



DAS HERZASTHMA DES EXILS

Verfolgte Komponisten – verfolgte Musik

Wie es begann

Als am 10. Mai 1933 – das neue Regime fackelte nicht lange – auf dem Opernplatz Unter den Linden in Berlin gegenüber der Universität und in anderen deutschen Städten unter maßgeblicher Beteiligung studentischer Gruppen Bücher missliebiger Autoren ins Feuer geworfen wurden, befanden sich darunter Werke vieler Schriftsteller, die in der Weimarer Republik eine große Rolle gespielt hatten: Alfred Kerr, Kurt Tucholsky, Carl von Ossietzky, Erich Maria Remarque, Heinrich Mann, Erich Kästner. Daneben wurden aber auch »Klassiker« geächtet und symbolisch vernichtet: Den noch lebenden Sigmund Freud diskreditierte man in Gestalt der »Freudschen Schule«, und ein sehr viel älterer Autor von weltgeschichtlicher Bedeutung wurde mit dem Ruf »Gegen Klassenkampf und Materialismus – für Volksgemeinschaft und idealistische Lebenshaltung« dem Feuer überantwortet: Karl Marx – was deutlich macht, dass der nationalsozialistische Vernichtungsfuror durchaus historisch dachte. Die Bücherverbrennungen dieser Maitage, nur wenige Wochen nach der erschreckend problemlosen Machtübernahme durch die Nationalsozialisten, zeigten, vor allem in der unmittelbaren Nachbarschaft des planmäßigen Boykotts jüdischer Geschäfte und Einrichtungen am 1. April 1933, mit aller brutalen Deutlichkeit, wozu die neuen Machthaber und die Millionen begeisterter Deutscher, die ihnen nachliefen und sie akklamierten, fähig waren, fähig sein würden. Wer

Felix Mendelssohn
Giacomo Meyerbeer
Gustav Mahler

Augen hatte zu sehen und Ohren zu hören, der konnte sich bereits zu diesem Zeitpunkt über den wahren Charakter des Regimes im klaren sein. Wer sich vormachte, dies seien nur Ausschreitungen am Rande, die bald eingedämmt würden, erlag einer akuten Selbsttäuschung. Mit diesen beiden Aktionen, dem April-Boykott und den Bücherverbrennungen vom Mai, begann bereits im Frühjahr 1933 der unaufhaltsame Prozess, der von der Diskriminierung über die Ächtung zur Vertreibung, schließlich zur physischen Vernichtung jener führte, die sich dem Zugriff der Gewalt nicht rechtzeitig entzogen hatten und ihm nicht mehr entkommen konnten. Heinrich Heines oft zitiertes, wahrhaft prophetisches Wort bewahrheitete sich auf schreckliche Weise: »Dort, wo man Bücher verbrennt, verbrennt man am Ende auch Menschen!« Ebenso prophetisch hatte der große österreichische Dramatiker Franz Grillparzer bereits um 1850 konstatiert: »In dem Augenblicke, als man die Welt auf einer weiß Gott wie hohen Stufe der Bildung glaubte, kommt der Tag der Prüfung, und sie steht schlechter und alberner da als jemals.« Die deutsche Bildung jedenfalls versagte 1933 am Tag der Prüfung so nachhaltig, wie dies selbst die schwärzesten Pessimisten nicht vorhergesehen hatten, und aus dem Volk der Dichter und Denker wurde, so Karl Kraus, das Volk der Richter und Henker.

Die antisemitische Komponente

Die Ausschaltung und Verfolgung »missliebiger Elemente« betraf neben den Gegnern auf der linken Seite des politischen Spektrums sehr bald und mit radikaler Konsequenz die jüdischen Deutschen und dann die Juden in ganz Europa. Der Antisemitismus war der gar nicht geheime Glutkern der nationalsozialistischen Weltanschauung, nicht nur bei Adolf Hitler, aber bei diesem in ganz besonderem Maße. Mit einer schnellen Folge von gesetzlichen Maßnahmen wurden die deutschen Juden aller Berufszweige schikaniert und drangsaliert und nach und nach ihrer bürgerlichen Rechte beraubt. Dies betraf Ärzte und Ladenbesitzer, Juristen und Hochschuldozenten, natürlich auch Schriftsteller und Musiker. Eine »Notenverbrennung« parallel zur Bücherverbrennung hat es hingegen nie gegeben. Im NS-Musikbetrieb vollzog sich die Entrechtung nicht so spektakulär wie auf dem Feld der Literatur. Es ist leicht erklärlich, warum dies so war: Schriftsteller, die liberal oder gar links eingestellt waren, Schriftsteller, die für die Republik eintraten oder vor 1933 es gewagt hatten, gegen den heraufziehenden NS-Ungeist anzuschreiben, waren leicht zu identifizieren, auch wenn sie keine Juden waren. Von Kompositionen, die sich gegen diesen Ungeist richteten, ist abgesehen von dezidiert linker Kampfmusik aus der Zeit vor 1933 nichts bekannt. Die traditionsgemäß vieldeutige, vermeintlich unpolitische Kunst der Musik hatte es immer leichter, sich aus Tages-



Alexander Zemlinsky
Arnold Schönberg
Alban Berg



Arnold Schönberg,
Jakobsleiter (Aquarell,
1920)

worum es ging: »Nichtarier sind grundsätzlich nicht als geeignete Träger und Verwalter deutschen Kulturguts anzusehen und haben deshalb die erforderliche Zuverlässigkeit und Eignung besonders nachzuweisen.« Es ist fast überflüssig zu erwähnen, dass der Nachweis der besonderen Eignung für Nichtarier, also Juden, nur in Ausnahmefällen zu erbringen war, und auch diese Ausnahmen wurden sehr bald obsolet.

Der historische Aspekt

Dass die deutsche Kultur von »undeutschen Elementen« gereinigt werden müsse, die abwechselnd oder auch gleichzeitig »Kulturbolschewismus« und »jüdischer Intellektualismus« genannt wurden, war keine Vorstellung, die nach dem Januar 1933 erfunden werden musste. Wie in allen Bereichen waren die Nationalsozialisten auch hier nur geschickte Zweitverwerter und Zuspitzer von Ideen, die meist bereits aus dem Ende des 19. Jahrhunderts stammten und speziell in der verwirren und unsicheren Gefühlslage der Deutschen und Österreicher nach

kämpfen herauszuhalten, und auf der Suche nach einem »jüdischen« oder »arischen« Dominantseptakkord war man ebenfalls nicht fündig geworden, auch wenn man es später schaffte, den Dur-Dreiklang als »germanisch« zu identifizieren, während atonale oder Zwölftonmusik sich dem »jüdischen Ungeist« zu rechnen lassen musste. Linke Komponisten, für alle als solche erkennbar, gab es vor 1933 mit Ausnahme von Hanns Eisler und – schon weniger eindeutig – Kurt Weill auch nicht. Hier war es vor allem das Kriterium des »Jüdischen«, das als Abgrenzungsmerkmal herhalten musste. Für die Gleichschaltung des gesamten Kulturlebens diente die Goebbelsche Schöpfung der Reichskulturkammer mit ihren Untergruppierungen, in denen sämtliche »Kulturschaffenden« des Deutschen Reiches erfasst wurden. Wer nicht Mitglied einer dieser Organisationen war, hatte sehr bald keine Chance mehr, seinen schreibenden, malenden, komponierenden und musizierenden Beruf auszuüben. Bereits im April 1934 erließ die Reichsmusikkammer Richtlinien für die Aufnahme von »Nichtariern« in die Fachverbände und machte unmissverständlich klar,

1918, angesichts einer verheerenden Niederlage und einer trüben Aussicht auf wenig Besserung in einer weitgehend abgelehnten oder mindestens ungeliebten Republik, vitalisiert worden waren. Zusammengefasst wurden im Bereich der Kultur alle diese Ideen in dem Begriff der »Entartung«. Die Geschichte dieses Schlagworts kulminierte in zwei Hetzausstellungen, der heute noch sprichwörtlichen *Entarteten Kunst* 1937 in München und der sehr viel weniger aufsehenerregenden, aber dennoch symptomatischen und verhängnisvollen *Entarteten Musik* in Düsseldorf 1938.

Der Begriff der Entartung in Bezug auf kulturelle Phänomene taucht im 19. Jahrhundert zunächst sehr vereinzelt, aber immer wieder signifikant auf, speziell im Zusammenhang jener Dekadenz-Debatten, die seit der Mitte des Jahrhunderts virulent werden, oft unter Beziehung auf den Untergang des Römischen Reiches, das in seiner Verweichlichung und Dekadenz den unbekümmerten germanischen Barbaren nichts entgegenzusetzen hatte. Daraus wurde ein Spiegel konstruiert, den Kulturkritiker ihrer eigenen Zeit vorhielten. Wirklich popularisiert hat den Begriff der Arzt und Schriftsteller Max Nordau mit einem umfangreichen Werk der Kulturkritik, das 1892/93 erschien und eben diesen Titel *Entartung* trug. Nordau pathologisierte einen großen Teil jener Kultur, die in den unmittelbar vorausgehenden Jahrzehnten das Etikett »fortschrittlich« erhalten hatte, und machte die Erzeugnisse jener Autoren, Komponisten und Philosophen wie Henrik Ibsen, Richard Wagner, Friedrich Nietzsche, Paul Verlaine oder Leo Tolstoi zu Produkten geisteskranker Künstler. Diese Personen waren nach Nordaus Ansicht psychophysisch abnorm, Neurotiker und Psychopathen, eben degeneriert und dekadent, und ihre Erzeugnisse konnten daher keineswegs als genial gelten oder der großen Kunst zugerechnet werden (die Maßstäbe bezog Nordau aus den von ihm stark reduzierten Normen der Weimarer Klassik). Sie waren deshalb rigide abzulehnen, ja zu bekämpfen. Seit dem bemerkenswerten Erfolg dieses kulturkritischen Bestsellers vom Beginn der 1890er-Jahre verschwand das Argument der entarteten Kultur, der entarteten Kunst nie mehr aus der Diskussion und wurde zu einem zentralen Kampfbegriff des Nationalsozialismus. Es blieb Max Nordau erspart, die konsequente Radikalisierung seiner Anschauung etwa im »Kampfbund für deutsche Kultur« zu erleben, den der NS-Mythomane Alfred Rosenberg 1929 formierte und in dem all die reaktionären, antisemitischen und völkischen Kulturkampfpapieren der Zeit nach 1918 ihre organisatorische Verkörperung fanden. Das Kuriose dabei ist, dass Max Nordau ein aus Budapest stammender Jude war und nach seiner ersten Karriere als Arzt und dann Kulturkritiker ein entscheidender Vorkämpfer des Zionismus und der zweite Mann hinter Theodor Herzl wurde. Lange vor Rosenberg war also der





Begriff der Entartung, speziell für die Beurteilung künstlerischer Erzeugnisse, Gemeingut geworden.

Die Musik der jeweiligen Gegenwart spielte dabei von Anfang an eine entscheidende Rolle. Als 1907 in Wien die Kammersymphonie op. 9 von Arnold Schönberg uraufgeführt wurde, benutzte ein Kritiker die Gelegenheit, dem vor allem als Komponist verhassten Hofoperndirektor und Förderer Schönbergs, Gustav Mahler, eins auszuwischen, indem er ihn beschuldigte, das »Protektorat über entartete Musik« schon seit längerer Zeit auszuüben. Hieran knüpfte Mitte der zwanziger Jahre der komfortabel untergebrachte Landsberger Festungshäftling Adolf Hitler an, der an seinem literarischen Hauptwerk *Mein Kampf* schrieb, dabei die Leitlinien einer NS-Kulturpolitik skizzierte und gegen »geistige Entartung« und »Kunstabolchewismus« polemisierte. Im Feld der Auseinandersetzung um Musik hatte schon früher der Komponist Hans Pfitzner betrübliche Standards gesetzt, was den Umgangston mit Werken und Komponisten betraf, die nicht den von Pfitzner gesetzten Maßstäben entsprachen, d. h. die sich nicht an Beethoven, Wagner und selbstverständlich an Hans Pfitzner orientierten. Von hier aus führt ein direkter Weg zu jenem ominösen Protest der Richard-Wagner-Stadt München von 1933, der sich gegen Thomas Mann und seinen Wagner-Vortrag richtete, den dieser in München und anderen europäischen Städten gehalten hatte. Der Initiator der wüsten Beschimpfungen Manns als Verunglimpfer Richard Wagners war der Dirigent Hans Knappertsbusch, Pfitzner war ebenfalls beteiligt, und leider unterschrieb auch Richard Strauss das Pamphlet, das den Prozess der Emigration Thomas Manns einläutete.

Ausschaltung und Verfolgung

Die Düsseldorfer Ausstellung *Entartete Musik* konnte 1938 also auf ebenso gut vorbereitetem Boden aufbauen wie die sehr rasch sich durchsetzende »Reinigung« des deutschen Musiklebens von »volks- und artfremden Elementen«. Bezeichnenderweise bestanden keine Verbote einzelner Werke oder Komponisten. Es war für Opernintendanten, Rundfunkredakteure, Konzertagenten und Symphonieorchester sehr schnell klar, welche Komponisten, welche Werke nicht mehr aufgeführt werden durften, welche »nichtarischen« Instrumentalisten und Intendanten aus den Orchestern und den Chefetagen entfernt zu werden hatten. Die Sachlage war eindeutig: Wer mehrere jüdische Großeltern hatte, musste zunächst seine außerordentliche Zuverlässigkeit nachweisen, doch bald gab es keinerlei Übergangsregelungen dieser Art mehr. Für den Fall eventuell auftretender Unsicherheiten standen als Hilfsmittel zwei Handbücher parat: das eher vulgär-antisemitische *Musikalische Juden ABC* (1935) und das deutlich seriöser daher kommende, von der Reichsmusikkammer imprimierte *Lexikon der Juden in der Musik* (1940). Dort stand etwa über Franz Schreker zu lesen: »Es lag durchaus auf der Linie der Verfallszeit [gemeint ist die Weimarer Republik], einen »Dichterkomponisten«, der die verschiedenartigsten Variationen sexueller Verirrungen zum Gegenstand seiner musikalischen Bühnenwerke gemacht hatte, an die Spitze der ersten Musikhochschule des Reiches zu berufen.« Mit allen Zeichen der Befriedigung schließt der Artikel: »Bereits im Juli 1932 – schon im Zeichen des kommenden politischen Wandels in Deutschland – mußte Schreker seinen Posten als Direktor der Berliner Hochschule für Musik niederlegen.«

Dieses Lexikon bildete zusammen mit der Ausstellung *Entartete Musik* die ideologische Unterfütterung für die unzähligen Eingriffe in das Wirken einzelner Musiker. Der Initiator der Ausstellung, der Weimarer Theaterintendant Hans Severus Ziegler, gab in seinem Begleittext sogleich den Ton an, in dem der Vernichtungswille unüberhörbar ist: »Was in der Ausstellung *Entartete Musik* zusammengetragen ist, stellt das Abbild eines wahren Hexensabbath und des frivolsten, geistig-künstlerischen Kulturbolschewismus dar und ein Abbild des Triumphes von Untermenschentum, arroganter jüdischer Frechheit und völliger geistiger Vertrottelung.« In der Ausstellung selbst wurden in Bild und Ton u. a. Arnold Schönberg, Franz Schreker, Kurt Weill, Ernst Krenek, Leo Fall, Otto Klemperer und Paul Hindemith an den Pranger gestellt. Nebenbemerkung: Weder Hans Severus Ziegler noch die übrigen Ausstellungsverantwortlichen wurden für diesen Akt des geistigen Terrorismus jemals zur Rechenschaft gezogen. Zieglers Theaterlaufbahn war zwar 1945 beendet, doch kam er als Lehrer an einem norddeutschen Internat unter.



Neben den jüdischen Künstlern gab es noch eine kleinere Gruppe nichtjüdischer Musiker, die bereits vor dem Machtantritt der Nationalsozialisten Gegenstand von Verfolgung durch die NS-Presse gewesen waren – auch sie wurden jetzt Opfer von Ausgrenzungsmaßnahmen. Während einer kurzen Übergangszeit hegten Wohlmeinende (etwa Wilhelm Furtwängler) noch Illusionen, man könne diesen Prozess abfedern, doch wenig später ließ sich der Ernst der Lage nicht mehr verleugnen.

Man muss sich immer wieder vergegenwärtigen, welchen Aderlass die Maßnahmen des Verbots und der Verbannung, die mit aller Perfektion eines gut funktionierenden Beamtenapparates vollzogen wurden und den Charakter einer sich immer fester zudrehenden Folterschraube hatten, für das deutsche (und dann auch österreichische) Musikleben bedeuteten. Nur einige Namen seien hier stellvertretend genannt. Ausgeschaltet, vertrieben und verfolgt wurden die Komponisten Paul Abraham, Ralph Benatzky, Alban Berg, Paul Dessau, Hanns Eisler, Berthold Goldschmidt, Friedrich Hollaender, Erich Wolfgang Korngold, Ernst Krenek, Karol Rathaus, Arnold Schönberg, Franz Schreker, Erwin Schulhoff, Robert Stolz, Wladimir Vogel, Franz Waxman(n), Kurt Weill, Egon Wellesz, Stefan Wolpe und Alexander Zemlinsky. Vertrieben und verfolgt wurden die Dirigenten Maurice Abravanel, Leo Blech, Gustav Brecher, Fritz Busch, Oskar Fried, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Erich Leinsdorf, Hermann Scherchen, Hans Wilhelm (William) Steinberg, Bruno Walter und Fritz Zweig. Vertrieben und verfolgt wurden die Sänger Alexander Kipnis, Lotte Lehmann, Emanuel List, Richard Tauber und Joseph Schmidt, die musikkritisch tätigen Autoren Theodor W. Adorno, Paul Bekker und Alfred Einstein, die Instrumentalisten Emanuel Feuermann und Arthur Schnabel. Vertrieben, verfolgt und in Auschwitz oder anderen Lagern ermordet wurden schließlich diejenigen, die sich gewissermaßen in die falsche Richtung zu retten versucht hatten: Unter den Komponisten sind zu nennen Pavel Haas, Gideon Klein, Hans Krása, Erwin Schulhoff und Viktor Ullmann. Dabei handelt es sich hierbei nur um die bekanntesten Namen; von den zahllosen Geigern und Klarinettenisten jüdischer Herkunft, die aus deutschen und österreichischen Orchestern verjagt wurden, sind oft nur die Personalien, kaum je die Einzelschicksale bekannt. Die Wiener Philharmoniker verloren innerhalb kurzer Zeit nach dem sogenannten Anschluss im Jahr 1938 einundzwanzig Mitglieder. Zu trauriger Berühmtheit gelangte der Fall Alma Rosé, vor allem deshalb, weil sie die Nichte Gustav Mahlers war: Eine Geigerin von besonderer Begabung, gründete sie ein erfolgreiches Unterhaltungsorchester, das nur aus Frauen bestand. Ihre Familie emigrierte zwar nach London, sie selbst bestritt jedoch weiterhin Tourneen, wurde 1942 in Frankreich verhaftet und 1943 nach

Auschwitz-Birkenau deportiert. Dort leitete sie das Lagerorchester, bevor sie 1944 an einer Krankheit starb.

Als zweites Fallbeispiel soll einer der Komponisten unseres Programms näher betrachtet werden. Nur anhand solcher individueller Biographien lässt sich die terroristische Qualität der Eingriffe in das Leben einzelner Menschen annähernd verständlich machen, die zusammen die unübersehbare Masse der Millionen von Verfolgten und schließlich Ermordeten bilden.

Der Fall Viktor Ullmann

Viktor Ullmann, 1898 in Teschen geboren als Sohn jüdischer Eltern, die zum Katholizismus übergetreten waren (im Zeitalter des Rassenantisemitismus waren Konversionen zum Christentum kein Schutz mehr vor Diskriminierung und Verfolgung), hatte in Wien Komposition studiert, unter anderem bei Arnold Schönberg. 1919 kam er nach Prag, wo er am Deutschen Theater unter dessen musikalischem Leiter Alexander Zemlinsky als Chordirektor und Korrepetitor fungierte. Von Prag ging Ullmann Ende der zwanziger Jahre als Operndirektor nach Aussig, dann nach Zürich, wo er die Musik am Schauspielhaus leitete und mit ersten Kompositionen Erfolge errang. Die Begegnung mit der Anthroposophie Rudolf Steiners veränderte sein Leben: Ullmann wurde Leiter einer einschlägigen Buchhandlung in Stuttgart, verließ aber das Deutschland des Nationalsozialismus sehr bald im Jahr 1933 und kehrte nach Prag zurück, wo er als Musiker, Musiklehrer und Musikschriftsteller mühselig von vorne begann und auch die abgebrochene Komponisten-tätigkeit wieder aufnahm. Langsam stellten sich neue Erfolge ein, und Ullmann befand sich auf gutem Weg, als Künstler der Avantgarde bekannt zu werden, als die Deutschen im März 1939 in Prag einmarschierten – dem als Juden geltenden Ullmann wurde jede öffentliche Tätigkeit als Musiker umgehend untersagt, was ihn jedoch nicht hinderte, weiter zu komponieren. Im September 1942 brachte man ihn nach Theresienstadt, jenen Ort, den die Nationalsozialisten mit unüberbietbarem Zynismus als »Vorzeigelager« benutzten. Um Normalität vorzugaukeln, wurde hier ein in der Tat reichhaltiges Kulturleben der Häftlinge geradezu gefördert, und es ist daher kein Zufall, dass vier der bedeutendsten unter den verfolgten Komponisten, allesamt böhmisch-mährischer Herkunft, zur gleichen Zeit in Theresienstadt lebten und unter den gegebenen Umständen sogar arbeiten konnten:



Viktor Ullmann



Im Lager Theresienstadt

Pavel Haas, Gideon Klein, Hans Krása und Viktor Ullmann. Zu nennen ist außerdem der später weltberühmte tschechische Dirigent Karel Ančerl, der zu den wenigen Überlebenden Theresienstadts zählen sollte.

Theresienstadt war kein Vernichtungslager, und es herrschten im Vergleich zu anderen Lagern deutlich bessere, aber auch trügerische Lebensbedingungen. Das bedeutet keineswegs, dass die Illusion vieler Inhaftierter, hier überleben zu können, gerechtfertigt gewesen wäre, oder die Annahme, etwa durch ihre intensive künstlerische Tätigkeit im Bereich der Musik in irgendeiner Weise geschützt zu sein. Es bleibt schlechthin nicht nachvollziehbar, wie Menschen unter diesen Umständen schöpferisch aktiv sein konnten und wie es beispielsweise Viktor Ullmann vollbrachte, während seiner Inhaftierung eine ganze Oper, *Der Kaiser von Atlantis*, zu schreiben. Das Werk wurde Ende 1943 abgeschlossen und hat seine Ausdruckskraft seit der Wiederentdeckung vor einigen Jahren in zahlreichen Aufführungen bewiesen. Die unvorstellbare Radikalisierung der Vernichtungsmaßnahmen im vorletzten Kriegsjahr zerstörte kurz darauf alle Illusionen: Mit dem sogenannten Künstlertransport vom 16. Oktober 1944 kamen auch Haas, Krása,

Ullmann und Klein nach Auschwitz. Die drei ersteren wurden innerhalb weniger Tage in die Gaskammer geschickt. Gideon Klein musste als Jüngster und Kräftigster noch eine Zeitlang Zwangsarbeit leisten, um dann im Januar 1945 bei der Evakuierung des Lagers ermordet zu werden. Vier der bedeutendsten deutschen Komponisten ihrer Generation wurden gemeinsam Opfer des Genozids.

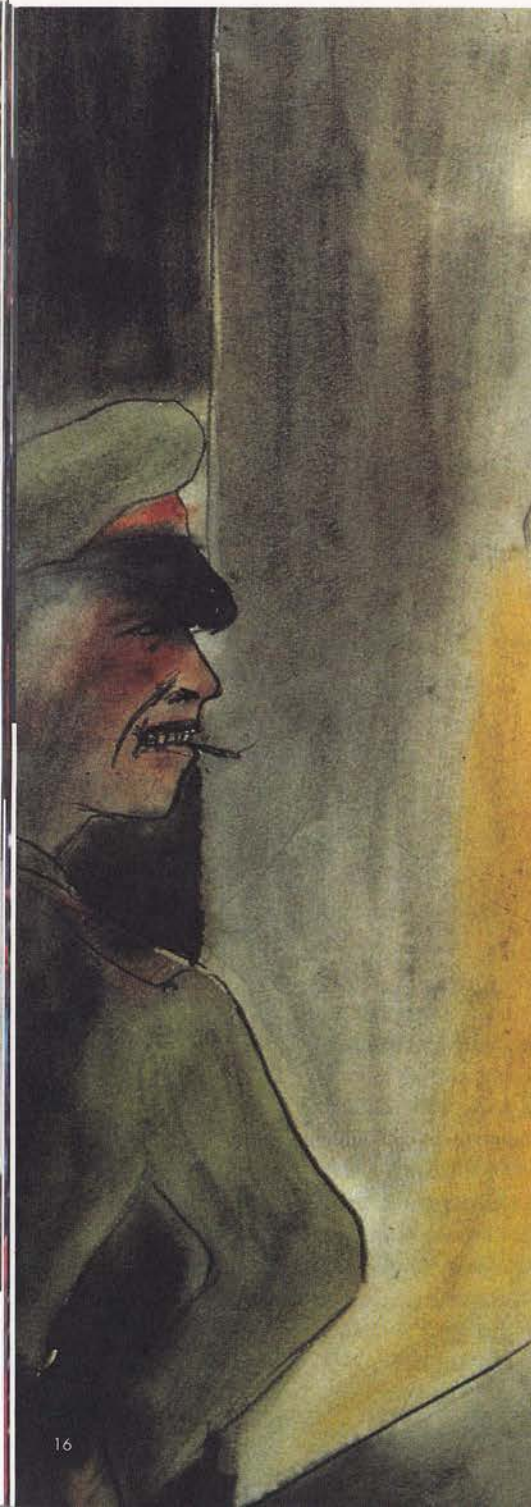
Die verhängnisvolle Rolle Richard Wagners

Noch einmal muss der Blick zurückwandern, muss die historische Perspektive erweitert werden, um zu erklären, auf welche Grundlagen sich die Entrechtung und Verfolgung nicht nur (aber vor allem) jüdischer Musiker berufen konnte. Der wahnhaft NS-Terror verfügte leider über einen Kronzeugen von gewaltigem Ruf: Richard Wagner. Dieser hatte 1850 unter einem Pseudonym in einer renommierten Musikzeitschrift ein Pamphlet mit dem Titel *Das Judentum in der Musik* publiziert. Den gleichen Text veröffentlichte er neunzehn Jahre später erneut, diesmal als Broschüre unter seinem inzwischen europaweit bekanntgewordenen Namen. *Das Judentum in der Musik* ist, man kann es nicht schonender ausdrücken, ein zentrales Dokument des Antisemitismus im 19. Jahrhundert, weit über seinen musikalischen Kontext hinaus. Die zentrale These der Schrift lautet, dass Juden im Bereich der Musik zwar äußerst geschickt als Interpreten tätig sein können, sie aber zu eigenen Schöpfungen unfähig und deshalb als Komponisten bedeutungslos seien. Insgesamt wird der jüdische Einfluss im Musikleben Europas als unheilvoll dargestellt. Als Exempel für diese Thesen dienen insbesondere Felix Mendelssohn Bartholdy und Giacomo Meyerbeer. Greift Wagner ersteren, mit dem er ja gut bekannt gewesen war, noch in verhältnismäßig moderater Form an, wird Meyerbeer, Wagners Konkurrent auf dem Feld der Oper (dem er gleichwohl persönliche Unterstützung verdankte, freilich ohne das ihm gegenüber anzuerkennen), mit übelster Rancune attackiert. Vor allem in der zweiten Auflage von 1869 erregte das Pamphlet enormes Aufsehen – die Diskussion darüber schwappte bis nach England und in die USA, zahlreiche Übersetzungen wurden veröffentlicht.



Felix Mendelssohn
Giacomo Meyerbeer





Das Vorurteil, jüdische Komponisten seien nur raffinierte Eklektiker, die geschickt von überall her ihr Material zusammenstehlen, mit Hilfe anderer Juden für die Verbreitung ihrer Werke sorgen und damit auch noch viel Geld verdienen, war von jenem Moment an nicht mehr aus der Welt zu schaffen. Diese Überzeugung erfasste nicht nur die radikalen Antisemiten, sondern weite Teile des europäischen Bildungsbürgertums, das für antijüdische Vorurteile – von den Betroffenen oftmals gar nicht als solche erkannt – gegen Ende des 19. Jahrhunderts immer empfänglicher wurde. Giacomo Meyerbeers Opern, einstmals Welterfolge, traten in der Gunst des Publikums bereits zu dieser Zeit in den Hintergrund und waren zu Beginn der dreißiger Jahre so wenig präsent, dass es keiner größeren Abwehrmaßnahmen von Seiten der NS-Behörden bedurfte.

Anders verhielt es sich mit Mendelssohn, dessen Symphonien, Konzerte und Lieder Bestandteil bürgerlicher Musikkultur geblieben waren. Den bereits als Kind zum Christentum konvertierten Komponisten entfernte man nach

und nach aus dem deutschen Musikleben: 1936 wurde das Mendelssohn-Denkmal in seinem langjährigen Wirkungsort Leipzig in einer Nacht- und Nebel-Aktion zerstört, die Nachfahren der Familie wurden drangsaliert und ins Exil getrieben. Berühmt geworden ist der absurde Versuch, für die nunmehr verbotene Musik Mendelssohns zu Shakespeares *Sommernachtstraum* Ersatz zu finden, da diese Partitur traditionsgemäß bei Aufführungen des Schauspiels erklang. Hans Pfitzner weigerte sich immerhin, diesen Ersatz zu liefern – anders als der junge, ehrgeizige Carl Orff.

Zu Meyerbeer und Mendelssohn trat um die Jahrhundertwende ein dritter prominenter »Musikjude« hinzu: Gustav Mahler. Auch ihm nützte die Konversion zum Katholizismus nichts, die ihm zwar das Amt des Wiener Hofoperndirektors bescherte, ihn aber nicht vor antisemitischen Kampagnen schützte, die sogleich begannen, als er seine führende Position im Wiener Kulturleben eingenommen hatte, und die ihn mit wechselnder Intensität sein Leben lang begleiteten. Sie galten indes weniger dem Dirigenten als dem Komponisten. Mahler hat diesem Problem durch Verdrängen und Verschweigen zu begegnen versucht, womit er partiell auch erfolgreich war, doch nach seinem Tod gingen die Diskussionen um die Vergeblichkeit seiner künstlerischen Anstrengungen, das Fehlen der »wahren deutschen Tiefe« in seinen Werken mit unverminderter Heftigkeit weiter. Man muss es sich in aller Drastik vor Augen führen: Wäre Gustav Mahler nicht bereits 1911 gestorben, so hätte er, in Wien lebend, als Achtundsiebzigjähriger den Einmarsch Hitlers und seinen begeisterten Empfang miterleben müssen. Er wäre bedroht und entrechtet worden, wie es Sigmund Freud widerfuhr, und hätte er sich nicht – wie dieser – noch im hohen Alter zur Emigration entschlossen, so wäre er, dies lässt sich mit aller Sicherheit sagen, in ein Vernichtungslager deportiert worden: gleich seiner Nichte Alma Rosé.

Um sich zu vergegenwärtigen, dass der Umgang mit diesen drei Komponisten von Weltrang – im Geiste Richard Wagners, auf den sich alle Verteufelungen jüdischer Komponisten immer wieder beriefen – stillbildend wurde für das, was mit den lebenden jüdischen oder auch nicht-jüdischen, in jedem Fall aber politisch oder als »Neutöner« missliebigen Komponisten und Interpreten passierte, genügt ein Blick auf das Werk des NS-Musikologen Karl Blessinger aus dem Jahr 1939 mit dem Titel *Mendelssohn – Meyerbeer – Mahler. Drei Kapitel Judentum in der Musik als Schlüssel zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Die Formulierung allein erklärt, weshalb Werke dieser Komponisten die Basis des Programms von Thomas Hampsons Liedprojekt bilden.

