Jascha Nemtsov

»Zwischen Bach und Klezmer: Die Familie Mendelssohn und das jüdische Musikleben im Berlin der 1830er Jahre«

Musik und Identität

Der Titel dieses Beitrags ist sicherlich etwas gewagt: Klezmer-Musik spielte im Leben der wohlhabenden und gebildeten jüdischen Familien in Berlin wie die Mendelssohns selbstverständlich eine viel geringere Rolle als die Musik von Bach. Während die Begegnung der Mendelssohns mit Klezmer-Musik nur eine marginale Episode darstellte, standen Bachs Werke im Mittelpunkt ihrer musikalischen Interessen. Dennoch ist auch diese Episode bemerkenswert, denn es ging dabei auch um die Frage der persönlichen und künstlerischen Identität Felix Mendelssohn Bartholdys, des mit Abstand bedeutendsten deutschen Musikers jener Zeit.

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Identitätsfrage jüdischer Musiker durch eine von Richard Wagner und seinen Anhängern propagierte biologistische Sicht geprägt: Ein Komponist jüdischer Abstammung sei bereits wegen seiner Abstammung nur in der Lage, „jüdische Musik“ zu schreiben – es wurde von „einem hebräischen Kunstgeschmack“ fabuliert.[1] Diese rassistische Sicht beeinträchtigte mehr als hundert Jahre lang maßgeblich die Rezeption jüdischer Komponisten wie Felix Mendelssohn oder Giacomo Meyerbeer. Sie bildete später die Grundlage der nationalsozialistischen Kulturpolitik und wirkte bis weit in die Nachkriegszeit hinein. Zugleich etablierte sich nach 1945 als Reaktion auf diese antisemitische Einstellung eine gegensätzliche Sicht: Mendelssohn hätte als getaufter evangelischer Christ überhaupt nichts Jüdisches in seinem Leben und Wirken. Das gleiche meinte man auch in Bezug auf viele andere deutsch-jüdische Künstler, Musiker und Literaten behaupten zu müssen – eine Art anti-antisemitische Einstellung, deren Genese zwar aus historischer Sicht erklärbar ist, die jedoch das Verständnis des Schaffens von Künstlern jüdischer Abstammung beträchtlich hemmte und verengte. In vielen Fällen konnte ihr Werk erst in jüngster Zeit einer differenzierten Betrachtung unterzogen werden, die auch jüdische Elemente ihrer Identität einbezog.[2]

Während sich die europäischen Regierungen von der jüdischen Emanzipation seit Anfang des 19. Jahrhunderts eine Assimilation und Auflösung des Judentums erhofften, nahmen die Juden die neueröffneten Möglichkeiten der gesellschaftlichen Integration, kulturellen Teilhabe und eines sozialen Aufstiegs wahr. Innerhalb einer extrem kurzen Zeit haben sich die höheren Schichten des deutschen Judentums kulturell weitgehend an ihre Umgebung angepasst. Dennoch bedeutete diese Anpassung für viele äußerlich assimilierte Juden keine vollständige Aufgabe ihrer jüdischen Identität, die für sie zumeist eine gewisse Bedeutung behielt. In diesem

[1] Richard Wagner: Das Judenthum in der Musik, Leipzig 1869, S. 8. Der Ausdruck wurde zunächst von Theodor Uhlig in seiner antisemitischen Polemik gegen Giacomo Meyerbeer benutzt, er taucht auf im letzten, sechsten Teil seiner Artikelserie „Zeitgemäße Betrachtungen” (Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 23. Juli 1850). Zu dieser antisemitischen Kampagne vgl. auch Melanie Kleinschmidt: „Der hebräische Musikgeschmack“: Lüge und Wahrhaftigkeit in der deutsch-jüdischen Musikkultur, Böhlau, Köln 2015.

[2] Als herausragendes Beispiel dafür sei die Untersuchung „Kafka und die Kabbala: Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka“ (1992) von Karl E. Grözinger erwähnt.

Kontext kann auch „das Leben und die Musik Mendelssohns besser verstanden werden, wenn man das subtile Aushandeln jüdischer und christlicher Kultur- und Erinnerungssphären bei der Entstehung der modernen deutschen Welt berücksichtigt – und zwar in einem kulturhistorischen Moment, als die Grenzen aller drei Bereiche erst am Entwickeln und unvorhersehbar waren.“[3] Die Mehrheit der Juden versuchte sich gleichzeitig in beiden Kulturen – der jüdischen und der Kultur ihrer Umgebung – zurechtzufinden. Bekannt ist die prägnante Formulierung des Schriftstellers Jakob Wassermann (1873–1934) aus seiner Autobiografie „Mein Weg als Deutscher und Jude“ (1921): „Ich bin Deutscher, und ich bin Jude, eines so sehr und so völlig wie das andere, keines ist vom anderen zu lösen“. Auf solche Weise entstand eine komplexe transkulturelle Identität, die die Elemente unterschiedlicher Provenienz vereinigte. Eine derartige kulturelle Identität wurde allerdings im 19. Jahrhundert in allen öffentlichen Räumen als Nonsens empfunden, der im Widerspruch zu der herrschenden Idee des Nationalstaates mit seinem Kulturmonopol stand. Von der nichtjüdischen Umgebung wurde sie entsprechend verzerrt wahrgenommen.

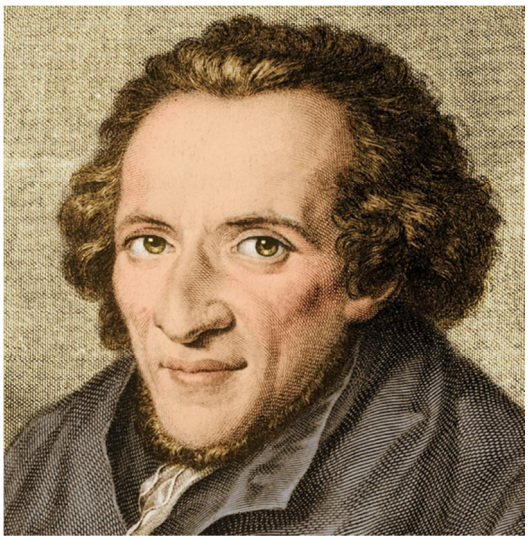
Die inneren Identitätskonflikte der jüdischen Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts, aber auch ihre Kommunikationsprobleme mit der Außenwelt sind zum großen Teil in falschen Erwartungen, Selbsttäuschungen und in einer Diskrepanz von völlig unterschiedlichen Wahrnehmungsperspektiven begründet. Das Jüdische wurde nicht als selbstverständlicher Teil einer persönlichen Identität empfunden, sondern als schwierige Hypothek, als ein Problem, das irgendwie gelöst oder zumindest versteckt werden sollte. Viele Juden, die das negative Werturteil ihrer Umgebung übernahmen, begannen ein Unbehagen über ihre eigene Existenz zu empfinden. So entstand auf der europäischen Kulturbühne der Typ eines innerlich zerrissenen jüdischen Intellektuellen, der entwurzelt, desillusioniert und heimatlos war – und der sich nicht nur durchaus in das romantische Bild eines tragischen Individuums fügte, sondern dieses sogar mitprägte. Richard Wagners „Fliegender Holländer“ etwa wurde durch Heinrich Heines Erzählung „Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski“ inspiriert, wobei Wagner seinen Helden als „merkwürdige Mischung des Charakters des ewigen Juden mit dem des Odysseus“ bezeichnete. Heine selbst war ein Paradebeispiel für einen heimatlosen jüdischen Grenzgänger – der große deutsche Dichter, der in Paris, der Hauptstadt des Erzfeindes Deutschlands, lebte, und ein getaufter Jude, der den Taufschein als „das Entréebillet zur europäischen Kultur“ verspottete und sich auf keine Religion und keine Gesinnung festnageln ließ. „Dass getaufte Juden sich eher ins Niemandsland katapultiert als in der Gemeinschaft der Christen begrüßt fanden – hier abgefahren, dort nicht angekommen; hier treulos, dort Ranschmeißer –, war eine […] tausendfach erlittene Erfahrung.“[4]

Aufklärung und Bach

Die Gestalt von Moses Mendelssohn (1729–1786) wirkte in mehreren nachfolgenden Generationen der Mendelssohns als übermächtiges Vorbild, hatte er doch nicht nur die Grundlagen für den gesellschaftlichen Aufstieg dieser weitverzweigten, traditionsreichen Familie gelegt, sondern auch die wichtigsten Weichen für die

[3] Michael P. Steinberg: Mendelssohn‘s Music and German-Jewish Culture: An Intervention, in: The Musical Quarterly, Vol. 83, No. 1 (Spring, 1999), S. 43.
[4] Peter Gülke: Felix Mendelssohn Bartholdy. „Der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut“, Bärenreiter Verlag, Kassel / Stuttgart 2017, S. 46.

Entwicklung des gesamten deutschen Judentums gestellt. Moses Mendelssohn galt für alle im 19. Jahrhundert wirksamen Richtungen der deutschen Juden – von der „Neo-Orthodoxie“ über die moderaten wie auch radikalen Reformer und bis hin zu den Anhängern einer Konversion zum Christentum – als unbestrittene Autorität. Moses Mendelssohn leistete einen entscheidenden Beitrag zur geistigen Emanzipation der Juden in Deutschland, indem er als Erster die prägenden Ideen der europäischen Aufklärung in den innerjüdischen Diskurs integrierte. Die von der Aufklärung entwickelte verheißungsvolle Vision einer geeinten Menschheit übte gerade auf die jüdische Gemeinschaft mit ihrer jahrhundertelangen Erfahrung der Ausgrenzung und Diskriminierung eine überwältigende Faszination aus.



Moses und Felix Mendelssohn (Wikimedia Commons)

Vor allem aber schienen die aufklärerischen Ideen der Vernunft als Grundlage eines umfassenden Universalismus besonders gut mit den traditionellen jüdischen Werten zusammenzupassen: Das Judentum kennt im Gegensatz zum Christentum keinen Widerspruch zwischen dem Wissen und dem Glauben, der Glaube spielt ohnehin eine untergeordnete Rolle im Vergleich zur Ethik. Das Judentum ist keine glaubensbasierte Erlösungsgemeinschaft, sondern eine Lehre vom verantwortungsbewussten Leben in dieser Welt. Im jüdischen Wahrnehmen erschien die Aufklärung daher als ein produktiver Weg, die eigene Isolation zu durchbrechen und eine Verbindung der jüdischen Gemeinschaft mit der übrigen Menschheit auf der gemeinsamen Grundlage der Vernunft und Sittlichkeit herzustellen. Nicht zufällig war die Wirkung der Aufklärung auf die Juden in Deutschland viel stärker und vor allem viel nachhaltiger, als es in ihrer Umgebung der Fall war. Während die Aufklärung von vielen deutschen Intellektuellen bereits Anfang des 19. Jahrhunderts im Zusammenhang mit den Napoleon-Kriegen (insbesondere nach der vernichtenden Niederlage Preußens bei Jena und Auerstedt 1806) zugunsten von neuen romantisch-nationalistischen Ideen aufgegeben wurde, hielten die meisten Juden noch lange daran fest. Das blieb ihren Zeitgenossen nicht verborgen. Gerade die romantischen Denker assoziierten die universell-humanistischen Ideen der Aufklärung mit dem Judentum, wie etwa Ernst Moritz Arndt, der sie 1814 als „Judensinn“ bezeichnete: „Verflucht aber sei die Humanität und der Kosmopolitismus, womit ihr prahlet! Jener allweltliche Judensinn, den ihr uns preist als den höchsten

Gipfel menschlicher Bildung".[5] Das Engagement jüdischer Persönlichkeiten für die Ideale der Aufklärung versinnbildlichen am besten die berühmten Berliner jüdischen Salons (insbesondere die Salons von Rahel Varnhagen, Henriette Herz und Dorothee Schlegel, geb. Mendelssohn), die in den Jahren 1780-1806 zahlreiche Vertreter der intellektuellen und politischen Elite anzogen. Nachdem die Berliner Salons infolge der Besatzung der Stadt durch Napoleon aufgelöst wurden, übernahmen nationalistisch gesinnte Vereinigungen die führende Rolle im intellektuellen Diskurs, wie etwa die judenfeindliche Deutsche Tischgesellschaft, die nicht einmal getaufte Juden als Mitglieder akzeptierte.

Das Bestreben, das Judentum aus seiner auf *Am Jisrael* (das Volk Israel) begrenzten Existenzecke hinauszuführen und den jüdischen national beschränkten Partikularismus zugunsten des europäischen Universalismus zu überwinden, blieb noch lange eine „idée fixe" des jüdischen geistigen Lebens. Dabei liefen die verschiedenen Lösungen stets auf Partizipation und Anpassung hinaus, deren Ausmaß allerdings stark variierte – von einer modernisierten Tradition bis zur vollständigen Assimilation. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstand im jüdischen Diskurs ein grundsätzlich neuer Gedanke, der einen völlig anderen Weg aufzeigte: Eine Erneuerung des jüdischen nationalen Partikularismus im Rahmen der zionistischen Bewegung sollte den Juden eine universelle Akzeptanz verschaffen. Nicht durch die immer stärkere Anpassung und Selbstaufgabe, sondern gerade durch die bewusste (Rück-) Besinnung auf das Eigene sollten die Juden in die universelle Weltgemeinschaft als Gleiche unter Gleichen endlich aufgenommen werden. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts mutet aber das beharrliche Festhalten der deutsch-jüdischen Intellektuellen und künstlerischen Elite an den Ideen der Aufklärung wie ein verzweifelter und aussichtloser Kampf gegen den Zeitgeist an. Im Zeitalter der Ersatzreligionen und des völkischen Gedankenguts erscheinen die im 18. Jahrhundert begründeten universell-humanistischen Werte und der Rationalismus anachronistisch.

Die Familie Mendelssohn verkörpert diese ungebrochene Treue der deutschen Juden gegenüber den Ideen der Aufklärung wie kaum eine andere. Auch wenn die Aufklärung keine „jüdische" Weltanschauung war, so ist sie jedoch im Kontext der Familiengeschichte der Mendelssohns und mehr noch im Kontext der deutschen Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts durchaus ein jüdisches Erbe. Die tief verinnerlichte Verbindung mit den Ideen des Großvaters wirkt auch im Leben von Felix Mendelssohn wie das wichtigste Leitmotiv. „Mendelssohns Aktivitäten in Leipzig für Musikkultur und Musikpädagogik waren eine direkte Fortsetzung der Bestrebungen seines Großvaters."[6] Bis zu seinem Tod blieb er ein Aufklärer und Universalist auf allen Gebieten seiner vielfältigen Tätigkeit. Die Musik war für Mendelssohn eine unvergängliche universelle Botschaft, die keiner Aktualitätsbezüge bedurfte.

In diesem Kontext ist auch das Engagement der Familien Mendelssohn, Itzig und anderer aufgeklärten Berliner Juden – allen voran Mendelssohns Großtante, bedeutende Philanthropin, Salonniere und Cembalistin Sara Levy, geb. Itzig (1761–

[5] E. M. Arndt's Schriften für und an seine lieben Deutschen. Zum ersten Mal gesammelt und durch Neues vermehrt. Leipzig 1845, S. 58.
[6] Leon Botstein: Songs without Words: Thoughts on Music, Theology, and the Role of the Jewish Question in the Work of Felix Mendelssohn. In: The Musical Quarterly, Vol. 77, No. 4 (Winter, 1993), S. 572.

1854)[7] – für die „Alte Musik“ und speziell für das Werk Johann Sebastian Bachs zu verstehen.

Sara Levy (Wikimedia Commons)

Sara Levy, die ihrem jüdischen Glauben die Treue hielt, war Schülerin von Wilhelm Friedemann Bach (1710–1784) und stand auch Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) persönlich nahe. Das letzte Werk von C.P.E. Bach, das Concerto doppio für Harpsichord, Pianoforte und Orchester in Es-dur (Hamburg 1788), wurde im Auftrag von Sara Levy komponiert. Sie besaß eine bedeutende Sammlung mit Manuskripten von J.S. Bach und dessen Söhnen, die dadurch der Nachwelt erhalten blieben. Carl Friedrich Zelter (1758–1832), der langjährige Leiter der Sing-Akademie zu Berlin, erhielt von ihr einige wertvolle Handschriften von Kompositionen der Bach-Familie als Geschenk. Zudem hat sie in ihrem Testament ihre kostbare, aus Handschriften und Erstdrucken bestehende Musikbibliothek der Singakademie vermacht. 1854, unmittelbar nach ihrem Tod, wurden diese Schätze aus Geldnot an die Berliner Staatsbibliothek für einen Schleuderpreis verkauft.[8] Diese Manuskripte wurden im Zweiten Weltkrieg zusammen mit dem gesamten Notenarchiv der Singakademie als kulturelles Raubgut durch die Sowjetarmee nach Kiew gebracht und erst 1999 durch den Musikwissenschaftler Christoph Wolff aus Harvard wieder gesichtet. 2001 wurde das Archiv zurück nach Berlin gebracht und seitdem der Öffentlichkeit und der Forschung zugänglich gemacht. Sara Levy war laut zeitgenössischen Zeugnissen eine hervorragende Musikerin, die in ihrem Haus seit den 1780er Jahren regelmäßig vielbeachtete Musikabende veranstaltete. Sie trat dabei selbst am Harpsichord auf,

[7] Die Familien Mendelssohn und Itzig waren entfernt verwandt: Sowohl Moses Mendelssohn als auch der Vater von Sara Levy, der bedeutende Bankier und preußische Hoffaktor Daniel Itzig (1723–1799), waren direkte Nachkommen des berühmten Rabbiners Moses Isserles aus Krakau (1520–1572).

[8] Christoph Wolff: A Bach Cult in Late Eighteenth-Century Berlin: Sara Levy’s Musical Salon. In: Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences, Vol. 58, No. 3 (Spring, 2005), S. 31.

manchmal auch zusammen mit ihrem Ehemann, dem Bankier Samuel Salomon Levy (1760–1806), der Flöte spielte. Dabei standen Werke der Bach-Familie, darunter auch die Johann Sebastian Bachs, dessen Musik sonst kaum noch aufgeführt wurde, im Mittelpunkt. Sara Levy, die kinderlos blieb, setzte ihre Konzerttätigkeit bis ins hohe Alter hinein fort. Im Geiste der Aufklärung leistete sie einen eminenten Beitrag zur Herausbildung des historischen Bewusstseins in der Musikpflege – ein Anliegen, das ihr Großneffe Felix Mendelssohn später im breiten öffentlichen Rahmen vollendete.

Die Geschwister Felix und Fanny Mendelssohn wurden von diesem Bach-Kult seit ihrer frühesten Kindheit beeinflusst. Ihre Mutter Lea Itzig Solomon, eine Nichte Sara Levys, spielte gut Klavier und unterrichtete ihre Kinder selbst an diesem Instrument. Johann Sebastian Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ bildete dabei schon früh eine wichtige Grundlage. Fanny Mendelssohn etwa konnte mit dreizehn Jahren bereits den gesamten Zyklus auswendig spielen. Später bekamen die Geschwister Unterricht von Carl Friedrich Zelter, den Sara Levy ausdrücklich empfohlen hat. Lea Mendelssohns Mutter und Sara Levys Schwester, Babette Itzig Solomon (1749-1824), schenkte ihrem Enkel Felix zu Weihnachten 1823 eine Abschrift der Matthäus-Passion von Bach, die vom Werkmanuskript aus dem Besitz Zelters erstellt wurde. Fünf Jahre später, im März 1829 initiierte Felix Mendelssohn die berühmte Wiederaufführung der Matthäus-Passion, die nicht nur anlässlich des hundertjährigen Jubiläums der Uraufführung dieser Komposition, sondern auch im Jahr des 100. Geburtstages von Moses Mendelssohn stattfand.

Die langjährige konsequente Bach-Pflege durch die jüdischen Familien wie die Itzigs oder Mendelssohns bildete den kulturellen Kontext und Nährboden für die spätere Bach-Renaissance, die mit der Wiederaufführung der Matthäus-Passion Bachs in der Sing-Akademie zu Berlin unter der Leitung von Felix Mendelssohn begann.

Derartige Einstellungen standen im Widerspruch zur ästhetischen Plattform der „Neudeutschen Schule“, die das deutsche Musikleben ab Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend dominierte. Richard Wagner etwa kann in jeder Hinsicht als künstlerischer Antipode von Mendelssohn gesehen werden. Die spätere Ablehnung Mendelssohns seitens der „Neudeutschen“ war daher viel mehr als Ausdruck eines primitiven antisemitischen Hasses und „rassistisch umgelenkten Sozialneids“[9], es ist auch die Ablehnung der universalistischen Ideale der Aufklärung, die die Person und das Wirken Mendelssohns verkörperte. Die Gegensätze betreffen die wichtigsten Grundlagen des musikalisch-künstlerischen Selbstverständnisses: Auf der einen Seite Wagner, der Musik als ideologisches Programm, als Mittel der revolutionären Veränderung der Welt, als Heil und Erlösung betrachtete, – auf der anderen Seite Mendelssohn, für den Musik eine Einheit des ästhetischen Empfindens und des sittlichen Ideals darstellte. Auf der einen Seite der Künstler als moderner Heros, als „Übermensch“, dessen irrationale Neigungen idealisiert und ästhetisiert wurden, – auf der anderen Seite der Künstler, für den das Schaffen nicht nur Selbsterfüllung, sondern in erster Linie ein moralischer Imperativ war. Die innere ethische Verpflichtung, die das Leben Mendelssohns bestimmte, kann zwar nicht aus dem jüdischen Ritualgesetz heraus erklärt werden, wohl aber aus dem Geiste der Gebotserfüllung, der in der jüdischen Tradition als „tikkun olam“ (Reparatur der Welt) bezeichnet wird: Diese „Reparatur“ bedeutet die Wiederherstellung der

[9] Peter Gülke: Felix Mendelssohn Bartholdy. „Der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut“, Bärenreiter Verlag, Kassel / Stuttgart 2017, S. 32.

ursprünglichen, später verloren gegangenen Harmonie und Einheit. In diesem Punkt kommen sich die Tora-basierte jüdische Ethik eines Hillels und die universalistische Ethik der Aufklärung eines Immanuel Kant sehr nahe zusammen.

Bachs universelle humanistische Botschaft war für Wagner anscheinend kaum verständlich. In seiner Schrift „Das Judentum in der Musik“ wurde Bach, dessen Musik Wagner „überwiegend formell“ erschien, sogar zum Anlass einer antisemitischen Verleumdung Mendelssohns. Wagner unterstellte ihm Epigonentum: „Bei diesem Verfahren ist es noch bezeichnend, daß der Componist für seine ausdrucksunfähige moderne Sprache besonders unsren alten Meister *Bach* als nachzuahmendes Vorbild sich erwählte. Bachs musikalische Sprache bildete sich in der Periode unsrer Musikgeschichte, in welcher die allgemeine musikalische Sprache eben noch nach der Fähigkeit individuelleren, sicheren Ausdruckes rang… die Sprache Beethovens kann nur von einem vollkommenen, ganzen, warmen Menschen gesprochen werden... Die Sprache Bachs hingegen kann füglich von einem sehr fertigen Musiker, wenn auch nicht im Sinne Bachs, nachgesprochen werden, weil das Formelle in ihr noch das Ueberwiegende, und der rein menschliche Ausdruck noch nicht das so bestimmt Vorherrschende ist…“[10]

„Hang zu allem Guten, Wahren und Rechten“: Die Taufe

1799 publizierte Moses Mendelssohns Schüler, enger Freund und späterer Nachfolger als Wortführer der jüdischen Aufklärung, David Friedländer (1750–1834), in Berlin ein „Sendschreiben an Seine Hochwürden, Herrn Oberconsistorialrath und Probst Teller zu Berlin, von einigen Vätern der jüdischen Religion“, in dem er eine Art Verschmelzung des Protestantismus mit der jüdischen Religion vorschlug. Diese Schrift kann als Höhepunkt des jüdischen religiösen Universalismus betrachtet werden. Der Autor argumentierte aus der deistischen Perspektive heraus und betonte die „gemeinsamen Grundlagen“ aller Religionen. Nach seiner Auffassung hätten auch die Vordenker der evangelischen Kirche erkennen können, dass „der Geist, der Kern, das Wesentliche aller Religionen ohne Ausnahme nur in denjenigen Wahrheiten bestehn könne, welche zur größtmöglichen Glückseligkeit der gesammten Menschheit, mithin zur größtmöglichen Bildung, Vollkommenheit und Entwickelung aller ihrer Kräfte führen“.[11] Friedländer schwebte das evangelische Christentum als Inbegriff einer reinen Vernunftreligion vor, jedoch ohne den expliziten Christus-Glauben – ein Konzept, das für viele aufgeklärte Juden attraktiv sein sollte. Zwar erfuhr das „Sendschreiben“ von seinem Adressaten, dem aufklärerischen Theologen Wilhelm Abraham Teller (1734–1804) umgehend eine entschiedene Absage – Teller betonte, dass sich die christliche Seite zu keinen Zugeständnissen an die Juden veranlasst sehe, weil „Christus der von Gott erkorne und gesandte Stifter einer besseren Religion sey, als der bisherige ganze Ceremoniendienst der Juden war und seyn konnte“. Dennoch löste die Publikation eine lebhafte Diskussion aus. Es ist davon auszugehen, dass Friedländers Anliegen von vielen jüdischen „maskilim“ (Aufklärern) aus dem Kreis um Moses Mendelssohn geteilt wurde. Ihr Wunsch nach einer „Verschmelzung“ war so stark, dass viele von ihnen sich in den folgenden Jahren – auch ohne das erhoffte Entgegenkommen der christlichen Seite

[10] Richard Wagner: Das Judenthum in der Musik, Leipzig 1869, S. 26.
[11] David Friedländer: Sendschreiben an Seine Hochwürden, Herrn Oberconsistorialrath und Probst Teller zu Berlin, von einigen Vätern der jüdischen Religion, Berlin 1799, S. 17.

– taufen ließen. Darunter waren nicht nur viele Schüler Moses Mendelssohns, sondern auch die meisten seiner Kinder. Insgesamt konvertierten in Preußen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ca. 5000 Juden zum – fast ausschließlich evangelischen – Christentum, die meisten von ihnen in Berlin. Auch wenn diese Zahl nur eine geringe Minderheit der preußischen Juden darstellte, gehörten dazu zahlreiche Vertreter der geistigen und wirtschaftlichen Elite, darunter bis zu achtzig Prozent von Wissenschaftlern jüdischer Abstammung, die dadurch die Möglichkeit einer akademischen Karriere bekamen.[12]

In der Regel bedeutete die Taufe für die Juden die einzige Form der individuellen Emanzipation, solange eine gesellschaftliche Emanzipation nicht zustande kam. Diese Juden, die sich als Deutsche fühlten, konvertierten nicht zu einem anderen Glauben, sondern sie besiegelten damit ihre deutsche nationale Identität – eine Handlung, die ihnen nicht das spirituelle Heil, sondern vor allem die unbeschränkte Teilhabe an der deutschen Gesellschaft und der deutschen Kultur ermöglichen sollte. Nur die wenigsten von ihnen wurden von einer spirituellen Suche getrieben, für die meisten war es ein Akt der Vernunft und des Eigennutzes, den sie oft mit philosophischen und theologischen Argumenten ihrer christlichen Umgebung, aber auch mit denen der jüdischen Aufklärung zu untermauern versuchten. Während Moses Mendelssohn die Ansicht vertrat, das Judentum sei eine vollkommen rationale Religion, die sich ausschließlich durch ihre Rituale von anderen sittlichen Religionen unterscheide, war es für seine Nachfolger umso leichter, einen weiteren Schritt zu gehen und sich einzubilden, sie träten in Form des evangelischen Christentums einer universal sittlichen Vernunftreligion bei, die den Idealen der europäischen Aufklärung perfekt entspräche und jenseits des engen traditionellen Judentums und des dogmatischen Christentums stehe. So erschien die Taufe nicht als Verwerfung des Judentums, sondern als dessen logische Entwicklung und eine höhere Stufe von dessen immanenten Prinzipien wie der universalistischen Ethik und dem Bildungsideal (das bereits im Talmud festgehalten ist), als eine Art Synthese vom Besten der beiden Religionen. Ein solches Christentum wurde auch in der Familie Mendelssohn gepflegt. „Ich hatte gelernt, [...] daß die Wahrheit nur Eine und ewig, die Form aber vielfach und vergänglich ist, und so erzog ich Euch, solange die Staatsverfassung, unter der wir damals lebten, es zugeben wollte, frei von aller religiösen Form," schrieb Abraham Mendelssohn an seinen Sohn. Das Christentum sei nun mal „die Glaubensform der meisten gesitteten Menschen," betonte er in seinem Schreiben an seine Tochter Fanny anlässlich ihrer Einsegnung in der lutherischen Kirche 1820. Während Lea Mendelssohn in einem Brief schrieb, sie wünschte, ihre Verwandten würden mit der „Scheinheiligkeit" der Taufen aufhören, behauptete Abraham in seinem Brief an Fanny, der Übertritt zum Christentum wäre Ausdruck seiner eigenen universalistischen und relativistischen Ansichten. Er erklärte außerdem, die Taufen seien auch wegen der Erwartungen der Gesellschaft notwendig gewesen. Er selbst habe Zweifel an der Unsterblichkeit der Seele und sogar an der Existenz Gottes. Viel wesentlicher sei jedoch der „Hang zu allem Guten, Wahren und Rechten", den er in sich verspüre und der den Kern jeder Religion darstelle. Diese Worte werden von Felix – vermutlich unbewusst – zitiert, als er einem Leipziger Beamten im Zusammenhang mit der Gründung des dortigen Konservatoriums am 8. April 1840 darlegt, dass Künstler die Aufgabe hätten, der

[12] Hans G. Adler: Die Juden in Deutschland. Von der Aufklärung bis zum Nationalsozialismus. München 1960, S. 63.

Gesellschaft den „Sinn für das Wahre und Ernste“[13] zu vermitteln. „Mendelssohn sprach mit seinen Mitmenschen durch Musik unter der Annahme, dass eine vernünftige Ethik das menschliche Verhalten steuern könne. Musik als kommunikatives quasi-sprachliches System könnte im Dienste dieser Ethik in Seele und Geist eindringen und somit der Wahrheit und Güte dienen.“[14]

Abraham Mendelssohn Bartholdy (Wikimedia Commons)

Es spricht vieles dafür, dass auch Mendelssohns geistliche Musik in erster Linie diese Botschaft vermittelt. Sie ist vom Christentum als Weg der rationalen Erkenntnis und allgemein-menschlichen Sittlichkeit inspiriert und nicht von mystischen Traditionen, die mit der jüdischen Ethik und der Aufklärung unvereinbar waren. Der Christus bei *Paulus* ist nicht in erster Linie der Sohn Gottes (eine Vorstellung, die in einem unversöhnlichen Widerspruch zum Judentum steht), sondern ein Sinnbild für Licht und Wahrheit – das insbesondere in den grandiosen Chören „Mache dich auf, werde Licht“ und dem Schlusschor des Ersten Teils „O welch eine Tiefe des Reichtums der Weisheit und Erkenntnis Gottes!“ zum Tragen kommt. Die Erscheinung Christi im „Damaskuserlebnis“ wird nicht von einer männlichen Solo-Stimme, sondern von einem Frauenchor symbolisiert.

Der Übertritt zum Christentum bedeutete für die damaligen „Neuchristen“ in der Regel keine Änderung des sozialen Verhaltens. Nicht nur die gewohnte Lebensweise, sondern auch die bestehenden Familienbande und soziale Netzwerke – die auch für Geschäftsbeziehungen von Bedeutung waren – blieben

[13] Emil Kneschke: Das Conservatorium in Leipzig. Seine Geschichte, seine Lehrer und Zöglinge, Festgabe zum 25jährigen Jubiläum am 2. April 1868. Leipzig 1868, S. 6.
[14] Leon Botstein: Mendelssohn, Werner, and the Jews: A Final Word. In: The Musical Quarterly. Vol. 83, No. 1 (Spring, 1999), S. 50.

selbstverständlich unangetastet. Eine Ausnahme bildeten lediglich einige Konvertiten, die auf der Suche nach dem seelischen Heil zu fanatischen Christen wurden. Dazu gehörte etwa Abraham Mendelssohns Schwester Dorothee Schlegel, die dann jahrzehntelang ein problematisches Verhältnis zu ihren Verwandten hatte. Für die meisten „Neuchristen“ waren die Beziehungen zum gebildeten jüdischen Milieu nach wie vor essentiell. Exemplarisch dafür ist die 1792 durch jüdische Aufklärer gegründete „Gesellschaft der Freunde“ in Berlin, die bis zu ihrer gewaltsamen Auflösung durch die Nazis 1935 existierte. Dieser jüdische Männerbund, zu dem insgesamt zwölf Mitglieder der Familie Mendelssohn, darunter auch Felix‘ Vater Abraham und dessen Brüder Nathan und Joseph, gehörten, war auch für getaufte Juden offen. Abraham leitete die „Gesellschaft der Freunde“ 1812-1813, sein Sohn und Felix’ Bruder Paul Mendelssohn-Bartholdy war Vorsitzender in den Jahren 1849–1856. In Bezug auf die „Neuchristen“ wurde eine bemerkenswerte Entscheidung getroffen, „dass Religion Privatangelegenheit der Mitglieder sei und den Verein nicht zu interessieren habe“[15]. Die „Gesellschaft der Freunde“ fungierte zunächst als Hilfsverein und wurde später zu einem kulturellen Zentrum des jüdischen Vereinswesens. Schließlich mutierte sie zu einem informellen Treffpunkt der Berliner Wirtschafts- und Finanzelite, sie wurde zum inoffiziellen Zentrum „des in Berlin ansässigen führenden deutschen Finanz- und Wirtschaftsbürgertums jüdischer Abstammung“. Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Mitgliedschaft auch für Nichtjuden attraktiv, die dann in der Weimarer Zeit sogar die Mehrheit stellten. Um diese Zeit symbolisierte die Gesellschaft wie kaum eine andere Institution den Prozess einer deutsch-jüdischen Integration im Bereich der Wirtschaft: Zu ihren Mitgliedern gehörten neben den Vertretern der Familien Mendelssohn, Rathenau oder Mosse auch Persönlichkeiten wie Hjalmar Schacht oder Carl Friedrich von Siemens. Die „Gesellschaft der Freunde“, die im 19. Jahrhundert unweit der Alten Synagoge Heidereutergasse ihren Sitz hatte, stand topographisch aber auch personell im Mittelpunkt des geselligen Lebens der Berliner Juden, wurde jedoch nicht selten kritisiert, weil jüdisch-religiöse Themen eine zu geringe Rolle in ihrer Tätigkeit spielten, denn es bestand lediglich die „Pflicht zur religiösen Sittlichkeit“. Diese Auffassung entsprach den Traditionen der jüdischen Aufklärung, die auf solche Weise nicht nur im jüdischen bzw. jüdisch-christlichen Milieu, sondern auch im deutschen Bildungs- und Wirtschaftsbürgertum gepflegt wurden.

Auch wenn es auf musikalischem Gebiet keine „Gesellschaft der Freunde“ gab, so war Felix Mendelssohn zeit seines Lebens von Freunden und Bekannten jüdischer Abstammung – getauften und ungetauften – umgeben, zu denen solche für ihn wichtige Persönlichkeiten wie Adolf Bernhard Marx (1795–1866), Ferdinand Hiller (1811–1885), Julius Benedict (1804–1885), Ferdinand David (1810–1873), Gustave d'Eichthal (1804–1886), Ignaz Moscheles (1794–1870), Anton Rubinstein (1829–1894), Joseph Joachim (1831–1907) und andere gehörten. Zu erwähnen sind auch Abraham Mendelssohns jüdische Geschäftspartner in Paris und London wie die Familien Foulds, Leos oder d‘Eichthals, die Felix auf seinen Reisen unterstützten. Auch in diesem Kontext spielte die formelle religiöse Zugehörigkeit nicht die geringste Rolle.

Die Mendelssohns und die Musik der Reformsynagoge

[15] Sebastian Panwitz: Die Gesellschaft der Freunde 1792–1935. Berliner Juden zwischen Aufklärung und Hochfinanz, Hildesheim u.a. 2007, S. 51.

Seit dem frühen 19. Jahrhundert war das deutsche Judentum gespalten. Während ein großer Teil der gebildeten jüdischen Elite den jüdischen Glauben formell aufgab und die christliche Taufe akzeptierte, entstand – ebenfalls als Folge der Aufklärung – die jüdische Reformbewegung. Die bedeutendsten europäischen Komponisten jener Zeit, Felix Mendelssohn und Giacomo Meyerbeer, repräsentierten diese beiden Richtungen. Während die Mendelssohns beschlossen, sich eine universalistische Identität im christlichen Kontext aufzubauen, verschrieben sich die Eltern Meyerbeers, Amalia (1767–1854) und Jacob Herz Beer (1769–1825), dem Bemühen um eine Erneuerung der jüdischen religiösen Praxis. 1817, ein Jahr nachdem die Mendelssohn-Kinder getauft wurden, begründeten die Beers in ihrer Berliner Stadtvilla eine private Reformsynagoge. In den folgenden sechs Jahren, bis zur Schließung der Synagoge durch die Behörden, nahmen fast ttausend Berliner Juden an den Gottesdiensten nach dem reformierten Ritus teil, das war damals beinahe ein Drittel der erwachsenen jüdischen Bevölkerung der Stadt. Der Lebensweg von Giacomo Meyerbeer zeigte später eindrucksvoll, dass keine Taufe erforderlich war, um in der Musik einen Welterfolg zu erzielen. Meyerbeer bekannte sich nicht nur zu seinem Judentum, sondern trug mit einigen kleineren Kompositionen zum Repertoire der Reformsynagoge bei.

Es war kein Wunder, dass die musikalische Gestaltung der reformierten Gottesdienste wesentlich durch die Musik barocker, klassizistischer und frühromantischer Komponisten beeinflusst wurde, die dem Geist der Aufklärung nahestanden. Der Gründer der Reformbewegung, Israel Jacobsohn (1768–1828), der später auch in der Berliner Synagoge der Familie Beer wirkte, verwendete etwa in seinem Liederbuch für die Reformsynagoge in Seesen (1810) die Melodie von J.S. Bachs Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“ aus der Matthäus-Passion sowie zahlreiche Melodien von deutschen protestantischen Kirchenliedern.

Als bedeutendster Komponist der Reformbewegung in Berlin gilt Louis Lewandowski, der 1821 (oder 1823) in Wreschen in der preußischen Provinz Posen geboren wurde. Über seine Jugendzeit wie über seine Ausbildung gibt es kaum gesicherte Informationen. Feststeht, dass er im Alter von dreizehn Jahren nach Berlin kam, wo er seinen Lebensunterhalt als Knabensopran in der Alten Synagoge in der Heidereutergasse verdiente. Dank der finanziellen Unterstützung von Alexander Mendelssohn (1798–1871, Sohn von Joseph Mendelssohn), einem Berliner Bankier und Cousin Felix Mendelssohns, erhielt Lewandowski Unterricht in Musiktheorie und Harmonielehre. Alexander Mendelssohn war anscheinend der letzte Vertreter der Familie Mendelssohn, der dem Judentum bis zum Lebensende treu blieb. Er war in der Jüdischen Gemeinde zu Berlin aktiv und nahm dort verschiedene wichtige Funktionen wahr. Seine Kinder ließ er bereits kurz nach deren Geburt taufen.

Ob Louis Lewandowski, wie oft behauptet, an der Königlich Preußischen Akademie der Künste Komposition studierte, scheint eher fraglich. Seine Ausbildung musste aufgrund einer langanhaltenden „Nervenkrankheit“ in jedem Fall abgebrochen werden, der Traum einer Komponistenkarriere als „zweiter Mendelssohn“ ging somit nicht in Erfüllung. Ab 1839 wurde Lewandowski aber in die Neugestaltung des Synagogengesangs einbezogen, die von der Jüdischen Gemeinde zu Berlin unternommen wurde. Er war dort angeblich der einzige Musiker, der imstande war, Chorstimmen in verschiedenen Notenschlüsseln zu lesen und so Aufführungen von mehrstimmigen Gesängen vorzubereiten. Der traditionell einstimmige

Synagogengesang wurde auf diese Weise ästhetisch und stilistisch an den Kirchengesang angeglichen. Schließlich begründete die Gemeinde Ende 1844 einen großen vierstimmigen Chor und Lewandowski wurde im folgenden Jahr als Chorleiter angestellt. Er arbeitete an der Alten Synagoge zunächst mit Kantor Ascher Lion (1776–1863) und ab 1845 mit Kantor Abraham Jakob Lichtenstein (1806–1880), einem hervorragenden Sänger, Violinisten und Komponisten, zusammen.

Louis Lewandowski (Wikimedia Commons)

Während sich Lewandowski in seinen kantoralen Kompositionen als intelligenter und geschickter Bewahrer der musikalischen Tradition zeigte und eine beeindruckende Synthese jüdischer und westeuropäischer Elemente erreichte, sind seine Chöre mehrheitlich epigonal. Insbesondere die Oratorien von Felix Mendelssohn dienten ihm als stilistisches Vorbild. Abraham Z. Idelsohn weist sogar darauf hin, dass Lewandowski derart von Mendelssohns Musik „durchtränkt“ worden sei, dass er unbewusst einige Themen des großen Meisters in seinen Kompositionen wieder verwendete.[16] Darüber hinaus benutzte Lewandowski ausgiebig charakteristische melodische Floskeln der deutschen volkstümlichen Chormusik jener Zeit, die damals durch die Liedertafeln gepflegt wurde.

Joseph Gusikow

Es ist bezeichnend, dass die seltenen Eindrücke einer authentischen jüdischen Kultur bei Felix Mendelssohn stets auf lebhaftes Interesse stoßen. Dazu gehörte die Begegnung mit dem Klezmer-Musiker und orthodoxen Juden Joseph Gusikow (1806–1837), der im Februar 1836 in Leipzig auftrat. „Ich bin neugierig, ob Euch Gusikow auch so gefallen hat, wie mir. – Er ist ein wahres Phänomen; – ein Mordskerl, der an Vortrag und Fertigkeit keinem Virtuosen der Welt nachzustehen braucht, und mich deshalb auf seinem Holz- und Strohinstrument mehr ergötzt als

[16] Abraham Z. Idelsohn: Jewish Music. Ist Historical Development, Schocken Books, New York 1929, S. 277.

Viele auf ihren Pianofortes, eben weils undankbarer ist“, urteilte Felix Mendelssohn Bartholdy in einem Brief an seine Mutter. „Übrigens habe ich mich seit langer Zeit in einem Concert nicht so unterhalten, wie in diesem, weil er eben ein wahres Genie ist“.[17]

Joseph Gusikow und sein „Holz- und Strohinstrument“ (Wikimedia Commons)

Die enthusiastischen Worte sind insofern außergewöhnlich, als sie einem Volksmusikanten galten, der keine Ausbildung genoss und nicht einmal die Noten kannte: Michael Joseph Gusikow war ein jüdischer Klezmer, der aus dem Städtchen Schklow (heute in Weißrussland) stammte und sich mit seinen Konzerten zunächst im Russischen Reich einen Namen machte. Er stammte aus einer Familie von Klezmern. Zunächst erlernte er, wie sein Vater, das Flötenspiel, doch wegen einer Lungenschwäche suchte er sich ein anderes Instrument. 1831 konstruierte er ein, wie er es nannte, „Holz-und-Stroh-Instrument“, das eine Weiterentwicklung der Strohfiedel darstellt, die bis dahin nur ein Instrument der einfachen Volksmusik war. Es handelt sich um ein Xylophon in Form eines Zymbals mit einem Tonumfang von zweieinhalb chromatischen Oktaven (28 Stäbe), wobei die hölzernen Klangstäbe (aus Fichtenholz) auf Strohrollen liegen, um einen volleren Klang zu erzielen.

[17] Brief an Lea Mendelssohn vom 18. Februar 1836.

Auf diesem Instrument entwickelte er eine außerordentliche Virtuosität und gab im Jahr 1834 Konzerte in Moskau, Kiew und Odessa. In Kiew hörte ihn der polnische Geiger Karol Lipiński, in Odessa der französische Dichter Lamartine. Ab 1835 unternahm er Konzerttourneen in Westeuropa, bei denen er in traditionell jüdischer Kleidung auftrat und die Bewunderung zahlreicher Zeitgenossen erweckte. Seine erste Station war Wien, wo er unter anderem vor dem österreichischen Kaiser und Fürst Metternich spielte. Fachleute und das allgemeine Publikum waren gleichermaßen begeistert.

Gusikows Entdecker und erster Förderer war der jüdische Journalist Moritz Gottlieb Saphir (1795–1858): In dessen Haus in Wien spielte Gusikow 1835 sein erstes Konzert in Westeuropa. Die weiteren Auftritte wurden von Saphir journalistisch begleitet, der dann auch einen Nekrolog nach Gusikows frühem Tod 1837 verfasste. Saphir ist in einem jüdisch-orthodoxen Milieu aufgewachsen und besuchte eine „Jeschiwa“ (Rabbinerschule), bevor er für sich die europäische Literatur entdeckte und sich später eine hervorragende humanistische Bildung aneignete. Saphir lebte 1825 bis 1829 in Berlin, wo er unter anderem mit Hegel befreundet war; ein Literaturwissenschaftler bezeichnete seine Tätigkeit in jener Zeit als „den eigentlichen Beginn der Berliner Journalistik“.[18] Er war in der Tat ein begnadeter Journalist, wurde aber schon früh mit antisemitischen Anfeindungen konfrontiert. Auch die späteren Darstellungen seiner Persönlichkeit durch Heinrich von Treitschke („ein ungarischer Jude ohne Geist, ohne Geschmack, sogar ohne die gewöhnlichsten Schulkenntnisse, aber von unverwüstlicher Frechheit, […] die geschäftliche, allein auf Geldgewinn berechnete journalistische Betriebsamkeit […]“) oder Heinrich Stümke („der ehemalige Talmudschüler und Rabbinatsanwärter mit ebensoviel Anpassungsfähigkeit und skrupelloser Behendigkeit“) sind von antisemitischen Stereotypen geprägt. In diese Reihe gehört auch die Darstellung von Adolph Bernhard Marx, der Saphir mit einer „immer wiederkehrenden Fliege“ vergleicht und als „schamlosen Eindringling“ bezeichnet, der geachtete Persönlichkeiten „nicht bloß mit schonungsloser Bitterkeit, sondern auch mit jedem erdenklichen Unglimpf und mit jenem wohlfeilen Spott überhäuft, der seinen eigentlichen Gehalt in dem jüdelnden Spiel mit Wortverdrehungen und Witzeleien fand.“

[18] H. H. [Heinrich Hubert] Houben: Einleitung zu Ludwig Rellstabs *1812 - Ein historischer Roman*, F.A. Brockhaus, Leipzig 1910, S. 9: „Die Journalgründungen des Humoristen Saphir bedeuteten den eigentlichen Beginn der Berliner Journalistik; er führte zum erstenmal die sogenannte Nachtkritik ein und brachte es fertig, seine kritischen Glossen über die abendlichen Vorgänge bereits am andern Morgen zum Frühstück aufzutischen, während sich bisher das kritische Echo über künstlerische Darstellungen in den schwerfälligen alten Zeitungen erst nach zwei bis drei Tagen vernehmen ließ. Sein immer schlagfertiger schonungsloser Witz machte ihn eine Zeitlang zum offiziellen Narren der ganzen Stadt, sogar des preußischen Hofes, denn der damalige König Friedrich Wilhelm III. wandte diesem Schalk seine besondere Gunst zu, und es gab Zeiten, wo Saphir von all dem Zensurzwang so gut wie befreit war, unter dem die ganze übrige Presse seufzte. Schon diese empfindliche Konkurrenz hatte zur Folge, daß Saphir bald mit der Mehrzahl der Berliner Schriftsteller in heller Fehde lag […]. Durch seinen zügellosen Witz hatte Saphir die Lacher doch schließlich immer auf seiner Seite.“

Moritz Gottlieb Saphir (Wikimedia Commons)

Saphir wurde schließlich zur Zielscheibe einer Hetzkampagne, die von mehreren Literaten, darunter dem Dichter Ludwig Robert (1778–1832), initiiert wurde. Robert, ein jüngerer Bruder der berühmten Salonniere Rahel Varnhagen und getaufter Jude, wurde als Liepmann Levin geboren und war zu Beginn seiner Karriere selbst mit antijüdischen Vorurteilen konfrontiert worden. Er verfasste ein satirisches Theaterstück unter dem Titel „Jocko“, in dem Saphir als Affe dargestellt wurde. Daraufhin musste Saphir Berlin für immer verlassen, er ging nach Wien, wo er zum Christentum übertrat.

Durch Mendelssohns Vermittlung wurde bald ein Konzert Gusikows in Berlin organisiert. Dort wurde der Schtetl-Musikant zu Mendelssohns Mutter Lea eingeladen, die sowohl von seiner Persönlichkeit – „Wenn doch der liebe Vater ihn hätte hören können“, schrieb sie, „wie viel hätte er mit ihm besprechen und argumentieren können!“ –, als auch dann von seiner künstlerischen Darbietung angetan war: „das ganze Alte Testament [ist] auf den Beinen, wenn er spielt“.

Lea Mendelssohn Bartholdy (Wikimedia Commons)

Mendelssohns Freund Ferdinand Hiller empfahl Gusikow weiter an Giacomo Meyerbeer nach Paris, wo er ebenso erfolgreich konzertierte. Gusikow war jedoch schon seit langem an Schwindsucht erkrankt, sein Zustand verschlechterte sich rapide, nachdem sein Instrument nach einem Konzert in Aachen gestohlen wurde. Dort starb er 31-jährig.

Gusikows Erfolg basierte nicht nur auf seinen zweifellos bedeutenden musikalischen Fähigkeiten, sondern auch auf dem – bewusst gepflegten – exotischen Auftreten: Obwohl er keine streng religiöse Lebensweise mehr führte und gelegentlich sogar am Sabbat spielte, kleidete er sich wie ein orthodoxer Jude mit einem Kaftan, einer auffälligen Kopfbedeckung und einem Vollbart. Seine Schläfenlocken wurden in Paris zum Anlass für eine spezielle Haarschnitt-Mode *à la Gusikow*. Auch die Mitglieder seiner Begleitkapelle, in der angeblich seine Brüder spielten, sahen betont fremdartig aus. Die Aufführung jüdischer Volksmelodien wurde so mit dem Hauch einer fernen, unbekannten Welt kombiniert – dem „ursprünglichen“ Judentum aus dem Osten. Diese idealisierte romantische Vorstellung war nicht nur für die assimilierten Juden wie Mendelssohn oder Hiller, sondern auch für das allgemeine Publikum reizvoll. Diese Kombination, die für die heutige Klezmer-Szene geradezu ausschlaggebend ist, war im 19. Jahrhundert eine Ausnahme. Man weiß von keinen weiteren Klezmorim, die eine Konzertkarriere außerhalb des jüdischen Milieus machten. Mehr noch: Außer Gusikow sind kaum noch Namen von Klezmorim aus jener Zeit bekannt. Kein Wunder, denn die Klezmermusik kannte jahrhundertelang keinen Starkult. Ähnlich wie die mittelalterlichen Spielleute in Westeuropa, die „Zigeuner-Kapellen“ in Südosteuropa oder die arabischen Musikanten bei einem „haflah“ (Familienfest), galten die Klezmorim als Vertreter eines Gewerbes, das nicht gerade einen guten Ruf genoss. Ihre überwiegend instrumentale Musik war ein weltliches Pendant zu der rein vokalen Musik der Synagoge und wurde als profane Kunst missachtet. Auch die Auftrittsmöglichkeiten waren eingeschränkt. Außer den jüdischen Hochzeiten boten lediglich einige Feste und besondere Ereignisse einen Anlass dazu.

Felix Mendelssohns religiöse Identität in seinem Leben und in seinen Oratorien

Die Debatten über die Rolle des Judentums in Mendelssohns Leben bzw. über das Verhältnis zwischen seiner protestantischen Konfession und seinem jüdischen Erbe ganz speziell in Bezug auf seine künstlerische Tätigkeit werden seit beinahe 200 Jahren geführt. Die wohl früheste Äußerung dazu ist der vielzitierte Brief seines Lehrers Carl Friedrich Zelter an Goethe vom Oktober 1821: „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 Rohres [etwas Rares] wenn aus einem Judensohne ein Künstler würde.“ Dieser Brief mit seiner ironischen Imitation der jiddischen Sprache (die in der Familie Mendelssohn längst nicht mehr praktiziert wurde) wurde 1835 in einem antisemitischen Kontext publiziert und löste im Hause Mendelssohn eine heftige Reaktion aus. Die vielen Verletzungen dieser Art, die Mendelssohn in seinem Leben erlitt, stellen jedenfalls eine authentische jüdische Erfahrung dar, eine Art „negatives“ jüdisches Erbe, das ganz unabhängig von dem ebenfalls relevanten positiven jüdischen Erbe bedeutsam war.

Während die Publizisten aus dem Umkreis der Neudeutschen Schule (einschließlich Richard Wagner) Mendelssohns kreative Fähigkeiten aufgrund seiner jüdischen Herkunft in Abrede stellten, bezeichnete Wilhelm Heinrich Riehl (1823–1897) ihn in seinem Nekrolog als „Tondichter jüdischer Abstammung, der nicht jüdelte in seiner Schreibart, während alle christlichen Lieblingskomponisten des Tages jüdelten". Nach Riehl hätte „Mendelssohn nie seine Nationalität verraten, wie gar wenige deutsche Meister gibt es, die ihm hierin zur Seite zu stellen sind!"[19] Ganz offensichtlich war Mendelssohn für Riehl trotz seiner Taufe ein jüdischer Deutscher und kein „christlicher Lieblingskomponist". Einige Jahre später änderte Riehl jedoch unter dem Druck der zunehmend antisemitischen Stimmung in deutschen musikalischen Kreisen seine Meinung: In einer Publikation erwähnte er Mendelssohn nun als einen explizit jüdischen Komponisten, der neben den anderen jüdischen Musikern für die angebliche Dominanz des „jüdischen Stammes" in der deutschen Musik sorgte. In beiden Fällen gab sich Riehl – genauso wie alle anderen Musikschriftsteller, die dieses Thema berührten, – allerdings nicht die Mühe, nachzuweisen, was an Mendelssohns Werken tatsächlich „jüdisch" oder „deutsch" wäre.

Diese Diskussion, die bis heute andauert, hat an Brisanz nichts verloren: „Mendelssohn bleibt ein heißes Eisen".[20] Zwar sind dabei keine antisemitischen Standpunkte mehr vertreten, es herrscht jedoch zumeist nach wie vor ein Schubladendenken: Entweder wird Mendelssohn von seinem Judentum radikal „freigesprochen" – er wird dann als überzeugter Christ dargestellt, der nichts mit dem Judentum zu tun haben wollte; zuweilen werden ihm sogar antisemitische Ressentiments angedichtet.[21] Oder er wird als „heimlicher Jude" betrachtet, der sich „in bewusster Solidarität mit dem jüdischen Volke"[22] verhielt, seine seltenen Äußerungen zu dieser Frage werden dann entsprechend gedeutet und seine Musik wird nach Spuren der synagogalen Gesänge durchsucht.

Auch wenn Mendelssohns Werk – wie jedes Kunstwerk überhaupt – unterschiedliche Deutungen zulässt, seien an dieser Stelle einige grundlegende Punkte festgehalten:
1. Mendelssohns Schaffen wie auch seine öffentliche Tätigkeit waren von den Werten der Aufklärung geprägt. Er gründete die erste deutsche akademische Bildungsstätte für Musiker, das Leipziger Konservatorium, und trug maßgeblich zur Herausbildung des historischen Bewusstseins im Musikleben bei.
2. Der protestantische Choral wurde für Mendelssohn durch seine Beschäftigung mit Bach zu einem wichtigen Teil seiner musikalischen Identität, an dem sein eigenes Schaffen „geerdet" wurde. Die Hinwendung zum protestantischen Choral hatte daher weniger mit religiösen christlichen Empfindungen, dafür aber mehr mit deutschen und europäischen kulturellen Traditionen zu tun. So schrieb Mendelssohn während der Arbeit am „Paulus" an seinen Freund und Librettisten, Pfarrer Julius Schubring, er wünsche sich von ihm einen Text aus Bibelworten sowie die Einbeziehung von Chorälen „aus dem Gesangsbuch […] ganz in der Art der Bachschen Passion".[23]

---

[19] Zit. nach Annkatrin Damm: Der Topos der Juden. Studien zur Geschichte des Antisemitismus im deutschsprachigen Musikschrifttum. Göttingen 2007, S. 180.
[20] Peter Gülke: Felix Mendelssohn Bartholdy. „Der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut", S. 10.
[21] Vgl. etwa Wilhelm Seidel: Mendelssohn und das Judentum, in: Die Musikforschung, 64. Jahrg., H. 1 (Januar–März 2011), S. 6-23 oder Jeffrey S. Sposato: The Price of Assimilation: Felix Mendelssohn and the Nineteenth-Century Anti-Semitic Tradition. Oxford 2005.
[22] Eric Werner: Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht. Zürich 1980, S. 66.
[23] Brief an Julius Schubring vom 22. Dezember 1832.

3. Mendelssohn vermied in den meisten seiner geistlichen Werke ein klares religiöses Bekenntnis. Unter anderem verzichtete er auf die damals übliche christologische Deutung der Texte des Alten Testaments. Stattdessen tritt bei ihm vermehrt eine allgemeinmenschliche Symbolik auf.
4. Ein wichtiges Symbol ist in diesem Zusammenhang das Licht als Sinnbild der Aufklärung. Der Christus in „Paulus“ ist nicht in erster Linie der Sohn Gottes (eine Vorstellung, die in einem unversöhnlichen Widerspruch zum Judentum steht), sondern ein Sinnbild für Licht und Wahrheit – das insbesondere in den grandiosen Chören „Mache dich auf, werde Licht“ und dem Schlusschor des Ersten Teils „O welch eine Tiefe des Reichtums der Weisheit und Erkenntnis Gottes!“ zum Tragen kommt.
5. Ein weiteres wichtiges Symbol ist die Frauenstimme als Sinnbild der reinen Menschlichkeit. So wird die Erscheinung Christi im „Damaskuserlebnis“ in „Paulus“ nicht von einer männlichen Solo-Stimme, sondern von einem Frauenchor symbolisiert. Eine vergleichbare Stellung nimmt die Sopran-Arie „Höre, Israel, höre des Herrn Stimme“ im Oratorium „Elias“ ein.

Bezeichnend sind in diesem Kontext die gängigen Interpretationen des theologischen Konzepts von „Elias“. Bekanntermaßen lehnte Mendelssohn die Forderung seines Librettisten, Pfarrer Schubring, („Elias muß den alten Bund zum neuen verklären helfen, das ist seine große geschichtliche Bedeutung“) ab, die eine vordergründige Christologisierung des alttestamentarischen Sujets bedeutet hätte. Von den zahlreichen neutestamentarischen Texten, die Schubring vorgeschlagen hatte, übernahm Mendelssohn nur zwei kurze Sätze aus dem Matthäus-Evangelium, die jedoch keine ausdrücklich christlichen Bezüge enthalten. Fast der gesamte Text des Oratoriums folgt streng dem biblischen Original. Dass der Schlusschor eine Passage aus dem Buch Jesaja benutzt, die in der christlichen Tradition als christologische Prophezeiung ausgelegt wird, gilt für viele Kommentatoren dennoch als klares Bekenntnis zum christlichen Glauben. Dieser Text wird allerdings im Judentum selbstverständlich ohne jeglichen Bezug zum Christentum gelesen, sondern im Sinne der jüdischen messianischen Tradition. So konnten sich auch die verfolgten deutschen Juden bei den denkwürdigen Aufführungen von „Elias“ durch den Jüdischen Kulturbund in der Berliner Synagoge Oranienburger Straße (1934 und 1937) vollkommen damit identifizieren. „Es bestand kein Zweifel, dass Juden glaubten, sie hörten ein jüdisches Werk, das von einem deutschen Juden geschrieben worden war, der die Größe des Judentums bekräftigte.“[24] In der Tat enthält „Elias“ kein christliches Bekenntnis, und diese Offenheit der Deutung erscheint symbolisch auch für Mendelssohns eigene Identität.

Mendelssohn lebte in einer – historisch gesehen einzigartigen – Zeit, als das Judesein und zugleich Christsein kein unüberwindbarer Widerspruch zu sein schien. Die gemeinsame Klammer, die diese beiden Aspekte einer solchen Identität verband, waren die universalistischen Ideale der Aufklärung und die Zugehörigkeit zur deutschen Kulturgemeinschaft. Dadurch war es möglich, „dass Mendelssohn eine wichtige Selbstidentifikation mit Judentum und Juden beibehielt und dass er einen lebenslangen Stolz und eine restliche Loyalität aufrechterhielt, die völlig mit seiner persönlichen protestantischen Verpflichtung vereinbar waren.“[25] Der spätere Autor der „Reformations-Sinfonie“ hatte keine Berührungsängste, etwa einen

[24] Leon Botstein: Mendelssohn and the Jews, in: The Musical Quarterly, Vol. 82, No. 1 (Spring, 1998), S. 213.
[25] Ebd., S. 218.

Kompositionsauftrag der Jüdischen Reformgemeinde seiner Geburtsstadt Hamburg für die Einweihung ihrer neuen Synagoge anzunehmen. Mendelssohns Zusage, Musik für den jüdischen Gottesdienst zu schreiben, – auch wenn der Auftrag vermutlich doch nicht erfüllt werden konnte[26] – erscheint besonders bemerkenswert angesichts der Tatsache, dass er sich zum Komponieren liturgischer Musik im eigentlichen Sinne nicht berufen fühlte. In einem Brief an Schubring bekannte er: „Eine wirkliche Kirchenmusik, das heißt für den evangelischen Gottesdienst, die während der kirchlichen Feier ihren Platz fände, scheint mir unmöglich […] Bis jetzt weiß ich nicht, wie es zu machen sein sollte, dass bei uns die Musik ein integrierender Teil des Gottesdienstes, und nicht bloß ein Konzert werde, das mehr oder weniger zur Andacht anrege."

Obwohl keine abschließenden Äußerungen Felix Mendelsohns zu seiner Identität bekannt sind und somit bis heute ein breiter Raum für Spekulationen besteht, hinterließ er doch einen deutlichen Hinweis darauf: Das ist sein bleibendes Bekenntnis zu seinem Familiennamen. Die Eigennamen der Juden – auch in der Geschichte der Familie Mendelssohn – waren oft eng mit ihrer Identität verbunden. Viele Juden änderten ihren Namen mit der Taufe. Die anderen wählten einen neuen Namen nach der Emigration, als Zeichen für ein neues Leben in einem anderen Land. Den christlichen Namen Bartholdi nahm Abraham Mendelssohn für sich und seine Familie auf Anraten seines Schwagers Jakob Salomon Bartholdi an. „Man kann einer gedrückten, verfolgten Religion getreu bleiben;" schrieb der Schwager, „man kann sie seinen Kindern als eine Anwartschaft auf ein sich das Leben hindurch verlängerndes Martyrium aufzwingen – solange man sie für die Alleinseligmachende hält. Aber sowie man dies nicht mehr glaubt, ist es eine Barbarei. – Ich würde rathen, daß Du den Namen Mendelssohn Bartholdy zur Unterscheidung von den übrigen Mendelssohns annimmst." Im Jahre 1830 mahnte Abraham, der seine Briefe inzwischen mit Abraham M. Bartholdy unterschrieb, seinen Sohn: „Du kannst und darfst nicht Felix Mendelssohn heißen. Felix Mendelssohn Bartholdy ist zu lang, und kann kein täglicher Gebrauchsname sein, Du mußt Dich also Felix Bartholdy nennen […] Einen christlichen Mendelssohn gibt es so wenig wie einen jüdischen Konfuzius. Heißt Du Mendelssohn, so bist Du eo ipso ein Jude, und das taugt Dir nichts, schon weil es nicht wahr ist." Bekanntlich hat Felix in seiner Antwort diese eindringliche Aufforderung ignoriert, er hielt weiterhin an seinem jüdischen Namen fest. Der zweite Name Bartholdy – ungewollt und unbeliebt auch bei seinen Geschwistern – war letztlich eine Konzession an den Willen des Vaters. Die etablierte Schreibweise des Namens Mendelssohn Bartholdy kann daher auch als Sinnbild seiner – bewusst gelebten – jüdisch-christlichen und jüdisch-deutschen Identität betrachtet werden.

[26] Lily E. Hirsch: Felix Mendelssohn's Psalm 100 Reconsidered, in: Philomusica On-line. Vol. 4, No. 1, 2005, S. 2004-2005.