

»Nun ist alles beim Teufel«

Franz Schrekers späte Opern

Janine Ortiz

Janine Ortiz ist Musikwissenschaftlerin mit Schwerpunkt modernes und zeitgenössisches Musiktheater sowie Dramaturgin mit besonderem Interesse an spartenübergreifenden Inszenierungen. Sie promovierte über die späten Opern Franz Schrekers, publizierte Bücher und Essays über das Schaffen des Komponisten und begleitete mehrfach Inszenierungen und Einspielungen seiner Werke.

»Nun ist alles beim Teufel«

Franz Schrekers späte Opern

Janine Ortiz

et+k

edition text + kritik

Mit freundlicher Unterstützung der Franz Schreker Foundation.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-86916-563-9

Umschlagentwurf: Ramona Südbrock

Umschlagabbildung: Ramona Südbrock unter Verwendung einer Bleistiftzeichnung aus Franz Schrekers Skizzenheft zum »Singenden Teufel«, Musiksammlung der österreichischen Nationalbibliothek, Franz Schreker Fonds, F3.Schreker.74.mus

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2017
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz
Druck und Buchbinder: Vereinigte Druckereibetriebe Laupp & Göbel GmbH,
Robert-Bosch-Straße 42, 72810 Gomaringen

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 7

I **Der singende Teufel** 15

- 1 Komponist in der Krise 17
- 2 Historische Hintergründe 33
- 3 Die Orgelbewegung der 1920er Jahre 43
- 4 Die Uraufführung des »Singenden Teufels« 48
- 5 Erster Aufzug 60
- 6 Zweiter Aufzug 79
- 7 Dritter Aufzug 94
- 8 Vierter Aufzug 113

II **Christophorus** 133

- 1 Eine moderne Legende 135
- 2 Spiel im Spiel 157
- 3 Vorspiel 162
- 4 Erster Akt 174
- 5 Zweiter Akt 210
- 6 Nachspiel 239

III **Der Schmied von Gent** 249

- 1 Eine Volksoper für düstere Zeiten 251
- 2 Ulenspiegel 257
- 3 Stilpluralismus und Synthese 264
- 4 Operschreck 267
- 5 Fassung letzter Hand 275
- 6 Erster Akt 277
- 7 Zweiter Akt 303
- 8 Dritter Akt 325

Inhaltsverzeichnis

Schluss 347

Die Tragödie des Lebens – und wie man sie aushält 349

Literaturverzeichnis 365

Bildnachweis 381

Register 383

Einleitung

Franz Schreker zählt zu den herausragendsten Komponistenpersönlichkeiten des frühen 20. Jahrhunderts. Er komponierte hauptsächlich für das Musiktheater, und wie viele andere geriet er infolge des Zweiten Weltkriegs in Vergessenheit. Doch sieben seiner acht abendfüllenden Bühnenwerke sowie die Jugendoper »Flammen« wurden seit der Jahrtausendwende mehrfach und an exponierter Stelle wieder gegeben.¹ Diverse Einspielungen trugen ebenfalls dazu bei, dass sein Name dem aufgeschlossenen Operngänger mittlerweile wieder ein Begriff ist.

Während sich insbesondere »Der ferne Klang« und »Die Gezeichneten« ihren Platz im Repertoire zurückeroberten, führten die späten Opern lange Zeit ein Schattendasein: »Der Schmied von Gent« wurde 2010 von Ansgar Weigner in Chemnitz unter der musikalischen Leitung von Frank Beer- mann inszeniert. Kirsten Harms führte 2002 bei »Christophorus« in Kiel Regie, die musikalische Leitung hatte Ulrich Windfuhr. Beide Inszenierungen sind als Einspielung beim Label »cpo« erschienen. Das vielbeachtete »Bielefelder Opernwunder« unter Dirigent Rainer Koch und Regisseur John Dew liegt bereits einige Zeit zurück – damals wurden u. a. Schrekers »Irrelohe« (1985), »Der singende Teufel« (1989) sowie »Der Schmied von Gent« (1992) in Szene gesetzt. Und unter der musikalischen Leitung von Rolf Reuter und der Regie von Erhard Fischer brachte die Berliner Staatsoper 1981 den »Schmied von Gent« heraus. Die Uraufführung von »Christophorus« erfolgte überhaupt erst 1978 in Freiburg. Damit harrt vor allem »Der singende Teufel« einer Wiederentdeckung. Eine magere Ausbeute angesichts der sich stetig entwickelnden Schreker-Renaissance.

Mein Interesse an Franz Schreker wurde durch ein Seminar zum musikalischen Schaffen des Komponisten geweckt, das im Wintersemester 2002/03 am Musikwissenschaftlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main unter Leitung von PD Dr. Ulrike Kienzle stattfand und das von zahlreichen Aufführungsbesuchen begleitet

1 Eine Datenbank mit aktuellen Aufführungsterminen wird auf der Website der Universal Edition gepflegt: www.universaledition.com. Ein Verzeichnis aller Inszenierungen und konzertanten Aufführungen wird in der deutschen Übersetzung von Christopher Haileys Schreker-Biografie enthalten sein, die in Kürze erscheint. Christopher Hailey: *Franz Schreker (1878–1934). A Cultural Biography*, Cambridge 1993. Siehe dazu auch die Website der Franz Schreker Foundation: www.schreker.org.

war. Schrekers »Irrelohe« war das Thema meiner Magisterarbeit, die 2008 unter dem Titel »Feuer muss fressen, was Flamme gebar« erschien.² Da »Irrelohe« den Angelpunkt zwischen Früh- und Spätwerk darstellt, lag es nahe, sich von hier aus Schrekers späten Opern zuzuwenden, welche bis dahin noch keiner eingehenden Analyse unterzogen worden waren. Dank eines Stipendiums der Studienstiftung des deutschen Volkes war es mir nach Abschluss meines Studiums möglich, die entsprechenden Quellen zu erforschen: im Franz Schreker Fonds der Österreichischen Nationalbibliothek, im Verlagsarchiv der Universal Edition in der Musiksammlung der Wienbibliothek, in der Yale Schreker Collection und im Schreker-Nachlass in der Musiksammlung der Preußischen Staatsbibliothek Berlin.

Im Vergleich zu seinen frühen Musiktheaterwerken erzielten »Der singende Teufel«, »Christophorus« und »Der Schmied von Gent« zu Schrekers Lebzeiten geringere kommerzielle Erfolge. Nach dem Tod des Komponisten 1934 setzten Aufführungspraxis und Fachliteratur diesen Trend fort, indem sie sich zunächst den drei Werken »Der ferne Klang«, »Die Gezeichneten« und »Der Schatzgräber« zuwandten. Anliegen dieses Buches ist es daher, dieser Vernachlässigung entgegenzuwirken und Franz Schrekers musiktheatralisches Spätwerk erstmals in einer detaillierten Analyse zu deuten. Dabei sollen Text- und Kompositionsskizzen sowie Korrespondenzen aufgearbeitet und miteinbezogen werden.

Betrachtet man die Geschichtsschreibung der Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg betreffend das Musikleben der Weimarer Republik, erscheinen Richard Strauss und Arnold Schönberg als große Antipoden – der eine in spätromantischer Manier an der Tonalität festhaltend, der andere mit der Zwölftonmusik neue Wege suchend. Komponisten wie Erich Wolfgang Korngold, Alexander Zemlinsky, Walter Braunfels und Franz Schreker, die sich nicht leicht der einen oder anderen Seite zuordnen lassen, rückten erst in jüngerer Zeit in den Blickpunkt der Forschung. Dies überrascht umso mehr, als Zeitgenossen Schrekers in ihm einen der führenden deutschen Musikdramatiker sahen, was sich deutlich an den Erfolgen des Komponisten ablesen lässt: In den Jahren, die 1912 der Uraufführung des »Fernen Klangs« in Frankfurt am Main folgten, brachte Schreker mit »Die Gezeichneten« und »Der Schatzgräber« insgesamt drei abendfüllende Opern ins Repertoire, die bis Mitte der 1920er Jahre in allen

2 Janine Ortiz: *»Feuer muss fressen, was Flamme gebar«. Franz Schrekers Oper »Irrelohe«, Mainz 2008.*

Spielplänen vertreten waren. Musikschriftsteller Paul Bekker ernannte den Komponisten zum Erneuerer der deutschen Oper und begründete seine Wertschätzung ausführlich in dem viel beachteten Essay »Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper«.³ Darüber hinaus war Schreker als Gründer und Dirigent des Wiener Philharmonischen Chores, Professor an der Wiener Akademie und ab 1920 Direktor der Berliner Musikhochschule eine der einflussreichsten Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens. Unter seinen Studenten befanden sich Komponisten, Musiker und Dirigenten wie Berthold Goldschmidt, Max Brand, Alois Hába, Jascha Horenstein, Ernst Křenek, Felix Petyrek, Karol Rathaus, Arthur Rodzinski, Josef Rosenstock, Hans Schmidt-Isserstedt und Grete von Zieritz.

In den 1920er Jahren vollzog sich in den Künsten ein tiefgreifender Umbruch. Nach dem kollektiven Trauma des Ersten Weltkriegs war es kaum mehr möglich, an die Dekadenz des *fin de siècle* anzuschließen. Die neuen musikalischen Richtungen – Neue Sachlichkeit, Neoklassizismus, Neobarock, Futurismus, Konstruktivismus – strebten einen distanzierteren Blick auf die Welt an. Experimentelle Formen, Montage- und Collagetechniken sowie die Atonalität galten nun als Avantgarde. Dem stand Schrekers umstrittenes, aber etabliertes psychologisches Musiktheater diametral gegenüber. In seinen späten Opern versuchte der Komponist deshalb, die neuen Strömungen in sein Schaffen zu integrieren, und mit »Der Singende Teufel«, »Christophorus« und »Der Schmied von Gent« gelangen ihm drei höchst unterschiedliche Konzepte. Die über Jahre entwickelten Grundfesten seines Stils – die schillernde Instrumentation, die fließenden Übergänge, die Orientierung der thematisch-motivischen Arbeit an der Psyche, die Verbindung zum Gedankengut der Romantik – verleugnete der Komponist dabei nie, auch wenn er sie auf vielfältige Weisen neu interpretierte.

Seine Zeitgenossen nahmen Schreker den Wunsch nach Fusion geradezu übel, zumal der Komponist das beschleunigte Lebensgefühl der *Roaring Twenties* und den aufdämmernden Nationalsozialismus kritisch betrachtete und auch so darstellte. »Der singende Teufel« fiel 1928 an der Berliner Staatsoper durch; die Uraufführung des »Schmieds von Gent« 1932 an der

3 Paul Bekker: Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper, in: *Deutsche Bühne. Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen*, hg. von Georg J. Plotke, Frankfurt am Main 1919, S. 71–106; zugleich als Broschüre erschienen bei Schuster & Löffler, Berlin 1919; Neudruck in: *Franz Schreker / Paul Bekker. Briefwechsel*, hg. von Christopher Hailey, Aachen 1994, S. 280–313.

Städtischen Oper Berlin wurde durch nationalsozialistische Kundgebungen gestört, das Werk verschwand nach Hitlers Machtübernahme aus dem Spielplan; die Uraufführung von »Christophorus« wurde auf Druck von rechts gänzlich vereitelt. Als avancierter Künstler den Anschluss an sein Publikum zu verlieren – das war die Tragik, die Schreker aushalten musste und der er sich voll bewusst war:

Wir alle, die wir ernsthaft ringen, wollen das Gute, Schöne oder Wahre. Es schreibt keiner, von jenen die ich meine, jahrelang an einem Werk, nur mit dem Gedanken, Erfolg oder Widerspruch zu erringen. Auch ist jeder individuell geartete Künstler nur bis zu einem gewissen Grade wandlungsfähig. Entwicklung, die nur dem eigenen Selbst entspringen kann, bedeutet nicht Anpassung. Und gerade dies Letztere ist es, was die Nicht-Künstler merkwürdigerweise zu verlangen scheinen. Mit dem Worte zeitgemäß wird übler Unfug getrieben.⁴

Schreker wurde im letzten Jahrzehnt seines Lebens mehr denn je von Presse und Öffentlichkeit ob des erotischen Inhalts seiner Werke, der vermeintlich oberflächlich-schillernden Instrumentation und des angeblich mangelnden kompositorischen Gehalts angegriffen. Beschriftet der Komponist neue Wege, wurde seine Stilwende stets vor dem Hintergrund der Vorurteile diskutiert, die sich gegenüber den frühen Opern gebildet hatten. Die hitzige Debatte schreckte auch vor sexuellen Diffamierungen nicht zurück, was Schreker zutiefst traf. Auch von der Generation junger Musikschaffender entfremdete sich der Komponist zusehends, da diese mit den *fin de siècle*-Aspekten seiner Kunst nichts anzufangen wussten, während er selbst den Weg in die Atonalität zwar als Lehrer förderte, als Künstler jedoch ablehnte. Nichtsdestotrotz versuchte Schreker, die Krise schöpferisch fruchtbar zu machen: Die öffentlich geäußerten Kritikpunkte überschneiden sich mit den Themen der späten Opern, in denen der Komponist die Tragödie zwischen Mann und Frau in die Suche nach einer menscheitsverbindenden Weisheitslehre auflöst, nach einer zeitgenössischen Musik strebt und sich mit dem Lehrer-Schüler-Verhältnis auseinandersetzt.

Anfang der 1930er Jahre hatte der Einfluss der Nationalsozialisten derart zugenommen, dass Schrekers Musik systematisch verbannt und als »entar-

4 Franz Schreker an einen namentlich nicht genannten Redakteur, 19. September 1923, Staatsbibliothek zu Berlin, Musiksammlung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: Nachlass 37 D 49.

tet«, kakophonisch und pervers gebrandmarkt wurde. Zum Rücktritt von seinem Amt als Direktor der Berliner Musikhochschule gezwungen, verlor der Komponist seine Pension und wurde durch ein Lehr- und Aufführungsverbot schließlich endgültig seiner Lebensgrundlage beraubt. Den Ernst der Situation erkannte Schreker zu spät, seine Auswanderungspläne ließen sich nicht mehr verwirklichen, und er starb im März 1934 in Berlin an den Folgen eines Schlaganfalls.

Nach Schrekers Tod verschwand sein Name für lange Zeit aus der Musikgeschichte. Einen letzten Hinweis auf die prominente Rolle, die er im Musikleben der Weimarer Republik gespielt hatte, gab seine Erwähnung in der Ausstellung »Entartete Musik«, die im Frühjahr 1938 in mehreren deutschen Städten gezeigt wurde.⁵ Die Opernführer der Nachkriegszeit erwähnen den Komponisten, wenn überhaupt, nur als im pädagogischen Sinne abschreckendes Beispiel, etwa für »peinlich unappetitliche Bereiche von Erotik, Lüste, gemeinste Triebe und aufgepfropfte Symbolbedeutung.«⁶ Die nationalsozialistische Kulturpolitik und ihre Nachwirkungen sind im Wesentlichen dafür verantwortlich, dass die Schreker-Rezeption lange Zeit weit hinter der Bedeutung des Komponisten zurückblieb. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, warum man nationalsozialistische Klischees in Bezug auf Schreker nach dem Zweiten Weltkrieg unhinterfragt übernahm, während die Komponisten der Zweiten Wiener Schule vergleichsweise rasch rehabilitiert wurden. Zum einen degradierte der Einfluss von Adornos Dogma vom »Fortschritt des musikalischen Materials« Werke von Schreker, Korngold und Zemlinsky zu weniger lohnenswerten Forschungsobjekten, da diese Komponisten im Gegensatz zu Schönberg, Berg und Webern den Schritt zur Atonalität nicht hatten vollziehen wollen. Zum anderen entwickelte sich aus der Zwölftontechnik ab etwa 1948 der Serialismus, womit die Zukunftsträchtigkeit der Musik

5 Ein Ausstellungsplakat mit dem Titel »Zwei jüdische Vielschreiber« zeigt Franz Schreker und Ernst Toch. Unter Schrekers Porträt steht folgender Text: »Franz Schreker war der Magnus Hirschfeld unter den Opernkomponisten. Es gab keine sexual-pathologische Verirrung, die er nicht unter Musik gesetzt hätte.« Albrecht Dümmling / Peter Girth (Hg.): *Entartete Musik. Eine kommentierte Rekonstruktion der Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf 1988, S. 133.

6 Hans Koeltzsch: Franz Schreker, in: *Der neue Opernführer*, Stuttgart 1959, S. 218. Siehe dazu Frank Reinisch: Franz Schreker im Opernführer. Zum deutschen Musiktheater zwischen den Weltkriegen und seiner Rezeption, in: *Franz Schreker (1878–1934) zum 50. Todestag*, hg. von Reinhard Ermen, Aachen 1984, S. 11–20.

Schönbergs und seiner Nachfolger erwiesen schien. Die Anhänger der Tonalität hingegen, sofern sie sich nicht wie Hindemith dem Neoklassizismus zugewandt hatten, wurden von der Forschung als »Spätromantiker« bezeichnet und von der Moderne ausgegrenzt.⁷

Was die frühen Opern betrifft, wurde Schrekers Ansehen bereits auf der Grundlage objektiver Forschung rehabilitiert und der Komponist als einer der bedeutendsten Vertreter der musikalischen Moderne ausgewiesen. Dies ist vor allem den Monografien von Gösta Neuwirth, Matthias Brzoska und Ulrike Kienzle zu verdanken.⁸ Insbesondere der Dissertation Kienzles gelang es, der Forschung neue Impulse zu geben, da sie erstmals die enge Verknüpfung von Schrekers Schaffen mit der Psychoanalyse aufzeigt und an diesem Befund die Bewertung des musikalischen Materials ausrichtet. Unverzichtbar ist zudem Christopher Haileys Schreker-Biografie.⁹

Schrekers Spätwerk ist im Hinblick auf die musikalische Analyse hingegen noch wenig erforscht. Die älteren Texte von Michael Struck-Schloen, Manfred Haedler und Gösta Neuwirth geben knappe Einblicke,¹⁰ berücksichtigen aber nicht die Entwicklungen der neueren Schreker-Forschung. Christopher Hailey rekonstruiert in seinem sehr empfehlenswerten Aufsatz »Zur Entstehungsgeschichte der Oper ›Christophorus‹« detailliert die Genese der verschiedenen Fassungen.¹¹ Hervorzuheben sind die jüngeren

- 7 Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik* (1949), Frankfurt am Main 2003, S. 38–39. Adorno widmete Schreker einen kurzen Aufsatz, in dem er jedoch kein Partiturstudium betreibt, sondern aus der vagen Erinnerung an früher Gehörtes schöpft und dementsprechend auf tradierte Klischees zurückgreift. Ders.: Schreker, in: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II* (1963), Frankfurt am Main 2003, S. 181–200. Mit Adornos Schreker-Rezeption befasst sich Ulrike Kienzle: *Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper ›Der ferne Klang‹ und die Wiener Moderne*, Schliengen 1998, S. 42–44.
- 8 Gösta Neuwirth: *Franz Schreker*, Wien 1959; ders.: *Die Harmonik in der Oper ›Der ferne Klang‹ von Franz Schreker*, Regensburg 1972; Matthias Brzoska: *Franz Schrekers Oper ›Der Schatzgräber‹*, Stuttgart 1988; Ulrike Kienzle: *Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper ›Der ferne Klang‹ und die Wiener Moderne*, Schliengen 1998.
- 9 Christopher Hailey: *Franz Schreker (1878–1934). A Cultural Biography*, Cambridge 1993.
- 10 Gösta Neuwirth: Der späte Schreker, in: *Franz Schreker. Am Beginn der Neuen Musik*, hg. von Otto Kolleritsch, Graz 1978, S. 106–110; Michael Struck-Schloen: Wandlungen der Opernästhetik Franz Schrekers im »Singenden Teufel«, in: *Franz Schreker (1878–1934) zum 50. Todestag*, hg. von Reinhard Ermen, Aachen 1984, S. 125–146; Manfred Haedler: Naivität und Prophetie. Anmerkungen zur großen Zauberoper »Der Schmied von Gent«, in: *Franz Schreker (1878–1934) zum 50. Todestag*, hg. von Reinhard Ermen, Aachen 1984, S. 147–157.
- 11 Christopher Hailey: Zur Entstehungsgeschichte der Oper »Christophorus«, in: *Franz-Schreker-Symposion*, hg. von Elmar Budde und Rudolf Stephan, Berlin 1980, S. 115–140.

Essays von Christopher Hailey,¹² Frank Harders-Wuthenow,¹³ Eric Denut,¹⁴ Peter Franklin¹⁵ und Sherry D. Lee,¹⁶ die sich auf die geistesgeschichtlichen Hintergründe von Schrekers Spätwerk konzentrieren.

In den analytischen Betrachtungen dieses Buches werden Taktangaben mit dem Kürzel »T« versehen. Akte werden durch römische, Bilder und Szenen durch arabische Ziffern wiedergegeben. Die Partitur und der Klavierauszug von »Christophorus« weisen keine durchgängige Nummerierung auf, sondern größere Sinnabschnitte sind beziffert. So bedeutet beispielsweise II.3/7, Z 9.4 – zweiter Akt, drittes Bild, 7. Szene, 4 Takte nach Ziffer 9. »Tb« verweist auf das Textbuch. Die Orthografie der Zitate folgt den Originalen.

Ich danke der Studienstiftung des deutschen Volkes für die Studienförderung, das Postgraduierten- und Promotionsstipendium. Die finanzielle und ideelle Förderung ermöglichten das Verfassen dieser Studie. Dank auch an die Franz Schreker Foundation für ihren Beitrag zur Drucklegung. Herzlichster Dank gilt Frau PD Dr. Ulrike Kienzle für die umfangreiche Betreuung, konstruktive Kritik und viele Anregungen. Herrn Dr. Christopher Hailey, Direktor der Franz Schreker Foundation, sei für seine detailgenaue Beratung sowie für seinen Einsatz bei der Bereitstellung schwer zugänglicher Quellen gedankt. Herr Frank Harders-Wuthenow stellte seine umfangreiche Schreker-Sammlung zur Verfügung, mein

- 12 Christopher Hailey: Franz Schreker, »Christophorus« und der Weg des Anselmus Lu, in: *Christophorus*, Programmheft, Bühnen der Landeshauptstadt Kiel 2002, S. 9–16.
- 13 Frank Harders-Wuthenow: Große Zauberoper, in: *Der Schmied von Gent*, Programmheft, Bühnen der Stadt Bielefeld 1992, S. 53; ders.: Franz Schreker, in: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, hg. von Udo Bembach, Stuttgart – Weimar 2000, S. 445–475; ders.: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Décadence. Zu Franz Schrekers Oper »Christophorus«, in: *Christophorus*, Programmheft, Bühnen der Landeshauptstadt Kiel 2002, S. 23–33; ders.: Franz Schreker in Berlin, in: *Franz Schreker. Grenzgänge – Grenzklänge*, hg. von Michael Haas und Christopher Hailey, Wien 2004, S. 51–59.
- 14 Eric Denut: Von der Selbstverherrlichung zur Denunziation, in: *Franz Schreker. Grenzgänge – Grenzklänge*, hg. von Michael Haas und Christopher Hailey, Wien 2004, S. 62–69.
- 15 Peter Franklin: Schreker's Decline, in: *The Idea of Music. Schoenberg and Others*, London 1985, S. 139–160; ders.: Style, structure and taste. Three aspects of the problem of Franz Schreker, in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 109 (1982–83), S. 134–146.
- 16 Sherry D. Lee: A Minstrel in a World without Minstrels. Adorno and the Case of Schreker, in: *Journal of the American Musicological Society*, 58/3 (Herbst 2005), S. 639–696.

Einleitung

hochachtungsvollster Dank dafür. Ich danke meiner Familie für ihre Geduld und Unterstützung, meiner Mutter Karin Ortiz und ihrem Mann Manfred Papenkort, meinem Vater Daniel Ortiz, meinen Großeltern Theodor und Eleonore Schmitt.