

Eingebildete Musik

Matthias Schmidt

Matthias Schmidt, geb. in Köln, Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte an Universitäten in Bonn, Berlin und Wien, daneben Tätigkeit im Bereich Dramaturgie und Journalismus. Promotion an der Freien Universität Berlin (1996), Habilitation an der Universität Salzburg (2001). Langjährige Tätigkeit am Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg (Wien). Zahlreiche Stipendien, u. a. in Italien und mehrfach in den USA. Nach verschiedenen Gastdozenturen und Professurvertretungen in Österreich, Deutschland und den Niederlanden seit 2007 Full Professor für Musikwissenschaft an der Universität Basel.

Eingebildete Musik

Richard Wagner, das jüdische Wien
und die Ästhetik der Moderne

Matthias Schmidt

et+k

edition text + kritik

Gedruckt mit Unterstützung der Berta Hess-Cohn Stiftung, Basel

Die Publikation wurde durch die Stiftung Irene Bollag-Herzheimer gefördert

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

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

ISBN 978-3-86916-827-2

E-ISBN 978-3-96707-000-2

Umschlagentwurf: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Taschenuhr-Überrest vom Ringtheaterbrand, um 1880, im Bestand des Wien Museum, Wien (Inventar-Nr. U 3206).

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

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2019
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz
Druck und Buchbinder: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Am Fliegerhorst 8,
99947 Bad Langensalza

Inhaltsverzeichnis

Die stillstehende Uhr. Einige Begriffsklärungen 9

Bilderinnerung – Einbildung – Das »Jüdische« in der Musik – Bilderverbot – Antisemitismus – »Innerlichkeit« – Weltanschauungskultur – Moderne

Unsichtbare Wirklichkeit 37

I Gaslicht 39

In Makarts Atelier 39

Ein Theaterbrand 47

II Bilderströme und Bilderstürme 53

Jüdische Anpassung und Ausgrenzung 53

Ein »Sieg der Deutschen«? 59

Weltanschauung des Unsichtbaren 62

III Das abwesend Anwesende 66

Das »Jüdische« in der Musik zwischen Goldmark und Schönberg 66

Schatten und Spuren 74

Wagner und Hanslick oder: Das verborgene Bilderverbot 81

I Kulturkampf um die »Innerlichkeit« 83

Vorbilder: *Das Judenthum in der Musik* 83

Christlich und deutsch 88

Bach und andere 93

- II Kunst als Natur bei Wagner** 99
Herder und die Folgen 99
Rezeptionslenkung 104
»Innerer Jude« 110
Bilderverbot und »hebräische Phantasie« 115
- III »Innerliche« Weltanschauung bei Hanslick** 125
Phantasie 125
Juden und Deutsche: »Umgekehrter Magnetismus« 133
- IV Einbildungskraft als Ideologie** 138
Wagner und Hanslick: Verhinderte Nähe? 138
Suche nach Synthese 142
Politisierung 151
- Goldmark oder: Der Widerstand des Angepassten** 159
- I Der »kluge Affe Wagners«** 161
Selbstverleugnung, schöpferisch 161
»Fortschritt« um 1860 167
Goldmarks Wagner (und Makart) 173
- II Die Königin von Saba: Analytischer Historismus** 180
Ein Traum: *Tristans* Schatten 180
Ein Gedanke: *Sabas* Licht 186
- III Emanzipation als Panorama** 196
Im Tempel: Heilige Bilder? 196
»Jüdisch-orientalische« Fremdheit 205
- IV »Grenzwächterin von Empfinden und Vorstellen«** 216
Noch ein Traum: Assads »Ich«-Verlust 216
Durch die Wüste 226

Schönberg oder: Der jüdische Triumph des Deutschen 235

- I **Die Nostalgie der Moderne** 237
 - Nerven und Körper 237
 - »Fortschritt« um 1905 242

- II **»Reines Schauen«** 254
 - Radikale Dialoge der *Jakobsleiter* 254
 - Schönbergs Wagner 265

- III ***Moses und Aron: Gegen Wagner mit Wagner*** 268
 - Nach 1910: Jüdische Künstlichkeit? 268
 - Gedanken-Bilder 274

Sichtbare Unwirklichkeit 287

- I **Zündfunke** 289
 - Rückblick auf die Zukunft 289
 - Wagners »Erlösung« im *Parsifal*? 295

- II **Die Fruchtbarkeit der Ausgegrenzten** 304
 - Spiegelbild der Moderne 304
 - Drei Generationen 310
 - Die plurale Kunst des »Jüdischen« in der Musik 316
 - »791 / 793«: Noch einmal Makart 322

- Literaturverzeichnis 325
- Dank 346

»[...] dein goldenes Haar Margarete /
Dein aschenes Haar Sulamith«. ¹

Die stillstehende Uhr. Einige Begriffsklärungen

Zu den Beständen des Wien Museum Karlsplatz gehört eine Taschenuhr, die nach dem folgenschweren Brand des Ringtheaters vom Dezember 1881 in dessen Trümmern gefunden wurde. ² Sie konnte keinem Eigentümer zugeordnet werden. Vermutlich hat sie einem der Hunderten von Opfern gehört, die umkamen, als das Haus in Schutt und Asche versank. Das Theater hatte ein Publikum aus allen Berufsgruppen, gesellschaftlichen Ständen und Konfessionen angezogen: so auch eine größere Anzahl jüdischer Besucher. Von Bedeutung ist das Brandereignis auch deswegen, weil es neben überwältigender Unterstützung für die Leidtragenden insbesondere judenfeindliche Auslassungen zur Katastrophe gab, die als denkwürdiges Fanal des europäischen Antisemitismus in die Geschichte eingegangen sind.

Die Uhr weist Beschädigungen auf: Das geschmolzene Glas des Sprungdeckels hat sich mit dem Zifferblatt verbunden, der Stundenzeiger ist stehen geblieben und scheint gänzlich vom Glas umschlossen zu sein. Das Messinggehäuse ist zerkratzt und mit Oxidationsspuren überzogen. Deutlich erkennbar ist das funktionslos gewordene Aufziehrad. Der Schlag hat spätestens in dem Augenblick ausgesetzt, als das Laufwerk durch die Einwirkung des Feuers nachhaltig beeinträchtigt wurde. Beim weiteren Betrachten wird ein zwingender Eindruck von Vergänglichkeit hervorgehoben: Zum einen lebt eine fortwährende Spannung im Bild dieser Uhr. Denn in jedem Moment mag man das Einsetzen ihrer Zeigerbewegung erwarten. Zum anderen weiß man darum, dass diese Erwartung trügen und nur die Unbeständigkeit des zeitlichen Geschehens beschwören wird. Dass die Historie insgesamt nicht mehr und nicht weniger als eine zufällige Aufeinanderfolge unaufhaltsam vergehender Augenblicke ist, wird an diesem Objekt noch nach fast 140 Jahren greifbar. Die Aufmerksamkeit hierfür entsteht gerade deshalb beim Betrachter, weil ihr Gegenstand sei-

1 Paul Celan, *Todesfuge und andere Gedichte*, hrsg. von Barbara Wiedermann, Frankfurt a. M. 2004, S. 11–12.

2 Vgl. das Einbandbild des vorliegenden Buches: Taschenuhr-Überrest vom Ringtheaterbrand, um 1880, Wien Museum, Wien (Inventar-Nr. U 3206).

nen ursprünglichen Nutzen verloren hat. Keiner der vergänglichen Augenblicke kann mehr als solcher gemessen werden. Er hat sich verstetigt.

Diese Beobachtung bietet zugleich die Möglichkeit zu einem noch weiterreichenden, spekulativen Gedankenspiel: Die Uhr wurde in den Trümmern eines Musiktheaters gefunden. Noch bevor am Unglücksabend Klänge die Räume erfüllen konnten, zerstörte ein verheerender Brand Bühne, Orchestergraben und Zuschauerraum. Wäre der Abend wie gewöhnlich verlaufen, hätte die Uhr in der Tasche ihres Besitzers nahezu unhörbar ihren Dienst verrichtet. Sie wäre gleichzeitig mit dem Einsetzen der Musik und ihres vom Dirigenten vorgegebenen Tempos der eigenen mechanischen Taktung gefolgt. Die Uhr und die Musik hätten dabei zu einer gemeinsamen zeitlichen Ordnung zusammengefunden. Synchron wäre diese allerdings kaum gewesen: Musik bringt zwar das Zerrinnende, Flüchtige der Zeit ebenso sinnfällig zur Gestalt wie ein Chronometer. Doch das unhörbare, aber buchstäblich nicht Voraussehbare ihrer Klänge widerspricht einer künstlichen Sekunden- und Stundenteilung, welche die klare räumliche Ordnung des Zeigerfortgangs auf einem Zifferblatt vorgibt. Eine Uhr hingegen hätte ihren Dienst zunächst in berechenbarer Gleichförmigkeit verrichtet. Unberechenbar ist lediglich eine Uhr, die Zeit zwar räumlich einteilt, aber den dafür notwendigen, raumgliedern- den Zeiger nicht mehr in Bewegung zu setzen vermag.

Bilderinnerung

Bemerkenswert an stehengebliebenen Uhrzeigern ist weniger das Fehlen sichtbarer Anhaltspunkte von Bewegung. Vielmehr ist es die Erinnerung an Bewegung, die ihr Anblick auslöst. erinnert wird hierbei eine frühere (mutmaßliche) Bewegung, welche die zerstörte Uhr dem Betrachtenden glaubwürdig macht, selbst wenn er sie gar nicht wirklich erlebt hat. Die vorgestellte Bewegung ist das Antriebsmoment einer Neugierde, die versucht, sich über die Bedeutung eines vergangenen Ereignisses für das Jetzt klar zu werden. Solche Vorstellungen sind nicht ein für allemal festgehalten und nicht jederzeit abrufbar. Sie müssen vielmehr immer wieder neu erzeugt werden. Sie bleiben somit beständig Veränderungen unterworfen.³

3 Vgl. hierzu: Johannes Fried, *Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorie*, München 2004.

Und im Mittelpunkt ihres veränderlichen Wiedererscheinsens stehen dabei weniger Fragen nach den tatsächlichen Vorgängen der Vergangenheit als vielmehr danach, *wie* diese erinnert werden, wenn sie als sich beständig wandelnde Vorgänge begriffen werden müssen.⁴

Um das Auffinden und Erklären solch veränderlicher Zeugnisse des Erinnerens soll es im Folgenden gehen. Aber auch noch etwas Anderes steht im Mittelpunkt des Interesses. Für die Musik sind die abwesenden Belege des Erinnerens nicht nur Klänge, sondern ganz wesentlich auch Bilder: anschauliche, greifbare, körperhafte Bilder, die Musik hervorruft, die beim Erklingen derselben Musik für jeden Hörer unterschiedlich Gestalt annehmen können und somit unkontrollierbar anmuten. Im Laufe der Geschichte hat für Komponisten immer wieder der Reiz bestanden, der unsichtbaren Musik zu klar konturierten inneren Bildfolgen zu verhelfen: etwa durch das Lenken von Vorstellungen des Publikums zu Hör-Geschichten oder durch die lautmalerische Anverwandlung von Klängen zu Repräsentanten der äußeren Wirklichkeit.

Innere Bilder als erinnerte Bestandteile der menschlichen Erfahrungswelt können dabei in vielfältiger Weise durch Klänge aufgerufen werden: etwa als durch Stilzitate erzeugte Bildassoziationen oder synästhetische Wahrnehmungen, die in Kombination aus Musik, Libretto-Text und Kulisse einer Musiktheateraufführung entstehen. Innere Bilder sind daneben visuelle Informationen körperlicher Klangerzeugung, die z. B. beim Hören eines digitalen Tonträgers aus der Erinnerung an ein oder mehrere vorgängige Bühnenerlebnisse konstruiert werden. Musikalische Bilderinnerungen umfassen zudem all jene »auratischen Assoziationen« eines im individuellen Hörer gespeicherten Bildwissens, auf das ein Komponist nur sehr bedingt zugreifen kann, mit dessen eigenständiger Aktivität er beim Hörer allerdings stets rechnen muss.⁵ Musik-Bilder stellen in solchem Sinne lediglich den Oberbegriff für Phänomene dar, die auf Erin-

4 Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 2005, S. 24.

5 Beispielhaft auch für Musik anderer Komponisten hat dies Helmut Lachenmann diskutiert: Helmut Lachenmann, *Klangtypen der Neuen Musik [1966/1993]*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 1. Musik zum Hören und Sehen. Peter Ruzicka im Gespräch mit Helmut Lachenmann, in: »Das Mädchen mit den Schwefelhölzern«. Programmheft der Hamburgischen Staatsoper, Hamburg 1997, S. 39–43, hier S. 39. Vgl. dazu insbesondere auch: Christian Grüny, »Zustände, die sich verändern«. Helmut Lachenmanns Musik mit Bildern – und anderem, in: *Helmut Lachenmann, Musik mit Bildern?*, hrsg. von Matteo Nanni u. Matthias Schmidt, München 2012, S. 39 ff.

nerungen, Imaginationen oder einem anderweitigen Drang nach Entzifferung gründen.⁶

Hierbei ist Grundsätzliches zu bedenken: Bilder können 1. als eidetische, also fotografisch genau veranschaulichte Gegenstände der Wirklichkeitserfahrung gegenwärtig erscheinen. Sie können 2. als unmittelbare Traumbilder und Einbildungen im Bereich des Nichtmateriellen entstehen. Oder sie können 3. als vermittelte Bilder auftreten: nicht also in direkter visueller Übertragung, sondern über den imaginativen Umweg eines anderen Mediums wie der Literatur (und in dessen eigener Gestaltungslogik). Das Hervorbringen gerade durch Musik mag im Rahmen der Idee vermittelter Bilder grundsätzlich unangemessen erscheinen: Denn Musik stellt eine wesentlich nichtikonische Materialisierungsform dar. Doch ist sie ihrem eigenen Verständnis nach zugleich dort zuhause, von wo auch Bilder ihren Ausgang nehmen: auf der Ebene der Imagination.⁷ Jeder Mensch, der Musik schreibt oder hört, hat sich unweigerlich mit einer Unmenge von Bildern auseinanderzusetzen, die mit vorgestellten oder tatsächlichen Klangereignissen in Erscheinung treten.⁸ Solche Vorstellung ist es, die auch die Erinnerung an Musik wesentlich mitprägt. Bilder, erfundene und reale, Hirngespinnste und Szenarien der Wirklichkeit, haften manchmal lästig, mitunter hilfreich an den Klängen, wo immer diese von einem Komponisten aufgerufen und vom Hörenden (wieder-) erkannt werden. Und jeder Komponist tut deshalb gut daran, die Möglichkeit der Entstehung solcher Bilder an sich selbst zu beobachten, sie zu ordnen und mit den eigenen Gestaltungsabsichten abzustimmen.

Einbildung

Wer musikalische Einbildung angemessen erläutern will, muss sich einer doppelten Einschränkung bewusst sein: Zum einen wird Musik als unsichtbar, flüchtig, körperlos wahrgenommen und scheint jeder Bildlichkeit entzogen zu sein. (Insbesondere die romantische Philosophie hat

6 Diese Unterscheidung findet sich bei Rainer Nonnenmann, »Musik mit Bildern«. Die Entwicklung von Helmut Lachenmanns Klangkomponieren zwischen Konkretion und Transzendenz, in: *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel u. Siegfried Mauser, Saarbrücken 2005, S. 20 f.

7 Vgl. Ralf Simon, *Der poetische Text als Bildkritik*, München 2009, S. 243.

8 Matteo Nanni, Die imaginative Kraft der Musik, in: *Rheinsprung* 11, H. 1 (2011), S. 47–55.

aus dieser Auffassungsweise einen Kult des Metaphysischen gemacht, der zahlreiche Künstler des 19. Jahrhunderts in seinen Bann zog.) Zum anderen sind auch Einbildungen nicht materiell sichtbar oder anderweitig als buchstäbliche Exemplifikationen der äußeren Wirklichkeit erfahrbar. Die Bilder der musikalischen Einbildung sind mithin keine dinglichen Ab- oder Nachbildungen. Und aufgrund ihres temporären Status in der Vorstellung oder bei der Realisierung musikalischer Abläufe werden sie als genauso veränderlich aufgefasst wie zeitgleich entstehende und vergehende Klänge, die nie exakt wiederholbar fixiert werden können.⁹

Ein wichtiger Grund für diese Beweglichkeit der musikalischen Einbildung ist ihre sich beständig wandelnde Verhältnissetzung von körperlicher Direktheit und distanzierter Reflexion. Einbildungskraft meint die Fähigkeit, Umstände, Gestalten oder Vorgänge der Vergangenheit mit einem »inneren Auge« zu erfassen, zu kombinieren und anschaulich darzustellen, aus ihnen sozusagen Bilder zu bilden. (Wenn dies nicht allein der Wiedergabe von Erinnerungen, sondern der schöpferischen Umbildung dient, kann das Wort »Phantasie« in Anschlag gebracht werden.) Den Anteil des Vernunftvollen daran betonen die bereits erwähnten Begriffe der »Anschauung« und der »Vorstellung« gegenüber dem der Einbildung noch deutlicher. Die Metaphorik des Optischen¹⁰ markiert einen gedanklichen Abstand zwischen der Wahrnehmung und ihrem Gegenstand.

Im Sehen wird die Welt gleichsam zentrifugal von innen nach außen konstruiert. Sehen ist ein »distanzierender« Sinn, der auf einer klaren Trennung von wahrnehmendem »Ich« und wahrgenommenem Gegenstand beruht. Im Hören erlebt man sich hingegen selbst – zentripetal – als Mittelpunkt der Wahrnehmung. Die Trennung zwischen dem »Ich« und einem Gegenüber scheint aufgehoben, und die »involvierende« Tendenz des Gehörsinns lässt Musik direkt auf den Körper einwirken.¹¹ Gleichwohl kann auch die musikalische Einbildung einen Denkkakt bezeichnen, insofern sie unter den Bedingungen einer gedanklichen Abstandnahme entsteht. Wer Klänge erfindet, die einen unabweisbaren visuellen Eindruck erzeugen, der mag eine Strategie zur Lenkung der Hörenden ver-

9 Ebd., S. 53 ff. und ders., Das Bildliche der Musik: Gedanken zum iconic turn, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella u. Nikolaus Urbanek, Stuttgart 2013, S. 402–428, hier S. 402.

10 Hermann Danuser, *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009, S. 19, S. 25.

11 Ursula Brandstätter, *Bildende Kunst und Musik im Dialog. Ästhetische, zeichentheoretische und wahrnehmungspsychologische Überlegungen zu einem kunstpartenübergreifenden Konzept ästhetischer Bildung*, Augsburg 2004, S. 112 f.

folgen. Und er kann dabei im selben Moment des Abstands solcher Bilder im Kopf zur äußeren Wirklichkeit (wie nah deren Gegenwart auch scheinen mag) gewahr sein.

Die Einbildungskraft ist daher ein Instrument des »Make-Believe«, des »Glauben-Machens« innerer Bilder, angesichts derer der Hörende etwas zu imaginieren imstande ist, was die Musik (möglicherweise) repräsentiert. Die Fiktionstheorie von Kendall Walton,¹² die dies behauptet, erkennt auch dem Rezipienten eine aktive Rolle bei der Konstruktion sogenannter »fiktionaler Wahrheiten« zu. Die Bilder, welche durch Musik erzeugt werden, müssen dabei vor allem glaubwürdig, das heißt durch Wahrnehmungskonventionen vorbereitet sein, mit denen die Hörenden das Wechselspiel der eigenen Einbildungen ordnen und überzeugend entwickeln können. In jedem Fall sind sie ein Ergebnis künstlerischer Manipulation: ob sie nun als Übergang von der Einbildung zum realen Klang in lebendiger Unmittelbarkeit, als naturhaft erscheinende Überwältigung des Hörers, inszeniert werden; oder ob sie darauf zielen, den Hörerinnen gerade als kunstvoll hergestellte bewusst gemacht zu werden, indem sie deutlich hervorgehoben, aber umgekehrt auch merklich verborgen werden.

In beiden Fällen ist Reflexion die Grundlage der künstlerischen Anstrengung. Und im zweiten Fall wäre die Einbildung zudem wesentlich mit einem Akt der Reflexion ihrer eigenen Voraussetzungen verknüpft. Christoph Asmuth hat dies für den Bereich der bildenden Kunst beschrieben: Maler und Bildhauer, so behauptet er, besäßen in der Regel die Fähigkeit zu erkennen, dass das Eingebildete nicht in allem der Wahrnehmung der Welt entsprechen könne. Dies schließe einen Akt der Negation ein:¹³ Es werde durch die Einbildung, wie stofflich und wirklichkeitsnah sie auch ausfalle, dasjenige verneint, was das Bild abbilde. Die Einbildung werde als innerer Vorgang bewusst, der mithin immer nur bedingt mit der Wirklichkeit im Zusammenhang stehe. Für einen bildenden Künstler müsse dabei also gelten: Gezeigt wird auf der Leinwand etwas, das tatsächlich nicht anwesend ist und dieses Etwas doch wiedergibt.¹⁴

12 Kendall Walton, *Mimesis as make-believe on the foundations of the representational arts*, Cambridge 1990; ders., Listening with imagination: Is music representational?, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, 1 (1994), S. 4–61.

13 Christoph Asmuth, *Bilder über Bilder – Bilder ohne Bilder. Eine neue Theorie der Bildlichkeit*, Darmstadt 2011, S. 144 f.

14 Ebd., S. 126.

Bilder nun, die mit Musik entstehen oder durch Musik hervorgerufen werden, können für eine derartige Wirkung der gedanklichen Abstandnahme besonders sinnfällig genutzt werden.¹⁵ Zum einen entspricht das Prozesshafte des Einbildungsvorgangs der Verfasstheit von Musik als einer in der Zeit entstehenden und vergehenden Kunst. Zum anderen ist das Immaterielle, das nicht Sichtbare musikalischer Klänge, bereits selbst eine sinnlich erfahrbare Verneinung der stofflichen Wirklichkeit jener Bilder, die sie erzeugen will. Das Interesse des vorliegenden Buches ist es, auf dieser Grundlage ästhetische und politische Fragen an die Einbildung geschichtlich zu rekonstruieren. Aufgespürt werden sollen mithin musikhistorische Strategien der Einbildung auf der Grundlage von Überwältigung und Reflexion bzw. deren ästhetische Ideologien zwischen Natur und Kunst.

Solche Rekonstruktion stützt sich auf die metaphysischen, später naturwissenschaftlich gerechtfertigten Begründungen der Philosophie und Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Doch dient der Nachvollzug des Ineinanders von körperlicher Ansteckung und intellektueller Anstrengung¹⁶ beim Komponieren oder Hören von Musik im Folgenden weniger dazu, für aktuelle Theorien diskursfähig gemacht zu werden. Versuche, Bilderinnerungen bei Richard Wagner zu systematisieren (etwa mit Konzepten der Toposforschung, der Narratologie, der Figurenlehre und des Gedächtnistheaters),¹⁷ aber auch ontologische oder wahrnehmungspsychologische Erkenntnisse über das Bilderhören bzw. Überlegungen zur Intermedialität von Musik und Bild (die es auch bereits im 19. Jahrhun-

15 Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang auch Hans-Georg Gadammers Gedanke des »Hörens« als eines »innere[n] Ohr[s]«, das Anteil an einem »Gemeinsame[n]« hat, »für das vielleicht das gute Wort ›Vernunft‹ noch nicht ganz das schlechteste ist« (vgl. dazu Ariane Jeßulat, *Erinnerte Musik. Wagners ›Ring des Nibelungen‹ als musikalisches Gedächtnistheater*, Würzburg 2013, S. 77–79).

16 Z. B. Clemens Risi, Die bewegende Sängerin. Zu stimmlichen und körperlichen Austausch-Prozessen in Opernaufführungen, in: *Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation*, hrsg. von Christa Brüstle u. Albrecht Riethmüller, Aachen 2004, S. 135–143. Vgl. hierzu insgesamt: Arne Stollberg, »Dionysischer Histrionismus« und »angewandte Physiologie«: Nietzsche, Wagner und die Frage des performative turn in der Musikwissenschaft, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 73, 2 (2016), S. 91–115.

17 Vgl. die musiktheoretisch akzentuierte Studie von Ariane Jeßulat, deren Verständnis von »Erinnerungsbildern« keinen visuell fundierten Bildbegriff erforderlich macht: Ariane Jeßulat, *Erinnerte Musik. Wagners ›Ring des Nibelungen‹ als musikalisches Gedächtnistheater*.

dert gab, auch wenn sie anders hießen)¹⁸ sind in diesem Buch vorrangig nur als kritisch historisierte Einzelbeobachtungen von Interesse. Wesentlich geht es vielmehr um die geschichtlichen Voraussetzungen und Folgen solcher Erkenntnisse für die Musik der Moderne: Die Verbindungslinien von Musik und Einbildung dienen somit vor allem einem historiografischen Wissensgewinn.

Auf Theorien der inneren Einbildung gründet seit dem späteren 18. Jahrhundert das bürgerliche Weltbild von der Schöpferkraft des Genies und, noch weitreichender gefasst, der grundlegenden »Möglichkeit unsers Bewußtseins, unsers Lebens, unsers Seins für uns, als Ich«, wie dies Johann Gottlieb Fichte ausgedrückt hat.¹⁹ In entscheidender Weise haben diese Ideen auch die Forschungsgeschichte über das Verhältnis von Hören und Sehen im 20. Jahrhundert geprägt. Denn die herkömmlichen Überzeugungen von der Nähe des Hörens zum Fühlen und dem des Sehens zum Denken sind das Ergebnis einer Wissensproduktion der vergangenen beiden Jahrhunderte, das selbst historisiert werden muss, um auf fruchtbare Weise befragt werden zu können.²⁰

Das »Jüdische« in der Musik

Einer der Propheten der inneren Einbildung ist Richard Wagner. Weniger die Eigenarten seines Komponierens als vielmehr sein Umgang mit der Einbildungskraft als Instrument der Selbstdarstellung und als Waffe der politischen Ausgrenzung stehen im Folgenden zur Diskussion. Die ästhetische Einbildung als Kerngedanke der deutschen Musikkultur des 19. Jahrhunderts hat eine politische Weltanschauung zutage gefördert, die Wagner maßgeblich unterstützt: den Antijudaismus und seine negative Bestimmung dessen, was das »Jüdische« in der Musik sei. Wagner gehört zu den Anstiftern des Nachdenkens über eine solche Bestimmung. Mit seinen offen judenfeindlichen Texten, insbesondere dem Pamphlet *Das Juden-*

18 Vgl. hierzu den Band: *Intermedialität von Bild und Musik*, hrsg. von Elisabeth Oy-Marra u. a., Paderborn 2018.

19 Johann Gottlieb Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer* [1794], zit nach: Jochen Schulte-Sasse, Art. »Einbildungskraft/Imagination«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Bd. 2, Stuttgart 2001, S. 88.

20 Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham u. London 2003, S. 15 f.

thum in der Musik (1850, neu veröffentlicht 1869), hat Wagner seit Mitte des 19. Jahrhunderts wesentlich dazu beigetragen, das breitere Bewusstsein für »Jüdisches« in der Musik überhaupt erst entstehen zu lassen. Wagners *Judenthum*-Schrift versammelt wesentliche ethnisch-religiöse Klischees des Antijudaismus und überträgt sie auf die Ästhetik der Kunstmusik seiner Zeit. Die Radikalität von Wagners feindseligem Blick auf die Opern-, Orchester- und Kammermusik von Komponisten jüdischer Herkunft besteht darin, dass er die »instinktmäßige Abneigung« gegen sie lediglich »rechtfertigen«,²¹ keineswegs aber überwinden will. So stellt die *Judenthum*-Schrift auch ein Fanal des modernen Antisemitismus dar, weil sie in der zeitgenössischen Emanzipations- und Anpassungsbewegung der Juden keine Lösung, sondern eine Gefahr sieht.

Im Mittelpunkt von Wagners Nachdenken über das »Jüdische« steht entsprechend also die Kunstmusik, auch wenn der Komponist sie als Kerngebiet seiner Angriffe oft in direktem Zusammenhang etwa mit dem »gottesdienstlichen Gesang[] in einer [...] Volks-Synagoge«²² betrachtet. Eine solche Zielsetzung des Denkens ist in der ersten Jahrhunderthälfte, also vor dem Erscheinen von Wagners Schrift, noch keineswegs breit ausgeprägt. David Conway beispielsweise hat seine Betrachtung des aus einer jüdischen Familie stammenden Künstlers Felix Mendelssohn Bartholdy mit guten Gründen auf soziale, politische und ökonomische Faktoren begrenzt und ethnisch-religiöse, vor allem aber ästhetische Belange hintangestellt. Damit vermeidet er, Interpretationen rückblickend durch die Brille von Wagners *Judenthum*-Text vornehmen zu müssen: nicht zuletzt, weil »for the broad public of 1850 [...], Wagner's affronted principles were below the threshold of perception«.²³ Eine solch nachvollziehbare Strategie kann allerdings für die Zeit der zweiten Auflage von Wagners *Judenthum*-Text (1869) keine Triftigkeit mehr beanspruchen: Die bereits in der ersten Jahrhunderthälfte verbreitete Judenfeindlichkeit lässt Wagners Broschüre lediglich als Symptom einer immer deutlicher sich beschleunigenden Entwicklung erscheinen. Nach 1870 ist es so aber gerechtfertigt, die ästhetische Idee des »Jüdischen« in der Musik als etwas zu verhandeln, das als zeitlich eingrenzbares Phänomen zwischen Assi-

21 Richard Wagner, *Das Judenthum in der Musik*, Leipzig 1869, S. 10f.

22 Ebd., S. 22.

23 David Conway, *Jewry in Music. Entry to the Profession from the Enlightenment to Richard Wagner*, Cambridge 2012, S. 265.

miliationsbewegung und wachsendem Antisemitismus der Moderne verortet werden kann.

Hingegen muss das Sprechen von einer »jüdischen Musik« zu Unklarheiten führen, weil dieser Begriff (obwohl ihn Wagner in seiner *Judenthum*-Schrift gegenwartsbezogen verwendet²⁴) in der Breite zunächst allenfalls die historische Musik der »Israeliten«, »hebräische« oder »Tempelmusik« meint und erst um 1900 im Zusammenhang mit Reformen des Synagogalgottesdienstes, nationaljüdischen Strömungen und der *Western Art Music* von Komponisten jüdischer Herkunft größere Aufmerksamkeit findet.²⁵ Neben Synagogal- und Volksmusik beschreibt der Terminus seit dem früheren 20. Jahrhundert in seiner kulturzionistisch »essenzialistischen« Auffassung insbesondere Bestrebungen zur Selbstvergewisserung einer imaginären Einheit des Judentums. Es handelt sich also um einen in seiner Gesamtheit ebenso faccttenreichen wie gesinnungsgeladenen begrifflichen Anwendungsbereich. Wer diese Vieldeutigkeit des Begriffs »Jüdische Musik« zu vermeiden trachtet, um stattdessen von einer »Musik von Juden« oder »Musik der Juden« zu sprechen, muss wiederum die wesentliche Frage unbeantwortet lassen, wer denn das »Jude«-Sein definiere und was es an religiösen oder ethnischen Anteilen beinhalte.²⁶

Im Folgenden soll demgegenüber zugleich offener und begrenzter argumentiert werden, wenn von »Jüdischem« in der Musik die Rede ist: offener, weil das Adjektiv »jüdisch« sowohl Elemente des Religiösen wie des Politischen oder Ästhetischen umfassen kann; geschlossener, weil damit etwas bezeichnet wird, was in einem zeitlich klar umrissenen Bedeutungsraum der Geschichte verortbar ist. Es geht dabei um die Zeit der Moderne, die in ihrem Kern zwischen 1890 und 1910, ausgedehnt durch Hinführung und Nachwirkungen auf die Jahre 1870 bis 1930, verhandelt wird. Das »Jüdische« soll für diese Zeit in der Dynamik zwischen musikanalytisch benennbaren ästhetischen Gestalten und der historisch-praktischen Wirksamkeit gedanklicher Konstruktionen des Antisemitismus (wie denjenigen Wagners) nachvollziehbar werden.

24 Richard Wagner, *Das Judenthum in der Musik*, Leipzig 1869, S. 37.

25 Heidy Zimmermann, Was heißt »jüdische Musik«? Grundzüge eines Diskurses im 20. Jahrhundert, in: *Jüdische Musik? Fremdbilder – Eigenbilder*, hrsg. von Eckhard John u. Heidy Zimmermann, Köln u. a. 2004, S. 12 ff.

26 Ebd.

Wagner verwendet den Begriff des »Jüdischen« zur Ausgrenzung und Diskriminierung auf der Grundlage persönlicher Obsessionen, die er als gemeinschaftsbildende Überzeugungen und Werte zu teilen sucht. Der Komponist geht zwar weder 1850 noch 1869 davon aus, dass die von ihm in Umlauf gesetzten Hasstiraden über das »Jüdische« in der Musik bei seinen Lesern aus eigener ästhetischer Erfahrung nachvollzogen werden können. Er versucht mit diesem »Jüdischen« aber einen von der Wirklichkeit grundsätzlich nicht einholbaren Fluchtpunkt des Denkens zu formulieren. Wagners Beobachtungen sind subjektiv gefärbt, zugleich jedoch verhilft er diesen Beobachtungen mithilfe des überlieferten Gedanken-Arsenals des Antijudaismus und Antisemitismus zu einer Anmutung von Allgemeingültigkeit: Es handelt sich mithin um jene judenfeindlichen Stereotype, die (insbesondere seit 1869) in den Köpfen vieler Menschen bereits den weltanschaulichen Status einer Lebenswirklichkeit gewonnen haben. Erst mit dieser Strategie einer sozusagen ideellen Glaubwürdigkeit hat Wagners Agitation die Chance auf durchschlagenden Erfolg. Denn wo seine Idee des »Jüdischen« nicht überzeugt, weil sie keine schlagenden Beweise der alltäglichen Anschauung auf ihrer Seite hat, fordert sie doch zu einer kollektiven Abgrenzungsbewegung auf, die eine vermeintlich bessere, und das heißt von allem »Jüdischen« befreite Wirklichkeit in Aussicht stellt. Erst die Verknüpfung von einschüchternder Utopie und politischer Pragmatik bildet somit die brauchbare Voraussetzung für die dauerhaft wirksame Ideologie des Antisemitismus.

»Jüdisches« in der Musik ist also zunächst in gemeinschaftlich-weltanschaulichen Prinzipien der Abgrenzung – als hypothetische Ideologie – bestimmbar. Das »Jüdische« kann mit Wagners dynamischem Bündeln antisemitischer Stereotype, das dann affirmativ verbreitet, bekämpft und mit dem Erstarken eines nationaljüdischen Selbstbewusstseins positiv transformiert wird, als historiografisch greifbares Konzept vorstellbar werden. Es ist ein Konzept, das Komponieren, Aufführen, Hören und Bewerten von Musik in der Moderne markiert und gesteuert hat, ja das Musik überhaupt erst als Bezugspunkt solcher Stereotype hat erkennbar werden lassen. (Um diese konzeptuelle Bedeutung deutlich zu machen, wird der Begriff »jüdisch« im musikbezogenen Anwendungsbereich des vorliegenden Buches durchgehend in Anführungszeichen gesetzt.)

Mit der erfahrungsungebundenen, aber doch weltanschaulich orientierenden Auffassung vom »Jüdischen« in der Musik folgt Wagner zwei für deren Glaubwürdigkeit Erfolg versprechenden Voraussetzungen: 1. Der Antijudaismus wurde seit jeher ohne Beteiligung der Juden verhandelt. Er

bestand zuallermeist aus nichtjüdischen Projektionen von Schreckensbildern auf die Juden selbst.²⁷ Ähnliches ließe sich auch für den Antisemitismus feststellen. 2. Zugleich ist die öffentliche Intensität judenfeindlicher Äußerungen seit Beginn der jüdischen Emanzipationsbewegung immer von den Maßgaben staatlicher Politik abhängig gewesen. (Die Gleichstellung der Konfessionen 1867 in Österreich-Ungarn, 1869 im Norddeutschen Bund und 1871 im Deutschen Reich machte etwa den rassistischen Antisemitismus von Anfang an zu einer Bewegung der lediglich halböffentlichen Agitation.) Das zunächst also auf Ausgrenzung zielende Konzept des »Jüdischen« in der Musik des 19. Jahrhunderts ist seit der Zeit des Liberalismus oft nur unausgesprochen, allenfalls codiert in Erscheinung getreten. Die Judenfeinde und Antisemiten auf der einen Seite versuchten hierdurch nach außen den Anschein staatstragender Seriosität zu vermitteln. Die assimilationswilligen Juden auf der anderen Seite scheuten sich, das mit dem Begriff Gemeinde überhaupt zu thematisieren, geschweige denn, es ins Positive zu wenden, um den erhofften Anpassungserfolg nicht zu gefährden.

Unter diesen Bedingungen erscheint es ratsam, das unterschwellig wirksame Konzept des »Jüdischen« in der Musik weniger biografisch (über Ethnizität oder Konfessionalität) als vielmehr über solche Argumentationsfiguren der Musikästhetik zu verhandeln, die in der Moderne breit diskutiert werden. Hier bietet sich diejenige der Einbildungskraft nachdrücklich an. Denn in den ästhetischen Debatten der Zeit ist die Einbildungskraft sowohl Ausgrenzungs- wie Assimilationsmotor für eine Fülle kompositorischer Erscheinungen: An ihr lässt sich die unausgesprochene Wirksamkeit des Konzepts des »Jüdischen« in der Musik trotz seiner nur verdeckten Anwendung in Spuren nachvollziehen.

Warum wird gerade das »Jüdische« in der Musik zum Feindbild einer mit der Einbildungskraft argumentierenden Weltanschauung erklärt? Bezogen auf die Kunstmusik der Moderne mutet der Begriff des »Jüdischen« zunächst wie ein willkürliches Konstrukt an. Denn er ist im Bereich der Konzert- und Opernmusik als ästhetische Kategorie so fern von jeder musikpraktischen Erfahrung, dass eine Annäherung entweder historisierende Rückgriffe auf »hebräische« bzw. »Tempelmusik«, Verbindungen zur Synagogalmusik bemühen oder beispielsweise aufs Gebiet des musika-

27 Vgl. David Nirenberg, *Anti-Judaismus. Eine andere Geschichte des westlichen Denkens*, München 2015.

lischen Exotismus (unter dem Stichwort »Orientalismus«) ausweichen müsste. Was mindestens zwischen 1870 und 1910 als »Jüdisches« in der Musik jenseits von Religionsgeschichte und Synagogalpraxis im Kunstdiskurs bestimmt worden ist, haben schon viele Zeitgenossen als eine »Phantasie«²⁸ Wagners (und anderer) abgetan. Und es mag auch noch aus heutiger Sicht wie eine »Erfindung«²⁹ anmuten – als aus zahlreichen widersprüchlichen Vorstellungen zusammengesetzt und daher ohne einheitliche Substanz.

Diese »Erfindung« eines »Jüdischen« in der Kunstmusik gründet zum einen (insbesondere seit Mitte des 19. Jahrhunderts) auf der gehässigen Ablehnung des von Komponisten jüdischer Herkunft Erzeugten. Oder sie dient zum anderen seit demselben Zeitpunkt zur Inszenierung eines orientalistisch reizvollen, exotisch Fremden. Beharrlich jedenfalls zeigt sie sich fortentwickelt und mündet schließlich in einem Status der Ächtung, welcher den monströsen Ideologien des Nationalsozialismus den Boden bereitet. Sie spiegelt sich aber gleichermaßen auch in einem bereits um 1900 sich formierenden, zunehmend deutlicher artikulierten Widerstand gegen die Infamien des Antisemitismus – und in einer selbstbewussten Bekräftigung des »Jüdischen« im fortschreitenden 20. Jahrhundert,³⁰ die zu mitunter großartigen Zeugnissen einer identitätsstiftenden Musikkultur beigetragen hat.

Dieser Zwiespalt der Wirkungsgeschichte kennzeichnet noch die heutige Diskussion: Der positiven Bestimmung, die etwa Steven Beller oder Leon Botstein³¹ »jüdische[r] Kultur« haben zuteil werden lassen, hat Ernst Gombrich mit dem Hinweis darauf widersprochen, dass der Begriff nichts anderes sei als eine Erfindung Hitlers, eine »künstlich geschaffene Konstruktion« und »Chimäre«.³² Die Nationalsozialisten hätten den »Mythos«

28 L[udwig] Bischoff, Tu – hoc intrivisti: tibi omne est exedendum, in: *Rheinische Musikzeitung für Kunstfreunde und Künstler* 1 (1850), S. 43–47, zit. nach: Jens Malte Fischer, *Richard Wagners »Das Judentum in der Musik«. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, S. 213.

29 Anselm Gerhard, Wagner und die Erfindung des »Jüdischen«, in: *Jüdische Musik? Fremdbilder – Eigenbilder*, hrsg. von Eckhard John u. Heidy Zimmermann, Köln u. a. 2004, S. 33–51.

30 Heidy Zimmermann, Was heißt »jüdische Musik«?, S. 11–32.

31 Leon Botstein, *Judentum und Modernität. Essays zur Rolle der Juden in der deutschen und österreichischen Kultur 1848 bis 1938*, Wien u. a. 1991; Steven Beller, *Wien und die Juden, 1867–1938*, Wien u. a. 1993.

32 Ernst H. Gombrich, Zum Wiener Kunstleben um 1900, in: ders., *Jüdische Identität und jüdisches Schicksal. Eine Diskussionsbemerkung*, Wien 1997, S. 33, S. 46, S. 72.

von der Minderwertigkeit des Jüdischen geschaffen, der mit einem »Anti-mythos« von der Überlegenheit desselben Jüdischen beantwortet worden sei. Eine derartige Argumentationslogik aber setze, so Gombrich, die Ausgrenzungspolitik einer jüdischen Sonderstellung in der Kulturgeschichte nur mit anderen Mitteln fort.³³ Hierin bewahrheitet sich auch Thomas Nipperdeys Feststellung, dass die Geschichte der Judenfeindschaft aus nachvollziehbaren Gründen durch nachträgliche Deutungsmuster verstellt sei, weil »jede Erörterung der Entstehung und Entwicklung des Antisemitismus in Deutschland [...] im Zeichen von Auschwitz« steht, als »Vorgeschichte von Unheil und beispielloser Untat«.³⁴ Es ist mithin ein von handgreiflicher Politik geleitetes Bild auch des »Jüdischen« in der Musik, das durch Bemühung um Rechtfertigung hier oder um Ausgrenzung dort gespeist wird.

Doch solche methodischen Herausforderungen tragen gerade in ihrer Widersprüchlichkeit zu dem bei, was dem Begriff des »Jüdischen« in der Musik als Erscheinung Gewicht verleiht. Um die musikalische Erscheinung dieses »Jüdischen« einlässlicher erklären zu können, muss ein Weg gefunden werden, die disparaten Vorstellungen von ihr sinnvoll miteinander ins Gespräch zu bringen. Dies mag am Ehesten durch den Blick auf die bürgerliche Geschichte der deutschsprachigen Moderne gelingen, in welcher zumindest die Auffassung von der grundlegenden Fremdheit des Jüdischen eine derart einvernehmliche war, dass jüdisches Alltagsleben von einer beständigen Aufforderung begleitet wurde: der Aufforderung, sich konfessionell und kulturell den Überzeugungen einer Mehrheitsgesellschaft anzugleichen.³⁵ Zu untersuchen sind neben den hieraus folgenden Anpassungsbemühungen die Versuche der Mehrheitsgesellschaft, dieses Fremde der Minderheit durchleuchten zu wollen – mithin gelehrte Strategien der Ordnung und Orientierung bei der Einschätzung eines Anderen zu gewinnen, das verunsichert und deshalb auf Abstand gehalten wird. Zu diesen Erklärungsversuchen zählt ganz wesentlich auch die Theorie der inneren Einbildung.

33 Ebd., S. 49f.

34 Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866–1918. Machtstaat vor der Demokratie*, Bd. 2, München 1998, S. 289.

35 Vgl. Per Leo, *Der Wille zum Wesen. Weltanschauungskultur, charakterologisches Denken und Judenfeindschaft in Deutschland 1890–1940*, Berlin 2013, S. 333 ff.

Wagners *Judenthum*-Schrift wird in der Forschung nahezu durchgängig zuerst politisch gedeutet.³⁶ Dabei ist ihr springender Punkt ein ästhetischer. Dass sie von der Frage nach der Einbildungskraft getragen ist, wurde bisher nur am Rande beachtet. Neben zahllosen anderen Vorwürfen bilden den Kern von Wagners Bemerkungen solche zur Rolle von Bildvorstellungen in der Musik. Wagner unterstellt den künstlerisch »fruchtlose[n]« jüdischen Komponisten seiner Zeit³⁷ in ihrer Gesamtheit nämlich, »Gefühle« musikalisch ohne Vorstellungsvermögen und lediglich aus zweiter Hand, mit dem Abstand des Angelernten, in die anschauliche Vorstellungswelt des Hörers übertragen zu können. Von einer Teilhabe an den Kräften der inneren Einbildung schließt er sie so bewusst aus.

Bilderverbot

Wagner behauptet, dass seiner Einbildungskraft eine Übertragung von Klängen und den mit diesen verbundenen »Gefühlen« auf den Hörer gelingen könne. Fehle das aneinander gekoppelte bildlich-klangliche Vorstellungsvermögen bei einem Künstler, so könne das nur fruchtlose Ergebnisse zeitigen. An diesem Punkt bündelt sich Wagners Kritik an einer »moderne[n] jüdische[n] Musik«.³⁸ Er bestimmt, dass »die Juden« seit jeher ein »zersplitterte[r], bodenlose[r] Volksstamm[]« gewesen seien und daher nie Zugang zu den künstlerischen Quellen einer fest verwurzelten Gemeinschaft hätten finden können. Entsprechend hätten sie nur eine »starr[e]« Glaubenstradition aufzuweisen, die sich entwicklungslos wie ehemals noch in ihren aktuellen synagogalen Praktiken spiegele.³⁹ Wagner merkt an, dass Bildkünstler jüdischer Herkunft daher auch nie eine »sinnliche Anschauungsgabe« hätten entfalten können und entsprechende Komponisten nicht in der Lage seien, Musik mit der Kraft »plastische[r] Gestaltung« zu verfassen.⁴⁰

36 Vgl. dazu im Überblick: Jens Malte Fischer, *Richard Wagners »Das Judentum in der Musik*, S. 98 ff. und Frank Piontek, *Richard Wagners »Das Judentum in der Musik«*. Text, Kommentar und Wirkungsgeschichte (= *Leipziger Beiträge zur Wagner-Forschung*, Bd. 6), Leipzig 2017, S. 158 ff.

37 Richard Wagner, *Das Judentum in der Musik*, S. 22.

38 Ebd., S. 37.

39 Ebd., S. 15 bzw. S. 21.

40 Ebd., S. 17. bzw. S. 27.

Wagner verzichtet an dieser Stelle der *Judenthum*-Schrift darauf, einen umfassenderen religiösen Diskurs aufzurufen. In seinem Denken schwingen offenkundig aber verbreitete Stereotype im Hinblick auf das mosaische Bilderverbot («Du sollst dir kein Gottesbild machen«, Ex 20, 4) mit. Zu seiner Zeit wurde die »Bildlosigkeit der Gottesverehrung« als wesentliches »Konfessionsmerkmal« des jüdischen Glaubens gewertet. Aber schon Jahrhunderte früher ist diese Vorstellung vorurteilsbeladener Gegenstand eines Antijudaismus, der das jüdische Verhältnis zur Kunst durch Indifferenz oder pauschale Ablehnung von Bildern geprägt sieht bzw. versucht, die imaginativen Energien einer jüdischen Kunst in Abrede zu stellen:⁴¹ in der »Zurücksetzung der sinnlichen Wahrnehmung gegen eine abstrakt zu nennende Vorstellung, ein[em] Triumph der Geistigkeit über die Sinnlichkeit [...]«, wie dies Sigmund Freud noch 1939 im Hinblick auf das Verhältnis der Juden zum Bilderverbot formulierte.⁴² Aus konfessioneller Perspektive hätte Wagners agitatorische Logik mit dem mosaischen Bilderverbot das fehlende Anschauungsvermögen jüdischer Künstler direkt erklären können. Dieses Erklärungsmodell bleibt in der *Judenthum*-Schrift möglicherweise jedoch deshalb im Hintergrund, weil Wagner die argumentative Nähe zwischen der jüdischen und der (ebenfalls konfessionell begründbaren) protestantischen Skepsis gegenüber der Abbildlichkeit Gottes scheut. Sie hätte eine eindeutige Trennung jüdischer und christlicher Positionen kaum zugelassen. Offenbar ist es ihm an dieser Stelle also weniger wichtig, religiös zu überzeugen. Es scheint ihm zunächst darum zu gehen, die angeblich »unversöhnliche[]« »Spannung« im Judentum zwischen dem »absolut überweltlichen Gottesbegriff« und dem »Menschenwerk« ästhetisch zu markieren, der die »Ablehnung aller eigentlich künstlerischen Mittel« etwa im Synagogengottesdienst zeitigt: Diese ist, so hat es Max Weber noch Jahrzehnte später auf das Bilderverbot zurückgeführt, »je nachdem, Symptom oder Mittel der Steigerung des rationalisierenden Einflusses einer Religiosität auf die Lebensführung« und spiegele sich in der »systematische[n] Verdammung aller unbefangenen Hingabe an die eigentlichen Formungswerte der Kunst«.⁴³

41 Michael Tilly, Antijüdische Instrumentalisierungen des biblischen Bilderverbots, in: *Gott im Wort – Gott im Bild. Bilderlosigkeit als Bedingung des Monotheismus?*, hrsg. von Andreas Wagner u. a., Neukirchen-Vluyn 2005, S. 23.

42 Sigmund Freud, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (= *Studienausgabe*, Bd. 9), Frankfurt a. M. 1974, S. 559 f.

43 Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen 1922, S. 349.

Dem kulturellen Zerfalls-Symptom einer angeblichen jüdischen Unfähigkeit zur Kunst stellt Wagner in späteren Jahren dann aber doch konkret die regenerative Kraft des Christentums entgegen. Und nun steht ein ausdrückliches Gegenmodell zur Idee des Bilderverbots im Raum. Dem Christentum gegenüber sieht sich Wagner trotz einer Haltung der kritischen Distanz kulturell verpflichtet: Denn nicht zuletzt stellt er in dessen Inkarnationslehre⁴⁴ deutliche Bezüge zu den weltanschaulichen Ausläufern der philosophischen Körper-Geist-Debatte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts her. Im Christentum müsse Jesus als Bürge der sichtbaren Anwesenheit Gottes gelten, während das Judentum lediglich den Text der Tora als Beweis für Gottes Gegenwart anführen könne. Der gnadenvollen Menschwerdung Gottes in Christus stehe mithin die vermeintlich einengende, gestaltlose Rationalität des Judentums gegenüber.

Wagner lässt diese Argumentation gegen die angeblich fehlende Einbildungskraft jüdischer Kunst zwar nur ganz im Hintergrund mit dem Bilderverbot in Zusammenhang treten. Doch ist der Umgang mit dieser Frage als Hebel einer judenfeindlichen Gesinnung substanziell für seine gesamte Denkweise: Er zeigt, wie Wagner religiöse Stereotype in ästhetische Argumente verwandelt, um sie für seine Zwecke zu nutzen. Den Komponisten interessiert dabei nicht die Geschichte jüdischer Glaubenssätze oder deren konfessioneller Praxis (die von ihm im Gegenteil von einem Götzendienst- zu einem generellen Kunstverbot verfälscht wird), sondern nur eine mutmaßliche ästhetische Wirkung. Die mosaikalen Gebote der Bibel werden so zu einem sinnlich erfahrbaren Beweismittel der Gegenwart umgedeutet.

Das sogenannte Bilderverbot der jüdischen (ebenso wie im Kern der protestantischen) Religion hat in der Geschichte der europäischen Künste im 19. und 20. Jahrhundert auch über Wagner hinaus eine bemerkenswerte Wirkung entfaltet.⁴⁵ Die Frage nach dem Bild in der »unbildlichen Kunst der Musik«⁴⁶ könnte geradezu als ein Brennpunkt der Musikästhetik der Moderne Geltung beanspruchen. Noch Theodor W. Adorno stellt diese Frage in den Mittelpunkt seines Denkens – und zwar nicht allein hinsicht-

44 David Nirenberg, *Anti-Judaismus*, S. 398 ff.

45 Eckard Nordhofen, Einleitung, in: *Bilderverbot: Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*, hrsg. von Eckard Nordhofen, Paderborn u. a. 2001, S. 20.

46 Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 1, München 1999, S. 25.

lich eines »Jüdischen« in der Musik: Zwar stehe die flüchtige Immaterialität von Klängen der beharrlichen Behauptung einer körperlich evidenten Gegenwart des Visuellen gegenüber und bestimme darin eine wesentliche mediale Differenz zwischen Musik und Bild. Doch alle moderne »Ausdrucksmusik«, so Adorno, die zutiefst »ins Bildwesen« der »europäischen Kunst verstrickt« sei, müsse sich einer zentralen Herausforderung stellen. Es handle sich um die Herausforderung, ob und gegebenenfalls wie diese Musik zu einem »Bild des Bilderlosen« werden könne, das ihrer ästhetischen Erscheinungsweise einzig angemessen sei.⁴⁷

Der Akt der Erzeugung oder der Verweigerung von Bildern in, mit oder durch Musik (ob von Bühnenbildern, bildgebenden Vorgaben der »Programm«-Musik oder solchen bildlichen Vorstellungen, die beim Musikhören in den Köpfen des Publikums entstehen) scheint unausweichlich und hat entsprechende Grundsatzdiskussionen über die Rolle der Musik im Konzert der Künste entfaltet. Die von der Musik gestellte Frage nach dem Bild löst so bereits im 19. Jahrhundert eine entsprechend wirkungsreiche musikpolitische Fehde aus, als deren Hauptbeteiligte in den heute gängigen musikgeschichtlichen Darstellungen Richard Wagner und Eduard Hanslick ausgemacht werden. Ihre Auseinandersetzung dreht sich um die ästhetische Frage, wie die Flut innerer Bilder, die durch das Schreiben und Hören von Musik hervorgebracht wird, fasslich zu erzeugen, aber auch planmäßig zu bändigen sei. Hier mag der Schlüssel zum Verständnis des Jüdischen bei Wagner und seinen Zeitgenossen – und damit auch bei den Juden selbst – zu finden sein. Die ästhetische Grundfrage also, die sich stellt, ist diejenige, ob das Bilderverbot eine Einschränkung der inneren Einbildung zur Folge haben muss oder ob sich mit dieser Einschränkung gerade umgekehrt ursächlich eine Gestaltungskraft verbindet, die sich gegen selbstauferlegte Begrenzungen durchsetzen will. Diese Frage wird im Hinblick auf die Idee des »Jüdischen« in der Musik von beiden Seiten: ausgehend also von der gesellschaftlichen Mehrheit, betreffend aber auch ihre Wirkung auf die Minderheit, diskutiert werden.

47 Theodor W. Adorno, Sakrales Fragment, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 16, Frankfurt a. M. 1997, S. 458. Vgl. dazu auch: Eraldo Souza dos Santos, Variationen über das bilderlose Wesen der Musik: Bilderverbot als Motiv der Musikphilosophie Theodor W. Adornos, in: »*Der Schein des Lichts, der ins Gefängnis selber fällt*«. *Religion, Metaphysik, Kritische Theorie*, hrsg. von Dirk Braunstein u. a., Berlin 2018, S. 258–277.

Antisemitismus

Ein Buch zum »Jüdischen« in der Musik der Moderne kann so mit guten Gründen als eines über Richard Wagner und seine Ansprüche an die Kraft der musikalischen Einbildung geschrieben werden. Dabei sollte Wagner aber nicht als komponierende Hauptfigur in Erscheinung treten. Denn es geht zwar um seine Musik, doch vorrangig um deren breitgefächerte Wirkung auf Zeitgenossen und Nachlebende. Es geht um Wagners politische Wirkung, die entsprechende Wirkung des Judentums als Kultur und Konfession und das Denken in und über Musik, in dem sich beide Wirkungsweisen – im Sinne einer umgekehrten Anziehung – niederschlagen. Wagner muss hier folgerecht über das Jüdische und das Jüdische über Wagner erklärt werden. Vordringliches Ziel soll es dabei nicht sein, Urteile über Gut und Böse zu fällen, zu entscheiden, ob Wagner »nur« Judenfeind, ob er Antisemit oder aber ein Wegbereiter der NS-Rassenverfolgung war. Diese Haltung schlägt sich in der Begrifflichkeit nieder: Es ist in der jüngeren Forschung verbreitet, auch Autoren und Texte des früheren 19. Jahrhunderts als »antisemitisch« zu kennzeichnen, obgleich der Begriff als solcher erst deutlich später entstanden ist. Damit wird der gesicherten Erkenntnis Rechnung getragen, dass erst die Politik des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts ihre gegen eine jüdische Minderheit gerichteten Anschauungen unter dem Stichwort »Antisemitismus« bündelte.⁴⁸

Doch die vor allem rassistische Zielsetzung des Antisemitismus, die sich erst zum Ende des Jahrhunderts voll ausprägt, bildete sich bereits mit Beginn der jüdischen Emanzipationsbewegung viele Jahrzehnte zuvor schleichend heraus. (Hierbei sollte aus dem Blickwinkel christlicher Vorbehalte aber nicht von »antisemitisch«, sondern von »antijudaisch« gesprochen werden.) Die Mehrdeutigkeit des Wortes Antisemitismus⁴⁹ allein schon hinsichtlich seiner Anwendung auf Wagner jedoch verlangt einen differenzierten Zugriff: Es sollen seine historischen Folgen nicht außer acht gelassen, aber dennoch die verschiedenen Ebenen seiner Entstehung unterscheidbar gemacht werden. Bei einer Verdichtung auf religiöse Momente erschiene etwa der Begriff des Antijudaismus angemessen. Bei der Betonung gesellschaftlicher und politischer Aspekte des Gegenstands wäre eher von einer Frühform des modernen Antisemitismus zu sprechen.

48 Thomas Nipperdey u. Reinhard Rürup, Antisemitismus, in: *Geschichtliche Grundbegriffe*, hrsg. von Otto Brunner u. a., Bd. 1, Stuttgart 1971, S. 129 f.

49 Jens Malte Fischer, *Richard Wagners »Das Judentum in der Musik*, S. 29 f.

Zum Beispiel sollte hierin der Umstand deutlich werden, dass Wagner selbst den Vorwurf, christlicher, politischer oder Rassen-Antisemit zu sein, zurückgewiesen hätte.⁵⁰ Denn er argumentiert womöglich mitunter deshalb antijudaisch und nicht antisemitisch, um den Anschein einer gebildeten, öffentlich achtbaren Rahmung seiner Äußerungen zu wahren. Umgekehrt lassen sich im vermeintlich unverdächtigen Umfeld des bürgerlichen Liberalismus bereits um 1848 in einem Zeitungsartikel Eduard Hanslicks prorassistische Perspektiven auf das Judentum beobachten. Diese verfolgen bei Hanslick zwar offenkundig keine agitatorische Zielsetzung, kommen aber so unbekümmert und wie selbstverständlich daher, dass sie einen *common sense* im Wiener Bürgertum der Zeit vermuten lassen.⁵¹

Wesentlich erscheint es in diesem Zusammenhang, auch die jüdischen Reaktionen auf eine (oftmals judenfeindlich unterfütterte) Aufforderung zur Anpassung abwägend zu betrachten. So lässt sich im jüdischen Bürgertum ein breites Spektrum von Formen der Assimilationsbemühung beobachten, das vom selbstverleugnenden Anpassungswunsch bis zur wohlüberdachten partiellen Öffnung gegenüber grundlegend judenfeindlichen Forderungen nach Veränderung oder Vertilgung der eigenen Lebens- und Denkweise reicht.⁵² Möglicherweise wäre im zweiten Fall der Begriff der »Akkulturation« treffsicherer anzuwenden als jener der Assimilation, um die »graduelle Anpassung« einer Minderheit an die Mehrheit beschreiben zu können: in Gestalt von »Kulturtransfers«, die sich nicht einem vorgefundenen Rahmen einpassen, sondern sich in etwas Neuartiges zu »übersetz[en]« trachten.⁵³ Was allerdings bei der Wortverwendung »Akkulturation« unbeantwortet bliebe, wäre die Frage, ob dem Anpassungsvorgang ein gezieltes Aufzwingen der Eigenschaften der Mehrheitsgesellschaft oder lediglich ein orientierendes Angebot zum Erreichen gleicher Lebenschancen vorausgesetzt wurde.

Das beträchtliche Erstarken des Phänomens Antisemitismus im deutschsprachigen Bildungsbürgertum nach 1870 ist in jedem Fall nur dann nachvollziehbar zu machen, wenn es nicht unbesehen als überspitztes Phan-

50 Per Leo, *Der Wille zum Wesen*, S. 33 ff.

51 Vgl. Eduard Hanslick, Ueber Religionsverschiedenheit, in: *Wiener Zeitung* (Beilage zum Morgenblatte) vom 25.10.1848, S. 154; hierzu im vorliegenden Buch S. 135 f.

52 Vgl. hierzu: Werner Hanak-Lettner, »Die Freiheit der Juden ist die Freiheit Deutschlands«. Deutschnationale Juden in Wien, in: *Richard Wagner und Wien. Antisemitische Radikalisierung und das Entstehen des Wagnerismus* (= *Musikkontext*, Bd. 11), hrsg. von Hannes Heer, Christian Glanz u. Oliver Rathkolb, Wien 2017, S. 235–258.

53 Ebd., S. 31 ff.

tasma abgetan, sondern wenn es als breite Denkpraxis durchleuchtet wird. Zu verfolgen sein wird dabei der Weg von einem noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts religiös getragenen Antijudaismus hin zu einer ästhetisch begründeten Abgrenzung von den Juden, die Wagner seit 1850 am Beispiel der Musik in Anschlag bringt. In deren Mittelpunkt steht von Beginn an eine politische Gesinnung, die gegen Ende des Jahrhunderts schließlich sogar von ihrer anfangs ästhetisch argumentierenden Stoßrichtung unabhängig gemacht wird: Es ist die Gesinnung einer musikbezogenen »Innerlichkeit«.

»Innerlichkeit«

Der Wagner-Verehrer Thomas Mann hat 1945 für die Zeit zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus in einer berühmt gewordenen Äußerung festgestellt, »daß es nicht zwei Deutschland gibt, ein böses und ein gutes, sondern nur eines, dem sein Bestes durch Teufelslist zum Bösen ausschlug. Das böse Deutschland, das ist das fehlgegangene gute.« Deshalb, so Mann weiter, könne ein als Deutscher geborener Denker »das böse, schuldbeladene Deutschland nicht ganz [...] verleugnen und [...] erklären: ›Ich bin das gute, das edle, das gerechte Deutschland im weißen Kleide, das böse überlasse ich euch zur Ausrottung.« Mann spricht hier auch mit sich selbst, er bekennt sogar ausdrücklich, das Gesagte am eigenen Leibe erfahren zu haben. Aus diesem Grund handele es sich um »ein Stück deutscher Selbstkritik«,⁵⁴ die so nie der eigenen Schuldvermutung entgehen könne. Dass Mann sich mit der Dämonisierung »des Deutschen« selbst dem Erbe romantischen Denkens verpflichtet, ja sich diesem wiederholt mit exaltierter Gebärde hinzugeben scheint, weist weniger auf einen Kontrollverlust als vielmehr auf ein Moment ironischer Selbstdarstellung des Nachgeborenen hin. Denn Ironie ist vielleicht das einzige Mittel, mit dessen Hilfe Mann dem unabwendbaren Zirkelschluss aus Schuldkenntnis und Selbstvorwürfen wenigstens momentweise entkommen kann.

Mann ist davon überzeugt, dass »die Deutschen [...] dem Abendland – ich will nicht sagen: seine schönste, gesellig verbindendste, aber seine tiefste, bedeutendste Musik gegeben« hätten. Gleichzeitig weist er auf den

54 Thomas Mann, Deutschland und die Deutschen, in: ders., *Essays*, hrsg. von Hermann Kurzke u. Stephan Stachorski, Bd. 5, Frankfurt a. M. 1996, S. 279 f.