



**Das Israel Chamber Orchestra in Bayreuth
- Ein Online-Workshop mit Hintergrundinformationen
zum Konzert am 26.07.2011 -**



Stand: 26.06.2011

Verantwortlich für den Inhalt:
Stadt Bayreuth
Kulturbeauftragter für Musik und Theater

Inhaltsverzeichnis

1)	Vorwort.....	03
2)	Roberto Paternostro und das Israel Chamber Orchestra im Portrait.....	05
3)	„Zu Richard Wagners Antisemitismus und dessen Wirkungsgeschichte“ – Marcus Dick (2010).....	07
4)	„Das Judentum in der Musik“ – Richard Wagner (1969).....	13
5)	„Richard Wagners Antisemitismus. Jahrhundertgenie im Zwielficht. Eine Korrektur.“ (Ausschnitt) – Dieter David Scholz (2000).....	37
6)	Pressestimmen zum Konzertprojekt in Bayreuth am 26.07.2011.....	43
7)	Online Multimedia zum Thema (Podcasts, Videobeiträge).....	47

1) Vorwort

Ein Konzert mit symbolischer Bedeutung: Zum ersten Mal in der Geschichte musiziert ein israelisches Orchester in Bayreuth. Und nicht nur das: die israelischen Musiker spielen Wagner - und dies zur Festspielzeit. Angesichts der lange belasteten Beziehung zwischen Israel und Bayreuth soll mit diesem einzigartigen Gastspiel ein Zeichen gesetzt und Politik von Kunst getrennt werden.

Oberbürgermeister Dr. Michael Hohl:

„Für Bayreuth ist der Auftritt des Israel Chamber Orchestra zum Auftakt der Festspielsaison 2011 ein ganz besonderes, weil wegweisendes Ereignis. Die besondere Rolle, die Bayreuth und Wagner in der Ideologie der NS-Diktatur spielten, ist bis heute unvergessen und kann mit Blick auf ein solches kulturelles Ereignis nicht unerwähnt bleiben. Gerne hatte man sich als ‚Kraftzentrum des Nationalsozialismus‘ feiern lassen und die damaligen Machthaber mit ihrem engeren Umkreis als regelmäßige Festspielgäste begrüßt.

Die Stadt Bayreuth hat sich dieser dunklen Phase der Verirrung, der Intoleranz und Gewalt gestellt. Sie stellt sich ihr auch heute, mehr als 65 Jahre nach Kriegsende, und unterstützt alle Bemühungen um eine seriöse und fundierte Aufarbeitung der damaligen geschichtlichen Zusammenhänge. Eine Kultur des Vergessens und Verdrängens wird es in Bayreuth nicht geben.

Vor diesem Hintergrund mutet es wie ein später, symbolträchtiger Sieg der Toleranz, der Kunst und Kultur über die Barbarei der Diktatur an, dass das Israel Chamber Orchestra unter der Leitung von Roberto Paternostro in der Bayreuther Stadthalle ein Werk von Richard Wagner spielt. Ein Umstand, der deutlich macht, dass Bayreuth heute als weltoffene und tolerante Kulturstadt mit freundschaftlichen Kontakten in alle Welt wahrgenommen wird – und dass dies möglich ist, ohne die Schatten der Vergangenheit zu verschweigen.“

Schirmherrin Katharina Wagner:

„Am 26. Juli 2011 wird das Israel Chamber Orchestra unter der Musikalischen Leitung von Roberto Paternostro erstmals in Bayreuth ein Konzert geben. Es ist eine Ehre und besondere Freude für mich, die Schirmherrschaft dieses Gastspiels zu übernehmen. Ich halte es für ein bedeutendes und zukunftsweisendes Signal, dass dieses traditionsreiche und ausgezeichnete Orchester in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Festpieleröffnung in Bayreuth konzertiert.

Ich empfinde das Gastspiel des Israel Chamber Orchestra in Bayreuth als einen herausragenden Beitrag im Kontext einer wachsenden Annäherung zwischen unseren Ländern und bin dankbar für dieses starke positive Signal von Seiten Israels, dass ein staatliches Orchester auf Deutschland und die Stadt Bayreuth zugeht und die Initiative ergreift, ein Werk meines Urgroßvaters in sein Konzertprogramm aufzunehmen.“

Dirigent Roberto Paternostro:

„Ich bin dem Israel Chamber Orchestra, seinen Musikern und allen Mitarbeitern in Tel Aviv sehr dankbar, dass sie mit mir gemeinsam diesen neuen Schritt wagen. Ebenso danke ich der Stadt Bayreuth, die gemeinsam mit uns alles tut, um diesen Brückenschlag zu verwirklichen, und Katharina Wagner, die sich bereit erklärt hat, die Schirmherrschaft für unser Gastspiel zu übernehmen.

Wichtig ist mir bei diesem Programm nicht nur, Wagners Musik zu spielen, sondern auch zwei bedeutende jüdische Komponisten, Gustav Mahler und Felix Mendelssohn Bartholdy, aufzuführen und dies mit der deutschen Erstaufführung des bedeutendsten zeitgenössischen israelischen Komponisten zu verbinden. Es ist mir klar, dass ein Teil der Weltanschauung Richard Wagners und die Beziehung Bayreuths zum NS-Regime nicht zu rechtfertigen und zu beschönigen sind. Ich bin aber überzeugt davon, dass nun eine Generation aufwächst, der wir die musikalische Bedeutung Wagners neu und differenziert vermitteln können, ohne alles Belastende und alle historische Verantwortung ausklammern zu wollen. Für mich ist es auch eine besondere künstlerische Herausforderung, mit einem Orchester zu arbeiten, das die gesamte Musikkultur aufführt, aber noch nie einen Ton von Wagner gespielt hat.

Ich selbst komme aus einer Familie, die von leidvollen Erfahrungen des Holocausts nicht verschont war und bin mir der Sensibilität des Themas vor allem in Israel bewusst. Ich respektiere die Haltung von Menschen, die mit Wagners Musik noch immer zu viele grauenvolle Erinnerungen verknüpfen und sie daher ablehnen. Die bisherigen wenigen Versuche, Wagner in Israel zu spielen, sind gescheitert. Aber die Aufgabe muss es sein, mit aller Behutsamkeit neue Wege aufzuzeigen und es vielleicht in naher Zukunft möglich zu machen, das Eis zu brechen. Daher wünsche ich mir, dass der Auftritt jüdischer Musiker in Wagners Festspielstadt ein positives Signal setzen möge, der Annäherung, der Toleranz und eines offenen, geschichtsbewussten Kulturaustausches zwischen unseren der Musik besonders verbundenen Ländern.“

2) Roberto Paternostro und das Israel Chamber Orchestra im Portrait

Roberto Paternostro

Der Wiener Dirigent studierte an der Hochschule für Musik in Wien bei Hans Swarowsky, in Hamburg bei György Ligeti und Christoph von Dohnanyi. Von 1978 bis 1984 war Roberto Paternostro Assistent von Herbert von Karajan.

Auftritte führten ihn an die Bayerische Staatsoper München (Macbeth, Eugen Onegin), Deutsche Staatsoper Berlin (Falstaff), Semperoper Dresden (La Boheme), Teatro La Fenice Venedig, Teatro Liceu Barcelona, Volksoper Wien, an die Opernhäuser von Madrid, Genua, Parma, Teatro San Carlo Neapel, Sevilla, Budapest etc. Von 1991 bis 2000 war Roberto Paternostro Generalmusikdirektor der Württembergischen Philharmonie, von 1997 bis 2007 Generalmusikdirektor des Staatstheaters Kassel, wo er vielbeachtete Neuproduktionen von Werken von Richard Wagner (Tristan, Ring des Nibelungen, Parsifal, Tannhäuser, Lohengrin), Verdi (Otello, Macbeth, Simone Boccanegra, Traviata, Don Carlos, Rigoletto, Il Trovatore, Maskenball), Puccini und Richard Strauss (Elektra, Rosenkavalier, Ariadne) leitete.

Im symphonischen Bereich: Dirigate und Aufnahmen mit dem HR-Symphonieorchester Frankfurt, WDR-Symphonieorchester Köln, Münchner Philharmoniker, SWR-Symphonieorchester Stuttgart, NHK-Symphonieorchester Tokyo, Tokyo Philharmonic Orchestra, NDR Philharmonie Hannover, MDR-Symphonieorchester Leipzig, Konzerthausorchester Berlin, Wiener Symphoniker, Israel Chamber Orchestra, Brucknerorchester Linz, DSO Berlin, Jerusalem Symphony Orchestra, Opera Canada Symphony. Konzerte bei zahlreichen Festivals wie Brucknerfest Linz (Götterdämmerung), Mahlerwochen Toblach (Mahler 2., 4., 9. Symphonie) und Euro Classic Berlin.

CD-Einspielungen liegen von Wagners „Ring“, Verdis „Traviata“ und „Simone Boccanegra“ vor, weiters die Gesamtaufnahme der Symphonien Anton Bruckners sowie Bruckners Messen in d-moll und f-moll und Gustav Mahlers Symphonien 4 und 9. In einer Arte/ZDF-Koproduktion wurde eine zwölfteilige Sendung mit Montserrat Caballé aufgenommen, sein Dirigat des Klassik Echo wurde live im ZDF übertragen. Zuletzt erschienen die Gesamteinspielung von Mozarts „Freimaurermusiken“ mit dem Spohr Kammerorchester Kassel, Szenen und Arien von Wagner, Richard Strauss und Beethoven mit der Württembergischen Philharmonie sowie eine der ersten Einspielungen von Hans Gáls Violinkonzert op. 39 mit dem Israel Chamber Orchestra.

Seit 2009 ist Roberto Paternostro künstlerischer Leiter des Israel Chamber Orchestra. In der Saison 2010/11 führten erste gemeinsame Gastspiele nach Österreich (Haydnfestival Eisenstadt, Brucknerfest Linz, CD-Aufnahmen in Wien), Deutschland (Liederhalle Stuttgart, Philharmonie Köln) sowie im Juli 2011 erstmals mit einem Werk von Richard Wagner nach Bayreuth und Italien.

Weiters stehen in der Saison 2010/11 Paternostros Debuts in Cincinnati und an der Staatsoper Prag (Saisoneröffnung im Rahmen des Verdifestivals mit „Aida“) auf dem Programm sowie die Wiederaufnahme von „Carmen“ an der Volksoper Wien und im Mahlerjahr 2011 Mahlers 3. Symphonie in Budapest.

Das Israel Chamber Orchestra

Das Israel Chamber Orchestra (ICO) wurde 1965 von Gary Bertini gegründet. Neben dem Israel Philharmonic Orchestra (Zubin Mehta) ist das Israel Chamber Orchestra das renommierteste und bedeutendste Orchester Israels. Sitz des Orchesters und Veranstaltungsort jährlicher Konzertserien ist Jaffa / Tel Aviv.

Gründer Gary Bertini war zehn Jahre lang künstlerischer Leiter des Orchesters; ihm folgten unter anderen Luciano Berio, Rudolf Barshai, Uri Segal, Yoav Talmi, Shlomo Mintz, und Philippe Entremont (Chefdirigent von 1995-1998, später Ehrendirigent), sowie Salvador Mas Conde (1998-2001), Noam Sheriff (2002-2005) und Gil Shohat (2005-2008). Im Jänner 2009 wurde Roberto Paternostro zum musikalischen Leiter des Orchesters ernannt.

Das Repertoire des Orchesters reicht von barocker bis zu zeitgenössischer Musik. Elizabeth Wallfisch wurde 2009 zum Program Director des Barockschwerpunktes des Kammerorchesters ernannt. Werke der Wiener Klassik finden sich ebenso regelmäßig in den Programmen des ICO wie Uraufführungen von Werken israelischer Komponisten.

Das ICO gestaltet jährlich Konzertzyklen für junges Publikum, „For the Entire Family“ wird von Kindern, Jugendlichen und Kritikern gleichermaßen gut aufgenommen.

Konzerttourneen führten das Israel Chamber Orchester in mehrere mitteleuropäische Länder, Nord- und Südamerika und in den Fernen Osten. Gastspiele bei Festivals in Salzburg, Athen, Sofia, Helsinki, anderen europäischen Hauptstädten, Istanbul, Pompeji sowie Hong Kong brachten dem Kammerorchester den Ruf, eines der besten seiner Art zu sein.

2010 fanden unter der Leitung von Roberto Paternostro Konzerten in Deutschland (Stuttgart, Köln), Österreich (Internationales Haydnfestival Eisenstadt, Brucknerfest Linz) und CD-Aufnahmen in Wien statt. Solisten wie Elena Bashkirova treten erstmals mit dem ICO in Europa auf.

Das ICO konzertierte mit zahlreichen namhaften Solisten und Dirigenten, darunter: Mstislav Rostropovich, Vladimir Ahkenazy, Isaac Stern, Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, Shlomo Mintz, Yefim Bronfman, Luciano Berio, Krzysztof Penderecki, Christoph Eschenbach, Nicholas Kreamer, Yoel Levi, Jean Pierre Rampal, Paul Tortelier, Heinrich Schiff, Heinz Holliger, Sergiu Commissiona, Claude Frank, Frieder Bernius, Michel Corbox, David Shallon, Tabea Zimmerman, Tamas Vasary, Salvatore Accardo und Armin Jordan.

Internationale Chöre, die mit dem Israel Chamber Orchestra auftraten, waren bisher die Wiener Sängerknaben, Tölzer Knabenchor, Prager Kammerchor, The Brigham Young University Choir, Ensemble Vocal de Lausanne, Stuttgarter Kammerchor, Gulbenkian Choir, The Netherlands Chamber Choir und andere.

CD-Aufnahmen erfolgten für die Labels Chandos, Musicmasters, Koch, Teldec und Gramola.

3) „Zu Richard Wagners Antisemitismus und dessen Wirkungsgeschichte“ – Marcus Dick (2010)

Im 1937/38 verfassten, 1952 erschienenen *Versuch über Wagner* schreibt Theodor W. Adorno:

Der Wagnersche Antisemitismus versammelt alle Ingredienzien des späteren in sich. Der Hass führt so weit, dass die Nachricht vom Tode von vierhundert Juden beim Wiener Ringtheaterbrand [...] ihn zu Witzen inspirierte. Selbst den Gedanken von der Vernichtung der Juden hat er bereits konzipiert. Von seinen ideologischen Nachfahren unterscheidet er sich dabei nur, indem er die Vernichtung der Rettung gleichsetzt.

Wagners Antisemitismus ist, was den Antisemitismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angeht, qualitativ und quantitativ eine feste Größe. Sein Judenhass ist militant und übersteigt das zeitübliche Maß. Wagners antisemitische Adepten stießen nicht auf hermeneutische Schwierigkeiten, als sie seine antijüdische Weltanschauung mit weiteren rassenmythologischen und völkisch-nationalistischen Lehren verschmolzen. – Ein wesentliches Element des antisemitischen Diskurses war Wagners Judengegnerschaft schon zu dessen Lebzeiten. Graf Gobineau, Paul de Lagarde, Otto Glagau, Wilhelm Marr übersandten ihm ihre Schriften, Wagner las sie mit Zustimmung. Cosima notiert am 26. Februar 1879 in ihr Tagebuch:

Ankunft einer Broschüre von Herrn Marr, »Der Sieg des Judentums«, welche Ansichten enthält, die [...] Richards sehr nahe stehen.

Und am 13. Oktober desselben Jahres:

Ich lese eine sehr gute Rede des Pfarrers Stoecker über das Judentum. Richard ist für völlige Ausweisung. Wir lachen darüber, daß wirklich, wie es scheint, sein Aufsatz über die Juden den Anfang dieses Kampfes gemacht hat.

Das ist bezeichnend und aufschlußreich: Wagner glaubt, seine Schrift *Das Judentum in der Musik* stehe am Beginn jener antisemitischen Bewegung, die mit Stoeckers Tätigkeit in Berlin einen ersten Höhe- bzw. Tiefpunkt erreicht. Man mag das für Selbstüberschätzung halten. Tatsache aber ist: Wagner definiert sich selbst über seinen Antisemitismus und die genannten Antisemiten erweisen ihm als Inspirator und spiritus rector ihre Reverenz. – Nach einer Aufführung des *Parsifals* in Bayreuth, ein halbes Jahr nach Wagners Tod, schreibt Stoecker 1883 in der *Deutschen Evangelischen Kirchenzeitung*:

Wem es [...] vergönnt war, am Abend nach der [Vor]stellung eine Stunde im Kreise der Familie des heimgegangenen Künstlers zu verkehren und den in allen Gliedern desselben pulsierenden, ebenso gemütvollen wie national gestimmten Geist zu spüren, der wird die Empfindung von Bayreuth mit nach Hause nehmen, daß hier noch heute in einem edlen Sinne Großes erstrebt, Großes erreicht wird. [...] Die bewundernswerte Energie, mit welcher Wagner der Feindschaft [...] getrotzt [...] hat, spiegelt sich in dem [...] Kunsttempel wider, der auf dem Hügel Bayreuths [...] dasteht als Denkmal einer gewaltigen Arbeit, die in ihrer Weise an der Erneuerung des deutschen Lebens mitzuwirken gedachte.

Daß diese *Erneuerung des deutschen Lebens* auch für Wagner die gesellschaftliche, wenn nicht sogar die physische Eliminierung der Juden voraussetzt, zeigt bereits die Schrift *Das Judentum in der Musik*.

Das wirkungsgeschichtlich folgenreichste wie verhängnisvollste antisemitische Pamphlet Wagners erscheint im September 1850 in der *Zeitschrift für Musik* unter dem Pseudonym *K. Freigedank*. Neunzehn Jahre später, 1869, erscheint der Text als selbständige Broschüre unter Wagners eigenem Namen als Antwort auf Liberalisierungs-Maßnahmen, die u. a. dazu führten, daß 1862 in Baden, 1864 in Württemberg und 1869 in Preußen die Gleichstellung der Juden gesetzlich verankert wurde. Ideengeschichtlich von Bedeutung ist Wagners Schmähchrift vor allem, weil sie den bis dahin herrschenden politischen, ökonomischen und theologischen Antisemitismus durch eine biologistisch-völkische Sicht ersetzt. So wird Wagner zum Vordenker eines Antisemitismus, der drei Jahrzehnte später in der ganzen Gesellschaft Wurzeln geschlagen und unterm Zeichen des Nationalsozialismus zu den bekannten Konsequenzen geführt hat.

Ebenso auffällig wie degoutant: der gehässige, mitunter das Ekelhafte streifende Ton, auf den die Schrift vom ersten bis zum letzten Satz gestimmt ist. Um sein Anliegen zu rechtfertigen, setzt Wagner sich zunächst vom Liberalismus ab, der für die Emanzipation des Judentums eingetreten sei, dies aber nur abstrakter Gründe wegen getan habe.

[I]ndem wir für die Freiheit des Volkes uns ergingen, ohne Kenntnis dieses Volkes, ja mit Abneigung gegen jede wirkliche Berührung mit ihm, so entsprang auch unser Eifer für die Gleichberechtigung der Juden vielmehr aus der Anregung eines allgemeinen Gedankens, als aus einer realen Sympathie; denn bei allem Reden und Schreiben für Judenemanzipation fühlten wir uns bei wirklicher, tätiger Berührung mit Juden von diesen stets unwillkürlich abgestoßen.

Wagner gibt sodann eine irrationale Erklärung des Antisemitismus, die diesen als scheinbar natürliche und also berechtigte Erscheinung dazustellen.

Wir haben uns das unwillkürlich Abstoßende, welches die Persönlichkeit und das Wesen der Juden für uns hat, zu erklären, um diese instinktmäßige Abneigung zu rechtfertigen, von welcher wir doch deutlich erkennen, daß sie stärker und überwiegender ist, als unser bewußter Eifer, dieser Abneigung uns zu entledigen. Noch jetzt belügen wir uns in dieser Beziehung nur absichtlich, wenn wir es für verpönt und unsittlich halten zu müssen glauben, unseren natürlichen Widerwillen gegen jüdisches Wesen öffentlich kundzugeben.

Wagner meint, eine dunkel-geheimnisvolle *instinktmäßige Abneigung* gegen Vernunftgründe ausspielen zu können. Natürlich bleibt die von ihm versprochene Erklärung dieser *instinktmäßigen Abneigung* aus. Was statt dessen breiten Raum einnimmt? Antisemitische Stereotypen, die Wagner völkisch und rassistisch unterfüttert. Er spricht von der Notwendigkeit, sich vom Judentum zu emanzipieren, vom Befreiungskampf gegen die Juden, der alle Kräfte beanspruche:

Diese Kräfte gewinnen wir [...] aus dem genauen Bekanntwerden mit der Natur der uns innewohnenden unwillkürlichen Empfindung, die sich uns als instinktmäßiger Widerwille gegen das jüdische Wesen äußert: an ihr, der unbesieglichen, muß es uns, wenn wir sie ganz unumwunden eingestehen, deutlich werden, was wir an jenem [jüdischen] Wesen hassen.

Man gebe acht: Wagner spricht von *Haß*. Und warum man die Juden hassen müsse, sagt er ohne falsche Zurückhaltung:

Der Jude [...] fällt uns im gemeinen Leben zunächst durch seine äußere Erscheinung auf, die, gleichviel welcher europäischen Nationalität wir angehören, etwas dieser Nationalität unangenehm Fremdartiges hat: wir wünschen unwillkürlich mit einem so aussehenden Menschen nichts gemein zu haben. [...] Ungleich wichtiger [...] ist jedoch die Beachtung der Wirkung auf uns, welche der Jude durch seine Sprache hervorbringt [...]. Der Jude spricht die Sprache der Nation, unter welcher er von Geschlecht zu Geschlecht lebt, aber er spricht sie immer als Ausländer. [...] [D]er Umstand, daß der Jude die modernen europäischen Sprachen nur wie erlernte, nicht als angeborene Sprachen redet, [muß] ihn von aller Fähigkeit, in ihnen sich seinem Wesen entsprechend, eigentümlich und selbständig kundzugeben, ausschließen. [...] Im besonderen widert uns nun aber die rein sinnliche Kundgebung der jüdischen Sprache an. [...] Als durchaus fremdartig und unangenehm fällt unserem Ohre zunächst ein zischender, summensender und murksender Lautausdruck der jüdischen Sprechweise auf: eine unserer nationalen Sprache gänzlich uneigentümliche Verwendung und willkürliche Verdrehung der Worte und der Phrasenkonstruktionen gibt diesem Lautausdrucke vollends noch den Charakter eines unerträglich verwirrten Geplappers, bei dessen Anhörung unsere Aufmerksamkeit unwillkürlich mehr bei diesem widerlichen *Wie*, als bei dem darin enthaltenen *Was* der jüdischen Rede verweilt. [...] Hören wir eine Juden sprechen, so verletzt uns unbewußt aller Mangel rein menschlichen Ausdruckes in seiner Rede: die kalte Gleichgültigkeit des eigentümlichen »Gelabbers« [...] steigert sich bei keiner Veranlassung zur Erregtheit höherer [...] Leidenschaft. [...] Steigert der Jude seine Sprechweise [...] gar zum Gesang, so wird er uns damit geradewegs unausstehlich. Alles, was in seiner äußeren Erscheinung und seiner Sprache uns abstoßend berührte, wirkt in seinem Gesange auf uns endlich davonjagend, so lange wir nicht durch die vollendete Lächerlichkeit dieser Erscheinung gefesselt werden sollten.

Seitenlang hält Wagner den Ton und verschärft ihn noch. Klar ist, wie er das Judentum sieht: Wagner betrachtet es als nicht inkorporierbaren Fremdkörper innerhalb eines organisch-völkischen Ganzen, das, um seine völkische Identität zu bewahren, gegen die angeblich zersetzende Kraft des jüdischen *Parasitentums* sich zur Wehr setzen müsse. Der von Wagner hypostasierte Jude als solcher sei unfähig zur Assimilation, unfähig, bedeutende Kulturleistungen zu erbringen, unfähig zu edler und nobler Gesinnung und Empfindung. Wagners Haß gipfelt in der Feststellung, Juden seien zu „rein menschlichem Ausdruck“ nicht fähig. Damit ist Wagner einer der ersten, die *dem* Juden aus- und nachdrücklich eine vollständige Teilhabe am Humanum absprechen. Und so überrascht es auch nicht mehr, wenn er sie an einer besonders widerlichen Stelle mit Würmern vergleicht, die einen Lebensorganismus zersetzen. Cosima hat in ihre Tagebüchern zahlreiche solcher Äußerungen notiert. Wagner vergleicht Juden mit Warzen, gegen die kein Mittel helfe, mit der Pest, mit Mäusen und Ratten. Wie weit, darf man fragen, ist es von Bayreuth nach Auschwitz? Am 18. Dezember 1881 notiert Cosima:

[Richard] sagt im heftigen Scherz, es sollten alle Juden in einer Aufführung des »Nathan« verbrennen.

Die ganze Tragweite dieser Satzes wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß in den Vernichtungslagern Menschen zwar nicht während einer Aufführung des *Nathan*, aber unter Beschallung mit Wagnerscher Musik vergast wurden.

Welche Wurzeln hat Wagners Judenhaß? Vier Punkte können angeführt werden.

1. Wagner ist überzeugt, mit allen zu Verfügung stehenden Mitteln gegen die moderne und also kapitalistische Welt kämpfen zu müssen. Aus Geld, Besitz und Eigentum rührten „alle Frevel [...] der Geschichte her“. Verhängnisvoll wirkt sich hier die Angewohnheit aus, reale Menschen für Symbolfiguren eines objektiven geschichtlichen Weltgeistes zu erklären. Die moderne, der Religion des Geldes verfallene Welt glaubt Wagner, weil seine Empörung sich auf die Figur des jüdischen Bankiers konzentriert, von Juden beherrscht. Freilich, für diese (eingebildete) Vorrangstellung der Juden im Wirtschaftsleben macht Wagner keine empirischen Gründe geltend, sondern vielmehr biologistisch „die Hartnäckigkeit des jüdischen Naturells“.

2. Als Antidot gegen diese angebliche Versklavung der Menschheit durch jüdisches Geld, jüdischen Besitz und jüdisches Eigentum, beschwört Wagner das Volk, bzw. den schöpferischen Volksgeist, bzw. die Überlegenheit des christlich-germanischen Volksgeistes. Damit knüpft er an Traditionen der deutschen Romantik an, kann sich in dem Zusammenhang aber auch auf den Liberalismus berufen, der nicht selten das Ideal der Volkssouveränität zum Vorwand nahm, um antijüdische Ressentiments zu schüren. Bei Wagner kommt hinzu, daß der von ihm propagierte pangermanische Nationalismus, der das Volk als unhintergehbare und heilbringende Kraft beschwört, eben nicht kulturell bestimmt wird, sondern unter Hinweis auf einen mystischen Naturtrieb.

Ihr irrt nun also, wenn ihr die revolutionäre Kraft im Bewußtsein sucht und demnach durch die Intelligenz wirken wollt [...]. Nicht ihr, sondern das Volk, das unbewußt, deshalb aber eben aus Naturtrieb handelt, wird das Neue bringen [...]. Das Volk sind also die, die unwillkürlich und nach Notwendigkeit handeln [...].

Wagner spricht im Namen eines Volksgeistes, dessen vermeintliche Überlegenheit gegen Gleichheits-Grundsätze ausgespielt wird.

Die Demokratie ist in Deutschland ein durchaus übersetztes Wesen. Sie existiert nur in der Presse, und was diese deutsche Presse ist, darüber muß man sich eben klar werden. Das Widerwärtige ist nun aber, daß dem verkannten und verletzten deutschen Volksgeiste diese übersetzte französisch-jüdisch-deutsche Demokratie wirklich Anhalt, Vorwand und eine täuschende Umkleidung entnehmen konnte.

3. Ein persönliches Motiv des Wagnerschen Antisemitismus: der Haß auf die jüdischen Komponisten Felix Mendelssohn-Bartholdy und Giacomo Meyerbeer. Kreidete er Mendelssohn dessen Genialität an, die er bei sich selbst in dieser Form vermißte, nahm er Meyerbeer dessen Monopolstellung in der Pariser Opernwelt übel, – welche letztere Wagner während seines Paris-Aufenthaltes, was mißlang, erobern wollte.

4. Auch möglich, (aber unergiebig): eine psychoanalytische Deutung. Wagner quälten (wohlbegründete) Zweifel, ob er wirklich der Sohn des ersten Mannes seiner Mutter, des Polizeibeamten Friedrich Wagner, sei. Wahrscheinlich war er der Sohn seines angeblichen Stiefvaters, des jüdischen Schauspielers Ludwig Geyer. Zudem wurde er als Schüler seines angeblich jüdischen Aussehens und seines jüdisch klingenden Namens wegen gehänselt; (bis zum vierzehnten Lebensjahr trug er den Namen Geyer). Die psychoanalytische Deutung meint, daß er durch alles das einen tiefen Haß auf sich selbst und auf das Jüdische an und in ihm entwickelt hatte, den er dann mit unnachgiebiger Härte nach außen projizierte.

Wagners Antisemitismus ist in vielen seiner Texte, erst recht in Cosimas Tagebüchern, präsent. Neben dem *Judentum in der Musik* sind zu erwähnen: *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Was ist deutsch?* (1879), *Religion und Kunst*, (1880), *Heldentum und Christentum* (1881). In letztgenannter Schrift, entstanden aus Anlaß der neuen Reichsgesetzgebung über die Gleichstellung der Juden, spricht er von einer an die Juden erteilten

[...] Vollberechtigung, sich in jeder erdenklichen Beziehung als Deutsche anzusehen, – ungefähr wie die Schwarzen in Mexiko durch ein Blanket autorisiert wurden, sich für Weiße zu halten.

Wagner tadelt dies als „Frivolität unserer Staatsautoritäten“ und wundert sich, daß sie „eine so ungeheure, unabsehbar folgenschwere Umgestaltung unsres Volkswesen (...) dekretieren konnten“. Im selben Jahr 1881 führt er in einem Brief an Ludwig II aus,

[...] daß ich die jüdische Rasse für den angeborenen Feind der reinen Menschheit und alles Edlen in ihr halte: daß namentlich wir Deutschen an ihnen zugrunde gehen werden, ist gewiß, und ich bin vielleicht der letzte Deutsche, der sich gegen den bereits alles beherrschenden Judaismus als künstlerischer Mensch aufrechtzuerhalten mußte.

Wagners zweifelhafter Rang als Antisemit ergibt sich daraus, daß er weit über jene Judenfeindschaft hinausgeht, die *den* Juden mit dem Geld assoziiert oder theologisch begründet ist. Worauf er zielt, ist eine Religion des Deutschtums, deren Unterlage ein biologisch gewendeter Judenhaß sein möge. Aus den späten *Regenerationsschriften* erfährt man, daß Wagner nicht nur eine neue Religion inauguriert will, sondern als Heilsbringer zusätzlich einen vom Judentum befreiten, *arischen* Jesus beschwört.

Welche Wirkungsgeschichte hatte die Wagnersche Gesinnung? Noch zu Lebzeiten entstand der *Bayreuther Idealismus*: eine von Jüngern ausgeheckte, erstaunlich einflußreiche Ideologie, in deren Mittelpunkt messiasgleich Wagner erstrahlt. Rasch entwickelte sich ein Wagner-Kultus, der von Beginn an mit politischen Forderungen verknüpft war. Höchstes Ziel der Bayreuther Idealisten war die *weltanschauliche Einheit* aller Deutschen, ein Ziel, das von Wagner vorgegeben worden sei – vergleichbar mit Bismarck, der die *politische Einheit* aller Deutschen hergestellt habe. Wagner selbst behauptete einmal von sich selbst, „mit Bismarck der einzig lebende Deutsche zu sein, der etwas wert ist“. Die von den Wagnerianern angestrebte nationale Einigkeit sollte mit obrigkeitsstaatlichen Mitteln herbeigeführt werden. Als Antidot gegen einen verhaßten demokratischen Verfassungsstaat wurde die Verbindung von staatlicher Autorität und kultureller Eintracht gepriesen. Ab 1878 wurde diese Sicht in den *Bayreuther Blättern*, bis 1938 das Zentralorgan der Wagner-Gemeinde, kanonisiert.

Auch Wagners in den frühen 1880er Jahren ausgesprochene Idee, das Christentum habe seine *arische* Heimat in Indien, wurde begeistert aufgenommen. In Wagners Vision verbindet die Feier des *reinen Ariers* sich mit dem Haß aufs Judentum. Eine Vorstellung, die nach dem Treffen mit Gobineau noch bestimmender wird. Wagner und seine Anhänger glauben, im Judentum *die* Stütze aller emanzipatorischen Bewegungen zu erkennen. Was sie dagegen setzen, ist eine Ideologie des Blutes, eine Regenerationslehre, die mit Vegetarismus und Antivivisektionismus einherging. Die Ideen des *Ariertums* und eines *arischen* Jesus propagiert dann namentlich Houston Stewart Chamberlain in den *Grundlagen des 19. Jahrhunderts*. Chamberlain erweitert die Wagnersche Heilslehre, indem er dem Ideal der *arischen Schönheit* eine staatstragende Funktion zuspricht. Anzustreben sei ein rassisch reiner Volkskörper, der

nach ästhetischen Kriterien geformt werden müsse. Das Wagnersche Gesamtkunstwerk dient hier als Vorbild eines politischen Modells, dessen Prinzipien die Volksgemeinschaft und das Führertum sind. Nicht verwunderlich, daß Chamberlain es war, der 1923 Hitler in Bayreuth einführt, – den man dort sogleich als Lichtgestalt feiert.

Die erfolgreiche Propaganda des Bayreuther Kreises im allgemeinen, die beachtliche Wirkung der Chamberlainschen Schriften im besonderen, führten dazu, daß Wagner *die* Identifikationsfigur der Wilhelminischen Epoche wurde. Wilhelm II., tief beeindruckt von Chamberlain und über zwei Jahrzehnte hinweg dessen Briefpartner, sah dies nicht anders. 1903 zeichnet er eigenhändig einen Entwurf für das damals geplante Berliner Wagner-Denkmal. Den Bayreuther Kreis unterstützt er mit jährlich 1000 Mark und seine Autohupe trötet das Donnerhall-Motiv aus *Rheingold*. – Im Ersten Weltkrieg erweist die oberste Heeresleitung dem nationalen Symbol Richard Wagner die Reverenz, indem sie militärische Operationen als *Alberichbewegung*, als *Wotan-*, *Siegfried-*, *Brünnhilden-* und *Hundingstellung* bezeichnet. Gleichzeitig verschärfen sich während des Krieges die Deutschtum-Ideologie des Bayreuther Idealismus und dessen antisemitisch motivierte Forderungen nach einer kollektiven Germanisierung von Religion, Kunst, Politik. Der Zusammenbruch des Kaiserreichs konnte dem Wagner-Kult nichts anhaben. Zu einer neuen Hochzeit kam es, erwartungsgemäß, 1933 ff. Den Nationalsozialisten war es auch vorbehalten, den zum ersten Mal von Wagner formulierten biologistischen, rassistischen, eliminatorischen Antisemitismus grausige Wirklichkeit werden zu lassen.

4) „Das Judentum in der Musik“ – Richard Wagner (1969)

An
Frau Marie Muchanoff
geborene Gräfin Nesselrode.

Hochverehrte Frau!

Vor Kurzem wurde mir aus einem Gespräche, an welchem Sie teilnahmen, Ihre verwunderungsvolle Frage nach dem Grunde der Ihnen unbegreiflich dünkenden, so ersichtlich auf Herabsetzung ausgehenden Feindseligkeit berichtet, welcher jede meiner künstlerischen Leistungen, namentlich in der Tagespresse, nicht nur Deutschlands, sondern auch Frankreichs und selbst Englands, begegne. Hie und da ist mir selbst in dem Referate eines uneingeweihten Neulings der Presse die gleiche Verwunderung aufgestoßen: man glaubte meinen Kunsttheorien etwas zur Unversöhnlichkeit Aufreizendes zusprechen zu müssen, da sonst nicht zu verstehen sei, wie gerade ich so unablässlich, und bei jeder Gelegenheit, ohne alles Bedenken in die Kategorie des Frivolen, einfach Stümperhaften herabgesetzt, und dieser mir angewiesenen Stellung gemäß behandelt würde.

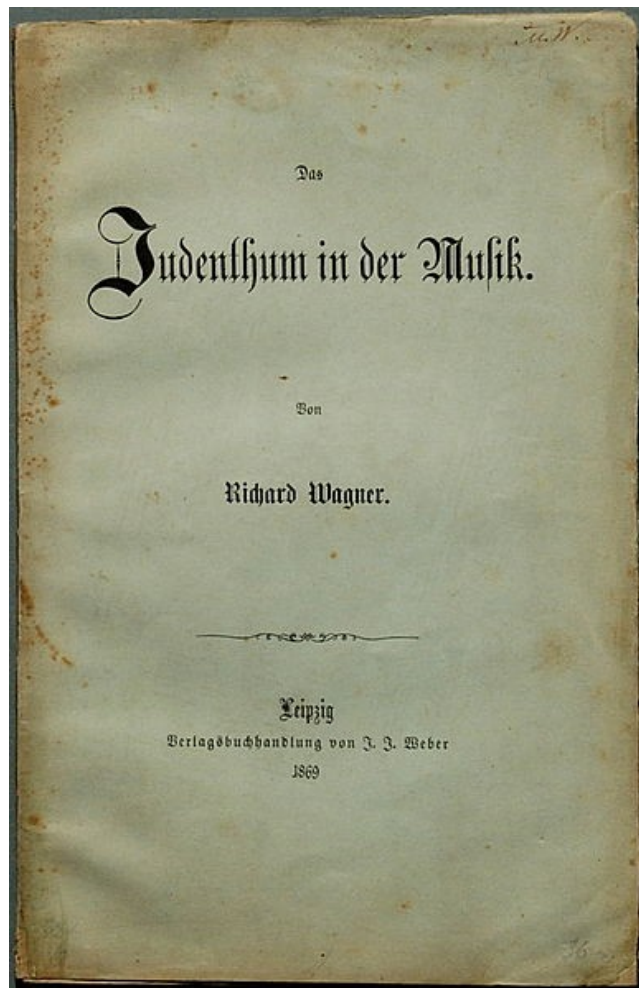
Es wird aus der folgenden Mitteilung, welche ich als Beantwortung Ihrer Frage mir gestatte, Ihnen nicht nur hierüber ein Licht aufgehen, sondern namentlich werden Sie aus ihr sich auch entnehmen dürfen, warum ich selbst zu dieser Aufklärung mich anlassen muß. Da Sie mit jener Verwunderung nämlich nicht allein stehen, fühle ich die Aufforderung, die nötige Antwort zugleich auch an viele Andere, und deshalb öffentlich, zu geben: einem meiner Freunde konnte ich dies aber nicht übertragen, da ich keinen von Ihnen in solch unabhängiger und wohlgeschützter Stellung weiß, daß ich ihm die gleiche Feindseligkeit zuzuziehen wagen dürfte, welcher ich nun einmal verfallen bin, und gegen welche ich mich so wenig wehren kann, daß mir in ihrem Betreff nichts Anderes übrig bleibt, als eben nur ihren Grund meinen Freunden genau zu bezeichnen.

Auch ich selbst kann hierzu nicht ohne Beklemmung mich anlassen: jedoch rührt diese nicht von der Furcht vor meinen Feinden her, (denn da hier mir nicht das Mindeste zu hoffen bleibt, habe ich auch Nichts zu fürchten!), sondern vielmehr von der besorglichen Rücksicht auf hingebende, wahrhaft sympathische Freunde, welche das Schicksal mir aus der Stammverwandtschaft desselben national-religiösen Elementes der neueren europäischen Gesellschaft zuführte, dessen unversöhnlichen Haß ich mir durch die Besprechung seiner so schwer vertilgbaren, unsrer Kultur nachteiligen Eigentümlichkeiten zugezogen habe. Hiergegen konnte mich aber die Erkenntnis dessen ermutigen, daß diese seltenen Freunde mit mir auf ganz gleichem Boden stehen, ja, daß sie unter dem Drucke, dem alles mir Gleiche verfallen ist, noch empfindlicher, selbst schmälicher zu leiden haben: denn ich kann meine Darstellung nicht ganz verständlich zu machen hoffen, wenn ich nicht eben auch diesen, alle freie Bewegung lähmenden Druck der herrschenden jüdischen Gesellschaft auf die wahrhaft humane Entwicklung ihrer eigenen Stammverwandten mit der nötigen Klarheit beleuchte.

Somit sei Ihnen zunächst mit dem Folgenden ein Aufsatz aus meiner Feder mitgeteilt, welchen ich vor nun über achtzehn Jahren veröffentlichte.

Das Judentum in der Musik (1850)

In der *Neuen Zeitschrift für Musik* kam unlängst ein "hebräischer Kunstgeschmack" zur Sprache: eine Anfechtung und eine Verteidigung dieses Ausdruckes konnten und durften nicht ausbleiben. Es dünkt mich nun nicht unwichtig, den hier zu Grunde liegenden, von der Kritik immer nur noch versteckt oder im Ausbruche einer gewissen Erregtheit berührten Gegenstand näher zu erörtern. Hierbei wird es nicht darauf ankommen, etwas Neues zu sagen, sondern die unbewußte Empfindung, die sich im Volke als innerlichste Abneigung gegen jüdisches Wesen kundgibt, zu erklären, somit etwas wirklich Vorhandenes deutlich auszusprechen, keineswegs aber etwas Unwirkliches durch die Kraft irgendwelcher Einbildung künstlich beleben zu wollen.



Die Kritik verfährt wider ihre Natur, wenn sie in Angriff oder Verteidigung etwas Anderes will. Da wir den Grund der volkstümlichen Abneigung auch unsrer Zeit gegen jüdisches Wesen uns hier lediglich in Bezug auf die Kunst, und namentlich die Musik, erklären wollen, haben wir der Erläuterung derselben Erscheinung auf dem Felde der Religion und Politik gänzlich vorüberzugehen. In der Religion sind uns die Juden längst keine hassenswürdigen Feinde mehr, – Dank allen Denen, welche innerhalb der christlichen Religion selbst den Volkshaß auf sich gezogen haben! In der reinen Politik sind wir mit den Juden nie in wirklichen Konflikt geraten; wir gönnten ihnen selbst die Errichtung eines jerusalemischen Reiches, und hatten in dieser Beziehung eher zu bedauern, daß Herr v. Rothschild zu

geistreich war, um sich zum König der Juden zu machen, wogegen er bekanntlich es vorzog: "der Jude der Könige" zu bleiben. Anders verhält es sich da, wo die Politik zur Frage der Gesellschaft wird: hier hat uns die Sonderstellung der Juden seit ebenso lange als Aufforderung zu menschlicher Gerechtigkeitsübung gegolten, als in uns selbst der Drang nach sozialer Befreiung zu deutlicherem Bewußtsein erwachte. Als wir für Emanzipation der Juden stritten, waren wir aber doch eigentlich mehr Kämpfer für ein abstraktes Prinzip, als für den konkreten Fall: wie all unser Liberalismus ein nicht sehr hellsehendes Geistesspiel war, indem wir für die Freiheit des Volkes uns ergingen ohne Kenntnis dieses Volkes, ja mit Abneigung gegen jede wirkliche Berührung mit ihm, so entsprang auch unser Eifer für die Gleichberechtigung der Juden viel mehr aus der Anregung eines allgemeinen Gedankens, als aus einer realen Sympathie; denn bei allem Reden und Schreiben für Judenemanzipation fühlten wir uns bei wirklicher, tätiger Berührung mit Juden von diesen stets unwillkürlich abgestoßen. Hier treffen wir denn auf den Punkt, der unsrem Vorhaben uns näherbringt: wir haben uns das unwillkürlich Abstoßende, welches die Persönlichkeit und das Wesen der Juden für uns hat, zu erklären, um diese instinktmäßige Abneigung zu recht fertigen, von welcher wir doch deutlich erkennen, daß sie stärker und überwiegender ist, als unser bewußter Eifer, dieser Abneigung uns zu entledigen. Noch jetzt belügen wir uns in dieser Beziehung nur absichtlich, wenn wir es für verpönt und unsittlich halten zu müssen glauben, unsren natürlichen Widerwillen gegen jüdisches Wesen öffentlich kundzugeben. Erst in neuester Zeit scheinen wir zu der Einsicht zu gelangen, daß es vernünftiger sei, von dem Zwange jener Selbsttäuschung uns frei zu machen, um dafür ganz nüchtern den Gegenstand unsrer gewaltsamen Sympathie zu betrachten, und unsren, trotz aller liberalen Vorspiegelungen bestehenden, Widerwillen gegen ihn uns zum Verständnis zu bringen. Wir gewahren nun zu unsrem Erstaunen, daß wir bei unsrem liberalen Kampfe in der Luft schwebten und mit Wolken fochten, während der schöne Boden der ganz realen Wirklichkeit einen Aneigner fand, den unsre Luftsprünge zwar sehr unterhielten, der uns aber doch für viel zu albern hält, um hierfür uns durch einiges Ablassen von diesem usurpierten realen Boden zu entschädigen. Ganz unvermerkt ist der "Gläubiger der Könige" zum König der Gläubigen geworden, und wir können nun die Bitte dieses Königs um Emanzipierung nicht anders als ungemein naiv finden, da wir vielmehr uns in die Notwendigkeit versetzt sehen, um Emanzipierung von den Juden zu kämpfen. Der Jude ist nach dem gegenwärtigen Stande der Dinge dieser Welt wirklich bereits mehr als emanzipiert: er herrscht, und wird so lange herrschen, als das Geld die Macht bleibt, vor welcher all unser Tun und Treiben seine Kraft verliert. Daß das geschichtliche Elend der Juden und die räuberische Rohheit der christlich-germanischen Gewalthaber den Söhnen Israels diese Macht selbst in die Hände geführt haben, braucht hier nicht erst erörtert zu werden. Daß aber die Unmöglichkeit, auf Grundlage derjenigen Stufe, auf welche jetzt die Entwicklung der Künste gelangt ohne gänzliche Veränderung dieser Grundlage Natürliches, Notwendiges und wahrhaft Schönes weiter zu bilden, den Juden auch den öffentlichen Kunstgeschmack unsrer Zeit zwischen die geschäftigen Finger gebracht hat, davon haben wir die Gründe hier etwas näher zu betrachten. Was den Herren der römischen und mittelalterlichen Welt der leibeigene Mensch in Plack und Jammer gezinst hat, das setzt heut zu Tage der Jude in Geld um: wer merkt es den unschuldig aussehenden Papierchen an, daß das Blut zahlloser Geschlechter an ihnen klebt? Was die Heroen der Künste dem kunstfeindlichen Dämon zweier unseliger Jahrtausende mit unerhörter Lust und Leben verzehrender Anstrengung abrangen, setzt heute der Jude in Kunstwarenwechsel um: wer sieht es den manierlichen Kunststückchen an, daß sie mit dem heiligen Notschweiß des Genies zweier Jahrtausende geleimt sind?

Wir haben nicht erst nötig, die Verjüdung der modernen Kunst zu bestätigen; sie springt in die Augen und bestätigt sich den Sinnen von selbst. Viel zu weit ausholend würden wir auch verfahren müssen, wollten wir uns aus dem Charakter unsrer Kunstgeschichte selbst diese

Erscheinung nachweislich zu erklären unternehmen. Dünkt uns aber das Notwendigste die Emanzipation von dem Drucke des Judentumes, so müssen wir es vor Allem für wichtig erachten, unsre Kräfte zu diesem Befreiungskampfe zu prüfen. Diese Kräfte gewinnen wir aber nun nicht aus einer abstrakten De-finition jener Erscheinung selbst, sondern aus dem genauen Bekanntwerden mit der Natur der uns innewohnenden unwillkürlichen Empfindung, die sich uns als instinktmäßiger Widerwille gegen das jüdische Wesen äußert: an ihr, der unbesiegliehen, muß es uns, wenn wir sie ganz unumwunden eingestehen, deutlich werden, was wir an jenem Wesen hassen; was wir dann bestimmt kennen, dem können wir die Spitze bieten; ja schon durch seine nackte Aufdeckung dürfen wir hoffen, den Dämon aus dem Felde zu schlagen, auf dem er sich nur im Schutze eines dämmerigen Halbdunkels zu halten vermag, eines Dunkels, das wir gutmütigen Humanisten selbst über ihn warfen, um uns seinen Anblick minder widerwärtig zu machen.

Der Jude, der bekanntlich einen Gott ganz für sich hat, fällt uns im gemeinen Leben zunächst durch seine äußere Erscheinung auf, die, gleichviel welcher europäischen Nationalität wir angehören, etwas dieser Nationalität unangenehm Fremdartiges hat: wir wünschen unwillkürlich mit einem so aussehenden Menschen Nichts gemein zu haben. Dies mußte bisher als ein Unglück für den Juden gelten: in neuerer Zeit erkennen wir aber, daß er bei diesem Unglücke sich ganz wohl fühlt; nach seinen Erfolgen darf ihm seine Unterschiedenheit von uns als eine Auszeichnung dünken. Der moralischen Seite in der Wirkung dieses an sich unangenehmen Naturspieles vorübergehend, wollen wir hier nur auf die Kunst bezüglich erwähnen, daß dieses Äußere uns nie als ein Gegenstand der darstellenden Kunst denkbar sein kann: wenn die bildende Kunst Juden darstellen will, nimmt sie ihre Modelle meist aus der Phantasie, mit weislicher Veredelung oder gänzlicher Hinweglassung alles dessen, was uns im gemeinen Leben die jüdische Erscheinung eben charakterisiert. Nie verirrt sich der Jude aber auf die theatralische Bühne: die Ausnahmen hiervon sind der Zahl und der Besonderheit nach von der Art, daß sie die allgemeine Annahme nur bestätigen. Wir können uns auf der Bühne keinen antiken oder modernen Charakter, sei es ein Held oder ein Liebender, von einem Juden dargestellt denken, ohne unwillkürlich das bis zur Lächerlichkeit Ungeeignete einer solchen Vorstellung zu empfinden.¹ Dies ist sehr wichtig: einen Menschen, dessen Erscheinung wir zu künstlerischer Kundgebung, nicht in dieser oder jener Persönlichkeit, sondern allgemeinhin seiner Gattung nach, für unfähig halten müssen, dürfen wir zur künstlerischen Äußerung seines Wesens überhaupt ebenfalls nicht für befähigt halten.

Ungleich wichtiger, ja entscheidend wichtig ist jedoch die Beachtung der Wirkung auf uns, welche der Jude durch seine Sprache hervorbringt; und namentlich ist dies der wesentliche Anhaltspunkt für die Ergründung des jüdischen Einflusses auf die Musik. - Der Jude spricht die Sprache der Nation, unter welcher er von Geschlecht zu Geschlecht lebt, aber er spricht sie immer als Ausländer. Wie es von hier abliegt, uns mit den Gründen auch dieser Erscheinung zu befassen, dürfen wir ebenso die Anklage der christlichen Zivilisation unterlassen, welche den Juden in seiner gewaltsamen Absonderung erhielt, als wir andererseits durch die Berührung der Erfolge dieser Absonderung, die Juden auch keinesweges zu bezichtigen im Sinne haben können. Dagegen liegt es uns hier ob, den ästhetischen Charakter dieser Ergebnisse zu beleuchten.

¹ Hierüber läßt sich nach den neueren Erfahrungen von der Wirksamkeit jüdischer Schauspieler allerdings noch Manches sagen, worauf ich hier im Vorbeigehen nur hindeute. Den Juden ist es seitdem nicht nur gelungen, auch die Schaubühne einzunehmen, sondern selbst dem Dichter seine dramatischen Geschöpfe zu escamotieren; ein berühmter jüdischer Charakterspieler stellt nicht mehr die gedichteten Gestalten Shakespeares, Schillers usw. dar,

sondern substituiert diesen die Geschöpfe einer eigenen effektvollen und nicht ganz tendenzlosen Auffassung, was dann etwa den Eindruck macht, als ob aus einem Gemälde der Kreuzigung der Heiland ausgeschnitten, und dafür ein demagogischer Jude hineingesteckt sei. Die Fälschung unsrer Kunst ist auf der Bühne bis zur vollendeten Täuschung gelungen, weshalb denn auch jetzt über Shakespeare und Genossen nur noch in Betreff ihrer bedingungsweisen Verwendbarkeit für die Bühne gesprochen wird.

Zunächst muß im Allgemeinen der Umstand, daß der Jude die modernen europäischen Sprachen nur wie erlernte, nicht als angeborene Sprachen redet, ihn von aller Fähigkeit, in ihnen sich seinem Wesen entsprechend, eigentümlich und selbständig kundzugeben, ausschließen. Eine Sprache, ihr Ausdruck und ihre Fortbildung ist nicht das Werk Einzelner, sondern einer geschichtlichen Gemeinsamkeit: nur wer unbewußt in dieser Gemeinsamkeit aufgewachsen ist, nimmt auch an ihren Schöpfungen teil. Der Jude stand aber außerhalb einer solchen Gemeinsamkeit, einsam mit seinem Jehova in einem zersplitterten, bodenlosen Volksstamme, welchem alle Entwicklung aus sich versagt bleiben mußte, wie selbst die eigentümliche (hebräische) Sprache dieses Stammes ihm nur als eine tote erhalten ist. In einer fremden Sprache wahrhaft zu dichten, ist nun bisher selbst den größten Genies noch unmöglich gewesen. Unsere ganze europäische Zivilisation und Kunst ist aber für den Juden eine fremde Sprache geblieben; denn, wie an der Ausbildung dieser, hat er auch an der Entwicklung jener nicht teilgenommen, sondern kalt, ja feindselig hat der Unglückliche, Heimatlose ihr höchstens nur zugesehen. In dieser Sprache, dieser Kunst kann der Jude nur nachsprechen, nachkünsteln, nicht wirklich redend dichten oder Kunstwerke schaffen.

Im Besonderen widert uns nun aber die rein sinnliche Kundgebung der jüdischen Sprache an. Es hat der Kultur nicht gelingen wollen, die sonderliche Hartnäckigkeit des jüdischen Naturells in Bezug auf Eigentümlichkeiten der semitischen Aussprechweise durch zweitausendjährigen Verkehr mit europäischen Nationen zu brechen. Als durchaus fremdartig und unangenehm fällt unsrem Ohre zunächst ein zischender, schrillender, summsender und murksender Lautausdruck der jüdischen Sprechweise auf: eine unsrer nationalen Sprache gänzlich uneigentümliche Verwendung und willkürliche Verdrehung der Worte und der Phrasenkonstruktionen gibt diesem Lautausdruck vollends noch den Charakter eines unerträglich verwirrten Geplappers, bei dessen Anhörung unsre Aufmerksamkeit unwillkürlich mehr bei diesem widerlichen Wie, als bei dem darin enthaltenen Was der jüdischen Rede verweilt. Wie ausnehmend wichtig dieser Umstand zur Erklärung des Eindrucks namentlich der Musikwerke moderner Juden auf uns ist, muß vor Allem erkannt und festgehalten werden. Hören wir einen Juden sprechen, so verletzt uns unbewußt aller Mangel rein menschlichen Ausdrucks in seiner Rede: die kalte Gleichgültigkeit des eigentümlichen "Gelabbers" in ihr steigert sich bei keiner Veranlassung zur Erregtheit höherer, herzdurchglühter Leidenschaft. Sehen wir uns dagegen im Gespräch mit einem Juden zu diesem erregteren Ausdrucke gedrängt, so wird er uns stets ausweichen, weil er zur Erwiderung unfähig ist. Nie erregt sich der Jude im gemeinsamen Austausch der Empfindungen mit uns, sondern uns gegenüber, nur im ganz besonderen egoistischen Interesse seiner Eitelkeit oder seines Vorteils, was solcher Erregtheit, bei dem entstellenden Ausdruck seiner Sprechweise überhaupt, dann immer den Charakter des Lächerlichen gibt, und uns Alles, nur nicht Sympathie, für des Redenden Interesse zu erwecken vermag. Muß es schon denkbar erscheinen, daß bei gemeinschaftlichen Anliegenheiten unter einander, und namentlich da, wo in der Familie die rein menschliche Empfindung zum Durchbruche kommt, gewiß auch Juden ihren Gefühlen einen Ausdruck zu geben vermögen, der für sie gegenseitig von entsprechender Wirkung ist, so kann das doch hier nicht in Betrachtung kommen, wo wir den Juden zu vernehmen haben, der im Lebens- und Kunstverkehr geradewegs zu uns spricht.

Macht nun die hier dargetane Eigenschaft seiner Sprechweise den Juden fast unfähig zur künstlerischen Kundgebung seiner Gefühle und Anschauungen durch die Rede, so muß zu solcher Kundgebung durch den Gesang seine Befähigung noch bei weitem weniger möglich sein. Der Gesang ist eben die in höchster Leidenschaft erregte Rede: die Musik ist die Sprache der Leidenschaft. Steigert der Jude seine Sprechweise, in der er sich uns nur mit lächerlich wirkender Leidenschaftlichkeit, nie aber mit sympathisch berührender Leidenschaft zu erkennen geben kann, gar zum Gesang, so wird er uns damit geradewegs unausstehlich. Alles, was in seiner äußeren Erscheinung und seiner Sprache uns abstoßend berührte, wirkt in seinem Gesange auf uns endlich davonjagend, so lange wir nicht durch die vollendete Lächerlichkeit dieser Erscheinung

gefesselt werden sollten. Sehr natürlich gerät im Gesange, als dem lebhaftesten und unwiderleglich wahrsten Ausdrucke des persönlichen Empfindungswesens, die für uns widerliche Besonderheit der jüdischen Natur auf ihre Spitze, und auf jedem Gebiete der Kunst, nur nicht auf demjenigen, dessen Grundlage der Gesang ist, sollten wir, einer natürlichen Annahme gemäß, den Juden je für kunstbefähigt halten dürfen.

Die sinnliche Anschauungsgabe der Juden ist nie vermögend gewesen, bildende Künstler aus ihnen hervorgehen zu lassen: ihr Auge hat sich von je mit viel praktischeren Dingen befaßt, als da Schönheit und geistiger Gehalt der förmlichen Erscheinungswelt sind. Von einem jüdischen Architekten oder Bildhauer kennen wir in unsren Zeiten, meines Wissens, Nichts: ob neuere Maler jüdischer Abkunft in ihrer Kunst wirklich geschaffen haben, muß ich Kennern von Fach zur Beurteilung überlassen; sehr vermutlich dürften aber diese Künstler zur bildenden Kunst keine andere Stellung einnehmen, als diejenige der modernen jüdischen Komponisten zur Musik ist, zu deren genauerer Beleuchtung wir uns nun wenden.

Der Jude, der an sich unfähig ist, weder durch seine äußere Erscheinung, noch durch seine Sprache, am allerwenigsten aber durch seinen Gesang, sich uns künstlerisch kundzugeben, hat nichtsdestoweniger es vermocht, in der verbreitetsten der modernen Kunstarten, der Musik, zur Beherrschung des öffentlichen Geschmackes zu gelangen. - Betrachten wir, um uns diese Erscheinung zu erklären, zunächst, wie es dem Juden möglich ward, Musiker zu werden.

Von der Wendung unsrer gesellschaftlichen Entwicklung an, wo mit immer unumwundenerer Anerkennung das Geld zum wirklich machtgebenden Adel erhoben ward, konnte den Juden, denen Geldgewinn ohne eigentliche Arbeit, d. h. der Wucher, als einziges Gewerbe überlassen worden war, das Adelsdiplom der neueren, nur noch geldbedürftigen Gesellschaft nicht nur nicht mehr vorenthalten werden, sondern sie brachten es ganz von selbst dahin mit. Unsre moderne Bildung, die nur dem Wohlstande zugänglich ist, blieb ihnen daher um so weniger verschlossen, als sie zu einem käuflichen Luxusartikel herabgesunken war. Von nun an tritt also der gebildete Jude in unsrer Gesellschaft auf, dessen Unterschied vom ungebildeten, gemeinen Juden wir genau zu beachten haben. Der gebildete Jude hat sich die undenklichste Mühe gegeben, alle auffälligen Merkmale seiner niederen Glaubensgenossen von sich abzustreifen: in vielen Fällen hat er es selbst für zweckmäßig gehalten, durch die christliche Taufe auf die Verwischung aller Spuren seiner Abkunft hinzuwirken. Dieser Eifer hat den gebildeten Juden aber nie die erhofften Früchte gewinnen lassen wollen: er hat nur dazu geführt, ihn vollends zu vereinsamen, und ihn zum herzlosesten aller Menschen in einem Grade zu machen, daß wir selbst die frühere Sympathie für das tragische Geschick seines Stammes verlieren mußten. Für den Zusammenhang mit seinen ehemaligen Leidensgenossen, den er übermütig zerriß, blieb es ihm unmöglich einen neuen Zusammenhang mit der Gesellschaft zu finden, zu welcher er sich aufschwang. Er steht nur mit denen in Zusammenhang, welche sein Geld bedürfen: nie hat es aber dem Gelde gelingen wollen, ein

gedeihenvolles Band zwischen Menschen zu knüpfen. Fremd und teilnahmslos steht der gebildete Jude inmitten einer Gesellschaft, die er nicht versteht, mit deren Neigungen und Bestrebungen er nicht sympathisiert, deren Geschichte und Entwicklung ihm gleichgültig geblieben sind. In solcher Stellung haben wir unter den Juden Denker entstehen sehen: der Denker ist der rückwärtsschauende Dichter; der wahre Dichter ist aber der vorverkündende Prophet. Zu solchem Prophetenamte befähigt nur die tiefste, seelenvollste Sympathie mit einer großen gleichstrebenden Gemeinsamkeit, deren unbewußten Ausdruck der Dichter eben nach seinem Inhalte deutet. Von dieser Gemeinsamkeit der Natur seiner Stellung nach gänzlich ausgeschlossen, aus dem Zusammenhange mit seinem eigenen Stamme gänzlich herausgerissen, konnte dem vornehmeren Juden seine eigene erlernte und bezahlte Bildung nur als Luxus gelten, da er im Grunde nicht wußte, was er damit anfangen sollte. Ein Teil dieser Bildung waren nun aber auch unsre modernen Künste geworden, und unter diesen namentlich diejenige Kunst, die sich am leichtesten eben erlernen läßt, die Musik, und zwar die Musik, die, getrennt von ihren Schwesterkünsten durch den Drang und die Kraft der größten Genies auf die Stufe allgemeinsten Ausdrucksfähigkeit erhoben worden war, auf welcher sie nun entweder, im neuen Zusammenhange mit den anderen Künsten, das Erhabenste, oder bei fortgesetzter Trennung von jenen, nach Belieben auch das Allergleichgültigste und Trivialste aussprechen konnte. Was der gebildete Jude in seiner bezeichneten Stellung auszusprechen hatte, wenn er künstlerisch sich kundgeben wollte, konnte natürlich eben nur das Gleichgültige und Triviale sein, weil sein ganzer Trieb zur Kunst ja nur ein luxuriöser, unnötiger war. Jenachdem seine Laune, oder ein außerhalb der Kunst liegendes Interesse es ihm eingab, konnte er so, oder auch anders sich äußern; denn nie drängte es ihn, ein Bestimmtes, Notwendiges und Wirkliches auszusprechen; sondern er wollte gerade eben nur sprechen, gleichviel was, so daß ihm natürlich nur das Wie als besorgenswertes Moment übrig blieb.

Die Möglichkeit, in ihr zu reden, ohne etwas Wirkliches zu sagen, bietet jetzt keine Kunst in so blühender Fülle, als die Musik, weil in ihr die größten Genies bereits das gesagt haben, was in ihr als absoluter Sonderkunst zu sagen war. War dieses einmal ausgesprochen, so konnte in ihr nur noch nachgeplappert werden, und zwar ganz peinlich genau und täuschend ähnlich, wie Papageien menschliche Wörter und Reden nachpapeln, aber ebenso ohne Ausdruck und wirkliche Empfindung, wie diese närrischen Vögel es tun. Nur ist bei dieser nachäffenden Sprache unsrer jüdischen Musikmacher eine besondere Eigentümlichkeit bemerkbar, und zwar die der jüdischen Sprechweise überhaupt, welche wir oben näher charakterisierten.

Wenn die Eigentümlichkeiten dieser jüdischen Sprech- und Singweise in ihrer grellsten Sonderlichkeit vor Allem den stammtreu gebliebenen gemeineren Juden zugehören, und der gebildete Jude mit unsäglichster Mühe sich ihrer zu entledigen sucht, so wollen sie doch nichtsdestoweniger mit impertinenter Hartnäckigkeit auch an diesem haften bleiben. Ist dieses Mißgeschick rein physiologisch zu erklären, so erhellt sein Grund aber auch noch aus der berührten gesellschaftlichen Stellung des gebildeten Juden. Mag all unsre Luxuskunst auch fast ganz nur noch in der Luft unsrer willkürlichen Phantasie schweben, eine Faser des Zusammenhanges mit ihrem natürlichen Boden, dem wirklichen Volksgeiste, hält sie doch immer noch nach unten fest. Der wahre Dichter, gleichviel in welcher Kunst er dichte, gewinnt seine Anregung immer nur noch aus der getreuen, liebevollen Anschauung des unwillkürlichen Lebens, dieses Lebens, das sich ihm nur im Volke zur Erscheinung bringt. Wo findet der gebildete Jude nun dieses Volk? Unmöglich auf dem Boden der Gesellschaft, in welcher er seine Künstlerrolle spielt? Hat er irgend einen Zusammenhang mit dieser Gesellschaft, so ist dies eben nur mit jenem, von ihrem wirklichen, gesunden Stamme gänzlich losgelösten Auswuchse derselben; dieser Zusammenhang ist aber ein durchaus liebloser, und diese Lieblosigkeit muß ihm immer offener werden, wenn er, um Nahrung

für sein künstlerisches Schaffen zu gewinnen, auf den Boden dieser Gesellschaft hinabsteigt: nicht nur wird ihm hier Alles fremder und unverständlicher, sondern der unwillkürliche Widerwille des Volkes gegen ihn tritt ihm hier mit verletzender Nacktheit entgegen, weil er nicht, wie bei den reicheren Klassen, durch Berechnung des Vorteils und Beachtung gewisser gemeinschaftlicher Interessen geschwächt oder gebrochen ist. Von der Berührung mit diesem Volke auf das Empfindlichste zurückgestoßen, jedenfalls gänzlich unvernünftig, den Geist dieses Volkes zu fassen, sieht sich der gebildete Jude auf die Wurzel seines eigenen Stammes hingedrängt, wo ihm wenigstens das Verständnis unbedingt leichter fällt. Wollend oder nicht wollend, muß er aus diesem Quelle schöpfen; aber nur ein Wie, nicht ein Was, hat er ihm zu entnehmen. Der Jude hat nie eine eigene Kunst gehabt, daher nie ein Leben von kunstfähigem Gehalte: ein Gehalt, ein allgemeingültiger menschlicher Gehalt ist diesem auch jetzt vom Suchenden nicht zu entnehmen, dagegen nur eine sonderliche Ausdrucksweise, und zwar eben diese Ausdrucksweise, welche wir oben näher charakterisierten. Dem jüdischen Tonsetzer bietet sich nun – als einziger musikalischer Ausdruck seines Volkes die musikalische Feier seines Jehovadienstes dar: die Synagoge ist der einzige Quell, aus welchem der Jude ihm verständliche volkstümliche Motive für seine Kunst schöpfen kann. Mögen wir diese musikalische Gottesfeier in ihrer ursprünglichen Reinheit auch noch so edel und erhaben uns vorzustellen gesonnen sein, so müssen wir desto bestimmter ersehen, daß diese Reinheit nur in allerwiderwärtigster Trübung auf uns gekommen ist: hier hat sich seit Jahrtausenden Nichts aus innerer Lebensfülle weiterentwickelt, sondern Alles ist, wie im Judentum überhaupt, in Gehalt und Form starr haften geblieben. Eine Form, welche nie durch Erneuerung des Gehaltes belebt wird, zerfällt aber; ein Ausdruck, dessen Inhalt längst nicht mehr lebendiges Gefühl ist, wird sinnlos und verzerrt sich. Wer hat nicht Gelegenheit gehabt, von der Fratze des gottesdienstlichen Gesanges in einer eigentlichen Volks-Synagoge sich zu überzeugen? Wer ist nicht von der widerwärtigsten Empfindung, gemischt von Grauenhaftigkeit und Lächerlichkeit, ergriffen worden beim Anhören jenes Sinn und Geist verwirrenden Gegurgels, Gejodels und Geplappers, das keine absichtliche Karikatur widerlicher zu entstellen vermag, als es sich hier mit vollem, naivem Ernste darbietet? In der neueren Zeit hat sich der Geist der Reform durch die versuchte Wiederherstellung der älteren Reinheit in diesen Gesängen zwar auch rege gezeigt: was von Seiten der höheren, reflektierenden jüdischen Intelligenz hier geschah, ist aber eben nur ein, seiner Natur nach fruchtloses Bemühen von Oben herab, welches nach Unten nie in dem Grade Wurzel fassen kann, daß dem gebildeten Juden, der eben für seinen Kunstbedarf die eigentliche Quelle des Lebens im Volke aufsucht der Spiegel seiner intelligenten Bemühungen als diese Quelle entgegenspringen könnte. Er sucht das Unwillkürliche, und nicht das Reflektierte, welches eben *sein* Produkt ist; und als dieses Unwillkürliche gibt sich ihm gerade nur jener verzerrte Ausdruck kund.

Ist dieses Zurückgehen auf den Volksquell bei dem gebildeten Juden, wie bei jedem Künstler überhaupt, ein absichtsloses, durch die Natur der Sache mit unbewußter Notwendigkeit gebotenes, so trägt sich auch der hier empfangene Eindruck eben so unbeabsichtigt, und daher mit unüberwindlicher Beherrschung seiner ganzen Anschauungsweise, auf seine Kunstproduktionen über. Jene Melismen" und Rhythmen des Synagogengesanges nehmen seine musikalische Phantasie ganz in der Weise ein, wie das unwillkürliche Innehaben der Weisen und Rhythmen unsres Volksliedes und Volkstanzes die eigentliche gestaltende Kraft der Schöpfer unsrer Kunstgesang- und Instrumental-Musik ausmachte. Dem musikalischen Wahrnehmungsvermögen des gebildeten Juden ist daher aus dem weiten Kreise des Volkstümlichen wie Künstlerischen in unsrer Musik nur Das erfaßbar, was ihn überhaupt als verständlich anmutet: verständlich, und zwar so verständlich, daß er es künstlerisch zu verwenden vermöchte, ist ihm aber nur Dasjenige, was durch irgend eine Annäherung jener jüdisch-musikalischen Eigentümlichkeit ähnelt. Würde der Jude bei seinem Hinhorchen auf unser naives, wie bewußt gestaltendes musikalisches Kunstwesen, das Herz und den

Lebensnerven desselben zu ergründen sich bemühen, so müßte er aber inne werden, daß *seiner* musikalischen Natur hier in Wahrheit nicht das Mindeste ähnelt, und das gänzlich Fremdartige dieser Erscheinung müßte ihn dermaßen zurückschrecken, daß er unmöglich den Mut zur Mitwirkung bei unsrem Kunstschaffen sich erhalten könnte. Seine ganze Stellung unter uns verführt den Juden jedoch nicht zu so innigem Eindringen in unser Wesen: entweder mit Absicht (sobald er seine Stellung zu uns erkennt,) oder unwillkürlich (sobald er uns überhaupt gar nicht verstehen kann,) horcht er daher auf unser Kunstwesen und dessen lebengebenden inneren Organismus nur ganz oberflächlich hin, und vermöge dieses teilnahmslosen Hinhorchens allein können sich ihm äußerliche Ähnlichkeiten mit dem seiner Anschauung einzig Verständlichen, seinem besonderen Wesen Eigentümlichen, darstellen. Ihm wird daher die gefälligste Äußerlichkeit der Erscheinungen auf unsrem musikalischen Lebens- und Kunstgebiete als deren Wesen gelten müssen, daher seine Empfängnisse davon, wenn er sie als Künstler uns zurückspiegelt, uns fremdartig, kalt, sonderlich, gleichgültig, unnatürlich und verdreht erscheinen, so daß jüdische Musikwerke auf uns oft den Eindruck hervorbringen, als ob z. B. ein Goethesches Gedicht im jüdischen Jargon uns vorgetragen würde.

Wie in diesem Jargon mit wunderlicher Ausdruckslosigkeit Worte und Konstruktionen durcheinandergeworfen werden, so wirft der jüdische Musiker auch die verschiedenen Formen und Stilarten aller Meister und Zeiten durch einander. Dicht neben einander treffen wir da im buntesten Chaos die formellen Eigentümlichkeiten aller Schulen angehäuft. Da es sich bei diesen Produktionen immer nur darum handelt, daß überhaupt geredet werden soll, nicht aber um den Gegenstand, welcher sich des Redens erst verlohnte, so kann dieses Geplapper eben auch nur dadurch irgendwie für das Gehör anregend gemacht werden, daß es durch den Wechsel der äußerlichen Ausdrucksweise jeden Augenblick eine neue Reizung zur Aufmerksamkeit darbietet. Die innerliche Erregung, die wahre Leidenschaft findet ihre eigentümliche Sprache in dem Augenblicke, wo sie, nach Verständnis ringend, zur Mitteilung sich anläßt: der in dieser Beziehung von uns bereits näher charakterisierte Jude hat keine wahre Leidenschaft, am allerwenigsten eine Leidenschaft, welche ihn zum Kunstschaffen aus sich drängte. Wo diese Leidenschaft nicht vorhanden ist, da ist aber auch keine Ruhe anzutreffen: wahre, edle Ruhe ist nichts Anderes, als die durch Resignation beschwichtigte Leidenschaft. Wo der Ruhe nicht die Leidenschaft vorangegangen ist, erkennen wir nur Trägheit: der Gegensatz der Trägheit ist aber nur jene prickelnde Unruhe, die wir in jüdischen Musikwerken von Anfang bis zu Ende wahrnehmen, außer da, wo sie jener geist- und empfindungslosen Trägheit Platz macht. Was so der Vornahme der Juden, Kunst zu machen, entspringt, muß daher – notwendig die Eigenschaft der Kälte, der Gleichgültigkeit, bis zur Trivialität und Lächerlichkeit an sich haben, und wir müssen die Periode des Judentums in der modernen Musik geschichtlich als die der vollendeten Unproduktivität, der verkommenen Stabilität bezeichnen.

An welcher Erscheinung wird uns dies Alles klarer, ja an welcher konnten wir es einzig fast inne werden, als an den Werken eines Musikers jüdischer Abkunft, der von der Natur mit einer spezifisch musikalischen Begabung ausgestattet war, wie wenige Musiker überhaupt vor ihm? Alles, was sich bei der Erforschung unsrer Antipathie gegen jüdisches Wesen der Betrachtung darbot, aller Widerspruch dieses Wesens in sich selbst und uns gegenüber, alle Unfähigkeit desselben, außerhalb unsres Bodens stehend, dennoch auf diesem Boden mit uns verkehren, ja sogar die ihm entsprossenen Erscheinungen weiterentwickeln zu wollen, steigern sich zu einem völlig tragischen Konflikt in der Natur, dem Leben und Kunstwirken des frühe verschiedenen *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. Dieser hat uns gezeigt, daß ein Jude von reichster spezifischer Talentfülle sein, die feinste und mannigfaltigste Bildung, das gesteigertste, zartestempfindende Ehrgefühl besitzen kann, ohne durch die Hilfe aller dieser

Vorzüge es je ermöglichen zu können, auch nur ein einziges Mal die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung auf uns hervorzubringen, welche wir von der Kunst erwarten, weil wir sie dessen fähig wissen, weil wir diese Wirkung zahllos oft empfunden haben, sobald ein Heros unsrer Kunst, so zu sagen, nur den Mund aufatet, um zu uns zu sprechen.

Kritikern von Fach, welche hierüber zu gleichem Bewußtsein mit uns gelangt sein sollten, möge es überlassen sein, diese zweifellos gewisse Erscheinung aus den Einzelheiten der Mendelssohnschen Kunstproduktionen nachweislich zu bestätigen: uns genüge es hier, zur Verdeutlichung unsrer allgemeinen Empfindung uns zu vergegenwärtigen, daß bei Anhörung eines Tonstückes dieses Komponisten wir uns nur dann gefesselt fühlen konnten, wenn nichts Anderes als unsre, mehr oder weniger nur unterhaltungssüchtige Phantasie, durch Vorführung, Reihung, und Verschlingung der feinsten, glättesten und kunstfertigsten Figuren, wie im wechselnden Farben- und Formenreize des Kaleidoskopes, vorgeführt wurden, -nie aber da, wo diese Figuren die Gestalt tiefer und markiger menschlicher Herzensempfindungen anzunehmen bestimmt waren. Für diesen letzteren Fall hörte für Mendelssohn selbst alles formelle Produktionsvermögen auf, weshalb er denn namentlich da, wo er sich, wie im Oratorium, zum Drama anläßt, ganz offen nach jeder formellen Einzelheit, welche diesem oder jenem zum Stilmuster gewählten Vorgänger als individuell charakteristisches Merkmal besonders zu eigen war, greifen mußte. Bei diesem Verfahren ist es noch bezeichnend, daß der Komponist für seine ausdrucksunfähige moderne Sprache besonders unsren alten Meister *Bach* als nachzuahmendes Vorbild sich erwählte. Bachs musikalische Sprache bildete sich in einer Periode unsrer Musikgeschichte, in welcher die allgemeine musikalische Sprache eben noch nach der Fähigkeit individuelleren, sichreren Ausdruckes rang: das rein Formelle, Pedantische haftete noch so stark an ihr, daß ihr rein menschlicher Ausdruck bei Bach, durch die ungeheure Kraft seines Genies, eben erst zum Durchbruche kam. Die Sprache Bachs steht zur Sprache Mozarts, und endlich Beethovens in dem Verhältnisse, wie die ägyptische Sphinx zur griechischen Menschenstatue: wie die Sphinx mit dem menschlichen Gesicht aus dem Tierleibe erst noch herausstrebt, so strebt Bachs edler Menschenkopf aus der Perücke hervor. Es liegt eine unbegreiflich gedankenlose Verwirrung des luxuriösen Musikgeschmackes unsrer Zeit darin, daß wir die Sprache Bachs neben derjenigen Beethovens ganz zu gleicher Zeit uns vorsprechen lassen, und uns weismachen können, in den Sprachen Beider läge nur ein individuell formeller, keineswegs aber ein kulturgeschichtlich wirklicher Unterschied vor. Der Grund hiervon ist aber leicht einzusehen: die Sprache Beethovens kann nur von einem vollkommenen, ganzen, warmen Menschen gesprochen werden, weil sie eben die Sprache eines so vollendeten Musikmenschen war, daß dieser mit notwendigem Drange über die absolute Musik hinaus, deren Bereich er bis an seine äußeren Grenzen ermessen und erfüllt hatte, uns den Weg der Befruchtung aller Künste durch die Musik als ihre einzige erfolgreiche Erweiterung angewiesen hat. Die Sprache Bachs hingegen kann füglich von einem sehr fertigen Musiker, wenn auch nicht im Sinne Bachs, nachgesprochen werden, weil das Formelle in ihr noch das Überwiegende, und der reinmenschliche Ausdruck noch nicht das so bestimmte Vorherrschende ist, daß in ihr bereits unbedingt nur das Was ausgesagt werden könnte oder müßte, da sie eben noch in der Gestaltung des Wie begriffen ist. Die Zerflossenheit und Willkürlichkeit unsres musikalischen Stiles ist durch Mendelssohns Bemühen, einen unklaren, fast nichtigen Inhalt so interessant und geistblendend wie möglich auszusprechen, wenn nicht herbeigeführt, so doch auf die höchste Spitze gesteigert worden. Rang der Letzte in der Kette unsrer wahrhaften Musikeroen, Beethoven, mit höchstem Verlangen und wunderwirkendem Vermögen nach klarstem, sicherstem Ausdrucke eines unsäglichen Inhaltes durch scharfgeschnittene plastische Gestaltung seiner Tonbilder, so verwischt dagegen Mendelssohn in seinen Produktionen diese gewonnenen Gestalten zum zerfließenden, phantastischen Schattenbilde, bei dessen unbestimmten Farbenschimmer unsre launenhafte Einbildungskraft willkürlich angeregt, unser reinmenschliches inneres Sehnen

nach deutlichem künstlerischen Schauen aber kaum nur mit der Hoffnung auf Erfüllung berührt wird. Nur da, wo das drückende Gefühl von dieser Unfähigkeit sich der Stimmung des Komponisten zu bemächtigen scheint, und ihn zu dem Ausdrucke weicher und schwermütiger Resignation hindrängt, vermag sich uns Mendelssohn charakteristisch darzustellen, charakteristisch in dem subjektiven Sinne seiner zartsinnigen Individualität, die sich der Unmöglichkeit gegenüber ihre Ohnmacht eingesteht. Dies ist wie wir sagten, der tragische Zug in Mendelssohns Erscheinung; und wenn wir auf dem Gebiete der Kunst an die reine Persönlichkeit unsre Teilnahme verschenken wollten, so dürften wir sie Mendelssohn in starkem Maße nicht versagen, selbst wenn die Kraft dieser Teilnahme durch die Beachtung geschwächt würde, daß das Tragische seiner Situation Mendelssohn mehr anhing, als es ihm zum wirklichen, schmerzlichen und läuternden Bewußtsein kam.

Eine ähnliche Teilnahme vermag aber kein anderer jüdischer Komponist uns zu erwecken. Ein weit und breit berühmter jüdischer Tonsetzer unsrer Tage hat sich mit seinen Produktionen einem Teile unsrer Öffentlichkeit zugewendet, in welchem die Verwirrung alles musikalischen Geschmackes von ihm weniger erst zu veranstalten, als nur noch auszubeuten war. Das Publikum unsrer heutigen Operntheater ist seit längerer Zeit nach und nach gänzlich von den Anforderungen abgebracht worden, welche nicht etwa an das dramatische Kunstwerk selbst, sondern überhaupt an Werke des guten Geschmackes zu stellen sind. Die Räume dieser Unterhaltungslokale füllen sich meistens nur mit jenem Teile unsrer bürgerlichen Gesellschaft, bei welchem der einzige Grund zur wechselnden Vornahme irgend welcher Beschäftigung die Langeweile ist: die Krankheit der Langeweile ist aber nicht durch Kunstgenüsse zu heilen.

2 Wer die freche Zerstretheit und Gleichgültigkeit einer jüdischen Gemeinde während ihres musikalisch ausgeführten Gottesdienstes in der Synagoge beobachtet hat, kann begreifen, warum ein jüdischer Opernkomponist durch das Antreffen derselben Erscheinung bei einem Theaterpublikum sich gar nicht verletzt fühlt, und unverdrossen für dasselbe zu arbeiten vermag, da sie ihm hier sogar minder unanständig dünken muß als im Gotteshause.

3 Charakteristisch ist noch die Stellung, welche die übrigen jüdischen Musiker, ja überhaupt die gebildete Judenschaft, zu ihren beiden berühmtesten Komponisten einnehmen. Den Anhängern Mendelssohns ist jener famose Opernkomponist ein Greuel: sie empfinden mit feinem Ehrgeföhle, wie sehr er das Judentum dem gebildeteren Musiker gegenüber kompromittiert, und sind deshalb ohne alle Schonung in ihrem Urteil. Bei weitem vorsichtiger äußert sich dagegen der Anhang dieses Komponisten über Mendelssohn, mehr mit Neid, als mit offenbarem Widerwillen das Glück betrachtend, das er in der "gediegeneren" Musikwelt gemacht hat. Einer dritten Fraktion, derjenigen der immer noch fortkomponierenden Juden, liegt es, ersichtlich daran, jeden Skandal unter sich zu vermeiden, um sich überhaupt nicht bloßzustellen, damit ihr Musikproduzieren ohne alles peinliche Aufsehen seinen bequemen Fortgang nehme: die immerhin unleugbaren Erfolge des großen Opernkomponisten gelten ihnen denn doch für beachtenswert, und Etwas müsse doch daran sein, wenn man auch Vieles nicht gutheißen noch für "solid" ausgeben konnte. In Wahrheit, die Juden sind viel zu klug, um nicht zu wissen, wie es im Grunde mit ihnen steht!

Die Besorgung dieser Täuschung hat nun jener berühmte Opernkomponist zu seiner künstlerischen Lebensaufgabe gemacht. Es ist zwecklos, den Aufwand künstlerischer Mittel näher zu bezeichnen, deren er sich zur Erreichung seiner Lebensaufgabe bediente: genug, daß er es, wie wir aus dem Erfolge ersehen, vollkommen verstand, zu täuschen, und dieses namentlich damit, daß er jenen von uns näher charakterisierten Jargon seiner gelangweilten Zuhörerschaft als modern pikante Aussprache aller der Trivialitäten aufheftete, welche ihr so

wiederholt oft schon in ihrer natürlichen Albernheit vorgeführt worden waren. Daß dieser Komponist auch auf Erschütterungen und auf die Benutzung der Wirkung von eingewobenen Gefühlskatastrophen bedacht war, darf Niemanden befremden, der da weiß, wie notwendig dergleichen von Glangweilten gewünscht wird; daß hierin ihm seine Absicht aber auch gelingt, darf denjenigen nicht wundern, der die Gründe bedenkt, aus denen unter solchen Umständen ihm Alles gelingen muß. Dieser täuschende Komponist geht sogar so weit, daß er sich selbst täuscht, und dieses vielleicht eben so absichtlich, als er seine Glangweilten täuscht. Wir glauben wirklich, daß er Kunstwerke schaffen möchte, und zugleich weiß, daß er sie nicht schaffen kann: um sich aus diesem peinlichen Konflikte zwischen Wollen und Können zu ziehen, schreibt er für Paris Opern, und läßt diese dann leicht in der übrigen Welt aufführen – heut zu Tage das sicherste Mittel, ohne Künstler zu sein, doch Kunstruhm sich zu verschaffen. Unter dem Drucke dieser Selbsttäuschung, welche nicht so mühelos sein mag, als man denken könnte, erscheint er uns fast gleichfalls in einem tragischen Lichte: das rein Persönliche in dem gekränkten Interesse macht die Erscheinung aber zu einer tragikomischen, wie überhaupt das Kaltlassende, wirklich Lächerliche, das Bezeichnende des Judentumes für diejenige Kundgebung desselben ist, in welcher der berühmte Komponist sich uns in Bezug auf die Musik zeigt.

Aus der genaueren Betrachtung der vorgeführten Erscheinungen, welche wir durch die Ergründung und Rechtfertigung unsres unüberwindlichen Widerwillens gegen jüdisches Wesen verstehen lernen konnten, ergibt sich uns besonders nun die dargetane *Unfähigkeit unsrer musikalischen Kunstepoche*. Hätten die näher erwähnten beiden jüdischen Komponisten³ in Wahrheit unsre Musik zu höherer Blüte gefördert, so müßten wir uns nur eingestehen, daß unser Zurückbleiben hinter ihnen auf einer bei uns eingetretenen organischen Unfähigkeit beruhe: dem ist aber nicht so; im Gegenteile stellt sich das individuelle rein musikalische Vermögen gegen vergangene Kunstepochen als eher vermehrt denn vermindert heraus. Die Unfähigkeit liegt in dem Geiste unsrer Kunst selbst, welche nach einem anderen Leben verlangt, als das künstliche es ist, das ihr mühsam jetzt erhalten wird. Die Unfähigkeit der musikalischen Kunstart selbst wird uns in Mendelssohns, des spezifisch ungemein begabten Musikers, Kunstwirken dargetan; die Nichtigkeit unsrer ganzen Öffentlichkeit, ihr durchaus unkünstlerisches Wesen und Verlangen, wird uns aber aus den Erfolgen jenes berühmten jüdischen Opernkomponisten auf das Ersichtlichste klar. Dies sind die wichtigsten Punkte, die jetzt die Aufmerksamkeit eines Jeden, welcher es ehrlich mit der Kunst meint, ausschließlich auf sich zu ziehen haben: hierüber haben wir zu forschen, uns zu fragen, und zum deutlichen Verständnis zu bringen. Wer diese Mühe scheut, wer sich von dieser Erforschung abwendet, entweder weil ihn kein Bedürfnis dazu treibt, oder weil er die mögliche Erkenntnis von sich abweist, die ihn aus dem trägen Geleise eines gedanken- und gefühllosen Schlendrians her austreiben müßte, den eben begreifen wir jetzt mit unter der Kategorie der "Judenschaft in der Musik". Dieser Kunst konnten sich die Juden nicht eher bemächtigen, als bis in ihr das darzutun war, was sie in ihr erweislich eben offengelegt haben: ihre innere Lebensunfähigkeit. So lange die musikalische Sonderkunst ein wirkliches organisches Lebensbedürfnis in sich hatte, bis auf die Zeiten Mozarts und Beethovens, fand sich nirgends ein jüdischer Komponist: unmöglich konnte ein diesem Lebensorganismus gänzlich fremdes Element an den Bildungen dieses Lebens teilnehmen. Erst wenn der innere Tod eines Körpers offenbar ist, gewinnen die außerhalb liegenden Elemente die Kraft, sich seiner zu bemächtigen, aber nur um ihn zu zersetzen; dann löst sich wohl das Fleisch dieses Körpers in wimmelnde Viellebigkeit von Würmern auf: wer möchte aber bei ihrem Anblick den Körper selbst noch für lebendig halten? Der Geist, das ist: das Leben, floh von diesem Körper hinweg zu wiederum Verwandtem, und dieses ist nur das Leben selbst: nur im wirklichen Leben können auch wir den Geist der Kunst wiederfinden, nicht bei ihrer Würmerzerfressenen Leiche.

Ich sagte oben, die Juden hätten keinen wahren Dichter hervorgebracht. Wir müssen nun hier *Heinrich Heines* erwähnen. Zur Zeit, da Goethe und Schiller bei uns dichteten, wissen wir allerdings von keinem dichtenden Juden: zu der Zeit aber, wo das Dichten bei uns zur Lüge wurde, unsrem gänzlich Unpoetischen Lebens Elemente alles Mögliche, nur kein wahrer Dichter mehr entspringen wollte, da war es das Amt eines sehr begabten dichterischen Juden, diese Lüge, diese bodenlose Nüchternheit und jesuitische Heuchelei unsrer immer noch poetisch sich gebaren wollenden Dichterei mit hinreißendem Spotte aufzudecken. Auch seine berühmten musikalischen Stammesgenossen geißelte er unbarmherzig für ihr Vorgeben, Künstler sein zu wollen; keine Täuschung hielt bei ihm vor: von dem unerbittlichen Dämon des Verneinens dessen, was verneinenswert schien, war der rastlos vorwärtsgejagt durch alle Illusionen moderner Selbstbelugung hindurch, bis auf den Punkt, wo er nun selbst wieder sich zum Dichter log, und dafür auch seine gedichteten Lügen von unsren Komponisten in Musik gesetzt erhielt. - Er war das Gewissen des Judentums, wie das Judentum das üble Gewissen unsrer modernen Zivilisation ist.

Noch einen Juden haben wir zu nennen, der unter uns als Schriftsteller auftrat. Aus seiner Sonderstellung als Jude trat er Erlösung suchend unter uns: er fand sie nicht, und mußte sich bewußt werden, daß er sie nur *mit auch unsrer Erlösung zu wahrhaften Menschen* finden können wurde. Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heißt für den Juden aber zu allernächst so viel als: aufhören, Jude zu sein. Börne hatte dies erfüllt. Aber gerade *Börne* lehrt auch, wie diese Erlösung nicht in Behagen und gleich-gültig kalter Bequemlichkeit erreicht werden kann, sondern daß sie, wie uns, Schweiß, Not, Ängste und Fülle des Leidens und Schmerzes kostet. Nehmt rücksichtslos an diesem durch Selbstvernichtung wiedergebärenden Erlösungswerke teil, so sind wir einig und ununterschieden! Aber bedenkt, daß nur Eines eure Erlösung von dem auf Euch lastenden Fluche sein kann: Die Erlösung Ahasvers, der *Untergang!*

Der mit dem Vorstehenden wesentlich unverändert mitgeteilte Aufsatz erschien, wie ich anfangs erwähnte, vor etwas mehr als achtzehn Jahren, und zwar in der *Neuen Zeitschrift für Musik*.

Heute noch ist es mir fast unbegreiflich, wie mein nun kürzlich verstorbener Freund *Franz Brendel*, der Herausgeber jener Zeitschrift, es über sich vermocht hat, die Veröffentlichung dieses Artikels zu wagen: jedenfalls war der so ernstlich gesinnte, nur die Sache in das Auge fassende, durchaus redliche und biedere Mann gar nicht der Meinung gewesen, hiermit etwas Anderes zu tun, als eben, der Erörterung einer die Geschichte der Musik betreffenden, sehr beachtenswerten Frage den unerläßlich gebührenden Raum gestattet zu haben. Dagegen belehrte ihn nun der Erfolg, mit wem er es zu tun hatte. - *Leipzig*, an dessen Konservatorium für Musik Brendel als Professor angestellt war, hatte in Folge der langjährigen Wirksamkeit des dort mit Recht und nach Verdienst geehrten Mendelssohn die eigentliche musikalische Judentaube erhalten: wie ein Berichtstatter sich einmal beklagte, waren blonde Musiker dort zur immer größeren Seltenheit geworden, und der sonst durch seine Universität und seinen bedeutenden Buchhandel in allem deutschen Wesen so regsam sich auszeichnende Ort verlernte in Betreff der Musik sogar die natürlichsten Sympathien jedes, sonst deutschen Städten so willig anhaftenden Lokalpatriotismus; er ward ausschließlich Judenmusikweltstadt. Der Sturm, welcher sich jetzt gegen Brendel erhob, stieg bis zur Bedrohung seiner bürgerlichen Existenz: mit Mühe verdankte er es seiner Festigkeit und ruhig sich betätigenden Überzeugung, daß man ihn in seiner Stellung am Konservatorium belassen mußte.

Was ihm bald zu äußerlicher Ruhe verhalf, war eine sehr charakteristische Wendung, welche die Angelegenheit nach dem ersten unbedachten Aufbrausen des Zornes der Beleidigten nahm.

Ich hatte keineswegs im Sinne gehabt, erforderlichen Falles mich als den Verfasser des Aufsatzes zu verleugnen: nur wollte ich verhüten, daß die von mir sehr ernstlich und objektiv aufgefaßte Frage sofort in das rein Persönliche verschleppt würde, was, meiner Meinung nach, alsbald zu erwarten stand, wenn mein Name, also der "eines jedenfalls auf den Ruhm Anderer neidischen Komponisten", von vornherein in das Spiel gezogen wurde. Deshalb hatte ich den Artikel mit einem, absichtlich als solchen erkennbaren Pseudonym: K. Freigedank, unterzeichnet. Brendel hatte ich in diesem Betreff meine Absicht mitgeteilt: er war mutig genug, statt, wie dies sofort von befreiender Wirkung für ihn gewesen wäre, den Sturm auf mich hinüberzuleiten, diesen standhaft über sich ergehen zu lassen. Bald erschienen mir Anzeichen dafür, ja deutliche Hinweisungen darauf, daß man mich als den Verfasser erkannt hatte: nie bin ich einer Bezeichnung in diesem Betreff mit einer Ablehnung entgegengetreten. Hiermit erfuhr man genug, um demzufolge die bisher eingehaltene Taktik gänzlich zu verändern. Bisher war jedenfalls nur das gröbere Geschütz des Judentums gegen den Aufsatz in das Gefecht geführt worden: es zeigte sich kein Versuch, in irgend geistvoller, ja nur geschickter Weise eine Entgegnung zu Stande zu bringen. Gröbliche Anfälle, und schimpfende Abwehr der dem Verfasser des Aufsatzes untergelegten, für unsre aufgeklärten Zeiten so schmachvollen, mittelalterlichen Judenhaß-Tendenz, waren das Einzige, was neben absurden Verdrehungen und Fälschungen des Gesagten zum Vorschein kam. Nun aber ward es anders. Jedenfalls nahm sich das höhere Judentum der Sache an. Das Ärgerliche war diesem überhaupt das erregte Aufsehen: sobald man meinen Namen erfuhr, war durch ein Hineinziehen desselben nur noch die Vermehrung dieses Aufsehens zu befürchten. Dieses vermeiden zu können war eben dadurch an die Hand gegeben, daß ich meinem Namen einen Pseudonym substituiert hatte. Es erschien nun rätlich, mich als den Verfasser des Aufsatzes fortan zu ignorieren, und zugleich alles Gerede darüber selbst aufhören zu lassen. Dagegen war ich ja an ganz anderen Seiten anzufassen: ich hatte Kunstschriften veröffentlicht und Opern geschrieben, welche letztere ich doch jedenfalls aufgeführt wissen wollte. Meine systematische Verleumdung und Verfolgung auf diesen Gebieten, mit gänzlichem Sekretieren der unangenehmen Judentumsfrage, versprach jedenfalls die erwünschte Wirkung meiner Bestrafung. Es wäre gewiß anmaßlich von mir, der ich damals gänzlich zurückgezogen in Zürich lebte, wollte ich eine genauere Bezeichnung des inneren Getriebes der hiermit gegen mich eingeleiteten und in immer weiterer Verbreitung fortgesetzten, umgekehrten Judenverfolgung versuchen. Nur die Erfahrungen, welche Jedermann offenliegen, will ich berichten. Nach der Aufführung des *Lohengrin* in Weimar, im Sommer, traten in der Presse Männer von bedeutendem literarischem und künstlerischem Rufe, wie *Adolf Stahr* und *Robert Franz*, verheißungsvoll hervor, um auf mich und mein Werk das deutsche Publikum aufmerksam zu machen; selbst in Musikblättern von bedenklicher Tendenz tauchten überraschend gewichtige Erklärungen für mich auf. Dies geschah von Seiten jedes der verschiedenen Verfasser aber genau nur einmal. Sofort verstummten sie wieder, und benahmen sich im Verlaufe der Dinge sogar feindselig gegen mich. Dagegen tauchte zunächst ein Freund und Bewunderer des Herrn Ferdinand Hiller, ein Professor *Bischoff*, in der Kölnischen Zeitung mit der Begründung des von jetzt an gegen mich befolgten Systemes der Verleumdung auf: dieser hielt sich an meine Kunstschriften, und verdrehte meine Idee eines "Kunstwerkes der Zukunft" in die lächerliche Tendenz einer "Zukunftsmusik", nämlich etwa einer solchen, welche wenn sie jetzt auch schlecht klänge, mit der Zeit sich doch gut ausnehmen würde. Des Judentums ward von ihm mit keinem Worte erwähnt, im Gegenteil steifte er sich darauf, Christ und Abkömmling eines Superintendenten zu sein. Dagegen hatte

ich Mozart, und selbst Beethoven für Stümper erklärt, wollte die Melodie abschaffen, und künftig nur noch psalmodieren lassen.

Sie werden, verehrte Frau, noch heute, sobald von "Zukunftsmusik" die Rede ist, nichts Anderes vernehmen als diese Sätze. Bedenken Sie, mit welcher machtvoller Nachhaltigkeit diese absurde Verleumdung aufrechterhalten und verbreitet worden sein muß, da neben der wirklichen und populären Verbreitung meiner Opern sie fast in der ganzen europäischen Presse, sobald mein Name erwähnt wird, sofort als eben so unangefochten wie unwiderlegbar, mit stets neu verjüngter Kraft, auftritt.

Da mir so unsinnige Theorien zugeschrieben werden konnten, mußten natürlich auch die Musikwerke, welche aus ihnen hervorgegangen, von widerlichster Beschaffenheit sein: ihr Erfolg mochte sein, welcher er wollte, immer blieb die Presse dabei, meine Musik müsse so abscheulich sein wie meine Theorie. Hierauf war nun der Nachdruck zu legen. Die eigentliche gebildete Intelligenz mußte für diese Ansicht gewonnen werden.

Dies ward durch einen Wiener Juristen erreicht, welcher großer Musikfreund und Kenner der Hegelschen Dialektik war, außerdem aber durch seine, wenn auch zierlich verdeckte, jüdische Abkunft besonders zugänglich befunden wurde. Auch Er war einer von Denjenigen, welche sich anfänglich mit fast enthusiastischer Neigung für mich erklärt hatten, seine Umtaufe geschah so plötzlich und gewaltsam, daß ich darüber völlig erschrocken war. Dieser schrieb nun ein Libell über das *Musikalisch-Schöne*, in welchem er für den allgemeinen Zweck des Musikjudentums mit außerordentlichem Geschick verfuhr. Zunächst täuschte er durch eine höchst zierliche dialektische Form, welche ganz nach feinstem philosophischen Geiste aussah, die gesamte Wiener Intelligenz bis zu der Annahme, es sei denn wirklich einmal ein Prophet aus ihr hervorgegangen: und dieses war die beabsichtigte Hauptwirkung. Denn was er mit dieser eleganten dialektischen Färbung überzog, waren die trivialsten Gemeinplätze, wie sie mit einem Anschein von Bedeutsamkeit nur auf einem Gebiete sich ausbreiten können, auf welchem, wie auf dem der Musik, von jeher eben nur erst noch gefaselt worden war, sobald darüber ästhetisiert wurde. Es war gewiß kein Kunststück, auch für die Musik das "Schöne" als Hauptpostulat hinzustellen: brachte der Autor dies in der Art zu Stande, daß Alles über diese geniale Weisheit erstaunt, so gelang nun aber auch das allerdings Schwerere, nämlich die moderne jüdische Musik als die eigentliche "schöne" Musik aufzustellen; und zur stillschweigenden Anerkennung dieses Dogmas gelangte er ganz unvermerktlich, indem er der Reihe Haydns, Mozarts und Beethovens, so recht wie natürlich, Mendelssohn anschloß, ja – wenn man seine Theorie vom "Schönen" recht versteht, diesem Letzteren eigentlich die wohlthuende Bedeutung zusprach, das durch seinen unmittelbaren Vorgänger, Beethoven, einigermaßen in Konfusion geratene Schönheitsgewebe glücklich wieder arrangiert zu haben. War Mendelssohn so auf den Thron erhoben, was namentlich auch dadurch mit Manier zu bewerkstelligen war, daß man ihm einige christliche Notabilitäten, wie Robert Schumann, zur Seite stellte, so war nun auch manches Weitere im Reiche der modernen Musik noch glaublich zu machen. Vor Allem aber war jetzt der schon angedeutete Hauptzweck der ganzen ästhetischen Unternehmung erreicht: der Verfasser hatte sich durch sein geistreiches Libell in allgemeinen Respekt gesetzt, und sich hierdurch eine Stellung gemacht, welche ihm Bedeutung gab, wenn er, als angestaunter Ästhetiker, nun im gelesensten politischen Blatte auch als Rezensent auftrat, und jetzt mich und meine künstlerischen Leistungen für rein null und nichtig erklärte. Daß ihn hierin der große Beifall, den meine Werke beim Publikum fanden, gar nicht beirrte, mußte ihm nur einen um so größeren Nimbus geben, und nebenbei erreichte er (oder auch: man erreichte durch ihn), daß, wenigstens so weit als Zeitungen in der Welt gelesen werden, eben dieser Ton über mich zum Stil geworden ist, welchen überall anzutreffen Sie, verehrteste Frau, so sehr verwunderte. Von Nichts als meiner Verachtung

aller großen Tonmeister, meiner Feindschaft gegen die Melodie, von meinem greulichen Komponieren, kurz von "Zukunftsmusik", war nur noch die Rede: von jenem Artikel über das *Judentum in der Musik* tauchte aber nie wieder das Mindeste auf. Dieser wirkte dagegen, wie an allen so seltsamen und plötzlichen Bekehrungswerken zu ersehen ist, desto erfolgreicher im Geheimen: er ward das Medusenhaupt, das sofort Jedem vorgehalten wurde, in welchem sich eine unbedachte Regung für mich zeigte.

Wirklich nicht unbelehrend für die Kulturgeschichte unsrer Tage dürfte es sein, diese sonderbaren Bekehrungswerke näher zu verfolgen, da sich hierdurch auf dem bisher von den Deutschen so ruhmvoll eingenommenen Gebiete der Musik eine seltsam verzweigte, und aus den unterschiedlichsten Elementen zusammengefügte Partei begründet hat, welche sich Impotenz und Unproduktivität gegenseitig geradesweges versichert zu haben scheint.

Sie werden, verehrte Frau, nun zunächst zwar fragen, wie es denn kam, daß die un-leugbaren Erfolge, welche mir zu Teil wurden, und die Freunde, welche meine Arbeiten mir doch ganz offenbar gewannen, in keiner Weise zur Bekämpfung jener feindseligen Machinationen verwendet werden konnten?

Dies ist nicht ganz leicht und kürzlich zu beantworten. Vernehmen Sie aber zunächst, wie es meinem größten Freunde und eifrigsten Für-Streiter, *Franz Liszt*, erging. Gerade durch das großherzige Selbstvertrauen, welches er in Allem zeigte, lieferte er dem vorsichtig lauernden, und aus der geringfügigsten Nebensächlichkeit Gewinn ziehenden Gegner solche Waffen, wie gerade dieser sie brauchte. *Was* der Gegner so angelegentlich wünschte, die Sekretierung der ihm so ärgerlichen Judentumsfrage, war auch Liszt angenehm, natürlich aber aus dem entgegengesetzten Grunde, einem ehrlichen Kunststreite eine erbitternde persönliche Beziehung fernzuhalten, während Jenem daran lag, das Motiv eines unehrlichen Kampfes, den Erklärungsgrund der uns betreffenden Verleumdungen, verdeckt zu halten. Somit blieb dieses Ferment der Bewegung auch unsererseits unberührt. Dagegen war es ein jovialer Einfall Liszts, den uns beigelegten Spottnamen der "Zukunftsmusiker", in der Bedeutung, wie dies einst von den "gueux" der Niederlande geschah, zu akzeptieren. Geniale Züge, wie dieser meines Freundes, waren dem Gegner höchst willkommen: er brauchte nun in diesem Punkte kaum mehr noch zu verleumden, und mit dem "Zukunftsmusiker" war jetzt dem feurig lebenden und schaffenden Künstler recht bequem beizukommen. Mit dem Abfalle eines bisher warm ergebenen Freundes, eines großen Violinvirtuosen, auf welchen das Medusenschild doch endlich auch gewirkt haben mochte, trat jene wütende Agitation gegen den nach allen Seiten hin großmütig unbesorgten Franz Liszt ein, welche ihm endlich die Enttäuschung und Verbitterung bereitete, in denen er seinen schönen Bemühungen, der Musik in Weimar eine fördernde Stätte zu bereiten, für immer ein Ziel steckte.

Sind Sie, verehrte Frau, nun über die Verfolgungen, denen seinerseits unser großer Freund ausgesetzt war, weniger verwundert, als über diejenigen, welche mich betroffen haben? Vielleicht würde es Sie dann täuschen, daß Liszt allerdings durch den Glanz seiner äußerlichen Künstlerlaufbahn den Neid, namentlich der steckengebliebenen deutschen Kollegen, auf sich gezogen hatte, außerdem aber durch sein Aufgeben der Virtuosenlaufbahn, und durch sein bis dahin nur vorbereitetes Auftreten als schaffender Tonsetzer, einen leicht auftauchenden, und daher vom Neide wiederum leicht zu nährenden Zweifel an seiner Berufung hierzu, in ziemlich begreiflicher Weise geweckt hat. Ich glaube jedoch mit Dem, was ich später noch berühren werde, nachweisen zu können, daß im tiefsten Grunde hier diese Zweifel nicht minder, als dort meine angeblichen Theorien, eben nur den Vorwand zu dem Verfolgungskriege abgaben: wie auf diese, so genügte es auf jene genauer hinzublicken und sie, mit dem richtigen Eindrücke von unsrem Schaffen, in Erwägung zu ziehen, so stand bald

die Frage auf einem ganz anderen Punkte; da konnte dann geurteilt, diskutiert, für und wider gesprochen werden: am Ende wäre Etwas dabei herausgekommen. Aber gerade davon war nicht die Rede, ja, eben dieses nähere Beachten der neuen Erscheinungen wollte man nicht aufkommen lassen; sondern mit einer Gemeinheit des Ausdrucks und der Insinuation, wie es sich in keinem ähnlichen Falle nur je gezeigt hat, ward in der großen weiten Presse geschrien und getobt, daß an ein menschenwürdiges Zuwortekommen gar nicht zu denken war. Und deshalb versichere ich Sie: auch was Liszt widerfuhr, rührt von der Wirkung jenes Artikels über das Judentum in der Musik her.

Auch uns ging dies jedoch nicht sobald auf. Es gibt zu jeder Zeit so viele Interessen, welche zum Widerspruche gegen neue Erscheinungen, ja zur äußersten Verketzerung alles darin Enthaltene bestimmen, daß auch wir hier eben nur mit der Trägheit und gestörten Kunstgeschäftsbequemlichkeit zu tun zu haben glauben konnten. Da die Anfeindungen sich vor allem in der Presse, und zwar in der einflußreichen großen politischen Zeitungspressen, kundgaben, vermeinten namentlich diejenigen unsrer Freunde, welche die hierdurch gestörte Unbefangenheit des Publikums dem nun erfolgenden Auftreten Liszts als Instrumentalkomponist gegenüber besorgt machte, zur Gegenwirksamkeit schreiten zu müssen: einige Ungeschicklichkeiten abgerechnet, welche hierbei begangen wurden, zeigte es sich aber bald, daß selbst die besonnenste Besprechung einer Lisztschen Komposition keinen Zugang zu den größeren Zeitungen fand, sondern daß hier Alles besetzt und im feindseligen Sinne in Beschlag genommen war. Wer wird nun im Ernste glauben wollen, daß sich in dieser Haltung der großen Zeitungen eine Besorgnis des Schadens aussprach, welchen etwa eine neue Kunstrichtung dem guten deutschen Kunstgeschmacke bringen könnte? Ich erlebte es mit der Zeit, daß in einem solchen geachteten Blatte es mir unmöglich werden sollte, Offenbachs in der ihm gebührenden Weise zu erwähnen: wer vermag hier an Sorge für den deutschen Kunstgeschmack zu denken? So weit war es eben gekommen: wir waren von der deutschen großen Presse vollständig ausgeschlossen. Wem gehört aber diese Presse? Unsre Liberalen und Fortschrittsmänner haben es empfindlich zu büßen, von den altkonservativen Gegenparteien mit dem Judentum und seinen spezifischen Interessen in einen Topf geworfen zu werden: wenn die römischen Ultras fragen, wie denn eine nur von den Juden dirigierte Presse berechtigt sein sollte, über christliche Kirchenangelegenheiten mitzusprechen, so liegt hierin ein fataler Sinn, der jedenfalls sich auf die richtige Kenntnis der Abhängigkeitsverhältnisse jener großen Zeitungen stützt.

Das Sonderbare hierbei ist, daß diese Kenntnis auch Jedermann offenliegt; denn wer hat nicht seine Erfahrung davon gemacht? Ich kann nicht beurteilen, wie weit dieses faktische Verhältnis sich auch auf die größeren politischen Angelegenheiten erstreckt, wiewohl die Börse den Fingerzeig hierzu mit ziemlicher Offenheit gibt: auf diesem, dem ehrlosesten Geschwätze preisgegebenen Gebiete der Musik herrscht bei Einsichtsvollen gar kein Zweifel, daß hier Alles einer höchst merkwürdigen Ordensregel unterworfen ist, deren Befolgung in den weitestverzweigten Kreisen, und mit der übereinstimmendsten Genauigkeit, auf eine höchst energische Organisation und Leitung schließen läßt. In Paris fand ich zu meinem Erstaunen, daß namentlich auch diese sorgsamste Leitung gar kein Geheimnis war: Jeder weiß dort die wunderlichsten Züge davon zu berichten, namentlich in Betreff der bis in das Kleinlichste gehenden Sorge, das Geheimnis, da es nun doch einmal durch zu viele beteiligte Mitwisser der Unverschwiegenheit ausgesetzt war, wiederum dadurch wenigstens vor öffentlicher Denunziation zu bewahren, daß auch jedes noch so winzige Löchelchen, durch welches es in ein Journal dringen könnte, verstopft würde, und sei dies selbst durch eine Visitenkarte im Schlüssellocke eines Dachkammerchens. Hier gehorchte denn auch Alles wie in der bestdisziplinierten Armee während der Schlacht: Sie lernten dieses gegen mich gerichtete Pelotonfeuer der Pariser Presse kennen, welches die Sorge für den guten

Kunstgeschmack ihr kommandierte. - In London traf ich seinerzeit in diesem Punkte größere Offenheit an. Überfiel mich der Musikkritiker der Times (ich bitte zu bedenken, von welchem kolossalen Weltblatte ich Ihnen hier erzähle!) bei meiner Ankunft sofort mit einem Hagel von Insulten, so genierte Herr Davison sich im Verlaufe seiner Ergießungen nicht weiter, mich, als Lästler der größten Komponisten ihres Judentums wegen dem öffentlichen Abscheu anzuempfehlen. Mit dieser Aufdeckung hatte er allerdings bei dem englischen Publikum für sein Ansehen mehr zu gewinnen, als zu verlieren, einerseits der großen Verehrung wegen, welche Mendelssohn gerade dort genießt, andererseits vielleicht aber auch wegen des eigentümlichen Charakters der englischen Religion, welche Kennern mehr auf dem Alten, als auf dem Neuen Testamente zu fußen scheint. - Nur in Petersburg und Moskau fand ich das Terrain der musikalischen Presse von der Judenschaft noch vernachlässigt: dort erlebte ich das Wunder, zum ersten Male auch von den Zeitungen ganz so aufgenommen zu werden wie vom Publikum, dessen gute Aufnahme mir überhaupt die Juden nirgends noch hatten verderben können, außer in meiner Vaterstadt Leipzig, wo das Publikum mir einfach gänzlich wegblieb.

Durch die lächerlichen Seiten der Sache bin ich bei dieser Mitteilung jetzt fast in einen scherzhaften Ton verfallen, den ich nun aber aufgeben muß, wenn ich es mir gestatten will, Sie, verehrte Frau, schließlich noch auf die sehr ernste Seite derselben aufmerksam zu machen; und diese beginnt auch vielleicht für Sie genau da, wo wir von meiner verfolgten Person absehen, um die Wirkung jener merkwürdigen Verfolgung, so weit sie sich auf unsren Kunstgeist selbst erstreckt, in das Auge zu fassen.

Um diese Richtung einzuschlagen, habe ich zunächst mein persönliches Interesse noch einmal im Besonderen zu berühren. Ich sagte gelegentlich zuletzt, die von Seiten der Juden mir widerfahrene Verfolgung habe bisher mir noch nicht das Publikum, welches überall mit Wärme mich aufnahm, entfremden können. Dieses ist richtig. Jedoch muß ich dem nun hinzufügen, daß jene Verfolgung allerdings geeignet ist, mir die Wege zum Publikum, wenn nicht zu verschließen, so doch derart zu erschweren, daß endlich wohl auch nach dieser Seite hin der Erfolg der feindlichen Bemühungen vollständig zu werden versprechen dürfte. Bereits erleben Sie, daß, nachdem meine früheren Opern fast überall auf den deutschen Theatern sich Bahn gebrochen haben und dort mit stetem Erfolge gegeben worden sind, jedes meiner neueren Werke auf ein träges, ja feindselig ablehnendes Verhalten dieser selben Theater stößt: meine früheren Arbeiten waren nämlich schon vor der Judenagitation auf die Bühne gedrun- gen, und ihrem Erfolge war nicht mehr Viel anzuhaben. Nun aber hieß es, meine neuen Arbeiten seien nach den von mir seitdem veröffentlichten "unsinnigen" Theorien verfaßt, ich sei damit aus meiner früheren Unschuld gefallen, und kein Mensch könne meine Musik jetzt mehr anhören. Wie nun das ganze Judentum nur durch die Benutzung der Schwächen und der Fehlerhaftigkeit unsrer Zustände Wurzel unter uns fassen konnte, so fand die Agitation auch hier sehr leicht den Boden, auf welchem – un-rühmlich genug für uns! Alles zu ihrem endlichen Erfolge vorgebildet liegt. In welchen Händen ist die Leitung unsrer Theater, und welche Tendenz befolgen diese Theater? Hierüber habe ich mich öfters und zur Genüge ausgesprochen, zuletzt auch noch in meiner größeren Abhandlung über *Deutsche Kunst und deutsche Politik* die weitverzweigten Gründe des Verfalles unserer theatralischen Kunst ausführlicher bezeichnet.

4 Es wäre nicht unbelehrend und jedenfalls für unsre Kunstzustände bezeichnend, wenn ich mich Ihnen über das Verfahren näher ausließe, welches ich neuerdings, zu meinem wahren Erstaunen, von Seiten der beiden größten Theater Berlins und Wiens, in Betreff meiner Meistersinger kennen lernen mußte. Es bedurfte in meinen Verhandlungen mit den Leitern dieser Hoftheater einiger Zeit, ehe ich aus den von ihnen hierbei angewendeten Kniffen ersah, daß es ihnen nicht allein darum zu tun war, mein Werk nicht geben zu dürfen, sondern auch zu verhindern, daß es auf anderen Theatern gegeben werde. Sie würden daraus deutlich ersehen müssen, daß es sich hierbei um eine wirkliche Tendenz handelt, und offenbar über das Erscheinen eines neuen Werkes von mir ein wahrer Schrecken empfunden wurde. Vielleicht unterhalt es Sie, auch hierüber einmal etwas Näheres aus dem Bereiche meiner Erfahrungen zu vernehmen.

5 Nur dadurch, daß ich, für jetzt aus notgedrungenener Rücksicht auf meinen Verleger, diese Forderungen fallen ließ, konnte ich neuerdings das Dresdener Hoftheater zur Vornahme der Aufführung meiner Meistersinger bewegen.

: sie könnten aber hierzu gezwungen werden durch die meinen Opern allgemein günstige Haltung des Publikums; wie willkommen muß ihnen nun der Vorwand sein, welcher so leicht sich daraus ziehen läßt, daß meine neueren Arbeiten doch so allgemein in der Presse, und noch dazu im einflußreichsten Teile derselben, bestritten wären? Hören Sie nicht schon jetzt aus Paris die Frage aufwerfen, warum man denn das an und für sich so schwierige Wagnis einer Übersiedelung meiner Opern nach Frankreich glaube betreiben zu müssen, da meine künstlerische Bedeutung ja nicht einmal in der Heimat anerkannt sei? - Dieses Verhältnis erschwert sich nun aber um so mehr, als ich wirklich meine neueren Arbeiten keinem Theater anbiete, sondern im Gegenteil mir vorbehalten muß, bisher noch nie für nötig gehaltene Bedingungen an meine etwa gewünschte Einwilligung zur Aufführung eines neuen Werkes zu knüpfen, nämlich die Erfüllung von Forderungen, welche mich einer wirklich korrekten Darstellung desselben versichern sollen. Glauben Sie, daß ich damit in den betreffenden Sphären mich beliebt gemacht hätte? Nur mit größter Abneigung, sie haben dies bewiesen, gehen jetzt die Administrationen der Theater an die Aufführung eines neuen Werkes von mir. Und hiermit berühre ich denn nun die ernstlichste Seite des nachteiligen Erfolges der Einmischung des jüdischen Wesens in unsre Kunstzustand.

In meinem voranstehenden älteren Aufsätze zeigte ich schließlich, daß es die Schwäche und Unfähigkeit der nachbeethovenischen Periode unsrer deutschen Musikproduktion war, welche die Einmischung der Juden in dieselbe zuließ: ich bezeichnete alle diejenigen unsrer Musiker, welche in der Verwischung des großen plastischen Stiles Beethovens die Ingredienzen für die Zubereitung der neueren gestaltungslosen, seichten, mit dem Anscheine der Solidität matt sich übertüchenden Manier fanden, und in dieser nun ohne Leben und Streben mit duseeligem Behagen so weiter hin komponierten, als in dem von mir geschilderten Musikjudentum durchaus mitinbegriffen, möchten sie einer Nationalität angehören, welcher sie wollten. Diese eigentümliche Gemeinde ist es, welche gegenwärtig so ziemlich Alles in sich faßt, was Musik komponiert und – leider auch! – dirigiert. Ich glaube, daß Manche von ihnen durch meine Kunstschriften ehrlich konfus gemacht und erschreckt worden sind: ihre redliche Verwirrung und Betroffenheit war es, welcher die Juden, im Zorn über meinen obigen Artikel, sich bemächtigten, um jede anständige Diskussion meiner anderweitigen theoretischen Thesen sofort abzuschneiden, da zu der Möglichkeit einer solchen von Seiten ehrlicher deutscher Musiker anfänglich sich beachtenswerte Ansätze zeigten. Mit den paar genannten Schlagwörtern ward jede befruchtende, erklärende, läuternde und bildende Erörterung und gegenseitige Verständigung hierüber niedergehalten. Derselbe schwächliche Geist lebte nun aber, in Folge der Verwüstungen, welche die Hegelsche Philosophie in den zu abstrakter

Meditation so geneigten deutschen Köpfen angerichtet hatte, auch auf diesem, wie auf dem zu ihm gehörigen Gebiete der Ästhetik, nachdem Kants große Idee, von Schiller so geistvoll zur Begründung ästhetischer Ansichten über das Schöne benutzt, einem wüsten Durcheinander von dialektischen Nichtssäglichkeiten Platz hatte machen müssen. Selbst von dieser Seite traf ich jedoch anfänglich auf eine Neigung, mit redlichem Willen auf die in meinen Kunstschriften niedergelegten Ansichten einzugehen. Jenes erwähnte Libell des Dr. Hanslick in Wien über das *Musikalisch-Schöne*, wie es mit bestimmter Absicht verfaßt worden, ward aber auch mit größter Hast schnell zu solcher Berühmtheit gebracht, daß es einem gutartigen, durchaus blonden deutschen Ästhetiker, Herrn Vischer, welcher sich bei der Ausführung eines großen Systems mit dem Artikel *Musik* herumzuplagen hatte, nicht wohl zu verdenken war, wenn er sich der Bequemlichkeit und Sicherheit wegen mit dem so sehr gepriesenen Wiener Musikästhetiker assoziierte: er überließ ihm die Ausführung dieses Artikels, von dem er Nichts zu verstehen bekannte, für sein großes Werk. So saß denn die musikalische Judenschönheit mitten im Herzen eines vollblutig germanischen Systems der Ästhetik, was auch zur Vermehrung der Berühmtheit seines Schöpfers um so mehr beitrug, als es jetzt überlaut in den Zeitungen gepriesen, seiner großen Unkurzweiligkeit wegen aber von Niemand gelesen ward. Unter der verstärkten Protektion durch diese neue, noch dazu ganz christlich-deutsche Berühmtheit, ward nun auch die musikalische Judenschönheit zum völligen Dogma erhoben; die eigentümlichsten und schwierigsten Fragen der Ästhetik der Musik, über welche die größten Philosophen, sobald sie etwas wirklich Gescheites sagen wollten, sich stets nur noch mit mutmaßender Unsicherheit geäußert hatten, wurden von Juden und übertölpelten Christen jetzt mit einer Sicherheit zur Hand genommen, daß demjenigen, der sich hierbei wirklich Etwas denken, und namentlich den überwältigenden Eindruck der Beethovenschen Musik auf sein Gemüt sich erklären wollte, etwa so zu Mute werden mußte, als hörte er der Verschacherung der Gewänder des Heilands am Fuße des Kreuzes zu, – worüber der berühmte Bibelforscher David Strauß vermutlich eben so geistvoll erläuternd, wie über die neunte Symphonie Beethovens, sich auslassen dürfte.

Dieses Alles mußte nun endlich den weitergehenden Erfolg haben, daß, wenn im Gegensatz zu diesem ebenso rührigen, als unproduktiven Getreibe, der Versuch zu einer Erkräftigung des immer mehr erschlaffenden Kunstgeistes gemacht werden sollte, wir nicht nur auf die natürlichen, zu jeder Zeit hiergegen sich einstellenden Hindernisse, sondern auch auf eine vollständig organisierte Opposition trafen, als welche die in ihr begriffenen Elemente sich sogar einzig nur tätig zu zeigen vermochten. Schienen wir verstummt und resigniert, so ging nämlich im andren Lager eigentlich gar Nichts vor, was wie ein Wollen, Streben und Hervorbringen anzusehen war: vielmehr ließ man gerade auch von Seiten der Bekenner der reinen Judenmusikschönheit Alles geschehen, und jede neue Kalamität à La Offenbach über das deutsche Kunstwesen hereinbrechen, ohne sich auch nur zu rühren, was Sie allerdings nun "selbstverständlich" finden werden. Wurde dagegen Jemand, wie eben ich, durch irgend eine ermutigende Gunst der Umstände veranlaßt, dargebotene künstlerische Kräfte zur Hand zu nehmen, um sie zu energischer Betätigung anzuleiten, so vernahmen Sie ja wohl, verehrte Frau, welches Geschrei dies allseitig hervorrief? Da kam Kraft und Feuer in die Gemeinde des modernen Israel! Vor Allem fiel hierbei stets auch die Geringschätzung, der ganze uriehrerbietige Ton auf, welchen, wie ich glaube, nicht nur die blinde Leidenschaftlichkeit, sondern die sehr hellsehende Berechnung der unvermeidlichen Wirkung davon auf die Beschützer meiner Unternehmungen eingab; denn wer fühlt sich nicht endlich von dem wegwerfenden Tone, mit welchem allgemein über Denjenigen, dem man vor aller Welt wahre Verehrung und hohes Vertrauen erweist, gesprochen wird, betroffen? Überall und in jedem Verhältnisse, welches zu komplizierten Unternehmungen verwendet werden soll, sind die ganz natürlichen Elemente der Mißgunst der Unbeteiligten (oder auch der zu nahe Beteiligten) vorhanden: wie leicht wird es nun durch jenes geringschätzige Benehmen der

Presse diesen Allen gemacht, das Unternehmen selbst im Auge seiner Gönner bedenklich erscheinen zu lassen? Kann so Etwas einem vom Publikum gefeierten Franzosen in Frankreich, einem akklamierten italienischen Tonsetzer in Italien begegnen? Was nur einem Deutschen in Deutschland widerfahren konnte, war so neu, daß die Gründe dafür jedenfalls erst zu untersuchen sind. Sie, verehrte Frau, verwunderten sich darüber; die bei diesem anscheinenden Kunstinteressenstreite übrigens Unbeteiligten, welche sonst jedoch

6 Sie können sich hiervon, und von der Art, wie die zuletzt von mir Bezeichneten, den in meinem Betreff aufgebrachten Ton des weiteren zu den Zwecken der Verhinderung jedes meine Unternehmungen fördernden Anteiles benutzen, einen recht genügenden Begriff verschaffen, wenn Sie das Feuilleton der heurigen Neujaahrsnummer der Süddeutschen Presse, welche mir soeben aus München zugeschickt wird, zu durchlesen sich bemühen wollen. Herr Julius Fröbel denunziert mich da dem bayerischen Staatswesen ganz unbeirrt als den Gründer einer Sekte, welche den Staat und die Religion abzuschaffen, dagegen alles Dieses durch ein Operntheater zu ersetzen und von ihm aus zu regieren beabsichtigt, außerdem aber auch Befriedigung «muckerhafter Gelüste» in Aussicht stellt. - Der verstorbene Hebbel bezeichnete mir einmal im Gespräche die eigentümliche Gemeinheit des Wiener Komikers Nestroy damit, daß eine Rose, wenn dieser daran gerochen haben würde, jedenfalls stinken müßte. Wie sich die Idee der Liebe, als Gesellschaftsgründerin, im Kopfe eines Julius Fröbel ausnimmt, erfahren wir hier mit einem ähnlichen Effekt. - Aber begreifen Sie, wie sinnvoll so Etwas wiederum auf die Erweckung des Ekels berechnet ist, mit welchem selbst der Verleumdete sich von der Bestrafung des Verleumders abwendet?

Der Erfolg hiervon ist also: immer entschiedener durchgesetzte Verhinderung jeder Unternehmung, welche meinen Arbeiten und meinem Wirken einen Einfluß auf unsre theatralischen und musikalischen Kunstzustände verschaffen könnte.

Ist hiermit Etwas gesagt? - Ich glaube: Viel; und vermeine hierbei ohne Anmaßung mich vernehmen zu lassen. Daß ich meinem Wirken eine wesentliche Bedeutung beilegen darf, ersehe ich daraus, wie ernstlich es vermieden wird, auf diejenigen meiner Veröffentlichungen einzugehen, zu welchen ich in diesem Betreff gelegentlich veranlaßt worden bin.

Ich erwähnte, wie anfänglich, ehe die so sonderbar ihren Grund verheimlichende Agitation der Juden gegen mich eintrat, die Ansätze zu einer ehrlich deutsch geführten Behandlung und Erwägung der von mir in meinen Kunstschriften niedergelegten Ansichten sich zeigten. Nehmen wir an, jene Agitation wäre nun nicht eingetreten, oder sie hätte, wie billig, sich ebenfalls offen und ehrlich auf ihre nächste Veranlassung beschränkt, so hätten wir uns wohl zu fragen, wie dann, nach der Analogie gleichartiger Vorgänge im ungestörten deutschen Kulturleben, die Sache sich gestaltet haben würde. Ich bin nicht der optimistischen Meinung, daß hierbei sehr Viel herausgekommen wäre; wohl aber wäre Etwas zu erwarten gewesen, und jedenfalls etwas Anderes, als das eingetretene Ergebnis. Verstehen wir es recht, so war, wie für die poetische Literatur, auch für die Musik die Periode der Sammlung eingetreten, um die Hinterlassenschaft der unvergleichlichen Meister, welche in dicht an einander sich schließender Reihe die große deutsche Kunstwiedergeburt selbst darstellen, zu einem Gemeingut der Nation, der Welt verwerten zu sollen. In welchem Sinne diese Verwertung sich bestimmen würde, das war die Frage. Am Entscheidendsten gestaltete sie sich für die Musik: denn hier war namentlich durch die letzten Perioden des Beethovenschen Schaffens eine ganz neue Phase der Entwicklung dieser Kunst eingetreten, welche alle von ihr bisher gehegten Ansichten und Annahmen durchaus überbot. Die Musik war unter der Führung der italienischen Gesangsmusik zur *Kunst der reinen Annehmlichkeit* geworden: die Fähigkeit, sich die gleiche Bedeutung der Kunst Dantes und Michel Augelos zu geben, leugnete man

damit durchaus ab, und verwies sie somit in einen offenbar niederen Rang der Künste überhaupt. *Es war daher aus dem großen Beethoven eine ganz neue Erkenntnis des Wesens der Musik zu gewinnen, die Wurzel, aus welcher sie gerade zu dieser Höhe und Bedeutung erwachsen, sinnvoll durch Bach auf Palestrina zu verfolgen, und somit ein ganz anderes System für ihre ästhetische Beurteilung zu begründen, als dasjenige sein konnte, welches sich auf die Kenntnisnahme einer von diesen Meistern weit abliegenden Entwicklung der Musik stützte.*

Das richtige Gefühl hiervon war ganz instinktiv in den deutschen Musikern dieser Periode lebendig, und ich nenne Ihnen hier *Robert Schumann* als den sinnvollsten und begabtesten dieser Musiker. An dem Verlaufe seiner Entwicklung als Komponist läßt sich recht ersichtlich der Einfluß nachweisen, welchen die von mir bezeichnete Einmischung des jüdischen Wesens auf unsere Kunst ausübte. Vergleichen Sie den Robert Schumann der ersten, und den der zweiten Hälfte seines Schaffens: dort plastischer Gestaltungstrieb, hier Verfließen in schwülstige Fläche bis zur geheimnisvoll sich ausnehmenden Seichtigkeit. Dem entspricht es, daß Schumann in dieser zweiten Periode mißgünstig, mürrisch und verdrossen auf Diejenigen blickte, welchen er in seiner ersten Periode als Herausgeber der *Neuen Zeitschrift für Musik* so warm und deutsch liebenswürdig die Hand gereicht hatte. An der Haltung dieser Zeitschrift, in welcher Schumann (mit ebenfalls sehr richtigem Instinkte) auch schriftstellerisch für die große uns obliegende Aufgabe sich betätigte, können Sie gleichfalls ersehen, mit welchem Geiste ich mich zu beraten gehabt hätte, wenn ich mit ihm allein über die mich anregenden Probleme mich verständigen sollte: hier treffen wir wahrlich auf eine andere Sprache, als den endlich in unsre neue Ästhetik hinübergeleiteten dialektischen Judenjargon, und – ich bleibe dabei! – in dieser Sprache wäre es zu einem fördernden Einvernehmen gekommen. Was aber gab dem jüdischen Einflusse diese Macht? Leider ist eine Haupttugend des Deutschen auch der Quell seiner Schwächen. Das ruhige, gelassene Selbstvertrauen, das ihm bis zum Fernhalten alles peinigenden Seelenskrupels eigen bleibt, und so manche innig treue Tat aus seiner ungestört sich gleichen Natur hervortreibt, kann bei einem nur geringen Mangel an nötigem Feuer leicht zu jener wunderlichen Trägheit umschlagen, in welche wir jetzt, unter der andauernden Verwahrlosung aller höheren Anliegen des deutschen Geistes in den machtvollen politischen Sphären, die meisten, ja fast alle dem deutschen Wesen ganz treu verbliebenen Geister versunken sehen. In diese Trägheit versank auch Robert Schumanns Genius, als es ihn belästigte, dem geschäftig unruhigen jüdischen Geiste Stand zu halten; es war ihm ermüdend, an tausend einzelnen Zügen, welche zunächst an ihn herantraten, sich stets deutlich machen zu sollen, was hier vorging. So verlor er unbewußt seine edle Freiheit, und nun erleben es seine alten, von ihm endlich gar verleugneten Freunde, daß er als einer der Ihrigen von den Musikjuden uns im Triumphe dahergeführt wird! Nun, verehrte Freundin, dies wäre, so denke ich, ein Erfolg, der Etwas zu sagen hat? Seine Vorführung erspart uns jedenfalls die Beleuchtung geringfügigerer Unterjochungsfälle, welche in Folge dieses wichtigsten immer leichter hervorzurufen waren.

Diese persönlichen Erfolge vervollständigen sich aber auf dem Gebiete des Assoziations- und Gesellschaftswesens. Auch hier zeigte sich der deutsche Geist noch seiner Anlage gemäß zur Betätigung angeregt. Die Idee, welche ich Ihnen als die Aufgabe unsrer nachbeethovenschen Periode bezeichnete, vereinigte auch wirklich zum ersten Mal eine immer größere Anzahl deutscher Musiker und Musikfreunde zu Zwecken, welche ihre natürliche Bedeutung durch das Erfassen jener Aufgabe erhielten. Es ist dem trefflichen Franz Brendel, der auch hierzu mit treuer Ausdauer die Anregung gab, und welchem dafür geringschätzig zu begegnen zum Ton der Judenblätter wurde, zum wahren Ruhme anzurechnen, nach dieser Seite hin das Nötige ebenfalls erkannt zu haben. Das Gebrechen alles deutschen Assoziationswesens mußte aber auch hier um so eher sich herausstellen, als mit einem Vereine deutscher Musiker nicht

etwa nur den machtvollen Sphären der staatlichen, von den Regierungen geleiteten Organisationen, wie mit anderen, zu gleicher Wirkungslosigkeit verurteilten freien Vereinigungen es der Fall ist, sondern dabei noch den Interessen der allmächtigsten Organisation unsrer Zeit, der des Judentums, entgegengetreten wurde. Offenbar konnte ein großer Verein von Musikern nur auf dem praktischen Wege vorzüglichster Musteraufführungen für die Ausbildung des deutschen Musikstiles wichtiger Werke eine erfolgreiche Betätigung ausüben; hierzu gehörten Mittel; der deutsche Musiker ist aber arm: wer wird ihm helfen? Gewiß nicht das Reden und Disputieren über Kunstinteressen, welches unter Vielen nie einen Sinn haben kann, und leicht zum Lächerlichen führt. Jene uns fehlende Macht gehörte aber dem Judentum. Die Theater den Junkern

und dem Kulissenjux, die Konzertinstitute den Musikjuden: was blieb uns da noch übrig? Etwa ein kleines Musikblatt, das über den Ausfall der allzweijährlichen Zusammenkünfte Bericht gab.

Wie Sie sehen, verehrte Frau, bezeuge ich Ihnen hiermit den vollständigen Sieg des Judentums auf allen Seiten; und wenn ich mich jetzt noch einmal laut darüber ausspreche, so geschieht dies wahrlich nicht in der Meinung, ich könnte der Vollständigkeit dieses Sieges noch in Etwas Abbruch tun. Da nun andererseits meine Darstellung des Verlaufes dieser eigentümlichen Kulturangelegenheit des deutschen Geistes zu besagen scheint, dieses sei das Ergebnis der durch meinen früheren Artikel unter den Juden hervorgerufenen Agitation, so läge Ihnen vielleicht auch die neue verwunderungsvolle Frage darnach nicht fern, warum ich denn durch jene Herausforderung eben diese Agitation als Reaktion hervorgerufen hätte?

Ich könnte mich hierfür damit entschuldigen, daß ich zu diesem Angriffe nicht durch Erwägung der "causa finalis", sondern einzig durch den Antrieb der "causa efficiens" (wie der Philosoph sich ausdrückt) bestimmt worden sei. Gewiß hatte ich schon bei der Abfassung und Veröffentlichung jenes Aufsatzes Nichts weniger im Sinne, als den Einfluß der Juden auf unsre Musik mit Aussicht auf Erfolg noch zu bekämpfen: die Gründe ihrer bisherigen Erfolge waren mir damals bereits so klar, daß es mir jetzt, nach über achtzehn Jahren, gewissermaßen zur Genugtuung dient, durch die Wiederveröffentlichung desselben dieses bezeugen zu können. Was ich damit bezwecken wollte, könnte ich daher nicht klar bezeichnen, dagegen nur eben mich darauf berufen, daß die Einsicht in den unvermeidlichen Verfall unsrer Musikzustände mir die innere Nötigung zur Bezeichnung der Ursachen davon auferlegte. Vielleicht lag es aber doch auch meinem Gefühle nahe, eine hoffnungsreiche Annahme noch damit zu verbinden: dies enthüllt Ihnen die Schlußapostrophe des Aufsatzes, mit welcher ich mich an die Juden selbst wende.

Wie nämlich von humanen Freunden der Kirche eine heilsame Reform derselben durch Berufung an den unterdrückten niederen Klerus als möglich gedacht worden ist, so faßte auch ich die großen Begabungen des Herzens wie des Geistes in das Auge, die aus dem Kreise der jüdischen Sozietät mir selbst zu wahrer Erquickung entgegengekommen sind. Gewiß bin ich auch der Meinung, daß Alles, was das eigentliche deutsche Wesen von dorthier bedrückt, in noch viel schrecklicherem Maße auf dem geist- und herzvollen Juden selbst lastet. Mich dünkt es, als ob ich damals Anzeichen davon wahrnahm, daß meine Anrufung Verständnis und tiefe Erregung hervorgerufen hatte. Ist Abhängigkeit in jeder Lage ein großes Übel und Hindernis der freien Entwicklung, so scheint die Abhängigkeit der Juden unter sich aber ein knechtisches Elend von alleräußerster Härte zu sein. Es mag dem geistreichen Juden, da man nun einmal nicht nur *mit* uns, sondern *in* uns zu leben sich entschlossen hat, von der aufgeklärteren Stammgenossenschaft Vieles gestattet und nachgesehen werden: die besten, so sehr erheiternden Judenaneddoten werden von ihnen uns erzählt; auch nach anderen Seiten

hin, über uns, wie über sich, kennen wir sehr unbefangene, und somit jedenfalls erlaubt dünkende Auslassungen von ihnen. Aber einen vom Stamme Geachteten in Schutz zu nehmen, das muß jedenfalls den Juden als geradesweges todeswürdiges Verbrechen gelten. Mir sind hierüber rührende Erfahrungen zu Teil geworden. Um Ihnen aber diese Tyrannei selbst zu bezeichnen, diene ein Fall für viele. Ein offenbar sehr begabter, wirklich talent- und geistvoller Schriftsteller jüdischer Abkunft, welcher in das eigentümlichste deutsche Volksleben wie eingewachsen erscheint, und mit dem ich längere Zeit auch über den Punkt des Judentums mannigfach verkehrte, lernte späterhin meine Dichtungen: Der Ring des Nibelungen und Tristan und Isolde kennen; er sprach sich darüber mit solch anerkennender Wärme und solch deutlichem Verständnis aus, daß die Aufforderung meiner Freunde, zu welchen er gesprochen hatte, wohl nahe lag, seine Ansicht über diese Gedichte, welche von unsren literarischen Kreisen so auffallend ignoriert würden, auch öffentlich darzulegen. *Dies war ihm un-möglich!*

Begreifen Sie, verehrte Frau, aus diesen Andeutungen, daß, wenn ich auch diesmal nur Ihrer Frage nach dem rätselhaften Grunde der mir widerfahrenden Verfolgungen, namentlich der Presse, antwortete, ich meiner Antwort dennoch vielleicht nicht diese, fast ermüdende, Ausdehnung gegeben haben würde, wenn nicht auch heute noch eine, allerdings fast kaum auszusprechende, im tiefsten Sinne mir liegende Hoffnung mich dabei angeregt hätte. Wollte ich dieser einen Ausdruck geben, so durfte ich sie vor Allem nicht auf eine fortgesetzte Verheimlichung meines Verhältnisses zu dem Judentum begründet erscheinen lassen: diese Verheimlichung hat zu der Verwirrung beigetragen, in welcher sich heute fast jeder für mich teilnehmende Freund mit Ihnen befindet. Habe ich hierzu durch jenen früheren Pseudonym Anlaß, ja dem Feinde das strategische Mittel zu meiner Bekämpfung an die Hand gegeben, so mußte ich nun auch für meine Freunde Dasselbe enthüllen, was Jenen nur zu wohl bekannt war. Wenn ich annehme, daß nur diese Offenheit auch Freunde im feindlichen Lager, nicht sowohl mir zuführen, als zum eigenen Kampfe für ihre wahre Emanzipation stärken könne, so ist es mir vielleicht zu verzeihen, wenn ein umfassender kulturhistorischer Gedanke mir die Beschaffenheit einer Illusion verdeckt, welche unwillkürlich sich in mein Herz schmeichelt. Denn über Eines bin ich mir klar: so wie der Einfluß, welchen die Juden auf unser geistiges Leben gewonnen haben, und wie er sich in der Ablenkung und Fälschung unsrer höchsten Kultur Tendenzen kundgibt, nicht ein bloßer, etwa nur physiologischer Zufall ist, so muß er auch als unleugbar und entscheidend anerkannt werden. Ob der Verfall unsrer Kultur durch eine gewaltsame Auswerfung des zersetzenden fremden Elementes aufgehoben werden könne, vermag ich nicht zu beurteilen, weil hierzu Kräfte gehören müßten, deren Vorhandensein mir unbekannt ist. Soll dagegen dieses Element uns in der Weise assimiliert werden, daß es mit uns gemeinschaftlich der höheren Ausbildung unsrer edleren menschlichen Anlagen zureife, so ist es ersichtlich, daß nicht die Verdeckung der Schwierigkeiten dieser Assimilation, sondern nur die offenste Aufdeckung derselben hierzu förderlich sein kann. Sollte von dem, unsrer neuesten Ästhetik nach, so harmlos annehmlichen Gebiete der Musik aus von mir eine ernste Anregung hierzu gegeben worden sein, so würde dies vielleicht meiner Ansicht über die bedeutende Bestimmung der Musik nicht ungünstig erscheinen; und jedenfalls würden Sie, hochverehrte Frau, hierin eine Entschuldigung dafür erkennen dürfen, daß ich Sie so lange von diesem anscheinend so abstrusen Thema unterhielt.

Tribschen bei Luzern, Neujahr (1869) Richard Wagner.

5) „Richard Wagners Antisemitismus. Jahrhundert-Genie im Zwielficht. Eine Korrektur.“ (Ausschnitt) – Dieter David Scholz (2000)

"R. drückte sein Erstaunen gestern darüber aus, daß, trotzdem er so bemüht sei, die Leute immer mehr die Sachen über ihn läsen als seine eigenen; selbst von der Judenbroschüre gelte dies."

(Cosima Wagner, Tagebuchnotiz vom 29. 3. 1878)

"Wenn es heute gelingt, dem Menschen Richard Wagner und seinem Werk mit Unbefangenheit gegenüberzutreten, so wird damit nicht Entsöhnung oder gar Erlösung praktiziert, was undenkbar wäre, sondern historische Gerechtigkeit geübt."

(Hans Mayer)

Einleitung

Richard Wagner ist noch immer ein Politikum. Obwohl die Auseinandersetzung mit ihm und seinem Werk schon mehr als hundert Jahre andauert, ist sie in Vielem so emotional und kontrovers wie eh und je. Nur über wenige Gestalten der Weltgeschichte ist so viel geschrieben worden wie über Richard Wagner. Er gehört neben Friedrich Nietzsche mit "Karl Marx, Sigmund Freud und Martin Heidegger zu denjenigen Autoren des deutschsprachigen Raumes, die die europäische Geistesgeschichte bis heute am nachhaltigsten beeinflusst haben" '[1] (Ulrich Müller). Was Wunder: Richard Wagner war ohne Frage der schreib-, mitteilungs- und selbsterklärungsfreudigste, essayistisch wie kunsttheoretisch produktivste, schließlich der dezidiert politischste Komponist des neunzehnten Jahrhunderts.

Sein Œuvre ist unter allen nur erdenklichen Aspekten analysiert worden: Musikwissenschaftler, Historiker, Germanisten, Philosophiehistoriker, Altphilologen und Komparatisten haben sich mit der wissenschaftlichen Erhellung des künstlerischen und theoretischen Werks, seiner Entstehung, seiner literarhistorischen, musikhistorischen und soziologischen Bedingtheit, mit der Biographie Wagners und - bisher nur in recht einseitigen Ansätzen - mit der Wirkung Wagners befaßt.

Unmengen nichtwissenschaftlicher, meist biographischer, aber auch journalistischer Publikationen haben dazu beigetragen, daß die Wagner-Literatur ins Gigantische anwuchs. Trotzdem kann man Lore Lucas nur beipflichten, wenn sie schreibt: "Widersprüchlich, grenzenlos subjektiv und unkritisch spiegelt sich das Phänomen Richard Wagner ... im Urteil seiner Zeitgenossen und der folgenden Generation. Es fehlt in wissenschaftlicher Hinsicht ein objektiver Standpunkt zum Werk und Ideengut Richard Wagners - den auch unsere Zeit noch nicht gefunden hat." [2] Wie kein anderer Künstler des neunzehnten Jahrhunderts hat Richard Wagner unter seinen Verteidigern und Verächtern kontroverse und emotionsgeladene Debatten hervorgerufen - im Grunde bis heute. Wissenschaft und öffentliche Meinung sind noch immer von divergierenden Urteilen über Wagners Stellung in der deutschen Kulturgeschichte, speziell aber in der Geschichte der Entstehung des modernen deutschen Antisemitismus geprägt. Gegenstand der kontroversen Auseinandersetzungen in der Forschung, die zuweilen wissenschaftliche Disziplin und das Bemühen um historische Objektivität vermissen lassen, sind primär nicht Musik und Drama Richard Wagners, sondern

Intention, Weltanschauung und politische Haltung Richard Wagners. Dies betrifft vor allem Wagners unbestreitbaren Antisemitismus[3], dem die Forschung allerdings bis heute nicht die nötige Aufmerksamkeit und Gründlichkeit umfassender Untersuchungen gewidmet hat. Entweder wurde das Thema - vor allem nach 1945 - aus Pietät Wagner gegenüber bagatellisiert, wenn nicht gar als Tabu behandelt, oder aber es wurde derart polemisch hochgespielt, daß Wagner zum Ahnherrn Hitlers und seines Antisemitismus erklärt werden konnte.

Erst in den letzten fünfundzwanzig Jahren ist der Antisemitismus als Thema wissenschaftlicher Erörterungen - vornehmlich essayistischer Arbeiten - in den Vordergrund der Wagner-Diskussion getreten. Die hundertsten Bayreuther Festspiele 1976 und das Bühnenweih-festspiel "Parsifal", 1982, hundert Jahre nach seiner Uraufführung, waren Anlaß erneuter, heftiger Wagner-Debatten und zahlreicher Veröffentlichungen, vor allem zum Antisemitismus Richard Wagners.

Der Münchner Germanist Hartmut Zelinsky im besonderen ist durch Publikationen hervorgetreten, die Wagners Vorläuferschaft zu Adolf Hitler beweisen sollten, was die Antisemitismus-Debatte zunächst mächtig auflodern ließ. Im Gefolge seiner Bemühungen, diesen Standpunkt durch mehrfache Veröffentlichungen zu erhärten, setzte entschiedener Widerspruch ein, der schon aufgrund berechtigter methodischer Kritik zu essentiellen Relativierungen, wenn nicht Zurücknahmen der Thesen Zelinskys hätte führen sollen. Stattdessen schien das hartnäckige Auftreten Zelinskys nurmehr Rückendeckung zu bieten für weitere Veröffentlichungen, die vornehmlich darauf hin zielten, Wagner "in jener ideologiekritischen Beleuchtung von links" sichtbar werden zu lassen, der es "um den Aufweis einer verhängnisvollen Kontinuität von Luther über Friedrich den Zweiten, Hegel, Bismark und Wagner bis Adolf Hitler geht"²[4] (Jürgen Söring). Der jüngste und gegenwärtig wohl radikalste Exponent solcher historisch vereinfachender, negativer Wagnerexegese ist Paul Lawrence Rose³[5], der in geradezu staunenerregender historischer Unbekümmertheit und Ignoranz neuerer Veröffentlichungen und Forschungserkenntnisse Wagners Revolutionsverständnis per se antisemitisch nennt und dessen pauschale Wagnerverdammung in der Behauptung gipfelt „Wagners Antisemitismus ist nichts Nebensächliches... Durch praktisch alle Opern Wagners zieht sich wie ein roter Faden der Haß auf das Jüdische“⁴[6] Der Politikwissenschaftler Udo Bernbach hat in seiner Rezension des (im englischen Original bereits 1992 in London erschienenen) Buches in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 10.1.2000 das Nötige hierzu gesagt: „Die sachlich verdienstvolle, wenngleich nicht neue Erinnerung an die antijüdischen Beimischungen im deutschen demokratischen Denken – Beimischungen, die es natürlich auch in anderen europäischen Ländern gab, teilweise, wie etwa bei der französischen Linken, sogar mit sehr viel massiveren Invektiven – führt sich in ihrem obsessiven Bezug auf Wagner am Ende selbst ad absurdum. Denn selbst bei diesem, der gewiß kein genuiner politischer Denker war, ist das Revolutionsverständnis um vieles komplexer, als Rose es darstellt. Wagners antikapitalistische und antimoderne Vorbehalte, die Forderung seiner ‚negativen Ästhetik‘ nach radikaler Gesellschafts- und Bewußtseinsveränderung auch für die Deutschen lassen sich nicht auf Antisemitismus reduzieren.“

Nach wie vor herrschen zum Wagnerschen Antisemitismus divergierende Meinungen: auch hier stehen sich Wagnerianer und Anti-Wagnerianer gegenüber, einander entweder Verharmlosung oder aber Dramatisierung des Themas vorwerfend. Obwohl es doch sollte, scheint es in Sachen Wagner und seines Antisemitismus nicht selbstverständlich zu sein, was der

2
3
4

Historiker Peter Gay in seiner bemerkenswerten Studie über Deutsche und Juden anmerkt: "zu historischem Verständnis aufzurufen und Einsicht walten zu lassen, bedeutet nicht zugleich, abzustreiten und zu verniedlichen, was geschah."⁵[7]

Das spezifisch Parteiische und Emotionale der Wagner-Debatte hängt wohl mit immer noch existierenden Schwierigkeiten der Aufarbeitung und Bewältigung des vergangenen Kapitels deutscher Geschichte zusammen. Immerhin wurde Wagner im Dritten Reich zu einem der Ahnherren der herrschenden antisemitischen Ideologie erklärt.

Bei aller Betroffenheit darüber, daß Millionen von Menschen unter der Herrschaft der Nationalsozialisten einem verbrecherischen Antisemitismus zum Opfer fielen, einem Antisemitismus, der sich durch die Berufung auch auf Richard Wagner legitimierte: von Wagners Antisemitismus eine direkte Linie zum Antisemitismus der Nationalsozialisten ziehen zu wollen ist, will man historische Gerechtigkeit walten lassen, ebenso unzulässig, wie es wäre, wollte man etwa Nietzsches Philosophie zur Grundlage nationalsozialistischer Rassenlehren erklären, Goethes Faust zum Urbild nationalsozialistischen Sendungsbewußtseins und Expansions-dranges abstempeln, Liszts sinfonische Dichtung "Les Préludes" als nazistische Sieges-Musik, Bruckner als "Sinnbild der geistigen und seelischen Schicksalsgemeinschaft des gesamten deutschen Volkes", Beethovens 5. Symphonie als musikalische Darstellung des "Lebenswegs des Führers" (wie der nationalsozialistische Musikwissenschaftler Arnold Schering ausführte), die Opern Mozarts als "völkisch", die Werke von Bach, Buxtehude und Schütz als "nordisch"⁶[8] auffassen, nur weil Nationalsozialisten Nietzsche, Goethe und Liszt, Bruckner, Beethoven, Mozart, Bach, Buxtehude und Schütz ihrer Kulturideologie und ihrem Kult gewaltsam einverleibten.

So unabsehbar folgenreich die Wirkung Wagners im 20. Jahrhundert sein sollte: den Antisemitismus Wagners vom Betroffensein der Nachwelt aus zu betrachten und zu beurteilen hieße, die Kausalität der Geschichte, wenn es denn eine gibt, auf den Kopf stellen, es hieße aber auch, das Spezifische des Wagnerschen Antisemitismus zu ignorieren, seine Brüchigkeit, Widersprüchlichkeit und seine politische Intention, die frühsozialistischem Gedankengut verpflichtet ist und letztlich auf Assimilation abzielt und im krassen Gegensatz zum aufkommenden Rassenantisemitismus steht.

Auch für die Untersuchung des Wagnerschen Antisemitismus hat die Einsicht Theodor W. Adornos Gültigkeit, daß jegliche Dimension Wagners Ambivalenzen zum Wesen habe: "Ihn erkennen heißt, die Ambivalenzen bestimmen und entziffern, nicht, dort Eindeutigkeit herstellen, wo die Sache zunächst sie verweigert."⁷[9]

Insofern darf Joachim Köhlers Buch „Wagners Hitler“⁸[10] geradezu als exemplarischer Fall von wirkungsgeschichtlicher Simplifizierung und Geschichtsverdrehung gelten, weil es den historischen Zusammenhang auf den Kopf stellt. Der Titel "Hitlers Wagner" wäre der geschichtlichen Chronologie der Beziehung zwischen Wagner und Hitler weit angemessener. Immerhin handelt es sich um einen Prozeß der Usurpierung: ein Vorgeborener wird in die Ideologie eines großenwahnsinnigen Nachgeborenen einverleibt. Was nur funktionierte, indem Hitler und die Seinen wesentliche Aspekte Wagners ausblendeten, ja ignorierten. Aber auch Gottfried Wagners autobiographische Aufzeichnungen⁹[11] – die nicht frei sind von per-

-
- 5
 - 6
 - 7
 - 8
 - 9

sönlicher Ranküne eines Zukurzgekommenen - schlagen in diese Kerbe und disqualifizieren sich schon durch historische Ungenauigkeit und allzu private, schamlose familiengeschichtliche Polemik.

Es gilt in jedem Falle, sich vor falschen historischen Rückschlüssen zu hüten, wie der britische Historiker Peter Gay ausführt: "Für den Historiker des modernen Deutschland ist die Suche nach schädlichen, unheilvollen oder gar tödlichen Ursachen problematischer und riskanter geworden, als es sonst unvermeidlich ist - sie wird ihm zu einer Zwangsvorstellung, so daß er die ganze Vergangenheit nur noch als ein Vorspiel zu Hitler sieht und jeden angeblich deutschen Charakterzug als einen Baustein zu jenem schrecklichen Gebäude, dem Dritten Reich"¹⁰[12]

Der methodischen Prämisse des israelischen Historikers Jakob Katz fühle ich mich verpflichtet: "Der Historiker, der seiner wissenschaftlichen Überzeugung gehorchend die Vergangenheit aus ihren Gegebenheiten verstehen, darstellen und beurteilen möchte, muß sich vor der Gefahr hüten, sich von Tendenzen der Gegenwart bestimmen zu lassen."¹¹[13]

Es soll also im Folgenden der Antisemitismus Richard Wagners in seiner vielfachen Bedingtheit, seinen widersprüchlich-brüchigen Manifestationen untersucht werden und zwar entstehungsgeschichtlich als auch wirkungsgeschichtlich vor dem Hintergrund des aufkommenden modernen deutschen Antisemitismus im 19. Jahrhundert, aber auch vor dem des revolutionären sozialistischen antisemitischen Gedankengutes, das Wagners Denken prägte. Dabei bin ich mir der Tatsache bewußt, daß noch immer jede Auseinandersetzung mit dem deutschen Antisemitismus, auch des 19. Jahrhunderts, aber auch jede Auseinandersetzung mit Richard Wagner, eine heikle Angelegenheit ist angesichts dessen, was der Historiker Peter Gay zurecht das "deutsche Trauma"¹²[14] nennt. Und wer in der extrem polarisierten Diskussion um Wagners Antisemitismus differenziert, wird leicht zum Wagner-Apologeten abgestempelt oder aber zumindest von der einen wie der anderen Seite als unbequem empfunden und ausgegrenzt, weil er das vorherrschende ideologische Argumentationsschema stört.¹³[15]

Um die Genese und um die Modifikationen des keineswegs systematischen Antisemitismus Richard Wagners, seine Bedeutung für das dramatisch-musikalische Werk und seine Bedeutung für die Geschichte des modernen deutschen Antisemitismus zu ermitteln, genügt es nicht, sich dem Phänomen von musikwissenschaftlicher, historischer oder bloß biographischer Warte aus zuzuwenden. Des Philologen Recht auf Wagner, das nicht zuletzt Peter Wapnewski¹⁴[16] deutlich machte: hier wird es zur Pflicht, denn es ist schon philologische Disziplin notwendig, einmal das gesamte Werk Wagners daraufhin zu untersuchen, inwieweit sich in ihm antisemitisches Gedankengut manifestiert. Vor allem sind die Texte des theoretischen (programmatischen, essayistischen, journalistischen) Werks, aber eben auch die Dramentexte - und wo möglich auch die Musik - eingehender entstehungs-, und ideengeschichtlicher Analysen zu unterziehen. Die Frage, ob in den Musikdramen antisemitische Intentionen enthalten sind, eine meist mit Nachlässigkeit behandelte Frage, ist insofern von Bedeutung, als Richard Wagner in erster Linie dichtender Komponist (komponierender Dichter) war, dessen Wirkung vor allem von seinem Theater, seiner Musik und seiner Dramaturgie ausging. Natürlich wird auch die Biographie Wagners zu

10

11

12

13

14

berücksichtigen sein, werden seine autobiographischen Schriften, seine Korrespondenz und andere private Dokumente seines Denkens heranzuziehen sein.

Von ganz zentraler Bedeutung für die Ermittlung der weltanschaulichen, politischen und künstlerischen Intentionen Wagners, aber auch für die Ermittlung der bisher meist unterschätzten Rolle seiner Frau im Prozeß des entstehenden, so folgenreichen "Wagnerismus" sind die Tagebücher der Cosima Wagner. Sie sind bis heute nicht umfassend unter dem Aspekt des Wagnerschen Antisemitismus ausgewertet worden. Genau dies macht sich vorliegende Arbeit zum Ziel: die Analyse und Auswertung der Cosima-Tagebücher als einer der wichtigsten Quellen der Wagnerforschung. Die Enthüllungen der Tagebücher Cosimas machen in mancherlei Hinsicht Revisionen bisher als gültig erachteter Erkenntnisse und Urteile notwendig. Sie sind nicht zuletzt Schlüssel auch zum Verständnis der Wirkung, d.h. der bewußten ideologischen Auslegung und Beanspruchung des Wagnerschen Werks nach seinem Tod durch Cosima und den "Bayreuther Kreis". Es wird schließlich zu zeigen sein, daß die Weichen für eine Inanspruchnahme des Wagnerschen Werks durch die Nationalsozialisten gestellt wurden durch Cosimas bornierten und starren Antisemitismus, der sich erheblich unterscheidet von dem Richard Wagners.

Nach der "Pionierarbeit" Cosimas, ihrer Mythen- und Legendenbildung, der ideologischen Zementierung eines antisemitisch-völkischen Wagnertums und der Weihung Bayreuths zum Gralstempel einer in ihrem Sinne verstandenen Wagner-Gemeinde durch Cosimas Bayreuther Kreis hatte ihre Schwiegertochter Winifred leichtes Spiel, die Freundschaft Adolf Hitlers und seine Begeisterung für das Werk Wagners zu gewinnen, woraus dann jener deutschtümelnde, falsche aber folgenreiche Wagnerkult der Nationalsozialisten hervorging, der die Grundlage aller nach 1945 kursierenden Vorurteile und Mißverständnisse in Sachen Wagner bildet.

- [1] Ulrich Müller (Hrsg.): Richard Wagner 1883-1983, Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert, Gesammelte Beiträge des Salzburger Symposiums, Stuttgart 1984, S. III (Vorwort).
- [2] Lore Lucas: Die Festspiel-Idee Richard Wagners, Regensburg 1973, Umschlag.
- [3] "Antisemitismus" nicht im Sinne von Wilhelm Marr, der den Ausdruck 1879 als Unterscheidung des politisch neuen vom traditionell-religiösen Judenhaß erstmals verwendete, sondern als mittlerweile allgemein gebräuchliche Bezeichnung für alle Formen der Judenfeindschaft.
- [4] Jürgen Söring: Wagner und Brecht, Zur Bestimmung des Musik-Theaters, In: Wagner-Symp., S. 452.
- [5] Paul Lawrence Rose: Richard Wagner und der Antisemitismus. Zürich und München 1999.
- [6] Ebd. S. 259
- [7] Peter Gay: Freud, Juden und andere Deutsche, Herren und Opfer in der modernen Kultur, Hamburg 1986, S. 13.
- [8] Albrecht Dümling und Peter Girth (Hrsg.): Entartete Musik. Eine kommentierte Rekonstruktion zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938, Düsseldorf 1988, S. XXVIII.
- [9] Theodor W. Adorno: Nachschrift zur Wagner-Diskussion, in: DIE ZEIT Nr. 41 v. 9. Okt. 1964, S. 22-23, zitiert nach: Dietrich Mack: Richard Wagner, Das Betroffensein der Nachwelt, Beiträge zur Wirkungsgeschichte, Königstein/ Taunus 1985, S. 11.
- [10] Joachim Köhler: Wagners Hitler. Der Prophet und sein Vollstrecker. München 1997.
- [11] Gottfried Wagner: Wer nicht mit dem Wolf heult. Autobiographische Aufzeichnungen eines Wagner-Urenkels. Köln, 1997.
- [12] Peter Gay: Freud, Juden und andere Deutsche, op. cit., S. 27.
- [13] Jakob Katz: Richard Wagner, Verbote des Antisemitismus, Königstein/Taunus 1985, S. 11.
- [14] Peter Gay: Freud, Juden und andere Deutsche, op. cit., S. 23.
- [15] Nur so ist wohl zu erklären, daß ich weder zu den Symposien zum Thema des Wagnerschen Antisemitismus in Bayreuth noch auf Schloß Elmau eingeladen wurde.
- [16] Peter Wapnewski: Der traurige Gott, Richard Wagner in seinen Helden, München 1978, S. 20.

Pressestimmen zum Konzertprojekt in Bayreuth am 26.07.2011

Süddeutsche Zeitung

„Doppelter Tabubruch“, 07.10.2010

Wagner in Bayreuth spielen zu wollen, das klingt wie eine Selbstverständlichkeit. Schließlich haben seit 1876, dem Beginn der Festspiele, viele der großen Dirigenten auf dem Grünen Hügel den Ring, Tristan oder den Lohengrin gegeben. Doch wenn Roberto Paternostro das „Siegfried-Idyll“ in Bayreuth aufführen will, dann wird Wagner zum Wagnis...

→ <http://www.robertopaternostro.com/de/menu72/>

JÜDISCHE ALLGEMEINE

„Ein großer Brückenschlag“, 14.10.2010

Katharina Wagner über das Gastspiel eines israelischen Orchesters und die Musik ihres Urgroßvaters...

→ <http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/8853/highlight/KATHARINA&WAGNER>

DER STANDARD

„Das wird kein Spaß“, 19.10.2010

Als vor zwei Wochen der Wirbel um den geplanten Bayreuth-Auftritt des Israelischen Kammerorchesters losbrach, war dessen österreichischer Musikdirektor gerade in Wien. Jetzt ist Roberto Paternostro wieder in Tel Aviv und wird heute Abend das Saison-Eröffnungskonzert dirigieren. Das wäre normalerweise ein Routineereignis, diesmal aber wird man gespannt beobachten, wie dem Mann begegnet wird, der die beinahe vergessene Kontroverse um die Musik Richard Wagners plötzlich wieder angeheizt hat...

→ <http://derstandard.at/1287099532126/Das-wird-kein-Spass>

HAARETZ.com

“Just a bit of Sturm and Drang”, 25.10.2011

Last week, the American Musicological Society's Internet chat forum held a discussion on an unusual topic: the latest Wagner scandal, which earlier in the month caused storms in European newspapers, mainly in Germany...

→ <http://www.haaretz.com/culture/arts-leisure/just-a-bit-of-sturm-und-drang-1.320993>

"Leitmotiv des Bösen". Ein Portrait, 01.01.2011

Ich gebe jedes Jahr an die hundert Konzerte. In Prag werde ich Verdi dirigieren, in Mailand Mozart und in Cincinnati Mendelssohn. Für Aufregung sorgt allein mein Konzert in Bayreuth: Ich werde dort mit dem israelischen Kammerorchester, das ich seit 2009 leite, unter anderem Richard Wagner spielen. Das ist ein Tabubruch, der mir schon alle möglichen Beschimpfungen eingebracht hat, zuletzt nannte mich die Jerusalem Post eine „nationale Schande“ ...

→ <http://www.robertopaternostro.com/de/menu33/news13/>

„Israelischen Musikern droht wegen Bayreuth-Reise Kürzung“, 22.05.2011

Israelischen Orchestern droht wegen einer geplanten Konzertreise in die Wagner-Stadt Bayreuth die Streichung von Geldern. Der Komponist Richard Wagner wird in Israel wegen seiner antisemitischen Ansichten seit Jahrzehnten boykottiert. Dennoch wollten zwei Orchester im Juli in Bayreuth auftreten...

→ http://www.nordbayerischer-kurier.de/nachrichten/1302251/details_8.htm



„Israelisches Parlament will Konzertreisen nach Bayreuth bestrafen“, 23.05.2011

Die beiden israelischen Orchester, die für diesen Sommer eine Konzertreise nach Bayreuth geplant und damit einen Skandal in Israel ausgelöst hatten (klassik.com berichtete), sind nun durch Kürzungen ihrer Fördergelder bedroht...

→ <http://aktuell.klassik.com/news/teaser.cfm?ID=8651&nachricht=Israelisches%20Parlament%20will%20Konzertreisen%20nach%20Bayreuth%20bestrafen>

Portrait Limor Livnat Kulturministerin, Israel: „Festival für einen Nazi- Komponisten“, 23.05.2011

Man betont nur, was nicht selbstverständlich ist. Daher die folgende Meldung: Israels Kultur- und Sportministerin Limor Livnat schließt eine Bestrafung von Orchestern aus, die Kompositionen von Richard Wagner aufführen oder in Bayreuth auftreten. Die Ministerin hielt jetzt in einer amtlichen Erklärung fest, dass keine Möglichkeit bestehe, Orchestern „wegen der Wahl ihres künstlerischen Repertoires“ die finanzielle Unterstützung zu entziehen. Das freilich ändert nichts daran, dass Livnat äußerst entrüstet ist über die Teilnahme eines israelischen Orchesters an einem Festival, „das den Werken des Nazi-Komponisten gewidmet“ sei...

→ <http://www.tagesspiegel.de/meinung/festival-fuer-einen-nazi-komponisten/4209946.html>



Israel-Orchester: Streit wegen Bayreuth-Reise, 23.05.2011

Das Israelische Kammerorchester in Tel Aviv wollte am 26. Juli 2011 in Bayreuth Wagners "Siegfried-Idyll" sowie Werke dreier jüdischer Komponisten spielen. Auch das Symphonieorchester Rischon Lezion wollte dazu - laut "Jediot Achronot" - einige Vertreter entsenden...

→ <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/news/154452/index.html>

Online Multimedia zum Thema (Podcasts, Videobeiträge)

Videobeiträge:



Wagner in Israel

Ein israelisches Orchester soll in Bayreuth Wagner spielen - und bricht damit ein Tabu.

Der Wagner-Boykott in Israel ist älter als Israel selbst. [...] Seitdem haben immer wieder Dirigenten in Israel versucht Wagner aufzuführen. Die Musik, so ihr Argument, müsse getrennt gesehen werden von Wagners Weltanschauung. Doch die Versuche scheiterten stets an den Protesten der Holocaust Überlebenden.

Jetzt reiht sich der neue Musikdirektor des Israelischen Kammerorchesters, Roberto Paternostro, Österreicher und selbst Jude, ein. Zwar will er Wagner nicht in Israel aufführen, aber das Orchester kommenden Sommer in Bayreuth Wagner spielen lassen... und sorgte damit für einen Skandal.

→ ARTE Journal, 26. Oktober 2010

→ <http://www.arte.tv/de/Die-Welt-verstehen/arte-journal/3504028.html>



Der Streit um Wagner in Israel

→ ARD Mittagmagazin, 26. November 2010

→ <http://www.ardmediathek.de/ard/servlet/content/3517136?documentId=5897350>

Podcasts:



Israel: Gründung der ersten Wagner-Gesellschaft

Der israelische Anwalt und Wagner-Verehrer Jonathan Livny hat in der vergangenen Woche die erste Wagner-Gesellschaft in Israel gegründet. Als Reaktion und motiviert durch die Kontroversen um das Gastspiel des Israel Chamber Orchestra, wie er im Interview mit Clemens Verenkotte erzählt.

→ 22.11.2010 BR-KLASSIK

→ <http://www.br-online.de/br-klassik/allegro/klassik-news-jonathan-livny-wagner-gesellschaft-israel-ID1290407696757.xml>