

Wagner

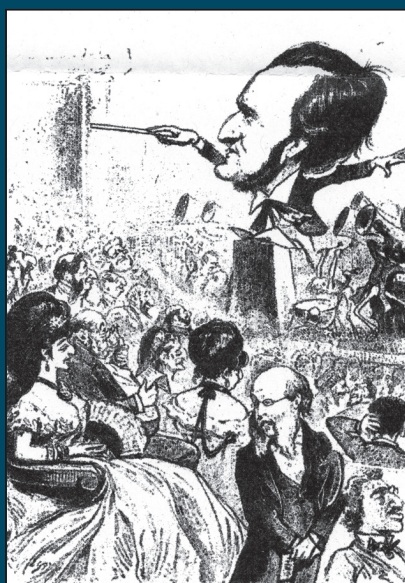
BAND 15
IN DER DISKUSSION

Jens Malte Fischer

Richard Wagners

Das Judentum in der Musik

Eine kritische Dokumentation als Beitrag
zur Geschichte des Antisemitismus



Fischer

—

Richard Wagners

Das Judentum in der Musik

wagner in der diskussion

Band 15

Herausgegeben von

Udo Bermbach (Universität Hamburg),
Dieter Borchmeyer (Universität Heidelberg),
Sven Friedrich (Richard-Wagner-Stiftung / Nationalarchiv Bayreuth),
Hans-Joachim Hinrichsen (Universität Zürich),
Arne Stollberg (Humboldt-Universität zu Berlin),
Nicholas Vazsonyi (University of South Carolina, Columbia USA)

Jens Malte Fischer

Richard Wagners
Das Judentum in der Musik

Eine kritische Dokumentation
als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus

Königshausen & Neumann

Der Autor Jens Malte Fischer studierte Germanistik, Geschichte, Musikwissenschaft und Gesang in Saarbrücken, München und Frankfurt/Main. Er war Professor für Germanistik, Allgemeine Literaturwissenschaft und Theaterwissenschaft an den Universitäten Siegen und München. Er war Fellow des Berliner Wissenschaftskollegs und ist ordentliches Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung und der Akademie der Wissenschaften und der Literatur (Mainz). Träger des Bayerischen Maximiliansordens für Wissenschaft und Kunst. Die letzten Buchveröffentlichungen: *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute. Biographie* (2003), *Carlos Kleiber. Der skrupulöse Exzentriker* (2007), *Vom Wunderwerk der Oper* (2007), *Richard Wagner und seine Wirkung* (2013).

Der Buchumschlag gibt zwei Zeichnungen aus dem Wiener Satireblatt *Kikeriki* wieder, die in den Jahren 1872 und 1873 erschienen und in denen bei Wagners Zuhörern deutlich erkennbar der seinerzeit oft thematisierte jüdische Anteil in diesem Publikum karikiert wird.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2015

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Bindung: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-5844-8

www.koenigshausen-neumann.de

www.libri.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	11
Vorbemerkung.....	13
I. Die erste Publikation 1850.....	17
II. Die Wurzeln des Wagnerschen Antisemitismus.....	28
1. Die Zeitstimmung: Jüdische Emanzipation und Akkulturation und das Erstarren des Antisemitismus	28
2. Ablehnung der Sprache der Juden.....	38
3. Die angebliche Unfähigkeit der Juden zur Kunst im allgemeinen, zur Musik im besonderen	40
4. Die Formierung des Wagnerschen Antisemitismus bis 1850	48
III. Ein Rückblick auf die Publikation von 1850	66
IV. Der Weg zur Neupublikation von 1869	72
V. Die Neupublikation.....	83
VI. Die Wirkung der Neupublikation.....	91
VII. Die Nachwirkung	98
Zur Publikationsgeschichte	108
RICHARD WAGNER: „DAS JUDENTUM IN DER MUSIK“	113
<i>Dokumentation</i>	159
1. Theodor Uhlig: <i>Zeitgemäße Betrachtungen,</i> <i>VI. Außerordentliches</i>	165
2. Ludwig Bischoff: <i>Tu – hoc intrivisti: tibi omne est</i> <i>exedendum</i>	166

3.	Dr. Eduard Krüger: <i>Judentümliches</i>	168
4.	Eduard Bernsdorf: <i>K. Freigedank und das Judentum in der Musik</i>	171
5.	Johann Christian Lobe: <i>Das Judentum in der Musik</i>	175
6.	Franz Brendel: <i>Das Judentum in der Musik</i>	178
7.	Eduard Hanslick: <i>Richard Wagners „Judentum in der Musik“</i>	182
8.	Albert Fränkel: <i>Fanatismus eines Musikers</i>	186
9.	Berthold Auerbach: <i>Zwei Briefe an Jakob Auerbach</i>	191
10.	Heinrich Ehrlich: <i>Rezension von R.W., Das Judentum in der Musik</i>	192
11.	Ludwig Philippson: <i>Unsere neuesten Gegner</i>	195
12.	<i>Der Israelit. Ein Zentral-Organ für das orthodoxe Judentum.</i> Leitender Artikel. Hg. v. Dr. Lehmann	203
13.	Gustav Freytag: <i>Der Streit über das Judentum in der Musik</i>	206
14.	Karl Gutzkow: <i>Literarische Briefe. An eine deutsche Frau in Paris. IV</i>	209
15.	Dr. C ...: <i>Unmusikalische Noten zu Richard Wagners „Judentum in der Musik“</i>	213
16.	Eduard Maria Oettinger: <i>Offenes Billet-doux an den berühmten Hepp-Hepp-Schreier und Juden-Fresser Herrn Wilhelm Richard Wagner</i>	217
17.	Max Fuchs: <i>Noch ein Wort über Richard Wagners Judentum in der Musik</i>	220
18.	Julius Lang: <i>Zur Versöhnung des Judentums mit Richard Wagner. Ein unparteiisches Votum</i>	223
19.	M. Gutmann: <i>Richard Wagner, der Judenfresser. Entgegnung auf Wagners Schrift: „Das Judentum in der Musik“</i>	230
20.	Arthur von Truhart: <i>Offener Brief an Richard Wagner, den Verfasser der Broschüre „Das Juden- tum in der Musik“</i>	234
21.	<i>Richard Wagner und das Judentum. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte unserer Zeit von einem Unparteiischen</i>	238

22. Emil Breslaur: <i>Herr Richard Wagner und seine neueste Schrift: „Das Judentum in der Musik“</i>	243
23. Franz Bittong: <i>Die Meistersinger, oder: Das Judentum in der Musik. Parodistischer Scherz in 1 Akt</i>	249
24. Berthold Auerbach: <i>Richard Wagner und die Selbstachtung der Juden</i>	268
Quellenverzeichnis.....	273
Sekundärliteratur	276
Abbildungsnachweis	284

*Dem Andenken Peter Wapnewskis gewidmet,
der exemplarisch gezeigt hat, daß man sich
intensiv mit Wagner beschäftigen kann,
ohne durch Liebe blind oder durch
Haß taub zu werden.*

Danksagung

Zuerst ist dem Wissenschaftskolleg zu Berlin und seinem Rektor Wolf Lepenies für die großzügige Gastfreundschaft im Kollegjahr 1996/97 zu danken. Ein Teil der Arbeit in meinem Jahr dort galt der hier vorgelegten Dokumentation. Für die Mitarbeiter des Hauses sei noch stellvertretend Reinhart Meyer-Kalkus genannt; die Gespräche mit ihm waren mir besonders wichtig. Werner Bergmann und Johannes Heil vom Zentrum für Antisemitismusforschung der Technischen Universität Berlin und mein Kollege Michael Brenner von der Universität München (Jüdische Geschichte und Kultur) haben das Manuskript mit konstruktiver Kritik und Ermutigung begleitet. Tamara Barzantny hat wesentlichen Anteil an der Beschaffung der Dokumente gehabt. Auch ihnen sei gedankt.

Vorbemerkung

In der Nacht zum Samstag, den 11. Oktober 1879, hatte Richard Wagner in der Villa Wahnfried für seine Verhältnisse recht gut geschlafen; nur einmal war er nachts aufgestanden. Richard und Cosima waren in diesen Tagen damit beschäftigt, den ersten Teil der *Orestie* des Aischylos zu lesen, den *Agamemnon*, aber Richard hatte ein Problem mit seiner Zunge, das ihn beim lauten Lesen störte. Cosima springt ein als Ersatz, aber sie darf den Aischylos nicht weiterlesen, sondern muß sich etwas anderes aussuchen; und so liest sie „eine sehr gute Rede des Pfarrers Stoecker über das Judentum. R. ist für völlige Ausweisung. Wir lachen darüber, daß wirklich, wie es scheint, sein Aufsatz über die Juden den Anfang dieses Kampfes gemacht hat.“¹ Der von Cosima angesprochene Aufsatz *Das Judentum in der Musik* war zuerst 1850 in zwei Folgen in der *Neuen Zeitschrift für Musik* unter dem Pseudonym „K. Freigedank“ publiziert worden und wurde dann 1869 unter dem Namen Wagners als Broschüre mit einer kurzen Einleitung und einem langen Nachwort in Form eines offenen Briefes an die befreundete Marie Muchanoff erneut der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Mit dem „Anfang des Kampfes“ meinen Richard und Cosima Wagner eindeutig die Zweitpublikation, denn erst in ihr wird man eine Art Vorläufer zu der ziemlich exakt um 1879 ausbrechenden massiven Welle von Antisemitismus in Deutschland erblicken können.

Die vorliegende Dokumentation ist keine zusammenfassende Gesamtdarstellung zu Richard Wagners Antisemitismus, eine solche müßte die Entwicklung des Wagnerschen Antisemitismus, der ohne Zweifel eine zentrale Obsession seines Lebens war, bis in die wenig gelesenen (und auch nur mühsam lesbaren) Spätschriften verfolgen, wo diese die wunderlichsten und auch gefährlichsten Blüten treibt. Sie müßte auch die schwierigste aller Fragen behandeln, nämlich die nach den Spuren des Wagnerschen Antisemitismus in seinen Werken. Diese Spuren gibt es, nach der Überzeugung des Autors, und zwar auf allen Ebenen: dem Text, den Regiebemerkungen Wagners und der Partitur. Es ist ganz unwahrscheinlich, daß eine so zentrale lebensbegleitende Obsession im Werk des Künstlers Richard Wagner ohne Wirkung geblieben sein soll. Diese Wirkung ist aber nicht so eindeutig und an der Oberfläche liegend, wie einige

¹ Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München/Zürich 1977 (im folgenden zitiert als CWTB), Band II, S. 424. Die Schriften Wagners werden im folgenden zitiert nach der Ausgabe der *Sämtlichen Schriften und Dichtungen* in 16 Bänden, Leipzig o.J. (1911–1916), abgekürzt als RWSSD.

Wagner-Kritiker meinen, sondern sie taucht nur gelegentlich auf, ist außerdem camouffiert, in einen Subtext eingewoben, dem zeitgenössischen Publikum gewissermaßen mit Augenzwinkern dargeboten. Wagner hatte es nicht nötig, seinen Antisemitismus zur zentralen Idee seiner Bühnenwerke zu machen; dies hätte auch seinen künstlerischen Plänen diametral widersprochen. Für die Formulierung seiner einschlägigen Vorstellungen hatte er andere Foren zur Verfügung (immerhin hinterließ er 16 Bände mit Schriften). „Antisemitische Musikdramen“ wären außerdem in ihrer Wirkung auf einen kleinen Sektierererkreis beschränkt gewesen, und das war das letzte, was Wagner wollte, zumal er genau um die Bedeutung seines deutsch-jüdischen Publikums wußte. Vor allem wußte er, daß auch Teile des Publikums, die mit antijüdischen Vorurteilen oder gar Antisemitismus behaftet waren, keinen Wert darauf legten, in der Weiheatmosphäre eines Operntempels solchen Problemen zu begegnen, denn dafür waren die Karikaturen in den Witzblättern, Stammtischgespräche und die abfälligen Bemerkungen des Alltags als Bühne völlig ausreichend. Dennoch wollte oder konnte er nicht verhindern, daß sein Haß auf die Juden hier und da, bei bestimmten Figuren, in bestimmten Konstellationen, in das Werk einsickerte. Die Diskussion darüber ist, recht besehen, erst am Anfang und wird sich wohl bei der Schwierigkeit, schlüssige Beweise zu liefern, noch lange hinziehen.² Die ungläubige und oft aggressive Abwehr des heutigen Wagner-Publikums gegenüber Hinweisen, daß etwa in Figuren wie Mime und Beckmesser die antijüdischen Ressentiments ihres Schöpfers erkennbar sind, beruht vor allem darauf, daß die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts selbstverständliche Imprägnierung mit dem kulturellen Code des Antisemitismus (in ganz verschiedenen Intensitätsgraden) angesichts dessen, was im 20. Jahrhundert geschah, nicht mehr selbstverständlich ist.³

Das vorliegende Buch setzt sich ein sehr viel bescheideneres Ziel: Es will zunächst einmal den unheilvollen Text, den der Antisemitismusex-

² Dazu hat Hartmut Zelinsky in zahlreichen, z.T. gewichtigen Veröffentlichungen Wichtiges beigetragen (vgl. Literaturverzeichnis). Er ist dabei in der Hauptsache (juristisch gesprochen) übers Ziel hinausgeschossen, aber er hat doch das große Verdienst, reichhaltiges Material zur verhängnisvollen Wirkungsgeschichte Wagners gesammelt zu haben und auch auf die in der deutschen Wagner-Literatur lange verdrängte oder auch vertuschte Bedeutung des Wagnerschen Antisemitismus mit Entschiedenheit und Insistenz hingewiesen zu haben. Zelinsky hat es seinen Gegnern gelegentlich leichtgemacht, wenn er seine Thesen mit immer größerer Verbissenheit verfolgte und sich dabei auch Blößen gab. Wer aber seine Publikationen in toto beiseite schiebt, macht es sich zu einfach. Es reicht ja schon, sie als Antidot gegen ein Jahrhundert kritikloser Wagner-Verhimmelung vor allem im deutschen Wagner-Schrifttum zu begreifen.

³ Vgl. dazu Shulamit Volkov, *Antisemitismus als kultureller Code*, in: dies., *Jüdisches Leben und Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert*, München 1990, S. 13–36.

perte Jacob Katz ein „anti-jüdisches Traktat, das mit Recht zu den antisemitischen Klassikern gezählt wird“ nannte,⁴ in seinen beiden Versionen vorstellen. Es geht dabei von der zweiten Version von 1869 aus, einmal, weil sie die erheblich wirkungsmächtigere war, und zum anderen, weil sie im Nachspann, der den eigentlichen Text an Umfang noch einmal leicht übertrifft, signifikante Verschärfungen der Position von 1850 zeigt. Wenn in der neueren Forschung meist auf den Text von 1850 zurückgegriffen wird, so wie er sich in den verschiedenen Ausgaben von Wagners Schriften darbietet, ergibt dies ein unvollständiges Bild, ganz abgesehen davon, daß Wagner den Text selbst für die Edition von 1869 überarbeitet hat. Die Änderungen sind zahlreich (und sie sind alle in der vorliegenden Edition vermerkt); sie sind nicht unbedingt gravierend, wenn auch gelegentlich vielsagend. Noch in der von Wagner selbst veranstalteten Ausgabe seiner *Gesammelten Schriften und Dichtungen* (Band 5, Leipzig 1872) war der Text des Aufsatzes aus dem Kontext der Broschüre herausgelöst worden und separat erschienen (wenn auch in der Fassung von 1869, was bis heute niemand bemerkt hat), während Vor- und Nachspann unter dem Titel *Aufklärungen über das Judentum in der Musik* in Band 8 der *Gesammelten Schriften und Dichtungen* Platz fanden. Für die Wirkung, die das Pamphlet entfaltete, und zwar mit durchschlagender Wucht erst 1869 und nicht 1850, ist aber der wiederhergestellte Zusammenhang von Zentraltext, Vor- und Nachspann entscheidend (zur Editions-geschichte des Textes s.u. vor dem Textabdruck).

Das zweite Ziel des vorliegenden Buches ist, eine Auswahldokumentation jener Reaktionen vorzulegen, die die Schrift hervorgerufen hat, sowohl der vereinzelt Reaktionen im Jahr 1850 wie auch der zahlreichen von 1869. Die Auswahl versammelt alle repräsentativen Stimmen und Argumente und versucht, ein ausgewogenes Bild der Diskussion zu geben. Kürzungen betreffen vor allem die Bemühung der damaligen Autoren, durch Referierung des Inhalts von Wagners Aufsatz ihren Lesern auch dann ein Bild davon zu vermitteln, wenn diese den Originaltext nicht gelesen hatten. Die Einleitung schließlich verzichtet darauf, eine Art Zeilenkommentar des Textes vorzunehmen, zugunsten der Bemühung, eine Kontexterhellung zu bieten, unser bisher immer noch recht vages Bild von der Formierung des Wagnerschen Antisemitismus bis zur Jahrhundertmitte in den Konturen zu verdeutlichen; es sollen die Ursachen für die zunächst verblüffende Wiederpublikation von 1869 untersucht werden, und es sollen außerdem die bisher vorherrschenden Darstellungen der Antisemitismusforschung (in denen *Das Judentum in der Musik* völlig zu Recht immer eine wichtige Rolle spielt) ergänzt werden durch musik-historische und musiksoziologische, aber auch durch biographische Fak-

⁴ Jacob Katz, *Richard Wagner. Verbote des Antisemitismus*, Königstein/Ts. 1985 (im folgenden: Katz, Wagner), S. 40.

ten. Erst in einer solchen kombinatorischen Methode liegt, so meine ich, der Schlüssel zu einer neuen Sicht auf diesen im bösen Sinne ‚klassischen‘ Text. Auch eine umfangreiche Einleitung kann nicht alles in aller eigentlich gebotenen Ausführlichkeit darstellen, und so muß manches Abbrüviatur bleiben. Im Mittelpunkt dieser Einleitung steht Wagners Schrift, welche möglichst umfassend mit Bezug auf die Bedingungen ihrer Entstehung und ihrer Wirkungsweise untersucht werden soll. Die kontextuellen Übereinstimmungen mit anderen Schriften Wagners aus der gleichen Zeit etwa mußten in den Hintergrund treten; sie sind, allerdings mit unterschiedlichen Akzenten, in den Arbeiten von Jacob Katz und Paul Lawrence Rose ausführlich aufgearbeitet worden, auf die hier nur pauschal verwiesen werden kann.⁵

⁵ Vgl. Literaturverzeichnis.

I. Die erste Publikation 1850

Die *Neue Zeitschrift für Musik*, in der *Das Judentum in der Musik* zum ersten Mal erschien, war nicht irgendein Winkelblatt für Liebhaber der Hausmusik. Sie war 1834 von Robert Schumann gegründet worden und hatte sich bald als Organ einer jungen, im weitesten Sinne ‚romantischen‘ Musikauffassung etabliert. Zur Eröffnung des Jahrgangs von 1835 hatte sich Schumann zur Zielsetzung der Zeitschrift geäußert: „[...] an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können, – sodann, die letzte Vergangenheit, die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging, als eine unkünstlerische zu bekämpfen, – endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.“⁶ Wie Carl Dahlhaus gezeigt hat, liegt diesem Programm eine geschichtsphilosophische Konzeption zugrunde, die drei Wurzeln hat: die Wertschätzung des ‚Alten‘, speziell der Bachschen Musik, wie sie für Schumann, aber auch für Mendelssohn und Chopin so wichtig wurde, die Ablehnung der unmittelbaren Gegenwart, die als unkünstlerisch und äußerlich verworfen wurde, und die Erwartung einer besseren Zukunft, für die man als Komponist oder als Publizist eintreten wollte (Schumann sogar in Personalunion).⁷ Schumanns Position ist für unseren Zusammenhang interessant, denn das repräsentative Werk der Gegenwart, an dem sich Schumanns und anderer Verachtung nur wenig später besonders entzündete, war Giacomo Meyerbeers *Die Hugenotten*. 1836 in Paris uraufgeführt, war sie bald die erfolgreichste Oper der Zeit und des ganzen Jahrhunderts. Schumann hat in einer berühmt gewordenen Rezension die *Hugenotten* scharf angegriffen. Er hatte das Werk im April 1837 in Leipzig gesehen und wenige Wochen später in der *Neuen Zeitschrift für Musik* seiner Empörung freien Lauf gelassen in einer Polemik, in der schon ein Ton angeschlagen wird, der dann von Wagner zugespitzt und verschärft wird. Schumann erregte sich unter anderem darüber, daß Meyerbeer den Lutherischen Choral *Ein feste Burg ist unser Gott* prononciert in der Oper verwandte (um die Gefühlswelt der Hugenotten zu kennzeichnen), vor allem aber spricht er, wie später Wagner, Meyerbeer das musikalische Genie ab, findet aber dennoch auch positiv zu bewertende Fähigkeiten: „Meyerbeers

⁶ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hg. v. Heinrich Simon, Leipzig o.J., Bd. I, S. 50.

⁷ Vgl. dazu Carl Dahlhaus, *Klassizität, Romantik, Modernität. Zur Philosophie der Musikgeschichte im 19. Jahrhundert*, in: Walter Wiora (Hg.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg 1969, S. 261–276, hier S. 263f.

äußerlichste Tendenz, höchste Nichtoriginalität und Stillosigkeit sind so bekannt, wie sein Talent geschickt zu appetieren, glänzend zu machen, dramatisch zu behandeln, zu instrumentieren, wie er auch einen großen Reichtum an Formen hat.⁸ Im Unterschied zu Wagner jedoch führt er Meyerbeers Judentum nicht ausdrücklich gegen ihn ins Feld. Allerdings wird man in der direkt anschließenden Bemerkung („Was ihm aber durchaus angehört, ist jener berühmte, fatal meckernde, unanständige Rhythmus, der fast in allen Themen der Oper durchgeht“⁹) doch eine Anspielung auf diese Tatsache erblicken dürfen, denn sie ist nicht allzu weit von gängigen Vorurteilen gegen jüdische Sprechweise und Synagogalmusik entfernt, wie sie uns dann auch bei Wagner begegnen; außerdem war Schumann nicht frei von den zeitüblichen antijüdischen Vorurteilen, ohne darin so weit zu gehen wie Wagner.¹⁰ Es ist also keineswegs ein Zufall, daß dann für Richard Wagner um 1850 die zweite Welterfolgsoper Meyerbeers, *Der Prophet* (Uraufführung Paris 1849), die Stelle der *Hugenotten* einnahm. Wenn wir im *Judentum in der Musik* dann sogleich Meyerbeer als die Hauptzielscheibe der Wagnerschen Kritik erblicken, müssen wir uns daran erinnern, daß Kritik an Meyerbeer, auch wenn sie nicht oder nur andeutungsweise antisemitisch getönt war, zum Arsenal der jungen Leute um die *Neue Zeitschrift für Musik* gehörte. Meyerbeer war schon, bevor Wagners Aufsatz erschien, für aufbegehrende junge Musiktalente Symbol für die unkünstlerische, leere Virtuosität der ‚letzten Vergangenheit‘ – daß er so erfolgreich war, machte ihn um so hassenswerter. Als Wagner sich gegen Meyerbeer auflehnte, nun allerdings in einem unverblümt antisemitischen Kontext, war Schumann schon nicht mehr Herausgeber der *Neuen Zeitschrift für Musik*, er hatte sich 1844 zurückgezogen; sein Nachfolger war Franz Brendel geworden, Jahrgang 1811, der in Leipzig Philosophie studiert hatte, aber auch Klavierunterricht bei Friedrich Wieck genoß. Der Musikkritik und Geschichte wandte er sich erst um 1840 zu und übernahm dann zu Beginn des Jahres 1845 die Schriftleitung der *Neuen Zeitschrift für Musik*, die er bis zu seinem Tod 1868 innehatte. Brendel war ein Vertreter des ‚Modernen‘ in der Musik und etablierte sich (darin Schumann weit hinter sich lassend) als Herold der sogenannten ‚Neudeutschen Schule‘, indem er Liszt, Wagner und Berlioz zu deren Gottheiten erklärte und unter Vernachlässigung des ‚guten Alten‘ gänzlich auf die Gegenwart setzte, mit einem Fortschrittspathos, das Schu-

⁸ Robert Schumann, vgl. Anm. I,1, Bd. II, S. 112. Die Besprechung erschien in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, Jg. 7, 1837, S. 73–75.

⁹ Ebd.

¹⁰ Zu Schumanns Meyerbeer-Kritik vgl. den Aufsatz Michael Walters, „Man überlege sich nur Alles, sehe, wo Alles hinausläuft!“ Zu Robert Schumanns „Hugenotten“-Rezension, in: *Die Musikforschung*, Jg. 36, 1983, S. 128–144, der vorzüglich über den Kontext der Rezension informiert und sie interpretiert.

mann selbst fremd geblieben war. Brendel wurde schon Mitte der vierziger Jahre auf Wagner aufmerksam und setzte sich für ihn ein, ohne je ein besinnungsloser Wagnerianer zu werden. Er war verantwortlich für den Abdruck des *Judentum in der Musik*, und es ist interessant, sich jene den Erstdruck begleitende Bemerkung der Redaktion anzuschauen, die ohne Zweifel von Brendel stammt: „Bei mangelhafter äußerer Gestaltung haben wir immer als einen Vorzug Deutschlands, als ein Resultat seiner großen Wissenschaft, die geistige Freiheit desselben wenigstens auf wissenschaftlichem Gebiet betrachtet. Wir nehmen diese Freiheit in Anspruch, wir stützen uns auf dieselbe, indem wir obigen Aufsatz drucken, wünschend, daß man ihn in diesem Sinne aufnehmen möge. Mag man die darin ausgesprochenen Ansichten teilen, oder nicht, Genialität der Anschauung wird man dem Verf. nicht abstreiten können.“¹¹ Brendel war es offensichtlich klar, daß seine Zeitschrift sich mit diesem Text auf ein gefährliches Terrain begab. Mit dem vorsichtigen Begleitsatz vertuscht Brendel allerdings nur notdürftig, daß er eine wirkliche Stellungnahme nicht abgibt. Ein solcher Abdruck ohne eine deutliche Distanzierung ist zweifellos als Zustimmung der Redaktion zu betrachten. Die Berufung auf die Freiheit der Meinungsäußerung, wie sie auch in Wagners Pseudonym zum Ausdruck kommt, begleitet auch hier die Angst vor der eigenen Courage.

Der Übersicht halber empfiehlt es sich, zunächst einen unkommentierten Abriß des Textes zu geben, dann auf den aktuellen Anlaß eben dieses Textes zu verweisen und schließlich die wenig ausgedehnte Diskussion zum Aufsatz von 1850, wie sie sich in den Dokumenten ausschnitthaft widerspiegelt, kurz darzustellen, bevor auf den Text vor dem Hintergrund der Zeitumstände wie Wagners eigener Disposition ausführlicher eingegangen wird. Der Autor empfiehlt seinen Lesern an dieser Stelle, die Lektüre des Wagnerschen Textes (soweit er bereits 1850 erschien) einzuschieben.

Die wesentlichen Punkte des (äußerlich nur durch Absätze gegliederten) Textes sind:

- der Bezug auf den Begriff des „hebräischen Kunstgeschmacks“, der erst kürzlich in der *Neuen Zeitschrift für Musik* benutzt worden sei,
- die Intention des Textes, die im deutschen Volk verbreitete Abneigung gegen jüdisches Wesen speziell auf dem Gebiet der Kunst und hier vor allem auf dem der Musik zu erklären und dies unter Auslassung aller religiösen und politischen Aspekte,
- der Hinweis darauf, daß bei aller liberalen Sympathie für die Emanzipation der Juden ein Widerwille gegen sie bestehen blieb, was vor allem

¹¹ Redaktionelle Bemerkung zu: K. Freigedank, *Das Judentum in der Musik*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 33. Bd., Nr. 19, 3. September 1850, S. 101.

jetzt wichtig werde, da der Jude mehr als emanzipiert erscheine und sich mit Hilfe der Macht des Geldes Macht eben auch im Kunstwesen verschafft habe,

- die Konstatierung der ins Auge fallenden ‚Verjüdung‘ der modernen Kunst und die Aufgabe, sich über den instinktmäßigen Widerwillen gegen das jüdische Wesen klarzuwerden,
- der Hinweis auf das schon äußerlich Fremdartige des Juden, das verhindert habe, daß Juden in der bildenden Kunst und auf der Bühne dargestellt werden (mit wenigen Ausnahmen).

Es folgt eine Reihe von Behauptungen:

- das entscheidende Merkmal der Fremdheit sei die Unfähigkeit des Juden, die Sprache der Nation, in der er lebt, wirklich zu seiner eigenen zu machen, woraus folge, daß er auch nicht in der Lage sei, den Geist und die Kunst dieses Volkes zu verstehen, folglich in beidem nur nachsprechend und nachkünstelnd tätig werden könne,
- schon der Klangausdruck der jüdischen Sprache sei abstoßend und ermangele alles rein menschlichen Ausdrucks,
- da der Gesang nichts anderes sei als die in höchster Leidenschaft erregte Rede, sei die Unausstehlichkeit jüdischen Gesanges leicht begreifbar,
- der Jude, der etwa in der bildenden Kunst nicht habe reüssieren können, habe sich auf das Feld der Musik geworfen; dies sei relativ leicht erklärlich: er stehe als Fremder in einer Gesellschaft und Kultur, die er nicht verstehe. Gerade die Musik aber sei durch die Leistung der großen Genies auf eine Stufe gehoben, in der es den Nachahmern relativ leichtfalle, etwas zu reden, ohne etwas Wirkliches zu sagen, insofern sei sie das geeignete Feld, um für das nachäffende Element jüdischer Kunstausübung Betätigung zu bieten,
- wie wenig der Jude im Bereich der Musik auf eigene positive Traditionen zurückgreifen könne, zeige die Musik der Synagoge, die heutzutage einen nur widerwärtigen Eindruck machen könne in ihrem „Gegurgel, Gejodel und Geplapper“ – falls diese Musik einmal rein gewesen sein solle, dann sei sie in der Gegenwart selbst nur in äußerst trüber Form zu hören,
- da der Jude nur oberflächlich in unsere Musik eindringen könne, eigne er sich auch nur die virtuose, glitzernde Oberfläche dieser Musik an und spiegele sie entsprechend wider, dabei die Formen und Stile aller Zeiten und Meister durcheinanderwerfend. Leicht erkläre es sich so, daß die Periode des Judentums in der modernen Musik die der vollendeten Unproduktivität und der verkommenden Stabilität sei,
- als erstes Beispiel dafür dient Felix Mendelssohn Bartholdy, ein Jude von reichstem Talent, der es dennoch nie geschafft habe, jene zu Herz

und Seele sprechende tiefgreifende Wirkung zu erzielen, die für wahre Kunst symptomatisch sei. Die Zerflossenheit, Willkürlichkeit und Verwischtheit seiner Musiksprache sei auf seine jüdische Existenz zurückzuführen,

- während man Mendelssohns tragischer Situation die Teilnahme nicht versagen könne, sei dies bei einem anderen „weit und breit berühmten Tonsetzer unsrer Tage“ nicht der Fall. Gemeint ist hier, für jeden Leser von 1850 aus dem Zusammenhang sofort deutlich, Giacomo Meyerbeer. Trotz allen äußeren Aufwandes enthielten dessen Opernkompositionen nur Trivialitäten und Albernheiten, und dieser Komponist sei unfähig, Kunstwerke zu schaffen, er sei keine tragische, sondern nur eine tragikomische, lächerliche Erscheinung.

Angesichts der Erfolge dieser beiden Komponisten und des Einflusses der Juden im Musikleben überhaupt könne man nur eine totale „Unfähigkeit unsrer musikalischen Kunststepoche“ konstatieren; die Juden konnten diesen Einfluß nur gewinnen, weil die Musik nach Beethoven sich als eigentlich innerlich tot darstelle und so zu einem Opfer der Zersetzung durch von außen eindringende Elemente werden konnte.

Abschließend wendet sich Wagner noch zwei literarischen Erscheinungen der Gegenwart zu: Heinrich Heine und Ludwig Börne. Heine, der alle Lügen seiner Zeit durchschaute, habe sich selbst zum Dichter gelogen. Börne sei ein Beispiel dafür, daß es möglich sei, aufzuhören, Jude zu sein. „Aber gerade Börne lehrt Euch, wie diese Erlösung nicht in Behagen und gleichgültig kalter Bequemlichkeit erreicht werden kann, sondern daß sie, wie uns, nur durch Schweiß, Not und Fülle des Leidens und der Schmerzen zu erkämpfen ist. Nehmt rückhaltlos an diesem selbstvernichtenden, blutigen Kampfe teil, so sind wir einig und untrennbar! Aber bedenkt, daß nur Eines Eure Erlösung von dem auf Euch lastenden Fluche sein kann, die Erlösung Ahasvers: Der Untergang!“

Die Forschung hat bisher dem ersten Satz nicht ausreichend Beachtung geschenkt. Er lautet: „Kürzlich kam in dieser Zeitschrift ein ‚hebräischer Kunstgeschmack‘ zur Sprache: eine Anfechtung dieses Ausdruckes konnte, eine Verteidigung durfte 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 Leidenschaftlichkeit berührten Gegenstand endlich zu erörtern.“ Dieser erste Satz gibt den unmißverständlichen Hinweis darauf, daß Wagner sich mit seinem Pamphlet in eine aktuelle Diskussion einschaltet, und es ist wichtig, sich dieses Diskussionszusammenhangs zu vergewissern. Betrachtet man die deutschen Musikgazetten um 1850 (es gab davon eine ganze Reihe; das journalistische Schrifttum zum Thema Musik hatte parallel zum Musikleben einen ungeahnten Aufschwung genommen, und die *Neue Zeitschrift für*

Musik, eine reine Fachzeitschrift, erschien zweimal die Woche), dann wird man Anzeichen dafür entdecken, daß das Thema ‚Judentum in der Musik‘ nicht eine persönliche Marotte Wagners war. Da bespricht etwa in einer weitgehend unbeachtet gebliebenen Rezension Dr. Eduard Krüger die gerade posthum erschienenen *Drei Psalmen* op. 78, Nr. 6 posth. Felix Mendelssohn Bartholdys (auch in dieser Rezension wie bei Wagner wird zwischen die beiden Namen der falsche Bindestrich gesetzt). Die Besprechung erscheint in der *Neuen Berliner Musikzeitung* vom 2. Januar 1850, also genau acht Monate vor Wagners Aufsatz. Eduard Krüger wird uns in der Dokumentation noch begegnen mit einem Wagner zustimmenden Artikel. Krüger hält Mendelssohns ganze „kirchliche Laufbahn“ für verfehlt, eine Ansicht, die unter den Kritikern der Zeit verbreitet war, trotz oder wegen des großen Erfolges der Psalmen und biblischen Oratorien des Komponisten. Bedenklich wird es dann, wenn diese Kritik mit antijüdischen Affekten aufgeladen wird. Im Artikel Krügers wird nicht erwähnt, daß Mendelssohn ein protestantisch getaufter Jude war, das Wort ‚jüdisch‘ fällt überhaupt nicht, aber Krüger kann es sich nicht versagen, in der musikalischen Detailanalyse darauf hinzuweisen, daß an einer bestimmten Stelle „die sangreichen Weiberstimmen rabbinisch belehrend unisonieren“, und wenig später heißt es, auffallend sei eine „in allen M’schen Werken wie eine Phrase hindurchziehende stumpfe Rhythmik, die unwiderstehlich an die Naivität rabbinischer Rezitation erinnert“¹² (wir erinnern uns an Schumanns Bemerkung über Meyerbeers „fatal meckernden, unanständigen Rhythmus“). Da das Thema nicht weiter ausgeführt wird, verwundert dieser isoliert stehende Vergleich, der allerdings eine überdeutliche Anspielung auf Mendelssohns jüdische Herkunft (Mendelssohn gehörte zu den prominentesten ‚Taufjuden‘ seiner Zeit) enthielt.

Vier Wochen später setzt sich die Linie fort. In der *Neuen Zeitschrift für Musik* meldet sich ein mit der Sigle „ut.“ zeichnender Autor zu Wort. Es handelt sich ohne Zweifel um Theodor Uhlig, der bald darauf zur Sigle „T.U.“ wechselt. Uhlig, Jahrgang 1822, war seit 1841 Geiger in der Königlichen Kapelle in Dresden, deren Hofkapellmeister zwei Jahre später Richard Wagner wurde. Zunächst konnte Uhlig mit Wagner und dessen Werken nicht viel anfangen, aber seit 1847 waren sie enge Freunde. Als Wagner Emigrant in Zürich war, wurde Uhlig zu seiner wertvollsten Kontaktperson in Dresden. Mit zahlreichen Artikeln in der *Neuen Zeitschrift für Musik* trat Uhlig für Wagner ein. Uhlig besprach Anfang Februar 1850 die am 30. Januar in Dresden erstaufgeführte neue Oper Giacomo Meyerbeers *Der Prophet* (deren Pariser Uraufführung ein dreiviertel Jahr

¹² Dr. Eduard Krüger, *Rezension von F. Mendelssohn-Bartholdy, Drei Psalmen, Opus 78, Nr. 6*, in: *Neue Berliner Musikzeitung*, 4. Jg., Nr. 1, 2. Januar 1850, S. 3–5, Zitate S. 5.

zurücklag) und stellte eine absteigende Linie im Werk des Komponisten fest, das jetzt eine Kälte und Gewöhnlichkeit erreicht habe, deren Ursache in der musikalischen Impotenz Meyerbeers liege.¹³ Ein Stichwort mit deutlich antisemitischem Klang fällt hier noch nicht. In einem zweiten Artikel zur Sache drei Wochen später wird die Kritik Uhlig's heftiger, und er wirft Meyerbeer die Effekthascherei seiner Musik vor sowie seinen kosmopolitischen Musikstil. Bis ins einzelne der Wortwahl hinein läßt sich nachweisen, daß Wagner wesentliche Schlagworte seiner eigenen Meyerbeer-Kritik direkt von Uhlig übernommen hat.¹⁴ Wiederum zwei Monate später fällt dann das entscheidende Stichwort. Uhlig stellt in der gleichen Zeitschrift *Zeitgemäße Betrachtungen* an, deren erster Teil mit „Dramatisch“ überschrieben ist und wiederum eine Polemik gegen Meyerbeers *Prophet* darstellt – der Eindruck einer geplanten Kampagne gegen den erfolgreichsten Opernkomponisten Europas (und damit der Welt) läßt sich kaum abweisen. Nachdem Uhlig die damals berühmte Arie der Fides, der Mutter des Propheten Jean, analysiert und ihr das Epitheton ‚dramatisch‘ verweigert hat, folgert er: „Was ist es aber denn, wenn es nicht dramatisch ist? denn von Wirkung ist es zuverlässig auf der Bühne. Vorläufig ist auf diese gerechtfertigte Frage nur zu antworten, daß dergleichen Gesangsweisen einem guten Christen im besten Falle gesucht, übertrieben, unnatürlich, raffiniert erscheinen, und es auch nicht wahrscheinlich ist, daß eine mit solchen Mitteln betriebene Propaganda des hebräischen Kunstgeschmacks Erfolg haben sollte.“¹⁵ Damit und mit den anschließenden Schlagwörtern „Effekt“, „Unnatur“ und „Zerrissenheit“ ist die antisemitische Katze aus dem Sack, und sie wird auch nicht wieder eingefangen. In den nächsten Nummern der *Neuen Zeitschrift für Musik* folgen weitere Angriffe gegen Meyerbeer. Die Kampagne bleibt nicht ohne Wirkung und wird als solche erkannt. In einer Konkurrenzzeitschrift, der von Ludwig Bischoff herausgegebenen und in Köln erscheinenden *Rheinischen Musikzeitung*, erscheint Anfang Juli 1850 eine Glosse, die sich der Meyerbeer-Hetze des Leipziger Blattes kritisch entgegenstellt. Darauf wiederum antwortet Uhlig Ende Juli, den antisemitischen Tonfall verschärfend: „In der Musik vieler jüdischer Komponisten gibt es Stellen, die fast alle nichtjüdischen Musiker im gewöhnlichen Leben und mit Bezugnahme auf die allbekannte gemeine jüdische Sprechweise als Judenmusik, als ein Gemauschele oder als ein Dergl. bezeichnen. Je nachdem in dieser Musik hier der Charakter des Edlen, dort des Gemeinen

¹³ ut.: *Der Prophet von Meyerbeer*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 32. Bd., Nr. 11, 5. Februar 1850, S. 49–52.

¹⁴ ut.: *Noch einmal der Prophet von Meyerbeer*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 32. Bd., Nr. 17, 26.2.1850, S. 81–84.

¹⁵ T.U.: *Zeitgemäße Betrachtungen. I. Dramatisch*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 32. Bd., Nr. 33, 23.4.1850, S. 169–171, und Nr. 34, 26.4.1850, S. 173–174.

überwiegt, treten diese Stellen, deren Eigentümlichkeit teils in der metrischen Gestaltung, teils in einzelnen melodischen Tonfällen der musikalischen Phrase liegt, hier nur wenig, dort ganz auffallend hervor, so z.B. bei Mendelssohn sehr gelind, bei Meyerbeer dagegen in höchster Schärfe, namentlich in seinen Hugenotten, nicht minder auch in seinem Propheten. Eben so wenig wie die ihnen analogen Sprechweisen hat man diese Tonweisen schön oder nur erträglich da finden können, wo sie wie bei Meyerbeer ganz unmittelbar an das erinnern, was ich nicht anders, denn als ‚Judenschule‘ zu bezeichnen weiß“ (s. Dok. 1).¹⁶ Anschließend versucht Uhlig, sich mit einem Verweis auf Robert Schumanns *Hugenotten*-Rezension abzusichern. Hierauf antwortet wiederum Ludwig Bischoff in seiner Zeitschrift mit einer vehementen Kritik und einer sehr klarsichtigen Verurteilung der Argumentation Uhligs, etwa mit dem Argument, daß Uhlig nachweisen müsse, daß die inkriminierten speziellen Wendungen sich bei allen jüdischen Komponisten fänden. Könne er das nicht belegen, wovon Bischoff sich überzeugt zeigt, dann falle das Argument, diese Wendungen seien typisch für jüdische Komponisten, in sich zusammen (s. Dok. 2).

Jetzt erst schaltet sich Richard Wagner in die Diskussion ein, und es ist wichtig, das zu betonen, um dem in der bisherigen Literatur erweckten Eindruck einer aus heiterem Himmel herabkommenden Blitzaktion entgegenzuwirken. Als sich Wagner Anfang September 1850 zu Wort meldet, reagiert er auf eine bereits ein dreiviertel Jahr andauernde Polemik und, was noch wichtiger ist, er bezieht seine wichtigsten Argumente bis in die Wortwahl hinein von Theodor Uhlig. Der so weittragende Begriff des „Judentums in der Musik“ ist eine Abwandlung von Uhligs ‚musikalischer Judenschule‘ und ‚Judenmusik‘, und auch die ‚Kälte‘, ‚Effekthascherei‘, ‚Unnatürlichkeit‘ und ‚Raffinesse‘ der Meyerbeerschen Musik werden bereits bei Uhlig thematisiert. Die Zusammenstellung von Mendelssohn und Meyerbeer ist dort ebenso zu finden wie die Rangordnung beider Komponisten und der zwischen der Sprache der Juden und ihrer Musik hergestellte Konnex. Interessant ist der Hinweis Uhligs darauf, daß die Bezeichnung der Musik jüdischer Komponisten als „Gemauschel“ (es ist der negativ konnotierte, wenn auch von Juden selbst benutzte Begriff für das Judendeutsch) in Kreisen nichtjüdischer Musiker weit verbreitet ist. Richard Wagner ist mit seinem Pamphlet viel weniger eigenständig und revolutionär in bezug auf das ‚musikalische Judentum‘, als er das später selbst gerne gesehen hat. Als der eigentliche ‚Erfinder‘ der Kampagne muß Theodor Uhlig gelten, Wagner bleibt das ‚Verdienst‘, aus beiläufigen Bemerkungen musikkritischer Art eine erheblich weiter ausgreifende Polemik mit dem Anspruch auf grundlegende Klärung gemacht zu haben

¹⁶ T.U.: *Zeitgemäße Betrachtungen*, VI. *Außerordentliches*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 33. Bd., Nr. 7, 23.7.1850, S. 29–33, Zitat S. 30.

und damit gleichzeitig ein Thema gefunden zu haben, das ihn bis zum Ende seines Lebens nicht mehr losließ und sich nach und nach von diesen aktuellen Bezügen weit entfernte.

Die Diskussion um ‚Freigedanks‘ Thesen war, auch wenn die Wagner-Hagiographie später einen anderen Eindruck zu erwecken suchte, nicht sehr ausgedehnt und beschränkte sich auf Insiderkreise. Zunächst reagierte der schon erwähnte Eduard Krüger, der in seine Mendelssohn-Rezension antisemitische Anklänge hatte einfließen lassen. Krüger (1807–1885) war als Gymnasiallehrer und Musikvereinsleiter in Emden/Ostfriesland tätig, später als Akademischer Musikdirektor in Göttingen und stand seit 1838 in enger Verbindung mit Robert Schumann; so wurde er ständiger Mitarbeiter der *Neuen Zeitschrift für Musik*. Es verwundert nicht, daß Krüger Wagner unter dem Titel *Judentümliches* beisprang (Dok. 3), aber er vermag doch in Mendelssohn eine tiefere Begabung zu sehen, als dies Wagner zugab, und er setzt auch auf die Taufe größere Hoffnungen. Der erste, der Wagner in den Spalten der *Neuen Zeitschrift für Musik* zu widersprechen wagte, war Eduard Bernsdorf (Dok. 4). Bernsdorf (1825–1901), ein Schüler des bedeutenden Musiktheoretikers Adolph Bernhard Marx, lebte als junger Musikkritiker und Musiklehrer in Leipzig. Mit bemerkenswerter Schärfe attackiert der junge Autor den pseudonymen Kollegen. In einem Punkt tut er ihm jedoch Unrecht: Wagner hatte nicht behauptet, daß die Musik der Gegenwart in Verfall geraten sei, weil die Juden eingedrungen seien, sondern daß der Verfall dem Eindringen der Juden vorausgegangen sei. Bernsdorf deckt jedoch die Brüchigkeit der Wagnerschen Argumentation auf, wenn er fragt, was denn an Mendelssohns Musik nun typisch jüdisch, wo denn der Synagogenton dort zu finden sei. Herausragend aus der Diskussion um die Erstpublikation ist ohne Zweifel Johann Christian Lobes Beitrag (Dok. 5). Lobe (1797–1881) war ein Geist der alten Schule. Er war als Flötist und Bratschist in der Weimarer Hofkapelle tätig gewesen, komponierte auch, gehörte zu den musikalischen Freunden Goethes und hatte schon früh angefangen, sich als Autodidakt schriftstellerisch zu betätigen. Sein *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, das in vier Bänden ab 1850 erschien, errang hohe Reputation. Der Weimarer wie der Wiener Klassik eng verbunden, stand er den romantischen Strömungen kritisch gegenüber und konnte sich weder mit Schumanns Schaffen noch gar mit dem Wagners anfreunden. Lobes ironischer Trick ist es, Freigedanks Thesen als Persiflierung der musikalischen Schriftsteller der Zeit anzusehen. Er erkennt als erster hinter dem Judenhaß Wagners den Neid auf die jüdischen Konkurrenten. Er ist aber auch der erste, der den Schluß des Aufsatzes wörtlich nimmt und ihn als Aufforderung zur Vernichtung der Juden liest. Insofern ist Lobe auch der Ini-

tiator einer bis heute anhaltenden Diskussion, wie denn dieser Schluß zu verstehen sei – wir werden darauf zurückkommen.

Im Juli 1851 nimmt der Herausgeber der *Neuen Zeitschrift für Musik* Franz Brendel noch einmal zusammenfassend Stellung. (Dok. 6) Er spricht stark übertreibend von einem „wahren Sturm“ im deutschen Blätterwald und erwähnt interessanterweise eine Entgegnung des Herrn Freigedank, die er jedoch nicht abgedruckt habe und von der auch nichts erhalten ist (ob sie je existierte, ist eine andere Frage). Brendels Resümee ist eine ziemlich, man ist versucht zu sagen, rabulistische Interpretation des Wagnerschen Textes, die etwa einen Gegensatz zwischen dem gemeinen und dem gebildeten Juden konstruiert, den es bei Wagner nicht gegeben hatte, der alle seine Feststellungen auf ‚den‘ Juden allgemein bezogen hatte, sei er gemein oder gebildet, ungetauft oder getauft (wie sonst hätte er Mendelssohn miteinbeziehen können?). Von manchen schroffen und extremen Äußerungen Freigedanks distanziert sich Brendel wiederum, ohne ihm im großen und ganzen seine Zustimmung versagen zu wollen – dies war ja auch der Tenor der redaktionellen Anmerkung zum Erstdruck des Aufsatzes gewesen.

Darwinistische Entwicklungslehre.



Abb 1: „Darwinistische Entwicklungslehre. Wie aus Roof Wägeles, *Schofarbläser in Leipzig*, allmählich Richard Wagner wurde“. Karikatur von Theodor Zajackowski aus der satirischen Zeitschrift „Der Flob“, Wien, ohne Jahr.

Diese Karikatur spielt auf den Verdacht an, daß Wagner selbst einen jüdischen Vater hatte (es hielt sich hartnäckig das Gerücht, daß Wagners Stiefvater Ludwig Geyer der leibliche Vater Wagners und Jude gewesen sei – beides ist bis heute nicht nachgewiesen und entbehrt jeglicher Wahrscheinlichkeit). Durch Übertreiben der physiognomischen Charakteristika wurde Wagner immer wieder als Jude charakterisiert, ob in diesem und anderen Fällen aus antisemitischen oder antisemitismuskritischen Motiven, ist oft nicht festzustellen.

Damit war aber auch schon die kleine Welle der Reaktionen auf Wagners Schrift verebht. Man muß sich vor Augen führen, daß die *Neue Zeitschrift für Musik* kein Massenblatt war. Heutige Schätzungen der Abonnentenzahl laufen in die Richtung von ca. 800 Exemplaren. Nehmen wir noch ca.

400 Exemplare hinzu, die in Buch- und Musikalienhandlungen frei verkauft wurden, und Leser, die bereits gelesene Exemplare weitergereicht bekamen, dann kommen wir auf ca. 1500–2000 Leser. Kein Wunder, daß die Aufregung relativ gering war. Von seiner Warte aus gesehen, hatte Wagner wohl auch einen entscheidenden taktischen Fehler gemacht. Die Attacke gegen Meyerbeer hätte man ihm wohl noch weithin verziehen, denn der Kosmopolit und nichtkonvertierte Jude Meyerbeer, der sich kaum noch in Deutschland aufhielt, hatte viele Neider und viele, die auf seine Opernspektakel verächtlich herabsahen. Mit Mendelssohn war es wesentlich anders, denn dieser hatte so kurz nach seinem Tod noch genug Verehrer im deutschen Musikpublikum, und für viele war Mendelssohns Taufe jener entscheidende Schritt weg vom Judentum hin zum Christentum gewesen, der den ‚Makel der jüdischen Geburt‘ tilgte. Wagner war ‚moderner‘ insofern, als für ihn die Taufe, wie wir sahen, nicht mehr ausreichte. Wer den getauften Mendelssohn als Juden bezeichnete, glaubte offensichtlich, daß das Glaubensbekenntnis nicht das einzige Merkmal eines Juden war. Daß Wagners Pseudonym in den Kreisen der Kenner schon bald durchsichtig war, beweist ein anonymers Aufsatz (der Autor ist A.F. Riccius) aus dem Jahrgang 1851 der Zeitschrift *Die Grenzboten*. Der Aufsatz ist eine kritische Abrechnung mit Wagner, und gleich zu Anfang heißt es: „Wenn Wagner also in seinem Denken gewissenhaft wäre, [...] würde [er] die gehässige Polemik gegen seine ‚jüdischen‘ Kollegen, Meyerbeer usw. unterlassen haben, die in dem bekannten Aufsatz der ‚Neuen Zeitschrift für Musik‘ sich zu einem vollständigen Fanatismus steigert, und die mit der Gewalt einer Monomanie beständig bei ihm wiederkehrt [...]“.“¹⁷

Die anfänglich heftigen kontroversen Reaktionen ließen bald nach, wobei die antijüdische Argumentationslinie Uhligs und Wagners einer strenger musikalischen Bewertung des Komponisten Meyerbeer wich (ohne daß diese antijüdischen Ressentiments je ganz verschwanden). Bald hatte sich die kurzfristige Aufregung ganz gelegt.

Bevor sich unsere Aufmerksamkeit wieder dem Wagnerschen Aufsatz selbst zuwendet, soll eine ergänzende Untersuchung den Hintergrund für diese scheinbar plötzliche Explosion seiner antijüdischen Affekte erhellen. Dabei kommen sowohl der Kontext der Zeitstimmung als auch Wagners persönliche Disposition zur Sprache. Die Komplexität dieser Fragestellung bedingt eine Beschränkung auf die wesentlichen Aspekte.

¹⁷ Anon. (= A.F. Riccius), *Richard Wagner*, in: *Die Grenzboten*, 10. Jg., I. Sem., II. Bd., Nr. 24, 1851, S. 401–420, Zit. S. 404f.

II. Die Wurzeln des Wagnerschen Antisemitismus

1. Die Zeitstimmung: *Jüdische Emanzipation und Akkulturation und das Erstarren des Antisemitismus*

Wagner wurde 1813 in eine Zeit hineingeboren, die von der Emanzipation und Akkulturation der deutschen Juden geprägt war, gleichzeitig aber auch von einem zunehmenden Widerstand der nichtjüdischen Bevölkerung gegen ebendiese Entwicklung.¹⁸ Mit dem Fanfarenstoß seines Buches *Über die bürgerliche Verbesserung der Juden* hatte der preußische Kriegsrat Christian Wilhelm Dohm 1781 die spätaufklärerische Diskussion über eine Besserstellung der Juden (was noch keineswegs eine Gleichstellung bedeuten sollte) eröffnet. Ein Jahr später wurde im Habsburger Reich das Toleranzpatent für die Juden Wiens und Niederösterreichs erlassen; in Deutschland waren es die gebildeteren und weltoffeneren Juden selbst, die der Meinung waren, daß es an der Zeit sei, ihre Situation grundlegend zu ändern. Zunächst gingen die linksrheinischen Gebiete, die unter napoleonischer Herrschaft standen (was damals eine emanzipationsfreundliche Haltung einschloß), voran, in Preußen waren es Wilhelm von Humboldt, Hardenberg und Raumer, die davon überzeugt waren, daß es in einem reformgesinnten Staat keine Staatsbürger zweiter Klasse geben dürfe, was dann zum preußischen Judenedikt von 1812 führte. Dieser Entwicklung widersetzen sich starke Strömungen, im Falle Preußens bis hinauf zum König, die die Emanzipation der Juden für eine gefährliche und bedenkliche Angelegenheit hielten, im besten Falle für eine unwichtige, der man keine Anstrengung widmen dürfe. Gerade in Kreisen der deutschen romantischen Bewegung gab es eine starke christliche und konservative Strömung, die sich in mittelalterlichen Ordo-Vorstellungen erging und auch dem modernen Wirtschaftsleben, für das viele die Juden als Motor

¹⁸ Zum Gesamtzusammenhang vgl. die neueste Übersicht in Band II der *Deutsch-Jüdischen Geschichte in der Neuzeit. Emanzipation und Akkulturation 1780–1871*, von Michael Brenner, Stefi Jersch-Wenzel und Michael A. Meyer, München 1996, S. 15ff. Zur Geschichte des Antisemitismus im Zeitraum zwischen ca. 1780 und 1860 vgl. die Standardwerke von Jacob Katz, *Vom Vorurteil bis zur Vernichtung. Der Antisemitismus 1700–1933*, München 1989, von Léon Poliakov, *Geschichte des Antisemitismus*, hier bes. Band VI, *Emanzipation und Rassenwahn*, Worms 1987, und Rainer Erb/Werner Bergmann, *Die Nachtseite der Judenemanzipation. Der Widerstand gegen die Integration der Juden in Deutschland 1780–1860*, Berlin 1989. Diese Titel werden im folgenden als Kurztitel zitiert: Deutsch-Jüdische Geschichte II; Katz, Vorurteil; Poliakov, Antisemitismus VI, und Erb/Bergmann.