

Mendelssohn – Wagner

Über Nationalismus und Rassismus in der Kunst

Ambitionen, Illusionen, Desillusionierung

Den Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa kennzeichneten Ambitionen, das Individuum auf den Schwingen der Aufklärung endgültig der Finsternis des 18. Jahrhunderts zu entreißen und aus dem Massenelend des 19. Jahrhunderts ins Licht einer neuen, freien und lebenswerten Welt zu führen. Geprägt war die Sichtweise des Individuums durch das im jüdischen Monotheismus wurzelnde Christentum. Danach ist jeder Mensch, jenseits seiner sozialen Herkunft oder persönlichen Leistung, Ebenbild Gottes. In den Ideen des Humanismus, als zwangsläufige Konsequenz aus dieser christlichen Sichtweise, rückte das Individuum und das Individuelle ab dem 16. Jahrhundert in den Fokus der Europäischen Kultur. Dies setzte den einzigartigen Entwicklungsprozess Europas in Gang, der über den Empirismus, mit der eigenen Erfahrung als einzig relevanter Erkenntnis-Quelle, und Descartes analytischer Denkmethode zur Aufklärung führte.

Gemäß deren Idealvorstellungen galt es dann am Ende des 18. Jahrhunderts, eine Gesellschaft zu errichten, in welcher das gebildete Individuum selbstbestimmt und frei für die Verwirklichung seiner Ideen verantwortungsbewusst leben konnte. Sämtliche technischen und zivilisatorischen Errungenschaften hatten im Dienste dieser Ideale zu stehen. Zu Lebzeiten Felix Mendelssohn Bartholdys (1809 – 1847) und Richard Wagners (1813 – 1883) schickte Europa sich an, die „neue“ Gesellschaft – nicht ohne erheblichen Gegenwind der Aristokratie - zu realisieren.

Mit ihren Produktionsverhältnissen, dem Kapitalismus und seiner Unterdrückung des Kollektivs durch Individuen, besaß die bürgerliche Gesellschaft jedoch einen heiklen, inneren Widerspruch; und den Gesetzmäßigkeiten der Dialektik folgend, ließen auch schon im 19. Jahrhundert diktatorische Gegenentwürfe als äußere Widersprüche nicht allzu lange auf sich warten, Anarchismus und Kommunismus.

Gegen Ende der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hatten Europa und der Rest der Welt dann mit Faschismus und perfekt organisiertem Rassen- bzw. Völkermord die größte Katastrophe der Menschheitsgeschichte zu verzeichnen gehabt. Die Ursache dafür war weitaus mehr als die Entgleisung krimineller, bestialischer Individuen, die sich Macht erschlichen hatten; sie war weitaus mehr als die im Wahnsinn wurzelnde Verführung eines gedemütigten, ökonomisch ruinierten Volkes nach einem verlorenen 1. Weltkrieg, den es selbst angezettelt hatte; sie war weitaus mehr als ein Raubzug der Bourgeoisie, welche

angesichts einer prärevolutionären Situation ihre demokratische Maske hatte fallen lassen, so wie es die linken Interpretationen sehen wollen. Die Ursache ist fundamental, sie ist – und das muss man, wenn auch mit Schrecken zur Kenntnis nehmen, der Abendländischen Kultur immanent. Das Phänomen der Ideologie ist ein genuin europäisches, wie noch später erörtert werden wird. Die Schönen Künste als Spiegel von Geist und Gesellschaft unserer Kultur liefern eindrucksvolles Anschauungs- bzw. Lernmaterial hierfür.

Es geht in diesem Vortrag wohlgemerkt nur um Ursachen nicht aber um Schuld oder Schuldzuweisungen! Schuldgefühle hemmen den Lernprozess, weil sie stets um sich selbst kreisen.

Begrüßt wurden Sie heute mit drei kurzen Ausschnitten von Werken, welche Sie zwischen 1933 und 1945 gar nicht hätten hören oder gar spielen dürfen. Es erklangen

1.

ein Beispiel aus dem ersten Akt von **Giacomo Meyerbeers (1791 – 1864)** Oper „*Margherita d’Anjou*“ aus dem Jahr 1820,

2.

ein Ausschnitt aus dem 3. Satz der *Sonate in B-Dur, für Violoncello und Klavier*, von **Isaac Moscheles (1794 – 1870)** und schließlich

3.

der Beginn des Finalsatzes von **Gustav Mahlers (1860 – 1911)** *Symphonie Nr.3*, mit dem Untertitel „Was mir die Liebe erzählt“.

Diese drei Komponisten sind alle jüdischstämmig und galten während der Nazi-Zeit daher als entartet und waren verboten.

In einer Ausgabe der „Neuen Zeitschrift für Musik“ des Jahres 1850 lesen wir über jüdischstämmige Komponisten das Folgende:

„Im Besonderen widert uns nun aber die rein sinnliche Kundgebung der jüdischen Sprache an.“ Und wenige Zeilen später: *„Hören wir einen Juden sprechen, so verletzt uns unbewußt aller Mangel rein menschlichen Ausdrucks in seiner Rede: die kalte Gleichgiltigkeit des eigenthümlichen »Gelabbers«“* und später dann die Schlussfolgerung: *„Macht nun die hier dargethane Eigenschaft seiner Sprechweise den Juden fast unfähig zur künstlerischen Kundgebung seiner Gefühle und Anschauungen durch die Rede, so muß zu solcher Kundgebung durch den Gesang seine Befähigung noch bei weitem weniger möglich sein.“*

Der Verfasser jener Zeilen war ein gewisser Richard Wagner, die Zitate stammen aus seiner Schrift „**Über das Judentum in der Musik**“. Was mochte einen genialen Komponisten wie Wagner zu solchen Hasstiraden verleitet haben? Entsprang sein Antisemitismus einer Ideologie und begann hier die unheilige Saat des Nationalsozialismus aufzukeimen oder repräsentierte er die Ansicht einer Mehrheit? Werfen wir einen Blick in die Zeiten vor 1800!

Ständekunst, Geschmack, Lokalkolorit

Wir hören nun jeweils den Anfang von 7 Symphonie-Kopfsätzen aus den Siebzigerjahren des 18. Jahrhunderts an. Versuchen wir einmal, die geographische bzw. nationale Provenienz dieser Stücke zu eruieren!

1. Carl Heinrich Abel/London
2. Luigi Boccherini/Italiener in Madrid lebend
3. Tomas Arne/London
4. Johann Christian Bach/jüngster Bachsohn in London lebend
5. Carl Phillip Emanuel/älterer Bachsohn in Hamburg lebend
6. Wolfgang Amadeus Mozart/Salzburg, für Mailand komponierte frühe Symphonie
7. Joseph Haydn, für Esterhaza-Ungarn komponierte frühe Symphonie.

Erstaunlich, dass sich diese Werke in ihrer persönlichen Note leicht unterscheiden, dass man sie jedoch keiner bestimmten geographischen Breite zuordnen kann, außer man kennt die Biographien ihrer Schöpfer. Ein Grund hierfür liegt in der Adelsgesellschaft. Die Aristokratie war nicht regional oder national sondern vielmehr dynastisch identifiziert.

Der Begriff „**Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation**“ belegt dies recht deutlich. „Heiliges Römisches Reich“ drückte eine Herrschaftskonzeption sowie einen geschichtlich begründeten Herrschaftsanspruch aus, erst an zweiter Stelle stand dann die Indikation, auf welchen Raum sich die Herrschaft bezog.

Das Habsburgische Reich erstreckte sich in seinen besten Zeiten über viele Nationen, man sagte gar, in ihm ginge die Sonne niemals unter. Seine Herrscher fühlten sich aber, unabhängig davon, wo sie lebten, als Habsburger.

Friedrich II von Preußen verabscheute beispielsweise die deutsche Sprache und zog es vor, Französisch zu kommunizieren. Musikalisch war der Preußenkönig auf Opera, Sonata, Sinfonia und Concerto fixiert. Diese sind italienischen Ursprungs und wurden, wo auch immer sie entstanden, im italienischen Geschmack komponiert.

Geschmack bzw. „Gusto“ bedeutete Kunstmusik für die adelige Oberschicht, sie entbehrte daher natürlich einer volkstümlichen Färbung. Gehobene Kunst ist ohnedies die geistige Abstraktion von Realität und nicht deren Nachahmung! Je nach Entstehungsland einer Gattung sprach man damals von Italienischem, Französischem, Deutschem etc. Geschmack.

Die niederen, weniger gebildeten oder gereisten Volksschichten hingegen, waren regional identifiziert, dies um so mehr, je weiter wir in der Geschichte zurückgehen. Die Musik dieser Volksschichten besaß als Folge regionaler Identifikation lokale Färbung. Lokalkolorit vollzog sich intuitiv, es ereignete sich und entsprang keinem kompositorischen Willensakt.

Die Adelsgesellschaft war in Stände gegliedert. Ihre Künste waren an gesellschaftliche Funktionen und Stände gebunden, sie unterschieden sich dadurch natürlich hinsichtlich ihrer Komplexität.

Geistliche Musik für den religiösen Kontext war selbstverständlich gelehrt komponiert, oft von Klerikern selbst.

Weltliche Musik, Tänze und Lieder, existierten in drei Kategorien:

höfisch für den Adel,

bürgerlich für die Mittelschicht und

bäuerlich, für das Landvolk.

Inspirationen der oberen durch die unteren Schichten haben sich selbstverständlich immer wieder ereignet. Aber auch Elemente fremder Regionen wurden importiert und assimiliert.

Im folgenden anonymen Musikstück aus dem Spanien des 13. Jahrhunderts hören wir ein prägnantes Beispiel dafür. Es war die Herrscherzeit Alfons des Weisen, wo Spanier mit Arabern und Juden recht gut

koexistiert haben. Der Text wird in spanischer Sprache vorgetragen, die Melodie lässt den arabischen Ursprung erkennen (der übermäßige Sekundschrift und die antiphonale Ausführung des Gesangs), es handelt sich aber um ein geistliches Laienlied aus der bürgerlich-jüdischen Schicht. „Chuando el rey Nimrod“. Es geht um König Nimrod, der des nachts ins Freie tritt, ein Licht am Himmelerblickt und dies als Symbol der Geburt Abrahams ansieht.

Die zwei nächsten Hörbeispiele stammen aus dem frühen 16. Jahrhundert. Kurz vor Jahrhundertbeginn waren die Araber besiegt und von der Iberischen Halbinsel vertrieben worden. Gleichzeitig ereigneten sich Judenpogrome, viele jüdischstämmige Bürger wurden verfolgt, expropriert, ermordet oder mussten aus Spanien fliehen. Das Bürgertum, regional identifiziert, hatte in Europa begonnen, ökonomisch und gesellschaftlich einflussreicher zu werden. Die Musik war nun schon längst mehrstimmig geworden und klingt für unsere Ohren dadurch weniger exotisch als die mittelalterliche. Beim ersten - wieder anonymen - Beispiel handelt es sich um ein Tanzlied der lokal identifizierten bürgerlichen Mittelschicht, wir würden es auch ohne Ansage sofort dem spanischen Raum zuordnen können. Das zweite

Beispiel ist ein „*Tiento*“ (ein strenges, polyphones Instrumentalstück, der strengen Fantasia nahestehend) von **Antonio de Cabezon (1500 - 1568)**, es stellt Musik für die gebildete Oberschicht dar und entbehrt deshalb jeglichen Lokalkolorits.

Auch das nächste Beispiel, aus der Feder **Jean Phillippe Rameaus (1683 - 1764)** für Cembalo solo, trägt als höfische Komposition keine Lokalfärbung, obgleich sein Titel „*L'Égypttienne*“ (die Ägypterin) dies doch implizieren würde.

Der „*Fandango*“ für Cembalo solo, des Scarlatti-Schülers **Padre Antonio Soler (1729 - 1783)**, offenbart eine Generation später bereits gesellschaftliche Veränderungen in Europa. Das Bürgertum, vormals niederer Stand mit regionaler Identifikation, besaß inzwischen großen Einfluss auf die Gesellschaft, vor allem durch seine ökonomische Überlegenheit. Es strebte nach gesellschaftlicher Vorherrschaft. Am Anfang des Fandango zitiert Soler die Melodik und Rhythmik der spanischen Volksmusik, bevor er das aufgenommene Material dann im Verlauf des Werkes zu virtuoser, genuiner Kunstmusik transformiert. Lokalkolorit dient hier als Grundlage des Gestaltungsmaterials und ist nicht mehr länger bloß Ereignis sondern Resultat von Schaffenswillen. Dies wird in den folgenden Jahrhunderten öfter der Fall sein. In **Bartok Belas (1881 - 1945)** Finalsatz der „*Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*“ erleben wir dieses Prinzip ebenfalls. Am Beginn des Satzes sind Elemente der rumänischen, etliche Takte später der ungarischen Volksmusik in die Komposition aufgenommen worden.

Nationalismus, Nationale Schulen

Seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts wurden nun Bestrebungen wirksam, die Bürgerliche Gesellschaft aufzubauen. Damit änderte sich auch Grundlegendes für alle Schönen Künste.

Den „Geschmack“ oder „Gusto“, das signifikante Kunstphänomen der alten Adelsgesellschaft, gab es nun nicht mehr (er war im deutschsprachigen Raum schon durch die Wiener Klassik überwunden worden). Die Kunst löste sich aus ihrem funktionalen und ständischen Zusammenhang und wurde zum Selbstwert erhoben. Mit der gesellschaftlichen Verifizierung individueller Freiheit, aber auch mit dem Ansteigen des allgemeinen Bildungsstandes, löste sich das übergeordnete, allgemeingültige, religiös verwurzelte Weltbild der alten Gesellschaft in mannigfaltige, individuelle Wertevorstellungen auf.

In der Musik finden wir seitdem viele unterschiedliche Stile, welche das Resultat einer jeweiligen Komponistenpersönlichkeit mit ihrer Wertewahl und individuellen ästhetischen Vorstellung war. Die neue, demokratisch ambitionierte Gesellschaft musste natürlich in einem Staat organisiert werden. Der Ständestaat von einst war ungeeignet. Weil das Bürgertum infolge seiner Sozialgeschichte regional identifiziert und ökonomisch noch nicht gesamteuropäisch vernetzt war, geschah dies im Nationalstaat mit dem Nationalismus als Staatslehre. Darin interpretierte man Geschichte und Traditionen unter ethnischen Gesichtspunkten und leitete so den Anspruch auf die Kongruenz von Nation und Staat ab. Der Nationalismus trat an die Stelle des vormalig allgemeinen Weltbildes der Adelsgesellschaft, an ihm orientierten sich die individuellen Wertevorstellungen der Klein- und Großbürger.

Seit dieser Zeit verwendete man musikalische Ausführungsangaben immer seltener in italienischer Sprache, statt dessen in den jeweiligen Nationalsprachen. Die Wertschätzung der eigenen Nation verstand sich von selbst. Als Isaac Moscheles seinen Freund Mendelssohn bei dessen ersten Londonreise zum Bleiben überreden wollte, lehnte dieser es mit der Begründung ab, er verdanke seinem Vaterland so viel und könne ihm daher nicht untreu werden. Nationalismus war damals progressiv, Mendelssohn war genau so national gesinnt wie Wagner.

Wettbewerb und Konkurrenzkampf zeichneten als signifikante Phänomene nicht nur die Produktionsverhältnisse der neuen Gesellschaft aus, sie durchdrangen leider auch künstlerisches und nationales Denken. Ersteres ließ Komponisten vielfach zu Gegnern werden, das Zweite säte Verachtung und Misstrauen zwischen den Nationen, beförderte hegemoniale Bestrebungen, machte sie zu Feinden. Der Nationalismus lieferte gar die geschichtlich begründete moralische Rechtfertigung von Kriegen. Europas Kunstmusik spaltete sich alsbald in nationale Schulen auf, z. B. die „Gruppe der Fünf“ in Russland, der auch Modest Mussorgsky und Rimski Korsakow angehörten. Den nationalen Schulen diente das Lokalkolorit sozusagen als Identifikations-Logo und als Abgrenzung.

Die deutschsprachigen Komponisten hatten ein schweres Erbe nach der Wiener Klassik angetreten, vor allem mit Beethoven als unerhörter Steilvorlage. Lokalkolorit spielte eine untergeordnete Rolle. Die Verklärung der Vergangenheit zeichnete die als Romantik bekannte Epoche aus.

Mendelssohn und Wagner begannen beide verhältnismäßig früh mit der Symphonienkomposition, weil die erfolgreiche Uraufführung einer Symphonie den Beginn einer erfolgreichen Karriere bedeutete. Der Kopfsatz von Mendelssohns offizieller *1. Symphonie in c-Moll* (1824 15-jährig komponiert) und jener von Wagners *1. Symphonie in C-Dur* (1832, also mit 19 Jahren geschrieben) lassen trotz gemeinsamer Dramatik bereits deutliche Unterschiede der Künstlerpersönlichkeiten erkennen. Mendelssohn wurzelt noch in Mozart und Haydn, Wagner hingegen knüpft hörbar an Beethovens 7. Symphonie an und zeigt bereits seine starke Neigung zum Expansiven und Triumphalen. Die langsamen Sätze der Symphonien offenbaren noch weitere Unterschiede: Mendelssohn bleibt trotz des romantischen Gestus zurückhaltend und fein, Wagners Satz gebärdet sich dagegen tragisch und schicksalsgeschwängert, seine moderne, innovative Instrumentierung unterstützt den romantischen Sound nach Kräften. Im Klavierschaffen, insbesondere hinsichtlich Idiomatik, erweist sich Mendelssohn als der Überlegene. Das Balladenhafte seines *Capriccios op.16 Nr.1* (komponiert 1829 in London) lässt noch den Einfluss seines Kompositionslehrers **Carl Friedrich Zelter (1758 - 1832)** erkennen, der schnelle Teil erinnert an Beethovens Scherzi und zeigt auch die Nähe zu Robert Schumann. Der langsame Satz von Wagners *Klaviersonate Nr.1 in A-Dur* wirkt eher wie die Klaviertransskription einer schwermütigen Opernarie. Es gibt jedoch einen kuriosen Berührungspunkt zwischen den so unterschiedlichen Komponisten: Ein Segment des Einleitungsadagios von Mendelssohns Reformations-Symphonie findet sich als ein Leitmotiv in Wagners Bühnenweihspiel Parsifal (1882). Beide bedienten sich einer Floskel aus der sächsisch-protestantischen Liturgie. Im Parsifal-Vorspiel scheint Wagner die Mendelssohn-Instrumentierung übernommen zu haben, im Verlauf des Werkes erscheint uns das Motiv - gemäß der dramatischen Situation - immer wieder in unterschiedlicher Instrumentierung, etwa am Ende des ersten Aufzugs im Sound des Übermenschen.

Zwischen Mendelssohn und Wagner lagen menschlich wie künstlerisch Welten, auch wenn beide Deutsch-national gesinnt waren.

Instinkt, Ideologie, Rassismus

Der Nationalismus war zwar logische Konsequenz der gesellschaftlichen Entwicklung Europas, anthropologisch bedeutete

er insbesondere in Form des Chauvinismus jedoch den Rückfall in ein archaisches Stadium, weil er an die animalischen Bestandteile im Menschen appellierte: die im Instinkt wurzelnde Rudel-Identifikation. Menschsein und Kultur, eine untrennbare Einheit, begannen aber gerade mit dem fortschreitenden Verlassen des Instinkthaften und Animalischen, betrieben von zunehmend differenzierter Gotteserkenntnis und Vernunft. Die ethische Konsequenz hieraus konnte letzten Endes dann nur das Streben nach Gemeinwohl unabhängig von Nation oder Rasse sein und in den Menschenrechten der UNO enden. Mit den Worten „Seid umschlungen Millionen“ hat Friedrich Schiller diese Vision in seiner „Ode an die Freude“ - noch vor den unseligen Auswirkungen des Nationalismus - euphorischen Ausdruck verliehen.

Man kann Millionen aber auch im Sinne von Vereinnahmung „umschlingen“, dies versucht die Ideologie, die ein relativ spätes Phänomen der Geistesgeschichte ist.

Wörtlich übersetzt bedeutet dieses griechische Lehnwort „Ideenlehre“, hat jedoch nur indirekt mit Platons Ideenlehre zu tun. Die Aufklärung gebrauchte diesen Terminus negativ, indem sie die mit Vorurteilen behaftete Vernunft darunter verstand.

Das Phänomen der Ideologie im heute gebräuchlichen Sinne entstand erst dadurch, dass die Abendländische Kultur ein hohes Maß an Individualisierung erreicht hatte. Nun entbehrte sie nämlich eines übergeordneten religiösen Bezuges oder eines allgemein akzeptierten Wertekodex und stellte jegliche Wertesysteme der beliebigen Auswahl der Individuen anheim. Somit wurde das Subjektive zu ihrer Hauptseite. Dieser kulturelle Status fand in der Existenz der liberalen Bürgerlichen Gesellschaft seine soziale Realität. Dem Vakuum hinsichtlich einer kollektiven Werteidentifikation stand die Interpretation der Welt durch die Individuen gegenüber und es entstand ein gefährlicher geistiger Nährboden für Ideologen.

Ein Ideologe erklärt die Welt nach einem System, dem seine ganz persönlichen Annahmen zugrunde liegen, die er axiomatisch, also als nicht beweispflichtig und unverrückbar ansieht. Die Ideologie erhebt den Anspruch auf Allgemeingültigkeit, sie möchte das Vakuum kollektiver Werteidentifikation beseitigen.

Das Verhängnisvolle der Ideologen besteht darin, dass sie die realen Fakten nicht objektiv untersuchen und ihre Erkenntnisse diesen unterordnen, sondern dass sie die realen Fakten sehr intelligent und geschickt dem unterordnen, was sie sehen wollen. Beim Ideologen hat sich der Wille vor die Realität geschoben.

Der Wille aber ist nichts anderes als Instinkt und Trieb, die ins Rationale eingesickert sind und mit dem Narzissmus verschmolzen ein Teil der persönlichen Identität geworden sind. Dadurch kann Wille zwar zur Kenntnis

genommen, jedoch nicht so ohne weiteres verstandesmäßig kontrolliert oder aufgegeben werden. Ideologien wurzeln im animalischen Persönlichkeitsteil des Menschen und appellieren an ihn, um Handeln zu erwirken, welches dem rein Rationalen des Handelnden entzogen ist. Aus diesem Grunde stehen aber Ideologien geistig/ethisch auf recht schwachen Füßen. Sie stabilisieren sich daher durch die Mobilisierung eines der heftigsten Affekte im Menschen: Aggression. Deswegen schaffen sie sich Feindbilder. Dieser Umstand macht sie sogar von ihren Feinden abhängig. Die Ideologie besitzt für Alles eine Lösung, die im Endeffekt in der durch sie selbst moralisch gerechtfertigten Vernichtung der erwählten Feinde liegt, seien es Andersdenkende, eine Rasse oder auch Klasse.

Der Ideologe stellt das Zentrum dar, um welches sein Weltbild wie die Erde um die Sonne kreist. Meist kann man narzisstische Störungen als Ursache des Ideologisierens ausmachen. Beim gestörten Narzissmus wird die Libido von den Objekten abgezogen und auf das Selbst gerichtet, Realitätsverlust ist die Folge. So glaubt sich ein Ideologe autonom, aber nur weil er sich an die äußere Realität nicht gebunden fühlt. Diese wird nur noch unter dem Aspekt Stärkung oder Kränkung des Narziss sortiert. Seine Beziehungslosigkeit kompensiert der Ideologe mit einem starken Geborgenheits- und Zugehörigkeitsbedürfnis. Dies versucht er bei Anderen erst zu erwecken und dann auszunützen: Erfüllung wird dann in der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Rasse, Nation oder Klasse etc. gefunden.

Alle geistigen Phänomene können zu Ideologien deformiert oder zumindest ideologisch werden, Lehren, Religionen, wissenschaftliche Richtungen, der Nationalismus, ja sogar Philosophien. Für Letzteres sind Schopenhauer und Nietzsche entsprechende Beispiele. Ideologien sind dann erfolgreich, wenn sie sich vordergründig als rein rational und vollkommen logisch präsentieren, in Wirklichkeit aber, vom Adressaten unbemerkt, dessen instinkthaften Persönlichkeitsanteil zu ihren Vorteilen mobilisieren. Darin besteht das, was jede Ideologie beherrschen muss: hohe Verführungskunst. Musik wirkt unter anderem auch auf den trieb- bzw. instinkthaften Persönlichkeitsteil und ist daher für Diktaturen, der praktischen Umsetzung von Ideologien, als Propagandamittel von so großer Bedeutung.

Richard Wagner, aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammend, genial, musikalisch seiner Zeit weit voraus, sensibel und kränkbar, entwickelte sich ab seinem gültigen Hauptwerk mehr und mehr zum Ideologen. Auch seine zahlreichen, philosophisch ambitionierten Schriften lassen dies deutlich erkennen. deshalb musste er sich früher oder später von der reinen Instrumentalmusik abwenden, denn sie bietet immer Raum für freie Assoziationen seitens der Rezipienten. Der Ideologe bedarf des Wortes, ohne das er seine Weltsicht nicht erklären kann. Deswegen kamen für ihn Texte

anderer Autoren auch nicht in Frage, er musste sie selber verfassen. Mit seinem skandierenden, perkussiven Charakter verlieh der Stabreim der Aussage und Wirkung seiner Texte erheblichen Nachdruck. Als nationalistisch Gesinnter lag es zwar nahe, sich germanischer Sagenstoffe zu bedienen, aber nicht, um die Überlegenheit einer Rasse zu belegen, sondern um über Mythologie die fundamentale Gültigkeit seiner Weltsicht zu unterstreichen. Die Sagenfiguren der mediterranen Antike waren durch die höfische Oper der Vergangenheit für ihn negativ besetzt. Seine Weltsicht war, wenn man Wagners philosophische Schriften alle studiert, nun nicht antisemitisch sondern vielmehr ein Äquivalent zu Schopenhauers ideologischer Philosophie.

Wagners Orchesterbehandlung lässt schon im Frühwerk „*Das Liebesverbot*“ die überragende Meisterschaft einer edlen Klangästhetik vernehmen. Als ideologischer Komponist mit narzisstischen Defiziten setzt er seine Ästhetik oft dazu ein, um durch verführerische, weihevoll, geradezu hymnische Klanglichkeit Aufwertung und Überhöhung empfinden zu lassen – seine eigene und jene des zur Identifikation verlockten Rezipienten. Auch schon im *Rienzi* und dann im *Lohengrin* findet dies überzeugend statt. So wie der Ideologe die Fakten gemäß seines Willens anordnet, um sie seiner Idee anzupassen, verwendet Wagner die Orchesterinstrumente schon ab dem *Lohengrin* in völlig neuen Kombinationen und wandelt das Orchester vom vielseitigen, gleichwohl statischen Apparat allmählich zur dramatisch erzählenden Person. So schuf er ein erzähltechnisches Orchester-Know-how, das in die Klangfarbenkomposition der Avantgarde führte und in der Filmmusik und der propagandistischen Musik der Diktaturen bis heute unentbehrlich ist. Bei folgendem Ausschnitt aus dem Beginn des zweiten *Tristan*-Aufzugs, erzählt das Orchester perfekt die Szenerie, die optische Situation sowie die Handlung, noch bevor ein Wort gesungen wurde. Wagner konnte als Ideologe gar nicht anders, er musste zum Gesamtkunstwerk gelangen, weil ein Ideologe sich die ganze Welt innerlich selber baut. Die totale Durchstrukturierung, Komplexität, und Aussagekraft seiner Musikdramen hatte keinen Vorgänger in der Musikgeschichte und nur begrenzt erfolgreiche Nacheiferer.

Mendelssohn stammte aus gut situierten, liberalen, Verhältnissen mit hohem Bildungshintergrund. Schon in der Jugend verkehrte er mit vielen Geistesgrößen seiner Zeit: Goethe, Heine, Schlegel, Fichte, Hegel etc. Er war vor ideologischen Tendenzen insofern gefeit. Für ihn stellte die Instrumentalmusik und ihre freien Assoziationsmöglichkeiten das ideale kompositorische Betätigungsfeld dar. Seine Lebensspanne war wesentlich kürzer als die von Wagner, entsprechend geringer musste seine stilistische Entwicklung logischerweise ausfallen. Ihn als Klassizisten, als Manieristen zu bezeichnen, wird ihm nicht gerecht. Er blieb aus genuiner Überzeugung den Errungenschaften der Wiener Klassik verpflichtet. Deren Ausgewogenheit von

objektiven und subjektiven Elementen – Form und Aussage – passte zu seinem liberal-aufgeklärten geistigen Hintergrund. Er nahm die Neuerungen seiner Zeit ernst, förderte diese durch Aufführungen seiner Komponisten-Kollegen und nahm sie in sein Schaffen auf, ohne einem Progressionismus zu verfallen. Seine Leistungen im Oratorium sind glänzend und beeindruckend, auch wenn Wagner sie als Bachimitationen verunglimpfte.

„An welcher Erscheinung wird uns dieß Alles klarer, ja an welcher konnten wir es einzig fast inne werden, als an den Werken eines Musikers jüdischer Abkunft, der von der Natur mit einer spezifisch musikalischen Begabung ausgestattet war, wie wenige Musiker überhaupt vor ihm? Alles, was sich bei der Erforschung unserer Antipathie gegen jüdisches Wesen der Betrachtung darbot, aller Widerspruch dieses Wesens in sich selbst und uns gegenüber, alle Unfähigkeit desselben, außerhalb unseres Bodens stehend, dennoch auf diesem Boden mit uns verkehren, ja sogar die ihm entsprossenen Erscheinungen weiter entwickeln zu wollen, steigern sich zu einem völlig tragischen Konflikt in der Natur, dem Leben und Kunstwirken des frühe verschiedenen Felix Mendelssohn Bartholdy. Dieser hat uns gezeigt, daß ein Jude von reichster spezifischer Talentfülle sein, die feinste und mannigfaltigste Bildung, das gesteigertste, zartestempfindende Ehrgefühl besitzen kann, ohne durch die Hilfe aller dieser Vorzüge es je ermöglichen zu können, auch nur ein einziges Mal die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung auf uns hervorzubringen, welche wir von der Kunst erwarten, weil wir sie dessen fähig wissen, weil wir diese Wirkung zahllos oft empfunden haben, sobald ein Heros unserer Kunst, so zu sagen, nur den Mund aufthat, um zu uns zu sprechen.

Für diesen letzteren Fall hörte für Mendelssohn selbst alles formelle Produktionsvermögen auf, weßhalb er denn namentlich da, wo er sich, wie im Oratorium, zum Drama anläßt, ganz offen nach jeder formellen Einzelheit, welche diesem oder jenem zum Stylmuster gewählten Vorgänger als individuell charakteristisches Merkmal besonders zu eigen war, greifen mußte. Bei diesem Verfahren ist es noch bezeichnend, daß der Komponist für seine ausdrucksunfähige moderne Sprache besonders unseren alten Meister Bach als nachzuahmendes Vorbild sich erwählte“ (Aus „Über das Judentum in der Musik“.

Der Vorwurf mangelnder Progressivität ist übrigens der gleiche Vorwurf, welcher Bach seitens seiner Zeitgenossen gemacht worden war. Qualität von Kunst ist nicht nur am Grad der Innovation zu messen. Ganz offensichtlich sind auch die Einflüsse der Haydn Oratorien auf Mendelssohn z. B. im „**Elias**“ zu **spüren**. Haydn hatte sich Händel zum Vorbild genommen und dessen Kunst in die Sprache seiner Zeit übertragen; und genau dies tat Mendelssohn mit den Vorlagen Bachs, Händels und Haydns. Als geistliche Musik steht es Oratorien im Übrigen nicht an, sich so direkt und persönlich wie Opern zu gebärden. Mendelssohn hatte durchaus die Absicht, auch Opern zu komponieren, zum

Beispiel wollte er den Loreley-Stoff vertonen. Vielleicht wäre er im Genre des dramatischen Bühnenwerkes nicht sehr erfolgreich gewesen, aber nicht aus Mangel an Progressivität oder Talent, sondern wegen der noblen Zurückhaltung seines musikalischen Wesens, hierin ähnelt er Franz Schubert.

Mendelssohn möchte berühren und er berührt Geist, Verstand und Gefühl. Wagner möchte ergreifen und er ergreift Geist, Verstand, Gefühl, Unterbewusstsein und Instinkt. Wagner wollte als Ideologe im Hörer exakt die Gedanken und Empfindungen erzeugen, die er selber in sich trug. Deshalb scheiden sich bei ihm die Rezipienten in totale enthusiastische und komplett ablehnende, dazwischen gibt es nichts.

Kollektive Verantwortung

Wagners Antisemitismus war nicht Bestandteil seiner Ideologie, obgleich er sich in seinem Artikel in der Neuen Zeitschrift für Musik ideologisch gebärdete. Sein Antisemitismus war, schockierend genug, repräsentativ für den deutschsprachigen Raum. Vergessen wir nicht, Mendelssohns Vater hatte 1811 Hamburg nach Gewaltakten gegen jüdischstämmige Mitbürger verlassen. Auch in Berlin, wo jüdisch- und germanischstämmige Bürger rechtlich explizit gleichgestellt waren, musste Mendelssohn Zeit seines Lebens Schikanen und Vorbehalte erdulden.

Dass Wagner sich zum Artikel „Über das Judentum in der Musik“ hatte hinreißen lassen, ist erschreckend, peinlich und schändlich denn unglücklicherweise lieferte er den Faschisten die scheinbar fachmännische Beweisführung für ihre Wahnvorstellungen von minderwertiger Rassenkunst. Aber auch ohne dies hätten die Nazis die sogenannte „Entartete Kunst“ verbieten müssen, um sich über Feindbilder stabilisieren zu können. Wagners Artikel erklärt sich teilweise biographisch, wie folgt: Wagner hatte wiederholt sowohl Meyerbeer als auch Mendelssohn um Protektion gebeten. Hier zwei Briefe, aus denen notwendiger Opportunismus ebenso spricht wie Not.

An Felix Mendelssohn Bartholdy, Berlin
*Mein lieber, lieber Mendelssohn,
ich bin recht glücklich darüber, daß Sie mir gut sind. Bin ich Ihnen ein kleines wenig näher gekommen, so ist mir das das Liebste von meiner ganzen Berliner Expedition. Leben Sie wohl! Ihr Richard Wagner. Berlin, 10ten Januar 1844.*

An Giacomo Meyerbeer, zeitweilig Baden- Baden
*Paris, 15. Februar 1840. Mein innigst verehrter Herr und Protector!
Ich strotze von Hilfsbedürftigkeit! Also will ich rasch die Saiten rauschen und die sehr alte und so sehr bekannte Urmelodie erklingen lassen: »Helfen Sie mir!« d.h. in wagnerischer Tonart (– lyrisch, weich und wehmütig –): »Haben Sie doch die übermäßige Güte, ein auffrischendes Briefchen an Anténor Joly zu schreiben!« ... Mit vieler Freude kann ich vermelden, daß es mir dank Ihrer*

gütigen Fürsprache gelungen ist, Habeneck zu einer Probe meiner Ouvertüre zu veranlassen. Das sämtliche Orchester zeigte mir durch einen wiederholten und anhaltenden Applaus, daß es nicht unzufrieden war ... Mein Dankgefühl, das mich gegen Sie, mein hochherziger Protector, beseelt, kennt keine Grenzen. Ich sehe kommen, daß ich Sie von Äonen zu Äonen mit Dankesstammeln verfolgen werde. Die Versicherung kann ich Ihnen geben, daß ich auch in der Hölle noch Dank stammeln werde ...

*Ihr mit Herz und Blutewig verpflichteter Untertan
Richard Wagner.*

Beide Adressaten sind, das belegen Dokumente, Wagners Bitten um Förderung stets nachgekommen, jedoch ohne Erfolg. Wagners Narziss hatte dies gemäß dem Wesen des Ideologen als Kränkung sortiert und wollte sich dafür großflächig rächen: dazu verfasste er seine Hetzschrift, die durch ihren wissenschaftlich gehaltenen Duktus großflächig wirkt und die persönliche Kränkung geschickt verbirgt. Darin die Ursache oder den Ausgangspunkt für die Verbrechen des Nationalsozialismus zu sehen, geht an historischer Realität vorbei und lenkt von den wahren Ursprüngen ab.

Indem wir Schuldige suchen und benennen, reduzieren wir die geschichtliche Wahrheit auf Einzelne und Singularitäten, wir exkulpieren uns damit selber und drücken uns vor dem was wesentlicher und vor allem ethisch geboten ist: Verantwortung. Schuldgefühl verharrt im individuellen, es ist ein Egotrip, meist ohne Wirksamkeit. Schuldbewusstsein dagegen, mit ethisch wurzelndem Schamgefühl kann und soll vom Kollektiv übernommen, getragen werden und zu historischer Verantwortung führen, die – solange es Menschen gibt – geistiges Allgemeingut sein muss und insofern niemals endet. Antisemitismus gab es seit der Zerstreuung des Jüdischen Volkes, bald offen, bald verborgen. Das daraus im 20. Jahrhundert eine Ideologie konstruiert wurde, ist ewig unmenschlich und auch direkt gegen Gott selbst gerichtet. Der wahre Gott hat schon in solch frühem Stadium der Menschheit zu den Juden wunderbar gesprochen. Die Zehn Gebote sind fundamental der Würde des Menschen gemäß, vollkommen unmissverständlich und von unendlicher Gültigkeit. Man kann die Empörung von Barenbeums Publikum in Israel verstehen, als er zum ersten Mal Wagner dort dirigierte. Aber Wagner zu ignorieren, auszuschließen, oder gar zu verbieten, wäre unmöglich, weil seine Errungenschaften in die gesamte Musikgeschichte längst eingeflossen und somit bleibend sind.

Kunst ist politisch - als Existierendes, sie soll jedoch niemals als Diener von Politik eingesetzt werden. Wenn dies mit Musik geschieht, die das Instinkthafte im Menschen immer mit anspricht, ist dies bereits eine ideologische, somit ethisch fragwürdige Handlungsweise, auch außerhalb einer Ideologie. Ideologie und ideologisches Handeln lassen keine Freiräume.

Mendelssohn und Wagner stellen bei allen extremen Gegensätzen Beide repräsentative Phänomene der Abendländischen Kultur dar.

Was wir an Mendelssohns Musik und an seiner Person im Mendelssohnjahr für alle Bereiche des Lebens lernen können:
auch in einer sehr subjektiven Gesellschaft wie der unseren kann das Objektive und die Form gewahrt werden, ohne dass Freiheit und Assoziationsmöglichkeiten verloren gehen.