

Felix Mendelssohn Bartholdys Stellung in der Musikgeschichte – eine kritische Koordinatenlese zwischen Adaption und Antizipation

[**Abstract:** Die antisemitischen Ressentiments in der deutschen Musikgeschichte datieren lange vor der Zeit der Romantik, manifestieren sich aber besonders deutlich in der Biografie von Felix Mendelssohn Bartholdy, der mit der religiösen Präokkupation seiner jüdischen Herkunft durch die protestantische Taufe eigentlich von rassistischer Seite die Absolution erlangt haben sollte, trotzdem allerdings bereits in seinen frühen Lebensjahren (<1836) antijüdischen Anfeindungen - bis hin zur teilweise antisemitisch argumentierten Nicht-Wahl als Nachfolger Zelters in der Funktion des Leiters der Berliner Singakademie im Jahre 1832 - ausgesetzt war. Nach seinem Tode wird er von Richard Wagner in dessen Pamphlet *Vom Judenthum in der Musik* zum typisch-jüdischen Komponisten mit zwar handwerklicher Begabung, jedoch einer ontologisch begründeten Unfähigkeit zur tiefen kompositorischen Empfindsamkeit erklärt.]

„Keiner Schmeichelei zugänglich, keiner fähig.“
Robert Schumann über Felix Mendelssohn-Bartholdy¹

1. Introduction

In der Musikgeschichte gilt der plötzliche Tod Fanny Hensels nach einem Schlaganfall während einer Orchesterprobe am 14. Mai 1847 als auslösender Faktor für das Hinscheiden ihres jüngeren Bruders Felix Mendelssohn Bartholdy – nur knapp ein halbes Jahr später und mit der gleichen Todesursache. Bereits die Eltern beider Geschwister starben an den Folgen eines Schlaganfalls², offensichtlich schlägt sich hier eine negative gesundheitliche Prädisposition durch zwei Generationen.

Auch ohne diese medizinischen Koinzidenzen erzählt sich von Anfang an die Geschichte der einflussreichen Familie Mendelssohn wie eine mondäne *dynasty-novel*, dabei basiert der Glanz des Namens im Wesentlichen auf dem Großvater des Geschwisterpaares, dem Philosophen Moses Mendelssohn (1729-1786). Dessen Interesse an hohen philosophischen Themen wird sehr früh in der Heimatstadt Dessau geweckt – unter anderem in der Talmudschule seines Mentors Rabbi Fraenkel, dem er bereits 1742 bei einer Neuausgabe des Hauptwerks *Führer der Unschlüssigen* des jüdischen Philosophen Maimonides (1138-1204) assistiert. Fraenkel wird 1743 zum Oberrabbiner in Berlin ernannt, der 14-jährige Moses folgt seinem Lehrer. Von dort aus beginnt er eine beachtenswerte Karriere, die ihn zu einem der führenden Philosophen der Aufklärung macht.³ Sein Sohn Abraham Mendelssohn (1776-1835) gründet 1795 zusammen mit seinem älteren Bruder Joseph das erfolgreiche Bankhaus *Mendelssohn & Co.* Mit dieser finanziellen Absicherung gestaltet sich das Privatleben der Familie sehr komfortabel - entspricht allerdings sogleich der gewittrig-dunklen Ideologie eines sich im Laufe des 19. Jahrhunderts durchsetzenden, schwadronierenden

¹ Robert Schumann: *Aufzeichnungen über Mendelssohn* (mit Anmerkungen von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn). In: *Musik-Konzepte* 14/15, S. 107; München: 1980.

² Abraham Mendelssohn starb am 19.11.1835, seine Frau Lea am 12.12.1842.

³ Anm.: Gotthold Ephraim Lessing porträtiert Moses Mendelssohn 1779 als Hauptfigur ins seinem aufklärerischen Ideendrama *Nathan der Weise*.

Antisemitismus, der als eines der Feindbilder den „Geldjuden“ in die Bevölkerung trieb. Von Anfang an haftete diesem sich äußerlich als säkularisiert gebendem Antisemitismus die Gefahr der kriegerischen Ausartung an. Abraham Mendelssohn erkannte die Zeichen der Zeit nur zu gut und wählte für seine drei Kinder Fanny, Felix und Paul einen für die weiteren Lebenswege eher konsequentialistischen Weg: Er ließ seine Kinder protestantisch taufen und folgte damit einer proselytischen Idee, die sich in gebildeten jüdischen Kreisen nach den „Hep-Hep-Krawallen“⁴ von 1819 - letztlich aus Angst vor fundamentaler Ausgrenzung – entwickelte. In der Assimilation mit einer kulturell vorherrschenden Religion sah er den gangbaren Weg für die individuelle Unabhängigkeit von ideologischen Ressentiments.

2. Exkurs: Antisemitismus in der prominenten deutschen Kulturdiskussion vor der Romantik

Der sich musikalisch-wertend artikulierende kulturpolitische Antisemitismus entsteht nicht erst mit Wagners unheilvoller Schrift *Das Judenthum in der Musik*⁵, sondern wird zum Beispiel bereits in einem Kapitel von Johann Nikolaus Forkels musikhistorischem Standardwerk *Allgemeine Geschichte der Musik* angedeutet, in welchem sich der Autor (immerhin der erste Bach-Biograph) musikalisch-wertend in folgender Weise über jüdische Musik (außerhalb der Synagoge) äußert:

„[...] Was für eine musikalische Barbarey [sic] nach dieser Zeit überhaupt in den Gegenden der Juden entstanden, und was für eine Art von Musik sie bey ihrer nachherigen Zerstreung in alle Welt, noch beybehalten haben, ist jederman bekannt.“⁶

In diesem Kontext muss auch der Dichter Johann Gottfried (von) Herder genannt werden; er deutet die Geschichte des Judentums in seiner *Adrastea* zwar aus heutiger Sicht eher gemäßigt-dialektisch aus, doch fahren ihm einige unnötige Zitationen tradiierter Vorurteile in die Feder, bevor er schließlich zu einer sachlich-klärenden Einschätzung gelangt:

„Wäre auf solche Weise der gute Name geschützter Juden in Sicherheit gesetzt und würde darin durch strenge Gesetze gegen Verlocker und Betrüger, gegen Hehler und Stehler, gegen Zins-, Trödel- und Betteljuden erhalten, so betrachte sich die Christenheit gegen das Judenthum als der machthabende, gebildete Theil, gehe ihm mit edlem Beispiel voran und zwingt ihn gleichsam durch Vorsicht und Zutrauen zur Achtung gegen sich selbst, d. i. zur Ehre. [...] Welche Aussicht wäre es, die Juden, ein so scharfsinniges Volk, der Cultur der Wissenschaften, dem Wohl des Staats, der sie schützt, und andern der Menschheit allgemein nützlichen Zwecken treu ergeben, in ihren Beschäftigungen und in ihrer Denkart selbst rein humanisirt zu sehen! Abgelegt die alten stolzen Nationalvorurtheile, weggeworfen die Sitten, die für unsre Zeit und Verfassung, selbst für unser Klima nicht gehören, arbeiteten sie, nicht als Sklaven an einem Koliseum, wohl aber als Mitwohner gebildeter Völker am größten und schönsten Koliseum, dem Bau der Wissenschaften, der Gesamtcultur der Menschheit.“⁷

In der Folge zeigt sich, dass der musisch-kulturelle Antisemitismus auf deutschem Boden mit der Zuarbeit bedeutender Denker rechnen konnte, die sich allerdings – im Gegensatz zu Richard Wagner – möglicherweise nicht der vernichtenden historischen Tragweite ihrer Worte bewusst gewesen sein dürften. In diesem Kontext wird auf die radikalen Entgleisungen des antisemitischen Polemikers Hartwig von Hundt-Radowsky (1780-1835), der von den Nationalsozialisten gerne als

⁴ Werner Bergmann: *Tumulte – Excesse – Pogrome*. Göttingen: 2020, S. 142–150.

⁵ K. Freigedank [alias Richard Wagner]: *Das Judenthum in der Musik*. In: Neue Zeitschrift für Musik Nr. 19, S. 101-107 (I) und Nr. 20, S. 109-112 (II), Leipzig: 1850; Zweitpublikation: Leipzig, 1869.

⁶ Johann Nikolaus Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1; Leipzig: 1788, S. 125.

⁷ Johann Gottfried Herder: *Über die politische Bekehrung der Juden in Europa zur Ehre*. In: Johann Gottfried Herder: *Staat Nation Humanität*. Würzburg: 2007, S. 226.

wissenschaftliche Instanz zur Rechtfertigung der ideologischen Rassenlehre als Kronzeuge herangezogen wird, nicht weiter eingegangen.⁸

3. 1809-1836

Mit dem Eintritt in die Lebenschronologie des Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdys nehmen wir eine prominente antisemitische Episode während der Kindheit des Komponisten zur Kenntnis, die wie folgt berichtet wird:

„‘Hepp-hepp-hepp! Judenjunge!’ rief ein debiles preussisches Fürstenkind den 10jährigen Felix Mendelssohn und die 14jährige Fanny auf den Strassen Berlins an, bevor er ihm ins Gesicht spie. ‚Hepp-Hepp! Judenjunge!’ schrien Strassenkinder in dem Küstenort Dobberan an der Ostsee den beiden entgegen, bevor sie sich aufs sie warfen. Heldenhaft und gleichmütig befreite er die Schwester aus der bedrohlichen Situation; sicher geleitete er sie heim – erst dort trieben Zorn und Scham ihm die Tränen heraus.“⁹

Die Nachhaltigkeit dieser Erfahrung manifestiert sich in der oppositionellen Haltung Mendelssohns gegen den gutgemeinten Konformitätsimpuls seines Vaters, der seinen Kindern über die protestantische Taufe und den – vor allem an Felix akklamierten – Antrag zur Namensänderung bzw. zum Verzicht auf die klar erkenntliche jüdische Namensgebung „Mendelssohn“ zugunsten des unauffälligeren Namens „Bartholdy“ eine Lebenserleichterung ermöglichen wollte. Felix behält jedoch zeitlebens den vollständigen Familiennamen – allerdings, vielleicht um die Trennlinie zu demonstrieren, ohne Bindestrich.

1812 hatte König Friedrich Wilhelm III. von Preussen auf Anraten seines Staatsministers Karl August von Hardenberg ein Gesetz zur Emanzipation der Juden erlassen, welches ihnen die preußische Staatsbürgerschaft ermöglichen sollte. Damit substituierte der Regent den bisher für präferierte Menschen dieser Glaubensrichtung nominierten Status der „Schutzjudenschaft“. In der Folge entwickelte sich in antisemitischen Zirkeln eine wachsende Empörung aus Angst vor einer Gleichsetzung zwischen Deutschen und Juden, die sich schnell den Weg in die Literatur bahnte und auch ihre irreversiblen Spuren in den Publikationen Richard Wagners hinterlassen sollte. Schon hier offenbart sich eine hinterlistige Polemik, die den Juden jegliche tiefsinnige Kunstausbildung abspricht.¹⁰

Die frühen Kompositionen Mozarts werden in der Musikgeschichte gerne in einem „Geniekapitel“ abgeheftet – und dies geschieht mit Recht, denn der junge Komponist demonstriert in den publizierten Kleinformen, die zwischen 1766 und 1771 entstanden sind, bereits eine kompositorische Reife und Beherrschung relevanter musikalischer Parameter, die sich bei einigen seiner arrivierten Zeitgenossen nachweislich nicht feststellen lässt. Im Falle von Felix Mendelssohn Bartholdy zieht sich diese frühreife kompositorische Begabung bereits in die musikalischen Großformen – so etwa bei den Streichersinfonien (1821-1823), beim *Oktett Es-Dur* (1825) oder bei der *Konzertouvertüre zu Shakespeares Ein Sommernachtstraum* (1826).

⁸ Hartwig von Hundt-Radowsky: *Judenspiegel. Ein Schand- und Sittengemälde alter und neuer Zeit*. Sondershausen: 1819.

⁹ Rainer Hauptmann: *Wir haben keine Heimat mehr*. Norderstedt: 2012, S. 7.

¹⁰ Vgl.: Ulrich Wyrwa: *Zur Entstehung des Antisemitismus im Europa des 19. Jahrhunderts. Ursachen und Erscheinungsformen einer wahnhaften Weltanschauung*. In: Mareike König, Oliver Schulz (Hg.): *Antisemitismus im 19. Jahrhundert aus internationaler Perspektive*. Göttingen: 2019, S. 13-38.

In den pädagogischen Händen von Carl Friedrich Zelter (1758-1832) lernte Felix bereits ab 1821 Berlin und die große Welt kennen: In Begleitung seines Mentors besuchte er den 72-jährigen Goethe in Weimar; der junge Komponist berichtet begeistert von der Begegnung mit dem Dichturfürsten:¹¹

„Er ist sehr freundlich, doch alle Bildnisse von ihm finde ich nicht ähnlich. ... Nach Tische bat sich Ulrike, die Schwester der Frau von Goethe, einen Kuß aus, und ich machte es ebenso. Jeden Morgen erhalte ich vom Autor des Faust und des Werther einen Kuß, und jeden Nachmittag vom Vater und Freund Goethe zwei Küsse. Bedenkt! Nachmittag spielte ich Goethe über zwei Stunden vor, teils Fugen von Bach, teils phantasierte ich.“

Dass auch für Zelter die religiöse Prägung des jungen Talents bei allen seinen Bemühungen um die Unterstützung des genialisch-musikalischen Temperaments eine bedeutende Rolle spielte, zeigt folgendes Zitat aus dem Goethe-Zelterschen Briefwechsel, das nebenbei auch den subkutanen Antisemitismus des Mentors offenlegt:¹²

„[Felix] ist ein guter hübscher Knabe, munter und gehorsam. Er ist zwar ein Judensohn, aber kein Jude. Der Vater hat mit bedeutender Aufopferung seine Söhne nicht beschneiden lassen und erzieht sie, wie sich's gehört; es wäre wirklich einmal eppes Rores [Anm.: etwas Rares], wenn aus einem Judensohne ein Künstler würde.“

Bereits hier offenbart sich die Frucht einer vernichtenden kulturell-ideologischen Saat, indem jüdischen Kunstschaaffenden die notwendige künstlerische Tiefe *ad omnes partes* abgesprochen wird. Man muss Zelter immerhin in dieser Angelegenheit zugute halten, dass er Felix als Ausnahme des erratisch-rassistischen Regelwerks betrachtet. Insgesamt sollte Mendelssohns Kontakt zu Goethe biografisch nicht allzu hoch bewertet werden; der Dichter besaß in musikalischer Hinsicht weder ausreichende Kompetenz noch ästhetische Übersicht, um das Talent des jungen Musikers reflektiert einschätzen zu können. In diesem Kontext darf erwähnt werden, dass Goethe eine von Schubert an ihn gesandte Liedsammlung kommentarlos nach Wien zurücksandte. Damit werden musikästhetische Gegensätze dokumentiert, deren historisch-aufgearbeitete Diskussion nachweislich zuungunsten des Dichters ausfällt.

Die als Zäsur in der Musikgeschichtsschreibung vermerkte Wiederaufführung von Bachs *Matthäuspassion* unter der Leitung von Mendelssohn Bartholdy am 11. März 1829 in der Berliner Singakademie (u.a. waren neben König Friedrich Wilhelm III. Hegel, Heine, Schleiermacher, Spontini und wohl auch Paganini anwesend) wurde bereits 1811 durch die Verbindung von Zelter und Mendelssohns Vater in dem Sinne methodisch vorbereitet, als der kulturell bestens vernetzte Abraham Mendelssohn Carl Friedrich Zelter den Zugang zu umfangreichen autografen Dokumenten verschaffte.¹³ Die hieraus durch Felix Mendelssohn erstellten Aufführungsmaterialien bieten bis heute wichtige Werkerkenntnisse aus der Perspektive einer romantisch-restaurativen Aufführungsidee. Als Zelter im Mai 1832 – nur zwei Monate nach Goethe – stirbt, bewirbt sich Mendelssohn um die Nachfolge als Leiter der Berliner Singakademie. Bei der Wahl am 22. Januar 1833 entfallen 152 Stimmen auf den amtierenden Vizedirektor, den Komponisten und Dirigenten Carl Friedrich Rungenhagen (1778-1851), und nur 88 Stimmen auf Mendelssohn. Eduard Devrient, der 1829 als Bassbariton den Jesus-Part in den denkwürdigen Wiederaufführungen der Bachschen *Matthäuspassion* gesungen hatte, erinnert sich als Teilnehmer der entsprechenden

¹¹ Woldemar von Biedermann: *Goethes Gespräche*. Bd. 3, Zürich und Stuttgart, 1971: S. 329 f.

¹² Ludwig Geiger (Hg.): *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, Band 2. Leipzig, 1902: S. 158.

¹³ Andreas Glöckner: *Zelter und Mendelssohn – Zur „Wiederentdeckung“ der Matthäus-Passion im Jahre 1829*. In: *Bach-Jahrbuch* (90. Jg.), Leipzig: 2004, S. 133ff.

Generalversammlung der Singakademie an einen argumentativen Richtungswechsel der Mendelssohn-Gegner, die zum „Jugend-Nachteil“ noch den „Juden-Nachteil“ ins Spiel brachten:¹⁴

„So wolle die Gesellschaft auch vornehmlich einen Dirigenten, der ihr persönlich angenehm sei, ein solcher sei Rungenhagen aus alter lieber Gewohnheit, ein solcher aber sei ihr Mendelssohn nicht, aus allerlei Gründen, unter denen gerade seine Jugend voranstehe; denn es sei nicht schicklich, daß so viele alte und hochangesehene Männer und würdige Frauen sich von einem so jungen Menschen zurechtweisen lassen. Während der hierauf etwas erwärmten Debatte vernahm ich in meiner Nähe [...] die Äußerung: Die Singakademie sei, durch ihre fast ausschließliche Beschäftigung mit geistlicher Musik, ein christliches Institut, es sei darum unerhört, daß man ihr einen Judenjungen zum Director aufreden wolle. (Anm. d. V.): Daß Felix christlich erzogen war, wusste Jedermann.“

Dass diese berufliche Niederlage zeitlich einen psychologischen Vorlauf besaß und in der Nachwirkung deutliche Spuren in der Befindlichkeit des 24-jährigen Musikers hinterlässt, bezeugt das folgende Zitat aus einem Brief an den befreundeten Belziger Prediger Albert Bauer (1803-1886) vom 4. März 1833 – also einige Wochen nach der unheilvollen Generalversammlung¹⁵:

„Seit ich im Arbeiten bin, ist mir wieder so sehr wohl zu Muthe [...] man empfindet es doppelt dankbar, wenn solche Zeiten wie mein letztes halbes Jahr vorüber sind; es schmeckt so wie das Ausgehen nach einer Krankheit, und zwar die Schlimmste; diese Ungewißheit, diese Zweifel und Unstätigkeit.“

Im gleichen Jahr zieht Mendelssohn die Konsequenz aus den Geschehnissen, die der bedeutsamen Zeit an der Singakademie eine so unerfreuliche Coda setzen: Er kehrt Berlin den Rücken, um als Städtischer Musikdirektor und Leiter des Niederrheinischen Musikfests in Düsseldorf eine neue berufliche Position zu beziehen.

4. 1836-1847

Ab dem Jahre 1836 beginnt Richard Wagners Einflussnahme auf die Biografie Felix Mendelssohn Bartholdys - und zwar mit der Zusendung der Symphonie in C-Dur WWV 29 an Mendelssohn am 11. April 1836 aus Magdeburg, wo Wagner ab 1834 als Musikdirektor am Theater tätig war. Vorausgegangen war eine genaue Beobachtung der musikalischen Tätigkeiten Mendelssohns, die vermutlich mit der Wiederaufführung der Matthäuspassion Bachs begann und sich über weitere Konzertbesuche in Leipzig während der dortigen Konzertsaison 1834/35 erstreckte.¹⁶ Nach einer kurzen persönlichen Bekanntschaft am 7. April 1836 - quasi *en passant* - fühlte sich Wagner ermutigt, Mendelssohn eine eigene Komposition zuzusenden.¹⁷ Die Symphonie wurde bereits 1832 vollendet und bezeugt ein einziges Mal die Beschäftigung des Komponisten mit dieser Form. Wagner legte der Komposition eine briefliche Mitteilung bei:¹⁸

„Ich mache als Gegengeschenk auf nichts weiter Anspruch, als daß Sie dieselbe in irgend einer Muße-Stunde einmal durchlesen möchten, vielleicht reicht sie hin, Ihnen einen Beweis meines redlichen Bestrebens und meines Fleißes zu geben, u. ich bedarf dieser günstigen Vormeinung von Ihnen, da Sie mich

¹⁴ Eduard Devrient: *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*. Leipzig: 1872, S. 148f.

¹⁵ Paul Mendelssohn Bartholdy (Hg.): *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Teil 2. Leipzig: 1899, S. 1.

¹⁶ Ralf Wehner: *Felix Mendelssohn Bartholdy und Richard Wagner*. Eine bibliographische Annäherung. In: Udo Bermbach et.al. (Hg.): *Wagner und Mendelssohn*. (=wagnerspectrum 2/2016). Würzburg: 2016, S. 15.

¹⁷ Egon Voss: *Richard Wagner und Felix Mendelssohn Bartholdy. Chronologie eines ambivalenten Verhältnisses*. In: Udo Bermbach et.al. (Hg.): *Wagner und Mendelssohn*. (=wagnerspectrum 2/2016). Würzburg: 2016, S. 32.

¹⁸ Richard Wagner: *Sämtliche Briefe*. Wiesbaden etc.: 1999, Bd. 1, S. 260.

vielleicht verdammen würden, wenn Sie, ohne die Basis meiner Studien zu kennen, sogleich meine neuen Compositionen beurtheilen sollten.“

Anscheinend hat Mendelssohn das Werk nicht erhalten – oder er hat es versäumt, Richard Wagner den Eingang bzw. die gewünschte kritische Stellungnahme zu der eingesandten Komposition zu übermitteln. Offensichtlich führte diese empfundene Ignoranz bei Wagner zu einer kritischen Neu-Positionierung zum älteren Mendelssohn: Von der anfänglichen Bewunderung wendet sich der Tonfall hin in eine kritisch-feindselige Rhetorik. Auch hinsichtlich des Renommées seiner weiteren beruflichen Stationen Königsberg, Riga und Paris fühlte sich Wagner nach und nach befähigt, Mendelssohn musikalisch „auf Augenhöhe“ zu begegnen.

Zum Leitmotiv der Wagnerschen Anti-Mendelssohn-Rhetorik, die er im Folgenden hinter Pseudonymen versteckt, wird dabei ein alter Topos des kunstkritischen Antisemitismus: das Aberkennen eines jüdischen künstlerisch-emotionalen Tiefgangs, den man offensichtlich in der christlichen Kunstausübung genetisch verzahnt glaubte. Wagner spielt genau diese Karte mit seinem Artikel vom 22. Februar 1842 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* aus:¹⁹

„Ich höre, M.[endelssohn] soll eine Oper für Paris angetragen worden sein: ist M. so wahnsinnig, dem Antrage zu entsprechen, so ist er zu beklagen; er ist meiner Ansicht nach nicht einmal im Stande, in Deutschland mit einer Oper Glück zu machen: er ist viel zu geistig, und es fehlt ihm durchweg an großer Leidenschaft; wie soll das in Paris werden?“

Wagner nimmt hier vielleicht prospektiv seinen eigenen Misserfolg des *Tannhäuser* in Paris von 1861 vorweg, allerdings klingt seine Präjudizierung wie eine Reprise auf gängige antisemitische Ressentiments, die jüdischen Komponisten eine Durchdringung notwendiger musikalisch-emotionaler Tiefen aberkennen. Trotzdem reagiert Mendelssohn freundlich, nachdem Wagner ihn im Frühjahr 1842 in Berlin besucht und um Unterstützung bei der geplanten Aufführung des *Fliegenden Holländers* bat. Wagner lud in der Folge Mendelssohn zur Dresdener Uraufführung der Oper ein, Mendelssohn folgte der Einladung jedoch nicht. Hier können wir – als Zwischenergebnis – eine doppelte künstlerische Enttäuschung seitens Richard Wagners konstatieren: Mendelssohn regierte weder auf die Zusendung der Symphonie, noch folgte er der Einladung zur Uraufführung seiner Oper. Im November 1842 dirigierte Mendelssohn zwei Nummern aus Wagners *Rienzi*. Die Erinnerung hieran wärmte Wagners Gemüt zunächst, bevor er einen umfangreichen Gegenschlag plante. Mendelssohn starb unerwartet am 4. November 1847, davor plädierte Wagner - auch nach der Dresdener Denkmalsenthüllung²⁰ am 7. Juni 1843 - für seine Wahrnehmung als gleichwertiger, vielleicht sogar überlegener Komponist, der sich im Kontakt mit der *Neudeutschen Schule* ohnehin in einer zukunftsorientierteren kompositorischen Richtung befand. Dieser ästhetische Aufwind wurde durch seine eingeeengte musikhistorische Einordnung der musikalischen Leistungen Mendelssohns in eine Unwucht gebracht, aus der Wagner nicht mehr herausfand. Mendelssohn selbst erkannte (ähnlich wie Brahms) übrigens, dass er für das Musiktheater im modernistischen Sinne nicht geeignet sei. Insofern bleiben Wagners Ängste Gedankenspiele, denn Mendelssohn war niemals ein Konkurrent in der Disziplin der Oper – er wollte es auch nicht sein.

¹⁹ Ebda, Bd. 1, S. 578.

²⁰ Egon Voss: *Richard Wagner und Felix Mendelssohn Bartholdy. Chronologie eines ambivalenten Verhältnisses*. In: Udo Bermbach et.al. (Hg.): *Wagner und Mendelssohn. (=wagnerspectrum 2/2016)*. Würzburg: 2016, S. 36.

5. 1847-1883

Es ist ein merkwürdiges Phänomen, dass für die Musiköffentlichkeit Felix Mendelssohns Judentum erst postum mit zahlreichen Bezügen zu seinem Wirken als Komponist und Dirigent zutage trat. Dies hat zweifellos mit seinem prominentesten Ankläger zu tun, der zu Lebzeiten Mendelssohns diese „unmusikalische“ Karte nicht auszuspielen wagte: Richard Wagner postulierte - wieder zunächst hinter einem Pseudonym maskiert - als einer der ersten eine Neubewertung der künstlerischen Bedeutung Mendelssohns mit der Publikation des Essays *Das Judentum in der Musik* von 1850.²¹ Offensichtlich bedurfte es einer Ruhezeit von drei Jahren nach Mendelssohns Tod, bis sich Wagner zu diesem Hassmanifest durchringen konnte, welches offensichtlich auf den Erlebnissen mit dem älteren Komponisten bis 1847 aufbauen sollte. Was war in der Zwischenzeit geschehen? Wagner war seit 1843 als Königlich-Sächsischer Kapellmeister an der Dresdner Hofoper tätig und konnte dort bereits einige Erfolge (u.a. mit dem *Rienzi*, dem *Fliegenden Holländer* und auch mit dem 1845 uraufgeführten *Tannhäuser*) verbuchen. Im Zuge des Dresdner Maiaufstands von 1849 musste er als Revolutionär aus der Stadt fliehen - zunächst zu Liszt nach Weimar, danach (bis 1858) nach Zürich. Somit ist der Essay *Das Judentum in der Musik* durchaus auch aus der persönlich-resignierten Situation des Komponisten zu verstehen, die ihn während dieser Jahre zu einer verstärkt publizistisch orientierten Tätigkeit verleitete.²²

Die Niedertracht des Autors zeigt sich zunächst über die sichere rhetorische Schusslinie der bereits skizzierten, zeitlichen Distanz zum Tode Mendelssohns: Der Komponist konnte sich nicht mehr wehren gegen die antisemitischen Vorwürfe, die auf alten Ressentiments aufbauen und in ihrer Zuspitzung Nährboden für schlimmere Ausschreitungen gegen jüdische Künstler nach 1933 schaffen sollten. Die Erstveröffentlichung von 1850 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* geschah übrigens nach dem redaktionellen Rückzug Robert Schumanns, der sich am 1. Juli 1844 endgültig von der Redaktionsarbeit zurückzog und wohl kaum die Anfeindungen gegen seinen Freund Mendelssohn Bartholdy zur Publikation freigegeben hätte.²³

Wagners Hochmut über den einst wegen seiner kompositorischen Qualität verehrten Mendelssohn nimmt zunächst einen fast gönnerhaften Tonfall an, denn er erklärt:²⁴

„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.“

Im Folgenden riskiert Wagner einige unhaltbare musikhistorische Verallgemeinerungen, bei denen er krampfhaft versucht, musikalische Exzellenz anhand einiger ästhetisch-monothematischer Antinomien festzumachen. Dabei wird Bachs Kontrapunkt als handwerkliche Spielwiese für musikalische Anachronisten freigegeben, zu denen er natürlich Mendelssohn Bartholdy zählt. In der folgenden Argumentationskette wird immer wieder Beethovens Fähigkeit der Verbindung von musikalischem Handwerk und notwendiger emotionaler Tiefe (Wagner hatte ein wichtiges

²¹ K. Freigedank (alias Richard Wagner): *Das Judentum in der Musik*. In: Neue Zeitschrift für Musik Nr. 19, S. 101-107 (I) und Nr. 20, S. 109-112 (II), Leipzig: 1850; Zweitpublikation unter dem Realnamen: Leipzig: 1869.

²² In diesen Zeitraum fallen auch die von Wagner verfassten Schriften *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), *Oper und Drama* (1851) und *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851).

²³ Ab 1844 übernahm Oswald Lorenz, der die Zeitschrift bereits vorher kommissarisch geleitet hatte, die redaktionelle Leitung der NZfM, dann folgte ihm Franz Brendel ab 1845. Vgl. Imogen Fellinger: Art. *Zeitschriften*. In: MGG², Kassel: 1994-2008.

²⁴ Richard Wagner: *Das Judentum in der Musik*, Leipzig: 1869, S. 25f.

musikalisches Schlüsselerlebnis während einer Aufführung der 9. Symphonie von Beethoven²⁵) als ästhetisches Ideal proklamiert. Der Autor verschweigt immerhin, dass er sich selbst in der letztgenannten Tradition als regulären Erben versteht und keinesfalls die musikalischen Oberflächlichkeiten Mendelssohns, den er in seiner programmatischen Bestimmung eher in einer „phantastischen Schattenwelt“ verortet²⁶:

„so verwischt dagegen Mendelssohn in seinen Productionen diese gewonnenen Gestalten zum zerfließenden, phantastischen Schattenbilde, bei dessen unbestimmtem Farbenschimmer unsre launenhafte Einbildungskraft willkürlich angeregt, unser rein menschliches inneres Sehnen nach deutlichem künstlerischem Schauen aber kaum nur mit der Hoffnung auf Erfüllung berührt wird. Nur da, wo das drückende Gefühl von dieser Unfähigkeit sich der Stimmung des Componisten zu bemächtigen scheint, und ihn zu dem Ausdrücke weicher und schwermüthiger Resignation hindrängt, vermag sich uns Mendelssohn charakteristisch darzustellen, charakteristisch in dem subjectiven Sinne einer zartsinnigen Individualität, die sich der Unmöglichkeit gegenüber ihre Ohnmacht eingesteht.“

Der eingenommene Standpunkt bleibt bis zum Tode Wagners reuelos bestehen; in den autobiografischen Aufzeichnungen Cosima Wagners finden sich jedoch einige wenige Selbsteingeständnisse handwerklicher Lücken²⁷, die deutlich nach dem Erscheinen des antisemitischen Artikels datieren (23. Juni 1871). Wagners Entourage an Kopisten und Arrangeuren ließen diese Unfertigkeiten nicht an die Musiköffentlichkeit gelangen.

²⁵ Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen: *Die Praxis des Dirigierens und die Politik der Interpretation*. In: Udo Bembach et.al. (Hg.): *Wagner und Mendelssohn*. (=wagnerspectrum 2/2016). Würzburg: 2016, S. 92.

²⁶ Richard Wagner: *Das Judenthum in der Musik*, Leipzig: 1869, S. 28f.

²⁷ Cosima Wagner: *Die Tagebücher*. Hg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. München und Zürich: 1976/77, S. 404f.