

Schenk, Michael

Karl Storck (1873-1920): Zwischen Kulturpolitik, Musikpädagogik und Chauvinismus! Ein Beitrag zur Personalisierung von Fachgeschichte

formal überarbeitete Version der Originalveröffentlichung in:

formally revised edition of the original source in:

Knolle, Niels [Hrsg.]: Musikpädagogik vor neuen Forschungsaufgaben. Essen : Die Blaue Eule 1999, S. 125-166. - (Musikpädagogische Forschung; 20)



Bitte verwenden Sie in der Quellenangabe folgende URN oder DOI /
Please use the following URN or DOI for reference:

urn:nbn:de:0111-opus-92121

10.25656/01:9212

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-opus-92121>

<https://doi.org/10.25656/01:9212>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.

This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Mitglied der


Leibniz
Gemeinschaft

**Musikpädagogische
Forschung**

**Niels Knolle
(Hrsg.)**

**Musikpädagogik
vor neuen
Forschungsaufgaben**

verlag
DIE BLAUE EULE
essen



Themenstellung: Die Impulsformulierung für das Thema der Jahrestagung 1998 des AMPF „Musikpädagogik vor neuen Forschungsaufgaben“ spiegelt die kritische Einsicht, daß die Musikpädagogik an der Schwelle zum 21. Jahrhundert allen Anlass hat, Probleme mit ihrem inhaltlichen wie auch methodischen Selbstverständnis und den sich daran knüpfenden Perspektiven für die künftige wissenschaftliche Arbeit, kritisch zu benennen und diskutieren. Die diese Tagung strukturierenden vier Schwerpunkte ‚Außerschulisches Lernen‘, ‚Info- und Edutainment in den Medien‘, ‚Musikpädagogik in Europa‘ und ‚Geschichte der Musikpädagogik‘ benennen einige dieser bislang noch unzureichend bearbeiteten Forschungsbereiche. Zugleich lassen aber die in diesem Band dokumentierten acht Beiträge mit ihren Fragestellungen, methodischen Ansätzen und ersten Forschungsergebnissen erkennen, daß die Musikpädagogik sich dieser Herausforderung, sich in ihrem Selbstverständnis ‚neu zu denken‘, bereit ist zu stellen.

Der Herausgeber: Niels Knolle, geb. 1944. Studium an Musikhochschule und Universität Hamburg (Lehramt Musik an Gymnasien). Promotion 1979, Habilitation 1994. 1971-1973 Wiss. Planer in der Forschungsgruppe ‚Gesamtschule‘ an der PH Dortmund; 1973-1979 Wiss. Assistent im Fachgebiet Musik/AK der Universität Oldenburg, u. a. Planung des Einphasigen Studiengangs ‚Musik‘ sowie Konzeption und Aufbau des ‚Apparativen Studienbereichs‘; 1979-1996 Akademischer Rat an der Universität Oldenburg; seit 1996 Professor für Musikpädagogik an der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg.

Inhalt

<i>Niels Knolle:</i> Vorwort	7
<i>Martin Weber:</i> Musikpädagogische Geschichtsforschung vor neuen Aufgaben und Herausforderungen. Anregungen aus der bundesdeutschen Geschichtswissenschaft und der Historischen Pädagogik	9
<i>Jens Arndt:</i> Der ästhetisch rezipierende Schüler. Freiraum und Grenzen eines didaktischen Modells	38
<i>Frauke Grimmer:</i> Selbstvergewisserung und Bewältigung der Vergangenheit. Eine Biographiestudie mit Lehrerinnen und Lehrern in den Neuen Bundesländern	64
<i>Rudolf-Dieter Kraemer & Clemens M. Schlegel:</i> Forschungsmethodische Probleme einer vergleichenden Analyse der curricularen Pläne zum Musikunterricht in Europa	97
<i>Michael Schenk:</i> Karl Storck (1873-1920): Zwischen Kulturpolitik, Musikpädagogik und Chauvinismus! Ein Beitrag zur Personalisierung von Fachgeschichte	125
<i>Bettina Switlick & Claudia Bullerjahn:</i> Ursachen und Konsequenzen des Abbruchs von Instrumentalunterricht. Eine quantitative und qualitative Umfrage bei Studierenden der Universität Hildesheim	167
<i>Niels Knolle & Thomas Münch:</i> „Dann trigger ich den einfach an ...“ Erscheinungsformen musikalischer Selbstsozialisation am Beispiel des jugendlichen Erwerbs von Kompetenz im Umgang mit Neuen Musiktechnologien. Überlegungen zu einem Forschungsdesign	196
<i>Stefan Auerswald:</i> Computer in einem handlungsorientierten Musikunterricht. Evaluation eines Unterrichtskonzepts	214

Karl Storck (1873-1920): Zwischen Kulturpolitik, Musikpädagogik und Chauvinismus!

Ein Beitrag zur Personalisierung von Fachgeschichte

1 Zur „historisch-biographischen Forschung“

Die vorliegende Untersuchung knüpft an die Thesen an, die unter dem Begriff der „historisch-biographischen Forschung“ 1997 vorgestellt wurden.¹ Vor dem Hintergrund der Biographie Eberhard Werdins war versucht worden, ein wissenschaftsmethodisches Vorgehen im Umgang mit biographischen Daten und ihrer Auswertung zu begründen. Ausgehend von der Kritik einer dokumentarischen Beliebigkeit der lediglich unverbunden aneinandergereihten Lebensumstände war die Forderung nach einem Wechselspiel von Biographie und Theorie gestellt worden,

„in dem jeder Schritt, jede Erkenntnis, jede Frage sowohl im Einzelfall wie auch in der Generalisierung überprüft werden können. Statt einer zeitlich nachrangigen und oftmals einmaligen Übertragung der Ergebnisse kommt es damit zu einem Prozeß des Hin und Her, in dem sich vermeintliche Rahmenbedingungen und vermeintliche biographische Fakten gegenseitig jederzeit in Frage stellen können. Damit ergibt sich ein Beziehungsgeflecht von Ergebnissen, die in jedem einzelnen Fall aus dem Sekundärbereich heraus, den Primärbereich befragen sollten, in einer Zusammenfassung diverser biographischer Forschungen aber auch eine größere Fundierung, eine Infragestellung, u.U. sogar eine Umformung des Wissensstandes innerhalb des Sekundärbereichs erforderlich machen können.“²

1 Vgl. Schenk, Michael: Möglichkeiten und Grenzen historisch-biographischer Forschung am Beispiel der Arbeit über den Musikpädagogen und Komponisten Eberhard Werdin, in: Kraemer, Rudolf-Dieter (Hrsg.), Musikpädagogische Biographieforschung (Musikpädagogische Forschung hrsg. vom AMPF e.V., Bd.18), Essen 1997, S. 109ff.

2 Ebd., S. 122f.

In diesem Wechselspiel ist ein ständiger Perspektivenwechsel hinsichtlich individueller Bezüge der Biographie und jeweiliger Rahmenumstände, in der sich diese Biographie entfalten konnte, unumgänglich; der einzelne historische Fall ist kein „geschlossenes System“ unabänderlicher, unwiederholbarer und einzigartiger Orientierungsmuster, sondern kann zum Ausgangspunkt einer Suche nach Regeln, Ideologien, Abläufen, Lösungen, Mustern, Handlungsspielräumen usw. werden. Erst in diesem Sinne - so das Resümee der methodischen Überlegungen - kann historisch-biographische Forschung Handlungs- und Orientierungsmuster herausarbeiten, die aus der jeweiligen Vergangenheit heraus für die jeweilige Gegenwart der Untersuchung mögliche Hilfen hinsichtlich einer zukünftigen Lebensgestaltung beinhalten.

Da bislang die Biographie Storcks, seine Ideologie sowie seine musikpädagogischen Ziele noch keiner verknüpfenden Aufarbeitung unterzogen wurden, andererseits aber in der Fachliteratur seit dem Tode Storcks an diversen Stellen auf sein Leben und Schaffen verwiesen wurde und wird, erschien eine Untersuchung unter Anwendung der genannten Zielsetzungen methodisch wie inhaltlich vielversprechend. Die nachfolgende Untersuchung setzt sich daher das Ziel, die musikschriftstellerische Arbeit Karl Storcks in Bezug zu seiner Biographie und den Einflüssen der damaligen Zeit vorzustellen und damit musikpädagogische Fachgeschichte um eine Facette zu ergänzen.

Im Sinne der methodischen Vorgaben historisch-biographischer Forschung wurde zugunsten der zu ermittelnden Bedingungsbeziehungen die nachfolgende biographische Darstellung lediglich skizzenhaft ausgearbeitet.

2 Biographische Skizze

Karl Storck wurde am 23. April 1873 in Dürmenach im Elsaß geboren; sein Vater war Rheinländer und von Beruf Rentmeister, seine Mutter Schweizerin. Nach dem Besuch des Gymnasiums in Zellesheim und Mühlhausen studierte er an den Universitäten Straßburg und Berlin Germanistik, Philosophie und Musik. Bereits als 22jähriger erhielt er mit dem Grimmpreis für seine Arbeit „Entstehung und Quellen der Märchen Brentanos“ akademische Ehren und promovierte ein Jahr später in Berlin mit einer Arbeit zur Literaturwissenschaft. Das Angebot, in eine Hochschullaufbahn einzutreten³, schlug er aus und begann stattdessen mit einer auf alle Bereiche der Kultur bezogenen journalistischen Tätigkeit. Ab 1898 wurde er als Kritiker und Redakteur bei der von Jeannot Emile Freiherr von Grotthuß gegründeten Zeitschrift „Der Tür-

3 Der Literaturhistoriker Erich Schmidt bot Storck an, ihm eine Dozentenlaufbahn zu ebnet.

mer“ beschäftigt, einer Zeitschrift, die sich als „Monatsschrift für Gemüt und Geist“ mit dem kulturpolitischen Auftrag einer Erneuerung des „Deutschtums“ verstand.⁴ Zwei Jahre später wurde Storck hier Schriftleiter für den Kunstteil. Auch in der Zeit während des ersten Weltkrieges blieb er beim „Türmer“ tätig und wurde nicht eingezogen, da Redaktion und Verlag gegen jeden Einberufungsbescheid mit der Begründung der „Unabkömmllichkeit“ erfolgreich Einspruch einlegten.⁵ Storck selbst begrüßte die Zurückstellungen, da er - wie er es in einem Schreiben aus dem Jahr 1915 formulierte - davon ausging, „in jedem Betracht hinter der Front in der gewohnten Arbeit mehr nutzen und schaffen zu können, wie als kaiserlicher Schipper oder auch als Bureauschreiber.“⁶

So blieb Storck bis zu seinem Tod in seiner Redakteursstellung, hatte aber bereits geplant, sie zugunsten einer freieren schriftstellerischen Tätigkeit aufzugeben. Im März 1920 - einen Monat vor seinem Tod - hatte er seine Kündigung eingereicht, da er mit den Umgestaltungen, die als Folge des Krieges in der Aufgabenverteilung innerhalb des „Türmer“ eingetreten waren, nicht einverstanden war. In einem Schreiben an den Verleger Muth heißt es im März 1920:

„...die Abteilungen in der alten Gestalt sind eingegangen. [...] Bei seinem [Grotthuß] langen Aufenthalt in Stuttgart hat er nun Gr[einer] und Pf[eiff] so bearbeitet, daß sie einen in Wirklichkeit von ihm diktierten Brief geschrieben haben, der in Wirklichkeit nichts besagt, aber doch dazu führen würde, daß ich, um meine Absichten durchzusetzen, in viel höherem Maße Redakteur werden müßte, als ich es bisher gewesen bin. Ich habe daraufhin zum 1. Oktober meine Stellung gekündigt.“⁷

Storck ging davon aus, weiterhin Artikel im „Türmer“ und in anderen Zeitschriften zu veröffentlichen, daneben aber mehr Zeit und Raum für größere Werke zu gewinnen. In der Korrespondenz mit Muth äußerte er mehrfach, daß er seine Arbeit beim „Türmer“, vor allem die nicht-schriftstellerische Arbeit, die er notgedrungen als Redakteur mitzutragen habe, nur als Last empfinde

4 Näheres zur Bedeutung und Ideologie dieser zu ihrer Zeit weitverbreiteten und daher auch bedeutenden Zeitschrift bei: Goubard, Danielle: Das Frankreichbild in der Zeitschrift Der Türmer (Jg.1898-1920), Diss. phil. der philosophischen Fakultät der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen, 1977

5 Vgl. Korrespondenz zwischen 1914 und 1919 mit dem Verleger Muth.

6 Brief an Muth vom 22.6.1915

7 Brief an Muth vom 27.3.1920

und seine Tätigkeit in diesem Sinne lediglich dazu diene, „die äußeren Verhältnisse zu sichern“.⁸

Die wenigen Informationen zum Familienleben Storcks, die sich in Literatur und Archivbestand auffinden ließen, lassen auf ein immer wieder von Kummer bestimmtes Leben schließen: sein Sohn starb noch im Säuglingsalter, seine erste Frau starb nach langer schwerer Herzkrankheit 1919 und seine zweite Ehe - nach kurzer Trauerzeit mit einer entfernten Verwandten geschlossen - währte nur kurz: Nach einer Vortragsreise im Sauerländischen Olsberg auf Erholungsurlaub erkrankte Storck an einer Lungenentzündung und starb unerwartet schnell am 9. Mai 1920 im Alter von 47 Jahren.

In den Zeitzeugenberichten wird der freundliche, warmherzige Charakter herausgestellt, mit dem Storck - trotz aller Polemik - neben einer unerschütterlichen Überzeugung für seine Anliegen und dem Glauben an eine ethische Verantwortung sein Leben und Wirken bestimmt habe.

Daß der Name Karl Storck, dessen hier aufgeführter beruflicher Werdegang eigentlich keinen Bezug zu pädagogischer Arbeit vermuten läßt, dennoch auf einem musikpädagogischen Kongreß zur Sprache kommt, liegt einerseits an der kontinuierlichen Rezeption der Storckschen Arbeiten in Teilen der Musikpädagogik und Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts, andererseits an seinen Schriften, in denen er immer wieder für eine Verbesserung der Volksbildung auf dem Gebiet der Musik eintrat und entsprechende Vorschläge in bezug auf Schule, Privatunterricht und öffentliches Kulturleben erarbeitete und veröffentlichte. Storck selbst bezeichnete sich jedoch nicht als Musiker oder Musikpädagogen⁹, sondern als Kulturschriftsteller, Kritiker oder Redakteur und sah sich im Rahmen seiner Veröffentlichungen nicht als musikpädagogischer „Insider“ an:

„Für einen, der wie ich eigentlich mehr als Außenseiter zu dieser Arbeit kommt, der unter den sozialen Mißständen des Berufes nicht zu leiden hat, gehört wirklich ein ganz erkleckliches Maß von Idealismus und vor allen auch von Geduld dazu, für die Hebung des Musikstandes tätig zu sein. Denn jene, denen die Not auf

8 Ebd.

9 Dabei war Storck Mitglied im 1903 gegründeten musikpädagogischen Verband und verbreitete dessen Ziele in seiner journalistischen Arbeit. Storck hierzu selber: „Ich habe, wie ich von Anfang an nach Kräften für die Bestrebungen des Musikpädagogischen Verbandes eingetreten bin, auch den Lesern dieser Zeitschrift häufiger von seinen Arbeiten und Zielen gesprochen, als es anderen Leserkreisen gegenüber wohl geschehen ist.“ (Gegen die musikalische Schundliteratur, in: Der Türmer 13.Jg. Bd.II (1911), S. 414ff. (hier: S. 414))

den Fingern brennt, stehen gleichgültig abwartend oder stumpf zur Seite.“¹⁰

3 Die Storck-Rezeption der Weimarer Republik, der NS-Zeit und der Nachkriegszeit

Bei der Sichtung der Sekundärquellen zu Karl Storck, die zu einem erheblichen Teil aus Würdigungen anlässlich seiner Geburts- oder Todestage bestehen, fällt auf, daß die Storckschen Verdienste über alle politisch-gesellschaftlichen Zeitgrenzen der Jahre 1933 oder 1945 hinweg hervorgehoben wurden. „Kritische“ Würdigungen sind hier nicht ausgenommen worden, sondern nicht zu finden gewesen.

Natürlich gab es die ersten Würdigungen in der Zeitschrift, in der Storck so lange tätig gewesen war. Der Herausgeber J. E. Freiherr von Grotthuß nennt ihn einen „universell gebildeten“ und „kultivierten Deutschen“; Storck habe aus „deutsch-kosmopolitischen Gründen, das aufdringliche, undeutsche Händler- und Artistentum auf dem von ihm beherrschten Kunst- und Kulturmarkte“¹¹ bekämpft. In gleicher Ausgabe würdigt Friedrich Lienhard das „Bekennertum“ und den Mut, mit dem der Verstorbene den „Kampf“ gegen alles, „was ihm zersetzend schien“¹² geführt habe. Eine weitere Würdigung, durch Paul Schwers, Schriftleiter der „Allgemeinen Musikzeitung“, hebt das „lautere Deutschtum“ Storcks hervor, das nichts mit „Chauvinismus oder politischer Gehässigkeit“¹³ zu tun habe.

Schon die Wortwahl dieser Nachrufe aus der Weimarer Zeit läßt aufhorchen; von „Deutschtum“ und „Undeutschem“ wird hier gesprochen. Vor allem der letzte Verweis Schwers läßt vermuten, vor welchen Vorwürfen das An-

10 Musikerelend, in: Der Türmer, 15.Jg. Bd.II (1913), S. 639ff. (hier: S. 640)

11 Grotthuß, Jeannot Emil Freiherr von: Karl Storck, in: Der Türmer, 22.Jg. Bd.II (1920), S. 245

An anderer Stelle des Nachrufs zum Verhältnis Grotthuß-Storck: „...wir verstehen uns, wie wir im Letzten und Tiefsten uns immer verstanden haben.“

Dazu Storcks Meinung: „Sie wissen, daß mein Verhältnis zu Greiner und Pfeiff niemals ein inneres war, zu Grotthus sogar ein scharf gegensätzliches.“ Brief an Muth vom 27.3.1920

12 Lienhard, Friedrich: Karl Storck, in: Der Türmer, 22.Jg. Bd.II (1920), S. 330f.

13 Schwers, Paul: Karl Storck zum Gedächtnis, in: Allgemeine Musikzeitung, 57.Jg. (1930), S. 518f. (hier: S. 518)

Bereits ein Jahr nach seinem Tod wurde in der „Allgemeinen Musikzeitung“ (48.Jg.(1921), Nr.4, S. 237) ein „Aufruf zur Errichtung eines Grabdenkmals für Karl Storck“ abgedruckt, in dem von einem Verlust für das „geistige Deutschland“ und die „deutsche Kulturgemeinschaft“ gesprochen wurde.

denken geschützt werden soll, Vorwürfe, denen in bezug auf den „Kampf“, den Storck geführt zu haben scheint, nachzugehen wäre.

Hervorgehoben wurde in der späten Weimarer Zeit vor allem das musikpädagogische Verdienst. Robert Greven beispielsweise widmete diesem Aspekt 1930 einen eigenen Artikel¹⁴, in dem er die Verbindung Storcks zur musikpädagogischen Reformbewegung herausstellte und die Einbindung der Gedanken in die größeren kulturpolitischen Zusammenhänge hervorhob; Storck habe in seiner Kritik viele der Ideen der nachfolgenden Jahre vorweggenommen.¹⁵ Auch Bernhard Zeller stellte als positiv heraus, daß die Musikerziehung für Storck mit der Hebung des Schulmusikunterrichts verknüpft worden sei und damit letztlich auch eine Hebung der Volkserziehung nach sich zu ziehen suchte; insgesamt sei die Musikpädagogik Teil der kulturpolitischen Ziele Storcks gewesen, in denen zum ersten Mal zu einem Kampf gegen die Kräfte aufgerufen worden sei, die sich der Verbesserung der Volkserziehung in den Weg zu stellen schienen¹⁶.

Auch Edmund Joseph Müller bezog sich in seinen Überlegungen zur Musikpädagogik an verschiedenen Stellen auf den Namen Storck¹⁷, der sich - wie andere auch - „für die wirkliche Musikkultur“ eingesetzt habe und „wichtige Reformen“ vorbereitet habe.¹⁸ Auf Storck und Kretzschmar führt in diesem Sinne Felix Oberborbeck große Teile des musikpädagogischen Handelns Müllers in Darstellungen der Jahre 1933 und 1956 zurück:

„Das Gedankenwerk Kretzschmars und Storcks hat Müller im deutschen Westen mit fanatischem Arbeitseifer und begeistertem Idealismus in die Tat umgesetzt.“¹⁹

14 Greven, Robert: Dr.Karl Storck und die Musikpädagogik, in: Deutsche Tonkünstler-Zeitung, 28.Jg.(1930), S. 154f.

15 Ebd., S. 155

16 Zeller, Bernhard: „Die musikerzieherischen Ziele“ Karl Storcks, in: Die Harmonie. Zeitschrift der Vereinigung deutscher Lehrer - Gesangvereine, 24(1933), Nr.5, S. 61ff.

17 Vgl. die Zeitschrift „Musik im Leben“, 1.Jg.(1925)ff., die Müller herausgab. Den Verweis auf Müller im Zusammenhang mit Karl Storck verdanke ich Prof. Siegmund Helms, aus dessen Arbeit zu Edmund Joseph Müller (Helms, Siegmund: Musikpädagogik zwischen den Weltkriegen. Edmund Joseph Müller, Wolfenbüttel 1982) auch die nachfolgenden Zitate entnommen sind.

18 Müller, Edmund Joseph, in: Musik im Leben, 1.Jg.(1925), Heft 1, S. 1ff., zit. nach: Helms, a.a.O., S. 50

19 Oberborbeck, Felix: Edmund Joseph Müller - zu seinem 60.Geburtstag, in: Zeitschrift für Schulmusik, 1934, S. 22ff., zit. nach Helms, a.a.O., S. 87. Der gleiche Satz auch in: Ders., in: Kahl, Willi (Hrsg.), Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes, Festschrift zum 80.Geburtstag von Ludwig Schiedermaier, Köln 1956, S. 86ff., zit. nach Helms, a.a.O., S. 141f.

Eine Wendung in „rassisch-völkische“ Überlegungen nimmt die Storck-Rezeption nach 1933. Schon in dem zum Standardwerk der NS-Musikanschauung hochstilisierten Buch Richard Eichenauers, „Musik und Rasse“, aus dem Jahr 1932, ist Karl Storck einer der am häufigsten angeführten Autoren, häufiger z.B. als die uns heute geläufigeren Hugo Riemann, Guido Adler oder Hermann Kretzschmar.²⁰ Obwohl sich die meisten Verweise auf Storcks „Geschichte der Musik“ und seine Komponistendarstellungen beziehen, sollen auch die rassenideologischen Interpretationen Eichenauers durch Storcks Äußerungen gestützt werden, so heißt es z.B.:

„Storck nennt den deutschen und den französischen Minnesang eines der besten Beispiele für die Bedeutung des Volkhaften (des Nationalen) in der Kunst: mir scheint, ein mindestens so gutes Beispiel ist er für die Bedeutung des Rassischen.“²¹

Oder an anderer Stelle:

„Wir sind nicht berechtigt, an der persönlichen Lauterkeit von Mahlers Ringen um den deutschen Geist zu zweifeln; aber das darf uns nicht an der Feststellung hindern, daß im ganzen dieses Ringen eben doch erfolglos blieb, aus rassischen Gründen erfolglos bleiben mußte.“ (Vgl. vor allem Storck a.a.O.[Geschichte der Musik] II 411ff.)²²

Auf Gedenkfeiern der Jahre 1933/34 wurde die rassisch-ideologische Rezeption der kulturpolitischen und musikerzieherischen Gedanken Storcks vertieft. Am 23.4.1933 fand in Berlin eine Feier des deutschen Schriftstellerverbandes statt, bei der die Gedanken Karl Storcks von allen Rednern in Zusammenhang mit den Ideen und Zielen Adolf Hitlers gebracht wurden,²³ und ein Jahr später richtete die westfälische Schule für Musik eine Gedenkfeier aus, in der Storck als Vorreiter der „Ideen“ des „Dritten Reichs“ gefeiert wurde.²⁴ Alois Weber, Nachfolger Schwers als Schriftleiter der „Allgemeinen Musikzeitung“, führte aus diesem Anlaß zu Storck aus:

„Aus der Treue zu unserem Deutschtum reckt sich, wie Karl Storck schreibt, empor ‚Stolzes Herrenbewußtsein. Wir wissen,

20 Eichenauer, Richard: Musik und Rasse, München 1932. Als Nicht-Komponisten sind lediglich Hans F. K. Günther und Hans-Joachim Moser häufiger angeführt.

21 Ebd., S. 111

22 Ebd., S. 272 - weitere Belege auch auf S. 110 und S. 264

23 vgl. Wendlandt, Wilhelm: Die Geschichte des Deutschen Schriftsteller-Verbandes, Berlin 1934, S. 42f. (hier: S. 43)

24 Gedenkfeier für Karl Storck, in: Nationalzeitung Münster vom 7.6.1934

daß wir das Anrecht zum Herrenbewußtsein haben. Unsere Natur, unsere Rasse, unsere bisherige Geschichte bürgen dafür, daß wir uns und der Welt gegenüber das Herrenrecht immer als eine Verpflichtung zu Kultur und edler Menschlichkeit empfinden werden. Wir kämpfen jetzt um unser Herrenrecht.' Und er zitiert Nietzsches Mahnruf an die Deutschen: ‚Ehrwürdig und heilbringend wird der Deutsche erst dann, wenn er gezeigt hat, daß er furchtbar ist und es doch durch Anspannung seiner höchsten, edelsten Kunst- und Kulturkräfte vergessen machen will, daß er furchtbar war.‘ Fruchtbare Saat von deutscher Art hat Karl Storck in das mit furchtbarer Pflugschar aufgerissene Erdreich deutschen Wesens gesenkt. Er gehört zu den Wahrern des Deutschtums, zu jenen Volksbildnern, von denen Rosenberg sagt, daß der Nationalsozialismus nach ihnen immer neue Ausschau hält, damit ihr Werk nicht dort bleibe, sondern blutvolles Leben werde.²⁵

Schwers zitiert hier Storck als Beleg für die Richtigkeit nationalsozialistischen Denkens; an anderer Stelle, bei Alfred Morgenroth, dem Leiter der Abteilung V (Allgemeine Kulturfragen) der RMK, wird die Heranziehung Storckscher Musikanalysen sogar zur Begründung für eine rassistisch bedingte Minderwertigkeit jüdischer Musik:

„In welchem wissenschaftlich anerkannten Werk über Literatur- oder Musikgeschichte wurde vor dem Jahre 1920 die Bedeutung des Rassenproblems für das künstlerische Schaffen so klar und scharf betont, wurde namentlich die Rolle des Judentums so unbedingt klargestellt, wie wir das bei Storck allenthalben finden? [...] Auch die vom Judentum und seinen wissenschaftlichen Trabanten so hochgepriesenen ‚Genietaten‘ eines Jacob Meyerbeer und Isaac Eberscht, genannt Jacques Offenbach, werden in der Storckschen Musikgeschichte gebührend beleuchtet. Daß in allen diesen Fällen kein anderes als das reinste Gefühl für Wahrheit und Gerechtigkeit ihm die Feder führte, das beweist Storck wohl am klarsten durch seine Stellungnahme zu Gustav Mahler. Tiefgründiger und vornehmer hat sich bisher noch niemand mit der in gewissem Sinne tragischen Erscheinung dieses typisch jüdischen Musikers auseinandergesetzt, die richtig verstanden, so wie sie Storck uns zeigt,

25 Manuskript des Vortrags von Weber an Frau Döllen-Storck übermittelt und im Stadtarchiv Hagen erhalten. Teile des Vortrages später auch veröffentlicht unter: Weber, Alois: K.Storck als deutscher Volkserzieher, in: Allgemeine Musikzeitung 67.Jg. (1940), Nr.21 vom 24.5.1940

jedem die Augen öffnen muß für die durch kein menschliches Wollen zu erschütternde letzte Abhängigkeit alles schöpferischen Tuns von den Mächten des Blutes und der Rasse.“²⁶

Die hier benannten Zusammenhänge werfen ein fatales Licht auf die Position Storcks, aber er wäre nicht der erste, über den aufgrund von Zitatfetzen in fragwürdigem Kontext nachfolgender Epochen ein vorschnelles Urteil gefällt würde. So darf diese Verwendung Storcks im Nationalsozialismus nur Auslöser für weitere Überlegungen sein und keinesfalls Beleg für persönlich-biographische Bewertungen. Diese Zurückhaltung ergibt sich zudem aus der Storck-Rezeption der Nachkriegszeit. Sollte man nach den bisherigen Ausführungen erwarten, daß mit dem Ende des Dritten Reichs auch die positive Storck-Rezeption ein Ende findet, so bieten die Sekundärquellen ein ganz anderes Bild: im Verhältnis noch häufiger als in der Zeit vor 1945 wird an das Leben und Schaffen Storcks erinnert.

Bereits 1950 zum 30. Todestag wurden die Storck-Schriften wieder als „besonders empfehlenswert“ hervorgehoben, selbstverständlich ohne die o.g. Zusammenhänge, ja sogar ohne Begriffe wie „deutsch/Deutschland/Deutschtum“ in bezug auf die Storckschen Arbeiten auch nur zu erwähnen.²⁷ Heinrich Lemacher erinnerte gleich mehrfach an den Musikpädagogen und Musikpolitiker; schon 1950 sprach er von Storcks „kulturfördernden Anregungen“, die sich „besonders auf dem Gebiete der Musikpädagogik“ erfüllt hätten²⁸ - eine erstaunliche Annahme vor dem Hintergrund der NS-Interpretationen Storcks und der noch im Findungsprozeß stehenden Nachkriegs-Musikpädagogik! In der Zeitschrift „Musica Sacra“ wurde Lemacher einige Jahre später in zwei Artikeln konkreter und verglich die vorrangigen Storck-Ziele und -Forderungen mit der musikkulturellen und musikpädagogischen Gegenwart der Bundesrepublik.²⁹ Er kam dabei zu dem Schluß, daß inzwischen positiv verwirklicht sei, was Storck forderte.

Wolfgang Stumme widmete Storcks musikpädagogischem Konzept einer Volksmusikschule ein ganzes Kapitel innerhalb eines Aufsatzes zur Geschich-

26 Morgenroth Alfred: Karl Storck - ein deutscher Kunstpolitiker, in: Die Volksmusik. Herausgegeben von der Fachschaft Volksmusik der Reichsmusikkammer, 1936, Nr.5, S. 1ff. (hier: S. 6)

27 Kempken, G.: Karl Storck. Zu seinem 30. Todestag, in: Saarländische Volkszeitung, 5.Jg. (1950), Nr.116 vom 23.3.1950

28 Lemacher, Heinrich: Der Musikpolitiker Carl Storck, in: Kölnische Rundschau, 5.Jg.(1950), Nr.109 vom 11.5., S. 2

29 Ders.: Musik-Politik, in: Musica sacra, 79.Jg. (1958), Heft 4, S. 97ff. - Ders., Musikpolitisches damals und heute. Zum 40.Todestage von Karl Storck, in: Musica sacra, 80.Jg. (1960), Heft 5, S. 129ff.

te der Musikschule im 20. Jahrhundert.³⁰ Er stellt Storck darin als Vorläufer für die Kestenbergschen und Jödeschen Ideen heraus und lobt den „analytischen Blick“ für „seine musikalische Umwelt [...] und seine Fähigkeit zum Angebot realistischer Lösungen“³¹.

Vor 1933 als Verfechter des „Deutschtums“ bezeichnet, im Nationalsozialismus als Vorreiter rassenideologischer Werkbetrachtung geehrt und nach 1945 als musikpädagogischer Visionär etikettiert, scheint das Schaffen Storcks facettenreicher gewesen zu sein, als es die Storck-Rezeption der jeweiligen Zeit glauben macht. Es scheint so, als sei immer nur ein Aspekt benannt worden, ohne eine Wechselwirkung mit anderen - womöglich wichtigeren oder gleichwertigen - Aspekten herzustellen. Diese unterschiedlichen bis widersprüchlichen Storck-Bilder animierten in der vorliegenden Arbeit eine nähere Auseinandersetzung mit den Zielen und Hauptgedanken Karl Storcks, die dann - bezogen auf die Lebensumstände des Betroffenen - ein differenzierteres Bild dieser Person zu eröffnen sucht.

Vor der Darstellung dieses Storck-Bildes auf der Basis der vorhandenen Primär- und Sekundärquellen müssen jedoch noch einige für die historisch-biographische Forschung typische Probleme im Verlauf von Materialsichtung und -auswahl angesprochen werden.

4 Spezifische Probleme der Materialbeschaffung, Materialsichtung und Materialauswahl

Was in der Vorbereitung dieser Untersuchung an Schriften von Karl Storck ermittelt werden konnte, macht ein grundlegendes Problem biographischer Forschung deutlich: Was in einem ausgefüllten Menschenleben geschafft worden ist, kann nicht in wenigen Wochen oder Monaten gesichtet, aufgearbeitet und vorgestellt werden. Daher war es nötig, eine Reduktion vorzunehmen, die, um eine wissenschaftskritische Beurteilung der vorliegenden Ergebnisse und ihrer Grundlagen zu ermöglichen, an dieser Stelle relativ ausführlich begründet werden muß. Nicht gänzlich ausgeschlossen ist damit auch, daß eine Untersuchung, die sich Storck beispielsweise lediglich auf der Basis seiner litera-

30 Stumme, Wolfgang: Die Musikschule im 20. Jahrhundert. Bericht eines Zeitzeugen, in: Reinhardt, Karl-Heinz (Hrsg.): Die Jugendmusikbewegung. Impulse und Wirkungen, Wolfenbüttel 1987, S. 245ff.

31 Ebd., S. 249 - Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Herausstellung der Storckschen Arbeit bei der Einrichtung von Volksmusikschulen: Speh, Sigrun: Jugend + Musik in Nordrhein-Westfalen 1948-1988, Remscheid 1988, (hier: S. 112)

rischen Werke näherte, zu einem anderen Ergebnis kommen könnte und das hier zu zeichnende Storck-Bild u.U. zu erweitern wäre.

Neben den ausgewerteten Storck-Monographien³² konnte für diese Arbeit auf die durch Storck lediglich herausgegebenen Werke³³ verzichtet werden. Auch seine Bücher, die sich mit Literaturgeschichte und allgemeiner Literatur beschäftigen³⁴, seine Novellen³⁵ und seine Monographien zu Themen wie der „ethischen Bedeutung des Kinos“ oder dem „Leben Jesu - in Bildern Rembrandts und Worten der Evangelien“ wurden nicht herangezogen. Auf zwei Titel³⁶, die in der Storck Rezeption immer wieder genannt wurden, wird sich die Auswertung nicht ausdrücklich beziehen, da hier lediglich Aufsätze zusammengefaßt wurden, die bereits in früheren Jahren veröffentlicht worden waren und deren Zeitbezug sich in diesen Originalen besser verfolgen läßt. Insgesamt liegt der Schwerpunkt überhaupt auf den Aufsätzen Storcks, aus denen sich eine Entwicklung auf Grund ihrer Vielzahl - zwischen 1901 und 1920 sind allein im „Türmer“ fast 800 Artikel erschienen - am besten ablesen läßt.

Neben den „Türmer“-Artikeln erschienen über 50 Artikel in der „Allgemeinen Musikzeitung“ und über 30 in der Zeitschrift „Wege und Ziele (Monatschrift für die deutsche Frau)“. Mit weiteren Veröffentlichungen kommt man dann letztlich auf knapp 1000 Aufsätze. Dabei stellt sich heraus, daß viele im „Türmer“ erschienenen Aufsätze unter gleicher Überschrift an andere Zeitschriften weitergegeben wurden. Allein ca. die Hälfte der in der „Allgemeinen Musikzeitung“ abgedruckten Aufsätze entsprechen „Türmer“-Beiträgen³⁷:

-
- 32 Das Janka-Clavier und die Frage seiner Existenzberechtigung, Berlin 1895 - Das Opernbuch, Stuttgart 1899 - Der Tanz, Bielefeld/Leipzig 1903 - Die kulturelle Bedeutung der Musik, Stuttgart 1906 - Die Musik der Gegenwart, Stuttgart 1922 - E. Jacques Dalcroze, Stuttgart 1912 - Geschichte der Musik, Stuttgart 1905 - Musik und Musiker in Karikatur und Satire, Oldenburg 1911
- 33 Z.B. Beethovens Briefe, Wuppertal 1905
- 34 Z.B. Deutsche Literaturgeschichte, Stuttgart 1898
- 35 Z.B. Die Elsässerin, Novelle, München 1917
- 36 Musik-Politik. Beiträge zur Reform unseres Musiklebens, Stuttgart 1911 - Kampf hinter der Front. Kriegsaufsätze - für Deutschtum in Leben und Kunst, Stuttgart 1915
- 37 Weitere Beispiele für mehrfach veröffentlichte Titel:
Albert Lortzing und die deutsche Spieloper, in: Der Sonntag 1931 - Türmer 1901/02
Das Laienrecht in der Kunst, in: Allgemeine Musikzeitung, 1920 - Deutsche Tonkünstler - Zeitung 1933
Der deutsche Minnegesang, in: Türmer 1904/05 - Neue Musik-Zeitung 1926
Die bildende Kunst in Kinderstube und Schule, in: Deutsche Welt 1901 - Die Quelle 1932
Der Laie und die Kunst, in: Allgemeine Musikzeitung 1931 - Deutsche Erde 1931 - Wege und Ziele 1919
Der Niedergang des Volksliedes, in: Hellweg 1925 - Deutsche Hochschulwarte 1932
Ein deutscher Verleger, in: Türmer 1906 - Die Welt im Kleinen 1897
Geschichte und Bau des Klaviers, in: Türmer 1910/11 - Wege und Ziele 1918

	TÜRMER	ALLG. MZ
Ausländische Musik in Deutschland,	Jg.1916/17 Bd.I	Jg.1916 Nr.43
Berlin als Musikstadt	Jg.1912 Bd.II	Jg.1912 Nr.17
Das Kunstwerk der Zehntausend	Jg.1912/13 Bd.I	Jg.1912 Nr.47
Die Künste im Lehrplan unserer Mittelschulen	Jg.1916/17 Bd.I	Jg.1916 Nr.40+41
Ein Freund Liszts	Jg.1913 Bd.II	Jg.1913 Nr.35/36
Eine neue deutsche Nationalhymne	Jg.1906 Bd.II	Jg.1917 Nr.22
Fortschreitende Entwicklung	Jg.1919 Bd.II	Jg.1919 Nr.33
Giuseppe Verdi	Jg.1900/01 Bd.I	Jg.1913 Nr.41
Italien, das Land der Musik!?	Jg.1909 Bd.II	Jg.1909 Nr.47+48
Opernsorgen	Jg.1916/17 Bd.I	Jg.1917 Nr.1+2
Parsifal Vorspiel	Jg.1913/14 Bd.I	Jg.1913 Nr.52
Peter Breuers Beethoven	Jg.1916/17 Bd.I	Jg.1916 Nr.41
Rhythmus und musikalische Erziehung	Jg.1911/12 Bd.I	Jg.1912 Nr.14+15
Rousseau und die Musik	Jg.1912 Bd.II	Jg.1912 Nr.26
Stoff und Musikdrama	Jg.1908/09 Bd.I	Jg.1909 Nr.41
Unharmonische „Fälle“ in unserem Musikleben	Jg.1910/11 Bd.I	Jg.1910 Nr.46+47
Unser Opernspielplan	Jg.1912/13 Bd.I	Jg.1913 Nr.19+20
Vlamische Abende	Jg.1917 Bd.II	Jg.1917 Nr.11
Vom Nationalen in der Musik	Jg.1907/08 Bd.I	Jg.1907 Nr.45
Zum Neubau des Kgl. Opernbau in Berlin	Jg.1912/13 Bd.I	Jg.1913 Nr.5

Neben den hier aufgeführten Überschriften existieren jedoch auch unterschiedliche Beiträge unter gleichem Titel; nur ein Beispiel sei hierfür angeführt: 1902/03 äußerte sich Storck im „Türmer“ zur „Entstehung der Hausmusik“³⁸, eine Schrift, die von seiner Witwe 1931 an die Zeitschrift „Kulturleben an der Saar“ weitergeleitet und dort wortgleich abgedruckt wurde.³⁹ Dagegen ist in der „Deutschen Tonkünstlerzeitung“ ein Jahr vorher - also ebenfalls nach dem Tode Storcks - ein Beitrag abgedruckt,⁴⁰ der bei gleicher Überschrift und sogar gleichem Untertitel wie im „Türmer“ („Ein Beitrag zu ihrer Psychologie“) zwar die im „Türmer“ geäußerten Grundgedanken beinhaltet, aber in seinen Ausführungen in weiten Teilen verändert ist.⁴¹ Letztlich findet man aber

Sozialismus und Kunst, in: Türmer 1919 - Monatsblätter des Deutschen Schriftsteller-Verbandes 1930

Vom deutschen Volkslied, in: Türmer 1904/05 - Wege und Ziele 1922

Vom Ursprung der Musik in: Der Tanzlehrer 1931 - Türmer 1902/03 - Hellweg 1925

Wiener Walzer, in: Die Harmonie 1930 - Türmer 1903/04

38 Die Entstehung der Hausmusik, in: Der Türmer 5.Jg. Bd.I (1902/03), S. 240ff.

39 Entstehung der Hausmusik, in: Kulturleben an der Saar, 10.Jg.(1931), Nr.12, S. 400ff.

40 Die Entstehung der Hausmusik, in: Deutsche Tonkünstlerzeitung, 28.Jg. (1930), Nr.8, S. 251ff.

41 Weitere Beispiele für identische Titel bei ungleichem Inhalt:

Die Militärkapellen - eine Kulturfrage, in: Allgemeine Musikzeitung 1915 - Türmer 1914

Die Richard Wagner Ausstellung in Leipzig, in: Allgemeine Musikzeitung 1913 - Türmer 1913

Friedrich der Große und die Musik, in: Türmer 1911/12 - Deutsche Tonkünstlerzeitung 1926

auch weitgehend textgleiche Artikel, die unter verschiedenen Überschriften erschienen sind.⁴²

Die Mehrfachveröffentlichungen hatten sicherlich nicht nur den Grund, Storcks Gedanken einer möglichst breiten Öffentlichkeit bekannt zu machen, sondern resultierten vor allem aus wirtschaftlichen, d.h. Honorar-Überlegungen. Im Jahre 1920, also kurz vor seinem Tod, begründete Storck in einem Brief seine überaus große Zahl an Veröffentlichungen folgendermaßen:

„Ich habe jahrelang unter sehr schwierigen äußeren, aber noch viel schwereren inneren Verhältnissen gearbeitet. Um die äußeren Verhältnisse zu sichern, war ich gezwungen, meine Redaktionsstellungen anzunehmen, diese Redaktionsstellungen mußten im wesentlichen auf eigene Produktion gegründet sein, weil mich ein regelmäßiges Büroverhältnis, das an sich jedenfalls viel weniger Arbeit verlangt hätte, einfach geistig getötet hätte. Ich habe gering gerechnet in allen diesen Jahren im Durchschnitt jeden Tag etwa 200 Druckzeilen zu 15 Silben produziert.“⁴³

Aus den hier dargestellten Überlappungen, Verknüpfungen und Verwirrungen ist eine Beschränkung der Materialgrundlage auf die Artikel, die Storck im „Türmer“ veröffentlichte, aus mehreren Gründen sinnvoll: Hier war Storck Redakteur und gleichzeitig Autor, er hat seine Gedanken vor allem in diesem Organ relativ selbstverantwortlich äußern können; das meiste, was er an andere Redaktionen zur Veröffentlichung gab, war nur eine Art Vorabdruck oder eine Wiederholung des bereits Gesagten. Die Artikel, die Storcks Witwe aus seinem Nachlaß zur Veröffentlichung brachte, können - da meist ein Verweis auf Originalabdruck oder das Entstehungsdatum fehlt - in keinen zeitlichen Zusammenhang gebracht werden, sie wurden zwar in die Vorbereitung der Überlegungen zu Storck einbezogen, sollen aber keine Grundlage im engeren Sinne darstellen. Ebenfalls problematisch in einen engeren Zeitbezug zu bringen sind auch Artikel, die vereinzelt in kleineren Organen abgedruckt wurden und bei denen man nicht sicher davon ausgehen kann, daß hier - wie im „Türmer“ - wirklich das veröffentlicht wurde, was nur kurze Zeit vorher von Storck

Richard Wagner in der Karikatur, in: Türmer 1907/08 - Türmer 1913
Berufssängerin, in: Türmer 1917/18 - Türmer 1906/07

42 Der Artikel „Kulturlosigkeit und Verblödung“ im „Türmer“ (22.Jg. Bd.I (1920), S. 266ff.) ist beispielsweise eine überarbeitete Form eines Artikels aus der Zeitschrift „Wege und Ziele“, hier unter dem Titel „Kulturbankrott!?“ (3.Jg. (1919), S. 59ff.).

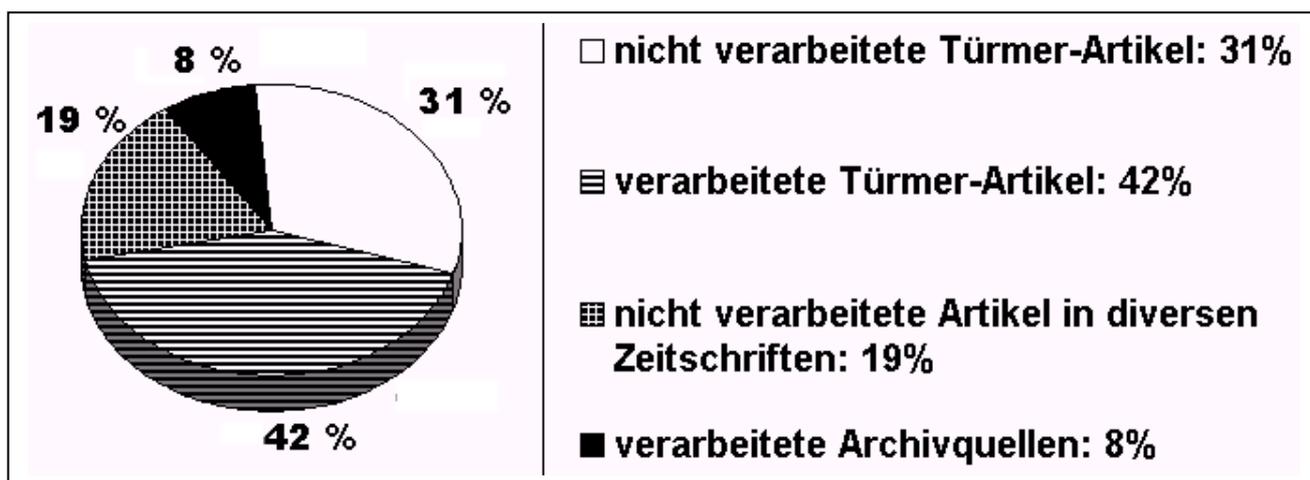
43 Brief an Muth vom 27.3.1920

entwickelt worden war. Dieser eindeutig belegbare Zeitbezug ist aber für die folgenden Überlegungen Voraussetzung.

Neben den veröffentlichten Quellen wurde der Nachlaß Storcks, der im Westfälischen Musikarchiv - Stadtarchiv Hagen aufbewahrt wird, gesichtet.⁴⁴ Manuskripte und Korrespondenz, die sich zumindest einem bestimmten Jahr zuordnen ließen, wurden als Material ausgewertet und auf ihre zeitgeschichtlichen Inhalte hin untersucht, Quellen mit weniger klarer Herkunftsbestimmung wurden zumindest auf mögliche Widersprüche zu Inhalten der anderen Quellen oder der veröffentlichten Schriften hin geprüft.

Eine letzte Reduktion des Primärmaterials ergab sich aus der Vielgestaltigkeit des Storckschen Schaffens; seine Artikel bezogen sich nicht nur auf musikpädagogische, musikkulturelle oder allgemein-kulturkundliche Überlegungen, sondern bezogen sich auch in eingehenden Analysen auf Werke aus Literatur und bildender Kunst. Solche Inhalte, die mit musikalischen oder allgemeinkulturellen Überlegungen höchstens indirekt in Zusammenhang zu bringen sind, sollen - gerade im Rahmen eines musikpädagogischen Kongresses - ebenfalls nicht zur Sprache kommen. Eine Gesamtauswertung aller Schriften wäre nur mit Hilfe einer sehr umfangreichen interdisziplinären Forschung möglich.

So gibt das folgende Schaubild das Verhältnis von verarbeiteten Quellen, die nicht nur ausgewertet, sondern auch in einen Zeitbezug gebracht wurden, und nicht verarbeiteten Quellen, die gar nicht oder nur auf eine mögliche Widersprüchlichkeit zum Restmaterial hin befragt wurden, wieder:



44 Besonders möchte ich an dieser Stelle dem Leiter des Stadtarchivs, Herrn Freisleben, danken, der mir die Einsicht trotz interner Probleme unbürokratisch ermöglichte.

5 Die musikpädagogischen und kulturpolitischen Forderungen und Ziele Storcks bis 1914

Obwohl Storck kein studierter Musiker oder Musikpädagoge war, widmete er sich bereits mit Beginn seiner „Türmer“-Tätigkeit der Frage, in welcher Form Musik dem Menschen seiner Zeit nahegebracht werden könne. Er beobachtete die Privataufführungen, in denen sogenannte „Laien“ im Familien- und Freundeskreis Salonmusik zu Gehör brachten, er analysierte das öffentliche Konzertleben, das im damaligen Berlin mehr als reichlich vorhanden war, und er verglich die sogenannte Volksmusik der Vergangenheit mit seiner Gegenwart. Seine Kritik am Zustand des gesellschaftlichen Musiklebens führte ihn zum Zustand der Musikausbildung, mit deren Reform er seine Lösungsansätze verknüpfte.

Schon früh sprach Storck in bezug auf die Laienmusik die Dominanz des technischen, des gedrillten Könnens an, das für ihn zu sehr in den Vordergrund getreten sei. Die Ausführenden ernteten zwar Lob für ihre - wie er es nannte - „Paukarbeit“, dies sei aber keine wirklich „innerlich musikalische“ Arbeit.⁴⁵

„Diese Leute suchen nicht die Kunst, sondern sich. Man erstrebt nicht für sich und einige Freunde, mit denen man sich eins fühlt, die Offenbarung eines Kunstwerks, sondern will mit seinen Leistungen vor andern glänzen.“⁴⁶

Storck verlangte ein Musizieren um der Musik, nicht um der Aufführung willen, ein Musizieren, das für den Nachschaffenden selbst einen Zugang zum Werk beinhalten solle, dementsprechend sei Hausmusik ohne Publikum oder das allein für sich gesungene Volkslied ein besserer Zugang zur Musik als die nur äußerlich einstudierte Konzertetüde.⁴⁷ Ein Jahr später vertiefte Storck diese Kritik, anknüpfend an den Abdruck von Auszügen aus Hermann Kretzschmars „Musikalische Zeitfragen“⁴⁸. Eine Hebung der Qualität der Hausmusik unter dem Motto „es soll weniger im Haus musiziert werden, aber besser“ und eine Verwendung des Begriffes „Dilettant“ im Sinne eines „Liebhabs“, nicht eines „Pfuschers“, wurde angemahnt. Ein solcher Dilettant versuche, sich die

45 Unsere musikalischen Abende, in: Der Türmer 5.Jg. Bd.I (1902/03), S. 116ff. (hier: S. 119)

46 Ebd., S. 121

47 Vgl. ebd., vgl. auch: Eine musikalische Hausbibliothek, in: Der Türmer 5.Jg. Bd.I (1902/03), S. 372ff.; vgl. auch: Musikpflege und Musikindustrie, Konzertagentenwesen und Dezentralisation, in: Der Türmer 5.Jg. Bd.I (1902/03), S. 625

48 Kretzschmar, Hermann: Musikalische Zeitfragen, Leipzig 1903.

Musik eigen zu machen, sie für sich zu nutzen.⁴⁹ Der Analyse Kretzschmars, daß mit einem Zuwachs an Kompositionen und Aufführungen im öffentlichen Konzertwesen eine Einbuße der Musikpflege einhergegangen sei und nun eine Organisationskritik notwendig sei, schließt sich Storck mit seinen Gedanken zur Hausmusik uneingeschränkt an.

Es folgen Jahre, in denen sich Storck recht arbeitsintensiv in vielen Aufsätzen im „Türmer“ äußert; Fragen der Musikpädagogik treten jedoch bis 1908 in den Hintergrund, erst dann verknüpft er seine Ziele einer musikalischen Volkskultur mit der Darstellung der Situation des Schulmusikunterrichts. „Den Kunstgenuß sich selbst verschaffen“ - mit dieser Maxime könne eine Verbesserung der Erziehung und der Qualität der Gesellschaft erreicht werden.⁵⁰ Storck mißt dabei der Musik die erzieherisch-sittliche Funktion zu, wie sie seit der Antike immer wieder formuliert wurde. Er setzt den Schwerpunkt aber nicht auf den Kunstgenuß an sich, sondern auf die unmittelbare Beteiligung an der Kunst, wie sie vor allem im Reproduzieren von Musik möglich sei; genau diese Möglichkeit des Reproduzierens sei aber - so Storck - in der jüngeren Vergangenheit zu sehr vernachlässigt worden. Die „gebildete Männerwelt“ sei durch den mangelhaften Schulunterricht der Musik entfremdet, sie wäre auf Grund des vorherrschenden Gesangsunterrichtes, der eher als „Abschreckungsmittel“ wirke, mit einer Musikausübung überhaupt nicht vertraut.⁵¹ Daneben sei die „Musikmacherei“ der „Frauen im deutschen Haus“ in der

„Art der heutigen Klavierklimperei, der durchweg technisch unzureichenden und geistig halb verblödeten Singerei, wie sie in den Häusern üblich ist, ohne alle Erziehungskraft für die heranwachsende Jugend.“⁵²

Aus dieser Halbbildung heraus sei man auch nicht bereit, die Musik innerhalb der Schule gegen einen unzureichenden Unterricht zu verteidigen, der „lediglich den Zweck verfolge, den Schülern wie Papageien einige Lieder einzupauken.“⁵³

So verlangt Storck von der Schule eine fundiertere Musikausbildung, die auch das Wissen um den „Bau der Musikwerke“, um die „harmonischen oder formalen Eigenschaften“ einbeziehe.⁵⁴ Auch eine stärkere Pflege des Instru-

49 Was unserm Musikleben fehlt, in: Der Türmer 6.Jg. Bd.I (1903/04), S. 251ff. (hier: S. 252)

50 Musik und höhere Schule, in: Der Türmer, 11.Jg. Bd.I (1908/09), S. 151ff. (hier: S. 153)

51 Ebd., vgl. auch: Vom Elend im Musikunterricht, in: Der Türmer, 12.Jg. Bd.I (1909/10), S. 631ff. (hier: S. 631)

52 Musik und höhere Schule, a.a.O., S. 157

53 Vom Elend im Musikunterricht, a.a.O., S. 633

54 Ebd., S. 633

mentalspiels sei nötig, das nicht in „böartigem Dilettantismus“⁵⁵ stecken zu bleiben brauche. Mit dem Erlernen des Instruments schaffe man sich einen musikalischen Zugang zur Kunst für das gesamte Leben, bei dem man nicht - wie auf vielen anderen Gebieten der Kunst - fast notwendigerweise im Unzulänglichen stecken bleiben“ müsse⁵⁶. Die Einseitigkeit des Schulunterrichts sei fatal:

„Die Schule hat ja nicht allein die Aufgabe, singen zu lehren: sie soll allen Schülern, wenn nicht musikalische Kenntnisse und Fähigkeiten, so doch musikalischen Geschmack, Freude an edler Musik und ihren Kunstwerken vermitteln.“⁵⁷

Vor allem die letzte Forderung Storcks wurde von den Musikpädagogen späterer Jahre immer wieder herausgestellt: nur ein wirklicher „Fachmann“ könne einen solchen Schulmusikunterricht adäquat umsetzen, ein Fachmann, der genausoviel „Autorität“ besitzen müsse wie jeder andere Lehrer und der den bisherigen „Gesangunterricht“, der bisher lediglich als „notwendiges Übel“ mitgeschleppt würde, zu einer wirklich künstlerischen Pflege der Musik machen müsse.⁵⁸ Und für jeden öffentlichen Musikunterricht müsse gelten:

„Man Sorge für einen guten Musiklehrerstand und schaffe Mittel, durch die das Puschertum und das unreine Spekulantentum vom Musikunterricht ferngehalten werden. Das heißt, man schaffe der Öffentlichkeit die Gewähr, daß nur derjenige öffentlichen Musikunterricht erteilen darf, der seine Befähigung dazu einwandfrei nachgewiesen hat. Also man verlange vom Musiklehrer dasselbe, was von jedem anderen Lehrer verlangt wird.“⁵⁹

Daß sich Storck hier die Anliegen des seriösen Teils des Musiklehrerstandes zu eigen machte, ohne selbst Mitglied dieses Standes zu sein, steht für die Uneigennützigkeit seiner musikpädagogischen Forderungen, die durch seine Schriften mit der nachfolgenden musikpädagogischen Reformbewegung verknüpft sind. Auch in den folgenden Jahren wiederholt er immer wieder seine Kritik an einer unzureichend gebildeten Musiklehrerschaft und an einer unzureichend gesicherten sozialen Stellung des Musiklehrers⁶⁰ und entwickelt darauf fußend und in Anbetracht seiner Forderung nach mehr Möglichkeiten für

55 Musik und höhere Schule, a.a.O., S. 159

56 Ebd.

57 Ebd., S. 160

58 Ebd., S. 161

59 Vom Elend im Musikunterricht, a.a.O., S. 634

60 Vgl. Erster internationaler musikpädagogischer Kongreß, in: Der Türmer, 15.Jg. Bd.II (1913), S. 267ff.

das Erlernen eines Instruments einen Plan zur Einrichtung sogenannter „Volksmusikschulen“⁶¹. Statt der von ihm konstatierten Ausbeutung der Schülerinnen und Schüler in schlechten privaten Instituten, sei diese Schulform „das wichtigste Mittel, unsere Musikkultur aufs neue zu beleben“. Der Instrumentalunterricht und die rhythmische Gymnastik⁶² sollten dabei eine „Erziehung zur Musikfreude, die Bildung des Geschmackes, nicht durch ästhetische Belehrung, sondern durch Ernährung mit guter Musik“ zum Ziel haben.⁶³ Schülerinnen und Schüler dieser Institutionen sollten auf Grund ihrer musikalischen Begabung ausgewählt werden und wären ggf. auch wieder zu entlassen, fortgeschrittene Schülerinnen und Schüler sollten in Orchester zusammengefaßt werden und in „Volkskonzerten“⁶⁴ mitwirken. Eine Finanzierung sei durch Staat, Gemeinden, durch „wohlhabende Kunstfreunde“, aber auch durch ein Schulgeld zu erreichen, der Unterricht könne nachmittags in freien Klassenzimmern erteilt werden und Übungsinstrumente müßten zur Verfügung gestellt werden.

„Man darf gewiß sein, daß auf diese Weise in wirklich natürlicher Art die Liebe zu guter Musik wieder wachsen wird [...]. So wie das jetzt gehandhabt wird, wird der Hausbau mit dem Dache angefangen, statt mit dem Fundament, und alles bleibt in der Luft schweben.“⁶⁵

Mit der Forderung der Schaffung einer öffentlichen Musikschule darf Storck als einer der frühesten Initiatoren der ab 1923 durch Fritz Jöde realisierten Jugendmusikschule gelten. In diesem Sinne erinnern auch verschiedene Musikpädagogen im Zusammenhang mit der Geschichte der Musikschule im 20. Jahrhundert an Karl Storck;⁶⁶ in welchem Umfang der Gedanke der Volksmusikschule jedoch in die Reformen Kestenbergs eingegangen ist und

61 Volksmusikschulen, in: Der Türmer, 15.Jg. Bd.II (1913), S. 405ff.

62 Im Rahmen dieser Arbeit kann auf die Herausstellung der Rhythmischen Erziehung durch Storck nicht eingegangen werden. Es soll aber zumindest auf Storcks Verbreitung der Ideen Dalcrozes verwiesen werden: „Für die Entwicklung des Menschentums hat nicht die musikalische Technik, sondern nur die Musik als Inhalt des Lebens und Ausdruck des Lebens Wert. Diese Erziehung zur Musik und durch Musik fürs Leben ist Ziel und Leistung der Methode von Jacques-Dalcroze.“ Rhythmus und musikalische Erziehung, in: Der Türmer, 14.Jg. Bd.I (1911/12), S. 886ff. (hier: S. 894f.)

Vgl. auch Storcks Schrift „E. Jacques Dalcroze. Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit, Stuttgart 1912“

63 Ebd., S. 409

64 Vgl. Storcks Auflistung des pädagogischen Nutzens solcher Konzerte: Volkskonzerte, in: Der Türmer, 14.Jg. Bd.II (1912), S. 133ff.

65 Volksmusikschulen, a.a.O., S. 409

66 Stumme, a.a.O.; Speh, a.a.O., S. 112

später unter Jöde konkretisiert wurde, ist bislang unerforscht und wäre in anderem Zusammenhang noch näher zu thematisieren.

Storcks Analyse der Zustände im Privatmusikunterricht und Schulgesangsunterricht, die die Idee einer öffentlichen Musikschule in ihm reifen ließ, deckt sich mit den heute bekannteren Darstellungen⁶⁷ dieser Zeit; zur Verdeutlichung des „Wildwuchses“ auf musikpädagogischem Gebiet sollen hier lediglich zwei Werbeanzeigen nach Storck auszugsweise zitiert werden. Da heißt es einmal:

„Mozart-Schüler-Orchester Abteilung Berlin - In Vorbereitung:
Der Ring der Nibelungen - Dasselbe wurde im Januar mit großem Beifall im Königl. Opernhause aufgeführt.

Violinschüler im Alter von 12-18 Jahren, welche die erste Lage beherrschen und bei den nächstfolgenden Konzerten mitwirken wollen, werden täglich im Violinchor aufgenommen. [...] Der Violinchor zählt bis jetzt ca. 20 Violinen, derselbe muß sich in der nächsten Zeit um das Doppelte vergrößern, da nämlich eine starke Besetzung des Chores zur Aufführung des Musikdramas „Der Ring der Nibelungen“ erforderlich ist.“⁶⁸

Und an anderer Stelle wird geworben:

„Groß und klein - jung und alt - arm und reich - kommt nach wie vor nach dem Hugo-Menzel-Konservatorium zum Musikunterricht. Dort wird nach eigenen und neuen, schnellstens fördernden Methoden unterrichtet, und wenn man da unter Umständen sein Ziel weit eher erreicht, spart man eben unbedingt Geld und das ist doch die Hauptsache.“⁶⁹

Storcks Kritik ging jedoch über die Betrachtung der häuslichen und schulischen Verhältnisse hinaus und bezog den Zustand des öffentlichen Musiklebens und vor allem die dort vertretenen musikalischen Inhalte mit ein. Diese Inhalte - so war seine Überzeugung - mußten zur Erziehung und zur Verbesserung des Volkes auch eine nationale Kultur festigen und damit zu einer Stärkung innerer und nationalspezifischer Kräfte beitragen. Er beklagt z.B., daß das deutsche Volkslied, das er in der Hausmusik durchaus häufiger vertreten sehen wollte, in Deutschland seinen „nationalen Charakter“ verloren habe, da

67 Report of John Hullah on Musical Instruction in Elementary Schools on the Continent (1879), zit. in: Quellentexte zur Musikpädagogik, Regensburg 1973, S. 123ff.; Kretzschmar, Musikalische Zeitfragen, a.a.O.

68 Vom Elend im Musikunterricht, a.a.O., S. 639f.

69 Ebd., S. 639

man, „empfänglich für fremde Herrschaft“, lediglich „Nachahmer“ geworden sei.⁷⁰ Auch im öffentlichen Musikleben fordert Storck eine nationale Auswahl und kritisiert die Spielpläne der großen Häuser. In der Berliner Hofoper, so bemängelt er 1905, wisse man nicht „was man der deutschen Kunst schuldig ist“⁷¹, und in Anbetracht der Spielzeit 1908 führt er aus, daß Meyerbeer, Verdi oder Puccini hier nicht zur Aufführung gelangen sollten, solange Werke von Wagner, Mozart oder Gluck zur Verfügung ständen; täglich wachse „die Zahl der Deutschen, die [in dieser Spielplangestaltung] eine schwere Schädigung deutscher Kunst und deutschen Volkstums beklagen“⁷².

Für Storck nahm das deutsche Volk dadurch Schaden, daß „fremde Kulturwerte“ eine ungeheure Stärke erlangt hätten, daß die eigenen „völkischen Stoffwerte für Kunst“ durch die geschichtliche Entwicklung geschwächt worden seien, und daß man nun nur noch versuchen könne, eigene „völkische Werte“⁷³ zu stützen. Rückzug auf das Nationale, Hervorhebung des „Deutschen“ waren die Schlagworte, mit denen Storck - ganz Bürger einer Epoche, in der der europäische Nationalismus sich in seiner negativen Seite zum Imperialismus entwickelt hatte - eine Verbesserung der gesellschaftlichen Lage in Deutschland zu erreichen suchte; er stilisierte im Zeichen der Zeit dieses Unterfangen zu einer Überlebensfrage für Deutschland hoch:

„Niemals haben wir als Nation diese geistigen und seelischen Werte so dringend notwendig gehabt, wie jetzt. Denn sonst gehen wir überhaupt als Nation zugrunde.“⁷⁴

Die logische Konsequenz aus einer solchen Überlebensfrage ist eine Polarisierung in Mitstreiter und Gegner sowie eine Radikalisierung der Sprache, mit deren Hilfe der Kampf um die Sache geführt wird. Schon früh nannte Storck die vermeintlichen Widersacher, die er als schädlich für die „deutsche Sache“ ausgemacht zu haben meinte. Es waren für ihn diejenigen, die die romanische Kunst - und gemeint war damit vor allem die französische Kunst - in Deutschland vertraten. Viele Analysen, die er zu Einzelkunstwerken erstellte, erschei-

70 Die Vorherrschaft der Fremde im deutschen Liede, in: Der Türmer, 7.Jg. Bd.I (1904/05), S. 574ff. (hier: S. 574f.)

71 Musikalische Zeitfragen: Zum Spielplan der Königlichen Oper in Berlin, Der Türmer, 8.Jg. Bd.I (1905/06), S. 156ff. (hier: S. 156ff.)

72 Der Kaiser und Meyerbeer, in: Der Türmer 10.Jg. Bd.II (1908), S. 302ff. (hier: S. 304), vgl. hierzu auch aus dem gleichen Jahr: Fremdländerei im Opernwesen, in: Der Türmer, 11.Jg. Bd.I (1908/09), S. 174

73 Die Musik als Grundkraft deutscher Kunstkultur, in: Der Türmer 11.Jg. Bd.I (1908/09), S. 292ff. (hier: S. 297)

74 Vom Musikdrama der Gegenwart, in: Der Türmer, 11.Jg. Bd.II (1909), S. 843ff. (hier: S. 845)

nen plausibel, sie können in diesem Rahmen nicht alle nachvollzogen werden; einige Überspitzungen aber sollen zur Verdeutlichung der aus diesen Analysen gezogenen Schlußfolgerungen angeführt werden.

Schon 1906 setzt sich Storck mit dem Direktor der Nationalgalerie Berlin auseinander, dem er „das richtige Gefühl für deutsche Kunst“ abspricht und eine „undeutsche“ Einstellung vorwirft,⁷⁵ weil er zu viel französische Kunst zur Ausstellung bringe. Kunst sei eine „Erscheinungsform des Kulturlebens eines Volkes“ und daher müsse die „eigene“ repräsentiert sein. Nur wenige Monate später verdeutlicht er diese Polarisierung Frankreich-Deutschland auch im Zusammenhang mit der Musikkultur. In der „Volkskultur“ sei das „höchste Schaffen der germanischen Völker und zu allermeist Deutschlands viel bedeutsamer [...] als das Schaffen der romanischen Völker“, auch wenn die Gesamtkultur wiederum bei den romanischen Völkern höher ausgeprägt sei.⁷⁶ Storcks Überlegungen sind in diesem Sinne nicht abwertend gegenüber anderen Kulturen gemeint; er stellt nur überdeutlich heraus, daß es grundlegende Unterschiede zwischen den Völkern, den Nationen, gebe. Das Nationale in der Musik macht er beispielsweise daran fest, daß „die Italiener mehr die Ausbildung der großen Melodielinien, die Franzosen das eigentlich Rhythmische, die Deutschen die Ausdruckselemente der harmonischen Stimmführung ausbildeten“⁷⁷. Der Elsässer Storck, groß geworden in einem Raum, in dem die unterschiedlichen Nationalitäten aufeinandertrafen, will diese Nationalitäten bewußt getrennt sehen, will keine Vermischung der Kulturen, sondern eine deutliche Verknüpfung zwischen deutschem Volk und „deutscher Kultur“ auch für die kommenden Generationen sichern. Was aber als „deutsche Kultur“ gelten darf, muß - geht man nicht von der oberflächlichen Herkunft aus - durch solch oberflächliche Etikettierungen wie die genannten „begründet“ werden. Storck wertet zwar das „Andere“ nicht offensichtlich ab, aber er

75 Von den Lebensbedingungen der deutschen Kunst im vergangenen Jahrhundert, in: Der Türmer, 9.Jg. Bd.I (1906/07), S. 280ff.; in diesem Sinne führte Storck auch eine jahrelange Auseinandersetzung mit Paul Cassirer, die letztlich sogar zu juristischen Schritten führte. Storck warf Cassirer in verschiedenen „Türmer“-Artikeln immer wieder persönliche Vorteilsnahme und fehlende Solidarität mit der deutschen Sache vor; mitbestimmend für seine Ablehnung Cassirers war aber wohl vor allem dessen Tätigkeit als Kunstausteller und Kunsthändler für die „Berliner Sezession“, deren Arbeiten Storck größtenteils vehement ablehnte (vgl. Paulus Cassirer Triumphator, in: Der Türmer, 15.Jg. Bd.II (1913), S. 694f. - Die Triebkräfte unseres öffentlichen Kunstlebens, in: Der Türmer, 20.Jg. Bd.I (1917/18), S. 167ff. - Abermals Herr Cassirer, in: Der Türmer 20.Jg. Bd.I (1917/18), S. 529f. - Unser Prozeß Cassirer, in: Der Türmer, 21.Jg. Bd.I (1918/19), S. 182ff.). Die Anklageschrift Cassirers wegen übler Nachrede und die Verteidigungsschrift Storcks sind im Westfälischen Musikarchiv einsehbar.

76 Das Bürgertum in der Musik, in: Der Türmer, 9.Jg. Bd.II (1907), S. 100ff. (hier: S. 104)

77 Vom Nationalen in der Musik, in: Der Türmer, 10.Jg. Bd.I (1907/08), S. 311ff. (hier: S. 314)

grenzt es ab, eine Vorgehensweise, die oftmals nur ein erster Schritt ist, auf den meist Ausgrenzung und am Ende Austreibung folgen. Daß Storck mit dieser sehr bewußten Polarisierung Frankreich-Deutschland auch ganz persönliche Erfahrungen seiner frühen Biographie verbunden haben muß, verdeutlicht ein Zitat aus einem späteren Werk, das sich auf seine Jugend im Elsaß bezieht:

„Ich habe meine Jugend im Elsaß verlebt, noch südlich von Mühlhausen, mitten in einer von Deutschenhaß erfüllten Bevölkerung. So gutmütig diese angelegt war, so freundlich sie hundertfach dem einzelnen entgegenkam, tausend Fälle haben sich in meinem Herzen eingegraben, in denen den deutschen Kriegführenden von 1870 die wüstesten Grausamkeiten nachgesagt wurden. Alles war erlogen, genau wie man vor keiner Lüge zurückschreckte, um jeden Deutschen, wo er ging und stand, lächerlich zu machen. Das war französisches Werk.“⁷⁸

Bitterkeit und verletztes Gerechtigkeits- und Ehrgefühl sprechen aus diesen Erinnerungen, und man muß davon ausgehen, daß Storcks Haltung zu Frankreich in diesen Jahren nachhaltig geprägt wurde, in denen im Zeichen des Nationalismus nicht Aussöhnung, sondern Konfrontation das Miteinander der europäischen Völker bestimmte.

Zu diesem Frankreichbild gesellte sich ein zweites Feindbild; Storck hatte die Schriften Houston Stewart Chamberlains⁷⁹ studiert und sah in ihm jemanden, der im „Dienste der Bildung“ der Menschheit mit seinen Werken echtes „Wissen“ übermittelt habe.⁸⁰ Storck hatte dieses „Wissen“ für sich übernommen und sah einen vermeintlichen jüdischen Einfluß in Kunst und Musik als ständige Gefahr für die „deutschen Künstler“, deren Anerkennung durch „jüdische Intrigen“ verhindert würde:

„Nein, die Juden wissen sehr gut über ihre Stellung in der heutigen Kunst Bescheid. Mit einer von ihrem Standpunkt aus lobenswerten Systematik arbeiten sie allenthalben für die Mehrung dieses Einflusses. Seit Jahren verfolge ich mit einem gewissen stillen Ergötzen, wie grundsätzlich für jüdische Künstler in der unter jüdischem

78 Pflicht zur Härte, in: Kampf hinter der Front, a.a.O., S. 23ff. (hier: S. 24)

79 Chamberlain (1855-1927) war der Schwiegersohn Richard Wagners und vertrat als Schriftsteller in seinen kulturphilosophischen und politischen Arbeiten einen deutschnationalen Standpunkt, der soweit ging, eine „Theorie“ von der Überlegenheit der nordischen Rasse zu entwickeln. Seine ideologische Gleichsetzung der Begriffe „arisch-germanisch-deutsch“ wurde bereits im 19. Jahrhundert in bestimmten Kreisen genutzt, um Juden zu diffamieren.

80 Vom Gewinn allgemeiner Bildung, in: Der Türmer, 12.Jg. Bd.I (1909/10), S. 276ff. (hier: S. 277)

Einfluß stehenden Presse ständig Reklame gemacht wird. Kein Geschehnis am abgelegensten Orte ist so gering, daß es nicht von denselben Blättern verzeichnet würde, die auch für ganz bedeutende Leistungen auf deutscher Seite kein Wort der Erwähnung finden.“⁸¹

Diese „Erkenntnis“ der Überbewertung jüdischer Komponisten korreliert mit seinen Analysen der Musikwerke, deren jüdische Herkunft bekannt war; seine Einschätzungen waren - im Gegensatz zu Analysen aus der bildenden Kunst, die vereinzelt unter Nennung der jüdischen Herkunft auch Positives berichteten - durchweg negativ: Offenbachs Werke „sittlich verkommen“, Meyerbeer der „wüteste Lärmacher in der Geschichte der Oper“, Mendelssohn viel weniger wert als allgemein angenommen und Gustav Mahler „die unerfreulichste Erscheinung der heutigen Komponistenwelt“ mit „völliger schöpferischer Impotenz“.

So scheint Storcks deutsch-nationale Haltung bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs auch mit den hinreichend bekannten individuellen und gesellschaftlichen Stereotypen - einer inneren Ablehnung fremder Kulturen zur Aufwertung des Selbstbildes und einer unterschweligen Angst vor imaginären Gegnern, deren Ränke zum Nachteil der eigenen Position gereichen könnten - verknüpft zu sein. Wie diese bis 1914 nur unterschwellig wahrzunehmenden Haltungen sich mit den existenzbedrohenden äußeren Veränderungen ab 1914 entwickelten, soll im folgenden Abschnitt erläutert werden.

6 Der Wandel von Zielsetzungen und Forderungen zwischen 1914 und 1920

Storck gehörte wie viele andere Deutsche, die mit Hurrarufen und Blumen die ersten Züge Richtung Westfront verabschiedeten, zu denjenigen, die den Ausbruch des Krieges begrüßten. Er hoffte, daß nun die öffentliche Meinung in seinem Sinne zu einer stärkeren nationalen Denkart gezwungen werde, und formulierte dies als Kriegsziel in seiner Aufsatzsammlung „Kampf hinter der Front“, die er 1915 herausbrachte⁸² und mit dem Satz einleitete:

„Aus der Erkenntnis, daß der jetzige Krieg ums Deutschtum geht, ist für jeden Deutschen die Pflicht erwachsen, ihn mitzukämpfen. Die Waffen sind verschieden, das Ziel ist für alle gleich: Der Sieg

81 Noch einmal deutsch-jüdischer Parnaß, in: Der Türmer, 14.Jg. Bd.II (1912), S. 248ff. (hier: S. 250)

82 Einleitung zu: Kampf hinter der Front, a.a.O.

des Deutschtums in der Welt und vor allem in Deutschland selbst.“⁸³

Und in positiver Stimmung verwies er auf den Effekt, den dieser Krieg bereits in den ersten Monaten mit sich gebracht habe:

„Der Krieg hat uns gleich bei seinem Ausbruche einen der größten Gewinne gebracht, die uns überhaupt zuteil werden konnten: das bewußte Deutschtum.“⁸⁴

Storck bekannte sich zu seinem Motto „Deutschland, Deutschland über alles“⁸⁵, ein Motto, das er - da man davon ausgehen muß, daß ihm die Bedingungen der Textentstehung und die Fallerslebensche Textintention bekannt waren - bewußt in einen chauvinistischen Zusammenhang stellte. Die Ereignisse des Jahres 1914 haben in Storcks Bewußtsein entweder Hemmungen abgebaut, andere Völker öffentlich abzuwerten, oder aber verbale Angriffe im Sinne einer Selbstbehauptung hervorgerufen. In seinem Aufsatz „Bewußtes Deutschtum“ stellte er die „eigene Art“ der Deutschen heraus, die „viel zu tiefgründig und zu eigenartig groß“ sei, um vom Ausland verstanden zu werden; statt dessen sei „niedrige Verleumdung“, „Gezeifer“ und „schmähliche Verkennung“ dieser „deutschen Art“ vom Feind seit Kriegsausbruch zu hören gewesen.⁸⁶ Storck selbst stand solchen Schmähungen jedoch in nichts nach:

„Wir kämpfen bei den Romanen mit einem Volke von so blinder Selbstliebe, von so blödsinnigem Hochmut, daß alles, was nicht Härte ist, lediglich als Schwäche gedeutet werden wird.“⁸⁷

Aber nicht nur gegen das Ausland erhob Storck seine Stimme, sondern er nutzte die Gelegenheit auch, um zu radikalen Maßnahmen gegen diejenigen aufzurufen, die sich seiner „deutschen Sache“ nicht ganz zu verschreiben schienen:

„Aber ich bin der Überzeugung, daß die Zeit gekommen ist, wo es für jeden guten Deutschen zur Pflicht geworden ist, jede schwächliche Duldung in allen Angelegenheiten des Volkstums abzulegen und rücksichtslos alle Schädlinge auszurotten. Diese Säuberungsarbeit, diese Klärung der Luft muß vorangehen, bevor wir unseres

83 Ebd., S. 5

84 Bewußtes Deutschtum, in: Kampf hinter der Front, a.a.O., S. 9ff. (hier: S. 9)

85 Einleitung zu: Kampf hinter der Front, a.a.O., S. 6

86 Bewußtes Deutschtum, a.a.O., S. 10

87 Pflicht zur Härte, a.a.O., S. 24

Deutschtums selbst erst recht froh und aus dieser Froheit heraus auch der Welt Freude bringen können.“⁸⁸

Für Storck bestand die erste Gruppe der „Schädlinge“ aus denjenigen, die nicht ihr gesamtes Leben äußerlich wie innerlich mit „deutschem“ Inhalt füllen wollten. Aktiv müsse man die Position eines in allen Bestandteilen an Deutschland orientierten Lebens propagieren und sich offensiv gegen das passive Gewährenlassen fremdländischer Haltungen und Inhalte durchsetzen.⁸⁹

Ebenso wie die Vorwürfe gegen solchermaßen „unnational Eingestellte“ entstammten auch die Vorwürfe gegenüber einer zweiten Gruppe „Andersgearteter“⁹⁰ aus der Zeit vor 1914. 1916 sprach Storck die „Stellung“ der Juden im deutschen Kulturleben an, ein Jahr später führte er dies mit Allgemeinplätzen und Vorurteilen, die allein der Stigmatisierung dienen sollten,⁹¹ näher aus. Von einer „Herrschaft des internationalen Judentums“ wird gesprochen und diese Herrschaft mit einer „Internationalisierung der Kunst“ verbunden. Diese Internationalisierung sei „der beste Bundesgenosse unserer Feinde“ und schade der deutschen Sache.⁹² Jetzt, 1917, hatten sich Storcks Hoffnungen zerschlagen, schon ein Jahr zuvor hatte er die Möglichkeit einer Niederlage an der Front und einer Niederlage seines Kampfes um eine deutsch-nationale Veränderung in der Kulturpolitik des Reiches angedeutet.⁹³ Dagegen wurde 1915 noch von einem „unbegrenzten Vertrauen“ in die „innere Sieghaftigkeit“ der „deutschen Art“ gesprochen,⁹⁴ obwohl Storck bereits erste Frontniederlagen der deutschen Truppen hatte kommentieren müssen: „Nibelungen - nie bezwungen!“⁹⁵ antwortete auf den Fall Tsingtaus am 7.11.1914 und verknüpfte dies mit der Versenkung von 22 britischen Handelsschiffen durch den deutschen Kreuzer „Emden“. Als schließlich die „Emden“ durch die britische Indienflotte gestellt und versenkt wurde, sprach Storck von einem Sieg, dessen sich die Gegner schämen müssten („Wenn sie’s noch vermöchten in ihrem vom

88 Einleitung zu: Kampf hinter der Front, a.a.O., S. 5f.

89 Vgl. Der Krieg, Königin Luise und die deutsche Frau, in: Der Türmer, 19.Jg. Bd.I (1916/17), S. 527ff.

90 Kommende Kunst, in: Der Türmer, 19.Jg. Bd.I (1916/17), S. 194ff.

91 Die Triebkräfte unseres öffentlichen Kunstlebens, in: Der Türmer, 20.Jg. Bd.I (1917/18), S. 167ff.

92 Ebd. - Für Storck kann es keine internationalen Kunstwerke geben, sondern lediglich nationale, die universell werden können; worin aber genau der Unterschied zwischen nationaler und universeller Kunst besteht und warum der Begriff der „Internationalität“ seiner Ansicht nach nicht treffen kann, wird von Storck nicht hinreichend erklärt. Vgl. Vlamische Abende, in: Der Türmer 19.Jg. Bd.II (1917), S. 47ff.

93 Das Miterleben des Krieges daheim, in: Der Türmer, 19.Jg. Bd.I (1916/17), S. 239ff. (hier: S. 240f.)

94 Vgl. Einleitung zu: Kampf hinter der Front, a.a.O., S. 5

95 Nibelungen - nie bezwungen!, in: Kampf hinter der Front, a.a.O., S. 75ff.

Ramschen vertrockneten Sinn, wenn ihnen die geile Gier nicht längst das Herzblut vergiftet hätte...“), da sie „die gehäufte Kraft ihrer Massigkeit aufbringen mußten, um einen braven Jungen zu erdrücken“⁹⁶. Und sofort richtete er den Blick wieder nach vorn, auf die Meldung des gleichen Datums, wonach junge Regimenter westlich Langemarcks unter dem Gesang „Deutschland, Deutschland über alles“ die feindliche Stellung gestürmt hätten:

„Deine Jungen, deutsches Volk, stürmen singend den todspeisenden Feind! Bist du nicht glücklich, deutsches Volk!“⁹⁷

Blutiger kann eine falsche Hoffnung kaum ausgedrückt werden, eine Hoffnung, die sich immer auf das zu richten hat, was verbleibt, und die dabei die eigene Position nicht überdenkt, sondern immer weiter verfestigt und pointiert, um allen Angriffen von außen zu trotzen. Gleichzeitig mit der immer wieder repetierten Formel vom Kriegsziel „Sieg des Deutschtums“ mußten im Verlauf der Ereignisse natürlich auch Gründe für das absehbare Scheitern dieses Ziels gefunden werden.

Storck sah sich in diesem Sinne gezwungen, vermeintliche Ursachen für den negativen Verlauf des Krieges mit Hilfe von Heimatfrontbildern aufzuzeigen, die eine „Herrschaft des internationalen Judentums“ und ein Gewährenlassen der „Fremdländischen“ durch die nicht genügend deutsch-national eingestellten Kreise zeichneten. Er benannte in diesem Zusammenhang auch Galeristen, Händler und Agenten mit Namen, denen er eine Schädigung Deutschlands nachsagte und deren gemeinsames Arbeiten zum eigenen Vorteil nicht zuletzt auch ein Resultat ihres „Familiensinns“ als einer „jüdischen Tugend“ sei.⁹⁸

Dieses ungeprüfte und uneingeschränkte Eintreten für „Deutsches“ kennzeichnet konsequenterweise auch die Storckschen Schriften zu zeitgenössi-

96 Ebd., S. 76f.

97 Ebd., S. 77 - Noch schwerer nachzuvollziehen ist das Sprachpathos, mit dem Storck Tod und Leid des Krieges in einem anderen Artikel verklärt:

„Denn es ist kein Leid der Schuld, an dem wir tragen, und darum ist es ohne Reue und Vorwurf, die für die Dauer Kraft und Freude verzehren. Es ist ein Leid des Opfers, das in Erkenntnis und aus Liebe gebracht worden ist. Darum ist das Leid gesegnet und wird Segen bringen. Warum vermögen wir dieses Leid so still und stark zu tragen? Der einzelne trägt sein Leid nicht allein; das Ganze trägt es, wie es um des Ganzen willen über den einzelnen gekommen ist. Nur zum Gewinn des Ganzen haben wir uns dem Leide ausgesetzt. Es gibt kein Tun, das freier ist von Selbstsucht, als dieser Kampf fürs Vaterland und die Opferbereitschaft, mit der für ihn das Teuerste hingegeben wird. Dadurch gewinnt auch das kleinste Leben Größe, und alle Größe trägt den Samen der Fruchtbarkeit in sich.“ Der Krieg, Königin Luise und die deutsche Frau, S. 527

98 Die Triebkräfte unseres öffentlichen Kunstlebens, S. 169ff.

scher Musik und Musikkultur. Storck entgegnete beispielsweise Richard Strauss, der mangelnde Qualitäten gleich welcher Nationalitäten in Deutschland boykottiert sehen wollte, aber nicht die ausländische Musik an sich:

„Wenn nun aber, wie in diesem furchtbaren Kriege, die Kräfte des Volkstums zur Höchstleistung aufgerufen sind, so ist durch diese ganze Lebenslage, die höchste Einseitigkeit geboten. Nicht aus Haß und Leidenschaft gegen das Fremde, sondern aus der gesteigerten Liebe, aber auch aus der Notwehr des Eigenen. Wir alle wissen, der jetzige Kampf geht ums Deutschtum. Da ist es doch geradezu Naturgebot, alle Kräfte dieses Deutschtums, insbesondere die ihm eigenartigen, bis aufs letzte anzuspannen, dagegen alles, was irgendwie diese Kraft in ihrer Eigenart, in ihrer ‚Einseitigkeit‘ schwächt, auszuhalten. [...] Diese höchste Anspannung unserer eigenen nationalen Kräfte, würde im künstlerischen und insbesondere auch unserem musikalischen Leben um so mehr die Bereicherung bringen müssen, als wir eine Zeit hinter uns haben, für die die Fremdtümelei charakteristisch war. [...] Und ich meine, auch Richard Strauß [sic!], der zu dieser ganzen Aussprache den Anlaß gegeben hat, hätte näherliegende Pflichten, als die Mahnung, uns ausländischer Musik nicht zu verschließen. Er ist Generalmusikdirektor der Berliner Hofoper, deren Verhalten dem deutschen Schaffen gegenüber seit Jahren ein Ärgernis ist, er ist ferner der Leiter der Sinfoniekonzerte der Berliner Königlichen Kapelle und hat es als solcher in der Hand, neuen Werken an hervorragender Stelle die für ihr Schicksal entscheidenden Aufführungen zuteil werden zu lassen. Das Arbeitsprogramm, das er für die diesjährigen Konzerte aufgestellt hat, verrät nichts von irgendwelchen Bemühungen um neue deutsche Musik. Ich glaube nicht daran, daß er gesucht hat, denn dann hätte er auch gefunden. Will er sich etwa für das Ausland mehr Mühe geben, als für die Kunst seines eigenen Vaterlandes? Wirklich, wir wollen uns endlich dazu aufschwingen, ‚das Gute anzuerkennen, woher es auch kommen mag‘, selbst dann, wenn es - aus Deutschland kommt.“⁹⁹

Storcks musikalische Darstellungen wurden in diesem einseitigen Eintreten für Deutsche Musik zunehmend - vor allem in der Radikalisierung der Wortwahl - fragwürdiger; Humperdincks „Hänsel und Gretel“ war für ihn „der größte Sieg, den das Deutschtum auf dem Gebiete der Kunst seit dem Ableben

⁹⁹ Ausländische Musik in Deutschland, in: Der Türmer, 19.Jg. Bd.I (1916/17), S. 272ff. (hier: S. 272ff.)

Richard Wagners errungen hatte¹⁰⁰, dagegen sei Gounods Schaffen „übelste dramatische Opernmache“, Bizets „Carmen“ eine Überleitung zu jenem „furchtbaren italienischen Naturalismus“, der sich mit Mascagnis „Cavalleria“ und Leoncavallos „Bajazzo“ wie eine „Seuche“ über Deutschland ausgebreitet habe.¹⁰¹ Auch Eugene d’Alberts Oper „Die toten Augen“, gekennzeichnet durch „schleimiges Gerede“ und „geile Erotik“, sei dem „deutschen Fühlen“ fremd.¹⁰² Die Werke Erich Korngolds seien lediglich „Kapellmeistermusik“, typisch geförderte „jüdische Werke“:

„An Mendelssohn wird man zuerst denken, auch weil Korngold gleich ihm Jude ist. Das bewirkt zunächst bei der Umwelt die Förderung des Talents mit allen erreichbaren Mitteln und das Hinauspeitschen an eine möglichst große Öffentlichkeit.“¹⁰³

Vor dem Hintergrund dieser Radikalisierung der Storckschen Gedanken müssen auch seine musikpädagogischen Ziele interpretiert werden. In einem grundlegenden Aufsatz aus dem Jahr 1916¹⁰⁴ führte Storck seine bereits beschriebenen Gedanken aus der Vorkriegszeit fort, koppelte sie aber eng an seine nationalpolitischen Wünsche. Er stellte seinen musikpädagogischen Ausführungen diese Wünsche voran, zeichnete ein Bild des Krieges, in dem „Ströme von Blut“ manches verändert hätten, in dem jedoch zwei „zermürbend“ lange Jahre mit „ungeheuren Opfern“ eine Erkenntnis nicht hätten verändern können, nämlich daß es ums „Deutschtum“ gehe und alles „Undeutsche“ ein „innerer Feind“ sei.¹⁰⁵ Am Ende dieser Einleitung dann der Bezug zu notwendigen Schulreformen:

„Auf eine Stärkung des Deutschtums zielen denn auch im Grunde alle Forderungen auf eine Umgestaltung der Schule, mögen sie im einzelnen scheinbar noch so abliegende Wege gehen.“¹⁰⁶

Eine Erweiterung des schulischen Gesangsunterrichts zu einem wirklichen Musikunterricht war nun keine Überlegung mehr, die aus kulturimmanenten Gegebenheiten begründet wurde und eben in diesem Sinne eine Verbindung zwischen Mensch und Kunst herstellen wollte. Kunst war für Storck keine „äs-

100 Ein Sieg des Deutschtums in der Musik, in: Der Türmer, 17.Jg. Bd.I (1914/15), S. 45ff.

101 Ebd., S. 46

102 Vgl. „Die toten Augen“ der blinden Seelen, in: Der Türmer, 18.Jg. Bd.II (1916), S. 44ff.

103 Der Fall Korngold, in: Der Türmer, 20.Jg. Bd.I (1917/18), S. 431ff. (hier: S. 431)

104 Die Künste im Lehrplan unserer Mittelschulen, in: Der Türmer, 19.Jg. Bd.I (1916/17), S. 43ff. - Storck faßt unter dem Begriff „Mittelschule“ die Formen des Gymnasiums, der Realschule, der höheren Mädchenschule und des Lyzeums zusammen.

105 Ebd., S. 43f.

106 Ebd., S. 44

thetische Lebensverschönerung“ mehr, sondern ab jetzt „Sache der nationalen Lebensgestaltung“. ¹⁰⁷ Storcks neuerliche Kritik an den Zuständen in den Schulen entsprach seinen Darstellungen aus den Jahren 1908 und 1910, die Notwendigkeit für Veränderungen erhielt dabei allerdings neue Begründungen; Musik müsse in höherem Maße im Schulunterricht thematisiert werden, da sie „von allen Künsten den Höchstgehalt an Deutschtum“ habe. ¹⁰⁸ Musikgeschichte, bzw. allgemeine Kulturgeschichte sollte innerhalb des Geschichtsunterrichts zu Lasten der politischen Geschichte in einem Sinne Einzug finden, daß Schülerinnen und Schüler „die Betätigung des deutschen Geistes auf künstlerischem Gebiete“ vermittelt werde. Nicht Einführung in die Regeln der Kunst, sondern Darstellung der „deutschen Kunst“ war die Zielsetzung. Die „Veranschaulichung“ des hier Kennengelernten durch die Fächer „Zeichnen“ und „Gesang“ entsprach - und dies ist ein deutlicher Rückschritt zu den Forderungen der Vorkriegszeit - der handwerklichen Umsetzung von Kunst. Auf Musik bezogen sollte dies beispielsweise in einer praktischen Umsetzung von Stilperioden durch Gesang, ergänzt durch einzelne Instrumentalisten, und ggf. abgerundet durch Konzertbesuche liegen. Nur auf diese Weise könne das oberste Unterrichtsziel erreicht werden:

„...es handelt sich um die Erziehung des deutschen Volkes zum Bewußtsein seines eigenen Geistes, also um die Grundlage einer großen deutschen Zukunft.“ ¹⁰⁹

Neben radikaleren deutsch-nationalen Inhalten verharrte Storck wieder im Begriff des althergebrachten Gesangunterrichts. Erst nach dem Ende des 1. Weltkrieges kehrte er zu seinen Forderungen nach organisatorischer und inhaltlicher Aufwertung des Schulmusikunterrichts zurück. In seinem Aufsatz „Der Aufbau der musikalischen Volkskultur“ ¹¹⁰ stellte Storck die Ziele des „Berufsverbandes Deutscher Tonkünstler“ dar. U.a. heißt es dort zur Umsetzung einer „musikalischen Volkskultur“:

„Vervollkommnung des musikalischen Unterrichts in allen für die Volkserziehung bestimmten Schulen, Förderung musikalisch begabter Volksschüler durch einen der Schule angegliederten Unterricht.“ ¹¹¹

107 Ebd., S. 45

108 Ebd.

109 Ebd., S. 51

110 Der Aufbau der musikalischen Volkskultur, in: Der Türmer, 21.Jg. Bd.II (1919), S. 167ff.

111 Ebd., S. 167

Hieran anknüpfend wiederholte Storck seine musikpädagogischen Vorkriegsüberlegungen und forderte nochmals eine deutliche Ausweitung des Gesangsunterrichts:

„Ebenso kann der Musikunterricht nicht die Aufgabe haben, die Schüler zu Sängern auszubilden, noch den, ihnen einen mehr oder weniger großen Vorrat an Liedern einzupauken, vielmehr soll die Musikempfänglichkeit gesteigert werden durch Erziehung des Musikhörens, Bildung des Geschmacks für rhythmische, melodische und harmonische Schönheit. Das allgemeine Liederlernen, das gemeinsame Schulsingen darf nur ein Mittel zu diesem Zwecke sein. Wirklich fördernd ist auch der beste Gesangsunterricht nur für den Musikbegabten. Die Schule aber hat die Aufgabe, die Allgemeinheit zu bilden.“¹¹²

Daß sich in den Gedanken Storcks zu musikalischen oder kulturpolitischen Fragen die inhaltliche Radikalisierung des Jahres 1914 auch nach der Niederlage fortzeichnet, zeigen Analysen der späten Storck-Schriften, die hier abschließend vorgestellt werden sollen.

Bedingt durch den frühen Tod Storcks existieren nicht mehr viele Artikel, die sich nach Ende des 1. Weltkrieges noch mit der Musikkultur befassen. Trotz der veränderten äußeren Umstände entspricht die Zahl der Storck-Aufsätze im „Türmer“ fast der der Kriegsnotausgaben. Immer noch findet sich in den letzten Artikeln bis 1920 die Klage einer nicht ausreichenden nationalen Kultur. Nicht mehr wie bisher im Sinne eines Kämpfens für die Sache und zudem an vielen Stellen zynisch-resignativ, verblieb Storck im alten Freund-Feind-Denken; den Engländern warf er 1919 aus Anlaß eines Boykottaufrufes deutscher Musik im „Daily Mail“ Haß und Beschränktheit vor.¹¹³ Allerdings fürchtete er keine Folgen für die deutsche Musik, denn

„ich halte selbst die Engländer nicht für unmusikalisch genug, daß sie für längere Zeit in der Musikmacherei ihres eigenen Landes Gefallen finden.“¹¹⁴

Und ebenso polemisch führt er 1920 zum Spielplan der Berliner Staatsoper aus:

112 Ebd., S. 167

113 Die Furcht vor der deutschen Musik, in: Der Türmer, 21.Jg. Bd.II (1919), S. 536ff. (hier: S. 537)

114 Ebd.

„Der 10. Januar, den im Kalender des deutschen Volkslebens für alle Zeit schwarz umrandeten Tag der Rechtsgültigkeit des Versailler Friedens, feierte die Berliner Staatsoper stilgerecht durch die Wiederaufnahme eines lebenden feindlichen Komponisten in ihren Spielplan.“¹¹⁵

Gemeint war Puccinis „Madame Butterfly“, die Storck natürlich in seiner Besprechung rundweg ablehnen mußte („Innere und äußere Roheit“, „bunter Stilmischmasch“, „ein Stück in lauter Stückchen“, „sentimentale Männerchor-singerei“, „Dürftigkeit des musikalischen Gehalts“¹¹⁶). Daß diese Oper dabei ein Publikumserfolg war, ärgerte Storck am meisten, und in Ermangelung einer Erklärung für den Widerspruch seines Eindrucks mit dem großartigen Erfolg blieb nur der Verweis auf eine geschickte Geschäftspolitik, mit der man mittels hoher Preise das „wahre Volk“ aus dem Publikum heraushalte und den Wünschen einer „unnationalen“ elitären Minderheit zu folgen suche.

„Der vorzüglichen Aufführung spendete das ausverkaufte Haus lärmenden Beifall. Und so ist die Staatsoper am Ende dem Zeitstil noch viel gerechter geworden, als wir ohnehin dachten: Was schiert uns Ehre und Vaterland, was kümmert uns Würde und Kunst, - es lebe das Geschäft.“¹¹⁷

Neben die Sache und die Auseinandersetzung um sie scheint ein persönliches Element getreten zu sein; Storck fühlte sich und seine Anliegen verfolgt von denjenigen, die nun - seiner Meinung nach - ihren Sieg errungen hatten, von denjenigen eben, die nicht „deutsch“ seien oder nicht „Deutsche“ seien. Schon gegen Ende des Krieges hatte er den „anationalen Kräften“ vorgeworfen, in diesen Zeiten, in denen man um das Überleben zu kämpfen hätte, lediglich die eigene Position zum persönlichen Vorteil auszubauen.¹¹⁸ Eine „verzweifelte Tragik“ liege zudem im „ungeheuren Anteil der Juden“ an Kunst-schriftstellerei, Tages- und Zeitschriftenpresse, da gerade sie kein „Verhältnis zum Volkstum und seiner inneren Überlieferung“ haben könnten.¹¹⁹ Einer der letzten Artikel Storcks aus dem Jahr 1920 beinhaltet lehrhaft ein Denken, das über die Weimarer Republik hinaus in die Zeit totalitärer Herrschaft verweist. Die Revolution habe keine äußere Notwendigkeit gehabt, da die „materiellen

115 Die Ausländer im Opernspielplan, in: Der Türmer, 22.Jg. Bd.I (1920), S. 468ff. (hier: S. 468)

116 Ebd., S. 469

117 Ebd.

118 Vgl. Stilwandlungen und -irrunen, in: Der Türmer, 20.Jg. Bd.II (1918), S. 122ff. (hier: S. 122)

119 Ebd., S. 124

Fragen“ in der Kaiserzeit einem „sozialen Ausgleich“ entgegengegangen seien und auch die politischen Fragen gelöst waren; es habe keine politische Unterdrückung gegeben und das deutsche Volk sei politisch frei gewesen.¹²⁰ So könne die Revolution nur von einer anderen Seite vorangebracht worden sein, die ein persönliches Interesse an ihr hatte; gleich am ersten Tag der Revolution hätten sich in den „später verlausten Reichstagsräumen Betriebsräte von Künstlern und Geistesarbeitern breit“ gemacht und in ihrem unnationalen Geist die „Deutschbewußten“ bekämpft.¹²¹ In ihnen sah Storck eine „vom Judentum geführte geistige Bewegung der Sozialdemokratie“, die bewußt international sei und das Nationale bekämpfe.¹²² Gerade den Juden jedoch - so Storck - sei in einer „auffallend großen Zahl“ gelungen,

„sich entweder überhaupt dem Heeresdienste zu entziehen oder in Stellungen und Ämter zu gelangen, die mit dem eigentlichen Waffendienste nichts zu tun hatten.“¹²³

Dies habe in allen Schichten des deutschen Volkes die Überzeugung von der „jüdischen Drückbergerei“ begründet. Nun hätten die Juden mit Hilfe der Sozialdemokratie die Früchte ihrer Revolution geerntet.

„Das fiel ihnen um so leichter, als schon vor dem Kriege die Juden in den Bildungsausschüssen der sozialdemokratischen Partei den ausschlaggebenden Einfluß hatten.“¹²⁴

Der Vorwurf mangelnder Teilnahme an den Kriegereignissen zeigt auch, in welcher Weise Storck, der ja selbst immer wieder erst auf Antrag vom Kriegsdienst befreit wurde, bereit war, gegen seine vermeintlichen Gegner zu polemisieren. Dabei wurden die Begriffe nicht mehr vorsichtig gewählt, sondern offensiv, beleidigend und herabwürdigend eingesetzt; denjenigen beispielsweise, die Storck mit der Revolution in Verbindung brachte, warf er einen „Staatsafterglauben“¹²⁵ vor. In seinem rhetorischen Ringen war ihm offen-

120 Vgl. „Kulturlosigkeit und Verblödung“, in: Der Türmer, 22.Jg. Bd.I (1920), S. 266ff. (hier: S. 267f.)

121 Ebd., S. 267 - Storck sah sich dagegen mit seinen Gedanken als Nachfolger großer Persönlichkeiten wie „Schiller, Mozart, Beethoven, Weber, Wagner“, die in der Vergangenheit bereits seine Position zum Ausdruck gebracht hätten: „Sie alle rufen die inneren Kräfte des Volkstums auf gegen die durch fremden Geist bewirkte Verfälschung und Verbiegung der Kunst und des Empfindens.“ (Ebd., S. 270)

122 Ebd.

123 Ebd., S. 269

124 Ebd.

125 Ebd., S. 272; vgl. auch: Kulturbankrott!?, in: Wege und Ziele, 3.Jg. (1919), S. 59ff.: „Der Glaube an die Abhilfe des Staates ist nun freilich unter den neuen Verhältnissen zu einem Afterglauben ausgeartet.“ (S. 64)

sichtlich jedes Argument recht, und so findet sich auch bei Storck zur Verunglimpfung der ideologischen Gegner der Vorwurf des „Dolchstoßes“ an der Heimatfront:

„Es mag sein, daß die Niederlage des deutsche Heeres unausbleiblich geworden war; jedenfalls ist es nicht dazu gekommen, und zwar weil der deutsche Geist und die deutsche Seele schon zuvor ihre Niederlage erlitten hatte.“¹²⁶

Der Gegner als Kriegsgewinnler, als Drückeberger, als Zerstörer der funktionierenden Monarchie, als Revolutionär zum eigenen Vorteil und als derjenige, der einen noch nicht verlorenen Krieg durch seine ideologischen Ränke an der Heimatfront zu einer verlorenen Sache machte - Storcks Position des Jahres 1920 geht über seine früheren chauvinistischen Ziele noch hinaus und entspricht einer Position antisemitischer, antidemokratischer, deutsch-nationaler Hetze und Legendenbildung, die als ein wichtiger gesellschaftlicher Faktor die Weimarer Republik in den wenigen folgenden Jahren nicht mehr zur Ruhe kommen lassen sollte.¹²⁷

7 Die Storck-Rezeption als Ausdruck biographischer Verkürzung und Funktionalisierung

Ausgehend von den Überlegungen zur historisch-biographischen Forschung hatte die vorliegende Untersuchung zum Leben und Schaffen Karl Storcks vor allem das Ziel, diese Überlegungen zu konkretisieren. In diesem Rahmen war es nicht möglich, alle hier angesprochenen Storckschen Gedanken auf ihre bereits vorhandene Verbreitung und ggf. auf ihre von Storck ausgehende weitere Verbreitung hin zu verfolgen; in diesem Sinne wäre weiterführend zu fragen, inwieweit die Positionen Storcks Ausdruck bestimmter gesellschaftlicher Gruppen waren und wie die Ziele dieser Gruppen mit den Vorstellungen Storcks korrelierten. Auch die Bedeutung, die Storck im einzelnen für die Entwicklung der Musikpädagogik hatte, konnte an dieser Stelle nicht ausgeführt werden; hier blieben Aspekte wie die Einbeziehung seiner Volksmusikschulkonzeption in die späteren Musikschulgründungen, die Resonanz auf seine Kritik am Schulgesangunterricht und die konkrete Wirkung dieser Kritik auf die nachfolgenden Reformen unberücksichtigt. Für eine abschließende allgemeine und umfassende Darstellung des Storckschen Schaffens stünde zu-

126 „Kulturlosigkeit und Verblödung“, S. 268

127 Vgl. Bracher, Karl-Dietrich/ Funke, Manfred/ Jacobsen, Hans-Adolf (Hrsg.), Die Weimarer Republik 1918-1933, Düsseldorf 1987

dem eine interdisziplinäre Forschung unter Einbeziehung aller kulturkundlichen Felder an.

Statt dessen wurde ein Storck-Bild entworfen, das seinen Schwerpunkt auf die Verbindung von Lebensumständen und musikkulturellem Schaffen legt. Die in diesem Zusammenhang aus der Sekundärliteratur abgeleiteten Darstellungen Storcks zeigen im Vergleich mit den in dieser Arbeit angestellten Analysen ein jeweils verkürztes Bild. Für die einen war er der bedeutende deutsch-nationale Kulturkundler, für die anderen der visionäre Musikkritiker und für wieder andere der Auslöser der musikreformpädagogischen Bewegung der Weimarer Zeit. Selbst wenn man alle diese Aspekte zusammennimmt, werden die Zielsetzungen Storcks nur partiell deutlich. Storck hoffte, mit einer allgemeinen Verbesserung der Volksbildung jedermann einen Zugang zur Kunst zu ermöglichen. Im aktiven Musikmachen sah er die Möglichkeit, Menschen an die „großen“ Kunstwerke der Konzert- und Opernspielpläne heranzuführen. An dieser Stelle jedoch tritt ein problematischer Aspekt neben die auch heute noch zu unterstützenden Ziele: Storck bewertete Kunst oftmals nach ihrer Herkunft und verlangte eine stärkere Ausrichtung der Musikpädagogik und der Musikkultur nach nationalen Gesichtspunkten. Diese Beschränkung musikalischer Inhalte wurde von ihm vehement vertreten und verläßt in den gezeigten Beispielen nur allzuoft eine nachvollziehbare Basis. Mit zunehmendem Alter geraten seine nationalen Töne zudem immer stärker in einen chauvinistischen Zusammenhang und enden schließlich in feindseliger Propaganda gegen alles, was er als Widerpart seiner Ziele ausmacht.

Die Biographie Karl Storcks zeigt, daß seine Herkunft aus einer Region, in der nationale Spannungen am Ende des letzten Jahrhunderts noch nicht überwunden waren, auch sein Denken bestimmte. Zudem passen seine Überlegungen auch in eine Zeit allgemeiner nationalistischer Abgrenzungen; daß sich im Verlaufe der äußeren krisenhaften Entwicklungen (Ausbruch des Ersten Weltkriegs, Niederlage des Kaiserreichs, Novemberrevolution, Entstehung der Weimarer Republik) auch die Vorstellungen Storcks pointieren bis extremisieren, ließ sich im Einzelnen nachzeichnen.

Diese Entwicklung wurde in den bisherigen Storck-Verweisen von niemandem benannt. Die positive Herausstellung seiner deutsch-nationalen Gedanken in der Zeit vor 1945 ist nachvollziehbar; daß aber Storcks pädagogische Intentionen, vor allem zur Bedeutung der Schulmusik, den nationalsozialistischen Erziehungszielen teilweise geradezu widersprechen,¹²⁸ bleibt ungenannt. Nach

128 Man vergleiche Storcks Forderung nach Erweiterung des Gesangsunterrichts zur besseren allgemeinen Bildung aller Volksschichten mit der einerseits zwar äußerlichen Aufwertung (vgl. Günther, Ulrich, Musikerziehung im Dritten Reich. Ursachen und Folgen, in: Schmidt,

1945 werden diese pädagogischen Intentionen in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt und bis heute wird auf die Storckschen Ideen - wie z.B. Förderung der Hausmusik, Errichtung von Volksmusikschulen oder Reform des Gesangsunterrichts - verwiesen, ohne auch nur mit einem Wort seine antisemitischen und chauvinistischen Positionen zu vermerken. In allen Fällen erscheint es daher so, als ob vorrangig die jeweils eigenen Zeitumstände und Zielvorstellungen das Bild um Karl Storck prägten, am wenigsten aber dessen Zeitumstände; seine Gedanken wurden im Sinne eigener musikpädagogischer und kulturpolitischer Ziele und Wünsche gewürdigt und damit funktionalisiert. Dementsprechend müßte weitergefragt werden, vor welchem Hintergrund die jeweiligen Autoren die musikpädagogischen Verdienste Storcks im Zusammenhang mit den Schulmusikreformen und der Entwicklung der Musikschulen derart in den Vordergrund stellten. Warum gab es keine Kritik an den Herausstellungen? In welchem Zusammenhang mit der jeweiligen Musikpädagogik steht der Rückbezug auf Storck bei Autoren in Westdeutschland und sein völliges Verschweigen bei Autoren in Ostdeutschland nach 1945?

Die Fachgeschichte der Musikpädagogik wurde bislang zu einem großen Teil als Strukturgeschichte geschrieben¹²⁹. Die dabei herausgearbeiteten Fachstrukturen um ein personales Moment zu erweitern, ist das Ziel der historisch-biographischen Forschung. Sie könnte in enger Anlehnung an das Strukturelle eine Handlungsgeschichte - und damit auch ein Stück Sozialgeschichte - aufarbeiten, ohne in die Gefahr rein narrativer Darstellungen zu geraten. Aus den hier aufgeworfenen Fragestellungen an die Fachgeschichte müßte der histo-

Hans-Christian (Hrsg.), *Geschichte der Musikpädagogik*, Kassel 1986, S. 85ff.), aber andererseits dennoch inhaltlichen Reduktion des Volksschulmusikunterrichts nach 1933 (vgl. Nolte, Eckhard, *Lehrpläne und Richtlinien für den schulischen Musikunterricht vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart*, Mainz 1975, S. 25); man vergleiche auch die inhaltlich breiten Forderungen Storcks mit der ab 1933 geplanten einseitigen Ausrichtung des Unterrichts auf das Erleben (vgl. Günther, Ulrich: *Die Schulmusikerziehung von der Kestenberg-Reform bis zum Ende des Dritten Reiches*, Neuwied 1967, S. 156); man vergleiche zudem die Bedeutung, die Storck dem Musikunterricht zudachte, mit der tatsächlichen oder geplanten Reduktion des Unterrichts auf Fest und Feier unter besonderer Berücksichtigung des Singens (vgl. ebd., S. 189 u.195).

129 Dabei sind natürlich auch Ausnahmen zu verzeichnen, wie die Arbeiten von Eckart-Bäcker, Pfeffer, Helms, Roske u.a.

Die Komponistenbiographie in der Musikpädagogik hat dagegen nach Jahren marginaler Bedeutung inzwischen wieder Beachtung gefunden: Vgl. Symposion: *Werkimmanenz und Lebensgeschichte. Die Komponistenbiographie als Erkenntnisquelle in Schule und Hochschule*, in: Ehrenforth, Karl Heinrich (Hrsg.), *Arbeit - Freizeit - Fest. Brauchen wir eine andere Schule? Kongreßbericht 16. Bundesschulmusikwoche Ludwigshafen 1986*, Mainz 1986, S. 57ff. - Vgl. auch: *Themenausgabe „Das Komponistenporträt“*, *Musik und Bildung*, 24.Jg. (1992), Nr.3 - Vgl. auch: *Themenausgabe „Biographien“*, *Musik und Unterricht*, 5.Jg. (1994), Heft 26, S. 4ff.

risch-biographischen Forschungsmethode in Zukunft jedoch grundsätzlich ein weiteres Element hinzugefügt werden: die Frage nach der Rezeptionsgeschichte einer Biographie, die in einer Zusatzebene das Gitternetz der Informationen aus Rahmen- und Zeitumständen sowie Biographie und Werk einer Person¹³⁰ in ein dreidimensionales Geflecht zu erweitern hätte.

Über das Fachgeschichtliche hinaus verbindet historisch-biographische Forschung aber auch das scheinbar Entfernte mit den Menschen der Gegenwart. Der Zeitbezug, dem Karl Storck unterlag, wurde herangezogen, um der Person einen Rahmen zu geben, in dem Handlungen und Haltungen Begründungen - und nicht Bewertungen oder Beschuldigungen - finden können. Der resignative Allgemeinplatz „Er war eben ein Kind seiner Zeit!“ darf dabei nicht das Ende der Überlegungen sein. Die hier vorgestellte Biographie zeigt über die verstrichenen Jahre hinweg, daß nationalistische und z.T. chauvinistische Töne vermeintlicher Gegner bedürfen und diese Gegner sich bei Änderung der äußeren Situation auch schnell in Feindbilder verwandeln können, die im nächsten Schritt wiederum radikalere Denkmuster zu ihrer Bekämpfung hervorrufen. In dieser „Frag-Würdigkeit“ sei abschließend ein Verweis auf Gegenwart und Zukunft des ausgehenden 20. Jahrhunderts erlaubt: so wie Storck wertet, polarisiert und seine Gedanken einen immer radikaleren Ausdruck finden, werden Handlungsmuster deutlich, die bei aller Unwiederholbarkeit von Biographien, doch übertragbar zu sein scheinen. Auch heute noch - mehr als ein halbes Jahrhundert nach Karl Storck und in einer Zeit europäischer Aussöhnung - trifft man auf Handlungsmuster, in denen das Fremde zur eigenen Aufwertung abgewertet wird, der Andersdenkende zum Gegner erklärt wird und im Verfehlen von Zielen vorschnell ein Anderer als Schuldiger benannt wird. Mit dieser Perspektive müßte die historisch-biographische Betrachtung Storcks über die Kritik seines vergangenen Denkens und Handelns hinausführen zu den heute noch existierenden Handlungsmustern - ihre Infragestellung und Veränderung wäre anzuregen. Und erst in einem solchen Sinne ließe sich das eingangs gemachte Versprechen, historisch-biographische Forschung könne Hilfen für zukünftige Lebensgestaltung bieten, einlösen.

130 Vgl. Schenk, a.a.O., S. 123

Storck-Schriften in Auswahl

A: BÜCHER UND BUCHBEITRÄGE:

- Das Janko-Clavier und die Frage seiner Existenzberechtigung, Berlin 1895
- Das Opernbuch - Ein Führer durch den Spielplan der deutschen Opernbühnen, Stuttgart 1899
- Der Tanz. Sammlung illustrierter Monographien, Velhagen u.Klasing, Bielefeld und Leipzig 1903
- Die deutsche Familie. Ein Führer zum neuen deutschen Leben, Halle/Saale 1916
- Die Musik als Kulturmacht des seelischen und geistigen Lebens, Stuttgart 1906
- Die Musik der Gegenwart, Stuttgart 1922
- E. Jacques Dalcroze. Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit, Stuttgart 1912
- Geschichte der Musik, Stuttgart 1905
- Kampf hinter der Front. Kriegsaufsätze - für Deutschtum in Leben und Kunst, Stuttgart 1915
- Modernes Opernbuch. Ein Führer durch den deutschen Opernspielplan der neueren Zeit, hrsg. v. Paul Schwers, Stuttgart 1923
- Mozarts Leben - Mozart - sein Leben und Schaffen, umgearbeitet von Dr.Hugo Halle, Wuppertal-Elberfeld 1923
- Musik und Musiker in Karikatur und Satire. Eine Kulturgeschichte der Musik um den Zerrspiegel, Oldenburg 1911
- Musik-Politik. Beiträge zur Reform unseres Musiklebens, Stuttgart²1911

B: „TÜRME“-ARTIKEL:

- Führende Geister im Reiche der Töne, 3/I(1900/01), S. 512ff.
- Die Moderne in der Musik, 4/I(1901/02), S. 87ff.
- Versuchskonzerte und musikalische Entwicklung, 4/II(1902), S. 88ff.
- Briefe an ein musikalisches Haus: Unsere musikalischen Abende, 5/I(1902/03), S. 116ff.
- Der Parsifalbund, 5/I(1902/03), S. 122ff.
- Die Entstehung der Hausmusik, 5/I(1902/03), S. 240ff.
- Vom internationalen Opernmarkt, 5/I(1902/03), S. 248ff.
- Eine musikalische Hausbibliothek, 5/I(1902/03), S. 372ff.
- Musikpflege und Musikindustrie, 5/I(1902/03), S. 625ff.

Vom Ursprung der Musik und ihrer ersten Entwicklung, 5/I(1902/03), S. 753ff.
Was unserm Musikleben fehlt, 6/I(1903/04), S. 251ff.
Johann Friedrich Reichardt als Erzieher zu einer gesunden Hausmusik,
6/I(1903/04), S. 633ff.
Vom deutschen Volkslied, 7/I(1904/05), S. 130ff.
Die Vorherrschaft der Fremde im deutschen Lied, 7/I(1904/05), S. 574ff.
Die erste deutsche Oper, 7/II(1905), S. 126ff.
Eine deutsche Sängerin, 7/II(1905), S. 832ff.
Über Hausmusik, 7/II(1905), S. 838ff.
Wider die Wunderkinder, 8/I(1905/06), S. 155ff.
Zum Spielplan der Königlichen Oper in Berlin, 8/I(1905/06), S. 156ff.
Das Parsifal-Monopol, 8/I(1905/06), S. 292ff.
Vom Deutschen in der Kunst, 8/I(1905/06), S. 855ff.
Musikmüde, 8/I(1905/06), S. 864ff.
Mozartheuchelei, 8/II(1906), S. 267ff.
Eine neue deutsche Nationalhymne, 8/II(1906), S. 677ff.
Vom heutigen Musikdilettantismus, 8/II(1906), S. 817ff.
Musikalische Volkskultur, 9/I(1906/07), S. 150ff.
Melodientaubheit, 9/I(1906/07), S. 158ff.
Was heißt musikalische „Moderne“, 9/I(1906/07), S. 290ff.
Ist eine schweizerische nationale Musik möglich?, 9/II(1907), S. 139ff.
Vom Verdrü an der modernen Musik, 9/II(1907), S. 436ff.
Richard Strauß über musikalischen Fortschritt, 9/II(1907), S. 874ff.
Vom Nationalen in der Musik, 10/I(1907/08), S. 311ff.
Wider die Operette, 10/I(1907/08), S. 616ff.
Soziale Nöte im deutschen Musikleben, 10/II(1908), S. 134ff.
Der Kaiser und Meyerbeer, 10/II(1908), S. 302ff.
Musik und höhere Schule, 11/I(1908/09), S. 151ff.
Verpestung des öffentlichen Empfindens, 11/I(1908/09), S. 165ff.
Fremdlanderei im Opernwesen, 11/I(1908/09), S. 174ff.
Musik als Grundkraft deutscher Kunstkultur, 11/I(1908/09), S. 446ff.
Schädigung der deutschen Kunst, 11/I(1908/09), S. 305ff.

Ein Soldatenliederbuch, 11/I(1908/09), S. 745ff.
Vom Musikdrama der Gegenwart, 11/II(1909), S. 834ff.
Musikalische Herzenswünsche, 12/I(1909/10), S. 155ff.
Vom Elend im Musikunterricht, 12/I(1909/10), S. 631ff.
Musikfeste und Musikausstellungen, 12/II(1910), S. 561ff.
Eine veränderte musikalische Hörweise?, 13/I(1910/11), S. 157ff.
Unharmonische „Fälle“ in unserem Musikleben, 13/I(1910/11), S. 301ff.
Das deutsche Lied, 13/I(1910/11), S. 789ff.
Vom Wert der Militärkapellen, 13/II(1911), S. 129ff.
Zwei musikalische Streitfragen im preußischen Abgeordnetenhaus, 13/II(1911), S. 263ff.
Gegen die musikalische Schundliteratur, 13/II(1911), S. 414ff.
Volkslied und Gassenlied, 13/II(1911), S. 703ff.
Der Dialog im Musikdrama, 14/I(1911/12), S. 460ff.
Lebendiges Volkslied, 14/I(1911/12), S. 746ff.
Rhythmus und musikalische Erziehung, 14/I(1911/12), S. 886ff.
Musikantenhaushalt, 14/II(1912), S. 141ff.
Das deutsche Sinfoniehaus, 14/II(1912), S. 142ff.
Kapellmeisternot, 14/II(1912), S. 722ff.
Berlin als Musikstadt, 14/II(1912), S. 860ff.
Volkskonzerte, 14/II(1912), S. 133ff.
Noch einmal deutsch-jüdischer Parnaß, 14/II(1912), S. 248ff.
Die Neugeburt des Tanzes aus dem Geiste der Musik, 14/II(1912), S. 275ff.
Die Sinfonie der Tausend, 14/II(1912), S. 575ff.
Die Hellerauer Schulfeste, 14/II(1912), S. 697ff.
Das Kunstwerk der Zehntausend, 15/I(1912/13), S. 152ff.
Musikerelend, 15/I(1912/13), S. 693ff.
Das deutsche Opernhaus, 15/I(1912/13), S. 648ff.
Zum Neubau des königlichen Opernhouses in Berlin, 15/I(1912/13), S. 767ff.
Unser Opernspielplan, 15/I(1912/13), S. 782ff.
Erster internationaler musikpädagogischer Kongreß, 15/II(1913), S. 267ff.
Paulus Cassirer Triumphator, 15/II(1913), S. 389ff.

Volksmusikschulen, 15/II(1913), S. 405ff.
Kritik oder Bevormundung, 15/II(1913), S. 533, 674ff.
Delacroix, 15/II(1913), S. 686ff.
Musik im preußischen Abgeordnetenhaus, 15/II(1913), S. 410ff.
Paulus Cassirer Triumphator, 15/II(1913), S. 694ff.
Die Hellerauer Schulfeste, 15/II(1913), S. 706ff.
Ein Volksopernhaus, 15/II(1913), S. 841ff.
Die Konzertagenturen, 16/I(1913/14), S. 311ff.
Wagners Abstammung, 16/I(1913/14), S. 318ff.
Die Militärkapellen - eine Kulturfrage, 16/II(1914), S. 413ff.
Die Musik im Vormarsch, 16/II(1914), S. 555ff.
Behaltet die Musik im Hause!, 16/II(1914), S. 829ff.
Ein Sieg des Deutschtums in der Musik, 17/I(1914/15), S. 45ff.
Heil dir, Elsaß, 17/I(1914/15), S. 104ff.
Kriegsliederbücher, 17/I(1914/15), S. 348ff.
Musik der Kriegszeit, 17/I(1914/15), S. 490ff.
Nibelungen - nie bezwungen!, 17/I(1914/15), S. 297ff.
Verdeutschungen, 17/II(1915), S. 541ff.
Auslandsdienerei, 17/II(1915), S. 667ff.
„Die toten Augen“ der blinden Seelen, 18/II(1916), S. 44ff.
Kriegsbeschädigte als Musiker, 18/II(1916), S. 336ff.
Speisung der Verwundeten als musikalische Programmnummer, 18/II(1916), S. 560ff.
Der Krieg, Königin Luise und die deutsche Frau, 18/II(1916), S. 527ff.
Das Lied der Deutschen, 18/II(1916), S. 764ff.
Die Geburt unserer Musik, 18/II(1916), S. 771ff.
Die Künste im Lehrplan unserer Mittelschulen, 19/I(1916/17), S. 43ff.
Das Miterleben des Krieges daheim, 19/I(1916/17), S. 239ff.
Ausländische Musik in Deutschland, 19/I(1916/17), S. 272ff.
Opernsorgen, 19/I(1916/17), S. 644ff.
Vlamische Abende, 19/II(1917), S. 47ff.
Viertelton Musik, 19/II(1917), S. 415ff.

Mehr Mozart, 19/II(1917), S. 824ff.
Der Fall Korngold, 20/I(1917/18), S. 431ff.
Stilwandlungen und -Irrungen, 20/II(1918), S. 122ff.
Theater und Musik im preußischen Abgeordnetenhaus, 20/II(1918), S. 314ff.
Unser Prozeß Cassierer, 21/I(1919), S. 182ff.
Der Aufbau der musikalischen Volkskultur, 21/II(1919), S. 167ff.
Fortschreitende Entwicklung, 21/II(1919), S. 349ff.
Die Furcht vor der deutschen Musik, 21/II(1919), S. 536ff.
Das Problem Max Reger, 22/I(1920), S. 180ff.
Der boykottierte Richard Strauß, 22/I(1920), S. 368ff.
Die Ausländer im Opernspielplan, 22/I(1920), S. 468ff.
„Kulturlosigkeit und Verblödung“, 22/I(1920), S. 266ff.
Nach dem Zusammenbruch, 22/II(1920), S. 135ff.

C: WEITERE ARTIKEL:

Vom Nationalen in der Musik, in: Allgemeine Musikzeitung, 34.Jg.(1907), Nr.45 vom 8.11.1907, S. 746ff.
Unharmonische Fälle in unserem Musikleben, in: Allgemeine Musikzeitung, 37.Jg.(1910), Nr.46 vom 11.11.1910, S. 1027ff. und Nr.47 vom 18.11.1910, S. 1055ff.
Krieg und Musikpflege, in: Allgemeine Musikzeitung, 41.Jg.(1914), Nr.37 vom 11.9.1914, S. 1127ff.
Kulturbankrott?, in: Wege und Ziele. Monatsschrift für die deutsche Frau, 3.Jg. 1919, November, S. 59ff.
Verpöbelung, in: Wege und Ziele. Monatsschrift für die deutsche Frau, 2.Jg.(1918), Oktober, S. 33ff.
Vom geistigen Bayreuth, in: Westermanns Monatshefte, Bd. 96(1904), S. 878ff.
Die Entstehung der Hausmusik- Ein Beitrag zu ihrer Psychologie, in: Deutsche Tonkünstler - Zeitung, 28.Jg.(1930), Heft 15/16, S. 215ff.
Musik und Schule in: Deutsche Tonkünstler Zeitung, 29.Jg.(1931), Heft 16, S. 221ff.
Aus Kunst und Geisteswelt, in: Die Tradition. Wochenzeitschrift für preußische Politik und monarchische Staatsauffassung, 2.Jg.(1920), vom 16.10.1920, S. 259ff.

- Das musikalische Haus, in: Elternhaus und Schule. Offizielles Organ der Elternvereine Wien, 1929/30, Nr.48, S. 4ff.
- Der Laie und die Kunst, in: Deutsche Erde, 3.Jg.(1931/32), Heft 1, Oktober 1931, S. 17ff.
- Der Niedergang des Volksliedes, in: Hellweg. Wochenschrift für deutsche Kunst, 5.Jg.(1925), Heft 14 vom 8.4.1925, S. 237ff.
- Die musikalische Verarmung unseres Volkes, in: Hellweg. Wochenschrift für deutsche Kunst, Opernheft zum Dortmunder Tonkünstlerfest 1924, S. 759ff.
- Entstehung der Hausmusik, in: Kulturleben an der Saar, 10.Jg.(1931), Nr.12, S. 400ff.
- Musikverständnis und Musikgeschichte, in: Lehrerzeitung für Mecklenburg-Strelitz, 10.Jg.(1930), Nr.9 vom 2.5.1930, S. 65ff.

Dr. Michael Schenk Laurentiusstraße 22
59597 Erwitte