

Ludger Hoffmann

Richard Wagner, Das Judentum in der Musik

Antisemitismus zwischen Kulturkampf und Vernichtung

1. Warum Wagner?
2. "Das Judentum in der Musik": Rahmen und Textgeschichte
3. Textanalyse
4. Von Wagner zu Hitler?

Und unter den Klängen des Trauermarsches aus der *Götterdämmerung* sagte Hitler: "Ich habe ihn zuerst in Wien gehört. In der Oper. Und ich weiß noch, wie wenn es heute gewesen wäre, wie ich mich beim Nachhauseweg wahnsinnig erregte über einige mauschelnde Kaftanjuden, an denen ich vorbeigehen musste. Einen unvereinbareren Gegensatz kann man sich überhaupt nicht vorstellen. Dieses herrliche Mysterium des sterbenden Heros und dieser Judendreck." (H. Frank, zit.n. Rose 1999:277)

1. Warum Wagner?

Richard Wagner war ein bedeutender Komponist und Musikdramatiker des 19. Jahrhunderts, dessen musikalische Leistungen hier nicht zu diskutieren sind. Wagner hat sich öffentlich wie privat zu antisemitischen Positionen bekannt und damit große Wirkungen auch auf die Nationalsozialisten gehabt. Für Hitler und viele andere war er *das* Vorbild, seine Texte und Begründungsformen waren Wegbereiter wie seine Musik. Das 19. Jahrhundert hatte einen großen Einfluss auf die Sprache des 20. Jahrhunderts, das sprachlich in den ersten Dritteln nicht sehr eigenständig war. Im 19. Jahrhundert haben wir einen raschen Wechsel der gesellschaftlichen Verhältnisse, der Ideen, der Technologien, einen enormen Aufschwung von Industrie und Wissenschaft, Handel und Mobilität, Presse und Schulbildung. Die Revolution von 1848, an der Wagner aktiv beteiligt war, Reichsgründung, Imperialismus und Kolonialismus sind zentrale Daten auch für die Sprach- und Bewusstseinsbildung. Das Nationalbewusstsein wächst bis hin zu eigene Schwäche kompensierender Überheblichkeit, wird in Schule und Militär ausgebaut und ideologisch - etwa durch Rückgang auf das Mittelalter - gestützt. Das Bürgertum ist in

hegemoniale Kämpfe verstrickt. Hier werden Grundlagen für die großen Kriege des 20. Jahrhunderts gelegt. Das 19. Jahrhundert war auch Schauplatz von Emanzipationsprozessen für die Judenheit, beispielsweise wurde sie in Preußen 1812 staatsrechtlich aufgenommen, zu dieser Zeit waren sie noch einer traditionellen Lebensform verhaftet (sozial am Rand waren 75% (Holeczek 1981, n. Bering 1991:325), sprachen Jiddisch, hatten eigene Namen, spezifische Kleidung. Bis 1870 änderte sich dies durchgreifend auf allen Ebenen, etwa zwei Drittel gehören nun zum gehobenen Bürgertum (ebd.). Dies brachte Missgunst mit sich, denn es gab in diesen Jahren der Industrialisierung große soziale Verwerfungen. Hegemonialkämpfe in der Gesellschaft, die Suche nach Sündenböcken ließen den Antisemitismus immer stärker hervortreten (für die Jahre vorher spricht man oft von christlich begründetem "Antijudaismus"). Biologische Theorien und Klassifikationen (seit Linné 1776), Philosophen der Aufklärung (z.B. Voltaire) und der Französischen Revolution thematisierten Rassenmerkmale und biologisch fundierte Verhaltensmerkmale, bezogen auf Schwarze und auch auf Juden, wobei auch schon von kultureller Unfruchtbarkeit der Juden die Rede war.¹ Angriffe richteten sich gegen Juden, die wichtige Positionen im Geistes- und Kulturleben einnahmen, aber auch gegen ihre Sprache, das Jiddische. Der verstärkte Zweitspracherwerb im Zuge der Assimilation zeigte die üblichen Merkmale: Blockaden und Fossilisierungen bei der ersten Generation, Übergangsformen und Mischungen bei der zweiten Generation neben Hyperkorrektheit. Auch diese Erscheinungen führten zu Spott und Häme in antisemitischer Polemik. In einer polemischen Theaterposse von Karl Sessa (1812) spricht ein Jude auf dem Assimilationsweg so:

(1) Ich will werfen den Jüden bei Seit, ich bin doch aufgeklärt - ich hob doch gar nicht Jüdisches an mer! (Karl Sessa (1812) zit.n. Bering 1991:323)

2. "Das Judentum in der Musik": Rahmen und Textgeschichte

¹ Vgl. Poliakov 1992:89

Im Mittelpunkt steht hier ein theoretischer Text, weniger die Figurendarstellung in den Musikdramen, in deren Anlage Kulturwissenschaftler Darstellungen 'jüdischer Charaktere' gesehen haben:

(2) Während Siegfried mit dem Waldvogel kommuniziert, singt Mime, als sei er ein dramatisches Ausdrucksmedium für Gedanken aus *Das Judentum in der Musik*, wie ein Papagei: Er imitiert (und mimt) die fröhliche Süße der Liebeslaute, zu denen er selbst keinerlei innere Beziehung hat, von denen er jedoch annimmt, sie würden den jungen deutschen Helden überzeugen und tauschen. (In dieser Hinsicht nimmt Mimes Text Beckmessers oberflächliches, parodistisches Preislied vorweg.) Mimes *Stimme*, sein Gesang, verrät ihn also genauso wie der Geheimtext seines Vorhabens, denn erst durch die Spannung zwischen den musikalischen Codes und der Gewaltbereitschaft seiner verbalen Äußerungen wird Mime als der Intrigant enthüllt, der er ist. (Weimer 2000:203f.)

Der Aufsatz "Das Judentum in der Musik" erschien zuerst 1850, anonymisiert mit "K. Freigedank", in der von Robert Schumann gegründeten angesehenen "Neuen Zeitschrift für Musik", wurde aber nicht breit rezipiert. Viele kannten den Verfasser. Ein Motiv der Erstveröffentlichung scheinen vordergründig Wagners Geldnöte und Erfolglosigkeit Ende der vierziger Jahre gewesen zu sein, sie erklären aber Wagners thematisches Insistieren über Jahre hinweg nicht. Wagner lastete das Ausbleiben des erhofften Erfolgs dem Konkurrenten Meyerbeer an, der ihn gönnerhaft-großzügig gefördert hatte, den er aber für einen Intriganten hielt. Darin war sein Freund Laube ihm Vorbild. Meyerbeer soll Aufführungen des Stückes *Struensee* von Laube verhindert haben - zugunsten eines älteren gleichnamigen Werkes seines Bruders. Daher hatte Laube in seinem Zorn eine neue Vorrede zu seinem Stück verfasst, das heftige Angriffe auf die Rolle der Juden in der Kunst enthielt, die er als Eindringlinge bezeichnet und ihnen vorhielt, nichts Originelles in der Form schaffen zu können, Meyerbeer warf er kulturelles Schachertum und Kommerzialisierung der Kunst vor. Allerdings forderte Laube Nationalisierung und Emanzipation, Einzelnen wie Auerbach gestand er eine Selbstbefreiung zu:

(3) Entweder wir müssen Barbaren sein und die Juden bis auf den letzten Mann austreiben, oder wir müssen sie uns einverleiben. (zit.n. Rose 1999:72)

In der Reaktion und Radikalität war er ein Vorbild für den damaligen Freund Wagner, auch wenn er dies später

praktisch zurücknahm, während Wagner bei seinen antisemitischen Positionen blieb.

1869 kam es zu einer leicht überarbeiteten und dann stark rezipierten Ausgabe des "Judentums in der Musik" als Broschüre. Die Zweitpublikation widerlegt alle, die den Text für einen taktisch bedingten Ausrutscher erklärt haben oder ihn mit dem Hinweis auf bestimmte Zeitströmungen - wie sie sich sogar bei Karl Marx in der "Judenfrage" fänden - abgetan haben. Des Öfteren werden auch in der seriösen Literatur positive Beziehungen Wagners zu einigen Juden bzw. deren Äußerungen angeführt.²

Im Umfeld der Zeitung gab es schon vor 1850 Kritik am Erfolgskomponisten Meyerbeer und auch an Mendelssohn mit antisemitischen Tönen. Wagners Freund Uhlig konstatierte, man spreche bei Meyerbeer von "Judenmusik", von einem "Gemauschele" (1850: 208) analog zur jüdischen Sprechweise. Der Ausdruck Mauseheln hat - im Ausgang vom Namen *Moses/Mausche/Mauschel* - zum seit dem 16. Jahrhundert polemisch von Christen gebrauchten *mauscheln* 'sprechen wie Moses, jiddisch sprechen' eine wechselvolle Sprachgeschichte hin zu 'wie ein Jude handeln, betrügerisch handeln' und nach einer Karenzzeit finden wir etwa in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts die neue Bedeutung 'undurchsichtige Geschäfte machen, kungeln'.³ Nun war Meyerbeer sicher 1850 ein Anlass, 1869 aber 5 Jahre tot, die Erfahrung des Scheiterns in Paris, die Wagner auf eine Verschwörung jüdischer Kritiker zurückführte, liegt lange zurück. Es bleibt die Konkurrenz, die sich in einer Gruppe leichter schlagen lässt, es ist aber mehr dahinter: Die Anderen sind

² „Er hat ihm, nicht nur unter Juden, viele Feinde gemacht; dagegen ließen sich seine späteren jüd. Freunde und Mitarb. (K. Tausig, H. Porges, J. Rubinstein, A. Neumann) dadurch nicht beirren. Ihre Auffassung drückt sein Parsifal-Dgt. Hermann Levi aus, wenn er am 13. Apr. 1882 an seinen Vater, den Gießener Oberrabbiner Dr. Levi, schreibt: Wagners Kampf gegen das, was er ‚Judentum‘ in der Musik und in der modernen Lit. Nennt, entspringt den edelsten Motiven, und daß er kein kleinliches Risches [Judenhaß] hegt, ... beweist sein Verhalten zu mir, zu Joseph Rubinstein und seine frühere intime Beziehung zu Tausig, den er zärtlich geliebt hat“.
(MGG 14 1986:95f)

³ vgl. Althaus 2002 zur Wortgeschichte

konstitutionell nicht zur Teilnahme in der Lage. Wagner greift zu einer protorassistischen Form.⁴

3. Textanalyse

Am Anfang steht die Verschwörungstheorie. Wir finden sie explizit im Rahmen der 2. Version von 1869. Der "hochverehrten" Frau Muchanoff, einer Pianistin, die Wagner zuvor unterstützt hatte, soll ihre Frage nach dem Grund für die zahlreichen Anfeindungen in der europäischen Presse erläutert werden, denen Wagner ausgesetzt sei. Die Antwort interessiere auch die Öffentlichkeit. Sie sei enthalten in dem folgenden 18 Jahre zuvor publizierten Text, der "schwerverteilbare, unserer Kultur nachteilige Eigentümlichkeiten" (142) dargestellt und "unversöhnlichen Haß" auf Wagner gezogen habe. Wurde der Text breit rezipiert, brauchte er nicht noch einmal gedruckt werden, hat niemand ihn gelesen, ist der allgemeine Hass nicht verständlich. Der Text ist im Kern weitestgehend Wiedergabe der Fassung von 1850. Wagner will mit dem Text die "Abneigung gegen jüdisches Wesen" ausdrücklich "erklären"(66), will Nicht-Verstandenes in ein strukturiertes, plausibles Wissen überführen.

Argumentation setzt bei gemeinsamem Wissen an, um die Entscheidung über Strittiges plausibel zu machen.

Geeignet zum Einstieg ist das Feststellen. Es dient der Einführung von Information aus dem gemeinsamen Wahrnehmungsraum. Wagner stellt eine "im Volke" vorhandene "Abneigung gegen jüdisches Wesen" fest, die es nurmehr "deutlich auszusprechen" gelte.

Das mit Rezipienten Gemeinsame kann auch im wissenschaftstypischen Anschluss an eine vorhandene Diskussion liegen. Wagner bezieht sich auf eine Debatte in der "Zeitschrift für Musik", sein Beitrag ist Reaktion. So wird durch den Text ein wissenschaftlicher Diskurs aufgerufen. Seine Qualität soll weit über das hinausgehen, was den dumpf gefühlsmäßigen, auch den christlich begründeten Antijudaismus der Vorgeschichte ausmacht. Es ist das Jahrhundert der Wissenschaft, des Positivismus, der zu zählen, zu messen, zu experimentieren und schärfer

⁴ Den Wagner-Text zitiere ich nach Fischer (2000), der auch Dokumente zur Rezeption enthält.

zu theoretisieren beginnt. Gegenstand ist die Wirklichkeit, das "Vorhandene". Eine nützliche Wissenschaft hält sich an die Tatsachen, so Auguste Comte (1798-1857).

[W1] Hierbei wird es nicht darauf ankommen, etwas Neues zu sagen, sondern die unbewußte Empfindung, die sich im Volke als innerlichste Abneigung gegen jüdisches Wesen kundgibt, zu erklären, somit etwas wirklich Vorhandenes deutlich auszusprechen, keineswegs aber etwas Unwirkliches durch die Kraft irgendwelcher Einbildung künstlich beleben zu wollen. (66)

Der ernsthafte Wissenschaftler reduziert seinen Gegenstand: Politik und Religion werden ausgeblendet, Kunst und Musik bilden das zu Erklärende. Religiös seien die Juden "keine Feinde mehr", selbst ein "jerusalemisches Reich" sei ihnen gegönnt - nur weil Rothschild lieber "Jude der Könige" als "König der Juden" (67) bleibt, gäbe es keines. Politisch gewinnt der "König der Juden" eine "Führenfunktion" im Bewusstsein im Sinne von Maas 1983 (Neues Testament -> Gegenwart). Die biblische Verspottung wird als böses chiasmatisches Wortspiel aufgegriffen und auf Rothschild projiziert, so dass seine Charaktereigenschaften verdeutlicht werden ("Jude der Könige" = "Wucherer auf höchster Ebene"). Diese Form der persönlichen Attacke ruft zugleich auf, dass im religiösen Konzept ("König") des Juden auch das des geldverleihenden Kapitalisten steckt.

Der Ex-Revolutionär Wagner führt dann aus, dass die 1848er, zu denen er gehörte, die Emanzipation der Juden nur als abstraktes Prinzip auf der Fahne hatten, ohne aber - hier übt er revolutionäre Selbstkritik - die faktische Bedürfnisse und Abneigungen des Volkes, die sich gegen die Juden richteten, zu sehen. An der herausragenden Position Rothschilds sei der Jude mittlerweile als herrschender zu erkennen, nunmehr müssen sich ihnen gegenüber die anderen emanzipieren.

[W2] Der Jude ist nach dem gegenwärtigen Stande der Dinge dieser Welt wirklich bereits mehr als emanzipiert: er herrscht, und wird so lange herrschen, als das Geld die Macht bleibt, vor welcher all unser Tun und Treiben seine Kraft verliert. (146)

Dies ist ein generischer Gebrauch des bestimmten Artikels, der die Gattung in einem Gegenstand zusammenfallen lässt und nicht - so in der Kombination mit dem unbestimmten Artikel - den exemplarischen Fall betrachtet.

(4) Ein Jude gehört einer Religions- und Traditionsgemeinschaft an.

So redet man in der aufkommenden Biologie über Arten. Die Vielzahl der Einzelnen kommt mit dem generischen Plural in den Blick.

(5) Die Juden lebten in verschiedenen Teilen Europas und Afrikas.

Im definiten Singular *der Jude* erscheint die Art verkörpert in der Einheit einer Gestalt. In dieser Vergegenständlichung können ihr und allen Angehörigen Eigenschaften so zugeschrieben werden, wie das sonst bei einem Individuum geschieht. Dies wird die bevorzugte Redeweise über die Feinde: *der Jude, der Bolschewik, der Iwan*.

Die Generifizierung des genuin individualisierenden Personennamens ist noch eine Steigerung: alle sind gleich, alle heißen *Itzig*.

18mal kommt die Form *der Jude* in Wagners Text vor, 49mal die Pluralform.

Die generische Form *der Jude* findet sich natürlich schon früher, aber selten in dieser Intensität. Allerdings gebraucht sie auch Karl Marx in "Zur Judenfrage" (1843) 34 mal. J.M. Fischer zeigt, dass der Marx-Text Wagner bekannt war, da er einen anderen Text aus den Deutsch-Französischen Jahrbüchern später zitiert hat. Außerdem gebe es gerade in der Anfangspassage eine Parallelität der Gedanken ('das Geld ist der Gott der Juden' (Marx) - 'der Jude herrscht, solange das Geld herrscht' (Wagner) (Fischer 2000:44f.). Häufiger verwendet den Ausdruck auch Achim von Arnim, der 1811 eine böse antijüdische Satire "Über die Kennzeichen des Judentums" verfasste.

Noch fehlt die von den Nazis verschärfte Form mit Apostroph, in der Aussprache verkürzt und stimmlos verhärtet: *der Jud'*. Sie ist im 19. Jahrhundert schon vorhanden, literarisch etwa in Büchners *Woyzeck*.

Inhaltlich springt die Parallele zu Marx ("Zur Judenfrage") ins Auge:

[W3] Welches ist der weltliche Grund des Judentums?

Das praktische Bedürfnis, der Eigennutz. Welches ist der weltliche Kultus des Juden? Der Schacher. Welches ist sein weltlicher Gott? Das Geld. Nun wohl! Die Emanzipation vom Schacher und vom Geld, also vom praktischen, realen Judentum wäre die Selbstemanzipation unsrer Zeit.

(...) Andererseits: wenn der Jude dies sein praktisches Wesen als nichtig erkennt und an seiner Aufhebung arbeitet, arbeitet er aus seiner bisherigen Entwicklung heraus, an der menschlichen

Emanzipation schlechthin und kehrt sich gegen den höchsten praktischen Ausdruck der menschlichen Selbstentfremdung. (...) Der Jude hat sich auf jüdische Weise emanzipiert, nicht nur, indem er sich die Geldmacht angeeignet, sondern indem durch ihn und ohne ihn das Geld zur Weltmacht und der praktische Judengeist zum praktischen Geist der christlichen Völker geworden ist. Die Juden haben sich insoweit emanzipiert, als die Christen zu Juden geworden sind. (K.Marx 1848: 372f.)

Marx will eine allgemeine Emanzipation vom Geist des Geldes, die dann auch die Juden selbst einschließt. Parallel auch der wissenschaftliche Anspruch. Bei Wagner bleibt der Gedanke jüdischer Herrschaft, der den sozialen Aufstieg und die aus Sicht des Bürgertums Bedrohung seiner politischen und ökonomischen Hegemonie bedeutet. Der jüdische Geldumsatz wird mit dem "Blut zahlloser Geschlechter" (146), das am Papier klebe, assoziiert und mit feudaler Ausbeutung verglichen.

Also: die wissenschaftlich zu erklärende Abneigung wurzelt in jüdischer Herrschaft, die aber bestimmt auch und gerade den Kunstbetrieb:

[W4] Wir haben nicht erst nötig, die Verjüdung der modernen Kunst zu bestätigen; sie springt in die Augen und bestätigt sich den Sinnen von selbst. (147)

Jahre später greift der junge, Wagner noch nahe stehende Nietzsche den Gedanken auf und verbindet den sokratischen Willen zum Wissen, der Mythos, Kunst und Religion, die Tiefen des menschlichen Seins dominiert, mit der Jüdischen Presse. Kultur darf nicht dem für Inhalte gleichgültigen Kunstbetrieb geopfert werden, so die Gegenwartsdiagnose vieler in dieser Zeit. Allerdings erkennt Nietzsche bald schon Wagners quasi-religiösen Geltungsanspruch für überzogen, sieht die Effekthascherei seines Musiktheaters, die „Schauspielernatur Wagners“ (Nietzsche 1980 Bd.7, 756), betrachtet die musikalische Leidenschaft nüchterner ("Menschliches, Allzumenschliches").

Die Juden - so sieht es Wagner - haben die Kunst komplett angeeignet, das bedarf keines wissenschaftlichen Beweises. Letzte Quellen der Wissenschaft werden im Positivismus Anschauung und Erfahrung, sinnliche Gewissheit über die Tatsachen. Die Erscheinungen selbst bringen sich in die Wahrnehmung. Dies ist von Marx weit entfernt. Ein Stichwort ist die "Verjudung/Verjüdung". Es scheint noch nicht weit verbreitet. Turnvater Jahn (1778 - 1852) gebraucht es in der Burschenschaftsdiskussion um

1820. 1852 finden wir das Wort in der Augsburger Allgemeinen Zeitung (Grimm/Grimm1854:610; Schmitz-Berning 1998:630). Später verwenden es fast alle schreibenden Antisemiten, darunter Hitler, der in "Mein Kampf" z.B. von der "Verjudung unseres Seelenlebens" (270) spricht und das Wort 27mal verwendet. Wagner will wissenschaftlich die Grundlage der "Abneigung", dann auch schon als "Haß" (147) bezeichnen, "aufdecken". Das setzt den Antagonismus Deutsche-Juden voraus, der unter der Hand aus der Unterscheidung jüdische/nichtjüdische Deutsche konstruiert wird. In dem Gegensatz tritt das Volk als Wirk-Gruppe auf, der die Anderen entgegengestellt werden, mit der sich die Mehrzahl der Rezipienten identifizieren soll. So wird eine Brücke in die Oppositionsbildung gebaut. Das ist ein zentrales Verfahren, das es erlaubt, über die folgende Eigenschaftsbeschreibung zur Diskriminierung und Ausgrenzung einer Gruppe zu kommen. Wir finden es geschickt eingesetzt besonders in den Goebbels-Reden. Nun wird die geforderte (Pseudo-)Erklärung nachgeliefert, scheinbar eine objektive Betrachtung "des Juden", die wiederum spiralförmig bei der Ablehnung ansetzt:

[W5] Der Jude, der bekanntlich einen Gott ganz für sich hat, fällt uns im gemeinen Leben zunächst durch seine äußere Erscheinung auf, die, gleichviel welcher europäischen Nationalität wir angehören, etwas dieser Nationalität unangenehm Fremdartiges hat: wir wünschen unwillkürlich mit einem so aussehenden Menschen nichts gemein zu haben. (148)

Die Religion wird doch nicht ausgeblendet, der Auserwähltheitsgedanke wird erwähnt. Weiterhin gelte:
A. Juden seien in der bildenden Kunst nicht darstellbar. Das alttestamentarische Bilderverbot wird natürlich nicht erwähnt.

B. Die Gattung sei zur theatralischen Darstellung nicht in der Lage. Jüdische Schauspieler stellten nicht Shakespeare-Gestalten dar, sondern etwas eigen und tendenziös Aufgefasstes (vgl. 149).

Die Art wird hier als solche schon rassistisch unterstellt. Aus A und B leitet Wagner ab:

[W6] Einen Menschen, dessen Erscheinung wir zu künstlerischer Kundgebung, nicht in dieser oder jener Persönlichkeit, sondern allgemein hin seiner Gattung nach, für unfähig halten müssen, dürfen wir zur künstlerischen Äußerung seines Wesens überhaupt ebenfalls nicht für befähigt halten. (149)

Es wird noch elementarer mit der nächsten scheinobjektiven Feststellung:

[W7] Zunächst muß im Allgemeinen der Umstand, daß der Jude die modernen europäischen Sprachen nur wie erlernte, nicht als angeborene Sprachen redet, ihn von aller Fähigkeit, in ihnen sich seinem Wesen entsprechend, eigentümlich und selbständig kundzugeben, ausschließen. Eine Sprache, ihr Ausdruck und ihre Fortbildung ist nicht das Werk Einzelner, sondern einer geschichtlichen Gemeinsamkeit: nur wer unbewußt in dieser Gemeinsamkeit aufgewachsen ist, nimmt auch an ihren Schöpfungen teil. (150)

Es gilt: "Der Jude" ist vom Schöpferisch-Ästhetischen ausgeschlossen, er kann sich mit uns [= Oppositionsbildung] nicht wirklich verständigen und damit nicht teilhaben.

[W8] Unsere ganze europäische Zivilisation und Kunst ist aber für den Juden eine fremde Sprache geblieben (...) In dieser Sprache, dieser Kunst kann der Jude nur nachsprechen, nachkünsteln, nicht wirklich redend dichten oder Kunstwerke schaffen. (150)

Dieser Ausschluss, mit dem Wagner sich und Europa von jüdischer Kunstproduktion - etwa vom ob seines Erfolgs ghassten Meyerbeer - zu befreien trachtet, bildet ein argumentatives Zentrum des Textes. Er begnügt sich damit nicht, sondern greift das Jiddische selbst an, dessen Fremdartigkeit schon Goethe gerügt hatte.

[W9] Als durchaus fremdartig und unangenehm fällt unsrem Ohre zunächst ein zischender, schrillender, summsender und murksender Lautausdruck der jüdischen Sprechweise auf: eine unsrer nationalen Sprache gänzlich uneigentümliche Verwendung und willkürliche Verdrehung der Worte und der Phrasenkonstruktionen gibt diesem Lautausdruck vollends noch den Charakter eines unerträglich verwirrten Geplappers, bei dessen Anhörung unsre Aufmerksamkeit unwillkürlich mehr bei diesem widerlichen Wie, als bei dem darin enthaltenen Was der jüdischen Rede verweilt. (151)

Das Jiddische ist die dem Deutschen nächste Sprache, auf hebräischem Fundament im Mittelalter entstanden, mit im Westen romanischen Anteilen. Bairisch-ostdt. Dialekte waren maßgeblich in der Lautung, in der Morphologie, im Verbsystem. Die Vertreibung nach Osten brachte slawische Einflüsse (Weißrussisch, Ukrainisch, Polnisch) besonders in die Lexik. Viele Ausdrücke wurden dann wieder vom Deutschen aufgesogen, als typisches Kontaktsprachenphänomen. Abweichend vom Deutschen ist u.a., dass die Satzklammer oft nicht realisiert ist

(6) Ich **hob gehabt** a modnem (slaw. 'eigentümliche')
poched (hebr. 'Angst').

,Ich **habe** eine merkwürdige Angst **gehabt**.'

Lautlich bewahrt Jiddisch oft die Stimmhaftigkeit der Konsonanten, hat wie im Oberdt. durchgehend den Ach-Laut, senkt oder hebt Vokale anders als im Hochdt.

Wagner spielt auf solche Erscheinungen an. Er versucht, was er klanglich wahrnimmt, jüdisch aufgefassten Figuren wie Mime und Beckmesser in die Partitur zu schreiben, sie höher singen zu lassen, als es die Stimmlage hergibt, so dass sie jüdisch markiert sind.

Wie kommt nun "der Jude" als künstlerisches Mangelwesen in die moderne Musik? Er hat jetzt das Geld und kann sich den Luxus leisten, zumal gerade die Musik durch Nachahmung der Genies es den "Papageien" leicht mache. Da aber der Volksbezug fehle, müssten sie für das 'Wie' auf ihr Eigenes zurückgreifen, die in ihrer Form längst erstarrte Synagogenmusik.

[W10] Wer hat nicht Gelegenheit gehabt, von der Fratze des gottesdienstlichen Gesanges in einer eigentlichen Volks-Synagoge sich zu überzeugen? Wer ist nicht von der widerwärtigsten Empfindung, gemischt von Grauenhaftigkeit und Lächerlichkeit, ergriffen worden beim Anhören jenes Sinn und Geist verwirrenden Gegurgels, Gejedels und Geplappers, das keine absichtliche Karikatur widerlicher zu entstellen vermag, als es sich hier mit vollem, naivem Ernste darbietet? (158f.)

Nur oberflächlich könne er auf dieser Basis auf unsere Kunst hören, er könne sie nur in seinem Jargon reproduzieren, ohne ihr "Wesen" zu erfassen, dabei alle Stile mischen. Es fehlten aber "wahre Leidenschaft" wie ihr Gegensatz, die Ruhe, die durch "Trägheit" ersetzt ist:

[W11] Wo der Ruhe nicht die Leidenschaft vorangegangen ist, erkennen wir nur Trägheit: der Gegensatz der Trägheit ist aber nur jene prickelnde Unruhe, die wir in jüdischen Musikwerken von Anfang bis zu Ende wahrnehmen, außer da, wo sie jener geist- und empfindungslosen Trägheit Platz macht. (162)

Hier kommt das verbreitete Bild der "jüdischen Unrast" ins Spiel. Das alles wird dann exemplifiziert an Felix Mendelssohn-Bartholdy, dem zunächst eine "spezifisch musikalische Begabung ... wie wenige Musiker überhaupt vor ihm" (163) zugestanden wird.

[W12] Dieser hat uns gezeigt, daß ein Jude von reichster spezifischer Talentfülle sein, die feinste und mannigfaltigste Bildung, das gesteigertste, zartestempfindende Ehrgefühl besitzen kann, ohne durch die Hilfe aller dieser Vorzüge es je ermöglichen zu können, auch nur ein einziges Mal die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung auf uns hervorzubringen, welche wir von der Kunst erwarten, weil wir sie dessen fähig wissen, weil wir diese Wirkung zahllos oft empfunden haben, sobald ein Heros unsrer Kunst, so zu sagen, nur den Mund auftat, um zu uns zu sprechen.

Kritikern von Fach, welche hierüber zu gleichem Bewußtsein mit uns gelangt sein sollten, möge es überlassen sein, diese zweifellos gewisse Erscheinung aus den Einzelheiten der Mendelssohnschen Kunstproduktionen nachweislich zu bestätigen: uns genüge es hier, zur Verdeutlichung unsrer allgemeinen Empfindung uns zu vergegenwärtigen, daß bei Anhörung eines Tonstückes dieses Komponisten wir uns nur dann gefesselt fühlen konnten, wenn nichts Anderes als unsre, mehr oder weniger nur unterhaltungssüchtige Phantasie, durch Vorführung, Reihung, und Verschlingung der feinsten, glättesten und kunstfertigsten Figuren, wie im wechselnden Farben- und Formenreize des Kaleidoskopes, vorgeführt wurden, - nie aber da, wo diese Figuren die Gestalt tiefer und markiger menschlicher Herzensempfindungen anzunehmen bestimmt waren. (163f.)

Die Kritik stützt sich wiederum auf ein Gefühl, außerhalb des selbst vorgegebenen, hier gebrochenen wissenschaftlichen Rahmens. Die Beweislast hinsichtlich musikalischer Qualität wird professionellen Musikkritikern und damit der Zukunft vage überantwortet. Kunstfertige Unterhaltung ohne Tiefgang ist sein Vorwurf an jüdische Kunstproduktion. Sie ist durch die Oppositionsfigur mit der Gegensatzbildung Mendelssohn versus "ein Heros unserer Kunst" allererst begründet. Endgültig soll er zur Strecke gebracht werden durch den Vorwurf des Plagiats, bezogen vor allem auf Drama und Oratorium, dergestalt

[W13] ... daß der Komponist für seine ausdrucksunfähige moderne Sprache besonders unsren alten Meister Bach als nachzuahmendes Vorbild sich erwählte." (164)

Bach ist "unser alter Meister", schon die rassisch unterlegte Gruppenzugehörigkeit verbietet Anderen den Anschluss an dessen Kunst. Doch wie ist ein solches Genie plagierbar? Bei ihm habe das "Formelle" (166) überwogen, das Menschliche anders als bei dem Heros Beethoven noch nicht dominiert. Fazit, zeitbezogen:

[W14] Die Zerflossenheit und Willkürlichkeit unsres musikalischen Stiles ist durch Mendelssohns Bemühen, einen unklaren, fast nichtigen Inhalt so interessant und geistblendend wie möglich auszusprechen, wenn nicht herbeigeführt, so doch auf die höchste Spitze gesteigert worden. (166)

Hier wird anders gruppiert: "unser Stil" ist die musikalische Unkultur der Zeit, die sich von Mendelssohn u.a. leiten ließ, der dann wiederum Wagner selbst sich entgegensetzen und profilieren kann.

Der rassistische Argumentationsstil ist hier wiederum eigentümlich gebrochen, anders als in späteren Schriften und Briefen Wagners. Es folgt eine Polemik gegen einen

“berühmten jüdischen Tonsetzer unsere Tage”, den namentlich nicht genannten, früheren Gönner Meyerbeer, der die “Täuschung” eines “gelangweilten” Publikums bedient habe, das Opernhaus sei ihm ein “Unterhaltungslokal, dessen künstlerische Mittel der Diskussion nicht wert seien, der sich sogar selber täusche über seine künstlerische Produktionskraft (169),

[W15] ... wie überhaupt das Kaltlassende, wirklich Lächerliche, das Bezeichnende des Judentumes für diejenige Kundgebung desselben ist, in welcher der berühmte Komponist sich uns in Bezug auf die Musik zeigt. (169)

Hier wird von der Person auf die Gruppe induziert, “kaltlassend”, “lächerlich” sind die gruppenspezifischen Charakteristika dieser Kunst. Es geht also der Transfer nicht nur von der Gruppe auf ihr Mitglied, auch umgekehrt wird übertragen, werden Eigenschaftsfelder konstruiert und zur Diskriminierung bereit gestellt. Zugleich schafft das Versagen der Wir-Gruppe der Nicht-Juden die Leerstelle für Wagners eigene Kunst:

[W16] Aus der genaueren Betrachtung der vorgeführten Erscheinungen, welche wir durch die Ergründung und Rechtfertigung unsres unüberwindlichen Widerwillens gegen jüdisches Wesen verstehen lernen konnten, ergibt sich uns besonders nun die dargetane *Unfähigkeit unsrer musikalischen Kunstepoche*. Hätten die näher erwähnten beiden jüdischen Komponisten in Wahrheit unsre Musik zu höherer Blüte gefördert, so müßten wir uns nur eingestehen, daß unser Zurückbleiben hinter ihnen auf einer bei uns eingetretenen organischen Unfähigkeit beruhe...(169f.)

In der gedachten Welt könne eine solche Erscheinung nur auf “organischer Unfähigkeit” beruhen, dies bringt subtil den Rassegedanken zurück ins Spiel der Gruppencharakteristika.

Wer aber all dies nicht sehen will, gehört selbst zur Judenschaft - ein Vorspiel zu Görings Diktum “Wer Jude ist, bestimme ich”⁵, mit dem der zugleich die Willkür der Zuweisung verdeutlichte.

[W17] Wer diese Mühe scheut, wer sich von dieser Erforschung abwendet, (...) den eben begreifen wir jetzt mit unter der Kategorie der "Judenschaft in der Musik". (171)

Dies widerspricht allerdings dem Rassegedanken. Im folgenden Text klingt er wieder an, in dem die Kunst einem Organismus verglichen wird, dessen sich erst im

⁵ Damit soll Göring Luftwaffenangehörige wie Feldmarschall Milch dem Zugriff der SS-Schergen entzogen haben.

Verfall ein “gänzlich fremdes Element” bemächtigen konnte,

[W18] aber nur um ihn zu zersetzen; dann löst sich wohl das Fleisch dieses Körpers in wimmelnde Viellebigkeit von Würmern auf: wer möchte aber bei ihrem Anblick den Körper selbst noch für lebendig halten? (172)

Schon in der frühen Neuzeit finden sich Juden als Disteln, Würmer, Blutsauger charakterisiert, die es auszurotten gelte (Hortzitz 1995). Organisch-biologische Metaphern verbreiteten sich besonders in den Wissenschaftssprachen des 19. Jahrhundert. Sie verbanden mit der Medizin als Bildspenderin. Auch Hitler benutzt die Blut-Zusammensetzungen, Wörter wie *Wurm* etc. häufig.

Schmitz-Berning 1998 gibt eine Wortgeschichte von *zersetzen*. Es entstammt der chemischen Fachsprache des 18. Jahrhunderts. Die Romantik verwendet den Ausdruck metaphorisch und leitet den diffamierenden Gebrauch ein, etwa wenn Jean Paul Lessing charakterisiert:

(7) Sein allseitiger Scharfsinn zersetzte mehr, als sein Tiefsinn feststellte. (Jean Paul zit.n. Schulz-Berning 1998:699)

Er verbindet sich mit dem Charakteristikum “kritisch” und wird dann in Verbindung mit dem Organischen gebraucht, u.a. von Marx. So wird er auch auf das Judentum angewendet, z.B. von Gutzkow 1848:

(8) Gerade dies ist der moderne Ahasver, wie er noch immer unter uns schachert und trödelt, wie er in der Literatur witzelt, das Organische zersetzt, der schlechte (...) Teil des Judentums. (zit.n. Schulz-Berning 1998:699f.)

Wagners Verwendung steht am Anfang eines rassistischen Antisemitismus, der bei den Nazis seinen Höhepunkt findet. “Zersetzend” wirkten der Marxismus, die intellektuellen, die jüdischen zumal, die kritische Presse, der Parlamentarismus, zersetzt werde die deutsche Seele, das deutsche Blut, der deutsche Geist usw., der Jude sei “ein zersetzender Fremdkörper” (Das kleine abc des NS, zit.n. Schmitz-Berning 1998:704). Der befallene Organismus bedarf radikaler Therapie. Angedeutet ist sie im rahmenden Schluss des Textes von 1869, gerichtet an die Gräfin:

[W19] Ob der Verfall unsrer Kultur durch eine gewaltsame Auswerfung des zersetzenden fremden Elementes aufgehalten werden könne, vermag ich nicht zu beurteilen, weil hierzu Kräfte gehören müßten, deren Vorhandensein mir unbekannt ist. Soll dagegen dieses Element uns in der Weise assimiliert werden, daß es mit uns gemeinschaftlich der höheren Ausbildung unsrer edleren menschlichen Anlagen zureife, so ist es ersichtlich, daß

nicht die Verdeckung der Schwierigkeiten dieser Assimilation, sondern nur die offenste Aufdeckung derselben hierzu förderlich sein kann. (196)

Assimilation scheint noch möglich, der Rassismus ist noch nicht konsequent durchgehalten. In späteren Schriften sieht er das anders und propagiert u.a. die Vertreibung. Wie sieht eine 'Rettung' aus? Wagner entwickelt sie am Beispiel des Schriftstellers Börne. Doch zunächst wird nebenher Heinrich Heine 'erledigt', es muss ja bewiesen werden, dass das Judentum keinen wahren Dichter habe hervorbringen können. Das Verfahren entspricht dem Prozess gegen Mendelssohn: äußerst begabt, gerade im Kampf gegen Heuchelei, habe er sich am Ende selbst belogen, indem er sich zum Dichter stilisiert habe. Seine Charakterisierung geschieht schon mit antisemitischen Gruppenmerkmalen:

[W20] ... keine Täuschung hielt bei ihm vor: von dem unerbittlichen Dämon des Verneinens dessen, was verneinenswert schien, war der rastlos vorwärtsgejagt durch alle Illusionen moderner Selbstbelügung hindurch, bis auf den Punkt, wo er nun selbst wieder sich zum Dichter log, und dafür auch seine gedichteten Lügen von unsren Komponisten in Musik gesetzt erhielt. (172)

Interessant, dass auf Heine hier mit dem Zeigwort *der* verwiesen wird, wo die Erstfassung noch die Anapher *er* hatte. Gezeigt wird in einem Vorstellungsraum, der diese rastlose Jagd vor Augen führen soll und Anschluss findet an den Mythos vom wandernden, bis zur Wiederkehr des Messias unsterblichen, unerlösten Juden Ahasver - einem Schuster, der Jesus die Rast auf dem Kreuzweg vor seinem Haus verweigert habe, die Welt rastlos durchwandere und zum frommen Christen geworden sei. So das wirkungsreiche Volksbuch von 1602, das später zum antisemitischen Pamphlet bearbeitet wurde, aber auch in vielen literarischen Bearbeitungen (Schubart, Bechstein, Lenau, Nestroy, ironisch bei Heym) auftaucht. Ahasver symbolisiert die Gruppe der Juden, im 19. Jahrhundert auch die Figur des rastlosen Händlers, des Kapitalisten. Börne - Heines Antipode in einer berühmten Fehde seit 1833 - wird ihm entgegengesetzt und Ausgang einer Untergangspanthasie, die bis heute strittig diskutiert wurde; ist sie metaphorisch zu nehmen oder eine prophetische Ansage der Vernichtung des Judentums?

[W21] Aus seiner Sonderstellung als Jude trat er Erlösung suchend unter uns: er fand sie nicht, und mußte sich bewußt werden, daß er sie nur *mit auch unsrer Erlösung zu wahrhaften Menschen* finden

können wurde. Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heißt für den Juden aber zu allernächst so viel als: aufhören, Jude zu sein. Börne hatte dies erfüllt. Aber gerade *Börne* lehrt auch, wie diese Erlösung nicht in Behagen und gleichgültig kalter Bequemlichkeit erreicht werden kann, sondern daß sie, wie uns, Schweiß, Not, Ängste und Fülle des Leidens und Schmerzes kostet. Nehmt rücksichtslos an diesem durch Selbstvernichtung wiedergebärenden Erlösungswerke teil, so sind wir einig und ununterschieden! Aber bedenkt, daß nur Eines eure Erlösung von dem auf Euch lastenden Fluche sein kann: Die Erlösung Ahasvers, der *Untergang!* (173)

Diese Passage ist komplex. Der Jude soll gemeinschaftlich Mensch werden, die Wir-Gruppe ist eingeschlossen und selbst gefordert. Börne wird als Beispiel hingestellt. Er ist nicht mehr Jude - religiös nicht, kulturell nicht. Nun ein fokusunlenkendes *aber*: Börne steht für die "Leiden, Schmerz" des Prozesses. Aber was war das Besondere bei Börne, außer dass er nicht zurückgekehrt ist zum Judentum? Es bleibt seltsam offen. An die, die "einig und unterschieden" mit der Wir-Gruppe werden wollen, geht der Imperativ "rücksichtslosen" Sich-Einlassens auf die "Erlösung", die durch "Selbstvernichtung wiedergebärt". Das könnte so interpretiert werden, dass die kulturelle Einigung als schmerzhafter Prozess möglich wird, dann aber wären die rassistischen Gedanken des Textes im Widerspruch dazu, denn Rassemerkmale können nicht abgelegt werden. Dies geht nur durch physische Vernichtung. Dazu passt die neuerliche Umfokussierung mit *aber*, die den "ewigen Juden Ahasver" ins Spiel bringt. Doch wie passt der hinein? Es gibt eine Tradition, die ihn mit Judas gleichsetzt, da würde die Selbstvernichtung passen. Aber um Verrat geht es nicht. Es geht um vollständige Aufgabe des Judentums - das ist allerdings nicht möglich, wenn es konstitutionell gedacht ist. In dem Gedicht von Aloys Wilhelm Schreiber (1761/1763 - 1841) erlöst der Gekreuzigte den Ahasver zum Tode hin. Die Jesusfigur - Erlösung durch Selbstopfer - steht zweifellos auch im Wissenshintergrund. Wagner hat Entwürfe zu einem Stück "Jesus von Nazareth" gemacht, aber zugunsten des Parsifal aufgegeben. Natürlich denkt man auch an *Kundry* aus dem "Parsifal", die der Figur am nächsten kommt, mit ihren Verwandlungen und Adaptionen (vergleichbar der Geschichte der Juden). Sie findet Erlösung im Tod. Man denkt an Beckmesser, dem vom Volk der Galgen in

Aussicht gestellt ist (Meistersinger 3.Aufz., 5. Szene), an Mime, eine jüdisch gezeichnete Figur, die von Siegfried umgebracht wird:

[W22]

Den der Bruder schuf,
den schimmernden Reif,
in den er gezaubert zwingende Kraft,
das helle Gold, das zum Herrscher macht,
ihn hab' ich gewonnen!" (...)

Dann wahrlich müht sich Mime nicht mehr:

ihm schaffen andre den ew'gen Schatz.(Wagner, Siegfried)

In den Stücken finden wir das Ideal der Erlösung durch und in wahrer deutscher Kunst, die damit entgegengesetzt wird der jüdischen Kunst, die sich einmischt. Der Erlöser ist Wagner selbst, Kunst ersetzt Religion als nur eine Sprache neben anderen. Dem sich einmischenden Judentum wird in "Religion und Kunst" (1880) die "Auslöschung" prophezeit. Ist das hier gemeint? Man wird auch den Nachspann von 1869 beachten müssen (vgl. W19). In "Erkenne dich selbst" 1881 spricht Wagner von einer "großen Lösung" des Problems - hat das die Verbrecher der "Endlösung" inspiriert? In dieser Schrift wird denn auch der Rassenantagonismus (269) angeführt und den Juden eine einzigartige Bewahrung ihrer rassischen Eigenschaften zugesprochen, die sich noch in der Vermischung bewährt habe - hier findet sich das komplette Gedankengut des Antisemitismus der Zeit, wie es dann auch in die NS-Ideologeme eingegangen ist. Im Überblick sieht das eingesetzte Muster der Diskriminierung so aus (Abb.1):

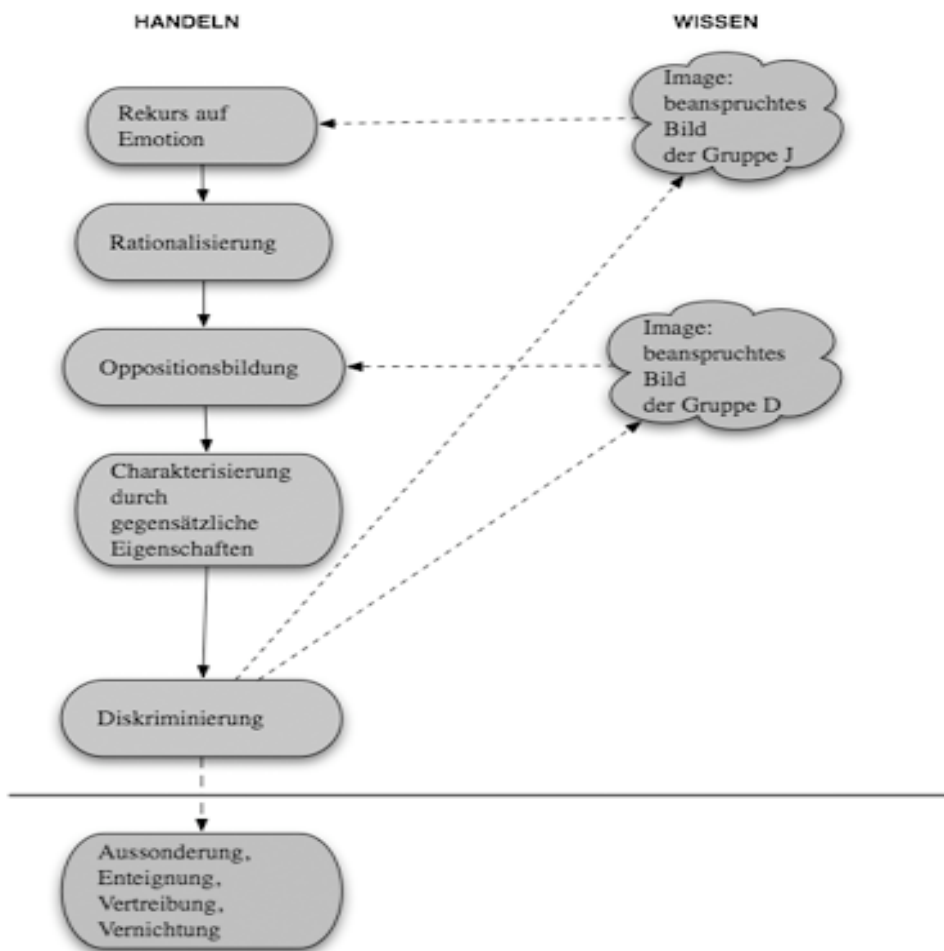


Abb.1: Muster der Diskriminierung

Im Nachspann, der die Nachgeschichte dieses Textes resümiert, kommt es zu weiteren rassistischen Ausfällen. Dies etwa im Zusammenhang mit dem Leipziger Konservatorium, das den Freund und Erstherausgeber Brendel habe vertreiben wollen:

[W23] *Leipzig*, an dessen Konservatorium für Musik Brendel als Professor angestellt war, hatte in Folge der langjährigen Wirksamkeit des dort mit Recht und nach Verdienst geehrten Mendelssohn die eigentliche musikalische Judentaufe erhalten: wie ein Berichterstatter sich einmal beklagte, waren blonde Musiker dort zur immer größeren Seltenheit geworden, und der sonst durch seine Universität und seinen bedeutenden Buchhandel in allem deutschen Wesen so regsam sich auszeichnende Ort verlernte in Betreff der Musik sogar die natürlichsten Sympathien jedes, sonst deutschen Städten so willig anhaftenden Lokalpatriotismus; er ward ausschließlich Judenmusikweltstadt. (174)

Die Oppositen ist der Neubildung "Judenmusikweltstadt" eingeschrieben: Weltstadt als positives Grundwort modifiziert durch das entwertende "Judenmusik". Wir

haben sie auch in den als selten reklamierten “blonden Musikern” auf der anderen Seite.

Dass er die Erstfassung unter Pseudonym erschienen ließ, um nicht als Neider hingestellt zu werden, habe das Judentum, nachdem es den Verfasser erkannt habe, genutzt, ihn auf dem Gebiet von Oper und Musiktheorie zu verfolgen. Ein Beispiel dieser Verschwörung ist Professor Hillers Kritik, der aus seinem “Kunstwerk der Zukunft” eine lächerliche “Zukunftsmusik” gemacht und sein eigenes Judentum verschwiegen habe. Gegen jüdische Kritik hat sich Wagner also mit seinem Aufsatz immun gemacht; wer seine Musik oder Theorie angreift, tut dies künftig nur, weil er das Judentum angegriffen hatte, wobei dieser Text nie erwähnt, sondern “sekretiert” werde. Auch sein Freund Liszt sei aufgrund jenes Artikels schlecht behandelt und von der Presse ausgeschlossen worden. Jetzt drohe gar die Aufführung seiner Stücke ins Stocken zu geraten.

Antisemitisch erledigt wird Wagners Kritiker Hanslick, dessen Mutter Konvertitin war, einfach durch Einbau des Hast-Bildes und die Oppositionsbildung mit dem “blonden deutschen Ästhetiker”.

[W24] Jenes erwähnte Libell [‘Büchlein, Streitschrift’, L.H.] des Dr. Hanslick in Wien über das *Musikalisch-Schöne*, wie es mit bestimmter Absicht verfaßt worden, ward aber auch mit größter Hast schnell zu solcher Berühmtheit gebracht, daß es einem gutartigen, durchaus blonden deutschen Ästhetiker, Herrn Vischer, ... nicht wohl zu verdenken war, wenn er sich der Bequemlichkeit und Sicherheit wegen mit dem so sehr gepriesenen Wiener Musik-ästhetiker assoziierte. (186) (...)

So saß denn die musikalische Judenschönheit mitten im Herzen eines vollblutig germanischen Systems der Ästhetik, ... (186)

Die “Judenschönheit” demaskiert Wagner als Antisemiten der Straße. Ebenso seine Aussage über Robert Schumann, die die “Musikjuden” kreierte:

[W25] ...nun erleben es seine alten, von ihm endlich gar verleugneten Freunde, daß er als einer der Ihrigen von den Musikjuden uns im Triumphe dahergeführt wird! (191f.)

Der Nachspann gipfelt in der folgenden Aussage:

[W26] Wie Sie sehen, verehrte Frau, bezeuge ich Ihnen hiermit den vollständigen Sieg des Judentums auf allen Seiten... (193)

Hat er dazu nicht selbst beigetragen mit seinem Text?

[W27] Vielleicht lag es aber doch auch meinem Gefühle nahe, eine hoffnungsreiche Annahme noch damit zu verbinden: dies enthüllt Ihnen die Schlußapostrophe des Aufsatzes, mit welcher ich mich an die Juden selbst wende. (194)

Dies macht den Schluss wieder wichtig. Ist er eine überzogen formulierte Aufforderung zur Assimilation oder physisch konkret gemeint? Die Juden erscheinen im Text mehrfach - wenngleich nicht durchgehend - als rassistisches Konstrukt. Wenn man hinzunimmt, dass den Juden eine Sprache im eigentlichen Sinne ebenso abgesprochen wird wie jede künstlerische Fähigkeit, so kann dies nicht in einer abzulegenden Tradition oder Religion fundiert sein. Mendelssohn, Heine, Börne waren getauft. Konstitutionelle Eigenschaften kann man nicht ablegen. Erst mit dem Tod verschwinden sie, wie bei der Zauberin Kundry im Parsifal. Wahrscheinlich ist gerade gewollt, diesen brisanten Punkt in der Schwebe zu lassen - als Rezeptionspotenzial.

4. Von Wagner zu Hitler?

(9) Mir sind die Gedankengänge Wagners aufs innigste vertraut ... Ich kehre auf jeder Stufe meines Lebens zu ihm zurück. (Hitler 1923 zit. n. Rauschning 1939, zit.n. Rose 1999:277⁶)

Wagner war ein Künstler und Kunsttheoretiker, der sich zunächst in die Politik einmischte, sie mit einsetzendem Erfolg aber durch ein quasi-religiöses Künstlertum ersetzen wollte. Hitler ging nach künstlerischer Erfolglosigkeit in die Politik und trug Künstlerträume mit sich. Seine Inszenierungen suchten die Politik zu ästhetisieren, die Parteitage wurden zur liturgischen Feier mit Anleihen aus Kirche und Wagners Operndramaturgie, etwa im Parsifal.⁷

Beide sahen sich lange als marginalisiert, um den verdienten Erfolg gebracht und brauchten Sündenböcke. Beide mussten, um ihre ehrgeizigen Pläne - künstlerische bzw. politische Revolution - umzusetzen, Gegner aufbauen und haben sich Vernichtungsphantasien hingegeben. Einer kam in die Lage, sie zu realisieren. Hitlers Wagner-Leidenschaft war schon um 1908 in Wien, spürbar, so äußert sich sein damaliger Freund Kubizek:

(10) Kubizek: »Wagner zuhören, war für ihn nicht das, was man einen Theaterbesuch nannte, sondern eine Möglichkeit, sich in jenen außergewöhnlichen Zustand zu versetzen, in den er beim Anhören der Musik Richard Wagners geriet, in jenes Sichselbstvergessen, jenes in ein mystisches Traumland

⁶ Unter Historikern ist Rauschnings Authentizität mit Recht umstritten, dieses Zitat allerdings passt zu vielen anderen Äußerungen Hitlers über Wagner.

⁷ Vgl. dazu Bernbach 2000.

Entschweben, dessen er bedurfte, um die ungeheuren Spannungen seines eruptiven Wesens zu ertragen.«

»Mit fieberndem Herzen« habe H. alles über den und von dem Meister gelesen und sich »mit unglaublicher Zähigkeit und Konsequenz« Wagners Werk und Biographie zu eigen gemacht, »als könnte dieser ein Teil seines eigenen Wesens werden«. »Es konnte geschehen, daß Adolf... mir auswendig den Text eines Briefes oder einer Aufzeichnung von Richard Wagner vertrug oder mir eine seiner Schriften, beispielsweise >Kunstwerk der Zukunft< oder >Die Kunst der Revolution< vorlas.« (Hamann 1998:90)

Die zentrale These Wagners übernehmen und propagieren die Nazis. Goebbels formuliert sie in seinen "Zehn Grundsätzen deutschen Musikschaffens":

(11) Judentum und deutsche Musik, das sind Gegensätze, die ihrer Natur nach in schroffstem Widerspruch zueinander stehen. (zit.n. Benz u.a. (19983:179))

Hitler äußert sich 1942 auch explizit zur Musik, im Sinne Wagners:

(12) Nur auf dem Gebiet der Musik habe ich Pech. So, wie es die Pfaffen fertiggebracht haben, das Schöne der Natur der Menschheit auszureden, so haben es die Juden fertiggebracht, einem die schöne Musik auszureden und statt dessen Geräusche hinzustellen. (Hitler zit. n. Jochmann 1980:288)

Die Grundthesen stehen schon in "Mein Kampf" und sind denen Wagners sehr ähnlich, einige sind von ihm übernommen:

(13) Daher ist das jüdische Volk bei allen scheinbaren intellektuellen Eigenschaften dennoch ohne Kultur, besonders aber ohne jede eigene. Denn was der Jude heute an Scheinkultur besitzt, ist das unter seinen Händen meist schon verdorbene Gut der anderen Völker. Als wesentliches Merkmal bei der Beurteilung des Judentums in seiner Stellung zur Frage der menschlichen Kultur muß man sich immer vor Augen halten, daß es eine jüdische Kunst niemals gab und demgemäß auch heute nicht gibt, daß vor allem die beiden Königinnen aller Künste, Architektur und Musik, dem Judentum nichts Ursprüngliches zu verdanken haben. Was es auf dem Gebiete der Kunst leistet, ist entweder Verbalhornisierung oder geistiger Diebstahl. Damit aber fehlen dem Juden jene Eigenschaften, die schöpferisch und damit kulturell begnadete Rassen auszeichnen. (Hitler 1925: 331f.)

Nur die Schauspielkunst gesteht er ihnen zu - anders als Wagner, für den das noch die Ausnahme war - aber als bloße Nachahmung und Täuschung, unterstützt durch die jüdische Presse⁸, da wieder einig in der Beurteilung des Kulturbetriebs. Das Programm Wagners wurde umgesetzt, in Reichsmusiktagen und in der Ausstellung

⁸ Vgl. Hitler 1925:332

“Musik und Rasse“ (1938 am Wagner-Geburtstag, 22. Mai).

Hitler hat 1919 erstmalig schriftlich zum Judentum Position bezogen, auf Wunsch seines Vorgesetzten Hauptmann Mayr (vgl. Kershaw 1998:169), sein Brief hat deutliche Parallelen zu Wagners Ansatz (“nicht wegzuleugnende Abneigung”, “Erkenntnis von Tatsachen”) als Ausgangspunkt:

(14) Wenn die Gefahr die das Judentum für unser Volk heute bildet seinen Ausdruck findet in einer nicht wegzuleugnenden Abneigung großer Teile unseres Volkes, so ist die Ursache dieser Abneigung meist nicht zu suchen in der klaren Erkenntnis des bewußt oder unbewußt planmäßig verderblichen Wirkens der Juden als Gesamtheit auf unsere Nation, sondern sie entsteht meist durch den persönlichen Verkehr, unter dem Eindruck, den der Jude als Einzelner zurück läßt und der fast stets ein ungünstiger ist. Dadurch erhält der Antisemitismus nur zu leicht den Charakter einer bloßen Gefühlserscheinung. Und doch ist dies unrichtig. Der Antisemitismus als politische Bewegung darf nicht und kann nicht bestimmt werden durch Momente des Gefühls, sondern durch die Erkenntnis von Tatsachen. Tatsachen aber sind: Zunächst ist das Judentum unbedingt eine Rasse und nicht Religionsgenossenschaft. (...) Bewegt sich schon das Gefühl des Juden im rein Materiellen, so noch mehr sein Denken und Streben. Der Tanz ums goldene Kalb wird zum erbarmungslosen Kampf um alle jene Güter, die nach unserm inneren Gefühl nicht die Höchsten und einzig erstrebenswerten auf dieser Erde sein sollen. (...) Der Antisemitismus aus rein gefühlsmäßigen Gründen wird seinen letzten Ausdruck finden in der Form von Progromen. Der Antisemitismus der Vernunft jedoch muß führen zur planmäßigen gesetzlichen Bekämpfung und Beseitigung der Vorrechte des Juden die er zum Unterschied der anderen zwischen uns lebenden Fremden besitzt. (Fremdengesetzgebung). Sein letztes Ziel aber muß unverrückbar die Entfernung der Juden überhaupt sein. Zu Beidem ist nur fähig eine Regierung nationaler Kraft und niemals eine Regierung nationaler Ohnmacht.

(Hitler zit. n. Jäckel/Kuhn 1980: 88)

Mit “Wahrheiten”, die “auf der Straße liegen” beginnt auch das Kapitel “Volk und Rasse” in Hitlers “Mein Kampf” (1925).

1941 äußert Hitler, Jesus (“der Galiläer”) habe sein Land befreien wollen, er “wandte sich mit seiner Lehre gegen den jüdischen Kapitalismus” (Jochmann1980:97), für die Juden habe gegolten:

(15) Das Geld war und ist ihr Gott. (Jochmann1980:97)

Dies ist eine unmittelbare Übernahme eines uns von Wagner und Marx bekannten Gedankens. Hitler setzt fort:

(16) Aus dem Saulus wurde ein Paulus, aus dem Mardochai [Marx' Großvater Mordechai war Rabbiner] ein Karl Marx. Wenn wir diese Pest ausrotten, so vollbringen wir eine Tat für die Menschheit, von deren Bedeutung sich unsere Männer draußen noch gar keine Vorstellung machen können. (Jochmann1980:99)
Vernichtungsphantasien, die auf die Juden bezogen waren, gab es auch im 19. Jahrhundert - oft so, dass eine metaphorische Lesart blieb, hinter die ein Rückzug möglich war.⁹

Hitler hat sich offenbar in seinen antisemitischen Äußerungen nie explizit auf Wagner berufen. Wagner war für ihn das einzig akzeptierte Vorbild, aber vor allem in der Kunst, mit seinen Musikdramen, die im "Parzifal" gipfelte, der - 1939 verboten - nach dem "Endsieg" wieder aufgeführt werden sollte. Die Prophetien Wagners waren Hitler ja vertraut, Wagner erschien aber nicht als Politiker, er hatte nur sein "Gesamtkunstwerk" der Zukunft im Sinn. Hitlers Vernichtungsvorstellungen in "Mein Kampf" sind Gedanken Wagners aber durchaus ähnlich:

(17) Nun beginnt die große, letzte Revolution. Indem der Jude die politische Macht erringt, wirft er die wenigen Hüllen, die er noch trägt, von sich. Aus dem demokratischen Volksjuden wird der Blutjude und Völkertyrann. In wenigen Jahren versucht er, die nationalen Träger der Intelligenz auszurotten und macht die Völker ... reif zum Sklavenlos einer dauernden Unterjochung. (...) Das Ende aber ist nicht nur das Ende der Freiheit der vom Juden unterdrückten Völker, sondern auch das Ende dieses Völkerparasiten selber. Nach dem Tode des Opfers stirbt auch früher oder später der Vampir. (Hitler 1925: 358)

Das politische "Erlösungswerk" behielt Hitler sich selbst vor, und ein wichtiger Teil war die schon in "Mein Kampf" angesagte physische Vernichtung. 1929 äußerte er in einer Rede im Zirkus Krone:

(18) Was der Meister der Töne einst nicht zu ertragen vermochte, das wollen wir, die wir Kämpfer sind, auskämpfen. (Hitler 1994:528)

Hitlers Tiefenmotive sind nicht geklärt. Sein Kampf galt auch der Moral des Dekalog¹⁰; dass die altjüdischen Gebote - bes. das Tötungsverbot - gebrochen werden

⁹ zum Streit, ob Wagner eher literarisch-metaphorisch auf Vernichtung zielte: Friedländer 2000 versus Rose 1999, 2000)

¹⁰ Heinsohn (1996) geht aus von einem Kampf gegen die „sinaïtische Ethik“, um das alte Recht auf Kindstötung und Völkermord zum ‚Schutz der Starken gegen die Schwachen‘ wieder durchzusetzen.

konnten, stellte schon sein Vorbild Wagner im “Braunen Buch”, einem Tagebuch 1865-1882, fest (242). Sein Programm setzte eine gefügte Bürokratie - keine Massenbewegung - durch. Auch die zunächst widerständige, traditionsbewusste Wehrmacht sollte das Tötungsrecht des Starken erhalten. Dies gilt vor allem für den Feldzug gegen die Sowjetunion, der Hitler lange schon ein inneres Anliegen war. Er war erstmalig als Vernichtungskrieg angelegt, es wurden allgemeine Mordbefehle gegeben. Traditionell findet die Befehlsgewalt¹¹ am Militärischen und seinen Zwecken ihre Grenze, die Zwecke müssen mit der überdachenden staatlichen Rechtsordnung harmonieren. Dann ist unbedingter Gehorsam zu verlangen. Ab 1918 mit den Freikorps löste sich diese staatliche Einbindung. Die Gliederungen des Nationalsozialismus und dann auch die deutsche Wirtschaft wie viele gesellschaftliche Bereiche übernahmen das Befehlsprinzip. Der Staat wurde durch den Führerwillen ersetzt. Der aber richtete sich gegen den jüdischen Rassefeind wie den ‘Bolschewismus’, folgte dem Gesetz des Stärkeren, um ein germanisches ‘Lebensrecht’ durchzusetzen. Der politische Gegner durfte im Kampf - der SA, der SS - gemordet werden, auch schon vor 1933. Das unterschied sie von der zunächst vielfach zurückhaltenden Wehrmacht. Für die SS ging es darum, “die unabänderlichen Gesetze der Auslese anzuwenden.” (Werbeschrift der Waffen SS, zit. n. Buchheim 1967:226). Der berüchtigte “Kommissar-Befehl” im “Barbarossa”-/Russland-Feldzug setzte mit ideologischer Begründung Menschlichkeit, Schonung, Völkerrecht außer Kraft und verlangte, alle “politischen Kommissare”, die ergriffen würden, “mit der Waffe zu erledigen”. Dieser Krieg wurde als Rassekrieg aus geschichtlicher Notwendigkeit dargestellt. Auch eigenmächtige Judenerschießungen wurden nicht geahndet, wenn sie aus ideologisch-politischen Beweggründen erfolgten. Sollten hier die Erben von Friedrich/Siegfried den “Wurm der Menschheit” (Wagner) erschlagen?

In den “Wibelungen” (1848) hatte schon Richard Wagner den Mythos Barbarossa wieder auferstehen lassen für die “Endschlacht”, hatte eine Barbarossa-Oper geplant. Hitler

¹¹ Vgl. zum Folgenden Buchheim 1967:216ff

hat in der Zeit des Krieges gegen die Sowjetunion den Parsifal verboten, er sollte nach dem "Endsieg" glanzvoll wieder gespielt werden. Ähnlich hatte Wagner 1851 in einem Brief an Uhlig erklärt, er könne an eine neuerliche Aufführung des "Rings" erst nach der Revolution denken (zit. n. Rose 1999: 110).

Hitler war der Prophet seines eigenen Programms. Seine Rede vom Januar 1939 ist eine klare Ankündigung:

(19) Ich will heute wieder ein Prophet sein: Wenn es dem internationalen Finanzjudentum in und außerhalb Europas gelingen sollte, die Völker noch einmal in einen Weltkrieg zu stürzen, dann wird das Ergebnis nicht ... der Sieg des Judentums sein, sondern die Vernichtung der jüdischen Rasse in Europa.

(Domarus 1963:1958 (Band II))

Für Wagner ist der Sinn der Inszenierung ein kulturpolitischer Kampf, der sein eigenes Werk - Theorie und Musikdrama - als Ausdruck zentral stellt und nichts weniger als die Rettung der Gesellschaft durch Kunst anstrebt. Eingeweihte aus seinem Kreis nehmen teil, kennen Wagners Einstellungen. Ähnlich wiederum Hitlers Agieren und Geheimhalten der Vernichtungspläne. Parallel auch, dass beide messianischen wie prophetischen Anspruch hatten.

Das "Kunstwerk der Zukunft" wird vom Volk geschaffen, das sich des Judentums entledigen muss. Das Wirkliche ist Wagner - Feuerbach einerseits, dem Positivismus andererseits folgend - das sinnlich Erfahrbare. Seine Zeit erscheint ihm als Verfall, die Gesellschaft bedarf der Befreiung vom Geldmotiv, das für ihn mit dem Judentum assoziiert ist. Antisemitismus und einfacher Antikapitalismus bilden ein ideologisches Amalgam. Die Vernichtung des einen bedingt die Vernichtung des anderen. Menschen sind dabei eine untergeordnete Größe. Ihr Sterben, ihre Selbstvernichtung ist in Kauf zu nehmen. Selbstmorde werden gelegentlich hämisch kommentiert. Am Ende mag auch die deutsche Kultur zugrunde gehen, dies sei "gar kein Schaden; wenn sie aber durch die Juden zugrundegeht, ist es eine Schmach" (zit. n. Adorno 1986:25).

Im Antisemitismus war Wagner Einzelgänger, er ist ihm immer auch Instrument seines Kampfes um Anerkennung und Geltung, die Motive liegen aber viel tiefer. Der Antisemitismus ist Teil einer Persönlichkeit, die Nietzsche "schauspielerhaft" genannt hat, auch darin liegt eine Parallele zu Hitler.

Hitler hat sich 1941 ein Wagner-Programm formuliert, in dem die Politik in der Kunst aufgeht:

(20) Wenn ich mein Werk bewerten will, so muß ich herausstellen als erstes: daß es mir gelungen ist, dem Rasse-Gedanken als der Grundlage des Lebens gegen eine Welt von Unverstand zum Sieg verholfen zu haben, als zweites: daß ich die Kultur zur tragenden Kraft der deutschen Herrschaft mache. Die Macht, die wir jetzt gewonnen haben, wird in meinen Augen gerechtfertigt nur dadurch, daß wir in der Errichtung kultureller Wunderwerke den Sinn und Zweck und die Aufgabe unseres Daseins sehen.
(Jochmann1980:101)

Sein Aufsatz gewinnt allerdings eine historische Dynamik, die in ihren Wirkungen weit über das hinausgeht, was im 19. Jahrhundert, zu Beginn der Modernisierung, vorgestellt werden konnte.

Wagner ist keineswegs mit Hitler gleichzusetzen, das wäre unhistorisch, aber in die Fußstapfen des Kulturkämpfers kann der von keiner menschlich-ethischen Rücksicht bestimmte Hitler treten und politisch-militärisch umsetzen, was sein größtes Vorbild als Kulturkampf begonnen hatte.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1986): Die musikalischen Monographien. Frankfurt

Althaus, Hans Peter (2002): Mauscheln. Ein Wort als Waffe. Berlin/New York

Benz, Wolfgang; Graml, Hermann; Weiß, Hermann (Hgg.) (1983): Enzyklopädie des Nationalsozialismus. München

Bering, Dietz (1999): Sprache und Antisemitismus im 19. Jahrhundert. In: Wimmer, Rainer (Hrsg.) Das 19.

Jahrhundert Sprachgeschichtliche Wurzeln des heutigen Deutsch. Berlin/New York, 325-354

Bermbach, Udo (2000): Liturgietransfer. In: Friedländer, Saul; Rüsen Jörn (Hgg.) Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposion. München, 40-65

Buchheim, Hans; Broszat, Martin; Jacobsen, Hans-Adolf; Krausnick, Helmut (1967): Anatomie des SS-Staates. München

Ehlich, Konrad (Hg.) (1989): Sprache im Faschismus, Frankfurt

Fischer, Jens Malte (2000): Richard Wagners "Das Judentum in der Musik". Frankfurt

Friedländer, Saul; Rösen Jörn (Hgg.)(2000): Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposium. München

Gregor-Dellin, Martin (1980⁶): Richard Wagner. München

Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm (1854/1984): Deutsches Wörterbuch, München

Hamann, Brigitte (1998): Hitlers Wien. München

Hamann, Brigitte (2002): Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth. München

Heinsohn, Gunnar (1996): Auschwitz ohne Hitler? In: Lettre International 33, 21-27

Hitler, Adolf (1925/1937): Mein Kampf. München: Eher

Hitler, Adolf (1994): Reden, Schriften, Anordnungen. Band III. München

Hoffmann, Ludger (2001): Pragmatische Textanalyse. An einem Beispiel aus dem Alltag des Nationalsozialismus. In: Möhn, Dietrich; Roß, Dieter; Tjarks-Sobhani, Marita (Hgg.), Mediensprache und Medienlinguistik. Frankfurt, 283-310

Hortzitz, Noline (1995): Die Sprache der Judenfeindschaft. In: Schoeps, Julius H.; Schlör, Joachim (Hgg.) Antisemitismus. München, 19-40

Jäckel, Eberhard; Kuhn, Axel (1980): Hitler. Sämtliche Aufzeichnungen 1905-1924. Stuttgart

Jochmann, Werner (1980:) Monologe im Führerhauptquartier. Hamburg

Kershaw, Ian (2000): Hitler. 2 Bd. Stuttgart

Köhler, Joachim (2000): Wagners Hitler. Der Prophet und sein Vollstrecker. München

Maas, Utz (1983): Als der Geist der Gemeinschaft eine Sprache fand, Opladen

Marx, Karl (1843/1970): Zur Judenfrage. In: Marx, Karl; Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)(1986): Bd. 14. Kassel

Engels, Friedrich Werke (MEW) Bd.1. Berlin, 347-378

Nietzsche, Friedrich (1980) Sämtliche Werke. Studienausgabe in 15 Bänden. München

Poliakov, Léon (1992): Über Fremdenfeindlichkeit und Rassenwahn. Hamburg

Rose, Paul Lawrence (1999): Richard Wagner und der Antisemitismus. Zürich/München

Safranski, Rüdiger (2000): Nietzsche. München

Wagner, Richard (1911): Sämtliche Schriften und Dichtungen, 16 Bd., Leipzig

Wagner, Richard (1963): Mein Leben. München
Wagner, Richard (1975): Das braune Buch. Zürich
Weiner, Marc A. (2000): Antisemitische Fantasien. Die
Musikdramen Richard Wagners. Berlin
Wimmer, Rainer (Hg.)(1991): Das 19. Jahrhundert
Sprachgeschichtliche Wurzeln des heutigen Deutsch.
Berlin/New York
Zelinsky, Hartmut (1976): Richard Wagner - ein deutsches
Thema. Frankfurt
Zelinsky, Hartmut (1989): Die deutsche Losung Siegfried
oder die 'innere Notwendigkeit' des Juden-Fluches im
Werk Richard Wagners. In: Bermbach, Udo (Hg.) In den
Trümmern der eigenen Welt. Hamburg, 201-250