

DAVID KLEIN: „Die Schönheit sei Beute des Starken“. Franz Schrekers Oper „Die Gezeichneten“. Mainz: Are Musik Verlag 2010. 335 S., Abb., Nbsp. (Schreker Perspektiven. Band 2.)

Die 1918 uraufgeführte und in der unmittelbaren Vorkriegszeit entstandene Oper *Die Gezeichneten* gehört sowohl zu den bedeutendsten Werken des Komponisten Franz Schreker als auch zu einer wichtigen Reihe von Musiktheaterwerken jener Zeit, die sich in ihren Sujets zunehmend den noch jungen, in der Öffentlichkeit leidenschaftlich geführten (alltags-)psychologischen Diskursen über das menschliche Un- oder Unterbewusstsein widmen.

Dass Schrekers Bühnenwerke zuweilen mit dem Schlagwort „psychologisches Musiktheater“ belegt werden (etwa im Schreker-Artikel der MGG2), lässt es interessant erscheinen, eben jene Bedingungen, die zu solch einer Etikettierung führen, einmal einer eingehenderen Untersuchung zuzuführen. David Klein legt mit seiner Studie einen solchen Versuch vor, um mittels einer durchaus gewagten Verbindung von quellenkritischen Erkenntnissen und assoziativer Diskussion psychologischer und philosophischer Schriften einen, wie er sagt, „interpretierenden Beitrag“ (S. 17) zum Verständnis der Oper *Die Gezeichneten* zu leisten – versehen mit einem knappen Schlusskapitel, in dem er eine begriffliche Definition des „psychologischen Musiktheaters“ vorschlägt. Methodisch wählt er hierzu einen dezidiert mutigen Weg, eingedenk der Tatsache, dass dieser „ein bestimmtes Maß an Spekulation“ verlangt (S. 16): „Interessant ist dabei nicht allein das, was bereits verlässlich bewiesen wurde, sondern auch, was möglicherweise stets Vermutung bleiben muss.“ (S. 16)

Klein umreißt in seiner Untersuchung im Wesentlichen drei Themenfelder. In einem ersten Teil werden Schrekers Biografie und dessen Schaffen in Beziehung zu einigen geistigen Strömungen seiner Zeit gesetzt. Der Bogen reicht hierbei vom Wien der Jahrhundertwende über die Malerei der „Wiener Moderne“

bis hin zur Beziehung Schrekers zu Arnold Schönberg, nachgezeichnet anhand der überlieferten Korrespondenz der beiden Persönlichkeiten. Im zweiten Themenfeld, „Die geistigen Quellen des Dramas“, werden neben den primären Textimpulsen (u. a. Frank Wedekind), von denen ausgehend Schreker sein Musiktheater entwickelt, vor allem ausgewählte Schriften Friedrich Nietzsches, Otto Weiningers und Sigmund Freuds – denen der Autor eine grundlegende Bedeutung für das Verständnis der Schreker'schen Oper zuschreibt – modellhaft untersucht und einer eigenen Lektüre zugeführt. Dabei begründet Klein die Auswahl dieser Texte und deren Diskussion vor dem Hintergrund des Librettos der Oper *Die Gezeichneten* nicht allein mit einer nachweisbaren Rezeption durch Schreker oder einer quellenanalytisch bestimmbar Bedeutung für das Werk, sondern sie sollen aufgrund ihrer „ideellen Verwandtschaft“ (S. 119) vielmehr explizit der interpretatorischen Deutung durch assoziative Bezugnahmen ähnlicher Topoi, Metaphern und Motiven dienen. Drittens wird Schrekers Oper auf Grundlage der gewonnenen eigenen Assoziationen Kleins zum interpretatorischen Modell für den Versuch einer Begriffsbestimmung eines „psychologischen Musiktheaters“ sowie in Teilen einer auch musikalischen Analyse zentraler Motiviken und Klangentwicklungen zugeführt.

Leider bringt sich der Autor weitgehend selbst um die vielseitigen Möglichkeiten, die er aus der methodischen Anlage dieser Studie hätte entwickeln können. Der einleitende Hinweis, dass ein Beitrag, „der diskussionswürdig ist, der Sache vielleicht mehr dienen [mag] als eine Repetition vorhandener Thesen“ (S. 16), führt genau auf das Kernproblem der Untersuchung. Denn gänzlich unverständlich erscheint vor allem, dass der Autor auf die Reflexion und Diskussion grundlegender Schriften zu den essenziellen Fragestellungen seiner Untersuchung nahezu völlig verzichtet. Die Ausklammerung wichtiger musik- und vor allem kulturwissenschaftlicher und philosophischer Diskurse insbesondere der jüngeren Vergangenheit (etwa zu den Themenfeldern

Wiener Moderne, Geschlecht, Körperlichkeit, Musiktheater, Musikpsychologie etc.) beraubt den Autor der Möglichkeit, seine Thesen eines „psychologischen Musiktheaters“ nachhaltig in einen fruchtbaren Diskurs musik- und kulturwissenschaftlicher Forschung einzubringen. So ist etwa Weiningers misogynen und antisemitischen Buch *Geschlecht und Charakter* bereits so häufig Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen zur künstlerischen Atmosphäre im Wien der Jahrhundertwende geworden (etwa in Nike Wagners *Geist und Geschlecht*, 1982), dass die Darstellung einer eigenen interpretativen Lektüre ohne Einbeziehung dieser Forschungen geradezu hilflos wirkt. Ebenso erscheint die Nennung intertextueller Bezüge zu Nietzsches *Zarathustra* weitgehend fahrlässig, wenn die zentralen Begriffe seiner Philosophie allzu allgemein verstanden und nur vordergründig übertragen werden. Insgesamt macht eine durchweg konstatierbare Unschärfe in der Verwendung grundlegender Begriffe (wie Metapher, Symbol, Bild, Motiv etc.) eine Lektüre dieser Arbeit mühsam. Hinzu kommen ungeschickte und unreflektierte Formulierungen – wie beispielsweise, dass der „zunehmende Einfluss der Nationalsozialisten [...] 1933 mit Hitlers Machtübernahme seinen traurigen Höhepunkt [sic!] fand“ (S. 4) oder dass der „Nietzsche-Nachklang in den GEZEICHNETEN zum Humus [wird], auf welchem das Konzept des psychologischen Musiktheaters gedeihen kann“ (S. 118).

Somit bleiben die „eigenen Schlussfolgerungen“, die der Autor zu Beginn seiner Untersuchung als Möglichkeit einer Erkenntnisformulierung apostrophiert, die über die „bloße Beschreibung“ der Quellenlage hinausreicht (S. 16), lediglich an der Oberfläche, so dass auch die Analyse der textlichen und musikalischen Ebenen der Oper zwar punktuell Erhellendes zu Tage fördert, in ihrer Gesamtheit jedoch hinter den gesetzten Erwartungen zurückbleibt.

Letztlich ist dies schade, da im knappen Schlusskapitel „Zusammenfassung und Versuch einer Begriffsbestimmung zum psychologischen Musiktheater“ durchaus gute und

diskutable Ansätze einer möglichen Definition vorhanden sind, die auf der Grundlage einer entsprechenden Forschungsarbeit sicherlich zielführend wären.

(Juli 2012)

Tim Becker

*HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT: Der Deutsche im Konzertsaal. Im Auftrag des Archivs der Akademie der Künste hrsg. von Werner GRÜNZWEIG und Christiane NIKLEW. Hofheim: Wolke-Verlag 2010. 280 S., Abb. (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 10.)*

Hans Heinz Stuckenschmidt war einer der bedeutendsten Schreiber und Denker der deutschen musikalischen Kultur vom frühen 20. Jahrhundert bis zu seinem Tod 1988. Er bewegte sich in Avantgardekreisen und stand in unmittelbarem Kontakt mit tonangebenden Komponisten, Interpretinnen und Interpreten. Die Berliner Akademie der Künste, die in ihrem Archiv seinen Nachlass aufbewahrt, hat in ihrer Schriftenreihe *Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts* einen Band mit überwiegend kaum mehr bekannten Aufsätzen und Korrespondenzen herausgebracht, die durch ein analytisches Nachwort von Werner Grünzweig sowie, besonders verdienstvoll, ein detailliertes Schriften- und ein kleines Werkverzeichnis von Christine Niklew – Stuckenschmidt hat in seinen jungen Jahren komponiert – flankiert werden.

Der Wiederabdruck von überwiegend schwer erreichbaren Aufsätzen und Essays, wie dem Text über Musiker in der Novembergruppe oder dem für Stuckenschmidts anti-bourgeois Image in den 1920er Jahren prägenden Essay *Der Deutsche im Konzertsaal*, der dem Band auch den Namen gab, erscheint in jedem Fall lohnenswert. Besonders wertvoll sind die heute kaum bekannten Korrespondenzen. Erwähnt seien hier an erster Stelle die Briefe, die Stuckenschmidt 1949 während einer Studienreise durch die USA an seine Frau, die Sängerin Margot Hinnenberg-Lefebvre, schrieb. Diese Quellen stellen ein faszinierendes Zeugnis jener Übergangsphase dar, als