vor allem auf die Polyphonie im Sinne einer musikalischen Linienkunst übertragen und als spezifisch ›deutsches‹ oder auch ›germanisches‹ und ›nordisches Wesen‹ in der Musik imaginiert. Konkret verband sich damit das ursprünglich aus der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts (Palestrina) hervorgegangene Prinzip der kontrapunktischen Satztechnik. Der Kontrapunkt wurde in den kollektiven kulturellen Vorstellungen deutscher Autoren zu einem wirkungsmächtigen nationsspezifischen Konstrukt des ›Deutschen‹ in der Musik. Die Musikwissenschaftlerin Karen Painter hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass „for Germans, counterpoint was a quintessential feature of music, and all the more after 1900, when the rules of harmony and the conventions of instrumentation faced infinite exceptions and innovations“.[347] In ihrer Untersuchung zu den vielfältigen öffentlichen Reaktionen auf Mahler, Strauss und Schönberg im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zeigt Painter, dass Kontrapunkt nicht nur der historische Ausgangspunkt der westeuropäischen Kunstmusik überhaupt darstellt, sondern den eigentlichen Kern der ›deutschen‹ musikalischen Identität bildet und in den Debatten um den Kontrapunkt sowie über die moderne Polyphonie ein ideologischer, sogar antisemitischer Subtext eingeschrieben ist.

Mit der nationsspezifischen Diskursivierung des Kontrapunkts verband sich ein ähnlicher Konstruktionsprozess wie auf dem Gebiet der Bildenden Kunst und Malerei. Einigen Musikhistorikern aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wie Karl Storck schien sogar der enge Zusammenhang des Linearen zwischen der antiken Skulpturenkunst und dem kontrapunktischen Kompositionsprinzip in der polyphonen Musik nicht bewusst zu sein. Obwohl Storck in seiner *Geschichte der Musik* darauf verweist, dass die Versenkung in den Geist des Hellenentums seit Winckelmanns Antikenrezeption im 18. Jahrhundert das Gebiet der Musik gar nicht in den Bereich ihrer Betrachtung einbezogen habe und für die, auf dem Wege von Bach zu Beethoven, den Gipfel der Instrumentalmusik erstiegene deutsche Mu-

[347] Karen Painter, „Contested Counterpoint. ‚Jewish' Appropriation and Polyphonic Liberation“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 58. (2001) H. 3, S. 201–230, hier S. 206.

sik jene Parallele in der griechischen Kunst fehle,[348] wurde im deutschen Musikdiskurs der ästhetische Geist der griechischen Skulpturenkunst, deren Idealisierung von Linearität, Kontur sowie des Marmorweiß gegenüber der Flächigkeit sowie Polychromie, auf einer diskursiven Ebene auf die kompositionstechnischen Kategorien der Musik übertragen. Gerade der ›deutsche Geist‹ in Johann Sebastian Bachs musikalischer Kunst des Kontrapunkts hatte durch die Deutung der Musikschriftsteller mit der Antike mehr Gemeinsamkeiten als Storck in seiner Darstellungen der abendländischen Musikgeschichte glaubte.[349] Rudolf Louis prägte in *Die deutsche Musik der Gegenwart* von 1909 die begriffliche Formel des sogenannten „linearen Kontrapunkts", worunter er eine Kompositionsweise auf der horizontalen Strukturebene verstand, „die den Zusammenklang aus dem Aufeinandertreffen mehrerer in selbständig melodischer Linie geführter Stimmen gleichsam als zufälliges Resultat sich ergeben lässt".[350] Und entsprechend der tradierten kunsttheoretischen Vorstellungen wird das „linear-kontrapunktische" Prinzip von Louis als Gegensatz zum „malerisch-koloristischen"[351] Prinzip in der vom akkordischen Zusammenklang ausgehenden Harmonik auf der Vertikalen definiert.

Innerhalb der musikalischen Satzlehre zählte das kontrapunktische Widerspiel in der Polyphonie seit Jahrhunderten zum grundlegenden „Urwesen der Musik"[352] wie Karl Grunsky in seiner *Musikästhetik* formuliert. Über seine rein kompositionsgeschichtliche sowie musiktheoretische Bedeutung hinaus war der Kontrapunkt eine mit dem spezifisch diskurssemantischen Wissen über das ›Deutsche‹ symbolisch aufgeladene musikalische Kategorie. Im musikästhetischen und musikphilosophischen Diskurs verband sich mit dem linearen Kontrapunkt seit der Wende zum 20. Jahrhundert das spezifisch ›Deutsche‹, indem sich die

---

[348] Karl Storck, *Geschichte der Musik*, Bd. 1, vierte verm. und verb. Auflage, Stuttgart 1921, S. 70–71.

[349] Die antike griechische Musik grenzte Storck wiederum gegen den ›germanischen Geist‹ der christlich-deutschen Musikkultur als unschöpferisch, unmusikalisch ab, da ihr jegliche Seelentiefe fehle: „Im Gegensatz zum griechischen hat der germanische Geist sich kühn in die Abgründe des seelischen Lebens gestürzt. Die höchste Weisheit, das hehrste Erkennen schlummert dem Germanen im Dunkel der Tiefe. […] Dank dieser Anlage hat das Christentum mit seiner Betonung alles Seelischen gegen das Sinnliche, mit seiner Verschiebung des Schwerpunktes aus dem Irdischen in ein mystisches Jenseits auf das Germanentum so tief gewirkt, wie auf kein anderes Volk. […] Entsprechend dieser Veranlagung fürs Seelische ist die Entwicklung der Musik als Ausdruck seelischen Lebens und damit die Ausbildung aller Entwicklungsfähigkeiten des Tons in harmonischer Hinsicht bis zur höchsten Polyphonie eine Leistung des Germanentums. Die Griechen dagegen sind gleich den Naturvölkern und asiatischen Kulturvölkern in der Einstimmigkeit stecken geblieben und darum für unser Gefühl, trotz ihrer hohen ethischen Einschätzung der Musik – unmusikalisch." (Storck, *Geschichte der Musik*, Bd. 1, S. 76).

[350] Rudolf Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München 1909, S. 201.

[351] Ebd., S. 262.

[352] Karl Grunsky, *Musikästhetik*, Leipzig 1907, S. 75.

tradierten kunsthistorischen Imaginationen des ›deutschen Wesens‹ über die Vorstellungen von Linearität bzw. linearer Geschlossenheit, Kontur, plastischer Gestaltung und architektonischer Figürlichkeit (Waldemar Hartmann) mit der nationsspezifischen Deutung des musikalischen Kontrapunkts überlagerten. Schon als diskursive Metapher verwiesen die fachterminologischen Begriffe ›Kontrapunkt‹ / ›Kontrapunktieren‹ / ›kontrapunktisch‹ über sich hinaus auf den außermusikalischen Bereich kollektiver Identitätsstiftung der deutschen Nation.

Wie der Berliner Philosoph und Psychologe Richard Müller-Freienfels 1922 in seinem Buch über die *Psychologie des deutschen Menschen und seiner Kultur* formuliert, wäre „durch den Begriff des Kontrapunktierens […] ein Wesentliches im deutschen Denken wie in der deutschen Eigenart überhaupt ausgesagt".[353] Allein schon gebe „der Begriff Kontrapunktik einen psychologischen Schlüssel für deutsches Wesen".[354] Damit bildet der Kontrapunkt eine diskurssemantische Grundfigur der deutschen, nationalkulturellen Identität, welche nicht zuletzt im ›Dritten Reich‹ im Rahmen der ›musikalischen Rassenstilkunde‹ etwa bei Richard Eichenauer (*Musik und Rasse* 1932) eine rassenideologische Auslegung erfuhr.

Insbesondere wurde exemplarisch an Johann Sebastian Bachs Musik die Linearität des kontrapunktischen Kompositionsprinzips mit dem spezifisch ›Deutschen‹ in der Musik assoziiert. Die Geheimnisse der Bachschen Fugen, wie es 1940 Otto Schumann formuliert, waren geradezu die in Bachs Themen zu erkennenden „Abbilder jener Gesamtwelt deutschen Innenwesens".[355] An Bachs Fugen dürfte es nicht schwer sein, „alle Wesenseigentümlichkeiten, des deutschen, vorwiegend nordisch bestimmten Menschen abzulesen", weshalb der kontrapunktische Kompositionsstil von Schumann zum „(der nordischen Rassenseele zugehörigen) Leistungswesen Bachscher Thematik"[356] stilisiert wird. Der Berliner Musikwissenschaftler Fritz Metzler definierte wiederum das ›Nordische‹ an Bachs Musik in seiner „Linienchromatik im Gegensatz zur mehrfarbigen Flächenchromatik anderer Rassen".[357] Schumann und Metzler hatten mit ihren Deutungen explizit an die ›rassenkundli-

---

[353] Richard Müller-Freienfels, *Psychologie des deutschen Menschen und seiner Kultur. Ein volkscharakterologischer Versuch*, München 1922, S. 149.
[354] Ebd.
[355] Schumann, *Geschichte der Deutschen Musik*, S. 116.
[356] Ebd.
[357] Fritz Metzler, „Nordischer und dinarischer Stil im germanischen Volkslied", in: *Musik und Volk* 2 (1934/35) H. 1, S. 31–32.

chen‹ Vorstellungen Hans Günthers über die ›nordische Rasse‹ angeknüpft. Günther sah in Bachs Musik – obwohl der Komponist nach seiner Rassentheorie „leiblich auch nicht-nordische Züge gehabt haben [mag]“ – das „mächtigste Beispiel nordischer Kunstgestaltung“.[358] Und im Umfeld der Bach-Rezeption im ›Dritten Reich‹ beschrieb der nach Schrekers Entlassung 1932 berufene Direktor der Musikhochschule Berlin Georg Schünemann das eigentliche Wesen der deutschen Musik in Bachs kontrapunktischen Kompositionsprinzip: „Der Urgrund allen musikalischen Geschehens liegt für mich in Bach beschlossen. Sein mystisches Sichversenken, sein Musizieren mit den Elementen der Musik, die Wunder seiner Polyphonie, die Unergründlichkeit harmonischer, kontrapunktischer, linearer und auch mathematischer Beziehungen – alle diese Welten, die immer wieder in die Knie zwingen, stellen die höchste Höhe und tiefste Tiefe deutscher Musik dar.“[359]

5.3.2 Schrekers Klangfarbigkeit des ›Südens‹

Die diskursive nationsspezifische Grenzziehung zwischen der Polychromie / Flächigkeit des ›Südens‹ sowie der Linearität / dem Schwarzweiß des ›Nordens‹, wie sie der deutsche kunst- und musikhistorische Diskurs im 19. und frühen 20. Jahrhundert hervorgebracht hatte, war in der Rezeption von Schrekers Opernwerken grundlegender Teil einer inhärentem Exklusionspraktik, welche Schrekers Klangfarbigkeit über die ihr eingeschriebenen Imaginationen kultureller Alterität als das Andere, ›Undeutsche‹ gegen das ›deutsche Wesen‹ in der Musik abgrenzte.

Anlässlich der Berliner Erstaufführung des *Fernen Klangs* im Mai 1925 an der Staatsoper Unter den Linden schreibt der Kunst- und Kulturkritiker Willy Pastor in seiner Rezension für die Berliner *Tägliche Rundschau*, dass in Schrekers Musik zwar Erfindungsgabe und ernstes Suchen stecke, allerdings seine „ausgerenkten Harmonien“, wie es Pastor formu-

---

[358] Hans Günther, *Rasse und Stil*, 2. Auflage, München 1926, S. 30.

[359] Georg Schünemann, „Vom Wesen der deutschen Musik“, in: *Das Theater. Illustrierte Monatsschrift für die Welt der Bühne* 27 (1935) H. 2, S. 21.

liert, nicht den Normen des ›deutschen, nordischen Wesens‹ entsprechen würden[360] Über Schrekers Musik heißt es:

> Nur geht das Suchen und Finden in einer anderen Richtung, als es unserer nordischen Tonkunst gemäß ist. Sie verlangt, ganz wie die entsprechende Malerei, nach einem Anschluss bei möglichst tiefstehenden Naturvölkern und hält das für eine Rückkehr zur Ursprünglichkeit. Die nordische Musik ist aufrecht, schreitend, die der Naturvölker gleitend reptilisch. Was die Neutöner heute alles leisten in Vierteltönen, im Verwischen der alten Tongeschlechter, ja in der Einführung des ‚Schmierens' und ähnlicher melodievernichtender Mittel, ist bekannt. Scharf ausgebildet ist nur ihr Sinn für das Elementare der Klänge, ihr Aufspüren neuer Klangelemente durch ein ausgeflügeltes Mischen der alten und das Hinzutun eigens gebauten neuen Tonkunst. Haben sie etwas derart gefunden, dann schleudern sie es in das Ganze hinein wie mit der Kelle, womöglich, um es noch sinnfälliger zu machen, in einer ganz fremden Tonart.[361]

Seit 1905 vertrat Pastor in diversen Publikationen über die deutsche Kunst und Altertumsgeschichte eine völkische, germanozentrische Auffassung von der überlegenen Kulturleistung der germanischen Völker seit ihrer Ur- und Frühgeschichte. Dabei ging Pastor, wie beispielsweise in seiner Kulturgeschichte *Der Zug vom Norden* (1906), davon aus, dass die „Züge vom Norden" die entscheidenden Elemente in der germanischen Kultur seien.[362] Für deren Vorgeschichte umriss er in seinem Buch auch eine äußerst spekulative „Urgeschichte der nordisch-arischen Kultur".[363] Seine Rezension über Schrekers *Fernen Klang* verfasste Pastor in seiner Funktion als Redakteur und Theaterkritiker der Berliner *Täglichen Rundschau*, welche als „unabhängige Zeitung für nationale Politik", so ihr Untertitel seit der Jahrhundertwende, einen nationalkonservativen, protestantischen und in der Weimarer Republik zunehmend einen antidemokratischen Geist vertrat. Wie kaum eine andere Aufführungskritik aus der Zeit bis 1934 brachte Pastors Kritik, überformt durch sein eigenes völkisches Denken, die diskursive Abgrenzung von Schrekers Musik gegenüber den Normen der ›nordischen Tonkunst‹ so offensichtlich mit nationalen, rassistischen und anthropologischen Zuschreibungen zum Ausdruck. Pastor knüpfte mit seinen Vorstellungen über Schrekers, dem ›nordisch-deutschen Empfinden‹ fremde, rein klangsinnliche Musik direkt an seine im völkischen Werdandi-Bund publizierte Schrift *Die Geburt der Musik* (1910) an.

---

[360] **C333** Willy Pastor, „Franz Schreker: ‚Der ferne Klang'. Erstaufführung in der Staatsoper", in: *Tägliche Rundschau* Berlin, 12.05.1925, 43. Jg., Nr. 194, Abendausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].

[361] Ebd.

[362] Willy Pastor, *Der Zug vom Norden. Anregungen zum Studium der Nordischen Altertumskunde*, Jena und Leipzig 1906, S. 2.

[363] Ebd., S. 3–38.

Hier hatte Pastor bereits eine Kulturtheorie über die historische Entwicklung der deutschen Musik entwickelt, die mit Johann Sebastian Bach aus einem Ringen zwischen den beiden Weltanschauungen der ›nordischen‹ und ›südlichen Art‹ hervorging. Im Kampf um das Christentum habe auf dem Gebiet der Musik der ›Norden‹ über den ›Süden‹ gesiegt.[364] Die ›nordische Tonkunst‹ definierte Pastor nicht nur als eine „vom Norden gekommene und ursprünglich vollendetere Musik“,[365] sie sei entsprechend ihrer höher stehenden Kulturentwicklung eine Musik der Mehrstimmigkeit und „schreitenden Melodik“.[366] Damit unterscheide sich die ›nordische Tonkunst‹ von der ›südlichen Art‹ der primitiven Naturvölker. Auf Grundlage der phonographischen Aufzeichnungen aus den deutschen Kolonialgebieten (Afrika, Asien), die seit 1905 von den Musikethnologen Erich Moritz von Hornbostel und Otto Abraham im Phonogramm-Archiv am Psychologischen Institut der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität gesammelt wurden, leitet Pastor anthropologische und „tiefe zoologische Unterschiede“[367] zwischen der hoch entwickelten, kulturell überlegenen ›nordisch-germanischen‹ Musik und der fremden Naturvolksmusik des ›Südens‹ ab:

> Es sind in der Tat zwei ganz verschiedene Welten, die sich widerspiegeln in der Musik der Naturvölker und der eigenen. […] Das haltlose Auf und Ab der Naturvolktonkunst hat etwas Reptilisches, etwas von der Bewegungsart noch ganz niederer und unterentwickelter Arten, währen den klaren und bestimmten Intervallen unserer eigenen Musik der aufrechte, feste Gang der höchsten Art zu eigen scheint. Die Naturvölker haben eine gleitende, die weiße Rasse hat eine schreitende Tonkunst.[368]

Diese Imaginationen zwischen dem ›Eigenen‹ und dem ›Fremden‹, zwischen der ›nordischen‹ und ›südlichen Art‹ hatte Pastor schließlich in seiner Rezension über den *Fernen Klang* auf Schrekers Musik projiziert. Nach diesem nationsspezifischen Deutungskonstrukt hatte Schreker mit seiner ausgebildeten Klangfarbigkeit – als „melodievernichtendes Mittel“[369] – die Eigenschaften der ›nordischen Tonkunst‹, nämlich jene „schreitende Melodik“[370] negiert. Wie die primitive, niedrig entwickelte Naturvolksmusik des ›Südens‹ würden Schrekers raffinierte harmonisch-orchestrale Mixturen die lineare Kontur, das

---

[364] Willy Pastor, *Die Geburt der Musik. Eine Kulturstudie* (= Werdandi-Bücherei 6), Leipzig 1910, S. 145.
[365] Ebd., S. 144.
[366] Ebd., S. 51.
[367] Ebd., S. 8.
[368] Ebd., S. 8–9 (Hervorheb. im Orig.).
[369] **C333** Pastor, „Franz Schreker: ‚Der ferne Klang‘“.
[370] Pastor, *Die Geburt der Musik*, S. 58.

Zeichnerische der „schreitenden Melodik“ und die tradierte funktionale Ordnung der Tongeschlechter verwischen („reptilisch gleiten“) sowie lediglich über das Elementare der Klangfarben wirken. Damit habe Schreker etwas komponiert, so Pastor, „was uns rassenfremd und rassenschädlich ist“.[371]

Obgleich Pastors Rezension von 1925 Schrekers Musik im Lichte einer radikal völkischen Ideologie mit diffamierenden rassistischen Normierungen gegen das ›deutsche Wesen‹ abgrenzte, wurde nicht weniger auch von den konservativen Autoren über die Klangfarbe bzw. auf der symbolhaften Ebene der Klangfarbenmetaphorik und der ihr eingeschriebenen semantischen Bedeutungszusammenhänge einer stets mit dem ›Süden‹ assoziierten Kultur die Grenze zwischen dem Eigenen und dem Anderen gezogen. In den berauschenden orchestralen und harmonischen Klangfarben des ›Südens‹ seiner Opernwerke – „buntschillernd, wie ein üppiges koloristische Klangmeer“[372] – imaginierten sie ihre stereotypen nationsspezifischen Fremdbilder eines konstitutiven Anderen der eigenen ›deutschen‹ Musikkultur, welches dem linearen kontrapunktischen Prinzip der deutschen musikalischen Tradition diametral entgegenzustehen schien.

Mit der Polychromie von Schrekers Musik verband sich für die Kritik ein eminent ›undeutscher‹ Wesenszug, denn der Komponist war nicht nur „im Süden, in Monaco geboren“[373] – worauf die Kritiker immer wieder anspielten –, sondern „er liebte die Helligkeit, das Licht des Südens, er stand geistig und sinnlich den Franzosen Charpentier, Debussy und dem Italiener Puccini nahe“.[374] Mit seinen Klangfarben, so formuliert es Karl Holl im Nachruf, hatte Schreker „zeitlebens die Sehnsucht nach dem Süden im Sinn, die Sinnlichkeit des Südens und Südostens im Blute“.[375] Was die Nekrologe 1934 an Bedeutungszuschreibungen postulieren, waren seit der Uraufführung des *Fernen Klangs* 1912 diskursive Artikulationsstrategien und Wissensformationen eines subversiven *otherings* im Rahmen der nationalkulturellen Identitätsstiftung auf dem Gebiet der Musik, die Schrekers Klangfarbigkeit als eine Kunst des ›Südens‹, als das ›Andere‹, ›Fremde‹ gegenüber dem ›deutschen‹, ›germanischen‹ oder auch ›nordischen Wesen‹ definierten.

---

[371] **C333** Pastor, „Franz Schreker: ‚Der ferne Klang‘“.
[372] **D5** W. D., „Franz Schreker †“, in: *Thüringische Allgemeine Zeitung Erfurt*, 24.03.1934 [Franz-Schreker-Fonds ÖNB].
[373] **D15** W[alter] Jacobs, „Franz Schrekers Klangwelt“, in: *Kölnische Zeitung*, 24.03.1934 [FSF-ÖNB].
[374] Ebd.
[375] **D12** Karl Holl, „Franz Schreker †“, in: *Der Auftakt* 14 (1934) H. 5/6, S. 83–87 [MA-SBB], hier S. 84.

Mit seinen glühenden Farben sei „Schreker, der wie ein Feuerwerk in der musikalischen Gegenwart wirkt, […] ein Sohn des Südens“.[376] Man sei zwar „bestrickt und gefesselt von den klanglichen Sensationen, die aus seinen Partituren aufblühen“, aber man vermisse das bewusst ›Deutsche‹, heißt es in einer Kritik über die Nürnberger Erstaufführung des *Fernen Klangs* 1924. Anlässlich dieser Aufführung weist ebenso der Musikkritiker Wilhelm Matthes darauf hin, dass Schreker zwar laut Chronik von christlichen Eltern stamme und Deutscher sei, dennoch „über dessen eigentliche, eingeborene Nationalität und Rasse aber bis heutiges Tages immer noch viel gestritten und geschrieben wird“.[377] Für Matthes gibt es indes gar keinen Zweifel, dass in Schrekers „üppig blühenden Orchesterkolorit“, den „Klang- und Farborgie“, in der „schwülen, sinnlichen Farbenharmonie“ eben nicht das ›Deutsche‹, sondern „seine von südlichem Klima erhitzte Phantasie“ sehr stark zum Ausdruck komme.[378] Der Musikkritiker Eugen Schmitz, der Schreker in seinem Nekrolog 1934 mit seinen „Ausnutzung kühnster Farben“ gegen den „gesunden deutschen Kunstgeschmack“[379] abgrenzte, hatte ebenso bereits anlässlich der Dresdner Uraufführung der *Gezeichneten* im Mai 1919 die „südlich sinnlichen Melodielinien“ hervorgehoben, welche gleichsam hinter den Klangfarben verschwinden, „schillernd in jeder und keiner Tonart, gebrochen im Prisma der Farbenglut“.[380]

Dass jene metaphorischen Imaginationen südlicher Klangfarbigkeit in der Schreker-Rezeption zugleich instabile Wirklichkeitskonstruktionen waren und keinesfalls stets mit kollektiven Vorstellungen, Verwerfungen und Negativsemantiken des gefährlichen ›Fremden‹ oder des ›inneren Feindes‹ verbunden waren, zeigt eine ausführliche Rezension des Essener Musikkritikers Max Hehemann im Rahmen der Essener Schrekerwoche Anfang Mai 1922. Sie offenbart ebenso die diversen Brüche und Umdeutungen nationaler Fremdbilder. Im letzten Teil seiner Kritik stellt Hehemann die zentrale Frage: „Könnte Schrekers Musik von einem Fremdländer kommen oder ist das die Handschrift eines Deutschen, so wie er in unserer kranken, von Fieberschauern einer Weltenwende geschüttelten

---

[376] **C317** D., „Franz Schreker. Ein Nachwort zur Aufführung ‚Der ferne Klang‘“, in: *Nordbayrische Zeitung*, 17.12.1924 [FSN ÖNB].

[377] **C318** Wilhelm Matthes, „‚Der ferne Klang‘. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Erstaufführung am Neuen Stadttheater“, in: *Fränkischer Kurier* Nürnberg, 14.12.1934 [FSN ÖNB].

[378] Ebd.

[379] **D29** Eugen S. [Eugen Schmitz], „Komponist Franz Schreker †“, in: *Dresdner Nachrichten*, 22.03.1934 [FSF-ÖNB].

[380] **C106** Eugen Schmitz, „‚Die Gezeichneten‘. Oper in drei Akten von Franz Schreker. Erstaufführung im Dresdner Opernhaus am 17. Mai“, in: *Dresdner Nachrichten* [FSF-ÖNB].

Zeit nun einmal sein muss?“[381] Anders als etwa Paul Bekker vertritt der Autor die Ansicht, dass eine ›Gesundung‹ und eine Zukunft der deutschen Musik nur durch eine „auf nationalen Boden gewachsene Kunst“ gesichert werden könne. Hehemann sieht Schreker in Deutschland als führenden musikalischen Dramatiker seiner Zeit, dessen Opern geradezu das Ideal einer solchen nationalen deutschen Kunst seien. Obwohl Schrekers farbiger Klangpracht wiederum die „südliche Klangfreude“ zugewiesen wird, beweise allerdings die „durchaus deutsche Faktur seiner Arbeiten […] die unbedingte Treue seiner Kunst“.[382] Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang die Umdeutung der musikalischen Polychromie als ›undeutscher Wesenszug‹ in der Musik. Gilt die orchestrale und harmonische Klangfarbigkeit des ›Südens‹ als Gegensatz zur kontrapunktischen Linearität, Kontur und Plastizität des ›Nordens‹, definiert Hehemann Schrekers „deutsche Faktur“ über sein sogenanntes „farbiges Linienspiel“, welches von Bachs linearer Polyphonie direkt zu Schreker führe und zukunftsweisend für die deutsche Musik sei: „Das Zukünftige sehe ich in der linearen Tendenz von Klanglinien im freien Bewegen nicht instrumentierter, sondern von Natur aus farbiger Linien. Dies Hören farbiger Linien im Schrekerschen Hirn ist in dieser Art neu, auch mit Mahlers Klangrabulistik nicht zu vergleichen.“[383] Ausgesprochen ›deutsch‹, so deutet es der Autor, sei außerdem Schrekers Orchestersatz und so manche Tiefe seiner Melodik, welche ein spezifischer Wesenszug der deutschen Kunst sei. Trotz der Wesensverschiedenheit im Bereich der Textdichtung aber auch auf dem Gebiet der Harmonik sei Schreker gerade hierin „konservativ wie Pfitzner und Reger, und alle drei streben auf getrennte Pfaden eine Ziele zu“,[384] nämlich die Zukunft der deutschen Musik zu sichern.

5.3.3 Linearität, Melodik und ›männliche‹ Schöpferkraft

Das ›deutsche Wesen‹ in der Musik wurde nicht nur satztechnisch über die Vorstellung der Linearität und Kontur des Kontrapunkts definiert. Das Lineare bezog sich ebenso auf die Melodik im Sinne melodischer Linien. Noch deutlicher als die Vorstellung des „linearen

[381] **C246** Max Hehemann, „Die Essener Schrekerwoche“, in: *Essener Allgemeine Zeitung*, 2., 4. und 6.05.1922 [FSN ÖNB].
[382] Ebd.
[383] Ebd.

Kontrapunkts“ konnte über die Imagination des „linearen Melodieverlaufs“ auf der Horizontalen jene, dem vertikalen Bereich der Harmonik zugedachte Flächigkeit und Klangfarbe von dem linearen Prinzip der Melodik abgegrenzt werden. Für den Stuttgarter Musikhistoriker Karl Grunsky gehörte nicht die Klangfarbe, sondern die Melodie zu den „Urbestandteilen“ oder „musikalische Urtatsachen“[385] in der Musik. In seiner weit verbreiteten *Musikästhetik* (Erstdruck 1907) hatte Grunsky jegliche Vorherrschaft der Klangfarbe gegenüber der Melodik in der abendländischen Musik als kategorischen Denkfehler verworfen. Die Klangfarbe könne zwar vorübergehend „als Ausnahme, so vorherrschen, dass sie also solche gefangen nimmt – die Regel ist, dass sie ohne vollwertige motivische, elementar musikalische Unterlage überhaupt nicht, jedenfalls nicht auf Dauer wirkt“.[386] Das ästhetische Ideal in der Musik bestehe gerade darin, die Motive, Themen und Melodien als natürlichen, geraden, wahren Ausdruck der Klangfarbe überzuordnen. In der Klangfarbe, der „plumpen Fortschrittsmache moderner Instrumentierungskünstler“, so Grunsky, liege lediglich das „Nervöse, auch Unechte, Unerliche“.[387] Wer sich der Vorherrschaft der Klangfarbe als Hörer ausliefere, wird leichter geblendet. Noch deutlicher spricht Grunsky in der späteren vollständig überarbeiteten Auflage seiner *Musikästhetik* aus dem Jahre 1923 davon, dass der Reichtum an Klangfarben in der abendländischen Musik, den das Orchester seit Berlioz und Strauss erhielt, zu dem Irrtum geführt habe, die Aufgabe der Komponisten bestehe hauptsächlich aus Farbmischungen.[388] Die Klangfarbe, so Grunsky, sei allerdings lediglich Schmuck und keine Säule der Tonkunst:

> Jedenfalls kommt der Farbe des Tons nicht derselbe Rang und wert zu, den die gegenseitige Spannung der Töne und ihre zeitlichen Folge behauptet: mit Rhythmus, Melodie, Mehrstimmigkeit und Harmonie kann die Klangfarbe nicht wetteifern, und sobald sie sich zu offen vordrängt, wird die Form von ihr eher gedeckt als gehoben. Der Klang erfüllt sein Dasein am zweckmäßigsten, wenn er die Stimmen natürlich gegeneinander abstuft. Innere musikalische Bewegtheit drückt er folgerichtig aus, ist also eine Funktion gedanklicher Werte.[389]

---

[384] Ebd.
[385] Karl Grunsky, *Musikästhetik*, 4. vollst. umgearbeitete Auflage, Berlin 1923, S. 9.
[386] Karl Grunsky, *Musikästhetik*, Neudruck, Leipzig 1911, S. 166.
[387] Ebd.
[388] Karl Grunsky, *Musikästhetik*, 4. vollst. umgearbeitete Auflage, Berlin 1923, S. 79.
[389] Ebd.

Grunskys konservatives musikästhetisches Denken ging vom linearen Prinzip der Melodie als Grundlage der abendländischen Musik aus, wohingegen jegliche Hegemonie der Klangfarbe als Verstoß gegen die ästhetischen Normen der deutschen musikalischen Tradition galt. Denn der Bereich der Melodik war diskurssemantisch aufgeladen mit nationsspezifischen Vorstellungen des ›deutschen Wesens‹ in der Musik. Melodie, plastische thematische Gestaltung verband sich mit den tradierten Imaginationen der besonderen ›deutschen‹ Gefühls-, Seelen- und Herzenstiefe, Innerlichkeit, Willensstärke, Schöpferkraft, mit sittlichem Ernst, Geist, Mystik oder metaphysischen Erkenntnisdrang, ebenso mit geschlechterspezifischen Zuschreibungen besonderer ›Männlichkeit‹ und ›Virilität‹. Anderseits war im deutschen Musikdiskurs überhaupt die grundlegende Fähigkeit des Komponisten, originäre Melodien zu komponieren, mit ›männlicher‹ Schöpferkraft und Potenz verbunden.

Karl Storck hatte wiederum in seiner zweibändigen *Geschichte der Musik* (Erstauflage 1904) explizit in der „Steigerung zur Farbigkeit eine Verarmung der deutschen Musik“[390] konstatiert. Diese Steigerung zur Farbigkeit, so Storck weiter, stehe in einem „engen Zusammenhang mit dem Nachlassen der deutschen musikalischen Kraft“,[391] denn seit Wagner sei das musikalische thematische Material der gesamten modernen deutschen Musik wenig originell, im allgemeinen sehr dürftig und bedeutungslos. Was die Musik durch die Klangfarbigkeit verliert, war der Reichtum des motivisch-thematischen Materials, der musikalischen Linien bzw. der Melodik als innere Gestaltungskraft. „Das ist wenigstens deutsche Kunstart gewesen“,[392] schreibt Storck über melodischen Gestaltungswillen jener Generation von Wagner, Bruckner, Brahms. Mit der „deutschen musikalischen Kraft“ verband sich für Storck die besondere „innere Gestaltungskraft“ oder der „große Gestaltungswille“[393] des Komponisten, den Keim des thematischen Materials eines Themas / einer Melodie zu einem originellen architektonischen Ganzen, zu einer genialen musikalischen Idee zu formen.

In diesem Kontext ist auch Hans Pfitzners in mehrere Auflagen publizierte Hauptschrift *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* (1920)[394] zu nennen. Mit einem politisch-ideologisch überformten Musikbegriff, der eng mit der konservativen, „gefühlsmäßige[n]

---

[390] Karl Storck, *Geschichte der Musik*, Bd. 2, 6. Aufl., Stuttgart 1926, S. 269 (Hervorheb. im Orig.).
[391] Ebd., S. 270 (Hervorheb. im Orig.).
[392] Ebd.
[393] Storck, *Geschichte der Musik*, Bd. 2, S. 270.
[394] Hans Pfitzner, *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?*, München 1920.

nationale[n] Einstellung“[395] des Autors verbunden war und sich in jener Zersetzungsmetapher der ›musikalischen Impotenz‹ bedeutungsstiftend artikulierte, definierte Pfitzner die nationalkulturelle Identität der Deutschen in der Musik in einer Abgrenzung zur musikalischen Moderne des 20. Jahrhunderts. Das spezifisch ›Deutsche‹ war dabei in Pfirtzners Denken mit diversen Vorstellungen von Inspiration, Einfall, Genialität, Kraft, Potenz und ›Männlichkeit‹ verbunden. Demgegenüber standen die wesenfremden Tendenzen der Neuen Musik: Einfallslosigkeit, Zertrümmerung von Harmonie und Melodie, Seelenlosigkeit, Effeminierung und ›Impotenz‹ – „entseelte Musik in entgötterter Welt“.[396] Damit bedrohe die musikalische Moderne die deutsche musikalische Kunst.

Als Grundlage allen schöpferisch-kompositorischen Schaffens sah Pfitzner den sogenannten ›musikalischen Einfall‹. Darunter verstand Pfitzner, wie er bereits im ersten Teil seiner *Grundfrage der Operndichtung* (1908) beschrieb, eine untrennbare, sinnlich greifbare sowie in sich vollendete Synthese aller Strukturelemente der Musik: Melodie, Harmonie, Rhythmus.[397] Der Einfall oder die musikalische Idee, in welcher die innere, mystische Eingebung des Komponisten Gestalt wird, war für Pfitzner das Wesentliche, der Schlüssel zu aller Kunstästhetik, die Form dagegen und alles Außermusikalische nur das Akzidentielle. In seinen späteren Schriften entwickelte Pfitzner die ›Einfallsästhetik‹ zur wichtigsten Basis seines künstlerischen Denkens. Was der musikalische Einfall eines Komponisten konkret bedeutete, erklärte Pfitzners in seiner *Ästhetik* an Robert Schumanns Melodie der *Träumerei* aus dem Klavierzyklus *Kinderszenen* op. 15. Diese Melodie sei in ihrer wahrhaftigen Genialität „ein sinniges, ernstes, tief sich verlierendes, feinseeliges und doch kräftiges Gefühl, […] ein Tropfen Musik aus tiefsten Quell“.[398] Ohne auf die strukturellen, satztechnischen Charakteristiken der Musik einzugehen, greift Pfitzner auf die tradierten metaphorischen Zuschreibungen für das ›Deutsche‹ in der Musik zurück. Tiefe, Seele, Kraft und Gefühl, das waren die diskurssemantischen Grundfiguren des ›deutschen Wesens‹, wie sie Pfitzner den Kompositionen Beethovens, Schumanns oder Wagners zuschrieb.

---

[395] Hans Pfitzner, *Eindrücke und Bilder meines Lebens*, Hamburg 1947, S. 64.
[396] Ebd., S. 131.
[397] Hans Pfitzner, „Zur Grundfrage der Operndichtung“, in: *Süddeutsche Monatshefte* 5 (1908) H. 1, S. 1–11; Nachdruck in: Hans Pfitzner, *Vom musikalischem Drama. Gesammelte Aufsätze*, München und Leipzig 1915, S. 90–115, hier S. 108.
[398] Pfitzner, *Ästhetik*, S. 66.

Für das, was das ›Deutsche‹ in der Musik von außen und von innen heraus so sehr in ihrem Wesenskern bedrohe, formulierte Pfitzner in seiner *Ästhetik* jene Diskursfigur der ›musikalischen Impotenz‹. Assoziierte er einerseits mit Impotenz eine Melodielosigkeit in musikalischen Werken, gleich welcher Gattung, als Zeichen einer künstlerischen Ungenialität oder eines „Nicht-Auserwähltseins“,[399] und damit im Sinne seiner Einfallsästhetik ein Unvermögen für originelle, musikalische Einbildungskraft, so wurde mit dieser geschlechterspezifischen Infertilitätsmetaphorik zugleich eine sexuell konnotierte Kastrationsangst bzw. Feminisierung des männlicher Komponisten markiert. Der Musikwissenschaftler Eckhard John spricht in diesem Zusammenhang von den „latent sexuell geprägte[n] Strukturen musikalischer Ästhetik, die den künstlerischen Schaffensprozess im engen Konnex einer spezifisch männlichen Sexualität begreifen“.[400] Vor dem Hintergrund der ›männlich‹ imaginierten Genieästhetik des 18. / 19. Jahrhunderts hatte Pfitzner den auf die Humanmedizin abonnierten Terminus in seiner ursprünglichen semantischen Bedeutung einer Zeugungsunfähigkeit aus dem Bereich der menschlichen Sexualstörungen auf das Diskursfeld der künstlerischen Produktion übertragen: ›musikalische Impotenz‹ definierte demnach eine Unfähigkeit des männlichen Komponisten, wahrhaft zu zeugen und gebären, eine Einfalls- und Inspirationslosigkeit, ästhetischer Verfall, Kastration, ›Entmännlichung‹. Die Impotenz sei schließlich, so Pfitzner, das „eigentlich Vernichtende für einen Komponisten“.[401] ›Potenz‹ bedeutete hingegen das „innerste Heiligtum alles Kunstentstehens“, nämlich die „Fähigkeit und Notwendigkeit, Lebensfähiges hervorzubringen“,[402] das eigentlich Schöpferische, Geniale, ›Männliche‹.

Pfitzners Vorstellungen von einer Ästhetik der ›musikalischen Impotenz‹ legten das Fundament für einen politisch-ideologisch überformten Musikdiskurs über die Moderne, die sich auch in der Schreker-Rezeption ab den frühen zwanziger Jahren, vor allem seit der Erstaufführung der *Gezeichneten* 1921 in Berlin, in der Musikkritik niederschlug. Der Musikwissenschaftler Reinhard Ermen vertritt die Auffassung, dass sich Pfitzners anspielungsreiche Polemik besonders gegen Schreker richte, da sie als Entgegnung auf Paul Bekkers

---

[399] Ebd., S. 9.
[400] John, *Musikbolschewismus*, S. 71–72.
[401] Pfitzner, *Ästhetik*, S. 8.
[402] Ebd., S. 5–6.

gewichtiger Schreker-Studie von 1919 entstanden sei.[403] Einerseits habe es Pfitzner nicht ertragen, so argumentiert Erben, dass Schreker von Bekker „als Vertreter der nachwagnerischen Musikdramatik gepriesen wird, der die besten Seiten eines Pfitzner, Strauss und D'Albert in sich vereine".[404] Auf der anderen Seite habe Bekkers Anerkennung der „erotischen Triebfedern" in Schrekers Werken die Polemik mit jenem Schlagwort von der ›musikalischen Impotenz‹ geradezu herausgefordert. Ob Pfitzners Angriffe auf das „nihilistische Geseiere seiner Frankfurter Zeitungslieblinge"[405] tatsächlich als direkte Entgegnung auf Bekkers Schreker-Studie entstand, bleibt bis heute reine Spekulation, zumal sich Pfitzner auch in den nachfolgenden Auflagen oder sonstigen Äußerungen nie zu den konkreten Namen bekannt hat.

Nur wenige Monate vor Pfitzners *Ästhetik der musikalischen Impotenz* erschien im Jahre 1919 eine Monographie des deutschen Kunstkritikers Karl Scheffler ausschließlich über die Bedeutung der Melodie in Musik, Kunst und Literatur. Schefflers Beitrag verstand sich als „Versuch einer Synthese nebst einer Kritik der Zeit".[406] Für den Autor bedeuten Melodien und musikalische Motive „Verkörperungen von Gefühlen und Empfindungen",[407] „Bewegungen der Seele"[408], ein „Strom seelischer Kräfte"[409] oder – wiederum an Schopenhauers Willensmetyphysik anknüpfend – der „elementare Wille der Menschheit."[410] Scheffler definiert im Sinne Schopenhauers die Melodie als ein Gebilde innerer Ordnung und Objektivation von tiefen menschlichen Gefühlen:

> Die Melodie aber entsteht erst dann, wenn im bewegten Empfindungsleben Kristallisationsprozesse vor sich gehen, wenn die Empfindungen sich um Willenspunkte gruppieren und zu fest begrenzten Figuren werden. Auch die Melodie ist etwas Verdichtetes und endgültig Gewordenes, sie ist das Wesentliche, das Bleibende im Wechselnden. Melodien sind die lebenden Punkte der Musik, sie sind das Entscheidende; zwischen ihnen, als Verbindungsgliedern nur, haben die Empfindungsmotive eine organische Bedeutung. […] Die Melodie, das ist die Ordnung, das endgültig Gestaltete; sie ist das Objektive, das vom Subjekt scheinbar Abgelöste. Darum hat sie auch die Kraft auf alle zu wirken, die Seelen zu verbinden. In der Melodie ist das Ty-

---

[403] Reinhard Ermen, „Der ‚Erotiker' und der ‚Asket'. Befragung zweier Klischees am Beispiel der ‚Gezeichneten' und des ‚Palestrina'", in: *Franz Schreker (1878 – 1934) zum 50. Todestag* (= Franz Schreker-Forum 1), hrsg. von Reinhard Ermen, Aachen 1984, S. 47–58, hier S. 48.

[404] Ebd.

[405] Pfitzner, *Ästhetik*, S. 123.

[406] Karl Scheffler, *Die Melodie. Versuch einer Synthese nebst einer Kritik der Zeit*, Berlin 1919.

[407] Ebd., S. 3.

[408] Ebd., S. 4.

[409] Ebd., S. 10.

[410] Ebd., S. 11.

> pische der Gefühlslebens enthalten – und ebendarum etwas allgemein Persönliches. In ihr ist die höhere Konsequenz des Gefühls, der gesetzmäßige Ablauf des Gefühls, aber auch die reine und stille Naivität des inneren Erlebens.[411]

Die Melodie ist für Scheffler in Anlehnung an Kants Transzendentalphilosophie, ein „Gebilde des intelligiblen Charakters".[412] Wie Karl Storck und Hans Pfitzner hatte auch Scheffler in der modernen Musik seiner Zeit eine Unfähigkeit der Komponisten zur melodischen Gestaltung konstatiert. Er nennt sein letztes Kapitel auch „Das Jahrhundert ohne Melodie".[413] Aus der Musik sei seit Wagner das Melodische verschwunden. Der neueren modernen Musik sei damit die Fähigkeit abhanden gekommen, „große fließende Gefühle musikalisch zu gestalten".[414] Anstelle der Gefühle, verkörpert durch das Melodische, so Scheffler weiter, „sind Empfindungen aller Register getreten, von den tiefsten bis zu den höchsten und in allen denkbaren Klangfarben. Die Folge ist, dass die moderne Musik zwar imstande sei, ihrerseits wieder die Empfindungen mächtig zu erregen, dass sie aber fast nie jene Gefühle erweckt und stärkt, die ihrer Natur nach, selbst wenn sie erregen, beruhigend, bejahend und produktiv sind."[415] Scheffler grenzt die Gefühlskraft der Melodie gegen die Gefühlsarmut und reine Äußerlichkeit der Klangfarben in der modernen Musik ab, welche nur noch „durch charakteristisch dissonierende Harmonien"[416] das menschliche Gemüt, die Sinne und die Nerven reizt. Die Klangfarbe gestalte nur die Stimmung, betone das Sentimentale, liebe das naturalistisch Malende – „sie malt das leidende, die das Leben erduldende, nicht die überwindende und herrschende Seelenkraft".[417] Ihr fehle nicht nur die architektonische Notwendigkeit und wahre Originalität, sondern auch der gestalterische Wille und die innere Kraft und Tiefe der menschlichen Seele. Sie berühre nur die „Seiten der Seele und empfiehlt sich damit schließlich doch zumeist nur dem Intellekt des Hörers".[418] Der Mangel an Melodie und Gefühl führe in der Moderne, wie Scheffler schreibt, zu einer „Entartung" und einem „Verfall innerer Bildungskräfte",[419] zu einer Verarmung im

---

[411] Ebd., S. 13–14.
[412] Ebd., S. 60.
[413] Ebd., S. 63–88.
[414] Ebd., S. 65.
[415] Ebd.
[416] Ebd.
[417] Ebd., S. 65–66.
[418] Ebd., S. 66.
[419] Ebd., S. 80.

eigentlich Kulturellen: „Eine Verarmung an jener inneren Kultur, die notwendig zur Gestaltung alles Melodischen gehört.“[420]

Die Aufhebung des Melodischen in der Musikalischen Moderne wurde von den konservativen Musikschriftstellern wie Karl Storck schließlich als jene „Verarmung der deutschen Musik“[421] gedeutet, da die tiefen inhaltlichen, innerlichen und seelischen Werte der Melodie, die im deutschen Musikdiskurs so sehr mit dem spezifisch ›deutschen Wesen‹ verbunden waren, nunmehr den äußerlichen Reizen einer gesteigerten Klangfarbigkeit preisgegeben werden. Dieses Prinzip der Steigerung zur Farbigkeit war für Storck dem Wesen nach explizit französisch.[422] Wie auf dem Gebiet der Malerei ließe sich auch in der deutschen Musik seit Richard Strauss eine parallele Erscheinung beobachten, wie sich entgegen den Prinzipien der Melodie durch eine solche Sehweise lediglich aus der „rein äußerlichen Sinnlichkeit seelische Stimmungswerte“ entwickeln, wie „Licht und Farbe durch ihre Charakterisierungskräfte dem an sich bedeutungslosen Motiv grundverschiedene seelische Stimmungen einhauchen“.[423] Die Farbigkeit, speziell die verschiedenen Klangfarben der Instrumente, so argumentiert Storck, seien nur ein von außen durch Stimmungsreize herantretendes Charakterisierungsmittel, ein Mittel zum Selbstzweck, wohingegen in der deutschen Musik die Melodie durch die schöpferische Gestaltungskraft des Komponisten das eigentlich innerliche seelische Erleben, den seelischen Inhalt zum Ausdruck bringe. Durch die Steigerung zur reinen Klangfarbigkeit büßt die Musik ihr melodisches Urelement ein und verliert damit ihren seelischen Gehalt. Statt Seele, Gefühl und Innerlichkeit über die Melodie auszudrücken, diene die Farbigkeit in der Moderne, so Storck, nur noch der Veranschaulichung äußerer Dinge bzw. einer Charakterisierung von außen, womit letztendlich etwas Unmusikalisches illustriert wird.[424]

---

[420] Ebd., S. 87.
[421] Storck, *Geschichte der Musik*, Bd. 2, S. 269 (Hervorheb. im Orig.).
[422] Ebd., S. 270.
[423] Ebd., S. 271 (Hervorheb. im Orig.).
[424] Storck, *Geschichte der Musik*, Bd. 2, S. 272.

5.3.4 Schrekers Mangel an Melodie und plastischer Gestaltung

Über die nationsspezifische Diskursivierung der Melodie als das Wesenselement des ›Deutschen‹ in der Musik wurden in der Schreker-Rezeption seiner Musik aufgrund ihres vermeintlichen Mangels an Melodien, Themen sowie ihrer reinen Farbwirkung die kulturellen Imagination des ›Undeutschen‹ zugeschrieben. Wie die Rezensionen seit der Frankfurter Uraufführung des *Fernen Klangs* zeigen, nivellierte Schrekers gesteigerte Klangfarbigkeit in den Deutungen seiner konservativen Kritiker das Prinzip der melodischen Linearität, der plastisch-thematischen Gestaltung, wirkte nur als rein äußerlicher Effekt auf die Nerven sowie auf die Sinne und konnte keineswegs die inneren Gefühle, die Seelen- und Herzenstiefe der Menschen ansprechen.

Anlässlich der Münchner Erstaufführung von Schrekers Oper *Die Gezeichneten* im Februar 1919 bewundert der Musikkritiker und Komponist Albert A. Noelte in seiner Rezension zunächst Schrekers enormes technisches Können und den Klangreichtum seiner Musik. Allerdings lehnt der Autor das klangfarbige Kunstprinzip des Komponisten ab, da es „weder geeignet noch keimfähig erscheint, um auf das deutsche musikalische Drama der Zukunft befruchtend und zielgebend einzuwirken“.[425] Der Autor stellt eingangs die Frage: „Ist die Konzentration des musikalisch-dramatischen Ausdrucks auf den Klang (im Urbegriff des Wortes) unter Verzicht auf fassbaren melodisch linearen Ausdruck etwas für das künftige musikalische Drama Erstrebenswertes?“[426] Noelte deutet ebenfalls die melodische Linie als die grundlegenden Elemente der Musik, nicht die Klangfarbe. Erst die Melodie legitimiere den Klang. Schrekers Drama aber ertrinke förmlich in einem vielfarbigen, unersättlichen Klangmeer, Konturen verschwimmen ins Unendliche, dem Hörer würde es schwerfallen, überhaupt Melodien und eine musikalische Thematik von fasslicher, das heißt von plastisch-linearer Gestalt mit dem Ohr zu entnehmen. Statt Innerlichkeit, Gefühl und Seelentiefe gehe es Schreker nur um den äußeren sinnlichen, berauschenden Effekt, die theatralische Wirkung:

---

[425] **C100** Albert A. Noelte, „‚Die Gezeichneten‘. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Erste Aufführung am Nationaltheater in München“, in: *München-Augsburger Abendzeitung*, 17.02.1919, 8. Jg., Nr. 83, Morgenausgabe, S. 1 (Hervorheb. im Orig.).

[426] Ebd. (Hervorheb. im Orig.).

> Das Lineare wird auch hier übertönt von sinnbetörenden und sinnverwirrenden Klangmischungen, von harmonisch kaum mehr definierbaren Zusammenklängen, die in ihrer phantastischen Kühnheit und blendenden Leuchtkraft wohl kaum zu überbieten sind. Das Ohr trinkt gierig aus diesem üppigen Farbenquell, berauscht sich daran – wird schließlich übersättigt, abgestumpft und das leider schon vor dem dramatisch bewegten Schlussakt, wo Schrekers Klangphantasie wahre Orgien feiert. Gerade hier aber zeigt es sich, dass auch seine Palette nicht unerschöpflich ist; wir vernehmen nichts wesentlich Neues mehr, und was wir an musikalisch-dramatischen Höhepunkten erleben, beruht letzten Endes auf einer dynamischen Steigerung der Affekte.[427]

Mit diesem Kunstprinzip, welches die lineare Melodie als Urelement der Musik durch die Klangfarbe übertönt, brach Schreker mit der deutschen musikalischen Tradition. Noelte musste daher auch seine eingangs gestellte Frage nach Schrekers Bedeutung für das deutsche Musikdrama der Zukunft mit nein beantworten.

Dass es Schrekers Musik an originellen Melodien, an schöpferischer Gestaltungkraft, an Tiefe und Gefühl mangele, begleitete die Schreker-Rezeption durch die deutsche konservative Kritik von Anfang an. Der deutschsprachige *Pester Lloyd* Budapest bemerkt in seiner Rezension anlässlich der Frankfurter Uraufführung des *Fernen Klangs* 1912, dass Schrekers Musik im eigentlichen Sinne überhaupt gar nicht melodisch sei und nur durch die scharfe Charakteristik besteche, „mit der sie die Vorgänge auf der Bühne umgibt, ergänzt und scharf beleuchtet".[428] Schreker sei zwar mit seinen Tonmalereien und noch nie gehörten Klangwirkungen ein muskalischer Charakteristiker ersten Ranges, wie auch die *Leipziger Volkszeitung* über die Leipziger Erstaufführung des *Fernen Klangs* schreibt, aber „ein weiterer Nachteil der Schrekerschen Musik ist ein ausgesprochener Mangel an Melodik und wenig einprägsamer Gestaltung der Themen […] seine Musik kann bis zu einem gewissen Grade der Vorwurf der Sprödigkeit und der rein musikalischen Dürre nicht erspart bleiben."[429] Ein solche besteche nur durch äußerliche Charakteristik und bloße Geräuschimitation. Für den Leipziger Musikkritiker Max Steinitzer war Schrekers Musik des *Fernen Klangs* „in ihrem Farbenreichtum berauschend", allerdings ohne eigentliche originelle schöpferische Erfindung. Es war eine Technik, die „keine symmetrisch gegliederte Melodie, keine fortlaufende Hauptstimme, keine längere Einheit des Rhythmus, keine durch-

---

[427] Ebd. (Hervorheb. im Orig.).

[428] **C27** N. N., [Theater und Kunst] „‚Der ferne Klang'. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus", in: *Pester Lloyd* Budapest, 22.08.1912, 59. Jg., Nr. 197, Morgenblatt, S. 7 [ZA-ÖNB].

[429] **C31** F., [Kleines Feuilleton]. „Neues Theater. ‚Der ferne Klang'", in*: Leipziger Volkszeitung*, 10.02.1913 [FSN-ÖNB].

gängig bestimmte Harmonik, keine Polyphonie im alten kontrapunktischen Sinne kennt. Sie ist nur Malerei.“[430]

Nicht weniger problematisch sahen konservative Autoren Schrekers zweite Oper *Das Spielwerk und die Prinzessin*. Der renommierte Wiener Kritiker Max Graf bewundert in seinen beiden sehr ausführlichen Rezensionen für den *Pester Lloyd* (Budapest) und *Die Zeit* (Wien) einerseits Schrekers technische und theatralisch-dramatische Begabung, lehnt aber die „Stimmungsmalereien“, „suggestiven Klangmischungen“, „seltsamen Orchesterfarben“ und „merkwürdigen Harmonien“[431] seiner Musik ab. Schwach sei die gesamte melodische Substanz der Oper. Schreker fehle die charakteristische, große breit geschwungene Melodie, aus dem Inneren heraus. In der Oper, so Graf, „muss man Gesang hören, etwas Warmes und Ursprüngliches, Mitreißendes und Betörendes, kurz Melodie, Melodie und nochmals Melodie! Aber die Schwäche des melodischen Gestaltens verrät sich schon in den Motiven der Oper, denen die rechte Konsistenz, die rhythmische Festigkeit fehlt.“[432]

Besonders polemisch richtete sich der Wiener Musikkritiker Julius Korngold von der *Neuen Freien Presse* in seinen Rezensionen über die Wiener Premiere bzw. Erstaufführung von *Das Spielwerk und die Prinzessin* (1913) sowie *Die Gezeichneten* (1920) gegen Schrekers Opern. Neben dem anstößigen Sujet „krankhafter Sexualphantastik“[433] und der verwirrenden Handlung des *Spielwerks* hatte Korngold mit den tradierten Argumenten der konservativen Kritik Schrekers Musik regelrecht zerrissen. Schrekers Musik sei keineswegs stark in Erfindung und Gestaltungsvermögen, was ihre dürftige motivische und melodische Substanz zeige. Dort wo sich die wenigen Themen plastisch herausheben, würden sie kaum über einige Takte hinauskommen. Statt Melodik und innerem Gefühl setze Schreker das ganze Gewicht auf die seltsamsten koloristischen Klänge, das heißt auf die harmonischen und orchestralen Stimmungswerte absichtsvoll verbogener Akkorde und orchestralen Experimentierens. In Schrekers Musik seien überwiegend „Stellen sezessionistischen Klang-

---

[430] **C35** Max Steinitzer, [Theater und Musik] „‚Der ferne Klang‘. Oper in 3 Akten von Franz Schreker“, in: *Leipziger Neueste Nachrichten*, 10.02.1913 [FSF-ÖNB].

[431] **C48** Max Graf, [Feuilleton] „Wiener Hofoperntheater. ‚Das Spielwerk und die Prinzessin‘. Ein dramatisches Märchen von Franz Schreker“, in: *Pester Lloyd* Budapest, 19.03.1913, 60. Jg., Nr. 67, Morgenblatt, S. 1–2 [ZA-ÖNB], hier S. 2.

[432] Ebd.

[433] **C57** Julius Korngold, [Feuilleton] „Hofoperntheater. ‚Das Spielwerk und die Prinzessin‘. Ein dramatisches Märchen von Franz Schreker“, in: *Neue Freie Presse* Wien, 18.03.1913, 49. Jg., Nr. 17.446, Morgenblatt, S. 1–4 [ZA-ÖNB], hier S. 2.

gewirres, greller, stechender, von Zeichnung absehender Farbigkeit“.[434] Auch Korngold diskreditiert Schrekers Klangfarbigkeit als rein äußerliche, die menschlichen Nerven reizende Stimmungskunst gegenüber der von der deutschen Musiktradition geforderten Linearität, Kontur der Melodie als Ausdruck einer wahren innerlichen Gefühlskunst. Mit ihren mysteriösen Klangfarben sei Schrekers Musik eine „szenische Stimmungsmusik“, ein „impressionistisches Klang- und Mißklangwesen“, welches den Hörer abstößt: „Hand aufs Herz: wer fühlt sich nicht nachgerade abgestumpft gegen dieses Gequike schrill durcheinanderschießender Holzbläserfiguren, gegen dieses unheilkündende Genäsel gestopfter Trompeten, gegen dieses nervöse Harfengflimmer, gegen all diesen mit Glöckchen, Xylophon und Celesta bestrittenen koloristischen Geheimkult, gegen all diese stimmungschwitzenden, nervenreizenden Instrumentalgeräusche?“[435]

Nicht weniger polemisch war Korngolds Rezension über die Wiener Erstaufführung der *Gezeichneten* im Februar 1920. Bereits anlässlich der Uraufführung des Vorspiels in der längeren Konzertfassung des *Vorspiels zu einem Drama* von 1914 hatte Korngold das rein Koloristische und die mysteriösen Klanggeräusche des orchestralen Farbenspiels als „farbige Stimmungskunst“ verworfen, der jegliche innere musikalisch originelle Erfindung sowie die plastischen, unmittelbar gefühlskräftigen Grundgedanken fehle.[436] Den „Mangel an gefühlsmäßigem Gehalt, an musikalischen Situationen und Stimmungen“[437] in den *Gezeichneten* deutet Korngold sogar als Schrekers ursprünglichen Plan, ein gesprochenes Theaterstück statt eine Oper zu schreiben. Schreker mache „von dem Grundsatz der Radikal-Moderne, sich mit dürftigsten Grundstoff zu begnügen, ausgiebig Gebrauch“.[438] Große Gesangmelodien, wie sie die Oper braucht, würden hier ganz fehlen. Wenn überhaupt Motive sowie kurzatmige melodische Wendungen auftauchen, scheinen diese aus dem chromatischen Reservoir Wagners oder den exotischen Melismen der Debussy-Schule nachgebildet. Allerdings gehen diese wenigen melodischen Ansätze im „arhythmischen, qualligen Klanggewoge“, in der reinen Klangfarbenwirkung von Schrekers seltsam harmonischer Disposition unter: „Alles bloß Farbige ist meisterlich. Aber auch die ungewöhnlichsten

---

[434] Ebd., S. 3.
[435] Ebd.
[436] Julius Korngold, [Feuilleton. Musik], „Philharmonisches Konzert“, in: *Neue Freie Presse* Wien, 10.02.1914, 50. Jg., Nr. 17766, Morgenblatt, S. 1–3 [ZA-ÖNB], hier S. 1.
[437] **C130** Julius Korngold, [Feuilleton] „Operntheater. ‚Die Gezeichneten‘. Oper von Franz Schreker“, in: *Neue Freie Presse* Wien, 28.02.1920, 56. Jg., Nr. 19937, Morgenblatt, S. 1–4 [ZA-ÖNB], hier S. 2.
[438] Ebd., S. 3.

Klänge können nur einmal ungewöhnliche Melodien, ja nicht einmal gewöhnliche ersetzen, weil Melodie oberster seelischer Ausdruck ist und bleibt."[439] Da Korngolds ästhetische Maßstäbe die traditionellen Normen der Tonsatzkonstruktion waren, musste er Schrekers vermeintlich melodielose, nur farblich wirkende Musik ablehnen.

In Berlin hatte unter den konservativen Autoren der Musikkritiker Paul Zschorlich seit Mitte der zwanziger Jahre in der Berliner *Deutschen Zeitung* heftig gegen Franz Schrekers Opern opponiert. Der Musikwissenschaftler Frank Schneider bezeichnet Zschorlich als „Wegbereiter der nazistischen Musikpolitik, der die rechtsradikale Deutsche Zeitung mit rüden Kampfansagen gegen alle moderne, linke, demokratische Kunst versorgte […] der durchaus nicht ohne journalistisches Geschick, aber mit wahrhaft fäkalischem Vokabular und Revolver-Slogans operierte".[440] Neben extrem konservativen Autoren wie Fritz Stege, Paul Schwers, Max Chop, Wilibald Nagel, Walther Abendroth, Alfred Heuß, Adolf Diesterweg oder Hermann Unger hatte sich Zschorlich durch seine besonders radikale Kritik an der Neuen Musik hervorgetan, die sich mit antisemitischen Diffamierungen gegen den Einfluss der jüdischen Komponisten auf die deutsche Musik und Kultur richtete. Bekannt waren seine heftigen Angriffe auf den „musikalischen Bolschewismus, Dilettantismus und Atonalismus",[441] auf Arnold Schönberg, Alban Berg, Kurt Weill, Paul Hindemith oder auf das Projekt der Kroll-Oper. In einem Artikel für den *Völkischen Beobachter* von Dezember 1934 fordert Zschorlich eine „Reinigung, eine reuige Rückkehr zu den echten und großen Werten deutscher Kunst […] Dass die deutsche Musik nicht wieder zum Klangspiel, zum Dissonanzensport, zur Unzucht der Harmonie und zum Chaos der Form werde".[442] In seiner Kritik über den *Fernen Klang* anlässlich der Erstaufführung an der Berliner Staatsoper 1925 hatte Zschorlich Franz Schreker zum ›undeutschen‹ Komponisten erklärt:

> Schrekers Musik ist überall zu Hause, sie ist international, sie ist jedenfalls ganz und gar undeutsch. Er ist ein Meister in seinem Fach, aber ihn als deutschen Meister anzusprechen, hieße alle deutschen Meister zu beleidigen. Er gehört nicht in ihre Ge-

---

[439] Ebd., S. 4.

[440] Frank Schneider, „Berliner Musikkritik", in: *Studien zur Berliner Musikgeschichte. Musikkultur der zwanziger Jahre*, hrsg. von Klaus Mehner und Joachim Lucchesi, Berlin 1989, S. 140–156, hier S. 144.

[441] Paul Zschorlich, „Der internationale Hindemith", in: *Deutsche Zeitung* Berlin, 17.03.1934, zit. in: Wulf, *Musik im Dritten Reich*, S. 371–372.

[442] Paul Zschorlich, „Beethoven und wir", in: *Völkischer Beobachter*, 16.12.1934, zit. in: Wulf, *Musik im Dritten Reich*, S. 226–227.

> meinschaft. Ja, wohin gehört er überhaupt, dieser in Monaco geborene, in Wien groß gewordene, in Berlin wirkende Wurzellose?[443]

Mit der Metapher des „Wurzellosen“ schien Zschorlich bewusst auf das antisemitische Bild des ›wurzellosen Juden‹ und des ›jüdischen Internationalismus‹ anzuspielen, so wie die gesamte musikalische Moderne in der Weimarer Zeit seit Hans Pfitzners Schrift *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* (1920) als jüdisch, bolschewistisch und international konnotiert war. Wodurch sich der geradezu ›undeutsche Wesenszug‹ in Schrekers Musik auszeichnet, wird von Zschorlich ausführlich beschrieben. Für den Autor waren Schrekers gesteigerte Farbigkeit und die scheinbare Melodielosigkeit über der damit verbundene Mangel an innerer Tiefe, an Seele und Herz ein deutlicher Ausdruck ›undeutschen Wesens‹. Außerdem verbindet Zschorlich Schrekers Musik mit dem Unechten, Täuschenden, der Verführung, was hier ebenso stark auf die antijüdische Metaphorik im Musikdiskurs seit dem 19. Jahrhundert verweist. Schreker, so schreibt Zschorlich, „schillert in allen Farben, er schillert sogar bewusst, wie ein Chamäleon, aber er ist nicht fähig eine einzige von Herzen kommend, zu Herzen gehende Melodie zu schreiben. Im Grunde bleibt er ein kalter Macher, ein Verstandesmusiker durch und durch, ein Blender, ein Verführer, ein Defaitist. Bei aller Hochachtung vor seinem gewaltigen Können muss man es sagen: es hat keinen Tiefgang, es haftet an der Fläche. “[444] Im Grunde sei Schrekers Musik deshalb vollkommen belanglos und reizlos, eine Musik mit einem „ebenso erstaunlichen wie erschrecklichen Mangel an Seele“, eine die keine seelischen Werte zu vergeben habe und folglich auch nicht die Seele packen würde.[445] Dass die Aufführung des *Fernen Klangs* an der Staatsoper zuweilen begeisterte Publikumsreaktionen hervorrief, führt Zschorlich lediglich auf die Gruppe von hartnäckigen Schreker-Verehrern zurück. Nach Ansicht des Autors pfiffen allerdings diejenigen im Publikum, „denen die deutsche Kunst Herzens- und Ehrensache ist und die auch wohl etwas tiefer sehen“.[446]

Im Sommer 1925 schrieb Zschorlich einen bekenntnisreichen Aufsatz über moderne Klavierauszüge für die *Allgemeine Musik-Zeitung*, worin er die fehlenden Melodien und traditionellen Harmonien verurteilt, die man schon beim Lesen eines Klavierauszuges von

---

[443] **C344** Paul Zschorlich, „Franz Schrekers ‚Der ferne Klang‘. Erstaufführung an der Staatsoper“, in: *Deutsche Zeitung* Berlin, 12.05.1925, 30. Jg., Nr. 220, Abendausgabe, S. 1 [ZA-SBB] (Hervorheb. im Orig.).
[444] Ebd. (Hervorheb. im Orig.).
[445] Ebd. (Hervorheb. im Orig.).
[446] Ebd.

Schreker vergeblich suchen würde: „Im modernen Klavierauszug langweilt sich der Laie, an den älteren erbaut er sich. Was sucht denn der Laie, wenn er einen Klavierauszug aufs Klavier stellt? Er sucht Melodien, an denen er sein Herz erlaben kann, er sucht fassliche und übersehbare Harmonien. Das wird immer so bleiben, denn dieser Trieb ist in der menschlichen Seele begründet. Im modernen Klavierauszug kann er danach aber lange suchen.“[447] Für Zschorlich waren schon Schrekers Klavierauszüge mit ihrer eklatanten Melodielosigkeit eine wesentliche Ursache, warum die neueren Opern nicht mehr den Weg in das deutsche Volk hinein gefunden haben. Wenn eine Oper „wirkliche Werte“ aufweist – womit Zschorlich das Prinzip des Melodischen, der Linearität verbindet –, so müssen diese Werte ihren Niederschlag auch in einem Klavierauszug finden: „Wenn ein Klavierauszug lediglich als ein Sammelsurium harmonischer und anderer Effekte erscheint und den Spieler langweilt, so ist das ein zuverlässiger Anhaltspunkt, vielleicht sogar bereits ein schlüssiger Beweis dafür, dass das Werk arm an seelischen Werten, arm an Melodie und arm an wirklich schöpferischer Erfindung ist. Es kann durch Aeußerlichkeiten, vor allem durch seinen instrumentalen Aufputz, noch so verblüffend wirken, den Weg zum herzen des Volkes findet es nicht.“[448]

Ähnliche Deutungsmuster finden sich auch in Zschorlichs Rezensionen über die anderen Opern von Schreker. Seine Oper *Die Gezeichneten* war für den Autor ein Werk, dem es nicht weniger an Plastik und an konkreten musikalischen Gedanken mangelte. Wie Zschorlich anlässlich der zweiten Berliner Inszenierung von Franz Ludwig Hörth an der Städtischen Oper 1929 schreibt, habe Schrekers Musik „etwas Betäubendes, Einlullendes, widerstandslos Machendes. Aber nichts Aufrüttelndes, Zündendes und zu Herzen Gehendes. Sie läuft und fließt und gleitet unaufhörlich an unserem Ohr vorbei. […] Man empfindet eine drückende Schwüle inmitten dieses Tropengartens von Kontrapunkt und Klangeffekt und verlangt nach frischer Luft.“[449] Dass zu dieser Zeit die Aufführungszahlen von Schrekers Werken in Deutschland schon stark gesunken waren, lag nach Zschorlichs Ansicht allein an diesem Qualitätsmangel.

---

[447] Paul Zschorlich, „Moderner Opernauszug und Publikum“, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 52 (1925) Nr. 30/31, S. 668–669, hier S. 668.

[448] Ebd. (Hervorheb. im Orig.).

[449] **C393** Paul Zschorlich, „‚Die Gezeichneten‘ von Schreker. Städtische Oper“, in: *Deutsche Zeitung* Berlin, 03.12.1929, 34. Jg., Nr. 283a, Morgenausgabe, S. 1 [ZA-SBB].

5.3.5 Gegendiskurse: Schrekers Melodiereichtum

Attestierte ein Teil der überwiegend konservativen zeitgenössischen Kritik Schrekers Musik einen völligen Mangel an Melodik, Linearität, schöpferischen Einfall, Innerlichkeit usw., formulierten andere Autoren gerade für die frühen Opernwerke bis einschließlich den *Gezeichneten* genau gegenteilige Deutungen. Rudolf Stephan Hoffmann wies bereits 1913 im *Spielwerk* darauf hin, dass Schrekers Musik immer aus dem Geist der Melodie komponiert sei.[450] In den *Gezeichneten* glaubten einige Autoren wie Paul Bekker sogar eine regelrechte „Erstarkung des Melodischen" zu erkennen.[451] Karl Holl spricht in seiner Rezension zur Uraufführung von einer „breit auslandenden Melodik, deren kühn geschwungene, oft in krausen Gewirr durcheinander laufende Linien durch die orchestrale Färbung blühendes Leben erhalten".[452] Gegenüber den Erstlingswerken habe Schrekers Melodik an Plastik und Herzlichkeit des Ausdrucks erheblich gewonnen. Wo viele Kritiker in Schrekers Musik gar keine Motivik zu erkennen vermochten, wirkte für den Rezensenten des *Pester Lloyd* Schrekers motivische Arbeit in den *Gezeichneten* in ihrer Konsequenz sogar übertrieben.[453] Albert Büsching vom *Leipziger Tageblatt* würdigt Schrekers „bewusste Rückkehr zur melodischen Linie der alten Art", welche gerade deshalb einen Gewinn für die deutsche Oper bedeute.[454] Wenn auch für Artur Bogen von der konservativen Berliner *Deutschen Allgemeinen Zeitung* das Werk „tonartlos" war und eine „aparte Färbung der Harmonik" und sonst „alle Ausdrucksmittel der modernen Polyphonie" aufweise, so hebt der Autor die Hinwendung zum Melodischen und eine leitmotivische Bindung besonders positiv als Klärung der Tonsprache hervor.[455] Dass Schreker im *Schatzgräber* durchaus die Fähigkeit beweise, Melodien voller Innerlichkeit zu komponieren, lobt der Musikkritiker Willy Werner

---

[450] **C53** Hoffmann, „„Das Spielwerk und die Prinzessin'", S. 2.

[451] **C81** Paul Bekker, „Franz Schreker: ‚Die Gezeichneten'. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 25. April", in*: Frankfurter Zeitung*, 26.04.1918, 62. Jg. Nr. 115, Abendblatt, S. 1–3; Nachdruck in: Bekker / Schreker, *Briefwechsel*, S. 334–339, hier S. 336.

[452] **C86** Karl Holl, „Franz Schreker: ‚Die Gezeichneten'. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 25. April 1918, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 45 (1918) H. 18, S. 209–210 [ZA-UDK], hier S. 209–210.

[453] **C94** Stefan Strasser, [Theater, Kunst und Literatur] „„Die Gezeichneten'. Oper von Franz Schreker. Uraufführung in Frankfurt am Main", in: *Pester Lloyd* Budapest, 3.05.1918, 65. Jg., Nr. 104, Morgenausgabe, S. 11 [ZA-ÖNB].

[454] **C112** Albert Büsching, „Der neue Schreker. Uraufführung im Opernhaus in Frankfurt am Main", in: *Leipziger Tageblatt*, 24.01.1920 [FSF-ÖNB].

[455] **C111** Arthur Bogen, „Franz Schreker: ‚Der Schatzgräber'. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus", in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* Berlin, 24.01.1920 [FSN-ÖNB].

Göttig im *Darmstädter Tagblatt*: „Im Gegensatz zu seinen früheren Werken, besonders den ‚Gezeichneten', bemüht sich Schreker hier, den volkstümlichen Ton des balladenhaften Stoffes zu wahren, was ihm glänzend gelungen ist. Tritt im ‚Fernen Klang' und im ‚Spielwerk' die reine Melodie an sich (in den ‚Gezeichneten' schon häufiger) kaum hervor, so quillt hier das Melos mit einer zarten Innerlichkeit und einer prägnanten Fülle des Ausdrucks, die höchste, uneingeschränkte Bewunderung verdienen.

Viele Autoren deuteten Schrekers vermeintliche Melodielosigkeit einfach um bzw. interpretierten die oft als kurze Motive kritisierten und damit als Negation des Melos empfundenen melodischen Kleinsteinheiten im Sinne einer längeren ausgesponnenen Melodie. Diese Melodien erweitern sich, so schreibt Constantin Krebs 1921 in seiner Rezension über den *Schatzgräber*, „in langschöner Lyrik und breitgeschwungener Kantilene zu geschlossenen melodischen Gebilden, zu ‚Nummern'. […] Die melodische Linie wird vor allem mit ganz modernen Klangmitteln geführt und gestützt."[456]

Trotz Schrekers Betonung des Melodischen, was man vor dem Hintergrund des historischen musikalischen Diskurses über das ›Deutsche‹ in der Musik als ein bewusstes Bekenntnis des Komponisten zu der deutschen musikalischen Tradition deuten könnte, hatten viele Autoren auch dem *Schatzgräber* weiterhin jenen Mangel an Melodik und linearer Kontur, an Originalität und Schöpferkraft sowie an Tiefe und Herzenswärme zugeschrieben. Die konservativen Kritiker führten seit der sensationellen Uraufführung des *Schatzgräbers* mit einer erstaunlichen Kontinuität ihre diskursiven Strategien in den zwanziger Jahren fort und zementierten damit das soziale Wirklichkeitskonstrukt von Schreker als einen inneren Anderen der deutschen Musikkultur. In einer Rezension anlässlich der Braunschweiger Erstaufführung im November 1920 ist zu lesen: „Die Musik zum ‚Schatzgräber' gewinnt nicht beim mehrmaligen Hören. Die Schleier eines blendeneden Klangreichtums entwirren sich. Es bleibt: der unverkennbare Mangel an originellen Gedanken. Die Technik triumphiert und täuscht. Die satte Einkleidung von Farbe, diese geheimnisvolle lockende Klangwelt ist das Ergebnis eines hochdifferenzierten Artistentums. Es fehlt: Die Tiefe, zwingende Kraft, die über den klanglichen Reiz hinaus an die Seele greift."[457] Der Kritiker Rudolf Lampe vom *Braunschweiger Allgemeinen*

---

[456] **C195** Constantin Krebs, [Kunst und Wissenschaft] „Neues Stadttheater", in: *Chemnitzer Neueste Nachrichten*, 05.03.1921 [FSF-ÖNB].

[457] **C149** G. B.: „Landestheater: ‚Der Schatzgräber' v. Fr. Schreker", in: N. N. [unbekannter Zeitungsausschnitt über EA in Braunschweig] [FSF-ÖNB] (Hervorheb. im Orig.).

Anzeiger zitiert in seiner Kritik anlässlich derselben Erstaufführung eine vermeintliche Äußerung Goethes – „Alle große Kunst kommt aus dem Herzen“ – mit dem Verweis auf Schreker, dass seine Musik weder vom Herzen komme noch zum Herzen gehe.[458] Trotz seines künstlerischen Vermögens gehe Schrekers Musik lediglich ans Ohr, „so dass wir ihn zwar immer bewundern müssen, nicht aber immer lieben können“.[459]
In Wien hatte sich neben Korngold der Musikkritiker Hans Liebstöckl mit polemischen Zuschreibungen gegen Schrekers Musik gerichtet:

> Als geleistete Arbeit aber erscheint mit Schrekers Musik, die in ihrer vollkommenen Auflösung der melodischen Linie dahinfließt, wie ein Strom beim Eisgang; die halbe Umgebung schwimmt darin mit; es schwimmt darin allerlei Hausrat; eine Kinderwiege, Häuserdächer, Bäume, Tierkadaver, Schicksale und allerhand kaum mehr erkennbare Überreste jener ‚wirklichen Kultur der Musik‘, die das 18. Jahrhundert, zumal in Deutschland, besaß, schwimmen darin. […] Das Letzte, das auf tausend Schritte hin Echte, das Herzens-notwendige und Vollbewusste schöpferischer Kraft will da und dort nicht in Erscheinung treten; er gibt genau so viel her, als aus den schwachen Lenden dieser Niedergangsepoche hervorkommen kann. Das Stärkste, was die deutsche Musik hervorgebracht hat: Symphonien und Kammermusik, aber dem Theater aber das Lebenswerk Wagners stellen Erscheinungen dar, die nur einmal auftreten und nicht wieder, weil sie aus einer Zeit stammen, die noch schöpferische Kräfte barg.[460]

Als Schreker mit seiner Oper *Irrelohe* (komponiert 1919 bis 1924) bereits neue Wege in seiner Klangsprache einschlug, mit seinem Spätwerk *Der Singenden Teufel* (1928), *Christophorus* (posthum 1978) sowie *Der Schmied von Gent* (1932) sogar einen radikalen stilistischen Bruch zu einer musikalischen Vereinfachung vollzog, wurden diese Deutungsmuster einer melodie- und substanzlos empfundenen Musik durch die konservative Kritik weiter fortgeschrieben. Wie Schreker in einem persönlichen, aber auch unsicheren Kommentar, 1924 über *Irrelohe* in den *Musikblättern des Anbruch* bemerkt, bedeute für ihn dieses Werk eine „teilweise Abkehr“ von seinen früheren Versuchen, der Oper neue Ausdrucksmittel abzugewinnen.[461] In gewisser Weise lässt sich Schrekers Selbstäußerung auf seine stärker linear-melodisch sowie kontrapunktisch orientierte Schreibweise beziehen. Der Komponist war überzeugt, dass es ihm geglückt sei, „durch prägnante, einprägsame

---

[458] **C150** Rudolf Lampe, „Franz Schreker in Braunschweig“, in: *Braunschweiger Allgemeiner Anzeiger* [ohne Datum] [FSF-ÖNB].
[459] Ebd.
[460] **C266** Hans Liebstöckl, „Franz Schrekers ‚Schatzgräber‘“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 19.10.1922, 51. Jg., Nr. 278, Morgenblatt, S. 1 [ZA-ÖNB].
[461] **B8** Franz Schreker, „Irrelohe. Bemerkungen Franz Schrekers zu seiner neuen Oper“, in: *Musikblätter des Anbruch* 6 (1924) H. 3, S. 93–94 [UB-HUB], hier S. 93.

Thematik, die bis zum Schluss festgehalten, durchgeführt, entwickelt und gesteigert wird, dem ganzen Werke beinahe symphonischen Charakter zu geben“.[462]

Einige Kritiker wie Walther Jacobs aus Köln haben in ihren Rezensionen diese Entwicklung in der *Irrelohe* angesichts der oft formulierten Kritik an Schrekers vermeintlicher Melodielosigkeit als wesentlichen Fortschritt besonders positiv hervorgehoben. In seiner Rezension für *Die Musik* anlässlich der Uraufführung am 27. März 1924 in Köln schreibt Jacobs, dass Schreker sich noch mehr vom musikalischen Impressionismus abwende, eine festere Thematik und mehr Linie aufbringe sowie damit jenen eingeschlagenen Weg seit dem *Schatzgräber* fortsetze.[463] In einer anderen Rezension für die *Kölnische Zeitung* schreibt Jacobs: „Er hat nicht nur die Handlung knapp gestaltet, sondern ist auch musikalisch teilweise einfacher geworden, weiß mehr als früher durch harmonische Schlichtheit das sinnverwirrende Klangbild aufzulichten und durch melodische Linie zu wirken.“[464] Dass Schrekers Orchesterfarben im Vergleich zu den früheren Werken wesentlich einfacher, klarer, übersichtlicher gestaltet worden sind und das thematische Material aus breiten Bögen klarer Melodik gebildet wird, hebt auch Josef Ludwig Fischer aus München hervor.[465] Fischer weist auch die ihm oft vorgeworfene Verneinung der Tonalität zurück, spricht stattdessen von „positiver Polytonalität“. In seiner Rezension findet sich auch die metaphorische Beschreibung, dass Schrekers Musik „intellektueller“ geworden sei, eine Formulierung, die auch Walther Jacobs in seinen Kritiken zur *Irrelohe* bemühte. Andere Kritiker würdigten zwar *Irrelohe* als einen neuen vorläufigen „Höhepunkt des Schrekerschen Schaffens“,[466] konnten allerdings keineswegs eine wegweisende Entwicklung zu mehr Transparenz und Linearität empfinden. Ihr Eindruck war weiterhin geprägt von der farbigen, rauschhaften Klangentfaltung seiner Orchestrierung. So schreibt der Kritiker F. Jöhlinger für die *Berliner Börsenzeitung*: „Formal nicht steil linear sich bewegend, sondern immer wieder von Klangstimmungen umkreist und durchbrochen, von farbigen Bildausschnitten überhöht. […] Ein Farbenerlebnis von einer kaum zu überbietenden Leucht-

---

[462] Ebd., S. 94.

[463] **C287** Walther Jacobs, „Franz Schrekers ‚Irrelohe‘ in Köln“, in: *Die Musik* 16 (1923/24) H. 8, S. 590–91 [ZA-UDK], hier S. 591.

[464] **C289** Walther Jacobs, „‚Irrelohe‘. Oper von Franz Schreker. Uraufführung im Kölner Opernhaus am 27. März“, in: *Kölnische Zeitung*, 28.03.1924, Nr. 225, Abendausgabe, S. 1 [UA-FUB].

[465] **C282** J.[osef] L.[udwig] Fischer, Fischer, Josef Ludwig: „‚Irrelohe‘. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker“, in: *Münchner Zeitung*, 30.03.1924 [SFS-ÖNB].

[466] **C285** Karl Heinzen, „Franz Schrekers ‚Irrelohe‘“, in: *Niederrheinische Arbeiterzeitung*, 03.04.1924 [FSF-ÖNB].

kraft ist hier architektonisch kühn zusammengefasst und gesteigert. Alle Schwingungen, Schattierungen und Lichter vermischen sich zu einer Klangphantasie von koloristisch unerhörter Pracht und Intensität."[467]

Dass es zwölf Jahre nach der Uraufführung des *Fernen Klangs* keinem Musiker mehr einfallen würde, „Schreker ob seiner Modernität oder Melodielosigkeit anzuklagen",[468] wie Paul Bekkers in seiner *Anbruch*-Rezension schreibt, sollte sich allerdings als trügerischer Irrglaube des einstigen Schreker-Protegés erweisen. Die neuen stilistischen Tendenzen der *Irrelohe*, die Veränderungen auf der Ebene der melodischen Gestaltung und kontrapunktischen Linienführung wurden von vielen konservativen Autoren, die Schrekers Werk weiterhin ablehnten, nicht zur Kenntnis genommen. Sie grenzten Schrekers Musik auch weiterhin und erst recht im Horizont einer politisch-ideologischen Radikalisierung des Musikdiskurses seit den zwanziger Jahren mit den bekannten Zuschreibungen einer reinen melodie- und substanzlosen Klangfarbenkunst ohne Seelen- und Herzenstiefe gegen die Normen der deutschen musikalischen Tradition als das Andere ab. Schreker sei ein „grandioser Artist, der sich mit primärem Trieb zum Dämonischen eine eigne geheimnisvoll metallisch schillernde Wunderwelt geschaffen, die sich mit elementarer Gewalt an die Sinne wendet – aber das Herz ungerührt lässt",[469] schreibt der Komponist, Musikkritiker und ehemalige Pfitzner-Schüler Fritz Fleck in seiner *Irrelohe*-Rezension für die *Rheinische Zeitung* Köln. Seine Musik habe nur unendliche Stimmungskraft in der Farbe, nicht in der Zeichnung. Schrekers Methode, verschiedene Tonarten als zufällige Zusammenklänge und Farbenkomplexe zusammenwirken zu lassen, würden keineswegs wirken: „Das stumpft auf die Dauer ab. Das macht irreleer im Innern. Man sehnt sich nach natürlicher Nahrung. Man sehnt sich nach der absoluten Musik eines Mozart, Beethoven, Brahms mit ihren tief innerlich begründeten Entwicklungsmöglichkeiten."[470]

---

[467] **C290** F. Jöhlinger, „Franz Schrekers ‚Irrelohe'. Uraufführung im Kölner Opernhause. Eigener Drahtbericht", in: *Berliner Börsenzeitung*, 28.03.1924, 69. Jg., Nr. 149, Morgen-Ausgabe, S. 1 [ZA-SBB] (Hervorheb. im Orig.).

[468] **C281** Bekker, „Franz Schreker ‚Irrelohe'", S. 383.

[469] **C284** Fritz Fleck, [Kunst – Bildung – Leben] „‚Irrelohe'. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Uraufführung im Kölner Opernhaus", in: *Rheinische Zeitung* Köln, 28.03.1924, 33. Jg., Nr. 75, S. 1 [UA-FUB].

[470] Ebd.

5.4 Das Geschlecht der Klangfarbe: Schreker, Debussy und der französische Impressionismus

Mit der Farbe-Linie-Dichotomie im Musikdiskurs verbanden sich nationsspezifische Geschlechterzuschreibungen, welche Schrekers Musik aufgrund ihrer gesteigerten, ›weiblich‹ imaginierten Klangfarbigkeit auch als ›unmännlich‹ oder ›verweiblicht‹ definierten. Im Rahmen der um 1900 in Deutschland einsetzten Rezeption des musikalischen Impressionismus, wurde die als reine Klangfarbe empfundene Musik der französischen Komponisten wie Debussy mit ›weiblich‹ assoziierten Metaphern gedeutet. Diese Strategie einer diskursiven ›Feminisierung‹ oder ›Effeminierung‹ der französischen Musik durch die deutsche konservative Musikkritik oder Musikgeschichtsschreibung war als soziokulturelle Abgrenzungspraktik gegenüber dem nationalen Anderen Teil der eigenen nationalen Identitätsstiftung des ›Deutschen‹ in der Musik. Franz Schreker, der in der Rezeption seit der Uraufführung des *Fernen Klangs* 1912 mit seiner gesteigerten Klangfarbigkeit, „ganz im französischen Impressionismus aufgehend“,[471] als „deutscher Debussy“[472] und „deutscher Impressionist“[473] galt, konnte über dieses Diskursgeflecht mit den effeminierenden nationsspezifischen Geschlechterzuschreibungen zu einem ›undeutschen, weiblichen‹ Komponisten und damit zum inneren Feind der eignen deutschen Kulturnation markiert werden.
Grundlage dieses Konstrukts war im deutschen Musikdiskurs die Vorstellung zahlreicher Autoren, dass die Harmonik und die damit verbundene Klangfarbe das ›weiblich passive‹ Prinzip, hingegen die Melodie und die damit zusammenhängende Linearität das ›männlich aktive‹ Element der Musik verkörpere. Ernst Kurth schreibt in seinen *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917): „Das musikalische Gestalten beim Melodischen besteht nicht in der Passivität des Hinübergleitens von einem harmonisch erfassten Ton zum nächsten, sondern in einer Aktivität der Formung.“[474] Wiederum verschränkten sich diese musikbezogenen Geschlechterbilder mit Vorstellungen des kunsttheoretischen Diskurses, da ihre jeweiligen vergeschlechtlichten Imaginationen der Linie-Farbe-Dichotomie auf einem gemeinsamen Deutungsmuster basieren, dessen Wurzeln auf Winkelmanns kunstästhetisches

---

[471] **C275** r.: [Kunst – Bildung – Leben] „‚Der ferne Klang‘. Oper in drei Akten von Franz Schreker“, in: *Rheinische Zeitung* Köln, 03.05.1923, 32. Jg., Nr. 103, S. 1 [UA-FUB].
[472] **C45** Bricht, „‚Das Spielwerk und die Prinzessin‘“, S. 1.
[473] **C34** August Spanuth, „Schreker–liches Neuland“, in: *Signale für die musikalische Welt* 71 (1913) H. 7, S. 240-242 [UB-HUB], hier S. 141.

Ideal zurückgehen. Es wurde bereits an anderer Stelle darauf verwiesen (siehe Kapitel 5.2), dass Winckelmanns berühmte *Laokoon*-Interpretation in seinen *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* von 1755 die Linie, den Kontur und das Marmorweiß der antiken Plastik favorisiert und jegliche Polychromie als überflüssigen Schnörkel, schminkender Abglanz und Äußerlichkeit verwirft. Wie Ulrike Brunotte gezeigt hat, ist diese Idealisierung des Konturs von diskursiven Männlichkeitsimaginationen codiert,[475] da sich bei Winckelmann mit dem „großen und männlichen Contour […] ohne Dunst und überflüssigen Ansatz“,[476] Geschlechtervorstellungen heroischer Männlichkeit und viriler Maskulinität verbanden.

Wurde im deutschen Klassizismus, an Winckelmann und dessen Nachahmungsdoktrin der griechischen Antike anknüpfend, einerseits Linie und Kontur als ästhetische Kategorie jener „edlen Einfalt und stillen Größe der griechischen Statuen“[477] zum normativen Ideal erhoben, klang zu dieser Zeit in Frankreich noch eine kunsttheoretische Debatte nach, welche bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an der Pariser Königlichen Akademie für Malerei durch den Streit zwischen Rubinisten sowie Poussinisten („Querelle des Poussinistes et Rubenistes“) ausgelöst wurde und nicht weniger um die Frage handelte, ob das an der Antike orientiert lineare Prinzip der konturierten Zeichnung gegenüber der Farbe zu favorisieren sei. Während die Rubinisten der Farbe den Vorrang einräumten, war sie für die Poussinisten um Charles Le Brun herum lediglich zweitrangig, rein illustrativ und nicht formgebend.

5.4.1 ›Weibliche‹ Farbe / ›Männlicher‹ Kontur

Der kunsttheoretische Diskurs des 19. Jahrhunderts griff die Dichotomie von Zeichnung (Linie/Kontur) versus Farbe gerade hinsichtlich einer Hierarchisierung zugunsten des einen oder anderen Prinzips immer wieder auf und verband deren Deutungen mit diskursiven Geschlechtercodierungen, die unverkennbar auf Winkelmanns Männlichkeitskonstruktion

---

[474] Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*, Bern 1917, S. 17.
[475] Ulrike Brunotte, „Die zwei Körper des Laokoon“, S. 30–34.
[476] Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, S. 5.

des idealisierten „großen männlichen Contours“ zurückverweisen. Hierbei wurde ebenso explizit das ›Männliche‹ der Zeichnung, dem Prinzip von Linie und Kontur, hingegen das ›Weibliche‹ der Farbe symbolisch zugewiesen.

Der französische Kunsttheoretiker Charles Blanc (1813 – 1882) hat diese metaphorische Geschlechterzuschreibungen 1867 in seinem mehrfach aufgelegten Buch *Grammaire des Arts du Dessin* exemplarisch formuliert. Dort heißt es im fünften Kapitel über das Verhältnis zwischen Zeichnung („dessin“) und Farbe („couleur“): „Le dessin est le sexe masculin de l’art; la couleur en est le sexe féminin.“[478] Weiter schreibt der Autor, dass die Farbe in der Kunst die weibliche Rolle („le rôle feminin“) und die Rolle des Gefühls („le rôle du sentiment“) spiele sowie der Zeichnung unterlegen sei, so wie das Gefühl dem Verstand unterlegen sein müsse. Die Farbe füge der Kunst ihren Zauber, Ausdruck und ihre Anmut hinzu.[479] Blanc gibt der Zeichnung und dem damit verbunden ›männlichen‹ Prinzip den Vorrang, spricht von einer Überlegenheit („supériorité“) und Vorherrschaft („prépondérance“) der Zeichnung gegenüber der Farbe als dem ›weiblichen‹ Prinzip. Unter allen drei großen Künsten, die der Autor in seinem Buch behandelt – die Architektur, Skulptur und Malerei –, gebe es keine einzige, in welcher die Farbe notwendig wäre. Die Zeichnung sei dagegen in allen Künsten sehr wesentlich („essentiel“), weshalb Blanc auch von den „arts du dessin“ spricht. Blanc folgt hier nicht nur den Dogmen der französischen Poussinisten, sondern auch Kants ästhetischer Auffassung über das Schöne und das Erhabene in seiner *Kritik der Urteilskraft* von 1790, in welcher der Philosoph – noch ohne Geschlechtermarkierungen – die Zeichnung in allen bildenden Künsten, in der Bau- und Gartenkunst ebenfalls als das Wesentliche durch ihre Formbildung definierte und die Farbe verwarf, da sie nur dem Umriss, den Kontur illuminiere und die Sinne reize.[480] Kant erklärte wie vor ihm Winkelmann den Kontur zum normativen Ideal des schönen Geschmacks.

---

[477] Ebd., S. 24.

[478] Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture*, 4. Aufl., Paris 1881, S. 21.

[479] „[…] mais elle joue dans l’art le rôle féminin, le rôle du sentiment; soumise au dessin comme le sentiment doit être soumis à la raison, elle y ajoute du charme, de l’expression et de la grâce.“ (Ebd., S. 23).

[480] „In der Malerei, Bildhauerkunst, ja allen bildenden Künsten, in der Baukunst, Gartenkunst, sofern sie schöne Künste sind, ist die Zeichnung das Wesentliche, in welcher nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloß, was durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht. Die Farben, welche den Abriß illuminieren, gehören zum Reiz; den Gegenstand an sich können sie zwar für die Empfindung belebt, aber nicht anschauungswürdig und schön machen: vielmehr werden sie durch das, was die schöne Form erfordert, mehrenteils gar sehr eingeschränkt, und selbst da, wo der Reiz zugelassen wird, durch die erstere allein veredelt. […] Selbst was man Zieraten (parerga) nennt, d.i. dasjenige, was nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandstück innerlich, sondern nur äußerlich als Zutat gehört und das Wohlgefallen des Geschmacks vergrößert, tut dieses doch auch nur durch seine

Die Zeichnung, so schreibt Blanc in seiner *Grammaire*, sei in der Architektur das zeugende Prinzip („le principe générateur"), das Wesentliche („l'essence").[481] In der Bildhauerei sei die Farbe sogar der Skulptur dermaßen fremd, dass es bereits gefährlich wäre die Farbe auch nur als Nebensache dieser Kunstform anzusehen. Anders verhält es sich in der Malerei. Hier sei die Farbe zwar unabdingbar, aber lediglich zweitrangig, da, wie Blanc schreibt, die Vereinigung von Zeichnung und Farbe notwendig sei, um ein Gemälde zu zeugen („engendrer"), so wie auch die Vereinigung von Mann und Frau notwendig für die Fortpflanzung der Menschheit ist.[482] Blanc folgt mit diesen geschlechterspezifischen Zuweisungen wiederum einem tradierten Deutungsmuster androzentrischer Kunstdiskurse im 18./19. Jahrhundert, dass sich das originär Schöpferische, kreativ Zeugende ausschließlich mit der Vorstellung des ›Männlichen‹ verband, während das ›Weibliche‹ lediglich als Muse bzw. Quelle künstlerischer Inspiration diente, um durch die Vereinigung beider Prinzipien genial schöpferisch zeugen zu können.

Trotz einer Notwendigkeit des Kolorits, so schreibt Blanc weiter, müsse die Zeichnung ihre Vorherrschaft über die Farbe bewahren, anderenfalls würde die Malerei – in wortwörtlicher Übersetzung – „ihrem Verderben entgegen gehen; sie wird durch die Farbe verlieren wie die Menschheit durch Eva verlor".[483] Aus dieser Analogie zwischen einer an der historischen Geschlechterordnung des 19. Jahrhunderts orientierten Geschlechterhierarchie, die das ›Weibliche‹ stets unter die Vorherrschaft des ›Männlichen‹ stellte, sowie der entsprechenden geschlechterspezifischen Codierung der Zeichnung-Farbe-Dichotomie zieht Blanc die Schlussfolgerung, dass die Überlegenheit der Zeichnung über die Farbe ein naturgegebenes Gesetzt sei.[484] Bezeichnenderweise zieht Blanc zur Untermauerung seiner Definition eine Parallele von der bildenden Kunst zur Musik. Denn wie in der Malerei das Verhältnis zwischen Zeichnung und Farbe beschaffen ist, so der Autor, verhalte sich in der Musik dasjenige zwischen Melodie und Harmonie, wobei die Melodie gleichsam die Erfindung

---

Form: wie Einfassungen der Gemälde, oder Gewänder an Statuen, oder Säulengänge um Prachtgebäude. Besteht aber der Zierat nicht selbst in der schönen Form, ist er, wie der goldene Rahmen, bloß um durch seinen Reiz das Gemälde dem Beifall zu empfehlen angebracht: so heißt er alsdann Schmuck, und tut der echten Schönheit Abbruch" (vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), in: ders., *Werke in zwölf Bänden*, Bd. 10, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1977, S. 73–455, hier S. 141–142.

[481] Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, S. 21.

[482] „L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité." (Ebd., S. 22).

[483] „[…] mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Eve." (Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, S. 22.).

(„l'invention") des Komponisten sei, während die Harmonie nichts weiter als die Färbung („coloration") der Motive der Melodie sei. Wie es einerseits Maler gäbe, die in Farben komponieren, würden auch Musiker in Harmonien (also Farben) denken. Allerdings würden diese Künstler das Gewand der Idee mit der Idee an sich verwechseln.[485] Blancs Parallelisierung der beiden Dichotomien Zeichnung/Farbe und Melodie/Harmonie antizipiert an dieser Stelle ein geschlechterspezifisches Zuschreibungskonstrukt, wie es später im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts im deutschen Musikdiskurs in der Auseinandersetzung um die musikalische Moderne sowie um das ›Deutsche‹ in der Musik produziert wird. Seine Definition aus dem Jahre 1867 deutet bereits die Vorstellung an: von der Melodie als das ›männlich‹ imaginierte, herrschende Prinzip der Linearität und Kontur, als aktives, schöpferisch zeugendes und gestaltendes Ur-Element der Musik sowie als originärer musikalischer Einfall, Idee. Auf der anderen Seite ist der Melodie die Harmonie untergeordnet, als ›weiblich‹ konnotiertes Prinzip der (Klang-)Farbe oder Färbung der Musik, als ihr passives, lediglich der Melodie dienendes, rein akzidentielles und die Sinne reizendes Element.

5.4.2 Melodie versus Klangfarbe: Geschlechterspezifische Diskursivierungen

Der deutsche Kunsthistoriker Karl Scheffler wies in seiner kulturkritischen Schrift über die Phänomenologie der Melodie aus dem Jahre 1919 der Melodie/Linearität die ›männlich‹ assoziierten Geschlechtercharakteristiken zu, der Harmonie/Klangfarbe die tradierten ›weiblichen‹ Eigenschaften. Denn die Melodie sei nicht nur das Wesentliche, Bleibende, endgültig Gestaltete und Grundlegende in der Musik, sondern sie trete handelnd auf: „Sie ist ganz und gar aktiv und bejahend, wogegen die Klangfiguren der Empfindungen durchweg den Charakter des Passiven haben. Die aneinander gereihten, ineinander verwachsenen Empfindungsmotive der Musik liegen wie in der Fläche da; die Melodien aber haben Plastik. […] Sie sind für sich fertig da, wogegen die Tonfolgen der Empfindungen gar sehr

---

[484] „La supériorité du dessin sur la couleur est écrite dans les lois mômes de la nature" (Ebd., S. 22).

[485] „Sous ce rapport, il est juste de dire que le dessin et la couleur sont, en peinture, ce que la mélodie et l'harmonie sont en musique, la première étant plutôt l'invention du musicien, la seconde n'étant d'ordinaire que la coloration de ses motifs. Cependant, il est des peintres célèbres qui ont la faculté de composer en couleur, pour ainsi dire, comme il est des musiciens qui pensent en harmonie. Pour eux, le vêtement de l'idée se confond avec l'idée même." (Ebd., S. 23).

der Harmonisierung, der Klangfarben vieler Instrumente, also der Hilfsmittel und der Reize bedürfen.“[486] Über dieses Konstrukt wurde die moderne Musik seit der Jahrhundertwende mit einer ›weiblich‹ assoziierten Metaphorik feminisiert. Über die moderne Musik heißt es bei Scheffler, dass an Stelle der Melodie die Klangfarbe getreten sei, was eine Betonung des Sentimentalischen bedeute. So stürmisch sich die moderne Musik auch gebärde, schreibt Scheffler, „so wenig hat sie die große Aktivität; sie schildert ihrem innersten Wesen nach etwas Zuständliches, sie ist passiv, nicht handelnd; sie malt die leidende, die das Leben erduldende, nicht die überwindende und herrschende Seelenkraft“.[487]

Andererseits wird das geschlechterspezifische Deutungsmuster teilweise auch unterlaufen, da dem ›männlichen‹ linearen Prinzip der Melodie gerade nicht wie bei Charles Blanc das Rationale, Verstandesmäßige, sondern der emotionale Gefühlsausdruck zugeschrieben wird. Gleich zu Beginn seines Buchs heißt es, dass die Melodien „Verkörperungen von Gefühlen und Empfindungen sind“[488] – Geschlechtercharakteristiken, die sich symbolisch traditionell mit dem ›Weiblichen‹ sowie mit dem Prinzip der Farbe verbanden. An anderer Stelle stellt Scheffler, entgegen Blancs hierarchischen Verständnis, sogar das Gefühl über die Vernunft und den Verstand, um in seiner Konstruktion wiederum der Melodie die Vorherrschaft gegenüber der Klangfarbe einzuräumen.[489] Das Prinzip der Linearität wird dahingehend umgedeutet, dass sich jedes Gefühl, jeder Gemütszustand in der Melodie plastisch ausdrücken lässt. Scheffler spricht von der „inneren Plastik […], wenn ein Gefühl in Melodie verwandelt werden soll“.[490]

Wie sehr im deutschen Musikdiskurs der zwanziger Jahre das Verhältnis zwischen Melodie und Harmonie sowie jene damit verbundene Linie-Farbe-Dichotomie über hierarchische Geschlechterzuschreibungen bedeutungsstiftend imaginiert wurde, lässt sich an einem Aufsatz von Alfred Heuß über das Tonkünstlerfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins für die Leipziger *Zeitschrift für Musik* aus dem Jahre 1923 ablesen. In gewisser Weise knüpft der Autor an Schefflers Interpretation an, denn er erklärt die Melodie ebenfalls zum herrschenden „Urelement in der Tonkunst“, so wie überhaupt die gesamte abendländische

---

[486] Scheffler, *Die Melodie*, S. 14.
[487] Ebd., S. 66.
[488] Ebd., S. 3.
[489] „Gefühl und Empfindung verhalten sich ungefähr zueinander wie Vernunft und Verstand. Gefühl ist das Höhere, weil es das Resultat vieler Empfindungen ist.“ (Ebd., S. 11).
[490] Ebd., S. 12.

Musikgeschichte nichts weiter als eine Geschichte der Melodie sei.[491] Heuß, der sich wie Pfitzner und viele andere konservative Autoren in seiner Position des Hauptschriftleiters der *ZfM*, dem *Kampfblatt für deutsche Musik und Musikpflege*, als Retter der deutschen Musik sah, legte eine Begründung vor, warum mit den Tendenzen der modernen Musik eine Liquidierung der deutschen musikalischen Tradition einherging. Hier überlagern sich die nationalen identitätsstiftenden Selbstbilder von Melodie und Kontrapunkt als Wesenselement des ›Deutschen‹ in der Musik mit Imaginationen besonderer ›Männlichkeit‹, Virilität und Maskulinität. Wird nämlich das lineare Prinzip der Melodie explizit ›männlich‹ und ›deutsch‹ konnotiert, markieren Weiblichkeitszuschreibungen an die Harmonie andererseits eine Feminisierung der Klangfarbe, wiederum von Heuß als eine diffamierende Effeminierungsstrategie, da die Harmonie nicht nur ›weiblich‹ gedacht, sondern auch mit weiteren Pathologisierungen marginalisiert wird.

In Heuß' Denken war die Musik von vornherein ›männlich‹ konnotiert. Für den Autor war die Tonkunst sowohl die „deutscheste aller Künste" als die „denkbar männlichste Kunst" wie er an anderer Stelle 1924 in einem Leitartikel der *ZfM* über „Wagners Stellung der Musik in seinem Musikdrama" schreibt.[492] Hier wird Wagners Musik ›weiblich‹ gedeutet, da ihr, so argumentiert Heuß, die Tiefe des „intelligiblen Charakters" im Sinne der Kantschen transzendentalen Erkenntnistheorie fehle, welcher die Gefühlsorgiastik bändige und apollinisch-zähmend wirke. Beispielhaft stehe hierfür Ludwig van Beethoven, im Gegensatz zu Wagner „bei aller Dämonie, gerade im Charakter und durch den Charakter gebändigter, männlicher".[493] Vom Standpunkt der Intelligibilität aus betrachtet, habe Wagner durch seine Musik die Welt mehr mit dem weiblichen als mit männlichen Gefühl betrachtet:

> Aber ich kann nur sagen, dass Musik, ganz im Gegensatz zu der Ansicht Wagners, in ihren innersten Äußerungen die denkbar männlichste Kunst im Sinne höchster, transzendentaler Philosophie ist, wie es denn ebensowenig jemals eine große Philosophin als eine große Komponistin gegeben hat noch geben wird. Auch mit Bubiköpfen nicht! Es muss auch wohl das stark in Wagner vertretene Weibliche gewesen sein, das ihn bei seiner sonstigen ungeheuren Intelligenz und einer genialsten Intuition, zum weiblich Gefühlsmäßigen hin- und vom männlich Intelligibeln weggedrängt hat.[494]

---

[491] Alfred Heuß, „Das 53. Tonkünstlerfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins in Kassel vom 8. bis 13. Juni", in: *Zeitschrift für Musik* 90 (1923) Nr. 13/14, S. 277–282, hier S. 278.

[492] Alfred Heuß, „Wagners Stellung zur Musik in seinem Musikdrama", in: *Zeitschrift für Musik* 91 (1924) H. 5, S. 225–230, hier S. 229.

[493] Ebd.

War für Heuß die Musik grundlegend ›männlich‹ konnotiert, schreibt er in seinem Aufsatz über das Tonkünstlerfest des ADMV 1923 wiederum den beiden musikalischen Strukturebenen Melodie und Harmonie entsprechende symbolisch-hierarchische Geschlechterrollen zu. Der Autor skizziert die Geschichte der abendländischen Musik im Sinne einer Geschichte der Melodie, von den Ursprüngen der Polyphonie bis in die Gegenwart. Dabei lautet seine These, dass die einstige Vorherrschaft der Melodie, dem ›männlichen‹ Urelement der Tonkunst in der neuen zeitgenössischen Musik durch die ›weibliche‹ Harmonie abgelöst worden sei und dadurch die (immer schon ›männlich‹ gedachte) Tonkunst als solche in der Moderne zerstört oder vernichtet würde. Heuß spricht von dem ursprünglich aus der Homophonie herausgebildeten „herrisch-männliche[n] kontrapunktische[n] Prinzip" der abendländischen Musik, auf dessen Boden erst das Prinzip der Harmonik entstehen konnte,[495] „das zunächst seine Bestimmung in nichts anderem erblickte, als der Melodie in weiblicher Anpassungsfähigkeit zu dienen, um sie zugleich unsagbar zu verschönen".[496] Dem Linearen weist Heuß über ›männlich‹ assoziierte Metaphern den virilen, maskulinen Charakter zu, so wie „Bachs linearer Kontrapunkt eine fast beispiellos kräftige Melodik zur selbstverständlichen Grundlage hatte" oder einen „rhythmischen Nerv".[497] Dagegen wird das ›weibliche‹ Prinzip der Harmonik, vor allem in Bezug auf ihre Vorherrschaft in der modernen Musik, zugleich mit dem Pathologischen verbunden: Heuß bezeichnet sie als „zersetzend", „entartend", „unfruchtbar", als „muskellose Harmonie, die als Herrscherin nur entnerven konnte".[498] Im Kampf zwischen Melodie und Harmonie um die Vorherrschaft, habe letztlich letztere die Hegemonie übernommen, weshalb die Musik der Moderne durch das ›weibliche‹ Element der Harmonie gleichsam feminisiert und in ihrem ›männlichen‹ Urelement, der Melodik zerstört worden sei:

> Die einst der Melodik dienende Harmonie wurde nämlich selbstherrlich, machte, immer mehr entartend, ein modern weibisches Emanzipationsbestreben geltend, dadurch

---

[494] Ebd.

[495] In gewisser Weise artikuliert sich hier in Heuß' genealogischem Konstrukt das Deutungsmuster der christlich-theologischen Schöpfungsidee, dass nach Auslegung der alttestamentarischen Überlieferung in 1. Moses 2–3 erst das weibliche Wesen (Eva) aus dem männlichen Wesen (Adam) erschaffen worden sei und das Weibliche durch die damit verbundene gottgewollte Geschlechterhierarchie dem Männlichen untergeordnet sei. Diese Idee erscheint bei Heuß auf das Verhältnis sin zwischen Melodie und Harmonik sinnstiftend projiziert.

[496] Heuß, „Das 53. Tonkünstlerfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins", S. 277.

[497] Ebd., S. 278.

[498] Ebd., S. 277–278.

> nicht nur sich selbst schadend und sich nivellierend, sondern auch die Melodie zersetzend. […] Ihr Sieg über die Melodie war teuer erkauft. Denn indem sie diese zur Verkümmerung zwang, bis zu lediglich embryonalen Floskeln herabwürdigte, verlor sie selbst an aller Kraft, Würde und Schönheit, und zugleich musste sie es dulden, dass diese Floskeln sich von ihr ganz lossagten, ein Eigenleben zu führen versuchten, darin bestehend, dass sie alle harmonische Immanenz verleugneten, um desto ungehinderter ihr niedriges Infusoriendasein führen zu können. […] Die Harmonie war ein altes Hutzelweibchen geworden, über dessen einstige Urnatur, die Tonalität, man atonal grinste und seine Witze riss.[499]

Was sich in Heuß' Metapher eines „modernen weibischen Emanzipationsbestrebens" der Harmonie – die sich „nivellierend" und „zersetzend" über die Melodie ermächtige –, artikuliert, war nicht nur eine diskursive Exklusionsstrategie, über entsprechende symbolische Geschlechterzuschreibungen die gesamte neue Musik als eine – durch die vermeintliche Vorherrschaft der ›weiblichen‹ Harmonik – effeminierte Tonkunst gegen das ›männlich‹ und zugleich ›deutsch‹ konnotierte lineare Prinzip der Melodie und Kontrapunktik abzugrenzen. Es ist, mit Hannelore Bublitz gesprochen, die „semantische Struktur des diskursiven Ereignisses ‚Kulturkrise'",[500] nämlich jener europäischen Kulturkrise der Moderne als eine Krise des männlichen Subjekts oder der männlichen Identität um 1900 mit ihrer virulenten Angst vor der ›Feminisierung der Kultur‹, die im deutschen Musikdiskurs bei Alfred Heuß als männliches Phantasma einer ›Feminisierung der Musik‹ zur Sprache kommt.

Alfred Heuß' geschlechterspezifisches Deutungsmuster der Farbe-Linie-Dichotomie in der Musik war Teil einer Kulturkrise zu Beginn des 20. Jahrhunderts[501] und zugleich Ausdruck einer fundamentalen Krisenerfahrung der männlichen Identität[502] bzw. einer bedrohlich empfundenen ›Feminisierung‹ der stets ›männlich‹ imaginierten abendländischen Musik. Für sein musikbezogenes Konstrukt leitete Heuß nicht weniger aus der – im medizinisch-anthropologischen Wissenschaftsdiskurs biologistisch begründeten – weiblichen Konstitution deren psychophysiologische Inferiorität ab und projizierte die naturgegebene Geschlechtercharakteristik ihrer anatomischen Schwäche sowie geistig-moralischen Unterle-

---

[499] Ebd.

[500] Hannelore Bublitz, „Diskursanalyse als Gesellschafts-‚Theorie'. »Diagnostik« historischer Praktiken am Beispiel der ‚Kulturkrisen'-Semantik und der Geschlechterordnung um die Jahrhundertwende", in: *Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults*, hrsg. von Hannelore Bublitz et al., Frankfurt am Main, S. 22–48, hier S. 37.

[501] Vgl., Jacques Le Rider, *Das End der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*, aus dem Französischen übersetzt von Robert Fleck, Wien 1990.

[502] Vgl., Vgl. Hannelore Bublitz, „Zur Konstitution von ›Kultur‹ und Geschlecht um 1900", in: *Der Gesellschaftskörper. Zur Neuordnung von Kultur und Geschlecht um 1900*, hrsg. von Hannelore Bublitz, Christine Hanke und Andrea Seier, Frankfurt am Main 2000, S. 19–96

genheit gegenüber dem ›Männlichen‹ in der metaphorischen Diskursfigur der „muskellosen Harmonik“[503] auf die Musik. Die Ontologie der Geschlechterdifferenz dient hier als diskursives Ordnungsmuster eines musikhermeneutischen interpretativen Modells, welches das klangfarbige, ›weiblich-schwächlich‹ imaginierte Prinzip der Harmonik dem linearen, ›männlich-kraftvoll‹ gedachten Prinzip der Melodik essentialistisch unterordnet.

Die Harmonik wird dabei in doppelter Hinsicht geschlechterspezifisch diskursiviert, sowohl über ihre Zuweisung an das ›Weibliche‹ als auch über die ihr eingeschriebenen Pathologien, Pervertierungen oder Sexualisierungen. Denn wie das ›Weibliche‹ im Krisendiskurs der Moderne mit einer ›Entartung‹ der Menschheit (der ›Männlichkeit‹) assoziiert wird, so wirkt in Heuß' Konstrukt die ›weiblich‹ imaginierte „muskellose Harmonik“ zersetzend, ›entartend‹, nivellierend auf das ›männlich‹ linear Prinzip der Melodie. Dieses „herrisch-männliche“ Prinzip war für den Autor in der Geschichte der abendländischen Musik als „Urelement der Tonkunst“[504] mit einer unumstößlichen Superiorität verbunden, so wie Heuß die Tonkunst an sich als die ›männlichste‹, höchste heroischste Kunst geschlechterspezifisch definierte. Das Phantasma der ›Feminisierung der Kultur‹ in der Moderne erscheint hier als eine ›Verweiblichung‹ der ›männlich‹ konnotierten Musik, ausgelöst durch eine, seit der Mitte des 19. Jahrhunderts harmoniegeschichtlich determinierte „Emanzipation der Klangfarbe“ oder der „Tendenz zu musikalischer Koloristik“,[505] welche die vertikale Ebene der Harmonik und damit den polychromen Farbwert der Musik in den Vordergrund rückte.

Gleichzeitig war diesem Deutungsmuster eine national-kulturelle Semantik eingeschrieben, denn neben der geschlechtsspezifischen Diskursivierung der musikalischen Linie-Farbe-/Melodie-Harmonie-Dichotomie verband sich das ›männliche‹ lineare Prinzip der Melodie als identitätsstiftendes Element mit dem ›deutschen, germanischen oder nordischen Wesen‹ in der Musik. Dagegen wurde die Klangfarbe deren Vorherrschaft nicht nur ›weiblich‹, sondern auch als dem ›Deutschen‹ in der Musik Fremdes, als das Andere gedeutet. In dieser metaphorischen Diskursfigur erscheint deshalb das ›Männliche‹ und ›Deutsche‹ bedroht durch die zersetzende, die Melodie nivellierende Vorherrschaft des ›weiblichen‹ Prinzips Klangfarbe/Harmonik. Symptomatisch wird dieser Prozess von Heuß an den Ten-

---

[503] Heuß, „Das 53. Tonkünstlerfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins“, S. 278.
[504] Ebd.
[505] Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (1980), in: ders., *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, Bd. 5, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2003, S. 11–392, hier S. 238.

denzen der neuen Musik seit der Jahrhundertwende beobachtet und kritisiert. Aus seiner Perspektive stellt die Betonung der Klangfarbe in der musikalischen Moderne eine Gefahr für die ›deutsche, männliche‹ Musik dar, degradiere sie diese doch zum „niedrigen Infusoriendasein“ oder zur „Infusorienmusik“[506]. Die ›Feminisierung‹ der Musik führt daher zu einer Krise der ›männlichen‹ und ›deutschen‹ Identität.

5.4.3 Weiblichkeitsimaginationen in der deutschen Impressionismus-Rezeption

Wie stark das Phantasma einer ›Feminisierung der Kultur‹ den deutschen musikalischen Diskurs in der Impressionismus-Rezeption nach der Jahrhundertwende beeinflusste, lässt sich an Adolf Weißmanns Buch *Die Musik der Weltkrise* von 1922 ablesen. Darin erfuhr der Kulturkrisendiskurs der Moderne seine musikhistoriographische Entsprechung, indem die Musik seit Richard Wagner als eine durch die Emanzipation der Klangfarbe in die Krise, ins Chaos geführte Kunst über nationsspezifische Geschlechterzuschreibungen gedeutet wird. Weißmann stellt die Zuweisung von Klangfarbe und Harmonik explizit an das ›Weibliche‹ sowie an das ›Französische‹, nämlich an den französischen Impressionismus in das Zentrum seiner Kulturkritik. Wie der Geschlechterkampf zwischen ›Männlichem‹ und ›Weiblichem‹ um die Jahrhundertwende löste in Weißmanns Interpretation der Kampf „zwischen Kraft und Schwäche“, der „Kampf zwischen der aufbauenden Kraft des Rhythmus und der verfeinernden, verweichlichenden Harmonik“ die (Welt-)Krise der Musik aus.[507] Es waren die Klangfarbenwerte dieser „verweichlichenden Harmonik“, welche in der Moderne die Musik, deren ›männliche‹ Kraft der rhythmischen Formgebung bedrohte. Auch bei Weißmann wird die Klangfarbe geschlechtsspezifisch diskursiviert, denn mit ihr

---

[506] Ebd., S. 278. Heuß benutzt hier gezielt eine pathologisierende Tiermetaphorik, denn bei den Infusorien handelt es sich in der älteren Tiersystematik des 19. Jahrhunderts um eine Bezeichnung für einzellige Kleinstlebewesen wie z. B. Pantoffeltierchen, Amöben oder Wimperntierchen, die im abgestandenen Wasser aus organisch-pflanzlichen Material entstehen und sich von Bakterien ernähren. Sie haben anatomisch keine Muskeln oder Nerven, sind nur durch eine dünne Membran begrenzt und stehen in der Systematik der Lebewesen auf der untersten Entwicklungsstufe. Arthur Schopenhauer schreibt in seinem Buch *Die Welt als Wille und Vorstellung*: „Überall wo Fäulnis entsteht, zeigen sich Schimmel, Pilze und, im Flüssigen, Infusorien.“ (vgl. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2, hrsg. von Wolfgang von Löhneysen, Frankfurt am Main 1993, S. 362). In Heuß metaphorischer Diskursfigur der „Infusorienmusik“ artikuliert sich das Unterentwickelte, Kraftlose, Krankhafte und damit wiederum das ›Weibliche‹.

[507] Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, Stuttgart und Berlin 1922, S. 3.

verbindet sich „eine Betonung des Weiblichen, dass die Logik der großen Linie zwar nicht kennt, aber in dem Ausmaß kleinerer Formen um so feingliedriger ist, um so intensiver wirkt“.[508] Neben dem linearen Prinzip der Melodie wird bei Weißmann ebenfalls der Rhythmus in der Musik über die Imaginationen viriler Kraft, Willensstärke und des intellektuellen Geistes ›männlich‹ und universelle ›menschlich‹ markiert,[509] während der Klangfarbe wiederum die, an der physiologisch-psychologischen Konstitution abgeleiteten, ›weiblich‹ assoziierten Geschlechtercharakteristiken wie etwa (Willens-)Schwäche, Empfindsamkeit, Sinnlichkeit, Nervosität oder Reizsamkeit zugewiesen werden. Sein einleitendes Kapitel übertitelt Weißmann auch mit der Doppelformel *„Kraft und Erregung“*:

> Ein neuzeitlicher Mensch sein heißt: kämpfen. Die Geschlossenheit der Menschennatur ist gestört. Gegen die Kraft stehen neue Kräfte auf. Erregungen sind auf der Lauer, die Gradlinigkeit des Menschen zu brechen. Musikalisch gesprochen; der Rhythmus als Ausdruck des Willens wird von den Nerven bedroht. Dies führt zu einer Erschütterung der Elemente der Musik. Dem wankenden Rhythmus folgt ein wankender Innenbau. Dem willensschwächeren, abgestufteren Menschen entspricht eine abgestuftere Kunst. Der Kampf zwischen Form und Inhalt verläuft fesselnd, ja tragisch. Denn er muss in einer vorläufigen Krise Enden. Kampf zwischen der aufbauenden Kraft des Rhythmus und der verfeinerten, verweichlichenden Harmonik: das ist das Schicksal der Musik […] Die Zeit, da auf weitem Umweg solches geschieht, ist eben jene, in der Sinnlichkeit und Intellektualismus sich stark befehden.[510]

Entgegen dem Gemüt und dem „Tiefgang der deutschen Musik“[511] trete die äußerliche Reizsamkeit der Klangfarbe bei den französischen Impressionisten besonders hervor. Die Verschmelzung von Klang und Farbe sowie die Steigerung der Farbigkeit im Klang seien „Kennzeichen des Französischen“.[512] Was der Autor, der in seinem ganzen Buch nur auf der Ebene einer diskursiven Metaphorik argumentiert, strukturell überhaupt unter der stärkeren Reizsamkeit der Klangfarbe verstand, wird nur an einer Stelle angedeutet: Weißmann verbindet damit das stärkere harmonische Spannungsempfinden durch Chromatik und Alteration, das heißt „in der Durchführung der Akkorde mit leiterfremden Tönen, in dem immer längeren Hinausschieben der Lösung von Dissonanzen sehen die Nerven einen im-

---

[508] Ebd., S. 16.

[509] In seinem späteren Buch *Die Musik der Sinne* (1925) wird die Zuweisung des Rhythmus an das ›Weibliche‹ noch expliziter. Hier spricht Weißmann von dem Rhythmus als „Urbild unbeirrbarer Männlichkeit“ und seiner „Athletenkraft“ (vgl. Adolf Weißmann, *Die Musik der Sinne*, Stuttgart 1925, S. 247).

[510] Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, S. 3.

[511] Ebd., S. 5.

[512] Ebd., S. 5.

mer stärkeren nicht mehr zu entbehrenden Reiz".[513] Der musikalische Impressionismus spiele mit solchen reizsamen Klangfarben ohne irgendwelchen seelischen Grund, verwerfe die Kunst des polyphonen linearen Satzprinzips. Er ersetze die Seele durch die Stimmung, verpöne die Melodie. Eine solche Homophonie, so Weißmann, „von starkem Farbenreiz, Zeugnis gesteigerter Reizsamkeit, bleibt ziellos".[514]

Damit wird die Klangfarbe explizit der französischen Musik zugewiesen und als deren Wesenselement gegen das ›deutsche Wesen‹ abgegrenzt. Als Begründung nennt Weißmann die französische Romantik in der Malerei, die eine höherer Empfindung für die Farbe und damit für die Klangfarbe in der Musik geschaffen habe. Weißmann spricht auch von dem „Kultus der Farbe", den der französische Komponist Hector Berlioz geschaffen habe.[515] Allerdings hatte für Weißmann keine andere Tonkunst die Prinzipien der ›weiblich‹ codierten Klangfarbigkeit so sehr verkörpert wie die Musik Claude Debussys. Auf der symbolhaften Ebene vergeschlechtlichter Deutungsmetaphern erscheinen hier die nationsspezifischen Geschlechterzuschreibungen in den Diskursfiguren der ›reizsamen impressionistischen Nervenkunst‹ und des ›effeminierten männlichen Komponisten‹ als eine diffamierende Feminisierung des nationalen Anderen:

> Aus dem, was Berlioz wollte, werden durch Claude Debussy die letzten Schlüsse gezogen. Geist, Nerven und Farbensinn waren bestimmt, die Musik in ihrem Kern zu verändern. […] Erschöpfte Sinnlichkeit schenkt überempfindlichen nerven Gehör. Sein stierhafter, fleischiger Körper konnte an sich Gefäß einer kraftvollen Physis sein. Aber man spürt in dem gebräunten und doch blutleeren Mann mit der überwölbten Stirn, dem tiefliegenden Auge, in diesem von Geist durchleuchteten, durchfurchten Mann ohne Männlichkeit die schwere Arbeit eines Musikliteraten, der aus der Erschöpfung Kraft zum Schaffen gesogen hat. Im Grunde ist er nicht aktiv. Aber er will die Problematik eines Beethoven spielen. Und man begreift, dass Debussy die Anstrengungen der Arbeit mit dem Verlust einer großen, angenehmen Menschlichkeit zahlen musste. Der peinliche Zustand seiner Nerven zwang ihn wie seine Kunst zu selbstsüchtiger Haltung.[516]

Bezeichnenderweise wird die Feminisierung der impressionistischen Musik zugleich auf das komponierende männliche Subjekt übertragen, welchem eine von der männlichen Norm abweichende Geschlechtsidentität diskursiv eingeschrieben wird. Der männliche Künstler wird auf diese Weise ›entmännlicht‹ oder ›feminisiert‹, zum ›zwitterhaften‹ Ge-

---

[513] Ebd., S. 54.
[514] Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, S. 57.
[515] Ebd., S. 18.

schlechtswesen erklärt. An anderer Stelle spricht Weißmann von der „sehnsüchtigen Weibmännlichkeit“ Frédéric Chopins. Wiederum sei aber „der dem französischen Süden entstammende Ravel […] kräftiger, männlicher als Debussy“, obwohl auch in ihm „ein angeborenes Gefühl für Klangfarbe und ein Trieb zu bereichernder Koloristik“[517] sei. Für Weißmann ist es diese effeminierte, französisch-impressionistische Kunst „der überempfindlichen Nerven und der seelischen Entkräftung“, ihre „erschöpfte Sinnlichkeit, ermüdete Kraft“,[518] die mit ihrer gesteigerten Polychromie die Musik in die Weltkrise, in den Verfall geführt habe. Denn wie die impressionistische Musik „aus einer durchbrochenen Menschlichkeit ihren Reichtum an sinnlich erregenden Farben schöpft, so wirkt sie doch wiederum auf diese Menschlichkeit zersetzend zurück“.[519] Da sich diese „Zersetzungserscheinungen“[520] auch in Deutschland vollzogen haben, bedeute dies zugleich eine Gefahr für die deutsche Musik. Auf der letzten Buchseite befindet sich der Hinweis auf den eigentlichen Spiritus Rektor für Weißmanns kulturpessimistisches Denksystem: „Der Geist Oswald Spenglers geht um.“[521] Sein Szenario vom Untergang des Abendlandes schlug sich auch in Weißmanns Interpretation einer durch Effeminierung im Untergang begriffenen abendländischen Tonkunst nieder.

Die Verschränkung von Geschlechts- und Nationalcharakter beeinflusste den musikalischen Diskurs in Deutschland, der sich den identitätsstiftenden Geschlechterzuschreibungen bediente, um das ›männliche‹ sowie ›deutsche‹ Selbst gegen das ›weibliche‹ nationale Andere in der Musik abzugrenzen und zugleich über den ihnen eingeschriebenen Bedeutungskontext ›männlicher‹ Superiorität bzw. ›weiblicher‹ Inferiorität die naturgegebene Hegemonie der deutschen Musik zu legitimieren. Im deutschen Musikschrifttum spiegeln sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts die geschlechterspezifischen fremdnationalen Phantasien der Deutschen in den metaphorischen Diskursfiguren der ›weiblich‹ imaginierten Klangfarbigkeit impressionistischer Musik sowie der ›effeminierten‹ französischen Komponisten wieder. Insbesondere galt die Musik Claude Debussys als *die* ideale Projektionsfläche für die nationalkulturelle Abgrenzung des ›Deutschen‹ in der Musik gegenüber der ›romanischen‹ oder ›welschen‹ Wesensart.

---

[516] Ebd., S. 158–159.
[517] Ebd., S. 180.
[518] Ebd., S. 174.
[519] Ebd., S. 56.
[520] Ebd., S. 157.

Schon der deutsche Begriff des ›Impressionismus‹, welcher – ausgehend von der erstmals durch den französischen Kunstkritiker Louis Leroy 1874 pejorativ geprägten Bezeichnung ›impressionistes‹ für die junge moderne Malergeneration um Monet, Cézanne, Degas, Renoir – in Deutschland Ende der 1880er Jahre als Stilbezeichnung in der Literaturwissenschaft auftauchte und nach 1900 auf die Musik Claude Debussys übertragen wurde,[522] implizierte von vornherein eine entsprechend marginalisierende ›weibliche‹ Semantik. Im kunsttheoretischen Diskurs verband sich mit der ›Impression‹ assoziativ der rein visuell-optische Eindruck oder Abdruck einer gesteigerten, die Linie verwischenden Farbgebung in der Wahrnehmung des Auges, was als reiner Sinneseindruck bzw. Reizung des Sehsinns gedeutet wurde. Der Kunsthistoriker Matthias Krüger weist in diesem Kontext darauf hin, dass „das Empfangen von Eindrücken als ein passiver Vorgang vorgestellt wurde", weshalb „die zeitgenössische Kunstkritik den Impressionismus – gemäß einem Rollenverständnis, das Männlichkeit mit Aktivität, Weiblichkeit mit Passivität assoziierte – gern als feminine Kunstrichtung interpretiert [hat]".[523] Der ›weiblich‹ konnotierte Impressionismusbegriff wurde im Musikdiskurs von den deutschen Autoren, vorwiegend ausgelöst durch den Eindruck der reinen musikalischen Klangfarbigkeit,[524] als ein mehr oder weniger abwertender sowie von der ›deutschen‹ Tradition abgrenzender musikalischer Stilbegriff mit den gleichfalls ›weiblich‹ assoziierten Vorstellungen der Passivität, Sinnlichkeit usw. verbunden.

---

[521] Ebd., S. 256.

[522] Vgl. zur Genese des Impressionismus als musikalischer Stilbegriff im Musikdiskurs bei Michael von Troschke, Art. „Impressionismus", in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Stuttgart 1972–2005, 19. Auslieferung (Herbst 1991), S. 1–11; Thomas Kabisch, Art. „Impressionismus", in: *MGG*^{2}, Sachteil, Bd. 4, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 1996, Sp. 526–535.

[523] Matthias Krüger, Art. „Impressionismus", in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. von Ulrich Pfisterer. Stuttgart 2003, S. 205–208, hier S. 206.

[524] Ernst Kurth hatte exemplarisch die Analogie zwischen dem Impressionismusbegriff in der Malerei und der Musik 1920 beschrieben: „Das Abgehen von klaren Linien führte zuerst in der Malerei zu einer Technik, welche aufs Kombinatorische von Farbeneffekten gerichtet war. Man schuf Darstellungen, in welchen ein bildhafter Eindruck sich nur bei Einstellung auf gewisse Distanz aus einer Unmenge von scheinbar regellosen Einzeltönungen und Farbenklecksen heraushob. Verliert man diese Einstellung aufs Gesamte, zu der die bunt versprengte Fülle sich eint, so erblickt man statt deutlicher Linien und klar dargestellter Teileinzelheiten nur verschwimmende Flecken, die für sich nichts und Sinnloses darstellen würden. […] Und dies ist es, was auch in der Musik der ausgeprägte Impressionismus sucht. Auch hier strebt er das Schwergewicht der Wirkungen in die dämmerig verfließenden Stimmungen zu legen, indem auf diese das Abgehen von festen Linien, das ist in der Musik vor allem von harmonischer und tonaler Klarheit, ferner aber auch von formaler Geschlossenheit, unmittelbar hinzielt. […] In der impressionistischen Musik liegt die Analogie zur Malerei in der Kombination von Klang-farben zu einem stimmungshaften, oft vom Klang zu Geräusch hinüberspielenden Gesamt-kolorit, wobei die einzelnen Elemente nicht mehr nach tonalem Sinn zu fassen sind. Wie dort die Objekte nur aus dem Ineinander einzelner Farbentönungen angedeutet sind, so ersteht der musikalische Satz in den Reflexen verschwimmender Klanggebilde." (vgl. Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ‚Tristan'*, Bern 1920, S. 356–359).

„Höchste Passivität: das kann auch Ausgangspunkt für eine Betrachtung der impressionistischen Musik gemacht werden“,[525] schreibt Hans Mersmann 1927 in seinem Buch *Die moderne Musik seit der Romantik*. Der Autor spricht von der „ungeheuren Passivität dieser Weltanschauung“, welche nicht die Haltung einer Generation von Komponisten sei, sondern die eines einzelnen, nämlich Claude Debussys.[526] Diese Passivität führt Mersmann auf das Fehlen der aktiven melodischen Linie bei gleichzeitiger Überbetonung der reinen Klangfarbe durch eine nicht mehr funktional gebundene Harmonik zurück: „In diesem Sinne ist auch Debussys Harmonik passiv. Die Bindungen der Funktionen löst sich immer mehr auf, die Kraft entgleitet aus ihnen. Dafür werden ihre Farbwerte immer mehr intensiviert.“[527] Der Musikwissenschaftler Bruno Weigl spricht in seiner *Harmonielehre* aus dem Jahr 1925 von der „schalen, weichen, und charakterlosen Harmonik“[528] des musikalischen Impressionismus.

Diese Zuschreibungen verdeutlichen die effeminierende geschlechterspezifische Diskursivierung des musikalischen, französischen Impressionismus durch die deutsche Musikgeschichtsschreibung des frühen 20. Jahrhunderts. Andere deutsche Autoren verbanden mit dem Impressionismus in ihren Deutungen noch stärker die Sexualisierungen und Pathologisierungen. Den konservativen Musikschriftstellern, wie etwa Walter Niemann ging es darum, das ›deutsche Wesen‹ mit seiner „vergeistigten und verinnerlichten musikalischen Seelen- und Herzenskunst“ gegen die „veräußerlichte und artistische ‚moderne‘ Nerven, Klang- und Stimmungskunst“[529] des Impressionismus abzugrenzen. Gleichzeitig wurde die Drohkulisse ihres zersetzenden Einflusses auf Deutschland und auf die gesamte abendländische Musik konstruiert, worin sich wiederum jene moderne Kulturkrise der ›männlich-deutschen‹ Identität sowie ihre Angst vor der ›Feminisierung‹ auf dem Gebiet der Musik artikuliert.

Bezeichnenderweise hatte ausgerechnet Niemann, der in seinen eigenen Kompositionen selbst ausgewiesen ›impressionistisch‹ komponierte, gegen „Debussys mimosenhaft ver-

---

[525] Hans Mersmann, *Die moderne Musik der Romantik* (= Handbuch der Musikwissenschaft 6), Wildpark-Potsdam 1927, S. 101.

[526] Ebd., S. 100.

[527] Ebd., S. 103.

[528] Bruno Weigl, *Die Lehre von der Harmonik der diatonischen, der ganztonigen und der chromatischen Tonreihe*, Bd. 1, Mainz 1925, S. 212.

[529] Walter Niemann, *Die Musik der Gegenwart und der letzten Vergangenheit bis zu den Romantikern, Klassizisten und Neudeutschen* [urspr. unter dem Titel *Die Musik seit Richard Wagner*], 5. - 8., reich verm. und sorgf. durchges. Aufl., Berlin 1918, S. 172.

feinerte Nerven- und Phantasiekunst“[530] in seinem mehrfach aufgelegten Buch *Die Musik seit Richard Wagner* (1913) polemisiert. Über die traditionelle Verschränkung von Geschlechts- und Nationalcharakter weist der Autor dem musikalischen Impressionismus die stereotypisierenden, diffamierenden ›weiblich‹ konnotierten Eigenschaften zu. So seien die germanischen Stämme, wie Niemann schreibt, mehr „robust und nüchtern, denn als zart und dichterisch veranlagt“ wie die Franzosen.[531] Bei den Impressionisten handle es sich um „kraftlose und weltflüchtige Stimmungsmenschen“,[532] bei ihrer Musik um einen „weichgestimmten, blass und zart getönten“ Farbenrausch,[533] lediglich subtil, äußerlich, die Nerven reizend, exotisch und mit einer Süße und Feinheit, weshalb die „innerliche deutsche Natur“ oder die „Natur unserer nordischen deutschen Heimat“ mit ihrer besonders ausgeprägten, ›männlichen‹ Kraft der fest umrissenen melodischen Linie dieser scharfen Aneinandersetzung der form- wie konturlosen Flächen und Farben – „wie der im wesentlichen doch aus dem glühenden Farbenmeer des südlichen Frankreich geborene Impressionismus sie fordert“ – keinesfalls entgegenkomme.[534]

Da die impressionistische Musik in Niemanns Deutungskonstrukt nur noch die äußeren Sinne, die Nerven reize und innerlich seelenlos sei, wird sie nicht nur entsprechend ›feminisiert‹, sondern auch als Verfallserscheinung, als ein zersetzender Krankheitserreger pathologisiert. Die ›weiblich‹ imaginierte Klangfarbigkeit des Impressionismus stand hier als ›Entartung‹ der Musik. Aus der Psyche, so schreibt Niemann, „wird die Physis, aus der physischen Wirkung die physiologische und pathologische. Eine pathologische – denn die zartesten Sinneseindrücke reagierenden Sinne und Nerven der musikalischen Impressionisten sind nur noch pathologische zu erklären“.[535] Niemann spricht sogar dezidiert von „Entartung“,[536] von einer „musikalischen Verfallserscheinung“,[537] von den „zum Pathologischen krankhaft verfeinerten Nerven-, Sinnes- und Klangreizen“ oder von der „gefährlichen Unsinnlichkeit und Körperlosigkeit“[538] der impressionistischen Musik. Eine solche ›weiblich-krankhafte‹ Wesensart erscheint als potenzielle Gefahr für die deutsche

[530] Ebd., S. 233.
[531] Ebd., S. 241.
[532] Ebd., S. 257.
[533] Ebd., S. 248.
[534] Ebd., S. 247 und 256.
[535] Ebd., S. 234.
[536] Ebd.
[537] Ebd., S. 247
[538] Ebd., S. 257.

Kunst.[539] An anderer Stelle hatte Niemann 1921 in der Leipziger *Zeitschrift für Musik* auf den falschen musikalischen Fortschritt des Impressionismus verwiesen, „der sich zu einer ungeheuren großen Gefahr für die Zukunft der deutschen Musik ausgewachsen hat, und […] imstande ist, ihre frühere Weltgeltung vollends zu zertrümmern“.[540]

5.4.4 Schreker als effeminierter impressionistischer Klangfarbenkünstler

Das höchst komplexe Bedeutungskonstrukt, welches der deutsche musikalische Diskurs seit der Jahrhundertwende im Zuge der Impressionsmus-Rezeption aus geschlechterspezifischen Zuweisungen und Grenzziehung zwischen dem ›weiblich-welschen‹ und dem ›männlich-deutschen‹ Wesen hervorgebracht hatte, lieferte der Schreker-Rezeption ein Symbolsystem soziokultureller Sinnzusammenhänge, in dessen Horizont Schrekers polychromer kompositorischer Stil an den musikalischen Impressionismus der Franzosen verwiesen werden konnte.

Christopher Hailey hat drauf hingewiesen, dass die Kritik an Schrekers klangfarbiger Musik seit dem *Fernen Klang* 1912 im Zeichen der deutschen Impressionismus-Rezeption erfolgte und beruft sich ebenfalls auf Schriften konservativer deutscher Autoren wie Rudolf Louis' *Die deutsche Musik der Gegenwart* von 1909 oder Walter Niemanns Buch *Die Musik seit Richard Wagner* von 1913. Ein wesentlicher Aspekt für ihre Ablehnung des musikalischen Impressionismus war die Vorstellung einer reinen Sinnenkunst, die nur die Nerven reizen würde und – im Unterschied zum ›deutschen Wesen‹ in der Musik – keine Seele, kein Gefühl und keine vom Herzen kommende Innerlichkeit hätte. Hailey schreibt:

---

[539] Was eine Vorherrschaft des musikalischen Impressionismus bedeuten würde, hatte Niemann mit folgenden Szenarios beschrieben: „Ränge sich aber der in Frankreich bereits erreichte Gipfel der musikalischen Moderne, der Impressionismus zum ausschließlichen musikalischen Ausdrucksstil unserer Zeit auch in Deutschland durch, dann hätte der Mangel an Herz und Gemüt unsrer jüngeren und jüngsten, mehr und mehr wie das ganze öffentliche Leben amerikanisierenden, merkantilisierenden und industrialisierenden Generation mit ihrer Freude an Nervenaufpeitschung, Sensation und gleißendem äußeren Schein, dann hätte die moderne übertriebene Wertung des Gelds, des Ruhms, des materiellen Erfolgs, der Persönlichkeit, die seit Wagner in der Kunst immer ausschließlicher befolgte menschliche und künstlerische Lehre des unbedingten Egoismus der schrankenlosen Sinnlichkeit, hätte der Mangel an großen geistigen Ideen auch in der Musik die ihr am meisten entsprechende Form des künstlerischen Ausdrucks gefunden.“ (Niemann, *Die Musik der Gegenwart*, S. 210).

[540] Walter Niemann, „Vom wahren und vom falschen musikalischen Fortschritt“, in: *Zeitschrift für Musik* 88 (1921) Nr. 7, S. 181–182, hier S. 181.

„At the heart of this antipathy was a deep-seated distrust of the sensual, hedonistic roots of the style so at odds with Germany's own more austere and cerebral musical traditions."[541] Dabei richtete sich die deutsche Kritik am musikalischen Impressionismus, strukturell gesehen, auf dessen Betonung der harmonischen Klangfarbigkeit sowie die damit verbundene Auflösung der linearen Kontur, der melodisch Linie, was in Deutschland als radikaler Traditionsbruch empfunden wurde. Denn, so schreibt Hailey, „the implications of a compositional style thought to be based solely on color, free from all temporal und linear constraints, are indeed radical – far more radical in their way then the so-called emancipation of dissonance with would become a post-war preoccupation – and it is understandable that German conservatives and even moderates reacted with horror at a style so euphonious, so nerve-tingling, and yet so ‚decadent' and alien to traditional values".[542]

Allerdings geht Hailey nicht auf die damit verbundenen nationsspezifischen Geschlechterzuschreibungen der deutschen Schreker-Kritik für die Stiftung nationaler Identität in der Musik ein, welche Schreker auf einer metaphorischen, symbolischen Ebene gegen das spezifisch ›deutsche Wesen‹ abgrenzten. Der Musikwissen-schaftler Frank Harders-Wuthenow hat mehrfach darauf hingewiesen, dass es in der Kritik darum ging, „Schrekers Musik als Dekadenz-Symptom zu brandmarken, an Schreker ein Exempel zu statuieren gegen den zersetzenden Einfluss französischer Kultur, der als Effemminierung [sic!] der ‚männlichen' deutschen verstanden wurde".[543] Als Hauptübel, so schreibt Harders-Wuthenow an anderer Stelle, „galt […] der schädliche Einfluss der französischen Denkungsart", weshalb die Rezeptionsklischees in den Kritiken wie etwa jener Mangel an melodischer Gestaltung „auch auf männliche Insuffizienz zurückgeführt" werden.[544]

Aus einer gendersensiblen, poststrukturalistischen Perspektive auf die deutsche Schreker-Rezeption zwischen 1912 und 1934 erscheinen die vielfältigen Deutungen seiner polychromen Klangsprache im hohen Maße in der Tat geschlechterspezifisch diskursiviert, indem ihr die ›weiblich‹ assoziierten und mit dem französischen Impressionismus verbundenen Attribuierungen zugeschrieben wurden. Wie Debussys Musik wurde sowohl Schrekers

---

[541] Hailey, *Franz Schreker*, S. 41.
[542] Ebd., S. 42.
[543] Frank Harders-Wuthenow, „Franz Schreker", in: Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten, hrsg. von Udo Bermbach, Stuttgart 2000, S. 445–475, hier S. 473.
[544] Frank Harders-Wuthenow, „Franz Schreker. Die Berliner Jahre", in: *‚Wohin geht der Flug? Zur Jugend'. Franz Schreker und seine Schüler in Berlin* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 54), hrsg. von Markus Böggemann und Dietmar Schenk, Hildesheim 2009, S. 25–39, hier S. 32.

farbige Klangsprache als auch der Komponist selbst als komponierendes männliches Subjekt von einem großen Teil der deutschen konservativen Autoren symbolisch feminisiert und damit zur einer Verfallserscheinung, zu einer Gefahr für die deutsche Musikkultur erklärt. Schrekers Klangfarben seien eines „süßes, berauschendes Gift", wie ein Rezensent 1921 über Schrekers *Schatzgräber* schreibt, die „als Ganzes verworren, gesucht und feminin sind".[545] Schrekers überfeinerte Orchesterklangwirkungen und Stimmungsmalereien, so schreibt Constantin Brunck 1924 über den *Fernen Klang*, würden den Deutschen „abgebraucht und matt" sowie „weichlich, ja fast trivial" erscheinen, weshalb von dieser Form des musikalischen Dramas eine wesenhafte Weiterentwicklung nicht mehr zu erwarten sei.[546] Für den Dresdner Musikkritiker Eugen Schmitz waren solche femininen Klangfarben, Klanggeräusche und die weichlich zerfließenden Rhythmen im *Fernen Klang* nichts anderes als Ausdruck der „Kulturverweichlichung",[547] worin sich nicht zuletzt jenes Phantasma von der ›Feminisierung der Kultur‹ sowie der männlichen Identität um 1900 artikuliert.

Wurde im deutschen Musikdiskurs das spezifisch ›deutsche Wesen‹ in der Musik so sehr über das ›männlich‹ imaginierte Prinzip der Melodik im Sinne linearer Kontur, plastischer Gestaltung, aber auch einer kraftvollen rhythmischen Formung definiert, konstruierte die konservative Kritik Franz Schreker gerade aufgrund eines vermeintlichen Mangels an Melodie und Rhythmus zu einem ›undeutschen‹ bzw. ›impressionistischen‹ und gleichsam ›effeminierten‹ Komponisten, zum inneren Anderen der deutschen Nation. Der Musikkritiker Richard Dohse spricht 1918 in seiner Rezension über die Frankfurter Uraufführung der *Gezeichneten* von Schrekers „impressionistischen Klangwirkungen", seinen „weichen, schmelzenden Rhythmen" sowie den „weichen und verlorenen Klängen".[548] In der Leipziger *Zeitschrift für Musik* schreibt Theodor Helm ebenfalls 1918 über eine Aufführung der *Kammersinfonie*, Schreker spiele sich in Harmonik und Instrumentation „immer mehr auf den deutschen Debussy hinaus, in bezug [sic!] auf feinste Differenzierung der Klänge, die

---

[545] **C212** Hermann Weick, „Franz Schreker: ‚Der Schatzgräber'. Erstaufführung am Badischen Landestheater in Karlsruhe", in: *Karlsruher Tageblatt*, 06.12.1921 [FSF-ÖNB].

[546] **C315** Constantin Brunck, [Theater und Musik] „Neues Stadttheater. ‚Der ferne Klang'. Oper in 3 Aufzügen von Franz Schreker, in: *Fränkische Tagespost* Nürnberg, 17.12.1924, 2. Beilage [FSF-ÖNB].

[547] **C79** Eugen Schmitz, „Was dünkt Euch um Schrekers ‚Fernen Klang'? Zur Erstaufführung im Königl. Opernhaus am 21. Oktober", in: *Dresdner Nachrichten*, 22.10.1917 [FSF-ÖNB].

[548] **C85** R.[ichard] Dohse, „‚Die Gezeichneten'. Oper in 3 Aufzügen von Franz Schreker. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus", in: *Hamburger Nachrichten*, 28.04.1918, 127. Jg., Nr. 215, Morgenausgabe, S. 1 [ZA-SBB].

Auflösung des rein Melodischen in ein unbestimmtes Flimmern, Funkeln, Schimmern, Flüstern usw. hat er eigentlich sein französisches Vorbild".[549] Wie ein anderer Kritiker der Stuttgarter *Neuen Musik-Zeitung* anlässlich der Uraufführung von Schrekers *Schatzgräber* 1920 schreibt, liege seinem musikalischem Stil der „Farbenrausch und die Konturlosigkeit des Impressionismus" zugrunde.[550] Der Komponist habe „französisch-impressionistische Eindrücke" in sich aufgenommen, die „mattfarbige sublimierte Harmonik Debussys" zu einem „blühenden Wiener Farbenspiel" gemischt. Diese impressionistische Farbenpracht ließe den Hörer bereits nach nur einer Stunde abstumpfen.[551] Der Musikkritiker Wilhelm Matthes, der in seiner Kritik über die Nürnberger Erstaufführung des *Fernen Klangs* 1924 Schrekers „vom südlichen Klima erhitzte Phantasie" grundsätzlich von der deutschen musikalischen Tradition abgrenzt, spricht hier vom „konturweiche[n], akkordlich verschwommene[n] Klavierklang eines Debussys" oder von der „vielfach gebrochenen und erweichten Linienführung" seiner Harmoniebildungen, die jene seltsame Konstellation des Klanglichen ergeben würden. [552]

Wie sehr Schrekers klangfarbige Musik über die Zuweisung an den französischen, ›pathologisch-dekadenten‹ Impressionismus feminisiert und als ein dem ›gesunden deutschen Wesen‹ vollkommen fremdes Wesenselement definiert wurde, verdeutlicht eine Rezension anlässlich der Darmstädter Erstaufführung der *Gezeichneten* im November 1926. „Sein Geist ist uns wesensfremd",[553] schreibt der unbekannte Autor im *Darmstädter Tageblatt* gleich zu Beginn seiner Aufführungskritik. Schrekers Musik, so heißt es weiter, falle „in einem bis zum Übermaß gesättigten Impressionismus" zurück, der mit „einer femininen, sinnlich-schwülen Atmosphäre der Vorkriegszeit verhaftet bleibt".

In den Nekrologen von 1934 erscheinen schließlich diese Zuschreibungen als diffamierende Effeminierungen des inneren Anderen und explizite Diskursstrategie einer identitätsstiftenden Exklusionspraktik. Seine „schwächliche und morbide, eintönige Kunst", wie es im Nekrolog der *Münchner Zeitung* heißt, basiere auf dem „raffinierten Klang und der impres-

---

[549] Theodor Helm, [Musikbriefe] „Aus Wien", in: *Neue Zeitschrift für Musik* 85 (1918) Nr. 13, S. 78–79 [ZA-UDK], hier S. 79.

[550] **C125** R. W., „Schrekers ‚Schatzgräber'. Oper in vier Akten, einem Vor- und Nachspiel. Uraufführung im Frankfurter Opernhause", in: *Neue Musik-Zeitung* 41 (1920) H. 12, S. 191 [ZA-UDK].

[551] Ebd.

[552] **C318** Wilhelm Matthes, „‚Der ferne Klang'. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Erstaufführung am Neuen Stadttheater", in: *Fränkischer Kurier* Nürnberg, 14.12.1934 [FSN ÖNB].

[553] **C345** v. H.: „Hessisches Landestheater. ‚Die Gezeichneten'. Oper von Franz Schreker", in: *Darmstädter Tagblatt*, 28.11.1926 [FSF-ÖNB].

sionistisch mixturalen Harmonik“, die nicht „Ruhmeszeichen des deutschen Geschmacks“ gewesen seien.[554] Wie Debussy wird Schrekers Komponieren mit Passivität assoziiert, der Autor spricht vom „rezeptiven Eklektizismus“.[555] Gerade hierin zeige sich das „Bittere und Niederträchtige“ von Schrekers Kunst. Andere Nekrologe deuten Schrekers Klangfarbigkeit als „impressionistische Natur“ und „Nervenmusik, die mit allen Mitteln moderne Operntechnik an die Sinne geht, ja sich im sinnlich erregenden Moment vollständig erschöpft“[556] oder als „krank und blass“ sowie „knochenlos“.[557] Der *Hannoversche Anzeiger* schreibt in seinem Nekrolog, dass Schrekers „schummerige Klangwelt keine Kraft zu einer Entwicklung einer neuen, gesunden, formstarken Tonsprache in sich barg […] sein Schaffen die innerlich müde und krankhafte, auch epigonale Äußerung einer spät gewordenen Epoche, die die Zukunft bedeutungslos geblieben ist“.[558] Und die *Düsseldorfer Nachrichten* bezeichnen Schreker als einen „typischen Vertreter jener impressionistischen Dekadenz“. Schrekers Opernkunst war für den Autor „künstlich, ungesund, das Erzeugnis eines ekstatisch übersteigerten Ästheten, dem es letzten Endes an Blut mangelte“.[559]

Besonders bedeutungsstiftend erschien im Zusammenhang mit der Feminisierung der Klangfarbe in Schrekers Musik jene Metapher der ›musikalischen Impotenz‹, welche seit Pfitzners Schrift *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* (1920) als Abgrenzung gegen die ›deutsche‹ musikalische Tradition semantisch aufgeladen war. Verwies Erich Urban im *Fernen Klang* auf Schrekers „künstlerische Impotenz“,[560] sah Eugen Segnitz im *Schatzgräber* „mehr Neigung zur Musik als musikalische Potenz“.[561] Die sexualisierten, effeminierenden Vorstellungen der geschlechtlichen Impotenz bzw. der symbolischen ›Entmännlichung‹ verbanden sich hier sowohl mit Schrekers kompositorischen Unvermögen und dem Mangel an origineller Schöpferkraft, als auch mit seiner weichlichen impressionistischen Klangfarbigkeit. Besonders deutlich artikuliert sich diese Diskursfigur des ›impotenten männlichen Komponisten‹ bei dem Musikkritiker Joachim Beck. Im Mai 1919

---

[554] **D1** A. B., „Franz Schreker †“, in: *Münchener Zeitung*, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].
[555] Ebd.
[556] **D14** W. J., „Franz Schreker“, in: *Wiener Neueste Nachrichten*, 23.03.1934, 10. Jg., Nr. 3054, S. 2 [ZA-ÖNB].
[557] **D13** -ie-, „Franz Schreker gestorben“, in: *Basler Nachrichten*, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].
[558] **D34** Dr. L. U., „Franz Schreker †“, in: *Hannoverscher Anzeiger*, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].
[559] **D46** N. N., „Franz Schreker †“, in: *Düsseldorfer Nachrichten*, 22.03.1934 [FSF-ÖNB].
[560] **C340** Erich Urban, „‚Der ferne Klang‘. Franz Schreker in der Staatsoper“, in: *B.Z. am Mittag*, 12.05.1925, 48. Jg., Nr. 129, Erstes Beiblatt [ZA-ZLB].
[561] **C207** Eugen Segnitz, „‚Der Schatzgräber‘ von Franz Schreker“, in: *Leipziger Tageblatt*, 25.10.1921, 115. Jg., Nr. 522, Erste Ausgabe, S. 1 [ZA-SBB].

publizierte die *Weltbühne* eine sehr ausführliche Kompositionskritik von Beck über Schrekers Oper *Die Gezeichneten*, welche nach der Frankfurter Uraufführung gerade in München und Dresden erstaufgeführt wurde (der Aufsatz wurde später 1920 auch im ersten Januarheft, dem ersten Schreker-Sonderheft der *Musikblätter des Anbruch* mit geringfügigen Änderungen abgedruckt). Darin schreibt Joachim Beck:

> Die lechzende, verschmachtende Begierde, die erschlaffte Sinnlichkeit, die sich geschlechtlich als Scham, als Impotenz, als Hemmung vor dem Genuss äußern mag: sie ist es, die seiner tondichterischen Imagination Riesenschwingungen, den Zug ins Ungemessene verleiht. Aus der maßlosen, ob auch neurotischen Brunst hat der Meister die Phantasmagorie seiner venezianischen oder vielmehr genuesischen Nacht geschaffen, einen hunderstimmigen Klangrausch, dessen orchestrophones Bild in seiner nebulosen Verschwommenheit, seiner Flächigkeit nun allerdings das sensitiv Weiche seines Empfindens aufdeckt.[562]

Aus Schrekers Partitur würden nur „Müdigkeit und Inbrunst", „Sehnsucht und Morbidezza" herausleuchten. Beck projiziert die Assoziationen der ›Impotenz‹ und ›sensitive Weichheit‹ seiner Klangsprache auf den Komponisten und folgert daraus, dass „Schrekers physische Schwäche grade das fermentierende Element seiner künstlerischen Eigenart" sei, was Beck nach der Frankfurter Uraufführung zur Ablehnung der Oper und zu den kategorischen Sätzen „Genie ist Kraft; Franz Schreker besitzt keine" hinreißen ließ.[563] In einem weiteren Aufsatz mit dem Titel „Die Erscheinung Schrekers" für die *Neue Rundschau* des S. Fischer Verlags leitet Beck aus Schrekers physiologischer Schwäche wiederum seinen weiche, zerfließende Klangfarbigkeit ab. Schreker, so schreibt Beck, sei eine „beendende, schlafmüde Erscheinung".[564] Diese habe sogar ihr Tiefstes noch gar nicht aufgefunden und künstlerisch verwertet. Vom effeminierten Komponisten Schreker schließt der Autor auf die Weichheit seiner farbigen flächigen Musik, in der das ›männliche‹ lineare Prinzip, nämlich die Melodie aufgelöst wird und die Konturen verschwimmen:

> Dass er [Schreker, K. B.] biologisch schwach ist, daraus fließt seine Künstlerkraft, und darin liegt seine philosophische Sendung, die Forderung von heute. Seine irren, das Weite suchenden, in sich zusammenstürzenden Melodien, seine abfallenden Septimen, die so häufig wiederkehren, seine seltsam gefährlichen Bassschritte und gespenstisch

---

[562] **C104** Joachim Beck, Beck, Joachim: „„Die Gezeichneten"", in: *Die Weltbühne* 15 (1919) H. 30, S. 76–80 [ZA-UDK], hier S. 77–78.
[563] Ebd., S. 78.
[564] Joachim Beck, „Die Erscheinung Schrekers", in: *Die neue Rundschau* 32 (1921) H. 1, S. 94–99, hier. S. 94.

> überlagerten Quinten, sein gebrochenes Dur-Moll, das schwankende Tonalitätsgelichter, seine fluktuierende Harmonik, die nicht Zufall, sondern Charakter und Ausdruck ist, seine farbvoll unfarbige, changierende Orchestration, der zerfaserte, verfließende Klang sind ein Abbild seines Seelenzustandes.[565]

Zum künstlerischen Genie, so schreibt Beck weiter, sei Schreker nicht fähig, da es ihm und seiner Musik an dem „menschlich formenden Willen" fehle. Der Autor verbindet gleichzeitig Schrekers effeminierte Kunst mit der Kulturkritik der Moderne. Schrekers Kunst erscheint in Becks Deutung als Ausdruck jenes Phantasmas von der ›Feminisierung der Kultur‹ und vom ›Untergang des Abendlandes‹. Denn Schrekers große Müdigkeit, welche „mit schläfernder Gewalt aus Tönen spricht: sie ist nicht bloß eine individuelle Beurkundung, sondern gleichzeitig unser Lebenssinn, der Lebenssinn eines todmatten, zerbröckelnden Säkulums. […] Das Riesenfanal, das am Himmel steht, das über uns schon eingebrochen ist, das unsere ahnungsvollen Besten, Männer wie Karl Kraus oder auch Spengler, prophetisch gesehen haben, das spürt er nicht und könnte doch zu seinem Künder ausersehen sein, weil er die ungeheure, kraftgewordene Schwäche hat".[566]

Dass es Schreker als Komponist sowie seiner impressionistischen Klangfarbigkeit an der nötigen virilen Kraft, an Stärke und Maskulinität fehle, hatte ebenso Adolf Weißmann in seinen Aufführungskritikern für die *B.Z. am Mittag* besonders diffamatorisch zum Ausdruck gebracht. Wie Weißmann in seinem Buch *Die Musik der Weltkrise* von 1922 seine Kritik an der „verfeinernden, verweichlichenden Harmonik" des französischen Impressionismus formulierte, welche die ›männliche‹ Kraft des Rhythmus sowie der linearen Formung nivelliere, hatte der Autor auch die gesteigerte Klangfarbigkeit bei Schreker über diese nationsspezifischen Geschlechterzuschreibungen gedeutet und dem Impressionismus, der verweichlichenden reizsamen Polychromie Debussys zugewiesen. Wie die Franzosen wurde Schreker von Weißmann zum ›effeminierten männlichen Komponisten‹ erklärt. Anlässlich der Berliner Erstaufführung von Schrekers *Gezeichneten* im Januar 1921 spricht Weißmann von dem „reizsamen Debussysmus" als Grundton seiner Musik, der in einen „süßen Klang" münde.[567] Schreker, so der Autor, „ist eine weibliche, weichliche Natur. […] Ja, es fehlt der zuckende, doch männliche Rhythmus einer kraftvollen Persönlichkeit,

---

[565] Ebd., S. 94–95.
[566] Ebd., S. 96.
[567] **C189** Adolf Weißmann, „‚Die Gezeichneten'. Franz Schreker in der Staatsoper", in: *B.Z. am Mittag*, 06.01.1921, 44. Jg., Nr. 6, Erstes Beiblatt [ZA-ZLB].

der Bedingung des Aufbaus, der Geschlossenheit ist.“[568] Gut ein Jahr später bezeichnet Weißmann Schreker in seiner Kritik über die Berliner Erstaufführung des *Schatzgräbers* als „merkwürdige Zwischenerscheinung“ oder als „ein symptomatisches Zwitterwesen“.[569] Trotz seiner fortschreitenden Entwicklung von der vollkommenen Unklarheit der *Gezeichneten* zu mehr Klarheit im *Schatzgräber* enthülle sich Schreker gerade hierin in seiner Zwitterhaftigkeit, zwischen der ›männlicher‹ Kraft rhythmischer, melodischer Formung und der ›weiblichen‹ Schwäche, Weichlichkeit des verschwimmenden harmonischen Farbenreizes.

Eine solche effeminierte Kunst musste Weißmann ablehnen, da sie dem Autor nicht zuletzt als Ausdruck jener Krise der modernen feminisierten Kultur und damit verbunden jener Krise der Musik galt. In seinem Buch *Die Musik der Weltkrise* von 1922, in der die Feminisierung der Musik durch die gesteigerte Klangfarbigkeit des französischen Impressionismus als Untergangsszenario gedeutet wird, greift Weißmann in Bezug auf Schrekers Kunst die Dichotomie zwischen dem ›weiblichen‹ Prinzip der Farbe und dem ›männlichen‹ der Linie auf: „Schreker ist ganz im Bann der Farbe, und er sucht doch Linie. […] Sinnlichkeit scheint die Grundkraft seiner Musik. Aber sie erfüllt sich nicht, diese Sinnlichkeit. Ihre Kraft erlahmt auf halben Wege. Sie wird überdies aufgehalten durch den Trieb des Musikers, die Farbe zu vertiefen, den Klang zu versinnbildlichen; durch einen halbphilosophischen Zug, der doch wiederum einer großen Naivität begegnet.“[570] Für Weißmann, der die ›männlichen‹ Prinzipien in der Musik favorisierte, war Schrekers Kunst der Inbegriff der modernen ›verweiblichten‹ Kultur. Wie der Autor schreibt, könne man in Schreker „den Nachhall alles dessen erkennen, was heute schwach ist.“[571]

Charakteristisch für die Effeminierungsstrategien vieler konservativer Autoren war eine Körpermetaphorik, in der sich die mit Schrekers weicher Klangfarbigkeit assoziierte Kraftlosigkeit, Körperlosigkeit und damit wiederum der Mangel an Virilität und Maskulinität artikulierte. Anlässlich der Berliner Erstaufführung der *Gezeichneten* wird Schreker von Max Chop in den *Signalen für die musikalische Welt* als Impressionist gedeutet, der sich

---

[568] Ebd.

[569] **C239** Adolf Weißmann, „„Der Schatzgräber‘. Schreker-Premiere in der Staatsoper“, in: *B.Z. am Mittag*, 04.04.1922, 45. Jg., Nr. 94, Erstes Beiblatt [ZA-ZLB].

[570] Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, S. 224.

[571] Ebd.

derselben Effekte eines Claude Debussys bediene.[572] Diese impressionistische Musik war für den Autor von „entschieden inferiorer Art“ und hatte mit ihren verwischenden Konturen sowie Akkordmischungen einen effeminierten, kraftlosen und pathologischen Charakter: „Ein ewiger Klingklang ohne Rückgrat und kräftige Muskulatur, wie sie der gesunde Körper braucht, um sich selbst zu tragen! Etwas Krankhaft-Weichliches, Molluskenhaftes, das Missempfindungen auslöst!“[573] Eine solche schwächliche Musik, so Chop, würde auf den „unsäglich öden, unfruchtbaren Strecken“ schwer enttäuschen und lediglich in „äußerlicher, nicht in innerlicher Nachempfindung“ aufgehen. Hier verbinden sich die Geschlechterzuschreibungen mit den tradierten Vorstellungen der Äußerlichkeit statt der Innerlichkeit und Seelentiefe des ›deutschen Wesens‹ in der Musik. Was oder besser wen Max Chop demgegenüber mit einer besonderen virilen ›Männlichkeit‹ assoziierte, hatte er in seinem bekannten *Führer durch die Musikgeschichte* (1912) am Unterschied zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Richard Wagner deutlich gemacht: „Mendelssohn eine weiche, zur Sentimentalität neigende Natur, – Wagner ein herber, kraftvoller, zäher, dem Explosiven zuneigende Charakter!“[574]

Das „Molluskenhafte“, von dem Chop spricht, gehörte in den zwanziger Jahren im deutschen Musikdiskurs zum weit verbreiteten Vokabular einer diffamierenden, auf die Musik übertragenden Metaphorik, die jegliche Abweichung von den traditionellen ›deutschen‹ Normen der musikalischen Logik, der plastischen linearen Gestaltung und rhythmisch-metrischen Geschlossenheit diskreditierte. Der Begriff Molluske entstammt eigentlich dem Bereich der Tiersystematik und bedeutet Weichtier, worunter wirbellose Weichtiere wie Schnecken oder Muscheln zu verstehen sind. Etymologisch leitete sich der Name *Mulluscum* vom lat. *mollis* ab, was weich, mild oder sanft bedeutet. In der Musikkritik wurden diese Vorstellungen auf die moderne Musik des frühen 20. Jahrhunderts metaphorisch übertragen und dienten als Teile einer diskursiven geschlechterspezifischen Zuschreibungspraktik der symbolischen Effeminierung von Schrekers Musik: „Alles weibisch, weichlich, molluskenhaft!“,[575] schreibt der Musikkritiker Bruno Schrader in der *Zeitschrift für Musik* über Schrekers *Schatzgräber* anlässlich der Berliner Erstaufführung im April

---

[572] **C161** Max Chop, „Schreker’s ‚Gezeichnete‘ an der Berliner Staatsoper“, in: *Signale für die Musikalische Welt* 78 (1921) Nr. 2, S. 19–23 [ZA-UDK], hier S. 21.

[573] Ebd., S. 22.

[574] Chop, *Führer durch die Musikgeschichte*, S. 213.

[575] **C234** Bruno Schrader, [Musikbriefe] „Aus Berlin“, in: *Zeitschrift für Musik* 89 (1922) Nr. 9/10, S. 218–219 [ZA-UDK], hier S. 218.

1922. Das Element der Wagnerschen Architektonik, so formuliert es ein Kritiker anlässlich der Prager Erstaufführung des *Fernen Klangs*, „sind die Leitmotive, sind das Knochengerüst, das Nerven und Muskeln dieser Musik hält und bindet".[576] Schreker folge dagegen anderen Konstruktionsgesetzen, habe viel von den Debussy und den Jungfranzosen.

Über die vielfältigen geschlechterspezifischen Zuschreibungen der zeitgenössischen Kritik wurde Schreker von Anfang an, seit der Uraufführung des *Fernen Klangs* 1912 nicht nur feminisiert, sondern explizit als auch subversiv gegen das ›deutsche Wesen‹ in der Musik als innerer Anderer der Nation abgegrenzt. Wurde das spezifisch ›Deutsche‹ mit Vorstellungen ›männlich‹ assoziierter Geschlechtercharakteristiken wie Kraft, Stärke, Festigkeit, Innerlichkeit usw. definiert, die sich auf musikalisch-struktureller Ebene mit dem Prinzip der Linearität bzw. Melodik und Rhythmus verbanden, erschien Schrekers ›weiblich‹ imaginierte Klangsprache mit ihrer vermeintlichen Kontur-, Melodielosigkeit und ihrem reinen Spiel der Klangfarben als Inbegriff einer effeminierten ›undeutschen‹, stets im französischen Impressionismus zu verortenden Kunst. Sie evozierte Bewunderung und Ablehnung gleichermaßen. Unter all den Kritiken hatte vermutlich keine diese diskursiven nationsspezifischen Zusammenhänge so sinnstiftend, klar und deutlich formuliert, wie eine Rezension in der *Nordbayrischen Zeitung* aus dem Jahre 1924 anlässlich der Nürnberger Erstaufführung von Schrekers *Ferner Klang*:

> In allen Opern Schrekers zeigt sich das Problem, aus einer Vielheit der Kunstauffassung zu einer Einheit im Stil zu gelangen. Überall fühlt man sein musikantisches, gar nicht intellektuelles Wesen, und den sensitiven Sinn für neuartige Klangphänomene. Konservative Kreise machen ihm, zum Teil mit Recht, den Vorwurf, dass er in seinem morbiden, das sinnlich-schwüle Element betonende Musikempfinden nicht der kraftvoll starke Musiker sein wird, den wir heute brauchen, und es wird die Zukunft erweisen, ob Schreker ein Musiker der Zeit ist oder einer, der Dauerndes geschaffen hat. Sitzt man der Schrekerschen Musik gegenüber, dann ist man bestrickt und gefesselt von den klanglichen Sensationen, die aus seinen Partituren aufblühen und man vermisst das kraftvoll Männliche und, sagen wir ehrlich, das bewusst Deutsche. […] Der berühmte Richterstuhl der Geschichte wird auch über das Schrekersche Schaffen unzweideutig aburteilen.[577]

Die geschlechterspezifischen Zuschreibungen zogen sich bis zu Schrekers Tod im Jahre 1934 wie ein roter Faden durch die gesamte Schreker-Rezeption. Bei genauerem Blick auf

---

[576] **C136** R[ychnowsky], E[rnst], „‚Der ferne Klang'. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker", in: *Prager Tagblatt*, 22.05.1920 [FSF-ÖNB].

die heterogenen Aufführungskritiken und öffentlichen Stellungnahmen wird allerdings auch deutlich, dass es innerhalb des dominierenden Meinungsspektrums durchaus Gegenpositionen gab und einige wenige Autoren, die Schrekers Kunst idealisierten, die diffamierenden Effeminierungen seiner klangfarbigen Musik positiv bzw. gerade ins ›Männliche‹ umdeuteten. Für diese Kritiker erschien Schrekers keinesfalls als ein ›verweiblichter‹ Komponist, dessen Musik es an den ›männlich‹ Prinzipien der linearen Melodik oder an ›männlicher‹ genialer Zeugungskraft fehle. Sie schrieben Schreker und seiner Musik bewusst eine spezifische ›Männlichkeit‹ zu.

Rudolf Stephan Hoffmann besetzte 1913 in seiner Rezension anlässlich der Uraufführung von Schrekers *Spielwerk und die Prinzessin* den Charakter seiner Musik mit Vorstellungen einer Form von ›Männlichkeit‹, die weniger über eine besondere, von der männlichen Physiognomie abgeleiteten Virilität, über Kraft und Stärke definiert wird als vielmehr über charakterologische Imaginationen der Erhabenheit, Ernsthaftigkeit, Echtheit und Innerlichkeit. Schrekers Musik, so schreibt Hoffmann, sei immer aus dem Geist der Melodie geboren: „Rohe Kraftexzesse sind ihm ebenso fremd, wie spielerisches Detail. Männlich, ernst und vornehm ist seine Musik, bald realistisch malend, bald schwärmerisch phantastisch, aber immer echt, immer ganz dem höheren Zwecke hingegeben.“[578] An anderer Stelle formuliert der Autor ähnlich: „Männlich ernst und vornehm ist seine Kunst, immer aus dem Herzen kommend, immer ganz dem höheren, dem höchsten Zwecke hingegeben.“[579] Der Musikkritiker Karl Werner weist Schreker in seiner *Merker*-Kritik über den *Fernen Klang* dem französischen Impressionismus zu, markiert allerdings seiner Musik gegenüber den effeminierten Impressionisten als viel ›männlicher‹:

> Die Musik ist ausgesprochen impressionistisch. Bedeutend männlicher und kraftvoller als die Neufranzosen. Bei allem Reichtum des seelischen Ausdrucks trägt das Werk immer eine eigene Physiognomie. Auch nach dem vierten Hören habe ich nichts entdeckt, was blutarme Anlehnung oder Verlegenheitsphrase wäre. Die Füller der melodischen, harmonischen und koloristischen Erfindung überragt alles, was in den letzten Jahren erschienen ist. Dabei eine Sicherheit in der Gestaltung und Dynamik des Ausdrucks, die immer mehr verblüfft. […] Man kann hier schon nicht mehr von großem

---

[577] **C317** D. „Franz Schreker. Ein Nachwort zur Aufführung ‚Der ferne Klang‘“, in: *Nordbayrische Zeitung*, 17.12.1924 [FSN-ÖNB].

[578] **C53** Rudolf Stephan Hoffmann, [Feuilleton] „‚Das Spielwerk und die Prinzessin‘. Oper von Franz Schreker“, in: *Montags-Revue Wien*, 17.03.1913, 44. Jg., Nr. 11, S. 1–3 [ZA-ÖNB], hier S. 3.

[579] **C54** Rudolf Stephan Hoffmann, „Franz Schreker: ‚Das Spielwerk und die Prinzessin‘. Uraufführung am Hofoperntheater in Wien am 15. März“, in: *Neue Musik-Zeitung* 34 (1913) H. 15, S. 294–295 [ZA-UDK], hier S. 295.

> Können reden, das ist so plastisch im Aufbau und im Kolorit, dass man aus dem Staunen nicht herauskommt.[580]

Auch Richard Specht verband Schrekers Musik mit den Vortsellungen ›männlicher‹ Zeugungskraft. In seiner *Merker*-Kritik über die Uraufführung des *Fernen Kang* spricht Specht von der „starken schöpferischen Potenz“[581] Franz Schrekers. Der Autor hatte bezeichnenderweise schon kurz nach der Jahrhundertwende in der öffentlichen Auseinandersetzung um Gustav Mahler, dessen farbenreiche Musik ebenfalls durch die Kritik feminisiert wurde, Gegenpositionen bezogen. In einer kurzen Studie über Mahler von 1905 schreibt Specht von der „kraftvolle[n] reine[n] Männlichkeit dieser Musik, der dabei alles Schwüle des Sexuellen fehlt“.[582] An anderer Stelle schreibt Specht in der Zeitschrift *Die Musik* über die „reine, herbe, ganz unerotische und unfeminine Männlichkeit, dies seine Musik so deutlich kennzeichnet“ oder auch über die „freie und reine Männlichkeit seiner bildhaft in Tönen gestaltenden Kraft“.[583]

Dass Schreker als Musiker zwar impressionistisch fühle, aber seine Musik Ausdruck einer nie ermüdenden Schöpferkraft sei, schreibt Eugen Segnitz 1913 über den *Fernen Klang*.[584] Anlässlich der Uraufführung der *Gezeichneten* 1918 attestiert Karl Holl Schreker in der *Allgemeinen Musik-Zeitung* eine „musikalische Potenz“ sowie eine „Begabung, die – vielleicht – als derzeit einzige auf dem Gebiet des deutschen Musikdramas – unverkennbar geniale Züge trägt“.[585] Auch andere Kritiker sprechen von Schrekers „mächtigem Schöpferwillen“, „echtem Schöpfergeist“[586] oder seiner „unbedingten Schöpferkraft“.[587] Dass Schrekers Musik von seinen Zeitgenossen durchaus auch ›männlich-viril‹ assoziiert wurde, verdeutlichen solche Rezensionen wie jene des Musikkritikers Arthur Bogen über Schre-

---

[580] **C20** Karl Werner, „‚Der ferne Klang‘ von Franz Schreker“, in: *Der Merker* 3 (1912) H. 17, S. 663–665 [MA-SBB], hier S. 664.

[581] **C17** Richard Specht, „‚Der ferne Klang‘“, in: *Der Merker* 3 (1912) H. 18, S. 685–688 [MA-SBB], hier S. 687.

[582] Richard Specht, *Gustav Mahler* (= Moderne Essays 52), Berlin 1905, S. 53.

[583] Richard Specht, „Gustav Mahler“, in: *Die Musik* 7 (1907/08) Nr. 15, S. 148–171, hier S. 156 und 158.

[584] **C33** Eugen Segnitz, „Neues Theater. Erstaufführung: ‚Der ferne Klang‘. Dichtung und Musik von Franz Schreker“, in: *Leipziger Tageblatt*, 10.02.1913 [FSF-ÖNB].

[585] **C86** Karl Holl, „Franz Schreker: ‚Die Gezeichneten‘. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 25. April 1918, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 45 (1918) H. 18, S. 209–210 [ZA-UDK], hier S. 210.

[586] **C100** Albert Noelte, „‚Die Gezeichneten‘. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Erste Aufführung am Nationaltheater in München“, in: *München-Augsburger Abendzeitung*, 17.02.1919, 8. Jg., Nr. 83, Morgenausgabe, S. 1 [UA-FUB].

[587] **C133** Richard Specht, „‚Die Gezeichneten‘. Oper in drei Akten von Franz Schreker, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 28.02.1920, 49. Jg., Nr. 58, S. 1 [ZA-ÖNB].

kers *Gezeichnete* aus dem Jahre 1918. Hier heißt es unter anderem: „Weite und Spannung des Rhythmus, edle Form der orchestralen Sprache, reiche Tonlich-psychologische Ausdeutung der bewegenden Handlungsmomente und kraftvoller, stimmungsweckender Impuls zeichnen das Werk aus.“[588] Schreker sei mit der Musik in den *Gezeichneten*, so schreibt ein anderer Kritiker, etwas Höheres gelungen, „als sie an Kraft und Eigenart, an rhythmischer Lebendigkeit und Vielgestaltigkeit Erstaunliches, an Reichtum und Pracht des Klanges Einzigartiges enthält“.[589]

5.5 Sexualpathologischer Diskurs und ›christlich-deutsches‹ Sittlichkeitsempfinden

Die erotischen Sujets von Schrekers Textbüchern, die Thematisierung von Sexualität, von den menschlichen Geschlechtstrieben, Prostitution oder den Geschlechterverhältnissen auf der Opernbühne evozierten sexualisierende und pathologisierende Zuschreibungen. Schreker galt von Anfang an ebenso als der „Sexualkomponist“,[590] ein „musikalischer Wedekind“,[591] oder der „Hanns Heinz Ewers der Musik“,[592] der mit seinen Opern das ›deutsche‹ Volksempfinden verletzte. Im ›Dritten Reich‹ wurden diese Zuschreibungen zudem antisemitisch überformt, denn den Nationalsozialisten galt der ›Rassenmischling‹ Franz Schreker als „jüdischer Vielschreiber“ und „Magnus Hirschfeld unter den Opernkomponisten“,[593] der „mit seinen überspannten und perversen Opern die Volksseele vergiftete“, wie 1938 der Musikpädagoge und Musikreferent des *Völkischen Beobachters* Rudolf Sonner rückblickend über den „jüdisch-destruktive[n] Geist und die rassische Überfremdung und Verbastardierung im Musikleben des deutschen Volkes“[594] während der Zeit der Weimarer Republik schreibt. Hier überlagern sich die nationsspezifischen Geschlechterzuschreibungen von Schrekers ›weichlich-impressionistischer‹ Musik mit den Pathologisierungen und

---

[588] **C83** Arthur Bogen, „Franz Schrekers neue Oper. Uraufführung der ‚Gezeichneten‘ im Frankfurter Opernhaus“, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* Berlin, 27.04.1918, 57. Jg., Nr. 214, Abendausgabe, S. 4 [ZA-ZLB].
[589] **C137** r.: „‚Die Gezeichneten‘“, in: *Rheinische Zeitung* Köln, 18.10.1920, 29. Jg., Nr. 240, S. 1 [UA-FUB].
[590] **C193** H. L., [Theater, Konzert] „Stadttheater. ‚Der Schatzgräber‘“, in: *Volksbote* Stettin [FSF-ÖNB].
[591] **C318** Matthes, Wilhelm: „‚Der ferne Klang‘“.
[592] **C419** Reimer, „Schrekers Zauberoper: ‚Schmid von Gent‘. Uraufführung in der Städtischen Oper Berlin“, in: *Tägliche Rundschau* Berlin, 01.11.1932, 51. Jg., Nr. 257, Unterhaltungsbeilage [ZA-ZLB].
[593] Ziegler, *Entartete Musik*, S. 13.
[594] Rudolf Sonner, „Aufbau und Kultur seit 1933“, in: *Die Musik* 30 (1937/38) H. 7, S. 434–440, hier S. 435.

Pervertierungen seiner Libretti zu diffamierenden (antisemitisch gefärbten) Sexualbildern von Schrekers ›dekadenter, krankhafter und sittlich-perverser‹ Opernkunst.
Diese Zuschreibungen waren sowohl Ausdruck einer bürgerlichen Doppelmoral im frühen 20. Jahrhundert – welche einerseits die ästhetischen Themen der Moderne wie Erotizismus, Sexualität, Hetärismus in der Kunst idealisierte, gleichzeitig aber diskreditierte –, als auch wiederum Teil einer diskursiven Abgrenzung von Schrekers Werk gegenüber dem ›deutschen Wesen‹. Denn die Zuweisungen seiner Opern in den Bereich krankhafter, ›widernatürlicher‹ Erotik und Sexualität standen im Zeichen einer nationalkulturellen Identitätsstiftung des ›Deutschen‹, das über Imaginationen einer christlichen, sittlich-gesunden Sexualmoral in Abgrenzung zur Sittenlosigkeit und Unmoral anderer Nationen wie den Franzosen oder Italienern definiert wurde. Der Krankheits- und Sexualmetaphorik in der deutschen Schreker-Kritik waren hierüber die kulturellen Bilder einer nationalen Andersartigkeit und des bedrohlich Gefährlichen diskurssemantisch eingeschrieben. Damit wurde Schreker auf der symbolhaften Ebene einer sexual-pathologischen Metaphorik ebenso zum inneren Anderen der deutschen Nation definiert.

5.5.1 Erotizismus, Sexualität und Psychoanalyse im Musiktheater des frühen 20. Jahrhunderts

Schreker hatte sich seit der Uraufführung des *Fernen Klangs* 1912 in Deutschland und Österreich als ein Opernkomponist etabliert, dessen erotische Libretti die zeitgenössische Kritik spaltete. Die erotischen Sujets seiner Werke, die Problematisierung sexueller Triebe sowie die Inszenierung der damit verbunden weiblichen wie männlichen Geschlechtlichkeit auf der Opernbühne wurden von einigen Autoren in ihrer ästhetisch-dramatischen Überhöhung idealisiert, von den konservativen Kritikern als eine sittenlose Zurschaustellung von Krankheit, ›sexuellen Perversionen‹, ›entarteter‹ Erotik, Prostitution und Verbrechen abgelehnt.
Christopher Hailey schreibt in einem Beitrag über Schrekers Libretti, dass die Schreker-Rezeption vorwiegend durch die Rezeption seiner Texte bestimmt worden sei: „Viel eher als die Musik waren Stoff und Inhalt seiner Opern Hauptangriffspunkte, sei es wegen der

Außenseitertums seiner Protagonisten […] oder wegen seiner viel besprochenen Erotik, die die Nazis Schreker zum Magnus Hirschfeld unter den Opernkomponisten abstempeln ließen.“[595] Dass Schrekers Libretti stärker als die Musik Hauptangriffspunkte der Kritik waren, lässt sich bei genauerer Untersuchung der Rezeption bis 1934 so nicht belegen. Wesentlich charakteristischer ist eine interdependente Allianz, die Schrekers polychrome Klangsprache und seine erotischen Sujets in den Deutungen seiner Zeitgenossen eingehen, indem beide Ebenen stets als ›Wesenseinheit‹ seiner spezifischen Form des modernen Musiktheaters zusammengedacht wurden, wobei das eine kaum vom anderen zu trennen sei. Ein Leitmotiv dieser Rezeption war die oft formulierte Metapher einer „schwülen berauschenden Atmosphäre“[596] in Schrekers Opern, die sich sowohl auf Schrekers erotische Sujets als auch auf seine impressionistisch rauschhafte Musik bezog.

Sexualpathologischen Zuschreibungen finden sich beispielsweise in Julius Korngolds Uraufführungskritik über Schrekers Oper *Das Spielwerk und die Prinzessin*. Bezüglich der Handlung spricht Korngold von „platter Realistik, symbolischem Tiefsinn, krankhafter Sexualphantastik“.[597] Die weibliche Protagonistin der Oper, die Prinzessin wird hier als ›Hysterikerin‹ pathologisiert – mit einer Krankheit, die wie keine andere Form der Psychopathologie seit Hippokrates als eine explizit ›weibliche‹ Krankheit galt und um 1900 zum Gegenstand der psychoanalytischen Theoriebildung bei Josef Breuer sowie Sigmund Freud wurde. Auch mit der Musik, die von Korngold dem französischen Impressionismus zugewiesen wird, habe Schreker jenes Schubfach der Moderne geöffnet, „das die Musik der Angstgefühle, des Unterbewusstseins, des Schürfens in der nervösen Schicht enthält“.[598] Bei Korngold verschmelzen die Bilder von der pathologischen Disposition der hysterischen Prinzessin und von der farbigen impressionistischen Musik zu einer Bühnenkunst, die sich lediglich an die Nerven, an das Unterbewusstsein wende und der Einhalt geboten werden müsse: „Diese amorphe Märchensymbolik, diese nervöse Phantastik, dieser im-

---

[595] Christopher Hailey, „Zwischen Wort und Ton: Franz Schrekers Operntexte und die Zwittergattung des Textbuches“, in: *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht* (= Zeitschrift für deutsche Philologie / Beihefte 8), hrsg. von Walter Dürr, Berlin 1998, S. 312–327, hier S. 316.

[596] **C89** Hugo Schlemüller, „‚Die Gezeichneten‘. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 25.April 1918“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 85 (1918) H. 18–19, S. 108 [ZA-UDK].

[597] **C57** Korngold, [Feuilleton] „Hofoperntheater. ‚Das Spielwerk und die Prinzessin‘“, S. 2.

[598] Ebd., S. 3.

pressionistische Klangdusel haben bisher keine lebenskräftigen dramatischen Werke gezeugt und können keine zeugen.“[599]

Waren Korngolds pathologisierende Deutungen von Schrekers Opern mit entschiedenen Verwerfungen des modernen Musiktheaters verbunden, da ihre Sujets für die Konservativen nicht mehr den Normen einer bürgerlichen Sittlichkeitsmoral im Theater entsprachen, wiesen andere Autoren solche stigmatisierenden Pathologisierungen als Missverständnis oder konservativen Anachronismus zurück. Eine jüngere Generation, die sich mit den ästhetischen Programmen der Moderne in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wesentlich stärker identifizierte, idealisierte eine neue, von sinnlicher Erotik, Sexualität und der Geschlechterproblematik durchdrungene Opernkunst. Entscheidend war für sie außerdem die Trennung zwischen der Thematisierung und Inszenierung des Sexuellen im Libretto wie auf der Bühne – was durchaus nach den Intentionen des Künstlers im Bereich des Pathologischen liegen kann – sowie der Opernkunst an sich, welche hierdurch keineswegs pathologisch sei.

Nun war Schreker Komponisten seiner Zeit, dessen moderne Opern zweifellos stark beeinflusst wurden von den unterschiedlichen, die menschliche Sexualität problematisierenden Diskursfeldern. Als der Komponist – der 1888 nach dem Tod des Vaters mit seiner Familie in die Wiener Vorstadt nach Döbling zog – um 1901 mit der Arbeit am *Fernen Klang* begann, befand er sich plötzlich in einer Omnipräsenz des Sexuellen. Dass die Metropole Wien um die Jahrhundertwende ein öffentlicher Schauplatz war, auf dem sämtliche Bereiche des gesellschaftlichen Lebens von Erotik, Sexualität und der Geschlechterfrage durchdrungen waren, gilt heute als unumstrittener Gemeinplatz in der europäischen Geistes- und Kulturgeschichte. Seit den 1980er Jahren rückte das Wiener Fin de siècle, initiiert durch die Arbeiten von Carl E. Schorske[600] und Gotthart Wunberg,[601] in den Fokus der literatur- und kulturhistorischen Forschung. Dabei fand auch die vielfältige Erotisierung sowie Sexualisierung der ›Wiener Moderne‹ ein zunehmendes Forschungsinteresse.[602] Diverse Einzelstudien haben in diesem Zusammenhang gezeigt, dass die bürgerliche Gesellschaft die-

---

[599] Ebd., S. 4.

[600] Carl Emil Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Frankfurt am Main 1982.

[601] Gotthart Wunberg, *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart 1981.

[602] Vgl. zusammenfassend bei Franz X. Eder, „‚Diese Theorie ist sehr delikat …‘ – Zur Sexualisierung der ‚Wiener Moderne‘“, in: *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen* (= Studien zu Politik und Verwaltung 46), hrsg. von Jürgen Nautz, 2. Aufl., Wien 1996, S. 159–178.

ser Zeit zwischen Befreiung und Unterdrückung der Sexualität changierte. Ihre allgemein als ›Repressionsthese‹[603] bezeichneten Erkenntnismodelle knüpften an die Vorstellungen einer gesellschaftlichen Sexualrepression an, die schon von den zeitgenössischen Autoren zur Jahrhundertwende in Bezug auf die sexuelle Doppelmoral der bürgerlichen Gesellschaft in der Habsburgermonarchie thematisiert wurde.

Sexualität und bürgerliche Moral, auch in Wechselwirkung zu Freuds psychoanalytischen Theorien, wurden ein zentraler Gegenstand in Literatur, Feuilleton, Philosophie und Kunst der Jahrhundertwende. Schriftsteller wie Arthur Schnitzler, Peter Altenburg, Robert Musil oder Hugo von Hofmannsthal setzten sich literarisch mit den Zusammenhängen zwischen Sexualität, Geschlecht und der gesellschaftlichen Doppelmoral auseinander. Felix Salten thematisierte die Prostitution mit pornographischen Schilderungen in seinen 1906 anonym publizierten Lebensgeschichten der Josefine Mutzenbacher. Karl Kraus beteiligte sich kulturkritisch an diesen Debatten. Otto Weininger beeinflusste mit seinen kontroversen, philosophisch überformten Thesen über Sexualität, Weiblichkeit und Judentum den öffentlichen Geschlechterdiskurs. In der bildenden Kunst erregten Gustav Klimt, Oskar Kokoschka oder Egon Schiele mit ihren erotischen, teils nackten Körperinszenierungen öffentliches Interesse. In diesem Kontext einer erotisierten und sexualisierten Kunst der Wiener Moderne standen auch Schrekers Opern. Wie Gustav Klimt, schreibt Ulrike Kienzle, „der mit seinen nackten Frauenleibern häufig auf die Darstellung von sinnlicher Lust zielt, hat auch Franz Schreker den gängigen Kunstgeschmack durch Tabubrüche und Provokationen herausgefordert und die neuartige psychoanalytische Sicht auf Eros und Sexus in seinen Werken thematisiert.“[604]

Die jüngere Kritikergeneration in Österreich und Deutschland, die im Gegensatz zu den konservativen Autoren Schrekers neue Opern seit dem *Fernen Klang* nahezu bedingungslos als neues zukunftsweisendes Musiktheater würdigte, idealisierte die ungeheure Wirkungskraft der erotischen Sujets und sexuellen Inszenierungen in Schrekers Opern. Über den Schlussakt der *Gezeichneten* schreibt der Musikkritiker Hugo Schlemüller 1918 nicht weniger leidenschaftlich in der Leipziger *Zeitschrift für Musik* von der „teuflisch sündhaf-

---

[603] Vgl. hierzu ausführlicher bei Franz X. Eder, „‚Sexualunterdrückung‘ oder ‚Sexualisierung‘? Zu den theoretischen Ansätzen der ‚Sexualgeschichte‘“, in: *Privatisierung der Triebe? Sexualität in der frühen Neuzeit* (= Frühneuzeit-Studien 1), hrsg. von Daniela Erlach et al., Frankfurt am Main 1994, S. 7–29.

[604] Ulrike Kienzle, „‚Nuda Veritas‘. Zur Psychologie der Frau bei Franz Schreker“, in: *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts (mit besonderer Berücksichtigung der deutschsprachigen, italienischen und französischen Oper). Symposion 2001*, Wien 2003, S. 211–223, hier, S. 212.

ten, erotischen Stimmung“ oder von der „Schwüle der Nacht und dem allgemeinen Sinnentaumel, der auf der dieser Insel wuchtet“.[605] Schrekers Musik, so der Autor, „ist berauschend und sinnbetörend. Im letzten Akte voller Temperament und ungezügelter Leidenschaft. Hat man früher Schreker ob seiner verschwommenen, unbestimmten, dem Tonalitätsbewusstsein entschwindenden Klänge den deutschen Debussy genannt, so wird man Debussy jetzt als den französischen Schreker bezeichnen müssen. Denn er hat seinen französischen Kollegen weit hinter sich gelassen. […] Im letzten Akt aber verschmelzen Musik und Handlung zur berauschenden Wesenseinheit.“[606]

Vor dem Hintergrund der Psychoanalyse deuteten viele Zeitgenossen Schrekers Libretti als eine Projektion von Freuds Theorien über das Unbewusste, aber auch von Weiningers Thesen, die sich in der der ausgeprägten sexuellen Triebhaftigkeit seiner weiblichen wie männlichen Bühnenfiguren offenbaren. Ihre unbewussten sexuellen Dispositionen würden sich in Schrekers Musik widerspiegeln. Elsa Bienenfeld schreibt 1920 über die *Gezeichneten*, dass man unter dem Drama „psychopathologische Quellen“ rauschen höre: „An Freud und Weininger ist Schreker, der sicherlich die Nervenstimmungen der Zeit kennt, nicht taub vorübergegangen. […] Aller Opern stärkster Nerv ist die Erotik. Aber Schreker hat, wie es noch nie zuvor geschah, das Sexualproblem, den Geschlechtstrieb selbst, musikalisch und opernmäßig verherrlicht. Dies ist das Neuartige in seiner Oper, in seinem Schaffen überhaupt. Man mag dies sympathisch finden oder nicht: anzuerkennen ist die Kraft und Glut der Sinnlichkeit, mit der er in Klängen und Bildern solche Aufgabe erschöpft.“[607]

Für Richard Dohse ist die Handlung der *Gezeichneten* ganz auf das Psychologische gestellt. Schreker habe es mit seinem Verständnis für die seelischen Vorgänge meisterhaft verstanden, den an sich „außerordentlichen heiklen Stoff zu verinnerlichen und Schilderungen ins allgemein Menschliche hinüberzuleiten“.[608] Später spricht Josef Ludwig Fischer 1924 von den Einflüssen Weiningers und von einer „kriminellen hemmungslosen Triebero-

---

[605] **C89** Hugo Schlemüller, „„Die Gezeichneten‘. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker“.

[606] Ebd.

[607] **C128** Elsa Bienenfeld, [Feuilleton] „„Die Gezeichneten. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Erste Aufführung an der Weiner Oper am 27. Februar 1920“, in: *Neues Wiener Journal*, 28.02.1920, 28. Jg., Nr. 9452, S. 1–2 [ZA-ÖNB].

[608] **C85** R.[ichard] Dohse, „„Die Gezeichneten‘. Oper in 3 Aufzügen von Franz Schreker. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus“, in: *Hamburger Nachrichten*, 28.04.1918, 127. Jg., Nr. 215, Morgenausgabe, S. 1 [ZA-SBB].

tik“ in Schrekers *Irrelohe*.[609] Der Musikkritiker Alfred Einstein attestiert Schrekers *Gezeichneten* anlässlich der zweiten Berliner Produktion an der Städtischen Oper 1929 einem „opernhaft ‚verweiningerten‘ psychoanalytischen Kern“.[610]

Es war Paul Bekker, der in seiner Schreker-Studie von 1919 die sexuellen Triebe, erotischen Spannungen und den Geschlechterkampf als thematischen Kern von Schrekers Opern (seiner ersten drei Werke bis einschließlich den *Gezeichneten*) definierte sowie erstmals ein Interpretationsmodell auf der Grundlage von Sigmund Freuds und Otto Weiningers Theorien vorschlug. Dabei geht Bekker zunächst von dem musikgeschichtlichen Faktum aus, dass diese Sujets schon bei großen Opernkomponisten wie Mozart oder Wagner zu finden sind und immer das Urthema des musikdramatischen Geschehens bleiben werden.[611] Nur die Art sei verschieden, wie nämlich der Komponist das Erotische behandelt und jene durch die sexuellen Triebe beeinflussten menschlichen Gefühle zur Höhe einer sittlichen Ordnung gestaltet. Der christlich-sittlichen Ethik Richard Wagner stellt Bekker Schrekers musikdramatisches Konzept entgegen, welches nicht die Begriffe einer Sündhaftigkeit der Geschlechtsliebe und einer menschlichen Erlösung durch deren Überwindung kenne, sondern auf den Vorstellungen einer Unterdrückung oder Fehlleitung sexueller Triebe basiere, aus denen die dramatischen Konflikte gestaltet sind. Hier konzeptualisiert Bekker unübersehbar Freuds Theorien. So argumentiert der Autor: „Der Trieb ist nicht Sünde, sondern oberstes Gesetz, gegeben durch Naturgebot. In seiner Bewusstmachung liegt die Aufgabe, in den Irrungen, denen die des Triebes sich nur dunkel bewusste, leicht vom Wege gezogene Natur ausgesetzt ist, die Konfliktmöglichkeit.“.[612]

Am Beispiel der *Gezeichneten* erörtert Bekker, dass die weibliche Psychologie der eigentliche seelische Angelpunkt in Schrekers Opernwerken sei, wobei die Tragik seiner Frauen in der „allgemeinen Naturbestimmung des Weibes“ liege.[613] Seien Schrekers Männer als Individualitäten, als geniale Schöpfer mit einem Schaffensdrang gestaltet, deren Tragik letztlich auf einem Widerstreit zwischen Naturgebot und Genialität beruhe, so würden seine weiblichen Protagonistinnen ihrer geschlechtlichen Urbestimmung als Gattungswesen

---

[609] **C283** J.[osef] L.[udwig] Fischer, „‚Irrelohe‘. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker“, in: *Münchner Zeitung*, 30.03.1924 [SFS-ÖNB].

[610] **C379** Alfred Einstein, „Schreker: ‚Die Gezeichneten‘. Städtische Oper“, in: *Berliner Tageblatt*, 02.12.1929, 58. Jg., Nr. 568, Abend-Ausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].

[611] Bekker, *Franz Schreker*, S. 34.

[612] Ebd., S. 38.

[613] Ebd., S. 43.

verfallen. Bekker schreibt: „Schrekers Männer – die als genial gedachten, nicht die als Vertreter des Elementartriebes erscheinenden – entwickeln sich im Laufe der Handlung vom allgemeinen Typus zur immer schärfer sich abhebenden Persönlichkeit. […] Im Gegensatz dazu erscheinen die Frauen von vornherein individuell profiliert, und ihre Entwicklung geht vom Besonderen ins Allgemeine des Geschlechtslebens.“[614] Hier bezieht sich Bekker ausdrücklich auf Otto Weininger, dessen Philosophie Schrekers künstlerischer Anschauung seiner Interpretation nach entsprechen würde.

Weiningers misogyne Sentenz über das Weibliche in *Geschlecht und Charakter* lautet bekanntlich: „Das absolute Weib hat kein Ich“.[615] Die Frau wird als ich-los, unstrukturiert und formlos gegenüber dem Mann definiert. „Persönlichkeit, Individualität […] Ich und Seele, Wille und […] Charakter“ – all diese Eigenschaften würden der Frau fehlen und allein dem Mann zukommen.[616] Sie besitze „keine Logik“,[617] sei „amoralisch“,[618] zeige einen „Mangel an begrifflicher Bestimmtheit“.[619] Die grundlegende Codierung des ›Weiblichen‹ erfolgt hierbei über das Geschlechtliche, das Sexuelle und Triebhafte, indem Weininger, den patriarchalen herrschenden Geschlechtervorstellungen seiner Zeit entsprechend, die Frau als ein durch und durch vergeschlechtlichtes Gattungswesen ontologisiert und in den rein sexuellen Bereich verortet. Sie sei fortwährend „nur sexuell“, wobei „beim Weibe […] die Sexualität diffus ausgebreitet über den ganzen Körper [ist]“.[620] Dieses Geschlechtermodell konzeptualisierte Bekker in seiner Studie auf fatale Weise als Schrekers grundlegende musikdramatische Idee. Da Bekkers Schriften aufgrund seiner hohen Reputation als Musikschriftsteller in der Weimarer Republik eine entsprechende Deutungsmacht besaßen, beeinflussten sie die Kritiken seiner Zeitgenossen, aber auch bis in unsere heutige Zeit hinein nachhaltig.

Die musikwissenschaftliche Schreker-Forschung hat seit den 1970er Jahren diese zeitgenössischen Interpretationsmodelle in ihren Analysen aufgegriffen sowie nach den Zusammenhängen zwischen Schrekers erotischen Sujets, der inneren Dispositionen seiner Büh-

---

[614] Ebd., S. 44.
[615] Weininger, *Geschlecht und Charakter*, S. 240.
[616] Ebd., S. 240.
[617] Ebd., S. 191.
[618] Ebd., S. 194.
[619] Ebd., S. 243.
[620] Ebd., S. 114–115; Dagegen sei der Mann über den Geschlechtstrieb nur „intermittierend sexuell“. Der Unterschied liege im Begattungstrieb, der für den Mann „ein pausierendes Jucken, für W[eib] ein unaufhörlicher Kitzel ist“ (S. 115).

nenfiguren und der musikalischen Gestaltung gefragt. Gösta Neuwirth deutet bereits in seiner Studie über die Harmonik des *Fernen Klangs* an, dass jenes *Nachtstück* nach der Technik der Traumarbeit musikalisch gestaltet ist, indem Schrekers Kompositionsverfahren die musikalische mit einer spezifischen Traum-Logik verknüpft, die auf Freuds psychoanalytische Theorien der Traumdeutung verweist.[621] Neuwirth beruft sich für seine Interpretation auf eine persönliche Anmerkung der Witwe des Komponisten, dass Schreker die psychoanalytische Schule Freuds bereits vor 1908/09, als er den fernen Klang komponierte, kennengelernt und studiert habe.[622] Auch Schrekers Tochter Haidy Schreker-Bures schreibt in ihren Lebenserinnerungen über eine Ausgabe von Freuds *Traumdeutung* in der Bibliothek ihres Vaters.[623] Als gesichert für Schrekers eigenes Studium des psychoanalytischen Schrifttums gilt zumindest ein erhaltenes Exemplar von Freuds Abhandlung *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (1910) in seiner Nachlassbibliothek, welche seit 2005 in der Universitätsbibliothek der UdK Berlin verwahrt wird.[624]

Ulrike Kienzle hat anknüpfend an Gösta Neuwirths Studien in ihrer Arbeit über den *Fernen Klang* sehr überzeugend und detailliert gezeigt, wie stark bei Schreker die gesamte dramaturgische Gestaltung, das heißt Musik (vor allem Harmonik, Motivik), Szene und Personengestaltung in der Tat unmittelbar mit Freuds Verfahren der Psychoanalyse, mit seinen Theorien über das Unbewusste und die Traumarbeit assoziativ zusammenhängen. Dabei bezieht sich die Autorin auf die wenigen verstreuten, oft zitierten Selbstäußerungen des Komponisten, wie der *Anbruch*-Aufsatz „Meine musikdramatische Idee" aus dem Jahre 1919, in dem Schreker schreibt:

> Meine Einfälle haben wenig ‚Literarisches'. Geheimnisvoll-Seelisches ringt nach musikalischem Ausdruck. Um dieses rankt sich eine äußere Handlung, die unwillkürlich schon in ihrer Entstehung musikalischer Form und Gliederung in sich trägt. […] Jedes Liebesempfinden beruht (Stendhal) auf Kristallbildung. Welche Kunst aber wäre befähigt, dieses geheimnisvolle Werden, dieses Sich-wandeln unter im Unterbewusstsein schlummernden, triebhaften Einflüssen vollkommener zum Ausdruck zu bringen als eben die Musik?[625]

---

[621] Neuwirth, *Die Harmonik in der Oper ‚Der ferne Klang' von Franz Schreker*, S. 165–169.
[622] Ebd., S. 212.
[623] Haidy Schreker-Bures, *Spaziergang durch ein Leben*, Buenos Aires 1981, S. 176.
[624] Vgl. Schenk (Hrsg.), *The Schreker Library. Franz Schrekers Bibliothek*, S. 42.
[625] **B14** Franz Schreker, „Meine musikdramatische Idee", in: *Frankfurter Theater-Almanach* 1918/1919, Frankfurt a. M. 1918, S. 11–12; Nachdruck in: *Musikblätter des Anbruch* 1 (1919) H. 1, S. 6–7, hier S. 6.

Auch in einem Brief vom 9. Juli 1918 an Paul Bekker schreibt Schreker, dass seine musikalischen Motive, deren spezifische Gestaltung Ausdruck des Unbewussten und der im Text nicht zur Sprache kommenden Gefühle der Bühnenfiguren seien: „Erinnerungsmotive als ausschließliche Bezeichnung möchte ich auch ich nicht gerne gelten lassen. In manchen Fällen stimmt das wohl aber einen großen Raum nimmt die motivische Gestaltung des Empfindungslebens, ja sogar – wie soll ich sagen, die Gestaltung nebenher, oder im Unterbewusstsein auftauchender Ereignisse ein. Also eine *selbständige* Rolle für den im Text Unausgesprochenes möchte ich gerne (und habe es auch wiederholt versucht) der Musik durch die thematische Verarbeitung zugeteilt sehen.“[626] Schrekers expliziter Verweis auf das Unterbewusstsein und damit auf Freuds psychoanalytisches Vokabular gegenüber Bekker verdeutlicht seinen kompositorischen Ansatz, der Musik eine ganz eigenständige Rolle für die unbewussten, seelisch-psychischen Vorgänge der agierenden Bühnenfiguren zuzuweisen. Die innersten Regungen des Unbewussten, die dem Bewusstsein nicht direkt zugänglich sind und im Text nicht ausgesprochen werden können, werden vielmehr über die Musik ›zur Sprache gebracht‹. Schreker übersetzte gewissermaßen das in der Narratologie beschriebene literarische Verfahren des Bewusstseinsstroms, des sogenannten ›Stream of Consciousness‹ in die Musik, vor allem in den subtil ausgearbeiteten Orchestersatz.

Anhand dieser wenigen programmatischen Aussagen des Komponisten hat Ulrike Kienzle Schrekers Opernwerk auf der Basis von Freuds psychoanalytischen Theorien als umfassendes musikdramaturgisches Konzept einer „Musikwerdung aus dem Unbewussten“ oder als „Ästhetik eines psychologischen Musiktheaters“[627] definiert. In ihrem Interpretationsmodell kontextualisiert die Autorin die psychischen, im Unterbewusstsein schlummernden Dispositionen der Bühnenfiguren, die auf der Ebene der musikalischen Gestaltung ›zur Sprache gebracht‹ werden, mit den damit unmittelbar zusammenhängenden Fragen nach den Sexualtrieben, den Geschlechterverhältnissen und der (weiblichen) Sexualität. Hierbei übernimmt Kienzle das freudianische, tiefenpsychologisch begründete Sexualitätskonzept mit dessen Repressionsthese, dass die Sexualtriebe und die psychobiologisch determinierten Energien, welche das sexuelle Begehren im Menschen anregen, durch eine repressive Kultur unterdrückt werden. Die Autorin schreibt: „Die Sexualität ist in Schrekers Opern ein Brennspiegel psychischer Energien; sie fasst die Totalität des Lebens in seiner ganzen

---

[626] Brief Franz Schreker an Paul Bekker vom 9. Juli 1918, in: Bekker / Schreker, *Briefwechsel*, S. 54–58, hier S. 56 (Hervorheb. im Orig.).

Fülle in sich – als Schrecknis und Verheißung, als Tod und Widergeburt.“[628] So wird im *Fernen Klang* die weibliche Protagonistin Grete als Opfer der bürgerlichen Sexualmoral gedeutet, indem ihr sexuelles Verlangen in der von Männern dominierten Gesellschaft negiert oder fehlgeleitet würde. Die Autorin sieht in der Figur der Grete ein exponiertes Beispiel, wie Schreker die psychischen Verletzungen, die erlittenen Traumata weiblicher Sexualität durch ein patriarchales Umfeld problematisiert und in der musikdramaturgischen Gestaltung für Gretes kranke Psyche dem Hysterie-Konzept von Freud / Breuer folgt. Gretes Traumerzählung im zweiten Akt des *Fernen Klangs* wird von Kienzle beispielsweise als ein „hysterischer Somnambulismus“ gedeutet.[629]

Auch die anderen weiblichen Protagonistinnen in Schrekers Oper wie Els (*Der Schatzgräber*), die Prinzessin (*Das Spielwerk und die Prinzessin*), Lola (*Irrelohe*) oder Carlotta (*Die Gezeichneten*) erscheinen in dieser Lesart als psycho- oder sexualpathologische Persönlichkeiten, denen die eigene sexuelle Triebhaftigkeit zum Verhängnis wird.[630] Allerdings handle es sich bei diesen weiblichen Charakterstudien, so die Autorin, im Gegensatz zu Paul Bekkers Interpretationsmodell eben nicht um eine Affirmation von Weiningers frauenverachtenden Thesen über das Weibliche. Die Problematisierung der weiblichen Sexualität ergebe sich „ausnahmslos aus männlichen Erwartungshaltung, aus der Verfügungsgewalt, die der Mann über die Frau beansprucht, aus ihrer Abwehr dagegen und aus dem Wunsch nach Selbstentfaltung und Selbstbestimmung. […] Fast alle Frauen scheitern und werden zum Opfer männlicher Willkür.“[631] Anders als Weiningers „sexualpathologischer Fatalismus“ sei es Schreker mit der Darstellung psychisch deformierter Weiblichkeit in seinen Opern um eine gesellschaftskritische Botschaft gegangen. So erscheinen Gretes hysterische Traumata und ihr Abstieg zur Prostituierten als Folge sozialer Zwänge unter den gesellschaftlichen Bedingungen der damals herrschenden Geschlechterordnung. Denn indem der Komponist, so argumentiert Kienzle, „Gretes Leiden an der auferzwungenen Rolle mit dem Unverständnis der Männergesellschaft konfrontiert, macht er sich gleichsam

---

[627] Kienzle, *Das Trauma hinter dem Traum*, S. 83–95.
[628] Kienzle, „„Nuda Veritas‘. Zur Psychologie der Frau bei Franz Schreker“, S. 213.
[629] Vgl. Kienzle, *Das Trauma hinter dem Traum*, S. 214–229.
[630] Vgl. Kienzle, „„Nuda Veritas‘. Zur Psychologie der Frau bei Franz Schreker“, S. 216–219.
[631] Ebd., S. 213.

zum Anwalt der moralisch Ausgestoßenen und der psychisch Leidenden. Er hält der Gesellschaft seiner Zeit den Spiegel vor, indem er ihre Verlogenheit entlarvt.“[632]

Anknüpfend an Ulrike Kienzles Arbeit hat die Kulturwissenschaftlerin Christina von Braun wiederum vorgeschlagen, Grete im *Fernen Klang* als einen „klingenden Körper“ zu deuten, welcher die nicht geschriebenen Zeichen wie in der Tradition des semitischen Alphabets zur Sprache bringt.[633] Für die Autorin ist nicht das sozialkritische Engagement für die Schwierigkeiten der weiblichen Existenz in den modernen Gesellschaften das zentrale Anliegen von Schrekers Opernwerk, sondern das mit der symbolischen Geschlechterordnung verbundene Verhältnis von Schrift und Sprache in der jüdischen Tradition. Die Frauengestalt der Grete, so von Brauns These, „ist vielmehr als Symbolgestalt eines Versuchs zu lesen, aus dem Gefängnis der Schrift und der Krise des Subjekts auszubrechen, *ohne* das Weibliche zu opfern und ohne vom Frauenkörper eine ›Erlösung‹ zu fordern, die Untergang besagt“.[634]

Als Deutungshorizont dieser Interpretation dient der Autorin das Schriftsystem des semitischen Alphabets, in dem – im Gegensatz zum griechischen Alphabet – lediglich die Konsonanten geschrieben werden. Nur diejenigen, welche auch die Sprache sprechen, sind in der Lage, jene in semitischer Schrift geschriebenen Texte zu lesen bzw. deren Inhalt zu erschließen. Daher hatte sich in der jüdischen Tradition ein stetiges Nebeneinander von Schriftlichkeit und Mündlichkeit herausgebildet. Gleichzeitig kommt in diesem semitischen Schriftsystem eine symbolische Geschlechterordnung zum Ausdruck, indem, so von Braun, der männliche Körper die Schrift repräsentiere und der weibliche Körper hingegen für die nichtgeschriebenen Zeichen dieses Alphabets, für die Vokale stehe: „Sie sind die ›Leerstellen‹ des semitischen Alphabets, die ›aufgeschobene physis‹, die ›klingenden Körper‹, ohne die die Zeichen nicht zur welt kommen können.“[635]

In Schrekers *Fernen Klang* deutet von Braun vor dem Hintergrund dieser jüdischen kulturellen Tradition jenes ›Lautwerden‹ der Zeichen durch die weibliche Gestalt der Grete. Erst am Ende der Oper gelingt es Fritz, den fernen Klang, nach dem er so lange gesucht hat,

---

[632] Ebd., S. 215.

[633] Christina von Braun, „Das Weib als Klang. Text, Musik und Geschlecht bei Richardv Wagner und Franz Schreker“, in: *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts* (= Forum Musikwissenschaft 7), hrsg. von Rebecca Grotjahn, Claudia Blank und Dört Schmidt, Schliengen 2011, S. 19-36.

[634] Ebd., S. 35 (Hervorheb. im Orig.).

[635] Ebd., S. 28 (Hervorheb. im Orig.).

endlich ausfindig zu machen, allerdings ausschließlich in Gegewart von Grete. Die Harfenarpeggien symbolisieren, nach dieser Lesart, nich nur musikalisch jenen fernen Klang, sondern sie stehen gleichzeitig für die in der jüdischen Denktradition weiblich imaginierten, nichtgeschriebenen Zeichen des semitischen Alphabets, die hier durch die Musik zur Sprache gebracht werden. Für die Autorin repräsentiere daher Schrekers Oper *Der ferne Klang* auch eine spezifisch jüdische Geisteshaltung, nämlich „das, was Otto Weininger das ‚Jüdische als Idee' nannte, ohne dass er dies ausdrucklich thematisierte".[636]

5.5.2 Sexualität und soziokulturelle Identitätsstiftung

Im Rahmen der Stiftung des ›deutschen Wesens‹ im Musikdiskurs stellt sich die Frage, wie Schrekers Opern im Laufe der Jahre aufgrund ihrer erotischen Sujets durch die konservative Musikkritik stigmatisiert wurden und wie der Komponist zum ›Ausgestoßenen‹, zum inneren Anderen in der eigenen nationalen Kultur über diffamierende Zuschreibungen, über Sexual- und Krankheitsbilder konstruiert wurde.

Dass Schrekers Problematisierung des Sexuellen auf der Opernbühne von vielen Autoren abgelehnt wurde, lag weniger an einer vermeintlich subversiven Gesellschaftskritik des Komponisten an der bürgerlichen Doppelmoral, die als solche von den meisten Interpreten seiner Werke auch gar nicht wahrgenommen wurde. Ihre Ablehnung richtete sich explizit gegen Schrekers künstlerisch-ästhetische Inszenierung sexuell getriebener Menschen, welche von der Gesellschaft als sexuelle Devianzen pathologisiert wurden, da sie in ihren Augen nicht den Normen des Sexuellen bzw. einer ›gesunden natürlichen Sexualität‹ entsprachen. Schrekers Kritiker projizierten, wovor Richard Specht gewarnt hatte, die sexuellen Pathologisierungen von den Bühnenfiguren auf Schrekers Opernkunst an sich und schließlich auf den Komponisten. Über die sexualpathologischen Zuschreibungen, die sich in den Aufführungskritiken in einer wirkungsmächtigen diskursiven Krankheitsmetaphorik artikulieren, wurde Schrekers Kunst als Abweichung von der sozial gesetzten gesellschaftlichen Norm definiert und als Bedrohung der kulturellen Ordnung empfunden. Damit rückt der Fokus der Schreker-Rezeption auf die Ebene soziokultureller Wirklichkeitskonstruktion

[636] Ebd., S. 32.

von ›Sexualität‹ bzw. ›Sexualitäten‹ als eine historische, durch komplexe diskursive Prozesse hervorgebrachten Kategorie und ihrer spezifischen Verschränkung mit dem Diskurs über das ›deutsche Wesen‹ in der Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Spätestens seit Michel Foucaults *Histoire de la sexualité* (*Sexualität und Wahrheit*, 1976/84), deren erster folgenreicher Thesenband *Der Wille zum Wissen* 1977 in deutscher Übersetzung erschien, hat sich ein epistemologisch-historiographisches Konzept etabliert, welches die menschliche Sexualität nicht mehr als ein naturhaftes, ontogenetisches und überzeitliches Phänomen begreift, sondern als ein Produkt gesellschaftlicher Diskurse und sozialer Praktiken. Foucault nimmt in seinem Denksystem eine dezidierte Gegenposition zu Freuds essentialistischer Vorstellung von der Sexualität und ihrer gesellschaftlichen Repression ein, indem er die Repressionshypothese grundsätzlichen hinterfragt und mit seinem diskurstheoretischen Modell des ›Sexualitätsdispositiv‹ als jenes Konglomerat von Diskursen, (nicht-)diskursiven Praktiken, Technologien, Apparaten, Einrichtungen, Reglementierungen, Gesetzen usw. über den Sex konfrontiert.

Anders als Freud basieren Foucaults Thesen auf sozio-konstruktivistischen Erkenntnissen, dass die Sexualität in der abendländischen Menschheitsgeschichte zwar bestimmten historischen Unterdrückungsmechanismen (z.B. Zensur, Verbot, Verneinung) der bürgerlichen Kultur unterlag, aber nicht durch eine universelle sexualfeindliche Repression unterdrückt worden sei. Vielmehr habe gerade seit der Aufklärung das unablässige Reden, Sprechen darüber zu einer gewissen „Anreizung zu Diskursen“ oder auch zu einer „diskursive[n] Explosion“[637] um den Sex herum geführt.[638] Hierbei wurde ein komplexes Diskursgeflecht über den Sex – das ›Sexualdispositiv‹ – hervorgebracht, welches untrennbar in wirkungsvollen Machtkomplexen eingebunden war und selbst die moderne Sexualität, wie sie seit über zweihundert Jahren ›erfahren‹ wird, produzierte. ›Sexualität‹ ist demnach keine ahistorische und ontogenetisch determinierte Naturgegebenheit, sondern über jenes, durch ein historisches Dispositiv produziertes Sex-Wissen konstruiert. In seinem ersten Band *Der Wille zum Wissen* schreibt Foucault: „‚Sexualität‘ ist der Name, den man einem geschichtlichen Dispositiv geben kann. Die Sexualität ist keine zugrunde liegende Realität, die nur schwer zu erfassen ist, sondern ein großes Oberflächennetz, auf dem sich die Stimulierung der Körper, die Intensivierung der Lüste, die Anreizung zum Diskurs, die Formierung der

[637] Ebd., S. 23.

Erkenntnisse, die Verstärkung der Kontrollen und der Widerstände in einigen großen Wissens- und Machtstrategien miteinander verketten".[639] Erst diese komplexe Anhäufung, Anreicherung, Multiplizierung und gegenseitige Verschränkung von heterogenen Diskursen und Praktiken über den Sex – z.B. Medizin, Psychiatrie, Justiz, Pädagogik oder Politik – habe seit dem 18. Jahrhundert eine moderne begriffliche Vorstellung und überhaupt eine ›Wahrheit‹ des Sexes hervorgebracht.

Foucault hatte erstmals mit seiner diskurstheoretischen Perspektive auf die Sexualitätsgeschichte gezeigt, wie sehr seit dem 18. Jahrhundert eine moderne bürgerliche, normative Sexualität sowie deren krankhafte ›widernatürliche‹ Abweichungen als historische Konstrukte durch Diskurse oder durch ein ganzes Dispositiv hervorgebracht wurden. Wie Franz X. Eder, anknüpfend an Foucault, in seiner Kulturgeschichte der Sexualität schreibt, konnte durch die Einbeziehung der Degenerationslehre in das neue Forschungsfeld der Sexualpathologie die ›anormale Sexualität‹ zu einer Krankheit erklärt werden: „Mit einem differenzierten Kanon von Perversionen und Perversitäten, von sexuellen Entartungen und Pathologien beschrieb sie in der Folge selbst die geringsten, von der gesellschaftlichen Norm abweichenden Äußerungen des männlichen und weiblichen Geschlechtslebens. Auch gesunde Sexualität bewegte sich nach den Sexualwissenschaftlern gleichsam immer am Rande des pathogenen Abgrunds."[640]

In die „Familie der Perversen"[641] wurden seit dem 19. Jahrhundert auch die Juden eingeordnet. Richard von Krafft-Ebing brachte in seinem *Lehrbuch der Psychiatrie* von 1879 die Juden mit einem exzessiv gesteigerten religiösen Drang in Verbindung. Dahinter verberge sich, so der Autor, „eine krankhaft gesteigerte Sinnlichkeit und geschlechtliche Erregung, die zu ätiologisch bedeutungsvollen geschlechtlichen Verirrungen führt".[642] Nicht nur für die Psychiater und Mediziner galt der Jude als Inbegriff einer ›abartigen perversen‹ Sexualität, des Wollüstigen oder des Erotomanen, der all seine Energie nur in der Sexualität abzureagieren weiß. In Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* findet sich die oft zitierte

---

[638] Franz X. Eder bezeichnet deshalb Foucaults Konzept auch als ›Sexualisierungsthese‹ in Abgrenzung zur freudianischen ›Repressionsthese‹ (vgl. Eder, „‚Sexualunterdrückung' oder ‚Sexualisierung'?", S. 18).

[639] Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit. Erster Band. Der Wille zum Wissen* (1977), übers. von Ulrich Raulff und Walter Seiter, 14. durchgesehene und korrigierte Auflage, Frankfurt am Main 2003, S. 105.

[640] Franz X. Eder, *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*, 2. erweiterte Auflage, München 2009, S. 148.

[641] Foucault, *Der Wille zum Wissen*, S. 45.

[642] Richard von Krafft-Ebing, *Lehrbuch der Psychiatrie auf klinischer Grundlage für praktische Ärzte und Studierende*, Bd. 1, 2. teilweise umgearbeitet Auflage, Stuttgart 1883, S. 156.

Sentenz: „Der Jude ist stets lüsterner, geiler, wenn auch merkwürdigerweise, vielleicht im Zusammenhange mit seiner nicht eigentlich antimoralischen Natur, sexuell weniger potent, und sicherlich aller großen Lust weniger fähig als der arische Mann.“[643] Solche Vorstellungen waren schon seit Jahrhunderten Bestandteil im Bildrepertoire des religiös motivierten, christlichen Antijudaismus wie auch des späteren biologistisch-rassischen Antisemitismus.[644] Weininger greift hier bezeichnenderweise eine auffallende Widersprüchlichkeit der antisemitischen Sexualbilder über die Juden auf. Denn einerseits galt der Jude als besonders ›wollüstig‹ und ›geil‹ mit einem stark ausgeprägten Sexualtrieb, auf der anderen Seite wurde er in der stereotypen Diskursfigur des ›effeminierten Juden‹ als ›weiblich‹ bzw. ›unmännlich‹ und ›impotent‹ imaginiert.[645] Die Studien von Sander L. Gilman und Klaus Hödl haben mittlerweile sehr detailliert herausgearbeitet, wie gegen Ende des 19. Jahrhunderts das Konstrukt einer spezifisch ›jüdischen Sexualität‹ als einer devianten pathologischen Form ›widernatürlichen, perversen‹ Sexualverhaltens durch die psychiatrisch-medizinischen aber auch andere kulturhistorische, literarische oder philosophische Diskurse produziert wurde.[646]

In der Forschung besteht ein breiter Konsens über die sozial- und kulturgeschichtliche Bedeutung dieser diskursiven Konstrukte sexueller Devianz. Ob ›konträre Sexualempfindung‹, ›jüdische Sexualität‹, die ›nymphomanisch-frigide weibliche Sexualität‹ oder jegliche andere Formen der ›sexuellen Perversionen‹ (Sadismus, Masochismus, Fetischismus, Nekrophilie usw.) – all diese Konstrukte dienten der soziokulturellen Identitätsstiftung eines kollektiven normativen Selbst in Abgrenzung zu einem sozialen Anderen, welches sexuell pathologisiert, medikalisiert, ausgegrenzt und als gefährliche Bedrohung der kulturellen Ordnung bekämpft wurde. Die sexuelle Pathologisierung des Anderen wurde seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Psychiatrie und Medizin zum Referenzpunkt einer nunmehr wissenschaftlichen Begründung der Andersartigkeit.

---

[643] Weiniger, *Geschlecht und Charakter*, S. 417.

[644] Vgl. die umfangreiche kulturgeschichtliche Darstellung des Sexualantisemitismus aus 2000 Jahren bei Gerhard Henschel, *Neidgeschrei. Antisemitismus und Sexualität*, Hamburg 2008.

[645] Vgl. Christina von Braun, *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*, Zürich und München 2001, S. 453–454.

[646] Vgl. Sander L. Gilman, *The Jew's Body*, New York 1991; ders., *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotypen aus der Innenwelt der westlichen Kultur*, Reinbek bei Hamburg 1992; Klaus Hödl, *Die Pathologisierung des jüdischen Körpers. Antisemitismus, Geschlecht und Medizin im Fin de Siècle*, Wien 1997; ders. „Die Konstruktion ‚jüdischer' Sexualität. Selbstzuschreibungen und Fremdzuschreibungen“, in: *Von Lust und Schmerz. Eine historische Anthropologie der Sexualität*, hrsg. von Claudia Bruns, Köln, 2004, S. 175–194.

Nach Sander L. Gilmans Deutungskonzept ist die menschliche Sexualität in Verbindung mit der Pathologie eine der bedeutendsten Alteritäts-Kategorien, die zugleich eine der am häufigsten in bipolare Unterschiede wie ›normal‹ und ›deviant‹, ›gut‹ und ›schlecht‹ unterteilten Dimensionen der menschlichen Erfahrung darstellt.[647] Für die Definition des ›gesunden Selbst‹ müsse die Sexualität und der mit ihr assoziierte Kontrollverlust auf den ›Anderen‹ projiziert werden. So würden auf ihn Phantasien über Impotenz, Frigidität, aber auch Vorstellungen über Potenz und Hypersexualität übertragen: „Sexuelle Normen wandeln sich in Formen der Kontrolle. Abweichungen, die entweder in der Art des sexuellen Aktes begründet liegen oder in dessen angenommenen Sinn, werden zur ‚Krankheit' oder zu ihrer theologischen Entsprechung, der ‚Sünde'." So spielten die antisemitischen Sexualbilder über den Juden, wie Christina von Braun schreibt, eine wichtige Rolle für die Konstruktion eines jüdischen Fremdkörpers: „Während die ‚Anomalie' des weiblichen oder ‚verweiblichten' männlichen Körpers des Mythomotorik der Gemeinschaft diente, wurde über das Konstrukt des jüdischen ‚Fremdkörpers' die Grenze zwischen dem kollektiven Selbst und dem kollektiven ‚Anderen' errichtet."[648] Ferner sollten diese Bilder der jüdischen ›Andersartigkeit‹, so argumentiert von Braun, die Assimilation des im ›Verschwinden‹ geglaubten Juden über seine Sichtbarmachung als eine Gestalt aus Fleisch und Blut wieder zurückgängig machen.

Sowohl die Konstrukte des ›Homosexuellen‹ als auch der ›hypersexuellen‹ oder ›frigiden Weiblichkeit‹ dienten seit Mitte des 19. Jahrhunderts einer diskursiven, identitätsstiftenden Grenzziehung zwischen dem gesellschaftlichen Normativ des bürgerlich-männlichen Selbst und dem pathologischen Anderen. Wie Franz X. Eder schreibt, „avancierte der heterosexuelle, verheiratete, respektable bürgerliche Mann zu einer Norm, an der die gesamte Menschheit und damit auch Personen mit gleichgeschlechtlichen Begierden gemessen werden sollten".[649] Eder knüpft hier an George L. Mosses Konzept der ›bürgerlich-männlichen Respektabilität‹ an, wonach das Ideal der heterosexuellen Männlichkeit die Grundlage für das Selbstverständnis als auch für die Nationsstiftung der modernen bürgerlichen Gesellschaft bildete.[650] Diese bürgerliche Männlichkeit konstituierte sich seit Ende

---

[647] Vgl. Gilman, *Rasse, Sexualität und Seuche*, S. 18.
[648] von Braun, *Versuch über den Schwindel*, S. 447.
[649] Eder, *Kultur der Begierde*, S. 168.
[650] Vgl. George L. Mosse*, Nationalismus und Sexualität. Bürgerliche Moral und sexuelle Normen*, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 34.

des 18. Jahrhunderts als soziale Norm, deren Grenzüberschreitung bzw. Abweichungen durch die ›sexuellen Perversionen‹ wie den Homosexuellen markiert sowie als Bedrohung der Gesellschaftsordnung empfunden wurde. Wie Mosse auch in seinem späteren Konzept vom hegemonialen maskulinen Stereotyp der westlichen Kultur dargelegt hat, gehörten sie zu den marginalisierten Antitypen und Außenseitern, über welche die bürgerliche-männliche Gesellschaftsnorm erst konstruiert und bekräftigt werden konnte.[651]

5.5.3 Schrekers ›perverse‹ Opernkunst und das ›gesunde, männlich-deutsche Wesen‹ in der Musik

Die soziokulturellen Mechanismen oder mit Foucault gesprochen jene „Einkörperungen der Perversionen“ durch die Macht- und Wissensformationen des Sexualdispositivs zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatten Franz Schreker auf Grundlage seiner Problematisierung menschlicher Sexualtriebe auf der Opernbühne als das Andere, sowohl als ›effeminierten‹ als auch ›sexuell perversen‹ Künstler stigmatisiert. Die Schreker-Rezeption hat dieses Konstrukt über diverse diskursive Zuweisungen seiner Opern in den Bereich des Sexualpathologischen produziert. Seine Opern wurden als Bedrohung für die bürgerlich-männliche Gesellschaftsnorm auf dem Gebiet der Kunst wahrgenommen. Die Bühnenfiguren in Schrekers Werken – sowohl die weiblichen wie auch männlichen Protagonisten – erschienen den Zeitgenossen mit ihrer scheinbar ›abnormen‹ Triebhaftigkeit geradezu als exemplarische Verkörperungen jener sexuellen Normabweichungen, wie sie der sexualpathologische Diskurs seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hervorgebracht hatte.
Als ›pervers‹, so definierte es Max Marcuses *Handwörterbuch der Sexualwissenschaft* von 1923, „bezeichnet man Handlungen und Ausdruckserscheinungen, bei denen evident oder wenigstens naheliegend ist, dass sie durch ein abartiges psychosexuelles Verhalten, insbesondere durch abartige Triebneigungen, motiviert sind.“[652] Ob in der Form der übersexualisierten triebhaften ›Weiblichkeit‹ (Prinzessin im *Spielwerk*, Carlotta in den *Gezeichneten*,

---

[651] Vgl. George L. Mosse, *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*, Frankfurt am Main, 1997.
[652] A.[rthur] Kronfeld, Art. „Perversion und Perversität“, in: *Handwörterbuch der Sexualwissenschaft. Enzyklopädie der natur- und kulturwissenschaftlichen Sexualkunde des Menschen*, hrsg. von Max Marcuse, 2. stark vermehrte Auflage, Bonn 1926, S. 549–551, hier S. 549.

Els im *Schatzgräber*) oder die deviante ›Männlichkeit‹ (wie etwa Alviano in den *Gezeichneten*), Schrekers Bühnenfiguren wurden jene ›abartigen Triebneigungen‹ zugeschrieben, welche die bürgerlich-männliche Respektabilität (Mosse) erschüttern mussten. Für seine Kritiker waren Schrekers Libretti Stoffe „von perverser Erotik“,[653] ein „höchst sonderbares Gemisch gärender Triebhaftigkeiten, bis hinab zu den ruchlosesten […] pathologischen Entartungen“,[654] eine „übersteigerte sexualpathologische Spezialitätenbühne“[655] oder auch ein „Wahn, der natürlich nicht schopenhauer-wagnerischer Herkunft ist, sondern wie immer bei Schreker aus der sexuellen Sphäre stammt […] was vielen Übelkeit verursacht“.[656] Schrekers Vorliebe gelte den „seelischen Abnormitäten“ und „Bezirken des erotischen Trieblebens“,[657] oder dem „Geschlechterkampf durch die Abgründe des Pathologischen“.[658]

Schrekers Opernkunst wurde zu einem „psycho - sexo - patho - logischen Spezialfall“ erklärt,[659] wie bei dem Musikkritiker Robert Prechtl 1921 zu lesen ist. Unter dem Titel „Opern-Tod“ hatte sich der Autor mit einem offenen Brief in der Zeitschrift *Melos* an Schreker gewandt. Der letzte Akt der *Gezeichneten* sei ein „großer Sinnlichkeitsbetrieb auf der Bühne“, eine „Großstadt-Bar für erotisch wildgewordene Bürger aus Treuenbrietzen“.[660] Das gelte genauso für Schrekers musikalische Gestaltung. Denn es sei „Unzucht wider die Natur“, so Prechtl, „solche Musik und solchen Text zu kuppeln. Musik der Untergründe.“[661] Anlässlich der Münchner Premiere von Schrekers zweiter Fassung des *Spielwerks* im Oktober 1920 schreibt der Münchner Musikkritiker Ferdinand Keyfel: „Mit bühnenwirksamen Griff stellt der Dramatiker Schreker das Ewig-Weibliche mitten in die Geschehnisse. Die Frauengestalten werden die eigentlich handelnden Personen, und in ihren Sexualtrieb hinein gellt der Schrei nach Erlösung. […] Solche dekadente, sexualpa-

---

[653] **C234** Bruno Schrader, [Musikbriefe] „Aus Berlin“, S. 218.
[654] **C259** Bricht, „„Der Schatzgräber““, S. 1.
[655] **C286** Holl, „Franz Schreker: ‚Irrelohe‘“, S. 1.
[656] **C287** Jacobs, „Franz Schrekers ‚Irrelohe‘ in Köln“, S. 590.
[657] **C296** Anton Stehle, [Theater und Konzerte] „Kölner Opernhaus. ‚Irrelohe‘. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker, in: *Kölnische Volkszeitung*, 28.03.1924, 65. Jg., Nr. 237, Abendausgabe, S. 1 [UA-FUB].
[658] **C310** V. Bayerl, „Schrekers ‚Schatzgräber‘. Erstaufführung in Augsburger Stadttheater“, in: *Allgemeine Zeitung München*, Dezember 1924 [FSF-ÖNB].
[659] Robert Prechtl, „Opern-Tod (Offener Brief an Franz Schreker)“, in: *Melos* 2 (1921) H. 3, S. 51–56, hier S. 54.
[660] Ebd., S. 54.
[661] Ebd., S. 51–52.

thologische Weibchen haben kein Anrecht, Heldinnen einer Oper zu sein.“[662] Diese Prinzessin, schreibt ebenfalls die Stuttgarter *Neue Musik-Zeitung*, sei eine „echt Schrekersche Frauengestalt: eine Figur, die in die besondere, für Schreker charakteristische erotische Sphäre taucht. Ein Weib, krank, müde, sehnsüchtig in der Vibration ihrer Sinnlichkeit. Mit einem Einschlag von Hyperästhesie in den erogenen Zonen, von Psychopathia sexualis.“[663] Neben dem *Spielwerk und die Prinzessin* bezogen sich die Sexualisierungen und Pathologisierungen seit den frühen zwanziger Jahren vor allem auf Schrekers Oper *Die Gezeichneten*. Julius Korngold hatte in seiner Kritik für die *Neue Freie Presse* anlässlich der Wiener Erstaufführung im Februar 1920 diese Oper mit Wedekinds Dramatik und deren sexuellen „Missgestalten“ vergleichen. Das Eiland Elysium, die Insel rauschhafter Bacchanale, sei bei Schreker nicht anderes „als die Ausgeburt des sich ohnmächtig verzehrenden Begehrens“.[664] Im dritten Akt bringe der Komponist „Empfindungen aus der Sexualsphäre, mit lüsternen Bildern, mit Schändung, Mord und Wahnsinn […] Unzucht und Grauen“, alles sei ein „krankhaftes Wühlen in Geschlechtlichkeiten“ oder ein „wahrer Siedekessel geschlechtlicher Dränge“.[665] Max Chop sieht in den *Gezeichneten* eine Anklage „gegen die Verkümmerung der freien Liebe, der Möglichkeit des sexuellen Sichauslebens infolge Verkrüppelung des Mannes und seiner damit verbundenen Reizlosigkeit für das andere Geschlecht“.[666] Dieser Abgrund der schwülen Sinnlichkeit würde dem Zuschauer jedes tiefere Mitgefühl verschließen. Der Berliner Musikkritiker Carl Krebs attestiert dem Stück eine „Unnatur“, die er peinlich empfunden habe.[667] Schrekers Problem, so schreibt Edmund Kühn in der Berliner *Germania*, sei die Ergründung der weiblichen Psyche in ihren erotischen Wirrnissen: „Ein neurasthenisch-lüsternes Malweibchen berauscht sich an der Liebesekstase eines hässlichen Buckligen“.[668] Leopold Schmidt schreibt im *Berliner Tageblatt*,

---

[662] **C143** Ferdinand Keyfel, „‚Das Spielwerk‘. Mysterium von Franz Schreker“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 87 (1920), Nr. 23, S. 436.

[663] **C147** R. W., „Franz Schreker: ‚Das Spielwerk‘. Uraufführung am Nationaltheater in München am 30. Oktober“, in: *Neue Musik-Zeitung* 42 (1921) H. 5, S. 75–76 [ZA-UDK], hier S. 76.

[664] **C130** Korngold, [Feuilleton] „Operntheater. ‚Die Gezeichneten‘“, S. 1.

[665] Ebd., S. 2–4.

[666] **C161** Chop, „Schreker’s ‚Gezeichnete‘ an der Berliner Staatsoper“, S. 20.

[667] **C165** Carl Krebs, „‚Die Gezeichneten‘. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Erste Aufführung in der Staatsoper“, in: *Der Tag* Berlin, 7.01.1921, 21. Jg., Nr. 4, Ausgabe A, S. 1–2 [ZA-ZLB], hier S. 1.

[668] **C166** „Franz Schreker ‚Die Gezeichneten‘. In der Staatsoper“, in: *Germania* Berlin, 07.01.1921 [FSF-ÖNB].

dass der Zuschauer den ganzen Abend „nur erotische Angelegenheiten oft übelster Art“ sehen und hören würde.[669]

Die sexuellen Pathologisierungen, die sich in den Aufführungs- und Kompositionskritiken zunächst auf die Bühnenfiguren bezogen, wurden immer stärker auf Schrekers Opernkunst sowie auf den Komponisten selbst projiziert. Ein Künstler galt selbst als ›sexuell pervers‹, der wie Schreker in seinen Libretti die sexuellen Normabweichungen thematisierte. Im *Deutschen Musikjahrbuch* von 1925 vergleicht der Wiener Musikwissenschaftler Robert Hernried Franz Schreker mit dem österreichischen Komponisten Julius Bittner und stellt beide Komponisten hinsichtlich der Thematisierung des Weiblichen sowie der erotischen Elemente in ihren Opern gegenüber. Schreker habe schon in seinen Jugendwerken wie der Tanzpantomime *Der Geburtstag der Infantin*, so argumentiert der Autor, das stark erotische Moment seiner Musik mit dem sinnlichen Eindruck von Bild, Farbe und Frauenkörper vereint.[670] In seinen Opernwerken stehe das Weib im Vordergrund, als „halb dämonische, halb pervers-abstoßende“ Gestalten,[671] getrieben von „schwüler Brunst“,[672] von „unverhüllter Geilheit“ und „Sadismus“.[673]

Durch die diskursive Grenzziehung zwischen der ›gesunden‹ Männlichkeit und ihrer pathologischen ›sexuell-perversen‹ Devianz in der Kunst wurde Schreker gegen ein bürgerlich-männliches Normativ abgegrenzt. Im deutschen musikalischen Diskurs war die Kategorie des Sexuellen mit dem Nationalen eng miteinander verschränkt. Die ›deutsche‹ musikalische Kunst wurde als ›männlich‹ und ›ernst‹, ›potent‹ und ›gesund‹, mit einem ›christlich-sittlichen‹ Ethos imaginiert, was sowohl für die Ebene der musikalischen Gestaltung als auch für die Sujets und die literarisch-poetische Gestaltung der Opernlibretti galt. Damit verbanden sich Vorstellungen des ›Deutschen‹ „als wahre Keuschheit, ja Askese“[674] wie Hans Pfitzner einmal Richard Wagners *Parsifal* idealisierte.

Wie sehr das ›Deutsche‹ in der Musik über das ›Gesunde‹ und ›Männliche‹ in Abgrenzung zu den ›krankhaften sexuellen Perversionen‹, ›neurasthenischen‹ und ›effeminierten‹ Zu-

---

[669] **C178** Leopold Schmid, „‚Die Gezeichneten‘. Zur Erstaufführung in der Staatsoper“, in: *Berliner Tageblatt*, 06.01.1921 [FSF-ÖNB].

[670] Robert Hernried, „Zwei deutsche Operndichter“, in: *Deutsches Musikjahrbuch*, Bd. 2/3, hrsg. von Rolf Cunz, Essen 1925, S. 260–271, hier S. 261.

[671] Ebd., S. 262.

[672] Ebd., S. 264.

[673] Ebd., S. 265.

[674] Hans Pfitzner, „Der Parsifalstoff und seine Gestaltung“, in: ders., *Vom musikalischem Drama. Gesammelte Aufsätze*, München und Leipzig 1915, S. 207–254, hier S. 244.

ständen der musikalischen Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts definiert wurde, verdeutlicht beispielhaft eine Bach-Umfrage unter Komponisten, Musikern, Dirigenten und Musikwissenschaftlern mit dem Titel „Was ist mir Johann Sebastian Bach und was bedeutet er für unsere Zeit?“, welche die Zeitschrift *Die Musik* in ihrem Oktober-Heft 1905 auf fast achtzig Seiten veröffentlichte. Darin wird Johann Sebastian Bach als Verkörperung des ›deutschen Wesens‹ und dessen Normativ einer ›gesunden‹ wie ›sittlichen Männlichkeit‹ imaginiert. Dagegen wird die musikalische Moderne als das Andere zum ›deutschen Wesen‹, als ›widernatürliche‹ Devianz feminisiert und sexuell pathologisiert. „Bach ist gesund und natürlich“ schreibt der Komponist Felix Draeseke.[675] Wie kraftvoll würde der feste Bachsche Tonsatz gegenüber den „prahlerischen, molluskenhaften, melodielosen Schöpfungen“ der jüngeren Zeit berühren. Der Komponist Anton Urspruch schreibt, Bach sei von „echt germanischer Kraft und Gesundheit, auf dass er zum ewigen Wahrzeichen dafür werde, was allein seinem Volke eigen und deutbar, also echt deutsch ist. […] An ihm soll sich alles deutsche Wesen auferbauen und wiedergenesen, wenn je es Siechtum anwandle, sei dies das eingeschleppte der Romantik, oder das heimische des absterbenden reaktionären Alters, oder das nervöse eines perversen dritten Geschlechts, oder gar das selbstverschuldete einer sündigen Sinnlichkeit.“[676]

In der Antwort des Dirigenten Fritz Steinbach ist zu lesen, dass Bach ein Fels in der Brandung sei, „zu dem alle Kulturvölker immer wieder wandern werden, um aus seinem nie versiegenden Urquell wahre Kraft, wahres Empfinden und frische Gesundheit in unserer Zeit drohender Verweichlichung zu gewinnen“. Bachs Werke, so schreibt der Würzburger Bratschist Hermann Ritter, „sind der erlösende Kontrast zu allem Banalen und Trivialen, zu allem Hypersensitiven, Perversen, Modischen, krankhaft Sentimentalen“.[677] Bei Theodor Müller-Reuter ist zu lesen: „Bach ist mir ein Gesundbrunnen, in den ich steige, wenn meine musikalische Seele irgend Schaden erlitten hat, ein Gesundbrunnen von stärkender und reinigender Wirkung, Kräfte des Widerstands gegen alle seichte, hypernervöse und ungesunde Musik gebend“.[678] Für die „neurasthenische Generation“, so formuliert es der Dirigent Frank Van der Stucken, sei Bachs kerngesunde Kunst die segenreiche Nahrung

---

[675] Vgl. Umfrage „Was ist mir Johann Sebastian Bach und was bedeutet er für unsere Zeit?“, in: *Die Musik* 5 (1905/06) H.1, S. 3–78, hier S. 12.
[676] Ebd., S. 32.
[677] Ebd., S. 30.
[678] Ebd., S. 46.

der Musiker.[679] Für den Musikwissenschaftler Wilibald Nagel enthalte Bachs Musik einen „sittlichen Kern". In dessen ethischer Kraft, so Nagel, „erkennen wir ein Urelement unserer Volksart; als deutsch empfinden wir die edle Strenge seiner menschlichen und künstlerischen Eigenart; […] als deutsch die Stetigkeit und Treue, mit der er sein Lebenswerk verfolgte und ausbaute."[680]

In der Leipziger *Zeitschrift für Musik* publizierte deren Schriftleiter Alfred Heuß im Februar 1923 einen Aufsatz, worin der Autor die deutsch Musik von der „Laszivität und Frivolität" sowie den pathologischen „sexuellen Perversitätsorgien"[681] der Franzosen abgrenzt. Die Musik der Franzosen sei eine „Schule in Sadismus und Perversität".[682] Diese ›sexuellen Perversionen‹ projiziert Heuß wiederum auf die Werke von Paul Hindemith und Franz Schreker, die sich mit den Vorstellungen des ›effeminierten, impotenten‹ Komponisten verbinden. Heuß schreibt, dass „Schrekers Erotik schließlich gerade auf künstlerischer Impotenz beruht".[683] In diesem Zusammenhang verwirft der Autor Schrekers Opernwerk als eine Kunst von den „heutigen Kloaken-Geschlechts-dramatikern" und hofft auf einen „kommenden geistigen und sittlichen Wiederaufbau Deutschlands".[684]

Diese Pathologisierungen bilden auch den Kern in Alfred Heuß' besonders polemischen Aufsatz über Schrekers *Schatzgräber* im zweiten Novemberheft des Jahres 1921. Hier grenzt Heuß die „sexuellen Perversitäten" bei Schreker gegen „Mozarts gesund-naiver, dabei von Goethescher Art vor nichts zurückschreckender Erotik" ab.[685] Der Autor bezieht sich auf Paul Bekkers Äußerungen, der in seiner Schreker-Studie von 1919 die „erotische Spannung" bei Mozart und Wagner mit Schrekers Opern gleichgesetzt hatte.[686] Heuß schreibt:

> Nichts ist aber fluchwürdiger und nichts verderblicher, als wenn Männer, die durch Talent, Zeit- und andere Umstande zu einer Machtstellung gelangt sind, mit kaltberechnendem Verstand geistige Verwirrungspolitik treiben, darin bestehend, dass ganz klare, unmittelbar feststehende und niemals einem wirklichen Missverständnis

---

[679] Ebd., S. 47.
[680] Ebd., S. 64.
[681] Alfred Heuß, „Der Foxtrott im Konzertsaal", in: *Zeitschrift für Musik* 90 (1923) Nr. 3, S. 54–55, hier S. 54.
[682] Ebd.
[683] Ebd.
[684] Ebd., S. 55.
[685] **C206** Alfred Heuß, „Über Franz Schrekers Oper ‚Der Schatzgräber', seine Geschäftspraxis, die Schreker-Presse und Anderes", in: *Zeitschrift für Musik* 88 (1921), Nr. 22, S. 567–570 [ZA-UDK], hier S. 567.
[686] Bekker, *Franz Schreker*, S. 33–34.

> ausgesetzte Begriffe – wie hier Mozarts Erotik – mit etwas ganz Gegenteiligem vermengt werden, und zwar in dem Bestreben, jenes Feste unsicher, diesem in seiner Brüchigkeit aber den Schein von etwas Gesund-Natürlichem zu geben. Mozart und Schreker als Erotiker in eine Linie gestellt, man könnte darüber lachen, wenn wir in einer einigermaßen gesunden und instinktsicheren Zeit lebten. Eine solche hatte dann auch für den Verkündiger derartiger Zusammenhänge nur blutigen Hohn und Spott übrig, wie es denn natürlich selbstverständlich ist, dass der heutige Bekker mit unsrer Zeit steht und fällt.[687]

Für Heuß entsprach Schrekers *Schatzgräber* keinesfalls den Normen der ›deutschen‹ Opernkunst mit ihren Idealen einer ›gesunden‹ Erotik wie sie Mozarts oder Wagners Werke repräsentieren. Mit ihren „sexuellen Perversitäten" erscheint Schrekers Kunst als Abweichung vom ›deutschen Wesen‹. Dass Schreker mit seinen Opern überhaupt einen Erfolg in Deutschland erreichen konnte, sieht Heuß allein dem „Düpierungsverfahren der Schreker-Presse"[688] geschuldet. Aus dem neuen Gesetz eines „brutalen kapitalistischen Machtsystem" seien schließlich die Hauptgestalten seiner Opern geboren: „Dirnen, Mörderinnen, Kranke mit perverser Sinnlichkeit, ‚Gezeichnete' verschiedenster Art, das sind so die Typen, die dem deutschen Volk in dutzendfachen Aufführungen eingepeitscht werden. Wie herrlich wird das deutsche Volk bei dieser Kunst gesunden, die es die Schrekerpresse als das Höchste der modernen Opernkunst anzusehen zwingt. Und die gleiche Presse, die für den Gesundungsprozess einzutreten vorgibt, schreit: Schreker, Schreker, mehr Schreker!"[689]

Bei Heuß überlagern sich die sexualpathologischen Zuschreibungen mit den antisemitisch gefärbten Diffamierungen, die sich gegen die Presse, vor allem gegen den jüdischen Kritiker und Schrekers Protegé Paul Bekker richteten. Heuß spricht vom „Frankfurter Pesthauch, der sich über dem deutschen Musikleben lagert".[690] Gerade Bekker habe als „moderner Zeitungs-Alberich" seine Peitsche in der *Frankfurter Zeitung* emporgehoben und mit seinem „Gefasel" sowie mit „kalt-berechnendem Verstand geistige Verwirrungspolitik" betrieben.[691] Durch ihn wurde die Bedeutung der Schrekerschen Werke den Leuten förmlich suggeriert. Hierin sieht Heuß das kardinale Verbrechen einer Presse an Deutschland, ein „Verbrechen an der deutschen Seele", „indem die Leute durch diese infame Macht ei-

---

[687] **C206** Heuß, „Über Franz Schrekers Oper ‚Der Schatzgräber'", S. 567–568.
[688] Ebd., S. 567.
[689] Ebd., S. 570.
[690] Ebd., S. 568.
[691] Ebd., S. 567.

ner mächtigen Presse geradezu gezwungen werden, diese sexuellen Kitschopern als echte Offenbarung anzusehen“.[692] Heuß propagiert eine regelrechte Verschwörungstheorie, die der überwiegend in jüdische Hand liegenden Presse vorwarf, die Entwicklung einer ›echten deutschen‹ Kunst und Musik zu verhindern.

Damit wurde von Alfred Heuß bereits über ein Jahrzehnt vor Hitlers Machtergreifung ein diskursives, antisemitisch gefärbtes Feindbild postuliert. Als Alfred Heuß am 9. Juli 1934 starb, schrieb der Musikwissenschaftler und Musikkritiker Hans Schnoor – der noch Mitte der 1950er Jahre in seinen Publikationen gegen die „Entdeutschung Deutschlands“ durch Franz Schrekers Opernkunst polemisieren wird – einen Nachruf im August-Heft der *Zeitschrift für Musik*, in welchem Heuß als der charaktervollste und männlichste deutsche Kämpfer für die deutsche Kultur und gegen deren Zersetzung gewürdigt wird: „Er war Antisemit sozusagen von der Geburt an. Aber er gehörte zu denen, die darunter eine Sache und nicht eine einzelne Person verstanden. Seine Position in der Rassenfrage war so charaktervoll erhaben […] so überzeugend sachlich war seine Haltung, so unanfechtbar seine Autorität, so suggestiv seine Menschlichkeit und Männlichkeit.“[693] Aus Heuß’ „alemannischen Wortschatz“, so Schnoor, habe sich die deutsche Volkskraft oder Urkraft geäußert. Dagegen wären in jenem Kulturkampf, der sich an Schrekers Erscheinen knüpfte, die dialektischen Künste Paul Bekkers verblasst.[694]

Als Schrekers Werke zu Beginn der zwanziger Jahre, nach der erfolgreichen Uraufführung des *Schatzgräbers* im Januar 1920, hinsichtlich der Aufführungszahlen ihren Höhepunkt erlebten, radikalisierten sich in der Kritik die sexualpathologischen Zuschreibungen. Ein großer Teil der konservativen und deutschnationalen Autoren suchten gerade nach den fundamentalen Erfahrungen der Kriegsniederlage von 1918 auch auf dem Gebiet der Kunst das Heil der deutschen Nation in einer ›Gesundung‹ des Deutschtums durch den Rückbezug auf die Werte und Normen der deutschen musikalischen Tradition, verbunden mit einer radikalen Ablehnung der als ›krankhaft‹, ›pervers‹ oder ›entartet‹ definierten musikalischen

---

[692] Ebd., S. 569.

[693] Hans Schnoor, [Kreuz und Quer] „Alfred Heuß †. Ein großer Musikgelehrter und Künstler“, in: *Zeitschrift für Musik* 101 (1934) H. 8, S. 865–866, hier S. 865.

[694] Auch später noch 1938 wird Alfred Heuß von Horst Büttner für seinen Aufsatz über Schrekers *Schatzgräber* als Abwehr gegen die Zesetzungstendenzen des Deutschen in der Musik gewürdigt: „Einige mutige Stellungnahmen aus der Feder des damaligen Hauptschriftleiters der ZFM, Dr. Alfred Heuß, lagen als Zeugnisse einer damals vertretenen bewußt deutschen Haltung aus. Tatsächlich ist etwa der dekadente Grundzug eines Franz Schreker in erster Linie und sehr bald von der ZFM aus entlarvt worden.“ (Horst

Moderne. Schrekers Opernwerk schien mit seinen erotischen Sujets und den ›sexuell perversen‹ Triebneigungen seiner Bühnenfiguren in dem Diskurs über das ›Deutsche‹ in der Musik, vielleicht gerade auch aufgrund des ungebrochenen Publikumserfolgs, zu einer bedeutenden Projektionsfläche für die identitätsstiftenden Abgrenzungen des ›deutschen Wesens‹ gegenüber den sexuell konnotierten Pathologien einer zutiefst ›undeutsch‹ empfundenen Moderne zu avancieren. Auf der Ebene einer symbolhaften diskursiven Krankheitsmetaphorik der ›sexuellen Perversion‹ konstruierte die Kritik den Komponisten als als Abweichung von der ›gesund‹ und ›männlich‹ imaginierten ›deutschen‹ Kunst.

Anlässlich der Weimarer Erstaufführung der *Gezeichneten* im Januar 1921 schreibt der Musikkritiker Otto Reuter in seiner Rezension für die *Zeitschrift für Musik*, dass Schreker aus „seinem Zeitgeist heraus" ein Textbuch geschrieben habe, „das die ganze stark nach Perversität riechende literarische Dekadenz unserer sehr wenig großen Zeit widerspiegelt. […] Nicht ein gesunder, frischer Windhauch fegt wenigstens für Augenblicke durch diese krankhafte Atmosphäre."[695] Im Berliner *Reichsboten* ist über Schrekers *Gezeichneten* zu lesen: „Überall treffen wir auf Erotik, da wo sie am sinnlichsten und abstoßendsten ist. Dazu ist die Musik und die Bühne nicht da, Laster und Verworfenheit zu verherrlichen. […] Im deutschen Volk regt sich wieder das Verlangen nach gradgewachsener Kunst."[696] Neben den namhaften überregionalen Tageszeitungen und Musikzeitschriften in Deutschland vertraten viele Kritiker der regionalen Presse in Deutschland radikal ablehnenden Positionen. Ein Rezensent der *Bremer Nachrichten* lehnt 1921 in Schrekers *Fernen Klang* jene Ungeniertheit des Komponisten ab, „mit der die hässlichste Form der Sexualität, die Prostitution in den Mittelpunkt gerückt wird".[697] Wiederum wird Schrekers Opernkunst gegen die deutschen christlich-ethischen Ideale abgegrenzt, wie sie Richard Wagners Musikdramen verkörpern, denn „die Liebe, die uns erlösen kann von Schuld, die uns reinigt, die hat in diesem Stück kein Heim"[698] wie die *Schlesische Zeitung* über den *Schatzgräber* anlässlich der Breslauer Erstaufführung im Dezember 1921

Büttner, „Reichsmusiktage in Düsseldorf", in: *Zeitschrift für Musik* 105 (1938) H. 7, S. 736–743, hier S. 737).

[695] **C194** Otto Reuter, [Rundschau. Oper] „Weimar", in: *Zeitschrift für Musik* 88 (1921) Nr. 4, S. 91 [ZA-UDK], (Hervorheb. im Orig.).

[696] **C182** Friedrich Schwabe, [Theater und Musik] „‚Die Gezeichneten' von Franz Schreker. Erstaufführung in der Staatsoper", in: *Der Reichsbote* Berlin, 07.01.1921 Morgenausgabe [FSF-ÖNB].

[697] **C201** Seiffert, „Bremer Stadttheater. ‚Der ferne Klang'".

[698] **C214** Dr. Fr. Pr.: „Stadttheater. Zum 1. Male: ‚Der Schatzgräber'," in: *Schlesische Zeitung* Breslau, 08.12.1921 [FSF-ÖNB].

schreibt. Die Dramatik des Stückes sei keine Dramatik der menschlichen Seele, sondern „der rohen Gewalt […] Sinnlichkeit in ihrer perversen Umbiegung und Sinnlichkeit in ihrer deutlichsten Aufmachung“.[699]

5.5.4 ›Christlich-deutsche‹ Sittlichkeit

Der oft formulierte Vergleich mit Wagners christlich-ethischem Ideal verweist auf den Zusammenhang zwischen den vielfältigen sexualpathologischen Zuschreibungen in der Schreker-Rezeption und dem christlichen Sittlichkeitsdiskurs sowie dessen Vorstellungen über die moralisch ›gesunde‹ Sittlichkeit als Ausdruck des ›christlich-deutschen‹ Wesens. Das „Unsittliche“, so formuliert es der Kunsthistoriker Henry Thode 1906 in einem Vortrag vor dem *Volksbund zur Bekämpfung des Schmutzes in Wort und Bild*, „ist die ungeistige Sinnlichkeit und deren öffentliche Zurschaustellung, in höherer Steigerung: das Unnatürliche, Pervers-Wollüstige“.[700] Viele Autoren hatten die ›widernatürlichen Perversionen‹ in Schrekers Opern gezielt gegen ein christlich-ethisches Sittlichkeitsideal (Richard Wagner) abgegrenzt.

Schon Eugen Schmitz kritisierte 1914 in seiner Rezension anlässlich der Münchner Erstaufführung des *Fernen Klangs* das „Hinüberspielen des Stoffes auf sittlich zweifelhaftes Gebiet“.[701] Die Berliner *Vossische Zeitung* schreibt 1920 über die Uraufführung des *Schatzgräbers*, dass Schreker mit den „müden Degenerationserscheinungen“ und „triebhaften Abirrungen“ seiner Gestalten etwa „Wagners sittlich-christlicher Weltanschauung“ von je abhold gewesen sei.[702] Der Musikkritiker Bruno Schrader spricht 1921 über Schrekers *Gezeichnete* von einer „musikalisch wie sittlich gleich perverse[n] Oper“.[703] Und Max Schwarz meldet ebenfalls 1921 über die *Gezeichneten* kunstpolitisch berechtigte „Sittlichkeitsbedenken“ an, angesichts Schrekers künstlerischer Phantasien, welche dem Wesen der

---

[699] Ebd.
[700] Henry Thode, *Kunst und Sittlichkeit*, Heidelberg 1906, S. 18.
[701] **C70** Schmitz, [Rundschau. Musik] „Eine futuristische Oper“.
[702] **C120** J. K., „Franz Schreker und sein ‚Schatzgräber‘“, in: *Vossische Zeitung*, 23.01.1920 [FSF-ÖNB].
[703] **C179** Bruno Schrader, [Musikbriefe] „Aus Berlin“, in: *Zeitschrift für Musik* 88 (1921) Nr. 3, S. 64–65 [ZA-UDK], hier. S. 64.

Deutschen fremd seien.[704] Da im *Schatzgräber* die Figur der Els als Ungeheuer konstruiert sei und nirgends ein ethisches Moment hervortrete, wie es in einer Rezension anlässlich der Bremer Erstaufführung heißt, „erlischt das Interesse des Hörers am Stoffe, es sei denn, dass, wie es scheint, unsere sittlich faule Zeit an der schwülen Sinnlichkeit der Liebesnacht (3. Akt) Gefallen findet. In der Oper wird es aber, dem Wesen und der Würde der Musik entsprechend, stets Aufgabe des Autors bleiben müssen, sittliche Ideen durch bedeutende in ihrem Handeln fesselnde Charaktere zum Ausdruck zu bringen.“[705]

Diese Deutungen haben ihren Ursprung im christlich-konservativen Diskurs über die sittlich-moralische ›Reinheit‹ oder ›Gesundheit‹ der deutschen Nation. Seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts formierte sich in Deutschland eine breite christliche Sittlichkeitsbewegung beider Konfessionen, die sich aus unterschiedlichen Vereinen, Organisationen und Interessengruppen zusammensetzte.[706] Ihr Ziel war die Hebung der moralischen Sittlichkeit bzw. die Bekämpfung der Unsittlichkeit in Deutschland, was in erster Linie ein Kampf gegen die Formen sexueller Normabweichungen in der Gesellschaft war, die das Sexualitätsdispositiv im Laufe des 19. Jahrhunderts produziert hatte.

Wie die Historikerin Sybille Steinbacher schreibt, avancierte Ende des 19. Jahrhunderts die ›Sittlichkeit‹ „zu einem zentralen, Staat und Bevölkerung durchdringenden Begriff. Der Terminus wurde ganz auf den Bereich des Geschlechtlichen und den in den Naturwissenschaften um 1870 neu geprägten Begriff ‚Sexualität‘ zugespitzt.“[707] Unsittlichkeit bedeutete im christlichen Verständnis jedwede Abweichung vom Normativ der naturgegebenen und gottgewollten Form einer ›gesunden‹, allein für die Reproduktion bestimmten Sexualität innerhalb der monogamen heterosexuellen Ehe. Die Sittlichkeitsvereine organisierten sich mit Publikationen, öffentlichen Veranstaltungen und Petitionen gegen die Unzucht, wie die ›gewerbsmäßige Unzucht‹ (Prostitution), die ›widernatürliche Unzucht‹ (Homosexualität), als auch gegen jede Art sexueller Freizügigkeit des Geschlechtstriebs außerhalb der durch die christliche Sexualmoral definierten Grenzen. Damit verbunden setzte man sich für die Abwehr von Geschlechtskrankheiten und Sexualverbrechen ein.

---

[704] **C183** Max Schwarz, „‚Die Gezeichneten‘. Erstaufführung in der Staatsoper“, in: *Tägliche Rundschau* Berlin, 06.01.1921, 41. Jg., Nr. 7, Morgenausgabe, S. 1–2 [ZA-ZLB].

[705] **C244** t., „Stadttheater am, Wall. ‚Der Schatzgräber‘. Oper von Franz Schreker“, in: *Bremer Nachrichten*, April 1922 [FSF-ÖNB].

[706] Vgl. ausführlich zur christlichen Sittlichkeitsbewegung bei Edward Ross Dickinson, *Sex, freedom, and power in imperial Germany, 1880 – 1914*, New York 2014, bes. S. 13–136.

Die sexuelle Unsittlichkeit um die Jahrhundertwende wurde nicht nur als eine Krankheit im Sinne der Sexualpathologie verstanden, sondern als eine kulturelles Krankheitsphänomen imaginiert, welches für den gesellschaftlich moralischen Verfall der deutschen Nation verantwortlich gemacht wurde. Richard von Krafft-Ebing schreibt 1886 in seiner *Psychopathia Sexualis*, dass die Versittlichung des sexuellen Lebens durch das Christentum einen mächtigen Impuls erfahren habe, andererseits der sittliche Niedergang im Leben der Völker mit den Verirrungen des sexuellen Trieblebens, mit Verweichlichung, Üppigkeit und Luxus zusammenfalle: „Im Gefolge überhandnehmender Nervosität erscheint eine Steigerung der Sinnlichkeit, und indem sie zu Ausschweifungen der Massen des Volks führt, untergräbt sie die Grundpfeiler der Gesellschaft, die Sittlichkeit und Reinheit des Familienlebens. Sind durch Ausschweifung, Ehebruch, Luxus jene unterwühlt, dann ist der Zerfall des Staatslebens, der materielle, moralische, politische Ruin eines solchen unvermeidlich.“[708]

Im ersten Jahrgang des *Korrespondenzblatts der Berliner Vereine zur Bekämpfung der öffentlichen Sittenlosigkeit* 1887 ist angesichts der modernen sexuellen Ausschweifungen und Abirrungen von einem „um sich fressenden Krebsschaden“ die Rede, „an dem auch unser deutsches Volk schließlich zu Grunde gehen muss“.[709] Besonders in der Reichshauptstadt habe das „öffentliche Ärgernis“ in einer erschreckenden Weise um sich gegriffen. „Die Unzucht“, so ist dort weiter zu lesen, „sieht sich selbst schon als einen berechtigten Faktor des öffentlichen Lebens. […] Deutsche Christen, die ihr Vaterland lieb haben, müssen besonders betrübt sein über die sittliche Fäulnis, an der die moderne Gesellschaft krankt und immer kränker wird.“[710] Ein anderer Artikel im *Korrespondenzblatt* spricht 1888 von der „Pestbeule der Sittenlosigkeit“, welche, zehrend am Mark des deutschen Volkes, ums ich greife.[711] Erst wenn das deutsche Volk den „Circulus vitiosus sittlicher Erschlaffung“ durchbreche, wie Pastor Heine im Juni 1914 schreibt, dann werde auch das „auf die sittliche Kraft der christlichen Weltanschauung angelegtes Volks-

---

[707] Sybille Steinbacher, *Wie der Sex nach Deutschland kam. Der Kampf um Sittlichkeit und Anstand in der frühen Bundesrepublik*, München 2011, S. 23.

[708] Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung*, 14. verm. Aufl., hrsg. von Dr. Alfred Fuchs, Stuttgart 1912, S. 6.

[709] N. N., „Auf zum Kampf!“, in: *Korrespondenzblatt der Berliner Vereine zur Bekämpfung der öffentlichen Sittenlosigkeit* Berlin 1 (1887), Nr. 2, S. 9–12, hier S. 9.

[710] Ebd.

[711] N. N., „Entsittlichte Völker sinken“, in: *Korrespondenzblatt der Berliner Vereine zur Bekämpfung der öffentlichen Sittenlosigkeit* Berlin 2 (1888), Nr. 10 S. 74-75, Nr. 11 S. 82-83, Nr. 12 S. 91-92, hier S. 92.

tum den Tempel des deutschen Geistes von allem unsittlichen Geschäftsgeist und seinen traurigen Folgen reinigen“.[712]

Das ›christlich-deutsche Wesen‹ war mit den Vorstellungen einer sittlichen ›Reinheit‹ und Moral, das heißt mit der einzig sanktionierten Form einer ›gesunden‹ Sexualität innerhalb der monogamen heterosexuellen Ehe allein zur Reproduktion verbunden. Jegliche Normabweichungen der sexuellen Zügellosigkeit oder eines ›widernatürlichen‹ Sexualverhaltens wurden als unsittlich, unchristlich und undeutsch bekämpft. Dabei wurde der ›christlich-deutsche Geist‹ gegen das ›romanische Wesen‹ der Franzosen abgegrenzt, welches schon immer als sittenlos, frivol, lasterhaft, wollüstig, effeminiert oder unmoralisch galt: „Sittliche Leichtfertigkeit ist der Grundfehler der Franzosen. Am bekanntesten ist das sittenlose Leben im Zeitalter der beiden Ludwige, das mit seinen Unzuchtsorgien fast an die römische Kaiserzeit erinnert.“[713] Der Dresdner Pastor Franz Blanckmeister schreibt 1915 „Unzucht ist ein französisches Laster. Ein Deutscher, der der Unzucht frönt, ist kein Mann mehr, er ist ein Schuft und Bube, der seinen Leib und seine Seele, sein Geschlecht und sein Volkstum schändet.“[714] Von Frankreich aus drohe daher auch eine Flut des Verderbens, ein breiter Strom der Sittenlosigkeit und Gottentfremdung. Für die Bewahrung der ›christlich-deutschen‹ Moral und Sittlichkeit engagierte sich die Sittlichkeitsbewegung nicht nur gegen Prostitution, Homosexualität, Geschlechtskrankheiten oder Gewaltverbrechen sondern auch gegen die Verbreitung von unsittlichen Schriften und Darstellungen, der sogenannten ›Schmutz- und Schundliteratur‹. Man versuchte sogar ganz gezielt, im Namen der deutschen Sittlichkeit auf die staatlichen Organe, auf die Gesetzgebung, Zensurmaßnahmen und auf die Polizeigewalt einzuwirken.

Die Kerngedanken der christlich konservativen Sittlichkeitsbewegungen beeinflussten wesentlich die Diskurse über das ›deutsche Wesen‹ in Kunst und Musik. Der Kunsthistoriker Albrecht Hoffmann glaubte 1921 an die „Wiedergeburt der deutschen Kunst“ durch den Rekurs auf die christlich-deutsche Sittlichkeit: „Ist nicht so Herrliches aus dieser germanisch-christlichen Kultur emporgeblüht, dass wir, um unser Leben wieder zu erheben, nur

---

[712] P. L. Heine (Posen), „Der sittliche Niedergang“, in: *Zeitschrift des deutsch-evangelischen Vereins zur Förderung der Sittlichkeit* Berlin 28 (1914), Nr. 6, S. 45–46, hier S. 46 (Hervorheb. im Orig.).

[713] N. N., „Entsittlichte Völker sinken“, S. 92.

[714] Franz Blanckmeister, „Deutsch sollt ihr sein! Fünfundzwanzig Sätze zum neuen Jahre 1915“, in: *Zeitschrift des deutsch-evangelischen Vereins zur Förderung der Sittlichkeit* 29 (1915), Nr. 5, S. 14–15, hier S. 15.

auf das bewährte Alte zurückzugreifen brauchen?“[715] Die *Zeitschrift für Musik* veröffentlichte in ihrem ersten Oktoberheft 1921 einen Aufsatz des Lübecker Dirigenten, Komponisten und Musikkritikers Georg Göhler über *„Die Notlage der deutschen Musik“*. Die Ursache für eine Notlage auf allen Gebieten der Musik sieht der Autor im sittlichen Zustand des deutschen Volkes, der im Niedergang begriffen sei.[716] Erst eine sittliche Erneuerung der deutschen Nation durch die „Erhaltung und Entfaltung aller in der besonderen Natur eines Volkes ruhenden, gesunden Lebenskräfte“ könne auch einen sittlichen Niederhang der deutschen Musik aufhalten. Der deutsche Musiker oder Musikfreund, so schreibt Göhler, „wird das ganze Musikleben rücksichtslos von allem Unkraut säubern, das in den Genießer-Jahrzehnten emporgeschossen ist, und wird den Boden der Volksseele bereit machen helfen für eine neue deutsche sittliche Welt- und Lebensauffassung, die in einer neuen deutschen Kunst ihren Ausdruck findet.“[717]

Vor dem Hintergrund des christlich-deutschen Sittlichkeitsempfindens erschienen Franz Schrekers Opern in der zeitgenössischen Rezeption als Ausdruck des sittlichen Niedergangs, als Ausdruck eines ›unsittlichen, unchristlichen wie undeutschen Wesens‹. Die stigmatisierenden Sexualisierungen und Pathologisierungen seiner Werke erklärten Schrekers Kunst zum Inbegriff einer ›widernatürlich‹ Wollust und Zügellosigkeit sowie der sexuellen ›Entartungen‹ und ›Perversionen‹. Schrekers Opern verkörperten das Phantasma von jenen theatralischen Darbietungen, „welche durch gröbliche Verletzung des Scham- und Sittlichkeitsgefühls Ärgernis zu erregen geeignet sind“, wie der politische Katholizismus um 1900 mit einem verschärften Strafrechtsparagraphen 184 gegen die Sittenlosigkeit auf Deutschlands Bühnen zu kämpfen versuchte. Der Kampf um die Sittlichkeit, um das ›christlich-deutsche Wesen‹ und die ›Gesundung‹ der deutschen Nation auch auf dem Gebiet der Musik wurde publizistisch ausgetragen. Dafür schien Franz Schreker mit seinen erotischen Sujets, mit seinen von den sexuellen Trieben durchdrungenen Bühnenfiguren eine ideale Projektionsfläche.

Konservative Autoren sahen in Schrekers Libretti eine Verherrlichung alles Unsittlichen, eine ›moralische Verseuchung‹ und damit einen verderblichen Einfluss auf das deutsche

---

[715] Albrecht Hoffmann, „Die Wiedergeburt deutscher Kunst aus dem Quellgrund eines neuen Lebensgefühls“, in: *Deutschlands Erneuerung* 5 (1921) H. 8, S. 484–497, hier S. 487.

[716] Georg Göhler, „Die Notlage der deutschen Musik“, in: *Zeitschrift für Musik* 88 (1921) Nr. 19, S. 487–489, hier S. 487.

[717] Ebd., S. 488.

Volk. Schreker wurde über diese diskursiven Zuschreibungen zum Anderen und inneren Feind der Nation konstruiert, da die Problematisierung sexuellen Begehrens und dessen Normabweichungen auf der Opernbühne nicht dem christlichen Ideal einer moralisch wie sittlich ›gesunden deutschen‹ Kunst entsprechen sollte.

Die sexualpathologischen Zuschreibungen durch die konservative Kritik waren eine entscheidende Ursache, warum Schreker Mitte der zwanziger Jahre in eine Schaffenskrise gerät, sich dann allerdings auch in seinem Spätwerk explizit christlichen oder volkstümlichen Sujets widmet und sich von den zentralen Themen seiner vorangegangenen Opern, nämlich den Fragen des menschlichen Trieblebens und der Sexualität verabschiedet. Ist bereits der musikalische Stilbruch vom impressionistisch polychromen Mischklang seiner früheren Werke zu einer archaisch gehärteten, mit kontrapunktischen Satztechniken arbeitenden Klangsprache seit dem *Singenden Teufel* (1928) ein künstlerischer Reflex auf die diffamierenden geschlechterspezifische Zuschreibungen eines ›effeminierten Künstlers‹, so können auch die explizit christlichen Sujets seiner späten Libretti (*Der singende Teufel*, *Christophorus* und *Der Schmied von Gent*) als Schrekers gezielte Antwort auf die zeitgenössischen Kritik an der „perversen Erotik“[718] oder dem „krankhaften Fühlen im Geschlechtlichen“[719] gedeutet werden.

In den Rezensionen über die Uraufführung des *Singenden Teufel* an der Berliner Staatsoper 1928 hatten die Kritiker neben den ästhetischen Umbrüchen in Schrekers Klangsprache seine deutliche Hinwendung zu einer christlichen Thematik im deutschen Mittelalter positiv gewürdigt. Der Musikkritiker der nationalkonservativen *Deutschen Zeitung* Paul Zschorlich, der Schreker bereits 1925 als einen „Wurzellosen“ gegenüber den „deutschen Meistern“ abgegrenzt hatte, hebt nun 1928 in seiner Kritik über den *Singenden Teufel* Schrekers Textbuch besonders lobend hervor. An Stelle der rauschhaft erotischen, unsittlichen Sujets seiner früheren Opern trete nun die Askese, die christlich-religiöse Thematik seines Librettos, welches für Zschorlich zu den besten, wertvollsten und gediegensten Textbüchern aus neuen Zeit gehöre und mit Pfitzners *Palestrina* wesensverwandt sei.[720]

Die Geschichte des Orgelbauers Amandus Herz, der zwischen die Fronten der christlichen Kirche und des Heidentum gerät, verlegt Schreker in die deutsche Gotik des frühen Mittel-

---

[718] **C234** Schrader, [Musikbriefe] „Aus Berlin“, S. 18.

[719] **C130** Korngold, [Feuilleton] „Operntheater. ‚Die Gezeichneten‘“, S. 2.

[720] **C374** Paul Zschorlich, „Der ‚Singende Teufel‘ von Franz Schreker. Uraufführung in der der Staatsoper“, in: *Deutsche Zeitung* Berlin, 11.12.1928, 33. Jg., Nr. 291b, Abendausgabe, S. 1 [ZA-SBB].

alters. Wiederum verweisen die altgermanischen heidnischen Volksbräuche wie die Sonnenwendfeier und das Todaustreiben im Rahmen des Laetarefestes (Frühlingsfest am vierten Fastensonntag) im zweiten Aufzug der Oper auf Traditionen der frühen germanischen Kultur.

Dass sich Schreker mit diesem Sujet und Textbuch von der Problematisierung ›menschlicher Triebhaftigkeit‹ und ›sexueller Perversionen‹ seiner frühen Werke abwendet und auf christlich-religiöse, sittliche Themen setzt, musste nun von den konservativen Autoren als entscheidender richtungsweisender Fortschritt gedeutet werden. Zschorlich schreibt: „Die Haupthandlung ist rein und schön, sanft und feierlich, erhebend und verklärend. Nichts von Sinnlichkeit, von Krampf und Unnatur, von Hysterie und Nervenkitzel. […] Mit Genugtuung begrüßen wir diesen Operntext in einer Zeit, da unsere Bühnen von Geistesschmutz starren und stinken, da Faune und Hanswurste auf ihnen herumtoben und die Verarmung des Gemüts mit der Verlumpung der Moral wetteifert. Endlich, endlich einmal taucht aus diesem Gedränge von schriftstellerischen Schiebern und Hochstaplern ein Kopf auf, den man anblicken kann, ohne sich etwas zu vergeben, und inmitten von Fratzen, die uns anwidern, gewahren wir ein Gefühl, das uns fesselt.“[721]

Auch Schrekers letzte Oper *Der Schmied von Gent* wird 1932 von einigen konservativen Autoren bezüglich ihres volkstümlichen wie christlichen Themas von der Herrschaft der katholischen Spanier über die protestantischen Geusen im 17. Jahrhundert – nach einer Vorlage Charles de Costers – als einen wegweisenden Fortschritt interpretiert. Der Musikpädagoge Walter Berten, seit 1931 Musikschriftleiter der katholisch-konservativen Tageszeitung *Germania*, schreibt in seiner Kritik über den *Schmied*: „Franz Schreker glaubte gewiss, mit seiner neuen, achten Oper […] den früh verteilten Ruhm zu begründen und den gegen ihn gerichteten Vorwürfen, seine Werke lebten nur aus erotisch schwülem Klangzauber, aus einem volksfremden, pervers angefaulten Milieu, zu begegnen mit einer rechten Volksoper schlichtester Faktur, im frommen Ton einer Legende, eingebettet in ein saftiges Geschehen aus blutvollem Volkstum. Diese Absicht ist gewiss erfreulich.“[722] Allerdings räumt der Autor zugleich ein, dass es Schreker nicht gelungen sei, aus dem Stoff der altflämischen Legende ein echtes ernst-heiteres Volkstheater zu schaffen. Denn, so schreibt Berten, „man schafft nicht ungestraft ein Leben lang in einer Atmosphäre, die

[721] Ebd. (Hervorheb. im Orig.).

dieser anderen Welt im tiefsten wiederspricht. […] Dies gelingt nur tiefster innerer Schicksalsverbundenheit aus gleicher Gesinnung, nicht einmalige ästhetische Aufgabe, sondern aus einer grundsätzlichen Lebens- und Schaffenshaltung, die nur im Religiösen und im Volkstum ihren Sinn sucht und ihre wirkenden Kräfte sammelt und zweckbestimmt formt. Hier, wo nicht allein Eros das Spiel bestimmte, musste Schreker versagen.“[723] In der Märkischen Volkszeitung ist sogar zu lesen, dass Schrekers *Schmied von Gent* geeignet sein könnte, „den Boden zu bereiten für eine mähliche Wiedereinordnung des christlichen Gedankens in das deutsche Musikdrama“.[724]

Frank Harders-Wuthenow hat darauf hingewiesen, dass Schreker allerdings dem Christentum in seinem Spätwerk keineswegs ohne Skepsis begegnet.[725] Wird im *Christophorus* die christliche Legende durch die alte fernöstliche Philosophie des Daoismus überformt, thematisiert Schreker im *Singenden Teufel* die repressive Macht der christlichen Kirche gegenüber dem nicht weniger ideologischen Heidentum. Hier treffen das naturverbundene Heidentum und das asketische Christentum auf unheilvolle Weise aufeinander. Der junge Orgelbauer Amandus Herz soll die große Orgel seines Vaters vollenden, um die Heiden, die eine Naturreligion verkünden, zu den wahren Werten des Christentums zu bekehren. Doch die mächtige Orgel versagt und es kommt zu einem blutigen, sinnlosen Kampf zwischen Heiden und Christen. Auch die Geschichte von Smee, dem Schmied von Gent, zeigt in der Gestalt einer heiteren Volksoper, welche unheilbringende Macht das Christentum und religiöser Fanatismus über die Menschen haben.

Die eigentliche gesellschaftspolitische Botschaft von Schrekers letzter Oper, die in der postmodernen Rezeption seit der Schreker-Renaissance der späten 1970er Jahre oft auch als eine Metapher für das politische Klima am Vorabend des ›Dritten Reiches‹ interpretiert wird, haben die Zeitgenossen kaum wahrgenommen. Für die Kritiker schien indes der ›Fall Schreker‹ schon längst erledigt, seitdem seine Opern nach der Uraufführung des *Singenden Teufel* 1928 in Deutschland und Österreich kaum mehr aufgeführt wurden. Dass der Komponist mit seinem Spätwerk musikalisch und thematisch noch einmal zu ganz neuen Ufern

---

[722] **C395** Walter Berten, „Franz Schreker: ‚Der Schmid von Gent‘. Städtische Oper. Uraufführung“, in: *Germania* Berlin, 01.11.1932, 62. Jg., Nr. 304, S. 1 [ZA-ZLB].

[723] Ebd.

[724] **C433** Zz.: „„Der Schmied von Gent‘. Uraufführung in der Städtischen Oper“, in: *Märkische Volks-Zeitung*, 30.10.1932 [FSF-ÖNB].

[725] Harders-Wuthenow, „Franz Schreker. Die Berliner Jahre“, S. 35.

aufgebrochen ist, hat die Kritik nur noch als bitteren, schicksalhaften „Fehlschlag“[726] oder als ein „Versagen schöpferischer Eigenkraft“[727] mit derselben Ablehnung quittiert wie seine früheren, von ›sexuellen Perversionen‹ überladenen Opernwerke. Der Musikwissenschaftler und einstige Schreker-Schüler Arnold Walter bringt die persönliche Tragik der Rezeption zu Beginn der dreißiger Jahre in seiner Aufführungskritik über den *Schmied von Gent* in der Berliner *Weltbühne* auf den Punkt:

> Da hat er nun seit Jahr und Tag seine Sensibilität und Perversität, Erotik und Neurotik vorgeworfen bekommen; da wurde seine unbedenkliche Opernmache, seine puccinisierende Melodik, seine irisierende und irritierende Klangphantastik streng gerügt; da wurde ihm mitgeteilt, sein hypertrophischer Subjektivismus könne keineswegs langer mitangesehen noch angehört werden … Schön: er objektivierte sich, warf die Erotik über Bord und die Perversität dazu, begab sich auf die Ebene des vielgeliebten epischen Theaters (ist es seine Schuld, dass es zu Zeiten eine schiefe Ebene ist?), schaltete sein musikalisches Denken vom Klangvisionären aufs formal Konstruktive um, wobei sich der Übergang von orgiastischer Harmonik zu herber Polyphonie von selbst verstand, und schrieb den ‚Schmied von Gent‘. Bei dem man ihm nun prompt all das übel nimmt, was man von ihm ausdrücklich verlangt hatte, oder dem tieferen Sinn der Ablehnung nach, soweit solcher überhaupt vorhanden war.[728]

Als Schreker am 21. März 1934 an den Folgen eines schweren Schlaganfalls in Berlin starb, erschienen die Nekrologe in der deutschen wie österreichischen Presse nur noch als diskreditierende Erinnerungen an eine dem ›Deutschen‹ vollkommen wesensfremde Verfallskunst, die sich für den überwiegenden Teil der Autoren mit den sittenlosen wie ungesunden Sujets normabweichender Sexualität verband, mit ›schwüler Erotik‹, ›krankhaften Perversionen‹, ›Entartungen‹ und ›Dekadenz‹. Schrekers alleiniges Grundthema, so ist im Nachruf der *Thüringischen Allgemeinen Zeitung* zu lesen, war „die Spaltung von Eros und Sexus, die Doppelheit des Triebes, der sich ihm gleichermaßen als Lebensmacht wie als Todestrieb darstellt“.[729] Der Eros Franz Schrekers, schreibt der Musikkritiker Wilhelm Matthes aus Nürnberg, sei ein „tierischer Triebmensch“ gewesen, was seiner Kunst in Deutschland auf Dauer den Boden am meisten habe entziehen müssen.[730] Der *Bayerische*

---

[726] **C422** Alfred Schattmann, „Premierenschlacht um Franz Schreker. ‚Der Schmied von Gent‘. Uraufführung in der Städtischen Oper“, in: *Der Montag. Berliner Lokal-Anzeiger*, 28. Jg., 31.10.1932, Nr. 42, 2. Ausgabe, S. 5 [ZA-ZLB].

[727] **C420** Riep, „Schreker-Zauber in der Städtischen Oper. ‚Der Schmid von Gent‘“, in: *Neue Preußische Zeitung* Berlin, 31.10.1932, 85. Jg., Nr. 304, Abendausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].

[728] **C431** Arnold Walter, „Der Fall Schreker“, in: *Die Weltbühne* 28 (1932) Nr. 45, S. 685–687 [ZA-UDK], hier S. 685.

[729] **D5** W. D., „Franz Schreker †“, in: *Thüringische Allgemeine Zeitung* Erfurt, 24.03.1934 [FSF-ÖNB].

[730] **D18** Wilhelm Matthes, „Franz Schreker †“, in: *Fränkischer Kurier* Nürnberg, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].

Kurier München wiederum beschreibt Schrekers Kunst ebenfalls als „Mischung zwischen Erotik und Mystik, die eingeborene Neigung zum Krankhaften, zur seelischen Zerfaserung und Enthüllung intimster psychischer Vorgänge“.[731] In Schrekers Opern würden „mit peinlicher Vorliebe für alles Pathologische Sexualkomplexe behandelt“.[732] Ähnlich heißt es im Nachruf der *Wiener Neuesten Nachrichten*, dass Schrekers Libretti voll der gröbsten Geschmacklosigkeiten seien: „immer wieder treten peinliche erotische, bis ins Sexualpathologische gesteigerte Motive in den Vordergrund“.[733] Damit sei Schreker „nur noch Nachklang einer überwundenen Epoche geblieben“, wie das Berliner *Neuköllner Tageblatt* schreibt.[734]

In der nationalsozialistischen *Volksparole Düsseldorf*, welche als amtliche Tageszeitung der NSDAP für den ›Gau‹ Düsseldorf erschien, findet sich am 23. März 1934 folgende Notiz über Schrekers Tod:

> Dieser österreichische Halbjude hatte vorübergehend einen durchaus unverdienten, von der ihm art- und geistesverwandten Presse künstlich gemachten Erfolg auf den deutschen Opernbühnen. Viel Aufwand wurde schmählich vertan für die Inszenierung seiner bombastischen Ausstattungsopern ‚Der ferne Klang‘, ‚Die Gezeichneten‘, ‚Der Schatzgräber‘ und ‚Irrelohe‘, die in der Dichtung wie in der Komposition ein artistisches Gemisch aus raffinierten Klangeffekten, widerlicher Erotik und ungesunder Phantastik darstellen. Das deutsche Theaterpublikum ließ sich erfreulicherweise diese kranke Verfallskunst nicht lange aufschwätzen. Keine Oper Schrekers konnte sich lange auf der Bühne halten. […] Mit dem Siege des Nationalsozialismus ist auch diese Systemgröße aus Deutschland verschwunden.[735]

In diesem Nekrolog wird schließlich deutlich, wie ab dem Jahr 1934, als der Komponist nach der Absetzung der Freiburger Uraufführung des *Christophorus* im Frühjahr 1933 schon keinerlei Rolle mehr im öffentlichen Leben des neuen ›Dritten Reiches‹ spielte, mit Schrekers Tod die vielfältigen stigmatisierenden Zuschreibungen ›krankhaft-perverser‹ Erotik und Sexualität sich nun mit den antisemitischen Diffamierungen gegen den ›Rassenmischling‹ oder ›Halbjuden‹ Franz Schreker überlagerten. Hierbei handelte es sich ebenso um ein soziokulturelles Abgrenzungskonstrukt seiner, von den Themen der menschlichen Geschlechtstriebe und Sexualität überformten Opern als Ausdruck einer ›jü-

---

[731] **D37** Dr. W. Z.: „Franz Schreker †“, in: *Bayerischer Kurier* München, 25.03.1934 [FSF-ÖNB].
[732] **D52** N. N., „Franz Schreker †“, in: *Hofer Anzeiger*, 24.03.1934 [FSF-ÖNB].
[733] **D14** W. J., „Franz Schreker“, in: *Wiener Neueste Nachrichten*, 23.03.1934, 10. Jg., Nr. 3054, S. 2 [ZA-ÖNB].
[734] **D10** gr., „Franz Schreker gestorben“, in: *Neuköllner Tageblatt*, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].

dischen‹ wie ›entarteten‹ Opernkunst des ›Kulturbolschewismus‹ gegenüber dem ›deutsche Wesen‹.

Anders als jüdische Komponisten wie etwa Arnold Schönberg, Ernst Toch oder Kurt Weill, die mit Schreker zusammen 1938 in der Düsseldorfer Ausstellung ›Entartete Musik‹ von Hans Severus Ziegler als „Abbild eines wahren Hexensabbath und des frivolsten, geistig-künstlerischen Kulturbolschewismus“ oder als „Abbild des Triumphes von Untermenschenumk, arroganter jüdische Frechheit und völliger geistiger Vertrottelung“[736] diffamiert wurden, war Schreker wiederum gar kein Jude, sondern römisch-katholischer Kon-Konfession und hatte sich selbst – trotz seiner jüdischen Abstammung über den Vater, der zum Protestantismus konvertierte – weder in der Tradition des Judentums gesehen noch in irgendeiner Form künstlerisch mit jüdischen Themen auseinandergesetzt. Die wenigen, explizit antisemitischen Diffamierungen der Musikkritiker gegen Schreker seit Hermann Wolfgang von Waltershausen Buch *Das Siegfried-Idyll oder Die Rückkehr zur Natur* von 1920 (siehe Kapitel 4.1) verdichteten sich 1934 zu einem diskursiven antisemitischen Feindbild, das sich sowohl gegen den ›Halbjuden‹ Schreker als auch gegen die ›sexualpathologischen Entartungen‹ seiner Opernkunst richtete. Dass es sich hierbei um soziokulturelle Projektionen handelt, verdeutlich der Nekrolog von Paul Zschorlich in der Berliner *Deutschen Zeitung*. Dort heißt es über Schreker: „Ob er von jüdischer Herkunft ist, konnte nie mit Sicherheit festgestellt werden. Tatsache ist jedenfalls, dass Franz Schrekers Werke in jüdischen Kreisen sich besonderer Beliebtheit erfreuten.“[737]

Zusammen mit Arnold Schönberg wurde Schreker Ende Mai 1933 vom Präsidenten der Akademie Max von Schillings unter Berufung auf das ›Berufsbeamtengesetzt‹ aufgrund seiner ›nicht-arischen Abstammung‹ aus dem Staatsdienst entlassen. Nach Schrekers Tod im März 1934 avancierten der Komponist als ›Halbjude‹ sowie seine ›sexuell perversen‹ Opernwerke im ›Dritten Reich‹, dort wo der Komponist überhaupt noch öffentlich erwähnt wurde, zu Projektionsflächen für die diskursiven antisemitischen und antibolschewistischen Abgrenzungen seiner Opernkunst gegen das ›deutsche Wesen‹. In der fünften Auflage von Heinz Wichmanns *Neuem Opernführer* aus dem Jahre 1936, dem ein Geleitwort Max von Schillings vorangestellt ist, schreibt der Autor in seiner Einleitung, dass Schre-

---

[735] **D64** N. N., „Franz Schreker †“, in: *Volksparole Düsseldorf*, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].

[736] Ziegler, *Entartete Musik*, S. 16 (Hervorheb. im Orig.).

[737] **D38** Paul Zschorlich, „Franz Schreker gestorben“, in: *Deutsche Zeitung* Berlin, 23.03.1934, 39. Jg., Nr. 70, 2. Beilage [ZA-SBB].

kers Opern „die wahre musikalische Schöpferkraft fehlt und sie auch wegen ihrer undeutschen Gesamthaltung endgültig der Vergangenheit angehören dürften“.[738] Die „zerfahrene, instinktlose Übergangszeit zwischen 1918 und 1933“, so Wichmann, habe auch auf dem Gebiet der Oper ihre schlimmsten Blüten getragen, wofür der Autor vor allem die jüdischen Einflüsse verantwortlich macht, welche die Opernbühne für ihre bolschewistische Propaganda instrumentalisiert hätten.[739] Wichmann sieht in der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 eine „deutsche Revolution“, welche die „zerstörenden Einflüsse des Kulturbolschewismus“ endgültig ausgeschaltet und den Weg für ein „echtes deutsches Schaffen“ frei gemacht habe.[740] Der Musikwissenschaftler Eckhard John hat im Zusammenhang mit dem Begriff des ›Kulturbolschewismus‹ darauf verwiesen, dass diese Denkfigur um 1930 herum Ausdruck der christlich-nationalistischen Kreise in Deutschland war und nur am Rande gegen die Künste zielte.[741] In ihrem Kern ging es wiederum in erster Linie um die Kategorien Geschlecht und Sexualität. Wie John schreibt, war die Grundlage dieser Denkfigur „die Angst vor sexueller Enttabuisierung, Frauenemanzipation und Antimilitarismus, und somit der Kampf um die Aufrechterhaltung männlich-militaristisch strukturierter Herrschaft“.[742]

Dass Schreker 1938 in der Düsseldorfer Ausstellung ›Entartete Musik‹ von Hans Severus Ziegler posthum als „jüdischer Vielschreiber“, als Vertoner „sexual-pathologischer Verirrungen“ sowie als „Magnus Hirschfeld unter den Opernkomponisten“ diffamiert wurde,[743] beruht genau auf diesen antibolschewistischen wie antisemitischen Imaginationen einer Zersetzung der christlich-deutschen Sittlichkeit durch die ›Sexualagitation‹ des ›Kulturbolschewismus‹. Die rassistischen Einschreibungen dienten hierbei der Konstruktion des ›deutschen Wesens‹ auf dem Gebiet der Musik und erzeugten gleichzeitig diskursive Abgrenzungskonstrukte des nationalen Anderen oder des Fremden. Schrekers Opernwerke galten mit ihrer Thematisierung des Sexuellen in den Jahren des ›Dritten Reiches‹ nur noch als Ausdruck der ›Entartung‹, der ›sexuellen Perversionen‹ und des ›sittlichen Verfalls‹. Sie

---

[738] Heinz Wichmann, *Der neue Opernführer*, Mit einem Geleitwort von Prof. Dr. Max v. Schillings, 5. Auflage, Berlin 1936, S. 25.
[739] Ebd., S. 26.
[740] Ebd.
[741] Eckhard John, „Was heißt ‚Kulturbolschewismus‘? Grundlagen und Karriere einer Denkfigur“, in: *Kulturelle Enteignung. Die Moderne als Bedrohung* (= Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik 1), hrsg. von Georg Bollenbeck und Werner Köster, Wiesbaden 2003, S. 66–76.
[742] Ebd., S. 73.
[743] Ziegler, *Entartete Musik*, S. 13.

waren die Verkörperung einer geradezu ›undeutschen, jüdisch-internationalistischen Wesensart‹ in der Opernkunst.

6 Künstlerische Selbstermächtigungsstrategien: Schrekers Antwort auf die Kritiker seiner Zeit

6.1 Schrekers Spätwerk

Die vielfältigen geschlechterspezifischen Zuschreibungen der zeitgenössischen Kritiker dürften eine wesentliche Ursache für Schrekers zu Beginn der zwanziger Jahre einsetzende Schaffenskrise gewesen sein. Waren die diskursiven Bilder vor dem Hintergrund der deutschen Impressionismus-Rezeption seit der Jahrhundertwende bereits in der Zeit vor und während des Esten Weltkriegs in den Aufführungskritikern über Schreker verbreitet, erreichte die Effeminierung seiner Opernkunst vor allem nach der Berliner Erstaufführung der *Gezeichneten* im Januar 1921 ihren Höhepunkt, als konservative Kritiker wie Max Chop, Bruno Schrader, Alfred Heuß, Walter Schrenk, Carl Krebs, Erich Urban, Adolf Weißmann oder Paul Zschorlich, ebenso die konservativen Wiener Kritiker Balduin Bricht, Max Graf, Ludwig Karpath oder Julius Korngold sich besonders diffamierend gegen Schrekers impressionistische Musik richteten.

Unter Einfluss der ablehnenden Kritik einerseits und der fundamentalen ästhetischen Umbrüche durch die neusachlichen sowie neoklassizistischen Tendenzen seit den frühen zwanziger Jahren andererseits markiert Schrekers Oper *Irrelohe*, wie Christopher Hailey formuliert, den Beginn einer Art „self-conscious reflection“,[744] die in den Folgejahren zu einem nahezu radikalen Bruch mit den eigenen musikalisch-ästhetischen Prämissen führte. Die Jahre zwischen 1924 und 1928, dem Uraufführungsjahr des *Singenden Teufel*, deutet die Schreker-Forschung daher auch als persönliche Krisenphase, geprägt durch einen langen, schwierigen Selbstfindungsprozess des Komponisten zu neuen musikdramatischen Ausdrucksmöglichkeiten. In dieses Zeitfenster fällt die langwierige Arbeit am *Christopho-*

[744] Hailey, *Franz Schreker*, S. 195.

rus, der mehrmals umgearbeitet wurde, sowie am *Singenden Teufel* – zwei Werke, die genealogisch miteinander zusammenhängen und Ausdruck von Schrekers spätem musikalischen Stil sind. Schreker gab mit diesen Werken die impressionistische Klangfarbigkeit in aller Radikalität preis. Dieser Spätstil wird bis heute in der Literatur auch mit ›männlich‹ assoziierten, sinnstiftenden Metaphern als archaisch, düster, streng, asketisch, kühl, hart, kantig, herb, scharf oder in Anlehnung an die Geräuschkunst des italienischen Futurismus (Luigi Russolo), gar als „bruitistisch“[745] oder „Klangbruitismus“[746] beschrieben.
Schreker selbst hatte 1931 in seinen Bemerkungen zum *Schmied von Gent* rückblickend von dem „strengen und herben Zug der Zeit“ gesprochen, dem er im *Singenden Teufel* Rechnung tragen wollte.[747] Evoziert werden solche Analogien durch Schrekers ganz neuartige Klanggestaltung, welche die für Schreker charakteristische harmonisch-instrumentale Klangverschmelzung seiner früheren Werke durch einen in kontrastierende instrumentale Klangblöcke aufgerissenen Spaltklang ersetzt. Schrekers ehemaliger Schüler an der Wiener Musikakademie Walter Gmeindl, der für die Universal Edition den Klavierauszug zum *Singenden Teufel* besorgte, beschreibt dieses neue Orchestrierungsverfahren im zweiten Schreker-Sonderheft des *Anbruch*:

> Nicht mehr Vielfarbigkeit der Linien durch Verdoppelung in den einzelnen Gruppen, sondern Holz, Streicher, Blech in gesonderten Linien einander scharf entgegengestellt. Das Wagnersche Prinzip der Melodieteilung fast gänzlich ausgeschaltet, sehr zu Gunsten der Einheitlichkeit der Thematik. Nicht mehr Ineinanderfließen der Stimmen, allmähliches Eintreten der Gruppen, sondern plötzliche schroffe Gegenüberstellung von ganzen Komplexen in Streicher, Holz, Blech. Die früher bei Schreker so häufige Teilung der Streicher auf ein verschwindendes Maß zurückgeführt, jene Farbenklänge – so recht Erfindung Schrekers (auskomponiertes, sublimst differenziertes Tremolo) – verschwunden. […] Die ganze Instrumentation überhaupt wesentlich erhärtet, klanglich herber, schärfer.[748]

Was Schrekers spätem Stil auf der Ebene der satztechnischen Klanggestaltung diesen strengen, archaisierenden Charakter verleiht, war ein exponiert herausgestelltes lineares Prinzip und eine polyphone Stimmführung. Christopher Hailey weist darauf hin, dass kein

---

[745] Michael Struck-Schloen, „Wandlungen der Opernästhetik Franz Schrekers im ‚Singenden Teufel‘“, in: *Franz Schreker zum 50. Todestag* (= Franz-Schreker-Forum 1), hrsg. von Reinhard Ermen, Aachen 1984, S. 125–145, hier S. 137.
[746] Rode-Breymann, „Franz Schreker“, S. 14.
[747] **B21** Franz Schreker, „Smee und die sieben Jahre. Große Zauberoper in 3 Aufzügen“, in: *Anbruch* 13 (1931) H. 6–7, S. 150–152.

anderes Werk zuvor so bewusst linear gedacht ist, wie die Partitur des *Singenden Teufel*.[749] Noch ausgeprägter als in *Irrelohe*, wo Schreker bereits in Ansätzen auf kontrapunktische Kompositionstechniken zurückgreift, lässt sich das lineare polyphone Prinzip der Kontrapunktik am *Christophorus* und an seinem *Singenden Teufel* ablesen, wo Schreker über weite Strecken verschiedene kontrapunktische Formen wie Kanon, Fuge, Doppelfugen, gerade in den Orchesterzwischenspielen und in den Chorpartien der Massenszenen verwendet. Dieses Verfahren setzt Schreker auch in seiner letzten Zauberoper *Der Schmied von Gent* konsequent fort, greift hier zusätzlich auf alte barocke Formen – wie die Passacaglia beim Auftritt des Herzogs Alba (2. Aufzug) – oder auf verschiedene volkstümliche Elemente (Volks-, Tanz- sowie Trinklieder) zurück.

Schrekers Hinwendung zu einer linear kontrapunktischen Schreibweise lässt sich ohne Zweifel als persönliche, künstlerische Auseinandersetzung mit den neuen ästhetischen Strömungen in den zwanziger Jahren, mit der Neuen Sachlichkeit sowie mit den neoklassizistischen Ausdruckskonzepten deuten, die sich wieder auf die Stilistik, musikalische Formen und tradierte Satztechniken des 18. Jahrhunderts zurückbeziehen. Auch die stilistischen Elemente und dramaturgische Konzeption des *Christophorus* lassen deutliche Tendenzen der neuen Gattung der Zeitoper (Krenek, Weill, Hindemith) erkennen. Die Schreker-Forschung sieht daher in seinem Spätwerk einen expliziten Beitrag zu den neuesten zeitgenössischen Entwicklungen. Wie Christopher Hailey schreibt, ist die Partitur des *Singenden Teufel* ein selten faszinierendes Dokument „as a résumé of Schrekers's musical resources and as a creative response to its times".[750] Auch Susanne Rode-Breymann deutet Schrekers nach dem *Schatzgräber* eingeschlagenen kompositorischen Weg der zwanziger Jahre mit der „Skelettierung des musikalischen Satzes" als eine „Anpassung an den Geist der Zeit".[751]

Für Schreker selbst war die eigene künstlerische Auseinandersetzung mit der Zeit keine Selbstverständlichkeit, denn wie man aus seinen verstreuten Kommentaren erfährt, stand er doch den rasanten Neuerungen, vor allem den Kompositionen seiner eigenen Schülergeneration mit Distanz gegenüber. „‚Neue Sachlichkeit' ein fürchterliches [ein gemeines] Wort

---

[748] Walter Gmeindl, „Die Instrumentation des ‚Singenden Teufel'", in: *Musikblätter des Anbruch* 10 (1928) Nr. 3/4 [Sonderheft Franz Schreker zum 50. Geburtstag], S. 105–107, hier S. 105–106.
[749] Hailey, *Franz Schreker*, S. 217.
[750] Ebd.
[751] Rode-Breymann, „Franz Schreker", S. 2.

unvereinbar mit dem Begriff der Kunst“,[752] schreibt Schreker in einem undatierten Aufsatz über seine Vorstellungen zum Begriff der Romantik. Dass für Schreker neusachliche Tendenzen in seinen eigenen späten Werken doch vereinbar waren mit seinen ursprünglichen künstlerischen Visionen, ohne allerdings ganz und gar das eigene kompositorische Selbst zu verleugnen, ist das schöpferische Ergebnis eines langen Selbstfindungsprozesses in jenen Krisenjahren zwischen 1924 und 1928, an dessen Ende Schreker noch einmal zu einer neuen Ästhetik fand.

Allerdings verweist Schrekers kompositorischer Stil seiner letzten drei Opern *Der singende Teufel*, *Christophorus* sowie *Der Schmied von Gent* auf einer ganz anderen symbolhaften Ebene auf die diffamierenden nationsspezifischen Geschlechterzuschreibungen seiner Kritiker. Die stilistischen Umbrüche in Schrekers Kompositionen sind hierbei nicht nur Ausdruck einer Auseinandersetzung mit den allgemeinen, durch die nachfolgenden Generationen forcierten musikästhetischen Paradigmenwechsel. Frank-Harders Wuthenow hält es diesem Zusammenhang sogar für „zu kurz gesehen, hier nur einen Kniefall vor dem Zeitgeist zu vermuten“.[753] Denn es ging Schreker in seinem Spätwerk, so schreibt Harders-Wuthenow, „auch, aber nicht hauptsächlich darum, die ‚weiblich, weichlichen‘ und impressionistischen Eigenschaften seiner Kunst zurück zu stellen und die in ihm schlummernden ‚deutschen‘ und ‚männlichen‘ Potenziale herauszukehren. Psychologisch interpretiert, ließe sich vermuten, dass der damit heraufbeschworene innere Konflikt – das ‚Über-Ich‘ der öffentlichen Meinung stellt die Dominanz weiblicher Anteile in Schrekers ‚Ich‘ bloß – in Form einer Erzählung gelöst werden sollte“.[754] Ob sich Schrekers Spätwerk tiefenpsychologisch im Sinne der Freudschen psychoanalytischen Theoriebildung interpretieren lässt oder nicht – Schrekers Abkehr von der ›weiblich‹ konnotierten, impressionistischen Polychromie des instrumental-harmonischen Mischklangs sowie die explizite Herausstellung der im deutschen Musikdiskurs ›männlich‹ konnotierten linearen Prinzipien kontrapunktischer Stimmführung sowie ausgeprägter Melodik lassen sich jedenfalls als Reflex auf die diffamierenden Geschlechterzuschreibungen seiner Kritiker und gleichzeitig als Versuch

---

[752] **A3** Franz Schreker, „Betrachtungen und Essays“, Entwürfe, Fragmente (o. D.), ÖNB Wien, Signatur: F3 Schreker 65.

[753] Frank Harders-Wuthenow, „Franz Schreker in Berlin“, in: *Franz Schreker. Grenzgänge, Grenzklänge. Begleitpublikation zur Ausstellung des Jüdischen Museums der Stadt Wien vom 15. Dezember - 24. April 2004*, hrsg. von Michael Haase, Wien 2004, S. 51–59, hier S. 56.

[754] Ebd., S. 56–57.

des Komponisten deuten, sich subversiv künstlerisch in den zeitgenössischen musikalischen Diskurs um das ›Deutsche‹ in der Musik einzuschreiben.

Die Kontrapunktik im *Singenden Teufel*, *Christophorus* und dem *Schmied von Gent* brachte über deren tradierte nationsspezifische Diskursivierung das ›männlich-deutsche Wesen‹ zum Ausdruck. Damit nahm Schreker im Vergleich zu seinen früheren Werken eine nahezu diametrale ästhetische Position ein, ging auf Distanz zu der ›weiblich-weichlichen‹ Klangfarbigkeit des Impressionismus und näherte sich den Prinzipien des ›männlich-virilen‹ linearen Kontur der deutschen musikalischen Tradition an: „Weg mit der übermäßigen Polyphonie des Orchesters, auch ich habe gleich allen andern in dieser Hinsicht gesündigt!“,[755] schreibt Schreker 1925 in einem Aufsatz für den konservativen, christlich-nationalen deutschen Bühnenvolksbund, genau zu der Zeit als er am Textentwurf des *Christophorus* sowie an dessen Komposition des Vorspiels arbeitete. Frank Harders-Wuthenow schreibt über Schrekers *Singenden Teufel*, dass hier „Linie statt Farbe“ demonstriert werden sollte und in der Tat die „überwiegend kontrapunktische Faktur des Satzes, die an Orgelmixturen angelehnte und an Spaltklängen reiche Instrumentierung sowie die archaische Harmonik wie ein vollständige Verneinung aller zuvor von Schreker gepriesenen kompositorischen Tugenden“ anmute.[756] Schreker fand zu einem kompositorischen Stil, der genau jene nations- wie geschlechterspezifisch verschränkte Diskursivierung des ›männlichen‹ linearen Prinzips als Inbegriff des ›deutschen Wesens‹ widerspiegelte.[757] Damit scheint der Komponist auf die symbolischen Zuschreibungen und Diffamierungen seiner konservativen Kritiker reagiert zu haben.

Mit seinem Spätwerk durchbricht Schreker das soziokulturelle Abgrenzungskonstrukt eines effeminierten impressionistischen Klangfarbenkünstlers, indem er es wiederum selbst musikalisch-schöpferisch dekonstruiert. Denn es handelt sich hier nicht um eine affirmative, unreflektierte Aneignung der deutschen Fugenkunst. Schreker nimmt als das marginalisierte Andere eine ganze eigene künstlerische Subjektposition jenseits kollektiver nationsspezifischer Diskursivierungen ein und geht auf unterschiedliche Art und Weise auf ironische

---

[755] **B26** Franz Schreker, „Die Zukunft der Oper“, in: *Deutsche Musikpflege* (= Jahresgabe des Bühnenvolksbundes 1925), hrsg. von Josef Ludwig Fischer, Frankfurt am Main: Verlag des Bühnenvolksbundes 1925, S. 52–53, hier S. 53.

[756] Harders-Wuthenow, „Franz Schreker in Berlin“, S. 56.

[757] Auch die Orgel als zentrales musikdramaturgisches Symbol der Handlung – in den ersten Textentwürfen gab Schreker seiner Oper ursprünglich unter anderem den programmatischen Namen *Die Orgel* – wie als Instrument im Orchester verweist auf die nationalkulturelle Semantik des ›Germanischen‹.

Distanz zum kollektiven Identitätsdiskurs über das ›Deutsche‹ in der Musik. Der Komponist wendet jene Stigmatisierungen, dass es ihm an Melodik, Linearität, thematischem Einfall und seiner Musik damit das spezifisch ›Deutsche‹ fehle, ins Humoristische um. Vieles deutet darauf hin, dass Schreker das traditionelle satztechnische Verfahren der Kontrapunktik bewusst ironisch konterkariert, wenn er etwa, wie Frank Harders-Wuthenow herausgefunden hat, die Doppelfuge im Orchesterzwischenspiel des ersten Aufzuges im *Schmied von Gent* mit einem grotesken 11-tönigen Fugenthema (in Anspielung auf die Dodekaphonie) komponiert.[758]

In dieser Hinsicht lässt sich die Klangsprache des Spätwerks als Strategie einer Selbstermächtigung deuten, mit der Schreker auf die diffamierenden Zuschreibungen seiner Zeit reagierte und kompositorisch subversive Gegenpositionen zu den normativen identitätsstiftenden Imaginationen des ›Deutschen‹ in der Musik sowie den damit verbundenen Männlichkeitsidealen entwickelte. Mit einem musikalischen Stil, der sich zudem wie im *Christophorus* durch einen so außerordentlichen, sämtliche Tendenzen amalgamierenden Stilpluralismus auszeichnet, wird nicht zuletzt im Prozess dieser Selbstermächtigung eine ganz individuelle Selbstidentifizierung des Komponisten sichtbar, auf der Ebene des Künstlerischen hegemoniale kollektive Identitätsdiskurse des ›deutschen Wesens‹ keinesfalls zu affirmieren, sondern selbstkritisch zu ihnen in Distanz zu gehen.

Wirft man einen Blick auf die Uraufführungskritiken des *Singenden Teufel* 1928 oder des *Schmied von Gent* 1932, zeigt sich abermals ein zwiespältiges, sehr heterogenes Bild in der Schreker-Rezeption. Während ein Teil der Autoren den stilistischen Umbruch durchaus positiv aufnahm und Schrekers neue, nunmehr ›männlich-virile‹ Klangsprache idealisierend hervorhob, wurde sein Spätwerk von der konservativen Kritik weiterhin konsequent abgelehnt. Gerade die Rezensionen der letzten beiden Opern dokumentieren, wie wirkungsmächtig die Bilder über Schrekers Kunst seit der Uraufführung des *Fernen Klangs* 1912 waren. In seiner Rezension über den *Singenden Teufel* würdigt der Kritiker Walter Schrenk die musikalische Stilwendung des Komponisten, mit der Schreker seine „reinste, schlichteste Musik“ gefunden habe und „menschlich so stark und echt wie nur je“ sei.[759] Diese Musik, so Schrenk, habe nichts mehr von dem hitzigen, brünstigen Orchester seiner früheren Werke – in herber, klarer Simplizität schneiden sich die unvermischten, auf weni-

[758] Harders-Wuthenow, „Franz Schreker in Berlin“, S. 56.

ge konstitutive Linien beschränkten Stimmen des Orchesters.“[760] Auch der Musikkritiker Heinz Pringsheim von der *Berliner Volkszeitung* würdigt Schrekers neuen musikalischen Stil, vor allem dessen Klarheit, Durchsichtigkeit und Verzicht auf die Klangsinnlichkeit,[761] wohingegen sein Bruder Klaus Pringsheim im *Vorwärts* das Werk ablehnt, da der Musik „alle innere, nicht mehr konstruktive Logik“ fehle.[762] Der Berliner Musikkritiker Wilhelm Klatte schreibt wiederum in seiner Rezension über den *Singenden Teufel*: „Eine gewisse Härte der Rhythmik wie des Kolorits steht dem Ganzen wohl zu Gesicht. Die Weichheit, wenn nicht gar Weichlichkeit, des Ausdrucks, die man bisher gern als charakteristisch für Schreker annahm, ist hier sehr zum Vorteil der Partitur ferngehalten worden.“[763]

Überwiegend reagierte die Kritik nach der Uraufführung des *Singenden Teufel* 1928 kaum mehr positiv auf Schrekers neuen ›männlichen‹ Musikstil. Dass Schreker nicht mehr rein impressionistisch komponiert, sondern die satztechnische Gestaltung über vermehrte Kontrapunktik und (Vokal-)Melodik in der Vordergrund rückt, wird nicht im Zeichen der musikalischen deutschen Tradition gewürdigt, sondern negativ umgedeutet. Es sind dieselben diffamierenden Bilder, Zuschreibungen wie sie Jahre zuvor von den Gegnern seiner Musik formuliert wurden. Das Konstrukt eines effeminierten impressionistischen Klangfarbenkünstlers, dem es an schöpferischer Gestaltungskraft fehle, originelle Themen, melodische Linien zu komponieren, dem die ›deutsche‹ Innerlichkeit und Tiefe fehle – all diese Bilder blieben auch in sechs letzten Lebensjahren an Schrekers Werk, trotz der radikalen ästhetischen Veränderungen haften. Der Komponist hatte diese erneute Zurückweisung schmerzlich empfunden. In einem nicht veröffentlichten Einführungstext für die Wiesbadener Produktion des *Singenden Teufel* Anfang 1929 schreibt Schreker: „Der musikalische Stil wurde durch den gewählten Stoff bestimmt. Er unterscheidet sich scharf von dem meiner früheren Werke. Das ärgert einige Leute. Ich bin abgestempelt, eingereiht (siehe diverse Musiklexika!) –: Klangkünstler, Erzeuger musikalischen Rauschgifts usw. Wäre ich dabei geblieben, hätten sie sich ebenso geärgert und gefunden, ich passe nicht mehr in diese her-

---

[759] **C366** Walter Schrenk, „„Der singende Teufel‘. Staatsoper Unter den Linden“, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* Berlin, 11.12.1928, 67. Jg., Nr. 580, Abendausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].

[760] Ebd.

[761] **C363** Heinz Pringsheim, „„Der singende Teufel‘. Schreker-Uraufführung in der Staatsoper, in: *Berliner Volkszeitung*, 12.12.1928, 76. Jg., Nr. 586, Morgenausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].

[762] **C364** Klaus Pringsheim, „„Der singende Teufel‘. Schreker-Uraufführung in der Lindenoper“, in: *Vorwärts*, 11.12.1928, Nr. 584/B291, Abend-Ausgabe, S. 5 [ZA-ZLB].

be Nachkriegszeit, in der das Großstadtpublikum und seine Erzieher sich in dem Stahlbad der Neger-Revue-Operetten- und Sketch-Oper Gesundung von den verderblichen Einflüssen der Romantik und ihrer letzten Ausläufer haben.“[764]

Hatte Paul Zschorlich von der *Deutschen Zeitung* (Berlin) in seiner Rezension über den *Fernen Klang* anlässlich der Berliner Erstaufführung 1925 den Komponisten als „Wurzellosen“ bezeichnet, der nicht in die Gemeinschaft der „deutschen Meister“ gehöre, und seiner Musik aufgrund der impressionistischen Farbigkeit und Melodielosigkeit einen zutiefst ›undeutschen‹ Wesenszug attestiert, benutzt der Autor dasselbe Deutungsmuster auch 1928 in seiner Rezension über die Uraufführung des *Singenden Teufel* an der Staatoper Berlin. Zschorlich geht auf Schrekers musikalische Stilwende im *Singenden Teufel* kaum ein. Seine Musik wird weiterhin als „impressionistischer Klingklang“ und als ein „Hexensabbath von Tönen“ verworfen.[765] Interessanterweise wird die Musik gegenüber dem „schönen und gemütvollen Buch“ abqualifiziert. Denn wie der Autor schreibt, zeige sich Schreker dem Buch musikalisch in keiner Weise gewachsen. Stehe die Handlung des *Singenden Teufels* „um die Seele eines schöpferischen Musikers“, fehle der Musik jeglicher schöpferischer, melodischer Gedanke, der das Herz ergreife: „Es fehlt seiner Musik durchweg […] am Allerwichtigsten, am schlechthin entscheidenden: an der Herzenswärme. Das ist eine kalte, gelehrte und barocke Partitur, aber sie enthält auch nicht eine zu Herzen dringende Melodie.“[766] Kein einziger warmer Herzenston würde aus Schrekers wahllos aneinandergereihten Akkorden und den unruhigen Modulationen durchklingen. Sowohl das gesamte Werk als auch die Aufführung bewertet Zschorlich als Misserfolg auf ganzer Linie. Es verwundert kaum, dass Zschorlich auch für das Scheitern von Schrekers letzter Oper *Der Schmied von Gent* (1932) deren „vollkommen belanglose und erfindungsarme Musik“ verantwortlich macht.[767]

Der Musikkritiker Erich Bachmann von der *Berliner Börsen-Zeitung* äußert in seiner Rezension über den *Singenden Teufel* zwar eine große Bewunderung für Schrekers techni-

---

[763] **C359** Wilhelm Klatte, „Eine Oper der Neuromantik. Franz Schreker: ‚Der singende Teufel‘. Uraufführung in der Staatsoper“, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 11.12.1928, 46. Jg., Nr. 585, Morgenausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].

[764] Franz Schreker, „Der singende Teufel“ [ungedruckter Aufsatz für das Programmheft der Wiesbadener Erstaufführung], in: Bekker / Schreker, *Briefwechsel*, S. 251.

[765] **C374** Paul Zschorlich, „Der ‚Singende Teufel‘ von Franz Schreker. Uraufführung in der der Staatsoper“, in*: Deutsche Zeitung* Berlin, 11.12.1928, 33. Jg., Nr. 291b, Abendausgabe, S. 1 [ZA-SBB].

[766] Ebd.

sches Raffinement und handwerkliches Geschick. Allerdings: „Nichts an der Musik, soweit es dem Hörer zum Bewusstsein kommt, ist innerlich unmittelbar erfühlt. […] Zu strömenden melodischen Flusse, zu einem breiten Melos kommt es nirgends. Weder im Lyrischen noch im Dramatischen erlabt man Steigerungen, die uns an Herz packten. Eine gewisse Monotonie ist die unvermeidbare Folge.“[768] Von einer herben Enttäuschung, sowohl nach den textlichen wie musikalischen Qualitäten des *Singenden Teufel*, spricht Max Chop in den *Signalen für die musikalische Welt*. Das Bedenklichste an dieser neuen Oper von Schreker sei die Musik – „Eingebungen zugestanden, von einer geradezu katastrophalen Gedankenarmut.“[769] Die Stilwende in Schrekers Schaffen zu einer verstärkt kontrapunktischen Schreibweise deutet Chop nicht als schöpferischen Fortschritt des Komponisten, sondern geradezu als das eigentlich Verhängnisvolle der Partitur:

> Schreker, der in seinen ‚Gezeichneten‘, ‚Schatzgräber‘, ‚Fernen Klang‘ sich dem Impressionismus verschrieb, hat sich nunmehr endgültig von diesem Impressionismus abgewandt du schreibt als fresco. Aber es fällt ihm dabei rein nichts ein und wird auf die Dauer so langweilig, dass man sich selbst als Hörer bemitleiden kann. Ja, dieses ‚auf große Strecken aus der Sphäre des parlando in die Melodie gehobenen Rezitativ, zu dem das Orchester nur das Allernötigste mit wenigen knappen melodischen Linien und den sparsamsten Mitteln aufsagt‘, ist das Schlimmste. Denn von Melodie ist weder in der Singstimme noch im Orchester die Rede. Das Werk bleibt so melodiearm, dass man darüber verzweifeln könnte. Man sehe sich das Rezitativ bei Wagner oder Richard Strauss (‚Intermezzo‘) an, um die Hilflosigkeit der Schrekerschen ‚Neuweis‘ ganz begreifen zu können. Hinzu tritt – im Anfang des Werks besonders betont – das spielerische Archaisieren durch Einbeziehung alter Intervalle. Man sehe, wie genial das Pfitzner in seinem ‚Palestrina‘ macht, wie liebevoll es dort wirkt! Auch die eingestreuten Kanons und Fugati sind Schreibtischarbeiten, sie stehen mit der Handlung in keinem Konnex, weil es eben dieser Brockenwirtschaft an Einheitlichkeit der Eingebung und Gestaltung fehlt.[770]

Ein anderer Autor schreibt über den *Singenden Teufel*, dass Schreker auf sein eigentliches Element, den Klang zugunsten einer Kontrapunktik verzichte, die dem Komponisten nicht liege, denn man würde auf das Wesentliche, den originellen melodischen, harmonischen

---

[767] **C432** Paul Zschorlich, „Franz Schrekers ‚Schmied von Gent‘. Uraufführung in der Städtischen Oper“, in: *Deutsche Zeitung* Berlin, 30.10.1932, 37. Jg., Nr. 256a, Morgenausgabe, S. 1 [ZA-SBB].

[768] **C350** Erich Bachmann, „Franz Schreker: ‚Der singende Teufel‘. Uraufführung in der Staatsoper Unter de Linden“, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 11.12.1928, 73. Jg., Nr. 578, Morgen-Ausgabe, S. 1 [ZA-SBB].

[769] **C352** Max Chop, „Franz Schreker: ‚Der singende Teufel‘. Oper in vier Aufzügen. Uraufführung an der Berliner Staatsoper Unter en Linden“, in: *Signale für die Musikalische Welt* 86 (1928) Nr. 51/52, S. 1527–1550 [ZA-UDK], hier S. 1549.

[770] Ebd.

oder rhythmischen Einfall vergebens warten.[771] Rudolf Kastner von der *Berliner Morgenpost* spricht von der „Substanzlosigkeit der ganzen Partitur".[772] Und Adolf Weißmann, der Schreker 1924 mit seiner *Irrelohe* schon keine Zukunft mehr voraussagte, gibt seiner Kritik über den *Singenden Teufel* nur noch einen rein statistischen Wert.[773] Auch dieses Werk habe aus künstlerischen Gründen keine Aussicht mehr, sich im Spielplan der Staatsoper zu halten. Auffallend kurz fällt daher seine rundweg ablehnende Rezension für die Zeitschrift *Die Musik* aus (die Rezension in der *B. Z. am Mittag* schrieb Erich Urban). Weißmann kritisiert die „Dürftigkeit der Stimmführung" und die „Ärmlichkeit der Substanz", Schrekers *Singender Teufel* sei ein „Akt der Selbstkasteiung" mit dem sich Schreker nunmehr im Büßergewand zeige.

Obwohl einige Autoren im *Schmied von Gent* – dessen Uraufführung am 29. Oktober 1932 schon ganz im Zeichen antisemitischer Störaktionen stand – einen gewissen Fortschritt hinsichtlich der musikalischen Stilistik mit mehr Melodiereichtum und Volkstümlichkeit deuteten, stand der überwiegende Teil der Kritik seiner letzten Oper wiederum mit denselben Zuschreibungen, Imaginationen und Deutungsmustern ablehnend gegenüber. Wie Lothar Band von der *Berliner Volkszeitung* schreibt, kehre Schreker zwar vom Klangrausch seiner früheren Werke ab und strebe nach Volkstümlichkeit des Ausdrucks, aber „für die Volkstümlichkeit fehlt der Musik die deutlich geprägte melodische Linie, die eigentliche Substanz".[774] Um von der bombastischen Farbenromantik loszukommen, so schreibt ein anderer Kritiker für das *12 Uhr-Tageblatt*, greife Schreker zum Hilfsmittel des modernen linearen und epischen Stil, der aber nun mal zu Schrekers Art nicht recht passen wolle.[775] Der Musikkritiker Hanns Gutmann würdigt im *Auftakt* Schrekers Bemühen, sich um schärfere lineare Konturen und stärkere rhythmische Bindungen, die unverkennbar zu einem Fortschritt geführt hätten. Dennoch ließe sich das Defizit an eigener Substanz in Schrekers Musik damit nicht ausgleichen: „Die wahre Überzeugungskraft originalen Schöpfertums

---

[771] **C356** Jubal, „‚Der singende Teufel'. Uraufführung in der Staatsoper", in: N. N. [FSF.ÖNB].

[772] **C358** Rudolf Kastner, „‚Der singende Teufel'. Schreker-Aufführung in der Staats-Oper", in: *Berliner Morgenpost*, 12.12.1928, 30. Jg., Nr. 296, A-Ausgabe, Zweite Beilage [ZA-ZLB].

[773] **C371** Adolf Weißmann, [Das Musikleben der Gegenwart. Oper] „Berlin", in: *Die Musik* 21 (1928/29) H. 5, S. 375 [ZA-UDK].

[774] **C384** Lothar Band, „‚Der Schmid von Gent'. Schreker: Uraufführung in der städtischen Oper", in: *Berliner Volkszeitung*, 01.11.1932, 80. Jg., Nr. 518, Morgenausgabe, S. 5 [ZA-ZLB].

[775] **C404** Hofer, „Uraufführung in der Städtischen Oper. ‚Der Schmied von Gent'. Ein neues Werk von Franz Schreker", in: *Rennsport-Zeitung des 12 Uhr-Blattes*, 31.10.1932 [FSF-ÖNB].

ist ihr versagt.“[776] Ähnlich formuliert es ein Kritiker der *Deutschen Allgemeinen Zeitung*, dass Schreker nämlich die melodische Kraft und zwingende Gestaltung fehle, nur die wenigsten Einfälle überhaupt über den Ansatz hinauskämen.[777]

Hans Scheller von der Stolper *Zeitung für Ostpommern* verweist in seiner Rezension über den *Schmied* noch einmal ausdrücklich darauf, dass das deutsche Volkes die Melodie als einzige Form der Musik empfinde und daher Musik ohne Melodie gar nicht denkbar sei. In dieser Hinsicht konnte Schrekers Musik nicht dem ›deutschen Wesen‹ in der Musik entsprechen, denn wie Scheller schreibt, „den Charakter schönheitsfroher Melodie und wahrer Kunst hat er nicht gefunden, kann er nicht finden.“[778] Schrekers Musik lasse kalt, könne höchstens interessieren, nicht aber die Seele schwingen lassen. Paul Schwers von der *Allgemeinen Musikzeitung* kommt zu dem Fazit, dass der gewandelte Schreker eine sympathische Erscheinung wäre, wenn ihm nicht die schöpferische Phantasie fehlen würde.[779] Schließlich verbindet sich damit bei vielen konservativen Kritikern auch weiterhin die Vorstellung des Täuschens und des Eklektizismus. Wie ein Rezensent der *Täglichen Rundschau* schreibt, habe Schreker daran geglaubt, rechtzeitig auf Volkstum, Verwurzlung und klare melodische Substanz umschalten zu können. Doch seine Musik habe nichts gerettet: „Der vorausgemunkelte Wandel der Technik hat nichts auf sich. Wohl ist die Instrumentation durchsichtiger als früher; man sieht und hört genau, dass nichts da ist. Von echter Kontrapunktik ist kaum die Rede […] Unecht, wenn Schreker ohne fremde Substanz diesen Ton zu treffen sucht, wie bei den Liedern der Frau des Smetse.“[780] Die konservative *Neue Preußische Zeitung* spricht von dem „offensichtlichen Versagen der schöpferischer Eigenkraft des Komponisten“.[781] Seine Sehnsucht nach der Melodie vermag Schreker nicht aus dem Eigenen zu befriedigen, weshalb er sich ein stattliches Repertoire „herrenlosen

---

[776] **C402** Hanns Gutmann, „Franz Schreker Zaubert: ‚Der Schmied von Gent‘. Uraufführung in der Städtischen Oper Berlin, in: *Der Auftakt* 12 (1932) H. 9/10, S. 230 [ZA-UDK].

[777] **C324** Schliepe, „„Der Schmied von Gent‘. Schreker-Uraufführung in der Städtischen Oper“, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 31.10.1932 [FSF-ÖNB].

[778] **C423** Hans Scheller, [Kunst und Wissenschaft] „Berliner Theaterbrief“, in: *Zeitung für Ostpommern* Stolp, 09.11.1932 [FSF-ÖNB].

[779] **C425** Paul Schwers, „Franz Schrekers große Zauberoper ‚Der Schmied von Gent‘. Uraufführung in der Berliner Städtischen Oper“, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 59 (1932) H. 44, S. 555–556 [ZA-UDK], hier S. 556.

[780] **C419** Reimer: „Schrekers Zauberoper: ‚Schmid von Gent‘. Uraufführung in der Städtischen Oper Berlin“, in: *Tägliche Rundschau* Berlin, 01.11.1932, 51. Jg., Nr. 257, Unterhaltungsbeilage [ZA-ZLB].

[781] **C420** Riep: „Schreker-Zauber in der Städtischen Oper. ‚Der Schmid von Gent‘“, in: *Neue Preußische Zeitung* Berlin, 31.10.1932, 85. Jg., Nr. 304, Abendausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].

Fremdgutes“ aneigne und aus volkstümlichen Trink-, Tanz- und Choralweisen die Wirkung theatralisch zugespitzter Situationen ziehe.

6.2 »Christophorus oder ›Die Vision einer Oper‹«

Es gehört zu den schicksalhaften Momenten in der Geschichte der Schreker-Rezeption, dass im April 1933 die Uraufführung jenes Werks vom Theaterausschuss der Stadt Freiburg abgesetzt wurde, welches wie kaum eine andere Oper der späteren Schaffensphase ab 1925 im Rahmen einer Selbstermächtigungsstrategie die sexual-diffamatorischen Zuschreibungen eines effeminierten, impotenten und unschöpferischen Komponisten aufgreift sowie in das Ideal einer androgynen, künstlerisch-schöpferischen ›Männlichkeit‹ positiv umdeutet. Mit seiner Oper *Christophorus oder ›Die Vision einer Oper‹* distanziert sich Schreker von den tradierten Männlichkeitsbildern seiner Zeit sowie von den überkommenen Vorstellungen einer ›männlich‹ konnotierten Schöpferkraft in der Kunst. Deutlicher als in allen anderen Werken stellt Schreker hier die Inszenierung und Präsentation von Geschlecht, von Devianzen jenseits der binären Geschlechternorm sowie den damit verbundenen Fragen nach dem Geschlecht des schaffenden Künstlers aus der eigenen inneren Perspektive ins Zentrum seines Opernwerks. Die Geschichte vom jungen schwächlichen Kompositionsstudenten Anselm ist in dieser Hinsicht vielleicht sein persönlichstes Bekenntniswerk einer Selbstdeutung und Selbstverortung des eigenen, durch die Kritik marginalisierten Selbst innerhalb des herrschenden Diskurses über das ›Männliche‹ und ›Deutsche‹ in der Musik. Die Schreker-Forschung interpretiert den *Christophorus* in mehrfacher Hinsicht auch als das zentrale Schlüsselwerk, sogar als eine Art Opus Magnum des Komponisten. Gösta Neuwirth sieht in diesem Werk „die Summe seiner Intentionen“, da Schreker auf der musikalischen Ebene unterschiedliche Einflüsse des Neoklassizismus oder der Wiener Schule in seine bereits seit der *Irrelohe* sich ankündigen expressiven Klanggestaltung integriert.[782] Mit ihm hatte sich Schreker sowohl als Reaktion auf die ästhetischen Umbrüche der zwanziger Jahre, insbesondere auf die neue Gattung der Zeitoper produktiv auseinanderge-

[782] Gösta Neuwirth, „Der späte Schreker“, in: *Franz Schreker. Am Beginn der neuen Musik* (= Studien zur Wertungsforschung 11), hrsg. von Otto Kolleritsch, Graz 1978, S. 106–110, hier S. 108–109.

setzt,[783] als auch auf der künstlerischen Ebene aus der eigenen persönlichen Krise schöpferisch herausmanövriert.[784] Bereits äußerst langwierige, von Unterbrechungen und Umarbeitungen begleitete Entstehungsprozess von August 1925 bis Oktober 1929 verdeutlicht die große Verunsicherung des Komponisten, aber auch sein innere Auseinandersetzung mit den eigenen künstlerisch-ästhetischen Positionen.

Christopher Hailey hat die komplexe Entstehungsgeschichte des *Christophorus* mit seinen verschiedenen Fassungen anhand Schrekers überlieferter Manuskripte aus dem Nachlass und des Briefwechsels mit der Wiener Universal Edition ausführlich rekonstruiert.[785] An deren Ende stand nach einer zwanzigjährigen vertraglichen Zusammenarbeit der komplette Bruch zwischen Schreker und seinem Verlag, der das Textbuch im Sommer 1929 ablehnte sowie jegliche Rechte am Werk freigab. In einem Brief von Hans Heinsheimer an Schreker vom 23. August 1929 argumentiert die Universal Edition, „dass wir, soweit wir die derzeitige Einstellung der Theater und die Mentalität des Publikums beurteilen können, die Auswirkungsmöglichkeiten dieses Werkes für ganz außergewöhnlich problematisch halten und dass wir nach unserem Urteil, welches natürlich wie jedes Urteil ein subjektives ist, uns von diesem Werk keinen Erfolg versprechen können“.[786] Schreker drohte daraufhin mit einem Rechtsstreit, suchte sich in den Folgejahren (obgleich die UE im Herbst 1930 die Rechte wieder annahm) für die Publikation von Textbuch und Klavierauszug erstmals einen anderen Verleger.[787] Indessen sickerte im Sommer 1932 über die Presse durch, dass eine doppelte Uraufführung des *Christophorus* zu Beginn der neuen Saison 1932/33 an den Theatern in Krefeld und Freiburg geplant sei. Beide Inszenierungen kamen nicht mehr zustande. Die Freiburger Premiere des *Christophorus*, welche vermutlich angesichts der Uraufführung des *Schmieds von Gent* an der Städtischen Oper Berlin (29. Oktober 1932) nunmehr im folgenden Frühjahr 1933 stattfinden sollte, wurde von den politischen Umwälzungen in Deutschland eingeholt: Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten beschloss der Theaterausschuss der Stadt Freiburg am 10. April 1933 – in Anwesenheit des Freiburger Musikwissenschaftlers und Universitätsprofessors Wilibald Gurlitt sowie des

---

[783] Hailey, *Franz Schreker*, S. 246–252.

[784] Harders-Wuthenow, „Franz Schreker in Berlin“, S. 55.

[785] Vgl. Christopher Hailey, „Zur Entstehungsgeschichte der Oper ‚Christophorus‘“, in: *Franz-Schreker-Symposion* (= Schriftenreihe der Hochschule der Künste Berlin 1), hrsg. von Elmar Budde und Rudolph Stephan, Berlin 1980, S. 115–140.

[786] Brief der Universal Edition an Franz Schreker vom 23.08.1929, zit. in: ebd., S. 119.

Freiburger GMD Hugo Balzer –, dass eine Uraufführung der Oper „infolge der veränderten Verhältnisse nicht tragbar [erscheint]“ und deshalb die Intendanz des Stadttheaters ersucht werden solle, eine sofortige Vertragslösung zu betreiben.[788] In der Mai-Ausgabe 1933 der *Zeitschrift für Musik* ist in den kurzen Mittellungen eine kurze unauffällige Notiz darüber zu vernehmen: „Die für Freiburg i. B. in Aussicht genommene Uraufführung des ‚Christophorus‘ von F. Schreker wurde aus politischen Gründen abgesetzt.“[789] Fast ein halbes Jahrhundert später wurde *Christophorus* am 1. Oktober 1978 an den Städtischen Bühnen Freiburg uraufgeführt.

Das eigene konsequente Bemühen um eine Uraufführung des *Christophorus*, an allen Vertragsklauseln mit der UE vorbei, verdeutlicht Schrekers künstlerisches Sendungsbewusstsein. Er selbst glaubte an die „ganz bedeutende[n] Wirkungsmöglichkeiten“ dieser Oper,[790] wie Schreker noch zu seiner Verteidigung im September 1929 an die Universal Edition schreibt. Hier im *Christophorus*, wo unterschiedliche Narrations- und Handlungsebenen, Bühnenrealität und Fiktionen der Dramatis personae durch ein äußerst komplexes Collageprinzip zu einer *›Vision einer Oper‹* ineinander verlaufen, hatte Schreker schließlich die diffamierenden Zuschreibungen eines effeminierten impressionistischen Künstlers in der Projektion des eigenen Selbst auf die handelnden Bühnenfiguren positiv umgedeutet. Ähnlich dem stark autobiographisch gefärbten Libretto des *Fernen Klangs* erscheinen sowohl der junge Kompositionsschüler Anselm als auch dessen Lehrer Meister Johann als Projektionen des eigen Ich.

Der Musikwissenschaftler Eric Denut spricht auch vom „Höhepunkt der Schrekerschen Selbstreferentialität“, in welcher die „täglichen Probleme des Komponisten ganz und gar in den Vordergrund [treten]“.[791] Bezieht Denut die selbstreferentiellen Problematisierungen auf Themen wie Schrekers Auseinandersetzung mit den ästhetischen Debatten der zwanziger Jahre, mit der Gattung der Oper oder dem allgemeinen Künstlerdasein, verweist Frank

---

[787] Textbuch und Klavierauszug des Christophorus erschienen 1931 bei dem Berliner Musikverlag sowie Bühnenvertrieb Edition Adler.

[788] Sitzungsprotokoll des Freiburger Theaterausschusses am 10. April 1933, Stadtarchiv Freiburg, Akte C4/V/1/8, S. 98–105, hier S. 103.

[789] E. J., [Kleine Mitteilungen. Bühne], in: *Zeitschrift für Musik* 100 (1933) H. 5, S. 516.

[790] Brief Franz Schreker an die Universal Edition Wien vom 04.09.1929, zit. in: Hailey, „Zur Entstehungsgeschichte der Oper ‚Christophorus‘“, S. 121.

[791] Eric Denut, „Der Kompositionslehrer und der Komponist. Selbstreferentialität in Schrekers Oper ‚Christophorus‘“, in: *‚Wohin geht der Flug? Zur Jugend‘. Franz Schreker und seine Schüler in Berlin* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 54), hrsg. von Markus Böggemann und Dietmar Schenk, Hildesheim 2009, S. 53–62, hier S. 53–54.

Harders-Wuthenow darüber hinaus auf die an Schreker und seinem Werk herangetragenen Kritikpunkte, welche hier mit den zentralen Themen des Spätwerks korrespondieren wie „die Frage nach der christlichen oder jüdischen Identität, nach ein zeitgenössischen ‚deutschen Musik' in Abgrenzung zu den vermeintlichen Einflüssen der französischen und italienischen in seinem früheren Werk, die Frage nach den philosophischen und künstlerischen Folgerungen der Geschlechtsidentität sowie nach dem Verhältnis von Meister und Schüler in einer Zeit der stilistischen Vielfalt".[792]

An Schrekers Oper *Christophorus* lassen sich vor dem Hintergrund der diskursiven Zuschreibungen eines ›verweiblichten‹ und ›undeutschen‹ Künstlers seine persönlichen Auseinandersetzungen sowohl mit der eigenen national-kulturellen Identität als auch mit der Geschlechts- sowie sexuellen Identität, mit den Vorstellungen tradierter Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder zwischen physiologisch-psychologischer Virilität und Schwäche ablesen. Die Geschichte des jungen Kompositionsstudenten Anselm / Anselmus Lu zeigt, wie sehr Schreker im Rahmen einer Selbstermächtigungsstrategie als ein durch die Kritik marginalisiertes Subjekt künstlerisch eine ganz individuelle Gegenidentität zu den herrschenden kollektiven Identitätsstiftungen des ›Deutschen‹ in der Musik einnimmt, indem er die diffamierenden Stigmatisierungen seiner Zeitgenossen über die Selbstprojektion in die Bühnenfiguren Anselm / Meister Johann in das eigene konstitutive Selbstbild überträgt und ins Positive wendet.

In einem unveröffentlichten Vorwort, das sich heute als Manuskript im Nachlass in der Österreichischen Nationalbibliothek befindet, beschreibt Schreker das gleich zu hörende Werk als „die schöpferische Vision eines jungen, angehenden, etwas degeneriert und schwächlich geratenen aber sehr begabten Künstlers, eines Musikstudenten, der, ein Kind dieser, oder, wenn Sie wollen, der Vorkriegszeit, die große Sehnsucht nach rein physischer, brutaler Kraft hat".[793] Schreker weist Anselm jene ›weiblich‹ konnotierten Geschlechtercharakteristiken zu, mit denen die Kritik den Komponisten in ihren Rezensionen als effeminierten impressionistischen, aber gleichfalls technisch hochbegabten Klangfarbenkünstler diffamierte. Im Vorspiel, der äußeren Rahmenhandlung des *Christophorus*, erhalten Anselm und seine Mitstudenten von ihrem Lehrer Meister Johann die Aufgabe, ein viersät-

---

[792] Harders-Wuthenow, „Franz-Schreker in Berlin", S. 55.

[793] **A4** Franz Schreker, „Christophorus. Vorwort", Autograph (12.06.1932), ÖNB Wien, Signatur: F3 Schreker 71 (Hervorheb. im Orig.); Nachdruck auch in: Hailey, „Zur Entstehungsgeschichte der Oper ‚Christophorus'", S. 136–137.

ziges Quartett nach der christlichen Legende des heiligen Christophorus zu komponieren. Gleich zu Beginn wird Anselm in der ersten Szene (in der Musikerstube) von den Mitschülern aufgrund seiner ›femininen‹ Wesensart verspottet: „Er pflegt seine Schönheit", „Weibisch und albern", „Eine Affenschande – der ganze Kerl!"[794] In Schrekers Regieanweisungen heißt es, dass sich Anselm „eine Zigarette rauchend, im Vordergrunde rechts in einem Fauteuil an einem kleinen Tischchen mit der Pflege seiner Hände beschäftigt".[795]

Entgegen der Aufgabenstellung seines Lehrers entscheidet sich Anselm allerdings nicht für ein Quartett, sondern für die Komposition einer Oper über die Christophorus-Legende. Diese kontrastierende Gegenüberstellung der beiden musikalischen Gattungen, Quartett versus Oper, erscheinen in Schrekers Konzeption geradezu bedeutungsstiftend, da sie ebenfalls subversiv auf geschlechter- und nationsspezifische Konnotationen der Gattungen im musikalischen Diskurs verweisen. Denn obgleich kammermusikalische Kleinformen traditionell stets ›weiblich‹ konnotiert waren, ist doch das vierstimmige Quartett besonders prädestiniert für kontrapunktische Satztechniken, das heißt für das ›männlich‹ als auch ›deutsch‹ markierte Prinzip der Linearität in der Musik. In diesem Kontext lässt sich das Quartett als Symbol für das ›Männliche‹ und ›Deutsche‹ deuten. Andererseits waren der Oper als musikdramatische Gattung seit dem 18. Jahrhundert bei den deutschen Theoretiker Vorstellungen einer ›weibischen‹, ›unmännlichen‹ und dezidiert ›undeutschen‹ Kunst eingeschrieben.

Es war Johann Christoph Gottsched, der in seiner dramentheoretischen Schrift *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730) nicht nur gegen die Vereinigung von Logos und Musik in der Gattung der Oper polemisiert, da diese aus seiner sprachkritischen Perspektive die normative Funktion der Sprache als Ausdruck der Natur und menschlicher Vernunft verletze. Die Oper galt Gottsched als unnatürlich, unschön und für die Nachahmung menschlicher Handlungen vollkommen ungeeignet.[796] Sie war für ihn der Inbegriff der Wollust, der Unsittlichkeit und der italienischen ›Weiblichkeit‹, welche verderblich auf die ›männlichen Deutschen‹ wirke.[797] Johann Mattheson diskreditierte wiederum in seiner

---

[794] Franz Schreker, *Christophorus oder ›Die Vision einer Oper‹*, Oper in 2 Akten (3 Bildern), Vorspiel und Nachspiel, Textbuch, Edition Adler Nr. E.A.38, Berlin 1931, Vorspiel / 1. Szene, S. 6.

[795] Ebd., S. 5.

[796] Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen*, 2. Auflage, Leipzig 1737, S. 717.

[797] „Ich sehe überdas die Opera so an, wie sie ist; nämlich als eine Beförderung der Wollust, und Verderberinn guter Sitten. Die zärtlichsten Töne, die geilesten Poesien, und die unzüchtigsten Bewegungen der

Schrift *Die neueste Untersuchung der Singspiele* (1744) die „Weichlichkeit“ und das „weibische Wesen“ der italienischen Opern, da es den italienischen Komponisten an der Fähigkeit mangele, einen vollstimmigen, ›männlich-virilen‹ kontrapunktischen Satz mit mehreren Mittelstimmen zu komponieren.[798] Über diese soziokulturellen Markierungen verbanden sich seit dem 18. Jahrhundert mit der Oper subversive symbolhafte Zuweisungen an das ›Weibliche‹ und an die italienische bzw. ›welsche‹ Kunst.

Dass Anselm in Schrekers Konzeption für seine Christophorus-Komposition die Oper statt das Quartett wählt, scheint in diesem diskursiven Horizont genau seinem effeminierten Wesen zu entsprechen. Damit nimmt Anselm gewissermaßen eine Gegenidentität in Abgrenzung zu seinen Mitschülern ein, die mit ihren Quartettkompositionen ganz in der Tradition der ›männlich-linearen‹ und ›deutschen‹ musikalischen Kunst denken: „Ich schreibe linear“[799] entgegnet Frederik im Vorspiel des *Christophorus* seinen anderen Mitstudenten und rühmt sich seiner eigenen linearen Kompositionskünste. Als Anselm die Mitschüler in der Musikerstube mit seiner musikalischen Begabung provoziert, entgegnet Amandus: „Ein Wort noch und auf den zarten Rücken bläu’ ich dir einen Kontrapunkt.“[800] Außerdem wird Anselms ›unmännliches‹ Wesen durch eine sexuell-masochistisch konnotierte Unterwürfigkeit gegenüber Lisa, die Tochter seines Lehrers, unterstrichen. Am Ende des Vorspiels erscheint Lisa in der Runde der komponierenden Musikstudenten. Anselm wirft sich ihr zu Füßen, betet ihre göttliche Schönheit an, worauf er von Lisa einen Schlag ins Gesicht erhält und vor ihr, vollkommen wehrlos unter dem Lachen seiner Mitschüler auf den Knien liegen bleibt. In diesem Moment tritt Christoph, ein junger angehender Komponist in die

---

Opernhelden und ihrer verliebten Göttinnen bezaubern die unvorsichtigen Gemüther, und flößen ihnen ein Gift ein, welches ohnedem von sich selbst schon Reizungen genug hat. Denn wie wenige giebt es doch, die allen solchen Versuchungen, die sie auf einmal bestürmen, zugleich widerstehen können? So wird die Weichlichkeit von Jugend auf in die Gemüther der Leute gepflanzet, und wir werden den weibischen Italienern ähnlich, ehe wir es inne geworden, daß wir männliche Deutsche seyn sollten.“ (ebd.)

[798] „Die Vollstimmigkeit ist ja von Natur und bekanntermaßen vielmehr ein kräftiges Mittel zur Vorstellung der Majestät, des Erhabenen, der Ernsthaftigkeit, des reichen, männlichen, starken Wesens, der edlen Regungen und Gemüthsbewegungen im Singen und Spielen; kurz, sie ist, ohne allen Zweifel, ein unentbehrliches Werkzeug zur höhesten Wohlredenheit […] Ach! ihr guten Herren Italiener, ihr dürft euch nur gar nicht bange seyn lassen, daß eure gemeinen Operncomponisten sich an einer vielstimmigen Ausarbeitung jemals vergreifen werden. Dieser Leute Kopf ist viel zu leer und galant zu mehreren Mittelstimmen. Am künstlichen Contrapunkt, den ihr im Munde führet, ist auch nicht die geringste Weichlichkeit zu finden; er selber ist fast überall nicht mehr zu finden.“ (Johann Mattheson, *Die neueste Untersuchung der Singspiele, nebst beygefügter musicalischen Geschmacksprobe*, Hamburg 1744, S. 11–12).

[799] Schreker, *Christophorus*, Textbuch, Vorspiel / 1. Szene, S. 7.

[800] Ebd.

Tür. Er reißt Anselm vom Boden und verurteilt dessen ›verweichlichte‹ Wesensart: „Schäm dich, du! Lässt dich schlagen von einem Mädel!“[801]

In Anselms nun folgender Vision seiner Oper – für den Zuschauer als Binnenhandlung, 1. und 2. Akt des *Christophorus* – wird Anselm in der Figur des Anselmus Lu selbst Protagonist seiner eigenen Fiktion. Ihm wird der junge Komponist Christoph als eine besonders ›männlich-virile‹ Gegenprojektion zu seiner schwächlichen Konstitution gegenübergestellt. Christoph ist zugleich Phantasieprodukt und Objekt von Anselms eigenem Virilisierungsbegehrens, seine „große Sehnsucht nach rein physischer, brutaler Kraft“, von der Schreker im Vorwort spricht. Die ursprüngliche christologische Thematik vom ›Christusträger‹, der eines Nachts ein kleines Kind – das Jesuskind – auf seinen Schultern über den anschwellenden Fluss trägt, tritt hier vollkommen in den Hintergrund, wird lediglich am Schluss der Oper aufgegriffen. Mit der Legende verbindet Anselm in erster Linie jene durch die christliche Ikonographie überlieferten Bilder von der hünenhaften Gestalt der mythologischen Christophorus-Figur und die mit ihr verbundenen Vorstellungen von Kraft und Männlichkeit, die auf die Bühnenfigur Christoph übertragen werden.

Wie Harders-Wuthenow diese Konzeption deutet, „nutzt [Schreker] Anselms Vision der Oper, um die Problematik einer einseitigen Verherrlichung von Kraft und unreflektierter Männlichkeit aufzuzeigen, sie ist Faschismus-Kritik avant la lettre“.[802] Christoph werden sämtliche Geschlechtercharakteristiken des traditionellen Männlichkeitsbildes zugewiesen. In Anselms Phantasie verkörpert er geradezu die physisch und psychisch übersteigerte Form der Maskulinität, von Gewalt, Macht und Brutalität. Christoph „hat Geld und Kraft und Charakter und Fleiß“,[803] so beschreibt ihn Anselm gleich zu Beginn seiner Vision gegenüber dem Zeitungskritiker und Herausgeber des *„Neutöner“* Professor Starkmann. Unverkennbar hatte Schreker den Berliner Musikkritiker Adolf Weißmann von der *B.Z. am Mittag*, der ihn 1921 anlässlich der Berliner Erstaufführung der *Gezeichneten* als eine „weibliche, weichliche Natur“ diffamierte,[804] in die Bühnenfigur Starkmann hineinprojiziert, worauf schon das subtile Wortspiel und der Dialog zwischen Anselm und Starkmann am Anfang des ersten Aktes verweist. „Von Ihnen werd’ ich so und so verrissen“,[805] be-

---

[801] Ebd., Vorspiel / 5. Szene, S. 12.
[802] Harders-Wuthenow, „Franz Schreker. Die Berliner Jahre“, S. 33.
[803] Schreker, *Christophorus*, Textbuch, 1. Akt / 1. Bild / 2. Szene, S. 15.
[804] **C189** Adolf Weißmann, „‚Die Gezeichneten‘. Franz Schreker in der Staatsoper“, in: *B.Z. am Mittag*, 06.01.1921, 44. Jg., Nr. 6, Erstes Beiblatt [ZA-ZLB].
[805] Schreker, *Christophorus*, Textbuch, 1. Akt / 1. Bild / 2. Szene, S. 14.

schwert sich Anselm. In seiner Vision erscheint Starkmann auch als Unterstützer des ›starken Mannes‹, nämlich als Protegé von Christoph und seiner neuen, ›männlich-virilen‹ Musik. Der junge Christoph, so entgegnet Starkmann Anselm, „ist das, was wir brauchen in dieser Zeit der Verstiegenheit“.[806] Christoph selbst beschwört seine eigene, bis ins Destruktions- und Tötungsbegehren übersteigerte Virilität:

Christoph: Ich bin aus Stahl.
Mein Körper hält stand.
[…]
In mir lebt die Kraft
einer fernen Zeit,
eine einfält'ge Kraft,
geleitet von einem Drang
zu opfern,
sich hinzugeben
bezwingen den Mächten,
seien sie gut nun – (*finster*)
seien sie böse.
[…]
ich möchte greifen
nach furchtbaren Dingen
zerstören – töten.[807]

Ebenso offenbart Christophs Verhältnis zu Lisa ein männlich-patriarchales Superioritäts- und Herrschaftsbegehren über das Weibliche. Seit ihrer ersten Begegnung (Vorspiel / Rahmenhandlung) ist ein Jahr vergangen. In Anselms Vision haben sich Christoph und Lisa inzwischen verlobt, ein gemeinsames Kind bekommen, werden heiraten. Er komponierte und widmete ihr eine Symphonie. Lisa erscheint einerseits in der Rolle der ›weiblichen Muse‹ für Christophs ›männliche‹ künstlerische Schöpfungskraft, denn diese Symphonie, wie Lisa betont, ist das Werk, „zu dem ich, meine Liebe / ihm Kraft gab / und Inspiration“.[808] Andererseits sieht Christoph wiederum Lisa nach der Geburt des Kindes und nach der Hochzeit nur noch in ihrer ontologischen, ›naturgegebenen‹ Funktion als Gattungswesen, Mutter und heilige Ehefrau:

Christoph: Mutter bist du!
Geworden durch unsre Lieb',
die nie endet.

[806] Ebd., 1. Akt / 1. Bild / 2. Szene, S. 15.
[807] Ebd., 2. Akt / 3. Szene, S. 58–60.
[808] Ebd., 1. Akt / 1. Bild / 4. Szene, S. 19.

Ein Wundersames,
Heil'ges umgibt dich –
[…]
Und wieder wirst du es werden,
opfernd dem Hehresten:
der Liebe im Dienst der Natur.[809]

Allerdings zeigt Lisas Aufbegehren in Anselms Phantasie Formen emanzipierter Weiblichkeit. Sie wehrt sich gegen ihre Degradierung zum Naturwesen, gegen patriarchale Herrschaftsphantasien und fordert ihre eigene weibliche Selbstbestimmung:

Lisa: Niemals wieder –
und wenn du mich tötest!
[…]
Ah, die Natur,
die du preist –
sie ist grausam.
Furchtbar der Fluch,
der uns auferlegt:
Zu gebären in Blut,
Leben schenkend
uns selbst vernichtend
[…]
Ich selbst will leben
und jung sein und schön!
Ich selbst, ich selbst –
hörst du mich, Christoph?
[…]
Ich bin ein Mensch
mit Schwächen, Begierden,
ein armselig Weib,
im Bann seiner Leiden,
Schmerzen und Triebe
und tausend andre
sind es mit mir!
[…]
Geh, verlaß mich!
Ich kann dich nicht sehn,
nicht mehr sprechen mit dir mehr.[810]

Abgestoßen von Christoph, von seinen patriarchalen Herrschaftsansprüchen, sieht sich Lisa aber auch Anselms Liebesavancen ausgesetzt. Aus seiner Perspektive nimmt Lisa Züge fatalistischer Weiblichkeit an. Er dämonisiert sie zur Femme fatale – als „das süße, lo-

[809] Ebd., 1. Akt / 2. Bild / 2.Szene, S. 33–34 (Hervorheb. im Orig.).
[810] Ebd., 1. Akt / 2. Bild / 2.Szene, S. 34–36 (Hervorheb. im Orig.)

ckende, teuflische Weib“,[811] als „Fürstin der Hölle“,[812] deren körperlicher und sexueller Verführungen er unterlegen ist. Anselms Empfinden, seine gesamte physisch-psychische Konstitution ist genau das Gegenteil zu Christoph. Sein Wesen ist geprägt von Schwäche und Inferiorität, verbunden mit einem sexuellen Unterwerfungsbegehren unter die dämonisierte Weiblichkeit (Lisa) und dem Begehren nach eigener männlicher Kraft und Stärke (Christoph). Allerdings wird diese Sehnsucht durch das eigene ethische Denken gebrochen. Denn Anselm wertet die Prinzipien von Stärke und Schwäche in ihren Bedeutungen um. Das Starke wird nicht mehr idealisiert, sondern als destruktive Macht verworfen, das Schwache hingegen ins Positive, in das Ewigmenschliche, in eine weltverklärende Macht umgedeutet. Am Tag der Hochzeit überreicht Anselm Lisa als Geschenk das Manuskript einer von ihm geschriebenen Tragödie, deren erster Akt mit einem programmatischen Sinnspruch endet:

> „Das Starke ist häßlich,
> denn es zerstört und verfällt.
> Wenn die Stunde kommt,
> die dich peinigt
> mit eisernen Griff der Natur –
> gedenke der Schwachen.
> Das Schwache ist ewig,
> und es verklärt Leben und Welt.“[813]

Die Konsequenzen der Stärke bzw. einer solchen, mit zerstörerischer Gewalt besetzten Form von Männlichkeit werden am Ender der Tanzszene (Ende des ersten Aktes) zwischen den drei Protagonisten evident. Anselm bringt Lisa eine neue fertige Szene aus seiner Komposition, die sie als Flamme, Welle und Sünde tanzen soll. Bezeichnenderweise beschreibt Lisa Anselms Klangsprache als eine „Musik, die rinnt und glüht / wie flüssig Glas – / zart und silbern, / verrucht und toll“.[814] Alle drei Bilder erscheinen als Symbole für das Schwache, Weichliche, für ›weibliche‹ Sinnlichkeit, aber auch als Gefahr gegenüber dem Prinzip der ›männlichen‹ Stärke:

> Lisa: Ah, wie ist die Sünde weich,

---

[811] Ebd., Vorspiel / 3. Szene, S. 11.
[812] Ebd., 1. Akt / 1. Bild / 4. Szene, S. 20.
[813] Ebd., 1. Akt / 1. Bild / 9. Szene, S. 29.
[814] Ebd., 1. Akt / 2. Bild / 1. Szene, S. 30.

sie ist wie die Luft
eines Sommertags,
die uns umfächelt,
süß und berauschend.
Mit meinen Händen
möcht' ich sie kosen,
sie ist wie Samt.
Sie entgleitet, entlohnt,
[…]
denn sie ist zart und heiß,
wie ich selbst es bin.
Tötend aber
verderblich dem Starken,
der ihrer sich wehrt.
Sie frißt und züngelt,
ergreift die Leiber,
sie bohrt sich ein
in Knochen und Hirn.
Die Kraft verströmt,
wird Tod und Staub –
die Sünde siegt
und reckt sich hoch auf,
lachend, drohend
empor zum Himmel![815]

Auf dem Höhepunkt der Ekstase wirft sich Lisa in Anselms Arme. Sie wird ihrer dämonischen Kräfte gewahr, die Anselm mit seiner Kunst in ihr entfacht hat. In diesem Moment erscheint Christoph und erstarrt vor Lisa: „Nacktheit und Schande, / enthüllte Seelen, / der Hölle Abgrund, / der mich verschlingt. / Des Paradieses Pforten / für immer verschlossen."[816] Hier erreicht Anselms Vision gleichsam ihre Peripetie. Plötzlich erkennt Christoph in Lisa nicht mehr die heilige Mutter und Ehefrau – wie sie seinen männlichen Weiblichkeitsimaginationen entsprang –, sondern als Sünderin und erschießt sie. Entsetzt von Christophs brutaler Gewalt, dennoch gleichzeitig hingezogen zu seiner virilen Männlichkeit, umschlingt Anselm Christoph mit seinen Armen und reißt ihn fort: „Ich will dich retten – / weil ich dich liebe."[817]

Anselms Vision führt beide Komponisten im zweiten Akt in das Hotel „Montmartre", einer etwas anrüchigen Nachtlokalität, wo Christoph, aus Schutz vor Entdeckung mit einer Perücke verkleidet und stark geschminkt, als Musiker auf einer kleinen Bühne seinen Lebensunterhalt verdienen muss. Von dem nicht weniger zwielichtigen italienischen Abbé Caldani

[815] Ebd., 1. Akt / 2. Bild / 3. Szene, S. 44–45.
[816] Ebd., 1. Akt / 2. Bild / 4. Szene, S. 46.
[817] Ebd., 1. Akt / 2. Bild / 4. Szene, S. 47.

erhofft sich Christoph, über dessen Medium Florence im Rahmen einer Séance Kontakt mit seiner getöteten Frau im Jenseits aufnehmen zu können. Im Rausch der Opiate scheint Christoph plötzlich seine einst so ›männlich-virile‹ Kraft zu verlieren. Statt Stärke spürt er nun tief in sich eine Angst vor der eigenen Schwäche, vor der überwältigenden Macht der sexuellen Triebe und weiblichen Lockungen. Was Christoph mit seinem Sittlichkeitsempfinden einst verwarf, erfährt eine Umwertung: „Eine Sehnsucht wird wach […] Sünde wird heilig, Schmach wird Erlösung.“[818] Als das Medium Florence mit Lisa Verbindung aufnimmt, wird die gesamte Szenerie durch Meister Johann und einem Kind als Bettelstudent jäh unterbrochen – Anselm Vision bricht plötzlich in sich zusammen. Nach dem Übergang in die Rahmenhandlung (Nachspiel / Musikerstube wie zum Anfang) findet sich Anselm inmitten seiner verstreuten Notenblätter wieder. Aus dem Off ertönt eine Stimme:

> „Wer seine männliche Kraft erkennt
> und dennoch in weiblicher Schwachheit weilt,
> der ist das Strombett der Welt.
> Ist er das Strombett der Welt,
> so verläßt ihn nicht das ewige Leben,
> und er kann wieder umkehren
> und werden wie die Kindlein.
> […]“[819]

In diesem Moment erkennt Anselm, dass ihm seine Vision entglitten und er mit dem Kompositionsversuch einer Oper über die Christophorus-Legende gescheitert ist. Wie Christopher Hailey herausgearbeitet hat, lässt Schreker alle Fassungen des Nachspiels mit diesem Spruch einleiten. Da er unmittelbar mit der Funktion des Meisters Johanns zusammenhängt, vermutet Hailey, dass diese Verse auch von der unsichtbaren Stimme Meister Johanns vorgetragen werden.[820] Aus Schrekers Anmerkung im Textbuch geht hervor, dass es sich hierbei um ein Originalzitat aus *Das Buch vom Sinn und Leben* von Laotse (Laozi) handelt.[821] Genau genommen ist es ein Weisheitsspruch aus dessen Aphorismensammlung *Daodejing*, welche der Frankfurter Sinologe Richard Wilhelm 1911 in einer bis heute weit verbreiteten Fassung ins Deutsche übersetzte. Erst durch die Verknüpfung von

---

[818] Ebd., 2. Akt / 3. Szene, S. 62.
[819] Ebd., Nachspiel, S. 71.
[820] Hailey, „Zur Entstehungsgeschichte der Oper ‚Christophorus‘“, S. 135.
[821] Als eine Art Leitspruch zu seiner Oper endet auch Schrekers unveröffentlichtes Vorwort mit diesen Versen.

Anselms Scheitern mit der jahrhundertealten fernöstlichen Philosophie des Daoismus am Ende der Oper scheint Schreker seinem äußerst komplizierten Gesamtkonzept des *Christophorus* in mehrfacher Hinsicht eine sinnstiftende Bedeutung zu geben. Sie reflektiert zurück auf die eigentlichen, eng mit Schrekers Selbstbild verbundenen Fragen nach einer ›männlichen‹ Kreativität und Schöpferkraft in der Kunst, nach den Prinzipien von ›Weiblichkeit‹ und ›Männlichkeit‹, der eigenen sexuellen Identität, aber auch nach nationalkulturellen Identitätsstiftungen.

Die Schreker-Forschung hat gerade das Nachspiel mit seinem programmatischen Weisheitsspruch aus dem *Daodejing* in Bezug auf Anselm, Lisa und wiederum auf Schreker unterschiedlich gedeutet. Christopher Hailey interpretiert die Aussage der drei Verse als eine Metapher für Anselms ›mann-weiblichen‹ Wesenscharakter sowie für die drei Stufen seines Weges zur Einfalt: „Männliche Kraft und weibliche Schwachheit sind die Wesenszüge, die seinen eigenen Charakter bestimmen und die er in Christoph und Lisa verkörpern lässt; Licht und Dunkel, Ehre und Schande umfassen die Grenzen seiner Phantasie im Verlauf seiner Odyssee mit Christoph. Und jede der drei Stufen schließt mit den Worten ‚und er kann wieder umkehren': zum Kindlein, zum Ungeword'nen, zur Einfalt."[822] Diese Einfalt wird nach Haileys Interpretation letztlich durch die ursprüngliche Aufgabenstellung, durch das Streichquartett symbolisiert. Für Ulrike Kienzle versinnbildlicht der Aphorismus „weibliches und männliches Prinzip, Yin und Yan, zu einer Einheit verbunden, die das Ganze des Lebens, die Totalität des Daseins, den Ursprung der Dinge und somit das ‚ewige Leben' ausmacht."[823] Die beiden Pole „Männliche Kraft" und „Weibliche Schwachheit" seien hier als Gegensätze aufeinander bezogen. Die Rückkehr zum strengen Satz, zur Einfalt am Schluss der Oper markieren, so Kienzle, „den Wunsch nach einem neuen Anfang – auch im Verständnis des Weiblichen".[824] Frank Harders-Wuthenow sieht in dem Laotse-Zitat mehr die persönliche Ansicht Schrekers ausgedrückt, „dass nur im Wechselspiel der beiden sich polar ergänzenden Kräfte des Männlichen und Weiblichen Leben wie Schaffen möglich sei."[825] Diese Interpretation verweist ebenso auf das daoistische Konzept der polaren, gegenübergestellten Prinzipien des Yin und Yang, die auf der einen Seite das Weibliche (Yin), auf der anderen das Weibliche (Yang) repräsentieren.

---

[822] Hailey, „Zur Entstehungsgeschichte der Oper ‚Christophorus'", S. 135.
[823] Ulrike Kienzle, „‚Nuda Veritas'. Zur Psychologie der Frau bei Franz Schreker", S. 222.
[824] Ebd.
[825] Harders-Wuthenow, „Franz Schreker in Berlin", S. 57.

Schaut man sich die Geschlechtervorstellungen des Daoismus allerdings noch etwas genauer an, lässt Schrekers Konzeption des *Christophorus*, gerade in Hinblick auf die Verknüpfung zwischen dem Leitspruch aus den *Daodejing* und der Figurengestaltung des Anselm noch eine andere Deutung zu. Gendersensible Studien, wie der Beitrag des US-amerikanischen Daoismus-Forschers Roger T. Ames haben seit langem gezeigt, dass es in Laotses Weisheitsphilosophie nicht um die Geschlechterdifferenz bzw. um die Polarität der Geschlechter geht, sondern um die Vorstellung der menschlichen Androgynie jenseits der – im modernen westlichen Denken normierten – Geschlechterbinarität.[826] Wird der Daoismus traditionell ›weiblich‹ konnotiert als pazifistische, passive, quietistische oder eskapistische Weltanschauung, idealisiert die Lehre des Laotse den vollkommenen Menschen als ein androgynes Wesen. Roger T. Ames schreibt, „that the Taoist androgyne would probably fit most comfortably under the monoandrogynism category. It must be borne in mind that the Taoist conception of person is relatively lacking in the connotations of individuality, separateness and discontinuity that are implicit in its Western counterpart. The organismic definition of person would focus its interpretation of person and personal realization within a matrix of relationships rather than presupposing some notion of discrete and autonomous self. Although this interpretation of person would seem to militate against the necessity of any one ‚individual' developing the full complement of masculine and feminine gender traits within the parameters of one person, I still think that the Taoist ideal is a reconciliation and integration of these opposites."[827]

Obwohl sich nun solche Vorstellungen der Androgynie in philosophischen, anthropologischen oder literarischen Diskursen durch alle Epochen der Menschheitsgeschichte ziehen, schien offensichtlich gerade das Androgyniekonzept des fernöstlichen Daoismus Schrekers persönlichen Ansichten über das Männliche und Weibliche im Menschen entsprochen zu haben. In Schrekers überlieferter Privatbibliothek, die heute im Archivbestand der Berliner Universität der Künste verwahrt wird, befinden sich Bücher zur chinesischen Literatur und Philosophie, darunter Darstellungen über den Buddhismus und Buddhas Leben.[828] Sie bezeugen Schrekers starkes Interesse am fernöstlichen Denken. Höchstwahrscheinlich dürfte Schreker auch Laotses *Daodejing* in der der Übersetzung von Richard Wilhelm (*Das Buch*

---

[826] Vgl., Roger T. Ames, „Taoism and the Androgynous Ideal", in: *Historical Reflections / Réflexions Historiques* 8 (1981) Nr. 3, S. 21–45.
[827] Ebd., S. 44.
[828] Vgl. Dietmar Schenk (Hrsg.), *The Schreker Library. Franz Schrekers Bibliothek*, S. 38–39.

vom Sinn und Leben) besessen haben, nach welcher der Komponist die Verse im *Christophorus* zitiert. Der daoistische Aphorismus aus dem 28. Kapitel, welcher in diesem Kontext ein idealistisches Menschheitsprogramm enthält und von Schreker zu einem bedeutungsstiftenden Leitspruch für seine Oper erhoben wird, artikuliert die Einheit von ›männlich‹ und ›weiblich‹ imaginierten Prinzipien, von Kraft und Schwäche, in einem androgynen Menschheits- sowie universalistischen Weltbegriff.

Die Figur des Anselm im *Christophorus* ist nicht nur eine Projektion von Schrekers eigenem Selbstbild, sondern sie verkörpert genau dieses daoistische Ideal des vollkommenen androgynen Menschen, der sowohl das ›Männliche‹ wie ›Weibliche‹ in sich vereint. Damit bezieht Schreker Position gegen geschlechterdichotome Grenzziehungen. Gleichzeitig ist der junge Komponist Anselm Schrekers Antwort auf die diskursiven diffamierenden Geschlechterzuschreibungen seiner konservativen Kritiker, auf deren hervorgebrachtes Abgrenzungskonstrukts eines effeminierten, unschöpferischen und ›undeutschen‹ Künstlers. Denn Schrekers Aneignung des Daoismus verweist auf die Selbstverortung in einer fernöstlichen Kultur, die dem christlich-abendländischen Denken der Moderne mit seinem dichotomen Geschlechtermodell sowie den normativen national-kulturellen Identitätsbegriffen des ›Deutschen‹ in der Kunst gegenübersteht.

Dass Anselm seine Opern-Vision zum Schluss nicht zu vollenden vermag, hat aus fernöstlicher Perspektive auch nichts mit einem Mangel an ›männlicher‹ Schöpferkraft zu tun, sondern ist Teil einer Lebensphilosophie, nämlich das Essentielle, Wesentliche im Leben in der Einfalt, in dem Kleinen oder Einfachen zu finden. Bezogen auf die Kunst, konterkariert eine solche Denkweise die androzentrischen Vorstellungen im deutschen musikalischen Diskurs des 19. und frühen 20. Jahrhundert, wie etwa Pfitzners Einfallsästhetik, die das Große, den genialen schöpferischen, musikalischen Einfall zum Normativ und als Ausdruck einer ›männlichen Potenz‹ des Komponisten erklärte. Schrekers Idealisierung der daoistischen Weltanschauung mit ihrem androgynen Geschlechtermodell durchbricht auf einer künstlerischen Ebene diesen tradierten, normativen Identitätsbegriff des ›Deutschen‹ in der Musik mit seinem damit verbundenen Männlichkeitsideal.

6.3 Magnus Hirschfeld und das Modell der ›sexuellen Zwischenstufen‹

Neben dem ausdrücklichen Verweis auf die fernöstliche Philosophie greift Schreker mit *Christophorus* indirekt ebenfalls westliche Theoreme auf, wie sie seit dem späten 19. Jahrhundert im aufkommenden sexualwissenschaftlichen Diskurs als Gegenmodelle zu dem normativen Männlichkeitsideal der tradierten binären Geschlechterordnung formuliert wurden. Vergleicht man Schrekers Konzept dieser Oper mit den zeithistorischen Geschlechterdiskursen, scheint die Bühnenfigur des Anselm auf einer künstlerischen Ebene in der Tat etwa mit Magnus Hirschfelds Vorstellungen von einer Mischgeschlechtlichkeit des Menschen in dessen Konzept von den sogenannten ›sexuellen Zwischenstufen‹ zu korrespondieren. Wie der Wissenschaftshistoriker Rainer Herrn an Hirschfelds Schriften herausgearbeitet hat, ging es dem deutschen Sexualreformer in seiner Zwischenstufentheorie – die Hirschfeld selbst nie als eine wissenschaftliche Theorie verstanden wissen wollte – um die Konstruktion und Etablierung eines neuen Modells universeller Mischgeschlechtlichkeit, welches das bipolare Denksystem in den Geschlechterkategorien ›Männlich‹ versus ›Weiblich‹ sowie das davon abgeleitete traditionelle hegemoniale Männlichkeitsmodell (nach George Mosse) in Frage stellt.[829] Ähnlich argumentiert die Kulturwissenschaftlerin und Historikerin Claudia Bruns, dass Hirschfelds Modell darauf ziele, „die fixen Normalitätsgrenzen zwischen eindeutig männlichen und weiblichen sowie gemischten (mannweiblichen) Geschlechtern von innen heraus aufzuweichen“.[830]

Ab 1899 hatte Hirschfeld sein Konzept der ›sexuellen Zwischenstufen‹ in diversen Zeitschriftenaufsätzen, vor allem in dem von ihm herausgegebenen *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen*, in Büchern, Vorträgen und auch in Filmen ausführlich dargelegt sowie immer wieder leicht modifiziert. Ausgangspunkt seiner Überlegungen war zunächst die Homosexualität des Menschen. Vor dem Hintergrund des sexualpolitischen Reformprojekts des von ihm mitbegründeten Wissenschaftlich-humanitären Komitee (WhK), nämlich der Entpönalisierung sexueller Handlung zwischen Männern durch eine Reformierung des ›Unzuchtsparagraphen‹ § 175 RStGB, wollte Hirschfeld das gleichgeschlechtliche Begehren

---

[829] Vgl. Rainer Herrn, „Magnus Hirschfelds Geschlechterkosmos: Die Zwischenstufentheorie im Kontext hegemonialer Männlichkeit“, in: *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900* (= GenderCodes 3), hrsg. von Ulrike Brunotte und Rainer Herrn, Bielefeld 2008, S. 173–196.

[830] Claudia Bruns, *Politik des Eros. Der Männerbund in Wissenschaft, Politik und Jugendkultur (1880–1934)*, Köln 2008, S. 133.

als ein naturgegebenes, angeborenes Phänomen begründen. Entgegen dem psychiatrischen, sexualpathologischen Diskurs (Carl Westphal, Richard Krafft-Ebing), welcher die ›konträre Sexualempfindung‹ als Krankheit, ›Perversion‹ oder Degeneration erklärte, formulierte Hirschfeld die basale These: „Die Homosexualität ist weder Krankheit noch Entartung, noch Laster noch Verbrechen, sondern stellt ein Stück der Naturordnung dar.“[831]

Genauer betrachtet, stand bei seinen Ausführungen zu den ›sexuellen Zwischenstufen‹ allerdings nicht eine Epistemologie des Sexualtriebs im Vordergrund, sondern Hirschfeld verknüpfte das Phänomen des mannmännlichen Sexualbegehrens mit jenen, bereits durch den sexualpathologischen Diskurs hervorgebrachten Weiblichkeitszuschreibungen einer geschlechtercharakterologisch abweichenden effeminierten ›Männlichkeit‹, um daraus wiederum eine umfassende, mithin entpathologisierte und naturalistische Geschlechtersystematik aufzustellen. Hirschfeld sah in den ›sexuellen Zwischenstufen‹ auch nichts anderes als eine deskriptive Systematisierung der Geschlechter, welche „bekannte und verwandte Phänomene methodisch ordnen [will]“.[832]

Die Idee geschlechtlicher Zwischenstufen geht auf den Juristen Karl Heinrich Ulrichs (1825 – 1895) zurück, der sie in seiner ›Uranismus‹-Theorie aus den 1860er Jahren mit dem männlichen Homosexuellen (›Urning‹) zur naturrechtlichen Begründung des angeborenen mannmännlichen Sexualbegehrens in Verbindung brachte. Er stellte sich darunter eine „Stufenleiter von Übergangsindividuen“ vor, zwischen den geschlechterkategorialen Polen „Urning, dessen seelische und körperliche Natur weiblich angehaucht ist“ und „echter, weibliebend geborener Mann“.[833] Ulrichs prägte in seiner Theorie die bekannte These von der ›weiblichen Seele im männlichen Körper‹ (›anima muliebris virili corpore inclusa‹), worauf ebenso seine Vorstellung des ›Urnings‹ (des männlichen Homosexuellen) als ein eigenes ›drittes Geschlecht‹ neben ›Mann‹ und ›Weib‹ basiert. Unter den Urningen definierte Ulrichs wiederum ›Mannlinge‹ (männlicher Charakterhabitus) und ›Weiblinge‹ (weiblicher Charakterhabitus) als die beiden entgegengesetzten Geschlechtsnaturen.[834]

---

[831] Magnus Hirschfeld, *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes* (= Handbuch der gesamten Sexualwissenschaft in Einzeldarstellungen 3), Berlin 1914, S. 395.

[832] Ebd., S. 361 (Hervorheb. im Orig).

[833] Karl Heinrich Ulrichs, *Critische Pfeile. Denkschrift über die Bestrafung der Urningsliebe*, Leipzig 1880 (Forschungen über das Räthsel der mannmännlichen Liebe, Bd. 12), zit. in: Manfred Herzer, *Magnus Hirschfeld. Leben und Werk eines Jüdischen, schwulen und sozialistischen Sexologen*, 2. überarbeitet Auflage, Hamburg 2001, S. 104.

[834] Vgl. Karl Heinrich Ulrichs, *»Memnon«. Die Geschlechtsnatur des mannliebenden Urnings. Eine naturwissenschaftliche Darstellung. Körperlich-seelischer Hermaphroditismus. Anima muliebris virili corpore*

Zwischen diesen beiden Polen gebe es nach Ulrichs die „verschiedenartigsten Mischungen characteristischer Mannlings- und Weiblingszüge“.[835] An anderer Stelle spricht Ulrichs explizit von den „Zwischenstufen“[836] der ›Urninge‹ als geschlechtliche Varietäten innerhalb der menschlichen Natur.

Magnus Hirschfeld griff diese Vorstellungen erstmals um 1900 auf. Seine Zwischenstufen bezeichnen allerdings im Unterschied zu Ulrichs' Theorie sowohl Männer als auch Frauen, ungeachtet des sexuellen Begehrens, mit körperlichen und seelischen Eigenschaften des jeweils anderen Geschlechts. Im 19. Kapitel seiner monumentalen sexualwissenschaftlichen Monographie über *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes* (1914), wo noch einmal seine Zwischenstufenlehre ausführlich erläutert wird, definiert Hirschfeld: „Wir verstehen unter sexuellen Zwischenstufen Männer mit weiblichen und Frauen mit männlichen Einschlägen.“[837] Dieses Konzept imaginiert den Menschen als eine Mischung aus weiblichen und männlichen Eigenschaften. Zwischen den beiden gedachten Polen „Mann ohne jegliche weibliche Eigenschaft“ und „Frau ohne jede männliche Eigenschaft“, so Hirschfelds Modell, gibt es unzählige, ganz individuelle Mischformen, die sogenannte sexuellen Zwischenstufen.[838] An anderer Stelle heißt es bei Hirschfeld, dass man bei der „Betrachtung männlicher und weiblicher Individualtypen ganz von selbst zu einer großen Anzahl von Sexualtypen [gelangt], die zwischen den extremen Vollmänner und Vollweiber eine lange Reihe bilden, in denen sich Mischformen männlicher und weiblicher Eigenschaften in großer Mannigfaltigkeit finden“.[839] Um der Fülle an individuellen Mischungen eine methodologische Ordnung zu geben, teilt Hirschfeld das System der sexuellen Zwischenstufen auf der Basis von vier verschiedenen Eigenschaftsgruppen ein: 1. genitale Eigenschaften (primäre Geschlechtsmerkmale der Geschlechtsorgane), 2. somatische Eigenschaften (sekundäre Geschlechtsmerkmale des

---

inclusa. Als Fortsetzung der Schriften von Numa Numantius: Siebente Schrift, Abtheilung I, Schleiz 1868, S. 10–17.

[835] Ebd., S. 15.

[836] Ebd., S. 22.

[837] Hirschfeld, *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes*, S. 354 (Hervorheb. im Orig.).

[838] Vgl. Magnus Hirschfeld, „Vorwort“, in: *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen unter besonderer Berücksichtigung der Homosexualität* 1 (1899), S. 1–3.

[839] Magnus Hirschfeld, *Geschlechtskunde auf Grund dreißigjähriger Forschung und Erfahrung*, Bd. 1, Stuttgart 1926, S. 546.

Körpers), 3. psychosexuelle Eigenschaften (Geschlechtstrieb, Ausrichtung des Sexualbegehrens) sowie 4. psychische Eigenschaften (Habitus, Charakter, Handschrift).[840]

In diesem Koordinatensystem von Geschlechtsmerkmalen verortet Hirschfeld schließlich über entsprechende Verknüpfungen, Analogiebildungen die phänomenologischen Kategorien wie Zwitter, Hermaphroditismus, Androgynie, Homosexualität oder Transvestitismus. So ordnet Hirschfeld in die erste Gruppe der Zwischenstufen solche ein, „die auf dem Gebiet der Geschlechtsorgane liegen, die Zwitterbildungen im engeren Sinne, sowie die ‚Scheinzwitter', Männer, die durch weibliche Spaltbildungen an den Genitalien […] schon oft genug bei der Geburt zu Irrtümern in der Geschlechtsbestimmung Anlass gaben".[841] In der zweiten Gruppe finden sich beispielsweise Frauen mit einem übermäßig männlichen Bartwuchs oder mit männlichem Skelett und männlicher Muskulatur, andererseits Männer mit weiblichen Körperformen und weiblicher Stimmbildung. Ordnet Hirschfeld bi- und homosexuelle Männer wie Frauen der dritten Gruppe zu, erscheinen in der vierten Gruppe der sexuellen Zwischenstufen die Transvestiten oder auch „Männer von femininer Geistes- und Sinnesart, wie sie sich in ihrer Lebensweise, ihrer Geschmacksrichtung, ihren Manieren, ihrer Sensitivität, vielfach auch in ihren Schriftzügen widerspiegelt."[842]

Rainer Herrn wendet zu Recht ein, dass Hirschfelds System der sexuellen Zwischenstufen das traditionelle Ordnungsmodell der Geschlechterbinarität keinesfalls verwirft, sondern geradezu bestätigt, neu reproduziert, indem die individuelle Formenvielfalt der menschlichen Geschlechtsmischungen weiterhin auf einer Gegenüberstellung von jeweils ›männlich‹ und ›weiblich‹ imaginierten Eigenschaften aufbaut.[843] Auch die Idee der Mischgeschlechtlichkeit in Hirschfelds Zwischenstufentheorie war keine bahnbrechende Innovation. Die Vorstellung, dass Menschen aus jeweils ›männlichen‹ und ›weiblichen‹ Anteilen zusammengesetzt sind, verweist einerseits auf die Idealisierungen der Androgynie in philosophischen wie literarischen Diskursen seit der Antike, wurde andererseits seit dem späten 19. Jahrhundert erneut von vielen Wissenschaftsautoren aufgegriffen. Bereits wenige Jahre vor der Erstausgabe des *Jahrbuchs für sexuelle Zwischenstufen* 1899 veröffentlichte der Leipziger Arzt Norbert Grabowsky 1896 eine kleine Studie über *Die mannweib-*

---

[840] Hirschfeld, *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes*, S. 357; vgl. ferner Herrn, „Magnus Hirschfelds Geschlechterkosmos", S. 183.
[841] Ebd., S. 358.
[842] Ebd., S. 360.
[843] Herrn, „Magnus Hirschfelds Geschlechterkosmos", S. 182.

liche Natur des Menschen mit Berücksichtigung des psychosexuellen Hermaphroditismus. Darin schreibt der Autor, dass „der Gegensatz des männlichen und weiblichen Geschlechts, wie er in der Menschheit überhaupt ausgeprägt ist, auch in jedem Einzelnen sich vorfindet“.[844] Demnach besitze „jeder Mensch […] körperlich männliche und weibliche Wesensmerkmale, ist also gewissermaßen körperlicher Hermaphrodit“.[845] Neben den körperlichen Eigenschaften erklärt Grabowksy den Menschen zum „geistigen Hermaphroditen“, da jeder Mensch sowohl männliche als auch weibliche Wesenselemente aufweise. Der Unterschied zeige sich nur darin, dass die Frau ein Mehr an weiblichen Merkmalen, der Mann ein Mehr an männlichen besitze. Allerdings verbindet Grabowsky mit seiner Theorie eine misogyne Subordinationsthese, dass die Frau eine frühere Entwicklung darstelle und dem Mann als die „vollkommenere Stufe der Menschheit“ untergeordnet sei. Ähnliche Überlegungen zur Mischgeschlechtlichkeit finden sich ebenso bei Otto Weiningers, der bei seinem Konzept der Bisexualität in *Geschlecht und Charakter* (1903) von „unzähligen Abstufungen zwischen Mann und Weib, sexuellen Zwischenformen“[846] ausgeht.

Was Hirschfelds Lehre von den sexuellen Zwischenstufen zu Beginn des 20. Jahrhunderts allerdings innovativ erscheinen lässt, ist die damit verbundene Idee einer universellen Mischgeschlechtlichkeit der Menschheit, welche sich den Pathologisierungen sexueller Devianzen, der Subordination des ›Weiblichen‹ unter das ›Männliche‹ sowie dem Ausschließlichkeitsdenken in Geschlechterpolaritäten entledigte und die Vielfalt mischgeschlechtlicher Zwischenstufen zu einer Norm erklärte. In diesem Modell gibt es kein ausschließlich ›männlich‹ und ›weiblich‹. Jeder Mensch ist für Hirschfeld durch eine einzigartige mannweibliche Mischung von Eigenschaften charakterisiert, als eine einmalige ›sexuelle Zwischenstufe‹ zwischen den beiden Extremen ›Vollmann‹ und ›Vollweib‹, die lediglich nur rein imaginäre Konstrukte seien: „Derartig absolute Vertreter ihres Geschlechts sind konstruierte Abstraktionen, in Wirklichkeit sind sie in so extremer Zusammensetzung bisher nicht beobachtet worden, vielmehr hat man bei jedem Manne wenn auch noch so geringfügige Anzeichen seiner Abstammung vom Weibe, bei jedem Weibe entsprechende Reste männlicher Herkunft nachweisen können.“[847] Bei seinen Berechnun-

---

[844] Norbert Grabowsky, *Die mannweibliche Natur des Menschen mit Berücksichtigung des psychosexuellen Hermaphroditismus*, Leipzig 1896, S. 3.
[845] Ebd., S. 6.
[846] Otto Weiniger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien 1903, S. 9.
[847] Hirschfeld, *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes*, S. 357.

gen aller möglichen Variationen bzw. Verbindungen zwischen männlichen und weiblichen Eigenschaften kommt Hirschfeld auf eine utopische Zahl von 43.046.721 Kombinationsmöglichkeiten an Zwischenstufen.[848]

Damit gelang Hirschfeld, wie Rainer Herrn hervorhebt, „tatsächlich eine neue Geschlechterdeutung".[849] Sie positioniert sich bewusst als Gegenentwurf zu den traditionellen Geschlechtermodellen, aber auch zu anderen Konzepten der Bisexualität, denn obwohl Otto Weininger zunächst explizit Hirschfelds Idee der sexuellen Zwischenstufen übernimmt,[850] kehrt er zum binären Geschlechterdualismus zurück: „Trotz aller sexuellen Zwischenformen ist der Mensch am Ende doch eines von beiden, entweder Mann oder Weib".[851] Dass Weininger eine Mischgeschlechtlichkeit letztendlich doch verwarf, dürfte vor dem Hintergrund der eigenen jüdischen (und homosexuellen) Identität in seinem Phantasma bergründet sein, die weiblichen Eigenschaften, die den Juden über die Diskursfigur des ›effeminierten Juden‹ zugewiesen wurden, damit auch, wie Christina von Braun schreibt, das Jüdische als „abgespaltene Imagines des Selbst"[852] in sich zu überwinden. Hirschfeld dagegen, selbst Jude und Homosexueller, stand mit seinem Ideal der universellen Mischgeschlechtlichkeit Weininger diametral gegenüber. Die weibliche Komponente, so schreibt Rainer Herrn, „gilt es bei ihm daher auch nicht zu überwinden, sondern zu entdecken und zu dechiffrieren – wo auch immer sie in Physis und/oder Psyche verborgen sein mag".[853] Schließlich deutet Herrn Hirschfelds Modell als eine „Versöhnungsvision",[854] da in ihm die vormals pathologisierten Normabweichungen wie Homosexuelle, Hermaphroditen oder Transvestiten zu einer kategorialen Geschlechternorm der sexuellen Zwischenstufen innerhalb der naturgegebenen mischgeschlechtliche Ordnung erhoben werden. Damit schienen diese Phänomene im System der menschlichen sexuellen Varietäten als Ausdruck „einer weitverbreiteten und bedeutsamen Naturerscheinung"[855] vom Stigma des Pathologischen

---

[848] Ebd., S. 360.

[849] Herrn, „Magnus Hirschfelds Geschlechterkosmos", S. 188.

[850] Weininger erklärt gleich im ersten Kapitel seines Buches, dass es unzählige Abstufungen zwischen Mann und Weib gebe, die er „sexuelle Zwischenformen" nennt. Ein idealer „Mann M" und ein ideales „Weib W", die es in Wirklichkeit nicht gebe, könne man als sexuelle Typen aufgestellt, müssten aber konstruiert werden. (Weininger, *Geschlecht und Charakter*, S. 9.).

[851] Ebd., S. 98.

[852] Christina von Braun, „‚Der Jude' und ‚Das Weib'. Zwei Stereotypen des ‚Anderen' in der Moderne", in: *Metis. Zeitschrift für historische Frauen- und Geschlechterforschung* 1 (1992) Nr. 2, S. 6–29, hier S. 7.

[853] Herrn, „Magnus Hirschfelds Geschlechterkosmos", S. 189.

[854] Ebd., S. 188.

[855] Hirschfeld, *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes*, S. 361.

befreit. Wie Claudia Bruns in diesem Zusammenhang schreibt, wurde mit Hirschfelds theoretischem Modell der Zwischenstufen die „Homosexualität […] in die statistische Normalität integriert, gleichsam ‚normalisiert', so dass die Grenzen des Pathologischen selbst fraglich werden mussten".[856]

Es fällt nicht schwer, aus Anselms Vision im *Christophorus* Schrekers eigene Versöhnungsvision herauszulesen, mit welcher der Komponist auf Hirschfelds Geschlechtermodell der sexuellen Zwischenstufen zurückgreift und damit auf einer künstlerischen Ebene, über die Selbstprojektion in der Bühnenfigur, die jahrelangen diffamierenden Stigmatisierungen eines effeminierten Künstlers positiv umdeutet. Der junge Komponist Anselm erscheint aus dieser Perspektive als künstlerische Inszenierung, als Repräsentation von Hirschfelds Idee einer universellen Mischgeschlechtlichkeit des Menschen. Weder ausschließlich ›männlich‹, noch ausschließlich ›weiblich‹ vereint Anselm Eigenschaften beider Geschlechter in sich. Es sind vor allem nach Hirschfelds Systematik die seelischen, ›weiblich‹ konnotierten Eigenschaften – die „feminine Geistes- und Sinnesart, wie sie sich in ihrer Lebensweise, ihrer Geschmacksrichtung, ihren Manieren, ihrer Sensitivität […] widerspiegelt"[857] –, die Anselm zu einer einzigartigen sexuellen Zwischenstufe zuordnen: „Kokett wie ein Mädchen!"[858] oder „Anselm, schöpferisch tätig – er manikürt sich!",[859] wie es im *Christophorus* heißt. Und wie in Hirschfelds Konzept die Homosexuellen, Hermaphroditen oder Transvestiten wird bei Schreker der ›effeminierte impotente Künstler‹ entstigmatisiert, entpathologisiert und entgegen dem herrschenden Männlichkeitsideal in der Kunst – mit seinen Vorstellungen ›männlich-viriler‹ Potenz und Schöpferkraft – als naturgegebene, ›männliche‹ wie ›weibliche‹ Geschlechtereigenschaften vereinende Form des Menschen normalisiert, worauf der versöhnende Abschluss mit jenem Zitat aus Laotses *Daodejing* hindeutet.

Die Bühnenfigur des Anselm spiegelt nicht nur Hirschfelds Zwischenstufentheorie wieder. Sie stellt genauso die traditionellen etablierten Imaginationen hegemonialer Männlichkeit grundsätzlich in Frage. Dabei musste Schreker ebenso wenig wie Hirschfeld, im Gegensatz zu Weininger, das ›Weibliche‹ in sich überwinden, sondern konnte es in sein konstitutives Selbstbild integrieren und positiv besetzen. Otto Weininger, dessen Werk zugleich, wie

---

[856] Bruns, *Politik des Eros*, S. 133.
[857] Hirschfeld, *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes*, S. 360.
[858] Schreker, *Christophorus*, Textbuch, 2. Akt / 2. Szene, S. 53.
[859] Ebd., 1. Akt / 1. Bild / 9. Szene, S. 27.

Christina von Braun schreibt, „eine Erlösungstheorie [verkündet], die sowohl den Ansprüchen eines säkularen Zeitalters wie auch den tradierten Metaphern des Christentums gerecht zu werden scheint“,[860] konnte die abgespaltenen ›weiblichen‹ Anteile des eigenen Selbst offenbar nur durch den Freitod in aller Konsequenz überwinden, als er sich mit nur 23 Jahren in Beethovens Wiener Sterbehaus mit einem Revolver das Leben nahm. Bezeichnenderweise sollte sich Anselm in Schrekers zweiter Fassung des *Christophorus* am Schluss der Oper mit einem Revolver erschießen.[861] Später strich Schreker dieses Ende und fand jene Finallösung, die das vermeintlich schöpferische Scheitern des jungen Musikstundeten Anselm mit seiner effeminierten seelischen Disposition in der Idealisierung der Androgynie (Laotse) versöhnend vereint. Schreker dürfte damit Hirschfelds Versöhnungsvision einer universellen Mischgeschlechtlichkeit zweifellos näher gestanden haben als Weiningers misogyner Erlösungsvision von der Überwindung alles ›Weiblichen‹. Was Schreker tatsächlich über Weiningers Thesen dachte, bleibt rein spekulativ. Zumindest ist überliefert, dass Schreker *Geschlecht und Charakter* gelesen hat, wobei sein Verstand zu vielem „nein“, sein Gefühl hingegen „ja“ sagt habe, wie er im Juli 1918 in einem Brief an Paul Bekker schreibt.[862] Sicherlich deckten sich einige Vorstellungen über die menschliche Bisexualität bei Weininger mit Schrekers persönlichen Ansichten. Die antifeministischen und antisemitischen Sentenzen Weiningers dürfte er genauso wie Hirschfeld indes kaum geteilt haben.

Als schaffender Künstler wie auch als Person des öffentlichen kulturellen Lebens vertrat Schreker ganz andere Positionen. Wie viele Ärzte, Politiker, Juristen, Ökonomen, Philosophen und Künstler gehörte Schreker zu jenen prominenten Persönlichkeiten in der Weimarer Republik, welche Hirschfelds sexualpolitisches Reformprojekt zur Abschaffung des § 175 RStGB mit ihrer Unterschrift unterstützen. Seit 1897, dem Gründungsjahr des WhK, haben sich tausende Unterzeichnerinnen und Unterzeichner den zahlreichen Petitionen Magnus Hirschfelds an den Reichstag angeschlossen. In einer Denkschrift des WhK an das Reichsjustizministerium über den neuen § 267 – eine reformierte Entwurfsfassung des alten § 175 – im Amtlichen Entwurf eines Allgemeinen Deutschen Strafgesetzbuches von 1924/25 ist im Anhang eine Unterschriftenliste der Petition vom 22. Juni 1925 abgedruckt,

---

[860] Vgl. von Braun, „‚Der Jude‘ und ‚Das Weib‘“, S. 6.
[861] Vgl. Hailey, „Zur Entstehungsgeschichte der Oper ‚Christophorus‘“, S. 127.
[862] Brief Franz Schreker an Paul Bekker vom 10. Juli 1918, in: Bekker / Schreker, *Briefwechsel*, S. 59–61, hier S. 61.

auf der sich neben Paul Bekker oder Oscar Bie ebenfalls der Name des Direktors der Berliner Hochschule für Musik befindet.[863]

Es gehört in diesem Kontext ferner zu den historischen Besonderheiten, dass sich auch extrem konservative Künstler der sexualpolitischen Reformbewegung des Whk angeschlossen und damit marginalisierte Minderheiten, Randgruppen unterstützt haben. Ausgerechnet Hans Pfitzner hatte sich 1929 in einem von Richard Linsert, dem Schriftführer des WhK, herausgegebenen Sammelband mit anderen prominenten Intellektuellen gegen die drohende Pönalisierung „schwerer gewerbsmäßiger Unzucht zwischen Männern" – das heißt der männlicher Prostitution – im Entwurf des neuen Strafgesetzbuchs ausgesprochen: „Ich bin mit Ihnen der Meinung, dass das Gesetz ein grausames wäre. Ich finde, der Staat hat nicht das Recht, sich darum zu kümmern, was jeder mit seinem eigenen Körper macht."[864] Im Rahmen der grundlegenden Reformierung des alten wilhelminischen Reichstrafgesetzbuchs von 1871 sollte, trotz der 1929 erreichten Liberalisierung einfacher, einvernehmlicher sexueller Handlungen zwischen Männern über 21 Jahren, mit dem § 297 (hier Abs. 3) die männliche Prostitution als vollkommen neuer Straftatbestand in das Strafgesetzbuch aufgenommen werden, was eine Ausweitung des Sexualstrafrechts bedeutete.[865] Dass sich der Komponist Hans Pfitzner in dieser Form öffentlich gegen die drohende Pönalisierung männlicher Prostitution aussprach, wird in jüngerer Zeit von Rolf Tybout in den *Mitteilungsblättern der Hans Pfitzner-Gesellschaft* als ein klares liberales „Bekenntnis zur sexuellen Freiheit eines jeden Menschen" gedeutet, in dessen bündigen Sätzen sich der

---

[863] Schreker erscheint auf der Liste allerdings mit falschem Vornamen als „Prof. Max Schreker, Direktor d. Hochschule für Musik, Charlottenburg", vgl. *Eingabe gegen das Unrecht des § 175 R. St. G. B. mit den Unterschriften vieler hervorragender Deutscher* an das Reichsjustizministerium vom 22. Juni 1925, in: *§ 267 des Amtlichen Entwurfs eines Allgemeinen Deutschen Strafgesetzbuches: ‚Unzucht zwischen Männern'. Eine Denkschrift, gerichtet an das Reichsjustizministerium* (= Sexus Monographien aus dem Institut für Sexualwissenschaft in Berlin 4), hrsg. von der Abteilung für Sexualreform (Wissenschaftlich-Humanitäres Komitee) am Institut für Sexualwissenschaft zu Berlin, Stuttgart 1925, S. 23–31, hier S. 30.

[864] Vgl. Hans Pfitzners Stellungnahme in: *§ 297,3 ‚Unzucht zwischen Männern'? Ein Beitrag zur Strafgesetzreform*, hrsg. Von Richard Linsert, Berlin 1929, S. 124.

[865] Der Gesetzentwurf zum § 297 („Schwere Unzucht zwischen Männern") des neuen Allgemeinen Deutschen Strafgesetzbuchs im Reichstagsentwurf von 1927 sah Gefängnis- und Zuchthausstrafen für sogenannte qualifizierte Fälle männlicher Prostituierte zwischen sechs Monaten und fünf Jahren vor. Neben der Todesstrafe gehörte das Sexualstrafrecht zweifellos zu den rechtspolitisch umstrittensten Punkten der Strafgesetzbuchreform. Vor dem Hintergrund der Strafrechtsdebatten 1928/29 über den geplanten § 297 im Strafrechtsausschuss des Reichstags erstellte Richard Linsert eine ausführliche empirische Studie mit über hundert Biographien männlicher Prostituierter. Sie sollte beweisen, dass die männliche Prostitution keinesfalls auf eine kriminelle Lebensweise zurückzuführen sei, wie immer wieder argumentiert wurde, sondern als Zwangsprostitution eine Folge der sozialen Not in den Jahren der Weimarer Republik darstelle. (vgl. ausführlicher zu Richard Linserts Enquete bei Martin Lücke, *Männlichkeit in Unordnung. Homo-*

Komponist „wie so oft“ als „Nonkonformist“ zeige.[866] Hans Pfitzner, dessen Schrift *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* von 1920 alles andere als ein liberales Bekenntnis war, wird hier nachträglich zu einem ausgesprochenen Unterstützer der ersten Homosexuellenbewegung in Deutschland stilisiert.

Vertrat Hans Pfitzners explizites Bekenntnis zu ›männlicher‹ Kreativität und Schöpferkraft das herrschende Männlichkeitsideal im deutschen musikalischen Diskurs, hatte sich Schreker mit der Konzeption des *Christophorus* deutlicher denn je davon distanziert. Sein Spätwerk positioniert sich offensichtlich, wenngleich auch subversiv zwischen den Zeilen in „Hirschfelds Geschlechterkosmos“ (Rainer Herrn) der sexuellen Zwischenstufen, mit dem der Komponist, wie der Sexualforscher, die Normen der hegemonialen Männlichkeit in Frage stellt. Die künstlerische Einverleibung von Hirschfelds Ideen hatte allerdings nicht zuletzt einen entsprechend unrühmlichen Nachhall in der späteren Schreker-Rezeption ab 1934 erfahren. Denn von hier führt auch die Spur zu jener Diskursfigur des „Magnus Hirschfeld unter den Opernkomponisten“ und „jüdischen Vielschreiber“, wie Schreker 1938 von Hans Severus Ziegler in der Düsseldorfer Ausstellung *Entartete Musik* bezeichnet wurde.[867] Weiter heißt es dort bei Ziegler: „Es gab kein sexual-pathologische Verirrung, die er nicht unter Musik gesetzt hätte.“[868]

Dieser Vergleich zwischen dem Komponisten Schreker und dem Sexualforscher Hirschfeld, deren jeweilige Rezeption in den diffamierenden Zuschreibungen durch die Zeitgenossen geradezu verblüffende Parallelen aufweist,[869] galt unmittelbar nach Schrekers Tod der bedeutungsmächtigen diskursiven Abgrenzung seiner nunmehr von den Nationalsozialisten als ›pervers‹, ›jüdisch‹, und ›entartet‹ stigmatisierten Kunst gegenüber dem ›deutschen Wesen‹ in der Musik. Wie Hirschfelds Zwischenstufentheorie bzw. sein gesamtes sexualwissenschaftliches Werk als jüdische Bedrohung der deutschen Kultur, ihres christlich-abendländischen Sittlichkeitsempfinden sowie ihrer traditionellen Geschlechterordnung empfunden wurde und im Mai 1933 im Rahmen der Bücherverbrennung ›Wider den

---

sexualität und männliche Prostitution in Kaiserreich und Weimarer Republik, Frankfurt am Main 2008, S. 97–111).

[866] Rolf Tybout, „Hans Pfitzner zur männlichen Homosexualität“, in*: Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft* 69 (2009), S. 109–111, hier S. 111.

[867] Hans Severus Ziegler, *Entartete Musik. Eine Abrechnung*, Düsseldorf 1938, S. 13.

[868] Ebd.

[869] Vgl. Karsten Bujara, „Der Magnus Hirschfeld unter den Opernkomponisten. Marginalien zur Rezeptionsgeschichte des Komponisten Franz Schreker (1878 – 1934)“, in: *Mitteilungen der Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft*, Heft 45 (Juli 2010), S. 34–47, hier besonders S. 40–42.

undeutschen Geist‹ dem Feuer übergeben wurde, so galt auch Schrekers ›entartetes‹ Opernwerk als Gefahr für die deutsche Nation.

Sein Werk sollte nach 1933 durch den Ausschluss seines gesamten künstlerischen Wirkens aus dem neuen ›Dritten Reich‹ – Schreker wurde im Mai 1933 auf Grundlage des ›Berufsbeamtengesetz‹ aus dem Staatsdienst entlassen, seine Opern längst nicht mehr aufgeführt – symbolisch geopfert werden. Als Schreker im März 1934 starb, schreibt *Die Musik* in ihrem Nekrolog: „Nicht Eros, sondern Sexus war der Antrieb seiner Musik. […] Das neue Deutschland machte reinen Tisch und verzichtete auf die weitere Mitarbeit eines Musikers, der sich als Vertoner der Theorien eines Magnus Hirschfeld ausreichend für sein erzieherisches Amt ausgewiesen hatte. Ein dekadenter Ausläufer der Spätromantik, der ein großer Instrumentationskünstler war, der in mischfarbenen Klangkombinationen keine positive Entwicklungslinie fand und deshalb in tragischer Vereinsamung sein Dasein beschließen musste!“[870]

7 (Dis-)Kontinuitäten zwischen ›Sozialistischem Realismus‹ und ›Christlichem Abendland‹: Schreker und die national-kulturelle Identitätsstiftung nach 1945

Angesichts der musikhistorischen wie sozial- und kulturgeschichtlichen Voraussetzungen, unter denen Schrekers einst so erfolgreiches musikdramatisches Œuvre seit der Frankfurter Uraufführung des *Fernen Klangs* 1912 in Deutschland und Österreich von vielen Musikkritikern im weiten Spektrum einer kulturkonservativen bis extrem deutschnationalen Publizistik zum Inbegriff des ›undeutschen Wesens‹ in der Musik konstruiert wurde, nach dem Tod des Komponisten 1934 durch den Ausschluss im Kontext der nationalsozialistischen Kulturpolitik vollkommen in Vergessenheit geriet, so hätten die unmittelbaren Nachkriegsjahre für Schreker eigentlich die Chance bedeuten können, sein künstlerisches Werk – nunmehr aus einer ideologiekritischen Perspektive – musikgeschichtlich zu rehabilitieren sowie die vielfältigen metaphorischen Zuschreibungen seiner Zeitgenossen als imaginierte, bedeutungsstiftende Konstrukte nationaler Selbst- bzw. Fremdbilder aufzudecken, welche

[870] **D56** N. N. „Franz Schreker †“, in: *Die Musik* 26 (1933/34) H. 7, S. 524 [ZA-UDK].

Schreker im Prozess einer kulturellen Identitätsstiftung des ›Deutschen‹ auf dem Gebiet der Musik zu einem inneren Anderen der eigenen deutschen Nation markierten. Mit dem Zusammenbruch des ›Dritten Reichs‹ – so eine damals wie heute oft verbreitete Annahme – hätten doch auch die damit verbundenen Ideologien, nämlich der Glaube an die Einzigartigkeit, die ›rassisch‹ bedingte Überlegenheit des ›Deutschen‹, ›Germanischen‹, ›Nordischen‹ oder auch ›Arischen‹ in der Musik, dessen Reinheit es vor dem schädlichen Einfluss alles ›Fremden‹ zu bewahren galt, auf der Basis einer einzig und allein soziokulturell hervorgebrachten Diskursformation über das ›Wesen‹ der ›deutschen Musik‹ untergehen müssen.

Gerade im mentalen Klima des verlorenen Zweiten Weltkrieges wurde von vielen Deutschen das als katastrophal empfundene Ende des ›Dritten Reiches‹ mit einem (vermeintlichen) Bruch, mit einer Zensur und dem historischen Neunanfang beschworen. Beispielhaft stehen dafür etwa die Bemühungen der deutschen Musikwissenschaftler nach 1945. Die noch relativ junge, institutionalisierte deutsche Musikwissenschaft, die seit den frühen dreißiger Jahren mit ihrem neuen rassenbiologisch begründeten Forschungsfeld der sogenannten ›musikalischen Rassenstilkunde‹ wesentlich zu der Konstruktion des ›deutschen Wesens‹ in der Musik und, damit verbunden, zur Diffamierung, Exklusion sowie Verfolgung jüdischer und jüdisch-stämmiger Komponisten wie Schreker beigetragen hatte, wollte in unmittelbare Nachkriegsjahren ihr dunkles Kapitel der eigenen Wissenschaftsgeschichte schnell zu den Akten legen, um wieder an jenen freien akademischen Geist der deutschen wissenschaftlichen Tradition anzuknüpfen.[871] Deren hartnäckige Weigerung, das eigene Verhalten und die mit der nationalsozialistischen Ideologie überformten Publikationen nach Kriegsende kritisch zu reflektieren, bleibt symptomatisch für eine ganze Generation von Musikwissenschaftlern, sowohl in der frühen Bundesrepublik wie auch in der DDR.

Aber es waren nicht nur die Musikwissenschaftler. Auch viele der konservativen, deutschnationalen oder auch völkischen Musikschriftsteller, Musikkritiker der Tageszeitungen und Fachzeitschriften, Künstler sowie Komponisten haben sich im unmittelbaren Nachkriegsdeutschland kaum von den eigenen Positionen über das ›Deutsche‹ in der Musik distanziert, noch die impliziten Ideologien dieser soziokulturellen Konstrukte selbstkritisch hin-

---

[871] Vgl. Thomas Phleps, „Ein stiller, verbissener und zäher Kampf um Stetigkeit“. Musikwissenschaft in NS-Deutschland und ihre vergangenheitspolitische Bewältigung“, in: *Musikforschung - Faschismus - Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, hrsg. Isolde von Foerster, Christoph Hust, Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2001, S. 471–488.

terfragt. Zahlreiche Musikschriftsteller und Musikredakteure haben nach dem Krieg wieder eine publizistische Tätigkeit für Fachzeitschriften oder Tageszeitungen angenommen. Genau diese Mischung aus kollektivem Beschweigen bei gleichzeitig fehlender Distanzierung von den früheren nationalistischen, rassistischen Einschreibungen und Normierungen sowie der Teilhabe am öffentlichen Diskurs im Nachkriegsdeutschland durch die personellen Kontinuitäten in den verschiedenen Institutionen waren eine wesentliche Ursache, warum Franz Schreker in den ersten beiden Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg eine musikhistorische Rehabilitierung weitgehend verwehrt geblieben ist.

Ein Blick auf die wenigen Quellen aus den ersten drei Nachkriegsjahrzehnten bis in die 1970er Jahre hinein, in denen Schreker überhaupt erwähnt wird – meistens handelt es sich hierbei um Einträge in diversen Musiklexika oder Opernführern –, verrät, dass der diskursive Ausgrenzungsprozess seit der Weimarer Zeit mit dem Ende des ›Dritten Reiches‹ keineswegs einen ideologischen Bruch erfuhr, sondern sowohl in der BRD als auch DDR in einer erstaunlicher Kontinuität über dieselben diskursiven Metaphern des Anderen weiter fortgeschrieben wurde. Die Kommentierungen der Nachkriegsjahre unterscheiden sich dabei kaum von den früheren Zuschreibungen und Diffamierungen der zeitgenössischen Kritiker. Sie waren weiterhin geprägt von den subversiven Normierungen des ›Deutschen‹ in der Musik. Zwar war die explizit ideologische, rassistische bzw. antisemitische Rhetorik überwiegend eliminiert, doch hatte man mit Schrekers Opern weiterhin nur die impressionistische Klangfarbigkeit seiner Musik und die erotischen Sujets seiner Libretti mit ihrer Problematisierung pathologischer Sexualität und Triebhaftigkeit assoziiert, die weiterhin mit nationsspezifischen Vorstellungen des ›Undeutschen‹ und der ›Unsittlichkeit‹ verbunden waren.

In dem folgenden Kapitel soll gezeigt werden, dass die Rezeption des musikdramatischen Werks von Franz Schreker nach 1945 in DDR und BRD geprägt war von Kontinuitäten, aber auch diskursiven Umdeutungen nationaler Selbst- und Fremdbilder auf der Ebene metaphorischer Zuschreibungen, welche abermals als diskursive identitätsstiftende Praxis neue Formen der kulturellen Exklusionen stifteten sowie damit erneut bestimmte ideologische Imaginationen über das ›Deutsche‹ in der Musik hervorbrachten. Denn die semantischen Felder der Klangfarbenmetaphorik und der Sexual- bzw. Krankheitsmetaphorik als diskurssemantische Grundfiguren des Eigenen sowie des devianten Anderen hatten weiterhin eine wirklichkeitskonstituierende und manipulative Funktion für die Definition der deutschen musikalischen Tradition. Gab es unmittelbar nach Kriegsende 1945 nur ganz wenige Forderungen nach einer Rehabilitierung des Komponisten (Kapitel 7.1), geriet

Schreker in der frühen DDR abermals als eine Normabweichung im Rahmen der ›Formalismus‹-Debatte zwischen die ideologischen Fronten des soziokulturellen Konstruktionsprozesses einer ›deutschen‹ bzw. ›sozialistischen Kunst‹ (Kapitel 7.2). In der bundesrepublikanischen Gesellschaft waren es die restaurativen Tendenzen einer konservativen ›christlich-abendländischen Kultur‹, die Schrekers Werke weiterhin mit metaphorischen Zuschreibungen als eine kulturelle ›Verfallserscheinung‹ marginalisierten oder aus dem öffentlichen Diskurs ausschlossen (Kapitel 7.3). Andererseits dienten sie in der musikästhetischen Materialdebatte über den musikalischen Fortschritt in der Neuen Musik nach 1945 einer neuen Ideologie, indem sie vor allem bei Theodor W. Adorno im Lichte seiner *Philosophie der Neuen Musik* (1949) umgedeutet wurden und neue musikideologische Ausschlüsse produzierten (Kapitel 7.4).

7.1 Die Schreker-Rezeption in Nachkriegsdeutschland 1945 – 1949

7.1.1 »Der Meister des Fernen Klanges«

In den Feuilletons der Tageszeitungen nach dem Kriegsende im Mai 1945 – sofern durch die kriegsbedingten Zerstörungen in Deutschland überhaupt noch oder schon wieder eine produktionsfähige Infrastruktur der Zeitungs- sowie Buchverlage existierte – war Franz Schreker kein Gegenstand der Berichterstattung, im Unterschied zu vielen anderen im ›Dritten Reich‹ diffamierten Komponisten. Von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, auf die im Folgenden hier noch einzugehen sein wird, wurden Schrekers Werke, ganz gleich ob die großen Opernwerke, sein kammermusikalisches Liedrepertoire, die Chorwerke oder die Orchesterkompositionen, im schnell wieder auflebenden Musikbetrieb der alliierten Besatzungszonen in West und Ost nicht wieder aufgeführt. Trotz eines weitreichenden Zusammenbruchs des kulturellen Lebens in den letzten Monaten des ›totalen‹ Kriegs haben sich unter der Administration der alliierten Militärverwaltungen bereits nur wenige Tage nach der Kapitulation Deutschlands am 8. Mai 1945 Musiker für öffentliche Konzerte zusammengefunden.

Ein Blick in die Konzertprogramme der von den Alliierten besetzten Berliner Verwaltungszonen zeigt, dass die Dirigenten bewusst an das klassisch-romantische Konzertrepertoire anknüpften.[872] Beethovens Ouvertüren oder Sinfonien standen hier wieder auf dem Programm, ebenso Tschaikowskys Symphonien, Violinkonzerte und Opernarien von Mozart sowie Werke jüdischer Komponisten wie Felix Mendelssohn Bartholdy oder Jacques Offenbach. Elisabeth Janik verzeichnet in ihrer Untersuchung der Berliner Konzertprogramme zwischen Mai 1945 und Dezember 1951 außerdem Werke von Gluck, Haydn, Mozart, d'Albert, Humperdinck, Weber, Bach Brahms, Lortzing, J. Strauss, R. Strauss, Schumann, Schubert oder Wagner, wobei Beethoven gerade in den westlichen Sektoren der am meisten aufgeführte deutsche Komponist war. Amerikanische Komponisten wie Samuel Barber oder George Gershwin standen ebenso wieder auf dem Programm wie die meisten russischen Komponisten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts: Tschaikowsky, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, Borodin, Glazunov, Scriabin, Strawinsky, Rachmaninow, Schostakowitsch, Prokofjew oder Chatschaturjan.

Neben diesem klassisch-romantischen Repertoire wurden auch Konzertreihen veranstaltet, die seit Sommer 1945 die von den Nazis als ›entartete Musik‹ verfemte Musikalische (jüdische) Moderne öffentlich aufführten. Dazu gehörten beispielsweise Kammermusikstücke von Hindemith, Schönberg, Strawinsky oder Schostakowitsch.[873] Eine besondere Rolle übernahm hierbei der *Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands* in Berlin. Im Juli 1945 unter der Aufsicht der Sowjetischen Militäradministration (SMAD) gegründet, sollte er die moderne Musik des 20. Jahrhunderts, vor allem die Musik zeitgenössischer Komponisten mit finanziellen Mitteln und der Bereitstellung von Räumlichkeiten für Aufführungen fördern. Oberstes Ziel des *Kulturbundes* war jedoch die Rehabilitierung der seit 1933 im ›Deutschen Reich‹ verfemten Komponisten durch eine schnelle Wiederaufführung ihrer teils vergessenen Werke in den landesweiten Konzertveranstaltungen. Die Konzertprogramme verdeutlichen eine Internationalität und musikästhetische Heterogenität der dort aufgeführten Komponisten: u.a. Béla Bartók, Alban Berg, Boris Blacher, Benjamin Britten, Ferruccio Busoni, Aaron Copland, Claude Debussy, Werner Egk, Gottfried von Einem, Hans Eisler, Paul Hindemith, Paul Höffer, Leoš Janáček, Zoltàn Kodály, Oli-

---

[872] Vgl. Elisabeth Janik, *Recomposing German Music. Politics and Musical Tradition in Cold War Berlin* (= Studies in Central European histories 40), Leiden 2005, S. 314–319.

[873] Vgl. Maren Köster, *Musik – Zeit – Geschehen. Zu den Musikverhältnissen in der SBZ/DDR 1945 bis 1952*, Saarbrücken 2002, S. 21–22.

vier Messiaen, Darius Milhaud, Ernst Pepping, Sergej Prokofjew, Arnold Schönberg, Dmitrij Schostakowitsch, Igor Strawinsky, Heinz Tiessen oder Anton Webern.[874]

Wenn auch Franz Schreker in erster Linie als Opernkomponist der erfolgreichste, meistgespielte zeitgenössische Künstler der Weimarer Jahre gewesen war, spielten seine kammermusikalischen Werke wie die Pantomime *Der Wind* für Violine, Klarinette, Horn, Violoncello und Klavier oder auch seine zahlreichen um 1900 in Wien komponierten Liedern in den Konzerten des *Kulturbundes* keinerlei Rolle mehr. Ein ähnliches Bild zeigt sich auch in den Spielplänen der Opernhäuser im Nachkriegsdeutschland. Die meisten Häuser nahmen nach Kriegsende trotz massiver Zerstörungen der Bühnengebäude relativ schnell ihren Spielbetrieb in provisorischen Spielstätten wieder auf. Sie setzten mit ihren Eröffnungspremieren, ähnlich wie die ersten Nachkriegskonzerte der Symphonieorchester, auf ein altbekanntes klassisch-romantisches Opernrepertoire, was von den Sujets her dem Aufbruchsgeist der unmittelbaren Nachkriegszeit geschuldet war.[875]

Die beiden Berliner Opernhäuser eröffneten ihre erste Spielzeit 1945/46 mit Beethovens Befreiungsoper *Fidelio* (Städtisches Opernhaus Berlin-West am 2. September 1945) und Glucks Reformoper *Orpheus und Eurydike* (Staatsoper Berlin-Ost am 8. September 1945). Die Komische Oper weihte ihr Haus, das ehemalige Gebäude des Metropoltheaters, am 23. Dezember 1947 mit Johann Strauss Operette *Die Fledermaus* unter der Regie von Walter Felsenstein ein. Mit Beethovens *Fidelio* eröffneten ebenfalls viele andere Opernhäuer ihre erste Nachkriegsspielzeit (München, Frankfurt, Leipzig, Mannheim), gefolgt von Mozarts *Le nozze di Figaro* (Hamburg, Dresden, Stuttgart, Kassel), Humperdincks Hänsel und Gretel (Karlsruhe) oder Puccinis *Madame Butterfly* (Köln) und *Tosca* (Düsseldorf). Daneben wurden Opern von Tschaikowski, Wagner, Verdi, d'Albert, Ravel, Bizet, Massenet, Debussy, Busoni, Strawinsky, Prokofjew oder den zeitgenössischen deutschen Komponisten wie Strauss, Blacher, Orff, von Einem, Egk, Henze, Hartmann, Krenek, Schönberg und Dessau aufgeführt.

Die Kontinuität des Ausschlusses von Schrekers Werken im wieder aufblühenden musikkulturellen Leben Deutschlands nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges war ein wesentlicher Grund, warum Schreker auch in der Tagespresse keinerlei Rolle spielte. Unmittelbar

---

[874] Vgl. Liste aller aufgeführten Komponisten der Reihe *Abende zeitgenössischer Musik* des *Kulturbundes* zwischen 1946 und 1949 bei Köster, *Musik – Zeit – Geschehen*, S. 130–131.

nach dem Kriegsende gab es nur ganz wenige Autoren, die sich in längeren Aufsätzen überhaupt an den vergessenen Komponisten erinnerten. Erste Forderungen nach einer schnellen musikhistorischen Rehabilitierung Schrekers kamen hier zunächst auch gar nicht aus Deutschland selbst, sondern in erster Linie aus den Reihen der in den dreißiger Jahren exilierten Künstler, Wissenschaftler und Musikschriftsteller. Noch während des Krieges veröffentlichte der jüdische Regisseur Paul Walter Jacob im März 1944 anlässlich des zehnten Todestages von Franz Schreker einen außergewöhnlich langen Gedenkaufsatz im *Argentinischen Tageblatt* unter dem Titel „Ein Meister des Klanges“.[876] Schon der Titel des Aufsatzes macht deutlich, dass die einst so umstrittene Klangsprache für den Autor zu den eigentlich originären, künstlerisch-kompositorischen Leistungen Schrekers gehört, welche es nach den Jahren des Vergessens wieder zu entdecken galt. Jacob betrachtete es, wie er selbst schreibt, als eine „publizistische Ehrenpflicht“, auf Namen und Werk des Komponisten hinzuweisen. Man könnte Jacobs Würdigung auch als eine sehr persönlich motivierte Reminiszenz an Franz Schreker deuten, denn Jacob gehörte zu den wenigen Musikkritikern, die mit Schreker persönlich verbunden waren.[877]

Neben einem ausführlichen biographischen Abriss und einer kurzen Aufführungsgeschichte von Schrekers Opern in den zwanziger Jahren rückt Jacob gerade den typisch schreker-

---

[875] Vgl. eine ausführliche Darstellung über die Wiederbelebung sowie Spielplangestaltung der deutschen Opernhäuser von 1945 bis 1955 bei Ferdinand Kösters, *Als Orpheus wieder sang … – Der Wiederbeginn des Opernlebens in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg*, Neubearbeitung, Münster 2011.

[876] P.[aul] Walter Jacob, „Ein Meister des Klanges. Zum 10. Todestag Franz Schrekers“, in: *Argentinisches Tageblatt*, 21. März 1944 [Franz-Schreker-Fonds, ÖNB].

[877] Paul Walter Jacob (1905 – 1977), studierte nach seinem Abitur ab 1923 an der Berliner Musikhochschule sowie an der Friedrich-Wilhelms-Universität die Fächer Musik- und Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte, Philosophie und Zeitungskunde. Bei Walter Gmeindl, den Schreker 1922 als Lehrer für Komposition von Wien nach Berlin holte, nahm Jacob private Unterrichtsstunden in Harmonielehre, Kontrapunkt, Instrumentation, Korrepetition und Partiturspiel. Seit der Spielzeit 1926/27 gehörte er darüber hinaus dem Assistententeam um den Regisseur Franz Ludwig Hörth an der Staatsoper Unter den Linden an. Hier war Jacob auch als Regieassistent sowie Korrepetitor an der Uraufführung von Scherers *Singenden Teufel* (1928) unter der künstlerischen Leitung von Erich Kleiber beteiligt, bevor er ab 1929 selbst als Opernregisseur an verschiedenen Landestheatern arbeitete. Dabei hatte er sich besonders für das damalige zeitgenössische Musiktheater eingesetzt. Andererseits trat er seit den frühen zwanziger Jahren, noch als Gymnasiast, auch als Musikkritiker für die *Kölnische Zeitung*, die *Musikblätter des Anbruch* oder für *Die Musik* in Erscheinung, wo er unter anderem die Aufführungen von Schrekers *Schatzgräber* (Köln 1921), den *Fernen Klang* (Köln 1923) oder *Irrelohe* (Köln 1924). Als Jacob 1949 aus dem argentinischen Exil nach Deutschland zurückkam, gehörte er zu den wenigen Theaterintendanten, die Schreker erstmals seit den frühen dreißiger Jahren wieder auf die Bühne holten. So setzte Jacob 1956 während seiner Intendantenzeit in Dortmund (1950 – 1962) Schrekers Tanzpantomime *Der Geburtstag der Infantin* auf den Spielplan (vgl. ausführlich bei Friederike Fezer, Art. „P. Walter Jacob“, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hrsg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen unter Mitarbeit von Sophie Fetthauer, Universität Hamburg, 2007, aktualisiert am 29.03.2017, URL: http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002789 (letzter Zugriff am 01.10.2017)).

schen Klang und die erotischen Sujets der Opern in den Mittelpunkt seiner Würdigung. Aus der Perspektive der frühen 1940er Jahre, als Schreker längst von allen Opernbühnen in Deutschland verschwunden war, könne man sich kaum ein Bild mehr machen, so Jacob, „welche Sensation diese erste Oper Schrekers [*Der ferne Klang*, KB] im Jahre 1912 machte, dieses so ganz und gar nicht hoftheaterfähige Musikdrama, das vor allem mit seinem Klang die Menschen berauschte, das der Oper ein ganz neues eigenartiges Thema gab“.[878] Wie Schrekers Zeitgenossen deutet Jacob den Komponisten als einen „Künstler des farbigen, berauschenden, differenziertesten Klangs, der seine Bühnenwirkungen aus dem Rausch der Farbe, der Verbindung von Erotik (zwischen Wedekind und Sigmund Freud!) und Klangvisionen zieht“, allerding mit dem Hinweis, dass genau mit diesen metaphorischen Zuschreibungen Schreker in jenen Jahren von der „reaktionären Kritik“, das heißt von einer konservativen, deutschnationalen Presse „als der Gottseibeiuns, als hypermoderner Zerstörer aller Traditionen bekämpft“[879] wurde.

Auf der anderen Seite sei es die jüngste Komponistengeneration seiner Schüler gewesen, die ihn selbst als Reaktionär angegriffen hätten. Der Stil seiner späteren Werke, wie der „asketische, im instrumental sparsam unterlegten Sprechgesang komponierte ‚Singende Teufel‘“,[880] seien schließlich der Versuch Schrekers, sich umzustellen und sich somit vom musikalisch-erotischen Vorwurf seiner Zeit zu befreien. Jacob stellt sich abschließend die Frage, was eigentlich, zehn Jahre nach Schrekers Tod, vom Wirken dieses Komponisten bleiben wird. Wie viele Kritiker bleibt auch Jacob, bei aller Würdigung für Schrekers Schaffen, eher zurückhaltend. Der ehemaligen Begeisterung Paul Bekkers kann sich Jacob nicht anschließen. Jacobs plädiert für eine Wiederaufführung von Schrekers Opernwerken, da sie „heute und wohl auch in Zukunft das Repertoire jedes Operntheaters erfolgreich bereichern [könnten]“.[881]

Aufschlussreich ist in diesem Kontext außerdem ein längerer Artikel im Feuilleton der Ost-Berliner *Täglichen Rundschau* vom 28. März 1946. Unter der Überschrift „Der Meister des ‚Fernen Klanges‘“ würdigte die Redaktion – der Aufsatz erschien mit dem Autorenpseudonym „Cäcilia“ – Schrekers Verdienste als moderner Opernkomponist sowie als bedeutenden pädagogischen Erzieher einer ganzen Musikergeneration in der einst so fortschrittli-

[878] Walter Jacob, „Ein Meister des Klanges“.
[879] Ebd.
[880] Ebd.
[881] Ebd.

chen deutschen Musikentwicklung der zwanziger Jahre.[882] Grundlage dieses Artikels war ein Gespräch mit der Witwe des Komponisten, Maria Schreker, anlässlich des 68. Geburtstages von Franz Schreker am 23. März 1946. Die *Tägliche Rundschau* erschien als erste große Berliner Tageszeitung nach dem Krieg seit dem 15. Mai 1945 in der Sowjetischen Besatzungszone unter der Kontrolle der Sowjetischen Militäradministration. In einer für diese Zeit außergewöhnlichen Länge wurde über kulturelle Veranstaltungen in ganz Berlin, über Musik, Kunst, Literatur, Theater, Ausstellungen usw. berichtet. Zu dem Stamm der Redakteure und Autoren gehörten überwiegend russische Kulturoffiziere und Intellektuelle. Darunter auch viele jüdische Mitarbeiter, bis Ende 1948 im Zuge des Stalinismus eine antisemitische Verfolgungswelle einsetzte und zahlreiche jüdische Redakteure verhaftet wurden oder unter nie geklärten Umständen verschwanden.[883] Mit den folgereichen Beschlüssen des ZKs der KPdSU (B) im Februar 1948 (siehe Kapitel 7.2) entwickelte sich die *Tägliche Rundschau* zu einem Propagandaorgan für die repressive stalinistische Kulturpolitik der Sowjetunion, die auch ihren Einfluss zunehmend auf die kulturelle Entwicklung auf die SBZ in Berlin ausübte. Dagegen waren die ersten Jahrgänge noch von einem demokratisch liberalen, wenngleich auch antifaschistischen Geist der russisch-jüdischen Mitarbeiter geprägt.

Man vernimmt diese Grundhaltung auch in dem Schreker-Artikel von 1946, der sich nachdrücklich für „das einst von den Faschisten verbotene und Frau Schreker in das neue demokratische Deutschland hinübergerettete Werk dieser eigenwüchsigen und fortschrittlichen deutschen Musikerpersönlichkeit“[884] einsetzte. Die herausragende Stellung seines kompositorischen Schaffens für Deutschland sehen die Autoren ebenfalls in Schrekers unverwechselbarer Klangästhetik. Im *Fernen Klang* sei Schreker „ganz der Romantiker des Klangmotivs“ gewesen, das „Klangphänomen in der Musik dieses Meisters, eine Kreuzung romantischer Ekstase und modernen Instrumentalsinn“, mit welcher der Komponist zur damaligen Zeit zu einem mitbestimmenden Faktor in der neuern deutschen Musik avanciert sei.[885]

---

[882] Cäcilia, „Der Meister des ‚Fernen Klanges‘. Franz Schrekers Verdienste um die moderne Musik“, in: *Tägliche Rundschau*, 28. März 1946, 2. Jg., Nr. 73 (270), S. 3 [ZA-ZLB].
[883] Vgl. Köster, *Musik – Zeit – Geschehen*, S. 65.
[884] Cäcilia, „Der Meister des ‚Fernen Klanges‘“.
[885] Ebd.

Bemerkenswert ist, dass die früheren metaphorischen Zuschreibungen eines Klangfarbenmagiers oder Erotomanen, mit denen Schreker gegen das ›Deutsche‹ in der Musik abgegrenzt wurde, umgedeutet werden. Schrekers ekstatischer Klangrausch, seine schillernden Klangfarben werden nunmehr als „Schutz ethischer Werte“ und „sittliches Wollen“ eines „zum Bekenntnis“ strebenden Künstlers definiert.[886] In diesem Charakteristikum von Schrekers Opern sehen die Autoren den Komponisten als fortschrittlichen deutschen Musikschaffenden. Damit nehmen die Autoren dezidiert eine Gegenposition zu jenen diskursiven Zuschreibungen ein, die Schrekers Opern über die Sexual- und Klangfarbenmetaphorik zu dem ›undeutschen‹ Machwerk erklärten. Für die Zukunft, so fordern die Autoren, bleibe es zu wünschen, dass Schrekers Werk, welches als „entartete Kunst verboten wurde“, nun auch „in den neuen deutschen Opernspielplänen wieder seinen Einzug hält und den ihm gebührenden Platz innerhalb der Musikliteratur einnimmt“.[887]

Die Würdigung der Ost-Berliner *Täglichen Rundschau* vom März 1946 gehört zu den Ausnahmen der deutschen Tagespresse in den ersten Nachkriegsjahren. Andererseits geben zu dieser Zeit einige wenige Lexikon-Einträge im Bereich der Musikpublizistik Einblick in eine Schreker-Rezeption nach 1945, die mit der Hoffnung auf eine schnelle Rehabilitierung des Komponisten an seine früheren Erfolge anzuknüpfen versuchten. Auffallend ist ein kurzer Personenartikel über Schreker in Rudolph Tschierpes *Kleines Musiklexikon* von 1946. Im Hoffmann und Campe Verlag Hamburg wurde dieses fast 400 Seiten umfassendes Musiklexikon zu Beginn des Jahres 1946 herausgebracht, welches bis 1959 in sechs jeweils erweiterten und ergänzenden Auflagen erschien. Tschierpe setzte sich in den Personenartikeln für jene durch die Nationalsozialisten verfemten Komponisten ein, wie Gustav Mahler oder Felix Mendelssohn Bartholdy. An Schrekers Musik des *Fernen Klangs* hebt Tschierpe die „packende Farbigkeit, rhythmisch fesselnd und individuell im Ausdruck“[888] als eine technisch besonders meisterhafte Leistung des Komponisten hervor. Auch Tschierpe deutet hier die Negativsemantik der Klangfarben positiv um. Für ihn waren Schrekers farbige Klänge „der geborene Opernkomponist, der seine dichterische Visi-

---

[886] Ebd.
[887] Ebd.
[888] Rudolph Tschierpe, *Kleines Musiklexikon mit systematischen Übersichten und zahlreichen Notenbeispielen*, Hamburg 1946, S. S. 286.

onen unmittelbar in Musik umsetzte, ein Ausdruckskünstler ersten Ranges, dessen man sich hoffentlich bald wieder erinnern wird“.[889]

7.1.2 Franz-Schreker-Preis Berlin 1948

Zu den Umbrüchen und Kontinuitäten in der Schreker-Rezeption gehört, dass dem Komponisten nach 1945 zwar die öffentlich eingeforderte Wiederaufführung seiner Werke auf den Konzertpodien sowie Opernbühnen lange verwehrt blieb, seine Name jedoch, der sich mit der Ära des modernen Musiktheaters sowie der Musikpädagogik in der Weimarer Republik verband, in den Dienst einer neuen liberalen Kulturpolitik in Deutschland gestellt wurde. Um die zeitgenössischen deutschen Komponisten zu fördern, schrieb die Abteilung für Volksbildung des Magistrats von Groß-Berlin im Frühjahr 1948 einen jährlich mit 20.000 Reichsmark dotierten Franz-Schreker-Preis für drei Komponisten aus. Eine siebenköpfige Jury von Berliner Komponisten und Magistratsmitgliedern sollte die Preisträger bestimmen, welche in den letzten drei Jahren wesentliche Impulse für die Entwicklung der zeitgenössischen Musik gegeben haben.[890] Der Franz-Schreker-Preis wurde im Rahmen der ersten Berliner Musiktage vom 8. bis 15. Mai 1948 an Wolfgang Fortner und Ernst Pepping verliehen.[891] West-Berlin ehrte durch die Benennung eines Musikpreises Franz Schreker erstmals nach dem Endes des Zweiten Weltkrieges als Opernkomponisten und langjährigen Direktor der Berliner Musikhochschule, und knüpfte an eine Tradition der zwanziger Jahre an, als Berlin mit seinen namhaften Musikprofessoren und Kompositionsschüler zum Zentrum der musikalischen Avantgarde in Deutschland wurde.
Angekündigt wurde der Franz-Schreker-Preis vom Stadtrat für Volkbildung beim Berliner Magistrat Walter May im Rahmen einer Franz-Schreker-Feier anlässlich zum 70. Geburtstag des Komponisten am 23. März 1948 in der Städtischen Oper. Es war das erste und bis weit in die 1970er Jahre hinein auch das einzige Mal nach 1945, dass wieder Werke von Franz Schreker in einem öffentlichen Konzert in West-Berlin aufgeführt wurden. Unter der

[889] Ebd.
[890] Vgl. Statut über die Verleihung des Franz-Schreker-Preises von Groß-Berlin, Magistratsbeschluss Nr. 802 vom 10. März 1948, zit. in: Janik, *Recomposing German Music*, S. 201.

Leitung von Robert Heger spielte das Orchester der Städtischen Oper Berlin (Charlottenburg) neben dem Vorspiel zu der Oper *Die Gezeichneten* einige Ausschnitte aus dem *Schatzgräber* mit Elisabeth Grümmer (Sopran) und Erich Witte (Tenor).[892] Vor der Pause hielt der Musikwissenschaftler Hans Heinz Stuckenschmidt einen Vortrag über den Komponisten.[893]

In der kleinen Programmbroschüre zu diesem Konzert war außerdem ein Aufsatz über Schreker von dem Musikkritiker und einstigen Pfitzner-Schüler Erwin Kroll abgedruckt. Bei aller Würdigung der musikgeschichtlichen Bedeutung Schrekers und dessen, was Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg an ihm wieder gutzumachen habe, wird der Komponist von Kroll keineswegs als Opfer einer ideologisch-politisch überformten Kritik in der Weimarer Republik rehabilitiert, sondern als „Opfer allzu eifriger Bewunderer“[894] stilisiert. Man habe Schreker „als berufenen Nachfolger Wagners, als Retter des romantischen Musikdramas gepriesen und so zu seiner Bedeutung emporgelobt, die sich auf Dauer als trügerisch erwies“.[895] Kroll knüpft damit an die seit den zwanziger Jahren weit verbreitete These von Schrekers Kritikern an, dass der Komponist von seinen publizistischen Förderern wie Paul Bekker künstlerisch überschätzt worden sei und der späte Misserfolg seiner Opern nur die logische Konsequenz eines überbewertenden feuilletonistischen Fehlurteils sei. Das Schreker-Bild der zwanziger Jahre, welches den Komponisten mit metaphorischen Zuschreibungen seiner rauschhaft impressionistischen Klangfarben, des krankhaft Sexuellen und Triebhaften von dem ›deutschen Wesen‹ in der Musik diskursiv abgrenzte, wird hier 1948 mit einer erstaunlichen Kontinuität fortgeschrieben:

> Erscheint der musikdramatisch zeigende Eros Wagners bei Pfitzner ethisch verdünnt, so ist er bei Schreker zum alles beherrschenden (psycho-analytisch gedeuteten) Triebe geworden. – Rausch der Sinne, Klang, Farbe, Licht – sie verbinden sich in Schrekers Opern zu einem zauberisch flimmernden Ganzen, und immer wieder ist es ein „ferner

---

[891] Vgl. slf, „Beginn der Berliner Musiktage. Franz-Schreker-Preis an Pepping und Fortner“, in: *Neues Deutschland*, 12. Mai 1948, 3. Jg., Nr. 108, S. 3 [ZA-ZLB].

[892] Heger hatte bereits in seiner früheren Funktion als künstlerischer Leiter des Nürnberger Opernhauses die dortigen Erstaufführungen der *Gezeichneten* (28.03.1919) und des *Schatzgräbers* (20.05.1920) dirigiert. Zwanzig Jahre nach der Berliner Schreker Feier von 1948 dirigierte Heger noch 1968 eine Rundfunkproduktion von Schrekers *Schatzgräber* mit dem Chor und Symphonieorchester des Österreichischen Rundfunks in Wien.

[893] Vgl. Programmbroschüre *Franz Schreker Feier. Zum 70. Geburtstag des Komponisten*, Magistrat von Gross-Berlin, Städtische Oper Berlin, 23. März 1943 [FSF-ÖNB].

[894] Erwin Kroll, „Franz Schreker“, in: Programmbroschüre *Franz Schreker Feier. Zum 70. Geburtstag des Komponisten*, Magistrat von Gross-Berlin, Städtische Oper Berlin, 23. März 1943 [FSF-ÖNB].

[895] Ebd.

> Klang“, ein geheimnisvoll tönendes Instrument, das den irrenden Geschöpfen seiner üppigen Fantasie den Frieden bringt.[896]

Bei Kroll wird das ›sexuell Triebhafte‹ in Schrekers Opern gegen das mit dem ›deutschen Wesen‹ verbundene Asketische – „ethisch verdünnt“ –, gegen Hans Pfitzner ausgespielt. Damit verweist Kroll zugleich auf die geschlechterspezifischen Zuschreibungen jenes musikphilosophischen Diskurs über die *Neuen Ästhetik der musikalischen Impotenz* bei Hans Pfitzner, der die Vertreter der musikalischen Moderne zu ›impotenten, effeminierten und undeutschen‹ Komponisten erklärte. Pfitzners Kunst galt den konservativen Musikschriftstellern mit ihrer besonderen ›Männlichkeit‹ und Askese als Inbegriff des ›Deutschen‹ in der Musik schlechthin. Nicht nur Pfitzner-Autograph Walter Abendroth vermochte in dem „zum kontrapunktisch durchdachten, frei schwingenden Stimmgewebe, männlich-kräftiger (diatonischer), niemals weichlicher Linienführung“[897] von Pfitzners *Palestrina* eines der „männlichsten Werke der Weltliteratur“[898] erkennen.

Dass Schrekers triebhafte, effeminierte Musik der „gehobenen Männlichkeit der musikalischen Sprache Hans Pfitzners“[899] diametral entgegenzustehen scheint, verdeutlicht Kroll an seinem „magisch entfesselten Orchester […] wenn das betörende Farbespiel der Klänge und Harmonien das rhythmische Geschehen verweichlicht“.[900] Trotz einer musikalischen Klärung und Vereinfachung in seinen letzten Werken bleibt Schreker für Kroll doch der „naiv-raffinierte Rauschmusiker“. Schrekers Kunst scheint weit entfernt von den normativen, christlichen Idealen einer sittlichen deutschen Kultur, denn sie bleibt, so Kroll, nur ein „heidnischer, rauschhafter Abgesang der deutschen Spätromantik“.[901] Aus der Perspektive des Jahres 1948 wird Schreker dennoch gegen Ende des Beitrags von Kroll vor dem Hintergrund des eigenen pluralistischen ästhetischen Denkens rehabilitiert. Denn neben den Gesetzgebern der Musik, zu denen Kroll zweifellos seinen Lehrer Pfitzner zählt, hätte es stets auch „Zauberer“ gegeben, die sich nicht unter dieses Gesetz stellten. Zu ihnen habe auch Schreker gehört: „Wenn für unsere Jugend heute auch das Apollinische der Musik,

---

[896] Kroll, „Franz Schreker“.
[897] Walter Abendroth, *Hans Pfitzner*, München 1935, S. 322.
[898] Ebd., S. 317.
[899] Ebd., S. 322–323.
[900] Kroll, „Franz Schreker“.
[901] Ebd.

ihre große Ordnung wichtiger ist als das Dionysische, so kann sie nur auf die Dauer doch nicht der ‚Zauberei' entraten und scheint ihr […] auch nicht entraten zu wollen."[902]

7.2 Schrekers Kunst – ›formalistische Kunst‹?! Schreker und der ›Sozialistische Realismus‹ in der DDR

Mit der Gründung beider deutscher Staaten 1949 vollzog sich erneut ein diskursiver Prozess nationaler Identitätsstiftung. Die DDR nutzte für die Definition ihrer national-kulturellen Identität, welche sich nach ihrem Verständnis auf den Fundamenten eines demokratischen Sozialismus gründete, kollektive Symbole, Mythen, Narrative, Rituale oder Erinnerungen wie beispielsweise jenen Gründungsmythos vom Antifaschismus. Er sollte dazu dienen, über die ihm eingeschriebenen Bedeutungszusammenhänge vom Kampf gegen den totalitären Nationalsozialismus bzw. gegen den Hitlerfaschismus, gegen Rassismus, Kapitalismus und Imperialismus eine neue gemeinschaftsbildende Identität im Zeichen des demokratischen, humanen Sozialismus zu konstruieren. Gleichzeitig brauchte diese, um mit Benedict Anderson zu sprechen, ›vorgestellte Gemeinschaft‹ der noch jungen DDR für ihre eigene Identitätskonstruktion soziokulturelle Imaginationen des äußeren wie inneren Anderen oder Fremden, das heißt symbolische Inszenierungen diverser, von den eigenen kollektiven Werten und Normen abweichende Alteritäten.

Auf dem Gebiet der Musik – einem Feld, das sich aufgrund seiner nonverbalen, vordiskursiven und damit vieldeutigen Materialität schon immer als ideale symbolische Projektionsfläche für das nationale Gemeinschaftsempfinden angeboten hat (siehe Kapitel 2.3) – inszenierte die DDR als Teil ihrer politischen Praktiken ganz spezifische Selbst- und Fremdbilder über metaphorische Bedeutungszuschreibungen, welche bemerkenswerte Parallelen und Kontinuitäten zu jenen Vorstellungen über das ›Deutsche‹ respektive ›Undeutsche‹ in der Musik während der Zeit des Wilhelminischen Kaiserreiches, der Weimarer Republik oder des Nationalsozialismus aufweisen. Obwohl sich die DDR weder als Rechtsnachfolgerin noch als kulturelle Erbin ihrer deutschen Vorgängerstaaten verstand, reproduzierte sie in ihrem Musikdiskurs dieselben wirkungsmächtigen Ein- und Ausschlüs-

[902] Ebd.

se, ideologisch umgedeutet über die Dogmen ihrer marxistisch-leninistischen Kunst- und Kulturtheorie.

An keinem anderen ästhetischen Diskurs in der Gründungsphase der DDR lassen sich normierende Exklusionspraktiken im Prozess der nationalen Identitätsstiftung so sehr ablesen wie an der Debatte über ›Formalismus‹ und ›Realismus‹ in der Kunst zu Beginn der fünfziger Jahre. Auch dieser Diskurs hatte auf der symbolhaften Ebene von metaphorischen Bildern nationsspezifische Vorstellungen über das ›Deutsche‹ in der Musik und damit dieselben ideologischen Grenzziehungen zwischen dem Eigenen und dem Fremden, zwischen Identität und Alterität hervorgebracht wie jener deutsche Musikdiskurs durch die kulturkonservativen Autoren (z. B. Hans Pfitzner, Max Chop, Rudolf Louis, Karl Grunsky, Karl Storck, Walter Niemann) in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In den Schriften der ostdeutschen Musikwissenschaftler, Komponisten und Musikkritiker, die sich den herrschenden Lehrsätzen der marxistischen Kulturtheorie verpflichtet hatten, wurde die gesamte musikalische Moderne seit der Jahrhundertwende erneut diffamiert und zum Anderen marginalisiert.

In der ideologischen Machtwirkung des ›Sozialistischen Realismus‹ liegt auch der Schlüssel, warum der weit reichende soziokulturelle Ausschluss Franz Schrekers seit dem Ende des Dritten Reichs auch in der DDR eine solche Kontinuität hatte und sich jener Wunsch, wie er noch 1946 in der Ost-Berliner *Täglichen Rundschau* formuliert wurde, eben nicht erfüllen konnte, dass nämlich das „einst von den Faschisten verbotene Werk Schrekers […] auch in den neuen deutschen Opernspielplänen wieder seinen Einzug hält und den ihm gebührenden Platz innerhalb der Musikliteratur einnimmt“.[903] Nur kurze Zeit nach Gründung der DDR wurde Franz Schreker im Zeichen des ›Formalismus‹ zum Vertreter der „Dekadenz der bürgerlichen Gesellschaft des Imperialismus“ erklärt, welche das „Krankhafte und Verzweifelte der untergehenden Gesellschaftsklasse“ zeige.[904] Dieses folgenschwere Verdikt bestimmte auch die ostdeutsche Schreker-Rezeption in den kommenden Jahrzehnten. Erst 1981 wurde wieder eine Oper des Komponisten auf einer Opernbühne in der DDR aufgeführt. In dem folgenden Kapitel sollen die basalen metaphorischen Deutungsmuster der marxistischen Musikgeschichtsschreibung erläutert werden, welche als

---

[903] Cäcilia, „Der Meister des ‚Fernen Klanges‘“.

[904] *Arbeits- und Studienmaterial zur Frage des Formalismus und Realismus in der Musik*, hrsg. auf Veranlassung der Verwaltung für Kunstangelegenheiten des Landes Sachsen von einem Kollektiv sächsischer Komponisten, Dresden 1952, S. 16.

diskursive Wissensformationen und Artikulationsstrategien bedeutungsstiftende Vorstellungen des ›Deutschen‹ in der Musik produzierten und Schreker damit auch nach 1945 weiterhin als inneren Feind der Nation aus der deutschen Musikkultur ausgrenzten.

7.2.1 ›Formalismus‹ und sowjetische Musikkultur

Der kulturpolitischen Debatte in der frühen DDR war bereits eine längere Auseinandersetzung um die progressiven Komponisten der russischen Moderne in der Sowjetunion vorausgegangen, die ihren Höhepunkt im folgeschweren Beschluss des ZKs der KPdSU (B) vom Februar 1948 erreichte. Ausgelöst wurde diese Diskussion durch eine Aufführung der Oper *Die große Freundschaft* des georgischen Komponisten Wano Muradeli im Januar 1948 im Moskauer Bolschoi-Theater in Anwesenheit von Stalin. Die Uraufführung fand bereits im November 1947 anlässlich des 30. Jahrestages der Oktoberrevolution statt. Sie sollte als Musterwerk der neuen sowjetischen Oper in allen großen Städten der Sowjetunion aufgeführt werden, fiel allerdings aufgrund ihrer avantgardistischen Musik und der Handlung bei Stalin durch.[905] Daraufhin lud das ZK der KPdSU (B) im Januar 1948 über 70 Komponisten, Dirigenten, Musikwissenschaftlern und Kritiker zu einer großen dreitägigen Konferenz ein, um unter dem Vorsitz des Generaloberst Alexander Shdanow – als ZK-Sekretär einer der führenden marxistisch-leninistischen Theoretiker und kulturpolitischen Propagandisten in Stalins engerem Umkreis innerhalb des Politbüros – über die Zukunft der sowjetischen Musik zu debattieren. Die Auseinandersetzung um Muradelis Oper war in diesem Zusammenhang lediglich eine Stellvertreterdebatte, da sich Shdanows Kritik in seinem Konferenzbeitrag über die *Fragen der sowjetischen Musikkultur* grundsätzlich gegen die Werke einer gesamten Generation der damals führenden sowjetischen Gegenwartskomponisten richtete. Zu dieser verfemten Gruppe gehörten neben Schostakowitsch und Muraldi auch Prokofjew, Mjaskowski, Chatschaturjan, Popow, Kabalewski und Schebalin.
An ihren Kompositionen sollte das nationale Wesen der sowjetischen Musik und die damit verbundenen Vorstellungen des ›Sozialistischen Realismus‹ über bedeutungsstiftende, metaphorische Zuschreibungen definiert werden. Schon der Begriff des ›Sozialistischen Rea-

lismus‹ war eine soziokulturelle, in erster Linie politisch-ideologische und normierende Zersetzungsmetapher für die nationalkulturelle Identität des sowjetischen Volkes auf allen Gebieten der Kunst, in Literatur, Architektur, Malerei und der Musik. Shdanow verstand darunter das „gesunde, fortschreitende Prinzip der Sowjetmusik", basierend auf dem klassischen Erbe, der Tradition der russischen musikalischen Schule und „auf der Verbindung des hohen Idealgehaltes und Inhaltsreichtums der Musik, ihrer Wahrhaftigkeit und Realistik, ihrer tiefen, organischen Verbundenheit mit dem Volke".[906] Exemplarisch werden hier die Komponisten des 19. Jahrhunderts genannt, Glinka, Tschaikowsky, Rimski-Korsakow oder Mussorgski. Charakteristisch für ihr nationales klassisches Erbe der sowjetischen Musik sei ihre „natürliche, schöne, menschliche Musik, „ihre Wahrhaftigkeit", eine „Einheit von glänzender künstlerischer Form und tiefem Gehalt", „Einfachheit und Leichtverständlichkeit" oder „Schöpferkraft".[907]

Dem gegenüber stehen all jene Tendenzen der musikalischen Moderne in der Sowjetunion, die als sogenannter ›Formalismus‹, als eine Devianz von den nationalen Normen der Sowjetmusik über metaphorische Vorstellungen des Fremden, Anderen innerhalb der eigenen nationalen Musikkultur abgegrenzt werden. Denn mit der ›formalistischen Richtung‹ verband sich für Shdanow eine „unschöne, unechte Musik", die „verfälscht, vulgär und häufig pathologisch" sei,[908] oder eine Musik, die „sich auf Atonalität, auf ständigen Dissonanzen aufbaut" und „absichtlich die normalen menschlichen Emotionen ignoriert, die die Psyche und das Nervensystem des Menschen erschüttert".[909] Wie es im späteren Beschluss der KPdSU heißt, sei die ›formalistische Musik‹ dadurch gekennzeichnet, dass sie die Grundprinzipien der klassischen Musik ablehne, dagegen Atonalität, Dissonanzen und Disharmonien als Fortschritt propagiere oder „konfuse, neuropathische Kombinationen" vorzieht, „die die Musik in eine Kakophonie, eine chaotische Anhäufung von Tönen" verwandle.[910]

---

[905] Vgl. Dorothea Redepenning, *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik*, Bd. 2 / Teilb. 2, Laaber 2008, S. 494–495.

[906] Andrej A. Shdanow, „Fragen der sowjetischen Musikkultur. Diskussionsbeitrag auf der Beratung von Vertretern der sowjetischen Musik im ZK der KPdSU (B), Januar 1948", in: *Beiträge zum Sozialistischen Realismus. Grundsätzliches über Kunst und Literatur*, hrsg. von Wilhelm Girnus, Berlin 1953, S. 43–59, hier S. 47.

[907] Ebd., S. 47–48.

[908] Ebd.

[909] Ebd., S. 57.

[910] „Über die Oper Die große Freundschaft von M. Muraldi. Beschluss des ZK der KPdSU (B) vom 10. Februar 1948", in: *Beiträge zum Sozialistischen Realismus. Grundsätzliches über Kunst und Literatur*, hrsg. von Wilhelm Girnus, Berlin 1953, S. 73–78., hier S 75.

Weitere Charakteristiken waren ihre Melodielosigkeit, ihr grober Naturalismus oder eine „äußerliche Komplizierung der Manier des Komponierens“,[911] hinter der sich die Tendenz zur Verarmung der Musik verberge. Vergleicht man diese metaphorischen Zuschreibungen mit jenen der Schreker-Kritik aus den zwanziger Jahren in Deutschland, fallen sofort Parallelen auf. Die von Shdanow formulierten Metaphern waren ebenfalls politisch-ideologische Semantiken nationaler Selbst- und Fremdbilder, mit denen die ›Formalisten‹ gegen das spezifische Wesen der sowjetischen Musik abgegrenzt werden sollte.

Hatten sich diese Alteritätszuschreibungen einerseits auf die Werke der zeitgenössischen sowjetischen Komponisten bezogen, verband sich mit der ›formalistischen Richtung‹ andererseits die „moderne Musik des Westens, die Musik der Dekadenz“[912] bzw. die „moderne dekadente bürgerliche Musik Europas und Amerikas“.[913] Das Bürgerliche der westlichen Musik wurde als grundlegende identitätsstiftende Abgrenzungskategorie gegen das Volkstümliche der sowjetischen Musik definiert. Über die kulturelle Semantik der Dekadenz war zugleich eine Vorstellung des drohenden Untergangs verbunden: „Was die moderne bürgerliche Musik anbelangt, die sich im Zustand des Verfalls und Niedergangs befindet, so gibt es nichts, was aus ihr zu übernehmen wäre.“[914] Die ›formalistische Musik‹ in der Sowjetunion, so heißt es im späteren Beschluss der KPdSU (B), rieche stark „nach der heutigen modernistischen bürgerlichen Musik Europas und Amerikas, die den Marasmus der bürgerlichen Musik Kultur, die völlige Verneinung der Musikkunst, ihre Ausweglosigkeit widerspiegelt“.[915] Damit war, unter dem Etikett des ›Formalismus‹, das Andere in der sowjetischen Musik über diverse Negativsemantiken definiert. Für die eigene nationale Identität des sowjetischen Volkes auf dem Gebiet der Musik erscheint die ›formalistische Richtung‹ völlig fremd und damit als kulturelle Normabweichung. Bei Shdanow heißt es wörtlich:

> All diese und andere Abweichungen von den Normen der Musik sind eine Verletzung nicht nur der Grundlagen der normalen Funktion des musikalischen Tons, sondern auch der Grundlagen der Physiologie des normalen menschlichen Gehörs. […] Man muss aber in Rechnung stellen, dass eine schlechte, disharmonische Musik zweifellos die richtigen psycho-physiologischen Funktionen des Menschen stört.[916]

---

[911] Shdanow, „Fragen der sowjetischen Musikkultur“, S. 56.
[912] Ebd., S. 50.
[913] Ebd., S. 52.
[914] Ebd., S. 51.
[915] „Beschluss des ZK der KPdSU (B) vom 10. Februar 1948“, S. 75.

Shdanows Definition erklärte das Gesunde, Menschliche, Harmonische, Melodische, Einfache, Volkstümliche usw. zu den Normen des ›Sowjetischen Realismus‹, über welche die nationalkulturelle Identität auf dem Gebiet der Musik gestiftet werden konnte. Dagegen war alles Pathologische, Ungesunde, Nervöse, Disharmonische, Melodielose in der sowjetischen musikalischen Moderne diskursive Zuschreibung einer von diesen Normen abweichenden Alterität. Vor allem die bedeutungsstiftende Krankheitsmetaphorik mit ihren Negativsemantiken – ›krank‹, ›pathologisch‹, ›ungesund‹, ›abnormal‹, ›neuropathisch‹, ›dekadent‹ usw. – diente als Abgrenzungskonstrukt gegen das ›gesunde Wesen‹ der sowjetischen Musik. Es sollte das zukünftige Ziel sein, wie Shdanow in seinem Diskussionsbeitrag forderte, „die sowjetische Musik gegen das Eindringen von Elementen des bürgerlichen Verfalls zu verteidigen“.[917] Das bedeute wiederum, sich auf das klassische Erbe, auf die Tradition der russischen musikalischen Schule des 19. Jahrhunderts zu berufen und in der Gegenwart mit hoher künstlerischer Meisterschaft weiterzuentwickeln, um jenen drohenden Untergang der russischen bzw. sowjetischen Kunst durch die zersetzenden Tendenzen der Moderne entgegenzutreten:

> Es gilt, in vollem Umfange die Bedeutung des klassischen Erbes wiederherzustellen, es gilt, die normale menschliche Musik wiederherzustellen. Man muss die Gefahr der Liquidierung der Musik unterstreichen, die durch die formalistische Richtung droht, und diese Richtung verurteilen als einen herostratischen Versuch, den Tempel der Kunst zu zerstören, den die großen Meister der Musikkultur errichtet haben. […] Es müssen sich alle klar darüber werden, dass unsere Partei, die die Interessen unseres Staates und unseres Volkes zum Ausdruck bringt, nur eine gesunde, fortschrittliche Richtung in der Musik unterstützen wird – die Richtung des sowjetischen sozialistischen Realismus.[918]

Aus Shdanows programmatischen Forderungen leitete das ZK der KPdSU (B) ihre kulturpolitischen Richtlinien für die zeitgenössische Musik ab. Die Musik von Schostakowitsch, Prokofjew und anderen Komponisten der russischen Moderne wurde als volksfremde, gefährliche und schädliche ›formalistische Richtung‹ wie einst die ›entartete Musik‹ in Deutschland diffamiert sowie aus den Spielplänen der Opern- und Konzerthäuser ausgeschlossen. Im zweiten Beschlusspunkt wurde die Verwaltung für Propaganda und Agitation bei ZK sowie das Komitee für Kunstangelegenheiten angewiesen, dahin zu wirken, dass

---

[916] Shdanow, „Fragen der sowjetischen Musikkultur“, S. 57–58.
[917] Ebd., S. 58.
[918] Ebd.

die aufgezeigte Missstände beseitigt werden und „die Entwicklung der Sowjetmusik auf realistischen Bahnen gewährleistet wird“.[919]

Am 14. Februar 1948, nur wenige Tage nach dem Beschluss des Zentralkomitees, wurden konkrete Verbote erlassen, dich nicht mehr symbolisch sondern in der Tat zur realen Ausgrenzung vieler zeitgenössischer Künstler aus dem kulturellen Leben der Sowjetunion führten. Das Komitee für Kunstangelegenheiten beim Ministerrat der UdSSR erließ den „Befehl Nr. 17“, nach welchem etliche Werke sowjetischer Komponisten aus dem Repertoire von Konzertorganisationen verboten wurden. Darunter Symphonien und Konzerte von Schostakowitsch, Prokofjew, Popov, Polovinkin oder Belza.[920] Dass die Liste der verbotenen Komponisten zudem eine antisemitische Tragweite im Horizont des Stalinismus der frühen fünfziger Jahre hatte, zeigen die auffallend vielen jüdischen zeitgenössischen Komponisten wie Alexander Krejn, Jewgeni Feinberg, Mieczysław Weinberg oder Yuri Levitin.

Die Musikwissenschaftlerin Dorothea Redepenning weist außerdem darauf hin, dass der ZK-Beschluss neben den Komponisten auch für viele Musikwissenschaftler und Kritiker faktisch ein Publikationsverbot bedeutete.[921] Diejenigen, die in der Lehre an Hochschulen oder Universitäten tätig waren, wurden ihrer Ämter enthoben oder verloren viele Privilegien. Der Befehl war der Versuch einer ideologischen Disziplinierung der sowjetischen Musikschaffenden, sich ganz dem Geist des ›Sozialistischen Realismus‹ zu verpflichten. Es mag einerseits dem schnellen Einlenken vieler Komponisten und Autoren auf diese offizielle Staatsdoktrin, andererseits der regelrechten Willkürlichkeit oder Ahnungslosigkeit geschuldet sein, mit der Komponisten, Intellektuelle sowie kulturelle Institutionen durch die Verbotsliste unter Druck gesetzt wurden – der Beschluss Nr. 17 jedenfalls wurde ein Jahr später am 16. März 1949 von Stalin persönlich wieder aufgehoben.

---

[919] „Beschluss des ZK der KPdSU (B) vom 10. Februar 1948“, S. 78.
[920] Vgl. Redepenning, *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik*, Bd. 2 / Teilb. 2, S. 504–505.
[921] Ebd., S. 502.

7.2.2 Die ›Formalismus‹-Debatte in der Gründungsphase der DDR

Die sowjetische ›Formalismus‹-Debatte um 1948/49 fiel in eine zeitliche Umbruchsphase der Ost-West-Polarisierung, als sich durch die Konfrontation der alliierten Besatzungsmächte eine deutsch-deutsche Spaltung nicht nur auf der politischen Ebene, sondern auch immer mehr auf kulturellem Gebiet abzeichnete. Einige emigrierte Komponisten, Musiker und Musikwissenschaftler kamen zu dieser Zeit nach Deutschland zurück und setzten sich in Fragen des zukünftigen Musiklebens in Deutschland entweder für einen liberalen Geist in der Kunst ein oder schlossen sich den gesellschaftspolitischen marxistisch-leninistischen Maximen der neu gegründeten SED an. Sahen sich westdeutsche Musikschaffende, die sich wie Hans Heinz Stuckenschmidt schon in den Jahrzehnten zuvor für die musikalische Avantgarde einsetzten, im Frühjahr 1948 noch entsetzt über die ideologischen Angriffe der sowjetischen Kulturfunktionäre auf die zeitgenössischen deutschen Komponisten,[922] übernahmen nach der Gründung der DDR die SED-Funktionäre die sowjetische ›Formalismus‹-Doktrin mit all ihren ideologischen, anti-westlichen Argumentationsmustern für die Definition einer eigenen, auf dem ›Sozialistischen Realismus‹ aufbauenden deutschen Musikkultur. Die parteinahen Komponisten und Musikwissenschaftler in der DDR stellten sich gegen die westliche Musik, im Besonderen gegen den „Einfluss Arnold Schönbergs und seines in Berlin lebenden Apostels H. H. Stuckenschmidt“,[923] wie es in einer offiziellen ostdeutschen Aufklärungsbroschüre über den ›Formalismus‹ in der Musik aus dem Jahre 1952 heißt.

---

[922] Als Hans Heinz Stuckenschmidt in der Ostberliner *Weltbühne* von dem ZK-Beschluss las, fühlte er sich sofort an den ideologischen Kampf der Nationalsozialisten gegen die ›entartete Musik‹ während des Dritten Reiches erinnert: „Auf uns deutsche Avantgardisten haben diese Veröffentlichungen wie eine eisige Dusche gewirkt. Sie stimmen nicht nur sachlich bin in Einzelheiten der Formulierung mit den Kunst-Maximen der Nationalsozialisten überein, von deren geistigem Terror wir gerade erst drei Jahre lang befreit sind. Sie diffamieren auch dieselben großen Führer der zeitgenössischen Musik, die im Hitler-Reich verboten waren und, soweit sie in Deutschland lebten, zur Emigration gezwungen wurden. […]Es hat etwas Erschütterndes, drei Jahre nach dem Tode Joseph Goebbels' seine Kunst-Doktrin fast lückenlos in der ‚Weltbühne' wiederzufinden. Man fragt sich, wozu der Kampf um die moderne Kunst geführt worden ist, wozu eine Elite deutscher Künstler und Intellektueller die Leiden der Verfolgung, des Verbotes, der Emigration auf sich genommen und durchgestanden hat, wenn heute haargenau dieselben Argumente von weithin sichtbarer Warte aus gegen sie ins Treffen geführt werden.“ (Hans Heins Stuckenschmidt, „Was ist bürgerliche Musik?“, in: *Stimmen* 1 (1947/48) H. 7, S. 209–213, hier S. 211).

[923] *Arbeits- und Studienmaterial zur Frage des Formalismus und Realismus in der Musik*, hrsg. auf Veranlassung der Verwaltung für Kunstangelegenheiten des Landes Sachsen von einem Kollektiv sächsischer Komponisten, Dresden 1952, S. 14.

Der Komponist und Musikwissenschaftler Ernst Hermann Meyer erklärte in seiner Eröffnungsrede auf der Gründungskonferenz des Verbandes deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler (VDK) im April 1951, dass die musikalische Auseinandersetzung unter den Sowjetkomponisten und die abschließende Erklärung des Zentralkomitees der KPdSU von 1948 auch für die Entwicklung in der DDR „von richtunggebender Bedeutung" seien.[924] Welche konkrete Bedeutung die sowjetischen Beschlüsse für das neue identitätsstiftende Selbstbild der DDR hatte, zeigt die ostdeutsche ›Formalismus‹-Debatte, die Anfang der fünfziger Jahre auf allen Gebieten der Kunst geführt wurde. Gerade in der Gründungsphase der DDR war der ›Formalismus‹ in der Kunst eines der bedeutungsstärksten Abgrenzungskonstrukte gegenüber der westlichen Kultur und gegenüber dem „verderblichen Einfluss des amerikanischen Monokapitalismus".[925] In dessen Zentrum stand die Schaffung einer neuen demokratischen, fortschrittlichen deutschen Kultur, die mit einer ›realistischen Kunst‹ wieder an das klassische deutsche Kulturerbe – Lessing, Goethe, Schiller, Heine, Bach, Beethoven, Dürer, Holbein, Cranach usw. – anknüpfen sollte.

Der Diskussion um den ›Realismus‹ in der Musik ging auf der fünften Tagung des ZK der SED unter dem Vorsitz von Wilhelm Pieck und Otto Grotewohl im März 1951 zunächst eine allgemeine Debatte gegen den ›Formalismus‹ in Kunst und Literatur voraus.[926] In seinem Hauptreferat mit dem Titel „Der Kampf gegen den Formalismus in der Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur" übernahm Hans Lauter, Mitglied des ZK der SED, die anti-westliche Rhetorik der Sowjetunion. Nach seiner Definition bedeutete ›Formalismus‹ etwa „Verleugnung der grundlegenden Bedeutung des Inhalts", „Zerstörung der Kunst", „völliger Bruch mit dem klassischen Kulturerbe", „Zerstörung des Nationalbewusstseins" und „Entwurzelung der nationalen Kultur", eine „Abkehr von der Volkstümlichkeit der Kunst" sowie das „verleugnen des Prinzips, dass die Kunst Dienst am Volke sein muss", was nicht nur den „Kosmopolitismus" fördere, sondern „objektiv eine

---

[924] Ernst Hermann Meyer, „Realismus – die Lebensfrage der deutschen Musik. Aus der Rede von Nationalpreisträger Prof. Ernst H. Meyer auf der Gründungskonferenz des Verbandes Deutscher Komponisten und Musiktheoretiker", in: *Neues Deutschland*, 5. April 1952, 6. Jg., Nr. 78, S. 3.

[925] Hans Lauter, „Der Kampf gegen den Formalismus in der Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur", in: *Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur. Referat, Diskussion und Entschließung von der 5. Tagung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands vom 15 – 17. März 1951*, Berlin 1951, S. 7–41, hier S. 16.

[926] Es war eine ähnliche Diskussion, mit einem anschließenden Parteientschluss, wie drei Jahre zuvor auf der Konferenz der KPdSU (B) unter Shdanow. Im letzten Tagungspunkt sollte zu Fragen der Kulturpolitik Stellung genommen werden, vor allem auf den Gebieten der Literatur, Malerei, Architektur, Musik sowie

Unterstützung der Kriegspolitik des amerikanischen Imperialismus“ bedeute.[927] Dahinter stand die Vorstellung, dass die USA und der von ihnen gelenkten Westen Europas das Nationalbewusstsein des deutschen Volkes unterlaufe, letztlich zerstören wolle.

Stärker als Shdanow 1948 verortete Lauter die Gefahr im Bereich der Erotik und des Sexuellen, denn der ›Formalismus‹ zeige sich in den „pornographischen Magazinen“ und „Verbrecherromanen“ oder auch in den Kulturveranstaltungen der staatlichen DDR-Erholungsheime. Die hier dargebotene formalistische Kleinkunst (Kabarett / Varieté) seien „widerliche Sachen, die an die niedrigsten Instinkte appellieren“.[928] Im anschließenden ZK-Entschluss werden die Zersetzungserscheinungen der ›formalistischen Kunst‹ der ›imperialistischen Epoche‹ als eine „Verherrlichung des Glaubens an die rohe Gewalt, des Reaktionären und Gemeinen, von Mord, Brutalität und Pornographie“[929] gedeutet. Diese komme in „der massenhafte Verbreitung von pornographischen Magazinen, Kriminal- und Kolportageromanen übelster Sorte und in der Herstellung von Kitsch- und Verbrecherfilmen zum Ausdruck“.[930]

Hier tauchen im Zusammenhang mit der Musik die tradierten pathologisierenden Zuschreibungen wieder auf. ›Formalismus‹ in der Musik bedeute „Dekadenz“, eine Armut an „wirklicher musikalischer Schöpferkraft“ und eine „Vergiftung des Bewusstseins“.[931] Am Beispiel von Carl Orffs Oper *Antigonae* (Dresden 1950) und Dessaus *Die Verurteilung des Lukullus* (Berlin 1951) wird die Musik als „monoton, unmelodisch“ beschrieben. Der ›Formalismus‹ dieser Musik zeige sich „in der Zerstörung wahrer Gefühlswerte, im Mangel an humanen Gefühlsinhalt, in verzweifelter Untergangsstimmung, die in weltflüchtiger Mystik, verzerrter Harmonik und verkümmerter Melodik zum Ausdruck kommt“.[932] Eine solche ›formalistische‹ Musik konnte nach dieser Definition keinesfalls zur Entwicklung einer neuen deutschen Kultur und damit zur kollektiven Identitätsstiftung der Deutschen

---

des Films, Theaters und Tanzes. Für die Aussprache wurden namhafte Schriftsteller, Künstler und Intellektuelle eingeladen.

[927] Lauter, „Der Kampf gegen den Formalismus“, S. 13–14.

[928] Ebd., S. 19–21.

[929] „Entschließung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands auf der Tagung vom 15 – 17. März 1951“, in: *Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur. Referat, Diskussion und Entschließung von der 5. Tagung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands vom 15 – 17. März 1951*, Berlin 1951, S. 148–167, hier S. 154.

[930] Ebd., S. 157.

[931] Ebd., S. 155–156.

[932] Ebd., S. 155.

im Sinne eines demokratischen, humanistischen Sozialismus beitragen. Da nur der „klassischen Kunst Wahrhaftigkeit und Realismus eigen sind“,[933] waren auch die Kompositionen der Moderne als ›formalistisch‹ zu verwerfen. Nur die großen Klassiker wie Bach oder Beethoven galten in diesem nationalen Selbstbild exemplarisch als eine Verkörperung des deutschen Kulturerbes, an welchem die zeitgenössischen Komponisten mit ihren Werken anknüpfen sollten.

7.2.3 Ernst Hermann Meyers marxistische Epistemologie

Die ostdeutschen Musikwissenschaftler haben in den Gründungsjahren der DDR den parteipolitischen Entschluss der fünften Tagung des ZK der SED aus dem Jahre 1951, nämlich die Beseitigung des ›Formalismus‹ und die Entwicklung einer ›realistischen deutschen‹ Kunst auf den Grundlagen des klassischen kulturellen Erbes, zur Hauptaufgabe ihrer Arbeit erklärt. Kaum ein anderer Vertreter der frühen DDR hatte sich dabei so stark mit seinen Schriften und Kompositionen als ideologischer Vordenker positioniert wie der Musikwissenschaftler und Komponist Ernst Hermann Meyer.[934] Meyer gehörte aufgrund seiner einflussreichen Positionen und Schriften zu den wichtigsten Persönlichkeiten auf dem Gebiet der Musik. Gleichwohl umstritten sind seine musiktheoretischen Schriften wie *Musik im Zeitgeschehen* (1952), in denen er eine marxistische Musikgeschichtsschreibung auf den Theorien des Marxismus-Leninismus konzeptualisiert und die Neue Musik, ebenso Jazz und die Unterhaltungsmusik, noch dazu als Import aus dem ›Westen‹ als als „formalis-

---

[933] Lauter; „Der Kampf gegen den Formalismus“, S. 24.

[934] Ernst Hermann Meyer (1905 – 1988), Sohn einer jüdischen künstlerisch-intellektuellen Familie, studierte nach einer Banklehre ab 1926 Musikwissenschaft in Berlin und Heidelberg bei Schering, Hornbostel, Sachs und Blume. Nach seiner Promotion über Renaissancemusik 1930 bei Heinrich Besseler folgten Kompositionsstudien bei Hindemith, Butting und Eisler. Meyer trat 1930 der KPD bei und engagierte sich in der Arbeiter-Musikbewegung. Mit Hitlers Machtergreifung 1933 emigrierte Meyer nach England, wo er als Komponist, Dirigent und als Musikwissenschaftler an verschiedenen Hochschulen unterrichtete, u.a. 1944 Gastprofessor an der Cambridge University. 1948 kehrte Meyer von London nach Berlin zurück und lehrt bis zu seiner Emeritierung 1968 als Professor für Musiksoziologie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Er gehört zu den Gründungsmitgliedern der Deutschen Akademie der Künste (1965–1969 Vizepräsident), des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR (ab 1968 Präsident) und gründete 1951 die musikwissenschaftliche Fachzeitschrift *Musik und Gesellschaft*. Daneben Präsident des Musikrates der DDR (1965–1971), Präsident der Händel-Gesellschaft Halle (ab 1967) sowie seit 1971 Mitglied des ZK der SED. (vgl. Maren Köster, Art. „Ernst Hermann Meyer“, in: *Die Musik in Ge-*

tisch“ ablehnt.[935] Im Umfeld seines eigenen kompositorischen Schaffens sollte das *Mansfelder Oratorium* (1950) als Musterbeispiel des „Sozialistischen Realismus“ in der Musik gelten.[936]

Bereits Meyers Rede auf der Gründungskonferenz des VDK 1951, die in vielen Printmedien der DDR auszugsweise veröffentlicht wurde, war ein erster programmatischer Versuch, den ›Sozialistischen Realismus‹ mit der marxistischen Kunsttheorie im Bereich der Musik zu konzeptualisieren. Sie war gleichfalls ein historisches Zeugnis dafür, wie sehr auch in der marxistischen Musikgeschichtsschreibung das ›Deutsche‹ in der Musik auf der symbolhaften Ebene metaphorischer Bedeutungszuschreibungen definiert wurde. Die Imaginationen vom Eigenen und Fremden glichen hierbei genau jenen Bildern, mit denen die deutschen kulturkonservativen Musikschriftsteller in den Jahrzehnten zuvor gegen das ›Undeutsche‹ in der Musik polemisierten. Meyers Rhetorik unterscheidet sich kaum von den metaphorischen Feindbildern – wie beispielsweise in Hans Pfitzners *Neuer Ästhetik der musikalischen Impotenz* – rund dreißig Jahre zuvor, kurz nach Ende des Ersten Weltkrieges. Meyer reproduzierte diese Bilder als drohende Gefahr des „amerikanischen Monokapitalismus“, „Kosmopolitismus“ oder „amerikanischen Imperialismus“, von welchem auf dem Gebiet der ernsten Musik „eine Tendenz des lebensverachtenden Nihilismus“[937] ausgehe.

Wie bei vielen Autoren in 1920er Jahren verband Meyer damit konkret das Kompositionsverfahren der Dodekaphonie (Schönberg, Berg, Webern), aber auch die Neue Sachlichkeit (Strawinsky und Hindemith), auf der anderen Seite den Jazz sowie die amerikanische Tanz- und Unterhaltungsmusik. Und es werden bei Meyer die sogenannten ›formalistischen Tendenzen‹ der zeitgenössischen Musik mit der aus der Zwischenkriegszeit bekannten Krankheits-, Verfalls- und Krisenmetaphorik als typische „Verfallserscheinungen“ definiert. Sei der „amerikanische Monokapitalismus durch und durch verfault und

---

schichte und Gegenwart, Personenteil, Bd. 12, 2. Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 2004, Sp. 117–119).

[935] Vgl. Jost Hermand, „Ernst Hermann Meyers Polemik gegen die ‚westliche Unkultur in der Musik‘“, in: *Kultur und Musik nach 1945. Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges. Kongressbericht Hambacher Schloss 11.-12. März 2013*, hrsg. von von Ulrich J. Blomann, Saarbrücken 2015, S. 252–265.

[936] Vgl. ausführlich bei Golan Gur, „Classicism as Anti-Fascist Heritage. Realism and Myth in Ernst Hermann Meyer’s *Mansfelder Oratorium* (1950)“, in*: Classical music in the German Democratic Republic. Production and reception*, hg. von Kyle Frackman und Larson Powell, Rochester und New York 2015, S. 34–57.

[937] Meyer, „Realismus – die Lebensfrage der deutschen Musik“, S. 6.

destruktiv“,[938] bedeute dieser auf dem Gebiet der Musik „Tod und Fäulnis, Lebensverachtung und Kriegsbereitschaft“.[939] Die Komponistengeneration um Arnold Schönberg herum sei mit ihrer Zwölftonmusik in „hoffnungsloser Dekadenz“ ausgemündet.[940] Die Tanz- und Unterhaltungsmusik der Amerikaner wiederum sei ebenso „Ausdruck imperialistischer Dekadenz und geistiger Unproduktivität“, besonders „abstoßend und gefährlicher Kitsch“.[941]

Nun waren Meyers Ausführungen auf der Gründungskonferenz des VDK lediglich programmatische Thesen, denn sein theoretisches Konzept vom ›Sozialistischen Realismus‹ auf Gebiet der Musik hatte er in seiner Monographie *Musik im Zeitgeschehen* von 1952 auf rund zweihundert Seiten detailliert dargelegt. Hier greift Meyer noch stärker auf eine pathologisierende Metaphorik zurück. So gelte der Kampf des ›Sozialistischen Realismus‹ in der DDR der „psychopathischen Schaffensrichtung“[942] des ›Formalismus‹. Für Schönbergs Musik sei eine „sonderbare Mischung von neurotischen und konstruktivistisch-formalistischen Zügen“ charakteristisch.[943] Obgleich der ›Formalismus‹ über die hier skizzierten metaphorischen Bedeutungszuschreibungen definiert wurde, findet sich in Meyer Monographie erstmals auch eine morphologische Auslegung des ›Formalismus‹-Begriffs: „Mit Formalismus wird eine Tendenz in der Kunst bezeichnet, die nicht dem Inhalt, sondern der Form, der Methode das Hauptaugenmerk zuwendet.“[944] Die ›formalistische‹ Musik der Moderne ziele damit ausschließlich auf das Wie, nicht auf das Was, den Inhalt der Musik. Da bei ihr das „formale Element […] in krankhafter Weise“[945] überwiege, sei sie inhalts- und gefühlslos.

Bei genauerer Betrachtung bezieht sich die Krankheitsmetaphorik auf die von ihm als ›krankhaft‹ oder ›ungesund‹ empfundene Dominanz dissonierender Klänge in der modernen Musik des 20. Jahrhunderts. Die strenge Aufeinanderfolge von dissonanten, unaufgelösten und funktional nicht mehr miteinander verbundenen Klängen bedeutete für Meyer eine Zerstörung des grundlegenden, naturgegebenen Elements einer tonalen Zielstrebigkeit

---

[938] Ebd., S. 6.
[939] Ebd., S. 9.
[940] Ebd., S. 7.
[941] Ebd., S. 9.
[942] Ernst Hermann Meyer, *Musik im Zeitgeschehen*, hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin 1952, S. 171.
[943] Meyer, *Musik im Zeitgeschehen*, S. 150.
[944] Ebd., S. 148.
[945] Ebd.

der Musik. Permanente Dissonanzspannungen, Tonalitäts- und Funktionsverschleierungen würden, so Meyer, „neurotisch, hysterisch, destruktiv oder einfach sinnlos“ wirken.[946] Er bezeichnet die funktionsharmonisch kaum mehr deutbaren und nicht aufgelösten Akkorddissonanzen in der zeitgenössischen Musik auch als „morbide Dissonanzen“.[947] Gerade an der Dur-Moll-Tonalität bzw. an deren Grenzüberschreitung definierte Meyer eine Dichotomie zwischen dem ›Gesunden‹ und dem ›Krankhaften‹. Dabei werden die Grundlagen der tonalen Harmonik, wie das Prinzip der Entspannung – das heißt die im harmonisch-dynamischen Verlauf regelgerechte Auflösung der spannungsgeladenen Akkorddissonanz in einen tonalen Ruhepunkt der Konsonanz – zur ›gesunden Norm‹ erklärt, dagegen alles davon Abweichende als ›krankhafte Anomalie‹ verworfen:

> Die Bezogenheit der Musik auf eine jeweilige tonartliche Gebundenheit und gleichzeitig die Anerkennung der Notwendigkeit von Entspannung in der Musik ist aber das ‚Normale‘, das ‚Typische‘, das Volkstümliche, das Gesunde, das Menschliche. Die ständige neurotische Hochspannung durch Nichtanerkennung des Prinzips harmonischer Entspannung aber ist das Abnormale, das Enge, das Krankhafte, das Unmenschliche. Die Ideen, die viele Komponisten im Kapitalismus ausdrücken wollen, die psychischen Bilder, die sie verwenden, sind verzerrt, nicht klar, krankhaft verschleiert oder einfach parodiert. Keines geraden, gesunden, klaren Gefühlsausdrucks, keiner normalen Ideenkonzeption fähig, identifizieren sie sich nicht mehr mit dem ‚Bild‘, wie dies die Klassik tat, sondern distanzieren sich – durch Verzerrung, Verschleierung und Parodie. [948]

Mit der Krankheitsmetaphorik verbanden sich ebenfalls Vorstellungen der Melodie- bzw. Gefühls- und Inhaltslosigkeit in der Musik. Die Ursache der Inhaltlosigkeit ›formalistischer‹ Musik sei die Fixierung auf das technisch Äußerliche, die rein klangliche Beschaffenheit der Musik, mit welcher der eigentlich fehlende Gehalt der Musik maskiert werden solle. Wie Meyer schreibt, sei für die Komponisten des ›Formalismus‹ das „nichtinhaltliche Moment […] des bloßen brillanten oder überraschenden ‚Klanges‘, das Konstruieren von Schockeffekten oder das Ohr attackierenden Reibungen um die ‚Originalität‘ willen“[949] einzig und allein ausschlaggebend. Die geistig-seelische Botschaft der Musik sei den ›Formalisten‹ vollkommen uninteressant. Da sie nur am äußeren Klang orientiert seien, fehle der modernen ›formalistischen‹ Musik auch überhaupt eine erkennbare Melodie:

---

[946] Ebd., S. 153.
[947] Ebd.
[948] Ebd., S. 153–154.
[949] Ebd., S. 148.

„Dafür besteht meistens unverbindliche, auf Zufälligkeit oder rein formalem Errechnen beruhende Harmonik, die nicht aus innerer Notwendigkeit entstanden ist; es fehlt wirklich vitales, rhythmisches Gefühl.“[950]

Es ist bezeichnend, wie stark Meyers Deutungen der Kritik an Franz Schrekers Opern in den zwanziger Jahren gleichen: Meyer formuliert dieselben Kategorien der Melodielosigkeit sowie des Mangels an Rhythmus, Gefühl, Tiefe und Innerlichkeit wie die zeitgenössischen Musikkritiken gegen Schreker. Eine fatale Folge dieser Melodielosigkeit sei schließlich das „Versinken im seelenlosen Formalismus“ und eine damit einhergehende „Negierung all der positiven Inhaltswerte, die die Klassik von Bach bis Brahms enthält“.[951] Besonders verhängnisvoll war für Meyer eine ›formalistische‹ Musik, welche auf die „Melodie ganz verzichtet und nur ätzende Klänge um der Hässlichkeit willen produziert“.[952] Damit verband sich die Vorstellung eines rein äußerlichen Effekts durch raffinierte Kompositionstechniken, denn bei der melodielosen ›formalistischen‹ Musik handle es sich – wie einst bei Schrekers Opern – um eine „sensationslüsterne Rauschmusik“:

> Sie ist auf Nervenkitzel, auf den äußerlichen und meist perversen Effekt eines Augenblicks bedacht. Bei Menschen, die an solche Betäubungsmittel gewöhnt werden, wird die Entwicklung eines klaren gesellschaftlichen Bewusstseins gehindert. Niemand kann dieser Musik die technische Virtuosität absprechen – aber die hat die Atombombe auch.[953]

Wie im deutschen Musikdiskurs der Zwischenkriegszeit ging es Meyer zu Beginn der fünfziger Jahre um die Rettung der deutschen Nation und Kultur, nunmehr vor dem historischen Hintergrund der Teilung Deutschlands nach 1945. Die ostdeutschen Musikwissenschaftler des VDK glaubten in der Gründungsphase der beiden deutschen Staaten noch an die Musik als das verbindende, einheitsstiftende Element auf den Fundamenten eines kollektiven nationalen deutschen Musikerbes. Über die gemeinsame Tradition sollte die Musik im Besonderen zur kulturellen, aber auch explizit zur politischen Einigung Deutschlands beitragen. Dahinter stand auch die Einsicht, dass erst auf der Basis einer kollektiven politischen Entwicklung in West- und Ostdeutschland eine Erneuerung der deutschen Musik möglich sein könne. Wie die lange Debatte über das ›Deutsche‹ in der Musik seit dem

---

[950] Ebd., S. 152.
[951] Meyer, „Realismus – die Lebensfrage der deutschen Musik“, S. 8.
[952] Meyer, *Musik im Zeitgeschehen*, S. 154.
[953] Ebd., S. 154.

frühen 19. Jahrhundert brachte der ›Formalismus‹-Diskurs dieselben Ideologien hervor. Denn der künstlerische ›Realismus‹, wie es Meyer selbst formuliert, war „nicht irgendeine neue Stilrichtung unter vielen, nicht irgendein Modeschlagwort, sondern eine weltanschauliche Grundhaltung, von der Inhalt und Methode künstlerischen Schaffens getragen sein müssen“.[954]

Auch wenn Meyer unter dem ›Sozialistischen Realismus‹ kein Dogma verstanden wissen wollte, wurde er doch zu einer von der SED politisch abgesegneten Staatsdoktrin erhoben. Er war die Basis für die Erneuerung einer demokratischen, gesamtdeutschen nationalen Kultur im Geiste des Sozialismus als die einzig wahre, fortschrittlich geglaubte gesellschaftliche Lebensform des 20. Jahrhunderts. Waren mit dem ›Formalismus‹ Krisensymptome des Untergangs, Verfalls, der Kulturbarbarei und der Zerstörung der Kunst verbunden, bedeutete der ›Sozialistische Realismus‹ in der marxistischen Musikanschauung Aufstieg, Neuanfang, Leben, Humanismus und Überwindung einer ›dekadenter Bürgerlichkeit‹. Dieser Gegensatz zwischen dem ›imperialistischen Formalismus‹ und ›sozialistischer Realismus‹ war die diskursiv hervorgebrachte Grenzziehung, über welche die neue kollektive Identität der Deutschen in Abgrenzung zu dem bedrohlich Fremden des ›amerikanischen Imperialismus‹ auch auf dem Gebiet der Musik definiert werden konnte.

7.2.4 Diskursive Männlichkeitsbilder und das klassische Erbe der ›deutschen Musikkultur‹

Wie die deutsche Musik im Geiste des ›Sozialistischen Realismus‹ erneuert werden könne bzw. durch welche Charakteristika sich überhaupt eine ›realistische deutsche‹ Musik auszeichne, hatte Meyer im letzten Kapitel seines Buches *Musik im Zeitgeschehen* ausführlich beschrieben. Im Wesentlichen handelt es sich hier wieder um die bereits tradierten metaphorischen Bedeutungszuschreibungen des ›Deutschen‹ in der Musik. ›Realistische‹ Musik bedeutete so viel wie schöpferischer Wille, Schaffenskraft, Lebensfreude, Gesundheit, Lebendigkeit, Kraft, Optimismus, Menschlichkeit: „Nicht das Untypische, Abseitige, Perverse, der Welt Fremde und Abgewandte sollen dargestellt werden, sondern das Typische, Le-

[954] Ebd., S. 170–171.

bensvolle, Schöpferische, d. h. das, was der lebensvolle, arbeitende Mensch fühlt und denkt.“[955] Sie müsse prophetisch, heroisch, kämpferisch und konkret, einfach sowie verständlich sein. Dafür sei Eindeutigkeit und Geradlinigkeit notwendig. In diesem Zusammenhang verweist Meyer auf die besondere Bedeutung der Melodie und des Rhythmus in der Musik, womit er an Pfitzners Einfallsästhetik oder an die Forderungen vieler konservativer Musikschriftsteller anknüpft, welche in den Jahrzehnten zuvor die vermeintliche Melodielosigkeit der musikalische Moderne gegen die deutsche klassisch-romantische Tradition abgrenzten:

> Das Element der eindringlichen Melodie als tragender Faktor muss neue zentrale Beachtung finden. Einheitlichkeit des thematischen Materials und seine deutliche logische Verarbeitung sind zu entwickeln. In der polyphonen Musik muss jede Stimme wirklich leben, nicht aber nur Füllwerk oder nur ausgeklügelt und theoretisch errechnet sein. Das rhythmische Element, das in vieler moderner Musik verunklärt ist, muss zu neuem Leben erweckt werden.[956]

Melodische und rhythmische Klarheit, Linearität, motivisch-thematische Arbeit, Polyphonie, kontrapunktische Logik, Lebendigkeit – das waren die Kompositionsprinzipien des 19. Jahrhunderts und zugleich etablierte diskurssemantische Grundfiguren des ›Deutschen‹ in der Musik (siehe Kapitel 5.3). Neben der musikalischen Form müssen der Inhalt und das tiefe Gefühl das Wesentliche der neuen ›realistischen‹ Musik sein. Ein Komponist kraftvoller Aufbaulieder, so Meyer, sei deshalb auch fortschrittlicher „als der hochgebildete, studierte ‚Neutöner‘, der sich in komplizierten Verrenkungen ergeht“.[957] Diese Metaphorik verweist wiederum auf das seit der Romantik tradierte Konstrukt der ›deutschen‹ Musik als eine vom Herzen kommende Musik tiefer Innerlichkeit, die musikalische Moderne dagegen als rein intellektuelle Verstandesmusik.

Betrachtet man Meyers Definitionsversuch aus einer gendersensiblen Perspektive, wird deutlich, dass der ›Realismus‹ über eine geschlechterspezifische Diskursivierung der Musik konstruiert wurde, wie bereits in den Imaginationen über das ›Deutsche‹ in den Jahrzehnten zuvor. ›Realistische Kunst‹, so ist bei Meyer zu lesen, müsse „menschlich“ sein, das „Schöpferische“ darstellen, von „Gefühlsreichtum“ und von „einem „vorwärtsgerichte-

[955] Ebd., S. 174.
[956] Ebd., S. 178.
[957] Ebd.

ten, positiven Lebensgefühl“ erfüllt sein.[958] Sie müsse „vorwärtsgewandt, prophetisch und kämpferisch“ sein. Eine ihrer notwendigen Forderungen sei „das heroische Vorstoßen zu immer höheren Höhen der gesellschaftlichen Einheit und der Naturüberwindung“.[959] Ebenso sei eine Anspannung „aller Kraft zu höchstmöglichen, vollendeten Formung im Schaffen“ für die ›realistische Kunst‹ erforderlich, ferner „Gradlinigkeit“ und „Vitalität“.[960] All diese Metaphern wie „kämpferisch“, „heroisch“, „kraftvoll“, „gesund“, „vital“, „siegreich“, „revolutionär“, „menschlich“, „humanistisch“, „schöpferisch“ usw. waren ›männlich‹ assoziierte Geschlechterzuschreibungen, denen seit dem 19. Jahrhundert das ›Deutsche‹ diskurssemantisch eingeschrieben war. Der ›Realismus‹ der deutschen Musik wurde somit über eine nationsspezifische Geschlechtermetaphorik besonders ›maskulin‹ und ›viril‹ markiert, wohingegen sämtliche ›weiblich‹ assoziierte Attribute als diffamierende Effeminierung den inneren wie äußeren Feinden der deutschen Musik, nämlich dem ›Formalismus‹ der westlichen Avantgarde, des Jazz und der amerikanischen Unterhaltungsmusik zugeschrieben wurden. Das ›Undeutsche‹ dieser Musik wurde über diverse Metaphern definiert, die mit soziokulturellen Weiblichkeits-Imaginationen verbunden waren. Bereits die Krankheits- und Verfallsmetaphorik war in diesem geschlechterdiskursiven Kontext ›weiblich‹ konnotiert. Über Metaphern wie „neurotisch“, „hysterisch“, „psychopathisch“, „krank“, „destruktiv“ oder „kraftlos“ wurde bei Meyer der ›Formalismus‹ in der Musik als das jeweils Andere feminisiert und diffamiert.

Idealtypisch sah Meyer die deutsche Volksmusik und das nationale klassische Erbe – womit in Anschluss an die marxistische Erbetheorie die kanonisierten Werke von Bach bis Beethoven, über Brahms bis Wagner gemeint waren – als Ausdruck jener ›maskulinen‹ Eigenschaften der deutschen Musik. Für die Schaffung einer nationalen Musikkultur in der DDR galt es wieder anzuknüpfen an „das Positive, Aufbaustarke, tief Gedankliche und Zielbewusste bei Bach und Händel, die Menschlichkeit, Klarheit, Verständlichkeit und freudig-kämpferische Haltung der Klassik“.[961] Insbesondere das deutsche Volkslied, das einen lebensbejahenden Geist ausströme, „enthält eine melodische Fülle und Vielgestaltigkeit, eine Gefühlswärme, rhythmische Frische und harmonische Originalität, wie sie die

[958] Ebd., S. 174–175.
[959] Ebd., S. 175.
[960] Ebd., S. 177–178.
[961] Ebd., S. 187.

besten Seiten deutschen Volkstums ausdrücken“.[962] Zeitgenössische Komponisten hatten sich deshalb wieder dem Volkstum, der Volkskunst zu widmen. Meyer glaubte, dass die deutsche Volksmusik der eigentliche Kern des nationalen deutschen Kulturgutes sei, da sie eine Brücke vom Volk zur schöpferischen Tätigkeit des Komponisten darstelle.

Der wichtigste Aspekt für die Erneuerung einer nationalen deutschen Kultur im Geiste des ›Sozialistischen Realismus‹ war jedoch die Pflege des nationalen klassischen Erbes. Wie Meyer schreibt, stellen seine Werke „das eigentliche Rückgrat unserer nationalen Musiktradition dar“.[963] Wurde der ›Formalismus‹ als Bruch mit dem klassischen Erbe definiert, der zu einer Entwurzelung der nationalen Kultur führe, sollte der ›Realismus‹ an das klassische kulturelle Erbe wieder anknüpfen, um für Frieden, Humanismus und für die deutsche Einheit zu kämpfen. Es ist auf dieser Grundlage kaum verwunderlich, dass Ludwig van Beethovens Werk – seit dem 19. Jahrhundert im deutschen Musikdiskurs schon immer als ›männlich‹ und ›deutsch‹ imaginiert – auch in der marxistischen Musikgeschichtsschreibung als dessen Ideal galt. Meyer hatte Beethoven zum „Genius der deutschen Nation“ stilisiert, wie sein Vortrag auf der musikwissenschaftlichen Tagung im Rahmen der Beethoven-Ehrung der DDR 1952 überschrieben war.[964] Beethoven sei nicht nur ein „humaner und überzeugter deutscher Patriot“[965] oder die „stärkste Persönlichkeit der deutschen Geistesgeschichte vor Marx und Engels“[966] gewesen, der im Sinne des Marxismus

---

[962] Meyer, „Realismus – die Lebensfrage der deutschen Musik“, S. 11.

[963] Ebd., S. 11.

[964] Unter demselben Titel schrieb das *Neue Deutschland* in seinem Leitartikel bekenntnishaft: „Ein Gipfelpunkt unserer nationalen deutschen Kultur, eine der gewaltigsten schöpferischen Leistungen, die das deutsche Volk zur Schatzkammer der Menschheitskultur beigetragen hat, ist die Musik Ludwig van Beethovens, dessen 125. Todestag wir heute feierlich begehen. […] Eine Quelle der Kraft, Ansporn und lebendiges Weiterwirken ist Beethovens Musik für die Besten und Weisesten der Menschheit, für die fortschrittlichen Kräfte, die Volksmassen, geworden. […] Die Leidenschaftlichkeit und Konsequenz seines Ringens macht den Namen Beethoven für uns zu jenem unbedingten Kampfruf gegen die zersetzenden Kräfte einer untergehenden Welt, die die Entseelung der Musik, die Verächtlichmachung des Schönen, die Auflösung der Kunst in einem musikalischen Formenspiel als der Weisheit letzten Schluss verkündet, um den Völkern ihre Lebenskräfte zu rauben und ihren Willen zu lähmen. […] Feiern wir Beethoven, den großen Demokraten und Patrioten, der Deutschland frei wissen wollte vom erniedrigenden Zwang fremder Besatzungsmächte, der die Schänder seiner Heimaterde mit Hass verfolgte und der einheimischen Reaktion, die der nationalen Unterdrückung Vorschub leistete, den unversöhnlichen Kampf ansagte. Sein Vorbild mahnt uns, die Nation zu retten, die Einheit Deutschlands herzustellen und damit auch die Schande zu tilgen, die seiner Vaterstadt Bonn durch die amerikanischen Kulturbarbaren zugefügt wird, die sich samt ihren Lakaien dort einnisteten und von dorther ihren Generalkriegsvertrag diktieren, der Deutschland in einen Kriegsschauplatz voll unerhörter Gräuel und Leiden verwandeln soll.“ (N. N., „Beethoven – Genius der Nation“, in: *Neues Deutschland*, 26. März 1952, 7. (63.) Jg., Nr. 73, S. 1).

[965] Ernst Hermann Meyer, „Ludwig van Beethoven – ein Genius der deutschen Nation“ [Vortrag auf der Deutschen Beethoven-Ehrung 1952], in: ders., *Aufsätze über Musik*, Berlin 1957, S. 60–86, hier S. 65.

[966] Ebd., S. 86.

mit seinen freiheitlich-kämpferischen Sujets und mit der gesunden, kraftvoll tragenden Kraft seiner Tonsprache gegen die feudale Klassenunterdrückung sowie gegen Fremdherrschaft für die Freiheit des deutschen Volkes komponiert habe, sondern Beethoven habe auch einen entscheidenden Beitrag zur „Bildung eines wahrhaft deutschen Nationalgefühls“ geleistet:

> Seine Kunst verkörpert alle vorwärtsweisenden humanen Elemente der deutschen Tradition, der deutschen Musik und des deutschen Geisteslebens bereits vor der politischen Einigung Deutschlands, die auch er erstrebte und erhoffte – siehe seinen Plan, eine deutsche Volkshymne zu schreiben. Beethovens Leistung war wie ein ungeheurer Block, ein Eckpfeiler für das sich bildende demokratische Nationalbewusstsein in Deutschland.[967]

In anderen Passagen ist zu lesen, dass Beethovens Musik durchdrungen sei vom Geist des deutschen Volksliedes, worin letztlich sein ›Realismus‹ begründet sei;[968] oder dass sein Musik in unerhörtem Maße gefühlsbefreiend sei, zu den Tiefen der menschlichen Seele vordringe und die letzten Reste eines höfischen, feudalen ›Formalismus‹ überwinde.[969] An Meyers marxistischem Beethoven-Bild lässt sich ablesen, wie sehr das ›Deutsche‹ in Beethovens Musik über die ›männlich‹ assoziierte Geschlechtermetaphorik konstruiert wurde. Beethovens „schöpferische Persönlichkeit“ (60), die „ewige Schöpferkraft seiner Kunst“ (84), Beethoven der „Schöpfer, Kämpfer, Revolutionär“ (88), sein „titanischer Lebenswillen“ und „Heldentum“ (68/69), sein „sieghafter Weg“, der das Morsche überwinde (71), die „tragende Kraft seiner Tonsprache“ (72) oder auch seine „machtvoll erschütternde Tonsprache“ (86), ihre „heroische Gestik, ihre Kampfesfreudigkeit und Siegesgewissheit“ (74), Beethovens „Pathos, Kraftbewusstsein und stürmischer Schwung“ (84) oder sein „weltanschaulicher Ernst“, „unvergleichliches Genie“, „unerhörte Charakterstärke“ (77).
Mit diesen metaphorischen Geschlechterzuschreibungen erklärte der musikhistoriographische Diskurs in der DDR Beethovens Persönlichkeit sowie sein symphonisches Werk als Ausdruck ›viriler Männlichkeit‹ zum Inbegriff des ›Deutschen‹ in der Musik. Es ist kein Zufall, dass Meyer in seiner Rede mehrmals auf den französischen Schriftsteller Romain Rolland verweist, der in seiner Beethoven-Schrift von 1928 den Komponisten zum ›männ-

[967] Ebd., S. 77.
[968] Ebd., S. 72–73.
[969] Ebd., S. 76.

lichsten‹ aller Musiker apostrophierte.[970] Der musikhistorische Topos von Beethovens ›Männlichkeit‹ wird von Meyer nunmehr über die marxistisch Kulturtheorie im Sinne des ›Sozialistischen Realismus‹ umgedeutet, nämlich Beethoven als besonders ›männlicher‹, revolutionärer Vorkämpfer eines demokratisch fortschrittlichen Humanismus, für die nationale Einheit Deutschlands.

Mit seinen Schriften begründete Ernst Hermann Meyer Anfang der fünfziger Jahre in der DDR eine neue Tradition der nationalen Beethoven-Rezeption in Deutschland. Die Pflege dieses nationalen klassischen Erbes hatte nicht nur eine rein aufführungspraktische Bedeutung dahingehend, dass die Werke Beethovens den Deutschen in Konzerten wieder vermittelt werden sollten. Damit verbunden war auch der Auftrag an die zeitgenössischen Komponisten in der DDR, mit ihren Werken an die musikalischen Traditionen des deutschen klassisch-romantischen Erbes anzuknüpfen: „In der Wahl der Thematik, im Duktus der ganzen Melodielinie in ihrer Rhythmik und Harmonik sollten unsere Komponisten auf diesem Erbe aufbauen.“ [971] Wie einst für Hans Pfitzner war das musikalische Erbe der deutschen Komponisten des 18./19. Jahrhunderts für Meyer der Garant zur Rettung der deutschen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg.

7.2.5 Franz Schreker – eine ›impressionistische Verfallserscheinung spätbürgerlicher Dekadenz‹

Vor dem Hintergrund der marxistischen Kunst- und Kulturtheorie über den ›Formalismus‹ / ›Realismus‹ in der Musik ist auch die Rezeption Franz Schrekers in der DDR, genauer gesagt der diskursive Ausschluss seines künstlerischen Werks auf allen Gebieten des musikkulturellen Lebens in der DDR bis in die 1980er Jahre hinein zu deuten. Vergleicht man Ernst Hermann Meyers Zuschreibungen mit den Musikkritiken über Schreker aus den zwanziger Jahren, zeigen sich nicht nur offensichtliche Parallelen in den jeweiligen identitätsstiftenden Exklusionspraktiken. Die Imaginationen, die mit dem ›Formalismus‹ ver-

---

[970] „Unter allen Musikern ist er [Beethoven] wohl der männlichste. Er hat gar nichts Weibliches – nicht genug, wenn man will –, und ebensowenig jene Kinderaugen, in denen sich Kunst und Leben als flüchtige Seifenblasen spiegeln.“ vgl. Romain Rolland, *Beethovens Meisterjahre. Von der Eroica bis zur Appassionata*, Deutsch von Theresia Mutzenbecher, Berlin 1952, S. 11.

[971] Meyer, „Realismus – die Lebensfrage der deutschen Musik“, S. 11.

bunden waren, machen auch deutlich, dass Schreker vor und wiederum nach 1945 mit seinem kompositorischen Werk keinesfalls der Erneuerer oder gar Messias der deutschen Musik sein konnte.

In keinem anderen Dokument aus der Gründungsphase der DDR kommt der diskursive Ausschluss Schrekers unter den ideologischen Dogmen der marxistischen Kunsttheorie so unmittelbar zum Ausdruck wie in der kleinen Broschüre *Arbeits- und Studienmaterial zur Frage des Formalismus und Realismus in der Musik* aus dem Jahre 1952.[972] Im Auftrag der sächsischen Verwaltung für Kunstangelegenheiten in Dresden wurde das Heft von den ostdeutschen Komponisten Fidelio Friedrich Finke, Werner Hübschmann, Paul Kurzbach, Johannes Paul Thilmann und dem Musikreferenten Fritz Spies verfasst. Sie sollte als pädagogisches Lehrmaterial den Musikreferenten in der DDR „zur Klärung der kulturpolitischen Situation“[973] dienen, sollte nicht wörtlich zitiert werden, sondern von den Referenten, wie es im Vorwort heißt, in eine „eigene Sprache“ umgesetzt werden. Wie aus den Literaturangaben hervorgeht, konnte sich das Autorenkollektiv auf die Veröffentlichungen der jeweiligen Parteibeschlüsse zum ›Formalismus‹ der KPdSU (B) vom Januar 1948 und der SED von März 1951 berufen, ebenso auf die Schriften der ostdeutschen Musikwissenschaftler Ernst Hermann Meyer, Georg Knepler und anderer sowjetischen Autoren.

Auf eine methodisch wie inhaltlich äußerst umstrittene Art und Weise, die selbst von der offiziösen Musikwissenschaft der DDR kritisiert wurde,[974] haben die Autoren den ›Formalismus‹ und ›Realismus‹ in der Musik plakativ, undifferenziert gegenübergestellt. Den ›Formalismus‹ definieren sie mit sechs Metaphern: 1. Subjektivismus, 2. Kosmopolitismus, 3. Artismus und Konstruktivismus, 4. Naturalismus, 5. Primitivismus, 6. Dekadenz.[975] Um ihre Definitionen möglichst anschaulich zu machen, nennen die Autoren vollkommen willkürlich Kompositionen (einschließlich Notenbeispiele) aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, welche in Gattung, Kompositionsstil und in dem musikgeschichtlichen Stellenwert unterschiedlicher kaum sein können. Darunter fallen beispielsweise Richard Strauss’ *Heldenleben* oder Strawinskys Symphonie in C (Subjektivismus), die dodekapho-

---

[972] *Arbeits- und Studienmaterial zur Frage des Formalismus und Realismus in der Musik*, hrsg. auf Veranlassung der Verwaltung für Kunstangelegenheiten des Landes Sachsen von einem Kollektiv sächsischer Komponisten, Dresden 1952.

[973] Ebd., Vorwort.

[974] Vgl. hierzu die ausführliche Kritik von Nathan Notowicz / Eberhard Rebling, „Zur Frage des Realismus und Formalismus. Kritische Bemerkungen zu einer Broschüre“, in: *Musik und Gesellschaft* 2 (1952) H. 9, S. 7–13.

nen Kompositionen von Schönberg, Berg, Werbern oder Krenek (Kosmopolitismus), Mahlers Achte Symphonie und Hindemiths Konzert für Orchester op. 38 (Artismus), Honeggers *Pacific 231* oder Kreneks Oper *Jonny spielt auf* (Naturalismus) sowie Lieder von Hans Eisler (Primitivismus). Als Beispiel für die Dekadenz des ›Formalismus‹ nennen die Autoren schließlich die Opern *Die Gezeichneten* und *Irrelohe* von Franz Schreker, wiederum unter Berufung auf Karl Heinrich Wörners in der BRD publiziertes Buch *Musik der Gegenwart* (1949, B. Schott's Söhne Mainz), aus dem sie eine längeren Absatz über Schreker zitieren:

> Schrekers Opern wurden infolge ihrer romantisch-symbolistischen Stoffe nur in Deutschland bekannt. Sie sind ein Nachklang der weltanschaulichen Romantik, aber so verstiegen, dass man die Gestalten nur psychoanalytisch zu erhellen vermag …, in den ‚Gezeichneten' (1918) den unglücklich liebenden Krüppel … Die Erotik ist ihr Lebensatem. Sie wird zur Sehnsucht sublimiert und führt zu unverhüllten Freuden.[976]

Das Pathologische und das Sexuelle waren die beiden semantischen Bereiche, die von den Autoren als Ausdruck einer ›dekadenten Verfallserscheinung‹ auf Schrekers kompositorisches Werk projiziert wurden. Dekadenz bedeutete in deren Auslegung „Nachlassen der Vitalität (Lebenskraft)", „Aufkommen von Müdigkeit", „Überdruss im kulturellen Leben" und lebensverneinender „Pessimismus".[977] Für die Autoren spiegelten Schrekers Werke genau diesen Verfall wider. Der Komponist war mit seinen erotisch-sexuellen Sujets und der rauschhaften, klangfarbigen Musik die Verkörperung der dekadenten Kunstrichtungen des ›Formalismus‹, nämlich jener „Dekadenz der bürgerlichen Gesellschaft im Imperialismus […], die das Krankhafte und Verzweifelte der untergehenden Gesellschaftsklasse zeigen". Die Autoren übernehmen Ernst Hermann Meyers marxistische Thesen von der ›bürgerlichen Dekadenz‹ der westlichen Musik, wie sie in Meyers Vortrag auf der Gründungskonferenz des VDK 1951 formuliert und später in seinem Buch *Musik im Zeitgeschehen* erörtert wurden. Über die metaphorischen pathologisierenden Zuschreibungen werden Schrekers Opern erneut wie in den zwanziger und dreißiger Jahren gegen die Normen der deutschen Musik abgegrenzt und zur Bedrohung der deutschen Musikkultur erklärt.

---

[975] *Arbeits- und Studienmaterial zur Frage des Formalismus*, S. 3.
[976] Ebd., S. 17 (hier wörtliches Zitat aus Karl H. Wörner, *Musik der Gegenwart. Geschichte der Neuen Musik*, Mainz 1949, S. 59–60).
[977] Ebd., S. 16.

Die Kunstrichtungen der Dekadenz, wie in der Broschüre zu lesen ist, sind für die Erneuerung der demokratischen nationalen Musikkultur in Deutschland ›volksfeindlich‹, weil sie „versuchen, die Menschen der heraufsteigenden Klasse zu blenden und von ihren kämpferischen Aufgaben abzulenken“.[978] Die Autoren übertragen in diesem Kontext die marxistische Klassentheorie vom Kampf zwischen der Bourgeoisie und dem Proletariat auf die Kunst. Die Dekadenz in der Musik wird mit ihren ›krankhaften‹ Verfallserscheinungen als idealtypische Kunstästhetik des Bürgertums gedeutet, mit welcher sie die schon immer unterdrückte Arbeiterklasse seit Jahrhunderten beherrschen würden. Für den ›Realismus‹, als kunstästhetisches Ideal des Proletariats, bedeute die Dekadenz eine ernsthafte Gefahr, zumal sich in deren Konstruktion das Fremdbild der ›dekadenten bürgerlichen Gesellschaft‹ mit dem Feindbild vom ›amerikanischen Imperialismus‹ überlagert:

> Sie [die Kunstrichtungen der Dekadenz, K. B.] spielen deshalb für die Menschen unter der Herrschaft der imperialistischen Ideologie in der Musikpflege eine unheilvolle Rolle. Der amerikanische Imperialismus weiß sich ihrer geschickt zu bedienen. Es ist nötig, sich dieser Gefahren bewusst zu sein und sie entschieden zu bekämpfen.[979]

Schrekers Kunst, nunmehr den Kunstrichtungen der Dekadenz zugewiesen, erscheint aus Perspektive der marxistischen Musikanschauung als eine unheilvolle Bedrohung für die Erneuerung der deutschen Musik. Die Dekadenz wird von den Autoren andererseits, an die deutsche Impressionismus-Rezeption zu Beginn des 20. Jahrhunderts anknüpfend, mit dem französischen Impressionismus Claude Debussys in Verbindung gebracht (siehe Kapitel 5.4). Auf die kompositorisch-ästhetischen Prinzipien des Impressionismus werden die tradierten soziokulturellen Imaginationen von Krankheit, Verfall und Müdigkeit projiziert. Das Pathologische der impressionistischen Musik komme hier durch eine, die Norm der Linearität (Melodie) negierende und allein auf harmonische Klangmischungen, das heißt auf die reine Klangfarbe basierenden Kompositionsweise zum Ausdruck:

> Nicht mehr die Melodie ist vorherrschend und entscheidend für die Aussage des Kunstwerkes, sondern die Klangfarbe, die Harmonie, der Klang an sich. An Stelle einer klaren, formgebenden Melodie tritt mehr oder weniger zerfließendes, unverbindliches Figurenwerk. Auch die Harmonie hat nichts mehr zu tun mit der klaren Akkordfolge einer klassischen Kadenz, auch sie liebt das Verschwommene, Zwielichtige.

[978] Ebd.
[979] Ebd.

> Ebene deshalb strebt sie von Terzenaufbau der Akkorde weg zu Quarten-, Quinten-, Sekunden-, Septimen- und Mischgebilden aus all dem.[980]

Und wiederum werden dem Impressionismus ›weiblich‹ assoziierte Geschlechtercharaktere zugeschrieben, um ihn gegen den ›männlichen‹ Charakter des ›Realismus‹ abzugrenzen. An den kompositorischen Gestaltungsprinzipien, so schreiben die Autoren, könne man leicht erkennen, „dass der Impressionismus in der Musik vornehmlich Ausdruck des Zarten, des Subtilen, des in feinsten Tönungen Zerfließenden sein mag, dass ihm aber der Ausdruck des Schlichten, Geradlinigen, der Kernigen und Kraftvollen fernliegt, mit anderen Worten: die Welt des Realismus ist nicht die seinige“.[981] Außerdem führe die Anwendung impressionistischer Mittel in der Musik in die „Abseitigkeit eines übersteigerten Individualismus“.[982] Die einseitig affektbetonte Haltung der verweichlichten Rhythmen und gebrochenen Harmonien verführe die Musik „leicht zur Pathologie (krankhaftes, anormales Verhalten) und zur Darstellung der Erotik, bis zum Abgleiten in Perverse“.[983] Exemplarisch deuten die Autoren Franz Schreker mit seinen Opern – die *Gezeichneten* für das ›Pathologische‹, *Irrelohe* für das ›Erotisch-Perverse‹ – als typischen Vertreter dieser impressionistischen, dekadenten Kunstrichtung. Über Schreker hing damit auch in der DDR ein folgenschweres ideologisches Verdikt, dass der Komponist mit den ›sexuellen Perversionen‹ seiner Opern und mit seiner impressionistischen Klangsprache nicht den Forderungen des ›Realismus‹ entsprach und damit zum inneren Feind der deutschen fortschrittlichen Musikkultur in der DDR konstruiert wurde.

Trotz einer allmählichen Entschärfung der ›Formalismus‹-Doktrin nach Ende des Stalinismus Mitte der fünfziger Jahre blieb ein gewisser ideologischer Geist dieser Debatte in vielen Bereichen des Musiklebens in der DDR erhalten. Welche Musik von welchem Komponisten als ›formalistisch‹ in der Musik angesehen wurde und daher verworfen werden musste, unterlag nicht selten einer Willkürlichkeit wie die früheren Definitionsversuche der Musikwissenschaftler im ›Dritten Reich‹, als die ›musikalische Rassenstilkunde‹ spezifische musikalische Merkmale den entsprechenden ›Rasseeigenschaften‹ zuordnete. An der kontroversen Auseinandersetzung um Dessaus / Brechts Oper *Das Verhör des Lukullus* auf

---

[980] Ebd.
[981] Ebd., S. 16–17.
[982] Ebd., S. 17.
[983] Ebd.

höchster parteipolitischer Ebene im Jahre 1951 lässt sich der schwierige Umgang mit dem unscharfen Abgrenzungskonstrukt des ›Formalismus‹ beispielhaft ablesen.

Andererseits stand die Spielplanpolitik der ostdeutschen Opern- und Konzerthäuser in den fünfziger Jahren oft quer zu den offiziellen kulturpolitischen Richtlinien, wenn man bedenkt, dass beispielsweise Alban Bergs Oper *Wozzeck* im Dezember 1955 an der Berliner Staatsoper Unter den Linden zur Aufführung kam, obwohl Berg mit den anderen Vertretern der Zweiten Wiener Schule am stärksten als ›Formalist‹ diffamiert wurde. Nach der offiziellen Lesart der marxistischen Musikgeschichtsschreibung stand seine Musik der klassischen nationalen Musikkultur geradezu diametral gegenüber. Ebenso wurden in den fünfziger Jahren Opern von umstrittenen Komponisten aufgeführt, die schon in den dreißiger und vierziger Jahren den ästhetischen Vorstellungen der Nationalsozialisten entsprachen und nach 1945 wiederum die Forderungen des ›Realismus‹ nach einer einfachen volkstümlichen, an der klassisch-romantischen Tradition orientierten Musik erfüllten. So inszenierte die Berliner Staatsoper Unter den Linden wieder Rudolf Wagner-Régenys Oper *Der Günstling* (UA 1935 / 1953), Ottmar Gersters *Die Hexe von Passau* (UA 1941 / 1957) oder auch Werner Egks Oper *Peer Gynt* (UA 1938 / 1961).

Dass Franz Schreker bis 1981, als mit dem *Schmied von Gent* erstmals wieder eine Oper von Schreker in Ost-Berlin aufgeführt wurde, lange von den ostdeutschen Opernbühnen und Konzertpodien verschwunden blieb, gehört zu den nachhaltigen ideologischen Machtwirkungen der ›Formalismus‹-Debatte in der DDR. Dort wo Schreker seit Ende der fünfziger Jahre in den wenigen verstreuten Einträgen in Musiklexika und Enzyklopädien überhaupt noch Erwähnung fand, wird das spezifische Schreker-Bild einer ›dekadenten bürgerlichen Verfallserscheinung‹ als Produkt dieses ›Formalismus‹-Diskurses mit einer erstaunlichen Kontinuität weiter fortgeschrieben. Der Leipziger Enzyklopädie-Verlag gab 1959 eine *Kleine Enzyklopädie Musik* heraus, in der Schreker der dekadenten impressionistischen, bürgerlichen Kunstrichtung zugeordnet wird. Schrekers „spätromantisch-impressionistische Musikdramen“, wie dort zu lesen ist, „erregten nach dem ersten Weltkrieg großes Aufsehen; gehören mit ihren sinnlichen Klangreizen der übersättigten spätbürgerlichen Epoche an“.[984]

---

[984] *Kleine Enzyklopädie Musik* (= Taschenbuchreihe Musik 2), Leipzig 1959, S. 315.

In dem vom Karl Schönewolf herausgegebenen *Konzertbuch* von 1960 wird Schrekers Kammersymphonie als „Vereinsamung des bürgerlichen Künstlers“[985] gedeutet. Obwohl Schreker mit seinen Bühnenwerken einst als erfolgreichster Opernkomponist der Weimarer Republik galt, ist es erstaunlich, dass sein künstlerisches Schaffen nach 1945 in der DDR ausgerechnet in einem Konzertbuch erwähnt wird, hingegen aus Ernst Krauses *Oper von A - Z* – dem Standardopernführer in der DDR – in allen sechs Auflagen von 1961 bis 1989 ausgeschlossen wurde. In Schönewolfs *Konzertbuch* lassen sich die als ›formalistisch‹ verworfenen metaphorischen Zuschreibungen des Pathologischen, Erotisch-Sexuellen, der Dekadenz und des übersteigerten Individualismus oder Subjektivismus in Schrekers klangfarbiger Musik wie eine Folie zur konservativen Schreker-Kritik aus den zwanziger Jahren ablesen. Wie der aus den Niederlanden immigrierte Musikwissenschaftler und spätere Rektor der Ost-Berliner Musikhochschule Eberhard Rebling in seinem Einführungstext für den Lexikonteil über die *„Periode von 1871 bis 1917“* schreibt, habe Schreker in seinen Opern und in seiner *Kammersymphonie* die harmonischen Mittel des Impressionismus differenziert, „um ebenfalls sinnliche, aber ins Erotische, ja Perverse überhitzte Emotionen auszudrücken“.[986] In dem Lexikoneintrag zu Schreker heißt es dann:

> Er entwickelt eine unerhörte raffinierte Instrumentation und schafft geradezu ein neues Orchesterkolorit, indem er Klänge in verschiedenen Tonarten übereinander schichtet, verschiedenartige Rhythmen miteinander verbindet, um das überhitzte erotische Fluidum seiner Dramen einzufangen. Wir haben es hier mit einer typischen Verfallserscheinung zu tun. Die Übersteigerung der technischen Mittel kann, bei aller Könnerschaft, nicht darüber hinwegtäuschen, dass zugleich der Ideengehalt absinkt in mystische Verschwommenheit oder subjektivistische Einengung.[987]

Diese Sätze wurden nicht von Rebling oder Schönewolf, sondern von der Musikwissenschaftlerin Cornelia Schröder-Auerbach im Sinne der marxistischen Musikhistoriographie geschrieben. Schönewolfs *Konzertbuch*, in den beiden Jahren 1958 und 1960 im Ost-Berliner Henschelverlag erschienen, war in der DDR ein weit verbreitetes Standardwerk zur Orchestermusik des 17. bis 20. Jahrhunderts, erfuhr bis 1987 sechs Auflagen und war in seinen musikgeschichtlichen Darstellungen über die Komponisten unterschiedlicher Epochen von der marxistischen Theorie überformt. Wie Schönwolf in seinem Vorwort

---

[985] Karl Schönewolf (Hrsg.), *Konzertbuch. Orchestermusik. Zweiter Teil 19. bis 20. Jahrhundert*, Berlin 1960, S. 239.
[986] Ebd., S. 192.

schreibt, hätten sich die Autoren des Konzertführers nicht gescheut, das „heiße Eisen anzupacken“,[988] womit die fundamentale marxistische Kritik an der gegenwärtigen westlichen Musikkultur gemeint war. Dazu ermutigt hätten die Autoren jene „starken, gesunden Kräfte des Sozialismus, die den Dekadenzerscheinungen entgegenwirken“.[989] Und ebenso sei aus den Texten vieler (auch ausländischer) Autoren die übereinstimmende Tatsache zu erkennen; dass „der *Realismus* in der Musik, das Streben nach Wirklichkeitsnähe, nach Erlebnisausdruck, Verständlichkeit, Bildhaftigkeit und Klarheit sowie die schöpferische Verwertung der Folklore und die Erneuerung des Kulturerbes überall stärker sind als die Tendenzen konstruktivistischer Kompositionsmethoden der abstrakten, atonalen Musik, die von einer winzigen, isolierten intellektuellen Anhängerschaft propagiert wird.“[990]

Es lohnt sich, einen Blick auf Schönewolfs frühere Schriften zu werfen. Bereits dreißig Jahre zuvor hatte sich der Autor durch antimodernistische und antisemitische Diffamierungen gegen Schrekers Opernkunst ausgewiesen. Zwischen 1924 und 1934 war Schönewolf[991] Musikkritiker sowie Feuilletonchef der *Dresdner Neuesten Nachricht*. Im März 1934 veröffentlichte er in dieser Funktion einen Nekrolog zum Tode Schrekers. Dieser Beitrag entsprach Anfang der dreißiger Jahren der üblichen politischen Linie konservativer bzw. deutschnationaler Tageszeitungen. Darin wird der Komponist als „kulturelle Inflationserscheinung“ diffamiert, über dem „die blasse Fahne eines rasch vergangenen Konjunkturglückes“[992] weht. Schrekers Erfolg wäre lediglich der maßlosen Reklame exzentrischer Kreise und seiner Clique zu verdanken, die dafür sorgte, dass der Komponist einen einflussreichen Posten im Reich erhalten habe. Schönewolf spielt hier auf den jüdischen Mu-

---

[987] Ebd.
[988] Ebd., S. 6.
[989] Ebd.
[990] Ebd., S. 7 (Hervorheb. im Orig.).
[991] Karl Schönewolf (1894 – 1962) studierte nach seinem Kapellmeister-Studium in Köln Germanistik, Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Philosophie in Freiburg, Göttingen, München und Marburg. 1925 Promotion über Ludwig Tieck und die Musik, von 1924 bis 1934 Kritiker und Feuilletonchef der *Dresdner Neuesten Nachrichten*, danach bis zur Einberufung in die Wehrmacht 1939 beim *Hamburger Fremdenblatt*. Schönewolf kam 1945 in sowjetische Kriegsgefangenschaft und lebte ab 1947 als freischaffender Musikkritiker und Musikwissenschaftler in Berlin-Ost. Für viele Tageszeitungen und Fachzeitschriften, wie das *Neue Deutschland*, die *Berliner Zeitung* oder *Musik und Gesellschaft*, schrieb Schönewolf Aufsätze nach den ideologischen, kulturpolitischen Richtlinien des SED-Staates. Seine zweibändige Beethoven-Monographie von 1955 gilt als Musterbeispiel der marxistischen Musikgeschichtsschreibung. Als einer der führenden DDR-Musikwissenschaftler war Schönewolf am Aufbau einer sozialistischen Musikkultur in der SBZ bzw. der DDR beteiligt (vgl. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933 – 1945*, S. 6709–6710; Köster, *Musik – Zeit – Geschehen*, S. 96–98).
[992] **D154** k[arl] sch[önewolf], „Franz Schreker †. Das Ende einer tragischen Künstlerlaufbahn“, in: *Dresdner Neueste Nachrichten*, 23.03.1934 [Franz-Schreker-Fonds, ÖNB].

sikkritiker und Schrekers Protegé Paul Bekker sowie auf den jüdischen Kulturpolitiker im Preußischen Kultusministerium Leo Kestenberg an. Der Erfolg habe aber keinesfalls Schrekers künstlerischem Vermögen entsprochen. Stattdessen deutet Schönewolf Schrekers Klangfarbenrausch, die erotischen Sujets und die Äußerlichkeit seiner so melodielosen Musik als ›krankhafte Verirrungen‹:

> Glühende Erotik gab diesen Werken grelle Farben. Erotik auch in der Symbolik der Handlung, die Schreker sich selbst stets erfand. Der Rausch der Orchesterklänge musste über die Armut einer musikalischen Erfindung hinweghelfen, die das Wesen des Wagnerschen Musikdramas mit niedriger, durch unverständliche Abstraktion schlecht verhängter Sinnenluft herabzog. […] Schon vor zehn Jahren war kein Zweifel mehr an der bedürftigen Äußerlichkeit dieser rauschhaften Musik. Irrelohe und Der singende Teufel wurden ein eindeutiger Misserfolg der Richtung Schreker, die keine Richtung, die eine Verirrung war.[993]

In Schönewolfs Konzertbuch von 1960 wurde dieser Geist von einst in der Diskreditierung von Schrekers klangfarbiger Musik unter den Dogmen der marxistischen Musikästhetik als ›formalistische Kunst‹ umgedeutet.[994] Wie im Nekrolog 1934 sieht Schönewolfs *Konzertbuch* Schrekers künstlerischen Einfluss auf die deutsche Musikkultur bedeutungslos – es waren Bühnenwerke, „die in der Zeit kurz vor dem ersten Weltkrieg erheblich Aufsehen erregten, in ihrer Bedeutung aber bei weitem überschätzt wurden“.

---

[993] Ebd.

[994] Dass Schönewolf in seinen Schriften vor und nach 1945 den jeweiligen ideologischen Richtlinien im Dritten Reich bzw. in der DDR publizistisch folgte, hatte vielleicht auch mit einigen sehr persönlichen biographischen Momenten zu tun. Die Brüche und Umbrüche seiner Berufskarriere zeigen auffällige Parallelen zu Hans Severus Ziegler, dem Initiator der Düsseldorfer Ausstellung ›Entartete Musik‹ von 1938, in der Schreker als „Magnus Hirschfeld unter den Opernkomponisten“ diffamiert wurde. Auch Schönewolf war Mitglied der NSDAP und kam wegen Vergehen gegen § 175 StGB ins Visier der stattlichen Behörden. Er wurde im März 1939 zu einer fünfmonatigen Gefängnisstrafe verurteilt, womit er auch aus der Partei und der Reichkulturkammer ausgeschlossen wurde. Dies bedeute faktisch ein Berufsverbot. Nur seine fachliche Reputation und eine Heirat 1942 schienen ihn wieder zu rehabilitieren, worauf er in den letzten Kriegsjahren mit ›uk-Stellung‹ bei der *Schlesischen Zeitung* in Breslau arbeiten durfte. Wie bei Hans Severus Ziegler verschwimmen in Schönwolfs Biographie während der NS-Zeit Täter- und Opferrollen ineinander. Dass sich Schönewolf nach dem Zweiten Weltkrieg in der DDR mit seinen Schiften ganz dem ideologischen Geist des ›Sozialistischen Realismus‹ in der Musik andiente, kann vor dem Hintergrund der eigenen Biographie und der weiteren Pönalisierung der Homosexualität in beiden deutschen Nachkriegsgesellschaften auch als persönliche Strategie gelesen werden, erneuten Konsequenzen, Diskriminierungen oder gar Verfolgungen zu entgehen (vgl. Köster, *Musik – Zeit – Geschehen*, S. 96–98).

7.2.6 Marxistische Kritik und ostdeutsche Schreker-Renaissance

Die erste Aufführung einer Schreker-Oper in der DDR war in erster Linie den künstlerischen und spielplanpolitischen Ambitionen einer Kulturinstitution zu verdanken, welche an die in der BRD einsetzende Schreker-Renaissance im Umfeld der Frankfurter Inszenierung der *Gezeichneten* von 1979 (Regie: Hans Neuenfels / musikalische Leitung: Michael Gielen) anknüpfte. Im Jahre 1981 inszenierte die Ost-Berliner Staatsoper Unter den Linden, fast ein halbes Jahrhundert nach der Uraufführung, Schrekers humoristisches Spätwerk *Der Schmied von Gent* (Regie: Erhard Fischer / musikalische Leitung: Rolf Reuter). Für die damalige Staatsopernintendanz war es ein besonderes Anliegen, Schrekers Werk nach langer Vergessenheit wieder auf eine deutsche Opernbühne zurückzuholen. Schon drei Jahre zuvor hatte die Staatskapelle Berlin im Mai 1978, anlässlich des 100. Geburtstages von Franz Schreker, unter ihrem Chefdirigenten Ottmar Suitner seine zwei lyrischen Gesänge *Vom ewigen Leben* nach Texten aus Walt Whitmans *Grashalmen* (1923 / 1929) aufgeführt. Die offiziöse Musikkritik in den parteinahen Medien der DDR hatte zu diesem Zeitpunkt allerdings immer noch ein zwiespältiges, eher ablehnendes Verhältnis zu Franz Schrekers Opernwerk. Denn die Aufführungskritiken – als der Name Franz Schreker nun auch wieder erstmals in den Feuilletons der ostdeutschen Tageszeitungen oder Zeitschriften auftauchte – lesen sich als ein später Nachhall jenes ›Formalismus‹-Dogmas aus der Hochphase der fünfziger Jahre. Zwar passte Schreker zunächst in den Gründungsmythus der DDR, indem der Komponist über den ostdeutschen Antifaschismus-Diskurs nachdrücklich als verfemtes Opfer des Antisemitismus und dessen früher Tod 1934 als Folge des sogenannten ›Hitlerfaschismus‹ interpretiert werden konnte. Anderseits stilisierte die Musikkritik Schrekers Werk wiederum mit seiner impressionistischen Klangsprache und den erotischen Sujets zu einer ›bürgerlichen Verfallskunst‹, wie sie aus Sicht der früheren kunstästhetischen Debatten für den ›Formalismus‹ in der Musik definiert wurde.

Der renommierte ostdeutsche Musikwissenschaftler und Musikkritiker Ernst Krause schreibt in seiner Rezension über die Premiere des *Schmieds von Gent* in der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* – dem offiziellen Organ des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR –, dass Schreker als „eine typische Erscheinung der spätbürgerlichen Gesellschaft“ gesehen werden müsse, nämlich „emporgeragen in der Epoche

zwischen den beiden Weltkriegen, stark gefühlsbetont, verworrenem Symbolismus und überhitzter Erotik nahe“.[995] Der Schreker-Kult der zwanziger Jahre wäre lediglich ein „Zeitphänomen“ gewesen. Einige Kommentatoren wie Paul Bekker suchten, so Krause, „aus den seltsamen und schwülen Klangvisionen dieser Musikdramatik eine Erneuerung Wagners abzulesen, kühne und gewagte Begründung einer Bühnendichtung, die um eine ins Hysterische gesteigerte Sinnlichkeit kreist“.[996] Krause reproduziert in seiner Kritik die bekannten sexualpathologischen Bedeutungszuschreibungen. Dabei hatte Krause nahezu wortwörtlich Horst Seegers Definition aus dessen *Musiklexikon* von 1981 abgeschrieben. Dort ist zu lesen, dass der Komponist „in der Epoche zwischen den beiden Weltkriegen, emporgetragen in den Jahren der Inflation, eine zeitliche begrenzte ‚Rolle‘ gespielt“[997] habe. Besonders in Fachkreisen habe Schreker für seine Theaterbegabung größte Zustimmung erfahren, obgleich sein dichterisches Talent im Gegensatz dazu stand – „eine aus verworrenem Symbolismus und überhitzter Erotik gemischte, ästhetisch fragwürdige Dramatik, der er mit einem farbenreichen, betont sinnlichen Stil der Stimmen und Instrumente beizukommen suchte“.[998] Wie es in der Schreker-Rezeption nach 1945 in beiden deutschen Staaten überwiegend charakteristisch war, hatte Seeger seinen Lexikoneintrag von 1981 wortgleich aus der Vorgängerversion seines zweibändigen *Musiklexikons* von 1966 übernommen.

Ferner aktualisiert Krause in seiner Aufführungskritik auch die seit Pfitzners *Neuer Ästhetik der musikalischen Impotenz* so bedeutungsstarken stereotypen Bilder von Schrekers ›impotenter‹, das heißt unschöpferischer, melodie- und einfallsloser Kunst. Der *Schmied von Gent* sei eine „karge Partitur“ und „eine Riesenpartie ohne wesentliche melodische Substanz“.[999] Dass sich Schrekers letzte Oper 1981 in der DDR dennoch vor dem Hintergrund der Forderungen nach einer ›realistischen Kunst‹ als eine posthume Ehrung für den Komponisten geeignet erweisen sollte, hatte der Autor einzig und allein dem besonders volkstümlichen wie ›realistischen‹ Charakter der Musik zugeschrieben. Denn evident für Schrekers Musik seines Spätwerks, so Krause, sei „die Umkehr zum Realistisch-

---

[995] Ernst Krause, [Musiktheater] „Berlin: Franz Schrekers ‚Schmied von Gent‘ in der Deutschen Staatsoper“, in: *Musik und Gesellschaft* 31 (1981) H. 10, S. 622–625, hier S. 622.
[996] Ebd., S. 622.
[997] Horst Seeger, *Musiklexikon. Personen A–Z*, Leipzig 1981, S. 718–719, hier S. 718.
[998] Ebd.
[999] Krause, [Musiktheater] „Berlin: Franz Schrekers ‚Schmied von Gent‘“, S. 625.

Eindeutigen, zum Volkston, zu ‚meistersingerlicher' Klarheit der Faktur".[1000] Erst dieser volkstümliche Ton in Schrekers Musik – das einzige musikalische Moment, das Krause in seiner Kritik positiv hervorhebt – scheint den Komponisten im gewissen Umfang für die deutsche Opernkunst in der DDR zu rehabilitieren.

Ähnliche kulturelle Deutungsmuster finden sich in der Aufführungskritik von Hansjürgen Schaefer über den *Schmied von Gent* für das zentrale SED-Organ *Neues Deutschland*. Einleitend hebt der Autor ausdrücklich Schrekers Künstlerschicksal hervor, dass nämlich die „Nacht des Faschismus seinem Wirken, aber auch seinem Nachwirken ein jähes und brutales Ende setzte"[1001] und es danach im Gegensatz zu manch anderen verfemten Komponisten wie Hindemith, Schönberg oder Mahler um Franz Schreker still blieb. Keineswegs werden aber die diffamatorischen Zuschreibungen als soziokulturelle Imaginationen dekonstruiert, sondern wiederum als eine unschöpferische, einfallslose Kunst umgedeutet. Die musikalische Vereinfachung, die man zu Schrekers Lebenszeiten schon so oft als ›Objektivierung‹ bezeichnete, wird von Schaefer nunmehr als „ein Ton kunstvoller Naivität" metaphorisch umschrieben. Damit wird dem Komponisten abermals etwas Unschöpferisches, Unoriginelles usw. zugeschrieben. Das Unschöpferische avancierte in der ostdeutschen Schreker-Rezeption der achtziger Jahre zu einem erneuten Leitmotiv der Musikkritik.

Eine Rezension über die erste ostdeutsche Nachkriegsaufführung des *Fernen Klangs* im Rahmen der Gerarer Kulturfesttage 1985 (Regie: Lothar Arnold / musikalische Leitung: Wolfgang Wappler) assoziierte mit Schrekers Oper Vorstellungen künstlerischer Naivität und Trivialität. Der Autor Martin Butter spricht in seiner Kritik für die Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* von einer opulent ausufernden Partitur, welche „im zweiten Akt durch Multi-media-Effekte eine flirrend-verwirrende musikalische Szenerie schafft, neben Avantgardistisches auch knallharte musikalische Trivialitäten stellt".[1002] Und es war wiederum Ernst Krause, der im *Neuen Deutschland* anlässlich dieser Gerarer Inszenierung eine erneute Beschäftigung mit Franz Schreker als „nicht unproblematisch" befand, da Schrekers Œuvre, wie Krause schreibt, „weitgehend durch die Glorifizierung des Lasters, meist

---

[1000] Ebd., S. 624.

[1001] Hansjürgen Schaefer, „Lohnende Wiederentdeckung im Berliner Haus Unter den Linden. Die Deutsche Staatsoper inszenierte Franz Schrekers ‚Der Schmied von Gent'", in: *Neues Deutschland*, 9. Juli 1981, 36. Jg., Nr. 161, S. 4.

[1002] Martin G. Butter, „DDR-Erstaufführung von Schrekers ‚Der ferne Klang' in Gera", in: *Musik und Gesellschaft* 35 (1985) H. 11, S. 624–625, hier S. 624.

angesiedelt im Künstlermilieu, charakterisiert“[1003] sei. Mit seinem „erotischen Rausch“, so der Autor habe Schreker schon seit Mitte der zwanziger Jahre isoliert gestanden, seine Sujets und Klangvisionen hätten damals ebenso keine Gegenwartsnähe mehr gewonnen. Für Krause sind Schrekers Opern auch sechzig Jahre später nur noch von historischem Interesse aufgrund „der ästhetischen und auch gesellschaftlichen Rückschau, die sie auf die spätbürgerliche Welt bietet“.[1004]

Diese Kritiken verdeutlichen, dass Schrekers künstlerisches Werk noch in den 1980er Jahren in den offiziellen Feuilletons der DDR keine musikgeschichtliche Rehabilitation erfuhr. Statt einer Dekonstruktion der vielfältigen stereotypen Zuschreibungen während der Zeit der Weimarer Republik sowie des Nationalsozialismus und einer kompositionsgeschichtlichen Neubewertung des Komponisten wurden die stigmatisierenden Deutungsmuster über Schrekers Kunst im Kontext der marxistischen Musikästhetik in der DDR mit erstaunlicher Kontinuität fortgeschrieben. In den Imaginationen der ostdeutschen Autoren unterlag Schreker erneut den exkludierenden Zuschreibungen eines inneren Anderen der deutschen Nation.

7.3 ›Schmutz‹, ›Schund‹, ›Sexualität‹ – Schreker und die ›christlich-abendländische‹ Kultur in der BRD

Schaut man auf die Gründungsjahre der Bundesrepublik Deutschland, scheint der ebenso weit reichende Ausschluss Schrekers aus nahezu allen Bereichen des musikkulturellen Lebens durch zwei westliche Rahmungen auf dem Gebiet der Musik sowie ihrer gesellschaftlichen Rezeption begründet zu sein. Einerseits spielte Schreker mit seinem ›spätromantischen‹, impressionistisch polychromen Musikstil für die junge Komponistengenerationen der musikalischen Nachkriegsavantgarde(n) in der BRD sowohl in gattungs- als auch in kompositionsgeschichtlicher Hinsicht keinerlei Rolle mehr. Seine Form des ›psychologischen Musiktheaters‹, die erotischen Sujets, seine Klangsprache galten bereits bei Schrekers eigener Schüler-Generation in den neusachlichen zwanziger Jahren als veraltet, künstlerisch überlebt und nicht mehr anschlussfähig für die Neue Musik. Die doppelte Tragik in

[1003] Ernst Krause, „Ein Künstlerschicksal in später Bürgerwelt. Franz Schrekers Oper ‚Der ferne Klang‘ in Gera“, in: *Neues Deutschland*, 2. November 1985, 40. Jg., Nr. 257, S. 6.

der Schreker-Rezeption lag darin, dass die konservativen Zeitgenossen (wie Pfitzner) seine Musik als ›hypermodern‹ und radikalen Bruch mit der deutschen musikalischen Tradition ablehnten und die nachfolgende Komponistengeneration seine Opernkunst als Ausdruck einer vergangenen Epoche diskreditierte. Es war Schrekers Schüler Ernst Krenek, der seinem ehemaligen Lehrer kurz nach dem Zweiten Krieg eine Haltung der „Fin-de-siècle-Mentalität“ mit einem „pathologischen und morbiden Einschlag“[1005] attestierte und dessen musikalische Kunst für nicht zukunftsfähig oder lebensfähig ansah. Nach 1945 suchten die jungen Komponisten in Deutschland bzw. der frühen BRD nach anderen Fixpunkten. Hatte man sich in den unmittelbaren Nachkriegsjahren zunächst an Paul Hindemith, das heißt an seinen neoklassizistischen und neobarocken Tendenzen der zwanziger Jahre orientiert, vollzogen die Vertreter einer progressiven Nachkriegsavantgarde auf den Darmstädter Ferienkursen seit Beginn der fünfziger Jahre einen radikalen Neuanfang, indem sie an die Zweite Wiener Schule anknüpften und das reihentechnische Kompositionsverfahren der Dodekaphonie konsequent weiterentwickelten.

Für die Protagonisten des neuen Serialismus wie Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen oder Pierre Boulez waren Schrekers Zeitgenossen Arnold Schönberg, ab 1953 vor allem aber Anton Webern die künstlerischen Vorbilder. Sie setzten bewusst auf eine durch den ideologischen Totalitarismus der Nationalsozialisten 1933 unterbrochene avantgardistische Musiktradition. Mit ihrem theoretischen Vordenker Theodor W. Adorno brachten sie zugleich einen neuen Diskurs über den sogenannten Fortschritt des Materials in der Musik hervor und begründeten damit nolens volens einen neuen musikästhetischen Totalitarismus der Seriellen Musik, welcher abermals ideologische Ein- uns Ausschlüsse produzierte. Schreker unterlag auf diesem Diskursfeld in den fünfziger Jahren wiederum einer soziokulturellen Exklusion im Zeichen der Neuen Musik, da er nicht deren Normen des musikalischen Materialfortschritts entsprach und wiederum zu einer regressiven Verfallserscheinung erklärt wurde. Die Diffamierung seiner Werke erreichte ihren Höhepunkt schließlich in Adornos Schreker-Kritik zu Beginn der sechziger Jahre (siehe Kapitel 7.4).

Auf einer anderen Ebene setzte die Rezeption, oder besser gesagt die Nicht-Rezeption von Schrekers Opern im Musik- und Kulturbetrieb der frühen BRD den Ausschluss des Komponisten weiter fort. Ein Blick in die Bühnenjahrbücher zeigt, dass überwiegend Werke

---

[1004] Ebd.

[1005] Ernst Krenek, *Selbstdarstellung*, Zürich 1948, S. 10.

aufgeführt wurden, die schon immer einem bürgerlichen Publikumsgeschmack entsprachen: Mozart, Beethoven, Strauss, Puccini, Verdi und vor allem Wagner. Standen daneben vereinzelt auch wieder – oft aus kulturpolitischen Gründen – einige der vormals verfemten ›entarteten‹ Opern- oder Operettenkomponisten (z.B. Paul Hindemith, Jacques Offenbach) auf den Spielplänen, blieb Schreker für die westdeutschen Bühnen weiterhin in Vergessenheit. Lediglich im Rundfunkbereich gab es erste Bemühungen einer konzertanten Schreker-Renaissance. Ausgerechnet der Komponist und Dirigent Winfried Zillig[1006], der im ›Dritten Reich‹ Filmmusiken für NS-Propagandafilme komponierte, setzte sich nach 1945 als Dirigent in mehreren Rundfunkproduktionen für Schreker ein. Zwei Radiosendungen des *Fernen Klangs* dirigierte Zillig 1948 während seiner Zeit beim Sinfonie-Orchester des Hessischen Rundfunks in Frankfurt am Main sowie 1955 beim NDR, mit dem er 1960 ebenfalls eine Übertragung der *Gezeichneten* produzierte. Trotz einer ersten szenischen Aufführung des *Fernen Klangs* 1964 am Staatstheater Kassel (in der Regie von Bohumil Herlischka und unter der musikalischen Leitung von Christoph von Dohnány) sollte sich der Wunsch einiger Autoren wie Walter Jacob, dass Schrekers Werk nach dem Ende der nationalsozialistischen Verfemung wieder einen gebührenden Platz innerhalb der deutschen Opernspielpläne einnehmen möge, auch in der BRD bis zur einsetzenden Schreker-Renaissance Ende der 1970er Jahre nicht erfüllen.

[1006] Winfried Zillig (1905 – 1963) studierte Komposition bei Hermann Zilcher und Arnold Schönberg. 1932 begann er eine Laufbahn als Solorepetitor und Kapellmeister in Oldenburg, Düsseldorf, Essen und Heidelberg. 1940 wird er erster Kapellmeister der Oper am Reichsgautheater Posen. Nach dem Krieg kehrt Zillig zunächst 1946/47 als Kapellmeister nach Düsseldorf zurück und wird nach einem kurzen Engagement beim Hessischen Rundfunk 1959 Leiter der Musikabteilung des NDR Hamburg. Zillig hatte im Dritten Reich einige Filmmusiken für NS-Propagandafilme geschrieben wie *Schwarzer Jäger Johanna*, *Der Schimmelreiter* (1934) oder *Posen – Stadt im Aufbau* (1942), *Kopernikus* (1943); daneben Auftragskompositionen (Schauspielmusik *Europas brennt* 1935, *Romantische Sinfonie* 1936) für die Nationalsozialistische Kulturgemeinde. Für das Essener Waldtheater komponierte Zillig eine neue Schauspielmusik zur Shakespeares *Sommernachtstraum* als eine Art Ersatz für Mendelssohns Schauspielmusik. Seine beiden Opern *Das Opfer* (1937) und *Die Windsbraut* (1941) orientieren sich stilistisch wiederum an Prinzipien der Dodekaphonie. Nach 1945 setzte sich Zillig nachdrücklich für die Wiederaufführung der einst unter den Nazis diffamierten „entarteten Musik“, vor allem für Schönberg, Hindemith und Schreker ein (vgl. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933 – 1945*, S. 8520–8525).

7.3.1 Christlicher Sexualkonservatismus

Im Unterschied zur politischen Ideologisierung der Kunst in der frühen DDR unter den ästhetischen Dogmen des ›Sozialistischen Realismus‹ bzw. unter den gesellschaftspolitischen Grundsätzen des Marxismus-Leninismus hängen die Ursachen für Schrekers Ausschluss aus dem kulturellen Leben in der frühen BRD mit dem restaurativen, christlich-konservativen Klima der Adenauer-Ära zusammen. Die BRD stiftete unter dem Einfluss der katholischen wie evangelischen Kirche in Deutschland ihre kollektive nationalkulturelle Identität über eine neue christlich sakralisierte Gesellschaftsordnung. In deren Zentrum stand die Rechristianisierung im Sinne einer Wiederherstellung des alten christlichen Abendlandes, welches durch die Entchristlichung der Vorkriegsgesellschaft, durch die Gottlosigkeit und den Atheismus des Nationalsozialismus zerstört empfunden wurde.[1007] „Unsere ganze Arbeit wird getragen sein von dem Geist christlich-abendländischer Kultur“[1008] – mit diesem programmatischen Leitsatz einer neuen christdemokratischen Politik beschloss Konrad Adenauer am 20. September 1949 seine Regierungserklärung als erster deutscher Bundeskanzler im Bonner Bundestag. Verbunden war diese christlich-abendländische Kultur nicht nur mit tradierten geschlechterspezifischen Rollenvorstellungen von Mann und Frau, mit dem Leitideal der heterosexuellen Ehe und Familie als einem von Gott bestimmten Fundament der Gesellschaft, sondern vor allem mit einer rückwärtsgewandten repressiven Sexualmoral. Diese wurde in der Adenauer-Ära von einer breiten Front konservativer Vertreter in Politik, Kirche, Jurisprudenz und Medizin, sowie von den Medien zum identitätsstiftenden Kern der neuen bundesrepublikanische Gesellschaftsordnung erhoben.

Wie die Historikerin Dagmar Herzog in ihren Studien zur Sexualität in der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts gezeigt hat, war der christliche Sexualkonservatismus in der BRD ein essentieller Bestandteil der Vergangenheitsbewältigung mit der eigenen nationa-

---

[1007] Vgl. ausführlich zu den ideologischen Bemühungen um eine Restauration des „christlichen Abendlandes“ durch konservativ-katholische sowie lutherische Kreise in den fünfziger Jahren der BRD bei Axel Schild, *Zwischen Abendland und Amerika. Studien zur westdeutschen Ideenlandschaft der 50er Jahre* (= Ordnungssysteme 4), München 1999, S. 21–82.

[1008] Konrad Adenauer, „Regierungserklärung des Bundeskanzlers Konrad Adenauer vor dem Deutschen Bundestag vom 20. September 1949“, in: *Die großen Regierungserklärungen der deutschen Bundeskanzler von Adenauer bis Schmidt*, eingeleitet und kommentiert von Klaus von Beyme, München 1979, S. 53–73, hier S. 73.

len Schuld und eine gezielte „Strategie für den Umgang mit der Erinnerung an Nationalsozialismus und Holocaust“.[1009] Denn nach der ›rassenhygienisch‹ ausgerichteten Sexual- und Fortpflanzungspolitik der Nationalsozialisten, welche zwar die Reproduktion ›lebensunwerten Lebens‹ und die von der heteronormativen Ordnung abweichende sexuelle Orientierung wie die Homosexualität mit allen repressiven Mitteln (Zwangsterilisation, Abtreibung, Mord) bekämpfte, andererseits allerdings die Fortpflanzung des ›heterosexuellen, erbgesunden, arischen Nachwuchses‹ förderte, definierte die christlich-konservative Sexualmoral der fünfziger Jahre ein zum ›Dritten Reich‹ und zu dessen aufgeweichten Sitten abgrenzendes Gegenmodell.[1010] Herzog weist darauf hin, dass der Nationalsozialismus keineswegs etwa eine sexual- oder lustfeindliche, repressiv-reglementierende Politik verfolgt habe, wie in der Forschung angesichts des NS-Totalitarismus lange Zeit allgemein angenommen wurde. Im Gegenteil. Die NSDAP, so Herzog, habe die Liberalisierung der heterosexuellen Sitten in Fortschreibung früherer liberalisierender Tendenzen aktiv vorangetrieben und bot „den breiten Teilen der Bevölkerung, die es nicht verfolgte, zahlreiche Anlässe und Anreize für vor- und außereheliche heterosexuelle Kontakte (nicht nur zum Zwecke der Fortpflanzung, sondern auch zum Vergnügen) sowie Anregungen, auch dem ehelichen Glück zu frönen“.[1011] Kennzeichnend waren für das ›Dritte Reich‹ dabei viel mehr die inneren Widersprüche in den nicht selten divergierenden ideologischen Ansichten der Nationalsozialisten: Während sich die einen Wortführer durchaus an konservativen christlichen Werten orientierten und sexuelle Enthaltsamkeit, voreheliche Keuschheit, Monogamie usw. einforderten, trat der andere Teil für eine sexuelle Befreiung ein.[1012] Die Verwerfung des Sexuellen in der NS-Ideologie war hierbei diskursiv mit dem Antisemitismus und dessen rassistisch-biologistisch diffamierenden Sexualbildern verbunden, welche die Bedrohung der Juden für die ›arische Rasse‹ auf ihre angeblich ›rassisch‹ angeborene ›perverse Sexualität‹ projizierten. Die gezielte Förderung einer freien, lustbetonten Sexualität zwischen ›arischen‹ Männern und Frauen (Promiskuität, Polygamie, vor- bzw. außerehelicher Geschlechtsverkehr), welche innerhalb der deutschen Volksgemeinschaft die

---

[1009] Dagmar Herzog, *Die Politisierung der Lust. Sexualität in der deutschen Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 2005, S. 129.

[1010] Zu den Widersprüchen der nationalsozialistischen Sexualpolitik, dem Zusammenhang zwischen Sexualität und Rassismus im ›Dritten Reich‹ sowie deren unterschiedliche Interpretationen siehe ausführlich bei Herzog, *Die Politisierung der Lust*, S. 15–81.

[1011] Herzog, *Die Politisierung der Lust*, S. 23.

[1012] Ebd., S. 24–25.

›Rassekriterien‹ erfüllten, galt hingegen vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Rassenhygiene als eine strategisch durchdachte, pronatalistische Sexualpolitik der ›Arterhaltung‹.

Der christliche Sexualkonservatismus in der Gründungsphase der BRD sollte mit der Rechristianisierung und Resakralisierung der deutschen Nachkriegsgesellschaft einen radikalen Bruch mit der scheinbaren Gott- bzw. Sittenlosigkeit des Nationalsozialismus vollziehen. In den restriktiven Moralvorstellungen imaginierte er ein soziokulturelles Abgrenzungskonstrukt zu den freizügigeren Moralvorstellungen des ›Dritten Reiches‹, indem er allerdings gleichsam auch jene tradierten sexualkonservativen Ein- und Ausschlüsse mit einer Kontinuität fortschrieb, welche anderseits sowohl der antisemitische Diskurs als auch der christlich-konservative Sittlichkeitsdiskurs in Deutschland seit dem 19. Jahrhundert hervorbrachte. Der staatlich implementierte Sexualkonservatismus der Adenauer-Ära in der frühen Bundesrepublik war daher nicht nur, nach der These von Dagmar Herzog, eine Abgrenzung zur sexuellen Freizügigkeit im ›Dritten Reich‹ als Strategie der kollektiven Vergangenheitsbewältigung, sondern er war gerade im Rahmen der Stiftung einer neuen postfaschistischen nationalkulturellen Identität in Westdeutschland ein normierendes kulturelles Wertesystem, welches auf eine lange Tradition der christlich-deutschen Sittlichkeitsbewegung zurückgreifen konnte und über welches nunmehr das ›Deutsche‹ im Zeichen der Sittlichkeit gegen die fremden Bedrohungen einer ›unsittlichen‹ Kultur wie den ›Amerikanismus‹ neu definiert werden konnte. Wie in den Jahrzehnten zuvor propagierte die christliche Sexualmoral der fünfziger Jahre im Namen der Sittlichkeit ein Ideal der Keuschheit, sexuellen Enthaltsamkeit, Askese, Jungfräulichkeit und Reinheit bis zur Ehe, Triebunterdrückung. Sie richtete sich gegen sexuelle Freizügigkeit, Promiskuität, unehelichen sowie vorehelichen Geschlechtsverkehr, gegen Onanie, Prostitution, Pornographie, Nacktheit und vor allem gegen die Sünde der ›widernatürlichen Unzucht‹, der Homosexualität.[1013]

[1013] Vgl. ausführlich zur christlich-konservativen Sexualmoral in den fünfziger Jahren der BRD bei Eder, *Kultur der Begierde*, S. 211–242; Herzog, *Die Politisierung der Lust*, S. 83–171.

7.3.2 Deutsches Sittlichkeitsempfinden und der Kampf gegen ›Schmutz und Schund‹

Am deutlichsten lässt sich die repressive christlich-konservative Sexualmoral der frühen Bundesrepublik an der kontroversen Debatte über ›Schmutz und Schund‹ im Rahmen des Gesetzgebungsverfahrens eines *Gesetzes über die Verbreitung jugendgefährdender Schriften* (*GjS*) zu Beginn der fünfziger Jahre ablesen.[1014] Die Auseinandersetzung um Schriften und Darstellungen, die das „sittlichen Empfinden“ zu gefährden schienen, war das exponierte symbolische Diskursfeld, auf dem nach 1945 in der Gründungsphase der Bundesrepublik die kollektive Identität der Deutschen, im Zentrum der Politik und in der öffentlichen deutschen Presse, neu verhandelt wurde. Es ging dabei nicht um den gesetzlichen Schutz der Jugend, der eigentlich Ausgangspunkt der parlamentarischen Debatte im Bundestag war. Der Kampf für die Bewahrung der Sittlichkeit war vielmehr, wie bereits in den Jahrzehnten zuvor, ein Kampf christlich-konservativer Sittlichkeitsbewegungen um das ›Deutsche‹ in Abgrenzung gegen die inneren sowie äußeren Feinde der deutschen, christlich-abendländischen Kultur. Denn ›Schmutz und Schund‹ wurden dem national Anderen, dem Fremden zugeschrieben. Schon der Begriff selbst war eine diskursive Metapher, mit einer unscharfen wie vielbedeutenden Semantik, für alle nur denkbaren Kulturimporte, welche hauptsächlich aus den USA das westliche Nachkriegsdeutschland seit der alliierten Besatzungszeit wie eine Flutwelle oder ›Schmutzwelle‹ – auch Metaphern, die damals oft verwendet wurden – überschwemmten: Von den amerikanischen Comics über die trivialen Groschenromane, Abenteuer- und Wildwestgeschichten, kitschige Liebesromanheftchen, Kriegsromane bis hin zu massenhaften pornographischen Schriften, Darstellungen, Photographien und der amerikanischen Populärkultur, u.a. mit Hollywood-Filmen sowie ihrer neuesten Jazz- und Rock’n’Roll-Welle, für die Musiker wie Bill Haley oder Elvis Presley standen. Dieser ›Schmutz und Schund‹ wurde als Ausdruck einer tiefgreifenden ›Amerikanisierung‹ der bundesrepublikanischen Gesellschaft durch den kulturellen Transfer aus den USA begriffen.

Während bei einem großen, vor allem jüngeren Teil der Bevölkerung in den ersten beiden Nachkriegsjahrzehnten – ebenfalls als eine Strategie der eigenen Vergangenheitsbewälti-

gung – ein großes Bedürfnis nach einer solchen libertären Massen- und Konsumkultur nach amerikanischem Vorbild aufkam, verband sich damit für die Konservativen ein Kulturverfall, eine ernste Gefahr für die sittliche Ordnung und für die Jugend des neuen Deutschlands. Genau zu der Zeit, als die SED-Funktionäre in der DDR über den ›Formalismus‹ als dekadente, bürgerliche und zersetzende Verfallserscheinung des ›amerikanischen Imperialismus‹ debattierten – worunter die marxistische Ideologie ebenfalls sämtlichen Kitsch, Pornographie, triviale Erotik- und Sexliteratur verstand –, initiierten die christlich-konservativen Kreise der BRD (Kirchenvertreter, christlichen Kirchen- und Wohlfahrtsverbände, aber auch konservative Journalisten und Intellektuelle) sowie die konservativen Regierungsparteien CDU / CSU eine öffentliche Auseinandersetzung über ›Schmutz und Schund‹ als Drohkulisse einer durch den amerikanischen Einfluss auf die westdeutsche Gesellschaft um sich greifenden Gefahr für das deutsche, christlich-abendländische Sittlichkeitsempfinden.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang ein Blick auf die parlamentarischen Debatten über den Gesetzesentwurf des *GjS* von Juli 1950 und September 1952, als das Gesetz schließlich mit einer Mehrheit im Bundestag beschlossen wurde. Diese Auseinandersetzungen zwischen den einzelnen Parteien spiegeln die ganze Bandbreite von kulturellen Eigen- und Fremdbildern in ihren jeweiligen diskurssemantischen Bedeutungszuschreibungen auf der Ebene normierender Wertvorstellungen über die Sittlichkeit wieder, welche Ausdruck eines christlich-konservativen Denkens der federführenden Regierungsparteien waren. In der ersten Beratung des Gesetzesentwurfs vom 13. Juli 1950 hatte zwar der damalige Bundesinnenminister Gustav Heinemann (CDU, ab 1957 SPD-Mitglied) in seiner Eröffnungsrede darauf bestanden, dass die Gesetzesvorlage der Bundesregierung sich jeglicher Diskriminierung irgendwelcher Schriften enthalten und die mit der Durchführung des Gesetzes beauftragten Bundesprüfstelle kein moralisches oder ästhetisches Urteil abgeben würde.[1015] Die anschließenden Debatten zeigen allerdings eine andere Wirklichkeit. Nach außen hin signalisierte der offizielle Gesetzestext eine scheinbare Distanz zu moralisierenden Verurteilungen seitens des Gesetzgebers, indem die frühere, moralisch normierende Begrifflichkeit „Schund- und Schmutzliteratur“ aus der Weimarer Zeit durch eine

[1014] Vgl. Steinbacher, *Wie der Sex nach Deutschland kam*, besonders S. 21–134; Werner Faulstich, „Groschenromane, Heftchen, Comics und Schmutz-und-Schund-Debatte“, in: *Die Kultur der 50er Jahre. Die Kultur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Werner Faulstich, München 2002, S. 199–215.

wesentlich neutralere, rechtgüterschutzorientierte Formulierung „jugendgefährdende Schriften“ ersetzt wurde. Die moralisierende Sittenkritik der Unionspolitiker, die sich dennoch hinter dieser rechtssprachlichen Verklausulierung verbarg, manifestierte sich in den parlamentarischen Lesungen.

Heinemann sprach in seiner Begründung vor dem Bundestag explizit von „Schmutzliteratur“ und von „Schriften, welche durch Bild für die Nacktkultur werben“. Da der Konsument von Schmutzliteratur „sehr leicht auf den erotischen Nordpol der Abirrung vom guten Weg“ eingestellt sei, müsse man diese Schriften zum Schutz der Jugend einer Vertriebsbeschränkung unterwerfen.[1016] Der Abgeordnete Rudolf Vogel (CDU) verwies darauf, dass das Grundgesetz eine Haltung zum Staat voraussetze, die mit einer Massenproduktion von Schundschriften unvereinbar wäre. Im Jahre 1949 hätte das „verarmte deutsche Volk“, so Vogel, rund 60 Millionen DM für Pornographie und Schund ausgegeben. Deshalb wäre es höchste Zeit, etwas dagegen zu unternehmen.[1017] Auch einige Liberale wie Karl Gaul von der FDP sprachen sich, bei aller parteipolitischer Kritik an dem Gesetzesentwurf, für einen „Kampf gegen Schund und Schmutz“ aus sowie für eine Beteiligung ihrer Fraktion an legislativen Maßnahmen, die der deutschen „Jugend in ihrer körperlichen, geistigen und sittlichen Entwicklung“ helfen würden.[1018]

In der zweiten und dritten parlamentarischen Beratung zum Gesetzesentwurf 1952 erklärte Maria Niggemeyer (CDU) in ihrer Funktion als Berichterstatterin des Ausschusses für Fragen der Jugendfürsorge, dass unter der Begrifflichkeit der sittlichen Gefährdung nicht nur „das geschlechtlich-erotische Moment zu verstehen ist, sondern […] auch solche Schriften zu verstehen sind, die eine Verherrlichung des Verbrecherischen darstellen und zu einer allgemeinen Verwilderung und Verrohung der Jugend führen“.[1019] Noch deutlicher sprach Bundesinnenminister Robert Lehr (CDU) von der „moralischen Zerstörung der Jugend“ durch das unzüchtige Schrifttum. Von ihm gehe eine besondere Gefahr aus, da „es das sexuelle Gefühlsleben verzerrt und im gesamten Bereich des Sexuellen die Wertmaßstäbe verschiebt“. Durch solch erotisches Schrifttum würde die Jugend eine völlig falsche Vor-

---

[1015] Plenarprotokoll 74. Sitzung am 13.07.1950, Nr. 01/74, in: *Verhandlungen des Deutschen Bundestages. Stenographische Berichte*, 1. Wahlperiode 1949 – 1953, S. 2663–2686, hier S. 2664.

[1016] Ebd., S. 2665.

[1017] Ebd., S. 2673.

[1018] Ebd., S. 2669.

[1019] Plenarprotokoll 230. Sitzung am 17.09.1952, Nr. 01/230, in: *Verhandlungen des Deutschen Bundestages. Stenographische Berichte*, 1. Wahlperiode 1949 – 1953, S. 10479–10556, hier S. 10536.

stellung von Sinn und Zweck der Geschlechtskraft im Menschen erhalten.[1020] Ähnlich argumentierte der CSU-Abgeordnete und ehemalige Diözesanleiter der Katholischen Jugend Bamberg Emil Kemmer für das Gesetz: „Der Jugendliche mit seinen ungelösten und nicht bewältigten seelischen und körperlichen Spannungen gerät durch die Lektüre dieser Schriften in eine Situation, die für seine seelische Entwicklung eine große Gefahr darstellt. Die heutigen Sexualaufklärungsschriften, Magazine und Aktbildhefte bieten ihm bestimmte Reize an, die zu überwinden ihm größte Schwierigkeit bereiten muss.“[1021]

Die christlich-konservativen Wortführer hatten sich hierbei derselben biologistischen Krankheitsmetaphorik bedient wie in den Jahrzehnten des Sittlichkeitskampfes in der ersten Jahrhunderthälfte, ebenso wie die marxistischen Agitatoren in der Sowjetunion oder der DDR im Rahmen ihrer ›Formalismus‹-Debatte. In ihren jeweiligen Begründungen verbanden die Unionspolitiker die Sittlichkeit mit dem Gesunden, dagegen alles Unsittliche und Unzüchtige mit dem Pathologischen, mit Krankheit und Verfall. Der Abgeordnete Emil Kemmer (CSU) hielt im Namen der gesamten Fraktion die erotisch-sexuellen Erzeugnisse für „schlimmes Gift“, vor dem die Jugend geschützt werden müsse.[1022] Die öffentliche Sitte und Ordnung, so Kemmer in der ersten Lesung, könne nur wieder durch „gute und saubere Schriften“[1023] auf dem Bücher- und Zeitschriftenmarkt wiederhergestellt werden. Von der Schmutzliteratur gehe eine „zersetzende Wirkung auf die geistige Entwicklung“ der Jugend aus, Deutschland brauche aber eine „saubere, gesunde und quicklebendige Jugend“.[1024] Bundesinnenminister Lehr erhoffte sich in diesem Kontext auch vom Gesetzt eine „Säuberung“ der deutschen Kioske vom „schleichenden Gift“ des unzüchtigen Schrifttums.[1025] Wie sehr sich für die Konservativen allein schon die Verbreitung von erotisch-sexuellen Schriften und Darstellungen mit Vorstellungen des Krankhaften, Ungesunden und Unnatürlichen, dagegen das sittlich-schamhafte Empfinden mit dem Gesunden und Naturgegebenen verband, hatte vor allem die CDU-Abgeordnete Anne Marie Heiler in ihrem Redebeitrag deutlich gemacht:

[1020] Ebd., S. 10536.
[1021] Ebd., S. 10544.
[1022] Ebd., S. 10545.
[1023] Plenarprotokoll 74. Sitzung am 13.07.1950, Nr. 01/74, S. 2666.
[1024] Plenarprotokoll 230. Sitzung am 17.09.1952, Nr. 01/230, S. 10544–10545.
[1025] Ebd., S. 10536.

> Ich bin aber der Meinung, dass eine generelle Aushändigung etwas Ungesundes und Verkehrtes und Schädliches ist. Das Schamgefühl ist etwas Natürliches. Naturgemäß sind die Zucht und die Schamhaftigkeit und nicht die durch ungehemmte Verbreitung von Nacktkulturschriften wissentlich oder vielleicht meistens unwissentlich geförderte Zuchtlosigkeit. Die Freikörperkultur ist, auf die Breite gesehen und mindestens außerhalb des eigentlichen Kreises der Freunde dieser Bewegung, ein Kampf gegen das natürliche Empfinden. Aber nur bei gesund erhaltenem sittlichem Empfinden kann die echte sexuelle Spannung zwischen den Geschlechtern erhalten bleiben, und allein aus dieser heraus kann sich eine gesunde Erotik bei den jungen Menschen entfalten. Weil es uns darum zu tun ist, ohne Prüderie und ohne Muckertum [Zurufe von der SPD] der sexuell-erotischen Entwicklung des jungen Menschen Hemmnisse zu nehmen, der Überhitzung der Phantasie und der Überreizung der Sinne entgegenzutreten, darum wollen wir auch die Zeitschriften der Freikörperkultur mit in die Liste aufgenommen haben. Sie den Jugendlichen wahllos zugänglich zu machen, ist ein Unrecht an den jungen Menschen. Die Schamhaftigkeit wie auch die sexuelle Spannung zwischen den Geschlechtern gehören zu den gottgewollten Geheimnissen der Schöpfung, [Lachen und Zurufe bei der SPD] und ihre künstliche Verminderung ist unnatürlich.[1026]

Mit der gesetzlichen Indizierung von erotischen „Schmutzschriften“ glaubten die konservativen Regierungsparteien eine Art ›Gesundung‹ sowie ›Reinigung‹ der deutschen Jugend erreichen zu können und damit eine staatliche Normierung der Sittlichkeit als einen identitätsstiftenden kulturellen Leitideal der bundesrepublikanischen Gesellschaft durchsetzen zu können. In der politischen Debatte haben alle Parteien im Bundestag bis auf die Kommunisten eine nationalkulturelle Rhetorik vermieden, welche jene mit ›Schmutz und Schund‹ verbundenen pathologischen Verfallserscheinungen auf die amerikanische Massen- bzw. Konsumkultur projizierten. Anders als im außerparlamentarischen medialen Diskurs der frühen Bundesrepublik, wo in den feuilletonistischen Debatten der Tageszeitungen die Flutwelle an ›Schmutz und Schund‹ dem amerikanischen Einfluss auf die deutsche Kultur zugeschrieben wurde, enthielt sich die offizielle Politik in der parlamentarischen Debatte einer direkten Amerika-Kritik. Trotz einer in der deutschen Nachkriegsgesellschaft als bedrohlich empfundenen ›Amerikanisierung‹ der eigenen nationalen Kultur musste das politische Westdeutschland den Einfluss Amerikas und damit verbunden den kulturellen Transfer angesichts einer politischen, wirtschaftlichen wie militärische Abhängigkeit zur USA als Siegermacht des Zweiten Weltkrieges anerkennen. Die Kommunisten hingegen, die in West und Ost eine grundlegende antiamerikanische Haltung vertraten, definierten im Rahmen der parlamentarischen Debatte über das Jugendschutzgesetz ›Schmutz und Schund‹ als Ausdruck des ›schädlichen Amerikanismus‹. Dieser wurde als eine fremde Bedrohung

[1026] Ebd., S. 10539.

sozial konstruiert, indem sich die Kommunisten ebenso derselben metaphorischen Bedeutungszuschreibungen im Zeichen von Verfall, Krankheit und Zersetzung bedienten.

In der ersten Lesung des Gesetzentwurfs 1950 erklärte die KPD-Abgeordnete Grete Thiele den Kampf gegen Schmutz und Schund als „Kampf gegen den Amerikanismus", gegen die „Überschwemmung mit amerikanischer Kitsch- und Hollywood-Kultur" oder gegen „die Gangster- und Atombombenkultur".[1027] Diese Kultur hätten die Amerikaner zum Zwecke der Kriegsvorbereitung in Westdeutschland eingeführt, „um unsere nationale Kultur zu zersetzen […] und die allein zur Verwahrlosung der Jugend beiträgt".[1028] Wie Gertrud Strohbach von der KPD in ihrem Redebeitrag zur zweiten und dritten Lesung 1952 argumentierte, seien Schmutz und Schund Quellen, „von denen aus die deutsche Jugend systematisch verseucht werden soll".[1029] Allerdings räumt Strohbach lobend ein, dass die deutsche Jugend der bewussten Versuchung durch den amerikanischen Schmutz und Schund erfolgreichen Widerstand leiste. Aufgabe der Politik müsse es sein, „die Jugend in ihrem Widerstand gegen die Überfremdung der deutschen Kultur mit amerikanischem Kitsch und Schund zu unterstützen".[1030] Die KPD lehnte den Gesetzesentwurf der Adenauer-Regierung (nicht nur aus parteipolitischen Gründen) ab und verwies auf die fortschrittliche Jugendpolitik der DDR-Regierung.

Das am 9. Juni 1953 verkündete *Gesetz über die Verbreitung jugendgefährdender Schriften* war die beispielhafte Projektion einer politisch-diskursiven Praxis, welche auf der symbolischen Ebene von metaphorischen Bedeutungszuschreibungen und Artikulationsstrategien im Zeichen der Sittlichkeit eine kulturelle Imagination deutscher Identität und Alterität hervorgebracht hatte. Die Wirkung der staatlichen Maßnahmen gegen die Flut von ›Schmutz und Schund‹ war allerdings umstritten. Wie Dagmar Herzog ausgewertet hat, verschwanden durch die Gesetzgebung Nacktbilder tatsächlich flächendeckend aus der Öffentlichkeit. Bis in die sechziger Jahre hinein wurden Schriften mit sexuellem Inhalt von der Bundesprüfstelle zensiert.[1031] Der Verbreitung von Schriften aus der erotisch-sexuellen Sphäre, die den Tatbestand der Sittengefährdung erfüllten, wurde zumindest in der Öffentlichkeit (an Kiosken, in Bücherläden, Leihbüchereien) ein Ende bereitet. Trotz der gesetz-

---

[1027] Plenarprotokoll 74. Sitzung am 13.07.1950, Nr. 01/74, S. 2670–2671.
[1028] Ebd., S. 2670.
[1029] Plenarprotokoll 230. Sitzung am 17.09.1952, Nr. 01/230, S. 10543.
[1030] Ebd., S. 10543.
[1031] Herzog, *Die Politisierung der Lust*, S. 137.

lichen Legitimierung zur Indizierung von ›unsittlicher‹ Literatur aus Gründen des Jugendschutzes waren in den Gründungsjahren der BRD allerdings massenhaft Schriften unter der Bevölkerung privat im Umlauf. Zwischen der offiziell propagierten, christlich-sexualkonservativen Moral und einer breiten gesellschaftlichen Normverletzung durch den staatlich kaum einzuschränkenden Konsum der unsittlichen ›Schmutz- und Schundliteratur‹, sowohl bei Jugendlichen als auch Erwachsenen, kam jene brüchige Doppelmoral der konservativen bundesrepublikanischen Nachkriegsgesellschaft zum Vorschein. Die herrschende kirchliche Sexualmoral beider christlicher Konfessionen konnte eben nicht verhindern, dass in den deutschen Haushalten eine Sexualisierung der jungen Bevölkerung stattfand und damit, aus deren Perspektive, die Aushöhlung der kollektiven Werte und Normen der Deutschen, aus den innersten gesellschaftlichen Strukturen heraus, die deutsche Kulturnation gefährden würden.

7.3.3 Sittlichkeitsdiskurs und Kunst

Das christlich-konservative Klima der frühen Bundesrepublik hatte auf allen Gebieten des gesellschaftlichen Lebens zu unterschiedlichen Formen sozialer Sanktionierungen im Zeichen der Sittlichkeit geführt. Selbst der Bereich der Kunst schien vor den Invektiven der christlichen-konservativen Moral nicht geschützt zu sein. Denn obwohl die Kunst neben Wissenschaft und Lehre in Deutschland seit der Weimarer Reichsverfassung von 1919 – wenngleich der Begriff der „Kunst“ im deutschen Verfassungsrecht bis heute nie konkret definiert wurde – unter dem besonderen Schutz der Kunstfreiheit stand, gab es nach 1945 in der BRD, nachdem die Nationalsozialisten zwischen 1933 und 1945 jegliche Form der Kunstfreiheit durch ihr ideologisches NS-Recht beschnitten hatten, wiederum vereinzelte Bestrebungen der Staatsgewalt, Kunst aus moralisch-weltanschaulichen Gründen staatlich zu beschränken.

Nur wenige Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges hatte die ministeriell angeordnete Absetzung von Werner Egks Faust-Ballett *Abraxas* vom Spielplan der Bayrischen Staatsoper München im Jahre 1948 einen der frühesten Theater- und Kunstskandale in der BRD ausgelöst, noch vor der großen ›Schmutz-und-Schund‹-Debatte der fünfziger Jahre. Aus Gründen der Sittlichkeit und Gefährdung der öffentlichen Moral hatte das Bayrische Staatsministerium für Unterricht und Kultus unter dem damaligen konservativen Kultusminister Alois Hundhammer (CSU) wenige Tage vor der Uraufführung des Balletts am 6.

Juni 1948 die weitere Verbreitung eines gedruckten Librettos wegen zu obszöner, unzüchtiger Formulierungen untersagt, was faktisch einer staatlichen Nachzensur von Schrifterzeugnissen gleichkam.[1032] Konkret richtete sich die Zensur gegen das dritte Bild, jenem Pandämonium in einer dekorativen Fin de siècle-Atmosphäre, welches den Geschlechtsakt zwischen der Erzbuhlerin Archisposa und Faust, ihre anschließenden Vereinigung mit dem Satan sowie die Fahrt zur Hölle im Rahmen einer ›Schwarzen Messe‹ darstellt. In dem Textbuch, welches im Vorfeld der Uraufführung an die Theaterkritiker verteilt und später von der Presse auszugsweise veröffentlicht wurde, heißt es dazu:

> Kaum haben die Buhlen und Buhlinnen ihren Tanz beendet, stürmt Faust mit Archisposa auf die Bühne, offenbar auf dem Höhepunkt einer Liebesraserei, die keine Empfindung für den Partner mehr kennt, sondern sich im wüstesten Selbstgenuss erschöpft. Das Paar stürzt schließlich ineinander verschlungen zu Boden. Vom Hochaltar löst sich jetzt das Quartett: Tiger, Schlange, Bellastriga und Marbuel. Es führt einen Tanz routiniert-blasierter Lasterhaftigkeit aus, bei dem die Partner wechseln. Die Trabanten Satans sind dazu verdammt, in Ewigkeit ohne natürlichen Impuls und selbst ohne den Stachel der Begierde die bloße Gebärde des Lasters zu wiederholen. Von Rausch und Üppigkeit der Wollust ist ihnen nichts geblieben als Gewohnheit und Attitude. […] In dem Augenblick, in dem Faust Archisposa zurückstößt, erhebt sich Satanas. Auf sein Zeichen wird ihm die widerstrebende Archisposa, von mehreren Buhlen getragen, mit Gewalt dargebracht, damit sie ihre Pflicht als auserwählte Erzbuhlin erfülle. In einer Art sakrilegischer Zeremonie vereinigt er sich mit ihr. Diese Phase entbehrt nicht einer schauerlichen und grandiosen Feierlichkeit und bedeutet den Höhepunkt der ‚Schwarzen Messe', deren Zelebrierung das Kernstück bei den Zusammenkünften der Hölle und ihres Anhangs bildet.[1033]

Medienberichten zufolge erlebte die Uraufführung unter der musikalischen Leitung des Komponisten am 6. Juni 1948 im Münchner Prinzregententheater beim Publikum allerdings einen unerwarteten Sensationserfolg. Mit außergewöhnlichen 48 Vorhängen und lärmenden Ovationen wurde das Ballett und dessen choreographische Umsetzung durch den französischen Startänzer Marcel Luipart von der Bevölkerung begeistert aufgenommen.[1034] Was das Publikum zu dieser Zeit kaum ahnte, waren die massiven zensorischen Eingriffe

---

[1032] Vgl. zur Geschichte des Falls *Abraxas* bei Klaus Kanzog „Ballettzensur. Öffentliche Moral und geschäftliche Interessen. Werner Egks ‚Faustballett' *Abraxas* (1948) in der Bayerischen Staatsoper", in: *Zensur im modernen deutschen Kulturraum* (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 94), hrsg. von Beate Müller, Tübingen 2003, S. 115–130.

[1033] Werner Egk, *Abraxas. Ein Faustballett*, 3. Bild – Das Pandämonium. Originalwortlaut des Librettos aus der Broschüre der Münchner Uraufführung, abgedruckt in: N. N., „Wo der Staat das Geld gibt. Wie gern ich Zahlmeister war" in: *Der Spiegel*, 5. März 1949, 3. Jg., H. 10, S. 6–9, hier S. 7.

[1034] N. N., [Musik] „Faust flieht. Das gastliche München", in: *Der Spiegel*, 12. Juni 1948, 2. Jg., H. 24, S. 24–25.

der ministeriellen Staatsgewalt im Vorfeld der Uraufführung, nicht nur durch das angeordnete Vertriebsverbot des Librettos sondern auch durch Druck der zuständigen Ministerialbeamten auf Komponist und Choreograph, noch während der Produktionsphase geringfügige Änderungen an dem ursprünglichen szenischen Konzept vorzunehmen.[1035]

Obwohl alle fünf angesetzten *Abraxas*-Aufführungen ausverkauft waren, hatte Kultusminister Alois Hundhammer einen geplanten zweiten Aufführungszyklus in der darauffolgenden Spielzeit 1948/49 in seiner Funktion als oberster Dienstherr der bayrischen Staatstheater gegenüber der Opernintendanz intern verboten. Spätestens Anfang 1949 kam dieser, aus Sicht der Kunstfreiheit als skandalös empfundene Akt staatlicher Theaterzensur über die Printmedien an die Öffentlichkeit. Als daraufhin die Fraktionen der FDP und SPD im Bayrischen Landtag eine parlamentarische Anfrage nach den gesetzlichen Grundlagen für Hundhammers eigenwillige Absetzung des Balletts stellten, wurde der Fall zum Politikum. Die Opposition und die Presse sahen in dem Vorgang einen eindeutigen Rechtsbruch gegen die in § 108 der Bayrischen Landesverfassung vom 2. Dezember 1946 gesetzlich geschützte Freiheit von Kunst, Wissenschaft und Lehre. Hundhammer musste in einer parlamentarischen Aussprache vor dem Bayrischen Landtag zu seinem Aufführungsverbot Stellung beziehen und verteidigte die Anordnung als notweniges Mittel gegen die unsittliche Darstellung „wenig bekleidete[r] Dinge“ oder des „Koitus auf der Bühne“.[1036] Dabei ließ der Minister keinen Zweifel, dass er auf Grundlage der christlichen Ethik und Moral persönlich Anstoß nahm an den erotisch bzw. sexuell betonten Szenen des Balletts. Da der bayrische Steuerzahler für die hohen Produktionskosten aufkommen müsse, so argumentierte Hundhammers, lehne er es auch als Kultusminister ab, „solche Sachen“ auf Staatskosten aufführen zu lassen.[1037]

Mit derselben Begründung verteidigte Hundhammer in einer späteren Parlamentsdebatte vom 22. Februar 1949 seine kulturpolitische Maßnahme, die aus seiner Sicht ebenso die (christlich-konservative) Mehrheit des Landtages für richtig halten würde. Es könne nicht verlangt werden, so der Kultusminister, dass Staatsgelder für Theaterstücke bewilligt werden, „die absolut als eine Beleidigung der Mehrheit des Volkes und als eine Verletzung der religiösen Gefühle betrachtet werden. […] Wenn die Mehrheit der Staatsbürger durch die

---

[1035] Vgl. Plenarprotokoll 99. öffentliche Sitzung am 26.01.1949, Nr. 99, in: *Verhandlungen des Bayerischen Landtags. Plenarprotokolle, Stenographische Berichte*, 1. Wahlperiode 1946 – 1950, Bd. 3, S. 536–539.
[1036] Ebd.
[1037] Ebd.

Aufführung eines Stückes in ihrer Anschauung verletzt wird, dann hat der Kultusminister Veranlassung einzugreifen".[1038] Hundhammer hatte damit den staatlich sanktionierenden Eingriff in die Kunst nicht nur auf der normierenden Basis christlicher Wertvorstellungen legitimiert, sondern auch die kollektive Identität einer Mehrheit der Staatsbürger, zumindest für den Freistaat Bayern, über eine gemeinschaftsbildende christliche Sexualmoral kulturell definiert. Die religiöse, weltanschauliche Verletzung, von der die Rede ist, zielt auf eine Bedrohung des sittlichen christlichen Empfindens.

Das Pandämonium in *Abraxas* musste allein schon in seiner drastischen Darstellung von Sexualität und Satanismus, trotz der künstlerischen Überhöhung im Medium des Tanztheaters, das christliche Selbstbild schwer gefährden. Bei aller juristischer, vor allem verfassungsrechtlicher Beurteilung einer die Kunst beschränkenden staatlichen Maßnahme waren Hundhammers Verfügungen im Fall *Abraxas* in erster Linie eine soziokulturelle Strategie, die deutsche christlich-abendländische Kultur gegen die „Schweinerei"[1039] – wie Hundhammer Egks Ballett bezeichnete – einer als sittlich zersetzend empfundenen Moderne abzugrenzen. Als *Abraxas* in anderen deutschen Städten wie Berlin, Stuttgart, Wiesbaden, Hamburg oder Düsseldorf große Publikumserfolge feierte und die Opposition im Bayrischen Landtag 1950 eine Aufhebung des Spielverbots für das Ballett forderte, lehnte Hundhammer (und mit ihm die parlamentarische Mehrheit der konservativen CSU) den Antrag mit der erneuten Begründung ab, dass „es nicht Sache des Bayrischen Staatstheaters [ist], einen Fall, bei dem der Koitus auf der Bühne praktisch vorgeführt werden soll oder die Hure dem Satan mit Gewalt zum Geschlechtsverkehr dargebracht wird, auf dem ‚Altar', wie man es nennt, auf der Bühne des Bayrischen Staatstheaters zu zeigen".[1040] Es lassen sich in diesem Kontext einige Prallelen zu den Debatten um die ›Lex Heinze‹ um 1900 ziehen, als der politische Katholizismus im Rahmen des Strafrechts schon einmal staatliche Maßnahmen gegen die Sittenlosigkeit auf dem Theater entwarf (siehe Kapitel 5.5). Der Fall *Abraxas* von 1949/50 verdeutlicht, wie sehr der christlich-konservative Geist

---

[1038] Plenarprotokoll 101. öffentliche Sitzung am 22.02.1949, Nr. 101, in: *Verhandlungen des Bayerischen Landtags. Plenarprotokolle, Stenographische Berichte*, 1. Wahlperiode 1946 – 1950, Bd. 3, S. S. 621–643, hier S. S. 641.

[1039] Plenarprotokoll 166. öffentliche Sitzung am 14.06.1950, Nr. 166, in: *Verhandlungen des Bayerischen Landtags. Plenarprotokolle, Stenographische Berichte*, 1. Wahlperiode 1946 – 1950, Bd. 6, S. 524–533, hier S. 528.

[1040] Ebd., S. 532.

der frühen Bunderepublik die Kunst durch eine nicht minder repressive Kulturpolitik der einzelnen Bundeländer zu beeinflussen versuchte.

7.3.4 Späte Denunziation: Schrekers Kunst zwischen ›verschwommener, krankhafter Erotik‹ und ›farbiger Klangsinnlichkeit‹

Vor dem kulturellen Hintergrund der bundesrepublikanischen Nachkriegsgesellschaft lässt sich unschwer erahnen, dass auf dem Gebiet des Musiktheaters auch Franz Schrekers Opernwerk erneut als Abweichung von den Normen und Werten einer deutschen christlichen Moralethik erschien. Schrekers Sujets mussten weiterhin in der Neudefinition einer kollektiven deutschen Identität über die christlich-abendländische Tradition das Sittlichkeitsempfinden der deutschen Nation gefährden. Nicht die staatliche Zensur war für den weit reichenden Ausschluss von Schrekers Werken nach 1945 bis in die siebziger Jahre hinein verantwortlich. Dass seine Opern weiterhin nicht aufgeführt wurden, lässt sich als diskursive Exklusionsstrategie der christlich-konservativen Gesellschaft deuten. Schrekers Opernwerk wurde im Prozess der Stiftung einer neuen nationalkulturellen Identität auf dem Fundament des christlichen Abendlandes abermals aus Gründen der Sittlichkeit verworfen. Sofern man sich überhaupt in den fünfziger oder sechziger Jahren in irgendeiner Form publizistisch an Schreker erinnerte, zeigen die Kommentare zu seinem künstlerischen Werk sowohl personelle wie auch mentale, geistesgeschichtliche oder gar ideologische Kontinuitäten zu den diskursiven Zuschreibungen in der Weimarer Republik oder währen der Zeit des Nationalsozialismus.

Der Musikwissenschaftler und Musikkritiker der *Neuen Leipziger Zeitung* Otto Schumann widmete Schreker in seinem *Opernbuch* aus dem Jahre 1948 einen für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg erstaunlich umfangreichen Lexikoneintrag. Dieses *Opernbuch* war eine überarbeitete Neupublikation von Schumanns ersten Opernführer, der unter dem wesentlich bekannteren Titel *Meyers Opernbuch* zwischen 1935 und 1938 in mehreren Auflagen im Verlag des Bibliographischen Instituts Leipzig erschien. Der stark an Hans Pfitzners *Neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* orientierte deutschnationale Geist des Autors gegen das Andere, gegen jüdische Komponisten wie Felix Mendelssohn Bartholdy, Gustav Mahler oder Arnold Schönberg oder gegen die ›internationale musikalische Moderne‹, bestimmte auch seine überarbeitete Neuauflagen nach 1945. Noch in *Mayers Opernbuch* aus dem Jahre 1937 diskreditierte Schumann Schrekers Musikdramatik, indem der Komponist

nur den „äußeren Reizen und Reizungen des ‚musikdramatischen Orchesters'"[1041] verfiele. Deren Ursache sah Schumann einzig und allein in einer nur veräußerlichten, verfeinerten und sinnlichen Klangfarbenmusik, der jede innere, auf Form und Gehalt basierende Gefühlstiefe fehle, was im Musikdiskurs seit den 19. Jahrhundert so sehr mit dem ›Deutschen‹ in der Musik assoziiert war. Schrekers Musik, so schreibt Schumann, „blieb hängen in bloßen Formen- und Farbenspiel, das immer feiner und zugleich immer aufdringlicher werdende Orchester zog einen Schleier vor jede innere Regung und jeden inneren Gehalt".[1042] Der ganze „Orchesterzauber" verrate nämlich Schrekers eigentliche Antriebe: „verstiegene Sinnlichkeit und unechte Theatralik".[1043]

Schumann benutze in seiner Definition die diskursive Klangfarbenmetaphorik als eine gezielte Zuschreibung, Schreker die kulturell imaginierten nationalen Vorstellungen vom ›deutschen Wesen‹ wie Tiefe, Gefühl, Form oder Echtheit abzusprechen. Dem orchestralen Farbenklang der schrekerschen Musik wird über dieses Konstrukt das zutiefst ›Undeutsche‹ diskursiv eingeschrieben. Die Metapher der „unechten Theatralik" in Schrekers Werken reproduziert in diesem Zusammenhang den antisemitisch gefärbten Topos der Falschheit oder der Lüge, wie er – spätestens seit Wagners Meyerbeer-Polemik – Mitte des 19. Jahrhunderts, den gesamten deutschen Musikdiskurs gegen jüdische Komponisten (vor allem Mendelssohn Bartholdy, Mahler) durchzieht. Schreker erscheint in Schumanns Deutung über die metaphorisch vermittelten Vorstellungen seiner sinnlichen, gefühlsleeren und unechten Klangfarbenspiele als ›undeutscher‹ Künstler. Gemessen an Wagners ›deutsch‹ markierter Kunst, definiert Schumann Schreker als einen Künstler, der nur „glaubte, die Musikdramatik eines Richard Wagner dadurch fortführen zu können, dass er das Musikdrama ‚verfeinerte'".[1044] Für Schuman war es daher eine logische Konsequenz, dass Schrekers orchestrales Können nach seinem Tode in Vergessenheit geraten ist. Dieselben metaphorischen Bedeutungszuschreibungen finden sich auch schon in Schumanns Nekrolog auf Schrekers Tod in der *Neuen Leipziger Zeitung* vom März 1934. Die „sinnliche Schwüle der Opern und die sinnlose Haltlosigkeit des Geschaffenen", wie Schumann schreibt, würden lediglich durch Schrekers raffinierte großartige Instrumentierung und

---

[1041] Otto Schumann, *Meyers Opernbuch. Einführung in die Wort- und Tonkunst unserer Spielplanopern*, 3. vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1937, S. 571.
[1042] Ebd., S. 571.
[1043] Ebd.
[1044] Schumann, *Meyers Opernbuch*, S. 571.

Koloristik verdeckt. In Wahrheit war es aber nur eine „Meyerbeersche verlogene Theatralik und Wagnersches Orchesterpathos, gemischt von einem seelisch gespaltenen Mann ohne innere Zucht und Haltung“.[1045]

In der überarbeiteten Neuauflage des *Opernbuchs* von 1948 wird Schrekers Oper *Der ferne Klang*, hier bewusst in der doppeldeutigen Metaphorik des Wortes, als besonders kennzeichnend für den Künstler und das Vergehen seines Schaffens beschrieben:

> Klang, höchst verfeinerter und zugleich sinnlich ausgekosteter Klang war offensichtlich des Komponisten Ziel; Sinnlichkeit auf den niedersten Stufen darzustellen, war, wenn nicht sein Ziel, so doch sein Verhängnis, das er anscheinend auch vor sich selbst zu verhehlen bemüht war, indem er alles symbolhaft gab (er wollte anscheinend Sexualpsychoanalyse treiben, hätte jedoch künstlerisch einer psychoanalytischen Behandlung bedurft).[1046]

In der Auseinandersetzung um Schrekers „sinnlich berauschenden Klang“ verschränken sich bei Schumann der Diskurs über die musikalische Moderne mit dem Sexualitätsdiskurs des frühen 20. Jahrhunderts. Denn wie Schumann weiter schreibt, sei in den beiden Jahrzehnten zwischen der ersten und der letzten Uraufführung von Schrekers Opern – gemeint sind damit *Der ferne Klang* 1912 und *Der Schmid von Gent* 1932 – eine neue Sexualmoral sowie die Psychoanalyse in die Welt gekommen, deren Anschauungen Schreker musikalisch umgesetzt habe.[1047] Im kulturkritischen Reflex auf die Moderne verbindet Schumann aus Perspektive seiner konservativer Musikanschauung die moralische Unsittlichkeit in Schrekers Libretti (Sexualität, Prostitution, Vergewaltigung usw.)[1048] mit der Vorstellung eines dem musikalischen Verfall preisgegebenen „Klangrausches“:

[1045] **D28** sch.[umann]: „Franz Schreker †“, in: *Neue Leipziger Zeitung*, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].

[1046] Otto Schumann, *Schumanns Opernbuch. Einführung in die Wort- und Tonkunst unserer Spielplanopern*, 2. verb. Auflage, Berlin und Buxtehude 1948, S. 699–700.

[1047] Ebd., S. 701.

[1048] „[…] Bezeichnend, wie im *Fernen Klang* die weibliche Hauptfigur von Akt zu Akt herabsinkt von der wahrhaft verliebten Wirtstochter zur eleganten Kurtisane und schließlich zur Straßendirne. […] *Der Schatzgräber* (1920) bringt in der sinnlichen Els, die ihre Freier durch einen ihr sexuell hörigen Knecht umbringen lässt und nach kostbarem Geschmeide giert, abermals einen „psychoanalytischen“ Frauentyp. Vollends *Irrelohe* (1924) flackert von der irren Lohe einer wahnwitzig-krankhaften Sinnlichkeit, von Vergewaltigung und Mord und Brand und Krankheit.“ (Schumann, *Schumanns Opernbuch*, S. 700; derselbe Wortlaut ebenfalls noch in Otto Schumann, *Opernführer. Von Monteverdi bis Penderecki*, unter Mitarbeit von Viktor Kreiner, Reinbek bei Hamburg 1992).

> Dem Verzicht auf feste sittliche Maßstäbe entspricht sein Mangel an musikalischer Substanz, dem verantwortungsfreien Tun und Denken entspricht sein Klangrausch (vor allem in den Orchesterzwischenspielen meisterhaft gemacht).[1049]

Der Begriff „Klangrausch" fungiert bei Schumann als die zentrale diskursive Metapher für die impressionistischen, ›undeutschen‹ Tendenzen in Schrekers Klangsprache. Mit der Zuschreibung eines „Mangels an musikalischer Substanz" knüpft Schuman ebenfalls an die Vorstellungen des musikalischen Einfalls an, wie ihn Pfitzner im Zusammenhang mit seiner Einfallsästhetik als charakteristisches Element des ›Deutschen‹ und der genialschöpferischen, ›männlichen‹ Potenz in der Musik definiert hatte. Schreker, wie Schumann explizit formuliert, gebrach es schließlich „an der musikalischen Grundsubstanz, dem gestaltbildenden Einfall".[1050] Mit dem schöpferischen Einfall verbanden sich im Horizont der pfitznerschen Ästhetik die nationsspezifischen Geschlechterzuschreibungen von Kraft, Männlichkeit, Virilität, Tiefe und Innerlichkeit für das spezifisch ›Deutsche‹. Insofern stand Schrekers substanzlose, ›unmännliche‹ Klangsinnlichkeit dem Schöpferischen und ›Männlichen‹ in der Musik gegenüber.

In Schumanns rassenbiologischer Definition der ›Deutschen Musik‹ von 1940 gehört vor allem Richard Wagners Kunst durch ihre „kämpferische Leistung und männliche Schicksalsbejahung" der „nordisch-germanische Rassenseele" an.[1051] Zu deren Eigentümlichkeiten zählt Schumann etwa den „kämpferischen Zuschnitt und die hart zupackende Wucht vieler Motive" oder „saftstrotzende Themen, breitgelagerte Rhythmen".[1052] Die „orchestralen Farbmischungen" und die „schmeichelnde Gehaltlosigkeit" des „Schrekerschen Klangimpressionismus",[1053] wie es in dem Kapitel über ›Neue Musik und Judentum‹ heißt, verkörpern dagegen das ›Undeutsche‹ in der Musik. Jene Tendenzen werden von Schumann, verbunden mit den ›sexuellen Perversionen‹ in Schrekers Libretti, dem Jüdischen bzw. der ›semitischen Rasse‹ zugeschrieben. In diesen „fremdrassischen Elementen" bei Schreker sucht Schumann ebenfalls eine Erklärung für den einstigen Erfolg des Komponisten in den zwanziger Jahren, zu einer Zeit, als jüdische Verleger die moderne Opernproduktion und jüdische Kritiker die jüdischen Komponisten in den Himmel gehoben hätten.[1054] Denn der

---

[1049] Ebd., S. 701.
[1050] Ebd.
[1051] Otto Schumann, *Geschichte der Deutschen Musik*, Leipzig 1940, S. 310.
[1052] Ebd., S. 310–311.
[1053] Ebd., S. 370–371.
[1054] Ebd., S. 367; diese Passage wird später in der 10. Auflage von 1972 gestrichen.

„jüdische Fachgeschmack“ würde sich allein daraus erklären, „dass Schreker in seinen Dirnen- und Zuhälteropern die Verzückungen käuflicher Sinnlichkeit mit allen Mitteln des modernen ‚Musikdramas‘ feierte“.[1055]

Acht Jahre später verschwindet in Schumanns *Opernbuch* von 1948 zwar die explizit antisemitische, rassistische Semantik, doch greift seine Metaphorik von Schrekers „verfeinerter Klangsinnlichkeit“, deren „Mangel an musikalischer Substanz“, verbunden mit dem Signum der moralischen Unsittlichkeit seiner Opernsujets auf jenen historischen Musikdiskurs um das ›Deutsche‹ in der Musik zurück. Für Schumann konnten Schrekers Bühnenwerke weder zu seinen Lebzeiten noch in der Nachkriegszeit als Verkörperung des ›deutschen Wesens‹ gelten. Vielmehr war Schreker für den konservativen Verteidiger der deutschen Musiktradition ein besonderes Beispiel des künstlerischen Scheiterns:

> Der theatralische Versuch, echte Romantik [gemeint ist damit die Deutsche Romantik; KB], Wagnersche Erlösung und moderne Entfesselung einheitlich zu binden, musste misslingen.[1056]

Der Musikschriftsteller Friedrich Herzfeld kolportiert 1954 in einer populärwissenschaftlichen Musikgeschichtsschreibung über die Musik des 20. Jahrhunderts einen damals weit verbreiteten Kulissenwitz über Franz Schreker, der den programmatischen Titel von Schrekers erster Oper *Der ferne Klang* in *„Der schreckliche Klang von ferne“* vertauscht.[1057] Für Herzfeld war Schrekers Musik „nur ein wirrer Klang, ohne klare geistige Konzeption und wird darum schnell vergessen“,[1058] im Gegensatz zu den Kompositionen von Joseph Haas, dessen volksliedhafte Weisen, in denen sich der Geist der Kleinstadt wiederspiegeln würde, lebendig seien. Auch hier verbindet Herzfeld wie Otto Schumann das musikalische Klangideal Schrekers mit den „verdrängten Sexualproblemen“,[1059] um die es Schreker ausschließlich in seinen Opern gehe. Schreker würde von dem „prickelnden Schauer“ zehren, den die Erkenntnisse der Psychoanalyse den sensationsfreudigen Großstadtmenschen bereiten. In diesem Zusammenhang bezeichnet Herzfeld, wie in den zwanziger Jahren, den Komponisten als „treuen Schüler Sigmund Freuds“.[1060] Der Autor, der Ende der dreißiger

---

[1055] Ebd., S. 370.
[1056] Schumann, *Schumanns Opernbuch*, S. 701.
[1057] Friedrich Herzfeld, *Musica Nova. Die Tonkunst unseres Jahrhunderts*, Berlin 1954, S. 249.
[1058] Ebd.
[1059] Ebd.
[1060] Ebd.

Jahre von seinem eigenen Fachkollegen Herbert Gerigk als ›Vierteljude‹ denunziert wurde, hatte sich in seinen Beiträgen für die *Allgemeine Musikzeitung*, für *Die Musik* oder auch in der *Deutschen Musikkultur* für die Trias Deutschtum, Musik und ›Rasse‹ im Sinne der NS-Ideologie eingesetzt. Deren deutschnationaler Geist bleibt in Herzfelds populärwissenschaftlichen Veröffentlichungen nach dem Zweiten Weltkrieg weiterhin spürbar.

Ähnliche Deutungen, in denen sich der Topos der Klangfarbenmetaphorik mit Vorstellungen des Pathologischen, der ›sexuellen Perversionen‹ in Schrekers Opern verbindet, finden sich auch in Rudolf Kloibers bis heute weit verbreitetem *Handbuch der Oper*. Im Jahre 1951 erschien es erstmals als *Taschenbuch der Oper* im Regensburger Verlag Gustav Bosse. Darin wird Schreker definiert als ein „Komponist von zeitweise erfolgreichen Opern (meist verschwommene, von krankhafter Erotik handelnde Texte) mit einem eklektischen, farbenreichen, vielfach aber überladenen Stil“.[1061] Wie die „unechte Theatralik“ (Otto Schumann) verweist die Metapher des „eklektischen Stils“ bei Kloiber ebenfalls diskursgeschichtlich auf den antisemitisch gefärbten Topos des Eklektizismus in der Musikgeschichtsschreibung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Wie den jüdischen Komponisten Mendelssohn Bartholdy, Meyerbeer und Mahler wird Schreker noch in den fünfziger Jahren ein lediglich nachahmender, reproduzierender Stil zugeschrieben. Über den Eklektizismus wurde Schreker die originäre, künstlerische Schöpferkraft abgesprochen, stattdessen würde er nur künstlerische Potenz vortäuschen.

Eine generelle klanglich-musikalische Täuschung bzw. Blendung des Publikums durch manglende Originalität und Schöpferkraft in Schrekers Werken stellt auch der Musikschriftsteller Hans Koeltzsch in seinem *Neuen Opernführer* von 1959 fest:

> Der ungeheuer überladene Klangrausch eines Riesenorchesters konnte nur kurze Zeit über den geringen Wert eigentlicher schöpferischer Substanz hinwegtäuschen; die Stoffe der von Schreker selbst verfassten Textbücher (‚Der ferne Klang‘, ‚Die Gezeichneten‘) bewegen sich in peinlich unappetitlichen Bereichen von Erotik, Lüsten, gemeinsten Trieben und aufgepfropfter Symbolbedeutung – theaterwirksam wie ehedem die pompösen Kolossalopern eines Meyerbeer, aber letztlich grandiose Zeugnisse Wilhelminisches Kitsches.[1062]

[1061] Rudolf Kloiber, *Taschenbuch der Oper*, Regensburg 1951, S. 821–822. Derselbe Wortlaut ist auch noch in den späteren Auflagen unverändert übernommen: vgl. auch Rudolf Kloiber, *Handbuch der Oper*, Bd. 2, 8. Auflage, München 1973, S. 858.

[1062] Hans Koeltzsch, *Der neue Opernführer*, Stuttgart 1959, S. 218–219.

Hans Koeltzsch hatte schon 1935 in dem von ihm verfassten Kapitel „Das Judentum in der Musik“ für die 38. Auflage des *Handbuchs der Judenfrage*, hrsg. von Theodor Fritsch, den „rassisch bedingten“ Mangel an schöpferischen musikalischen Ausdrucksvermögen der „jüdischen Rasse“ diffamiert: „Judentum in der Musik, das ist eine kurze, erschreckende und sehr vielfältige Geschichte von Aufnahme fremden Gedankengutes, bar jeder urtümlichen Schöpferkraft.“[1063] Dagegen stehe die ›deutsche Musik‹ eines Johann Sebastian Bach, Christoph Willibald Gluck oder Richard Wagners für die „unerschöpfliche Gestaltungskraft nordischen Musikgeistes“. Die jüdischen Komponisten hätten ihr schöpferisches Unvermögen durch Schein und Flitter (Meyerbeer), Frivolität, Kitsch und Erotik (Offenbach) oder übersteigerten Intellekt und Konstruktion (Schönberg) ersetzt.[1064] Allein in dem „gekonnten Nachäffen und geschickt übertünchten Epigonentum“[1065] liege ihr künstlerisches Können. Unter den jüdischen Komponisten nennt Koeltzsch schließlich auch Franz Schreker. Für Koeltzsch war es 1935 wichtig, neben den „jüdisch versippten“ auch die Namen derer zu nennen, „die in der jüngsten Vergangenheit bei arischer Abstammung jüdisch dachten und handelten mitschwammen im Strom von Fäule und Zersetzung“.[1066] Wenn auch die antisemitische Rhetorik der dreißiger Jahre bei Koeltzsch nach dem Zweiten Krieg weitgehend verschwunden ist, so zieht sich die kulturelle Konstruktion des ›Deutschen‹ in der Musik über die diskursive Metaphorik durch seine Schriften der Nachkriegszeit weiter hindurch.

Viele konservative und deutschnationale Autoren während der Zeit der Weimarer Republik und des ›Dritten Reichs‹ haben Schreker im kulturellen restaurativen Klima der fünfziger Jahre weiterhin als ein ›undeutsches‹ Verfallsphänomen definiert. Auch der Musikwissenschaftler Hans Joachim Moser grenzte Schrekers Opernwerke nach 1945 gezielt gegen die deutsche musikalische Tradition ab. In seinem bekannten *Musiklexikon* definierte er 1951 Schrekers klangliche Visionen als eine „schwül-derbe Erotik in bangalische Lichter getaucht, eine primitiv-raffinierte Pseudoromantik“.[1067] Schrekers Opernbücher wären sprachlich ungepflegt, die Musik zeige eine „gewaltsame Deklamatorik“ sowie eine „berü-

---

[1063] Hans Koeltzsch, „Das Judentum in der Musik“, in: *Handbuch der Judenfrage. Die wichtigsten Tatsachen zur Beurteilung des jüdischen Volkes*, hrsg. von Theodor Fritsch, 38. Aufl., Leipzig 1935, S. 313–327, hier S. 313.

[1064] Ebd., S. 315.

[1065] Ebd.

[1066] Ebd., S. 320.

[1067] Hans Joachim Moser, *Musiklexikon*, 3. völlig umgearb. Auflage, Hamburg 1951, S. 1039.

ckend wabernde Instrumentation und sensitve Gegensatz-Akkordik".[1068] Bei Mosers *Musiklexikon* handelte es sich, wie die bibliographische Angabe suggeriert, um eine dritte, völlig umgearbeitete Auflage seines bekannten musikalischen Nachschlagewerks aus dem Jahre 1935. Moser hatte sein *Musiklexikon* in den Auflagen von [1]1935, [2]1943, [3]1951und [4]1955 jeweils überarbeitet. Ein Blick in den Lexikonartikel über Schreker zeigt allerdings, dass sich Mosers Ideologie kaum geändert hat. Der Wortlaut über Schreker von 1935 findet sich nahezu unverändert in allen Auflagen, lediglich im Musiklexikon von 1943 findet sich der Zusatz „hj" für den „Halbjuden" Franz Schreker.[1069]

Einen besonderen Fall der ideologischen Denunziation in der bundesrepublikanischen Nachkriegsgeschichte der fünfziger Jahre stellen zweifellos die Publikationen des Musikkritikers und Musikschriftstellers Hans Schnoor dar. Bereits 1926 veröffentlichte Schnoor eine musikhistorische Darstellung über die *Musik der germanischen Völker im 19. und 20. Jahrhundert* im Breslauer Ferdinand Hirt-Verlag. Die Broschüre war aus einer völkischen Perspektive geschrieben und versuchte, die Überlegenheit der ›germanischen Musikkultur‹ gegenüber der Musik anderer Völkern zu begründen. Darin werden unter anderem auch den jüdischen Komponisten Arnold Schönberg und Gustav Mahler, trotz ihres anzuerkennenden „höchsten kunstethischen Strebens", jene für die ›germanische‹ bzw. ›deutsche‹ Musik so kennzeichnende „schöpfende Originalkraft"[1070] abgesprochen. Die „Dämonie" von Mahlers Persönlichkeit, so Schnoor, lasse sich erst hinter der spezifischen Klangerscheinung seiner Sinfonien erkennen: „einer Persönlichkeit, die die Tragik des unschöpferischen Menschen fast rührend verkörpert, die – ein seltsamer Fall in der Musikgeschichte – ernste Teilnahme weckt durch das, was sie sein wollte, nicht was sie wirklich war".[1071]

Diese Rhetorik überträgt Schnoor zwanzig Jahre später 1953 in seiner *Geschichte der Musik* auf Franz Schreker, so wie es für Schnoor überhaupt kennzeichnend sei, dass von Schönberg viele Beziehungen besonders zum Kreis um Mahler und zu Schreker führen.[1072] Auch Schreker verkörpert für Schnoor den unschöpferischen, ›undeutschen‹ Künstlertypus. Zwar wird dem Komponisten ein „bedingter Talentwert" zugestanden, doch hätten seine

---

[1068] Ebd.
[1069] Hans Joachim Moser, *Musiklexikon*, 2. völlig umgearb. Auflage, Berlin 1943, S. 828.
[1070] Hans Schnoor, *Musik der germanischen Völker im 19. und 20. Jahrhundert*, Breslau 1926, S. 96.
[1071] Ebd, S. 96.
[1072] Hans Schnoor, *Geschichte der Musik*, Gütersloh 1953, S. 654.

Musikdramen „nie ein musikalisches oder theatralisches Eigenleben besessen“.[1073] Schnoor beruft sich legitimierend ausgerechnet auf die Thesen in Hans Pfitzners *Neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* (1920), dass nämlich Schrekers Opern „als das einmalige neuere Geschichtsbeispiel einer durch Propaganda erzeugten Erfolgspsychose angesprochen werden [können]“.[1074] Unter dieser Propaganda verstand Schnoor die jüdische Presse, namentlich vertreten durch Paul Bekker, der Schreker, wie es in einem weiteren Opernlexikon heißt, „propagandistisch gegen Richard Strauss ausgespielt und auf die Höhe Wagners gehoben“[1075] habe. Ferner spricht Schnoor Schreker jegliche Originalität ab, sowohl in kompositorischer Hinsicht als auch in der dichterischen Kraft. Schreker war auch für Schnorr lediglich ein Komponist, der die „Freudsche Psychoanalyse“ ausdeutete, „um seine kolportagehaften, schwül-erotischen Textbücher, deren Verfasser er selbst war, modernistisch interessant zu gestalten“.[1076]

Damit zählte Schreker für Schnoor zu den zersetzenden Kräften in der Musikgeschichte, die dieser für die „vollkommene Niederlage und Entdeutschung Deutschlands“[1077] verantwortlich machte. Hans Schnoor schloss nach 1945 ebenfalls nahtlos an seine früheren feuilletonistischen Schriften an. Auch er schrieb in seiner Funktion als Musikredakteur des *Dresdner Anzeigers* einen Nekrolog zu Schrekers Tod im März 1934. Darin wird Schreker als Produkt des „Novembersystems“ und der „wiedernatürlichen Kunstpolitik der Demokratenpresse unter Führung der Frankfurter Zeitung“[1078] diffamiert. Mit Schrekers Tod ende „eines der dunkelsten Kapitel der deutschen Musikgeschichte – die Geschichte eines tragischen Kunstirrtums“.[1079]

Diese Beispiele aus den fünfziger und sechziger Jahren der Bundesrepublik dokumentieren, dass der musikalische Diskurs in Deutschland auch nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges Franz Schreker mit denselben nationsspezifischen Zuschreibungen als Devianz zu den Normen der deutschen musikalischen Tradition definierte.

[1073] Ebd., S. 655.
[1074] Ebd.
[1075] Hans Schnoor, *Oper, Operette, Konzert. Ein praktisches Nachschlagbuch für Theater- und Konzertbesucher, für Rundfunkhörer und Schallplattenfreunde*, Gütersloh 1955, S. 395.
[1076] Ebd.
[1077] Ebd., S. 488.
[1078] **D45** N. N.: „Franz Schreker †“, in: *Dresdner Anzeiger*, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].

7.4 Theodor W. Adorno, Schreker und der Fortschrittsdiskurs der Neuen Musik

Theodor W. Adornos 1959 für den Hessischen Rundfunk geschriebener Radiovortrag über Franz Schreker erschien erstmals 1963 in einer Aufsatzsammlung über bedeutende Komponisten des 19. sowie frühen 20. Jahrhunderts (Mahler, Zemlinsky, Strawinsky, Berg, Schönberg) unter dem Titel *Quasi una fantasia*.[1080] Adorno hatte sich schon drei Jahrzehnte zuvor in einem kürzeren Beitrag unter dem Titel „Berliner Opernmemorial" in den *Musikblättern des Anbruch* mit Schreker und dessen *Fernen Klang* im Rahmen einer Aufführung an der Berliner Staatsoper Unter den Linden auseinandergesetzt.[1081] Diese frühen Anmerkungen können als Vorstudie zu dem späteren, wesentlich umfangreicheren Aufsatz gelesen werden.

Stellte sich für Adorno bereits Ende der zwanziger Jahre Schrekers erste Oper *Der ferne Klang* „nicht mehr als das Stück Umsturz dar, als das sie einmal gelten mochte",[1082] sieht Adorno dreißig Jahre später in der historischen Distanz und aus dem Blickwinkel seines philosophisch-ästhetischen Denkens die sinkende „Kurve von Schrekers Produktion"[1083] keineswegs als geschichtliche Folge des Nationalsozialismus, sondern zeitlich schon ab der *Irrelohe* als Reflex auf jenes „Unbehagen" an Schrekers überkommenen, künstlerisch-ästhetischen Ideal in seinen Opernwerken, welches die Kultur „anzufassen sich abgewöhnte und ins Vulgärbereich [sic!] verbannte".[1084] Es sei das Zweideutige in Schreker gewesen: das „Flitterhafte" und die Angst vor dem „Entfesselten", das für Adorno die Rechtfertigung lieferte, den „Fall Schreker" noch einmal aufzurollen.[1085] Denn Schrekers künstlerisches Konzept war für den Verfasser der *Philosophie der neuen Musik* nichts anderes als ein gefährlich abstoßendes, gleichfalls verführerisch-berauschendes Amalgam aus den „Geschmacklosigkeiten seiner Texte", „dumpfer Naivität", „Anstößigem", „verschwenderischer Fülle, rücksichtsloser Gewagtheit", „sinnlicher Süße" verbunden mit dem „Reichtum des schmückenden Orchesters", „Kitsch und Glorie" oder dem „sich Hinwälzen der Ak-

---

[1079] Ebd.

[1080] Theodor W. Adorno, „Schreker" aus *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II* (1963) in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1978, S. 368–381.

[1081] Theodor W. Adorno, „Berliner Opernmemorial", in: *Anbruch* 11 (1929) H. 6, S. 261–266; aufgenommen in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 19, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1984, S. 267–275 (die hier widergegebenen Zitate beziehen sich auf die Ausgabe der *Gesammelten Schriften*).

[1082] Adorno, „Berliner Opernmemorial", S. 272.

[1083] Adorno, „Schreker", S. 378.

[1084] Ebd., S. 380.

korde von Orgelpunkt zu Orgelpunkt wie von Kissen zu Kissen“ – kurzum die „Schimäre eines spülend Lauen, Chaotischen wie aus dem hetärischen Zeitalter; einer Musik ohne irgendein fest Umrissenes, gleichviel in welcher Dimension“,[1086] was ihm auch jenen Aspekt „des Ohnmächtigen und Impotenten“ verleihe.[1087] Schrekers Musik sei schließlich die Musik der Pubertät, „selber einer pubertären Seelenlage entsprungen, auf sie eingestimmt, mit allem Trotz unbelehrbarer Unreife“.[1088]

Adornos Deutung von 1963 knüpft nahezu wortgleich an die zahlreichen Aufführungskritiken der zwanziger Jahre an. Bemerkenswerterweise hatten sich Adornos Ausführungen ausschließlich auf das Frühwerk des Komponisten bis zum *Schatzgräber* bezogen, da ihm die späteren Werke ab *Irrelohe*, wie Adorno selbst in einem Brief von 1962 an Schrekers Witwe Maria schreibt, nicht bekannt waren. „Eines freilich ist zu sagen. Das Spätwerk Ihres Herrn Gemahls, alles also etwa, was nach dem ‚Singenden Teufel‘ entstanden ist, kenne ich kaum; nur an ein paar Orchesterlieder aus jener Zeit glaube ich mich erinnern zu können.“[1089] Wie die zeitgenössischen Autoren kritisiert Adorno in Schrekers frühen Opern jene Intention, „Einfälle unprägnant zu formulieren“ oder auf charakteristische Themen ganz zu verzichten.[1090] Damit umreißt Adorno in Schrekers Musik das musikästhetische Diktum der Melodie- und Einfallslosigkeit, wie es Pfitzner zu Beginn der zwanziger Jahre als zentrale Kernthese in seinem Buch über die ›musikalischen Impotenz‹ der musikalischen Moderne und in deren Folge die zeitgenössische Kritik wiederum an Schrekers Werk entfaltet hatte.

Andererseits verbindet Adorno mit Schrekers polychromer Klangsprache und Instrumentationskunst eine Entmaterialisierung jener „dickflüssigen Schwere“ der Orchestersprache in der Wagner-Nachfolge, was ihr zugleich etwas „mediterran Schimmerndes“ zugeführt habe.[1091] Mit der Sinnlichkeit und Farbintensität dieser schmückenden Orchestration assoziiert Adorno die Sprache des musikalischen Impressionismus, die „sinnliche Süße von Debussy und Ravel“.[1092] Überhaupt habe Schreker mit seinen musikalischen Mitteln die

---

[1085] Ebd., S. 371.
[1086] Ebd., S. 374.
[1087] Ebd., S. 376.
[1088] Ebd., S. 379.
[1089] Brief Theodor W. Adorno an Maria Schreker vom 30. April 1962, Staatsbibliothek Berlin Nachlass Maria Schreker, Signatur: N.Mus.Nachl.37, B23.
[1090] Adorno, „Schreker“, S. 372.
[1091] Ebd., S. 369.
[1092] Ebd.

impressionistische Leuchtkraft mit bedenkenlosem Aufwand gesteigert.[1093] Wie die Musik des Impressionismus träume Schrekers Musik die eigentümliche Übersinnlichkeit des Sinnlichen, die ihr zugleich die eindeutige Beziehung auf irgendeine festzulegende instrumentale Farbe verbiete. Diese „sinnliche Unendlichkeit" – damit meint Adorno das bereits auf Wagners „Kunst des Übergangs" basierende zeitlose Ineinanderschwimmen einzelner Klangkomplexe zu einer eben nur noch sinnlich erfahrbaren Klangfarbe – ist für Adorno gleichsam das grundlegende „poetisch-auratische Wesen des Impressionismus".[1094]

7.4.1 Diskursive Umdeutungen: Adorno und das Nationale in der Musik

Der Vergleich von Schrekers Klangsprache mit der Musik des französischen Impressionismus war ein grundlegendes Muster der deutschen Kritik, die mit Schrekers polychromer impressionistischer Musik die ästhetischen Normen des ›Deutschen‹ in der Musik verletzt sahen (siehe Kapitel 5.4). Mit dem französischen Impressionismus verband sich für die konservativen Autoren eine krankhafte Wirkung, in gewissem Sinne eine „Entartung" der Musik, wie es Walter Niemann formulierte, „denn die mimosenhaft verfeinerten und auf die zartesten Sinneseindrücke reagierenden Sinne und Nerven der musikalischen Impressionisten sind nur noch pathologisch zu erklären".[1095] Das Seelische in der Musik, das besonders für das ›Deutsche‹ in der Musik steht, verzerre sich zum Pathologischen, das Musikalische wiederum zum offenen Anarchismus in der Aufhebung der Tonalität und in der Emanzipation der Dissonanz zum Selbstzweck.[1096] Der musikalische Impressionismus sei „im Grunde nur die physiologische und pathologische [Entwicklung] überzarter und überreizter Nerven- und Sinnesorgane, kraftloser und weltflüchtiger Stimmungsmenschen".[1097] Diese impressionistische Oberflächlichkeit, Weichlichkeit, Sinnlichkeit, Seelenlosigkeit, das Schimmernde, Zwitterhafte usw. in Schrekers Partituren wurde von konservativen Au-

---

[1093] Ebd., S. 375.
[1094] Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (1949), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 12, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1975, S. 7–198, hier S. 175.
[1095] Walter Niemann, „Der französische Impressionismus. Claude Debussy's malerische Stimmungsmusik – Seine Jünger und Zeitgenossen", in: *Die Musik* 12 (1912/13) H. 24, S. 323–340, hier S. 327.
[1096] Ebd., S. 338.
[1097] Ebd., S. 340.

toren jener Tiefe, Klarheit und dem ›männlich virilen‹ Charakter des ›deutschen Wesens‹ gegenübergestellt.

Adorno hatte sich in einem mit „Nation“ übertitelten Kapitel in seiner *Einleitung in die Musiksoziologie* mit diesem antifranzösischen bzw. antiimpressionistischen Nationalismus im deutschen Musikdiskurs auseinandergesetzt. Mit Blick auf Hans Pfitzner, dessen Musik für Adorno selbst all die Qualitäten entbehrte, die sie als spezifisch national hüten wollte, kritisiert Adorno den Hegemonieanspruch von Wagners Musik und in dessen Nachfolge die gesamte neudeutsche Schule. Im spezifischen Habitus der wagnerschen Musik, so Adorno, sei das musikalische Erbe der Romantik zum kollektiven Narzissmus geworden, zu einem Rausch der Endogamie. Dadurch habe die Musik wider Willen eine Art künstlerischen Kosmopolitismus vorbereitet.[1098] Adorno vergleicht diesen Prozess mit dem Nationalismus des ›Dritten Reiches‹: Dieser habe erst die Massenbasis dafür geschaffen, „indem in Hitlers ephemer unterworfenem Europa zu lernen war, dass die Unterschiede zwischen den Nationen heute nicht mehr die des Wesens der durcheinander geschüttelten Menschen, dass sie geschichtlich überholt sind“.[1099] Bezogen auf die musikhistorische Entwicklung und die Hegemonie der deutschen Musik in Europa hat dieser Nationalismus entschiedene Gegenreaktionen hervorgerufen:

> Die weltweite Expansion Wagners ermunterte, als Abwehr, programmatischen Nationalismus in der Musik anderer Länder; nicht nur bei Debussy sondern im gesamten Neoklassizismus. Dieser kam, unter Absorption Nietzschescher Motive, unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg auf, Gegengift gegen den sich selbst darstellenden und betäubenden Rausch Wagners. […] Der Nationalismus hat wie in einer Spirale allerorten sich erweitert reproduziert. Während spätestens seit dem letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts jegliche Musik die Chance hatte, international bekannt zu werden, zogen die Reaktionsformen des Publikums in den einzelnen Ländern nationell sich zusammen.[1100]

Dass Musik überhaupt für politische Ideologien und damit im Prozess einer Stiftung der deutschen Kulturnation vereinnahmt wurde, verortet Adorno in einem historischen Prozess seit Mitte des 19. Jahrhunderts, als in der Musik die nationalen Merkmale hervorgehoben

---

[1098] Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen* (1962), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 14, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1973, S. 169–433, hier S. 367.

[1099] Ebd., S. 367.

[1100] Ebd., S. 367–368.

wurden bzw. Musik generell als Repräsentantin von Nationen auftrat.[1101] Wurde in diesem Kontext das Nationalprinzip in der Musik nachhaltig bestätigt, präge Musik wiederum wie kein anderes künstlerisches Medium auch die Antinomien des nationalen Prinzips in sich aus. Adornos Argumentation zielt auf die weit verbreitete Vorstellung des universalistischen, übernationalen Charakters der Musik. Damit verbunden ist der Gedanke, dass Musik losgelöst ist von jeglichen Kategorien des Nationalen und als nonverbales Artefakt zu einer universalen Sprache erhoben wird, die auf der ganzen Welt, selbst bei entferntesten Kulturen verstanden wird. Gleichzeitig wird diese Vorstellung jedoch von Adorno konterkariert: „Gleichwohl hat die Musik soweit selbst nationale Elemente wie die bürgerliche Gesellschaft insgesamt; ihre Geschichte und die ihrer Organisationsformen trug sich wesentlich in nationalen Grenzen zu.“[1102] So zeige die Musik trotz des universalen Charakters auch die nationalen Charakteristika. Adornos Verständnis von einer Kategorie des Nationalen in der Musik changiert hier in gleicher ambivalenter Weise wie die spätere Definition von Carl Dahlhaus, der die Idee des Nationalen als geschichtliche Kategorie in der Musik unter dem Einfluss des politisch-ideologischen Nationalismus faktisch ablehnte, aber gleichzeitig dennoch an einer essentialistischen Naturgegebenheit des Nationalen in der Musik als „unveränderliche ethnisch-musikalischen Substanz“ festhielt.[1103]

Auch Adorno führt die Kategorie des Nationalen in der Tradition nationaler Musikgeschichtsschreibung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts auf stereotype nationale Zuschreibungen in der Musik zurück. So würde man Debussy auch nur adäquat wahrnehmen, wenn man auch „des französischen Moments innewird“.[1104] Dieses französische Moment bei Debussy verbindet Adorno mit musikalischen „Kleinformaten als kunstgewerbliche Sächelchen“, der süßlichen „Suavität der Farbe“ oder mit der „Präponderanz des Klangsinnlichen in der sogenannten impressionistischen Musik“.[1105] Gemeint war damit die der impressionistischen Musik stereotypisch zugeschriebene, pointilistische Fragmentierung des Melos in kleinste motivische Einzeleinheiten, die sich harmonisch zu wellenartig schwebenden Klangschichten überlagern und sich ausschließlich zu einem reinen Klangphäno-

---

[1101] Ebd., S. 350.
[1102] Ebd.
[1103] Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (1980), in: ders., *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, hrsg. von Hermann Danuser, Bd. 5, Laaber 2003, S. 11–392, hier S. 48; sowie Dahlhaus, „Die Idee des Nationalismus in der Musik“ (1974), in: Carl Dahlhaus, *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, Bd. 6, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2003, S. 474–489.
[1104] Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 350.

men in der räumlichen Totalen verdichten. Genau dieses nationale Moment in Debussys Musik stand dem metaphysischen Anspruch der deutschen Musik gegenüber: „Debussy empfinden ohne jenes nationelle [sic!] Moment, das, als Abwehr des deutschen Geistes, Debussys Geist wesentlich konstituiert, entzöge nicht nur der Faser dieser Musik das, was sie ist, sondern minderte sie zugleich in sich selbst."[1106]

Adorno hatte für diesen nationalen, französischen Stil in der Musik Debussys wenig übrig, da sie nur als „Pseudomorphose" das impressionistische Verfahren der Malerei in der Musik nachgebildet habe. Dies konnte für Adorno nur einen regressiven Rückschritt bedeuten, so wie er in seiner *Philosophie der neuen Musik* Strawinskys Musik als typisch „Debussystisch" und Inbegriff des musikalischen Rückschritts der französischen Tradition zuordnet. Das nationale Gegenstück zu diesem Rückschritt der französischen Musik konnte in starker Kontrastierung zu Strawinsky nur die deutsche Musik Schönbergs in ihrer einzig wahren Fortschrittlichkeit des musikalischen Materials[1107] sein. Überhaupt nährte die Schönbergschule selbst, so Adorno, das „deutsche Traditionsbewusstsein".[1108] Für das generelle Selbstverständnis der Schönbergschule als Bewahrer und Fortführer des ›Deutschen‹ in der Musik sollte Adornos einstiger Lehrer Alban Berg eine bedeutende Rolle spielen. Denn so heißt es bei Adorno weiter, „während der Diffamierung unter der Hitlerdiktatur schrieb Alban Berg eine Verherrlichung Schönbergs als eines deutschen Komponisten".[1109] Ebenso belegen unveröffentlichte Äußerungen in den Briefkorrespondenzen Bergs tiefen Glauben an das typisch ›Deutsche‹ in Schönbergs Musik.

[1105] Ebd., S. 350.

[1106] Ebd., S. 352.

[1107] Der Begriff des „musikalischen Materials" zählt zu den höchst komplexen sowie umstrittensten musiktheoretisch-philosophischen Begrifflichkeiten in Adornos Musikphilosophie. Er nimmt seit Mitte der zwanziger Jahre einen zentralen Platz in seinen zahlreichen Schriften zur ästhetischen Theorie der Neuen Musik ein. In seinem Kern beschreibt das Material nichts anderes als das fassbare Substrat der Eigenschaften von Ton und Tonbeziehungen (Melodik, Harmonik, Rhythmik, Form usw.), die erst in ihrer von Natur aus vorgegebenen, vormusikalischen Physis durch die schöpferische menschliche Arbeit des kompositorischen Subjekts in eine musikalische Form, im Rahmen eines historischen Entwicklungsprozesses transformiert werden. Das musikalische Material vergegenständlicht sozusagen den subjektiven Geist des Komponisten. Anknüpfend an Hegels Geschichtsphilosophie der *Phänomenologie des Geistes* definiert Adorno das Material als „selber sedimentierter Geist" und als ein gesellschaftlich durch „Bewusstsein von Menschen hindurch Präformiertes" (*PnM*, S 39). Damit konvergiert der musikalische Materialbegriff verschiedene Ebenen, nämlich sowohl eine ästhetische, kompositions-technische als auch geschichtsphilosophische und soziologische Kategorie (vgl. Carl Dahlhaus, „Adornos Begriff des musikalischen Materials" (1974), in: ders., *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, Bd. 8, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2005, S. 277–283).

[1108] Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 371.

[1109] Ebd.

In einem von Constantin Floros dokumentierten Brief vom 26. August 1933 schreibt Berg an Webern als erschütternde Reaktion auf Schönbergs Hinwendung zum Judentum in der Emigration: „so besteht für mich die unerschütterliche Tatsache seines [Schönbergs, K. B.] musikalischen Schaffens, für die es nur die eine Bezeichnung gibt: deutsch“.[1110] Abgesehen von diesen privaten Äußerungen konnte sich Adorno mit der Vorstellung einer regelrechten Hegemonie der deutschen Musik durch die Fortschrittlichkeit der Schönbergschule auch auf andere öffentliche Äußerungen Alban Bergs stützen, der Schönberg beispielsweise Mitte der zwanziger Jahre in einer Laudation zu dessen 50. Geburtstag in den *Musikblättern des Anbruch* als deutschen Komponisten idealisierte. Schönberg, wie Berg prononciert formuliert, habe mit seinen Kompositionen nicht nur die Vorherrschaft seiner persönlichen Kunst gesichert, sondern vielmehr noch „die der deutschen Musik für die nächsten fünfzig Jahre“.[1111]

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang ein – zu Schönbergs Lebzeiten unveröffentlichtes – Manuskript mit dem Titel „Nationale Musik“ vom 24. Februar 1931.[1112] Schönberg kommt hier auf die Hegemonie in der Kunst und auf die Frage, wie sehr „Kunst Rassischem und Nationalem verhaftet ist“,[1113] zu sprechen. Ein ideologischer Impetus ist hier unverkennbar. Schönberg lässt zwar in der jahrhundertelangen europäischen Musikgeschichte einen legitimen Hegemonieanspruch der Nationen gelten, da man schon immer niederländisch, italienisch oder deutsch komponiert habe, wenn eine Nation jeweils die Vorherrschaft erlangt hätte. Dennoch habe die Kunst der Meister des Kontrapunkts, angefangen bei den romanischen, italienischen und französischen Komponisten, in Deutschland ihren Höhepunkt erreicht und an ihr sei gerade die erreichte deutsche Hegemonie sichtbar geworden.[1114] Den Ausdruck dieser deutschen Hegemonie in der Kunst sieht Schönberg ebenfalls in der Kunst Richard Wagners. Dabei unterscheidet sich Schönbergs Urteil über die Musik Wagners keinesfalls von den konservativen Autoren seiner Zeit:

[1110] Brief Alban Berg an Anton Webern vom 26. August 1933, zitiert in: Constantin Floros, „Die Wiener Schule und das Problem der ‚deutschen Musik‘“, in: *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts* (= Studien zur Wertungsforschung 22), hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien 1990, S. 35–50, hier S. 47; Interessanterweise wird im selben Brief ausgerechnet Hans Pfitzner von Berg als „undeutscher Name“ denunziert.

[1111] Alban Berg, „Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?“, in: *Musikblätter des Anbruch* 6 (1924) H. 7/8 [Sonderheft Arnold Schönberg zum 50. Geburtstag], S. 329–341, hier S. 341.

[1112] Arnold Schönberg, „Nationale Musik“ (1931), in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= Arnold Schönberg Gesammelte Schriften 1), hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main 1976, S. 250–254.

[1113] Ebd., S. 250.

[1114] Ebd., S. 250–251.

> Die Musik Wagners war nicht nur die beste und bedeutendste ihres Zeitalters, überragte nicht nur Berlioz, Auber, Meyerbeer, Bizet, Rossini, Bellini u. a. m., sondern sie war auch Musik des Deutschland[s] von 1870, welche mit allen seinen Leistungen die Welt seiner Freunde und Feinde eroberte, nicht ohne gleichzeitig deren Neid und Widerstand zu wecken.[1115]

Dieses Urteil dokumentiert, wie stark beide kunstästhetische Parteien, die Konservative und die Avantgarde, das Erbe Richard Wagners und damit die Tradition sowie Hegemonie der deutschen Musik für sich selbst reklamierten. Dabei spielt es weniger eine Rolle, wie stark die jeweilige Position durch nationalistische Ideologien des Deutschtums vermittelt ist. Beide Positionen sind von der zentralen Idee des ›Deutschen‹ in der Musik und seiner Hegemonie gegenüber anderen europäischen Nationen geleitet. Interessant ist in diesem Kontext Schönbergs Invektive gegen Claude Debussy. Ihm sei es zwar gelungen, wie Schönberg schreibt, die romanischen und slawischen Völker gegen Wagner aufzurufen, doch blieben Debussys eigene musikalische Erfindungen nur in der von Wagner geschaffenen Form und Gestaltungsweise anwendbar. Debussys Harmonik war nur ein logisches Ergebnis der Wagnerschen Harmonie,[1116] der französische Impressionismus also genealogisch hervorgegangen aus der deutschen Tradition.

An Schönbergs Leitgedanken einer Traditionslinie der deutschen Musik von Bach bis Schönberg knüpfte Adorno an, wenn er in seiner *Einleitung in die Musiksoziologie* vom „deutschen Traditionsbewusstsein“ der Schönbergschule spricht.[1117] Adorno konnte seine Hypothese mit den Äußerungen des Schönbergkreises zum deutschnationalen Empfinden untermauern. In Adornos Fortschrittsdenken habe Schönberg außerdem durch die Radikalität seiner kompositorischen Neuerungen die Musik aus sich heraus durchgebildet und vom sogenannten „spekulativen Subjektivismus“ befreit. In dieser Hinsicht erscheint Schönbergs Haltung zu Recht als „Manifestation deutscher Gründlichkeit“.[1118] Die entscheidende Kategorie, die für Adorno in Schönbergs Musik explizit das nationale, ›deutsche‹ Moment markierte, war der Materialfortschritt: „Die Bewegung, welche Material und Sprache der Musik so vollkommen umpflügte, dass schließlich die nationellen Momente verschwan-

---

[1115] Ebd., S. 252.
[1116] Ebd., S. 252.
[1117] Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 371.
[1118] Ebd.

den, war nach Ursprung und Entwicklung selbst national begrenzt und zog ihre Energie aus nationalen Besonderheiten der kompositorischen Verfahrungsweise.“[1119]

Der enge Zusammenhang zwischen dem Materialfortschritt und der deutschen Tradition in der Musik der Schönbergschule erscheint im Kontext von Adornos Schreker-Kritik besonders relevant, denn die nationsspezifisch überformte Kategorie des Materialbegriffs zielte auf diskursive Exklusion. Adorno sieht Schreker nicht in der deutschen Tradition, da ihm der Sinn für prägnante musikalische Einfälle und Themen fehle, „die, wie in der Tradition, aber auch bei Schönberg, als charakteristisch identifiziert und behalten werden“.[1120] Schreker wird dem impressionistischen Lager der Debussyschule zugeordnet. Seine französische, sprich impressionistische, „eigentümliche Übersinnlichkeit des Sinnlichen“[1121] und seine Farbigkeit verletze die ästhetischen Kategorien des musikalischen Fortschritts – Sachlichkeit, Funktionalismus, musikalische Logik usw. –, wie sie exemplarisch in der deutschen Musik Schönbergs, allen voran in der Dodekaphonie zum Ausdruck kommt. Deshalb stehe etwa Schrekers *Kammersymphonie* mit ihrer durchweg homophonen Fraktur und dem irisierenden Klang im „äußersten Gegensatz“ zu der ersten Kammersymphonie op. 9 von Arnold Schönberg,[1122] in welcher, wie der Komponist selbst formuliert, „ein großer Fortschritt in der Richtung auf die ‚Emanzipation der Dissonanz‘ erfolgt[e]“.[1123] Adorno begründet seine grundlegende Ablehnung des schrekerschen Klangideals mit dem komplexen Fortschrittsdenken. Fortschritt und Material sind hierbei wie zwei Seiten derselben Medaille eng miteinander verwoben. Unter dem Fortschritt[1124] des musikalischen Materials verstand Adorno die seinerzeit „avanciertesten und differenziertesten Verfah-

---

[1119] Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 371.

[1120] Adorno, „Schreker“, S. 372.

[1121] Ebd., S. 373.

[1122] Ebd., S. 376.

[1123] Arnold Schönberg, „Rückblick“ (1949), in: ders., *Gesammelte Schriften. Stil und Gedanke. Ausätze zur Musik*, Bd. 1, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main 1976, S. 397–408, hier S. 401.

[1124] Auch der Fortschrittsbegriff ist bei Adorno über die Vorstellung eines historischen Fortschritts des musikalischen Materials in Abgrenzung zu den vorangegangenen Kunstepochen geschichtsphilosophisch und soziologisch determiniert. Im ästhetischen Denken der Moderne (wie übrigens auch in den Jahrhunderten davor) musste das Alte aus der inneren Notwendigkeit einer Evolution heraus, nämlich Neues zu schaffen, durch einen historischen Transformationsprozess überwunden werden. Ein ästhetischer Fortschritt in der Musik ist nur durch die Negation des unzeitgemäß Tradierten möglich. Adornos Fortschrittsbegriff ist nicht zuletzt das Moment einer technischen fortschreitenden Rationalisierung eingeschrieben.

rensweisen“[1125] in der Musik, die wiederum Arnold Schönberg in seinen Kompositionen exemplarisch einzulösen vermochte.

Von zentraler Bedeutung ist für Adorno die fortschrittsorientierte Forderung nach einer Auflösung der Dissonanz im Sinne einer „Emanzipation des ausgestuften Chromas von der Tonalität“.[1126] Bezogen auf Schönbergs Kompositionsverfahren der Dodekaphonie in den zwanziger Jahren hatte Adorno darunter einen historisch notwendigen Rationalisierungsprozess verstanden, welcher – ausgehend von den spätestens seit Wagners *Tristan*-Harmonik sich zuspitzenden Chromatisierungstendenzen im 19. Jahrhundert – die Auflösungserscheinungen der Kadenzfunktion über die Phase der freien Atonalität konsequenterweise in die Zwölftontechnik überführte. Erst der funktionslose Klang, das heißt das komplett auschromatisierte Material war die kompositionstechnische, genealogische Voraussetzung für die „zwölftontechnische Durchdringung des Materials“.[1127] Trotz der späteren Kritik an der Dodekaphonie unter dem geistigen Einfluss der *Dialektik der Aufklärung* sah Adorno Schönbergs Kompositionsverfahren mit zwölf gleichberechtigt aufeinander bezogenen Tönen als den vielleicht wesentlichsten Materialfortschritt, da diese Technik in Adornos Fortschritts-Dogma am konsequentesten dem Ideal einer durchrationalisierten tonalen Ordnungsformation entsprach.

Der subjektiven Ratio der Schönbergschule stand Schrekers – am französischen Impressionismus orientierte – Musik diametral entgegen. Da Schreker dem kompositionsästhetischen Normativ dodekaphonischer Fortschrittlichkeit in der musikalischen Avantgarde nicht gefolgt war, sondern für Adorno mit seinem individualistischen Klangkonzept „regressiv“ zurückgeblieben war hinter den Forderungen des musikalischen Materials, fehlte ihm auch jene Rationalität und der Intellektualismus der Neuen Musik. Dem Komponisten, so Adorno, „ging die rein musikalische Intelligenz ab, der Widerstand gegen das musikalisch Dumme“.[1128] Das Dumme, das waren die kompositionstechnischen Prinzipen eines längst überwunden geglaubten Klangideals, etwa die „Schäbigkeit und Vernutztheit des verminderten Septimakkords oder gewisser chromatischer Durchgangsnoten in der Salonmusik

---

[1125] Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (1970), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1972, S. 7–388, hier, S. 57.

[1126] Theodor W. Adorno, *Zur Zwölftontechnik* (1929), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 18, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1984, S. 363–369, hier S. 365.

[1127] Adorno, *Zur Zwölftontechnik*, S. 364.

[1128] Adorno, „Schreker“, S. 379.

des neunzehnten Jahrhunderts“[1129] wie sie auch für Schrekers Klangkonzept typisch waren. Sie bildeten für Adorno geradezu einen Kanon des Verbotenen: „Nicht bloß, daß jene Klänge veraltet und unzeitgemäß wären. Sie sind falsch. Sie erfüllen ihre Funktion nicht mehr. Der fortgeschrittenste Stand der technischen Verfahrungsweise zeichnet Aufgaben vor, denen gegenüber die traditionellen Klänge als ohnmächtige Clichés sich erweisen.“[1130]

7.4.2 Schreker, Freud und die sexuelle Triebsublimierung

Frank Harders-Wuthenow hat darauf hingewiesen, dass Adornos Ausführungen über Schreker in den Bereich der „sexuellen Denunziationen“ gehören, „die nicht nur im politischen, sondern auch im kulturellen Machtkampf seit jeher eine unerfreuliche Rolle spielt“.[1131] Was Adorno in seiner Kritik an Schrekers Klangsprache artikulierte, war nun keineswegs eine neue Lesart, welche Ende der 1950er Jahren das öffentliche Schreker-Bild nach dem Ende ideologischer, nationalistischer Indienstnahme der Kunst, speziell der Musik zu revidieren versuchte. Ganz im Gegenteil. Adornos Zuschreibungen von Triebhaftigkeit oder Mangel an normativen Logiken kompositorischer Gesetzmäßigkeiten (Melos, Kontrapunktik, thematische Arbeit, Form) führen die diskursiven Exklusionspraktiken der konservativen Kritiker der zwanziger Jahre fort, nun im Lichte von Adornos Theorie des musikalischen Materialfortschritts. Wie Harders-Wuthenow schreibt, erklärten Autoren wie Max Chop, Alfred Heuß oder Adolf Weißmann Schreker zum „sexualpathologischen Fall, weil sich auf seiner Bühne Menschen schwer damit taten, ihre Triebe zu sublimieren […], und denunzierten ihn der Unmännlichkeit“.[1132]

Ihre und Adornos Deutungen verbanden sich vor dem Hintergrund des kulturellen Krisendiskurses zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem Phantasma einer Feminisierung des modernen männlichen Subjekts in der Moderne (siehe Kapitel 5.4). Die Angst vor dem Untergang des Patriarchats und damit vor der Erosion der historischen Geschlechterordnung, die den hegemonialen und normativen Subjektstatus des ›Männlichen‹ ontologisch festschrieb,

---

[1129] Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 40.
[1130] Ebd.
[1131] Harders-Wuthenow, „Ferne Klänge aus dem hetärischen Zeitalter“, S. 79.
[1132] Ebd., S. 77.

formulierte sich in den antifeministischen Pamphleten des 19. sowie frühen 20. Jahrhunderts und sie spiegelt sich genauso in Adornos Schreker-Kritik wieder. Diese Kritik schreibt sich in das von Adorno so beschworene „hetärische Zeitalter“ eines Bachofens und Weiningers ein, „aus denen uns Schrekers Klänge sirenenhaft Glück verheißend und verderblich herübertönen“.[1133] Oder mit Nietzsche gesprochen: Adorno verortete Schrekers illusionistische Klangphantasmagorien in die bedrohliche, vorkulturelle Welt des dionysischen Rausches und jener wollüstigen Orgien der Babylonier und Sakäen, deren Zentrum „in der geschlechtlichen Zuchtlosigkeit, in der Vernichtung jedes Familienwesens durch das unumschränkte Hetärenthum“ lag.[1134]

Was Adornos Schreker-Kritik in den Bereich der sexuellen Polemiken überführt, ist nicht nur der Aspekt des „Ohnmächtigen und Impotenten“[1135] in Schrekers Werk – was wiederum auf Hans Pfitzners Diktum von der Feminisierung der musikalischen Moderne in seiner *Neuen Ästhetik der musikalischen Impotenz* verweist –, sondern auch der Vorwurf des ›Unsublimierten‹: „Zu wenig sublimiert ist die Utopie in diesen Opern, als dass sie bestünde.“[1136] Schreker fehle die Fähigkeit, seine Triebe zu sublimeren, womit er gegen eine Kultur stehe, die den Trieb nicht versöhnt in sich empfängt, sondern gewalttätig unterdrücke. Schreker allerdings spiele bei diesem Triebverzicht nicht mit.[1137] Adorno selbst bezieht sich hier mit seinem Sublimierungsverdikt implizit auf Sigmund Freuds psychoanalytische Sublimierungstheorie und jenes, in Freuds kulturkritischen Schriften formulierte Unbehagen an der modernen Kultur.

Die Sublimierung gehört zu den zentralen, wenn auch zu den schillerndsten und dunkelsten Begriffen in Freuds psychoanalytischer Theorie.[1138] Sein Konzept einer Sublimierung des Sexualtriebs war im Rahmen seiner Trieblehre ganz und gar der Triebunterdrückung und des Triebverzichts im affirmativen Sinne verpflichtet. In ihrem Kern verfolgte Freuds Ansatz das Ziel einer kulturellen Sublimierung durch Desexualisierung, Triebabkehr und Askese. In der theoretischen Fundierung bleibt Freuds Sublimierungsbegriff zugleich bis heu-

---

[1133] Ebd., S. 79.

[1134] Fridrich Nietzsche, *Die dionysische Weltanschauung* (1870), in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Bd. 1, hrsg. von Giorgo Colli und Mazzino Montinari, München und Berlin 1988, S. 553–577, hier S. 558.

[1135] Adorno, „Schreker“, S. 376.

[1136] Ebd., S. 379.

[1137] Ebd., S. 380.

[1138] Vgl. Eckart Goebel, *Jenseits des Unbehagens. ‚Sublimierung‘ von Goethe bis Lacan* (= Literarität und Liminalität 11), Bielefeld 2009, S. 129.

te sehr umstritten. Von den frühen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) bis hin zu Freuds spätem kulturkritischen Aufsatz über *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) erstrecken sich in seinen Schriften zahlreiche verstreute Äußerungen und Explikationen zu einer sehr fragmentarischen, inkohärenten Theorie der Sublimierung, die zahlreiche Interpretationen zulässt.[1139]

Freud definierte die Sublimierung nicht über das Zusammenwirken aller Partialtriebe (wie Selbsterhaltungs- oder Destruktionstrieb), sondern ausschließlich über den Geschlechts- bzw. Sexualtrieb im Menschen als einen Prozess der Objektlibido, der darin bestehe, „dass sich der Trieb auf ein anderes, von der sexuellen Befriedigung entferntes Ziel wirft".[1140] Im Kontext der psychoanalytischen Trieblehre geht es um die Ausrichtung der sexuellen Triebkräfte von den Zielen der sexuellen Befriedigung bzw. dem Sexualobjekt weg zu einem asexuellen, nichtlibidinöse höheren Objekt oder auf höhere kulturelle Ziele (Kunst / Wissenschaft). Die sexuelle Neugierde, das „Interesse von den Genitalien"[1141] sollte ins Künstlerische sublimiert, das heißt abgelenkt werden: Der Sexualtrieb, so schreibt Freud, „stellt der Kulturarbeit außerordentlich große Kraftmengen zur Verfügung, […] Man nennt diese Fähigkeit, das ursprünglich sexuelle Ziel gegen ein anderes, nicht mehr sexuelles, aber psychisch mit ihm verwandtes zu vertauschen, die Fähigkeit der Sublimierung."[1142] Freud glaubte, durch diesen Prozess der Sublimierung „mächtige Komponenten für alle kulturellen Leistungen" zu gewinnen,[1143] so wie Freud hauptsächlich den Sublimierungsbegriff in den Bereich der künstlerisch-schöpferischen, intellektuellen Arbeit verortet hatte. Damit ist der Triebsublimierung zugleich eine kulturtheoretische Dimension eingeschrieben, denn die zielgerichtete Quintessenz dessen, was letztendlich die Triebsublimierung für die Kulturprozess bedeute, formuliert Freud in seiner späteren kulturkritischen Schrift über *Das Unbehagen in der Kultur*:

> Die Triebsublimierung ist ein besonders hervorstechender Zug der Kulturentwicklung, sie macht es möglich, dass höhere psychische Tätigkeiten, wissenschaftliche, künstlerische, ideologische, eine so bedeutsame Rolle im Kulturleben spielen. Wenn man dem

---

[1139] Ebd.

[1140] Sigmund Freud, *Zur Einführung in den Narzissmus* (1914), in: ders., *Studienausgabe*, Bd. 3, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Sonderausgabe, Frankfurt am Main 2000, S. 37–68, hier S. 61.

[1141] Sigmund Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905), in: ders., *Studienausgabe*, Bd. 5, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Sonderausgabe, Frankfurt am Main 2000, S. 37–145, hier S. 66.

[1142] Sigmund Freud, „Die ‚kulturelle' Sexualmoral und die moderne Nervosität", in: *Sexual-Probleme* 4 (1908) H. 8, S. 107–129, hier S. 113–114 (Hervorheb. im Orig).

[1143] Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S. 85.

> ersten Eindruck nachgibt, ist man versucht zu sagen, die Sublimierung sei überhaupt ein von der Kultur erzwungenes Triebschicksal. […] Drittens endlich, und das scheint das Wichtigste, ist es unmöglich zu übersehen, in welchem Ausmaß die Kultur auf Triebverzicht aufgebaut ist, wie sehr sie gerade die Nichtbefriedigung (Unterdrückung, Verdrängung oder sonst was?) von mächtigen Trieben zur Voraussetzung hat.[1144]

Freuds psychoanalytisches Konzept der Triebsublimierung markiert einen strukturellen Übergang von der Psychologie des menschlichen Trieblebens zu einer triebfundierten, psychoanalytischen Kulturtheorie der Moderne.[1145]

Speziell Künstler scheinen in Freuds Konzept mit ihrer besonderen Triebausstattung eine Ausnahmestellung einzunehmen und werden von Freud geradezu mit einer Notwenigkeit zur sexuellen Triebentfaltung für ihre künstlerische, kulturell höheren Ziele psychoanalytisch sanktioniert: „Ein abstinenter Künstler ist kaum recht möglich, ein abstinenter junger Gelehrter gewiss keine Seltenheit. Der letztere kann durch Enthaltsamkeit freie Kräfte für sein Studium gewinnen, beim ersteren wird wahrscheinlich seine künstlerische Leistung durch sein sexuelles Erleben mächtig angeregt werden.“[1146] Noch in den *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* schreibt Freud, dass im Bereich der Kunst ein Prozess der Sublimierung zu finden sei, bei welchem die überstarken Erregungen der Sexualtriebe auf andere Gebiete, nämlich auf die Kunstbetätigung gelenkt werden und somit eine deutliche Steigerung der psychischen Leistungsfähigkeit aus der an sich gefährlichen Veranlagung resultiere.[1147] Die Charakteranalyse von künstlerisch veranlagten Personen würde je nach Sublimierungsgrad, ob vollständig oder unvollständig, ein Mengungsverhältnis zwischen Leistungsfähigkeit, Perversion und Neurose ergeben. Impliziert die Metapher der „gefährlichen Veranlagung“ für den ausgeprägten Sexualtrieb bei Künstlern einerseits eine negative Bewertung bei Freud, bedarf es auf der anderen Seite einer affirmativen Notwendigkeit solcher Sexualtriebe bei Künstlern, damit „sie ihre Phantasien anstatt in Symptome in

---

[1144] Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), in: ders., *Studienausgabe*, Bd. 9, hrsg., von Alexander Mitscherlich, Sonderausgabe, Frankfurt am Main 2000, S. 191–270, hier S. 227.

[1145] Freuds Sublimierungsbegriff durchkreuzt als metatheoretisches Leitkonzept nicht nur die explizit psychoanalytischen Abhandlungen, sondern auch sein gesamtes Schrifttum zu kulturellen Fragen (Kulturgeschichte, Religion, Kunst, Literatur).

[1146] Freud, *Die ‚kulturelle‘ Sexualmoral und die moderne Nervosität*“, S. 122.

[1147] Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S. 141.

künstlerische Schöpfungen umsetzen“[1148] können und so wiederum dem Schicksal der Neurosen zu entgehen.

Vor dem Hintergrund der freudschen Sublimierungstheorie schien es für Adorno offensichtlich, dass Schreker mit den Klangphantasmagorien seiner Musik aufgrund einer ausgeprägten neurotischen Triebnatur nicht die Fähigkeit besaß, seine sexuellen Triebe in künstlerisch höhere, kulturelle Werte zu sublimieren und damit „exterritorial zu den Forderungen der Kultur“[1149] stand. Schreker ist in Adornos Deutungskonstrukt der „Gegentypus“,[1150] der seine sexuellen Triebe nicht sublimieren konnte und damit in keinem Sinne den etablierten Kriterien und Anforderungen der Kultur genüge. In Schrekers Musik schien das vergegenständlicht und personifiziert, was Freud als „Feind der Kultur“ bezeichnet hatte.[1151] Im Horizont von Freuds psychoanalytischer Kulturtheorie musste Schreker bei Adorno als Aussätziger erscheinen, denn, wie Freud formulierte, „wer kraft seiner unbeugsamen Konstitution diese Triebunterdrückung nicht mitmachen kann, steht der Gesellschaft als ‚Verbrecher‘, als *‚outlaw‘* gegenüber“.[1152]

Frank Harders-Wuthenow weist in diesem Zusammenhang auf die Kategorie des Ornaments bei Alfred Loos hin: In *Ornament und Verbrechen* (1908/10) wird das Ornament – als hoch stilisiertes, dekorativ verzierendes Element des Jugendstils – mit Weiblichkeit und nicht-sublimierter Triebhaftigkeit konnotiert.[1153] Das Ornament war von Anfang an libidinös und mit der kulturellen Alterität des Ungezügelten, Wilden besetzt. „Das erste ornament, das geboren wurde, das kreuz, war erotischen ursprungs“,[1154] schreibt Loos. In einem späteren Aufsatz *Ornament und Erziehung* (1924) heißt es: „Der sadismus des achzehnten jahrhunderts, seinen mitmenschen überflüssige arbeit aufzubürden, ist dem modernen menschen fremd, noch fremder ist ihm das ornament der primitiven völker, das durchwegs religiöse, erotisch-symolische bedeutung hat.“[1155] Gleichzeitig wird das Erotische, Wilde und Fremde anderer Kulturen von Loos explizit dem ›Weiblichen‹ zugewiesen,

---

[1148] Sigmund Freud, *Über Psychoanalyse. Fünf Vorlesungen* (1909), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 8, hrsg. von Anna Freud, 9. Aufl., Frankfurt am Main 1996, S. 3–60, hier S. 54.

[1149] Adorno, „Schreker“, S. 380.

[1150] Ebd.

[1151] Freud, *Die Zukunft der Illusion*, S. 140.

[1152] Freud, *Die ‚kulturelle‘ Sexualmoral und die moderne Nervosität*“, S. 113.

[1153] Harders-Wuthenow, „Ferne Klänge aus dem hetärischen Zeitalter“, S. 80.

[1154] Adolf Loos, „Ornament und Verbrechen“ (1908), in: ders., *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, Bd. 1, hrsg. von Franz Glück, Wien 1962, S. 276–288, hier S. 277.

[1155] Adolf Loos, „Ornament und Erziehung“ (1924), in: ders., *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, Bd. 1, hrsg. von Franz Glück, Wien 1962, S. 391–401, hier S. 393.

denn das Ornament der Frau entspräche im Grunde dem des Wilden und hätte erotische Bedeutung.[1156] Das Ornamentale der Frau beschreibt Loos an der „widernatürlich Sinnlichkeit“ der damaligen Damenmode um 1900, die sich äußerlich durch ornamentale und farbige Wirkungen von der Kleidung des Mannes unterscheide. Allein dieses Moment zeige, dass die Frau in den vergangenen Jahrhunderten in der kulturellen Entwicklung zurückgeblieben sei.[1157] In dieser Argumentation galt das Weibliche, Libidinöse, Sinnliche und Fremde im Zeichen des Ornamentalen als Verbrechen an der fortschreitenden Kultur. Deshalb musste für Loos das Ornament überwunden werden. Bezeichnenderweise definiert Loos auf dem Gebiet der Musik keinen geringeren als Ludwig van Beethoven, speziell dessen Neunte Symphonie als Inbegriff der Ornamentlosigkeit und des damit verbundenen kulturellen Fortschritts: „Die symphonien Beethovens wären nie von einem mann geschrieben worden, der in seide, samt und spitzen daher gehen musste. […] Ornamentlosigkeit ist ein zeichen geistiger kraft.“[1158]

Franz Schreker blieb dagegen in Adornos Deutung mit dem Ornamentalen seiner Musik auf einer niedrigeren Kulturstufe zurück. Mit ihnen verbinden sich vor dem diskursiven Hintergrund der Ornament-Kritik weibliche Triebhaftigkeit, Degeneration und Dekadenz, das Ungezügelte, die Unfähigkeit zur Sublimierung sexueller Triebe und letztlich die kulturelle Regression. Hier verschränken sich die Diskursebenen, welche wiederum den neurotisch-pathologischen Charakter des Künstlers markierten. Schrekers ornamentaler Klang avanciert bei Adorno nicht nur zu einem fiktiven Ort unsublimierter Triebe, sondern auch zum künstlerisch-ästhetischen Korrelat triebhafter und ›degenerierter Weiblichkeit‹. Bereits im Berliner *Opernmemorial* von 1929 beschreibt Adorno den *Fernen Klang* als ein Werk des Jugendstils mit der weiblichen Protagonistin, die „sich ornamental am See lagert, todestrunken und zur freien Liebe bereit“.[1159] Wie kein anderes Werk dieser Epoche galt *Der Ferne Klang* Adorno als einer der „Prototypen des musikalischen Jugendstils“.[1160] Deshalb musste Schrekers Musik die ›Ichbildung‹ misslingen: „Das Verdikt, das Kultur und Kulti-

---

[1156] Loos, „Ornament und Erziehung“, S. 396.
[1157] Adolf Loos, „Damenmode“ (1898), in: ders., *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, Bd. 1, hrsg. von Franz Glück, Wien 1962, S. 157–164, hier S. 161.
[1158] Loos, „Ornament und Verbrechen“, S. 287–288.
[1159] Adorno, „Berliner Opernmemorial“, S. 272.
[1160] Theodor W. Adorno, *Im Gedächtnis an Alban Berg* (1955), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 18, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1984, S. 487–512, hier S. 498.

viertheit über ihn spricht und das kein Berufungsprozess zu kassieren vermöchte, nimmt sein Opfer an.“[1161]

Dass Schrekers Musik einer „pubertären Seelenlage“ entsprungen sei,[1162] verband sich nicht zuletzt für Adorno mit dem Moment der Regression auf ein vorvergangenes Entwicklungsstadium. Rückschritt statt Fortschritt. Auch die Regression ist ein Schlüsselbegriff aus Freuds psychoanalytischem Vokabular, welcher einen Rückbezug auf früheres, kindliches und in diesem Sinne primitives Erleben im Denken, Fühlen und Handeln psychisch Erkrankter beschreibt.[1163] Schrekers Klangphantasmagorien blieben in Adornos Denken dem Kindlichen, Unreifen verhaftet. Es war eine „Musik der Pubertät“.[1164] Hatte Adorno die Reduktion auf die „krud stofflichen Elemente“ in der psychoanalytischen Kunsttheorie verurteilt, betont Adorno geradezu die unsublimierte Utopie in Schrekers Opern, welche zur Rache „ins krud Stoffliche zurückgestoßen“ werden.[1165]

Sherry D. Lee sieht in dieser Metapher ein dialektisches Moment, indem Adorno hierin für sein eigenes Sublimierungskonzept einerseits eine kritische Dimension impliziere, da „authentic artwork must contain a crucial negative element, which is trace of the irreconcilable negativity of modern human experience“. Auf der anderen Seite müsse das Kunstwerk als Produkt der Sublimierung beide Dimensionen, das Affirmative und das Negative in sich vereinen.[1166] Zweifellos steigert sich das krud Stoffliche – man könnte die Metapher wiederum mit der Vorstellung des weiblich, triebhaft Ornamentalen ersetzen – als negativer Reflex des Phantasmagorischen von Schrekers ausladenden Klangillusionen in eine geradezu exhibitionistische Emphase. Denn Schreker schien in Adornos Kategoriesystem zu den Exhibitionisten, nämlich zu den Künstlern zu gehören, die nicht sublimieren können:

> Dass sie ihre Begierde weder befriedigen noch verdrängen, sondern in sozial wünschbare Leistungen, ihre Gebilde, verwandeln, ist eine psychoanalytische Illusion. […] Vielmehr zeigen Künstler heftige, frei flutende und zugleich mit der Realität kollidierende, neurotisch gezeichnete Instinkte. […] Ihr Teil ist vielmehr hysterisch outrierte

---

[1161] Adorno, „Schreker“, S. 380.
[1162] Ebd., S. 379.
[1163] Vgl. Jürgen Körner, „Regression – Progression“, in: *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*, hrsg. von Wolfgang Mertens und Bruno Waldvogel, 3. überarb. und erweit. Auflage, Stuttgart 2008, S. 633–639.
[1164] Adorno, „Schreker“, S. 379.
[1165] Ebd., S. 380.
[1166] Sherry D. Lee, „A Minstrel in a World without Minstrels. Adorno and the Case of Schreker“, in: *Journal oft he American Musicological Society* 58 (2005) Nr. 3, S. 639–696, hier S. 659.

> Hemmungslosigkeit über allen erdenklichen Ängsten; Narzissmus, bis an die paranoische Grenze getrieben. Gegen das Sublimierte haben sie Idiosynkrasien.[1167]

Adornos sexuelle Diffamierungen entsprachen wie schon in der Schreker-Rezeption der zwanziger Jahre keinesfalls ästhetischen Wertkategorien, sondern dienten als metaphorische Zuschreibungen einer diskursiven Abgrenzungsstrategie. Adornos psychoanalytisch inspirierte Interpretationen gehören ihrerseits zu einem Repertoire idiosynkratischer Deutungsmetaphern für die Konstruktion kultureller Alterität, ausgetragen auf dem Rücken eines so oft missverstandenen Komponisten. Die Aberkennung von Schrekers Sublimierungsfähigkeit markiert als diskursive Exklusionspraktik eine entscheidende, sexuelle Differenzkategorie zwischen dem Fortschritt in der Neuen Musik und einer alten musikalischen Welt, in der Schreker für Adorno zurückblieben war und nur noch einer „ferner Klang" herübertönte. Diejenigen Komponisten, die fähig waren, ihre sexuellen Triebe in die höchste Kunst zu sublimieren, hatte Adorno andererseits klar benannt. Es waren seine musikalischen Vorbilder Schönberg und Webern, die ihre künstlerische Meisterschaft „durch ein Äußerstes an Sublimierung, auch durch konsequente Abwehr tonaler Klänge" weitertrieben.[1168]

Damit verband Adorno den höchsten Grad der Sublimierung mit den eigenen, identitätsstiftenden Kategorien der Neuen Musik, in erster Linie mit der Dekonstruktion des phantasmagorischen Klanges. Gerade an der Harmonik zeigt sich für Adorno die äußerste Sublimierung jener Kategorien. Anders als Schrekers Klang sei ein Stück heute, wie Adorno 1959 über die Kriterien der Neuen Musik schreibt, gut harmonisiert, das die Tonalität „bestimmt negiert und sie, in der Vermeidung ihr entlehnter Klänge und Strukturen, durch Aussparen also, in sich aufhebt."[1169] In Schönbergs expressiver atonaler Musik sah Adorno diese Kategorien in ihrer Idealform amalgamiert, denn Schönberg brach am radikalsten mit den ästhetischen Prämissen des klassisch-romantischen Erbes, das vor allem die funktiona-

---

[1167] Theodor W. Adorno, „Exhibitionist" aus *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1951), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1980, S. 242–244, hier S. 242.

[1168] Theodor W. Adorno, *Arnold Schönberg: Fünfzehn Gedichte aus ‚Das Buch der Hängenden Gärten' von Stefan George, op. 15. Anton Webern: Fünf Lieder nach Gedichten von Stefan George, op. 4* (1963), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 18, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1984, S. 418–421, hier S. 421.

[1169] Theodor W. Adorno, *Klangfiguren* (1959), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1978, S. 7–248, S. 187.

le Tonalität und das strukturelle Formbewusstsein des musikalischen Aufbaus in sich bewahrte:

> Was Schönberg schrieb, treibt in seiner Schroffheit die Sublimierung nach einer Dimension hin am weitesten: es sagt der Farbe den Krieg an. Der Impuls gegen das Infantile, musikalisch Dumme ergreift das Medium, das mehr als andere kulinarisch, bloßer sinnlicher Reiz diesseits des geistigen Vollzugs scheint. Unter Schönbergs Akten der Integration musikalischer Mittel war nicht der letzte, dass er endgültig die Farbe der Sphäre des Schmückenden entriss und zum Kompositionselement eigenen Rechtes erhob. […] Man kann sich diese Spätform der Schönbergschen Askese, der Negation alles Fassadenhaften, leicht genug ausgedehnt denken auf alle musikalischen Dimensionen überhaupt. Mündige Musik schöpft Verdacht gegen das real Erklingende schlechthin.[1170]

Das Infantile, das musikalisch Dumme, der sinnliche Reiz, die Farbe, das Schmückende – all das waren die Insignien einer unsublimierten Musik, mit der Franz Schreker den Forderungen einer Kultur gegenüberstand, die in Adornos dogmatischer Fortschrittsgläubigkeit nur Schönberg und sein Kreis zu erfüllen vermochten. Schreker wurde im Zuge von Adornos Ideologiekritik, unter den ästhetischen Gesetzmäßigkeiten einer hegemonialen *Philosophie der neuen Musik*, wiederum als eine Normabweichung definiert. Neues und Altes, Fortschritt und Rückschritt, Triebentfaltung und Askese standen sich in Adornos dichotomen Denkkategorien antagonistisch gegenüber. Die Kunst der Neuen Musik bedeutete für Adorno einer Transzendierung der Utopie in die Kraft der Negation – nämlich „dass Bunte gerettet wird im Dunkeln, das Glück in der Askese, die Versöhnung in der Dissonanz“.[1171] Das waren die normativen Fortschrittskategorien der Zweiten Wiener Schule, die Schreker nur von fern gestreift habe.

Es gehört zu den Fatalitäten der Rezeptionsgeschichte des Komponisten in der bundesrepublikanischen Nachkriegsgesellschaft, dass Adorno die vielfältigen Schreker-Bilder der Zwischenkriegszeit keineswegs ideologiekritisch hinterfragte und als diskursive Wirklichkeitskonstrukte nationaler Ermächtigungsphantasien des politisierten Musikdiskurs im frühen 20. Jahrhunderts zu revidieren versuchte. Dieselben Kategorien dienten Adorno – nunmehr unter den neuen Vorzeichen eines musikalischen Fortschrittsdogmas der Neuen Musik – der Diskreditierung einer ästhetischen Devianz, die nicht den musikästhetischen Normativen einer deutschen musikalischen Tradition entsprach. Adornos Urteil über

---

[1170] Theodor W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 10, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1977, S. 9–288, hier S. 176–177.

Schreker zeigt deutlich, dass dessen kompositorisches Werk auch nach 1945 negativ besetzt blieb. Die Definitionsmacht des geistigen Vordenkers der Kritischen Theorie dürfte auch dafür verantwortlich sein, dass Schreker noch lange (bis Ende der 1970er Jahre) eine Rückkehr auf die deutschen Opernbühnen verwehrt blieb. Selbst im Umfeld der einsetzenden Schreker-Renaissance in den siebziger Jahren galt Adornos Wort über Schreker als autoritäres Werturteil, wie der kritiklose, unkommentierte Nachdruck seines Aufsatzes im Programmheft zur Frankfurter Neuinszenierung der *Gezeichneten* von 1979 zeigt. Adornos Essay war „‚eingreifend', nicht anempfindend", wie Otto Kolleritsch bereits im Rahmen des ersten Schreker-Symposium in Graz bemerkte.[1172] Es brauchte noch einuge Zeit, ehe die Schreker-Forschung sich ab den neunziger Jahren heranwagte, „Adornos monolithische Denkstruktur […], die den geist-philosophischen Ansatz seiner Ästhetik bis in das Gebiet der Tages-Kritik bestimmt",[1173] unter den Vorzeichen einer dogmatischen Musikästhetik der Neuen Musik in ihre ideologischen Einzelteile zu zerlegen.

8 Zusammenfassung

Obwohl die musikwissenschaftliche Schreker-Forschung seit Ende der 1970er Jahre – parallel mit der Wiederentdeckung Schrekers für das moderne Regietheater durch die Neuinszenierung der *Gezeichneten* von Hans Neuenfels am Frankfurter Opernhaus – für eine Neubewertung seines kompositorischen Schaffens einen wichtigen Beitrag geleistet hat, scheinen die heterogenen bedeutungsstarken Zuschreibungen und Bilder, die Schreker seit der Uraufführung des *Fernen Klangs* 1912 in der Kritik begleiten, auch in der postmodernen Rezeption im 21. Jahrhundert kaum etwas an ihrer Definitionsmacht verloren zu haben. Einerseits hat Schreker in der jüngeren Musikgeschichtsschreibung in enzyklopädischen Darstellungen, Opernbüchern und Musiklexika nach dem jahrzehntelangen Ausschluss wieder einen Platz eingenommen. Der Komponist wird heute angesichts seiner Bedeutung für das deutsche Musiktheater im frühen 20. Jahrhundert, seiner musikalischen

[1171] Adorno, „Schreker", S. 660.
[1172] Otto Kolleritsch, „Über Adornos Schreker-Bild", in: *Franz Schreker. Am Beginn der neuen Musik* (= Studien zur Wertungsforschung 11), hrsg. von Otto Kolleritsch, Graz 1978, S. 99–105, hier S. 100.
[1173] Ebd., S. 102.

wie ästhetischen Qualitäten, aber auch hinsichtlich der Umbrüche im Kontext neusachlicher Tendenzen in den zwanziger Jahren sowie seiner Verfemung als Komponist einer ›entarteten Musik‹ durch den Nationalsozialismus historisch gewürdigt.

Wirft man andererseits aber einen Blick auf Rezensionen über Schreker-Aufführungen im Umfeld der feuilletonistischen Musikkritik der jüngeren Zeit, macht sich abermals mit der Wende zum 21. Jahrhundert – seit einer neuen Hochphase der Schreker-Inszenierungen im deutschsprachigen Raum – vielerorts eine gewisse Kontinuität in der Rezeption von Schrekers Opernwerk bemerkbar. Nicht nur, dass die Erkenntnisse der Schreker-Forschung, deren elaborierte hermeneutische Interpretationsmodelle und deren musikhistorische Einordnung von Schrekers kompositorischen Schaffen kaum zur Kenntnis genommen werden. Die tradierten diffamierenden Zuschreibungen der zwanziger Jahre wie auch Adornos folgenschwere Deutungen werden nach wie vor von einem Teil der neueren Musikkritik reproduziert und nachhaltig bekräftigt.

Im Oktober 2004 brachte die Wiener Volksoper mit der Premiere von Franz Schrekers Oper *Irrelohe*, genau achtzig Jahre nach ihrer Kölner Uraufführung 1924, in einer Inszenierung von Olivier Tambosi die österreichische Erstaufführung dieses Opernwerkes heraus.[1174] Der österreichische Musikwissenschaftler und Musikkritiker Wilhelm Sinkovicz kommentierte diese Erstaufführung unter der Überschrift „Biedermann will selber brandstiften“[1175] in der bürgerlich-konservativen Wiener Tageszeitung *Die Presse*, in welcher einst der renommierte Musikkritiker Julius Korngold heftig gegen Schrekers moderne Opernwerke polemisierte. Es geht bei Sinkovicz nicht um eine Kritik der Regie oder der musikalischen Leistung von Sänger und Orchester, sondern allein um Schrekers Werk. Der Autor argumentiert gegen die heute weit verbreitete These, dass der „Bannstrahl der

---

[1174] Dass Schrekers Opernwerke erst mit einer jahrzehntelangen Verspätung auch wieder in Wien aufgeführt werden, bleibt nicht nur mit der generellen Rezeptionsproblematik seines kompositorischen Schaffens nach 1945 verbunden. Noch in den Berliner Jahren hatte sich Schreker Zeit seines Lebens um die Wiener Aufführungen seiner Werke, teilweise vergeblich bemüht. Löste die Uraufführung des *Spielwerks und die Prinzessin* an der Wiener Hofoper 1913 in der konservativen Presselandschaft einen Theaterskandal aus, konnten sich zu Schrekers Lebzeiten lediglich die *Gezeichneten* (EA 1920) sowie der *Schatzgräber* (EA 1922) für jeweils eine Saison auf dem Spielplan des Wiener Operntheaters behaupten. Der *Schatzgräber*, an dessen Erstaufführung 1922 die Doppelintendanz des Wiener Operntheaters Strauss/Schalk von vornherein kein großes Interesse hatte, wurde sogar nach nur wenigen Aufführen aufgrund der hohen Produktionskosten und der schlechten Verkaufszahlen abgesetzt. Erst Jahrzehnte später, im Jahre 1991 wurde auch dem *Fernen Klang* in einer Inszenierung von Jürgen Flimm jene Wiener Premiere zuteil, für die Schreker so lange und doch vergebens gekämpft hatte.

[1175] Wilhelm Sinkovicz, „Biedermann will selber brandstiften. Wiener Moderne allenthalben: Schrekers ‚Irrelohe‘, unrettbar, in der Volksoper, Schönbergs ‚Pierrot‘, allzeit faszinierend, bei der Jeunesse “, in: *Die Presse* Wien, 18.10.2004, Feuilleton, S. 25.

‚Entartung' […] 1933 eine blühende Karriere grausam unterbrochen" hätte.[1176] Schrekers Stern, so Sinkovicz, sei schon vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten gesunken. Der Autor verortet diesen Prozess nicht rezeptionsgeschichtlich, sondern versucht dessen Ursachen und qualitative Konstanten in Schrekers Opernwerk selbst nachzuweisen. Schon das Libretto der *Irrelohe*, so schreibt Sinkovicz weiter, sei von einer Plattheit und Naivität, die in manchen Passagen ans Unfassbare grenze und quer zum angepeilten psychologischen Tiefgang der Oper stehen würde: „Der Text der ‚Irrelohe' liest sich wie der Versuch eines Frühpubertären, der in der Psychologiestunde nicht richtig aufgepasst hat, einen Aufsatz über die Traumdeutung zu schreiben."[1177] So platt wie die „sexuellen Fixierungen und Besessenheiten aller Art" des Librettos, so flach sei auch der musikalische Gehalt der Partitur, „die klingt, als reihte einer alle weniger gelungenen Modulationsphrasen einer Richard-Strauss-Tondichtung aneinander, um beim endlich erreichten Fis-Dur dann doch keine Melodie zu finden". Schreker würde es nach Ansicht des Autors an musikalischen Eingebungen mangeln. Das einzige handwerkliche Plus der *Irrelohe* seien die Instrumentations-Finessen und die klangliche Auffächerung des rieseigen Orchesterapparats, aber auch nur als „Selbstzweck, nie strukturell motiviert".[1178] Zum Vergleich stellt Sinkovicz Schrekers *Irrelohe* den atonalen melodramatischen Gedichtzyklus *Pierrot Lunaire* von Arnold Schönerg und Chansons von Hanns Eisler gegenüber – Kompositionen, die sich nach Ansicht des Autors, im Gegensatz zu Schreker, durch originelle ausdrucksstarke Melodielinien und expressive Klanggestaltung auszeichnen würden. Schreker aber, der nur zwischen den beiden Polen der Atonalität und der Tonalität laviere, habe es für beides an origineller Erfindungsgabe gemangelt. Daraus schlussfolgert Sinkovicz: „Das lehrt: Im Dritten Reich verboten gewesen zu sein, ist noch kein Qualitäts-Beweis."[1179]

Sinkovicz' Aufführungskritik von 2004 hätte auch in dieser Form mit denselben Zuschreibungen und Deutungsmustern in der Zwischenkriegszeit geschrieben sein können, reiht sie sich doch in eine Rezeption ein, die den Komponisten mit jenen diskursiven Negationssemantiken seiner vermeintlich unoriginellen, melodielosen, aber technisch effektvollen, klangfarbigen Partituren, ohne Tiefgang sowie der sexuellen Besessenheiten seiner Libretti zu einem ›sexualpathologischen Fall‹, außerhalb der kulturellen Norm erklärte. Ähnliches

[1176] Ebd.
[1177] Ebd.
[1178] Ebd.
[1179] Ebd.

lässt sich auch beim Feuilleton-Redakteur der Hamburger Wochenzeitung *Die Zeit* Claus Spahn nachlesen. Anlässlich der Stuttgarter Inszenierung von Schrekers Oper *Die Gezeichneten*, in einer Regie von Martin Kusej, Anfang 2002 schreibt Spahn unter dem Titel „Enthemmung bis zum Blutsturz", dass es sich bei dieser Oper um einen Opernstoff handle, „in dem die Hauptdarstellerin in einer bizarren Gewalt-Lust-Orgie hingemeuchelt wird und sich noch in den letzten Atemzügen selig nach ihrem Schänder sehnt und wollüstig verröchelnd fodert: ‚Gebt mir Wasser – nein – gebt mir – Wein'".[1180] Die ganze Oper sei mit ihren Farben an Tönen ein „Farb-Klang-Absinth", eine Phiole aus dem Giftschrank der Opern: „giftgrün bläulich schimmernd, durchzogen von tiefroten Blutschlieren, und der Duft, der ihm entströmt: als schwer im Raum lastend, die Sinne verwirrend".[1181]

Hatten die konservativen Autoren seit der Uraufführung des *Fernen Klangs* 1912 mit genau denselben stereotypen Zuschreibungen den Komponisten gegen das ›deutsche Wesen‹ in der Musik abgegrenzt, werden vieler dieser Bilder mit einer erstaunlichen Kontinuität in der gegenwärtigen Rezeption von einigen Autoren fortgeschrieben. Dass es Schreker beispielsweise an „musikalischen Eingebungen" mangle,[1182] wie Wilhelm Sinkovicz 2004 in seiner Rezension schreibt, verweist einerseits auf die Kategorie des ›musikalischen Einfalls‹ in Hans Pfitzners *Neuer Ästhetik der musikalischen Impotenz* (1920). Auf der anderen Seite avancierte jenes Diktum von Schrekers musikalischer Einfalls- und Melodielosigkeit bei Adorno, wiederum gemessen an den ästhetischen Normen des dogmatischen Fortschrittsdenkens in der Zweiten Wiener Schule – der Schreker in ihrer atonalen Radikalität nicht gefolgt war –, zum Referenzpunkt einer regressiven, dem normativen Wertesystem des musikalischen Materialfortschritts geradezu anachronistisch entgegenstehenden Ästhetik. Auch Sinkovicz' *Irrelohe*-Kritik folgt Adornos Fortschrittsdenken, stellt er doch Schrekers vermeintlichen Mangel an melodischen Eingebungen der originellen, expressiv linearen Melodiegestaltung in Schönberg *Pierrot Lunaire* gegenüber.[1183] Bezieht sich Adornos Kritik allerdings auf Schrekers frühe Werke bis zu den *Gezeichneten*, wird das Diktum der Einfalls- und Melodielosigkeit von Sinkovicz bezeichnenderweise auf ein Werk

---

[1180] Claus Spahn, „Enthemmung bis zum Blutsturz. Martin Kusej inszeniert in Stuttgart Franz Schrekers Oper ‚Die Gezeichneten' als Karneval der Perversionen", in: *Die Zeit* Hamburg, 31.01.2002, Nr. 06/2002, Feuilleton, S. 43.

[1181] Ebd.

[1182] Sinkovicz, „ Biedermann will selber brandstiften".

[1183] Ebd.

übertragen, welches bereits Schrekers ästhetischen Stilwandel zu expressiver Melodik und kontrapunktischer, linearer Polyphonie andeutet.

Diese Arbeit hat gezeigt, dass die Wurzeln der diskursiven Zuschreibungs- sowie Exklusionspraktiken in der Schreker-Rezeption weit in die Weimarer Zeit und davor zurückreichen sowie eng mit der soziokulturellen Konstruktion des ›Deutschen‹ im deutschen Musikdiskurs zu Beginn des 20. Jahrhunderts verknüpft waren. Was das ›deutsche Wesen‹ oder die ›deutsche Seele‹ in der Musik überhaupt sein sollte, konnte auf einer sprachlichen Bedeutungsebene nur über bestimmte metaphorische Imaginationen definiert werden. Dabei liefern das konstruktivistische Konzept der *imagined communities* nach Benedict Anderson (vgl. Kapitel 2, S. 24–29) als auch ein an George Lakoff / Mark Johnson anknüpfendes diskursives Verständnis von der Funktionsweise metaphorischen Sprechens (vgl. Kapitel 2, S. 41–44) den erkenntnistheoretischen Ordnungsrahmen, um zu verstehen *wie* das Nationale in der Musik von Schrekers Zeitgenossen gedacht wurde. Erst durch das öffentliche Sprechen und Reden über Schrekers Musik als eine Art kultureller Praktik konnte ein identitätsstiftendes Gemeinschaftsgefühl imaginiert und damit eine Vorstellung vom Nationalen konstruiert werden, was wiederum heute mittels diskursanalytischer Verfahren als ein Diskurs über das ›Deutschen‹ in der Musik re-konstruiert werden kann. Die Heterogenität oder besser Widersprüchlichkeit in den Aussagen der unterschiedlichen Diskursakteure zur Schrekers künstlerischem Werk verdeutlichen aber zugleich, dass die Vorstellung über das ›Deutsche‹ in der Musik als soziales Wirklichkeitskonstrukt nicht zwangsläufig auf denselben kollektiven Imaginationen beruht, sondern durchaus auch von Brüchen und Umdeutungen gekennzeichnet ist.

Grundsätzlich lässt sich dieser komplexe Konstruktionsprozess auf dem Gebiet der Musik darüber hinaus nur begreifen, wenn die wirklichkeitskonstituierende Dimension des metaphorischen Sprechens über Musik mit reflektiert wird. Metaphern, so die Grundannahme in dieser Arbeit, produzieren über Sprache eine soziale Wirklichkeit. Es wurde daher vorgeschlagen, Metaphern als ein „diskursives Phänomen“ zu verstehen (vgl. Kapitel 2, S. 45–52), da der Diskurs wiederum – dem Verständis dieser Arbeit folgend – als Ort von Aussagen gilt und als Ort der Wirklichkeitskonstruktion interpretiert werden kann. In diesem Sinne konnten die metaphorischen Zuschreibungen in der Schreker-Rezeption mit dem methodischen Verfahren der Diskursanalyse als diskursives Symbolsystem kollektiver Fremd- und Selbstbilder über das ›Deutsche‹ in der Musik untersucht werden. Metaphern haben diesen Diskurs hervorgebracht, indem sie die Bedeutung unterschiedlicher semanti-

scher Herkunftsbereiche (Körper, Geschlecht, Sexualität, Krankheit usw.) mit diversen Vorstellungen des ›Deutschen‹ respektive ›Undeutschen‹ verbinden und auf unterschiedliche Zielbereiche (Musik, Libretto, Komponist) übertragen. Diese Metaphorisierungen grenzten Schreker über das Medium der Sprache innerer Anderer der deutschen Nation gegen das spezifisch ›deutsche Wesen‹ in der Musik ab.

Resümiert man die Ergebnisse dieser Analyse, ist festzuhalten, dass es in der Geschichte der Schreker-Rezeption vor allem das Diskursfeld der Klangfarbenmetaphorik war, das einerseits eng mit Schrekers eigenem musikalisch-kompositorischem Denken, andererseits mit den diversen Vorstellungen über das ›Deutsche‹ in der Musik zusammenhing (siehe Kapitel 5, S. 95–128). Dabei spielte die Kategorie Geschlecht für die Stiftung des Nationalen auf dem Gebiet der Musik eine ganz entscheidende Rolle, da das ›Deutsche‹ bei den konservativen Autoren mit geschlechterspezifischen Vorstellungen von ›Männlichkeit‹ und ›Virilität‹, alles ›Undeutsche‹ hingegen, wie das ›Welsche‹, aber auch das ›Jüdische‹ mit Attributen von ›Weiblichkeit‹ und ›Feminität‹ verknüpft waren. Als wirkungsmächtige, identitätsstiftende Diskursstrategien zeigen sich dieses expliziten wie subversiven Zuschreibungen in einer geschlechter- wie nationsspezifischen Diskursivierung der musikalisch-strukturellen Gestaltungsparameter. So konnte in dieser Arbeit gezeigt werden, dass Klangfarbe und Harmonie im deutschen musikalischen Diskurs als ›weibliche‹ Prinzipien gedacht wurden, die der Musik des französischen Impressionismus aufgrund ihrer gesteigerten Polychromie zugewiesen wurden. Melodie und Kontrapunkt, im Sinne von Linearität und Kontur, galten als grundlegende Wesenselemente der deutschen Musik sowie als ›männlich‹ imaginierte Gestaltungsprinzipien (vgl. Kapitel 5, S. 129–145; S. 158–175).

Mit der diskursiven Grenzziehung zwischen ›männlich-deutscher‹ Linearität und ›weiblich-impressionistischer‹ Klangfarbigkeit wurde Schrekers modernes kompositorisches Werk aufgrund seiner avancierten polychromen Tonsprache als eine Kunst des ›Südens‹ oder als effeminierte und dem ›deutschen Wesen‹ fremde Kunst definiert. Damit verband sich zugleich eine symbolische Effeminierung des Komponisten, indem die diskursiven Bilder einer ›impressionistischen, weichlich-weiblichen‹ Klangfarbigkeit zugleich auf den Künstler selbst übertragen wurden (vgl. Kapitel 5, S. 175–187). Die vermeintliche Melodielosigkeit von Schrekers Musik wurde hierbei als ein schöpferisches Unvermögen, als Mangel an ›männlicher‹ Zeugungskraft, als ›musikalische Impotenz‹ und Untergang der ›deutschen Tonkunst‹ vorgestellt (vgl. Kapitel 5, S. 153–157). In diesen diskursiven Konstrukten artikulierten sich die identitätsstiftenden Vorstellungen von Fremdheit und An-

dersartigkeit, die Schreker zum inneren Anderen oder auch zum Feind der deutschen Nation erklärten.

Sexualisierungen und Pathologisierungen bzw. Pervertierungen, die sich gegen die Sujets und Inhalte von Schrekers sinnlich-erotischen Libretti richteten, waren des anderen Teil einer soziokulturellen Exklusionspraktik. Die Sittenlosigkeit, sexuelle Freizügigkeit sowie die ›sexualpathologischen‹ Devianzen waren nicht weniger mit den Vorstellungen einer nationalen Andersartigkeit verbunden, da das ›Deutsche‹ wiederum über ein ›christlich-deutsches‹ Sittlichkeitsempfinden und eine heterosexuelle Normativität definiert wurde. Mit den vielfältigen Zuschreibungen ›sexueller Perversionen‹ grenzte die konservative Kritik Schrekers Werk gegen die kulturellen Ideale der ›sittlichen‹ wie ›gesunden‹, ›christlich-deutschen‹ Kunst ab (vgl. Kapitel 5, S. 187–225).

Weiter konnte gezeigt werden, dass der weit reichende Ausschluss Franz Schrekers nach 1945 in der BRD genau mit solchen Vorstellungen des christlichen Sexualkonservatismus sowie mit der Wiederherstellung einer christlich-abendländischen Kultur zusammenhing, über welche die bundesrepublikanische Nachkriegsgesellschaft der Adenauer-Ära nach dem Ende des Nationalsozialismus ihre neue kollektive Identität stiftete. Am Schmutz-und-Schund-Diskurs der fünfziger Jahre lässt sich die Nationenbildung im Horizont einer restaurativen, christlich-deutschen Kultur ablesen. Sie produzierte abermals wirkungsmächtige Ausschlussmechanismen auch auf dem Gebiet der Kunst, wie beispielweise die Auseinandersetzung von Werne Egks Faust-Ballett *Abraxas* zeigt (vgl. Kapitel 7, S. 306–322). Geriet Schreker nach seinem Tod 1934 aufgrund einer rassenideologisch diktierten Kunstpolitik der Nationalsozialisten in Vergessenheit, liegt im christlichen Sexualkonservatismus der frühen BRD ein wesentlicher Schlüssel dafür, dass Schreker mit seinem ›schwül-erotischen‹ Opernwerk nach dem Zweiten Weltkrieg keineswegs die historische Rehabilitierung erfuhr wie sie anderen verfemten Komponisten der Moderne (z. B. Paul Hindemith oder Arnold Schönberg) zuteil wurde. Die Kommentare über Schreker in Musiklexika zeigen, dass die Rezeption nach 1945 durch eine Diskreditierung seiner erotischen Libretti und seiner impressionistisch-polychromen Klangsprache weiterhin geprägt war (vgl. Kapitel 7, S. 322–330). Der musikalische Fortschrittsdiskurs in der BRD, dominiert durch die Nachkriegsavantgarde der Neuen Musik, brachte neue ideologische Ein- und Ausschlüsse hervor. An Theodor W. Adornos Schreker-Aufsatz von 1959/63 konnte gezeigt werden, dass die alten Zuschreibungsmuster über das Nationale in der Musik nunmehr im Lichte des musikalisch-ästhetischen Fortschrittsparadigmas umgedeutet wurden und Schreker abermals zu einem Anderen marginalisierten, dessen rauschhafte Tonsprache wiederum

„exterritorial zu den Forderungen der Kultur“ (Adorno) stehen sollte (vgl. Kapitel 7, S. 331–350).

In der frühen DDR unterlag Schrekers kontinuierlicher Ausschluss den Normierungen des ›Formalismus‹-Diskurses. Anhand der Debatte der marxistischen Musikwissenschaft in den fünfziger Jahren über den ›Formalismus‹ und ›Realismus‹ in der Musik konnte herausgearbeitet werden, dass die tradierten Vorstellungen über das ›deutsche Wesen‹, wie sie bereits der Musikdiskurs in den Jahrzehnten zuvor seit dem 19. Jahrhundert hervorgebracht hatte, erneut aufgegriffen und als Normative einer zukünftigen ›deutschen realistischen‹ Musik umgedeutet wurden. Sollte einerseits wieder an das Erbe der deutschen musikalischen Tradition (Bach, Mozart, Beethoven, Wagner) angeknüpft werden, stiftete die DDR ihre national-kulturelle Identität auf dem Gebiet der Musik genau über dieselben geschlechter- und nationsspezifischen Zuschreibungen: ›Männlichkeit‹, ›Virilität‹, ›Gesundheit‹ sollten den ›sozialistischen Realismus‹ in der Musik bzw. die deutsche Musikkultur idealtypisch verkörpern. Dagegen wurden musikalische Stilrichtungen wie der französische Impressionismus (Claude Debussy), aber auch Kompositionstechniken wie die Dodekaphonie (Arnold Schönberg) einer ›formalistischen‹ Kunst zugewiesen und als pathologische Verfallserscheinungen einer ›spätbürgerlichen Dekadenz‹ diskreditiert (vgl. Kapitel 7, S. 274–294). Auf diesem Diskursfeld erschien Schreker als Inbegriff des ›Formalismus‹. Die diskursiven Machtwirkungen der hegemonialen marxistischen Kunst- und Musikästhetik produzierten noch bis in die 1980er Jahre hinein einen kulturellen Ausschluss, als Schreker erstmals nach 1945 auch in der DDR überhaupt wieder auf einer Opernbühne öffentlich aufgeführt wurde. Ferner konnte an der Rezeptionsgeschichte in der DDR gezeigt werden, dass die verstreuten enzyklopädischen Kommentare über Schreker in der fünfziger und sechziger Jahren sowie die Aufführungskritiken im Rahmen der ab 1981 einsetzenden ostdeutschen Schreker-Renaissance von der marxistischen Kritik im Lichte jenes ›Formalismus‹-Diskurses nachhaltig beeinflusst waren (vgl. Kapitel 7, S. 294–306).

Seit der Wende zum 21. Jahrhundert werden Schrekers Werke wieder auf großen und kleineren Opernbühnen in Deutschland und Österreich als auch im europäischen Ausland aufgeführt. „Franz Schrekers schwül-erotisches Musiktheater hat wieder Konjunktur“[1184] – so titelte Claus Spahn in der letzten Januarausgabe 2003 in der Wochenzeitung *Die Zeit* an-

lässlich zweier Inszenierungen des *Schatzgräbers* in Frankfurt am Main und des *Spielwerks und die Prinzessin* in Kiel. Angesichts rezenter Aufführungen von Schrekers Opernwerken an den Theatern in Kiel, Berlin, Stuttgart, Frankfurt am Main, Salzburg, Wien, Chemnitz, Köln oder Bonn scheint Schreker nunmehr über siebzig Jahre nach seinem Tod wieder einen Platz in den Spielplänen eingenommen zu haben, wie er kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges von einigen Autoren eingefordert wurde. Auch die Orchesterwerke sind wieder regelmäßig auf internationalen Konzertpodien zu hören.

Ob Schrekers Opern auch wieder als Repertoirestücke der Theaterhäuser Bestand haben werden, dürfte indes fraglich bleiben. Zumindest die Neuinszenierung des *Fernen Klangs* von Peter Mussbach, unter der musikalischen Leitung von Michael Gielen, an der Berliner Staatsoper Unter den Linden aus dem Jahre 2001, hielt sich für mehrere Spielzeiten im Theaterspielplan. Die postmoderne Rezeption von Schrekers Werken wird heute von anderen Voraussetzungen bestimmt. Zwar gelten Schreker-Inszenierungen immer noch als ein kulturpolitisches Ereignis, als Wiederentdeckung eines von den Nazis verfemten Komponisten ›entarteter Musik‹. Allerdings stellt sich auch aus heutiger Perspektive erneut die Frage nach dem künstlerisch-ästhetischen Potenzial seiner Werke und dessen Verhältnis zum modernen Regietheater oder zu unseren heutigen, kulturell beeinflussten Hör- und Sehgewohnheiten im 21. Jahrhundert. Was für Schrekers Zeitgenossen musikalisch neuartig, geradezu revolutionär und thematisch skandalös war, kann heute nur noch musikhistorisch wie kulturgeschichtlich bewertet werden. Zu Recht hat Claus Spahn 2003 mit dem neu erwachten Interesse der deutsche Opernhäuser an Schrekers Werken die Fragen aufgeworfen: „Ist Schreker nicht ein sehr musealer Erotomane? Sind die opulenten Entgrenzungsräusche seiner Musiksprache nicht doch unrettbar von gestern? Oder macht ihn gerade diese hingebungsvoll altmodische Lüsternheit heute wieder interessant, weil sie den Abstand markiert zu unserer erotisch entzauberten Gegenwart?“[1185]

Dass es über diese zentralen Punkte, welche die Schreker-Rezeption von Anfang an begleiten, auch heute keinen einheitlichen Konsens gibt, dokumentieren nach wie vor die heterogenen, teilweise weiterhin ablehnenden Einschätzungen der gegenwärtigen feuilletonistischen Kritik. Diese Untersuchung leistet nicht nur einen wichtigen Beitrag zu den

---

[1184] Claus Spahn, „Wenn die Sündenorgel rauscht. Franz Schrekers schwül-erotisches Musiktheater hat wieder Konjunktur. Frankfurt am Main zeigt den ‚Schatzgräber‘ und Kiel versucht ‚Das Spielwerk und die Prinzessin‘ wiederzubeleben“, in: *Die Zeit* Hamburg, 30.01.2003, Nr. 06/2003, Feuilleton, S. 41.

[1185] Ebd.

anhaltenden, immer noch kontrovers geführten Auseinandersetzungen über Franz Schrekers Opernwerk, sondern auch zum grundlegenden Verständnis historischer Konstruktionsprozesse nationaler Identität / Alterität auf dem Gebiet der Musik sowie den damit verbundenen symbolhaften Imaginationen von ›Männlichkeit‹ / ›Weiblichkeit‹ im deutschen Musikdiskurs. Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass die vielfältigen Einschätzungen über Schrekers Werk in historischen geschlechterspezifischen Vorstellungen über die ›deutsche Seele‹ verwurzelt sind, deren soziale Wirklichkeitskonstruktion erst seit wenigen Jahren durch die Musikforschung (ideologie-)kritisch hinterfragt wird, aber auf anderen Feldern wieder eine Erneuerung erfährt, wie etwa das Buch von Thea Dorn und Manfred Wagner über *Die deutsche Seele* (2011) dokumentiert. Die vorliegende quellenreiche Untersuchung zur Schreker-Rezeption bietet einen Schlüssel zum Verständnis eines gewissen Unbehagens, welches Schrekers Œuvre auch heute noch rund achtzig Jahre nach seinem Tod umgibt.

9 Bibliographie

9.1 Bibliographisches Repertorium gesammelter Aufführungs- und Kompositionskritiken sowie Nekrologe der Tages- und Fachpresse über Franz Schreker einschließlich der von Schreker verfassten Essays sowie unveröffentlichten Manuskripte für den Zeitraum 1903 – 1934

Siglenverzeichnis:

FSF-ÖNB	Franz-Schreker-Fonds, Österreichische Nationalbibliothek Wien
NMS-SBB	Nachlass Maria Schreker, Staatsbibliothek Berlin / Preußischer Kulturbesitz
MA-SBB	Musikabteilung, Staatsbibliothek Berlin / Preußischer Kulturbesitz
UA-FUB	Universitätsarchiv, Freie Universität Berlin
UB-HUB	Universitätsbibliothek, Humboldt-Universität zu Berlin
UB-UW	Universitätsbibliothek, Universität Wien
ZA-ÖNB	Zeitschriftensammlung, Österreichische Nationalbibliothek Wien
ZA-SBB	Zeitungsabteilung, Staatsbibliothek Berlin / Preußischer Kulturbesitz
ZA-ZLB	Zeitungsarchiv, Zentral- und Landesbibliothek Berlin
ZA-UDK	Zeitungsarchiv, Universität der Künste Berlin

9.1.1 A. Unveröffentlichte Manuskripte von Franz Schreker (FSF-ÖNB / NMS-SBB)

A1 „Aus losen Blättern“, Autograph (o. D.), FSF-ÖNB, Signatur: F3 Schreker 67.

A2 „Berliner Musikkritik“, Autograph (o. D.), FSF-ÖNB, Signatur: F3 Schreker 66.

A3 „Betrachtungen und Essays“, [Entwürfe, Fragmente] (o. D.), FSF-ÖNB, Signatur: F3 Schreker 65.

A4 „‚Christophorus‘. Vorwort“, Autograph (12.06.1932), FSF-ÖNB, Signatur: F3 Schreker 71.

A5 „Erinnerungen“, Autograph (o. D.), FSF-ÖNB, Signatur: F3 Schreker 63/1.

A6 „Frage – Antwort“, Manuskript (o. D.), NMS-SBB, Signatur: N.Mus.Nachl.37, F53.

A7 „Der Hasskritiker“, Autograph (o. D.), FSF-ÖNB, Signatur: F3 Schreker 78.

A8 „Die Oper, wie ich sie erstrebe“, Autograph (07.10.1925), FSF-ÖNB, Signatur, F3 Schreker 77.

A9 „Stilwende“, Manuskript (o.D.), NMS-SBB, Signatur: N.Mus.Nachl.37, F52.

A10 „Die Zukunft der deutschen musikalischen Kunst“, Autograph (12.01.1923), FSF-ÖNB, Signatur: F3 Schreker 69.

9.1.2 B. Veröffentlichte Aufsätze von Franz Schreker

B1 „Bemerkungen zur Inszenierung des ‚Singenden Teufels‘“, in: *Musik der Gegenwart. Eine Flugblätterfolge*, Nr. 11, hrsg. von den Musikblätter des Anbruch, Wien: Universal Edition 1928, S. 4–11 [FSF-ÖNB].

B2 „Betrachtungen“, in: *Blätter der Staatsoper* (Berlin) 1 (1921) H. 3, S. 2–3 [MA-SBB].

B3 „Das deutsche Volk“, in: *Jahrbuch städtische Bühnen Köln* 1929/1930, Köln 1930, S. 41 [FSF-ÖNB].

B4 „Entstehungsfragen der Oper“, in: *Die Böttcherstraße* 2 (1930) H. 2, S. 15–17 [UB-HUB].

B5 „Die Filmbegleitmusik“, in: *Berliner Börsen-Courier*, 17.09.1922 [FSF-ÖNB].

B6 „Führer sein in Dingen der Kunst!“, in: *Vossische Zeitung*, 24.12.1922; Nachdruck in: *Musikblätter des Anbruch* 5 (1923) H. 1, S. 6–7 [MA-SBB].

B7 „Gibt es eine Krise der Oper? Das Urteil der Intendanten – Die Meinung der Komponisten, in: *Berliner Tageblatt*, 06.03.1926; Nachdruck in: *Musikblätter des Anbruch* 5 (1926) H. 5, S. 209 [MA-SBB].

B8 „Irrelohe. Bemerkungen Franz Schrekers zu seiner neuen Oper“, in: *Musikblätter des Anbruch* 6 (1924) H. 3, S. 93–94 [MA-SBB.]

B9 „Keine Kunst ohne Romantik“, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 01.01.1932; Nachdruck in: *Die Musik* 25 (1932) H. 2, S. 153–154 [ZA-UDK].

B10 „Kompositionsunterricht“, in: *Festschrift. Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag* 1920–1930, Prag 1931, S. 40–41 [UB-HUB].

B11 „Kunst und Volk im neuen Russland“, in: *Die Musik* 18 (1926) H. 4, S. 281–284 [ZA-UDK].

B12 „Lieber Freund Schönberg!“, in: *Musikblätter des Anbruch* 6 (1924) H. 8, S. 304 [MA-SBB].

B13 „Mein Charakterbild“, in: *Musikblätter des Anbruch* 3 (1921) H. 7, S. 128 [MA-SBB].

B14 „Meine musikdramatische Idee“, in: *Frankfurter Theater-Almanach* 1 (1917/18), S. 11–12; Nachdruck in: *Musikblätter des Anbruch* 1 (1919) H. 1, S. 6–7 [MA-SBB].

B15 „Musikhochschule“, in: *Berliner Tageblatt*, 13.05.1920; Nachdruck in: *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920) H. 14, S. 490–493 [MA.SBB].

B16 „‚Nachtstück‘. Uraufführung am 25. November im II. Abonnementkonzert des Wiener Tonkünstlerorchesters“, in: *Der Merker* 1 (1909/10) H. 2, S. 9–11 [MA-SBB].

B17 „Das Opernrezept“, in: *Berliner Tageblatt*, 16.04.1922 [FSF-ÖNB].

B18 „Der Schatz – seine Hüter und sein Orchester“, in: *Der Schatzgräber. Oper in einem Vorspiel, 4 Akten und einem Nachspiel* (= Das Werk der Staatsoper. Originallithographien zu den Inszenierungen der Werke moderner und alter Meister an der Berliner Staatsoper 2), hrsg. von Emil Pirchan, Berlin: F. Gurlitt 1922 [o. Pag.] [MA-SBB].

B19 „Selbstbiographisches“ (vierseitig bedrucktes Faltblatt der Universal Edition), (o. P.), Wien 1918 [FSF-ÖNB].

B20 „Selbstenthüllungen von Franz Schreker“, in: *Correspondent. Hamburg*, 24.03.1934 [FSF-ÖNB]

B21 „Smee und die sieben Jahre. Große Zauberoper in 3 Aufzügen“, in: *Anbruch* 13 (1931) H. 6-7, S. 150–152 [FSF-ÖNB].

B22 „Über die Entstehung meiner Opernbücher“, in: *Das Feuer* 1 (1919) H. 2-3, S. 109–110; Nachdruck in: *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920) H. 16, S. 547–549 [MA-SBB].

B23 „Radio – ‚Der ferne Klang‘“, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 31.05.1925 [FSF-ÖNB].

B24 „Wagner Heute“, in: *Anbruch* 15 (1933) H. 1, S. 12–13 [MA-SBB].

B25 „Was schreiben unsere Komponisten? Rundfrage des *Leipziger Tageblattes*“, in: *Leipziger Tageblatt und Handelszeitung*, 24.12.1922 [FSF-ÖNB].

B26 „Die Zukunft der Oper“, in: *Deutsche Musikpflege* (= Jahresgabe des Bühnenvolksbundes 1925), hrsg. von Josef Ludwig Fischer, Frankfurt am Main: Verlag des Bühnenvolksbundes 1925, S. 52–53 [UB-HUB].

B27 „Zwiespältiges. Aus meinem Leben“, in: *Der Volksfreund*, 12.03.1923 [FSF-ÖNB].

9.1.3 C. Aufführungs- und Kompositionskritiken über Franz Schreker

UA *Ekkehard* Symphonische Ouvertüre op. 12 am 1. März 1903 in Wien

C1 Ed.[uard] H.[anslick]: [Feuilleton. Musik] „Siebentes Philharmonisches Concert. – Der neu scenirte ‚Tristan‘“, in: *Neue Freie Presse* Wien, 03.03.1903, 39. Jg., Nr. 13835, Morgenblatt, S. 1–3 [ZA-ÖNB].

C2 Pizzicato: [Theater und Concerte] „VII. Philharmonisches Concert“, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 02.03.1903, 41. Jg., Nr. 9, S. 6 [ZA-ÖNB].

C3 rw. [Richard Wallaschek]: [Theater und Kunst] „Philharmonisches Concert“, in: *Die Zeit* Wien, 03.03.1903, 2. Jg., Nr. 153, Morgenblatt, S. 3 [ZA-ÖNB].

UA *Der Geburtstag der Infantin* Tanzpantomime am 27. Juni 1908 in Wien

C4 Hartmann, Heinz: „„Der Geburtstag der Infantin““, in: *Der Merker* 1 (1909/10) H. 13, S. 565–567 [MA-SBB].

C5 N. N.: [Tagesneuigkeiten] „„Gartentheater‘ der Kunstschau“, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 29.06.1908, 46. Jg., Nr. 26, S. 6 [ZA-ÖNB].

UA *Nachstück* am 25. November 1909 in Wien

C6 Specht, Richard: „Zischen“, in: *Der Merker* 1 (1909/10) H. 8, S. 321–323 [MA-SBB].

UA *Der ferne Klang* am 18. August 1912 in Frankfurt am Main

C7 Bekker, Paul: „Frankfurter Opernhaus. Uraufführung von Franz Schrekers ‚Der ferne Klang‘ am 18. August“, in: *Frankfurter Zeitung*, 19.08.1912, 56. Jg., Nr. 229, Morgenblatt, S.1; Nachdruck in: Bekker / Schreker, *Briefwechsel*, hrsg. von Christopher Hailey, Aachen 1994, S. 314–315.

C8 Bekker, Paul: „Franz Schreker: ‚Der ferne Klang‘. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 18. August“, in: *Frankfurter Zeitung*, 18.08.1912, 56. Jg., Nr. 229, Abendblatt, S. 1; Nachdruck in: Bekker / Schreker, *Briefwechsel*, S. 316–320.

C9 B–g.: „„Der ferne Klang‘. Franz Schrekers neue Oper“, in: *B.Z. am Mittag*, 19.08.1912, 9. Jg., Nr. 194, Erstens Beiblatt [ZA-ZLB].

C10 Kastner, Rudolf: [Theater und Kunst] „Die Uraufführung von Franz Schrekers Oper ‚Der ferne Klang‘“, in: *Tagespos*t Graz, 22.08.1912, 57. Jg., Nr. 231, Morgenblatt, 3. Bogen [ZA-ÖNB].

C11 Schäfer, Theo: „„Der ferne Klang‘ von Franz Schreker. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus“, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 39 (1912) H. 34/35, S. 834–835 [ZA-UDK].

C12 Schäfer, Theo: [Kritik. Oper] „Frankfurt am Main“, in: *Die Musik* 11 (1911/12) H. 23, S. 316 [ZA-UDK].

C13 Schäfer, Theo: Franz Schreker: „Der ferne Klang“, in: *Neue Musik-Zeitung* 33 (1912) H. 23, S. 483 [ZA-UDK].

C14 h.[ugo] s.[chlemüller]: „„Der ferne Klang‘. Oper in drei Aufzügen. Text und Musik von Franz Schreker“, in: *Frankfurter General-Anzeiger*, 19.08.1912 [FSF-ÖNB].

C15 H.[ugo] Schl.[emüller]: [Theater und Musik] „„Der ferne Klang‘. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus“, in: *Leipziger Neueste Nachrichten*, 20.08.1912, Feuilleton-Beilage [FSF-ÖNB].

C16 Schlemüller, Hugo: „„Der ferne Klang‘. Oper in drei Aufzügen. Text und Musik von Franz Schreker“, in: *Signale für die musikalische Welt* 70 (1912) Nr. 34, S. 1109–1111 [UB-HUB].

C17 Specht, Richard: „„Der ferne Klang“, in: *Der Merker* 3 (1912) H. 18, S. 685–688 [MA-SBB].

C18 st.: [Aus der Theaterwelt] „Wie ein großer Frankfurter Opernerfolg in Wien entsteht – Von Franz Schreker, dem Komponisten der nächsten Novität des Hofoperntheaters ‚Das Spielwerk und die Prinzessin‘“, in: *Fremden-Blatt* Wien, 22.12.1912, 66. Jg., Nr. 351, Morgen-Blatt, S. 20–21 [ZA-SBB].

C19 Weichert, C.: [Wissenschaft und Kultur] „Eine impressionistische Oper“, in: *Saarbrücker Zeitung*, 26.08.1912 [FSF-ÖNB].

C20 Werner, Karl: „„Der ferne Klang‘ von Franz Schreker“, in: *Der Merker* 3 (1912) H. 17, S. 663–665 [MA-SBB].

C21 Willmann, Franz E.[mil]: „„Der ferne Klang‘. Uraufführung am 18. August“, in: *Das Theater* 4 (1912/13) H. 1, S. 4–5 [UB-HUB].

C22 N. N.: [Vor den Kulissen], „„Der ferne Klang“, in: *Berliner Börsen-Courier*, 20.08.1912, 44. Jg., Nr. 388, Morgenausgabe, S. 4 [ZA-ZLB].

C23 N. N.: [Theaterzeitung] „„Der Ferne Klang‘. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 20.08.1912, 41. Jg., Nr. 227, S. 6 [UB-UW].

C24 N. N.: „„Der ferne Klang“, in: *Mainzer Tagblatt*, 24.08.1912 [FSN-ÖNB]; auszugsweiser Nachdruck in: *Anbruch* 2 (1920) Nr. 1/2, S. 51.

C25 N. N.: „Franz Schrekers Oper ‚Der ferne Klang“, in: *Neue Freie Presse* Wien, 19.08.1912, 48. Jg., Nr. 17237, Nachmittagsblatt, S. 11 [ZA-ÖNB].

C26 N. N.: „Franz Schrekers Oper ‚Der ferne Klang'", in: *Neues Wiener Tagblatt*, 19.08.1912, 46. Jg., Nr. 226, S. 3 [UB-UW].
C27 N. N.: [Theater und Kunst] „‚Der ferne Klang'. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus", in: *Pester Lloyd* Budapest, 22.08.1912, 59. Jg., Nr. 197, Morgenblatt, S. 7 [ZA-ÖNB].
C28 N. N.: „‚Der ferne Klang'. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus", in: *Rheinischer Courier* Wiesbaden, 20.08.1912 [FSF-ÖNB].

EA *Der ferne Klang* am 9. Februar 1913 in Leipzig
C29 Brandes, Friedrich: „‚Der ferne Klang'. Leipziger Erstaufführung", in: *Neue Zeitschrift für Musik* 80 (1913) H. 9, S. 121–122 [ZA-UDK].
C30 Daehne, P.: „‚Der ferne Klang'. Oper von Franz Schreker. Erstaufführung im Neuen Theater", in: *Leipziger Abendzeitung*, 10.02.1913 [FSF-ÖNB].
C31 F.: [Kleines Feuilleton]. „Neues Theater. ‚Der ferne Klang'", in: *Leipziger Volkszeitung*, 10.02.1913 [FSN-ÖNB].
C32 Segnitz, Eugen: „‚Der ferne Klang'. Zur Leipziger Erstaufführung von Franz Schrekers Oper am 9. Februar", in: *Leipziger Tageblatt*, 08.02.1913 [FSF-ÖNB].
C33 Segnitz, Eugen: „Neues Theater. Erstaufführung: ‚Der ferne Klang'. Dichtung und Musik von Franz Schreker", in: *Leipziger Tageblatt*, 10.02.1913 [FSF-ÖNB].
C34 Spanuth, August: „Schreker–liches Neuland", in: *Signale für die musikalische Welt* 71 (1913) H. 7, S. 240-242 [UB-HUB].
C35 Steinitzer, Max: [Theater und Musik] „‚Der ferne Klang'. Oper in 3 Akten von Franz Schreker", in: *Leipziger Neueste Nachrichten*, 10.02.1913 [FSF-ÖNB].

UA *Das Spielwerk und die Prinzessin* am 15. März 1913 in Frankfurt am Main
C36 A. E.: [Theater und Musik] „Die Uraufführung von das ‚Spielwerk und die Prinzessin' in Wien und Frankfurt", in: *Münchner Neueste Nachrichten*, 22.03.1913, 66. Jg., Nr. 148, Vorabend-Blatt, S. 7 [UA-FUB].
C37 Bekker, Paul: „Franz Schreker: ‚Das Spielwerk und die Prinzessin'. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 15. März", in: *Frankfurter Zeitung*, 16.03.1913, 57. Jg., Nr. 75, 3. Morgenblatt, S. 1–2; Nachdruck in: Bekker / Schreker, *Briefwechsel*, S. 321–327.
C38 Eberts, Karl: „Franz Schreker: ‚Das Spielwerk und die Prinzessin'. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 15. März", in: *Neue Musik-Zeitung* 34 (1913) H. 15, S. 293–294 [ZA-UDK].
C39 R. K.: „‚Das Spielwerk und die Prinzessin'. Oper von Franz Schreker", in: *Dresdner Anzeiger*, 19.03.1913, 183. Jg., Nr. 77, Morgenausgabe, S. 3 [ZA-SBB].
C40 Schlemüller, Hugo: „‚Das Spielwerk und die Prinzessin'. Ein dramatisches Märchen in einem Vorspiel und zwei Akten von Franz Schreker. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 15. März", in: *Signale für die Musikalische Welt* 69 (1913) Nr. 12, S. 439–440 [UB-HUB].
C41 Werner, Karl: [Kritik. Oper] „Frankfurt am Main", in: *Die Musik* 12 (1912/13) H. 15, S. 180 [ZA-UDK].
C42 N. N.: [Theater und Musik] „‚Das Spielwerk und die Prinzessin'", In: *Der Tag* Berlin, 16.03.1913, 12. Jg., Nr. 137/64, Morgenausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].

UA *Das Spielwerk und die Prinzessin* am 15. März 1913 in Wien
C43 A. E.: [Theater und Musik] „Die Uraufführung von das ‚Spielwerk und die Prinzessin' in Wien und Frankfurt", in: *Münchner Neueste Nachrichten*, 22.03.1913, 66. Jg., Nr. 148, Vorabend-Blatt, S. 7 [UA-FUB].
C44 Bienenfeld, Elsa: [Theater und Kunst] „‚Das Spielwerk und die Prinzessin'. Oper in einem Vorspiel und zwei Aufzügen von Franz Schreker", in: *Neues Wiener Journal*, 16.03.1913, 21. Jg., Nr. 6967, S. 14–15 [ZA-ÖNB].
C45 Bricht, Balduin: „‚Das Spielwerk und die Prinzessin'. Ein dramatisches Märchen von Franz Schreker. Erste Aufführung am Hofoperntheater", in: *Österreichische Volks-Zeitung* Wien, 17.03.1913, 59. Jg., Nr. 75, S. 1–2 [ZA-ÖNB].
C46 D. B.: [Hofoper] „‚Das Spielwerk und die Prinzessin'", in: *Arbeiter-Zeitung* Wien, 16.03.11913, 25. Jg., Nr. 74, Morgenblatt, S. 5 [UB-UW].

C47 E. Kbg.: „‚Das Spielwerk und die Prinzessin'. Uraufführung an der Wiener Hofoper", in: *B.Z. am Mittag*, 15.03.1913, 37. Jg., Nr. 63, Erstes Beiblatt [ZA-ZLB].

C48 Graf, Max: [Feuilleton] „Wiener Hofoperntheater. ‚Das Spielwerk und die Prinzessin'. Ein dramatisches Märchen von Franz Schreker", in: *Pester Lloyd* Budapest, 19.03.1913, 60. Jg., Nr. 67, Morgenblatt, S. 1–2 [ZA-ÖNB].

C49 Graf, Max: [Feuilleton] „‚Das Spielwerk und die Prinzessin'. Ein dramatisches Märchen von Franz Schreker", in: *Die Zeit* Wien, 16.03.1913, 12. Jg., Nr. 3762, Morgenblatt, S. 1–3, [ZA.ÖNB].

C50 Heidenreich, L. Carl.: [Theater, Kunst und Literatur] „Hofoperntheater", in: *Wiener Montags-Journal*, 17.03.1913, 32. Jg., Nr. 1623, S. 6–7 [ZA.ÖNB].

C51 Helm, Theodor: „‚Das Spielwerk und die Prinzessin'. Ein dramatisches Märchen in einem Vorspiel und zwei Aufzügen von Franz Schreker. Uraufführung in der Wiener Hofoper am 15. März 1913", in: *Neue Zeitschrift für Musik* 80 (1913) H. 14, S. 194–195 [ZA-UDK].

C52 r.[obert] h.[irschfeld]: [Feuilleton] „Hofoperntheater. ‚Das Spielwerk und die Prinzessin'. Märchenoper von Franz Schreker", in: *Wiener Abendpost*, 17.03.1913, 50. Jg., Nr. 63, S. 1–3 [ZA-ÖNB].

C53 Hoffmann, Rudolf Stephan: [Feuilleton] „‚Das Spielwerk und die Prinzessin'. Oper von Franz Schreker", in: *Montags-Revue* Wien, 17.03.1913, 44. Jg., Nr. 11, S. 1–3 [ZA-ÖNB].

C54 Hoffmann, Rudolf Stephan: „Franz Schreker: ‚Das Spielwerk und die Prinzessin'. Uraufführung am Hofoperntheater in Wien am 15. März", in: *Neue Musik-Zeitung* 34 (1913) H. 15, S. 294–295 [ZA-UDK].

C55 Karpath, Ludwig: [Feuilleton] „‚Das Spielwerk und die Prinzessin'. Hofoperntheater", in: *Neues Wiener Tagblatt*, 17.03.1913, 47. Jg., Nr. 75, S. 1–3 [ZA-ÖNB].

C56 Korngold, Julius: [Theater- und Kunstnachrichten] „Hofoperntheater", in: *Neue Freie Presse* Wien, 16.03.1913, 49. Jg., Nr. 17.444, Morgenblatt, S. 15 [ZA-ÖNB].

C57 Korngold, Julius: [Feuilleton] „Hofoperntheater. ‚Das Spielwerk und die Prinzessin'. Ein dramatisches Märchen von Franz Schreker", in: *Neue Freie Presse* Wien, 18.03.1913, 49. Jg., Nr. 17.446, Morgenblatt, S. 1–4 [ZA-ÖNB].

C58 Liebstöckl, Hans: [Theater und Musik] „Eine Schreker-Premiere in Wien. Franz Schrekers ‚Spielwerk und die Prinzessin'", in: *Berliner Börsen-Courier*, 16.03.1912, 45. Jg., Nr. 127, Morgenausgabe, S. 5 [ZA-ZLB].

C59 Lösche, Karl: [Feuilleton] „‚Das Spielwerk und die Prinzessin'. Zur Uraufführung im Hofoperntheater am 15. März 1913", in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 17.03.1913, 33. Jg., Nr. 10.483, 6 Uhr-Blatt, S. 1 [UB-UW].

C60 L. H.: „‚Das Spielwerk und die Prinzessin'. Oper von Franz Schreker", in: *Dresdner Anzeiger*, 19.03.1913, 183. Jg., Nr. 77, Morgenausgabe, S. 3 [ZA-SBB].

C61 rbt. [Richard Robert]: [Hofoperntheater] „‚Das Spielwerk und die Prinzessin'. Ein dramatisches Märchen in einem Vorspiel und zwei Aufzügen. Text und Musik von Franz Schreker", in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung*, 17.03.1913, 51. Jg., Nr. 11, S. 7 [ZA-ÖNB].

C62 Specht, Richard**: [**Theaterzeitung] „Hofoper. Franz Schrekers Märchenoper ‚Das Spielwerk und die Prinzessin'", in: *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 16.03.1913, 42. Jg., Nr. 74, S. 7 [UB-UW].

C63 Specht, Richard: „‚Das Spielwerk und die Prinzessin'", in: *Der Merker* 4 (1913) H. 6, S. 201–206 [MA-SBB].

C64 Specht, Richard: [Kritik. Oper] „Wien. Die Uraufführung von Franz Schrekers dramatischen Märchen ‚Das Spielwerk und die Prinzessin' in der Hofoper", in: *Die Musik* 12 (1912/13) H. 14, S. 113–114 [ZA-UDK].

C65 Stefan, Paul: „‚Das Spielwerk und die Prinzessin'", in: *Die Schaubühne* 9 (1913) H. 15, S. 416–420 [ZA-UDK].

EA *Der ferne Klang* am 28. Februar 1914 in München

C66 Berrsche, Alexander: [Kritik. Oper] „München: Franz Schrekers Oper ‚Der ferne Klang'", in: *Die Musik* 13 (1913/14) H. 13, S. 50 [ZA-UDK].

C67 Mahler, Max: „‚Der ferne Klang'. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Erste Aufführung am Münchner Hof- und Nationaltheater", in: *Münchner Neueste Nachrichten*, 02.03.1914, 67. Jg., Nr. 112, Morgenblatt, S. 1 [UA-FUB].

C68 Montandon, Marcel: „Lettre de Munich“, in: *La Revue Musicale S.I.M.* Paris 10 (1914) H. 7, S. 68–70 [MA-SBB].
C69 Ritter, Wilhelm: „Le Son lointain (Der ferne Klang). Opéra de Franz Schreker“, in: *Revue Française de Musique* 12 (1913/14) H. 11, S. 417–431 [MA-SBB].
C70 Schmitz, Eugen: [Rundschau. Musik] „Eine futuristische Oper“, in: *Hochland* 11 (1913/14) H. 7, S. 124–127 [UB-HUB].
C71 Schwartz, Heinrich: „Von der Münchner Hofoper. Franz Schreker: ‚Der ferne Klang‘. Oper in 3 Aufzügen“, in: *Neue Musik-Zeitung* 35 (1914) H. 13, S. 257–258 [ZA-UDK].
C72 N. N.: „Franz Schreker“, in: *Münchner Zeitung*, 27.02.1914 [FSF-ÖNB].

EA *Der ferne Klang* am 28. März 1914 in Hamburg
C73 Bie, Oskar: [Theater und Musik] „Schrekers Oper ‚Der ferne Klang‘“, In: *Berliner Börsen-Courier*, 02.04.1914, 46. Jg., Nr. 155, Morgen-Ausgabe, 1. Beilage, S. 5 [ZA-ZLB].
C74 Loewengard, Max: [Kleines Feuilleton] „‚Der Ferne Klang‘. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Erstaufführung im Hamburger Stadttheater“, in: *Hamburger Correspondent*, April 1914 [FSF-ÖNB].
C75 Quittard, Henri: [Les Théatres] „Théâtre de Hambourg: ‚Le soin lointain‘. Opéra en trois actes des M. Franz Schreker“, in: *Le Figaro*, 15.04.1914, 60. Jg., Nr. 105, S. 5 [ZA-SBB].
C76 Zinne, Wilhelm: [N. N.], in: *Hamburger Zeitung* (1914) [FSF-ÖNB].

EA *Der ferne Klang* am 21. Oktober 1917 in Dresden
C77 O.[tto] S.[schmid]: „Königliches Opernhaus. Franz Schreker ‚Der ferne Klang‘; Erstaufführung“, in: *Dresdner Journal*, 22.10.1917 [FSF-ÖNB].
C78 Schmitz, Eugen: „‚Der ferne Klang‘. Zur bevorstehenden Dresdner Erstaufführung von Franz Schrekers Oper“, in: *Dresdner Nachrichten*, Oktober 1917 [FSF-ÖNB].
C79 Schmitz, Eugen: „Was dünkt Euch um Schrekers ‚Fernen Klang‘? Zur Erstaufführung im Königl. Opernhaus am 21. Oktober“, in: *Dresdner Nachrichten*, 22.10.1917 [FSF-ÖNB].

UA *Die Gezeichneten* am 25. April 1918 in Frankfurt am Main
C80 Bekker, Paul: „Das Vorspiel zu Schrekers ‚Gezeichneten‘. Zur bevorstehenden Uraufführung des Werkes im Frankfurter Opernhaus“, in: *Frankfurter Zeitung*, 25.04.1918, 62. Jg., Nr. 114, 1. Morgenblatt, S. 1; Nachdruck in: Bekker / Schreker, *Briefwechsel*, S. 328–333.
C81 Bekker, Paul: „Franz Schreker: ‚Die Gezeichneten‘. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 25. April“, in: *Frankfurter Zeitung*, 26.04.1918, 62. Jg. Nr. 115, Abendblatt, S. 1–3; Nachdruck in: Bekker / Schreker, *Briefwechsel*, S. 334–339.
C82 Bekker, Paul: „Frankfurter Opernhaus [Wiederaufnahme der ‚Gezeichneten‘]“, in: *Frankfurter Zeitung*, 21.06.1918, 62. Jg., Nr. 170, Abendblatt, S. 1; Nachdruck in: Bekker / Schreker, *Briefwechsel*, S. 341.
C83 Bogen, Arthur: „Franz Schrekers neue Oper. Uraufführung der ‚Gezeichneten‘ im Frankfurter Opernhaus“, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* Berlin, 27.04.1918, 57. Jg., Nr. 214, Abendausgabe, S. 4 [ZA-ZLB].
C84 C. H.: „Franz Schreker ‚Die Gezeichneten‘. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus“, in: *Deutsche Zeitung* Berlin, 29.04.1918, 23. Jg., Nr. 216, Abendausgabe, S. 2 [ZA-ZLB].
C85 Dohse, R.[ichard]: „‚Die Gezeichneten‘. Oper in 3 Aufzügen von Franz Schreker. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus“, in: *Hamburger Nachrichten*, 28.04.1918, 127. Jg., Nr. 215, Morgenausgabe, S. 1 [ZA-SBB].
C86 Holl, Karl: „Franz Schreker: ‚Die Gezeichneten‘. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 25. April 1918, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 45 (1918) H. 18, S. 209–210 [ZA-UDK].
C87 J. M.: Franz Schreker: „‚Die Gezeichneten‘. Uraufführung im Opernhaus zu Frankfurt am Main“, in: *Berliner Börsen-Curier*, 28.04.1918, 50. Jg., Nr. 197, Morgenausgabe, S. 6 [UA-ZLB].
C88 Nagel, Willibald: „Franz Schreker: ‚Die Gezeichneten‘. Uraufführung in Frankfurt am 25. April“, in: *Neue Musik-Zeitung* 39 (1918) H. 16, S. 231–232 [ZA-UDK].
C89 Schlemüller, Hugo: „‚Die Gezeichneten‘. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 25.April 1918“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 85 (1918) H. 18–19, S. 108 [ZA-UDK].

C90 Schlemüller, Hugo: „‚Die Gezeichneten'. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 25.April", in: *Leipziger Neueste Nachrichten*, 27.04.1918, Nr. 116 [ZA-SBB].

C91 Schlemüller, Hugo: „‚Die Gezeichneten'. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 25. April 1918", in: *Signale für die musikalische Welt* 76 (1918) Nr. 18, S. 364–366 [ZA-UDK].

C92 Schmitz, Eugen: „‚Die Gezeichneten'", in: *Dresdner Nachrichten*, 26.04.1918; Teilabdruck in: *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920) Nr. 1–2, S. 66–67 [MA-SBB].

C93 Sp.[echt], R.[ichard]: „Ueber die Dichtung von Franz Schrekers neuer Oper ‚Die Gezeichneten'", in: *Modernes Musikleben. Monatsblätter für Zeitgenössische Musik* [FSF-ÖNB].

C94 Strasser, Stefan: [Theater, Kunst und Literatur] „‚Die Gezeichneten'. Oper von Franz Schreker. Uraufführung in Frankfurt am Main", in: *Pester Lloyd* Budapest, 3.05.1918, 65. Jg., Nr. 104, Morgenausgabe, S. 11 [ZA-ÖNB].

C95 N. N.: „‚Die Gezeichneten'. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 25. April", in: *Breslauer Zeitung* [FSF-ÖNB].

C96 N. N.: „Franz Schrekers neue Oper. Von unserem M-Mitarbeiter", in: *Dresdner Neueste Nachrichten*, 28.04.1918, 26. Jg., Nr. 114, 1. Ausgabe, S. 5 [ZA-SBB].

EA *Die Gezeichneten* am 15. Februar 1919 in München

C97 Ehlers, Paul: „‚Die Gezeichneten'. Oper von Franz Schreker. Erste Aufführung im Nationaltheater", in: *Münchner Neueste Nachrichten*, 17.02.1919, 72. Jg., Nr. 83, Morgenausgabe, S. 1–2 [UA-FUB].

C98 Fischer, Josef Ludwig: „‚Die Gezeichneten'. Oper von Franz Schreker. Erstaufführung im Nationaltheater zu München", in: *Bayerischer Kurier* München, 17.02.1919, 63. Jg., Nr. 48, S. 1–2 [UA-FUB].

C99 Istel, Edgar: „Schrekers ‚Die Gezeichneten' in München", in: *Freie Deutsche Bühne* 1 (1919) Nr. 8, S. 184–189 [UB-HUB].

C100 Noelte, Albert A.: „‚Die Gezeichneten'. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Erste Aufführung am Nationaltheater in München", in: *München-Augsburger Abendzeitung*, 17.02.1919, 8. Jg., Nr. 83, Morgenausgabe, S. 1 [ZA-SBB].

C101 Searchinger, Cesar: „Franz Schreker, an Austrian, Hailed as the Messiah of German Opera", in: *Musical Courier* 74 (1919) Nr. 9, S. 178 [MA-SBB].

C102 M[auke], W[ilhelm]: [Kunst und Wissenschaft] „Nationaltheater", in: *Münchner Zeitung*, 16.02.1918 [FSF-ÖNB].

C103 N.N.: [?], In: *Neues Münchner Tagblatt* [FSF-ÖNB].

EA *Die Gezeichneten* am 17. Mai 1919 in Dresden

C104 Beck, Joachim: „‚Die Gezeichneten'", in: *Die Weltbühne* 15 (1919) H. 30, S. 76–80; Nachdruck in: *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920) Nr. 1–2 [Sonderheft Franz Schreker], S. 12–16 [MA-SBB].

C105 Brandes, Friedrich: „‚Die Gezeichneten'. Oper in drei Akten von Franz Schreker. Zur Erstaufführung in der Dresdner Landesoper", in: *Neue Zeitschrift für Musik* 86 (1919) Nr. 24/25, S. 148–149 [ZA-UDK].

C106 Schmitz, Eugen: „‚Die Gezeichneten'. Oper in drei Akten von Franz Schreker. Erstaufführung im Dresdner Opernhaus am 17. Mai", in: *Dresdner Nachrichten* [FSF-ÖNB].

UA *Der Schatzgräber* am 21. Januar 1920 in Frankfurt am Main

C107 Aber, Alfred: [Leipzig], in: *Musical Courier* 80 (1920) Nr. 44, S. 44 [MA-SBB].

C108 Beck, Joachim: N. N., in: *Musikalischer Kurier* [FSF-ÖNB].

C109 Bekker, Paul: „Franz Schreker: ‚Der Schatzgräber'. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 21. Januar", in: *Frankfurter Zeitung*, 22.01.1920, 64. Jg., Nr. 58, Abendblatt, S. 1–2; Nachdruck in: Bekker / Schreker, *Briefwechsel*, hrsg. von Christopher Hailey, Aachen 1994, S. 351–358.

C110 Bekker, Paul: „Frankfurter Opernhaus" [Besprechung der 1. und 2. ‚Schatzgräber'-Aufführungen], in: *Frankfurter Zeitung*, 23.01.1920, 64. Jg., Nr. 61, Abendblatt, S 1; Nach-

druck in: Bekker / Schreker, *Briefwechsel*, hrsg. von Christopher Hailey, Aachen 1994, S. 359–362.

C111 Bogen, Artur: „Franz Schreker: ‚Der Schatzgräber'. Uraufführung im Frankfurter Opernhaus", in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* Berlin, 24.01.1920 [FSN-ÖNB].

C112 Büsching, Albert: „Der neue Schreker. Uraufführung im Opernhaus in Frankfurt am Main", in: *Leipziger Tageblatt*, 24.01.1920 [FSF-ÖNB].

C113 B.: „Frankfurter Uraufführung", in: *Schwäbischer Merkur* Stuttgart, 23.01.1920 [FSF-ÖNB].

C114 Dohse, Richard: „‚Der Schatzgräber'. Operndichtung in einem Vorspiel, vier Aufzügen und einem Nachspiel von Franz Schreker. Uraufführung am Frankfurter Opernhaus", in: *Hamburger Nachrichten*, 23.01.1920, 129. Jg., Nr. 41, Abendausgabe, S. 1 [ZA-SBB].

C115 Federmann, Fred: [‚Schatzgräber'], in: *Frankfurter Volkszeitung*; Teilabdruck in: *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920) Nr. 1–2, S. 9 [MA-SBB].

C116 Göttig, W.[illy] W.[erner]: „‚Der Schatzgräber'. Oper in einem Vorspiel, vier Aufzügen und einem Nachspiel von Franz Schreker", in: *Darmstädter Tagblatt*, 25.01.1920 [FSF-ÖNB].

C117 Göttig, Willy Werner: „‚Der Schatzgräber'. Oper in einem Vorspiel, vier Aufzügen und einem Nachspiel von Franz Schreker", in: *Deutsche Zeitung* Berlin, 27.01.1920, 25. Jg., Nr. 49, Abendausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].

C118 Holde, Artur: „‚Der Schatzgräber'. Oper von Franz Schreker", in: *General Anzeiger der Stadt Frankfurt am Main*, 22.01.1920, 44. Jg., Nr.13, S. 1–2 [ZA-SBB].

C119 Jacobsohn, Fritz: „Zur Uraufführung des ‚Schatzgräbers'", in: *Frankfurter Nachrichten*, 25.01.1920 [FSF-ÖNB].

C120 J. K.: „Franz Schreker und sein ‚Schatzgräber'", in: *Vossische Zeitung*, 23.01.1920 [FSF-ÖNB].

C121 J. M.: [Theater, Musik und Kunst] „Schrekers ‚Schatzgräber' in Frankfurt a. M.", in: *Berliner Börsen-Courier*, 24.01.1920, 52. Jg., Nr. 39, Morgenausgabe, Beilage Nr. 39, S. 5–6 [ZA-ZLB].

C122 Kapp, Julius: „‚Der Schatzgräber'. Uraufführung von Schrekers neuer Oper", in: *B.Z. am Mittag*, 23.01.1920, 43. Jg., Nr. 19, S. 4 [ZA-ZLB].

C123 Meisterbernd, Max: „‚Der Schatzgräber' – Uraufführung im Frankfurter Opernhaus", in: *Frankfurter Nachrichten*, 25.01.1920 [FSF-ÖNB].

C124 Meisterbernd, Max: „‚Der Schatzgräber' – Zweite Aufführung unter Professor Franz Schreker", in: *Frankfurter Nachrichten* [FSF-ÖNB].

C125 R. W.: „Schrekers ‚Schatzgräber'. Oper in vier Akten, einem Vor- und Nachspiel. Uraufführung im Frankfurter Opernhause", in: *Neue Musik-Zeitung* 41 (1920) H. 12, S. 191 [ZA-UDK].

C126 St.: „‚Der Schatzgräber'. Uraufführung am Frankfurter Opernhaus", in: *Badische Landeszeitung* Karlsruhe, 25.01.1920, 79. Jg., Nr. 40, S. 1–2 [ZA-SBB].

C127 Werner, Karl: „‚Der Schatzgräber'. Oper von Franz Schreker. Uraufführung in der Frankfurter Oper", in: *Volksstimme* Frankfurt am Main, 22.01.1920, 31. Jg., Nr. 18, S. 1–2 [UA-FUB].

EA *Die Gezeichneten* am 27. Februar 1920 in Wien

C128 Bienenfeld, Elsa: [Feuilleton] „‚Die Gezeichneten'. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Erste Aufführung an der Weiner Oper am 27. Februar 1920", in: *Neues Wiener Journal*, 28.02.1920, 28. Jg., Nr. 9452, S. 1–2 [ZA-ÖNB].

C129 Hoffmann, Rudolf Stephan: „Die ‚Gezeichneten' in Wien", in: *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920) Nr. 5, S. 188–190 [MA-SBB].

C130 Korngold, Julius: [Feuilleton] „Operntheater. ‚Die Gezeichneten'. Oper von Franz Schreker", in: *Neue Freie Presse* Wien, 28.02.1920, 56. Jg., Nr. 19937, Morgenblatt, S. 1–4 [ZA-ÖNB].

C131 Kralik, Heinrich: [Feuilleton. Operntheater] „‚Die Gezeichneten'. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker", in: *Neues Wiener Tagblatt*, 28.02.1920, 54. Jg., Nr. 58, S. 3–5 [ZA-ÖNB].

C132 R. B.: „Die Schreker-Premiere. ‚Die Gezeichneten'. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker", in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 28.02.1920, Nr. 12.52, 6 Uhr-Blatt [ZA-ÖNB].

C133 Specht, Richard: „‚Die Gezeichneten'. Oper in drei Akten von Franz Schreker, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 28.02.1920, 49. Jg., Nr. 58, S. 1 [ZA-ÖNB].

C134 W. P.: „„Die Gezeichneten'. Oper in drei Akten von Franz Schreker", in: *Österreichische Volkszeitung* Wien, 28.02.1920, 66. Jg., Nr. 58, S. 1–2 [ZA-ÖNB].

EA *Der ferne Klang* am 20. Mai 1920 in Prag

C135 F. A.: „„Der ferne Klang'. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Prager Erstaufführung am 20. Mai 1920", in: *Deutsche Zeitung Bohemia* Prag, 22.05.1920, 93. Jg., Nr. 120, S. 1–2 [ZA-SBB].

C136 R[ychnowsky], E[rnst], „„Der ferne Klang'. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker", in: *Prager Tagblatt*, 22.05.1920 [FSF-ÖNB].

EA *Die Gezeichneten* am 16. Oktober 1920 in Köln

C137 r.: „„Die Gezeichneten'", in: *Rheinische Zeitung* Köln, 18.10.1920, 29. Jg., Nr. 240, S. 1 [UA-FUB].

UA *Das Spielwerk* (zweite Fassung) am 30. Oktober 1920 in München

C138 Berrsche, Alexander: „Franz Schrekers ‚Spielwerk'. Zur Münchner Uraufführung", in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* Berlin, 19.11.1920, 59. Jg., Nr. 567, Morgenausgabe, S. 3 [ZA-ZLB].

C139 Ehlers, Paul: „„Das Spielwerk'. Mysterium von Franz Schreker. Uraufführung im Münchner Nationaltheater", in: *Münchner Neueste Nachrichten*, 02.11.1920, 73. Jg., Nr. 455, Morgenausgabe, S. 1 [UA-FUB].

C140 Einstein, Alfred: Franz Schreker: „Das Spielwerk". Uraufführung der neuen Bearbeitung im Münchner Nationaltheater, in: *Frankfurter Zeitung*, 05.11.1920, 65. Jg., Nr. 821, Erstes Morgenblatt, S. 1–2 [ZA-SBB].

C141 Fischer, Josef Ludwig: [Zur Uraufführung im Nationaltheater München], in: *Münchner Zeitung*; Teilabdruck in: *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920) Nr. 18, S. 610–611 [MA-SBB].

C142 G.: [Theater, Musik und Kunst] „Ein neues Werk Franz Schrekers", in: *Berliner Börsen-Courier*, 03.11.1920, 53. Jg., Nr. 515, Morgen-Ausgabe, 1. Beilage, S. 5-6 [ZA-ZLB].

C143 Keyfel, Ferdinand: „„Das Spielwerk'. Mysterium von Franz Schreker", in: *Neue Zeitschrift für Musik* 87 (1920), Nr. 23, S. 436 [ZA-UDK].

C144 Mahler, Max: „Schrekers ‚Spielwerk'. Uraufführung im Münchner Nationaltheater", in: *Hamburger Nachrichten*, 04.11.1920, 129. Jg., Nr. 533, Abendausgabe, S. 4–5 [ZA-SBB].

C145 Neuhaus, Max: „„Das Spielwerk'. Mysterium in einem Aufzug von Franz Schreker. Uraufführung im Nationaltheater", in: *Bayerischer Kurier* München 01.11.1920, 64. Jg., Nr. 306/307, S. 1–2 [UA-FUB].

C146 Noelte, Albert: „„Das Spielwerk'", in: *München-Augsburger Abendzeitung*, 02.11.1920 [FSF-ÖNB].

C147 R. W.: „Franz Schreker: ‚Das Spielwerk'. Uraufführung am Nationaltheater in München am 30. Oktober", in: *Neue Musik-Zeitung* 42 (1921) H. 5, S. 75–76 [ZA-UDK].

EA *Der Schatzgräber* am 4. November 1920 in Braunschweig

C148 Bloetz, Karl: „Landestheater. ‚Der Schatzgräber' von Franz Schreker", In: *Neueste Nachrichten Braunschweig* [FSF-ÖNB].

C149 G. B.: „Landestheater: ‚Der Schatzgräber' v. Fr. Schreker", in: N. N. [unbekannter Zeitungsausschnitt über EA in Braunschweig] [FSF-ÖNB].

C150 Lampe, Rudolf: „Franz Schreker in Braunschweig", in: *Braunschweiger Allgemeiner Anzeiger* [FSF-ÖNB].

EA *Der Schatzgräber* am 2. Dezember 1920 in Mannheim

C151 Blaß, Arthur: „Nationaltheater Mannheim. ‚Der Schatzgräber' (Erstaufführung)", in: N. N. [FSF-ÖNB].

C152 Droop, Fritz: „Franz Schrekers ‚Schatzgräber'. Erstaufführung am Mannheimer Nationaltheater", in: *Mannheimer Tageblatt* [FSF-ÖNB]

C153 K. E.: „„Der Schatzgräber'. Zur Erstaufführung im Nationaltheater am 2. Dezember", in: N. N. [FSF-ÖNB].

C154 Rühlemann, H.: „Franz Schreker: ‚Der Schatzgräber'", in: *Heidelberger Neueste Nachrichten*, Dezember 1920; Nachdruck in: *Der Siegeszug der Opern Franz Schrekers über die deutschen Bühnen. Aufführungen in der Spielzeit 1920–1921*, Auszüge aus Pressestimmen zu Schrekers Erstaufführungen in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Universal Edition Wien, o. J., S. 6 [FSF-ÖNB].

EA *Die Gezeichneten* am 7. Dezember 1920 in Halle

C155 Kaiser, W.: „Stadttheater in Halle. ‚Die Gezeichneten' von Franz Schreker", in: *Hallesche Zeitung*, 08.12.1920, 213. Jg., Nr. 550, Abendausgabe, S. 1 [ZA-SBB].

EA *Der Schatzgräber* am 8. Dezember 1920 in Zürich

C156 Hsr.: [Feuilleton. Theater] „Stadttheater: ‚Der Schatzgräber'", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 10.12.1920, 141. Jg., Nr. 2043, Erstes Abendblatt, S. 1–2 [ZA-SBB].

EA *Die Gezeichneten* am 5. Januar 1921 in Berlin

C157 Prof. Dr. An.: „Berliner Theaterbrief. Franz Schrekers Oper ‚Die Gezeichneten'", in: *Magdeburger Zeitung*, 7.01.1921 [FSF-ÖNB].

C158 Beck: [Aus der Theater- und Kunstwelt] „‚Die Gezeichneten' in anderer Besetzung", in: *National-Zeitung* Berlin, 08.01.1921 [FSF-ÖNB].

C159 Berg, Richard: „Staatsoper. ‚Die Gezeichneten' von Franz Schreker", in: *Berliner Fremden Zeitung* (1921) [FSF-ÖNB].

C160 Bie, Oskar: [Theater, Musik und Kunst] ‚Die Gezeichneten'. Opernhaus", in: *Berliner Börsen-Courier*, 06.01.1921, 53. Jg., Nr. 7, Morgenausgabe, 1. Beilage, S. 5 [ZA-ZLB].

C161 Chop, Max: „Schreker's ‚Gezeichnete' an der Berliner Staatsoper", in: *Signale für die Musikalische Welt* 78 (1921) Nr. 2, S. 19–23 [ZA-UDK].

C162 G. St.: [Theater und Musik] „‚Die Gezeichneten' von Franz Schreker in der Staatsoper", in: *Die Welt am Montag* Berlin, 17.01.1921, 27. Jg., Nr. 3, S. 5 [ZA-ZLB].

C163 Kastner, Rudolf: „Schreker: ‚Die Gezeichneten'. Erstaufführung in der Staatsoper" [Kurznotiz], in: *Berliner Morgenpost*, 06.01.1921, 24. Jg., Nr. 4, S. 3 [ZA-ZLB].

C164 Kastner, Rudolf: „Schreker: ‚Die Gezeichneten'. Erstaufführung in der Staatsoper", in: *Berliner Morgenpost*, 07.01.1921, 24. Jg., Nr. 5, S. 1 [ZA-ZLB].

C165 Krebs, Carl: „‚Die Gezeichneten'. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Erste Aufführung in der Staatsoper", in: *Der Tag* Berlin, 7.01.1921, 21. Jg., Nr. 4, Ausgabe A, S. 1–2 [ZA-ZLB].

C166 Kühn, Edmund: „Franz Schreker ‚Die Gezeichneten'. In der Staatsoper", in: *Germania* Berlin, 07.01.1921 [FSF-ÖNB].

C167 K.: „‚Die Gezeichneten' von Franz Schreker. Erstaufführung an der Berliner Staatsoper", in: *Frankfurter Anzeiger*, 22.01.1921, Nr. 18 [FSF-ÖNB].

C168 Lewinsky, Joseph: „‚Die Gezeichneten'. Erstaufführung in der Staatsoper", in: *Berliner Abendpost,* 09.01.1921 [FSF-ÖNB].

C169 Dr. Leon: „‚Die Gezeichneten'. Franz Schreker in der Staatsoper", in: *Berliner Allgemeine Zeitung*, 07.01.1921 [FSF-ÖNB].

C170 Marschalk, Max: „‚Die Gezeichneten'. Erstaufführung in der Staatsoper", in: *Vossische Zeitung* Berlin, 06.01.1921, Nr. 7, Morgenausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].

C171 Münnich, Richard: [Theater und Musik] „Franz Schrekers ‚Gezeichnete' in Berlin", in: *Rheinisch-Westfälische Zeitung* Essen, 06.01.1921 [FSF-ÖNB].

C172 M. M.: [Feuilleton], in: *Neue Züricher Zeitung*, 14.01.1921 [FSF-ÖNB].

C173 Pisling, Sigmund: „Schrekers ‚Gezeichnete'. Staatsoper", in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 06.01.1921 [FSF-ÖNB].

C174 Püringer, August: „Staatsoper: ‚Die Gezeichneten'" [Vornotiz], in: *Deutsche Zeitung* Berlin, 06.01.1921, 25. Jg., Nr. 8, Abendausgabe, S. 5 [ZA-ZLB]

C175 Püringer, August: „‚Die Gezeichneten'. Oper in drei Akten von Franz Schreker. Erstaufführung in der Staatsoper", in: *Deutsche Zeitung* Berlin, 09.01.1921, 25. Jg., Nr. 13, Morgenausgabe, Unterhaltungsbeilage Nr. 13 [ZA-ZLB].

C176 R. J.: „‚Die Gezeichneten' im Berliner Opernhause", in: *Kieler Zeitung,* 14.01.1921 [FSF-ÖNB].

C177 Schmidt, Leopold: „Staatsoper. ‚Die Gezeichneten'", in: *Berliner Tageblatt*, 06.01.1921 [FSF-ÖNB].
C178 Schmidt, Leopold: „„Die Gezeichneten'. Zur Erstaufführung in der Staatsoper", in: *Berliner Tageblatt*, 06.01.1921 [FSF-ÖNB].
C179 Schrader, Bruno: [Musikbriefe] „Aus Berlin", in: *Zeitschrift für Musik* 88 (1921) Nr. 3, S. 64–65 [ZA-UDK].
C180 Schrenk, Walter: „Franz Schreker. Zur Erstaufführung der ‚Gezeichneten'", in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* Berlin, 04.01.1921 [FSF-ÖNB].
C181 Schulz-Buch: „„Die Gezeichneten' von Franz Schreker. Erstaufführung in der Staatsoper", in: *Berliner Intelligenz-Blatt*, 07.01.1921,, 195. Jg., Nr. 5, S. 3 [ZA-ZLB].
C182 Schwabe, Friedrich: [Theater und Musik] „„Die Gezeichneten' von Franz Schreker. Erstaufführung in der Staatsoper", in: *Der Reichsbote* Berlin, 07.01.1921 Morgenausgabe [FSF-ÖNB].
C183 Schwarz, Max: „„Die Gezeichneten'. Erstaufführung in der Staatsoper", in: *Tägliche Rundschau* Berlin, 06.01.1921, 41. Jg., Nr. 7, Morgenausgabe, S. 1–2 [ZA-ZLB].
C184 Schwers, Paul: „Schreker in der Berliner Staatsoper. Betrachtungen zur Erstaufführung der ‚Gezeichneten'", in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 48 (1921) Nr. 2, S. 24–26 [ZA-UDK].
C185 Selden-Goth, Gisella: [Bühne und Kunst] „„Die Gezeichneten' in Berlin", in: *Prager Tagblatt*, 11.01.1921, 46. Jg., Nr. 8, S. 7 [ZA-ÖNB].
C186 Singer, Kurt: „„Die Gezeichneten' von Franz Schreker. Erstaufführung in der Staatsoper", in: *Vorwärts* Berlin, 06.01.1921, Abendausgabe [FSF-ÖNB].
C187 Springer, Hermann: „Schreker: ‚Die Gezeichneten'. Erste Aufführung in der Staatsoper", in: *Deutsche Tageszeitung* Berlin, 6.01.1921, 28. Jg., Nr. 7, Ausgabe A, S. 3 [ZA-ZLB].
C188 W. K.: „„Die Gezeichneten von Franz Schreker. Erstaufführung in der Staatsoper", in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 06.01.1021 [FSF-ÖNB].
C189 Weißmann, Adolf: „„Die Gezeichneten'. Franz Schreker in der Staatsoper", in: *B.Z. am Mittag*, 06.01.1921, 44. Jg., Nr. 6, Erstes Beiblatt [ZA-ZLB].
C190 Wintzer, Richard: „Franz Schrekers ‚Die Gezeichneten'. Erstaufführung im Staatlichen Opernhause", in: *Neue Preußische Zeitung* Berlin, 06.01.1921, 73. Jg., Nr. 8, Abendausgabe, S. 1–2 [ZA-ZLB].
C191 N. N.: „Berliner Musik. Schrekers ‚Gezeichnete'", in: *Hamburger Nachrichten*, 07.01.1921 [FSF-ÖNB].

EA *Der Schatzgräber* am 29. Januar 1921 in Stettin
C192 Bd.: [Theater, Kunst und Wissenschaft] „Stadttheater: ‚Der Schatzgräber'", in: *Pommersche Tagespost* [FSF-ÖNB].
C193 H. L.: [Theater, Konzert] „Stadttheater. ‚Der Schatzgräber'", in: *Volksbote* Stettin [FSF-ÖNB].

EA *Die Gezeichneten* am 30. Januar 1921 in Weimar
C194 Reuter, Otto: [Rundschau. Oper] „Weimar", in: *Zeitschrift für Musik* 88 (1921) Nr. 4, S. 91 [ZA-UDK].

EA *Der Schatzgräber* 4. März 1921 in Chemnitz
C195 Krebs, Constantin: [Kunst und Wissenschaft] „Neues Stadttheater", in: *Chemnitzer Neueste Nachrichten*, 05.03.1921 [FSF-ÖNB].
C196 Maushagen, Hubert: [Theater, Kunst und Wissenschaft] „„Der Schatzgräber'", in: *Chemnitzer Tageblatt und Anzeiger*, 05.03.1921 [FSF-ÖNB].
C197 Siegert: „„Der Schatzgräber'", in: *Allgemeine Zeitung* Chemnitz, 06.03.1921 [FSF-ÖNB].

EA *Der Schatzgräber* am 9. März 1921 in Krefeld
C198 Fischer, Alfred: [Kunst und Wissenschaft] „Krefelder Stadttheater. ‚Der Schatzgräber', Oper von Franz Schreker", in: *Niederrheinische Volkszeitung*, 11.03.1921, 73. Jg., Nr. 154, Abendausgabe, S. 1 [ZA-SBB].

EA *Der ferne Klang* am 12. März 1921 in Bremen

C199 ds.: „Bremer Stadttheater am Wall. ‚Der ferne Klang'. Oper von Franz Schreker. Erstaufführung", in: *Bremer Zeitung*, 14.03.1921 [FSF-ÖNB].

C200 Gallwitz, S.[ophie] D.[orothee]: „Stadttheater am Wall. Erstaufführung: ‚Der ferne Klang'. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker", in: *Weser Zeitung*, 13.03.1921 [FSF-ÖNB].

C201 Seiffert, Karl: „Bremer Stadttheater. ‚Der ferne Klang'. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker", in: *Bremer Nachrichten*, 13.03.1921 [FSF-ÖNB].

EA *Der Schatzgräber* am 13. März 1921 in Freiburg

C202 -r.: „Stadttheater. Franz Schreker", in: *Freiburger Zeitung*, 15.03.1921 [FSF-ÖNB].

EA *Der Schatzgräber* am 30. September 1921 in Köln

C203 Jacobs, Walter: [Theater und Musik] „Franz Schrekers ‚Schatzgräber'", in: *Kölnische Zeitung*, 01.10.1921 [FSF-ÖNB].

EA *Der Schatzgräber* am 23. Oktober 1921 in Leipzig

C204 Aber, Adolf: „‚Der Schatzgräber'. Oper von Franz Schreker. Erstaufführung im Neuen Theater", in: *Leipziger Neueste Nachrichten*, 24.10.1921 [FSF-ÖNB].

C205 Aber, Adolf: „Schreker's ‚Schatzgräber' scores in Leipzig", in: *Musical Courier* 83 (1921), Nr. 24, S. 12 [ZA-SBB].

C206 Heuß, Alfred: „Über Franz Schrekers Oper ‚Der Schatzgräber', seine Geschäftspraxis, die Schreker-Presse und Anderes", in: *Zeitschrift für Musik* 88 (1921), Nr. 22, S. 567–570 [ZA-UDK].

C207 Segnitz, Eugen: „‚Der Schatzgräber' von Franz Schreker", in: *Leipziger Tageblatt*, 25.10.1921, 115. Jg., Nr. 522, Erste Ausgabe, S. 1 [ZA-SBB].

C208 Smigelski, Ernst: „‚Der Schatzgräber' von Schreker. Uraufführung [sic!] im Neuen Theater", in: *Neue Leipziger Zeitung*, 24.10.1921 [FSF-ÖNB].

EA *Der Schatzgräber* am 30. November 1921 in Schwerin

C209 A.: „‚Der Schatzgräber'. Zur Erstaufführung im Landestheater", in: *Mecklenburgische Landeszeitung Schwerin* [FSF-ÖNB].

C210 A.: „‚Der Schatzgräber'. Oper von Franz Schreker", in: *Mecklenburgische Zeitung Schwerin* [FSF-ÖNB].

C211 P. K.: „Landestheater. ‚Der Schatzgräber'", in: *Mecklenburgische Neueste Nachrichten* [FSF-ÖNB].

EA *Der Schatzgräber* am 4. Dezember 1921 in Karlsruhe

C212 Weick, Hermann: „Franz Schreker: ‚Der Schatzgräber'. Erstaufführung am Badischen Landestheater in Karlsruhe", in: *Karlsruher Tageblatt*, 06.12.1921 [FSF-ÖNB].

EA *Der Schatzgräber* am 7. Dezember 1921 in Breslau

C213 Freund, Erich: „‚Der Schatzgräber'. II. Musik und Aufführung", in: *Breslauer Morgenzeitung*, 09.12.1921 [FSF-ÖNB].

C214 Dr. Fr. Pr.: „Stadttheater. Zum 1. Male: ‚Der Schatzgräber'," in: *Schlesische Zeitung* Breslau, 08.12.1921 [FSF-ÖNB].

C215 gh.: „‚Der Schatzgräber'. Zur Einführung", in: N. N. [FSF-ÖNB].

C216 gh.: „Stadttheater. ‚Der Schatzgräber'", in: N. N., 18.12.1921 [FSF-ÖNB].

C217 Riesenfeld, Paul: „Stadttheater. Zum ersten Male: ‚Der Schatzgräber'", in: *Die freie Meinung. Wochenzeitung für Politik und Kultur* Breslau, 10.12.1921, 3. Jg., Nr. 50, Beilage [FSF-ÖNB].

EA *Der Schatzgräber* am 25. März 1922 in Graz

C218 Decsey, Ernst: „‚Der Schatzgräber'. Oper von Franz Schreker. Zur Uraufführung in Österreich am 25. März 1922 im Grazer Opernhaus", in: *Tagespost* Graz, 27.03.1922, 67. Jg., Nr. 83 Abendblatt [ZA-ÖNB].

EA *Der Schatzgräber* am 2. April 1922 in Kassel

C219 Kobbe, Friedrich Carl: „Franz Schreker. ‚Der Schatzgräber'", in: *Kassler Allgemeine Zeitung* [FSF-ÖNB].

C220 Dr. P.: [Im Reiche der Kunst] „Staatstheater. ‚Der Schatzgräber'. Oper von Schreker. Erstaufführung", in: N. N. [FSF-ÖNB].

EA *Der Schatzgräber* am 3. April 1922 in Berlin

C221 Band, Lothar: „Schrekers ‚Schatzgräber'. Staatsoper", in: *Berliner Volkszeitung*, 04.04.1922, 70. Jg., Nr. 160, Abendausgabe, S. 5 [ZA-ZLB].

C222 Berg, Richard: „‚Der Schatzgräber'. Oper von Franz Schreker. Erstaufführung in der Staatsoper", in: *Berliner Fremden-Zeitung*, 20.04.1922 [FSF-ÖNB].

C223 Bie, Oscar: [Theater und Musik] „‚Der Schatzgräber'. Staatsoper", in: *Berliner Börsen-Courier*, 04.04.1922, 54. Jg., Nr. 159, Morgenausgabe, 1. Beilage S. 5 [ZA-ZLB].

C224 Chop, Max: „Franz Schrekers ‚Der Schatzgräber'. Erstaufführung an der Berliner Staatsoper", in: *Signale für die musikalische Welt* 80 (1922) Nr. 15, S. 480–485 [ZA-UDK].

C225 Goldmann, Paul: [Feuilleton] „Berliner Theater. ‚Der Schatzgräber' von Franz Schreker", in: *Neue Freie Presse* Wien, 12.06.1922, 58. Jg., Nr. 20755, Nachmittagblatt, S. 1–3 [ZA.ÖNB].

C226 Kastner, Rudolf: „‚Der Schatzgräber'. Erstaufführung in der Berliner Staatsoper", in: *Berliner Morgenpost*, 06.04.1922, 24. Jg., Nr. 82, A-Ausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].

C227 Klatte, Wilhelm: „F. Schreker: ‚Der Schatzgräber'", in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 04.04.1922 [FSF-ÖNB].

C228 Krebs, Carl: „‚Der Schatzgräber' von Franz Schreker. Erste Aufführung in der Staatsoper", in: *Der Tag* Berlin, 05.04.1922, Nr. 157 [FSF-ÖNB].

C229 Kühn, Edmund: „Franz Schreker: ‚Der Schatzgräber'. Erstaufführung der Staatsoper", in: *Germania* Berlin, 05.04.1922, 52. Jg., Nr. 226, Zweite Morgenausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].

C230 Marschalk, Max: „‚Der Schatzgräber'. Erstaufführung in der Staatsoper", in: *Vossische Zeitung* Berlin, 4.04.1922 [FSF-ÖNB].

C231 Mühsam, Alice: [Theater, Kunst] „Franz Schreker: ‚Der Schatzgräber'. Erstaufführung in der Staatsoper", in: *Berliner Zeitung*, 04.04.1922 [FSF-ÖNB].

C232 Püringer, August: „‚Die Schatzgräber' [sic!]. Oper in vier Akten von Franz Schreker. Erstaufführung der Staatsoper", in: *Deutsche Zeitung* Berlin, 04.04.1922, 27. Jg., Nr. 154, Morgenausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].

C234 Schrader, Bruno: [Musikbriefe] „Aus Berlin", in: *Zeitschrift für Musik* 89 (1922) Nr. 9/10, S. 218–219 [ZA-UDK].

C235 Schrenk, Walter: „‚Der Schatzgräber' Staatsoper", in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* Berlin, 04.04.1922 [FSF-ÖNB].

C236 Schwarz, Max: „Staatsoper. ‚Der Schatzgräber'", in: *Tägliche Rundschau* Berlin, 04.04.1922, 42. Jg., Nr. 160, Abendausgabe, S. 229–230 [ZA-ZLB].

C237 Singer, Kurt: „‚Der Schatzgräber' von Franz Schreker. Erstaufführung in der Staatsoper", in: *Vorwärts. Berliner Volksblatt*, 04.04.1922 [FSF-ÖNB].

C238 Springer, Hermann: „Schreker: ‚Der Schatzgräber'. Erstaufführung an der Staatsoper", in: *Deutsche Tageszeitung* Berlin, 04.04.1922, 29. Jg., Nr. 159, Morgenausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].

C239 Weißmann, Adolf: „‚Der Schatzgräber'. Schreker-Premiere in der Staatsoper", in: *B.Z. am Mittag*, 04.04.1922, 45. Jg., Nr. 94, Erstes Beiblatt [ZA-ZLB].

C240 Weißmann, Adolf: [Das Musikleben der Gegenwart. Oper] „ Berlin", in: *Die Musik* 15 (1922/23) H. 2, S. 143 [ZA-UDK].

C241 Wintzer, Richard: [Kunstchronik] „Franz Schrekers ‚Schatzgräber' in der Staatsoper", in: *Neue Preußische Zeitung* Berlin, 04.04.1922, 74. Jg., Nr. 160, Abendausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].

EA *Der Schatzgräber* am 10. April 1922 in Bremen

C242 Helmers, Gerhard: [Das Musikleben der Gegenwart. Oper] „Bremen", in: *Die Musik* 15 (1922/23) H. 2, S. 143–144 [ZA-UDK].

C243 Sling: „Drehscheibe in Bremen", in: *Vossische Zeitung*, 12.04.1922 [FSF-ÖNB].

C244 t.: „Stadttheater am, Wall. ‚Der Schatzgräber'. Oper von Franz Schreker", in: *Bremer Nachrichten*, April 1922 [FSF-ÖNB].

EA *Die Gezeichneten* und *Der Schatzgräber* in Essen 1.–6. Mai 1922

C245 C. H.: [Theater und Musik] „Erstaufführung im Essener Stadttheater. ‚Die Gezeichneten'. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker", in: *Deutsche Freie Presse*, 03.05.1922 [FSF-ÖNB].

C246 Hehemann, Max: „Die Essener Schrekerwoche", in: *Essener Allgemeine Zeitung*, 2., 4. und 6.05.1922 [FSN-ÖNB].

C247 Zerkaulen, Heinrich: N. N., in: *Essener Volkszeitung* [FSF-ÖNB].

C248 N. N.: „Schreker-Woche. ‚Die Gezeichneten", in: *Essener Arbeiter-Zeitung* [FSF-ÖNB].

EA *Der ferne Klang* 01. Juni 1922 in Prag

C249 A.[dler], F.[elix]: [Bühne und Kunst] „‚Der ferne Klang'. Neueinstudierung", in: *Bohemia* Prag, 03.06.1922 [FSF-ÖNB].

C250 E. R.: [Bühne und Kunst] „‚Der ferne Klang'", in: *Prager Tagblatt*, 03.06.1922, 47. Jg., Nr. 128, S. 6 [ZA-ÖNB].

EA *Der ferne Klang* am 6. Juni 1922 in Braunschweig

C251 Bloetz, K.: „Die Aufführung des ‚Fernen Klanges' von Franz Schreker", in: *Neueste Nachrichten Braunschweig* [FSF-ÖNB].

C252 Kobbe, Friedrich-Carl: „Franz Schreker: ‚Der ferne Klang'", in: *Braunschweiger Landeszeitung*, 04.06.1922 [FSF-ÖNB].

C253 Lampe, Rudolf: „‚Der ferne Klang'. Dichtung und Musik von Franz Schreker", in: *Allgemeiner Anzeiger Braunschweig*, 03.06.1922 [FSF-ÖNB].

C254 Dr. W. H.: [Literatur, Musik, Theater] „‚Der ferne Klang'. Erstaufführung am Braunschweigischen Landestheater", in: *Volksfreund Braunschweig*, 04.06.1922 [FSF-ÖNB].

C255 N. N.: „Braunschweiger Landestheater. Zum ersten Male ‚Der ferne Klang'. Oper von Franz Schreker", in: *Braunschweiger Anzeiger*, 04.05.1922 [FSF-ÖNB].

EA *Der Schatzgräber* am 18. Oktober 1922 in Wien

C256 Bach, D. J.: [Kunst und Wissen] „Das moderne Märchen. Der ‚Schatzgräber' von Franz Schreker", in: *Arbeiter-Zeitung* Wien 22.10.1922, 34. Jg., Nr. 283, Morgenblatt, S. 1–3 [ZA-ÖNB].

C257 Bauer, Dr. W.: [Feuilleton] „‚Der Schatzgräber'. Wiener Erstaufführung am 18. Oktober", in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 19.10.1922, Nr. 13.330, 6 Uhr-Blatt, S. 1 [ZA-ÖNB].

C258 Bienenfeld, Elsa: [Feuilleton] „‚Der Schatzgräber'. Oper in einem Vorspiel, vier Aufzügen und einem Nachspiel von Franz Schreker. Erste Aufführung am Wiener Operntheater", in: *Neues Wiener Journal*, 19.10.1922, 30. Jg., Nr. 10.389, S. 1 [ZA-ÖNB].

C259 Bricht, Balduin: „‚Der Schatzgräber'. Oper in einem Vorspiel, vier Aufzügen und einem Nachspiel von Franz Schreker. Erste Aufführung im Operntheater", in: *Österreichische Volks-Zeitung*, 19.10.1922, 68. Jg., Nr. 278, S. 1–3 [ZA-ÖNB].

C260 Descey, Ernst: [Musikleben. Oper] „Wien", In: *Die Musik* 15 (1922/23) H. 3, S. 221 [ZA-UDK].

C261 Graf, Max: „Wiener Staatsoper. ‚Der Schatzgräber'. Oper in einem Vorspiel, vier Aufzügen und einem Nachspiel von Franz Schreker", in: *Prager Tagblatt*, 19.10.1922, 47. Jg., Nr. 245, S. 2 [ZA-ÖNB].

C262 Karpath, Ludwig: „‚Der Schatzgräber'. Zur heutigen Erstaufführung im Operntheater", in: *Wiener 8-Uhr-Abendblatt*, 18.10.1922 [FSF-ÖNB].

C263 Konta, Robert: [Feuilleton] „‚Der Schatzgräber'. Zur Wiener Erstaufführung der Oper Schrekers", in: *Wiener Mittags-Zeitung*, 19.10.1922 [FSF-ÖNB].

C264 Korngold, Julius: [Feuilleton. Operntheater] „‚Der Schatzgräber', Oper von Franz Schreker", in: *Neue Freie Presse* Wien, 19.10.1922, 58. Jg., Nr. 20874, Morgenblatt, S. 1–4 [ZA-ÖNB].

C265 Kralik, Heinrich: [Feuilleton] „Operntheater. Zum erstenmal: ‚Der Schatzgräber'. Von Franz Schreker", in: *Neues Wiener Tageblatt*, 19.10.1922, 56. Jg., Nr. 278, S. 1–2 [ZA-ÖNB].

C266 Liebstöckl, Hans: „Franz Schrekers ‚Schatzgräber'", in: *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 19.10.1922, 51. Jg., Nr. 278, Morgenblatt, S. 1 [ZA-ÖNB].

C267 Spiller, A. H.: „Schrekers ‚Schatzgräber' in Wien", in: *Börsen-Courier*, 08.11.1922 [FSF-ÖNB].

EA *Der ferne Klang* am 26. Januar 1923 in Darmstadt

C268 Bekker, Paul: „Darmstädter Oper“, in: *Frankfurter Zeitung*, 29.11.1923, 67. Jg., Nr. 75, Abendblatt, S. 1; Nachdruck in: Bekker / Schreker, *Briefwechsel*, hrsg. von Christopher Hailey, Aachen 1994, S. 372–373.

C269 v. H.: „Hessisches Landestheater. ‚Der ferne Klang‘. Oper von Franz Schreker, in: N. N., Januar 1923 [FSF-ÖNB].

EA *Der ferne Klang* im Januar/Februar 1923 in Dortmund

C270 Schäfer, Theo: „‚Der ferne Klang‘. Zur Erstaufführung der Schrekerschen Oper am Dortmunder Stadttheater“, in: *Dortmunder Zeitung*, 25.01.1923 [FSF-ÖNB].

C271 Schäfer, Theo: „Stadttheater Dortmund. Zum 1. Male: ‚Der ferne Klang‘“, in: *Dortmunder Zeitung*, 01.02.1923 [FSF-ÖNB].

C272 Wolf, Berthold: „‚Der ferne Klang‘. Zur heutigen Erstaufführung der Schrekerschen Oper“, in: *Rundschau am Abend* [FSDF-ÖNB].

EA *Die Gezeichneten* im März 1923 in Aachen

C273 K. W.: „Schrekers ‚Die Gezeichneten‘ in Aachen“, in: *Musikblätter des Anbruch* 5 (1923) H. 3, S. 88 [MA-SBB].

EA *Der ferne Klang* am 2. Mai 1923 in Köln

C274 Jacobs, W.: „Schrekers ‚Ferner Klang‘ in Köln“, in*: Musikblätter des Anbruch* 5 (1923) H. 5, S. 154 [MA-SBB].

C275 r.: [Kunst – Bildung – Leben] „‚Der ferne Klang‘. Oper in drei Akten von Franz Schreker“, in: *Rheinische Zeitung* Köln, 03.05.1923, 32. Jg., Nr. 103, S. 1 [UA-FUB].

C276 Wolff, Karl: „‚Der ferne Klang‘ II.“, in: *Kölner Tageblatt*, 03.05.1923 [FSF-ÖNB].

***Schatzgräber*-Gastspiel der Berliner Staatsoper in Basel am 29. Mai 1923**

C277 m.: „Stadttheater in Basel. Maifestspiele: Zweites Gastspiel der Berliner Staatsoper. ‚Der Schatzgräber‘ von Franz Schreker“, in: *Basler Nachrichten*, 30.05.1923 [FSF-ÖNB].

C278 Dr. Renker: „Schrekers ‚Schatzgräber‘ in Basel“, in: *Berner Tagblatt*, 30.05.1923 [FSF-ÖNB].

C279 N. N.: „Maifestspiele: Letztes Gastspiel der Berliner Staatsoper: ‚Der Schatzgräber‘. Oper von Franz Schreker“, in: *Basler Anzeiger*, 02.06.1923 [FSF-ÖNB].

UA *Irrelohe* am 27 März 1924 in Köln

C280 Bekker, Paul: „Franz Schrekers neue Oper ‚Irrelohe‘. Uraufführung im Kölner Opernhaus am 27 März“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 03.04.1924, 145. Jg., Nr. 490, S. 1–2; Nachdruck in: Bekker / Schreker, *Briefwechsel*, hrsg. von Christopher Hailey, Aachen 1994, S. 379–382.

C281 Bekker, Paul: „Franz Schreker ‚Irrelohe‘. Uraufführung am 27. März im Kölner Opernhaus“, In: *Anbruch* 6 (1924) H. 4, S. 131–138; Nachdruck in: Bekker / Schreker, *Briefwechsel*, hrsg. von Christopher Hailey, Aachen 1994, S. 383–391.

C282 Bie, Oskar: „‚Irrelohe‘ von Franz Schreker. Uraufführung im Kölner Opernhaus“, in: *Berliner Börsen-Courier*, 30.03.1924, 56. Jg., Nr. 153, Morgen-Ausgabe, 1. Beilage [ZA-ZLB].

C283 Fischer, J.[osef] L.[udwig]: „‚Irrelohe‘. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker“, in: *Münchner Zeitung*, 30.03.1924 [SFS-ÖNB].

C284 Fleck, Fritz: [Kunst – Bildung – Leben] „‚Irrelohe‘. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Uraufführung im Kölner Opernhaus“, in: *Rheinische Zeitung* Köln, 28.03.1924, 33. Jg., Nr. 75, S. 1 [UA-FUB].

C285 Heinzen, Karl: „Franz Schrekers ‚Irrelohe‘“, in: *Niederrheinische Arbeiterzeitung*, 03.04.1924 [FSF-ÖNB].

C286 Holl, Karl: „Franz Schreker: ‚Irrelohe‘. Uraufführung im Kölner Opernhaus“, in: *Frankfurter Zeitung*, 29.03.1924, 68. Jg., Nr. 241, Abendblatt, S. 1–2 [UA-FUB].

C287 Jacobs, Walther: „Franz Schrekers ‚Irrelohe‘ in Köln“, in: *Die Musik* 16 (1923/24) H. 8, S. 590–91 [ZA-UDK].

C288 Jacobs, Walther: „‚Irrelohe'. Oper von Franz Schreker. Uraufführung im Kölner Opernhaus", in: *Fränkischer Kurier*, [FSF-ÖNB].
C289 Jacobs, Walther: „‚Irrelohe'. Oper von Franz Schreker. Uraufführung im Kölner Opernhaus am 27. März", in: *Kölnische Zeitung*, 28.03.1924, Nr. 225, Abendausgabe, S. 1 [UA-FUB].
C290 Jöhlinger, F.: „Franz Schrekers ‚Irrelohe'. Uraufführung im Kölner Opernhause. Eigener Drahtbericht", in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 28.03.1924, 69. Jg., Nr. 149, Morgen-Ausgabe, S. 1 [ZA-SBB].
C291 Jöhlinger, F.: „Franz Schrekers ‚Irrelohe'. Uraufführung in Köln", in: *Neue Preußische Zeitung* Berlin, 29.03.1924, 76. Jg., Nr. 152, Abend-Ausgabe, 2. Beiblatt [ZA-ZLB].
C292 Kastner, Rudolf: „Schrekers ‚Irrelohe'. Uraufführung gestern am Kölner Opernhaus", in: *Berliner Morgenpost*, 28.03.1924, 26. Jg., Nr. 76, B-Ausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].
C293 Lemacher, Heinrich: „Franz Schreker: ‚Irrelohe'. Uraufführung im Kölner Opernhaus", in: *Germania* Berlin, 30.03.1924, 54. Jg., Nr. 111, Morgenausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].
C294 Saerchinger Cesar: „Franz Schreker's Irrelohe Has Successful Premiere in Cologne", in: *Musical Courier* 88 (Mai 1924) H. 18, S. 7 [MA-SBB].
C295 Singer, Kurt: „Schrekers ‚Irrelohe'. Uraufführung in Köln", in: *Vorwärts*, 29.03.1924 [FSF-ÖNB].
C296 Stehle, Anton: [Theater und Konzerte] „Kölner Opernhaus. ‚Irrelohe'. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker, in: *Kölnische Volkszeitung*, 28.03.1924, 65. Jg., Nr. 237, Abendausgabe, S. 1 [UA-FUB].
C297 Tischer, Gerhard: „Franz Schreker: ‚Irrelohe'", in: *Rheinische Musik- und Theater-Zeitung* 25 (April 1924) Nr. 13/14, S. 70–71 [FSF.ÖNB].
C298 Unger, H.[ermann]: „Franz Schrekers ‚Irrelohe'. Uraufführung am Kölner Opernhause, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 28.03.1924 [FSF-ÖNB].
C299 Unger, H.[ermann]: Franz Schrekers ‚Irrelohe'. Uraufführung am Kölner Opernhaus", in: *Neue Musik-Zeitung* 45 (1924) H. 3, S. 69 [ZA-UDK].
C300 Weißmann, Adolf: „Schrekers ‚Irrelohe'. Uraufführung in Köln. Drahtung unseres Sonderberichterstatters", in: *B.Z. am Mittag*, 28.03.1924, 47. Jg., Nr. 87, S. 1 [ZA-ZLB].
C301 Weißmann, Adolf: [Musical notes from abroad] „Germany. A new opera by Franz Schreker", in: *Musical Times* London 65 (1924) No. 975, S. 459–460 [MA-SBB].
C302 Weißmann, Adolf: „‚Irrelohe'. Der tragische Fall eines Opernkomponisten", in: *Vossische Zeitung* Berlin, 29.03.1924, Nr. 153, Abendausgabe, S. 2–3 [ZA-ZLB].
C303 Wolff, Karl: „Franz Schrekers ‚Irrelohe'. Uraufführung in Köln", in: *Berliner Tageblatt*, 28.03.1924 [FSF-ÖNB].

EA *Irrelohe* am 29. März 1924 in Stuttgart
C304 Eisenmann, Alexander: „Franz Schrekers Oper ‚Irrelohe'", in: *Württembergische Zeitung*, [FSF-ÖNB].
C305 Grunsky, Carl: „Die süddeutsche Uraufführung der ‚Irrelohe' in Stuttgart", in: *Fränkischer Kurier*, [FSF-ÖNB].

EA *Irrelohe* am 25. Oktober 1924 in Leipzig
C306 Aber, Adolf: „Franz Schrekers ‚Irrelohe'. Erstaufführung in Leipzig", in: *Musikblätter des Anbruch* 6 (1924) H. 10, S. 427–428 [MA-SBB].
C307 f. b.: „Schrekers ‚Irrelohe' in Leipzig", in: N. N. [FSF-ÖNB].
C308 M. St.: „‚Irrelohe'. Oper in 3 Akten, Text und Musik von Franz Schreker", in: *Leipziger Abendpost*, 27.10.1924 [FSF-ÖNB].

EA *Der Schatzgräber* im Dezember 1924 in Augsburg
C309 A. N.: „‚Der Schatzgräber'. Oper von Franz Schreker. Erstaufführung am Stadttheater in Augsburg", in: *München-Augsburger Abendzeitung* [FSF-ÖNB].
C310 Bayerl, V.: „Schrekers ‚Schatzgräber'. Erstaufführung in Augsburger Stadttheater", in: *Allgemeine Zeitung* München, Dezember 1924 [FSF-ÖNB].
C311 Heuer, G.: [Theater, Musik, Kunst, Wissenschaft] „Augsburger Stadttheater. ‚Der Schatzgräber'. Oper von Franz Schreker, in: N. N. [FSF-ÖNB].

C312 J. B.:W. G.: [Theater und Musik] „„Der Schatzgräber“, in: *Augsburger Neueste Nachrichten* [FSF-ÖNB].
C313 L. U.: [Musik und Theater] „„Der Schatzgräber‘. Oper von Franz Schreker. Erstaufführung“, in: *Neue Augsburger Zeitung*, 06.12.1924 [FSF-ÖNB].
C314 L. U.: „Franz Schreker: ‚Der Schatzgräber‘. Erstaufführung am Stadttheater Augsburg“, in: *Neue Musik-Zeitung* 46 (1925) H. 9, S. 215 [ZA-UDK].

EA *Der ferne Klang* am 13. Dezember 1924 in Nürnberg
C315 Brunck, Constantin: [Theater und Musik] „Neues Stadttheater. ‚Der ferne Klang‘. Oper in 3 Aufzügen von Franz Schreker, in: *Fränkische Tagespost* Nürnberg, 17.12.1924, 2. Beilage [FSF-ÖNB].
C316 Elsner, Otto: „„Der ferne Klang“, in: *Bayrische Volkszeitung* [FSF-ÖNB].
C317 D.: „Franz Schreker. Ein Nachwort zur Aufführung ‚Der ferne Klang‘“, in: *Nordbayrische Zeitung*, 17.12.1924 [FSN-ÖNB].
C318 Matthes, Wilhelm: „„Der ferne Klang‘. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Erstaufführung am Neuen Stadttheater“, in: *Fränkischer Kurier* Nürnberg, 14.12.1934 [FSN-ÖNB].
C319 Oeckler, Adolf B.: [Feuilleton] „Neues Stadttheater. ‚Der ferne Klang‘“, in: *Fürther Morgenpresse* [FSF-ÖNB].
C320 Rhode, Erich: „Franz Schreker: ‚Der ferne Klang‘. Erstaufführung in Nürnberg“, in: *Neue Musik-Zeitung* 46 (1924/25) H. 10, S. 237 [ZA-UDK].
C321 Wolf, Berthold: „„Der ferne Klang‘. Die Erstaufführung im Neuen Stadttheater“, in: *Rundschau am Abend*, 15.12.1924 [FSF-ÖNB].
C322 Wolf, Berthold: „Wie der ‚Ferne Klang‘ entstand. Ein Stündchen bei Professor Franz Schreker“, in: *Nürnberg-Fürther 8 Uhr-Abendblatt*, 12.12.1924 [FSF-ÖNB].

EA *Der ferne Klang* am 11. Mai 1925 in Berlin
C323 Band, Lothar: „„Der ferne Klang‘. Franz Schrekers Frühwerk in der Staatsoper“, in: *Berliner Volkszeitung*, 12.05.1925, 73. Jg., Nr. 223, Abendausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].
C324 Bie, Oskar: „„Der ferne Klang‘. Staatsoper“, in: *Berliner Börsen-Courier*, 12.05.1912, 57. Jg., Nr. 220, Abend-Ausgabe, S. 2. [ZA-ZLB].
C325 G. St.: [Theater und Musik] „„Der ferne Klang‘ von Franz Schreker in der Staatsoper“, in: *Die Welt am Montag* Berlin, 18.05.1925, 31. Jg., Nr. 20, S. 1 [ZA-ZLB].
C326 Kastner, Rudolf: „„Der ferne Klang‘ von Franz Schreker. Berlin“, in: *Musikblätter des Anbruch* 7 (1925) H. 6, S. 326–328 [MA-SBB].
C327 Kastner, Rudolf: „Schrekers ‚Ferner Klang‘. Erstaufführung der Staatsoper“, in: *Berliner Morgenpost*, 12.05.1925), 27. Jg., Nr. 113, A-Ausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].
C328 Klatte, Wilhelm: „Schreker: ‚Der ferne Klang‘. Erstaufführung an der Staatsoper“, in: *Berliner Lokalanzeiger*, 12.05.1925, 43. Jg, Nr. 222, S. 1 [ZA-ZLB].
C329 Krebs, Carl: „„Der ferne Klang‘. Aufführung in der Staatsoper“, in: *Der Tag* Berlin, 13.05.1925, 25. Jg., Nr. 114, Morgenausgabe, S. 3 [ZA-ZLB].
C330 Kühn, Edmund: „Staatsoper. ‚Der ferne Klang‘ von Franz Schreker“, in: *Germania* Berlin, 13.05.1925, 55. Jg., Nr. 222, Morgenausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].
C331 M.[arschalk], M.[ax]: „„Der ferne Klang‘ in der Staatsoper“, in: *Vossische Zeitung*, 12.05.1925 [FSF-ÖNB].
C332 Maaß, Erich: „„Der ferne Klang‘. Franz Schreker in der Berliner Staatsoper“, in: N. N. [FSF-ÖNB].
C333 Pastor, Willy: „Franz Schreker: ‚Der ferne Klang‘. Erstaufführung in der Staatsoper“, in: *Tägliche Rundschau* Berlin, 12.05.1925, 43. Jg., Nr. 194, Abendausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].
C334 Renner, Ludwig: „„Der ferne Klang‘. Zur heutigen Erstaufführung in der Staatsoper“, in: N. N. [FSF-ÖNB].
C335 Schmidt, Leopold: „Staatsoper. Zum ersten Male: ‚Der ferne Klang‘, in: *Berliner Tageblatt*, 12.05.1925, 54. Jg., Nr. 223, Abendausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].
C336 Schrenk, W.: „„Der ferne Klang‘. Uraufführung [sic!] an der Staatsoper“, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 12.05.1925, 64. Jg., Nr. 222, S. 5 [ZA-ZLB].
C337 Singer, Kurt: „Franz Schreker: ‚Der ferne Klang‘. Erstaufführung in der Berliner Staatsoper“, in: *Vorwärts* Berlin, 12.05.1925, 42. Jg., Nr. 222, Abendausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].

C338 Springer, Hermann: „Schreker: ‚Der ferne Klang'. Erstaufführung in der Staatsoper", in: *Deutsche Tageszeitung* Berlin, 12.05.1925, 52. Jg., Nr. 221, Morgenausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].
C339 Springer, Hermann: „Berliner Oper" [Kurznotiz], in: *Frankfurter Zeitung* [FSF-ÖNB].
C340 Urban, Erich: „‚Der ferne Klang'. Franz Schreker in der Staatsoper", in: *B.Z. am Mittag*, 12.05.1925, 48. Jg., Nr. 129, Erstes Beiblatt [ZA-ZLB].
C341 Weißmann, Adolf: [Das Musikleben der Gegenwart] „Oper. Berlin", in: *Die Musik* 17 (1924/25) H. 10, S. 781–782 [ZA-UDK].
C342 Westermeyer, Karl: „Schrekers ‚Ferner Klang'. Zur Erstaufführung in der Berliner Staatsoper", in: *Signale für die musikalische Welt* 83 (1925) Nr. 20, S. 818–820 [ZA-UDK]
C343 Zschorlich, Paul: „Franz Schrekers ‚Der ferne Klang'" [Vornotiz], in: *Deutsche Zeitung* Berlin, 12.05.1925, 30. Jg., Nr. 219, Morgenausgabe, S. 3 [ZA-ZLB].
C344 Zschorlich, Paul: „Franz Schrekers ‚Der ferne Klang'. Erstaufführung an der Staatsoper", in: *Deutsche Zeitung* Berlin, 12.05.1925, 30. Jg., Nr. 220, Abendausgabe, S. 1 [ZA-SBB].

EA *Die Gezeichneten* am 27. November 1926 in Darmstadt
C345 v. H.: „Hessisches Landestheater. ‚Die Gezeichneten'. Oper von Franz Schreker", in: *Darmstädter Tagblatt*, 28.11.1926 [FSF-ÖNB].

EA *Die Gezeichneten* am 1. Mai 1926 in Stuttgart
C346 Levinger, H.: „Stuttgart. Franz Schrekers ‚Gezeichneten'", in: *Musikblätter des Anbruch* 8 (1926) H. 7, S. 332 [MA-SBB].
C347 Schröter, Oscar: „Landestheater. Zum ersten Male. ‚Die Gezeichneten'. Oper von Franz Schreker", in: *Stuttgarter Tagblatt* [FSF-ÖNB].

UA *Spanisches Fest* (*Der Geburtstag der Infantin*) am 22. Januar 1927 in Berlin
C348 Gail, H. R.: „Schreker: ‚Spanisches Fest'", in: *Musikblätter des Anbruch* 9 (1927) H. 3, S. 134 [MA-SBB].

EA *Die Gezeichneten* am 23. Oktober 1927 in Darmstadt
C349 Mutzenbecher, Hans Esdras: „Der Fall Schreker – Eine Anmerkung zur Darmstädter Aufführung der ‚Gezeichneten'", in: *Musikblätter des Anbruch* 9 (1927) H. 1/2, S. 88–89 [MA-SBB].

UA *Der singende Teufel* am 10. Dezember 1928 in Berlin
C350 Bachmann, Erich: „Franz Schreker: ‚Der singende Teufel'. Uraufführung in der Staatsoper Unter de Linden", in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 11.12.1928, 73. Jg., Nr. 578, Morgen-Ausgabe, S. 1 [ZA-SBB].
C351 Bie, Oskar: „‚Der singende Teufel'. Staatsoper", in: *Berliner Börsen-Courier*, 11.12.1928, 61. Jg., Nr. 580, Abend-Ausgabe, S. 2–3 [ZA-ZLB].
C352 Chop, Max: „Franz Schreker: ‚Der singende Teufel'. Oper in vier Aufzügen. Uraufführung an der Berliner Staatsoper Unter en Linden", in: *Signale für die Musikalische Welt* 86 (1928) Nr. 51/52, S. 1527–1550 [ZA-UDK].
C353 Einstein, Alfred: „Schrekers ‚Singender Teufel'. Staatsoper Unter den Linden", in: *Berliner Tageblatt*, 11.12.1928, 57. Jg., Nr. 585, Abend-Ausgabe, S. 1–2 [ZA-ZLB].
C354 G. St.: [Theater und Musik] „‚Der singende Teufel'. Text und Ton von Franz Schreker. Uraufführung in der Staatsoper Unter den Linden", in: *Die Welt am Montag* Berlin, 17.12.1928, 34. Jg., Nr. 51, S. 1 [ZA-ZLB].
C355 Holl, Karl: „Schreker: ‚Der singende Teufel'. Uraufführung in der Berliner Staatsoper", in: *Frankfurter Zeitung*, 15.12.1928, 73. Jg., Nr. 936, Erstes Morgenblatt, S. 1–3 [UA-FUB].
C356 Jubal: „‚Der singende Teufel'. Uraufführung in der Staatsoper", in: N. N. [FSF.ÖNB].
C357 Kastner, Rudolf: „Der neue Schreker. ‚Der singende Teufel'. Staatsoper Unter den Linden" [Vornotiz], in: *Berliner Morgenpost*, 11.12.1928, 30. Jg., Nr. 295, A-Ausgabe [ZA-ZLB].
C358 Kastner, Rudolf: „‚Der singende Teufel'. Schreker-Aufführung in der Staats-Oper", in: *Berliner Morgenpost*, 12.12.1928, 30. Jg., Nr. 296, A-Ausgabe, Zweite Beilage [ZA-ZLB].

C359 Klatte, Wilhelm: „Eine Oper der Neuromantik. Franz Schreker: ‚Der singende Teufel'. Uraufführung in der Staatsoper", in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 11.12.1928, 46. Jg., Nr. 585, Morgenausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].
C360 Kühn, Edmund: „Staatsoper Unter den Linden. Franz Schreker: ‚Der singende Teufel', in: *Germania*, 12.12.1928, 58. Jg., Nr. 576, Morgenausgabe, S. 1–2 [ZA-ZLB].
C361 Krebs, Carl: „‚Der singende Teufel'. Uraufführung in der Staatsoper Unter den Linden", in: *Der Tag* Berlin, 12.12.1928 [FSF-ÖNB].
C362 Marschalk, Max: „‚Der singende Teufel'. Franz Schreker in der Lindenoper", in: *Vossische Zeitung* Berlin, 12.12.1928 [FSF-ÖNB].
C363 Pringsheim, Heinz: „‚Der singende Teufel'. Schreker-Uraufführung in der Staatsoper, in: *Berliner Volkszeitung*, 12.12.1928, 76. Jg., Nr. 586, Morgenausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].
C364 Pringsheim, Klaus: „‚Der singende Teufel'. Schreker-Uraufführung in der Lindenoper", in: *Vorwärts*, 11.12.1928, Nr. 584/B291, Abend-Ausgabe, S. 5 [ZA-ZLB].
C365 Schrenk, Walter: „‚Der singende Teufel'", in: *Anbruch* 11 (1929) H. 1, S. 29–31 [MA-SBB].
C366 Schrenk, Walter: „‚Der singende Teufel'. Staatsoper Unter den Linden", in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* Berlin, 11.12.1928, 67. Jg., Nr. 580, Abendausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].
C367 Springer, Hermann: „Schreker: ‚Der singende Teufel'. Uraufführung in der Staatsoper", in: *Deutsche Tageszeitung* Berlin, 11.12.1928, 35. Jg., Nr. 584, Abendausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].
C368 Steinhard, Erich: „‚Der singende Teufel'. Schreker-Uraufführung der Berliner Staatsoper", in: *Auftakt* 9 (1929) H. 7, S. 25–26 [MA-SBB].
C369 Strobel, Heinrich: [Melosberichte] „Schrekers ‚Singender Teufel' in Berlin", in: *Melos* 8 (1929) H. 1, S. 35 [UB-HUB].
C370 Urban, Erich: „Franz Schreker: ‚Der singende Teufel'. Uraufführung im Opernhaus Unter den Linden", in: *B.Z. am Mittag*, 11.12.1928, 51. Jg., Nr. 340, S. 5 [ZA-ZLB].
C371 Weißmann, Adolf: [Das Musikleben der Gegenwart. Oper] „Berlin", in: *Die Musik* 21 (1928/29) H. 5, S. 375 [ZA-UDK].
C372 Wintzer, Richard: „Franz Schrekers Oper ‚Der singende Teufel'. Uraufführung in der Staatsoper", in: *Neue Preußische Zeitung* Berlin, 11.12.1928, 81. Jg., Nr. 584, Abendausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].
C373 Zschorlich; Paul: „Der ‚Singende Teufel' von Franz Schreker. Zur Uraufführung an der Staatsoper", in: *Deutsche Zeitung* Berlin, 10.12.1928, 33. Jg., Nr. 290b, Abendausgabe, S. 1–2 [ZA-ZLB].
C374 Zschorlich; Paul: „Der ‚Singende Teufel' von Franz Schreker. Uraufführung in der der Staatsoper", in: *Deutsche Zeitung* Berlin, 11.12.1928, 33. Jg., Nr. 291b, Abendausgabe, S. 1–2 [ZA-SBB].

EA *Das Spielwerk* am 16. Mai 1929 in Mainz
C375 Redlich, Hans F.: „Schrekers ‚Spielwerk' in Mainz", in: *Anbruch* 11 (1929) H. 6, S. 269–271 [MA-SBB].

WA *Die Gezeichneten* am 30. November 1929 an der Städtischen Oper Berlin
C376 Band, Lothar: „‚Die Gezeichneten'. Schreker in der Städtischen Oper", in: *Berliner Volkszeitung*, 04.12.1929, 77. Jg., Nr. 571, Morgenausgabe, S. 7 [ZA-ZLB].
C377 Bie, Oskar: „Städtische Oper. ‚Die Gezeichneten', in: *Berliner Börsen-Courier*, 02.12.1929, 62. Jg., Nr. 562, Abend-Ausgabe, S. 3 [ZA-ZLB].
C378 Donisch, Max: „‚Die Gezeichneten'. Städtische Oper", in: *Der Tag* Berlin, 03.12.1929, 29. Jg., Nr. 288, Morgenausgabe, S. 2 [ZA-ZLB].
C379 Einstein, Alfred: „Schreker: ‚Die Gezeichneten'. Städtische Oper", in: *Berliner Tageblatt,* 02.12.1929, 58. Jg., Nr. 568, Abend-Ausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].
C380 k…a: „‚Die Gezeichneten'. Oper in 3 Akten von Franz Schreker, in: N. N. [FSF-ÖNB].
C381 Kastner, Rudolf: „Der verzeichneten ‚Gezeichneten'. Eine unbegreifliche Ausgrabung und ebensolcher Erfolg. Städtische Oper", in: *Berliner Morgenpost*, 03.12.1929, 31. Jg., Nr. 288, A-Ausgabe. S. 4 [ZA-ZLB].
C382 Kühn, Edmund: „Städtische Oper. Franz Schreker: ‚Die Gezeichneten', in: *Germania* Berlin, 05.12.1929, 59. Jg., Nr. 566, Abendausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].

C383 Leichtentritt, Hugo: [Das Musikleben der Gegenwart. Berlin] „Oper“, in: *Die Musik* 22 (1929/30) H. 4, S. 293–295 [ZA-UDK].
C384 L.M.: „„Die Gezeichneten‘. Neueinstudierung an der Städtischen Oper“, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 02.12..1929, 47. Jg., Nr. 568, Abendausgabe, S. 3 [ZA-ZLB].
C386 Pringsheim, Klaus: „„Die Gezeichneten‘. Städtische Oper“, in: *Der Abend*, 02.12.1929 [FSF-ÖNB].
C387 Renner, Ludwig: „Schreker: ‚Die Gezeichneten‘. Erstaufführung in der Städtischen Oper“, in: *Der Montag. Die illustrierte Montagszeitung* Berlin, 02.12.1929, Nr. 46, 2. Ausgabe, S. 5 [ZA-ZLB].
C388 Schrenk, Walter: „Schreker-Reprise“. In: *Anbruch* 12 (1930) H. 2, S. 78 [MA-SBB].
C389 Schrenk, Walter: „„Die Gezeichneten‘. Städtische Oper“, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 02.01.1929, 68. Jg., Nr. 559, Montag-Ausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].
C390 Springer, Hermann: „Schreker: ‚Die Gezeichneten‘. Erstaufführung in der Städtischen Oper“, in: *Deutsche Tageszeitung* Berlin, 01.12.1929, 36. Jg., Nr. 569, Sonntags-Ausgabe, S. 3 [ZA-ZLB].
C391 Urban, Erich: „Schreker: ‚Die Gezeichneten‘. In der Städtischen Oper“, in: *B.Z. am Mittag*, 03.12.1929 [FSF-ÖNB].
C392 Wr.[intzer], R.[ichard]: „„Die Gezeichneten‘ von Franz Schreker in der Städtischen Oper“, in: *Neue Preußische Zeitung* Berlin, 03.12.1929, 82. Jg., Nr. 379, Ausgabe A, S. 3 [ZA-ZLB].
C393 Zschorlich, Paul: „„Die Gezeichneten‘ von Schreker. Städtische Oper“, in: *Deutsche Zeitung* Berlin, 03.12.1929, 34. Jg., Nr. 283a, Morgenausgabe, S. 1 [ZA-SBB].

UA *Der Schmied von Gent* am 29. Oktober 1932 an der Städtischen Oper Berlin
C394 Band, Lothar: „„Der Schmid von Gent‘. Schreker: Uraufführung in der städtischen Oper“, in: *Berliner Volkszeitung*, 01.11.1932, 80. Jg., Nr. 518, Morgenausgabe, S. 5 [ZA-ZLB].
C395 Berten, Walter: „Franz Schreker: ‚Der Schmid von Gent‘. Städtische Oper. Uraufführung“, in: *Germania* Berlin, 01.11.1932, 62. Jg., Nr. 304, S. 1 [ZA-ZLB].
C396 Bie, Oskar: „„Der Schmied von Gent‘“, in: *Berliner Börsen-Courier* [FSF-ÖNB].
C397 Bie, Oskar: „Städtische Oper: ‚Der Schmied von Gent‘“, in: *Berliner Börsen-Courier*, 31.10.1932 [SFS-ÖNB].
C398 Daeglau, Greta: „Franz Schreker: ‚Der Schmied von Gent‘ Uraufführung in der Städtischen Oper in Berlin“, in: *Süddeutsche Zeitung* Stuttgart, 25.11.1932 [FSF-ÖNB].
C399 Einstein, Alfred: „Schreker: ‚Der Schmied von Gent‘. Städtische Oper“, in: *Berliner Tageblatt* [FSF-ÖNB].
C400 Einstein, Alfred: „Franz Schreker: ‚Der Schmied von Gent‘. Uraufführung an der Städtischen Oper“, in: *Berliner Tageblatt*, 31.10.1932 [FSF-ÖNB].
C401 Gail, H. R.: [Theater, Musik und Literatur] „Franz Schreker: ‚Der Schmied von Gent‘. Uraufführung an der Berliner Städtischen Oper“, in: *Regensburger Anzeiger*, 02.11.1932 [FSF-ÖNB].
C402 Gutmann, Hanns: „Franz Schreker Zaubert: ‚Der Schmied von Gent‘. Uraufführung in der Städtischen Oper Berlin, in: *Der Auftakt* 12 (1932) H. 9/10, S. 230 [ZA-UDK].
C403 Huth, A.: „Oper zwischen Himmel und Hölle. Schrekers Volks- und Zauberspiel ‚Der Schmied von Gent‘ uraufgeführt“, in: *Nordhäuser Zeitung und Generalanzeiger*, 08.11.1932 [FSF-ÖNB].
C404 Hofer: „Uraufführung in der Städtischen Oper. ‚Der Schmied von Gent‘. Ein neues Werk von Franz Schreker“, in: *Rennsport-Zeitung des 12 Uhr-Blattes*, 31.10.1932 [FSF-ÖNB].
C405 Jahn-Philekoos, Richard: „Städtische Oper Berlin“, in: N. N. [FSF-ÖNB].
C406 Köppen, Franz: „Schreker-Uraufführung in der Städtischen Oper. ‚Der Schmied von Gent‘, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 31.10.1932 [FSF-ÖNB].
C407 Leichtentritt, Hugo: [Uraufführungen] „Franz Schreker: ‚Der Schmied von Gent‘“, in: *Die Musik* 25 (1932/33) H. 3, S. 199–200 [ZA-UDK].
C408 L. M.: „Städtische Oper Berlin. ‚Der Schmied von Gent‘“, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 30.10.1932 [FSF-ÖNB].
C409 L. M.: „Opernschreck. ‚Der Schmied von Gent‘. Städtische Oper“, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 31.10.1932 [FSF-ÖNB].

C410 Marschalk, Max: „‚Der Schmied von Gent'. Städtische Oper", in: *Vossische Zeitung*, 30.10.1932 [FSF-ÖNB].
C411 Marschalk, Max: „‚Der Schmied von Gent'. Große Zauberoper von Franz Schreker", in: *Vossische Zeitung*, 31.10.1932 [FSF-ÖNB].
C412 Moser, Hans Joachim: „‚Der Schmid von Gent'. Städtisches Oper, in: *Der Tag* [FSF-ÖNB].
C413 n.: „Ein Schmied auf einem Pflaumenbaum. Schrekers neue Oper wird geprobt", in: *BZ am Mittag*, 24.10.1932 [FSF-ÖNB].
C414 nk.: „‚Der Schmied von Gent'. Zur morgigen Aufführung in der Städtischen Oper", in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 28.10.1932 [FSF-ÖNB].
C415 Oboussier, Robert: „Franz Schreker: ‚Der Schmid von Gent'. Uraufführung in der Städtischen Oper Berlin-Charlottenburg", in: *Frankfurter Zeitung*, 02.11.1932, 77. Jg., Nr. 819-820, Erstes Morgenblatt, S. 1 [UA-FUB]
C416 Ohrmann, Fritz: „‚Der Schmid von Gent'. Uraufführung von Schrekers neuer Zauberoper in der Städtischen Oper", in: *Signale für die musikalische Welt* 90 (1932) Nr. 45, S. 881–882 [ZA-UDK].
C417 Peyser, Herbert F.: „‚Der Schmied von Gent'. Schreker's ‚Grand Magic Opera' in Premiere. At the Berlin Staedtische Oper", in: *The New York Times*, 20.11.1932 [FSF-ÖNB].
C418 Pisling-Boas, Nora: „Pfiffe gegen Schreker. ‚Der Schmied von Gent' in der Städtischen Oper", in: *8-Uhr-Abendblatt* Berlin, 31.10.1932 [FSF-ÖNB].
C419 Reimer: „Schrekers Zauberoper: ‚Schmid von Gent'. Uraufführung in der Städtischen Oper Berlin", in: *Tägliche Rundschau* Berlin, 01.11.1932, 51. Jg., Nr. 257, Unterhaltungsbeilage [ZA-ZLB].
C420 Riep: „Schreker-Zauber in der Städtischen Oper. ‚Der Schmid von Gent'", in: *Neue Preußische Zeitung* Berlin, 31.10.1932, 85. Jg., Nr. 304, Abendausgabe, S. 1 [ZA-ZLB].
C421 Rufer, Josef: „‚Der Schmied von Gent'. Schrekers neue Oper in der Städtischen Oper", in: *Berliner Morgenpost*, 30.10.1932, 34. Jg., Nr. 261, B-Ausgabe, S. 3 [ZA-ZLB].
C422 Schattmann, Alfred: „Premierenschlacht um Franz Schreker. ‚Der Schmied von Gent'. Uraufführung in der Städtischen Oper", in: *Der Montag*. *Berliner Lokal-Anzeiger*, 28. Jg., 31.10.1932, Nr. 42, 2. Ausgabe, S. 5 [ZA-ZLB].
C423 Scheller, Hans: [Kunst und Wissenschaft] „Berliner Theaterbrief", in: *Zeitung für Ostpommern* Stolp, 09.11.1932 [FSF-ÖNB].
C424 Schliepe: „‚Der Schmied von Gent'. Schreker-Uraufführung in der Städtischen Oper", in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 31.10.1932 [FSF-ÖNB].
C425 Schwers, Paul: „Franz Schrekers große Zauberoper ‚Der Schmied von Gent'. Uraufführung in der Berliner Städtischen Oper", in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 59 (1932) H. 44, S. 555–556 [ZA-UDK].
C426 Springer, Hermann: „‚Der Schmid von Gent'. Schreker-Uraufführung in der Städtischen Oper", in: *Deutsche Tageszeitung* Berlin, 31.10.1932, 39. Jg., Nr. 304, S. 1 [ZA-ZLB].
C427 Stefan, Paul: „Schreker: ‚Der Schmied von Gent'", in: *Anbruch* 14 (1932) H. 9/10, S. 204–205 [MA-SBB].
C428 Stege, Fritz: „Berliner Musik", in: *Zeitschrift für Musik* 99 (1932) H. 12, S. 1075 [ZA-UDK].
C429 Stuckenschmidt, Hans Heinz: „Franz Schrekers Zauberoper. Uraufführung in der Bismarckstraße", in: *B.Z. am Mittag*, 31.10.1932 [FSF-ÖNB].
C430 Walter, Arnold: „Franz Schrekers neue Oper. ‚Der Schmied von Gent' in Charlottenburg", in: *Vorwärts* Berlin, 31.10.1932, 49. Jg., Nr. 514, Abendausgabe, S. 3 [ZA-ZLB].
C431 Walter, Arnold: „Der Fall Schreker", in: *Die Weltbühne* 28 (1932) Nr. 45, S. 685–687 [ZA-UDK].
C432 Zschorlich, Paul: „Franz Schrekers ‚Schmied von Gent'. Uraufführung in der Städtischen Oper", in: *Deutsche Zeitung* Berlin, 30.10.1932, 37. Jg., Nr. 256a, Morgenausgabe, S. 1 [ZA-SBB].
C433 Zz.: „‚Der Schmied von Gent'. Uraufführung in der Städtischen Oper", in: *Märkische Volks-Zeitung*, 30.10.1932 [FSF-ÖNB].
C434 N. N.: „Uraufführungs-Eilberichte. ‚Der Schmied von Gent'. Große Zauberoper von Franz Schreker", in: *Deutscher Theaterdienst* Berlin. 01.11.1932 [FSF-ÖNB].

9.1.4 D. Nekrologe auf Franz Schrekers Tod 1934

D1 A. B.: „Franz Schreker †“, in: *Münchener Zeitung*, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].
D2 L. Bd. [Lothar Band]: „Franz Schreker †“, in: *Berliner Volks-Zeitung*, 23.03.1934, 82. Jg., Nr. 139, Morgen-Ausgabe, S. 7 [ZA-ZLB].
D3 Bekker, Paul: „Franz Schreker. Zum Tode des berühmten Komponisten“, in: *Pariser Tageblatt*, 25.03.1934, 2. Jg., Nr. 103, S. 4; Nachdruck in: Bekker / Schreker, *Briefwechsel*, hrsg. von Christopher Hailey, Aachen 1994, S. 409–411.
D4 B.[alduin] B–t.[Bricht]: [Theater und Kunst] „Franz Schreker gestorben“, in: *Volkszeitung* Wien, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].
D5 W. D.: „Franz Schreker †“, in: *Thüringische Allgemeine Zeitung* Erfurt, 24.03.1934 [FSF-ÖNB].
D6 E.[ernst] D.[Décsey]: „Der Klang erstirbt. Schrekers Kampf und Tod“, in: *Neues Wiener Tagblatt* Wochenausgabe, 31.03.1934, 12. Jg., Nr. 13, S. 14 [ZA-ÖNB].
D7 Einstein, Alfred: [Obituary] „Franz Schreker“, in: *The Musical Times* 75 (1934) Nr. 1095, S. 467–468 [MA-SBB].
D8 K. F.: „Franz Schreker †. Das Erlöschen eines musikalischen Meteors“, in: *Westfälischer Kurier* Hamm, 26.03.1934 [FSF-ÖNB].
D9 G.: „Franz Schreker †“, in: *Stuttgarter Neues Tageblatt*, 23.03.1934, Abendausgabe [FSF-ÖNB].
D10 gr.: „Franz Schreker gestorben“, in: *Neuköllner Tageblatt*, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].
D11 Hirschberg, Walther: „Franz Schreker †“, in: *Signale für die Musikalische Welt* 92 (1934) Nr. 13/14, S. 206–207 [ZA-UDK].
D12 Holl, Karl: „Franz Schreker †“, in: *Der Auftakt* 14 (1934) H. 5/6, S. 83–87 [MA-SBB].
D13 -ie-: „Franz Schreker gestorben“, in: *Basler Nachrichten*, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].
D14 W. J.: „Franz Schreker“, in: *Wiener Neueste Nachrichten*, 23.03.1934, 10. Jg., Nr. 3054, S. 2 [ZA-ÖNB].
D15 Jacobs, W.[alter]: „Franz Schrekers Klangwelt“, in: *Kölnische Zeitung*, 24.03.1934 [FSF-ÖNB].
D16 Kralik, Heinrich: „Franz Schreker“. in: *Anbruch* 16 (1934) H. 4, S. 73–75 [MA-SBB].
D17 Dr. L.: „Meteor Schreker“, in: *Badischer Beobachter*. 30.03.1934 [FSF-ÖNB].
D18 Matthes, Wilhelm.: „Franz Schreker †“, in: *Fränkischer Kurier* Nürnberg, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].
D19 Oboussier: „Franz Schreker †“, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* Berlin, 22.03.1934, 73. Jg., Nr. 137, S. 2 [ZA-ZLB].
D20 Ohrmann, Fritz: „Zum Tode Franz Schrekers“, in: *Germania* Berlin, 27.03.1934, 64. Jg., Nr. 85, Erste Beilage, S. 8 [ZA-ZLB]
D21 E. P.: „Franz Schreker †“, in: *Chemnitzer Tageblatt*, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].
D22 H. P.: [Kunstchronik] „Franz Schreker †“, in: *Hamburger Nachrichten*, 23.03.1934, Abendausgabe [FSF-ÖNB].
D23 O. v. P.: „Franz Schreker †“, in: *Münchner Neueste Nachrichten*, 24.03.1934 [FSF-ÖNB].
D24 D. R.: „Franz Schreker“, in: *Hakenkreuzbanner* Mannheim, 24.03.1934, Morgenausgabe [FSF-ÖNB].
D25 Redecker, Hans Otto: „Franz Schreker gestorben“, in: *Westfälische Neueste Nachrichten* Bielefeld, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].
D26 Reitler, Josef: [Feuilleton] „Franz Schreker“, in: *Neue freie Presse*, 23.03.1934, 70. Jg., Nr. 24978, Morgenblatt, S. 1–2 [ZA-ÖNB].
D27 rb.: „Franz Schreker †“, in: *Wiener Zeitung*, 23.03.1934, 231. Jg., Nr. 82, S. 9 [ZA-ÖNB].
D28 sch.[umann]: „Franz Schreker †“, in: *Neue Leipziger Zeitung*, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].
D29 Eugen S. [Eugen Schmitz]: „Komponist Franz Schreker †“, in: *Dresdner Nachrichten*, 22.03.1934 [FSF-ÖNB].
D30 k. sch. [Karl Schönewolf]: „Franz Schreker †. Das Ende einer tragischen Künstlerlaufbahn“, in: *Dresdner Neueste Nachrichten*, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].
D31 Schwers, Paul: „Franz Schreker †“, in: *Allgemeine Musikzeitung* 61 (1934) H. 13, S. 162–163 [ZA-UDK].

D32 Stefan, Paul: „Abschied von Franz Schreker“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 26.03.1934 [FSF-ÖNB].
D33 Stuckenschmidt, Hans Heinz: „Franz Schreker gestorben. Der Lebensgang eines großen Musikers“, in: *B.Z. am Mittag*, 22.03.1934, 58. Jg., Nr. 70, Erstes Beiblatt [ZA-ZLB].
D34 Dr. L. U.: „Franz Schreker †“, in: *Hannoverscher Anzeiger*, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].
D35 uh.: „Franz Schreker †“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].
D36 K. W. [Karl Wolf]: „Franz Schreker †“, in: *Berliner Tageblatt*, 22.03.1934, 63. Jg., Nr. 138, Abend-Ausgabe, Erstes Beiblatt [ZA-ZLB].
D37 Dr. W. Z.: „Franz Schreker †“, in: *Bayerischer Kurier* München, 25.03.1934 [FSF-ÖNB].
D38 Zschorlich, Paul: „Franz Schreker gestorben“, in: *Deutsche Zeitung* Berlin, 23.03.1934, 39. Jg., Nr. 70, 2. Beilage [ZA-SBB].
D39 N. N.: „Franz Schreker †“, in: *Berliner Börsenzeitung*, 22.03.1934 [FSF-ÖNB].
D40 N. N.: „Franz Schreker gestorben“, in: *Berliner illustrierte Nachtausgabe*, 22.03.1934, 8. Jg., Nr. 69, S 2 [FSF-ÖNB].
D41 N. N.: „Franz Schreker †. Der Komponist der Oper ‚Der ferne Klang‘“, in: *Berliner Morgenpost*, 23.03.1934, 36. Jg., Nr. 70, S. 2 [ZA-ZLB].
D42 N. N.: „Franz Schreker †“, in: *Braunschweiger Landeszeitung*, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].
D43 N. N.: „Franz Schreker †“, in: *Danziger Neueste Nachrichten*, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].
D44 N. N.: „Franz Schreker †“, in: *Deutsche Tageszeitung* Berlin, 22.03.1934, 41. Jg., Nr. 81, S. 2 [ZA-ZLB].
D45 N. N.: „Franz Schreker †“, in: *Dresdner Anzeiger*, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].
D46 N. N.: „Franz Schreker †“, in: *Düsseldorfer Nachrichten*, 22.03.1934 [FSF-ÖNB].
D47 N. N.: „Zum Tode Franz Schrekers. Der Wedekind der Oper – Ein grandioses Aufleuchten, ein jähes Scheitern“, in: *Elbinger Zeitung*, 24.03.1934 [FSF-ÖNB].
D48 N. N.: „Franz Schreker †“, in: *Frankfurter Volksblatt*, 24.03.1934 [FSF-ÖNB].
D49 N. N.: „Meteor Schreker“, in: *Gelsenkircher Zeitung*, 24.03.1934 [FSF-ÖNB].
D50 N. N.: „Franz Schreker †“, in: *Giessener Zeitung*, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].
D51 N. N.: „Franz Schreker gestorben“, in: *Hannoverscher Kurier*, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].
D52 N. N.: „Franz Schreker †“, in: *Hofer Anzeiger*, 24.03.1934 [FSF-ÖNB].
D53 N. N.: „Der ferne Klang, verklungen … Zum Tode Franz Schrekers“, in: *Kasseler Neueste Nachrichten*, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].
D54 N. N.: „Franz Schreker“, in: *Kölnische Volkszeitung*, 24.03.1934, Morgenausgabe [FSF-ÖNB].
D55 N. N.: „Franz Schreker gestorben“, in: *Kölnische Zeitung*, 22.03.1934, Abendausgabe [FSF-ÖNB].
D56 N. N.: „Franz Schreker †“, in: *Die Musik* 26 (1933/34) H. 7, S. 524 [ZA-UDK].
D57 N. N.: „Franz Schreker †. Das Erlöschen eines musikalischen Meteors“, in: *Der Neue Tag* Köln, 25.03.1934 [FSF-ÖNB].
D58 N. N.: „Franz Schreker †“, in: *Offenbacher Zeitung*, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].
D59 N. N.: [Kunst] „Franz Schreker gestorben“, in: *Prager Tagblatt*, 23.03.1934, 59. Jg., Nr. 69, S. 6 [ZA-ÖNB].
D60 N. N.: „Franz Schreker gestorben“, in: *Spandauer Zeitung*, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].
D61 N. N.: „Verrauschter Klangzauber. Zum Tode Franz Schrekers“, in: *Der Tag* Berlin, 23.03.1934, 34. Jg., Nr. 70, S. 2–3 [ZA-ZLB].
D62 N. N.: „Der Wedekind der Oper. Zum Tode des Komponisten Franz Schreker“, in: *Tilsiter Allgemeine Zeitung*, 27.03.1934 [FSF-ÖNB].
D63 N. N.: „Zum Tode Franz Schrekers“, in: *Völkischer Beobachter*, 23.03.1934, 47. Jg., 82. Ausg., Ausgabe A, S. 5 [ZA-ZLB].
D64 N. N.: „Franz Schreker †“, in: *Volksparole Düsseldorf*, 23.03.1934 [FSF-ÖNB].
D65 N. N.: Franz Schreker †, in: *Vossische Zeitung*, 23.03.1934, 23. Jg., Nr. 70, S. 10 [ZA-ZLB].

9.2 Zitierte Notenausgaben und Textbücher

Schreker, Franz: *Der Ferne Klang*. Oper in drei Aufzügen, Partitur, 3 Bde., Universal Edition Nr. 3097, Wien 1912.

Schreker, Franz: *Vorspiel zu einem Drama*. Für großes Orchester, Partitur, Universal Edition Nr. 5365, Wien 1914.

Schreker, Franz: *Christophorus oder ›Die Vision einer Oper‹*. Oper in 2 Akten (3 Bildern), Vorspiel und Nachspiel, Textbuch, Edition Adler Nr. E.A.38, Berlin 1931.

9.3 Quellen

9.3.1 Sonstige Aufführungskritiken, Aufsätze sowie Monographien über Franz Schreker

Beck, Joachim: „Die Erscheinung Schrekers“, in: *Die neue Rundschau* 32 (1921) H. 1, S. 94–99 [ZA-ZLB].

Bekker, Paul: *Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper*, Berlin 1919.

Butter, Martin G.: „DDR-Erstaufführung von Schrekers ‚Der ferne Klang‘ in Gera“, in: *Musik und Gesellschaft* 35 (1985) H. 11, S. 624–625 [UB-HUB].

Cäcilia: „Der Meister des ‚Fernen Klanges‘. Franz Schrekers Verdienste um die moderne Musik“, in: *Tägliche Rundschau*, 28. März 1946, 2. Jg., Nr. 73 (270), S. 3 [ZA-ZLB].

Gmeindl, Walter: „Die Instrumentation des ‚Singenden Teufel‘“, in: *Musikblätter des Anbruch* 10 (1928) Nr. 3/4 [Sonderheft Franz Schreker zum 50. Geburtstag], S. 105–107 [MA-SBB].

Hernried, Robert: „Zwei deutsche Operndichter“, in: *Deutsches Musikjahrbuch*, Bd. 2/3, hrsg. von Rolf Cunz, Essen 1925, S. 260–271 [UB-HUB].

Hoffmann, Rudolf Stephan: *Franz Schreker*, Leipzig 1921.

Jacob, P.[aul] Walter: „Ein Meister des Klanges. Zum 10. Todestag Franz Schrekers“, in: *Argentinisches Tageblatt*, 21. März 1944 [FSF-ÖNB].

Kapp, Julius: *Franz Schreker. Der Mann und sein Werk* (= Zeitgenössische Komponisten 4), München 1921

Korngold, Julius: [Feuilleton. Musik], „Philharmonisches Konzert“, in: *Neue Freie Presse* Wien, 10.02.1914, 50. Jg., Nr. 17766, Morgenblatt, S. 1–3 [ZA-ÖNB].

Krause, Ernst: [Musiktheater] „Berlin: Franz Schrekers ‚Schmied von Gent‘ in der Deutschen Staatsoper“, in: *Musik und Gesellschaft* 31 (1981) H. 10, S. 622–625 [UB-HUB].

Krause, Ernst: „Ein Künstlerschicksal in später Bürgerwelt. Franz Schrekers Oper ‚Der ferne Klang‘ in Gera“, in: *Neues Deutschland*, 2. November 1985, 40. Jg., Nr. 257, S. 6 [ZA-ZLB].

Kroll, Erwin: „Franz Schreker“, in: *Programmbroschüre Franz Schreker Feier. Zum 70. Geburtstag des Komponisten*, Magistrat von Gross-Berlin, Städtische Oper Berlin, 23. März 1943 [FSF-ÖNB].

Prechtl, Robert: „Opern-Tod (Offener Brief an Franz Schreker)“, in: *Melos* 2 (1921) H. 3, S. 51–56 [UB-HUB].

Schaefer, Hansjürgen: „Lohnende Wiederentdeckung im Berliner Haus Unter den Linden. Die Deutsche Staatsoper inszenierte Franz Schrekers ‚Der Schmied von Gent‘“, in: *Neues Deutschland*, 9. Juli 1981, 36. Jg., Nr. 161, S. 4 [ZA-ZLB].

Schneider, Otto: „Die Kritik“, in: *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920) Nr. 1/2 [Sonderheft Franz Schreker], S. 45 [MA-SBB].

Schrader, Bruno: [Musikbriefe] „Aus Berlin“, in: *Zeitschrift für Musik* 88 (1921) Nr. 6, S. 165–166 [ZA-UDK].

Schrader, Bruno: [Musikbriefe] „Aus Berlin“, in: *Zeitschrift für Musik* 89 (1922) Nr. 1, S. 14–15 [ZA-UDK].

Sinkovicz, Wilhelm: „Biedermann will selber brandstiften. Wiener Moderne allenthalben: Schrekers ‚Irrelohe', unrettbar, in der Volksoper, Schönbergs ‚Pierrot', allzeit faszinierend, bei der Jeunesse ", in*: Die Presse* Wien, 18.10.2004, Feuilleton, S. 25.

slf, „Beginn der Berliner Musiktage. Franz-Schreker-Preis an Pepping und Fortner", in: *Neues Deutschland*, 12. Mai 1948, 3. Jg., Nr. 108, S. 3 [ZA-ZLB].

Spahn, Claus: „Enthemmung bis zum Blutsturz. Martin Kusej inszeniert in Stuttgart Franz Schrekers Oper ‚Die Gezeichneten' als Karneval der Perversionen", in: *Die Zeit* Hamburg, 31.01.2002, Nr. 06/2002, Feuilleton, S. 43.

Spahn, Claus: „Wenn die Sündenorgel rauscht. Franz Schrekers schwül-erotisches Musiktheater hat wieder Konjunktur. Frankfurt am Main zeigt den ‚Schatzgräber' und Kiel versucht ‚Das Spielwerk und die Prin-zessin' wiederzubeleben", in: *Die Zeit* Hamburg, 30.01.2003, Nr. 06/2003, Feuilleton, S. 41.

[Richard Specht]: *Die Gezeichneten. Oper in drei Akten von Franz Schreker. Einführung in den Inhalt und die Thematik. Thematische Analyse*, Universal Edition Nr. 5762, Wien [o. J.]

[Richard Specht]: *Der Schatzgräber. Oper in einem Vorspiel, vier Aufzügen und einem Nachspiel von Franz Schreker. Einführung in die Musik. Thematische Analyse*, Universal Edition Nr. 6199, Wien [o. J.]

9.3.2 Archivalien und unveröffentlichte Quellen

Briefwechsel Franz Schreker mit der Universal-Edition Wien, UE-Korrespondenz, Wienbibliothek im Rathaus.

Brief Joachim Beck an Franz Schreker, 03.01.1921 [FSF-ÖNB, Sign: F3.Schreker.251/3].

Brief Theodor W. Adorno an Maria Schreker vom 30. April 1962 [NMS-SBB, Sign: N.Mus.Nachl.37, B23]

Sitzungsprotokoll des Freiburger Theaterausschusses am 10. April 1933, Stadtarchiv Freiburg, Akte C4/V/1/8, S. 98–105.

9.3.3 Veröffentlichte Quellen

Akteneditionen

Verhandlungen des Reichstags. Plenarprotokolle, Stenographische Berichte, 10. Legislaturperiode, 1. Session 1899 – 1900.

Verhandlungen des Deutschen Bundestages. Plenarprotokolle, Stenographische Berichte, 1. Wahlperiode 1949 – 1953.

Verhandlungen des Bayerischen Landtags. Plenarprotokolle, Stenographische Berichte, 1. Wahlperiode 1946 – 1950.

Zeithistorische Schriften und gedruckte Quellen

Abendroth, Walter: *Hans Pfitzner*, München 1935.

Adenauer, Konrad: „Regierungserklärung des Bundeskanzlers Konrad Adenauer vor dem Deutschen Bundestag vom 20. September 1949", in: *Die großen Regierungserklärungen der deutschen Bundeskanzler von Adenauer bis Schmidt*, eingeleitet und kommentiert von Klaus von Beyme, München 1979, S. 53–73.

Altmann, Wilhelm: „Opernstatistik 1929/1930", in: *Anbruch* 12 (1930) H. 9/19, S. 292–298.

Arbeits- und Studienmaterial zur Frage des Formalismus und Realismus in der Musik, hrsg. auf Veranlassung der Verwaltung für Kunstangelegenheiten des Landes Sachsen von einem Kollektiv sächsischer Komponisten, Dresden 1952.

Bekker, Paul: „Kritik und Persönlichkeit“, in: *Frankfurter Zeitung*, 07.11.1919, 64. Jg., Nr. 834, 1. Morgenblatt; Nachdruck in ders.: *Kritische Zeitbilder* (= Gesammelte Schriften 1), Berlin 1921, S. 17–25.

Bekker, Paul / Schreker, Franz: *Briefwechsel. Mit sämtlichen Kritiken Bekkers über Schreker*, hrsg. von Christoperh Hailey, Aachen 1994.

Berg, Alban: „Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?“, in: *Musikblätter des Anbruch* 6 (1924) H. 7/8 [Sonderheft Arnold Schönberg zum 50. Geburtstag], S. 329–341.

Bienenfeld, Elsa: [Theater und Kunst] „Die Achte Symphonie von Gustav Mahler. Erstaufführung in München 12. September 1910“, in: *Neues Wiener Journal*, 13. September 1910, 18. Jg., Nr. 6067, S. 9.

Blanc, Charles: *Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture*, 4. Aufl., Paris 1881.

Blanckmeister, Franz: „Deutsch sollt ihr sein! Fünfundzwanzig Sätze zum neuen Jahre 1915“, in: *Zeitschrift des deutsch-evangelischen Vereins zur Förderung der Sittlichkeit* 29 (1915), Nr. 5, S. 14–15.

Börsenverein der deutschen Buchhändler (Hrsg.): *Sperlings Zeitschriften- und Zeitungsadressbuch. Handbuch der deutschen Presse. Die wichtigsten deutschen Zeitschriften und politischen Zeitungen in Deutschland, Österreich und des Auslands*, 54. Ausgabe, Leipzig 1928.

Büttner, Horst: „Reichsmusiktage in Düsseldorf“, in: *Zeitschrift für Musik* 105 (1938) H. 7, S. 736–743.

Chop, Max: *Führer durch die Musikgeschichte. Eine gemeinverständliche Darstellung der Musikgeschichte von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Berlin 1912.

Dr. v. B.: [Theater] „Mahlers Achte Symphonie. Erste Aufführung im Neuen deutschen Theater“, in: *Prager Tagblatt*, 28. März 1912, 37. Jg., Nr. 86, Morgenausgabe, S. 5.

E. J., [Kleine Mitteilungen. Bühne], in: *Zeitschrift für Musik* 100 (1933) H. 5, S. 516.

„Entschließung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands auf der Tagung vom 15 – 17. Märt 1951“, in: *Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur. Referat, Diskussion und Entschließung von der 5. Tagung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands vom 15 – 17. März 1951*, Berlin 1951, S. 148–167.

Freud, Sigmund: „Die ‚kulturelle‘ Sexualmoral und die moderne Nervosität“, in: *Sexual-Probleme* 4 (1908) H. 8, S. 107–129.

Göhler, Georg: „Die Notlage der deutschen Musik“, in: *Zeitschrift für Musik* 88 (1921) Nr. 19, S. 487–489.

Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen*, 2. Auflage, Leipzig 1737.

Grabowsky, Norbert: *Die mannweibliche Natur des Menschen mit Berücksichtigung des psychosexuellen Hermaphroditismus*, Leipzig 1896.

Graf, Max: [Feuilleton] „Gustav Mahler’s vierte Symphonie“, in: *Neues Wiener Journal*, 13. Januar 1902, 10. Jg., Nr. 2952, S. 1–2.

Grunsky, Karl: *Musikästhetik*, Leipzig 1907.

Grunsky, Karl: *Musikästhetik*, 4. vollst. umgearbeitete Auflage, Berlin 1923.

Günther, Hans: *Rasse und Stil*, 2. Auflage, München 1926.

Hába, Alois: *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen Viertel-, Drittel-, Sechstel und Zwölftel-Tonsystems*, Aus dem Tschechischen übertragen von Alois Hába, hrsg. von Erich Steinhard, Leipzig 1927.

Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854.

Hartmann, Waldemar: „Die rassischen Grundzüge deutscher Kunst“, in: *Nationalsozialistische Monatshefte* 4 (1933) H. 38, S. 30–36.

Hauptmann, Gerhart: „Richard Wagner“, in: *Der Merker* 2 (1911) H. 19, S. 1–2.

Hausegger, Friedrich von: „Richard Wagners nationale Bedeutung“, in: *Der Kunstwart* 1 (1887) H. 10, S. 121–125.

Heine, P. L. (Posen): „Der sittliche Niedergang“, in: *Zeitschrift des deutsch-evangelischen Vereins zur Förderung der Sittlichkeit Berlin* 28 (1914), Nr. 6, S. 45–46.

Helm, Theodor: [Musikbriefe] „Aus Wien“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 85 (1918) Nr. 13, S. 78–79 [ZA-UDK].

Herzfeld, Friedrich: „Die Historisierung der Oper in statistischer Darstellung“, in: *Melos* 11 (1932) H. 10, S. 318–323.

Herzfeld, Friedrich: *Musica Nova. Die Tonkunst unseres Jahrhunderts*, Berlin 1954.

Heuß, Alfred: „Das 53. Tonkünstlerfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins in Kassel vom 8. bis 13. Juni“, in: *Zeitschrift für Musik* 90 (1923) Nr. 13/14, S. 277–282.

Heuß, Alfred: „An die Leser der Zeitschrift für Musik“, in: *Zeitschrift für Musik* 88 (1921), H. 9, S. 485–486.

Heuß, Alfred: „Die Entseelung der Musik. Betrachtungen über das Frankfurter Tonkünstlerfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins“, in: *Zeitschrift für Musik* 91 (1924) H. 7, S. 353–360.

Heuß, Alfred: „Der Foxtrott im Konzertsaal“, in: *Zeitschrift für Musik* 90 (1923) Nr. 3, S. 54–55.

Heuß, Alfred: „Das Problem der künstlerischen Genialität“, in: *Zeitschrift für Musik* 89 (1922) Nr. 1, S. 1–4.

Heuß, Alfred: „Wagners Stellung zur Musik in seinem Musikdrama“, in: *Zeitschrift für Musik* 91 (1924) H. 5, S. 225–230.

Hirschfeld, Georg: „Der Kampf um Wagner“, in: *Der Merker* 2 (1911) H. 19, S. 50–54.

Hirschfeld, Magnus: *Geschlechtskunde auf Grund dreißigjähriger Forschung und Erfahrung*, Bd. 1, Stuttgart 1926.

Hirschfeld, Magnus: *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes* (= Handbuch der gesamten Sexualwissenschaft in Einzeldarstellungen 3), Berlin 1914.

Hirschfeld, Magnus: „Vorwort“, in: *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen unter besonderer Berücksichtigung der Homosexualität* 1 (1899), S. 1–3.

Hirschfeld, Magnus: „Die Zwischenstufen-Theorie“, in: *Sexual-Probleme* 6 (1910), H. 2, S. 116–136.

Hirschfeld, Robert: [Feuilleton. Philharmonisches Concert] „Gustav Mahlers D-Dur-Symphonie“, in: *Wienr Abendpost*, 20. November 1900, Nr. 266, S. 1–2.

Hoffmann, Albrecht: „Die Wiedergeburt deutscher Kunst aus dem Quellgrund eines neuen Lebensgefühls“, in: *Deutschlands Erneuerung* 5 (1921) H. 8, S. 484–497.

Istel, Edgar: „Eine deutsche Opernstatistik 1883–1913“, in: *Die Musik* 14 (1914/15) H. 18, S. 261–266.

Istel, Edgar: [Musikbriefe. München], in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 35 (1908) Nr. 45, S. 797–798.

Kapp, Julius: „Gibt es eine Krise der Oper?“, in: *Blätter der Staatsoper und der Städtischen Oper* (Berlin) 9 (1928/29) H. 26, S. 10–12.

Kapp, Julius: *Die Oper der Gegenwart* (= Max Hesses Handbücher 56), Berlin 1922.

Kleine Enzyklopädie Musik (= Taschenbuchreihe Musik 2), Leipzig 1959.

Kloiber, Rudolf: *Handbuch der Oper*, Bd. 2, 8. Auflage, München 1973.

Kloiber, Rudolf: *Taschenbuch der Oper*, Regensburg 1951.

Koeltzsch, Hans: „Das Judentum in der Musik“, in: *Handbuch der Judenfrage. Die wichtigsten Tatsachen zur Beurteilung des jüdischen Volkes*, hrsg. von Theodor Fritsch, 38. Aufl., Leipzig 1935, S. 313–327.

Koeltzsch, Hans: *Der neue Opernführer*, Stuttgart 1959.

Korngold, Julius: [Feuilleton. Nekrolog Gustav Mahler], in: *Neue Freie Presse*, 19. Mai 1911, 48. Jg., Nr. 16788, Morgenblatt, S. 1–3.

Korngold, Julius: [Feuilleton] „Richard Strauss’ ‚Salome‘. Ein Gespräch“, in: Neue Freie Presse, 28.05.1907, 43. Jg., Nr. 15360, Morgenblatt, S. 1–3.

Krafft-Ebing, Richard von: *Lehrbuch der Psychiatrie auf klinischer Grundlage für praktische Ärzte und Studierende*, Bd. 1, 2. teilweise umgearbeitet Auflage, Stuttgart 1883.

Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung*, 14. verm. Aufl., hrsg. von Dr. Alfred Fuchs, Stuttgart 1912.

Krenek, Ernst: *Selbstdarstellung*, Zürich 1948.

Kronfeld, A.[rthur]: Art. „Perversion und Perversität“, in: *Handwörterbuch der Sexualwissenschaft. Enzyklopädie der natur- und kulturwissenschaftlichen Sexualkunde des Menschen*, hrsg. von Max Marcuse, 2. stark vermehrte Auflage, Bonn 1926, S. 549–551.

Kurth, Ernst: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*, Bern 1917.

Kurth, Ernst: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ‚Tristan‘*, Bern 1920.

[Langbehn, Julius]: *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, 27. Auflage, Leipzig 1890.

Lauter, Hans: „Der Kampf gegen den Formalismus in der Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur“, in: *Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur. Referat, Diskussion und Entschließung von der 5. Tagung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands vom 15 – 17. März 1951*, Berlin 1951, S. 7–41.

Leifs, Jón: „Nationalmusik und Germanentum“, in: *Deutsches Musikjahrbuch*, Bd. 2/3, hrsg. von Rolf Cunz, Essen 1925, S. 11–21.

Linsert, Richard (Hrsg.): *§ 297,3 ‚Unzucht zwischen Männern‘? Ein Beitrag zur Strafgesetzreform*, Berlin 1929.

Louis, Rudolf: *Die Deutsche Musik der Gegenwart*, 3. verm. und verb. Aufl., München 1912.

Louis, Rudolf: *Die Weltanschauung Richard Wagners*, Leipzig 1898.

Mattheson, Johann: *Die neueste Untersuchung der Singspiele, nebst beygefügter musicalischen Geschmacksprobe*, Hamburg 1744.

Mersmann, Hans: *Die moderne Musik der Romantik* (= Handbuch der Musikwissenschaft 6), Wildpark-Potsdam 1927.

Metzler, Fritz: „Nordischer und dinarischer Stil im germanischen Volkslied“, in: *Musik und Volk* 2 (1934/35) H. 1, S. 31–32.

Meyer, Ernst Hermann: „Ludwig van Beethoven – ein Genius der deutschen Nation“ [Vortrag auf der Deut-schen Beethoven-Ehrung 1952], in: ders.: *Aufsätze über Musik*, Berlin 1957, S. 60–86.

Meyer, Ernst Hermann: *Musik im Zeitgeschehen*, hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin 1952.

Meyer, Ernst Hermann: „Realismus – die Lebensfrage der deutschen Musik. Aus der Rede von Nationalpreisträger Prof. Ernst H. Meyer auf der Gründungskonferenz des Verbandes Deutscher Komponisten und Musiktheoretiker“, in: *Neues Deutschland*, 5. April 1952, 6. Jg., Nr. 78, S. 3.

Moser, Hans Joachim: *Musiklexikon*, 2. völlig umgearb. Auflage, Berlin 1943.

Moser, Hans Joachim: *Musiklexikon*, 3. völlig umgearb. Auflage, Hamburg 1951.

Moulin-Eckart, Richard Graf Du: „Richard Wagner und das deutsche Volk“, in: *Münchner Neueste Nachrichten* vom 22. Mai 1913, zit. in: Susanna Großmann-Vendrey, *Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seine Festspiele* (= Arbeitsgemeinschaft 100 Jahre Bayreuther Festspiele 10), Dokumentenband 3, 2, Regensburg 1983, S. 140–144.

Müller-Freienfels, Richard: *Psychologie des deutschen Menschen und seiner Kultur. Ein volkscharakterologischer Versuch*, München 1922.

Muntz, Maximilian: [Musik] „Gustav Mahlers fünfte Symphonie“, in: *Deutsche Zeitung* Wien, 14. Dezember 1905, 34. Jg., Nr. 12198, Morgenausgabe, S. 1–2.

N. N., „Beethoven – Genius der Nation“, in: *Neues Deutschland*, 26. März 1952, 7. (63.) Jg., Nr. 73, S. 1.

N. N., „Auf zum Kampf!“, in: *Korrespondenzblatt der Berliner Vereine zur Bekämpfung der öffentlichen Sittenlosigkeit Berlin* 1 (1887), Nr. 2, S. 9–12.

N. N., „Entsittlichte Völker sinken“, in: *Korrespondenzblatt der Berliner Vereine zur Bekämpfung der öffentlichen Sittenlosigkeit Berlin* 2 (1888), Nr. 10 S. 74-75, Nr. 11 S. 82-83, Nr. 12 S. 91-92.

N. N., „Wo der Staat das Geld gibt. Wie gern ich Zahlmeister war“ in: *Der Spiegel*, 5 März 1949, 3. Jg., H. 10, S. 6–9.

N. N., [Musik] „Faust flieht. Das gastliche München“, in: *Der Spiegel*, 12. Juni 1948, 2. Jg., H. 24, S. 24–25.

Niemann, Walter: „Der französische Impressionismus. Claude Debussy’s malerische Stimmungsmusik – Seine Jünger und Zeitgenossen“, in: *Die Musik* 12 (1912/13) H. 24, S. 323–340.

Niemann, Walter: *Die Musik seit Richard Wagner*, Berlin und Leipzig 1913.

Niemann, Walter: *Die Musik der Gegenwart und der letzten Vergangenheit bis zu den Romantikern, Klassizisten und Neudeutschen* [urspr. unter dem Titel *Die Musik seit Richard Wagner*], 5. - 8., reich verm. und sorgf. durchges. Aufl., Berlin 1918.

Niemann, Walter: „Vom wahren und vom falschen musikalischen Fortschritt“, in: *Zeitschrift für Musik* 88 (1921) Nr. 7, S. 181–182.

Nordau, Max: *Paradoxe*, 2. Aufl., Leipzig 1885.

Notnagel, Ernst Otto: „Gustav Mahler“, in: *Der Kunstwart* 18 (1905) H. 9, S. 612–619.

Notowicz, Nathan / Rebling, Eberhard: „Zur Frage des Realismus und Formalismus. Kritische Bemerkungen zu einer Broschüre“, in: *Musik und Gesellschaft* 2 (1952) H. 9, S. 7–13.

Pastor, Willy: *Die Geburt der Musik. Eine Kulturstudie* (= Werdandi-Bücherei 6), Leipzig 1910

Pastor, Willy: *Der Zug vom Norden. Anregungen zum Studium der Nordischen Altertumskunde*, Jena und Leipzig 1906.

Pfitzner, Hans: *Eindrücke und Bilder meines Lebens*, Hamburg 1947.

Pfitzner, Hans: *Futuristengefahr. Bei Gelegenheit von Busoni’s Ästhetik*, München 1917.

Pfitzner, Hans: *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?*, München 1920.

Pfitzner, Hans: *Die Neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Vorwort zur dritten Auflage,* in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Augsburg 1926, S. 103–131.

Pfitzner, Hans: „Der Parsifalstoff und seine Gestaltung“, in: ders: *Vom musikalischem Drama. Gesammelte Aufsätze*, München und Leipzig 1915, S. 207–254.

Pfitzner, Hans: „Zur Grundfrage der Operndichtung“, in: *Süddeutsche Monatshefte* 5 (1908) H. 1, S. 1–11; Nachdruck in: ders: *Vom musikalischem Drama. Gesammelte Aufsätze*, München und Leipzig 1915, S. 90–115.

Robert, Richard: [Feuilleton. Konzert], in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 11. Dezember 1905, 43. Jg., Nr. 49, S. 1–3.

Rolland, Romain: *Beethovens Meisterjahre. Von der Eroica bis zu Appassionata*, Deutsch von Theresia Mutzenbecher, Berlin 1930.

Scheffler, Karl: *Die Melodie. Versuch einer Synthese nebst einer Kritik der Zeit*, Berlin 1919.

Schnoor, Hans: [Kreuz und Quer] „Alfred Heuß †. Ein großer Musikgelehrter und Künstler", in: *Zeitschrift für Musik* 101 (1934) H. 8, S. 865–866.

Schnoor, Hans: *Geschichte der Musik*, Gütersloh 1953.

Schnoor, Hans: *Musik der germanischen Völker im 19. und 20. Jahrhundert*, Breslau 1926.

Schnoor, Hans: *Oper, Operette, Konzert. Ein praktisches Nachschlagbuch für Theater- und Konzertbesucher, für Rundfunkhörer und Schallplattenfreunde*, Gütersloh 1955.

Schönberg, Arnold: „Nationale Musik" (1931), in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= Arnold Schönberg Gesammelte Schriften 1), hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main 1976, S. 250–254.

Schönberg, Arnold: „Über Musikkritik", in: *Der Merker* 1 (1909) H. 2, S. 59–64.

Schönberg, Arnold: „Rückblick" (1949), in: ders., *Gesammelte Schriften. Stil und Gedanke. Ausätze zur Musik*, Bd. 1, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main 1976, S. 397–408.

Schönewolf Karl (Hrsg.): *Konzertbuch. Orchestermusik. Zweiter Teil 19. bis 20. Jahrhundert*, Berlin 1960.

Schünemann, Georg: „Vom Wesen der deutschen Musik", in: *Das Theater. Illustrierte Monatsschrift für die Welt der Bühne* 27 (1935) H. 2, S. 21.

Schultze-Naumburg, Paul: *Kunst und Rasse*, München 1928.

Schumann, Otto: *Geschichte der Deutschen Musik*, Leipzig 1940.

Schumann, Otto: *Meyers Opernbuch. Einführung in die Wort- und Tonkunst unserer Spielplanopern*, 3. vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1937.

Schumann, Otto: *Schumanns Opernbuch. Einführung in die Wort- und Tonkunst unserer Spielplanopern*, 2. verb. Auflage, Berlin und Buxtehude 1948.

Seeger, Horst: *Musiklexikon. Personen A–Z*, Leipzig 1981.

Shdanow, Andrej A.: „Fragen der sowjetischen Musikkultur. Diskussionsbeitrag auf der Beratung von Vertretern der sowjetischen Musik im ZK der KPdSU (B), Januar 1948", in: *Beiträge zum Sozialistischen Realismus. Grundsätzliches über Kunst und Literatur*, hrsg. von Wilhelm Girnus, Berlin 1953, S. 43–59.

Sonner, Rudolf: „Aufbau und Kultur seit 1933", in: *Die Musik* 30 (1937/38) H. 7, S. 434–440.

Specht, Richard: *Gustav Mahler* (= Moderne Essays 52), Berlin 1905.

Specht, Richard: „Gustav Mahler", in: *Die Musik* 7 (1907/08) Nr. 15, S. 149–171.

Specht, Richard: „Das Lied von der Erde", in: *Der Merker* 2 (1910/11) H. 29, S. 1169–1174.

Specht, Richard: *Richard Strauss und sein Werk*, 2 Bde., Leipzig 1921.

Storck, Karl: *Geschichte der Musik. Mit Bildnissen berühmter Musiker*, 2 Bde., 4. verm. und verb. Auflage, Stuttgart 1921.

Storck, Karl: *Geschichte der Musik. Mit Bildnissen berühmter Musiker*, 2 Bde., 6. Auflage, Stuttgart 1926.

Storck, Karl: *Das Opernbuch. Ein Führer durch den Spielplan der deutschen Opernbühnen*, 5. und 6. Auflage, Stuttgart 1907.

Stuckenschmidt, Hans Heins: „Was ist bürgerliche Musik?", in: *Stimmen* 1 (1947/48) H. 7, S. 209–213.

Tappert, Wilhelm: „Was ist uns Richard Wagner? Ein Gedenkblatt zum 100. Geburtstag des Meisters“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 80 (1913) H. 24, S. 357–360.

Thode, Henry: *Kunst und Sittlichkeit*, Heidelberg 1906.

Tschierpe, Rudolph: *Kleines Musiklexikon mit systematischen Übersichten und zahlreichen Notenbeispielen*, Hamburg 1946.

„Über die Oper Die große Freundschaft von M. Muraldi. Beschluss des ZK der KPdSU (B) vom 10. Februar 1948“, in: *Beiträge zum Sozialistischen Realismus. Grundsätzliches über Kunst und Literatur*, hrsg. von Wilhelm Girnus, Berlin 1953, S. 73–78.

Ulrichs, Karl Heinrich*: »Memnon«. Die Geschlechtsnatur des mannliebenden Urnings. Eine naturwissenschaftliche Darstellung. Körperlich-seelischer Hermaphroditismus. Anima muliebris virili corpore inclusa. Als Fortsetzung der Schriften von Numa Numantius: Siebente Schrift*, Abtheilung I, Schleiz 1868.

Umfrage „Was ist mir Johann Sebastian Bach und was bedeutet er für unsere Zeit?“, in: *Die Musik* 5 (1905/06) H.1, S. 3–78.

Wagner, Richard: *Das Judenthum in der Musik*, Leipzig 1869.

Waltershausen, Hermann Wolfgang von: *Das Siegfried-Idyll oder Die Rückkehr zur Natur* (= Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen 2), München 1920.

Weigl, Bruno: *Die Lehre von der Harmonik der diatonischen, der ganztonigen und der chromatischen Tonreihe*, Bd. 1, Mainz 1925.

Weill, Kurt: „Kritik am zeitgenössischen Schaffen“, in: *Melos* 8 (1919) H. 3, S. 109–111.

Weißmann, Adolf: *Die Musik der Sinne*, Stuttgart 1925.

Weißmann, Adolf: *Die Musik in der Weltkrise*, Stuttgart und Berlin 1922.

Weißmann, Adolf: „Die Produktion“, in: *Musikblätter des Anbruch* 3 (1921) Nr. 19/20 [Sonderheft Berlin], S. 352–357.

Weiniger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien 1903.

Winckelmann, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, zweyte vermehrte Auflage, Dresden und Leipzig 1756.

Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums*, Bd. 1., Dresden 1764.

Wissenschaftlich-Humanitäres Komitee / Institut für Sexualwissenschaft Berlin (Hrsg): *Eingabe gegen das Unrecht des § 175 R. St. G. B. mit den Unterschriften vieler hervorragender Deutscher an das Reichsjustizministerium vom 22. Juni 1925, in: § 267 des Amtlichen Entwurfs eines Allgemeinen Deutschen Strafgesetzbuches: ‚Unzucht zwischen Männern‘. Eine Denkschrift, gerichtet an das Reichsjustizministerium* (= Sexus Monographien aus dem Institut für Sexualwissenschaft in Berlin 4), Stuttgart 1925.

Wörner, Karl H.: *Musik der Gegenwart. Geschichte der Neuen Musik*, Mainz 1949.

Wolzogen, Hans von: *Thematischer Leitfaden durch die Musik des Parsifal nebst einem Vorworte über den Sagenstoff des Wagner'schen Dramas*, Leipzig 1882.

Wulf, Joseph: *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation* (= Kunst und Kultur im Dritten Reich 2), Gütersloh 1963.

Ziegler, Hans Severus: *Entartete Musik. Eine Abrechnung*, Düsseldorf 1938.

Zschorlich, Paul: „Moderner Opernauszug und Publikum“, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 52 (1925) Nr. 30/31, S. 668–669.

9.3.4 Zitierte Gesamtausgaben

Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, 20 Bde, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt am Main 1970 – 1986.

Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et écrits*, hrsg. von Daniel Defert, aus dem Französischem von Michael Bischoff, Franklfurt am Main 2001 – 2005.

Freud, Sigmund: *Studienausgabe*, 11 Bde., hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Sonderausgabe, Frankfurt am Main 2000.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, textkrit. durchges. und mit Anm. versehen von Erich Trunz, Hamburg 1948 – 1964.

Kant, Immanuel: *Werke in zwölf Bänden*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main, 1960.

Loos, Adolf: *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, hrsg, von Franz Glück, Wien 1962.

Nietzsche, Friedrich: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, 40 Bde., hrsg. von von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin und New York, 1967 ff.

Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980.

Schopenhauer, Arthur: *Sämtliche Werke*, 5 Bde., textkrit. bearb. u. hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Leipzig 1961 – 1965.

Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, 16 Bde., Leipizig o. J. [1911].

9.4 Forschungsliteratur

Ames, Roger T.: „Taoism and the Androgynous Ideal“, in: *Historical Reflections / Réflexions Historiques* 8 (1981) Nr. 3, S. 21–45.

Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983 (deutsche Ausgabe *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts* (= Reihe Campus 1018), Frankfurt am Main 1988.

Applegate, Celia: „How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century“, in: *19th-Century Music* 21 (1998) Nr. 3, S. 274–296.

Applegate, Celia: „What is German Music? Reflections on the Role of Art in the Creation of the Nation“, in: *German Studies Review* 15 (1992) Special Issue German Identity, S. 21–32.

Applegate, Celia / Potter, Pamela (Hg.): *Music and German national identity*, Chicago und London 2002.

Asow, E. H. M. [Erich Hermann Müller] von: „Franz Schreker im Urteil Paul Höffers“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 121 (1960) H. 11, S. 385–388.

Assmann, Aleida / Friese, Heidrun (Hg.): *Identitäten* (= Erinnerung, Geschichte, Identität 3), Frankfurt am Main 1998.

Bausinger, Hermann: „Identität“, in: *Grundzüge der Volkskunde* (= Grundzüge 34), hrsg. von Hermann Bausinger et al., Darmstadt 1978, S. 204–263.

Beiche, Michael: Art. „Polytonalität“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Stuttgart 1972–2005, 22. Auslieferung (Sommer 1994), S. 1–12.

Bermbach, Udo: *Richard Wagner in Deutschland. Rezeption und Verfälschung*, Stuttgart und Weimar 2011.

Biddle, Ian / Gibson, Kirsten (Hg.): *Masculinity and Western Musical Practice*, Farnham 2009.

Blom, Ida: „Gender and Nation in International Comparison“, in: *Gendered nations. Nationalisms and gender order in the long nineteenth century*, hrsg. von Ida Blom, Karen Hagemann und Catherine Hall, Oxford und New York 2000, S. 3–26.

Böheim, Gabriele: *Zur Sprache der Musikkritiken. Ausdrucksmöglichkeiten der Bewertung und/oder Beschreibung* (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 33), Innsbruck 1987.

Born, Gorgina / Hesmondhalgh, David (Hg.): *Western music and its others. Difference, representation and appropriation in music*, Berkeley 2000.

Braun, Christina von: „‚Der Jude' und ‚Das Weib'. Zwei Stereotypen des ‚Anderen' in der Moderne", in: *Metis. Zeitschrift für historische Frauen- und Geschlechterforschung* 1 (1992) Nr. 2, S. 6–29.

Braun, Christina von: *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*, Zürich und München 2001.

Braun, Christina von: „Das Weib als Klang. Text, Musik und Geschlecht bei Richard Wagner und Franz Schreker", in: *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts* (= Forum Musikwissenschaft 7), hrsg. von Rebecca Grotjahn, Claudia Blank und Dört Schmidt, Schliengen 2011, S. 19-36.

Brunotte, Ulrike: „Die zwei Körper des Laokoon. Physiologie, Ästhetik und Politik hegemonialer Männlichkeit – Alexander von Humboldt, Winckelmann, Blüher", in: *Feminisierung der Kultur? = Féminisati-on de la civilisation? Krisen der Männlichkeit und weibliche Avantgarden* (= Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 33), hrsg. von Annette Runte, Würzburg 2007, S. 27–47.

Brunotte, Ulrike / Herrn, Rainer (Hg.): *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900* (= GenderCodes 3), Bielefeld 2008.

Bruns, Claudia / Lenz, Claudia: „Zur Einleitung: Männlichkeiten, Gemeinschaften, Nationen. Historische Studien zur Geschlechterordnung des Nationalen", in: *Männlichkeiten – Gemeinschaften – Nationen. Historische Studien zur Geschlechterordnung des Nationalen*, hrsg. von Claudia Lenz, Opladen 2003, S. 9–21.

Bruns, Claudia: *Politik des Eros. Der Männerbund in Wissenschaft, Politik und Jugendkultur (1880–1934)*, Köln 2008.

Brzoska, Matthias: *Franz Schrekers Oper ‚Der Schatzgräber'* (= Archiv für Musikwissenschaft. Beihefte 27), Stuttgart 1988.

Bublitz, Hannelore: „Differenz und Integration. Zur diskursanalytischen Rekonstruktion der Regelstrukturen sozialer Wirklichkeit", in: *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, Bd. 1, hrsg. von Reiner Keller et al., 3. erw. Auflage, Wiesbaden 2011, S. 245–282.

Bublitz, Hannelore: „Diskursanalyse als Gesellschafts-‚Theorie'. »Diagnostik« historischer Praktiken am Beispiel der ‚Kulturkrisen'-Semantik und der Geschlechterordnung um die Jahrhundertwende", in: *Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults*, hrsg. von Hannelore Bublitz et al., Frankfurt am Main, S. 22–48.

Bublitz, Hannelore: „Das Geschlecht der Moderne. Zur Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz", in: *Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz*, hrsg. von Hannelore Bublitz, Frankfurt am Main 1998, S. 26–49.

Bublitz, Hannelore: „Zur Konstitution von ›Kultur‹ und Geschlecht um 1900", in: *Der Gesellschaftskörper. Zur Neuordnung von Kultur und Geschlecht um 1900*, hrsg. von Hannelore Bublitz, Christine Hanke und Andrea Seier, Frankfurt am Main 2000, S. 19–96.

Bujara, Karsten: „Der Magnus Hirschfeld unter den Opernkomponisten. Marginalien zur Rezeptionsgeschichte des Komponisten Franz Schreker (1878 – 1934)", in: *Mitteilungen der Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft*, Heft 45 (Juli 2010), S. 34–47.

Citron, Marcia„Gendered Reception of Brahms. Masculinity, Nationalism und Musical Politics", in: *Masculinity and Western Musical Practice*, S. 141–159; dt. „Männlichkeit, Nationalismus und musikpolitische Diskurse. Die Bedeutung von Gender in der Brahmsrezeption", in: *His-*

tory – herstory. Alternative Musikgeschichten (= Musik – Kultur – Gender 5), hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Katrin Losleben, Köln 2009, S. 352–374.

Connell, Raewyn: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten* (= Geschlecht & Gesellschaft 8), 3. Auflage, Wiesbaden 2006.

Dahlhaus, Carl: „Adornos Begriff des musikalischen Materials“ (1974), in: ders., *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, Bd. 8, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2005, S. 277–283.

Dahlhaus, Carl: *Analyse und Werturteil* (1970), in: ders., *Gesammelte Schriften in zehn Bänden*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2001, S. 11–76.

Dahlhaus, Carl: „Die Idee des Nationalismus in der Musik“ (1974), in: ders., *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, Bd. 6, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2003, S. 474–489.

Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (1980), in: ders., *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, Bd. 5, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2003, S. 11–382.

Dahlhaus, Carl: „Probleme der Kompositionskritik“ (1971), in: ders., *Gesammelte Schriften in zehn Bänden*, Bd. 8, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2005, S. 244–252.

Demuth, Marion / Peter, Jörn (Hg.): *Kulturelle Identität(en) in der Musik der Gegenwart. Kolloquium des Europäischen Zentrums der Künste Hellerau im Rahmen der 18. Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik in Kooperation mit der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden*, Saarbrücken 2010.

Denut, Eric: „Der Kompositionslehrer und der Komponist. Selbstreferentialität in Schrekers Oper ‚Christophorus‘“, in: *‚Wohin geht der Flug? Zur Jugend‘. Franz Schreker und seine Schüler in Berlin* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 54), hrsg. von Markus Böggemann und Dietmar Schenk, Hildesheim 2009, S. 53–62.

Diaz-Bone, Rainer: „Die interpretative Analytik als methodologische Position“, in: *Foucault. Diskursanalyse der Politik. Eine Einführung*, hrsg. von Brigitte Kerchner und Silke Schneider, Wiesbaden 2006, S. 68–84.

Dickinson, Edward Ross: *Sex, freedom, and power in imperial Germany, 1880 – 1914*, New York 2014.

Dorn, Thea / Wagner, Richard: *Die deutsche Seele*, München 2011.

Eder, Franz X.: *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*, 2. erweiterte Auflage, München 2009.

Eder, Franz X.: „„Diese Theorie ist sehr delikat …‘ – Zur Sexualisierung der ‚Wiener Moderne‘“, in: *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen* (= Studien zu Politik und Verwaltung 46), hrsg. von Jürgen Nautz, 2. Aufl., Wien 1996, S. 159–178.

Eder, Franz X.: „„Sexualunterdrückung‘ oder ‚Sexualisierung‘? Zu den theoretischen Ansätzen der ‚Sexualgeschichte‘“, in: *Privatisierung der Triebe? Sexualität in der frühen Neuzeit* (= Frühneuzeit-Studien 1), hrsg. von Daniela Erlach et al., Frankfurt am Main 1994, S. 7–29.

Eichhorn, Andreas: *Paul Bekker. Facetten eines kritischen Geistes* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 29), Hildesheim 2002.

Eichhorn, Andreas: „Republikanische Musikkritik“, in: *Musikkultur in der Weimarer Republik* (= Frankfurter Studien 8), hrsg. von Wolfgang Rathert und Giselher Schubert, Mainz 2001, S. 198–211.

Eichner, Barbara: „Gender und nationale Identität in der bürgerlichen Männerchorbewegung des 19. Jahrhunderts“, in: *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven* (= Kompendium Musik 5), hrsg. von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt, Laaber 2010, S. 142–157.

Erikson, Erik H.: *Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze*, aus dem Amerikanischen von Käthe Hügel, Frankfurt am Main 1974.

Ermen, Reinhard: „Der ‚Erotiker‘ und der ‚Asket‘. Befragung zweier Klischees am Beispiel der ‚Gezeichneten‘ und des ‚Palestrina‘“, in: *Franz Schreker (1878 – 1934) zum 50. Todestag* (= Franz Schreker-Forum 1), hrsg. von Reinhard Ermen, Aachen 1984, S. 47–58.

Eybl, Martin: *Die Befreiung des Augenblicks. Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908. Eine Dokumentation* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 4), Wien 2004.

Faulstich, Werner: „Groschenromane, Heftchen, Comics und Schmutz-und-Schund-Debatte", in: *Die Kultur der 50er Jahre. Die Kultur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Werner Faulstich, München 2002, S. 199–215.

Fezer, Friederike: Art. „P. Walter Jacob", in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hrsg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen unter Mitarbeit von Sophie Fetthauer, Universität Hamburg, 2007, aktualisiert am 29.03.2017 URL: http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002789 (letzter Zugriff am 01.10.2017).

Floros, Constantin: „Die Wiener Schule und das Problem der ‚deutschen Musik'", in: *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts* (= Studien zur Wertungsforschung 22), hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien 1990, S. 35–50.

Fludernik, Monika (Hrsg.): *Der Alteritätsdiskurs des edlen Wilden. Exotismus, Anthropologie und Zivilisationskritik am Beispiel eines europäischen Topos* (= Identitäten und Alteritäten 10), Würzburg 2002.

Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1973.

Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit. Erster Band. Der Wille zum Wissen*, übers. von Ulrich Raulff und Walter Seiter, 14. durchgesehene und korrigierte Auflage, Frankfurt am Main 2003.

Fulda, Bernhard: *Press and Politics in the Weimar Republic*, Oxford 2009.

Gessner, Dieter: *Die Weimarer Republik*, Darmstadt 2002.

Giese, Detlef: *›Espressivo‹ versus ›(Neue) Sachlichkeit‹. Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*, Berlin 2006.

Gilman, Sander L.: *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotypen aus der Innenwelt der westlichen Kultur*, Reinbek bei Hamburg 1992.

Gilman, Sander L.: *The Jew's Body*, New York 1991.

Gárdonyi, Zsolt / Nordhoff, Hubert: *Harmonik*, Wolfenbüttel 1990.

Goebel, Eckart: *Jenseits des Unbehagens. ‚Sublimierung' von Goethe bis Lacan* (= Literarität und Liminalität 11), Bielefeld 2009.

Grotjahn, Rebecca: „Deutsche Frauen, deutscher Sang. Nation, Gender und die ‚idea of serious music'", in: *Deutsche Frauen, deutscher Sang. Musik in der deutschen Kulturnation. Vorträge der Ringvorlesung am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold / Paderborn* (= Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik 1), hrsg. von Rebecca Grotjahn, München 2009, S. 173–193.

Gruber, Gernot: „Gedanken zum Reden über Musik", in: *Kunst verstehen, Musik verstehen. Ein interdisziplinäres Symposion München 1992* (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik 3), hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber 1993, S. 261–273.

Gur, Golan: „Classicism as Anti-Fascist Heritage. Realism and Myth in Ernst Hermann Meyer's *Mansfelder Oratorium* (1950)", in*: Classical music in the German Democratic Republic. Production and reception*, hg. von Kyle Frackman und Larson Powell, Rochester und New York 2015, S. 34–57

Hailey, Christopher, *Franz Schreker. 1878 – 1934. A cultural biography*, Cambridge 1993.

Hailey, Christopher: „Zur Entstehungsgeschichte der Oper ‚Christophorus'", in: *Franz-Schreker-Symposion* (= Schriftenreihe der Hochschule der Künste Berlin 1), hrsg. von Elmar Budde und Rudolph Stephan, Berlin 1980, S. 115–140.

Hailey, Christopher: „Zwischen Wort und Ton: Franz Schrekers Operntexte und die Zwittergattung des Textbuches", in: *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissen-*

schaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht (= Zeitschrift für deutsche Philologie / Beihefte 8), hrsg. von Walter Dürr, Berlin 1998, S. 312–327.

Harders-Wuthenow, Frank: „Ferne Klänge aus dem hetärischen Zeitalter. Der nichtwahrgenommene Antifeminismus der Philosophie der Neuen Musik", in: *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 15), hrsg. von Annette Kreutziger-Herr, Frankfurt am Main 1998, S. 75–92.

Harders-Wuthenow, Frank: „Franz Schreker", in: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, hrsg. von Udo Bermbach, Stuttgart 2000, S. 445–475.

Harders-Wuthenow, Frank: „Franz Schreker. Die Berliner Jahre", in: *‚Wohin geht der Flug? Zur Jugend'. Franz Schreker und seine Schüler in Berlin* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 54), hrsg. von Markus Böggemann und Dietmar Schenk, Hildesheim 2009, S. 25–39.

Harders-Wuthenow, Frank: „Franz Schreker in Berlin", in: *Franz Schreker. Grenzgänge, Grenzklänge. Begleitpublikation zur Ausstellung des Jüdischen Museums der Stadt Wien vom 15. Dezember - 24. April 2004*, hrsg. von Michael Haase, Wien 2004, S. 51–59.

Haupt, Heinz-Werner Haupt / Tacke, Charlotte: „Die Kultur des Nationalen. Sozial- und kulturgeschichtliche Ansätze bei der Erforschung des europäischen Nationalismus im 19. und 20. Jahrhundert", in: *Kulturgeschichte heute* (= Geschichte und Gesellschaft 16), hrsg. on Wolfgang Hardtwig und Hans-Ulrich Wehler, Göttingen 1996, S. 255–283.

Hein, Annette: *„Es ist viel ‚Hitler' in Wagner". Rassismus und antisemitische Deutschtumsideologie in den „Bayreuther Blättern" (1878 – 1938)* (= Conditio Judaica 13), Tübingen 1996.

Henschel, Gerhard: *Neidgeschrei. Antisemitismus und Sexualität*, Hamburg 2008.

Hermand, Jost: „Ernst Hermann Meyers Polemik gegen die ‚westliche Unkultur in der Musik'", in: *Kultur und Musik nach 1945. Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges. Kongressbericht Hambacher Schloss 11.-12. März 2013*, hrsg. von Ulrich J. Blomann, Saarbrücken 2015, S. 252–265

Herrn, Rainer: „Magnus Hirschfelds Geschlechterkosmos: Die Zwischenstufentheorie im Kontext hegemonialer Männlichkeit", in: *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900* (= GenderCodes 3), hrsg. von Ulrike Brunotte und Rainer Herrn, Bielefeld 2008, S. 173–196.

Herzer, Manfred: *Magnus Hirschfeld. Leben und Werk eines Jüdischen, schwulen und sozialistischen Sexologen*, 2. überarbeitet Auflage, Hamburg 2001.

Herzog, Dagmar: *Die Politisierung der Lust. Sexualität in der deutschen Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 2005.

Hilmes, Oliver: *Der Streit ums ‚Deutsche'. Alfred Heuß und die Zeitschrift für Musik*, Hamburg 2003.

Hödl, Klaus: „Die Konstruktion ‚jüdischer' Sexualität. Selbstzuschreibungen und Fremdzuschreibungen", in: *Von Lust und Schmerz. Eine historische Anthropologie der Sexualität*, hrsg. von Claudia Bruns, Köln, 2004, S. 175–194.

Hödl, Klaus: *Die Pathologisierung des jüdischen Körpers. Antisemitismus, Geschlecht und Medizin im Fin de Siècle*, Wien 1997.

Hülsse, Rainer: *Metaphern der EU-Erweiterung als Konstruktion europäischer Identität*, Baden-Baden 2003.

Jäger, Margarete: *Fatale Effekte. Die Kritik am Patriarchat im Einwanderungsdiskurs*, Duisburg 1996.

Jäger, Siegfried: „Diskurs als ‚Fluss von Wissen durch die Zeit'. Ein transdisziplinäres politisches Konzept zur Deutung gesellschaftlicher Wirklichkeit", in: Margarete Jäger / Siegfried Jäger, *Deutungskämpfe. Theorie und Praxis Kritischer Diskursanalyse*, Wiesbaden 2007, S. 15–37.

Jäger, Siegfried: „Diskurs und Wissen. Theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse“, in: *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, Bd. 1: Theorien und Methoden, hrsg. von Reiner Keller et al., 3. erw. Auflage, Wiesbaden 2011, S. 91–124.

Jäger, Siegfried: „Einen Königsweg gibt es nicht. Bemerkungen zur Durchführung von Diskursanalyse“, in: *Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults*, hrsg. von Hannelore Bublitz, Frankfurt am Main 1999, S. 136–147.

Jäger, Siegfried: *Kritische Diskursanalyse eine Einführung* (= DISS-Studien), 2. Auflage, Duisburg 1999.

Janik, Elisabeth: *Recomposing German Music. Politics and Musical Tradition in Cold War Berlin* (= Studies in Central European histories 40), Leiden 2005.

John, Eckhard: *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918 – 1938*, Stuttgart 1994.

John, Eckhard: „Was heißt ‚Kulturbolschewismus‘? Grundlagen und Karriere einer Denkfigur“, in: *Kulturelle Enteignung. Die Moderne als Bedrohung* (= Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik 1), hrsg. von Georg Bollenbeck und Werner Köster, Wiesbaden 2003, S. 66–76.

Kabisch, Thomas: Art. „Impressionismus“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 4, 2. Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 1996, Sp. 526–535.

Kaden, Christian: Art. „Zeichen“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 9, 2. Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 1998, Sp. 2149–2220.

Kanzog, Klaus: „Ballettzensur. Öffentliche Moral und geschäftliche Interessen. Werner Egks ‚Faustballett‘ Abraxas (1948) in der Bayerischen Staatsoper“, in: *Zensur im modernen deutschen Kulturraum* (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 94), hrsg. von Beate Müller, Tübingen 2003, S. 115–130.

Karbusicky, Vladimir: „Verbalisierung musikalischer Sinngehalte. Zwischen ‚schlechter Poesie‘ und dem ‚Gemachten am Werk‘“, in: *Verbalisierung und Sinngehalt. Über semantische Tendenzen im Denken in und über Musik heute* (= Studien zur Wertungsforschung 21), hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien 1989, S. 9–26.

Karbusicky, Vladimir: *Wie Deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewusstsein im Spiegel der Musik*, Hamburg 1995.

Keller, Reiner: *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen* (= Qualitative Sozialforschung 14), 4. Auflage, Wiesbaden 2011.

Keller, Reiner: „Wissenssoziologische Diskursanalyse“, in: *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, Bd. 1: Theorien und Methoden, hrsg. von Reiner Keller et al., 3. erw. Auflage, Wiesbaden 2011, S. 125–158.

Keller, Reiner / Hirseland, Andreas / Schneider, Werner / Viehöver, Willy (Hg.): *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, Bd. 1: Theorien und Methoden, 3. erweiterte Auflage, Wiesbaden 2011.

Kerman, Joseph: „American Musicology in the 1990s“, in: *The Journal of Musicolgy* 9 (1991) H. 2, S. 131–144.

Kerman, Joseph: „How We Got into Analysis, and How to Get Out“, in: *Critical Inquiry* 7 (1980) H. 2, S. 311–331.

Kienzle, Ulrike: Art. „Franz Schreker“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 15, 2. Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 2006, Sp. 33–42.

Kienzle, Ulrike: „‚Nuda Veritas‘. Zur Psychologie der Frau bei Franz Schreker“, in: *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts (mit besonderer Berücksichtigung der deutschsprachigen, italienischen und französischen Oper). Symposion 2001*, Wien 2003, S. 211–223.

Kienzle, Ulrike: *Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper ‚Der ferne Klang' und die Wiener Moderne*, Schliengen 1998.

Klein, David: *»Die Schönheit sei Beute des Starken«. Franz Schrekers Oper ‚Die Gezeichneten'* (= Schreker Perspektiven 2), Mainz 2010.

Körner, Jürgen: „Regression – Progression", in: *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*, hrsg. von Wolfgang Mertens und Bruno Waldvogel, 3. überarb. und erweit. Auflage, Stuttgart 2008, S. 633–639.

Kösters, Ferdinand: *Als Orpheus wieder sang … – Der Wiederbeginn des Opernlebens in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg*, Neubearbeitung, Münster 2011.

Köster, Maren: Art. „Ernst Hermann Meyer", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 12, 2. Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 2004, Sp. 117–119.

Köster, Maren: *Musik – Zeit – Geschehen. Zu den Musikverhältnissen in der SBZ/DDR 1945 bis 1952*, Saarbrücken 2002.

Kolleritsch, Otto: „Über Adornos Schreker-Bild", in: *Franz Schreker. Am Beginn der neuen Musik* (= Studien zur Wertungsforschung 11), hrsg. von Otto Kolleritsch, Graz 1978, S. 99–105.

Kramer, Lawrence: *Classical music and postmodern knowledge*, Berkeley 1995.

Krebs, Wolfgang: „Terzenfolgen und Doppelterzklänge in den ‚Gezeichneten' von Franz Schreker – Versuch einer energetisch-psychoanalytischen Betrachtungsweise", in: *Die Musikforschung* 47 (1994) H. 4, S. 365–383.

Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*, aus dem Französischem von Xenia Rajewsky, Frankfurt am Main 1990.

Krüger, Matthias: Art. „Impressionismus", in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 205–208.

Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*, 6. Aufl., Göttingen 2009.

Landwehr, Achim: „Diskursgeschichte als Geschichte des Politischen", in: *Foucault. Diskursanalyse der Politik. Eine Einführung*, hrsg. von Brigitte Kerchner und Silke Schneider, Wiesbaden 2006, S. 104–122.

Landwehr, Achim, *Historische Diskursanalyse* (= Historische Einführungen 4), 2. Auflage, Frankfurt am Main 2009.

Lakoff, George / Johnson, Mark: *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*, aus dem Amerikanischen übersetzt von Astrid Hildenbrand, 4. Auflage, Heidelberg 2004.

Le Rider, Jacques: *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*, aus dem Französischen übersetzt von Robert Fleck, Wien 1990.

Le Rider, Jacques: *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*, Wien 2000.

Lee, Sherry D.: „A Minstrel in a World without Minstrels. Adorno and the Case of Schreker", in: *Journal oft he American Musicological Society* 58 (2005) Nr. 3, S. 639–696.

Lenz, Claudia (Hrsg.): *Männlichkeiten – Gemeinschaften – Nationen. Historische Studien zur Geschlechterordnung des Nationalen*, Opladen 2003.

Lepsius, Mario Rainer: „Nation und Nationalismus in Deutschland", in: ders.: *Interessen, Ideen und Institutionen*, Opladen 1990, S. 232–246.

Link, Jürgen: „Diskursanalyse unter besonderer Berücksichtigung von Interdiskurs und Kollektivsymbolik", in: *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, Bd. 1: Theorien und Methoden, hrsg. von Reiner Keller et al., 3. erw. Auflage, Wiesbaden 2011, S. 433–458.

Link, Jürgen / Gerhard, Ute: „Zum Anteil der Kollektivsymbolik an den Nationalstereotypien", in: *Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und*

Funktionen von Konzepten nationaler Identität, hrsg. von Jürgen Link, Stuttgart 1991, S. 16–42.

Loster-Schneider, Gudrun: „»Laßt uns einen Nationalkarakter behaupten«. Einleitende Bemerkungen zum Thema ‚Nation und Geschlecht'", in: *Geschlecht – Literatur – Geschichte II. Nation und Geschlecht* (= Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft 29), hrsg. von Gudrun Loster-Schneider, St. Ingbert 2003, S. 9–27.

Lovisa, Fabian R.: *Musikkritik im Nationalsozialismus. Die Rolle deutschsprachiger Musikzeitschriften 1920 – 1945* (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 22), Laaber 1993.

Lücke, Martin: *Männlichkeit in Unordnung. Homosexualität und männliche Prostitution in Kaiserreich und Weimarer Republik*, Frankfurt am Main 2008.

Mae, Michiko: „Nation, Kultur und Gender. Leitkategorien der Moderne im Wechselbezug", in: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methode, Empirie*, hrsg. von Ruth Becker und Beate Kortendiek, 3. Auflage, Wiesbaden 2010, S. 724–729.

Mehlmann, Sabine: „Das vergeschlechtlichte Individuum – Thesen zur historischen Genese des Konzepts männlicher Geschlechtsidentität", in: *Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz*, hrsg. von Hannelore Bublitz, Frankfurt am Main 1998, S. 95–119.

Mendelssohn, Peter de: *Zeitungsstadt Berlin. Menschen und Mächte in der Geschichte der deutschen Presse*, Frankfurt am Main 1982.

Mosse, George L.: *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*, Frankfurt am Main 1997.

Mosse, George L.: *Nationalismus und Sexualität. Bürgerliche Moral und sexuelle Normen*, Reinbek bei Hamburg 1987.

Murphy, Michael / White, Harry (Hg.): *Musical constructions of nationalism. Essays on the History and Ideology of European musical culture 1800 – 1945*, Cork 2001.

Neubauer, John / Engeler, Chris: „The metaphors of music criticism in the romantic era", in: *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen Methodik und Analyse. Eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag* (= Buchreihe zu den Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 10), hrsg. von Walter Bernhart, Tübingen 1994, S. 75–86.

Neuwirth, Gösta: *Franz Schreker* (= Österreichische Reihe 79/80), Wien 1959.

Neuwirth, Gösta: *Die Harmonik in der Oper ‚Der ferne Klang' von Franz Schreker* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 27), Regensburg 1972.

Neuwirth, Gösta: „Der späte Schreker", in: *Franz Schreker. Am Beginn der neuen Musik* (= Studien zur Wertungsforschung 11), hrsg. von Otto Kolleritsch, Graz 1978, S. 106–110.

Niethammer, Lutz: *Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur*, Reinbek bei Hamburg 2000.

Ortiz, Janine: *»Feuer muss fressen, was Flamme gebar«. Franz Schrekers Oper ‚Irrelohe'* (= Schreker-Perspektiven 1), Mainz 2008.

Painter, Karen: „Contested Counterpoint. ‚Jewish' Appropriation and Polyphonic Liberation", in: *Archiv für Musikwissenschaft* 58. (2001) H. 3, S. 201–230.

Painter, Karen: „The Sensuality of Timbre. Response to Mahler and Modernity at the Fin de siècle", in: *19th-Century Music* 18 (1995) Nr. 3, S. 236–256.

Phleps, Thomas: „Ein stiller, verbissener und zäher Kampf um Stetigkeit". Musikwissenschaft in NS-Deutschland und ihre vergangenheitspolitische Bewältigung", in: *Musikforschung - Faschismus - Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, hrsg. Isolde von Foerster, Christoph Hust, Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2001, S. 471–488.

Prieberg, Fred K.: *Handbuch Deutsche Musiker 1933 – 1945*, 2. Edition, CD-ROM, [Auprès de Zombry] 2009.

Redepenning, Dorothea: *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik*, Bd. 2 / Teilb. 2, Laaber 2008.

Redepenning, Dorothea: „Inszenierung von Männlichkeit und Gewalt (am Beispeil von Opern der Kriegszeit), in: *Musik bezieht Stellung. Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg* (= Krieg und Literatur 19), hrsg. von Stefan Hanheide, Osnabrück 2013, S. 333–344.

Richards, Ivor Armstrong: *Die Metapher* (1936), in: *Theorie der Metapher*, 2. ergänzte Auflage, hrsg. von Anselm Haverkamp, Darmstadt 1996, S. 31–54.

Ricken, Norbert: „Identitätsspiele und Transparenz der Macht“, in: *Transitorische Identität. Der Prozesscharakter des modernen Selbst*, hrsg. von Jürgen Straub und Joachim Renn, Frankfurt am Main 2002, S. 318–359.

Riethmüller, Albrecht: „1933 und das Fiasko der kulturellen Identität in der Musik“, in: *Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Konferenzbericht Leipzig 2002*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig 2004, S. 376–388.

Riethmüller, Albrecht: „Der Deutsche Glauben an musikalische Überlegenheit“, in: *Musik in der Moderne. Music and Modernism* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9), hrsg. von Federico Celestini, Gregor Kokorz und Julian Johnson, Wien 2011, S. 17–35.

Riethmüller, Albrecht: „German Music from the Perspective of German Musicology after 1933“, in: *The Journal of Musicological Research* 11 (1991) H. 3, S. 177–187.

Riethmüller, Albrecht: „Musik, die ‚deutscheste‘ Kunst“, in: *Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts. Dokumentation des Kolloquiums vom 9. – 12. Januar 1993 in Dresden*, hrsg. von Joachim Braun, Frankfurt am Main 1995, S. 91–103.

Rode-Breymann, Susanne: „Franz Schreker“, in: *Komponisten der Gegenwart*, Loseblatt-Ausgabe, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München 1992 ff., 5. Nachlieferung (Juli 1994), S. 1–18.

Ruddies, Hartmut: „Flottierende Versatzstücke und ideologische Austauscheffekte. Theologische Antworten auf die Ambivalenz der Moderne“, in: *Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage*, hrsg. von Manfred Gangl und Gérard Raulet, Frankfurt am Main 1994, S. 19–36.

Runte, Annette (Hrsg.): *Feminisierung der Kultur? Krisen der Männlichkeit und weibliche Avantgarden* (= Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 33), Würzburg 2007.

Saldern, Adelheit von: „Überfremdungsängste. Gegen die Amerikanisierung der deutschen Kultur in den zwanziger Jahren“, in: *Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts* (= Transatlantische historische Studien 6), hrsg. von Alf Lüdtke et al., Stuttgart 1996, S. 213–244.

Schenk Dietmar (Hrsg.): *The Schreker Library. Franz Schrekers Bibliothek* (= Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin 9), Berlin 2005.

Schild, Axel: *Zwischen Abendland und Amerika. Studien zur westdeutschen Ideenlandschaft der 50er Jahre* (= Ordnungssysteme 4), München 1999.

Schinköth, Thomas: „Zwischen Anpassung und Widerstand. Anmerkungen zum Leipziger Musikleben 1918 – 1945“, in: *Musikstadt Leipzig im NS-Staat. Beiträge zu einem verdrängten Thema*, hrsg. von Thomas Schinköth, Altenburg 1997, S. 11–185.

Schmidt-Gernig, Alexander: „‚Amerikanismus‘ als Chiffre des modernen Kapitalismus. Zur vergleichenden Kulturkritik im Deutschland der Weimarer Republik“, in: *Amerikanismus – Americanism – Weill. Die Suche nach kultureller Identität in der Moderne*, hrsg. von Hermann Danuser und Hermann Gottschewski, Schliengen 2003, S. 49–66.

Schneider, Frank: „Berliner Musikkritik“, in: *Studien zur Berliner Musikgeschichte. Musikkultur der zwanziger Jahre*, hrsg. von Klaus Mehner und Joachim Lucchesi, Berlin 1989, S. 140–156.

Schorske, Carl Emil: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Frankfurt am Main 1982.

Schreker-Bures, Haidy: *Spaziergang durch ein Leben*, Buenos Aires 1981.

Steinbacher, Sybille: *Wie der Sex nach Deutschland kam. Der Kampf um Sittlichkeit und Anstand in der frühen Bundesrepublik*, München 2011.

Stephan, Rudolf: „Zu Franz Schrekers ‚Vorspiel zu einem Drama‘“, in: *Franz Schreker. Am Beginn der neuen Musik* (= Studien zur Wertungsforschung 11), hrsg. von Otto Kolleritsch, Graz 1978, S. 115–122.

Störel, Thomas*: Metaphorik im Fach. Bildfelder in der musikwissenschaftlichen Kommunikation* (= Forum für Fachsprachen-Forschung 30), Tübingen 1997.

Struck-Schloen, Michael: „Wandlungen der Opernästhetik Franz Schrekers im ‚Singenden Teufel‘“, in: *Franz Schreker (1878 – 1934) zum 50. Todestag* (= Franz Schreker-Forum 1), hrsg. von Reinhard Ermen, Aachen 1984, S. 125–145.

Stumpf, Heike: *‚… wollet mir jetzt durch die phantastisch verschlungenen Kreuzgänge folgen!‘ Metaphorisches Sprechen in der Musikkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (= Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 2), Frankfurt am Main 1996.

Sünderhauf, Esther Sophia: *Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945*, Berlin 2005.

Theobald, Christiane: *Das Frühwerk Franz Schrekers bis zum ‚Fernen Klang‘*, Diss. Freie Universität Berlin, Berlin 1985.

Thim-Mabrey, Christiane: *Grenzen der Sprache – Möglichkeiten der Sprache. Untersuchungen zur Textsorte Musikkritik* (= Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft. Reihe B, Untersuchungen 79), Frankfurt am Main 2001.

Trepp, Anne-Charlotte: „Diskurswandel und soziale Praxis. Zur These von der Polarisierung der Geschlechter seit dem 18. Jahrhundert“, in: *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Freia Hoffmann (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik 3), Herbolzheim 2002, S. 7–17.

Troschke, Michael von: Art. „Impressionismus“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Stuttgart 1972–2005, 19. Auslieferung (Herbst 1991), S. 1–11.

Tybout, Rolf: „Hans Pfitzner zur männlichen Homosexualität“, in: *Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft* 69 (2009), S. 109–111.

Watkins, Holly: *Metaphors of depth in German musical thought. From E. T. A. Hoffmann to Arnold Schoenberg*, Cambridge 2011.

Wenk, Silke: „Gendered Representations oft he Nation’s Past and Future“, in: *Gendered Nations. Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth Century*, hrsg. von Ida Bloom, Karen Hagemann und Catherine Hall, Oxford 2000, S. 63–77.

Wilke, Jürgen: *Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte. Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert*, Köln 2000.

Wunberg, Gotthart: *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart 1981.

Yuval-Davis, Nira, *Gender & Nation* (= Politics and Culture), London 1997; dt. *Geschlecht und Nation*, bearbeitet und übersetzt von Marcel Stoetzler und Lars Stubbe, Emmendingen 2001.

Zirfas, Jörg: „Identität in der Moderne. Eine Einleitung“, in: *Schlüsselwerke der Identitätsforschung*, hrsg. von Benjamin Jorissen und Jörg Zirfas, Wiesbaden 2010, S. 9–17.