universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Entmündigung des jüdischen Künstlers. Kultur- und Rassentheorien des 19. und 20. Jahrhunderts als Legitimation der „Reinigung“ deutscher Musik

Verfasser

Mag. phil. Daniel Tiemeyer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, im Dezember 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 312
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Geschichte
Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Peter Eigner

Die Reinigung unseres Kultur- und damit auch unseres Musiklebens von allen jüdischen Elementen ist erfolgt. Klare gesetzliche Regelungen gewährleisten in Großdeutschland, daß der Jude auf künstlerischen Gebieten weder als Ausübender noch als Erzeuger von Werken, weder als Schriftsteller noch als Verleger oder Unternehmer öffentlich tätig sein darf.[1]

[1] Herbert Gerigk, Vorwort zum *Lexikon der Juden in der Musik*, Berlin 1940, S. 5.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 9

Einleitung 12

1. Richard Wagner: Eine Zusammenstellung seiner (kultur-) politischen Schriften 16

1.1 Das Judentum in der Musik 17

1.2 Wagners Gegenwartskritik 25

1.3 Der deutsche Geist 28

1.4 Zusammenfassung 35

2. Arthur Graf Gobineau: Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen 38

2.1 Degeneration 40

2.2 Zivilisation 42

2.3 Dauerhaftigkeit der Typen und die Ungleichheit der Menschenrassen 45

2.4 Die Eigentümlichkeiten der drei großen Menschenrassen 49

2.5 Zentrale Aussagen aus Gobineaus zweitem Band 51

2.5.1 Das Volk der Juden 51

2.5.2 Die Entwicklung der Kunst 52

2.5.3 Die Vorherrschaft des Ariers und Gobineaus Flucht in spirituelle Sphären 53

2.6 Zusammenfassung 55

3. Houston Stewart Chamberlain: Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts 58

3.1 Allgemeine Einleitung 60

3.2 Die Ursprünge 61

3.2.1 Das Erbe der Alten Welt 61

3.3 Die Erben 64

3.3.1 Das Völkerchaos 64

3.3.2 Der Eintritt der Juden in die abendländische Geschichte 68

3.3.3 Charakterliche Eigenschaften und Religiosität des Judentums 70

3.3.4 Der Eintritt der Germanen in die Weltgeschichte 72

3.4 Der Kampf ... 75
3.4.1 Die Entstehung einer neuen Welt (1200 bis 1800) ... 76
3.5 Zusammenfassung ... 83
4. Alfred Rosenberg: Der Mythus des 20. Jahrhunderts ... 86
4.1 Das Ringen der Werte ... 90
4.1.1 Rasse und Rassenseele ... 90
4.2 Das Wesen der germanischen Kunst ... 98
4.2.1 Das rassische Schönheitsideal ... 99
4.2.2 Persönlichkeits- und Sachlichkeitsstil ... 101
4.2.3 Der ästhetische Wille ... 104
4.3 Das kommende Reich ... 106
4.3.1 Mythus und Typus ... 107
4.3.2 Staat und Geschlechter ... 108
4.3.3 Volk und Staat ... 109
4.3.4 Das nordisch-deutsche Recht ... 110
4.3.5 Deutsche Volkskirche und Schule ... 111
4.3.6 Ein neues Staatensystem ... 111
4.3.7 Die Einheit des Wesens ... 112
4.4 Zusammenfassung ... 115
Exkurs: Hans Pfitzners Neue Ästhetik der musikalischen Impotenz ... 118
5. Musikwissenschaft und Musikkritik unter dem Zeichen des Hakenkreuzes ... 124
5.1 Hans Severus Ziegler: Entartete Musik. Eine Abrechnung ... 126
5.2 Theophil Stengel / Herbert Gerigk: Lexikon der Juden in der Musik ... 136
5.3 Karl Blessinger: Judentum und Musik. Ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik ... 141
5.3.1 Mendelssohn ... 147
5.3.2 Meyerbeer ... 149
5.3.3 Mahler ... 152
5.3.4 Die musikalische Stilentwicklung unter der Einwirkung des Judentums ... 155

5.3.5 Schlussfolgerungen 158
5.4 Richard Eichenauer: Musik und Rasse 160
Schlussbetrachtungen 172
Anhang: 179
Hans Pfitzner: Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz, Schluss 179
Quellenverzeichnis 185
Literaturverzeichnis 187

Vorwort

Die jüngsten Entwicklungen und die weitreichenden Veränderungen sowohl im politischen als auch im zwischenmenschlichen Umgang mit anderen Kulturen offenbaren deutlich, dass ein Thema, das für uns Europäer schon bereits *ad acta* gelegt zu sein schien, nach wie vor den geistesgeschichtlichen Blickwinkel auf die Ereignisse des täglichen Lebens und der großen Politik dominiert. Es sind dies Ressentiments und Vorurteile, von deren Vorhandensein sich wohl kein Mensch ausschließen kann und die stets weitreichende Folgen in der interkulturellen Interaktion nach sich ziehen. Liegt der Schlüssel zu einem friedlichen Miteinander der Kulturen nicht nur in gegenseitigen Respektbekundungen, sondern auch in der Kenntnis und dem Verständnis des Gegenübers, so bewegen sich nach der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts die unterschiedlichen Kulturen trotz Internet und facebook doch mehr auseinander als zueinander. Die Kluft zwischen einer westlich geprägten, demokratisch organisierten Konsumgesellschaft, die mitunter in außenpolitischen Erörterungen immer noch in alte postimperialistische Denkweisen zurückfällt, und einer religiös geprägten Wertegemeinschaft, die wiederum durch das Hervorbrechen des Fanatismus bestürzende Schlagzeilen generiert, scheint unüberbrückbar.

Mit Blick auf diesen Konflikt, der in seiner Argumentation sowohl auf der Ebene medialer Berichterstattung als auch im persönlichen Diskurs mehr Vorurteile, Halbwahrheiten und engstirnige Denkmuster hervorgebracht hat als wirklich ehrliche und inhaltliche Auseinandersetzungen mit dem jeweils Anderen, erscheint das Thema dieser Arbeit immer noch in einem aktuellen Lichte. Man mag einwenden, dass der kulturpolitische Disput über die Abgrenzung zwischen einem nordisch-germanischen und einem jüdischen Beitrag nicht direkt mit den heutigen Problemen zusammenhängt, gewissermaßen einen historischen Nebenschauplatz darstellt. Jedoch zeigen gerade solche Details Mechanismen auf, wie allgemeine Meinungen, Klischees über das eigentlich harmlose Thema Musik zu einem Kulturkampf von gnadenloser Heftigkeit gerinnen können. Es muss allerdings ausdrücklich darauf hingewiesen werden, dass die hitzigen Diskussionen um die richtige Musik respektive Kunst im 19. und bis zur Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht etwa ein Nebenprodukt, sondern eines der zentralen Elemente in den verbrecherischen pseudowissenschaftlichen Ansätze der Rassentheoretiker darstellten.

Diskussionen um Kultur, die Konstruktion einer bestimmten „Leitkultur“, Vorgaben, wie man sich zu verhalten hat, wie man auszusehen hat, welche Statussymbole akquiriert

werden müssen, um etwas zu gelten, dieser Trend hat sich, zumindest in unserer westlichen Konsumgesellschaft, heutzutage vielleicht stärker ausgeprägt als jemals zuvor. Wer sich davon abgrenzt, aus dem festgezurrten Verhaltenskodex bürgerlicher Moral ausbricht und sich Meinungen erlaubt, die dem sogenannten gesellschaftlichen Konsens zuwiderlaufen, findet sich zumeist nicht nur ausgegrenzt, sondern direkt beschimpft und verunglimpft. Das Anders-Sein oder Anders-Denken ist in einer durch die Möglichkeiten des Internets so heterogen organisierten und trotz dieses Pluralismus doch wieder so konformistischen und uniformen Gesellschaft nicht sanktioniert. Die Oberflächlichkeit heutiger Debatten speist sich durch Beschlagwortung und Verkürzung komplexer Zusammenhänge, um die Verkäuflichkeit von Information zu garantieren. Wer anders ist, denkt, fühlt oder handelt, wird stigmatisiert, ausgegrenzt und etikettiert – eben jener Mechanismus, der zur Bildung von Vorurteilen und Stereotypen gereicht.

Die Verdammung speziell der Kunstmusik aus dem vorvorigen Jahrhundert aufgrund rassistischer Gesichtspunkte scheint zunächst absurd, würde heute intuitiv abgelehnt und als historische Tatsache kopfschüttelnd verdammt. Was aber, wenn man eine Transferierung dieser Ereignisse und Denkmuster auf die heutige Zeit versuchte? Lässt sich eine ähnlich rassistische und gesellschaftliche Ablehnung neuer Musik auch in den westlichen Konsumgesellschaften der Nachkriegszeit wiederfinden? Intuitiv wird man das verneinen wollen, eben als absurd wegschieben oder auf die Epoche des Faschismus zu münzen versuchen. Zwei Beispiele jedoch genügen in der jüngeren Musikgeschichte, um die Prävalenz rassistischer Werturteile auch im Bereich der Popularmusik offenkundig zu machen.

Der Rock’n’Roll war zu Beginn seiner Entstehung diskreditiert, nicht weil Elvis Presley später mit seinem Hüftschwung jungen Damen allzu sehr zusetzen sollte und weil diese Musik anscheinend zur sexuellen Promiskuität aufrief, sondern weil sie zunächst von Schwarzen praktiziert wurde. Ein ähnliches Phänomen findet sich in der Geschichte der Rapmusik der 1980er und 1990er Jahre. Anfeindungen ergingen sich nicht ausschließlich an dem neuartigen musikalischen Stil, der in den Ghettos amerikanischer Metropolen geprägt wurde, sondern vor allem gegen deren sozialkritisches Potenzial und deren schwarzhäutige Interpreten. Erst das Moment der Kommerzialisierung und der ästhetischen Nivellierung hat beide dieser Musikrichtungen für die Allgemeinheit akzeptabel und somit konsumierbar gemacht. Der Tabubruch und die Gesellschaftskritik lösten sich auf in dem Moment, wo das Tabu gebrochen und die gesamte Musikrichtung in dem Konformismus der Konsum-

gesellschaft integriert und erfolgreich vermarktet wurde. Trotzdem mögen Ressentiments gegenüber einer Musik, die nach wie vor mehrheitlich von Menschen mit Migrationshintergrund praktiziert wird, die mehrheitlich aus sozial prekären Verhältnissen stammen, eine Rolle in der Beurteilung spielen.

Zugehörigkeit zu einer sozialen Schicht, einer gesellschaftlichen Klasse war auch für die Ausprägungsform des Antisemitismus auf dem kulturellen Sektor maßgeblich – wenn auch invertiert mit Blick auf die Rapper von East- und Westcoast. Das Judentum wurde in seiner gesellschaftlich und finanziell äußerst potenten Stellung zum Feindbild kreiert, das unerlässlich war, um sich Wählerstimmen und politischen Einfluss zu sichern. Das Schlagwort „Antisemitismus“, das Ende der 1870er Jahre geprägt wurde, wurde nicht nur zu einer „Meinung“, sondern zu einer geistigen Haltung, die das Wesen und die Anschauung gesellschaftlicher Entwicklungen fundamental prägte. In dem Moment, wo die Kategorie der Rasse und die Verschärfung des Antisemitismus die Basis allen Urteils bildete, war ein Objektives, Neutrales nicht mehr möglich. Die statistisch für den Bevölkerungsanteil enorm hohe Partizipation der Juden – ermöglicht durch die gesellschaftliche Stellung des Judentums – wurde als Fanal angesehen für den Verfall von Musik und Kunst, von der Kultur insgesamt.

Am Schluss dieses Vorwortes sei vor allem Professor Peter Eigner für die Annahme dieser Diplomarbeit, seine intensive Betreuung und Anregungen gedankt. Ich hatte mit dieser Arbeit die Möglichkeit, grundsätzlichen Fragen, die sich im Zuge seines Seminars „Wendezeiten – Zeitenwende. Die Jahre 1918, 1938, 1848 und 1968“ vom Sommersemester 2008 an der Universität Wien im Bereich antisemitischer Kulturpolitik im 20. Jahrhundert stellten, detailliert mit Hilfe ausführlicher Quellenstudien auf den Grund zu gehen. Zudem möchte ich mich bei Sandra Westphal, die sowohl das zeitweise recht bedrückende Quellenstudium als auch die Schreib- und Korrekturphase begleitet hat und mir stets eine große emotionale und tatkräftige Stütze war, bedanken. Abschließend sei meinen Eltern, Dieter und Doris Tiemeyer, herzlich für ihre ideelle und finanzielle Unterstützung auch dieser zweiten Diplomarbeit gedankt. Ohne diese Sicherheit und diese Freiheit wäre das Verfassen dieser Arbeit nicht in diesem Maße möglich gewesen, ihnen gebührt der Dank für die Schaffung der Möglichkeit eines unabhängigen wissenschaftlichen Arbeitens.

Wien, im Dezember 2012 Daniel Tiemeyer

Einleitung

Als mit dem Gesetzeserlass vom 7. April 1933 sämtlichen jüdischen Angestellten des öffentlichen Dienstes gekündigt wurde, wurde auch den jüdischen Musikern, die bis dato großen Anteil an der Prosperität und dem Innovationspotenzial der deutschen Musikkultur hatten, die finanzielle Lebensgrundlage jäh entzogen. Für viele war das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ ein Schock, hatten sie sich doch durch so genannte „Assimilation“ an die Lebensweisen und Gebräuche ihrer deutschen Mitbürger seit Mitte des 19. Jahrhunderts immer mehr angepasst und sich mit den antisemitisch motivierten Anfeindungen und Übervorteilungen weitgehend zu arrangieren verstanden.

Die Plötzlichkeit, mit der die Nationalsozialisten den jüdischen Beitrag zum Kulturwesen aus dem öffentlichen Leben Deutschlands verbannten, trat jedoch mitnichten ohne Vorläufer, vorhergehende Konzepte oder frühere Forderungen auf den Plan. Den Argumentationsmustern und Theorien, die das Judentum als nicht zur deutschen Kulturlandschaft gehörig erklärten, nachzugehen und Entwicklungslinien sowie Kontinuitäten anhand exemplarisch ausgewählter Quellen aufzuzeigen, ist Ziel und Inhalt dieser Arbeit.

Diese gliedert sich in drei Bereiche. Der erste Teil befasst sich mit ausgewählten Schriften Richard Wagners, der mit seinem 1850 erstmals veröffentlichten polemischen Aufsatz „Das Judentum in der Musik“ gewissermaßen als Stichwort- und Impulsgeber in der Grundsatzdebatte über den Einfluss des Judentums in der deutschen Musik fungiert hat. Seine politischen und kulturtheoretischen Schriften komplettieren das Bild, indem Wagners Verhältnis zur Moderne und dem Deutschtum näher beleuchtet wird.

Der zweite Abschnitt befasst sich mit drei umfangreichen Beiträgen zur Rassentheorie. Die Schrift „*Essai sur l’inegalité des races humaines*“ von Arthur Graf Gobineau stellt dabei den Ausgangspunkt dar, da diesem erstmals 1853 publizierte Werk eine Vorreiterrolle hinsichtlich der Anwendung rassistischer Kriterien und Erklärungsmuster in Bezug auf die Weltgeschichte bzw. kulturgeschichtliche Entwicklungen überhaupt zukommt. Darüber hinaus ist der Kontakt Gobineaus zu Richard Wagner belegt, wobei sich beide über ihre Ansichten zur rassischen Ungleichheit der Menschen ausgetauscht haben dürften.[2] Dem schließt sich eine Studie zu dem wohl am weitest verbreiteten und rezipierten Beitrag zur Rassentheorie an. Mit den Ende des Säkulums erschienenen „Grundlagen des 19.

[2] S. Martin Gregor-Dellin: *Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert*, München 1983, S. 769.

Jahrhunderts“ legte Houston Stewart Chamberlain die wohl ausführlichste Anwendung rassistischer Gesetzmäßigkeiten auf die Bereiche von Geschichte und Kultur überhaupt vor. Seine Thesen wurden begierig von seinen Zeitgenossen aufgenommen und trugen wesentlich zur geistesgeschichtlichen Akzeptanz und Prävalenz sozialdarwinistischen Denkens bei. Zudem muss Chamberlain als einer der wichtigsten Ideengeber für die Ideologie des Nationalsozialismus angesehen werden. Hieraus erklärt sich die eingehende Betrachtung des letzten Werkes dieses zweiten Hauptteils. Bereits im Titel lässt sich die klare Anlehnung Alfred Rosenbergs an das Vorbild Chamberlains ersehen. Der Anfang der 1930er Jahre publizierte „Mythus des 20. Jahrhunderts“, der die Reinheit des Blutes als Grundvoraussetzung für das Wiedererstehen der deutschen Nation auf der einen und den allgegenwärtigen Kampf der Weltanschauungen als letztendliche Konsequenz aus der Niederlage des Deutschen Reiches im Weltkrieg auf der anderen Seite proklamiert, stellt das zentrale Grundwerk der NS-Ideologie dar. Darüber hinaus finden sich auch hier ausführliche Äußerungen zur kulturpolitischen Neuorientierung und zum völligen Ausschluss des Judentums aus dem deutschen Kultursektor. Radikalisiert durch die traumatische Erfahrung des Weltkrieges und den Verlust als unverrückbar gedachter Werte und Identifikationsfaktoren, ist bei Rosenberg nicht nur der Inhalt, sondern auch die Sprache von einem äußerst aggressiven und brutalen Stil gekennzeichnet.

Als Exkurs und um den sich stets verschärfenden Ton in der Debatte um die rechte Musik aufzuzeigen, ist ein musikästhetisches Pamphlet des Komponisten Hans Pfitzner aus dem Jahre 1920 angehängt. Pfitzner selbst war deutschnational gesinnt und emotional ebenfalls von der Niederlage der Mittelmächte schwer getroffen. Seine Schrift „Von der neuen Ästhetik der musikalischen Impotenz“ zielt dabei vor allem gegen die Entwicklung der Musik und gegen die Moderne als Topos überhaupt. Es ist daher nicht nur aus musikgeschichtlicher Hinsicht, sondern vor allem aufgrund des geistigen Gedankenguts ein interessantes Dokument, um die Schärfe und Stoßrichtungen der Auseinandersetzung um Musik unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg zu rekonstruieren.

Allen diesen Rassen- und Kulturtheorien ist zu eigen, dass sie vehement das Judentum vom Germanen- bzw. Deutschtum abgrenzen. Das Judentum ist dabei stets negativ konnotiert und wird mit den pejorativen Vorwürfen des Materialismus, der Nachahmung sowie Verschwörungstheorien belegt. Darüber hinaus wird dem jüdischen Künstler *per se* das Vermögen zum geistigen Schöpfertum abgesprochen, alle jüdisch beeinflussten Beiträge zur deutschen und somit europäischen Kultur- und Musikgeschichte schlichtweg negiert. Daher

wurde zunächst die „Entmündigung“ des jüdischen Künstlers vorangetrieben, bevor dieser unter der Herrschaft der Nationalsozialisten enteignet, vertrieben und verfolgt wurde und somit die „Reinigung“ der deutschen Kultur von jüdischer Mitgestaltung vollständig erfolgte.

Im dritten Teil der Arbeit werden exemplarisch vier Ausprägungen der „nationalsozialistisch-musikwissenschaftlichen“ Auseinandersetzung mit den Themen „Judentum und Musik“ bzw. „Musik und Rasse“ aufgezeigt. Sie speisen sich dabei allesamt aus dem ideengeschichtlichen Fundus der großen Rassentheorien, die im zweiten Teil betrachtet wurden, und lassen sich daher als Substrat dieser im Dritten Reich geschaffenen Möglichkeit der Publikation bezeichnen. Virulente und angelegte Abneigungen gegen das Judentum in der Musik konnten sich in Rede und Schrift unter der Ägide des Nationalsozialismus, der die Schranken einer bürgerlichen Moral und die Schranken von Rücksicht und Anstand gegenüber den Mitmenschen rücksichtslos niederriss, voll entfalten. Die Quellentexte belaufen sich dabei auf die im Ausstellungskatalog abgedruckte und erweiterte Fassung der von Hans Severus Ziegler für die Eröffnung der 1938 in Düsseldorf abgehaltenen Rede zur Ausstellung „Entartete Musik“. Hier wurde klar zwischen einer deutschen, arteigenen Musik und einer artfremden, sprich entarteten Musik unterschieden. Im Fokus der Diffamierung stand die von Juden und von „Judengenossen“ komponierte Musik, im Wesentlichen also die Produktionen der Moderne sowie der Jazz, der als Produkt der „schwarzen“ Rasse gar noch niedriger gestellt wurde. Der zweite Quellentext beinhaltet das Vorwort zu Herbert Gerigks „Lexikon der Juden in der Musik“, das eine Bestandsaufnahme und eine minutiöse Auflistung aller jüdischen Musiker im Dritten Reich bietet; dieses Lexikon besaß bei den Kulturpolitikern des Regimes einen solch hohen Stellenwert, dass noch im Jahre 1944, als die Armeen der Alliierten sich dem Territorium des Reiches unaufhaltsam näherten, eine Neuauflage initiiert wurde. Eine ausführliche Auseinandersetzung zum Judentum und dessen Beitrag zur Musik des 19. Jahrhunderts bietet Karl Blessingers Schrift „Judentum und Musik“, wobei es sich um eine erweiterte Neuauflage seines Pamphlets „Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler“ handelt. Hier werden insbesondere diese drei Musiker als Beispiel für die perfide geplante Aushöhlung der deutschen Musik durch jüdische Partizipation angeführt, wodurch die Schrift selbst als hervorragendes Exempel für die kulturell konnotierten Verschwörungstheorien gegen den „jüdischen Geist“ dient. Den Abschluss bildet schließlich das 1932 erstmals veröffentliche Buch von Richard Eichenauer „Musik und Rasse“, in der er die gesamte Entwicklung der abendländischen Musikgeschichte nach rassistischen Kriterien betrachtet und schließlich in einem erhellenden Schlusskapitel

seine Vorstellungen von der Neuordnung der deutschen Musikszene im Rahmen der Möglichkeiten, die der NS-Staat zu bieten scheint, offenbart.

Die Betrachtung dieser Quellentexte verdichtet sich zu einem erschreckend konsistenten Bild, einer Entwicklung, die, angefangen von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis kurz vor der Machtübertragung an die NSDAP, erstaunlich stringent verlaufen ist. Die totalitäre Diktatur, die sich auf den Grundfesten des Rassenwahns aufbaute, schuf schließlich die faktischen Möglichkeiten und Rahmenbedingungen zur Umsetzung der infamen Forderung nach dem Ausschluss des Judentums aus der musikalischen Kulturlandschaft Deutschlands, der in seiner kulturgeschichtlichen Konsequenz nicht anders als katastrophal zu bezeichnen ist. Angesichts der unmenschlichen Verbrechen der im Rahmen der Radikalisierung des Krieges möglich gewordenen industriellen Vernichtung der Juden mag die Betrachtung des kulturtheoretischen Diskurses als nebensächlich betrachtet werden, es muss jedoch festgehalten werden, dass gerade dieser kulturelle Aspekt unmittelbar und zentral für alle jene rassentheoretischen Grundlagen war, die überhaupt erst zum Genozid führten. Insofern ist die Rekonstruktion dieses Diskurses durchaus als ein Teil der Aufarbeitung der Vergangenheit und der Bürde des Nationalsozialismus zu verstehen, zumal die Problematik von eindimensionalen Stereotypen und Rassismus auch in unserer heutigen medialen Welt des 21. Jahrhunderts nicht an Aktualität verloren hat.

1. Richard Wagner: Eine Zusammenstellung seiner (kultur-) politischen Schriften

Richard Wagner zählt ohne Frage zu den bedeutendsten Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts. Die Wirkung seiner Musikdramen und seiner theoretischen Kunstschriften reichte weit in das 20. Jahrhundert hinein und beeinflusste die europäische Musik- und Kulturgeschichte maßgeblich. Seine Hauptschriften, „Das Kunstwerk der Zukunft“ sowie „Oper und Drama“ sind um das Jahr 1850 im Züricher Exil in der Schweiz, in die sich der sächsische Hofkapellmeister nach seiner Partizipation an der gescheiterten Revolution von 1848/49 flüchtete, angefertigt worden. Motiviert sind diese zum einen aus einer Schaffenskrise des steckbrieflich gesuchten Komponisten nach seiner Flucht aus Deutschland und zum anderen aus einer vehement empfundenen Abneigung gegen die Opernproduktion seiner Zeit, namentlich der Pariser *Grande Opéra*. Wagner wurde Zeit seines Lebens nicht müde, parallel zu seinen großen Bühnenwerken umfangreiche Aufsätze und Theorien zu konzipieren, um seinen Anspruch als führender Künstler Deutschlands zu legitimieren.

Da sich Wagner als Erneuerer des „deutschen Geistes“ sah bzw. sich befähigt glaubte, im deutschen Publikum durch das Konsumieren seiner Werke den „deutschen Geist“ wieder erwecken zu können, ist die Abgrenzung zwischen seinen kunsttheoretischen, programmatischen und politischen Schriften oftmals nicht eindeutig durchführbar. Dergestalt gehen auch Proklamation und Polemik vielfach ineinander über. Neben seinem Antisemitismus kommen in dem unter dem Kontext der zentralen Fragestellung dieser Arbeit ausgewählten Schriften und Polemiken zudem das Moment der Gegenwartsklage, die Ablehnung der Moderne, der Zivilisation und des Pressewesens deutlich zum Ausdruck.

Es soll bei der folgenden Darstellung nicht der Eindruck erweckt werden Wagner habe den Antisemitismus, wie er sich sowohl in künstlerischen Aspekten als auch in ganz persönlicher Prägung zeigt, erfunden.[3] Richard Wagner, der zum Vorbild nachfolgender Generationen wurde, war selbst ebenfalls nicht ohne Vorbilder. Gleichwohl stellen die Person Wagner und der Kreis um Bayreuth einen beunruhigenden Brennpunkt dar, dessen Affinität

[3] Zu Vorläufer, Stereotypen und Geschichte des Antisemitismus, s. Lucy S. Dawidowicz: *The War against the Jews 1933-45*, London 1977, S. 50-77; Brigitte Hamann: *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*, München 2010, S. 467-503 sowie Ivar Oxaal: *The Jews of young Hitler's Vienna*, in: Ivar Oxaal / Michael Pollak / Gerhard Boltz (Hg.): *Jews, Antisemitism and Culture in Vienna*, New York 1987, S. 15-38.

zu antisemitischem und rassistischem Gedankengut nicht erst seit den häufigen Besuchen Adolf Hitlers auf der Villa Wahnfried zum Tragen kam.[4] Selbstverständlich beruft sich Wagner, vor allem in seinem Pamphlet „Das Judentum in der Musik" auf althergebrachte Vorurteile, die er rezipiert und – das ist allerdings das Bedeutsame an der Schrift – auf die gegenwärtigen Zustände der deutschen Musikkultur umzulegen versucht. Wagners These, dass die Juden am Verfall der deutschen Kunst und des Theaterwesens seiner Zeit entscheidenden Anteil hatten, war dabei von folgenschwerer Bedeutung; letztlich ist für ihn nur der „Untergang", im Zeichen der freiwilligen Selbstüberwindung des Judentums, die einzige Möglichkeit, diese Agonie zu überwinden. Wagner bezog zunächst die Position eines „kulturellen Antisemitismus" und trat für die völlige Verschmelzung des Judentums mit der deutschen Kultur ein.[5] Erst zu Ende seines Lebens sollte er diesen Standpunkt hinsichtlich rassistischer Argumentationen aufgeben und generell einen Ausschluss des Judentums von der Partizipation der Kunst fordern. Dieser scharf formulierte Ausschluss der Juden aus der deutschen Kulturproduktion, ja selbst aus der deutschen Gesellschaft, bildete wiederum ein Fanal für die Kultur- und Rassetheoretiker, die nach ihm kamen und die, wie Alfred Rosenberg mit seinem „Kampfbund für deutsche Kultur", diese Thesen aufgriffen und aggressiv für eine Vertreibung der jüdischen Künstler aus dem deutschen Kulturleben eintraten.

1.1 Das Judentum in der Musik

In seiner Schärfe und Determination ist diese Schrift mit Abstand die verheerendste aus Wagners Oeuvre, weil hierin der stärkste Anknüpfungspunkt und Legitimationsgrund für jedwede nachfolgende antisemitische Kulturtheorie bestand oder zumindest leicht hergestellt werden konnte.[6] Darüber hinaus stellt der Aufsatz, der zunächst 1850 unter dem Pseudonym Karl Freigedank veröffentlicht wurde, nicht nur eine „Jugendsünde" dar, sondern ist von Wagner 1869, diesmal unter richtigem Namen, erneut publiziert worden.[7] Im Wesentlichen

---

4 S. hierzu Brigitte Hamann: *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*, München 2002.

5 S. Richard J. Evans: *The Coming of the Third Reich. How the Nazis destroyed Democracy and seized Power in Germany*, London 2004, S. 32.

6 S. hierzu Jacob Katz: *German Culture and the Jews*, in: Jehuda Reinharz / Walter Schatzberg: *The Jewish Response to German Culture. From the Enlightenment to the Second World War*, Hanover (New England) 1985, S. 95. Katz beschreibt Wagners Pamphlet als „*possibly the most elaborate and consequential assault on Jewish contribution to German culture*."

7 Diese Veröffentlichung stand allerdings laut Jacob Katz bereits in einem anachronistischen Verhältnis zu der Diskussion seiner Zeitgenossen, weist jedoch deutlich auf den wachsenden Einfluss des Judentums im deutschen Kultursektor hin, s. Jacob Katz, S. 89: „*It was an optimistic time, and in 1869, the very year in*

lassen sich drei größere Komplexe herauslösen, die sich zunächst mit der allgemeinen Abneigung gegen das Jüdische, ferner mit der Unfähigkeit des Juden zur künstlerisch-musikalischen Äußerung befassen und schließlich in einer poetisch übersteigerten Aufforderung zur Selbstvernichtung gipfeln.

Zu Beginn des Pamphletes beruft sich Wagner darauf, dass er hier keine neue Tatsachen, sondern etwas allgemein Empfundenes ansprechen würde. Somit nimmt er sich bewusst als Person zurück und verweist auf ein projiziertes Kollektiv, eine stillschweigend angenommene Mehrheit des Volkes:

> „Hierbei wird es nicht darauf ankommen, etwas Neues zu sagen, sondern die unbewußte Empfindung, die sich im Volke als innerlichste Abneigung gegen jüdisches Wesen kundgibt, zu erklären, somit etwas wirklich Vorhandenes deutlich auszusprechen."[8]

Vorherrschend ist zunächst die Unterstellung einer „volkstümlichen Abneigung auch unserer Zeit gegen jüdisches Wesen"[9], das „unwillkürlich Abstoßende, welches die Persönlichkeit und das Wesen der Juden für uns hat"[10] sowie ein „instinktmäßiger Widerwille gegen das jüdische Wesen"[11]. Wagner schickt sich an, diese Tatsache im Folgenden erklären zu wollen.

Die Emanzipation der Juden[12] sei ein schwerer Fehler gewesen, wichtig sei eher eine Emanzipation von den Juden.[13] Er referiert anschließend das gängige Vorurteil von der Herrschaft der Juden: „Der Jude ist nach dem gegenwärtigen Stande der Dinge dieser Welt wirklich bereits mehr als emanzipiert: er herrscht, und wird so lange herrschen, als das Geld die Macht bleibt, von welcher all' unser Tun und Treiben seine Kraft verliert."[14] Zudem habe der Jude „auch den öffentlichen Kunstgeschmack unserer Zeit zwischen die geschäftigen Finger gebracht"[15], was zur „Verjüdung der modernen Kunst"[16] geführt habe.

---

which Wagner's pamphlet was republished, the formal emancipation of Jews in Germany's northern states, headed by Prussia, was completed. Wagner's pamphlet seemed out of tune with the prevailing trends."

8 Richard Wagner: *Das Judentum in der Musik*, in dessen: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 5, Leipzig ³1898, S. 66.

9 Ebd., S. 66.

10 Ebd., 67. Hervorhebungen im Original werden stets als solche wiedergegeben.

11 Ebd., S. 69.

12 Zur Emanzipation der Juden s. Lucy S. Dawidowicz, S. 52f., Ivar Oxaal, S. 36f. sowie George L. Mosse: *Jewish Emancipation. Between* Bildung *and Respectability*, in: Jehuda Reinharz / Walter Schatzberg: *The Jewish Response to German Culture. From the Enlightenment to the Second World War*, Hanover (New England) 1985, S. 1-16.

13 S. ebd., S. 68.

14 Ebd., S. 68.

15 Ebd., S. 68. Zum wachsenden Einfluss des Judentums auf die Kultur s. Jacob Katz, S. 86f.: „*Jews were more intensively involved in the cultivation of their* Bildung *than were their Gentile counterparts. They were more*

Im Folgenden nimmt Wagner zwei wesentliche Unterscheidungen des Juden vom Deutschen vor, die sich zum einen auf das äußere Erscheinungsbild und zum anderen auf die Sprache beziehen. Beide Elemente generieren dabei den Eindruck des Fremdartigen und der Abscheu: „wir wünschen unwillkürlich mit einem so aussehenden Menschen Nichts gemein zu haben."[17]

Nach diesen allgemeinen antisemitischen Äußerungen legt Wagner den Fokus auf die künstlerische Produktion, auf die Schöpfungen des Genius. Axiomatisch wird dem Juden eine wie auch immer geartete künstlerische Äußerung seines Wesens kategorisch abgesprochen.[18] Da der Jude nicht Teil der deutschen Gemeinschaft sei, so könne er auch an den Schöpfungen derselben nicht partizipieren[19]:

> „Unsere ganze europäische Zivilisation und Kunst ist aber für den Juden eine fremde Sprache geblieben; denn, wie an der Ausbildung dieser, hat er auch an der Entwickelung jener nicht teilgenommen, sondern kalt, ja feindselig hat der Unglückliche, Heimatlose ihr höchstens nur zugesehen. In dieser Sprache, dieser Kunst, kann der Jude nur nachsprechen, nachkünsteln, nicht wirklich redend dichten oder Kunstwerke schaffen."[20]

Hier materialisiert sich bereits einer der zentralen Vorwürfe, die den jüdischen Künstlern vom späten 19. Jahrhundert bis zum Untergang der nationalsozialistischen Herrschaft perennierend vorgehalten wurden. Dies ist der Vorwurf der Nachahmung, der Kopie, des Plagiats, welche den originären Schaffensprozess des Genies ersetzen. Wagner selbst wird im Laufe seines Aufsatzes noch einmal darauf zurück kommen.

Zunächst wendet er sich jedoch dem von ihm angenommenen Grund zu, warum Juden nicht komponieren bzw. keine musikalischen Kunstwerke schaffen könnten. Hierzu dient ihm die Sprache als Ausgangspunkt seiner Argumentation.[21] Da der Jude stets nur von außen in

---

avid readers of literature; they frequented theaters and concert halls in numbers far greater than their proportion of the population; and they were similarly overrepresented in all cultural activities."

16 Richard Wagner: *Das Judentum in der Musik*, S. 68. Der Terminus der „Verjudung" scheint in der Tat ein Neologismus von Wagner zu sein, insofern stellen seine Abhandlungen gegen das Judentum auch sprachgeschichtlich eine neue Qualität dar, s. hierzu Steven E. Aschheim: *„The Jew Within". The Myth of „Judaization" in Germany*, in: Jehuda Reinharz / Walter Schatzberg: *The Jewish Response to German Culture. From the Enlightenment to the Second World War*, Hanover (New England) 1985, S. 212: „Verjudung *connoted a condition in which the ‚Jewish spirit' had somehow permeated society and its key institutions, one in which Jewish* Geist *had seeped through the spiritual pores of the nation to penetrate and undermine the German psyche itself*."

17 Richard Wagner: *Das Judentum in der Musik*, S. 69.

18 S. ebd., S. 69f.

19 S. ebd., S. 71.

20 Ebd., S. 71.

21 S. hierzu Jacob Katz, S. 97.

ein Land oder eine Nation eindringe, spräche er dessen Sprache „immer als Ausländer“[22]. Die „Eigentümlichkeiten der semitischen Aussprechweise“ widert Wagner regelrecht an[23]:

> „Als durchaus fremdartig und unangenehm fällt unserem Ohre zunächst ein zischender, schrillender, summsender und murksender Lautausdruck der jüdischen Sprechweise auf: eine unserer nationalen Sprache gänzlich uneigentümliche Verwendung und willkürliche Verdrehung der Worte und der Phrasenkonstruktionen gibt diesem Lautausdrucke vollends noch den Charakter eines unerträglich verwirrten Geplappers.“[24]

Diese angenommene Unfähigkeit, sich der deutschen Sprache in einer adäquaten Weise zu bedienen, wird von Wagner weitergeführt und auf die Ebene des Gesangs transferiert. Hier sei die Lächerlichkeit um ein Vielfaches gesteigert und somit eine künstlerische Betätigung schlichtweg unmöglich gemacht. Da für Wagner der Gesang das wesentliche Medium der Musik ist, impliziert diese Aussage das zentrale Argument, warum ein jüdischer Komponist für ihn eine Unmöglichkeit bedeutet:

> „Macht nun die hier dargetane Eigenschaft seiner Sprechweise den Juden fast unfähig zur künstlerischen Kundgebung seiner Gefühle und Anschauungen durch die R e d e , so muß zu solcher Kundgebung durch den G e s a n g seine Befähigung noch bei weitem weniger möglich sein. Der Gesang ist eben die in höchster Leidenschaft erregte Rede: die Musik ist die Sprache der Leidenschaft. Steigert der Jude seine Sprechweise, in der er sich uns nur mit lächerlich wirkender Leidenschaftlichkeit, nie aber mit sympathisch berührender Leidenschaft zu erkennen geben kann, gar zum Gesang, so wird er uns damit geradewegs unausstehlich. Alles, was in seiner äußeren Erscheinung und seiner Sprache uns abstoßend berührte, wirkt in seinem Gesange auf uns endlich davonjagend, so lange wir nicht durch die vollendete Lächerlichkeit dieser Erscheinung gefesselt werden sollten.“[25]

Somit stellt der singende und komponierende Jude für Wagner einen Kulminationspunkt kultureller Fehlentwicklungen dar.

Obwohl die Juden in Wagners Augen nicht als Komponisten oder Musiker taugen warnt er davor, dass diese es geschafft hätten, „in der verbreitetsten der modernen Kunstarten, der Musik, zur Beherrschung des öffentlichen Geschmackes zu gelangen“[26]. Wagner musste es am besten wissen, schließlich war er in Paris, der „Welthauptstadt des 19. Jahrhunderts“ stets unfähig gewesen, mit seinen Werken den Modegeschmack des verwöhnten Pariser

---

22 Richard Wagner: *Das Judentum in der Musik*, S. 70.
23 S. ebd., S. 71.
24 Ebd., S. 71. Zum Begriff des so genannten „Mauschelns“ s. Jacob Katz, S. 98 sowie Steven E. Aschheim, S. 215.
25 Richard Wagner: *Das Judentum in der Musik*, S. 72.
26 Ebd., S. 73.

Publikums zu befriedigen.[27] Sein eigener Misserfolg in den 1840er und erneut in den 1860er Jahren, die schlimmste Kränkung, die einen Charakter wie Wagner erfahren konnte[28], die Nichtbeachtung seines enormen Schaffensdranges, mögen dabei eine entscheidende Grundlage für seinen abgrundtiefen Hass auf den jüdischen Künstler generell bilden.

Zudem verzweifelt Wagner an der Entwicklung der Gesellschaft, die ihm nicht den in seinen Augen verdienten Rang zukommen ließ. Dieser Pessimismus wird im Folgenden mit dem ältesten jüdischen Vorurteil verquickt:

> „Von der Wendung unserer gesellschaftlichen Entwicklung an, wo mit immer unumwundenerer Anerkennung das Geld zum wirklichen machtgebenden Adel erhoben ward, konnte den Juden, denen Geldgewinn ohne eigentliche Arbeit, d. h. der Wucher, als einziges Gewerbe überlassen worden war, das Adelsdiplom der neueren, nur noch geldbedürftigen Gesellschaft nicht nur nicht mehr vorenthalten werden, sondern sie brachten es ganz von selbst dahin mit.“[29]

„Moderne Bildung“ stellt für Wagner nur ein weiteres käufliches Luxusgut[30] dar, ebenso wie der Eintritt in die Theater- und Opernhäuser als Vergnügungs- und Unterhaltungsanstalten seiner Zeit. Die alleinige Beschäftigung mit der Kunst zum Zwecke der Muße und Ablenkung ist für ihn reiner Luxus, das heißt in seinen Augen überflüssig.[31] Das Verhältnis des Juden zu diesen Zuständen ist daher reziprok: „Der Jude hat nie eine eigene Kunst gehabt, daher nie ein Leben von kunstfähigem Gehalte.“[32] Daraus resultiert auch die ausdrucks- und empfindungslose „nachäffende Sprache unserer jüdischen Musikmacher“[33].

Die einzige reale musikalische Grundlage für den jüdischen Komponisten bildet für Wagner allein die rituelle Musik der Synagoge, da dies das einzig originäre des jüdischen

---

[27] S. Martin Gregor-Dellin, S. 142: „Tag und Nacht […] unternahm Wagner seine sinnlosen Bittgänge. Er war von einer grotesken Ahnungslosigkeit. Kein Mensch gab hier [in Paris, D.T.] etwas auf einen jungen Mann aus Deutschland, der die Welt erobern wollte mit fragwürdigen oder unfertigen Partituren. Natürlich war er empfohlen worden, aber entweder man vergaß, sich zu erinnern, oder erschien nicht zur Verabredung, oder man hörte sich geduldig an, was der Französisch nur radebrechende Herr Wagnér von sich selbst für Vorstellungen besaß, und ließ die Sache auf sich beruhen.“

[28] S. ebd., S. 141-161 sowie zum „Tannhäuser-Skandal“ von 1860, S. 464-469.

[29] Richard Wagner: *Das Judentum in der Musik*, S. 73.

[30] Zur Beziehung des Judentums zum Konzept der „Bildung“, s. George L. Mosse, S. 2f. Mosse stellt klar, dass es sich mitnichten um ein käuflich erwerbliches Gut, sondern vielmehr um die *„knighthood of modernity“*, die gleichzeitig die Eintrittskarte in die Bourgeoisie darstellt, handelte. Die Verkürzung der Tatsachen diente dabei selbstverständlich zur Diskreditierung des Judentums im Ganzen.

[31] S. hierzu Richard Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft*, in dessen: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig ³1898, Bd. 3, S. 49: „Und dieser Teufel, dies wahnsinnige Bedürfnis ohne Bedürfnis, dies Bedürfnis des Bedürfnisses, – dies Bedürfnis des Luxus, welches der Luxus selbst ist, – regiert die Welt; er ist die Seele dieser Industrie, die den Menschen tötet, um ihn als Maschine zu verwenden; die Seele unseres Staates, der den Menschen ehrlos erklärt, um ihn als Untertan wieder zu Gnaden anzunehmen; […] er ist – ach! – die Seele, die Bedingung unserer – Kunst! – / Wer wird nun die Erlösung aus diesem unseligsten Zustande vollbringen? –“

[32] Richard Wagner: *Das Judentum in der Musik*, S. 76.

[33] Ebd., S. 75.

Kunstcharakters sei. Sein Urteil als Mann vom Fach scheint dabei erschreckenderweise direkt einem Artikel aus Julius Streichers antisemitischem Hetzblatt „Der Stürmer“ entnommen worden zu sein bzw. die aufrührerische Sprache desselben bereits zu antizipieren:

> „Wer ist nicht von der widerwärtigsten Empfindung, gemischt von Grauenhaftigkeit und Lächerlichkeit, ergriffen worden beim Anhören jenes Sinn und Geist verwirrenden Gegurgels, Gejodels und Geplappers, das keine Karikatur widerlicher zu entstellen vermag, als es sich hier mit vollem naiven Ernste darbietet?“[34]

Als Kontrast führt Wagner das deutsche Volkslied und den Volkstanz ein, welche „die eigentliche gestaltende Kraft der Schöpfer unserer Kunstgesang- und Instrumental-Musik“[35] ausmachten. Dieser Einwand wird allerdings nur verständlich, wenn man zur Kenntnis nimmt, dass das Volkslied für Wagner der Ursprung jeder künstlerisch-musikalischen Äußerung überhaupt ist. Das Zurückkehren zum „Volksgeist“, der fernab von den Gesetzmäßigkeiten der Mode und der Zivilisation schlummert, ist das eigentliche Ziel der Wagner’schen Kunstschriften. Das Genie wird erst durch die mythologische Verbindung zum Volksgeist fähig, seine Kunstwerke zu schaffen; da die Juden nicht zu diesem Volk gehören, sind sie von vornherein unfähig, wahre Kunstwerke zu schaffen und können bestenfalls solche zu imitieren versuchen.

Dieses Nicht-Dazugehören und die Fremdartigkeit führen ferner zu Verwirrungen der formalen Gesetzmäßigkeiten, die jedem Kunstwerk unterliegen:

> „Wie in diesem Jargon mit wunderlicher Ausdruckslosigkeit Worte und Konstruktionen durcheinander geworfen werden, so wirft der jüdische Musiker auch die verschiedenen Formen und Stilarten aller Meister und Zeiten durch einander. Dicht neben einander treffen wir da im buntesten Chaos die formellen Eigentümlichkeiten aller Schulen angehäuft.“[36]

Den Juden fehle jede Leidenschaft, wobei ihre Werke sowohl von einer „prickelnden Unruhe“, als auch von einer „geist- und empfindungslosen Trägheit“ geprägt seien.[37]

> „Was so der Vornahme der Juden, Kunst zu machen, entsprießt, muß daher notwendigerweise die Eigenschaft der Kälte, der Gleichgültigkeit, bis zur Trivialität und Lächerlichkeit an sich haben, und wir müssen die Periode des Judentums von der modernen Musik geschichtlich als die der vollendeten Unproduktivität, der verkommenden Stabilität bezeichnen.“[38]

---

[34] Richard Wagner: *Das Judentum in der Musik*, S. 76.
[35] Ebd., S. 77.
[36] Ebd., S. 78.
[37] S. ebd., S. 78.
[38] Ebd., S. 78f.

Nachdem Wagner seine Argumentation, warum Juden nicht in der Lage seien zu komponieren, dargelegt hat, wendet er sich spezifischen Komponisten zu, wobei Beethoven als der Heros deutscher Musik emporgehoben wird. Mendelssohn wird bei Wagner zur tragischen Figur, die, obwohl mit allen Talenten ausgestattet, aufgrund ihres Judentums immer auf der Ebene der Nachahmung stehen blieb und sich nie zum wahren Schaffen erheben konnte.[39]

Es lässt sich darüber spekulieren, ob der Erfolg des zweiten von Wagner in dem Aufsatz erwähnten jüdischen Komponisten nicht der eigentliche Auslöser für das Verfassen dieses Pamphletes gewesen ist. Giacomo Meyerbeer, namentlich nicht genannt, sondern nur als „weit und breit bekannter jüdischer Tonsetzer unserer Tage“[40] etikettiert, war ohne Frage der Star der Opernbühne seiner Zeit.[41] Meyerbeer beherrschte mit seinen Werken die Pariser *Grande Opéra* und ihm wurde zuteil, was Wagner so gerne für sich selbst beansprucht hätte: Ruhm und Anerkennung und damit ein finanziell unbeschwertes Luxusleben. Als Inkarnation des jüdischen Musikers, der alles dem wirtschaftlichen Erfolg unterwirft, der nur um des Geldes Willen komponiert und geschickt die Wahrnehmung des Publikums über seine eigene künstlerische Unzulänglichkeit hinwegzutäuschen und sie mit schnöder Unterhaltung zu verführen vermag, ist Meyerbeer das verzerrte Hassbild Wagners schlechthin.[42] Meyerbeer habe sich laut Wagner schlicht mit „seinen Produktionen einem Teile unserer Öffentlichkeit zugewendet, in welchem die Verwirrung alles musikalischen Geschmackes […] nur noch auszubeuten war“.[43] Ein Großteil von Wagners geiferndem Antisemitismus wird auf schlichten Neid zurückzuführen sein. Es ist hier nicht der Ort, die Rechtmäßigkeit der Vorwürfe Wagners gegen Meyerbeer nach musikwissenschaftlichen Kriterien zu analysieren oder eine tatsächliche qualitative Abwägung der Werke der beiden Opernkomponisten anzustellen. Wichtig ist das, was im Kontext der Fragestellung von Wagners Schrift bleibt, das Extrakt; und dies ist der blinde, wütende Hass auf den Juden sowie, in zweiter Hinsicht, die Überzeugung, dass der Jude die deutsche Musikkultur zerstöre und deshalb aus ihr entfernt werden müsse.

---

39 S. Richard Wagner: *Das Judentum in der Musik*, S. 81f.

40 Ebd., S. 81.

41 S. hierzu auch Jacob Katz, S. 95.

42 Das Verhältnis Wagners zu Meyerbeer ist als äußerst ambivalent zu betrachten, bevor letzterer aufgrund seines Erfolges und Reichtums zur zentralen Hassfigur Wagners avancierte, bestürmte er ihn mit Bittgesuchen, Meyerbeer sollte sich für ihn einsetzen, damit er Aufträge bzw. die Möglichkeit der Aufführung einer seiner frühen Opern in einem der Pariser Theater erhalten könne. Wagners Unterwürfigkeit ist dabei brieflich hervorragend dokumentiert, so unterzeichnete er seine Briefe unter anderem mit den Worten „mein Dankgefühl, das mich gegen Sie, mein hochherziger Protector, beseelt, kennt keine Grenzen“, oder mit „ich werde ein treuer, redlicher Sklave sein“, zit. nach Martin Gregor-Dellin, S. 148.

43 Richard Wagner: *Das Judentum in der Musik*, S. 81f.

Das Moment der Gegenwartsklage, der „Unfähigkeit der musikalischen Kunstart“[44] seiner Zeit, bricht im Folgenden aus Wagner hervor. Der Erfolg der Juden wäre nur möglich aufgrund der „inneren Lebensunfähigkeit“ der zeitgenössischen Kunst.[45] Das Fehlen des guten Geschmacks sowie die bedingungslose Annahme jedweder Modeerscheinung lassen Wagner über die Zustände der Theater seiner Zeit verzweifeln.[46] „Die Nichtigkeit unserer ganzen Öffentlichkeit, ihr durchaus unkünstlerisches Wesen und Verlangen, wird uns aber aus den Erfolgen jenes berühmten jüdischen Opernkomponisten auf das Ersichtlichste klar.“[47] Zu Zeiten von Mozart und Beethoven sei der jüdische Komponist, zur Zeit Goethes und Schillers der jüdische Dichter undenkbar gewesen.[48]

Am Schluss seines Aufsatzes stellt Wagner relativ unvermittelt und zusammenhangslos seine Lösung aus dem Dilemma dar, die Erlösung des Juden. Dies ist ein Thema, das sich wie ein roter Faden, gleichsam eine *idée fixe*, durch sein gesamtes künstlerisches Schaffen, vom „Fliegenden Holländer“ bis zum „Parsifal“ zieht und durchaus eines seiner Kunst inhärenten Problemstellungen darstellt.

> „Aus seiner Sonderstellung als Jude trat er Erlösung suchend unter uns: er fand sie nicht und mußte sich bewußt werden, daß er sie nur mit auch unserer Erlösung zu wahrhaften Menschen finden können würde. Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heißt für den Juden aber zu allernächst so viel als: aufhören, Jude zu sein.“[49]

---

44 Richard Wagner: *Das Judentum in der Musik*, S. 84.

45 S. ebd., S. 84.

46 Zur Kritik Wagners an der Erscheinungsform der „Mode“ s. Richard Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 56: „Die Mode ist das künstliche Reizmittel, das da ein unnatürliches Bedürfnis erweckt, wo das natürliche nicht vorhanden ist: was aber nicht aus einem wirklichen Bedürfnisse hervorgeht, ist willkürlich, unbedingt, tyrannisch.“ S. ferner S. 58: „Das Bedürfnis der Mode ist somit der schnurgerade Gegensatz des Bedürfnisses der Kunst.“

47 Richard Wagner: *Das Judentum in der Musik*, S. 84.

48 S. ebd., S. 84f.

49 Ebd., S. 85. Diesen Gedankengang hat später Otto Weininger in seinem Buch „Geschlecht und Charakter“ in dem Kapitel „Das Judentum“ aufgegriffen. Weininger richtet mit seinem spektakulären Selbsthass die größten Anklagepunkte gegen das Judentum und beruft sich in seiner Schrift mehrmals ausdrücklich auf Richard Wagner. Weininger führt den Gedanken der Selbstüberwindung des Juden weiter aus, s. Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien/Leipzig 1920, S. 414f.: „Unbewußt nur achtet jeder Jude den Arier höher als sich selbst. Erst die feste und unerschütterliche Entschlossenheit, die höchste Selbstachtung sich zu ermöglichen, könnte den Juden vom Judentume befreien. Dieser Entschluß ist aber nur vom Individuum, nicht von einer Gruppe, und sei sie noch so stark, noch so ehrenhaft, zu fassen und auszuführen. Darum kann die Judenfrage nur individuell gelöst werden, jeder einzelne Jude muß sie für seine Person zu beantworten suchen. / Es gibt keine andere Lösung der Frage und kann keine andere geben; dem Zionismus wird sie nie gelingen. Der Jude freilich, der überwunden hätte, der Jude, der Christ geworden wäre, besäße dann allerdings auch das volle Recht, dem Arier als einzelner genommen und nicht nach einer Rassenangehörigkeit mehr beurteilt zu werden, über die ihn sein moralisches Streben längst hinausgehoben hätte.“
Weininger selbst war ein glühender Wagnerianer und nahm sich 1903 mit nur 23 Jahren in Beethovens Sterbehaus das Leben. Kurz zuvor war sein Hauptwerk „Geschlecht und Charakter“, das zu einer der populärsten Schriften der Zeit wurde und unzählige Neuauflagen erlebte, veröffentlicht worden.

Der Aufsatz endet mit einem prophetischen Aufruf zur Selbstvernichtung der Juden. Nur darin sieht Wagner Hoffnung auf ein Ende des ewigen Gegensatzes und stellt eine Überwindung des Antagonismus in Aussicht.

> „Nehmt rücksichtslos an diesem, durch Selbstvernichtung wiedergebärenden Erlösungswerke teil, so sind wir einig und ununterschieden! Aber bedenkt, daß nur Eines eure Erlösung von dem auf euch lastenden Fluche sein kann: die Erlösung Ahasver's – der U n t e r g a n g !“[50]

Auffällig ist in jedem Fall der jähe Bruch der sprachlichen Gestalt am Ende des Aufsatzes, der in keiner Relation mit den Argumentationslinien des Anfangs steht. Die pathetische Hinwendung des Dichters Wagner zum großen Wort wirft allerdings in ihrer Wortwahl einen bedrohlichen Schatten auf das, was nach ihm kam und seinerseits durch mörderische Taten zur erschütternden Geschichte des jüdischen Volkes gerann.

1.2 Wagners Gegenwartskritik

In diesem Kapitel werden weitere Schriften analysiert, die im Kontext zu Wagners Gegenwartsklage verfasst worden sind. Obwohl die einzelnen Aufsätze durchaus unterschiedliche thematische Ausrichtungen besitzen, kehren sie oft in redundanter Manier zu einem Punkte zurück: Wagners Ablehnung gegen die „trostlos materialistische, industriell nüchterne, gänzlich entgöttliche Gestaltung der modernen Welt“[51].

In seiner 1878 verfassten Schrift „Modern“ zitiert Wagner eine „bedeutende jüdische Stimme“, die konstatiert, dass es „heutzutage fast keine Zeitschrift oder Lektüre, die nicht von Juden direkt oder indirekt geleitet wäre“[52], mehr gäbe. Geradezu euphorisch pflichtet Wagner dieser Aussage bei und kommentiert, dass die moderne Welt von den Juden „mit so wachsender Gewalt angeeignet“[53] wurde.

Zentral sind für Wagner die dominante Stellung der Presse, die in seiner Wahrnehmung ausschließlich von Juden beherrscht wird und unausweichlich zum

---

[50] Richard Wagner: *Das Judentum in der Musik*, S. 85.

[51] Richard Wagner: *Über Staat und Religion*, in dessen: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig ³1898, Bd. 8, S. 24. S. hierzu Steven E. Aschheim, S. 221: „*The ‚Jewish spirit' always transmitted a corrupting* materialist *message. The traditional stereotype, perpetuated in much of nineteenth-century German philosophy and popular literature, hypostatized the Jew as exclusivist, egoistic and materialistic*.“

[52] Richard Wagner: *Modern*, in dessen: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig ³1898, Bd. 10, S. 54.

[53] Ebd., S. 55.

Verkommen der öffentlichen Meinung der Zeitungsleser führt.[54] Des Weiteren prangert er die Affinität zu Geld und Luxus in einer von ihm abgelehnten Zivilisation sowie die inhaltliche Leere des Theaterwesens, das sich lediglich mit der Unterhaltung des Publikums befasst, an.

Dass Wagners Vorstellung von der Fremdartigkeit der Juden in Bezug auf die deutsche Sprache nicht nur auf seinen Judentum-Aufsatz limitiert ist, zeigt sein wiederholtes Aufgreifen dieses Gedankenganges. Er diagnostiziert eine enorme Schwierigkeit, ja eine Unmöglichkeit des Erlernens der deutschen Sprache für den Juden, was er an der scheinbar so charakteristisch jüdischen Aussprache festmacht: „Man sollte glauben, sie seien bei der Aneignung des ihnen Urfremden zu hastig zu Werke gegangen, wozu sie eben jene unreife Kenntnis unsrer Sprache, vermöge ihres Jargons, verleitet haben mag."[55] Der modern-jüdische Journalismus sei geprägt durch diese Sprachverfälschung sowie durch das Primat der französischen Mode. Der enge Zusammenhang zwischen dem Einfluss des Judentums auf die deutsche Öffentlichkeit und der stets negativ konnotierten Moderne manifestiert sich in Wagners Vokabular mit dem Begriff der „Federmacht"[56]. Er entwirft das Bild einer subversiven Bedrohung, die den deutschen Geist unterminieren und schließlich gänzlich übernehmen wolle – diese Wahnvorstellung von dem schädlichen Treiben des Judentums wird von ihm also auch in seinen späteren Schriften bedient.[57] Wagner beruhigt zwar, dass es noch nicht soweit sei, entwirft aber zum Schlusse seines Pamphletes ein äußerst dystopisches Bild von Deutschlands Zukunft:

> „Aber immerhin hat das ‚liberale Judentum' noch ‚riesig' zu arbeiten, bis alle originalen Anlagen seiner deutschen Mitbürgerschaft gänzlich ruiniert sind, […] bis alle unsre Musiker die merkwürdige Kunst sich angeeignet haben, zu komponieren, ohne daß ihnen etwas einfällt. / Es ist möglich, daß sich dann auch uns die jüdische Originalität auf dem Gebiete des deutschen Geisteslebens offenbaren wird, nämlich, wann kein Mensch mehr sein eigenes Wort versteht."[58]

Diese Erwartungshaltung bzw. Furcht begründet Wagners generelle Haltung gegenüber der Moderne. Deren öffentliche Ausprägung, die Presse, sieht er als Instrument der Lüge und

---

[54] S. hierzu Bruce F. Pauley: *Political Antisemitism in Interwar Vienna*, in: Ivar Oxaal / Michael Pollak / Gerhard Boltz (Hg.): *Jews, Antisemitism and Culture in Vienna*, New York 1987, S. 155. Hier wird am Beispiel Wien ersichtlich, dass das Judentum in Wien in der Tat eine große Bedeutung für die Presselandschaft um die Jahrhundertwende einnahm. Pauley stellt fest, „*shortly before the war 123 of 174 newspaper editors were Jewish and 70 per cent of the city's cinemas were owned by Jews*."

[55] S. Richard Wagner: *Modern*, S. 56.

[56] S. ebd., S. 58.

[57] Zum Stichwort der „Zersetzungsarbeit" des Judentums, S. Jacob Katz, S. 92 und Steven E. Aschheim, S. 227f.

[58] Richard Wagner: *Modern*, S. 58.

Täuschung an, die darüber hinaus „auf allem Gelde der Nation zu sitzen“[59] scheint. Die Vorstellung, dass die „Herren Zeitungsschreiber“[60] und die „Aktien-Literatur-Macht“[61] für den Verfall der öffentlichen Meinung sorgen, findet sich dabei vor allem in seinen späteren Schriften, so in dem Aufsatz „Wollen wir hoffen?“ aus dem Jahre 1879, wieder. Die Presse nutzt nach Wagners Ermessen diese Macht als wirkungsvollstes Instrument, um den breiten Kreis der Bevölkerung beziehungsweise den Zeitungsleser geistig niedrig zu halten: „In einem gewissen Sinne könnte man sagen, die Nation lebt von dem, was die Presse ihr zukommen läßt. Daß sie geistig von der Presse lebt, muß für unleugbar gelten.“[62] Der Konnex zur Subversivität des Judentums ergibt sich aus der von Wagner postulierten Symbiose von Presse und Judentum, die bereits in „Modern“ entwickelt worden war. Letztendlich zielt die „Federmacht“ auf eine Aushöhlung des deutschen Geistes und beschwört einen Antagonismus zwischen dem völkischen Sinn und der „Aktien-Literatur-Macht“, die „unseren inneren Wünschen einer Veredelung des öffentlichen Kunstgeistes der Deutschen verhindernd und zersplitternd sich entgegenstellte“.[63] Um diesem Dilemma entgegenwirken zu können, ist für Wagner die Hinwendung zu den Wurzeln des Volksgeistes die einzige Möglichkeit, der drohenden Auflösung des deutschen Geistes zu entgehen. Selbstverständlich spielt hier Wagners ideelle Konzeption von kontemplativer Regeneration des deutschen Geistes durch die Teilnahme an einem künstlerischen Erfassen des deutschen Mythos – in Gestalt des Besuches der Bayreuther Festspiele – eine zentrale Rolle.

Seine extreme Betonung des Mythos sowie des Volksgeistes finden in Gestalt der französischen Mode und des Luxus ihre natürlichen Gegensätze. Das Frönen dieses Mammons, für Wagner symbolisiert durch die Institution der französischen *Grande Opéra*, bedeutet die größte Bedrohung für die deutsche Kunst, da die moderne Kunst nur nach dem Bedürfnis nach Luxus und Unterhaltung geschaffen sei, daher lediglich auf Nachahmung basiere und keine originäre Schöpfung mehr hervorbrächte.[64] Der Bezug zum „Judentum in der Musik“ wird somit durch das Medium des Vorwurfs der Nachahmung hergestellt. Wahre Kunst könne nur durch Ablehnung der gegenwärtigen Zivilisation und durch die Rückbesinnung auf die Natur und auf die natürlichen Wurzeln des deutschen Geistes

---

[59] Richard Wagner: *Wollen wir hoffen?*, in dessen: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig ³1898, Bd. 10, S. 133.
[60] Ebd., S. 135.
[61] Ebd., S. 135.
[62] Ebd., S. 133.
[63] Ebd., S. 135f.
[64] S. Richard Wagner: *Kunst und Klima*, in dessen: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig ³1898, Bd. 3, S. 213.

geschaffen werden.[65] „Ehe jedoch die Menschen nicht wieder aus Bedürfnis Kunstwerke schaffen, sondern sie wie jetzt aus Luxus und Willkür, werden sie auch nicht wissen, ihre Werke mit der Natur in notwendigen Einklang zu setzen.“[66]

Das moderne Theaterwesen stellt für Wagner den markantesten Phänotyp des kunstgefährdenden Wirkens der modernen Zivilisation dar. Das ist insofern nicht verwunderlich, als dass die Institution des Theaters nicht nur die Wirkungsstätte, sondern auch die größte Einnahmequelle des Opernkomponisten darstellt. Trat der erwartete Erfolg nicht ein – und Wagner wartete beständig darauf, finanziell unabhängig schaffen zu können – so waren nicht zuletzt die modernen Theaterintendanten verantwortlich an dem ausbleibenden Erfolg seiner Werke. In seiner 1866 verfassten politischen Schrift „Deutsche Kunst und deutsche Politik“ widmet sich Wagner der Schilderung des gegenwärtigen Zustandes von Publikum und Theater:

> „Das Publikum bezahlt und fordert, fordert ohne Urteil und Kenntnis; der Mime läßt sich bezahlen, und gewährt um des Vorteiles willen dem Publikum, dessen Mangel an Urteil und Kenntnis er mit schnellem, richtigem Instinkte gewahrt […]. Hieraus entsteht die Verwirrung, welche, in übler Tendenz benützt, das Theater zum Verderben der besten sittlichen Anlagen des Volkes, der besten künstlerischen Anlagen der Kunst führen kann. Wir sehen diesen Erfolg fast erreicht.“ [67]

Diese Erkenntnis hat Wagner dazu veranlasst, Zeit seines Lebens durch seine programmatischen Kunstschriften und seine Musikdramen die Reform des Opern- und Theaterwesens zu erstreben. Für ihn stellte das moderne Theater eine Institution der bürgerlichen Gesellschaft dar, welche allein dazu diente, das Bedürfnis nach Erholung und Zerstreuung nach einem anstrengenden Arbeitstag zu befriedigen.[68] Den Ausweg aus dieser Spirale des Trivialen sieht Wagner in der Rückbesinnung auf den Kern des deutschen Wesens bzw. in der „Umbildung des deutschen Theaters im Sinne des deutschen Geistes“[69].

1.3 Der deutsche Geist

Der deutsche Geist ist der zentrale Anknüpfungspunkt im Wagner’schen Kunstverständnis. Zum einen dadurch, dass in der Kunsttheorie Wagners das Genie seine Kunstwerke nur

---

65 S. Richard Wagner: *Kunst und Klima*, S. 214.
66 Ebd., S. 217.
67 Richard Wagner: *Deutsche Kunst und deutsche Politik*, in dessen: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig ³1898, Bd. 8, S. 116f.
68 S.ebd., S. 119.
69 Ebd., S. 117.

unbewusst aus dem Volksgeist heraus zu schaffen imstande ist, zum anderen ist die Annahme dieses Wesens Grundvoraussetzung für das Publikum, um eben diese Kunstwerke auch angemessen rezipieren zu können. Daraus resultieren Wagners zahllose Aufrufe zur Rückkehr zur Natur und zur Besinnung auf die volkstümlichen Wurzeln der Deutschen. In diesem Kontext stellt die Figur des Siegfried mit all seiner Naivität, seinem unbewussten Drang und der Naturwüchsigkeit die ideale Inkarnation von Wagners künstlerischem Programm dar. Mit dieser ideellen Konzeption offenbart sich Wagner seinem Wesen nach als Mensch der Romantik und steht notwendigerweise in einem scharfen Kontrast zu seiner bürgerlich-kapitalistischen Gegenwart und dem modernen Fortschrittsglauben.

Dem Anspruch nach nicht nur der erste Komponist, sondern auch einer der wichtigsten Philosophen seiner Nation[70] zu sein, veranlasste Wagner zu einer geradezu stupenden schriftstellerischen bzw. theoretisierenden Tätigkeit. In diesen Schriften versuchte er stetig, das deutsche Wesen oder den deutschen Geist per Definition greifbar zu machen. Die Frage nach dem „Was ist deutsch?“ stellt somit neben der Gegenwartskritik und der Ablehnung der Moderne den dritten Leitfaden in den politischen Schriften Richard Wagners dar. Immer wieder finden sich Passagen, in denen er zu erklären versucht, was es ausmacht, deutsch zu sein und was Deutschlands eigentliche Aufgabe sei. Auch hier konstruiert er Gegensatzpaare, Antagonismen, um das Wesen des Deutschen stärker zu profilieren. Dies sind zum einen der Jude als das fremde Element[71] und zum anderen die Dichotomie von deutschem Geist und französischer Zivilisation.[72]

In der großen politischen Abhandlung „Deutsche Kunst und deutsche Politik“ befasst sich Wagner über einen langen Zeitraum mit der Abgrenzung des deutschen Wesens von der materialistischen französischen Zivilisation. Er rekapituliert dabei auch Ereignisse aus der Historie, wobei die Befreiungskriege zu Beginn des 19. Jahrhunderts einen großen Raum einnehmen. Als Abschluss dieses Kapitels formuliert er die nationale Aufgabe, die Deutschland in Europa zu erfüllen habe: einen Abwehrmechanismus zu formen, ein Gegengewicht gegen die französische Zivilisation zu bilden: „Und dies gerade ist Deutschlands Beruf, weil von allen Kontinentalländern nur Deutschland die erforderlichen

[70] Die Profession als Politiker gab Wagner freilich nach seiner unglücklichen Partizipation an der Revolution von 1848/49 auf, lediglich als Berater des bayrischen Königs Ludwig II. trat er noch einmal, allerdings ebenfalls recht erfolglos, in kulturpolitischer Rolle in Erscheinung auf.

[71] S. Steven E. Aschheim, S. 238f.

[72] S. Lucy S. Dawidowicz, S. 51.

Anlagen und Kräfte des Geistes und Gemütes besitzt, um eine edlere Bildung zur Geltung zu bringen, gegen welche die französische Zivilisation keine Macht mehr haben wird.“[73]

Im weiteren Verlauf kehrt Wagner die Errungenschaften des deutschen Geistes hervor. Dies sind zum einen der Drang nach dem Schöpferischen und der Erfindung – „der wahre Quell fortwährender Erneuerung blieb das deutsche Wesen“[74] – und zum anderen die Befähigung des Deutschen zum künstlerischen Schaffen: „Universal […] sind die Anlagen des deutschen Geistes auch für die Kunst.“[75] Diese beiden hervorragenden Eigenschaften der Deutschen bzw. des deutschen Geistes ziehen sich perpetuierend durch die geradezu unüberschaubare Vielzahl der kulturtheoretischen Abhandlungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts und manifestieren sich in dem Ausdruck von Deutschland als Land der „Dichter und Denker“. Sie werden dabei ebenso axiomatisch angenommen wie als unwiderlegbares Argument für das Primat des deutschen Wesens über den kolportierten Materialismus der Franzosen und Juden gestellt. Folgerichtig nahm in der Debatte die Entwicklung des Menschen durch die „Einwirkung der Wiedergeburt des deutschen Kunstgeistes einen edleren, menschlich angeregten Aufschwung“[76].

Mit diesen Gaben ausgestattet, war es für Wagner auch nicht verwunderlich, dass gerade „aus dem deutschen Volke die allergrößten Musiker der Welt“ hervorgegangen sind.[77] Allerdings wurde dieses hehre Erbe seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durch das Vordringen der „Virtuosentrivialität“[78] entscheidend gefährdet. Die Gefallsucht der Virtuosen und das Verlangen des Publikums nach rein technischen Kunststücken ohne musikalische Seele hätten im Zuge dessen zu einem erneuten Herabsinken des deutschen Geistes bis zur „Verwahrlosung“ geführt.[79] Der Vorwurf, diese Virtuosen würden ihre Musik nur als Mittel zum Zweck – des Ruhmes und des Gelderwerbes – betreiben, bringt Wagner in seinen weiteren Ausführungen zur folgenden Begriffsdefinition des „Deutschen“:

> „Hier kam es zum Bewußtsein und erhielt seinen bestimmten Ausdruck, was D e u t s c h sei, nämlich: die Sache die man treibt, um ihrer selbst und der Freude an ihr willen treiben; wogegen das

[73] Richard Wagner: *Deutsche Kunst und deutsche Politik*, S. 30.
[74] Ebd., S. 49.
[75] Ebd., S. 53.
[76] Ebd., S. 83.
[77] S. ebd., S. 94.
[78] Gemünzt ist dieser Vorwurf dabei weniger auf seinen Freund und späteren Schwiegervater Franz Liszt, sondern eher auf den Virtuosentypus eines Sigismund Thalberg oder Niccolò Paganini. Mit der von Wagner unterstellten „Leere“ ihres musikalischen Vortrages wirft er ihnen reine Effekthascherei und kommerziellen Materialismus vor, wodurch die Verbindung zu Wagners Konkurrenten Giacomo Meyerbeer ebenfalls naheliegt.
[79] S. ebd., S. 95f.

> Nützlichkeitswesen, d. h. das Prinzip, nach welchem eine Sache des außerhalb liegenden persönlichen Zweckes wegen betrieben wird, sich als undeutsch herausstellte.“[80]

Diese Unterscheidung zwischen „deutsch“ und „undeutsch“ an der Zweckmäßigkeit der jeweiligen Handlungen ist ebenso wie die Errungenschaften des deutschen Geistes in die Argumentationsstruktur der Rassetheoretiker eingegangen. Die Anlagen des deutschen Geistes sind dabei für Wagner Manifestationen, die keinem anderen Volk möglich seien und somit den Vorbildcharakter der Deutschen für alle Nationen fundierten.[81] Diese Begriffsdefinition des „Deutschen“ ist dabei beständig als Abgrenzung von etwas Anderem konzipiert. Der Wert, den das Sein des Deutschen hier verkörpert, kann ohne sein negatives Gegenbeispiel nicht gedacht bzw. dargestellt werden, wodurch die Vorreiterrolle der Deutschen wiederrum begründet wird.

Abschließend sei der Blick auf Wagners programmatische Schrift „Was ist deutsch?“ gerichtet. Hierbei muss allerdings vorangestellt werden, dass diese Schrift zunächst 1865 verfasst und publiziert wurde und im Jahre 1878 eine Revision seitens des Autors erfahren hat. Die unterschiedliche Ausrichtung des sprachlichen und inhaltlichen Duktus des zweiten Abschnittes lassen dabei deutliche Rückschlüsse auf Wagners pessimistische Zukunfts-betrachtung zu.

Zu Beginn des Aufsatzes gesteht Wagner, dass ihm die Beantwortung der Frage schwer falle. Anschließend stellt er die Bedeutung der Deutschen klar hervor: „Kein großes Kulturvolk ist in die Lage gekommen, sich einen phantastischen Ruhm aufzubauen, wie die Deutschen.“[82] Da er sich außer Stande sieht, die Eigentümlichkeiten des Deutschen direkt zu beschreiben, wendet er sich im Folgenden dem negativen Pendant zu: dem Juden, eine seiner Meinung nach sonderbare „Erscheinung des Eindringens eines allerfremdartigsten Elementes in das deutsche Wesen“[83]. Der größte Unterschied zwischen Juden und Deutschen bestünde darin, dass erstere sich überall ungeahnte Vorteile zu versichern suchten, insbesondere in den Disziplinen von Wirtschaft und Kapital: „Die Juden bemächtigten sich dieser Vorteile, und am verhinderten und verkommenden Nationalwohlstande nährt der jüdische Bankier seinen enormen Vermögensstand.“[84]

---

80 Richard Wagner: *Deutsche Kunst und deutsche Politik*, S. 96f.
81 S. Richard Wagner: *Wollen wir hoffen?*, S. 127.
82 Richard Wagner: *Was ist deutsch?*, in dessen: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig ³1898, Bd. 10, S. 38.
83 Ebd., S. 43.
84 Ebd., S. 43.

Nachdem die Juden alle wirtschaftlichen und finanziellen Quellen unter ihre Kontrolle gebracht hatten, wandten sie sich der Gesellschaft und dem Geistesleben zu, indem sie sich schließlich an die Produktion von Kunstwerken machten:

> „Und so sehen wir heute ein widerwärtiges Zerrbild der [sic!] deutschen Geistes dem deutschen Volke als sein vermeintliches Spiegelbild vorgehalten. Es ist zu fürchten, daß das Volk mit der Zeit sich wirklich selbst in diesem Spiegelbild zu erkennen glaubt: dann wäre eine der schönsten Anlagen des menschlichen Geschlechtes vielleicht für immer ertötet."[85]

Dieser Vorwurf ist ein ungeheuerlicher und diese Geisteshaltung hat Jahrzehnte später nicht unwesentlich zur „Reinigung" der deutschen Kunst von der „Entartung" durch das Judentum beigetragen. Es schafft ferner die Illusion als sei das Jüdische eine Art *alter ego*, das jedoch nur die negative Kehrseite des Deutschen zur Schau stellte. Somit fungiert die Metapher des Spiegelbildes sowohl als Warnung als auch als Fanal für den unvereinbaren Antagonismus, der beide Elemente voneinander trennt.

Erneut wiederholt Wagner seine Definition des Deutschen; durch die rassistische Abgrenzung vom Jüdischen erhält diese Passage jedoch eine klare antisemitische Positionierung, wie sie im vorherigen Aufsatz nicht erstrebt war. Es geht Wagner um das Bewusstsein, dass

> „das Schöne und Edle nicht um des Vorteils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt tritt: und alles, was im Sinne dieser Lehre gewirkt wird, ist ‚deutsch', und deshalb ist der Deutsche groß; und nur, was in diesem Sinne gewirkt wird, kann zur Größe Deutschlands führen."[86]

Hier findet sich die Antwort auf die selbstgestellte Frage, da sie aber aus dem Kontext des Antagonismus heraus entwickelt wurde, kommt Wagner nicht umhin, die Erstfassung des Aufsatzes mit einem allzu gängigen Vorurteil zu beenden. Nach dem Wiener Kongress sei der „Vorteil suchende Spekulant" – ein weiteres Symbol für den Juden – aufgetreten und in seiner destruktiven Tätigkeit aktiv geworden. „Verstand dieser es recht, so konnte er sich diesmal mitten in das deutsche Volks- und Staatswesen hinein schwingen, um es auszubeuten und endlich nicht etwa zu beherrschen, sondern es geradesweges sich anzueignen."[87] Das

[85] Richard Wagner: *Was ist deutsch?*, S. 44.
[86] Ebd., S. 48.
[87] Ebd., S. 50.

Rosenberg'sche Schreckensgespenst eines jüdisch-kapitalistischen Bolschewismus,[88] der Deutschland zu beherrschen droht, findet sich hier ebenso vorgeprägt wie die ablehnende Haltung gegenüber einer „französisch-jüdisch-deutschen Demokratie"[89].

Vergleicht man nun diese klare Position Wagners mit der 1878 verfassten Erweiterung dieses Aufsatzes, so stellt man eine frappierende Veränderung des Tonfalles und der Aussage Wagners fest.

Wagner zeigt sich erstaunt und beeindruckt über die Kräfte und Entschlossenheit, die 1871 nach dem Sieg über Frankreich zur Gründung des Deutschen Reiches geführt haben.[90] Gleichzeitig wird die Distanz des alternden Künstlers zu diesem mächtigen und von Militarismus dominierten autoritären Kaiserreich deutlich. Wagners größtes Problem mit den neuen politischen Verhältnissen war wohl die Tatsache, dass man ihm zwar als Künstler und Schöpfer des prestigeträchtigen Bayreuther Festspielhauses einen großen Respekt zollte, seine politischen Aussagen jedoch geflissentlich ignorierte.

Wagner scheiterte daran, dass man in ihm wenig mehr als einen Musiker, der er war, erkannte und erkennen wollte.[91] Ebenfalls rekapituliert er verbittert seine missglückte Partizipation an der Siegesfeier für das deutsche Heer nach Ende des Krieges; sein Angebot, einen „Kaisermarsch" für die Parade zu schreiben, wurde schlicht abgelehnt, was den bedeutendsten deutschen Komponisten seiner Zeit natürlich kränken musste: „Hierbei hatte ich mir jedenfalls zu sagen, daß der auf den Schlachtfeldern neu erstandene ‚deutsche Geist' nicht nach den Einfällen eines wahrscheinlich für eitel geltenden Opernkomponisten zu fragen habe."[92]

Zudem scheint er eine für ihn schmähliche Zurechtweisung in der Presse erfahren zu haben. Wagner wurde belehrt, „daß ich den ‚deutschen Geist' doch nicht allein gepachtet zu haben glauben sollte. Ich merkte mir das, und gab den Pacht auf."[93] Wagner sah sich am Ende

---

[88] Zum Verhältnis des Judentums zur Arbeiterbewegung, s. exemplarisch Robert S. Wistrich: *Social Democracy, Antisemitism and the Jews of Vienna*, in: Ivar Oxaal: *The Jews of young Hitler's Vienna*, in: Ivar Oxaal / Michael Pollak / Gerhard Boltz (Hg.): *Jews, Antisemitism and Culture in Vienna*, New York 1987, S. 111-120.

[89] S. Richard Wagner: *Was ist deutsch?*, S. 50.

[90] S. ebd., S. 52: „Welcher Deutsche hätte das Jahr 1870 erlebt, ohne in ein Erstaunen über die Kräfte zu geraten, welche hier, wie plötzlich, sich offenbarten, sowie über den Mut und über die Entschlossenheit, mit welcher der Mann, der ersichtlich etwas kannte, was wir alle nicht kannten, diese Kräfte zur Wirkung brachte?"

[91] Wilhelm II. soll einmal über Wagner gesagt haben, dass dieser lediglich ein Kapellmeister sei, s. Matthew Jeffries: *Imperial Culture in Germany, 1871-1918*, Basingstoke 2003, S. 141.

[92] Richard Wagner: *Was ist deutsch?*, S. 52.

[93] Ebd., S. 53.

seines Lebens den von ihm stets so vehement bekämpften „Herren Zeitungsschreibern“ hilflos ausgesetzt und hatte dem kaum etwas entgegenzusetzen. Eine für seinen Charakter erstaunliche und finale Resignation scheidet zum Schluss des Aufsatzes den energischen Fürsprecher des deutschen Geistes von seinen Zeitgenossen, die in einer Welt lebten, die nicht mehr die seine war: „Dies alles mag gut und dem neuen deutschen Reiche recht angemessen sein, nur vermag ich es mir nicht mehr zu deuten, und glaube mich zur weiteren Beantwortung der Frage: ‚was ist deutsch?‘ für unfähig halten zu müssen.“[94] Wagner zog sich aus der öffentlichen Debatte weitgehend zurück und widmete sich seinem letzten großen Werk, dem „Parsifal“.

Um Wagner und Bayreuth herum sammelten sich jedoch neue Kräfte, die den Kampf um die Vorherrschaft des deutschen Geistes mit großer Emphase weitertragen sollten. Nicht nur der freundschaftliche Umgang mit dem Grafen Gobineau, sondern auch die verwandtschaftlichen Beziehungen zu dem Rassentheoretiker Houston Stewart Chamberlain sprechen Bände vom geistigen Klima, dass um den Bayreuther Kreis[95] herum und überhaupt zum Ende des 19. Jahrhunderts herrschte.

Abschließend sei ein kurzer Blick auf diesen bereits vielfach erwähnten Bayreuther Kreis geworfen. Insbesondere Wagners zweite Ehefrau Cosima scheint bei der Etablierung des antisemitisch-deutschnationalen Milieus um den „Meister“ herum entscheidend beteiligt gewesen zu sein. Sie war es, die Wagner mit der Schrift „Der Sieg des Judentums über das Germanentum“ von Wilhelm Marr, dem Begründer des modernen Antisemitismus, aus dem Jahre 1873, konfrontiert hatte.[96] Cosima war darüber hinaus die eigentliche Initiatorin dessen, was später als „Bayreuther Kreis“ bezeichnet wurde und der weit über den Tod Wagners (1883) tätig war, um das Werk und das Leben des Komponisten zu idealisieren und seine „Lehren“ zu propagieren. Das Sprachrohr dieser Vereinigung waren dabei die „Bayreuther Blätter“, die sich durch antisemitische und deutschnationale Artikel hervortaten. Einer der wichtigsten Mitarbeiter dieser Zeitung war Hans von Wolzogen, der allerdings vor allem durch die Erstellung von Leitmotivtafeln zu Wagners Musikdramen bekannt wurde. Darüber

---

94 Richard Wagner: *Was ist deutsch?*, S. 53.

95 S. hierzu Matthew Jeffries, S. 140f. sowie Oliver Hilmes: *Herrin des Hügels. Das Leben der Cosima Wagner*, München 2008, S. 278f.

96 S. Richard J. Evans: *The Coming of the Third Reich*, 32f. S. hierzu Cosima Wagner: *Die Tagebücher*, Bd. 2 (1878-1883), ediert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München 1977, S. 309, Tagebucheintrag vom 27. Februar 1879: „Ankunft einer Broschüre von Herrn Marr, „Der Sieg des Judentums“, welche Ansichten enthält, die, ach! R.’s Meinung sehr nahe stehen.“ Marr war derjenige, der seine rassistische Terminologie von Gobineau übernahm und 1879 das Schlagwort vom „Antisemitismus“ begründete, s. Richard J. Evans: *The Coming oft he Third Reich*, S. 28.

hinaus gehörten der Wagner-Biograph Carl Friedrich Glasenapp sowie Ludwig Schemann zu diesem Kreis.[97] Schemann gründete 1894 die „Gobineau-Vereinigung“ und hatte auf Anregung Cosimas hin den „Versuch“ Gobineaus erstmals ins Deutsche übersetzt, was zwischen 1898 und 1901 in vier Bänden publiziert wurde.[98] Gobineau selbst war ein gern gesehener Gast und genoss in den Augen Cosimas, die sich sehr mit seinen Äußerungen identifizierte, hohes Ansehen.[99] Mit der Heirat von Houston Stewart Chamberlain und Eva Wagner und dem freundschaftlichen Verkehr Winifred Wagners und Adolf Hitlers war die verhängnisvolle Nähe zur rassistischen und nationalsozialistischen Doktrin noch zu Lebzeiten Cosimas unvermittelt sichtbar geworden.

1.4 Zusammenfassung

Der Antisemitismus Richard Wagners zeichnet sich durch zwei Stoßrichtungen aus, zum einen in seinen kultur- und gesellschaftspolitischen Vorstellungen und zum anderen durch die persönliche Aversion, die er den Juden entgegenbrachte. Von persönlichen Animositäten geschürt, scheute sich Wagner nicht, seinen Ausführungen eine Allgemeingültigkeit beizumessen und das „unwillkürlich Abstoßende“ des jüdischen Wesens als Faktum festzuschreiben.

Im Kontext der rassentheoretischen Schriften des 19. und 20. Jahrhunderts sind die Aufsätze Wagners allerdings paradigmatisch, da sie viele Argumentationsmuster und Vorurteile, die den Ausschluss des jüdischen Künstlers aus der deutschsprachigen Kultursphäre legitimieren sollten, vorwegnahmen und prägten. Die Anklage, die Juden hätten aufgrund ihrer finanziellen und medialen Macht den Geschmack des deutschen Publikums korrumpiert, findet bei Wagner ihren Ausgangspunkt. Die idiosynkratische Phobie vor einer jüdisch dominierten „Federmacht“ bzw. der „Aktien-Literatur-Macht“, wie sie von Wagner beschlagwortet wird, ist ein Topos, der sich bis zum Werk Alfred Rosenbergs nachverfolgen lässt. Darüber hinaus entwickelte sich bei Wagner die Feststellung, dass dem Judentum das Moment des Schöpferischen vollständig abgehe und es der europäischen Zivilisation vollkommen fremd gegenüber stehe. Den Kern dieses Befundes sieht Wagner in der Sprache, deren Aneignung dem fremden Volk verwehrt blieb, was ihm den natürlichen Zugang zum

[97] S. Oliver Hilmes, S. 280.
[98] S. ebd., S. 282.
[99] S. ebd., S. 281f.

Kunstverständnis und zum Komponieren von Musik verschließt. Wagners Aufsatz über das „Judentum in der Musik“ kommt zu dem Schluss, dass das Judentum die deutsche Musik wenn nicht zerstöre, so doch zumindest in ihrem Geiste vermindere, wobei der erfolgreiche Komponist Giacomo Meyerbeer als zentrales Negativbeispiel angeführt wird. Die Lösung dieser „musikalischen Judenfrage“ bietet sich für Wagner nur in dem kruden Aufruf zur Selbstverneinung des Judentums und in dem völligen Aufgehen desselben in der deutschen Gesellschaft.

Darüber hinaus sind die Gegenwartsklage sowie die Ablehnung der modernen Welt zwei zentrale Elemente in den kulturtheoretischen Schriften des „Meisters von Bayreuth“. Der schändliche Einfluss der von den Juden dominierten Presse wird ebenso als verwerflich angesehen, wie die Zustände an den deutschen Theatern – beide würden in letzter Konsequenz zu einer Aushöhlung und Unterminierung des deutschen Geistes führen. Dieser Geist gilt Wagner jedoch als Ausgangspunkt für jedes Kunstwerk, aber auch für das Verständnis desselben seitens des Publikums. Wagner impliziert hiermit ein durchaus völkisches Kollektiv, das ebenso wie der Künstler an der identitätsstiftenden Wirkung des deutschen Geistes partizipiert. Um diese Wesensart schärfer zu profilieren, konstruiert Wagner die Gegensatzpaare von Mythos und Volksgeist mit den Begriffen Moderne und Luxus. Kunst müsse in der Vorstellung Wagners aus einem inneren Bedürfnis heraus geschaffen werden und dürfe nicht dazu verwendet werden, lediglich als Mittel zur Unterhaltung zu einer kommerziellen Ware zu verkommen. Daher könne wahre Kunst erst nach der Rückbesinnung auf die Natur und die Wurzeln des deutschen Geistes wieder neu entstehen.

Deutsch sei es, eine Handlung um ihrer selbst willen auszuführen, ohne jeden Hintergedanken auf persönlichen Vorteil – so jedenfalls die von Wagner vorgetragene Definition. Die innereuropäischen Antagonismen zum deutschen Geist stellen dabei für ihn zum einen das Judentum und zum anderen die französische Zivilisation dar. Darüber hinaus steht das deutsche Prinzip des Schöpferischen gegen die jüdische Orientierung am Materialismus. Die Juden gewinnen in der Perzeption Wagners immer mehr an Einfluss; die finanzielle Herrschaft des Geldes bildet dabei ihre Grundlage, von der aus sie in immer höhere gesellschaftliche Stellungen eindringen, um schließlich sich neben der Politik auch an der Produktion von Kunstwerken zu beteiligen und somit die Errungenschaften der deutschen Nation vollends zunichte zu machen.

In kulturtheoretischer Hinsicht treten also mehrere entscheidende Momente in den Schriften Richard Wagners auf: erstens wird den Juden generell aufgrund ihres unschöpferischen Charakters die Voraussetzung abgesprochen, Kunstwerke zu schaffen, da jedes Werk eines jüdischen Künstlers durch Nachahmung eines nicht verstandenen Vorbildes entstanden sei, zweitens werden der Materialismus und die Orientierung am persönlichen Vorteil charakteristisch für das Wesen des Judentums deklariert. Ein dritter Aspekt, den Wagner ausformuliert, ist die beständige Fremdheit des Juden der europäischen Kultur gegenüber, die sich vor allem in dessen Unfähigkeit, die (deutsche) Sprache zu erlernen, manifestiert. Durch die Kollaboration der jüdischen Hochfinanz mit der von ihr dominierten Presse würde viertens die Meinung des deutschen Publikums manipuliert und die Beherrschung des öffentlichen Kunstgeschmacks erstrebt.

Die Partizipation der Juden an der deutschen Musik wird von Wagner zugunsten der Rückbesinnung auf die eigenen mythologischen Wurzeln rundheraus als schädlich abgelehnt. Insofern können die Aufsätze Wagners durchaus als ein Ausgangspunkt im Kontext der theoretischen Entmündigung des jüdischen Künstlers im deutschsprachigen Raum angesehen werden.

2. Arthur Graf Gobineau: Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen

Arthur Graf Gobineau, der als Begründer der Rassentheorie gilt[100], hatte eine erstaunliche und abwechslungsreiche Vita.[101] Er wurde 1816 in Ville d'Avray, in der Nähe von Paris, als Sohn eines Hauptmanns der königlichen Garde und einer Kreolin von nicht nachweisbarem Adel geboren. Mit neunzehn Jahren verließ er das väterliche Domizil und machte sich auf nach Paris, wo er zunächst für eine Gesellschaft für Gasbeleuchtung arbeitete. Er geriet rasch unter die Protektion einer gewissen Madame de Serre, die ihm nicht nur eine finanzielle Unabhängigkeit, sondern auch Zugang zu den Pariser Salons verschaffte. Im Frühjahr 1843 wurde er mit Tocqueville bekannt gemacht, mit dem sich ein freundschaftlicher Umgang entspann. Nach der Revolution von 1848 wurde Tocqueville zum Außenminister ernannt, dieser berief Gobineau zu seinem Kabinettchef, wodurch Gobineaus beachtliche diplomatische Karriere begann. Im Laufe der nächsten 30 Jahre sollte Gobineau die Republik bzw. das Kaiserreich Frankreich unter anderem in Bern (1854), Frankfurt (1854), Persien (1855-1857 und 1861-1863), Griechenland (1864-1868), Brasilien (1869-1871) sowie in Schweden und Norwegen (1872-1877) vertreten. 1877 wurde er pensioniert, allerdings führten familiäre und pekuniäre Probleme dazu, dass er im Oktober 1882 völlig vereinsamt und verarmt in einem Hotel in Turin starb.

Neben seiner beruflichen Tätigkeit beschäftigte sich Gobineau mit beachtlichem Erfolg auch als Schriftsteller. Seine poetischen Hauptwerke sind „Les Pléiades", die „Nouvelles asiatiques", „La Renaissance" und „Amadis".[102] Diese zeigen eine ungewöhnliche Modernität und Kreativität, was u. a. von Paul Valéry und Henry James gewürdigt wurde.[103] Auch in Sachen der Literaturkritik schien Gobineau recht bewandert gewesen zu sein, 1845 war er einer der ersten, die das literarische Werk Stendhals zu würdigen wussten.[104] Gegen Ende seines Lebens traf er auf Richard Wagner, beide tauschten sich, wie im vorherigen Kapitel bereits erwähnt wurde, in langen Gesprächen über ihre Ansichten aus.

Doch Gobineau ist im Gedächtnis nicht wegen seiner Pflege und Kenntnis der schönen Literatur haften geblieben, sondern als der Begründer der modernen Rassentheorien, der die

[100] S. Georg Lukács: *Die Zerstörung der Vernunft,* Darmstadt 1962, S. 579-591.
[101] Die Informationen zu Gobineaus Leben entstammen den Ausführungen von Éric Eugène: *Wagner et Gobineau. Existe-t-il un racisme wagnérien?,* Paris 1998, S. 28-31.
[102] S. ebd., S. 31.
[103] S. ebd., S. 33.
[104] S. ebd., S. 33f.

Verachtung und den Hass auf andere Menschen mit seinem in dem Werk entwickelten System der Rassen legitimierte. Das französische Original seines rassentheoretischen Werks „*Essai sur l'inegalité de les races humaines*" wurde bereits 1853 veröffentlicht.

> „*Parce qu'il dit, Gobineau est un penser raciste, non seulement parce qu'il hiérarchise les races, mais surtout parce qu'il refuse à tous les hommes cette conscience d'une espèce commune partagée. Le cri de haine que Gobineau lance à l'humanité entière doit être jugé et condamné.*"[105]

Die deutsche Übersetzung erfolgte allerdings erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts, so dass der Kreis der Rezipienten zunächst auf ein interessiertes „Fachpublikum" beschränkt blieb, bevor die Thesen Gobineaus durch die Übersetzung Ludwig Schemanns der breiten Masse in Deutschland zugänglich wurden.[106] Für Gobineau sind die Rassenfrage und die sich daran anschließende Unterscheidung zwischen „starken" und „schwachen" Rassen der Schlüssel, um „die tieferen Gründe der Wesenseinheit der sozialen Krankheiten zu entdecken"[107]. Bereits im Vorwort formuliert er eine seiner zentralen Thesen, wonach aller Fortschritt der modernen Welt und Zivilisation sich ausschließlich auf den Kern der arisch-germanischen Rasse zurückführen ließe.[108]

Postuliert wird demnach eine exklusive Gesellschaft von Nationen und Völkern, die allein in der Lage sind, die Entwicklung von Politik, Wissenschaft, Technik, Zivilisation, Kunst und Kultur voranzutreiben, während alle übrigen Rassen weder befähigt sind, die kulturelle Leistung der Weißen angemessen zu würdigen, noch an ihr zu partizipieren, geschweige denn, etwas Vergleichbares hervorzubringen. „Ausgangspunkt und Haupttendenz Gobineaus ist der Kampf gegen die Demokratie, gegen die ‚unwissenschaftliche', ‚naturwidrige' Vorstellung von der Gleichheit der Menschen."[109] Die ausschließliche

---

[105] Éric Eugène, S. 41.
S. hierzu die deutsche Übersetzung von Wilhelm Guschlbauer, S. 27: „Mit dem, was Gobineau sagt, ist er ein rassistischer Denker, nicht nur weil er die Rassen einteilt, sondern weil er allen Menschen diese Gewissheit einer gemeinsam geteilten Spezies verweigert. Der Ruf des Hasses, den Gobineau der gesamten Menschheit entgegen schleudert, muss und soll verdammt werden."
S. http://guschlbauer.com/Texte/W%26G.pdf (Stand: 15. November 2012).

[106] Bei der in dieser Arbeit verwendeten Ausgabe handelt es sich um die 1939 veröffentlichte fünfte Auflage der Übersetzung von Ludwig Schemann. Gobineau wird hier euphorisch als der „tiefste Sehergeist seiner Epoche" gepriesen, s. Arthur Graf Gobineau: *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen*, Bd. 1, Stuttgart [5]1939, S. XI.

[107] Ebd., S. XIV.

[108] S. ebd., Bd. 1, S. XIX: „Nachdem ich erkannt hatte, daß es starke und daß es schwache Rassen gibt, bin ich vornehmlich darauf aus gewesen, die ersteren zu beobachten, ihre Anlagen zu ergründen und vor allem der Kette ihrer Stammregister nachzugehen. Indem ich diese Methode befolge, habe ich mich am Ende überzeugt, daß allen, was es an menschlichen Schöpfungen, Wissenschaft, Kunst, Zivilisation Großes, Edles, Fruchtbares auf Erden gibt, den Beobachter auf einen einzigen Punkt zurückführt, nur einem und dem nämlichen Keim entsprossen, nur aus einem einzigen Gedanken erwachsen ist, nur einer einzigen Familie angehört, deren verschiedene Zweige in allen gesitteten Gegenden des Erdballs geherrscht haben."

[109] Georg Lukács, S. 581.

Befähigung der Weißen zur Kultur liefert in sich selbst eine der wichtigsten Argumentationen gegen die Teilnahme von Andersgearteten an dem eigenen, nationalen Kulturgut, ergo fungiert dieses Gedankenkonzept mittelbar zum Ausschluss der Juden aus dem kulturellen Sektor in Deutschland. Zwar ist Gobineau in der Mitte des 19. Jahrhunderts weit entfernt, dezidiert die Juden als fremdes Element in der europäischen Gesellschaft zu stigmatisieren, das Prinzip der Reinerhaltung von Rasse, Art und Kultur findet sich allerdings deutlich vorgeprägt und wird auch mit diesem Impetus von den Rassentheoretikern Chamberlain und Rosenberg aufgegriffen und für ihre eigenen Werke verwendet.

Der „Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen“ gliedert sich in drei Bände, wobei der erste die theoretischen und definitorischen Grundlagen der Untersuchung legt, folglich für die Forschungsfrage am interessantesten ist, während sich die anderen beiden Bände mit der praktischen Anwendung der entwickelten Theorien an Völkern und Zivilisationen der Frühgeschichte und Antike befassen.

2.1 Degeneration

Die erste wichtige These, der Gobineau im Folgenden stets den Rang eines Naturgesetzes zuschreibt, ist das „Gesetz der Sterblichkeit aller Gesellschaften“[110]. Die Gleichsetzung von Gesellschaft und Zivilisationen mit einem natürlichen Organismus, dem eine beschränkte Lebenszeit zugeteilt wird, rechtfertigt dabei seine naturgesetzliche Zuschreibung dieser Aussage. Nachdem Gobineau die Kategorien von Luxus, Dekadenz und Regierungsformen als Grund für das Sterben der Gesellschaft ausschließt, befasst er sich im vierten Kapitel mit der Definition des Wortes „Degeneration“, das für ihn von zentraler Bedeutung ist.

Gobineau nimmt an, dass eine Zivilisation niemals von außen her zerstört werden könne, jedenfalls nicht, wenn nicht schon vorher in ihrem Inneren der Grund für ihren Untergang gelegt worden ist. Er behauptet, dass „keine äußere Ursache eine tödliche Gewalt über sie hätte, solange nicht ein aus ihr selbst und in ihrem Schoße geborenes, ihr im Innersten fest anhaftendes Zerstörungsprinzip mächtig entwickelt wäre“[111]. Erst wenn Nationen, Völker und Kulturen sich aus „degenerierten Bestandteilen“ zusammensetzen, sterben diese aus. Bezogen auf die Kulturpolitik stellt die Partizipation des Judentums am

[110] Arthur Graf Gobineau: *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen*, Bd. 1, S. 4.
[111] Ebd., S. 30.

deutschen Kultur- und Musikgut durchaus eine Zusammensetzung mit solch einem „degenerierten Bestandteil“ dar und mündet laut den Gesetzmäßigkeiten der Rassentheorie unweigerlich in dessen Zersetzung bzw. Untergang.

Die Degeneration zeichnet sich dadurch aus, dass der von Gobineau angenommene „innere Wert“ des betroffenen Volkes langsam abnähme und somit den Charakter und die Einzigartigkeit dieses Volkes pervertierte. Diese Degeneration kann nun soweit voranschreiten, dass sämtliche Anlagen und Eigenschaften des Volkes ausgelöscht bzw. abgeändert werden – ist dieser Prozess abgeschlossen, ist laut Gobineau das betroffene Volk untergegangen.[112] Die zentrale Kategorie ist diejenige des inneren Wertes, der durch die Vermischung mit Elementen, die einen geringeren inneren Wert besitzen, stets vermindert wird. Es zeigt sich bereits zur Mitte des 19. Jahrhunderts – und vor allem in zeitlicher Nähe zu Wagners Judentum-Aufsatz – eine Affinität zur Reduktion von Völkern und deren Kulturleistungen auf einen subjektiv unterstellten „inneren Wert“, der stets gegeneinander ausgespielt wird. Dies dient ferner dazu, das charakteristisch Eigene von dem Fremden zu distanzieren und sich selbst zu profilieren. Darüber hinaus wird diese Abgrenzung umgemünzt in eine radikale Ablehnung und Bekämpfung des Andersartigen respektive dessen, was für andersartig erklärt worden ist. Der moderne Antisemitismus, wie er sich in kultureller Hinsicht artikulierte, hat in diesem simplen Prinzip eines seiner schlagkräftigsten Argumente gefunden.[113] Aus diesem Grunde sind die beiden Schlagwörter „Degeneration“ und „Entartung“ zu einem wesentlichen Bestandteil von Agitation und Polemik avanciert.

Bei Gobineau vollzieht sich dieser Prozess freilich noch sehr in einer schablonenhaften Ausführung, da er sich an dem frühgeschichtlichen Schema von erobernden und eroberten

---

[112] S. Arthur Graf Gobineau: *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen*, Bd. 1, S. 31f: „Ich meine also, daß das Wort d e g e n e r i e r e n , auf ein Volk angewandt, bedeuten muß und bedeutet, daß dieses Volk nicht mehr den inneren Wert hat, den es ehedem besaß, weil es nicht mehr das nämliche Blut in seinen Adern hat, dessen Wert fortwährende Vermischungen allmählich eingeschränkt haben, weil es mit dem gleichen Namen nicht auch die gleiche Art, wie seine Begründer, bewahrt hat, kurz, weil der Mensch des Verfalles, derjenige, den wir den d e g e n e r i e r t e n Menschen nennen, ein unter dem ethnographischen Gesichtspunkte von dem Helden der großen Epochen verschiedenes Subjekt ist. Ich will gerne glauben, daß er etwas von dessen Wesen besitzt; aber je mehr er degeneriert, desto mehr nimmt dieses Etwas ab. Die ungleichartigen Bestandteile, welche fortan in ihm vorherrschen, bilden eine ganz neue und in ihrer Eigenart nicht glückverheißende Nationalität; er gehört denen, die er noch für seine Väter ausgibt, nur sehr in Seitenlinie an. Er, und seine Zivilisation mit ihm, wird unmittelbar an dem Tage sterben, wo der ursprüngliche Rassenbestand sich derartig in kleine Teile zerlegt und in den Einlagen fremder Rassen verloren erweist, daß seine Kraft fortan keine genügende Wirkung mehr ausübt. Sie wird zwar nicht schlechterdings verschwinden; aber in der Praxis derart angefochten, dermaßen geschwächt sein, daß ihr Einfluß immer weniger und weniger bemerkbar wird, und in diesem Augenblicke wird die Degeneration als vollständig betrachtet werden können und alle ihre Folgen werden in die Erscheinung treten.“

[113] Zum politischen Antisemitismus, insbesondere in Wien, s. Bruce F. Pauley, S. 152-173. Darüber hinaus s. Lucy L. Dawidowicz, S. 68-71 und Brigitte Hamann, S. 337-435 (Kapitel: Politische Leitbilder) sowie S. 479-496.

Völkern orientiert. Die Sieger würden sich in einer absehbaren Zeit mit den Besiegten vermischen, die charakterlichen Unterschiede zwischen beiden gingen als Folge dessen in der Mischung des Blutes ineinander auf und die Kraft der Sieger würde vermindert, wodurch dieses Volk wiederrum verwundbar für die Unterwerfung durch ein stärkeres würde.[114] Die für Gobineau einzige relevante Komponente für den Gang der Weltgeschichte ist die Konzentration des Blutes des jeweiligen Volkes. Aus diesem Gedankengang entwickelt er folgende Naturgesetzmäßigkeit:

> „Solange das Blut dieses Volkes und seine Einrichtungen noch in genügendem Maße das Gepräge der Rasse, die es in die Kultur eingeweiht hat, bewahren, lebt das Volk. […] Hat dagegen dieses Volk […] seine Rassenkraft und deren Folgewirkungen gänzlich erschöpft, so wird der Augenblick seiner Niederlage der seines Todes sein: es hat die Zeit, die der Himmel ihm im Voraus bestimmt hatte, verbraucht, denn es hat vollständig die Rasse, also das Wesen gewechselt und ist folglich degeneriert.“[115]

Das Kapitel, das sich mit der Degeneration von Rassen befasst, schließt mit der Behauptung, dass es „merkliche Unterschiede im relativen Werte der Menschenrassen“[116] gäbe. Dies ist gewissermaßen die Initialzündung für jedes artifizielle Konstrukt einer Rassentheorie, die stets auf der qualitativen Unterscheidung der einzelnen Bestandteile von Rassen, Völkern, Zivilisationen und Kulturen fußt. Dieselbe Unterscheidung nach Wertigkeit findet sich dann auch in der heftigen Auseinandersetzung um die kulturelle Vorherrschaft des deutschen Geistes in all den antisemitischen Pamphleten bis hin zum Ausstellungskatalog der „Entarteten Musik“ aus dem Jahre 1938. Insofern ist Gobineau durchaus einer der großen theoretischen Vorbereiter hin zur Entmündigung und Verdrängung der jüdischen Künstler aus dem deutschsprachigen Raum, wie er unter dem nationalsozialistischen Regime radikal durchgeführt wurde.

2.2 Zivilisation

Die Zugehörigkeit eines Menschen bzw. eines Volkes zur Zivilisation ist für Gobineau ein wichtiges Messinstrument, um den inneren Wert des Individuums oder des Kollektivs feststellen zu können. Zivilisation, zu der für den Autor freilich nur die weiße Rasse fähig ist, ist für ihn „ein Zustand, dessen Abstufungen die Ungleichheitsverhältnisse der Rassen

[114] S. Arthur Graf Gobineau: *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen*, Bd. 1, S. 35ff.
[115] Ebd., S. 44.
[116] Ebd., S. 45.

untereinander bezeichnen“[117]. Dabei konstatiert er in seiner pessimistischen Art, dass ein Großteil der Menschheit von vornherein „unfähig ist, sich jemals zu zivilisieren“[118]. Das Verhältnis von Zivilisation zum relativen Wert der jeweiligen Rasse ist in dem Gedankengebäude Gobineaus jedenfalls reziprok.

Bevor Gobineau seine Abhandlungen zur Zivilisation weiter ausführt, nimmt er einen kurzen Exkurs unter dem Aspekt des Vergleiches von Menschen mit Affen vor. Er widerspricht heftig einigen „Gelehrten“, die behaupteten, dass die Unterscheidung zwischen gewissen Menschenstämmen und den Affen nur eine graduelle Abstufung sei und konzediert, dass auch die „elendste Untergattung unseres Geschlechtes“ der Nachahmung fähig sei.[119] Im Kontext des Beispiels, dass ein Schwarzer ebenso gut lesen, schreiben und rechnen lernen könne wie ein Weißer, stellt Gobineau jedoch die Unterscheidung zwischen der Nachahmung und der Überzeugung auf: „Die Nachahmung deutet nicht notwendig auf einen ernstlichen Bruch mit den angeerbten Neigungen, und man ist in eine Zivilisation erst dann wahrhaft und innerlich eingedrungen, wenn man sich imstande fühlt, selbst, durch eigene Kraft und ohne Führer darin Fortschritte zu machen.“[120] Diese Differenzierung stellt allerdings im Lichte des kulturtheoretischen Aspektes eine interessante Beziehung zu den Wagner’schen Schriften her. Reine Nachahmung einer Handlung oder Verhaltensweise einer fremden Kultur bedeutet laut Gobineau noch nicht eine Verhaltensweise, in der das Individuum überzeugt ist von dem, was es in dem jeweiligen Kontext tut, da es dort gedanklich erst „wahrhaft und innerlich eingedrungen“[121] sein muss. Insofern wären die kulturhistorischen Beiträge der jüdischen Komponisten zur europäischen bzw. deutschen Musikgeschichte ebenfalls eine bloße Nachahmung eines vorhandenen Kulturproduktes, die jedoch nicht aus Überzeugung getätigt wurde und somit nicht zum Erbe einer europäischen oder deutschen Kunst hinzugerechnet werden könne. Vielmehr stellte ein Werk, das aus Nachahmung ohne Überzeugung geschaffen wurde, eine Gefahr für die charakterliche Integrität der Kunst selbst dar. Da es nicht dem originären völkischen Grund entspringt, erwächst aus ihm die Möglichkeit zur Degeneration der reinen Kunst, wodurch die heftige Ablehnung allein aus der Räson des Selbstschutzes unmittelbar legitimiert wäre.

Dieser Gedankengang zeigt, dass rassen- und kulturtheoretische Überlegungen durchaus miteinander korrespondieren bzw. sich Argumentationsmuster herausarbeiten

[117] Arthur Graf Gobineau: *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen*, Bd. 1, S. 83.
[118] S. ebd., S. 81.
[119] S. ebd., S. 95f.
[120] Ebd., S. 97.
[121] Ebd., S. 97.

lassen, mit denen nicht nur die übergeordnete „Rassenfrage“ behandelt, sondern auch Aspekte der Kulturpolitik tangiert werden. Im Zeitalter des Nationalismus und Imperialismus ist das Zunehmen der Schärfe innerhalb der Auseinandersetzungen durchaus auch auf diesen „Kulturkampf“ zurückzuführen.

Nach diesem Exkurs kommt Gobineau zu seiner Definition des Wortes Zivilisation zurück:

> „In allen Fällen ist die Zivilisation keine Tatsache, sie ist eine Vereinigung von Tatsachen und Ideen, ein Z u s t a n d , in den eine menschliche Gesellschaft sich versetzt sieht, ein M e d i u m , in das sie glücklich gelangt ist, das sie geschaffen hat, das von ihr herrührt und das seinerseits auf sie zurückweist.“[122]

Die Zivilisation ist für ihn also eine Kulturleistung, die sich ein Volk erarbeiten muss und die auf den inneren Wert dieses Volkes zurückgeworfen wird. In seiner Vorstellung liegt es daher in der Natur der Sache, dass nur die europäischen Nationen zu den wirklich zivilisierten gehören können.[123]

Während Gobineau im neunten Kapitel des ersten Bandes versucht, den Begriff der Zivilisation näher zu umschreiben, greift er auf Vorheriges zurück. Die Verbindung zwischen der Dauerhaftigkeit einer Zivilisation und der Konstante der rassischen Zusammensetzung des Volkes wird dabei evident:

> „Je reiner eine Rasse sich erhält, um so weniger wird ihre soziale Grundlage angegriffen, weil die Denkweise der Rasse die nämliche bleibt. Indessen findet dieses Bedürfnis nach Dauerhaftigkeit durchaus nicht etwa lange Befriedigung. Mit den Vermischungen des Blutes kommen die Wandlungen in den Begriffen des Volkes; mit diesen Wandlungen ein Unbehagen, das entsprechende Veränderungen am Gebäude verlangt.“[124]

Diese Veränderungen widersprechen allerdings dem von den Völkern angestrebten Zustand der Dauerhaftigkeit, den sie benötigen, um ihre Sitten und ihr Wesen zu verfeinern.[125] Die Mischung mit artfremden Elementen zu verhindern ist also nicht nur hinsichtlich der Lebensfähigkeit eines Volkes von eminenter Bedeutung, sondern eine Grundvoraussetzung für die Aufrechterhaltung der zivilisatorischen Entwicklung dieses Volkes.

---

[122] Arthur Graf Gobineau: *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen*, Bd. 1, S. 101.

[123] Ebd., S. 115. Zugleich mit dieser Definition von Zivilisation entwickelt Gobineau die Anschauung, dass alle menschlichen Tätigkeiten entweder von männlichen oder von weiblichen Impulsen geprägt werden. Die folgende Einteilung von Völkern und Rassen in männliche und weibliche Prinzipien findet in dieser axiomatischen Feststellung ihre Begründung und dient Gobineau zur weiteren Differenzierung seines Wertesystems der Rassen.

[124] Ebd., S. 117.

[125] S. ebd., S. 118.

Im weiteren Verlauf des Kapitels stellt Gobineau unumwunden fest, dass die zeitgenössische europäische Kulturform wesentlich von zwei Merkmalen geprägt sei, einerseits durch die „Mischungen der germanische Stämme mit den Rassen der Alten Welt“ und andererseits durch das Auftreten des Christentums.[126] Diese europäische Zivilisation sei aber von allen Seiten bedroht, durch den Kontakt und die Vermischung mit den minderwertigen Rassen und Völkern dieser Erde wieder unterzugehen. Um die seiner Argumentation entnommenen Gefahren durch Blutvermischung und Degeneration zu verdeutlichen, bedient sich Gobineau eines Bildes geradezu biblischen Ausmaßes.[127] Doch trotz seines „fatalistischen Pessimismus“[128] glaubt er kompromisslos daran, dass der europäischen Kultur der Vorrang gebühre, „weil sie sich dank den Ratschlägen des germanischen Geistes, der zu sehr im Dienste des Nützlichen steht, um ein Zerstörer zu sein, ein Sittengesetz geschaffen hat“[129]. Diese Verfeinerung der Sitten, die durch den zivilisatorischen Anspruch gewährleistet ist, rechtfertigt die moralische Suprematie der germanischen Rassen vor allen anderen, da deren innerer relativer Rassenwert der höchste ist.

Die Analogie zur Kulturtheorie ist hier evident: das Element der Sittlichkeit ist eine wesentliche Maxime der germanischen Kunst, während der jüdische Künstler nur danach strebt, durch Nachahmung das Original zu verfremden bzw. durch die Projektion des Entarteten und Perversen keinen sittlichen Anspruch anmelden kann. Insofern wird die Überlegenheit des Germanen auch in den Bereichen der Moral und Sitte fundiert.

2.3 Dauerhaftigkeit der Typen und die Ungleichheit der Menschenrassen

Eine weitere zentrale These in den Ausführungen Gobineau ist die sogenannte „Dauerhaftigkeit der Typen“. Hinter diesem Begriff verbirgt sich die Annahme, dass ein Volk ohne Vermischung mit anderen Völkern stets seine charakterlichen und physiognomischen

[126] S. Arthur Graf Gobineau: *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen*, Bd. 1, S. 121f.

[127] S. ebd., S. 134: „Unsere Zivilisation ist jenen auf Zeit auftauchenden Eilanden vergleichbar, welche die Gewalt der unterseeischen Vulkane über den Meeresspiegel emporgetrieben hat. Der zerstörenden Einwirkung der Strömungen preisgegeben und von der Kraft, die sie zuerst gehalten hatte, verlassen, geben sie eines Tages nach, und ihre Trümmer versinken im Bereiche der siegreichen Fluten. Ein trauriges Ende, das aber viele edle Rassen vor uns haben erleiden müssen! Das Übel ist nicht abzuwenden, es ist unvermeidlich. Menschliche Weisheit kann da nur voraussehen, nichts weiter. Die ausgesuchteste Klugheit ist nicht imstande, den unwandelbaren Weltgesetzen nur einen Augenblick entgegenzuwirken.“

[128] Georg Lukács, S. 582.

[129] Arthur Graf Gobineau: *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen*, Bd. 1, S. 135.

Eigenschaften behält. Es „bleiben, solange die Reinheit der Rasse sich erhält, die eigenartigen Züge dauernd bestehen und erzeugen sich von Geschlecht zu Geschlecht wieder, ohne merkliche Abweichungen darzubieten“[130]. Als Beispiel führt Gobineau die Juden an, deren Typus stets gleichgeblieben sei, obwohl sie im Verlaufe der Geschichte unzähligen unterschiedlichen Bedingungen ausgesetzt waren.[131] Die europäischen Völker stellen für ihn zweifellos den „Adel der Menschheit“[132] dar, dem im Vergleich mit den anderen Rassen der Erde eine „Überlegenheit an Schönheit, an Ebenmaß der Glieder, an Regelmäßigkeit in den Gesichtszügen“[133] eigen ist. Mit Verweis auf die unterschiedlichen äußeren Erscheinungsformen des Menschen lehnt Gobineau darüber hinaus die Lehre der Unitarier, welche sich für die Gleichheit der Menschengeschlechter einsetzten, kategorisch ab.[134]

Durch die Dauerhaftigkeit der Typen ist der Unterschied zwischen den einzelnen Menschenrassen für Gobineau dauerhaft festgelegt, zudem offenbart er seine Vorstellung, wonach alle Rassen seiner Gegenwart sich aus verschiedenen Mischungen der „Urstämme“ zusammensetzen.[135] Die Feststellung der Typenlehre bildet eine zentrale Säule im Gedankenkonstrukt des Rassentheoretikers und bestimmt sein weiteres methodisches Vorgehen:

> „Diese Dauerhaftigkeit der Gattungsmerkmale genügt vollkommen, um die Wirkungen gründlicher Unähnlichkeit und Ungleichheit hervorzubringen, um ihnen die Tragweite von Naturgesetzen zu geben; sie berechtigt dazu, auf das Leben der Völker nach der physischen Seite die nämlichen Unterscheidungen anzuwenden, welche ich später auf ihr geistiges Leben anwenden werde.“[136]

In Gobineaus System der Menschenrassen gibt es nur drei sogenannte „Urbestandteile“, die schwarze, gelbe und weiße Rasse.[137] Im Laufe der Geschichte haben sich diese Urtypen mehrfach gekreuzt und vermischt, bis nach der weiteren Vermischung der „Quaternärrassen“ das gegenwärtige „Rassenwirrwarr“ seiner Zeit zu Stande kam.[138] Entscheidend ist für Gobineau in jedem Fall, dass die europäischen Rassen allen anderen sowohl hinsichtlich der

---

[130] Arthur Graf Gobineau: *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen*, Bd. 1, S. 158.
[131] S. ebd., S. 163.
[132] Ebd., S. 143.
[133] Ebd., S. 142.
[134] S. ebd., S. 156.
[135] S. ebd., S. 178f.: „Die gegenwärtigen Rassen sind demnach sehr verschiedene Zweige eines oder mehrerer verlorener Urstämme, welche die geschichtlichen Zeiten nie gekannt haben, deren Merkmale, seien es auch nur die allergemeinsten, wir in keiner Weise uns vorzustellen imstande sind; und diese Rassen, untereinander verschieden nach den äußeren Formen und Verhältnissen der Glieder, nach dem Bau des Gesichtsschädels, nach der inneren Körperbildung, nach der Art des Haarsystems, nach der Hauptfarbe usw. bringen es nur infolge und durch die Macht der Kreuzungen dahin, daß sie ihre Hauptzüge einbüßen.“
[136] Ebd., S. 179.
[137] S. ebd., S. 196.
[138] S. ebd., S. 199f.

Schönheit als auch in Bezug auf die Körperkraft und Ausdauer bei Weitem überlegen seien.[139] Diese Ungleichheit der körperlichen Merkmale schlägt sich laut Gobineau jedoch auch in geistiger Hinsicht nieder.

Das agonale Prinzip der gegenseitigen Abstoßung und Bekämpfung der jeweiligen Rassen ist ein weiterer Baustein im Rassenkonstrukt des Autors. Dieser Antagonismus sei an der Tatsache, dass „die aus einander völlig fremden Rassen hervorgegangenen Zivilisationen sich nur an der Oberfläche berühren können, einander nie durchdringen, sondern immer ausschließen“[140], zu ersehen. Für Gobineau markiert der Verlauf der Geschichte diesen „unversöhnlichen Widerstreit zwischen den Rassen und ihren Kulturweisen“ deutlich und er sieht sich in der Lage, sofern der „Europäer nicht hoffen darf, den Neger zu zivilisieren, und es ihm nicht gelingt, auf den Mulatten mehr als ein Bruchteil seiner Anlagen zu übertragen […], die Ungleichheit der geistigen Begabung bei den verschiedenen Rassen als feststehend zu betrachten“[141].

Die Sprache stellt ebenfalls ein entscheidendes Kriterium für die Differenzierung des Wertes der unterschiedlichen Rassen dar; sie besitzt ebenso wie diese einen „inneren Wert“ und ist in ihrer Ausprägung unmittelbar an die Rasse gekoppelt. Demzufolge verändert oder degeneriert sich die Sprache in demselben Verhältnis, wie sich das Blut des Volkes mischt und degeneriert.[142] Sprache ist gleichsam die Essenz der Kapazität des geistigen Niveaus eines Volkes, das sich dieser Sprache bedient. Gobineau zieht die Folgerung, dass „der Verstand der Sprache sich in engster Beziehung zur geistigen Art der Rassen befindet und von seiner ersten Offenbarung an, wenn auch nur im Keime, die notwendigen Mittel besessen hat, um die mancherlei Züge dieses Geistes auf seinen verschiedenen Stufen widerzuspiegeln“[143]. Vermischung von Kulturen und Völkern führt in der Argumentation Gobineaus zur Vermischung und letztlich zum Untergang der für ein Volk charakteristischen Sprache. Dieser Gedankengang deutet sehr stark auf die Wagner’sche Auffassung von Sprache hin. In Anwendung der These Gobineaus würde der Vermischung der unterschiedlichen Sprachen eine Vermischung im Bereiche der Musik erfolgen und so die Kunst der Komposition der originär „deutschen Musiksprache“ korrumpieren und degenerieren. Nähmen Komponisten

[139] S. Arthur Graf Gobineau: *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen*, Bd. 1, S. 203.
[140] Ebd., S. 233.
[141] Ebd., S. 239f. Die Debatte um den Zusammenhang zwischen Erbgut und Intelligenz hat auch heute noch nicht an Aktualität verloren, wenn man an einschlägige Publikationen und Äußerungen in populärwissenschaftlichen Bereichen denkt. Allerdings werden dabei rassistische Erklärungsmuster meist zugunsten von der Benützung von Statistiken substituiert.
[142] S. ebd., S. 265f.
[143] Ebd., S. 254.

jüdischer Herkunft an der Gestaltung des deutschen Musikwesens teil, so brächten sie ihr eigenes Wesen mit ein, wodurch das charakteristisch Deutsche immer mehr ausgehöhlt würde. Bei beiden, sowohl bei Wagner als auch bei Gobineau, dient Sprache als Hilfsmittel, um die rassisch-völkische Zuordnung eines Individuums zu ermitteln.

> „So ist die Sprache, wenn sie auch, wie ich glaube und zugebe, ein sehr guter Prüfstein für die geistige Höhe einer Rasse im allgemeinen ist, dies doch noch in besonderer Weise für deren ästhetischen Aufschwung, und sie nimmt diesen Charakter vor allem dann an, wenn sie für die Vergleichung der Zivilisationen untereinander herangezogen wird."[144]

Bei der ähnlich gearteten Argumentationsstruktur verwundert es im weiteren Verlauf nicht, dass Gobineau gerade die Juden als Beispiel für dieses Phänomen zu Rate zieht. Nachdem die Juden aus ihrem Land vertrieben wurden, seien sie ziellos in alle Herren Länder verstreut worden, wodurch sie zur Anpassung und zum Erlernen von für sie fremden Sprachen genötigt worden seien. Da diese Sprachen jedoch nie dem jüdischen Wesen entsprochen hätten, seien sie stets durch ihren fremden, ausländischen Akzent eindeutig zu erkennen.[145] Gobineau greift geradezu wortwörtlich die Formulierung Wagners auf:

> „Für den Verkehr des täglichen Lebens bedienten sich die Juden der Mundarten der Länder, in die sie sich versetzt fanden. Noch ist zu bemerken, daß diese Verbannten überall durch ihre besondere fremdartige Aussprache auffielen. Es gelang der Sprache, die sie von frühester Kindheit an angenommen und gelernt hatten, niemals, ihr Stimmorgan geschmeidiger zu machen."[146]

An diesem Punkt wird die geistige Verwandtschaft beider Autoren am deutlichsten; Gobineau ist zwar weit davon entfernt, in seinem rassistischen Hauptwerk dezidiert antisemitische Züge anzuschlagen – dafür geht die Stoßrichtung seiner Abhandlung zu sehr in die Breite –, allerdings finden sich immer wieder Beispiele, anhand derer er versucht, seine Thesen zu belegen, indem er sich antisemitischer Vorurteile bedient. Die Kategorisierung von Sprache in unterschiedlichen Werteinheiten, die sich auf den „inneren Wert" der jeweiligen Rassen umlegen lässt, ist für Gobineau jedenfalls schlüssig, da sich für ihn „Rasse, Sprache und Schrifttum in vollkommener Übereinstimmung"[147] befinden. Die Entsprechung findet sich in dem von Gobineau aufgestellten Grundsatz, nach dem die Rangordnung der Sprachen streng der Rangordnung der Rassen entspräche.[148] Wagners Ausführungen zum schädlichen Einfluss

---

144 Arthur Graf Gobineau: *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen*, Bd. 1, S. 259.
145 Zum Begriff des so genannten „Mauschelns" s. Steven E. Aschheim, S. 215.
146 Arthur Graf Gobineau: *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen*, Bd. 1, S. 264.
147 Ebd., S. 271.
148 S. ebd., S. 277: „Indessen setzen alle die Tatsachen, die wir soeben durchgegangen haben, außer Zweifel, daß von Hause aus eine vollkommene Übereinstimmung existiert zwischen dem geistigen Werte einer Rasse und dem der ihr angeborenen und eigentümlichen Sprache; daß die Sprachen folglich, wie die Rassen, ungleich

des Judentums in der (deutschen) Musik finden so die Legitimation innerhalb der pseudowissenschaftlichen Argumentationsstruktur eines Rassentheoretikers.

2.4 Die Eigentümlichkeiten der drei großen Menschenrassen

Der erste Band von Gobineaus Werk schließt mit einem zusammenfassenden Rückblick, in dem er die von ihm aufgestellten Charakteristika der drei Rassen – Schwarze, Gelbe und Weiße – gegenüberstellt. Die kurze Wiedergabe dieses Kapitels gibt dabei ein anschauliches Beispiel für die despektierliche Sprache und die erschütternde Menschenverachtung des Autors.

So nehmen in seiner Hierarchie der Rassen die Schwarzen den niedrigsten Rang ein. Das Denkvermögen des Schwarzen sei „mittelmäßig und sogar gleich Null“[149], er neige zu heftigster Sinnlichkeit, Übermaß und Feigheit. Darüber hinaus „tötet er gerne, um zu töten“[150]. Die Angehörigen der gelben Rasse zeichnen sich dagegen durch emotionsloses Phlegma, geringe Körperkräfte und die Liebe zum Nützlichen aus. Sie zeigen in allen Dingen eine „Tendenz zur Mittelmäßigkeit“ und sind „praktische Leute im engeren Sinne des Wortes“[151]. Ganz an der Spitze der menschlichen Pyramide stehen jedoch die weißen Völker, deren Charakter durch einen energischen Geist und einen ausgesprochenen Sinn für die Freiheit gekennzeichnet sei. Antrieb für ihr Handeln sei die Ehre. „Ich brauche nicht hinzuzufügen, daß dies Wort Ehre und der Kulturbegriff, den es einschließt, den Gelben wie den Schwarzen gleich unbekannt ist.“[152] Insgesamt herrscht laut Gobineau eine „gewaltige Überlegenheit der Weißen im Gesamtbereiche des geistigen Lebens“[153] vor.

Nach diesem radikalen Urteil ist es allerdings umso erstaunlicher, dass Gobineau den Ursprung der künstlerischen Begabung auf eine Mischung von schwarzem und weißem Blut zurückführt. Der schwarze Bestandteil setzt dabei die Kräfte der Phantasie frei, während das

---

an Wert und an Bedeutung, unähnlich in den Formen und im Wesen sind; daß ihre Veränderungen, wie die Veränderungen der Rassen, nur auf Mischungen mit anderen Sprachen hervorgehen; daß ihre Eigenschaften und Vorzüge, ganz wie das Blut der Rassen, bei einer zu starken Überflutung durch fremdartige Elemente verschlungen werden und verschwinden; endlich, daß, wenn eine Sprache höheren Ranges sich bei einer ihrer nicht würdigen Menschengruppe findet, sie unfehlbar verfällt und verstümmelt wird.“

149 S. Arthur Graf Gobineau: *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen*, Bd. 1, S. 278.

150 S. ebd., S. 279.

151 S. ebd., S. 280.

152 Ebd., S. 281.

153 Ebd., S. 281.

weiße Blut durch die geistige Überlegenheit den eigentlichen Künstler im Sinne der westlichen Zivilisation hervorbringt.

> „Ich leugne es nicht: es sind dies günstige Erfolge [der Rassenvermischung, D.T.]. Die Welt der Künste und der edleren Literatur, als Ergebnis der Blutmischungen, die Verbesserung und Veredelung der niederen Rassen: das sind ebenso viele Wunder, die man freudig anerkennen muß. Die Geringeren sind gehoben worden. Leider nur sind eben damit auch die Größeren erniedrigt worden, und das ist ein Übel, das nichts ausgleichen, nichts wieder gut machen kann."[154]

Der Vorteil der Ausbildung positiver Eigenschaften wird allerdings im Weltbild Gobineaus stets durch die Degeneration der edlen weißen Rasse, die durch die Vermischung beständig in ihrem Wert absinkt, getrübt.[155] Für ihn gibt er keine „größere Geißel", als den „Wirrwarr" der Rassenvermischung[156] – ein Urteil, das vor allem durch Houston Stewart Chamberlain mit dem Begriff des „Völkerchaos" aufgegriffen wurde und so einen zentralen Fixpunkt in den Rassentheorien eingenommen hat.

In der weiteren Folge stellt Gobineau die Behauptung auf, dass es unter dem Einfluss des weißen Blutes im Laufe der Weltgeschichte nur zehn wirkliche Zivilisationen[157] gegeben habe. Im zweiten und dritten Teil seines Werkes wird er seine aufgestellten rassentheoretischen Prinzipien anhand dieser zehn Zivilisationen zu exemplifizieren versuchen. Der Hauptaspekt seiner Untersuchung ist jedoch die erstrebte Legitimation der Suprematie des weißen Mannes: „Wenn die Dinge sich so erweisen, wie ich sie ankündige, so bleibt der Adel unserer Rasse auf unwiderleglichste Weise bewiesen, und es ist nicht mehr möglich, ihn zu bestreiten."[158]

Diese von Gobineau angenommene natürliche Überlegenheit des Weißen über die anderen Rassen der Erde scheint die wichtigste Motivation des im Dienste einer imperialistischen Großmacht stehenden Diplomaten zum Verfassen seiner umfangreichen Studie gewesen zu sein. Zielt die Stoßrichtung dabei auf die Legitimation der imperialistischen Unterwerfung der indigenen Bevölkerung ganzer Kontinente im Verlauf des 19. Jahrhunderts ab, so ist dennoch offensichtlich, dass sich vor allem in kulturtheoretischer

---

[154] Arthur Graf Gobineau: *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen*, Bd. 1, S. 283.
[155] S. ebd., S. 284f.
[156] S. ebd., S. 286.
[157] Dabei handelt es sich um: 1. Inder; 2. Ägypter; 3. Assyrer (mit Juden, Phönizier und Karthagern); 4. Griechen; 5. China; 6. italische Halbinsel (Mischung aus Kelten, Iberer, Arier, Semiten); 7. Germanen; 8./9./10. drei Zivilisationen Amerikas: Alleghanier; Mexikaner; Peruaner, s. Arthur Graf Gobineau: *Versuch*, Bd. 1, S. 288f.
[158] Ebd., S. 286.

Hinsicht viele der Wortführer dieser scharfen und radikalen Sprache bedienten.[159] Einer der wesentlichen Begriffe ist folglich derjenige der Degeneration[160], mit dem jeder wirkliche oder angenommene Fremdeinfluss auf den eigenen Kulturbereich gewissermaßen *a priori* negativ konnotiert und als Bedrohung der eigenen Integrität abgelehnt wird. Die Schärfe der Angriffe auf jüdische Komponisten in den zeitgenössischen Feuilletons, die immer wieder rassistische und antisemitische Züge aufwiesen, lässt sich unmittelbar mit den großen Werken der Rassentheorie hinsichtlich der Aggressivität der Sprache und der Exklusivität der angestrebten Gesellschaft in Verbindung bringen.[161] Festzuhalten bleibt in jedem Fall, dass die gefühlte Überlegenheit der eigenen rassischen Position ein zentrales Element in der Bekämpfung des jüdischen Musikers im deutschsprachigen Raum eingenommen hat. Gobineau liefert durchaus eine Vorlage für die Beziehung einer derart chauvinistischen Position:

> „Die weiße Rasse erscheint uns niemals in dem Rudimentärzustande, in dem wir die anderen sehen. Vom ersten Augenblicke an zeigt sie sich verhältnismäßig kultiviert und im Besitze der wichtigsten Anfangsgründe eines Zustandes von Überlegenheit, der später durch ihre vielfachen Zweige entwickelt, […] zu verschiedenen Formen von Zivilisationen führte.“[162]

Die weiße Rasse erscheint bei Gobineau als das Maß aller Dinge, als Urheber jedweden Fortschritts, der Zivilisation sowie jeder kunstgeschichtlichen Entwicklung.

2.5 Zentrale Aussagen aus Gobineaus zweitem Band

2.5.1 Das Volk der Juden

Die Juden werden von Gobineau im vierten Kapitel des zweiten Bandes, das sich mit den Assyrern, Hebräern und Chorräern befasst, abgehandelt. Nachdem ausführlich die jüdische Geschichte rekapituliert wurde, findet sich ein interessantes Zitat, das die Beziehung zu den Schriften Wagners herstellt und sich somit als ein gängiges Vorurteil gegenüber den Juden bestätigt:

---

[159] Als Beispiel hierfür ist weiter unten die Schrift „Die Ästhetik der musikalischen Impotenz“ von Hans Pfitzner angeführt.

[160] Auch für den kulturpolitischen „Diskurs“ im Nationalsozialismus ist der Begriff der „Degeneration“ von eklatanter Bedeutung, er fungiert hierbei zur Abgrenzung der eigenen von fremden Rassen und ist stets mit der Pejoration der „Entartung“ behaftet.

[161] Eine ausgiebige Untersuchung beispielsweise der Wiener Tageszeitungen um die Jahrhundertwende herum würde diesen Sachverhalt belegen können.

[162] Arthur Graf Gobineau: *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen*, Bd. 2, Stuttgart ^{5}1939, S. 8.

> „Dieses Volk hat, was es auch hat behaupten mögen, so wenig wie die Phönizier, jemals eine ihm eigentümliche Zivilisation besessen. Es beschränkte sich darauf, die Vorbilder nachzuahmen, die ihm aus Mesopotamien kamen, und ihnen ein wenig ägyptische Manier beizumischen.“[163]

Der Vorwurf der Nachahmung als Keimzelle jüdischer Gesellschaftsstruktur und Kultur scheint für die Zeitgenossen derart weit verbreitet zu sein, dass Gobineau, ebenso wie Wagner, auf eine detaillierte Begründung dieser Aussage verzichtet und sie somit gleichsam als allgemein bekannte Tatsache ausgibt. Des Weiteren werden von Gobineau die „Nachahmung der Sitten“ sowie die Aneignung der Sprache durch die Juden hervorgehoben.[164] In einem späteren Kontext prägt Gobineau darüber hinaus in Bezug auf Literatur den Begriff des „Lapidarstils der Semiten“[165] aus. Er konstatiert, dass jüdische Dichtung nicht darauf angelegt sei, den Geist, sondern lediglich die Sinne, und zwar in einem übersteigerten Maße, anzusprechen: „ein lyrischer Enthusiasmus ohne Schranken, eine Art von Vergiftung, die an Tollheit grenzt, manchmal aber auch in den Regionen des Erhabenen schwebt.“[166] Abschließend behauptet er schlicht, dass die epische Poesie das Privileg der arischen Familie sei.[167]

2.5.2 Die Entwicklung der Kunst

Bereits gegen Ende des ersten Teils angekündigt, geht Gobineau auf die Entstehung der Kunst ein. Er führt dabei die These aus, nach der die „Allgewalt der Phantasie“, welche der Ursprung jeder Kunst sei, der schwarzen Rasse zuzuschreiben sei. „Das Überwuchern der Phantasie wird umso stärker sein, je mehr Raum das schwarze Element in der Rassenzusammensetzung der Völker einnimmt. Der Grundsatz findet seine Bestätigung durch die Erfahrung.“[168] Er stellt jedoch klar heraus, dass die musikalische Betätigung allein noch kein großes Verdienst sei, da diese sich bei den Rassen der Schwarzen stets in einem niedrigen und primitiven Stadium befinde.[169]

---

[163] Arthur Graf Gobineau: *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen*, Bd. 2, S. 91.
[164] S. ebd., S. 93: „Aber mit der Unversehrtheit des Blutes Abrahams war es darum nicht weniger vorbei, und die Juden waren ebenso befleckt durch die Vermischung mit den Schwarzen, als die Hamiten und Semiten, in deren Mitte sie lebten. Sie hatten sich deren Sprache angeeignet. Sie hatten ihre Sitten angenommen […]. Nur allzu oft sehen wir sie die Nachahmung der Sitten bis zur religiösen Abtrünnigkeit treiben.“
[165] S. ebd., S. 166.
[166] Ebd., S. 166.
[167] S. ebd., S. 167.
[168] Ebd., S. 173.
[169] S. ebd., S. 173ff.

> „Bei allen Wesen muß, wenn Sympathie laut werden soll, zuvor der Intellekt begriffen haben, und hier liegt die Schwierigkeit beim Neger, dessen Geist stumpf und unfähig ist, sich über das niedrigste Niveau zu erheben, sobald er nachdenken, lernen, vergleichen, Schlüsse ziehen soll. Das künstlerische Empfindungsvermögen dieses Wesens, an sich unbeschreiblich mächtig, wird also notwendig auf die elendsten Anwendungen beschränkt bleiben. Es wird entbrennen und leidenschaftlich aufwallen, aber für was? Für lächerliche, plump bemalte Bildnisse.“[170]

Obwohl der „Neger“ die Musik sehr liebe und im Übermaß genieße, bleibt für ihn jede kunstvolle Verfeinerung, wie sie die Europäer geschaffen haben, fremd und unverständlich.[171] Ähnlich verhält es sich für Gobineau auch mit dem Verhältnis des Schwarzen zum Tanz, da dieser ein Gegenstand der größten Leidenschaftlichkeit und Sinnlichkeit sei.[172] Abschließend hält er fest:

> „So besitzt der Neger die sinnliche Veranlagung, ohne die keine Kunst denkbar ist, in höchstem Grade; anderseits aber macht ihn das Fehlen der geistigen Fähigkeiten gänzlich ungeeignet zur Pflege der Kunst, ja selbst zur Schätzung all des Hohen, das diese edle Anwendung des menschlichen Geistes hervorbringen kann.“[173]

Wenn es also zu einer Ausbildung wahrer Kunst oder eines künstlerischen Genies kommen soll, so sei eine Teilmenge schwarzen Blutes unerlässlich, den Hauptbestandteil müsse laut Gobineau jedoch das weiße Blut ausmachen, da dort erst die Befähigung zur intellektuellen Durchdringung und die Voraussetzung zur eigentlich künstlerischen Formung des Kunstwerkes lägen.[174]

2.5.3 Die Vorherrschaft des Ariers und Gobineaus Flucht in spirituelle Sphären

Den dritten Teil seiner Untersuchung beginnt Gobineau mit der Definition des Begriffes „Arier“. Er leitet ihn schlicht vom Wort „Ehre“, ab, wodurch den Ariern das Prädikat der „Ehrenmänner“ zuteil wird.[175] Zugleich handelt es sich bei den Ariern um eine „erlauchte

[170] Arthur Graf Gobineau: *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen*, Bd. 2, S. 175.
[171] S. ebd., S. 175.
[172] S. ebd., S. 177.
[173] Ebd., S. 177.
[174] S. ebd., S. 180: „Woraus sich denn ergibt, daß, wenn den Künsten ein wahrhafter Sieg gesichert werden sollte, dafür eine Mischung des Blutes der Schwarzen mit dem der Weißen erreicht werden mußte, in welcher letzteres in stärkerem Verhältnisse vertreten war […].“
[175] S. ebd., S. 185.

Menschenfamilie, die unbestreitbar edelste weißer Abkunft“[176], wodurch sie an die Spitze selbst der weißen Rasse gesetzt werden.

Im Verlauf des dritten Bandes befasst sich Gobineau ausführlich mit den Indern und deren Kastenwesen, das eine besondere Faszination für die Rassentheoretiker ausstrahlte, der nützlichkeitsorientierten Kultur der Chinesen sowie mit der Herkunft der weißen Rasse. Insbesondere der letzte Teil ist dabei erstaunlich undifferenziert und flüchtig verfasst und trägt bisweilen eigentümlich esoterische Züge. Gobineau scheint enorme Schwierigkeiten gehabt zu haben, die Herkunft der weißen Rasse griffig darzustellen und auf den Punkt zu bringen. Vielmehr flüchtet er sich in vage Mutmaßungen, die unter anderem die Annahme von vier arischen Völkern beinhaltet. Zugleich erreicht die Schärfe der rassistischen Sprache einen Höhepunkt, der anschließend in eine merkwürdig unmotivierte Argumentation mit der biblischen Schöpfungsgeschichte als letzte Instanz mündet.[177] Es spricht Bände für die Konsistenz seiner Ausführungen, wenn sich Gobineau nach 700 Seiten, in denen er sein Rassensystem erläutert, verteidigt und anhand zahlloser Beispiele darzulegen versucht, sich letztlich mit einer recht unbeholfenen Formulierung auf die Bibel als letzte Instanz der Legitimation beruft:

> „Ich beschränke mich darauf festzustellen, daß in der religiösen Überlieferung, welche zugleich der vollständigste Bericht über die Urzeiten der Menschheit ist, die Zivilisation sozusagen mit der Rasse entsteht, und diese Annahme wird durch alle Tatsachen, die man um sie gruppieren kann, vollkommen bestätigt.“[178]

So nimmt der breit angelegte „Versuch“ mit einem letzten Verweis auf die Hierarchie der Menschenrassen ein abruptes Ende, das dabei durchaus den Eindruck des Fragmentarischen und Inkonsistenten erweckt. Hatte Gobineau eine enorme quantitative Zusammenstellung für die Herabsetzungen und Diskriminierung der „niederen“ Rassen vorgebracht, so gerät ihm das Kapitel zur weißen Rasse erstaunlich dünn, so als ob es für ihn einfacher gewesen wäre, das Fremde zu diffamieren, als die angenommenen und eingebildeten positiven Eigenschaften über von ihm stets repetierten Gemeinplätze hinaus herauszustellen. „Er ist jedoch nicht imstande, diese seine kämpferische Linie zu konkretisieren, den Anhängern seiner Lehre

[176] Arthur Graf Gobineau: *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen*, Bd. 2, S. 181, s. auch S. 284: „Wir müssen die arische Familie als die edelste, die intelligenteste, die kraftvollste der weißen Rasse betrachten.“

[177] S. ebd., 379: „Wenn ich jene elende Menschenkreatur, die nicht zu uns gehört, die sich, eine bessere wiewohl bereits gesunkene Herkunft vergessend, Tochter der Affen nennt, endgültig in die Kraals der Hottentotten und in die tungusischen Hütten, ja noch weiter, in die Höhlen der Ozeanier jage, tue ich nichts anderes, als mir die Bestätigungen zu eigen machen, welche die Entdeckungen der Wissenschaft den uralten Worten der Genesis bringen.“

[178] Ebd., S. 380.

Kampfziele oder gar Kampfmethoden zu zeigen."[179] Ähnlich wie Wagners Definition des typisch „Deutschen" erscheint die Suprematie der Weißen im System Gobineaus nur als Kategorie, die sich *ex negativo* von anderen abgrenzt und somit ohne diese keinen Eigenwert an sich darstellt.

2.6 Zusammenfassung

Gobineau geht davon aus, dass es starke und schwache Rassen gibt, darüber hinaus sieht er den Untergang von Zivilisationen als ein Axiom in der Entwicklung der Weltgeschichte. Kausale Begründungen dieser Annahme bleibt er allerdings während all seiner Ausführungen schuldig.[180] Die positiven Wirkungen des Fortschritts und technische sowie künstlerische Errungenschaften sind im System Gobineaus ausschließlich auf die arisch-germanische Rasse beschränkt, wodurch der Arier stets als Bringer von Kultur und Zivilisation erscheint. Es herrscht ein strenges Ausschließlichkeitsprinzip vor, das keine Durchlässigkeit zulässt und eine gegenseitige Abstoßung der einzelnen Menschenrassen postuliert.

Die Reinerhaltung von Rasse und Kultur ist für Gobineau die Grundlage für das Überdauern eines Volkes. Sämtliche Zivilisationen und Völker der Weltgeschichte seien an der Vernachlässigung dieses obersten Gebotes zugrunde gegangen, indem der Untergang durch Degeneration im Inneren, also der rassischen Zusammensetzung der Nation, unaufhaltsam eingetreten sei. „Sein Buch ist […] der erste groß angelegte Versuch, mit Hilfe der Rassentheorie die ganze Weltgeschichte neu zu konstruieren, und zwar so, daß alle gesellschaftlichen Krisen, alle sozialen Konflikte und Unterschiede auf Rassenfragen zurückgeführt werden."[181] Die Reinheit des Blutes wird von Gobineau vehement gegen die Vermischung mit Andersartigem emporgehalten. Diese Reinheit würde dementsprechend die Dauerhaftigkeit des Typus garantieren, wodurch die innere Zusammensetzung und der innere Wert der jeweiligen Nation konstant blieben. Den Adel der Menschheit bilden im Wertesystem Gobineaus die europäischen Völker, da ihre rassische Zusammensetzung aus dem reinsten Blut bestünde.

---

[179] Georg Lukács, S. 582.

[180] S. ebd., S. 584f.: „Er [Gobineau, D.T.] wählt – bei einigen ganz abstrakt bleibenden pseudo-wissenschaftlichen Phrasen – den Weg der rein intuitiven, irrationalistischen Geschichtsmythe; das heißt, er fabelt darauf los, konstruiert auf sogenannter Rassengrundlage eine neue Weltgeschichte, wobei er ganz naiv, auf der feudal-aristokratischen Tradition fußend, Rassen, Rassenmischungen usw. als etwas vollkommen Bekanntes, das weiterer Erklärung und Analyse gar nicht bedarf, behandelt."

[181] Ebd., S. 588.

Des Weiteren ist Gobineau davon überzeugt, dass ein Großteil der Menschheit unfähig sei, sich jemals zu zivilisieren; um diese These zu belegen, zieht der Autor fadenscheinige biologistische Vergleiche zwischen Mensch und Affen heran und postuliert einen dezidierten Unterschied zwischen der Nachahmung, zu der der Affe in jedem Falle befähigt sei, und der Überzeugung, die man nur als Mensch entwickeln könne. Diese Differenzierung lässt sich nun im kulturellen Kontext durchaus auf den gegen jüdische Künstler vorgebrachten Vorwurf der Nachahmung anwenden. An der bloßen Zweckmäßigkeit orientiert, bleibt dem Juden, dem jede originäre Kreativität abgeht, allein die Nachahmung, um mit seinen Werken am kulturellen Leben Europas partizipieren zu können. Da Nachahmung allein noch keine Kunst darstellt, bleibt den Juden folgerichtig die Partizipation an der Entwicklung und schöpferische Gestaltung der deutschen Kunst verwehrt.

Der kulturelle Aspekt wird von Gobineau auch insofern berührt, als er dem germanischen Geist den absoluten Vorrang in der europäischen Kultur einräumt. Zusätzlich dazu stellt die Sprache für Gobineau ein Wertmesser dar, an dem sich der innere Wert einer jeweiligen Rasse ablesen lässt. Gestaltung und Ausprägung einer Sprache spiegeln für ihn die Hierarchie der Rassen unmittelbar wider. In diesem Kontext bezieht sich der Autor auch auf den „Lapidarstil“ der Semiten, der lediglich die Sinne, nicht aber den Geist anregen könne.

Gobineau räumt der arisch-germanischen Rasse die Vormachtstellung im Wertesystem der Rassen als Kulturbringer und Schaffer von Zivilisation ein. Dies impliziert eine eindeutige Abwertung aller anderen Rassen, somit auch der jüdischen, die in dieser Vorstellung ebenfalls als nicht kulturschaffend auftreten kann. Zwar spricht Gobineau dies nicht dezidiert aus, die konkrete Anwendung seiner Thesen auf den Bereich der Kunst führt jedoch zu eben dieser Schlussfolgerung. Darüber hinaus ist für ihn die Aufrechterhaltung der Reinheit der Rasse und der Kultur die wichtigste Prämisse, um den Fortbestand dieser zu gewährleisten. Dringen artfremde Elemente, sei es in rassischer oder kultureller Hinsicht in diesen abgeschlossenen Organismus ein, so wird die Nation oder die Kunst derselben degeneriert. Diese Degeneration führt, sollte sie länger fortdauern, zur logischen Konsequenz des Absterbens und des Untergangs der gesamten Kultur. Auch diese Kausalkette lässt sich auf die Ebene der kulturtheoretischen Auseinandersetzungen transferieren. Der Ausschluss jüdischer Künstler diente insofern als eine reinigende Selbstschutzmaßnahme, um der eigenen Degeneration bzw. um der kontinuierlichen Diminuierung der eigenen künstlerischen Leistungen zuvor zu kommen.

Entscheidend für die Fragestellung dieser Arbeit ist das Aufgreifen der Sprache als Wertmesser sowie die Differenzierung zwischen Nachahmung und Überzeugung, die ebenfalls auf das Judentum im Sinne von Wagners Aufsatz angewendet werden können. Durch die Intention des Erwerbs des persönlichen Vorteils könne ferner nicht von einem künstlerischen Schaffen aus Überzeugung heraus gesprochen werden, worin der große Unterschied zum deutschen Komponisten, der aus Idealismus und dem deutschen Geist heraus wirkt, besteht. Mit dieser Weiterführung des Gedankens ist die inhaltliche Verbindung zwischen dem kulturellen Konzept Wagners und der rassentheoretischen Konstruktion Gobineaus evident.

3. Houston Stewart Chamberlain: Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts

Houston Stewart Chamberlain[182] wurde 1855 in Portsmouth als Sohn eines britischen Admirals geboren und wuchs zunächst in Versailles auf. In Montreux wurde er deutschsprachig erzogen, woraufhin er von 1879 bis 1885 Naturwissenschaften in Genf studierte. Aufgrund seines instabilen Gesundheitszustandes musste er diese Arbeiten aufgeben und führte ein reges Wanderleben, das ihn 1885 nach Dresden, 1889 nach Wien und schließlich 1909 nach Bayreuth trieb. 1882 wohnte Chamberlain der Uraufführung des „Parsifal“ bei, was ihn zu einem glühenden Wagner-Verehrer machte. In zweiter Ehe heiratete er am 26. Dezember 1908 Eva, die jüngere Tochter Richard Wagners[183], nahm 1916 die deutsche Staatsbürgerschaft an und agitierte während des Weltkrieges vehement für das Deutsche Reich, was ihm schließlich das Eiserne Kreuz einbrachte[184]. Sein Hauptwerk bilden die 1896/97 während seiner Wiener Zeit verfassten „Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts“, die 1899 erstmals publiziert wurden, sowie diverse Schriften über Immanuel Kant, Johann Wolfgang von Goethe und Richard Wagner. Die „Grundlagen“ stehen dabei in der Nachfolge des „Versuchs“ von Arthur de Gobineau sowie der Schriften des Antisemiten Paul de Lagarde[185]. Die „Grundlagen“ avancierten rasch zu einem Standardwerk, das Chamberlain hohes Ansehen einbrachte. Noch vor dem Ausbruch des Weltkrieges wurden 87.000 Exemplare verkauft, eine günstige Volksausgabe von 1906 war innerhalb kürzester Zeit vergriffen.[186] Zu der Reihe der begeisterten Rezipienten des Werkes zählte neben Cosima Wagner[187] auch Kaiser Wilhelm II., mit dem Chamberlain in einen freundschaftlichen Briefkontakt eintrat.[188] Politisch ist Chamberlain vor allem in dem geistesgeschichtlichen

[182] Die biographischen Angaben beziehen sich dabei auf Volker Kalisch: *Houston Stewart Chamberlain*, in: MGG, Personenteil Bd. 4, Cam-Cou, Kassel 2000, Sp. 679-681, s. hierzu auch Oliver Hilmes, S. 356f.

[183] S. Oliver Hilmes, S. 354. Augenscheinlich hatte Chamberlain zuvor Blandine, Tochter Cosimas aus ihrer ersten Ehe mit Hans von Bülow, sowie der jüngeren Schwester Isolde den Hof gemacht.

[184] S. Georg Lukács, S. 607.

[185] S. ebd., S. 606ff.

[186] S. Oliver Hilmes, S. 358.

[187] S. ebd., S. 361f.

[188] S. Georg Lukács, S. 606. Im Folgenden sei ein in äußerst aufschlussreicher Brief Wilhelms II. an Chamberlain, der einen tiefen Einblick in die chauvinistisch-mentalitätsgeschichtliche Gestaltung der Wilhelminischen Epoche gewährt, zitiert, s. Georg Lukács, S. 606: „Und nun mußte all das Urarisch-Germanische, was in mir mächtig geschichtet schlief, sich allmählich in schwerem Kampf hervorarbeiten, kam in offene Gegnerschaft zum ‚Althergebrachten‘, äußerste sich in bizarrer Form, oft formlos, weil es mehr als dunkle Ahnung, oft unbewußt in mir sich regte und sich Bahn brechen wollte. Da kommen Sie, mit einem Zauberschlage bringen Sie Ordnung in den Wirrwarr, Licht in die Dunkelheit; Ziele, wonach gestrebt

Milieu der Alldeutschen sowie der Antisemiten zu verorten.[189] 1923 kam es in Bayreuth zum Zusammentreffen Chamberlains mit Adolf Hitler[190], der die „Grundlagen" eifrig gelesen hatte und dem der alternde Rassentheoretiker attestierte, „er sei von Gott dazu bestimmt, das deutsche Volk zu führen"[191]. Chamberlain starb 1927 in Bayreuth und gilt als einer der zentralen ideologischen Wegbereiter des Nationalsozialismus. Seine Schriften wurden über seinen Tod hinaus sehr geschätzt und erfuhren bis zum Ende des Dritten Reiches enorm viele Auflagen.[192]

Das Werk Chamberlains stellt zweifellos den wichtigsten Anteil zu den Rassentheorien des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts dar. Sowohl in seiner enormen Länge von fast 1.200 Seiten als auch in seiner Rezeption spiegelt sich die Eminenz dieser zweibändigen Abhandlung wieder.[193] Auch vom intellektuellen Standpunkt aus kann es als das „tiefgründige" der hier behandelten Schriften gelten, es stellt gewissermaßen die kognitive Essenz des Bildungsbürgertums im Zeitalter des Hochkapitalismus dar:

> „Der eigentlich repräsentative Vertreter der Rassentheorie in der Vorkriegszeit ist H. St. Chamberlain. […] Seine Bedeutung liegt darin, daß er alte und zugleich die imperialistisch erneuerte Rassentheorie mit den typisch allgemein reaktionären Tendenzen der imperialistischen Periode, vor allem mit der Lebensphilosophie vereinigt und ihr damit jene ‚weltanschauliche' Synthese verleiht, die für die äußerste Reaktion dieser Zeit gerade not tat."[194]

Zu erwähnen ist auch, dass das Christentum eine sehr große Bedeutung für Chamberlain hat. Das Werk war in seinen Auswirkungen und in den im Laufe des Werkes entwickelten Anschauungen ein fataler Antrieb für die Ideengeschichte der Deutschnationalen und des Nationalsozialismus, Chamberlain stellte das „ideologische Verbindungsglied zwischen der alten Reaktion und dem späteren Faschismus"[195] dar. Die Vorstellungen von der naturgegebenen Vorherrschaft des Germanen und von seinem geradezu heiligen Kampf um die Kultur gegen Andersartige sind ebenso in die Ideologie der Nationalsozialisten eingegangen, wie die Behauptung, man könne sich durch geschickte Zuchtauswahl eine

---

und gearbeitet werden muß; Erklärung für dunkel geahnte Wege, die verfolgt werden sollen zum Heil der Deutschen und damit zum Heil der Menschheit." S. zudem Oliver Hilmes, S. 358f.

189 S. Georg Lukács, S. 621.

190 S. Oliver Hilmes, S. 419: „Angeblich soll Hitler vor Chamberlain niedergekniet sein und habe ihm ehrfürchtig die Hand geküsst."

191 Albrecht Dümling: *Kommentierte Rekonstruktion der Ausstellung „Entartete Musik" von 1938. Ausstellungstexte*, in: Albrecht Dümling / Peter Girth (Hg.): *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf 1993, S. 248. S. hierzu auch Georg Lukács, S. 607.

192 Das für diese Arbeit verwendete Exemplar entstammt der 28. Auflage der Volksausgabe aus dem Jahr 1942.

193 Zur Rezeption von Chamberlain s. Matthew Jeffries, S. 141 sowie Volker Kalisch, Sp. 680.

194 Georg Lukács, S. 606.

195 Ebd., S. 606.

„Edelrasse“ heranzüchten. Aufgrund der inhaltlichen Dichte des Werkes orientiert sich die Gliederung dieses Abschnittes an den einzelnen Kapiteln der „Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts“ und an dessen zentralen Thesen.

3.1 Allgemeine Einleitung

Chamberlain stellt gleich zu Beginn unmissverständlich klar, dass der Eintritt der Germanen in die europäische Geschichte einen entscheidenden Stellenwert einnimmt.[196] Die „nördlichen Europäer“ gelten ihm schlechterdings als die „Träger der Weltgeschichte“[197]. Bereits seine Einleitung ist antithetisch aufgebaut, das negative Gegenstück zur welterlösenden Tat des Germanen bilden bei Chamberlain die Juden[198], die ihre „Wiedergeburt“ erleben, „indem sie sich auf jedem Gebiete möglichst genau an germanische Muster anschmiegen“[199]. Somit steht schon am Anfang der Abhandlung der Vorwurf der Nachahmung im Raum. Es folgt die Erkenntnis, „dass unsere gesamte heutige Civilisation und Kultur das Werk einer bestimmten Menschenart ist: des G e r m a n e n“[200]. Mit Berufung auf Herder stellt Chamberlain im weiteren Verlauf fest, dass die Juden der germanischen Kultur und Zivilisation auf ewig fremd sein werden und warnt sogleich von der potenziellen Gefahr des Judentums, welches eine „grosse Schädigung unseres Kulturwerkes“ verursachen könne.[201] Die geistesgeschichtliche und weltanschauliche Konsequenzen dieser Warnung können gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Die Einleitung abschließend charakterisiert Chamberlain das 19. Jahrhundert als das „Jahrhundert der Rassen“, vertritt mit Verweis auf wissenschaftliche Anatomie und Sprachforschung die Vorstellung der Unterschiedlichkeit der Menschenrassen und setzt diese als Gegenpart zu den „gewiss sehr edlen, aus reinster Sentimentalität hervorgequollenen

---

196 Zur Bedeutung Chamberlains für die Grundpfeiler des nationalsozialistischen Menschenbildes, s. Wilfried van der Will: *Culture and the Organization of National Socialist Ideology 1933 to 1945*, in: Rob Burns (Hg.): *German Cultural Studies. An Introduction*, Oxford 1995, S. 106.

197 S. Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, München [28]1942, S. 7.

198 Der Begriff der jüdischen „Gegenrasse“ scheint von Eugen Karl Dühring im ausgehenden 19. Jahrhundert geprägt worden zu sein, s. hierzu Lucy S. Dawidowicz, S. 67f: „*Dühring looked upon the Jews as a ‚counter-race‘ separated from all humanity, whom neither conversion nor assimilation could affect because their basic nature was evil and unchangeable*.“

199 Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, S. 7.

200 Ebd., S. 8.

201 Ebd., S. 18. Negativ bewertet Chamberlain auch die Emanzipation der Juden, s. S. 23: „Wie jede neu entfesselte Kraft, wie die Presse und der Schnellverkehr, hat wohl dieser plötzliche Einbruch der Juden in das Leben der die Weltgeschichte tragenden europäischen Völker nicht bloss Gutes im Gefolge gehabt.“

Weltverbrüderungsideen des 18. Jahrhunderts“[202]. In der Manier eines chauvinistischen Predigers schließt er sein einleitendes Kapitel ab: „Dann dürfen wir wohl hoffen und zu erkennen glauben, dass wir Germanen und die Völker, die unter unserem Einfluss stehen, einer neuen harmonischen Kultur, in der die Menschen wirklich ‚besser und glücklicher‘ sein werden, als sie es jetzt sind.“[203] Die sittlich-moralische Überlegenheit der Germanen als Kulturschaffende ist damit gleich zu Beginn des Werkes zementiert und wird auch im weiteren Verlauf der Ausführungen des Autors eine zentrale Rolle einnehmen.

3.2 Die Ursprünge

3.2.1 Das Erbe der Alten Welt

In diesem ersten Abschnitt befasst sich Chamberlain mit der Antike. Im Gegensatz zu Gobineau beginnt er seine Abhandlung bei den Griechen, die für ihn den Menschen als Künstler gewissermaßen geboren haben. Die gesamte hellenische Kultur und Philosophie ruhten auf künstlerischen Grundlagen.[204] Im zweiten Kapitel werden die Römer als das geborene „Rechtsvolk“[205] und der Kampf gegen Karthago als ein Kampf gegen die Semiten charakterisiert. Der Sieg Roms in den Punischen Kriegen avanciert in diesem Kontext zur Rettung ganz Europas.[206]

Als entscheidendes Ereignis der Weltgeschichte wird die Erscheinung von Jesus Christus interpretiert, der durch sein Handeln die „Möglichkeit einer sittlichen Kultur“ in Aussicht stellte.[207] Bezeichnend für die Hervorhebung der Bedeutung Christi ist, dass Chamberlain vehement den Versuch unternimmt, ihn als Nicht-Juden darzustellen: „Die Wahrscheinlichkeit, dass Christus kein Jude war, dass er keinen Tropfen echt jüdischen Blutes in den Adern hatte, ist so gross, dass sie einer Gewissheit fast gleichkommt.“[208] An

[202] Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, S. 33.
[203] Ebd., S. 37. Zur Fremdheit des Judentums, speziell auch der orthodoxen „Ostjuden“, die nach den Pogromen in Russland sich in das Territorium der Habsburgermonarchie und vor allem nach Wien flüchteten, s. Robert S. Wistrich, S. 114, Ivar Oxaal, S. 33 und Bruce F. Pauley, S. 158f. Zu den Verhältnissen während der Weimarer Republik s. Detlev J. Peukert: *The Weimar Republic. The Crisis of Classical Modernity*, London 1991, S. 158-161.
[204] S. Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, S. 69.
[205] S. ebd., S. 140.
[206] S. ebd., S. 161.
[207] S. ebd., S. 242.
[208] Ebd., S. 256.

dieser Stelle gibt der Autor eine charakterliche Definition des Juden preis, die im Kontext der Fragestellung äußerst aufschlussreich ist.

Hatte er zu Beginn des ersten Abschnittes festgestellt, dass in dem Volk von Judäa „alle Niederträchtigkeit, deren Menschen fähig sind“[209] verdichtet vorliegt, bezeichnet er nun das jüdische Volk mit einem Verweis auf Darwin als religiös verkümmert.[210] Es folgt eine Zusammenstellung der jüdischen Charaktereigenschaften, die wenig mehr als eine Kompilation der gängigen Vorurteile darstellt: „Sie sind geborene Rationalisten. Die Vernunft ist bei ihnen stark, der Wille enorm entwickelt, dagegen ist ihre Kraft der Phantasie und der Gestaltung eine eigentümlich beschränkte.“[211] Darüber hinaus fehlt den Juden laut Chamberlain „das schöpferische Element, das eigentlich innere L e b e n “[212] fast vollständig. Als besondere Geistesanlagen macht Chamberlain einen eigentümlichen „abstrakten Materialismus“[213], eine Neigung zum Götzendienst und einen phantasielos strebenden Willen aus.[214] Darin resultiert für den Autor eine charakteristische Einseitigkeit des Geistes, die wiederrum in dem phantasielosen und unkreativen Willen begründet liegt.[215] Deshalb herrscht eine „unvorstellbare Öde des jüdischen Lebens z. B. – ohne Kunst, ohne Philosophie, ohne Wissenschaft“[216]. Die Thora empfindet er als geniales Machwerk der Konstruktion, als Manifestation des jüdischen „Willens“, der diesen in den Mittelpunkt stellt und dem Judentum die Weltherrschaft verheißt.[217] Die Anpassungs- und Assimilierungsfähigkeit des Juden sei dabei erstaunlich, er neige „zu phänomenaler Elasticität“[218]. Jahve erscheint als „idealisierter Götze“ und „Inkarnation der Willkür“[219], zudem stellt das Judentum die maximale Distanz, den größtmöglichsten Antagonismus zum Christentum dar.[220]

Die Etikettierung des Juden mit den Schlüsselbegriffen Materialismus, phantasieloser Wille, fehlende schöpferische Kraft sowie zweck- und vorteilsorientierter Rationalismus reproduziert redundante Allgemeinplätze, wie sie sich bereits bei Wagner und Gobineau zeigten, machen jedoch deutlich, dass sich die Perzeption der Juden aus der Sicht des 19.

---

[209] Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, S. 52. Weiter lautet es an dieser Stelle: „Die Fratze des Lasters aber glotzt einen aus ihrer Geschichte in unverhüllter Nacktheit an.“
[210] S. ebd., S. 258. Er spricht in diesem Kontext vom „*arrest of development*“.
[211] Ebd., S. 261.
[212] Ebd., S. 261.
[213] Zum Klischee des jüdischen „Materialismus“ s. Steven E. Aschheim, S. 221.
[214] S. Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, S. 270.
[215] S. ebd., S. 272.
[216] Ebd., S. 269.
[217] S. ebd., S. 276.
[218] Ebd., S. 288.
[219] S. ebd., S. 285f.
[220] S. ebd., S. 269.

Jahrhunderts mit einer erstaunlichen Hartnäckigkeit dieser fixen Termini bediente. Grundsätzlich ist hier eine pejorative Betrachtungsweise zu finden, die sich, an Schärfe noch zunehmend, inhaltlich aber nur marginal abweichend, bis zu den großen ideologischen Werken des Nationalsozialismus zieht. Diese Betrachtungen gipfeln ferner in dem axiomatischen Urteil, dass das Judentum nur zersetzend und auflösend im Kontext der deutschen Kultur angesehen werden könne.[221] Wird der Germane als kulturschöpfender Erretter Europas aus dem „Völkerchaos" idealisiert, so symbolisiert die Gestalt des Juden innerhalb des kulturtheoretischen Diskurses das exakte Gegenteil, sozusagen die Nemesis der Kultur.

Als exemplarisch für diesen Antagonismus kann die von Chamberlain konstruierte Dichotomie von Notwendigkeit und Willkür, gelten:

> „Der Begriff der N o t w e n d i g k e i t ist ein in allen indoeuropäischen Rassen besonders stark ausgeprägter […], er deutet auf hohe leidenschaftslose Erkenntniskraft; dagegen ist der Begriff der W i l l k ü r, d. h. der unbeschränkten Herrschaft des Willens, für den Juden spezifisch charakteristisch: er verrät eine im Verhältnis zum Willen sehr beschränkte Intelligenz. Es handelt sich hier nicht um abstrakte Verallgemeinerungen, sondern um tatsächliche Eigenschaften, die wir noch heute täglich beobachten können."[222]

Die Benützung dieser beiden Begriffe wurde jedoch nicht von Chamberlain erfunden, sondern stammt aus dem Fundus der Wagner'schen Reformschriften, die in ganz anderem Kontext, nämlich für die Konzeption des Kunstwerkes der Zukunft, ihre Verwendung als gegensätzliche Begrifflichkeiten finden.[223] Qualitativ ist bei Chamberlain jedoch eine andere Stufe der Argumentation erreicht, indem er diese Begriffe bzw. Charakteristika absolut setzt und bestimmten Rassen als deren Eigenschaften zuschreibt. Die Ausschließlichkeit beider Termini kommt dabei Wagners Definition was deutsch sei, nämlich eine Sache nur um ihrer selbst willen zu erstreben[224], in argumentationstechnischer Hinsicht erstaunlich nahe. Inhaltlich dient es freilich dazu, die Juden noch schärfer von den Germanen abzugrenzen und ihnen das Attribut des Andersartigen und des ewig Fremden als normative Kategorie zuzuschreiben.

---

[221] Zur zersetzenden Wirkungsweise auf die deutsche Kultur s. Jacob Katz, S. 92, George L. Mosse, S. 12, Lucy S. Dawidowicz, S. 64 sowie Bruce F. Pauley, S. 158f.

[222] Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, S. 287.

[223] S. zu dieser ideellen Konzeption Richard Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 42: „Die Natur erzeugt und gestaltet absichtslos und unwillkürlich nach Bedürfnis, daher aus Notwendigkeit: dieselbe Notwendigkeit ist die zeugende und gestaltende Kraft des menschlichen Lebens; nur aber was absichtslos und unwillkürlich, entspringt dem wirklichen Bedürfnisse, nur im Bedürfnisse liegt aber der Grund des Lebens." Vgl. hierzu Wagners Definition dessen, was deutsch sei mit dem Materialismusvorwurf gegenüber dem Judentum.

[224] S. FN 80 und 86.

3.3 Die Erben

3.3.1 Das Völkerchaos

Mit dem Untergang des Römischen Reiches tritt eine Epoche in der Weltgeschichte ein, die der Autor als das „Völkerchaos“ bezeichnet. „Der wichtigste Begriff Chamberlains in der Konstruktion der Gegenkräfte gegen die Vorherrschaft der arischen Völker ist das ‚Völkerchaos‘ […]. Hier ging eine allgemeine Rassenmischung vor sich und mit ihr die Gefahr eines Untergangs der Kultur. Die germanischen Völker wurden die Retter.“[225] Die gewaltsame Auflösung eines multinationalen Reiches im Zuge der Völkerwanderung hatte eine unüberschaubare Vermischung und somit Degeneration der europäischen Rassen mit sich gebracht. In diesen Auflösungsprozess treten nun in der Vorstellung Chamberlains die beiden großen Kontrahenten – Judentum und Germanen – gegeneinander auf, um den vakanten Thron der Herrschaft über Europa einzunehmen. Dort, wo der abstrakte Götzendienst „Fuss gefasst hatte, schwand jede Möglichkeit einer Kultur; edle Menschenrassen wurden durch das semitische Dogma des Materialismus […] für immer entseelt und aus dem ‚ins Helle strebenden Geschlecht‘ ausgeschlossen“[226]. Gegenüber dem monadischen Götzendienst des kulturverhindernden Judentums baut Chamberlain den Germanen als helle Lichtgestalt auf:

> „Der Germane ist die Seele unserer Kultur. […] Was uns alle aneinander bindet und zu einer organischen Einheit verknüpft, das ist germanisches Blut. […] Nur Germanen sitzen auf den Thronen Europas. – Was in der Weltgeschichte voranging, sind für uns Prolegomena; wahre Geschichte, die Geschichte, welche heute noch den Rhythmus unseres Herzens beherrscht und in unseren eigenen Adern zu fernerem Hoffen und Schaffen kreist, beginnt in dem Augenblick, wo der Germane das Erbe des Altertums mit kraftstrotzender Hand ergreift.“[227]

Chamberlain beschwört ein ewiges Sich-Fremd-Sein, das seit dem Zeitalter des „Völkerchaos“ das Verhältnis der beiden Rassen prägte.[228] Diese feste Überzeugung von einer gewissermaßen naturgesetzlichen Annahme des Antagonismus zwischen Juden und Germanen prägt den folgenden Abschnitt, der sich nach der Darstellung des „Völkerchaos“ mit dem Eintritt der Juden und der Germanen in die Geschichte auseinandersetzt. Um diese beiden kontrastierenden Elemente differenzieren zu können, setzt Chamberlain sich vehement für die Verwendung der wissenschaftlichen Tier- und Pflanzenzüchtung als Hilfsdisziplin zur Rassentheorie ein und macht darauf aufmerksam, dass „edle Tierrassen“ nur durch

[225] Georg Lukács, S. 619.
[226] Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, S. 304.
[227] Ebd., S. 305.
[228] S. ebd., S. 304.

„geschlechtliche Zuchtwahl und durch strenge Reinhaltung der Rasse“ entstehen.[229] Im weiteren Verlauf verweist Chamberlain zudem auf Gobineaus „geniales Werk über die Ungleichheit der menschlichen Rassen“[230], einzig dessen „Wahnvorstellung“ von den drei ursprünglichen Rassen sowie dessen pessimistische Anschauung von der fortschreitenden Degeneration dieser Rassen lehnt er ab und formuliert seine eigene Ansicht von der Entwicklung der menschlichen Rassen: „Eine edle Rasse fällt nicht vom Himmel herab, sondern sie w i r d nach und nach edel.“[231]

Am Ende des Kapitels definiert Chamberlain, was er genau unter Rasse versteht bzw. setzt dem Leser auseinander, welche Implikationen er mit diesem Begriff verbindet. Erst im Zeitalter der Rasse tritt diese als eine wesentliche Kategorie für das Verständnis des Lebens auf:

> „Rasse hebt eben einen Menschen über sich selbst hinaus, sie verleiht ihm ausserordentliche, fast möchte ich sagen übernatürliche Fähigkeiten, so sehr zeichnet sie ihn von dem aus einem chaotischen Mischmasch von allerhand Völkern hervorgegangenen Individuum aus; und ist nun dieser edelgezüchtete Mensch zufällig ungewöhnlich begabt, so stärkt und hebt ihn die Rassenangehörigkeit von allen Seiten, und er wird ein die gesamte Menschheit überragendes Genie.“[232]

Rasse wird somit zu der wichtigsten Einheit, um den Wertmaßstab eines Volkes oder einer Nation zu ermessen. Zugleich verschiebt sich der Fokus vom Individuum auf das Kollektiv, in dem repräsentativ alle Eigenschaften einer Rasse vertreten sind. Je edler eine Menschenrasse gezüchtet worden ist, desto mehr positive Eigenschaften prägt diese aus. Verinnerlicht man diesen Gedanken, so lässt sich der fanatische Glaube der Nationalsozialisten an die Reinheit der Rasse als wichtigster Bestandteil eines gesunden, homogenen Volkskörpers direkt auf diese rassentheoretische Schrift, die nachweislich von Adolf Hitler[233], Joseph Goebbels[234] und Alfred Rosenberg[235] gelesen worden ist, zurückführen. Als Beispiel dient Chamberlain England, wo – seit Ende des 11. Jahrhunderts nicht mehr erobert und somit nicht mehr mit einem anderen Blut vermischt – die „augenblicklich unzweifelhaft stärkste Rasse Europas gezüchtet worden“[236] ist.

---

[229] S. Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, S. 311.
[230] S. ebd., S. 313.
[231] Ebd., S. 314.
[232] Ebd., S. 320.
[233] Hitler machte sich mit den Schriften Chamberlains während seiner Haft in der Festung Landsberg vertraut, s. Richard J. Evans: *The Coming of the Third Reich*, S. 196.
[234] S. ebd., S. 204.
[235] S. ebd., S. 178.
[236] Ebd., S. 323.

Nach längeren Ausführungen stellt Chamberlain fünf Grundgesetze der Rasse auf. Seiner Meinung nach hängt die Entstehung von edlen Rassen unmittelbar kausal mit diesen fünf „Naturgesetzen" zusammen. Auf Folgendes kommt es bei der biologistischen Hochzucht einer Rasse im System Chamberlains an: „die Qualität des Materials, die Inzucht, die Zuchtwahl, die Notwendigkeit von Blutmischungen, die Notwendigkeit, dass diese Blutmischungen in der Wahl und in der Zeit streng beschränkt seien."[237] Der menschenunwürdige Verweis auf die Tier- und Pflanzenzucht wird dabei vom Autor, der jeglichen Respekt vor der Menschenwürde vermissen lässt, als ein unumstößliches Faktum angenommen.[238] Zum letzten Punkt, der Blutmischung, führt er aus, dass diese zeitlich streng limitiert und vor allem zweckmäßig ausgerichtet sein müsse.[239] Eine Verbindung von „Bastard mit Bastard" bringt „den vollkommenen Niedergang aller und jeder hervorragenden Rasseneigenschaft mit rasender Schnelligkeit […]; als Regel führt Blutvermischung zur Entartung."[240] In diesem Kontext ist klar ersichtlich, mit welcher Art und Weise Chamberlain die Sprache der Nationalsozialisten vorausnimmt bzw. welchen wichtigen Stellenwert seine „Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts" im Gedankengebäude des Nationalsozialismus einnehmen.[241] „Die Chamberlainsche Rassentheorie belanciert [sic!] daher zwischen einer angeblichen empiristischen Selbstverständlichkeit und der wüstesten obskurantischen Mystik."[242]

Für Chamberlain stellt des Weiteren das Römische Imperium die „Verkörperung des antinationalen Prinzips" dar, das „zu Rassenlosigkeit und zugleich zum geistigen und moralischen Chaos" geführt habe.[243] Nur die Ausbildung von rassisch homogenen Nationen, vor allem in Gestalt der Germanen, brachte eine Lösung aus diesem Dilemma. Die Entwicklung des Menschengeschlechtes erfährt also bei ihm genau die Umkehrung des Zukunftspessimismus Gobineaus: „Nicht also aus Rassentum zur Rassenlosigkeit ist der

---

[237] Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, S. 339.
[238] S. ebd., S. 332: „Wir haben nicht die geringste Veranlassung, das Menschengeschlecht als eine Ausnahme zu betrachten; und da wir gerade in Bezug auf Rassenzüchtung leider nicht in der Lage sind, Experimente an Menschen anzustellen, so müssen wir die an Tieren und Pflanzen gemachten Versuche zu Rate ziehen."
[239] S. ebd., S. 334f.
[240] Ebd., S. 335.
[241] S. hierzu Punkt 4 des 25-Punkte-Programms der NSDAP vom 24. Februar 1920: „Staatsbürger kann nur sein, wer Volksgenosse ist. Volksgenosse kann nur sein, wer deutschen Blutes ist, ohne Rücksichtnahme auf Konfession. Kein Jude kann daher Volksgenosse sein."
S. http://www.dhm.de/lemo/html/dokumente/nsdap25/index.html [Stand: 15. November 2012].
[242] Georg Lukács, S. 609.
[243] Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, S. 346.

normale, gesunde Entwicklungsgang der Menschheit [wie bei Gobineau, D.T.], sondern im Gegenteil, aus der Rassenlosigkeit zur immer schärferen Ausprägung der Rasse.“[244]

Wien, die Stadt, in der Chamberlain die „Grundlagen“ verfasste, dient ihm als Beispiel für die unselige Entwicklung eines rassenlosen Chaos. Täglich nahm er dort „die eigentümliche Haltlosigkeit, die geringe Widerstandskraft, den Mangel an Charakter, kurz, die moralische Entartung solcher Menschen“[245] wahr. Rasse hat für Chamberlain also „nicht allein eine physisch-geistige, sondern auch eine moralische Bedeutung“[246]. Zum Abschluss seines Völkerchaos-Kapitels stellt er die beiden Prinzipien Rom, als übernationales Konglomerat des „rassen- und nationalitätslosen Völkerchaos“ und die Germanen, als Heilsbringer aus dem Norden, gegenüber.[247] Die Funktion der römischen Kirche sieht Chamberlain als „letzte Vertreterin des universalen, antinationalen Prinzips“[248]. Chamberlain beschließt das Kapitel zum „Völkerchaos“ mit einer dunklen Gegenwartsbeschreibung, nach der jener unsägliche Zustand auch zu seiner Zeit noch fortbestünde:

> „Doch bis heute ist es uns noch nicht gelungen, alle Gifte jenes Chaos aus unserem Blute zu entfernen. Auf weiten Gebieten behielt schliesslich das Chaos doch die Oberhand. Überall, wo der Germane nicht zahlreich genug auftrat, um physisch die übrigen Einwohner durch Assimilation zu überwinden, also namentlich im Süden, machte sich das chaotische Element immer mehr geltend.“[249]

Überall dort, wo das germanische Prinzip nicht voll zur Entfaltung gekommen ist, erblickt er einen kulturellen Verfall bzw. eine geradezu vorzivilisatorische Gesellschaftsstruktur. Im Umkehrschluss heißt das, dass alles, was nicht rassisch und völkisch rein germanisch zusammengesetzt ist, auf der charakterlichen Stufe des Minderwertigen oder gar Degenerierten stehen geblieben ist. Da Chamberlain sich hauptsächlich auf den Begriff der Rasse konzentriert, ist eine Anwendung auf die Frage nach der Zusammensetzung des deutschen Kunst- bzw. Musikwesens indirekt aus seinen Thesen zu entwickeln. Wenn das Primat des Rassischen vorherrscht, ist somit die Partizipation jüdischer Künstler am

---

[244] Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, S. 347.
[245] Ebd., S. 352.
[246] Ebd., S. 367.
Ebd., S. 371: „Kein Zweifel! Das rassen- und nationalitätslose Völkerchaos des spätrömischen Imperiums bedeutete einen unheilvollen, Verderbnis bringenden Zustand, eine Versündigung gegen die Natur. Nur ein Lichtstrahl glänzte über jene entartete Welt. Er kam aus dem Norden. *Ex septentrione Lux!*“ Etwas weiter unten heiß es, S. 372: „Germanen waren es, welche immer wieder die asiatische Gefahr vom östlichen Reiche heldenmutig abwehrten; Germanen retteten vor hunnischer Verwüstung auf den catalaunischen Gefilden das westliche Reich.“ Lediglich der geschichtlich falsche Begriff des Mittelalters habe lange Zeit die Vorstellung erweckt, als wäre die europäische Kultur nach dem Zusammenbruch Roms in ein dunkles Zeitalter versunken.
[248] Ebd., S. 376.
[249] Ebd., S. 377.

Gemeingut der deutschen Kunst von vornherein ausgeschlossen, da sie als das ewig fremde Element diese nur vermindern, im fortgeschrittenen Stadium sogar degenerieren könnten. Der geifernde Hass und die radikale Sprache sowohl vom „Stürmer“ wie des Ausstellungskataloges zur „Entarteten Musik“ finden somit in dem Werk Chamberlains ihre (pseudo-)wissenschaftliche, rassentheoretisch fundierte Legitimation.

Im weiteren Verlauf stellt Chamberlain die beiden Antipoden, die Juden und die Germanen, und deren jeweiligen Eintritt in die abendländische Geschichte nacheinander in zwei großangelegten Kapiteln gegenüber. Er beginnt dabei mit dem negativen Prinzip, dem Judentum, um die erste Hälfte seines Werkes mit der „erlösenden Weltentat“[250] der Germanen enden zu lassen.

3.3.2 Der Eintritt der Juden in die abendländische Geschichte

In diesem Kapitel werden sämtliche Vorurteile, Stereotype und Verschwörungstheorien gegenüber den Juden gebündelt. Es ist die gewissermaßen die Kompilation eines Negativ-Kanons, der den positiven Eigenschaften der Germanen, deren Taten im folgenden Kapitel vom Autor besprochen werden, diametral gegenüber steht, wodurch die Anordnung des Werkes auf den kunstgeschichtlichen Topos des *per aspera ad astra*[251] rekurriert. Diese Zustandsbeschreibung liest sich wie eine Broschüre des Antisemitismus: „Der Geldbesitz an und für sich ist aber das Wenigste; unsere Regierungen, unsere Justizpflege, unsere Wissenschaft, unser Handel, unsere Literatur, unsere Kunst . . . . so ziemlich alle Lebenszweige sind mehr oder weniger freiwillige Sklaven der Juden geworden.“[252] Wie ein „Feind“ habe der Jude die Gutmütigkeit des Indoeuropäers ausgenutzt und „pflanzte […] auf den Breschen unserer echten Eigenart die Fahne seines uns ewig fremden Wesens auf“[253]. Außerdem legt Chamberlain den perfiden Plan der Verschwörung des Judentums, das nach der Weltherrschaft greife, offen:

> „Man sehe doch, mit welcher Meisterschaft sie [die Juden, D.T.] das Gesetz des Blutes zur Ausbreitung ihrer Herrschaft benutzen: der Hauptstock bleibt fleckenlos, kein Tropfen fremden Blutes dringt hinein;

[250] Richard Wagner: *Siegfried*, in dessen: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 6, Leipzig ³1898, S. 156.
[251] Chamberlain suchte folgenden Spruch von Goethe als Motto für das Titelblatt seines Werkes aus: „Wir bekennen uns zu dem Geschlecht, / das aus dem Dunkeln ins Helle strebt.“
[252] Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, S. 382.
[253] Ebd., S. 382. Diese Gutmütigkeit der Indoeuropäer führt Chamberlain auf die höhere Toleranz zurück. Diese entspringe aus einer größeren Freiheit der Gedanken, während die Semiten aufgrund ihres religiösen Eifers geradezu prädestiniert für Intoleranz und Fanatismus seien, s. S. 456f.

> heisst es doch in der Thora: ‚kein Bastard soll in die Gemeinde Jahve's kommen, auch nicht nach zehn Generationen' […]; inzwischen werden aber Tausende von Seitenzweiglein abgeschnitten und zur Infizierung der Indoeuropäer mit jüdischem Blute benutzt. Ginge das ein paar Jahrhunderte so fort, es gäbe dann in Europa nur noch ein einziges rassenreines Volk, das der Juden, alles Übrige wäre eine Herde pseudohebräischer Mestizen, und zwar ein unzweifelhaft physisch, geistig und moralisch degeneriertes Volk."[254]

Die Folgen dieser Wahnvorstellung liegen für Chamberlain klar auf der Hand: „Die Bedrohung Europas durch die Vermischung mit jüdischem Blut bedeutet für den Autor die Entartung, nicht nur der Germanen, sondern Europas insgesamt. Die gesamte europäische kulturelle und zivilisatorische Leistung steht also durch das Handeln der Juden, denen von ihrem Gott die Weltherrschaft verhießen wurde, auf dem Spiel. „Das Volk der Juden ist und bleibt ein unserem Weltteil f r e m d e s V o l k "[255], ein „fremdes Element in unserer Mitte"[256].

Wenig später rezitiert Chamberlain Vorwürfe, die sich bereits bei Wagner fanden, nämlich, dass das ganze Presse- und Zeitungswesen vollständig unter jüdischer Kontrolle sei: „Ist es möglich, täglich Zeitungen zu lesen, ohne jüdische Sinnesart, jüdischen Geschmack, jüdische Moral, jüdische Ziele kennen zu lernen?"[257] Auch stünden die Politik und vor allem die Kriege des 19. Jahrhunderts in einem „eigentümlichen Konnex mit jüdischen Finanzoperationen"[258]. Dieses Zitat antizipiert bereits den berüchtigten Mythos der Dolchstoßlegende sowie den Vorwurf der jüdischen „Kriegsgewinnler" nach dem Ersten Weltkrieg. So stellt das Judentum für Chamberlain eine „tatsächliche Gefahr für u n s e r e Civilisation und für u n s e r e Kultur"[259] dar.

Doch waren nicht nur die Schläue und die List der Juden Schuld an der Entstehung des derzeitigen Dilemmas, die Germanen selber hätten einen erheblichen Anteil an den Zuständen, weil sie so willig das Judentum in Europa aufgenommen hätten.[260] „Jüdische Geschichte, jüdische Vorstellungen, jüdisches Denken und Dichten wurden zu wichtigen Bestandteilen unseres seelischen Lebens."[261] Der Jude der Zeit sei keine originäre Gestalt, sondern habe erst nach und nach seinen zersetzenden Charakter angenommen und fungiere als

[254] Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, S. 383.
[255] Ebd., S. 388.
[256] Ebd., S. 389. Chamberlain beruft sich des Weiteren auf Geistesgrößen wie Cicero, Goethe und Herder, um seine Warnungen vor der Gefahr und der Inferiorität des Judentums durch hohe Instanzen zu legitimieren, s. S. 396 und 398.
[257] Ebd., S. 392.
[258] Ebd., S. 396.
[259] Ebd., S. 398.
[260] S. Ebd., S. 402.
[261] Ebd., S. 404.

negative Projektionsfläche für die Schwächen der europäischen Gesellschaft. Diese Annahme deckt sich mit Chamberlains vegetativem Verständnis von Rasse:

> „Rasse ist nicht ein Urphänomen, sondern sie wird erzeugt: physiologisch durch charakteristische Blutmischung, gefolgt von Inzucht; psychisch durch den Einfluss, welchen lang anhaltende, historisch-geographische Bedingungen auf jene besondere, spezifische, physiologische Anlage ausüben."[262]

Die Erscheinung des Juden weiter ausführend, greift Chamberlain die berüchtigten physiognomischen Besonderheiten – Schädelform, „Judennase", usw. – auf und konstatiert, dass die jüdische Rasse eine „durch und durch bastardierte"[263] sei.

3.3.3 Charakterliche Eigenschaften und Religiosität des Judentums

Der Wille ist laut Chamberlain die „vorherrschende Macht in der Seele des Semiten"[264]; „in diesem Menschen steht der Wille obenan, dann kommt das Gemüt, zuunterst steht der Verstand"[265]. Diese Hierarchie dient dem Autor als Erklärung für die Affinität des Semiten zu Intoleranz und Egoismus. Dieser Wille zerstöre alle positiven Anlagen im semitischen Gemüt und pervertiere diese ins negative Gegenteil: „Die Religion entartet zum Fanatismus, das Denken ist Zauberei oder Willkür, die Kunst spricht nur die Liebe und den Hass des Augenblickes aus, sie ist Ausdruck, doch nicht Gestaltung, die Wissenschaft wird Industrie."[266] Hier liegt für Chamberlain der eigentliche Schlüssel für die Gefahr, die das Judentum für die europäische Zivilisation birgt. Erfahrungen und Vorstellungen wenden sich ausschließlich nach Außen, was durch die charakteristische Orientierung hin zum Materialismus evident sei.[267] Darin resultiere auch der typische Mangel des semitischen Geistes an Phantasie.[268] Auch die Religion sei mit der negativen materialistischen

---

[262] Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, S. 406.
[263] Ebd., S. 441. Dies steht freilich in merkwürdigem Kontrast zu der wenige Seiten zuvor proklamierten Reinheit des „Hauptstocks" der jüdischen Rasse.
[264] Ebd., S. 457.
[265] Ebd., S. 457f.
[266] Ebd., S. 458.
[267] S. ebd., S. 475: „Überall, wo semitischer Geist geweht hat, wird man diesem Materialismus begegnen." Zum Materialismus s. ebenfalls S. 472: „Wo der Wille den fragenden Verstand und das phantasiereiche Gemüt geknechtet hat, da kann es keine andere Lebensanschauung und keine andere Weltanschauung geben, als die materialistische." S. ferner S. 493: „Der Materialismus der Anschauungen, die Hervorhebung des geschichtlichen Momentes dem idealen gegenüber, die starke Betonung der ‚Gerechtigkeit' im weltlichen Sinne des Wortes, d. h. also des gesetzmässigen und moralischen Handelns und der Werkheiligkeit […], die Einschränkung der Phantasie, das Verbot der Gedankenfreiheit, die prinzipielle Intoleranz gegen andere Religionen, der glühende Fanatismus: das sind Erscheinungen, die wir überall in grösserem oder geringerem Grade anzutreffen erwarten müssen, wo semitisches Blut oder semitische Ideen eingedrungen sind."
[268] S. ebd., S. 470.

Grundanschauung des Judentums „infiziert“ worden.[269] Der Materialismusvorwurf nimmt also ebenso wie bei Wagner einen zentralen Stellenwert in der Beurteilung des Judentums ein. Die Vorherrschaft des blinden Willens, der diesen Materialismus generiert, ist die bedeutsame Kategorie, nach der der negative, zersetzende und kulturzerstörende Einfluss des Judentums zu messen sei. Durch Assimilation in die Höhen der europäischen Gesellschaft aufgestiegen, den Platz der Entscheidungs- und Handlungsfähigkeit quasi usurpiert, haben die Juden in der manischen Vorstellung Chamberlains begonnen, Europa zweifach zu degenerieren, zum einen durch die rassische Vermischung und den unmittelbaren Folgen der Degeneration und zum anderen, indem sie damit begonnen, die kulturelle Produktion mit eigenen Werken zu unterminieren.[270] Die Verheißung der Weltherrschaft äußerst sich anhand dieser fatalen Handlungsweisen:

> „Diese eine Grundlage jüdischer Religion schliesst also ein direktes verbrecherisches Attentat auf alle Völker der Erde ein, und zwar kann das Verbrechen nicht darum in Abrede gestellt werden, weil die Macht zur Ausführung bisher fehlte; denn die Hoffnung selbst ist es, die verbrecherisch ist und die das Herz des Juden vergiftet.“[271]

Der „Wahn einer besonderen Auserwähltheit“ mache das Judentum „zu einem offenen oder versteckten Feind jedes anderen Menschen, zu einer Gefahr für jede Kultur, dass es zu allen Zeiten und an allen Orten den Hochbegabten das tiefste Misstrauen einflösste und dem sicheren Instinkt des Volkes Abscheu“.[272]

Die Thora nimmt durch die Propagierung der jüdischen Weltherrschaft eine entscheidende Rolle in dieser Entwicklung ein. Sie symbolisiert den „Triumph der materialistischen Weltanschauung“ sowie den „Sieg des Willens über den Verstand“[273]. Am Schluss des Kapitels konstatiert Chamberlain, dass ein Mensch, ohne Israelit zu sein, sehr schnell Jude werden könne, indem er nur Umgang mit Juden pflege, jüdische Zeitungen lese und sich an jüdische Lebensauffassung, Literatur und Kunst gewöhne.[274] Dies läge in dem subversiven Charakter des Judentums begründet, sodass die Auseinandersetzung mit diesem fremden Element innerhalb der europäischen Kulturgeschichte sowie die „jüdische Frage“ an

[269] S. Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, S. 475.
[270] S. ebd., S. 545: „Wenn der jüdische Einfluss auf geistigem und kulturellem Gebiete in Europa die Oberhand gewänne, so wären wir um ein weiteres Beispiel negativer, zerstörender Wirkung reicher.“
[271] Ebd., S. 533.
[272] Ebd., S. 535.
[273] S. ebd., S. 541.
[274] S. ebd., S. 544.

sich zu den wichtigsten Problemen der Zeit gehörten. Diese Frage stellt sich für Chamberlain aber nicht nur im Kontext seiner Gegenwart, sondern vor allem auch für die Zukunft.[275]

Spätestens mit den „Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts" trat die sogenannte „Judenfrage" massiv in den Fokus der öffentlichen Diskussion in Deutschland.[276] Darüber hinaus muss bemerkt werden, dass diese „Frage" nicht nur den politischen Kampf zwischen Juden und Germanen impliziert, sondern dass sie darüber hinaus sämtliche Kategorien des öffentlichen und privaten Lebens fundamental durchdrungen hat. Der kulturelle Kampf gegen Moderne und Avantgardismus, die stets mit dem Schlagwort des Jüdischen behaftet wurden, resultiert nicht unwesentlich in dem tief verwurzelten Hass, der durch die Rassentheorien vertieft und gewissermaßen wissenschaftlich legitimiert wurde. Insofern trugen Chamberlains Werke unmittelbar zur Radikalisierung der öffentlichen Meinung innerhalb Deutschlands bei. Im Folgenden wendet sich der Autor den zu den Rettern Europas aus dem dunklen „Völkerchaos" auserkorenen Germanen, dem positiven Prinzip schlechthin, zu.

3.3.4 Der Eintritt der Germanen in die Weltgeschichte

Zu Beginn versucht Chamberlain, eine Definition des Germanen und dessen Gesinnung zu geben. Er bemüht dazu Allgemeinplätze wie die „Treue bis in den Tod", den „Heldenmut" sowie die „Geringschätzung aller Güter im Vergleich zur persönlichen Ehre"[277]. Im Gegensatz dazu, dass es relativ leicht sei, Jude zu werden, hält der Autor fest, dass es geradezu unmöglich sei, Germane zu werden.[278] Die Unterscheidung erfährt eine klare Stoßrichtung: Die charakterliche Integrität eines Germanen zu erlangen sei ungeheuer schwer, da die Erhabenheit seiner Gesinnung ungleich höher stehe, während man sich wesentlich leichter den charakterlichen Schwächen des Judentums hingeben könne. Diese naive Überzeugung trägt jedoch ebenso wie alle vorgebrachten Anschuldigungen dazu bei, den

[275] S. Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, S. 546.
Zum Aufkommen des politischen Antisemitismus s. Richard J. Evans: *The Coming of the Third Reich*, S. 30 sowie Lucy S. Dawidowicz, S. 68-78. Der Begriff der „Judenfrage" wurde erstmals von Eugen Dühring in seiner 1880 erschienenen Schrift „Die Judenfrage als Frage der Raceschädlichkeit für Existenz, Sitte und Kultur" behandelt, s. hierzu Steven E. Aschheim, S. 237f. sowie Lucy S. Dawidowicz, S. 58.

[277] S. Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, S. 561.

[278] S. ebd., S. 574. Zudem ist die Ausprägung des Germanentums bei Chamberlain in relative Werte eingeteilt, so gibt es in seiner Wertvorstellung „Halbgermanen, Viertelgermanen, Sechzehntelgermanen u. s. w.", s. S. 583f. Die Kategorisierung von rassischer Zusammensetzung, wie sie erst unter der Herrschaft des Nationalsozialismus zu einer letztendlichen Entscheidung zwischen lebenswertem und unlebenswertem Leben als Gesetz kodifiziert wurde, finden ihre Ursprünge also weit vor der Entstehung der NSDAP.

Juden im Vergleich mit dem Germanen herabzusetzen und die Superiorität des Letzteren zu postulieren.[279]

Im folgenden Abschnitt hebt Chamberlain die Charakteristika der germanischen Seele hervor: „Die Germanen gehören zu jener Gruppe der Zuhöchstbegabten, die man als Arier zu bezeichnen pflegt.“[280] Die körperliche Überlegenheit der Arier legitimiert darüber hinaus für den Autor deren Weltherrschaft bzw. die imperialistische Kolonisierung der Welt am Ende des 19. Jahrhunderts.[281] Schließlich sei der Drang des Germanen nach Freiheit ein wesentliches Kriterium für dessen Überlegenheit, da das Recht auf Freiheit im Gedankengebäude Chamberlains kein natürliches ist, sondern eines, das erst mit physischer und psychischer Kraft erkämpft werden muss. Dieser germanische Freiheitsdrang findet wiederum in seiner „freischöpferischen Kunst seinen höchsten Ausdruck“[282]. Chamberlain koppelt also an die Vorstellung der wehrhaften Freiheit die Befähigung, künstlerisch tätig zu werden – und spricht somit auch allen unterjochten Völkern der Welt eben diese Fähigkeit ab.

Der zweite Abschnitt wird von Chamberlain mit der Beschwörung eines gigantischen Kampfes beschlossen. Die ganze Weltgeschichte ist in seinen Augen dominiert von einem „Kampf zwischen zwei Weltanschauungen, oder noch besser, zwischen zwei menschlichen Naturen, der germanischen und der antigermanischen“[283]. Dieser Kampf der Weltanschauungen ist unmittelbare Folge des Zusammenbruchs der Alten Welt und dem folgenden „Völkerchaos“. Inmitten dieser Dunkelheit erhebt sich das Licht der rettenden Germanen, die gegen die Antigermanen in den Kampf ziehen. Letztere stellen je nach Ausprägung entweder die römische Kirche – als letzter Vertreter des „Völkerchaos“ – oder

[279] Um die Inferiorität des Juden und den „natürlichen“ Antagonismus zwischen beiden Rassen zu fundieren, beschreibt Chamberlain eine „Tatsache“, die in Gestalt und Wortlaut direkt dem antisemitischen Hetzblatt „Der Stürmer“ entnommen worden zu sein scheint. S. Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, S. 591: „Dabei fällt mir eine Tatsache ein, die mir von verschiedenen Seiten gemeldet wird, dass nämlich ganz kleine Kinder, besonders Mädchen, häufig einen ausgeprägten Instinkt für Rasse besitzen. Es kommt nicht selten vor, dass Kinder, die noch keine Ahnung haben, was ein ‚Jude‘ ist, noch dass es überhaupt so etwas giebt, zu heulen anheben, sobald ein echter Rassenjude oder eine Jüdin in ihre Nähe tritt. Der Gelehrte weiss häufig nicht einen Juden von einem Nichtjuden zu unterscheiden; das Kind, das kaum erst sprechen kann, weiss es. Ist das nicht eine trostreiche Erfahrung?“ Angespielt wird im Übrigen auf dieselbe „unbewußte Empfindung, die sich im Volke als innerlichste Abneigung gegen jüdisches Wesen kundgibt“, die Richard Wagner seinem Judentum-Aufsatz voranstellt, s. Richard Wagner: *Das Judentum in der Musik*, S. 66.

[280] Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, S. 596.

[281] S. ebd., S. 596f.: „Körperlich und seelisch ragen die Arier unter allen Menschen empor; darum sind sie von Rechtswegen […] die Herren der Welt.“

[282] Ebd., S. 598.

[283] Ebd., S. 616. Zu diesem Kampf s. S. 617: „In einem gewissen Sinne kann man, wie man sieht, die geistige und moralische Geschichte Europas von dem Augenblick des Eintrittes der Germanen an bis auf den heutigen Tag, als einen Kampf zwischen Germanen und Nicht-Germanen, zwischen germanischer Gesinnung und antigermanischer Sinnesart betrachten, als einen Kampf, der teils äusserlich, Weltanschauung gegen Weltanschauung, teils innerlich, im Busen des Germanen selbst, ausgefochten wird.“

aber in der modernen Zeit das übermächtige Judentum dar. Die Begriffe Freiheit und Treue sind dabei für Chamberlain die beiden Wurzeln des Germanentums[284], dessen Wesen sich durch „körperliche Gesundheit und Kraft, grosse Intelligenz, blühende Phantasie, unermüdlichen Schaffensdrang“[285] auszeichnet. Die Germanen hätten laut Chamberlain ihren Eintritt in die Geschichte noch lange nicht beendet, dies werde erst der Fall sein, wenn der Germane von der gesamten Erde Besitz ergriffen, alle Seiten der Natur erforscht und die Kunst in ihre Vollkommenheit geführt habe.[286] Der Germane stellt für den Autor die größte Macht der Weltgeschichte dar und der zweite Teil wird mit der Vision eines Kampfes, die mit ihrer Sprache bereits die Radikalität der Agitation der Nationalsozialisten dezidiert vorwegnimmt, abgeschlossen. Aufgrund der tiefgreifenden Implikationen der Aussage Chamberlains sei diese im Folgenden in größerem Umfange zitiert:

> „Auch im 19. Jahrhundert […] standen, wie in allen früheren Jahrhunderten unserer Zeitrechnung, jene drei Erben in Europa neben einander: das Chaos der Mestizen aus dem früheren römischen Reich […], die Juden und die Germanen (deren Bastardierung mit jenen Mestizen und mit den Resten unarischer Rassen fortschreitet). Kein humanitäres Gerede kann die Tatsache beseitigen, dass dies einen Kampf bedeutet. Wo der Kampf nicht mit Kanonenkugeln geführt wird, findet er geräuschlos im Herzen der Gesellschaft statt, durch Ehen, durch die Verringerung der Entfernungen, welche Vermischungen fördert, durch die verschiedene Resistenzkraft und Beharrlichkeit der verschiedenen Menschentypen, durch die Verschiebung der Vermögensverhältnisse, durch das Auftauchen neuer Einflüsse und das Verschwinden alter, u. s. w., u. s. w. Mehr als andere ist gerade dieser stumme Kampf ein Kampf auf Leben und Tod.“[287]

Der von Chamberlain so vehement angekündigte Kampf ums nackte Dasein zielt auf die radikale Auslöschung des Unterlegenen ab. In dieser dystopischen Vision gibt es keine Möglichkeit der Versöhnung, der Koexistenz; stattdessen wird der „Kampf“ als solches idealisiert und gewissermaßen als teleologischer Endpunkt der Entwicklung der europäischen Geschichte erklärt. Zudem prophezeit Chamberlain eine nie dagewesene Totalität der Auseinandersetzung, die alle Bereiche des Lebens durchdringen werde. Diese Proklamation lässt die Anwendung dieser Aussage auf die zeitgenössische kulturelle Szene zu. Intrigen, Provokationen und Agitationen beispielsweise gegen die Ausstellungen der Künstlervereinigung der Secession, gegen Schnitzlers Schauspiele oder aber auch gegen Gustav Mahler, der 1897 – genau im Jahr der Fertigstellung der „Grundlagen“ – in Wien seine zehnjährige Direktion der Hofoper antrat sowie die heftigen Anfeindungen gegen Franz

[284] S. Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, S. 628.
[285] Ebd., S. 628.
[286] S. ebd., S. 630f.
[287] Ebd., S. 631f.

Schreker wegen angeblich anstößiger und jugendverderbender Tendenzen in seinen Opern sind genau die Phänotypen dieses Kampfes, den Chamberlain mit seinem ideologisch-verblendeten Machwerk der Rassentheorie so gierig heraufbeschworen hat. Mit Blick auf die europäische Geschichte schildert Chamberlain diesen Kampf im dritten Abschnitt seines Werkes.

3.4 Der Kampf

Im zweiten Band der „Grundlagen" legt Chamberlain seine Anschauung von der Weltgeschichte offen. Diese sei, wie er bereits zu Ende des ersten Bandes konstatierte, von einem ewig währenden Kampf geprägt. Im Widerstreit liegen dabei stets antagonistische Gegensatzpaare, die bewusst gegenüber gestellt werden. In dem Kapitel, das die Religion betrifft, spielt sich innerhalb der christlichen Kirche laut Chamberlain ein Kampf zwischen jüdischem Willen[288] und arisch-mythischem Denken bzw. zwischen „indoeuropäischen und jüdischen religiösen Instinkten um die Vorherrschaft"[289] ab.

Darüber hinaus teilt Chamberlain den Kampf auch räumlich auf, zum einen in eine Auseinandersetzung zwischen Ost und West und zum anderen zwischen Nord und Süd. Der erste Kampf wurde von dem kaiserlichen Rom respektive dem übernationalen „Völkerchaos" und dem schöpferischen Hellenismus geführt, während der zweite ebenfalls von Rom, allerdings gegen die germanische Seele, ausgefochten wurde[290] – das germanische Christentum sei schlichtweg unvereinbar mit dem „Völkerchaos" und dem „Wahngedanken einer Weltreligion"[291].

Im achten Kapitel setzt sich Chamberlain mit dem Kampf innerhalb des Staates auseinander; für ihn spielt sich die maßgebliche Konfrontation zwischen Universalismus und Nationalismus ab.[292] Es stehen sich also die „unnationale Universalmonarchie auf Gottes

[288] S. hierzu Steven E. Aschheim, S. 212.
[289] Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 2, München [28]1942, S. 654. In Chamberlains Vorstellung gründet sich denn auch das christliche Gebäude auf zwei sich feindlich gegenüber stehenden Weltanschauungen: „Auf jüdischem historisch-chronistischem Glauben und auf indoeuropäischer symbolischer und metaphysischer Mythologie", s. ebd., S. 685.
[290] S. ebd., S. 714-768.
[291] S. ebd., S. 770.
[292] S. ebd., S. 777.

Gebot von den römischen Heiden“ und die „naturnotwendige, durch Rasseninstinkt geforderte Bildung von Nationen seitens der germanischen […] Völker“ unversöhnlich gegenüber.[293]

3.4.1 Die Entstehung einer neuen Welt (1200 bis 1800)

In diesem zweiten Teil kompiliert Chamberlain alle von ihm angeführten Errungenschaften der Germanen als die Schöpfer einer neuen Kultur. Die Germanen stellen für ihn den Schlüssel zur Zivilisation und Kultur dar, sie sind die „Baumeister“ Europas und verantwortlich für die kulturelle Überlegenheit dieses Kontinents. Gleich an mehreren Stellen zeigt Chamberlain seine Analogie von Germanentum und Zivilisation sowie Kultur auf.[294] Für den Autor stellt zudem die Renaissance nicht etwa die Wiedergeburt des Altertums dar, sondern die Wiedergeburt des freien Menschen, der sich in Gestalt des Germanen manifestiert.[295] Aufgrund der besonderen Kompaktheit sei im Folgenden eine essentielle Stelle des Werkes wiedergegeben, die den Anspruch an die Germanen aus der Sicht Chamberlains fundiert:

> „Der selbe Zug eines unbezwinglichen Individualismus, der auf politischem Gebiete – und ebenfalls auf religiösem – zur Ablehnung des Universalismus, sowie zur Bildung der Nationen führte, bedang die Erschaffung einer neuen Welt, d. h. einer durchaus neuen, dem Charakter, den Bedürfnissen, den Anlagen einer neuen Menschenart angepassten, von ihr mit Naturnotwendigkeit erzeugten Gesellschaftsordnung, einer neuen Civilisation, einer neuen Kultur. Germanisches Blut, und zwar germanisches Blut allein (in meiner weiten Auffassung einer nordeuropäischen slavokeltogermanischen Rasse) war hier die treibende Kraft und das gestaltende Vermögen. Es ist unmöglich, den Werdegang unserer nordeuropäischen Kultur richtig zu beurteilen, wenn man sich hartnäckig der Einsicht verschliesst, dass sie auf der physischen und moralischen Grundlage einer bestimmten Menschenart ruht. Das ist heute deutlich zu ersehen. Denn, je weniger germanisch ein Land, um so uncivilisierter ist es.“[296]

Auf diesem Zitat basieren alle seine weiterführenden Argumentationen. Die Reinheit des Blutes ist für ihn dabei von ausschlaggebender Bedeutung. Der Mechanismus des „Sterbens der Kulturen“, wie er sich bei Gobineau vorgezeichnet findet, wird von Chamberlain

[293] Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 2, S. 788. Der Generalangriff Chamberlains gegen den Katholizismus könnte nicht unmissverständlicher formuliert werden. Für den Rassentheoretiker ist jeder „wahrhaft gläubige, denkfähige Katholik […] ein Universalist, und das heisst ein Feind der Nationen sowie jeder individuellen Freiheit“, s. ebd., S. 812. Zudem glaubt er in der katholischen Kirche ein „Muster sozialistischer, antiindividualistischer Organisation“ erkennen zu können, s. ebd., S. 814.
[294] S. ebd., S. 825, S. 828, S. 833, S. 844, S. 863f.
[295] S. ebd., S. 827f.
[296] Ebd., S. 825.

unmittelbar in diesem Kontext angenommen. So resultierte die politische Stasis des Renaissance-Italien für ihn in der „Verschmelzung“ des germanischen Blutes mit dem „unedlen Mischvolk“ und in der „Vertilgung des germanischen Adels in endlosen Bürgerkriegen“[297], während die Slawen durch Vermischung mit anderen Menschenrassen sowohl die physischen als auch die moralischen Vorzüge ihrer germanischen Ahnen eingebüßt hätten.[298] Chamberlain spricht sich vehement gegen die Einheit der Menschheit aus und polemisiert gegen jedwede andere Überzeugung.[299]

Die „heiligste Pflicht“ eines jeden Germanen sei es, dem Germanentum zu dienen. Aus dieser grundsätzlichen „Aufgabe“ leitet Chamberlain folgendes ab:

> „Daraus ergiebt sich ein geschichtlicher Wertmesser. Wir werden auf allen Gebieten denjenigen Mann als den grössten, diejenige Tat als die bedeutendste erkennen und feiern, welche das spezifisch germanische Wesen am erfolgreichsten gefördert oder die Vorherrschaft des Germanentums am kräftigsten unterstützt haben. Nur so gewinnen wir einen begrenzten, organisierenden, durchaus positiven Grundsatz des Urteils.“[300]

Diese Tatsache spiegelt sich in der enormen, den Germanen eigentümlichen „Ausdehnungskraft“, mit der sie die Welt kolonialisieren, wider. Die Überlegenheit der germanischen Zivilisation und Kultur in imperialistischer, wissenschaftlicher und künstlerischer Hinsicht liegt begründet in der Reinheit des Blutes, der Gesinnung und der charakteristischen Freiheitsliebe der Germanen.[301]

> „Dieses Werk des Germanentums ist ohne Frage das Grösste, was bisher von Menschen geleistet wurde. Es ist nicht der Humanitätswahn, sondern durch gesunde selbstsüchtige Kraft, nicht durch Autoritätsglauben, sondern durch freie Forschung, nicht durch Genügsamkeit, sondern durch unersättlichen Heisshunger geschaffen.“[302]

Chamberlain drückt hiermit seine totale Verachtung des Humanitätsgedankens aus.[303] Um die Superiorität des Germanentums über alle anderen Rassen und Völker zu demonstrieren, schließt Chamberlain sein Werk mit einem umfangreichen geschichtlichen Überblick ab. Er teilt diesen in drei große Bereiche ein, denen wiederum sieben verschiedene Unterkategorien

---

[297] S. Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 2, S. 828.
[298] S. ebd., S. 834f.
[299] S. ebd., S. 846.
[300] Ebd., S. 859.
[301] S. ebd., S. 862.
[302] Ebd. S. 863f.
[303] S. hierzu Georg Lukács, S. 616: „Hier spricht Chamberlain mit großer Offenheit den Standpunkt aus, daß alle früheren Vorstellungen von Menschheit und Humanität liquidiert werden müssen, damit die ‚evidente Wahrheit‘ von der Weltherrschaft der Germanen zur Weltanschauung werden könne.“

zugeordnet sind. Er beginnt mit dem Gebiet des „Wissens“, das in die Kapitel „Entdeckung“ und „Wissenschaft“ aufgeteilt ist. Diesem folgen die „Zivilisation“, bestehend aus „Industrie“, „Wirtschaft“ sowie „Politik und Kirche“. Der dritte und letzte Bereich umschließt die „Kultur“, die sich aus der „Weltanschauung“ und der „Kunst“ zusammensetzt.

Die Germanen sind für Chamberlain die idealen Vertreter von Kunst, Kultur, Wissenschaft und Zivilisation. Um deren Wert zu ermessen, grenzt er ihre Errungenschaften scharf von dem Negativbeispiel des Judentums ab:

> „Hier fehlen Wissen und Kultur, also die beiden Endpunkte, eigentlich ganz: auf keinem Gebiete Entdeckungen, Wissenschaft verpönt (ausser wo die Medizin eine lohnende Industrie war), Kunst abwesend, Religion ein Rudiment, Philosophie ein Wiederkauen missverstandener helleno-arabischer Formeln und Zaubersprüche. Dagegen eine abnorme Entwickelung des Verständnisses für wirtschaftliche Verhältnisse, eine zwar geringe Erfindungsgabe auf dem Gebiete der Industrie, doch höchst geschickte Ausbeutung ihres Wertes, eine beispiellos vereinfachte Politik, indem die Kirche das Monopol sämtlicher willkürlicher Bestimmungen an sich gerissen hatte.“[304]

Dieses unflätige Zitat zeugt von der tiefen Verachtung, die Chamberlain dem Judentum entgegengebrachte. Er spricht den Juden geradezu alles ab, was er an den Germanen lobend hervorhebt. Allein die postulierte gänzliche Abwesenheit von Kunst wird durch die zeitgenössische Entwicklung, die nicht spurlos an dem Rassentheoretiker vorbeigegangen sein wird, Lügen gestraft. Übersteigerter Rassismus in seiner aggressivsten Form sowie eine frappante Ignoranz der avantgardistischen Kunstproduktion gegenüber sind die einzig erkennbaren Beweggründe für die Geisteshaltung des Autors. Ein weitere Reproduktion von

[304] Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 2, S. 880f. Dieses widerspricht sich freilich mit dem überproportionalen Anteil jüdischer Partizipation an der Produktion und Förderung von Kunst und Kultur im deutschsprachigen Raum. S. hierzu George L. Mosse: „*The Jews were, through no fault of their own, excluded from participating in the roots of the nation. The search for common ground transcending history was one reason why Jews as a group tended to support cultural and artistic innovation to a greater extent than did Gentiles. Jews provided a disproportionate share of support for the* avant garde *and for educational experiments as well.*“ Des Weiteren sei auf die Fallstudie von Steven Beller verwiesen, der den Anteil der Juden an der gesellschaftlichen Oberschicht der Stadt Wien um die Jahrhundertwende herum genauer untersucht hat, s. Steven Beller: *Class, culture and the Jews of Vienna, 1900*, in: Ivar Oxaal / Michel Pollak / Gerhard Botz (Hg.): *Jews, Antisemitism and Culture in Vienna*, New York 1987, S. 54-58. S. hierzu auch Michael Pollak, der die Bemühungen der Juden um die Kunst vor allem als ein Vehikel für die Gerierung einer jüdischen Identität interpretiert, s. Michael Pollak: *Cultural innovation and social identity in fin-de-siècle Vienna*, in: Ivar Oxaal / Michel Pollak / Gerhard Botz (Hg.): *Jews, Antisemitism and Culture in Vienna*, New York 1987, S. 74: „*The cultural innovations* […] *were a response to an existential need to redefine, and to establish new relationships between diverging traditions. In the construction of these intellectual projects there is another feature which is characteristic of Viennese culture: this lies in the fact that the redefinition of identities and of group connections follows a logic of combining elements previously held separate in traditions which seldom offered any common meeting ground.*“

Stereotypen stellen, neben der angenommenen Abwesenheit jedweder Phantasie, die beständig wiederkehrenden Vorwürfe des Materialismus und der Orientierung an der Zweckmäßigkeit dar. Dies sind wiederum gerade die Momente, die Wagner in seinem Aufsatz „Was ist deutsch?“ als entschieden undeutsch charakterisiert hat. Insofern ist die inhaltliche Bezugnahme auf sein großes Vorbild und seinen (posthumen) Schwiegervater evident. Die Schärfe der Polemik und Agitation gegen das Judentum findet freilich in den Auseinandersetzungen um Musik und Kunst ihre Entsprechung, was exemplarisch am Fall von Hans Pfitzner noch aufgezeigt werden wird.

Darüber hinaus attestiert Chamberlain der Erscheinung des Judentums etwas „eigentümlich Unbefriedigendes“: „Weder haftet ihre Civilisation in einem langsam von ihnen selbst erworbenen, also wirklich eigenem Wissen, noch entfaltet sie sich zu einer individuellen, eigenen, notwendigen Kultur. Das genau entgegengesetzte Extrem erblicken wir in den Indoariern.“[305] Im Verlauf seiner Ausführungen glaubt der Autor den Beweis erbracht zu haben, „dass aus Wissen und Civilisation Kultur nicht von selbst als ein notwendiges Produkt, als eine folgerechte Evolution hervorgeht, sondern dass Kultur durch die Art der Persönlichkeit, durch die Volksindividualität bedingt wird“[306]. Nach einer kurzen Rekapitulation der Völkergeschichte stellt Chamberlain fest, dass der Germane der einzige Mensch sei, der sich mit dem Hellenen vergleichen dürfe, und zwar anhand der gleichzeitigen Ausbildung von Wissen, Zivilisation und Kultur.[307] Darüber hinaus seien die Germanen die idealen Empfänger der Sendung Jesu Christi gewesen: „Keiner war so geschaffen, diese göttliche Stimme zu vernehmen wie der Germane; die grössten Verbreiter des Evangeliums durch Europa sind alle Germanen.“[308]

Nach dieser Rekapitulation der charakterlichen Eigenschaften der Germanen geht Chamberlain im Folgenden dezidiert zu deren Errungenschaften über. Der Vollständigkeit halber seien seine Ausführungen kurz skizziert.

Die Germanen besitzen laut Chamberlain eine besondere Veranlagung und Leidenschaftlichkeit für die Erforschung der Natur.[309] „Der Sieg des Mechanismus bedeutet

---

[305] Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 2, S. 881.

[306] Ebd., S. 886f. So spricht er dem arischen Inder zwar eine „himmelsstürmende Kultur von ewiger Bedeutung“ zu, konstatiert jedoch zugleich die sehr geringe Entwicklungsstufe der Zivilisation, während sich dies bei den Chinesen genau andersherum verhält, hier überwiege eine „fieberhaft tätige Civilisation“, allerdings sei gar keine Kultur anzutreffen, s. ebd., S. 887. Zur Konzeption von „Volk“, s. Lucy S. Dawidowicz, S. 56.

[307] S. Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 2, S. 890.

[308] Ebd., S. 893.

[309] S. ebd., S. 906.

nun den notwendigen, völligen Untergang aller m a t e r i a l i s t i s c h e n [ergo der jüdischen, D.T.] Religion“[310]. In Bezug auf die Wissenschaften zeichnen sich die Germanen durch eine enorme Befähigung zur Beobachtung, die das „Gewissen der germanischen Wissenschaft“ ausmacht, aus.[311] Unter dem Aspekt der Wirtschaft beschreibt Chamberlain die beiden extremen Ausprägungen des germanischen Wesens mit den Begriffen von Monopol und Kooperation.[312] Darüber hinaus unterlässt er es nicht, das uralte Vorurteil des jüdischen Wucherers nochmals zu beschwören[313]. Im Kontext von Kirche und Politik wird des Weiteren Martin Luther zum politischen Helden der Reformation erklärt[314], während Napoléon als derjenige, „der die Juden endgültig inthronisierte“ und als „Personifikation des Antigermanentums“ bezeichnet wird.[315] Bezugnehmend auf den Hochimperialismus und im Speziellen auf das British Empire, konstatiert Chamberlain: „Eine wirkliche Expansionskraft existiert überhaupt nur bei Angelsachsen, Deutschen und Skandinaviern“[316]. Russischer Expansionismus sei rein politisch, französischer rein geschäftlich motiviert. Die maßgeblichen Elemente der Politik sind für Chamberlain allerdings die Kategorien Rasse und Religion.[317]

Die erste Kategorie, in der sich Chamberlain dezidiert mit der Kultur auseinandersetzt, ist „Weltanschauung und Religion“. Diese beinhaltet im Wesentlichen jedoch wenig mehr als einen groben Abriss der Philosophiegeschichte, eine Stilisierung der „germanischen Metaphysik“ sowie eine Idealisierung von Immanuel Kant als den wahren Fortsetzer Luthers.[318] Wissenschaft und Religion sind in dem Gedankengebäude Chamberlains

---

[310] Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 2, S. 924.
[311] S. ebd., S. 936.
[312] S. ebd., S. 979.
[313] S. ebd., S. 992f.: „Dass der Jude – dieser wichtige wirtschaftliche Faktor – blühte, versteht sich von selbst. Van der Kindere meldet lakonisch vom 14. Jahrhundert in Flandern: anständige Geldverleiher nahmen bis 6½%, Juden zwischen 60% und 200%; auch die so sehr breitgetretene kurze Episode des Ghettos, zwischen 1500 und 1800, hat wenig oder nichts an der Wohlhabenheit und an den Geschäftspraktiken dieses klugen Volkes geändert.“
[314] S. ebd., S. 1001.
[315] S. ebd., S. 1016. An dieser Stelle äußert sich Chamberlain auch dazu, was er von Menschenrechten hält, s. S. 1018f: „Hoffentlich kommt der Tag, wo jeder vernünftige Mensch weiss, wo solche Dinge wie die *Déclaration* [*des droits de l'homme*, D.T.] hingehören: nämlich in den Papierkorb.“
[316] Ebd., S. 1022.
[317] S. ebd., S. 1022.
[318] Zu Kant s. ebd., S. 1127f.: „Die Entfaltung unserer germanischen Kultur, also gewissermassen das Facit unserer Arbeit von 1200 bis 1800, findet in diesem Mann einen besonders reinen, umfassenden und verehrungswürdigen Ausdruck. Gleich bedeutend als Mechaniker, Denker und Sittenlehrer […] ist er das erste vollendete Muster des ganz freien Germanen, der jede Spur des römischen Absolutismus und Dogmatismus und Antiindividualismus von sich hinweggesäubert hat. Und wie von Rom, so hat er uns auch – sobald wir er nur wollen – vom Judentum emanzipiert; nicht auf dem Wege der Gehässigkeit und Verfolgung, sondern indem er historischen Aberglauben, spinozistische Kabbalistik und materialistischen Dogmatismus (dogmatischer Materialismus ist nur die Umkehrung des selben Dinges) ein für alle Mal vernichtete. Kant ist der wahre Fortsetzer Luther's; was dieser begonnen, hat Kant weiter ausgebaut.“

konstitutiv für die germanische Weltanschauung, da sie sowohl die äußere Erscheinung als auch die innerliche Empfindung umfassen.[319]

Die Kunst stellt für Chamberlain die Spitze der kulturellen Entwicklung dar, in seiner aufgestellten Trias von Weltanschauung, Religion und Kunst ist letztere für den germanischen Geist am wenigsten entbehrlich, da „unsere germanische Weltanschauung […] eine transscendente und unsere Religion eine ideale“ ist und die Kunst vermittelnd zwischen beiden Polen wirkt.[320] In der Kunst manifestiert sich zudem in der Welt der Erscheinung der Freiheitstrieb der Germanen und entschlüsselt darüber hinaus die Rätsel der menschlichen Existenz:

> „Denn indem die Kunst aus freier innerer Notwendigkeit (Genialität) die gegebene unfreie mechanische Notwendigkeit (die Welt der Erscheinung) umbildet, deckt sie einen Zusammenhang zwischen den beiden Welten auf, der aus der rein wissenschaftlichen Beobachtung der Natur sich nie ergeben hätte.“[321]

Da laut Chamberlain der Germane der musikalischste Mensch auf Erden und das „Vorwiegen der musikalischen Begabung ein Charakteristikum des germanischen Geistes“[322] sei, steht in der Hierarchie der Künste auch der „tonvermählte Dichter“ an oberster Stelle.[323] Johann Sebastian Bach nimmt in der Rangfolge der größten Musiker / Dichter traditionsgemäß die erste Position ein, zugleich bezeichnet Chamberlain Deutschland als das Zentrum der Musik, da den Deutschen die Musik ein „Nationalbedürfnis“ sei.[324] Die Befähigung des Germanen zur Musik ruht dabei einerseits auf seinen geistigen Anlagen, andererseits auf seiner Persönlichkeit, die zentral für das Schaffen eines Kunstwerkes sei: „Da Kunst Freiheit und Schöpferkraft voraussetzt, so erfordert sie Persönlichkeit; ein Werk, welches nicht den Stempel einer besonderen, unterschiedenen Individualität trägt, ist kein Kunstwerk.“[325] Insofern ist klar ersichtlich, warum Juden nicht befähigt sind, Kunstwerke zu schaffen – ihnen fehlt schlichtweg die Zugangsvoraussetzung zu einer eigenständigen und schöpferischen

---

319 S. Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 2, S. 1118.
320 S. ebd., S. 1131.
321 Ebd., S. 1132. Dazu gesellt sich die Religion der Indogermanen, die in Chamberlains Vorstellung kunstverwandt erscheint. Im Gegensatz zum chronistischen Glauben des Judentums war sie „nie Geschichte, nie chronistische Erklärung, sondern immer eigene innere Erfahrung und Deutung dieser Erfahrung, sowie der umgebenden (und somit auch erfahrenen) Natur durch freie Neugestaltung; andrerseits ging unsere gesamte Kultur aus religiösen Mythen hervor“, s. ebd., S. 1133.
322 Ebd., S. 1164.
323 S. ebd., S. 1143. In der Folge versucht Chamberlain die Musikgeschichte, beginnend mit der sogenannten „Franko-Flämischen-Schule“ des 15. Jahrhunderts, als eine Kette linearen Fortschrittes von Josquin bis hin zu Beethoven zu konstruieren. Dies ist eine These, die selbstverständlich fernab jedweder seriösen Musikgeschichtsschreibung liegt und vom Autor nur aus ideologischen Motiven heraus angeführt wird.
324 S. ebd., S. 1172f.
325 Ebd., S. 1158.

Persönlichkeit. In der Absenz von Persönlichkeit einerseits und der stets zweckgerichteten Orientierung des ihnen anhaftenden Materialismus andererseits resultiert die künstlerisch-musikalische Impotenz, die sie von jeglicher Partizipation speziell am deutschen Musikwesen von vornherein ausschließt – jedenfalls in der gängigen Argumentation der Rassetheoretiker.

Da Juden trotzdem immer wieder versuchten, an diesem Musikwesen teilzuhaben, war die Auseinandersetzung unvermeidlich. Der von Chamberlain beschworene Kampf drang nun folgerichtig auch in künstlerische Sphären vor: „Die Geschichte unserer Kunst ist nun zum grossen Teil ein Kampf: ein Kampf zwischen unserer eigenen, angeborenen Anlage und der uns aufgezwungenen fremden.“[326] Dieser Kampf ist im Gedankensystem Chamberlains nur eine Übertragung der übergeordneten Auseinandersetzung zwischen der Reinheit der Rasse und der Gefahr der Degeneration und Entartung durch die Vermischung mit dem Blute der Minderwertigen. Letzteres wird aus der Sicht Chamberlains eindeutig sowohl durch die musikalische Avantgarde als auch durch die Juden vertreten. Dabei sind im Zuge dieses „Kulturkampfes“ beide Elemente oft erratisch miteinander verwechselt bzw. assoziiert worden, wodurch es zu dem um die Jahrhundertwende herum gängigen Synonym von Moderne und Judentum kam.[327]

Sein Werk abschließend, besinnt sich Chamberlain noch einmal auf die wichtigsten Faktoren für die Entwicklung der (germanischen) Kunst:

> „Auf der einen Seite die Tiefe, Gewalt und Unmittelbarkeit des Ausdruckes (also das musikalische Genie) als unsere individuellste Kraft, auf der anderen, das grosse Geheimnis unserer Überlegenheit auf so vielen Gebieten, nämlich die uns angeborene Neigung, mit Wahrhaftigkeit und Treue der Natur nachzugehen (Naturalismus).“[328]

Die Germanen würden laut Chamberlain noch viele Kunstwerke schaffen, essentiell für deren Bestand sei allerdings, sich nicht an fremden Produktionen zu messen, sondern mit Hilfe einer umfassenden Kenntnis des germanischen Wesens die eigenen Kunstwerke zu beurteilen.[329] In seinem Schlusswort konstatiert er: „Nichts fanden wir für unsere germanische Kultur bezeichnender, als das Hand-in-Hand-Gehen des Triebes zur Entdeckung und des Triebes zur Gestaltung.“[330] Abschließend greift er eine Vorstellung Wagners auf, indem er alle

[326] Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 2, S. 1189.
[327] Konkret von Chamberlain angegriffen wird exemplarisch die Stilrichtung des Realismus, die er als „eine tiefe Ebbe künstlerischer Potenz“ bezeichnet, s. S. 1191.
[328] Ebd., S. 1194.
[329] S. ebd., S. 1195.
[330] Ebd., S. 1195.

Erfindungsgabe, Genialität und Originalität der germanischen Zivilisation auf die Natur als ultimative Inspirationsquelle zurückführt.[331]

Houston Stewart Chamberlain hat zum Ende des 19. Jahrhunderts hin seine monumentalen „Grundlagen“ vorgelegt. Dieses Buch steht dabei in einer schicksalhaften Wechselwirkung zwischen lang tradierten Vorurteilen und dem Ideengut seiner Zeit, das Chamberlain aufgriff und in seinem Werk als rassistische Weltanschauung zusammenschmiedete. In seiner eminenten Rezeptionswirkung diente es der Ideologie des Nationalsozialismus als zentraler Anknüpfungspunkt, was bereits am Titel des Hauptwerkes des Chefideologen der NSDAP deutlich abzulesen ist.

3.5 Zusammenfassung

In direkter Anlehnung an die Exklusivität des Systems von Gobineau gelten die Germanen für Chamberlain als die Kultur- und Heilsbringer im „Völkerchaos“. Sie bilden die Spitze der Menschheit, durch die Reinheit des Blutes ist ihre Überlegenheit vor allen anderen Rassen gewährleistet. Rasse bedeutet für Chamberlain einen sittlich-moralischen Wertmaßstab, der allerdings von der von ihm perzipierten fortschreitenden Degeneration Europas, sowohl in rassischer als auch in kultureller Art, gefährdet scheint. Die Abgrenzung des Eigenen von dem Fremden dient somit zur negativen Bewusstwerdung der eigenen Identität. Der von Chamberlain postulierte Kampf findet denn auch nicht nur in politisch-gesellschaftlicher und rassischer, sondern auch in kultureller Hinsicht statt. Die stets drohende Gefahr ist die Bastardierung, die Vermischung der edlen Rasse der Germanen mit minderwertigen Rassen; dies ist mit Gobineaus Terminus von der Degeneration identisch. Beide Autoren sehen die Suprematie der Germanen bzw. der weißen Rasse ausschließlich durch die Blutvermischung gefährdet. Auf dem Feld der Kultur sind diese Prinzipien ebenfalls anzuwenden, die Identität und Persistenz der Vormachtstellung der Germanen wird allein durch die rassisch-völkische Exklusivität gewahrt.

Darüber hinaus neigt Chamberlain dazu, seine Argumentation in starren antagonistischen Blöcken zu strukturieren; der entscheidende Antagonismus ist derjenige zwischen Germanen und Juden, die sich in einem ewigen Kampf gegenüberstünden. Die charakterlichen Eigenschaften gehen inhaltlich auf Wagners Aufsätze zurück – so wird den Juden unter

[331] S. Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 2, S. 1195.

anderem eine völlige Absenz jedweder schöpferischer Begabung attestiert. Zusätzlich dazu zeichneten sich die Juden durch Nachahmung, Fremdheit gegenüber der germanischen Wesensart aus, sie seien Rationalisten, bei denen der Wille über die Vernunft triumphierte, hätten keinerlei Phantasie und neigten zu Materialismus, geistiger Einseitigkeit sowie zu extremer egozentrischer Zweckorientiertheit. Dieser Katalog von Vorurteilen weist dabei eine Konstante auf, die, von Wagner angefangen, sich schließlich bis hin zu Rosenbergs ideologischem Hauptwerk zieht.

In offener Anlehnung an Wagner teilt Chamberlain dessen pessimistische Sicht der gegenwärtigen Zustände und macht die Juden für das Verkommen des Geschmacks der Germanen verantwortlich, namentlich in der Gestalt, dass sie durch ihre Finanzmacht das Presse- und Zeitungswesen dominieren und somit die öffentliche Meinung beherrschen würden. Durch die Forcierung des Antisemitismus und des chauvinistischen Rassismus wird Chamberlain somit zu einem der größten Ideengeber der nationalsozialistischen Weltanschauung.

Im Bereich der Musik stellt der Autor klar heraus, dass es sich bei den Germanen um die musikalischsten Menschen der Erde handelt. Auch dies ist eine klare Berufung sowohl auf die kulturtheoretischen Schriften Wagners als auch auf die genuin angenommene Überlegenheit des deutschen Geistes im Bereiche der Musik.

Die Reinheit des Blutes ist die entscheidende Konstante für den Erhalt der germanischen Weltherrschaft; Vermischung mit anderen Völkern wird von Chamberlain als eine permanente Gefahr angesehen, wobei er konsequent das Judentum als zentrales Feindbild der Germanen aufbaut. Den Juden sei ein parasitäres Wesen[332] zu Eigen, mit dem diese die Gutmütigkeit der Germanen ausnützen und diesen schließlich unterjochen würden. In der scharfen Pointierung der „Judenfrage“ und der Gefahr des Judentums für die germanische Kultur stellt Chamberlain somit das entscheidende Bindeglied zwischen den kulturpolitisch-antisemitischen Äußerungen Richard Wagners und den rassisch-völkischen Maximen der nationalsozialistischen Ideologie Alfred Rosenbergs dar.

> „Damit tritt die Rassentheorie aus ihrer positivistisch-wissenschaftlichen Suggestionslosigkeit heraus: es entsteht jene geistige und moralische Atmosphäre, in welcher sie zum Religionsersatz verzweifelter und fanatisierter Massen werden kann. Freilich ist Chamberlain hier nur ‚Prophet‘, nur Verkünder des

[332] S. Bruce F. Pauley, S. 163.

> kommenden Mannes. Aber dieser hat zur Chamberlainschen Lehre inhaltlich und methodologisch nichts Neues mehr hinzuzufügen: er muß nur diese Lehre für die Massen zurechtmachen.“[333]

Diese „Lehre der Massen“ bzw. die Ideologie des Nationalsozialismus ist Inhalt des nächsten Kapitels, das den zweiten Hauptteil dieser Arbeit abschließt.

[333] Georg Lukács, S. 619.

4. Alfred Rosenberg: Der Mythus des 20. Jahrhunderts

Der Kampf um die deutsche Kultur und die Wiedererstarkung des deutschen Wesens sind fundamentale Grundpfeiler im Ideengerüst des Chefideologen der NSDAP. 1928 gründete Rosenberg die „Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur", aus der ein Jahr später der berüchtigte „Kampfbund für deutsche Kultur" (KfdK) entstand.[334] Dieser unterstand Rosenberg und wurde in die Bereiche Theater, Kabarett, Literatur, Bildende Kunst und Musik unterteilt. Mit diesem Bund agitierte Rosenberg während der Spätphase der Weimarer Republik gegen die Moderne, die er als entartet und degeneriert ablehnte, und gegen das Judentum, das er als zersetzend und schädlich diffamierte.[335] Vor allem trat der „Kampfbund" massiv für eine „Säuberung" der jüdischen Mitglieder der Preußischen Akademie der Künste ein.[336] 1934 etablierte er aus dem KfdK heraus die „Nationalsozialistische Kulturgemeinde" (NSKG), die 1937 mit der Organisation „Kraft durch Freude" zusammengeschlossen wurde.[337] Darüber hinaus erhielt Rosenberg von Hitler den Auftrag zur Bildung der „Dienststelle des Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP", kurz der DBFU, welche aus verschiedenen Ämtern („Lehrplanung", „Weltanschauliche Information", „Schrifttumpflege", „Wissenschaft", „Vorgeschichte" und „Kunstpflege") bestand.[338]

Rosenbergs kulturpolitische Agitation während der Herrschaft der Nationalsozialisten war gekennzeichnet von einer charakteristischen Kompetenzstreitigkeit mit dem Minister für Propaganda und Volksaufklärung, Joseph Goebbels.[339] Nach dem von Hitler erfolgreich angewandten Prinzip des *divide et impera* kam es zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen dem „Pragmatiker" Goebbels, der vor allem im Bereich der Unterhaltungsmusik nicht selten vom *Laissez-faire* Gebrauch machte, und dem „Dogmatiker" Rosenberg, der die deutsche

[334] S. Willem de Vries: *Sonderstab Musik. Music Confiscation by the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg under the Nazi Occupation of Western Europe*, Amsterdam 1996, S. 21 s. hierzu auch Richard J. Evans: *The Third Reich in power. How the Nazis won over the hearts and minds of a nation*, London 2006, S. 137-140.
[335] Zur Kulturgeschichte der Weimarer Republik s. Peter Gay: *Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit: 1918-1933*, Frankfurt a. M. 1970.
[336] Gordon A. Craig: *Germany 1866-1945*, Oxford 1992, S. 647.
[337] S. Willem de Vries, S. 23.
[338] S. ebd., S. 23. Weitere Information zum Auftrag Hitlers vom 24. Januar 1932, s. Reinhard Bollmus: *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem*, Stuttgart 1970, S. 20 und S. 54-60.
[339] S. hierzu ebd., S. 61-103.

Kulturlandschaft radikal von sämtlichen Kunstwerken, die nicht dem „rassischen Schönheitsideal“ entsprachen, säubern wollte.[340] Dieser Konflikt vollzog sich auch auf der institutionellen Ebene zwischen der Reichskulturkammer und den jeweiligen Abteilungen des Amtes Rosenberg.

Im Zuge des Zweiten Weltkrieges konzipierte Rosenberg nach der erfolgten Besatzung Westeuropas am 17. Juli 1940 den „Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg“ (ERR)[341], mit dem er einen nie dagewesenen gesamteuropäischen Kunstraub organisierte und den besetzten Gebieten seinen, an der Ideologie des Nationalsozialismus geschulten, weltanschaulichen Stempel aufdrückte. Teil des ERR war der sogenannte „Sonderstab Musik“, der von Herbert Gerigk, dem Hauptinitiator des „Lexikons der Juden in der Musik“, geleitet wurde und dessen Ziel die Kontrolle der Musiklandschaften sämtlicher vom Dritten Reich okkupierten Gebiete war.[342]

Alfred Rosenberg wurde nach dem Zweiten Weltkrieg für seine Taten vor dem Kriegsverbrechertribunal in Nürnberg zur Rechenschaft gezogen und am 16. Oktober 1946 wegen Kriegsverbrechen sowie Verbrechen gegen die Menschlichkeit hingerichtet.

Der übergeordnete Bezug von Rosenbergs ideologischem Hauptwerk zu Chamberlain ist eindeutig[343] – in seiner Ausrichtung repräsentiert der „Mythus des 20. Jahrhunderts“ darüber hinaus unmissverständlich das Sendungsbewusstsein des Nationalsozialismus, der sich anschickte, eine neue Gesellschaft mit allen Mitteln zu erzwingen. Wandte sich Chamberlain an die Grundlagen der Vergangenheit, um die gegenwärtige Situation seiner Zeit zu erklären, so strebte Rosenberg direkt in die bevorstehende Zukunft, die unter dem Banner des Hakenkreuzes stehen sollte. Im Gegensatz zu Chamberlains Werk wurde der „Mythus des 20. Jahrhunderts“ vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten kaum von einer breiten

[340] S. Erik Levi: *Music and National Socialism. The politicization of criticism, composition und performance*, in: Brandon Taylor / Wilfried van der Will: *The Nazification of Art. Art, Design, Music, Architecture and Film in the Third Reich*, Winchester 1990, S. 162.

[341] S. hierzu Willem de Vries, S. 30ff.

[342] S. Pamela M. Potter: *Most German of the Arts. Musicology and society from the Weimar Republic to the end of Hitler's Reich*, Yale 1998, S. 148: „*The goals of the Sonderstab Musik were first to seize, evaluate, and transport objects useful for musicological research* [...], *and then to assess the conditions of musical life under the occupation and the feasibility of establishing German cultural institutions. In the seizure of cultural property, musicologists were instructed to seek out music manuscripts and old printed matter in libraries and monasteries; musical documents and instruments in Jewish possession; and Jewish recordings in record stores and radio stations*.“

[343] S. Reinhard Bollmus, S. 20f.

Öffentlichkeit, allenfalls in einem Kreis hartgesottener Antisemiten, rezipiert.[344] Im Dritten Reich stieg die Auflagenzahl des „Mythus“ allerdings bis Ende 1944 rasant auf 1,1 Millionen an. Dabei scheint es sich wohl ähnlich wie bei Hitlers „Mein Kampf“ jedoch hauptsächlich um repräsentative Geschenkausgaben gehandelt zu haben, so dass man die wirkliche Anzahl der Leser kaum eruieren wird können.[345] Rosenberg selbst glaubte an den großen Erfolg seines Buches und zeigte sich empört, als er während der Nürnberger Prozesse erfuhr, dass keiner der Mitangeklagten sein Buch je zur Gänze gelesen hatte.[346]

Das hier analysierte Werk Rosenbergs stellt sowohl einen End- als auch einen Höhepunkt in der Entwicklung der Rassentheorien dar. Seinen Kulminationspunkt erfuhren diese in Gestalt der 1935 erlassenen Nürnberger Rassengesetze, die den verblendeten Wahn von der Reinheit von Blut, Rasse und Volk in juristische Paragraphen goss und in den täglichen Anfeindungen, Verdrängungen und Verfolgungen von Juden und Andersartigen, die schließlich in den Verbrennungsöfen der Vernichtungslager ihr grausiges letztes Stadium erreichten. Rosenberg arbeitete mit seinem Buch diesen juristischen und politischen Entwicklungen dezidiert zu; außerdem stellt der „Mythus“ eine Essenz der hier angeführten Rassentheorien in kulturtheoretischer Hinsicht dar, eine Verdichtung der gängigen Argumentationsstrukturen, die in der Verdrängung und Vertreibung jüdischer und „artfremder“ Künstler ihre reale Umsetzung fand.

Rosenbergs ideologisches Hauptwerk ist unmittelbar vom Eindruck der Niederlage des Deutschen Reiches im Ersten Weltkrieg sowie von der rasanten Veränderung der Lebenswirklichkeit durch die Entwicklungen der modernen Technologie und Kunst geprägt.[347] Bereits in der Einleitung stellt er dieses Trauma des Verlustes von ewig sicher

---

[344] S. Reinhard Bollmus, S. 22.

[345] S. Reinhard Bollmus, S. 26. Der für diese Arbeit benutze Band aus der Hauptbibliothek der Universität Wien stellt ebenfalls ein solches aufwendig gestaltetes Jubiläumsgeschenkt dar und trägt die handschriftliche Widmung „Meinem lieben Vater / zum 50. Geburtstag! / Jutta.“

[346] S. Ebd., S. 26.

[347] Zum „Modernisierungsschock“ im Bereich der Künste s. Larry Eugene Jones: *Culture and Politics in the Weimar Republic*, in: Gordon Martel (Hg.): *Modern Germany Reconsidered. 1870-1945*, London 1992, S. 79 sowie Wilfried van der Will, S. 105: „*It is not surprising if National Socialism, the German variety of fascism, is understood as one of the ideological answers to the disruptions of modern culture. Nowhere had the modernization process occurred with such haste as in Germany. In the space of two generations industrialization, urbanization and mass society, the anonymity of mechanical warfare, the overthrow of the monarchy, the establishment of republican democracy, the advent of ideological pluralism, and the rationalization of large parts of the economy had all followed in rapid succession.* […] *If Germany had initially lagged behind* [dem British Empire, D.T.] *in all the major developments which brought about modernity, it made up for lost ground through the intensity of the process of catching up. However, this process exacted a profound psychological price and inflicted on German society traumatic experiences in a crisis where everything that was modern appeared only to spell political and social division, alienation, and proletarianization.*“

geglaubten Institutionen und Werten deutlich heraus. Weitere Elemente sind die radikale Sprache sowie die allgemeine Vorstellung von einem allumfassenden Kampf, die besonders in den Verliererstaaten durch die Radikalisierung der innenpolitischen Situation, Revolutionen und erhöhte Gewaltbereitschaft begründet lagen.

> „Sämtliche heutigen äußeren Machtkämpfe sind Auswirkungen eines inneren Zusammenbruchs. Eingestürzt sind bereits alle Staatssysteme von 1914 […]. Zusammengebrochen sind aber auch soziale, kirchliche, weltanschauliche Erkenntnisse und Werte. Kein oberster Grundsatz, keine höchste Idee beherrscht unbestritten das Leben der Völker. Gruppe ringt gegen Gruppe, Partei gegen Partei, nationaler Wert gegen internationale Lehrsätze."[348]

Der entscheidende Wertmesser für die Erneuerung der deutschen Volksseele ist bei Rosenberg, ebenso wie bei Gobineau und Chamberlain, das Blut, dem eine mythische Kraft zugesprochen wird.[349] Der Kampf zieht sich durch alle Lebensbereiche und erstreckt sich bis in die Bahnen des Blutes: „Auseinandersetzungen zwischen Blut und Blut, Rasse und Rasse, Volk und Volk. Und das bedeutet: Ringen von Seelenwert gegen Seelenwert."[350]

In dem Vorwort zur dritten Auflage, die im Oktober 1931 in München erschienen ist, polarisiert Rosenberg neben der Herausstellung der Omnipräsenz des Kampfes eindeutig gegen das Judentum als den negativen geistigen Typus, das dem Germanen als das „uns stets feindliche Parasitenvolk"[351] gegenüberstand. Insbesondere mit Hinblick auf die kulturelle Sphäre ist dieses Vorwort sehr aussagekräftig, da Rosenberg auf die Tatsache hinweist, „daß diese Verherrlichung des Judentums ganz unmittelbar, bei Freiwerden der jüdischen Triebhaftigkeit, uns jene Verlumpung unserer Kultur und unserer Politik beschert hat"[352]. Mit Blick auf die gegenwärtige „niederträchtige Theater- und Filmpropaganda" konstatiert er, dass es für diese nur drei Heldentypen gäbe: „die Dirne, den Zuhälter, den Verbrecher".[353] Abschließend stellt er die entscheidende Aufgabe der NSDAP vor:

> „Den marxistischen Materialismus und die finanzkapitalistische Rückendeckung als eine syrisch-jüdische, fremde Pflanze aus dem deutschen Leben auszurotten, ist die große Sendung der neuen deutschen Arbeiterbewegung, die sich dadurch das Recht erkämpfen wird, in die Führung der deutschen Zukunft eingereiht zu werden."[354]

---

[348] Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, München 1935, S. 23. Die Einleitung stammt aus dem Jahre 1930.
[349] S. ebd., S. 23.
[350] Ebd., S. 24.
[351] Ebd., S. 34.
[352] Ebd., S. 34f.
[353] S. ebd., S. 38f.
[354] Ebd., S. 40.

Darüber hinaus sei die Wiederherstellung der „Unbefangenheit des gesunden Blutes“ die vielleicht größte Aufgabe überhaupt.[355] Bereits an diesen beiden vorangestellten Texten ist deutlich die aggressive und radikale Stoßrichtung des gesamten Werkes zu ersehen. Die Thesen werden unmissverständlich und in einem sehr schroffen Ton proklamiert und lassen keinen Zweifel an dem rassistischen sowie antisemitischen Fanatismus sowohl des Autors als auch der „Bewegung“, der dieser angehört. Im Kontext der vorhergehenden Rassentheorien stellt die Schrift genuin eine Forcierung einer gewaltbereiten Sprache und ein generelles Aufgreifen typischer Klischees und Vorurteile dar, die deutlich exponiert werden, um die verbrecherische Weltanschauung des Nationalsozialismus zu fundieren.

4.1 Das Ringen der Werte

4.1.1 Rasse und Rassenseele

Im ersten Kapitel des ersten Buches sucht Rosenberg die nordisch-germanische Rassenseele von der syrisch-jüdischen abzugrenzen. Er verfährt dabei ähnlich wie Chamberlain, indem er bewusst einen Antagonismus zwischen den beiden Elementen konstruiert. Die Reinheit des Blutes steht bei ihm ebenso zentral im Mittelpunkt wie die These, dass jedwede Vermischung unweigerlich zu Degeneration und Entartung führt.[356] Allgemein im diffusen Medium von Rasse und Blut beginnend, wendet Rosenberg diese Unterscheidungen auf die Sphären des gesellschaftspolitischen Lebens, auf Wissenschaft und Entdeckung sowie auf die Kunst an. Zentral ist bei ihm stets die Kategorie des Blutes, das mythische Eigenschaften zugeschrieben bekommt, weshalb der Text an einigen Stellen bizarr-esoterisch anmutet.[357]

Nach dem Verlust aller Werte und Orientierungspunkte im Leben würde laut Rosenberg ein ganzes Geschlecht allmählich zu ahnen beginnen, dass „nur dort Werte geschaffen und erhalten werden, wo noch das Gesetz des Blutes Idee und Tat des Menschen

[355] S. Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 40.

[356] S. hierzu ebd., S. 532: „Wir haben gesehen, wie hinter allen religiösen, moralischen und künstlerischen Werten rassisch bedingte Völker stehen, wie durch hemmungslose Vermischungen schließlich alle echten Werte getilgt werden, die Volksindividualitäten in einem Rassenchaos verschwinden, um als unschöpferisches Gemengsel fortzuvegetieren oder aber, einem neuen, starken Rassenwillen dienstbar, geistig und stofflich untertan zu werden. Innerhalb dieser weltumspannenden Gegensätze der Rassen und Seelen schwingt das Leben aber noch außerdem um zwei Pole: dem männlichen und weiblichen.“

[357] Vgl. hierzu die beiden Thesen auf, S. 47: „Rasse ist das Gleichnis einer Seele, das gesamte Rassengut ein Wert an sich ohne Bezug auf blutleere Werte.“ und „Rassengeschichte ist deshalb Naturgeschichte und Seelenmystik zugleich.“ Auch der Bezug zum verschollenen Atlantis als Urheimat der Arier und zum Sonnenmythos scheint in einer sehr abstrusen Weise auf, s. S. 48f.

bestimmt, sei es bewußt oder unbewußt. Auf unbewußter Stufe vollzieht der Mensch in Kult und Leben die Gebote des Blutes gleichsam im Traumschlaf, natursichtig“[358]. Mit dem Stadium des Unbewussten wird eine psychologische Kategorie angesprochen, die in der Überzeugung Rosenbergs weder zu beweisen noch zu negieren ist. Erwiesen sei jedoch die Gefahr der Vermischung mit fremdem Blut, Rosenberg spricht sogar von „feindlichem Blut“[359]. Die sich daran anschließende Kausalkette vom Sterben des dergestalt bastardierten Volkes lässt sich bereits bei Gobineau nachlesen: „Und an dieser Blutschande sterben dann Persönlichkeit, Volk, Rasse, Gesittung. Dieser Rache des Blutes ist niemand entgangen, der die Religion des Blutes mißachtete: weder die Inder noch die Perser noch die Griechen noch die Römer.“[360] Auch die Bezugnahme auf diese Ahnenreihe der großen Kulturvölker des Altertums steht klar in der Tradition der Rassentheorien des 19. Jahrhunderts. Allein die nordisch-germanischen Völker könnten einen wirkungsvollen Schutz vor dem Wiederhereinbrechen des „Völkerchaos“ bieten. So konstatiert Rosenberg: „Nordische Gesinnung und nordische Rassenzucht, so heißt auch heute die Losung gegenüber dem syrischen Morgenlande, das in der Gestalt des Judentums und in vielen Formen des rasselosen Universalismus sich in Europa eingenistet hat“.[361]

Die folgende Anwendung rassentheoretischer Gesetzmäßigkeiten auf den Verlauf der Weltgeschichte braucht im Einzelnen nicht wiedergegeben zu werden, man kann jedoch festhalten, dass Rosenberg sich im Wesentlichen an den Geschichtsdarstellungen Gobineaus und vor allem Chamberlains orientiert. Entscheidend sind für ihn jedoch der Kampf, der nach dem Verfall Roms im Rassenchaos begann sowie das Auftreten der Germanen als Heilsbringer gegenüber dem dekadenten Rom einerseits und der syrisch-vorderasiatischen Einstellung andererseits.[362] Folgerichtig ist Rosenberg davon überzeugt, dass „alle Staaten des Abendlandes und ihre schöpferischen Werte von den Germanen erzeugt wurden“ und dass „beim vollständigen Verschwinden dieses germanischen Blutes aus Europa […] die gesamte Kultur des Abendlandes mit untergehen müßte“.[363]

---

[358] Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts,* S. 46.
[359] Ebd., S. 47.
[360] Ebd., S. 47.
[361] Ebd., S. 58.
[362] S. ebd., S. 103.
[363] Ebd., S. 109. Der Ausgang des Rassenkampfes ist für Rosenberg ebenfalls vorgezeichnet, für den Fall, dass die Germanen nicht in der Lage sein werden, ihr Blut rein zu erhalten, sieht er einen katastrophalen Absturz in das Chaos der degenerierten Menschheit voraus, s. S. 109: „Entweder steigen wir durch Neuerleben und Hochzucht des uralten Blutes, gepaart mit erhöhtem Kampfwillen, zu einer reinigenden Leistung empor, oder aber auch die letzten germanisch-abendländischen Werte der Gesittung und Staatenzucht versinken in den schmutzigen Menschenfluten der Weltstädte, verkrüppeln auf dem glühenden, unfruchtbaren Asphalt einer

Rosenberg führt das Wirken von Nationalkulturen, Schöpferkraft und wagemutigem Unternehmungsgeist ausschließlich auf das Vorhandensein des nordischen Geistes zurück[364] und zeichnet darüber hinaus das Bild eines „gigantischen Ringens um C h a r a k t e r w e r t e“[365]. In einer Demokratie herrscht in seiner Vorstellung nicht das Volk, oder der Charakter, sondern einzig und allein das Geld – „deshalb schiebt sich aber auch der jüdische Bankier in den Vordergrund, dann der jüdische Journalist und Marxist“[366]. Detlev Peukert kontextualisiert in seiner Studie über die Weimarer Republik die Zusammenbindung dieser heterogenen Sphären mit dem Phänomen der Massenkultur und zeigt, wie diese Entwicklungen sich auf die Ideologie des Nationalsozialismus ausgewirkt haben:

> „*The big stores were a symbolic amalgam of all their* bêtes noires*: international high finance, the Jewish shopkeeper, under-cutting, poor and uncraftsmanlike quality of goods, modern design, modern social habits, anonymity and rootlessness. These ideological stereotypes, which soon became the stock-in-trade of National Socialist demagogues, show that mass culture and mass consumption had become the special target of the resentment of those social groups which were the losers from social change*.“[367]

Im weiteren Verlauf erläutert Rosenberg seine These, wonach sich unterschiedliche Völker nicht auf die Gleichheit vor dem Recht berufen könnten. Der Autor polemisiert, dass „der Heroische nicht gleiches Recht haben kann mit dem Börsenspekulanten“[368] und spricht der syrisch-jüdischen Bevölkerung das Recht auf Freiheit schlichtweg ab. „Freiheit im germanischen Sinne ist innere Unabhängigkeit, Forschermöglichkeit, Ausbau eines Weltbildes, echt religiöses Fühlen; Freiheit für vorderasiatische Einsprengsel und dunkle

---

bestialisierten Unmenschheit oder versickern als krankheitserregender Keim in Gestalt von sich bastardierenden Auswanderern in Südamerika, China, Holländisch-Indien, Afrika.“
Zu der kulturbringenden Aufgabe, der schöpferischen Potenz der Germanen sowie der Gefahr der Rassenvermischung s. auch S. 630: „Nun steht aber außer Frage, daß echte Kulturfrucht tragend für Europa in allererster Linie die nordische Rasse gewesen ist. Aus ihrem Blut sind die großen Helden, Künstler, Staatengründer erwachsen; sie bauten die festen Burgen und heiligen Kathedralen; nordisches Blut dichtete und schuf jene Tonwerke, die wir als unsere größten Offenbarungen verehren. Nordisches Blut gestaltete vor allem anderen auch d e u t s c h e s Leben. […] Deutsch ist nordisch und hat kultur- und typenbildend auch auf die westischen, dinarischen, ostisch-baltischen Rassen gewirkt. Auch ein etwa vorwiegend dinarischer Typus ist innerlich oft nordisch geformt worden. Dieses Hervorheben der nordischen Rasse bedeutet kein Säen des ‚Rassenhasses‘ in Deutschland, sondern, im Gegenteil, das bewußte Anerkennen eines blutvollen B i n d e m i t t e l s innerhalb unseres Volkstums. Ohne dieses Bindemittel, wie es unsere Geschichte geformt hat, wäre Deutschland nie ein Deutsches Reich geworden, nie wäre germanische Dichtung entstanden, nie hätte die Idee der Ehre Recht und Leben beherrscht und veredelt. An dem Tage, da das nordische Blut restlos versiegen sollte, würde Deutschland zerfallen, in einem charakterlosen Chaos untergehen.“

364 S. Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 111.

365 Ebd., S. 116.

366 Ebd., S. 131. Zur Identifikation des Judentums mit dem Kapitalismus bzw. generell zu Verschwörungstheorien gegen die Juden, s. Lucy S. Dawidowicz, S. 58f., Bruce F. Pauley, S. 155 und 158 sowie Steven E. Aschheim, S. 219.

367 Detlev J. K. Peukert, S. 176.

368 Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 134.

Mischlinge bedeutet hemmungslose Vernichtung anderer Kulturwerte."[369] Freiheit bedeutet in der Rosenberg'schen Terminologie zudem „Artgebundenheit"[370], kann also nur innerhalb einer homogenen Volksgruppe für die Angehörigen eben dieser Gruppe gelten. Damit nimmt Rosenberg nicht nur die Unterscheidung von Reichsbürgern und Staatsangehörigen, die die Nürnberger Gesetze festsetzten[371], vorweg, sondern er äußert sich auch dezidiert zur kulturpolitischen Situation. Die Bezeichnung „vorderasiatisch" ist augenscheinlich auf die Juden gerichtet, die demnach eine vernichtende Wirkung auf alle anderen Kulturwerte außerhalb ihres eigenen Volkes ausüben würden. Danach ist evident, dass der „Mythus" der theoretischen Entmündigung und Entwertung jüdischer Künstler und Kulturprodukte sowie in letzter Konsequenz auch deren Vertreibung aus Deutschland und anschließend aus ganz Europa Vorschub leistete.

Um der Unterdrückung und Gefährdung der germanischen Kräfte in Deutschland entgegenzuwirken, konstatiert Rosenberg das Erwachen eines neuen Glaubens, jenes „Mythus des 20. Jahrhunderts", der das nordische Blut als das Mysterium, welches die alten kirchlichen Sakramente substituieren werde, glorifiziert.[372] Da es sich hierbei um das Kernthema des gesamten Werkes handelt, sei die entsprechende Passage in erweitertem Umfang wiedergegeben:

> „Jede Rasse hat ihre Seele, jede Seele ihre Rasse, ihre eigene innere und äußere Architektonik, ihre charakteristische Erscheinungsform und Gebärde des Lebensstils, ein nur ihr eigenes Verhältnis zwischen den Kräften des Willens und der Vernunft. Jede Rasse züchtet letzten Endes nur e i n höchstes Ideal. Wird dieses durch andere Zuchtsysteme, durch überwiegendes Einsickern fremden Blutes und fremder Ideen verwandelt oder gar entthront, so ist die Folge dieser inneren Umwandlung äußerlich durch ein Chaos, Epochen der Katastrophen gekennzeichnet. […] Ein räumliches und zeitliches Nebeneinander aber zweier oder mehrerer auf verschiedene Höchstwerte bezogenen Weltanschauungen, an denen die g l e i c h e n Menschen teilhaben sollen, bedeutet eine unheilverkündende Zwischenlösung, die den Keim eines neuen Zusammenbruches in sich trägt. Gelingt es dem

[369] Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 140.

[370] S. ebd., S. 140. Folgerichtig lehnt Rosenberg auch jeden Multikulturalismus, Internationalismus und das „Pan-Europäertum" ab. Vielmehr stellen diese, von der jüdischen Finanz beherrschten, Tendenzen eine Bedrohung speziell des deutschen Volkes dar, s. S. 142: „Ein g a n z anderes Wesen aber zeigt sich im sogenannten heutigen von allen Internationalen und Juden geförderten Pan-Europäertum. Das, was sich h i e r abspielt, ist nicht das Angleichen germanisch bedingter Elemente in Europa, sondern ein Vereinigen rassenchaotischer Abfälle der Weltstädte, ein pazifistisches Geschäftsabkommen großer und kleiner Händler, letzten Endes eine von der jüdischen Finanz mit Hilfe der heutigen französischen bewaffneten Mächte geförderte Unterdrückung der darniederliegenden germanischen Kräfte in Deutschland – und überall in der Welt."

[371] Zu den Nürnberger Rassegesetzen s. Richard J. Evans: *The Third Reich in Power*, S. 536-554, Saul Friedländer: *Das Dritte Reich und die Juden*, Bd. 1, *Die Jahre der Verfolgung. 1933-1939*, Bonn 2006, S. 162-191, Lucy S. Dawidowicz, S. 95-101 sowie Jeremy Noakes / Geoffrey Pridham (Hg.): *Nazism 1919-1945*, Bd. 2, *State, Economy and Society 1933-1939*, Exeter 1984, S. 535-541.

[372] S. Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 143.

> eingedrungenen System, den Glauben an die alten Ideen zu schwächen und den Träger dieser Ideen, die Rassen und Völker, auch physisch zu zersetzen und zu unterjochen, so bedeutet das den Tod einer Kulturseele, die dann auch in ihrer äußeren Verkörperung vom Erdboden verschwindet. […] Das Leben einer Rasse, eines Volkes, ist keine sich logisch entwickelnde Philosophie, auch kein sich naturgesetzlich abwickelnder Vorgang, sondern die Ausbildung einer mystischen Synthese, einer Seelenbetätigung, die weder durch Vernunftschlüsse erklärt noch durch Darstellung von Ursache und Wirkung begreiflich gemacht werden kann."[373]

Mit diesen Zeilen steht die unversöhnliche Haltung Rosenbergs gegenüber anderen Rassen, speziell den Juden gegenüber, eindeutig fest. „Artfremde" Kunst und Künstler sind in der Weltanschauung Rosenbergs nicht zu tolerieren, da sie zum einen der charakteristischen Erscheinungsform der Rassen widersprechen und zum anderen von dem jeder Rasse eigenen „höchsten Ideal" ablenken. Auch die Gleichzeitigkeit der unterschiedlichen Kunstströmungen wird klar durch die pejorative Beschreibung als „unheilverkündende Zwischenlösung" kategorisch ausgeschlossen. Begründet wird dies durch das bewusste Ausschalten der Kognition und der Vernunft aus diesem Diskurs sowie durch den Verweis auf die übernatürliche, mystische Empfindung des Blutes, eben jenes neuen Glaubens bzw. jenes „Mythus des 20. Jahrhunderts".

Für Rosenberg war das 19. Jahrhundert von drei unterschiedlichen Systemen geprägt, erstens von dem „auf Freiheit der Seele und der Idee der Ehre ruhenden nordischen Abendland", zweitens von der durch römische Dogmatik herrschenden „Priesterschaft" und drittens von einem schrankenlosen, materialistischen „Individualismus mit dem Ziel einer wirtschaftspolitischen Weltherrschaft des Geldes".[374] Ein gleich berechtigtes Nebeneinander dieser drei Systeme schließt der Autor aus, „nicht weil es ‚falsch' oder ‚schlecht' an sich, sondern weil es artfremd ist und den inneren Aufbau unseres Wesens zerstört"[375].

Das Kapitel abschließend, wendet sich Rosenberg noch einmal der künstlerischen Produktivität der Rassen zu. Kunst ist für ihn ein homogenes Gebilde, das innerhalb einer Rasse erzeugt wird und nur von den gleichen „Artgenossen" wirklich rezipiert und verstanden werden kann: „Kunst ist immer die Schöpfung eines bestimmten Blutes, und das

[373] Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 146f.

[374] S. ebd., S. 148. Insbesondere die letzte Kategorie zielt eindeutig auf das Judentum ab; über die „Börsen- und Finanzwissenschaft" s. S. 153: „Diese ‚Finanzwissenschaft' ist nun auch nicht international, sondern rein jüdisch, und die Wirtschaftskrankheit aller nordisch bestimmten Völker kommt daher, daß sie sich bemühen, diese syrische, naturwidrige, aus Schmarotzerinstinkten stammende Willkür in ihr Lebenssystem einzufügen. Etwas, das, wenn es bis ans Ende gelingen sollte, die restlose Zerstörung aller natürlichen Voraussetzungen unseres Lebens nach sich ziehen muß."

[375] Ebd., S. 148.

formgebundene Wesen einer Kunst wird nur von Geschöpfen des gleichen Blutes wirklich verstanden.“[376] Im weiteren Verlauf greift er Wagners und Gobineaus alte These von der künstlerischen Unproduktivität des Judentums, die aus dessen Materialismus resultiert, auf. Er führt diesen Materialismus dabei auf den „starren“ Monotheismus und den „öden philosophischen Aberglauben“ zurück: „Diese statische Selbstbehauptung ist der metaphysische Grund für des Juden Zähigkeit und Stärke, aber auch für seine absolute kulturelle Unfruchtbarkeit und sein schmarotzerhaftes Wirken.“[377] Den Semiten fehlt „das Merkmal des Schöpferischen so gut wie vollkommen“[378], wodurch die Schädlichkeit ihrer Partizipation an der deutschen Kulturszene evident wird. Rosenberg konstatiert, dass der Mensch entartet sei, weil ihm von außen her fremde Motive, nämlich Weltbekehrung, Humanität und Menschheitskultur, vorgehalten worden seien. Deshalb gelte es für die Zeitgenossen, die Werte des Blutes emporzuhalten und einen Weg der inneren Reinigung einzuschlagen, „um Hochzucht und Aufartung zu ermöglichen“[379].

In den beiden folgenden Kapiteln des ersten Buches befasst sich Rosenberg zum einen mit „Liebe und Ehre“ und zum anderen mit „Mystik und Tat“. Im zweiten Kapitel wird der Ehrbegriff als zentrales Moment germanischen Wesens umschrieben und mit dem Liebes- und Barmherzigkeitsprinzip der Kirche kontrastiert.[380] Nach kurzen polemischen Episoden gegen die Freimaurerei und den Bolschewismus beschwört Rosenberg noch einmal die endzeitliche Umbruchstimmung und den Verfall der Werte, Sitten und Gebräuche nach dem Ersten Weltkrieg.[381] Im dritten Kapitel wird der Theologe und Mystiker Meister Eckehart aus dem 14. Jahrhundert als Schöpfer einer neuen, germanischen Religion idealisiert. Nach diesem

---

[376] Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 150.
[377] Ebd., S. 158.
[378] Ebd., S. 169.
[379] S. Ebd., S. 174. Zu Rosenbergs polemischen Ausführungen zur Humanität s. S. 236f.: „Dank der Humanitätspredigt und der Lehre von der Menschengleichheit konnte jeder Jude, Neger, Mulatte vollberechtigter Bürger eines europäischen Staates werden; dank der humanitären Sorge für den einzelnen wimmelt es in den europäischen Staaten von Luxusanstalten für unheilbare Kranke und Irrsinnige; dank der Humanität wird auch der rückfällige Verbrecher als unglücklicher Mensch ohne Bezug auf die Interessen des ganzen Volkes gewertet, bei der ersten Möglichkeit wieder auf die Gesellschaft losgelassen und in seiner Fortpflanzungsfähigkeit nicht behindert. Im Namen der Humanität und der ‚Freiheit des Geistes‘ wird den Schmutzjournalisten und jedem ehrlosen Halunken der Vertrieb jeglicher Bordelliteratur gestattet; dank der Humanität dürfen Nigger und Juden in die nordische Rasse hineinheiraten, ja wichtige Ämter bekleiden. Diese an keinen rassischen Ehrbegriff gebundene Humanität hat das unerhörteste Betrugswesen der Börse zu einem geachteten Beruf unter anderen gemacht, ja, dieses organisierte Verbrechertum in Frack und Zylinder bestimmt heute auf Weltwirtschafts- und ‚Sachverständigen‘-Konferenzen fast selbstherrlich über jahrzehntelange Fronarbeiten von Millionenvölkern.“
[380] Dies wird vor allem an der folgenden Gegenüberstellung deutlich, s. ebd., S. 219: „Das Wesen des Kampfes zwischen Kaiser und Papst war zunächst der Kampf um die Vorherrschaft zwischen der Ritterehre und der verweichlichenden Liebeslehre.“ Daraus resultiert auch die in der obigen Fußnote zitierte Verachtung des Humanitätsgedankens.
[381] S. ebd., S. 250.

eher bizarr anmutenden ersten Abschnitt bietet jedoch gerade dieses Kapitel eine Fülle von Material, da Rosenberg hier das jüdisch-römische gegen das nordisch-germanische Prinzip stellt. So würden die römisch-jüdische Statik sowie deren Weltanschauung durch die nordisch-abendländische Dynamik und das Seelenbekenntnis der Rasse abgelöst.[382] Primär bleibt für ihn die Entfaltung der „Rassenseele", die nach Erkenntnis des Mythos des Blutes ungeheure Kräfte freisetzen könne: „Diese Kräfte von Rasse, Seele und Natur sind die ewigen Voraussetzungen, das Dasein, das Leben, aus welchem erst Gesittung, Glaubensart, Kunst usw. sich als das Sosein ergeben. Das ist die letzte, innere Umkehr, der neu erwachende Mythus unseres Lebens."[383]

Interessant gestaltet sich Rosenbergs idiosynkratische Gegenüberstellung eines satanischen und eines luziferischen Prinzips im Wesen der jüdischen und nordisch-germanischen Rasse. „Satanisch bezeichnet die moralische Seite der mechanistischen Weltüberwindung. Sie wird diktiert durch rein triebhafte Motive. Das ist die jüdische Einstellung zur Welt. Luziferisch ist der Kampf um Unterjochung der Materie, ohne den subjektiven Vorteil als treibendes Motiv zur Voraussetzung zu haben."[384] Dem satanischen Prinzip konzediert er eine völlige Absenz schöpferischen Charakters, wodurch die Juden niemals in der Lage sein werden, als Erfinder, Entdecker oder Kunstschaffende zu wirken, während das luziferische Prinzip die Germanen gerade zu eben diesen Tätigkeiten befähigt.[385] Darüber hinaus sei die genaueste Erforschung der Natur und deren Gesetze ein der germanischen Seele ureigenstes Bedürfnis.[386] Nach dieser Juxtaposition lenkt Rosenberg seinen Blick auf die jüdische Geschichte und findet dort nichts weiter als eine „emsige, endlose Geschäftigkeit", deren einziges Ziel allein das irdische Wohlergehen und der Vorteil der Juden sei.[387] Das Bild des Ahasvers – der Ewige Jude, mit dessen Anrufung Wagners Judentum-Aufsatz endete – aufgreifend, schildert Rosenberg die perennierende Agonie des Daseins der Juden. Auch hier finden sich die althergebrachten Vorurteile, die schon Wagners Aufsatz so maßbeglich beeinflusst hatten:

> „So sehen wir denn seit 2500 Jahren das ewig gleiche Bild. Gierig nach Gütern dieser Welt, zieht der Jude von Stadt zu Stadt, von Land zu Land und bleibt dort, wo er am wenigsten Widerstand für

[382] S. Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 289f.
[383] Ebd., S. 288. Zum Mythos des Blutes s. ebenfalls S. 295.
[384] Ebd., S. 301. S. hierzu Wagners Definition des „Deutschen", FN 80 und 86.
[385] Diese Behauptungen Rosenbergs negieren den überproportional hohen Anteil des Judentums an der Kulturlandschaft. Erneut an dem Beispiel Wien orientiert, sei hier auf Steven Beller, S. 43, verwiesen. Dies hängt darüber hinaus mit der enormen Bedeutung des Begriffs Bildung zusammen, s. George L. Mosse, S. 2f.
[386] S. ebd., S. 172f. und S. 301.
[387] S. ebd., S. 302.

> geschäftige Schmarotzerbetätigung findet. Er wird verjagt, kommt wieder, ein Geschlecht wird erschlagen, das andere beginnt unbeirrbar das gleiche Spiel. […] Ewig unter anderen Namen und doch immer sich gleichbleibend; ewig die Wahrheit beteuernd und immer lügend; ewig an seine ‚Mission' glaubend und doch von vollkommener Unfruchtbarkeit und zum Parasiten verdammt, bildete der Ewige Jude den fernsten Kontrast zu Jajnavalkya, Buddha, Lao-tse. Dort Ruhe, hier Geschäftigkeit; dort Güte, hier Durchtriebenheit; dort Friede, hier abgrundtiefer Haß gegen alle Völker der Welt; dort ein Allverstehen, hier vollendetes Unvermögen und Verständnislosigkeit."[388]

Als Kontrast zu diesem ewigen Lebenszyklus des „schmarotzerhaften" Judentums setzt Rosenberg den Germanen, der aufgrund seiner inhärenten Dynamik die Handlungen der verschiedenen Völker nur als Tat, oder, mit den Worten des Autors, als „geformte seelische Kraft"[389], auffasste. Insbesondere die Deutschen fühlten den inneren Wert und die Würde der Persönlichkeit und interpretierten die Geschichte als Entwicklung einer Volkspersönlichkeit.[390] Dieses Insistieren auf Persönlichkeit ist im Konstrukt der Rassetheorien entscheidend, da nur die freie Persönlichkeit, manifestiert im Wesen des Germanen, zu den wahren Kulturleistungen befähigt sei: „Man nennt das faustische Seele und meint damit das Streben nach Unendlichem auf jedem Gebiete. Dem zugrunde aber liegt die sonst nirgends in der Welt mit gleicher Stärke gefühlte Einzigartigkeit und Würde der Persönlichkeit."[391]

Die schöpferisch wirkende Tat stellt eines der wesentlichen Kriterien für den Ausdruck des inneren Wesens und der Seelenaktivität des nordisch-germanischen Menschen dar. Die Ruhe hingegen nutzt der Germane zur Sammlung vor eben jener Tat, während der Jude diese nur für das „Lauern auf eine, stoffliche Erfolge versprechende Tätigkeit" missbraucht.[392] Das erste Buch wird von einer summarischen Zusammenfassung der Eigenschaften des nordisch-germanischen Menschen abgeschlossen. In dieser kurzen Definition bündeln sich sozusagen die positiven Voraussetzungen des Germanen, die als zivilisatorische Kultur- und Heilsbringer gegenüber dem „Völkerchaos" fungieren. Zudem legitimieren diese Zeilen den Anspruch auf dessen übergeordnete Stellung in der Hierarchie der Menschenrassen. So sei die Seele des Germanen folgendermaßen beschaffen: „Mystik und Lebenstat umspannend, getragen von einem dynamischen Lebensgefühl, beflügelt vom

[388] Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 303.
[389] S. ebd., S. 307. S. hierzu S. 356: „Jede Gestalt ist Tat, jede Tat wesentlich entladener Wille." Hier wird die Amalgamierung von der Vorstellung des Germanen, der zur Tat drängt, und einer eigentümlich trivialen Verkürzung der Philosophie Schopenhauers besonders deutlich.
[390] S. ebd., S. 307f.
[391] Ebd., S. 309. Zur Bedeutung der Persönlichkeit s. die Ausführungen Chamberlains, FN 325.
[392] S. ebd., S. 310f.

Bekenntnis zum freischöpferischen Willen und der adeligen Seele."[393] Nachdem Rosenberg in seinem ersten Buch sich ausführlich mit der Beschaffenheit von Rasse und Rassenseele auseinandersetzte, widmet er den zweiten Teil seines Werkes dem Wesen der germanischen Kunst. Mit dieser Abhandlung schließt sich gewissermaßen der Kreis zu Richard Wagner, dessen Hauptanliegen die Darstellung der deutschen Kunst sowie die Abgrenzung derselben von jüdischem Einfluss gewesen ist.

4.2 Das Wesen der germanischen Kunst

Das zweite Buch des „Mythus" befasst sich intensiv mit verschiedenen Aspekten der germanischen Kunst. In vier Kapitel gegliedert, umreißt Rosenberg das Wesen eines „rassischen Schönheitsideals", das nur von den Angehörigen derselben Rasse geschaffen und rezipiert werden könne. Das erste Kapitel bietet ihm Raum, gegen Intellektualismus[394], Expressionismus[395] und neue Sachlichkeit[396] zu polemisieren und Voraussetzungen für die Ästhetik der Zukunft zu proklamieren. Im zweiten Kapitel „Wille und Trieb" versucht er, allgemeine Tendenzen des menschlichen Lebens herauszustellen, während er im dritten Kapitel – „Persönlichkeits- und Sachlichkeitsstil" – zum einen die jüdische Vorstellung des Paradieses sowie jüdische Künstler verspottet und zum anderen auf den verderblichen Einfluss des Jugendstils aufmerksam macht. Das zweite Buch wird mit Ausführungen zum ästhetischen Willen beschlossen, wobei Rosenberg Schopenhauers Philosophie und Wagners Kunsttheorie skizziert und das Wagner'sche Gesamtkunstwerk als die Einhaltung der drei wesentlichen Faktoren germanischer Kunst proklamiert. Es folgt ein Generalangriff auf die zeitgenössischen Theater- und Pressezustände, die in der Wahrnehmung des Autors allesamt von Juden beherrscht sind. In grellen Farben schildert Rosenberg das Wüten des „*foetor judaicus*" und warnt vor dem Untergang der deutschen Kunst. Abschließend legt er seine

[393] Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 311.

[394] Zum Kampf des Nationalsozialismus gegen den Intellektualismus und zur Agitation gegen Hochschulprofessoren und Gelehrten s. Richard J. Evans: *The Third Reich in Power*, S. 291-320.S. insbesondere S. 298: „*In November 1938 Hitler launched a furious attack on intellectuals, amongst whom there was little doubt that he included university teachers and professors. He declared that intellectuals were fundamentally unreliable, useless and even dangerous, and contrasted their irreducible individualism and their constant critical carping with the instinctive and unquestioning solidarity of the masses. ‚When I take a look at the intellectual classes we have – unfortunately, I suppose, they are necessary; otherwise one could one day, I don't know, exterminate them or something – but unfortunately they're necessary.'"*

[395] Auch Adolf Hitler bekundete mehrmals seinen Abscheu gegenüber der Stilrichtung des Expressionismus, s. Gordon A. Craig, S. 649.

[396] S. Larry Eugene Jones, S. 84 sowie Detlev J. K. Peukert, S. 168.

Vision von der Zukunft, in der Wallfahrten zu den Heldendenkmälern des Weltkrieges unternommen werden, um dem neuen Mythos zu huldigen, offen.

4.2.1 Das rassische Schönheitsideal

Rosenberg beginnt seine Ausführungen zum rassischen Schönheitsideal mit der Feststellung, dass der Intellektualismus als zeitgenössische Kulturerscheinung im Sterben liege. Mit sichtlichem Wohlgefallen macht er seine Beobachtungen: „Unsere Zeit des Sterbens und Werdens verschlingt ihre Werke mit Gier: die Schwachen werden gebrochen, die Starken fühlen ihren Glauben und Widerstand wachsen. Die Abkehr vom theoretischen Materialismus in Wissenschaft und Kunst kann man als innerlich vollzogen betrachten.“[397] Dass es sich dabei um eine Erscheinung, die im deutschsprachigen Raume vorzugsweise dem jüdischen Großbürgertum entstammte, handelt, scheint seine Begeisterung nur anzufachen.

Nach dieser Eingangspolemik kommt Rosenberg zu einer seiner zentralen Thesen, die vor allem für die Erörterung der Argumentationsstrukturen hin zur Verdrängung jüdischer Künstler aus dem deutschen Kulturleben von besonderer Bedeutung ist. Unter dem Begriff des „rassischen Schönheitsideals“ erklärt der Autor, dass dieses Ideal in seiner physischen Erscheinung und Ausprägung aus dem rassisch gebundenen Höchstwert der jeweiligen Rassenseele hervorgehe.[398] Das rassische Schönheitsideal kann somit ausschließlich innerhalb fester Grenzen einer Gemeinschaft, deren Zugehörigkeit durch die Konsistenz des Blutes bestimmt wird, geschaffen, genossen und verstanden werden. „Jedes Kunstwerk formt ferner seelischen Gehalt. Auch dieser ist deshalb nebst seiner formalen Behandlung nur auf Grund der verschiedenen Rassenseelen zu begreifen.“[399] Alle fremden Elemente sind daher von vornherein sowohl von der Produktion als auch vom Verständnis der nach den Gesetzmäßigkeiten der Rasse geschaffenen Kulturgüter ausgeschlossen. „Da die Nazis die Kunst als Ausdruck der ‚Rassenseele‘ verstanden, […] schlossen sie Juden von der Gestaltung und Verwaltung der deutschen, also der arische Musik aus.“[400] In der Vorstellung Rosenbergs geht der Künstler, als Teil einer konkreten Rasse, während des Schaffensprozesses bewusst

[397] Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts,* S. 315.
[398] S. ebd., S. 317.
[399] Ebd., S. 317.
[400] Albrecht Dümling: *Arisierung der Gefühle. Goebbels Kampf um die deutsche Seele*, in: Albrecht Dümling / Peter Girth (Hg.): *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf 1993, S. 52.

oder unbewusst immer „rassebildend“ vor und benützt Eigenschaften und Typen, die nur der Rassenseele seiner Volksgenossen entstammen können.[401]

> „Der Anspruch auf ‚Allgemeingültigkeit‘ eines Geschmacksurteils folgt nur aus einem rassisch-völkischen Schönheitsideal und erstreckt sich auch nur auf jene Kreise, die, bewußt oder unbewußt, die gleiche Idee von Schönheit im Herzen tragen.“[402]

In Zeiten der Auflösung der alten autoritären Herrschaft und mit der Einkehr der Demokratie in Deutschland wurde diese strikte Zuschreibung aufgelöst und das Ideal der Reinheit kassiert, was wiederum zum Verfall der Künste führte: „Das rassische Chaos der Zeit einer fortschreitenden Demokratisierung geht mit dem künstlerischen Hand in Hand. Es gibt keine Seele mehr, die sich ausdrücken will, es gibt keinen Typus mehr, der Seele verkörpert.“[403] Markanteste Ausprägung für die Vermischung und den Verfall der alten Ordnung sind für Rosenberg die „Weltstädte“[404] mit ihrer „rassenvernichtenden Arbeit“[405], wobei er in erster Linie an das Berlin der Zwanziger Jahre, das nach dem Ersten Weltkrieg rasch zu einer der größten Metropolen der Welt aufstieg, gedacht haben wird. Die Weltstadt Berlin stellt in der Tat einen Ort dar, der alle Eigenschaften in sich vereinte, die Rosenberg aus tiefstem Herzen ablehnen musste: Internationalismus, ein Schmelztiegel verschiedener Kunstströmungen und Nationen, Emanzipation der Frau, große Vergnügungsviertel, in dem Frauen in neumodischem Haarschnitt zur sogenannten „Negermusik“[406] tanzten, eine sich entfaltende Homosexuellenszene, wie sie in den Romanen Klaus Manns greifbar wird, und natürlich die demokratisch gewählte Regierung, die als „Novemberverbrecher“ die Hauptschuld am inneren Zusammenbruch des deutschen Heeres trug. In seinen weiteren Ausführungen polemisiert er exemplarisch gegen die „Idiotenkunst“ Oskar Kokoschkas, gegen die „Spottgeburt des Expressionismus“ sowie gegen die „neue Sachlichkeit“. Die Erklärung für den Grund des allgemeinen kulturellen Verfalls ist für Rosenberg offensichtlich:

---

401 S. Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 317f. S. hierzu S. 359: „Ein rassisch-seelischer Impuls schafft Werke genial unbefangener Art, ergreift kindlichgroß seine gegenwärtige Umgebung, alte überkommene Formen, ändert selbstherrlich ihre Kraftlinien.“

402 Ebd., S. 342f.

403 Ebd., S. 320f.

404 Zur vom „jüdischen Geist“ dominierten „rassenvernichtenden“ Weltstadt s. Steven E. Aschheim, S. 238.

405 S. Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 337.

406 S. hierzu Larry Eugene Jones, S. 86: „*To those who still identified themselves with the basic values of the bourgeois humanist tradition* […] *it seemed as if their very culture was collapsing around them. The popularity of jazz, the public infatuation with Josephine Baker, the sexual licence of the ‚Golden Twenties’, the rebellion of the younger generation – all of this betrayed a culture in crisis, a culture divided against itself, a culture torn between the claims of the past and the hopes of the future*.“

> „Das Wesen dieser ganzen chaotischen Entwicklung liegt u. a. im Verlust desjenigen Schönheitsideals, welches in noch so vielen Formen und Trachten doch der tragende Untergrund alles europäischen Kunstschaffens gewesen war. Die demokratische, rassenverpestende Lehre, die volksvernichtende Weltstadt vereinigten sich mit der planmäßigen jüdischen Zersetzungstätigkeit. Das Ergebnis war, daß nicht nur Weltanschauungen und Staatsgedanken zerbrachen, sondern auch die Kunst des nordischen Abendlandes.“[407]

Darüber hinaus habe die gegenwärtige politische Situation diese weltanschauliche Überfremdung durch die Vielfalt nicht nur ermöglicht, sondern auch erhalten, wodurch die Perzeption der Kunst sich allgemein verändert habe und eine neue Anschauung von Kunst, eine neue „Kunstlehre“ entstanden sei.[408]

Abschließend skizziert Rosenberg drei organische Voraussetzungen, die seiner Auffassung nach für das Wiederaufblühen der Kunst und für die Entstehung einer echten Ästhetik in Europa zwingend notwendig sind. Der erste und wichtigste Punkt ist das nordisch-rassische Schönheitsideal, ferner die innere Dynamik der europäischen Kunst. Die dritte Voraussetzung besteht sowohl in der Annahme, dass der Gehalt eines Kunstwerkes zugleich dessen Formproblem implementiert als auch die Anerkennung eines ästhetischen Willens zum Kunstwerk selbst.[409]

4.2.2 Persönlichkeits- und Sachlichkeitsstil

In diesem Kapitel lässt sich Rosenberg zu einer allgemeinen Tirade gegen die jüdische religiöse Vorstellung des Paradieses sowie gegen jüdische Künstler herab. Das Schlaraffenland sei im Rahmen des jüdischen Marxismus religiöser Ernst geworden und feiere im herrlichen „Zukunftsstaat“ seine Wiederauferstehung.[410] In dieser utopischen Vorstellung ruhten auch die charakteristische Gier des jüdischen Volkes und zugleich der „fast vollständige Mangel an echter seelischer und künstlerischer Schöpferkraft“[411]. Es fehle ein religiöses Urelement, der Unsterblichkeitsglaube sei nur eine oberflächliche Angleichung an andere Anschauungen gewesen, niemals eine originäre Triebkraft.

> „Deshalb wird jüdische ‚Kunst‘ niemals persönlicher, aber auch niemals wirklich sachlicher Stil sein, sondern bloß technische Geschicklichkeit und subjektive, auf äußerliche Wirkung ausgehende Mache

[407] Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 341f.
[408] S. ebd., S. 359.
[409] S. ebd., S. 362.
[410] S. ebd., S. 406.
[411] Ebd., S. 406.

verraten; meistens mit grobsinnlichen Einschlägen verbunden, wenn nicht ganz und gar auf Unsittlichkeit eingestellt."[412]

Die jüdische Kunst wendet sich laut Rosenberg primär an die Stimulation des Triebes, sie „weckt also weder ästhetische Selbstvergessenheit, noch wendet sie sich an den Willen, sondern bloß (im besten Fall) an das technische Urteil oder an subjektive Gefühlserregung"[413]. Diese Passage ist äußerst bedeutsam im kulturellen Diskurs vor allem der Zwischenkriegszeit. So wurde Franz Schreker, dem erfolgreichsten deutschsprachigen Opernkomponisten der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg bis zur Mitte der Zwanziger Jahre, der 1920 aufgrund seiner enormen Erfolge im deutschsprachigen Raum nach Berlin berufen wurde, stets der Vorwurf gemacht, er sei ein „Erotomane" und trachte danach, durch seine sinnlich-erotische Stoffwahl den Geschmack des jungen Publikums zu verwirren. Im Katalog zur 1938 in Düsseldorf abgehaltenen Ausstellung „Entartete Musik" wird der bereits verstorbene Schreker in konsequenter Fortführung dieser Anschuldigung als Magnus Hirschfeld unter den Komponisten diffamiert: „Es gab keine sexual-pathologische Verirrung, die er nicht unter Musik gesetzt hätte."[414] In dem Medium des Triebhaften und Triebgesteuerten findet sich auch das Vorurteil des jüdischen Verführers arischer Mädchen, der selbigen in seiner Wollust nachsteigt, um sie dann hinterrücks zu überwältigen und zu vergewaltigen.[415]

Der altbekannte Vorwurf der künstlerischen Unproduktivität der Juden ist von Rosenberg ebenfalls entweder direkt kopiert oder als allgemein gültiger und akzeptierter Tatsachenbefund seiner Zeit wiedergegeben worden. Das Beste von Mendelssohns Schaffen sei „Technisch-Formales", der „Theaterzirkus" von Max Reinhardt ziele ausschließlich auf das „Massenhaft-Übertriebene", jüdische Wunderkinder und Instrumentalisten wiesen stets dieselbe Fixierung auf: „Talmi, Technik, Mache, Effekt, Quantität, Virtuosität, alles, was man will, nur keine Genialität, keine Schöpferkraft."[416] Schließlich wendet sich Rosenberg an die Mäzene der zeitgenössischen Kunst, von denen das jüdische Großbürgertum in der Tat einen überproportional großen Anteil stellte: „Und in ursprünglicher Fremdheit europäischen

[412] Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 406.
[413] Ebd., S. 406.
[414] Hans Severus Ziegler: *Entartete Musik. Eine Abrechnung*, Düsseldorf ²1939, S. 15.
[415] Eine deutliche Anspielung hierauf fand sich bereits bei Chamberlain; doch auch in der Propaganda der Nationalsozialisten war dieses Bild des jüdischen Verführers omnipräsent, vom Hetzblatt „Der Stürmer" bis hin zu der Szene des antisemitischen Propagandafilms „Jud Süß" von Veit Harlan, wo der betrügerische Oppenheimer (gespielt von Ferdinand Marian) Dorothea, eine unschuldige blonde Bürgerstochter (gespielt von Kristina Söderbaum), vergewaltigt. Dorothea begeht daraufhin, eingedenk ihrer Rassenschande, Selbstmord, indem sie sich in einem See ertränkt.
[416] S. Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 407.

Wesens machte sich das gesamte Judentum zum Förderer der Nigger'kunst' auf allen Gebieten."[417] Somit wird nicht nur die Partizipation der Juden an der aktiven Ausübung der Kunst, als Komponist oder als Interpret, als schädlich für die Entwicklung derselben eingestuft, auch mit ihrer finanziellen Förderung neuerer Musik bzw. Kunstströmungen gefährdete dieses Mäzenatentum in der Wahrnehmung Rosenbergs die Integrität der deutschen Kulturszenerie. Da den Juden jegliches schöpferische Talent abzusprechen sei, würden sie sich den sprunghaft wechselnden neuen Strömungen zuwenden und würden verzweifelt mit Futurismus, Expressionismus oder neuer Sachlichkeit ihre (nicht vorhandene) Begabung zu beweisen versuchen.[418]

Geradezu prophetisch warnt Rosenberg von dem degenerierenden Einfluss jüdischer Künstler und der unweigerlich eintretenden Verirrung: „Wenn wie in unserer Zeit die jüdischen ‚Künstler' einen hervorragenden Platz in unserem Kunstleben einnahmen, so ist es ein untrügliches Zeichen dafür, daß wir vom rechten Wege abgeirrt waren."[419] Ganz Europa sei überzogen von „diesen Erzeugnissen eines nie dagewesenen künstlerischen Niederganges"[420]; den Jugendstil bezeichnet Rosenberg als ein „kunstgewerbliches Verbrechen", der immer noch sein Unwesen treibe.[421] Es mutet paradox an, wenn Rosenberg vielleicht die schnelllebigste, komplexeste und interaktivste Phase europäischer Hochkultur als Moment eines allumfassenden Niedergangs beschreibt, es offenbart jedoch eindrücklich den eigentümlich reaktionär-konservativen Geistesgehalt der NSDAP[422]:

> „*The Nazis* […] *were fascinated with the extremely rapid pace of technological change that seemed to be taking place all around them and clearly sought to incorporate technological revolution into their vision of the German future.* […] *Yet* […] *there remained something inherently* spießbürgerlich*, or philistine, about the Nazi movement that emerged most clearly in its crusade against degenerate art, jazz and the emancipated woman of the ‚Golden Twenties'.*"[423]

---

[417] S. Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 407.
[418] S. ebd., S. 407.
[419] Ebd., S. 407.
[420] Ebd., S. 421.
[421] S. ebd., S. 422.
[422] Es ist erstaunlich, dass eine „moderne" Bewegung wie der Nationalsozialismus in fast allen Bereichen des Lebens, der Moral, der Kunst sich an Idealen orientierte, die einer längst vergangenen Epoche zugehörig waren. Allein die Entwicklung des technischen Fortschrittes und der voranschreitenden Motorisierung lassen sie als Teil der modernen Welt erkennen – ein Fortschritt jedoch, der in der letzten Konsequenz ausschließlich für den militärischen Expansionismus und die Unterjochung eines ganzen Kontinents im Zweiten Weltkrieg, kaum jedoch aber der Verbesserung der Lebensumstände der eigenen Bevölkerung dienen sollte. Im Vergleich mit dem Nationalsozialismus erscheint der italienische Faschismus wesentlich progressiver, was vor allem anhand der ideologisch-künstlerischen Nähe zum Futurismus (v. a. Marinetti) zu sehen ist. Zur NS-Stammwählerschaft und Milieu s. Lucy S. Dawidowicz, S. 72, Wilfried van der Will, S. 104f. sowie Richard J. Evans: *The Coming of the Third Reich*, S. 217-230 und S. 255-265.
[423] Larry Eugene Jones, S. 88.

Rosenberg konstatiert unmissverständlich: „Die Schöpferkraft war gebrochen, weil sie weltanschaulich und künstlerisch an einem fremden Maßstab verunstaltet worden und so den neuen Anforderungen des Lebens nicht mehr gewachsen war.“[424] Eine „geistige und seelische Bastardierung“ sei die logische Konsequenz, wenn ein anders geartetes Ideengefüge von einer fremden Wesensart aufgenommen würde.[425]

4.2.3 Der ästhetische Wille

Im Fokus des letzten Kapitels des zweiten Buches steht die Definition des ästhetischen Willens. Wie oben bereits angedeutet, beruft sich Rosenberg dabei vorwiegend auf die Philosophie Arthur Schopenhauers sowie auf den Versuch ihrer „Anwendung“ im Musikdrama Richard Wagners. Rosenbergs Äußerungen zur Kunst Wagners beschränken sich dabei im Wesentlichen auf eine knappe, wenn auch größtenteils korrekte Skizzierung der Kunsttheorie Wagners und auf seine These, dass bei Wagner die Faktoren nordisches Schönheitsideal, tiefstes Naturgefühl, innere Willenhaftigkeit sowie das Streben nach dem Höchstwert des nordisch-abendländischen Menschen in Verbindung mit innerer Wahrhaftigkeit zusammen laufen.[426] Den Abschnitt über Wagner abschließend, deklariert Rosenberg die germanische Kunst als Tat bzw. geformten Willen und sieht in der Sehnsucht den Hauptantrieb für den nordischen Künstler.[427] Das ist insofern bedeutsam, als dem jüdischen Künstler in der Vorstellungswelt Rosenbergs jeder Hang zur Tat abgeht und darüber hinaus die Sehnsucht durch seine materialistische Fixierung auf das leibliche Wohlergehen substituiert wird.

Der zweite Teil des Kapitels besteht aus einer wütenden Schimpftirade, die angefüllt ist mit Beleidigungen, Anschuldigungen und gehässiger, aggressiver Polemik. Zunächst nimmt sich Rosenberg die zeitgenössischen Dichter des Realismus und Naturalismus vor, die Werke Gerhart Hauptmanns werden von ihm als innerlich wertelos bezeichnet, der alte, im Dritten Reich gebliebene Autor selber als unfruchtbarer Zersetzer beschimpft.[428] Mann[429] und

[424] Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 422.
[425] S. ebd., S. 440.
[426] S. ebd., S. 480. Rosenberg macht die unterschiedlichen Kategorien an den jeweiligen Opern fest.
[427] S. ebd., S. 482 und S. 486.
[428] S. ebd., S. 491. In seiner Kritik gegen Hauptmann lehnt sich Rosenberg dabei an die Kulturpolitik im Kaiserreich an. Die Debatte um die Zensur in der Kunst, die vor allem mit der skandalträchtigen Uraufführung des sozialkritischen Stückes „Die Weber“ einen Kulminationspunkt erhielt, führte schließlich zur Einführung des so genannten „Lex Heinze“, das im Juni 1900 in Kraft trat. Hier wurde der Tatbestand von Prostitution und unmoralischem Betragen bzw. Unsittlichkeit unter Strafe gestellt; letzteres wurde auch

Werfel, neben anderen Zeitgenossen, werden als Mitglieder einer „deutschen“ und hebräischen Literaturgilde bezeichnet, die krampfhaft um künstlerischen Ausdruck ringen würde. Es seien „Arbeiterdichter“, geistige Emporkömmlinge, die vor der Macht des Geldes auf die Knie gingen.[430]

Anschließend widmet sich Rosenberg einmal mehr dem verderblichen und alles durchdringenden Einfluss des Judentums. Es kristallisieren sich dabei drei große Bereiche heraus, die im Folgenden zur Gänze zitiert werden. Zum einen die bereits von Wagner vermutete Zusammenarbeit der Hochfinanz mit den jüdischen Theaterdirektoren sowie der jüdischen Presse, um den Geschmack des deutschen Publikums zu verderben und die degenerierten Kunstprodukte der Moderne zu propagieren:

> „Um auch das sich hervorwagende Echte und Ringende zu unterdrücken, schlossen die Geldfürsten ein Kartell mit den jüdischen Theaterdirektoren und Pressemenschen. Diese lobten alles Freche, Nagende, Gekünstelte, Impotente, Verkrüppelte hoch und kämpften noch weit geschlossener und bewußter gegen jede echte Erneuerung der Welt als einst gegen Richard Wagner. Denn sie wußten: das Große bedeutet den Tod des Kleinen, ein neuer Wert, einmal anerkannt, zerbricht dem Wertlosen das Genick. In diesem größten Ringen stehen wir heute mehr denn je.“[431]

In dem zweiten Zitat werden die Versuche einer politischen und gesellschaftlichen Aussöhnung der Konfliktparteien des Weltkrieges desavouiert und zudem das angebliche Geschäft der „Kriegsgewinnler“ angeprangert:

> „Dieses schreibende Spießbürgertum von heute verfault jedoch trotz aller Hymnenträger inmitten der jüdischen Reklame bei lebendigem Leibe: es lallt noch etwas von Menschheit, Völkerfrieden, Gerechtigkeit und hat doch selbst kein Gramm blutvollen echten Menschentums zu vergeben; hat Frieden mit den Mächten gemacht, die den Weltkrieg als ihr Geschäft betrachteten, und schreibt in Zeitungen, die das echte Recht des Volkes auf arteigenen Ausdruck seines Wesens Tag für Tag verhöhnen.“[432]

Schließlich wird die gesamte Kulturentwicklung der Jahrhundertwende und der Zwischenkriegszeit in allen kulturellen Zentren, also die gesamte Kunst der Moderne, von Rosenberg entschieden abgelehnt.

---

auf Produktionen der Kunst und Literatur ausgedehnt, s. hierzu Matthew Jeffries, S. 150ff. sowie Peter Jelavich: *Literature and the Arts*, in: Roger Chickering (Hg.): *Imperial Germany. A Historiographical Companion*, Westport Connecticut 1996, S. 393f.

429 Rosenberg spezifiziert nicht einmal, welchen der beiden Brüder er meint. Aufgrund der offenen Ablehnung deutschnationalen Gedankengutes scheint mir jedoch Heinrich Mann derjenige zu sein, der im Zentrum der Kritik steht.

430 S. Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 450.

431 Ebd., S. 492.

432 Ebd., S. 492f.

> „D a s ist das Wesen der Geistigkeit von heute, das ist das moderne Drama, das moderne Theater, die moderne Musik! Ein Leichengeruch geht aus von Paris, Wien, Moskau und New York. Der foetor judaicus vermischt sich mit dem Abhub aller Völker. Bastarde sich die ‚Helden' der Zeit, die Huren- und Nackttanzrevue unter Niggerregie waren die Kunstform der Novemberdemokratie. Das Ende, die Seelenpest, schien erreicht."[433]

Inmitten dieser endzeitlichen Vision vom allgemeinen Verfall sämtlicher Werte, Sitten und der gesamten Kultur zeigt Rosenberg, stilistisch durchaus geschickt, einen Fingerzeig der Hoffnung auf. Diese materialisiert sich in der neu erwachten Arbeiterbewegung – im Nationalsozialismus, der dem deutschen Volk nicht nur eine politische Idee, sondern auch das rassische Schönheitsideal der nordischen Menschen wiederzugeben imstande sei.[434] Durch diese Wiedererweckung der deutschen Volksseele würde somit die „Voraussetzung für eine organische, das Leben durchflutende und Leben erzeugende Kunst"[435] geschaffen.

Einen Ansatzpunkt hierfür sieht Rosenberg in dem Wiederentfachen der im August 1914 so jäh hervorgebrochenen Begeisterung, für das „Vaterland" in den Krieg zu ziehen. Diese mythische Verbindung zwischen den Volksgenossen gleichen Blutes gedenkt Rosenberg durch die Institution einer neuen Religion, die sich durch Wallfahrten zu den Heldendenkmälern und durch den neuen Mythus des Blutes auszeichnet, zu restituieren. Mit dieser artifiziellen Stilisierung der deutschen Kriegstoten des Weltkriegs schließt Rosenberg sein zweites, der germanischen Kunst gewidmetes, Buch. Zugleich dient ihm diese Utopie vom neuen Menschen und der neuen Volksgemeinschaft[436] als Überleitung zum dritten Buch, dessen thematischer Schwerpunkt die Gestalt und die Ausprägung des von den Nationalsozialisten anvisierten Dritten Reiches ist.

4.3 Das kommende Reich

Im dritten Buch legt Rosenberg in sieben Kapiteln den Grundstein zu den ideologischen Strukturen des Dritten Reiches. Generell von Vorurteilen, Hass und einer aggressiven Sprache geprägt, widmet er sich dabei den einzelnen Ausrichtungen gesellschaftlich-staatlicher Richtlinien. Hierbei tangiert Rosenberg den juristischen Sektor, indem er die Nürnberger

[433] Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 494. [Hervorhebung im Original mit lateinischen Lettern (sonst Frakturschrift), die dick gedruckt sind]
[434] S. ebd., S. 495.
[435] Ebd., S. 495.
[436] Hierzu Thomas Saunders: *Nazism and Social Revolution*, in: Gordon Martel (Hg.): *Modern Germany Reconsidered. 1870-1945*, London 1992, S. 166f.

Rassengesetze von 1935 antizipiert, das klischeehafte Bild der Geschlechtertrennung und die konservative Gesellschaftsordnung der Nationalsozialisten aufgreift sowie eine krude Vorankündigung außenpolitischer Bündnisse skizziert. Insbesondere dieses dritte Buch bildet eine Vorstudie dessen, was in Deutschland nach der Machtübertragung und der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler kontinuierlich umgesetzt werden sollte.[437] Doch auch im Kontext der kulturellen Um- und Neugestaltung in diesem kommenden Reich lassen sich viele bedeutungsvolle Aussagen zur anvisierten Umgestaltung der kulturellen Sphäre in Deutschland herausfiltern.

4.3.1 Mythus und Typus

Im ersten Kapitel fasst Rosenberg alle Vorurteile, die das Judentum betreffen, zusammen und fokussiert sie auf das Schlagwort vom Schmarotzertum bzw. vom „schmarotzerhaften Weltherrschaftstraum der Juden“[438]. Eine der eindrücklichsten Metaphern ist dabei die direkte Anspielung auf Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ bzw. Alberichs Liebesfluch um den Gewinn der Weltherrschaft. Dieses, von Wagner in den 1850er Jahren geschaffene Bild, das sich in der ersten Szene der Tetralogie im Medium des Musikdramas materialisiert, wird von Rosenberg als aktuelle Parabel aufgegriffen:

> „Der Liebe, der Schönheit, der Ehre entsagend, nur den Traum des lieblosen, häßlichen, ehrlosen Herrschens träumend, erschien der Jude bis 1933 stärker als wir: weil wir aufgehört hatten, unseren Traum zu verwirklichen, ja sogar unbeholfen versuchten, des Juden Traum zu erleben. Und das hat auch den deutschen Zusammenbruch herbeigeführt.“[439]

Es besteht ein erbitterter Antagonismus, ein Kampf ums nackte Dasein zwischen dem deutschen Geist und dem schmarotzerhaften jüdischen Dämon, der „durch offene Volkswunden in die Gesellschaft eindringt, von ihrer Rassen- und Schöpferkraft zehrt – bis zu ihrem Untergang“[440]. Das Schmarotzertum sei, so Rosenberg, für den Juden die einzige Möglichkeit um zu überleben, da er „keinen inneren Eigenwuchs, keine organische S e e l e n gestalt und deshalb auch keine R a s s e n gestalt besitzt“[441]. Seit Jahrtausenden habe

[437] Dies ist wiederrum ein Beispiel dafür, dass die Pläne und Vorstellungen der NSDAP, die schließlich im Dritten Reich umgesetzt worden sind, von den Zeitgenossen der Weimarer Republik klar hätten erkannt werden können, wenn man die theoretischen Abhandlungen der Parteiideologen aufmerksam verfolgt hätte.
[438] Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 504-510. (S. 508)
[439] Ebd., S. 504.
[440] Ebd., S. 509f.
[441] Ebd., S. 510.

sich das Wesen und der Typus des Juden nicht geändert, darum sei er für das Überleben der germanischen Kultur so gefährlich.[442]

Allein das Erwachen, das Bewusstsein des neuen Mythos' des Blutes, das instinktiv-unbewusste Erfassen des völkischen Gebotes der Reinerhaltung der Rasse nach der großen Katastrophe des Weltkrieges gäbe Hoffnung auf eine erfolgreiche Abwehr dieser „Weltgefahr". Von Millionen erfasst, würde der Mythos sich zum typenbildenden Identifikationssymbol emporschwingen, die Gefahr bannen und aus sich heraus den kommenden Staat aufbauen.[443]

4.3.2 Staat und Geschlechter

In diesem Kapitel greift Rosenberg die neuen Rollenbilder, die sich in der Epoche zwischen Jahrhundertwende und Zwischenkriegszeit herausgebildet hatten, scharf an. Die traditionelle Rollenverteilung in der Gesellschaft[444] des Dritten Reiches wird vom Autor klar dargelegt.[445] Die sexuelle Emanzipation der Frau[446], der „berufenen Erhalterin der Rasse", würde diese zur „Vernichterin aller Grundlagen des Volkstums" werden lassen.[447] Rosenberg fordert: „Autorität, typenbildende Kraft, Beschränkung, Zucht, Autarkie (Selbstversorgung), Schutz des Rassencharakters, Anerkennung der ewigen Polarität der Geschlechter."[448] Die Reinerhaltung der Rasse sei die oberste, gar heiligste Aufgabe der Frau.[449] In diesem Kontext wird zudem deutlich, wie eng die Begriffe von Rasse und Kultur in der Terminologie Rosenbergs miteinander verzahnt sind. Mit einer selbst für diesen Autor fast einzigartiger Schärfe entwirft Rosenberg ein Bild schrecklichen Verfalls und Degeneration, die aus der Rassenvermischung resultieren würden:

---

[442] S. Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 511: „Mit diesen Worten ist das Wichtigste über das Judentum gesagt. Aus dem Dämon des ewigen Verneinens entspringt das ununterbrochene Nagen an allen Äußerungen der nordischen Seele, jene innere Unmöglichkeit, ja zu sagen zu den Schöpfungen Europas, jene immerwährende Bekämpfung einer echten Kulturgestalt im Dienste des gestaltenlosen Anarchismus, der durch wesenlose ‚Prophezeiungen' nur dürftig verhüllt wird. / Das jüdische Schmarotzertum als eine zusammengeballte Größe leitet sich also her vom jüdischen Mythus, der von Gott Jahwe den Gerechten zugesagten Weltherrschaft."

[443] S. ebd., S. 530f.

[444] Traditionellerweise handelt es sich dabei um die drei K's, „Kirche, Küche und Kinder", denen sich die Frau nach der konservativen Geschlechtertrennung hauptsächlich zuwenden sollte, s. Larry Eugene Jones, S. 82.

[445] S. Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 562ff.

[446] Zur Diskussion um Sexualität und Bevölkerungspolitik, s. Detlev J. K. Peukert, S. 101f.

[447] S. Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 557.

[448] Ebd., S. 554.

[449] S. ebd., S. 562.

> „Aus politischer Knechtung kann sich noch jedes Volk aufraffen, aus rassischer Verseuchung nicht mehr. Gebären die Frauen einer Nation Neger- oder Judenbastarde, geht die Schlammflut von Nigger‚kunst' weiter ungehindert über Europa hinweg wie heute; darf die jüdische Bordelliteratur weiterhin noch ins Haus gelangen wie jetzt, wird der Syrier vom Kurfürstendamm auch fernerhin als ‚Volksgenosse' und ehemöglicher Mann betrachtet, dann wird einmal der Zustand eintreten, daß Deutschland (und ganz Europa) in seinen geistigen Zentren nur von Bastarden bevölkert sein wird."[450]

Die Anspielungen auf die in den Zwanziger Jahren überaus populäre Musik vom Charleston über den Swing bis hin zum Jazz und die für die Zeitgenossen evidente Assoziierung dieser außereuropäischen Tänze mit Wildheit, Promiskuität und Perversion finden sich in diesem Zitat ebenso wieder, wie der Angriff gegen die Literatur der Moderne wie beispielsweise Arthur Schnitzlers „Liebelei", „Reigen", die „Traumnovelle", Frank Wedekinds „Frühlings Erwachen" oder Klaus Manns „Der fromme Tanz", die dezidiert sinnlich-erotische Szenarien auf der Bühne bzw. in Romanform dem Publikum zuträglich machten.[451]

4.3.3 Volk und Staat

Im dritten Kapitel setzt Rosenberg seinem Leser die innere Beschaffenheit des kommenden Reiches auseinander. Weltstädte und Demokratie werden als ungermanische Symbole abgelehnt, sämtliche Parlamentarier als verantwortungslos verurteilt. Es folgen eine kurze Definition, was unter dem Agglomerat von Nationalismus und Sozialismus zu verstehen sei[452], sowie die schroffe Ablehnung der Humanitätslehre zugunsten des „natürlichen" Ausleseprozesses. Das willensmäßig Starke und Schöpferische würde obsiegen, ohne Rücksicht auf das, was in diesem Kampf unterläge.[453] Das Darwin'sche „*survival of the fittest*", bzw. dessen Missbrauch als gesellschaftliches Konzept des Sozialdarwinismus, wird für die Struktur der Gesellschaft im Nationalsozialismus zur alles bestimmenden Doktrin erhoben.

---

[450] Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 562.

[451] Auch Angriffe gegen die zeitgenössische Opernproduktion sind in dieser Aussage impliziert, wenn man an das von Rosenberg proklamierte Helden-Triptychon der Moderne – Zuhälter, Prostituierte und Verbrecher – erinnert. So ist in der sehr erfolgreichen Oper „Jonny spielt auf" von Ernst Křenek, einem Schüler Franz Schrekers, der Hauptprotagonist ein Schwarzer, was für die konservativen Zeitgenossen einen ungeheuren Affront darstellte.

[452] S. ebd., S. 609: „Das kommende Reich […] ist nicht auf laue Stimmungen gegründet, sondern auf typenschweißende Leidenschaft und rassegebundenes Menschentum. Nationalismus in glühendster Form ist Voraussetzung und Endziel des Handelns, Sozialismus staatliche Sicherung des einzelnen im Zeichen der Anerkennung seiner Einzelehre und zugunsten des Rassenschutzes."

[453] S. ebd., S. 613.

4.3.4 Das nordisch-deutsche Recht

Wie der Titel bereits ankündigt, entwickelt Rosenberg in diesem Kapitel die Grundzüge einer Rechtsordnung in dem von ihm anvisierten neuen Staat auf deutschem Boden. Die auf diesen Seiten getroffenen Aussagen und Forderungen können dabei als Vorwegnahme der 1935 in Deutschland erlassenen Rassengesetze betrachtet werden. Die Kategorie der „Volksehre" steht für Rosenberg im Zentrum der Überlegungen zur neuen Ausrichtung des Rechts; jeder Volksangehörige habe das Recht und die Pflicht, dieser nationalen Ehre zu dienen[454], Pflicht jedes Richter sei es, eben diese Ehre vor jedem Angriff zu schützen.[455] Rassenschutz, Rassenzucht und Rassenhygiene seien die unerlässlichen Forderungen der neuen Zeit.[456] Es folgen eine verstörende Vorwegnahme des Euthanasie- und Sterilisationsprogrammes[457] sowie weitere Bemerkungen zu Immigration, Rassengesetzen und Ausführungen zu „Notzuchtverbrechen"[458].

Darüber hinaus klagt Rosenberg die schamlose Herrschaft des Geldes, die Diktatur des „internationalen Börsenpiratentums" und das schändliche Treiben der „Kriegsgewinnler" an[459], mit „Strick und Galgen" müsse man die „notwendigen Säuberungsmaßnahmen"

---

454 S. Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 618.

455 Ebd., S. 628. Im Verlauf seiner Ausführungen macht Rosenberg darüber hinaus dezidierte Angaben über die Höhe des Strafmaßes bei den jeweiligen Vergehen.

456 S. ebd., S. 631.

457 S. hierzu Richard J. Evans: *The Third Reich in power*, S. 506-515.

458 S. hierzu die betreffenden Passagen in Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 631ff.: „Die hemmungslose Aufzucht der Idioten, der Kinder von Syphilitikern, Alkoholikern, Irrsinnigen als ‚christliche Sittenlehre' hinzustellen, ist zweifellos eine Höhe natur- und volksfeindlichen Denkens, wie dies von vielen vielleicht als heute unmöglich erklärt worden ist, was in Wirklichkeit aber gar nichts anderes darstellt, als den notwendigen Ausfluß jenes rassenchaotischen Systems, als welches die syrisch-afrikanisch-römische Dogmatik in die Erscheinung getreten ist." (S. 631f.)
„Die Einwanderung nach Deutschland, welche früher nach Konfessionen beurteilt, dann nach jüdischer ‚Humanität' gehandhabt wurde, ist in Zukunft nach nordisch-rassischen und hygienischen Gesichtspunkten durchzuführen." (S. 632)
„Menschen, die mit einer auf das kommende Geschlecht einwirkenden Krankheit behaftet sind, ist der dauernde Aufenthalt zu untersagen, bzw. ist durch ärztlichen Eingriff die Fortpflanzungsfähigkeit zu nehmen. Dasselbe hat mit rückfälligen Verbrechern zu geschehen. Ehen zwischen Deutschen und Juden sind zu verbieten, solange überhaupt noch Juden auf deutschem Boden leben dürfen (Daß Juden die Staatsbürgerrechte verlieren und unter ein ihnen gebührendes neues Recht gestellt werden, versteht sich von selbst). Geschlechtlicher Verkehr, Notzucht usw. zwischen Deutschen und Juden ist, je nach der Schwere des Falles, mit Vermögensbeschlagnahme, Ausweisung, Zuchthaus und Tod zu bestrafen. Das Staatsbürgerrecht darf kein Wiegengeschenk sein, sondern muß erarbeitet werden. Nur Pflichterfüllung und Dienst für die Volksehre hat Verleihung dieses Rechtes zur Folge, die ebenso feierlich vor sich zu gehen hat wie die heutige Konfirmation. Nur wenn für etwas geopfert worden ist, ist man auch bereit, dafür zu kämpfen." (S. 632f.)
„Läßt sich eine deutsche Frau freiwillig mit Negern, Gelben, Mischlingen, Juden ein, so steht ihr in keinem Fall ein gesetzlicher Schutz zu; auch nicht für ihre ehelichen oder unehelichen Kinder, die die Rechte des deutschen Staatsbürgers von vornherein gar nicht zugesprochen erhalten. Das Notzuchtverbrechen eines Fremdrassigen wird durch Auspeitschung, Zuchthaus, Vermögensbeschlagnahme und lebenslängliche Ausweisung aus dem Deutschen Reiche geahndet." (S. 650)

459 S. ebd., S. 643f.: „Noch nie sah die Welt eine schamlosere Herrschaft des Geldes über alle anderen Werte, als da die Millionen aller Völker auf blutigen Schlachtfeldern lagen, geopfert waren und geglaubt hatten, für

durchführen.[460] Das letztendliche Ziel dieser martialischen und drakonischen Rechtsprechung sei die Schaffung eines neuen Adels aus Blut und Leistung, wobei die nordisch-germanische Idee der Ehre den höchsten Maßstab für den neuen Staat bilden solle.[461]

4.3.5 Deutsche Volkskirche und Schule

In diesem Kapitel fordert Rosenberg eine radikale Reform von Kirche und Schule. So solle beispielweise das Alte Testament abgeschafft und durch germanische Heldensagen ersetzt werden.[462] Ziel in der Kirchenpolitik sei es, der Sehnsucht der nordischen Rassenseele im Zeichen des „Volksmythos" in einer Deutschen Kirche nachzugeben.[463] Darüber hinaus bestehe für den Nationalstaat das Primat der Charakterbildung, um „bodenverwurzelte Staatsbürger" zu erziehen.[464] Die Ablehnung des germanischen Ideals in Deutschland sei nackter Volksverrat und müsse als solcher schwer bestraft werden.[465]

4.3.6 Ein neues Staatensystem

Die Außenpolitik und speziell die Hegemonie Deutschlands bilden den Kern dieses Kapitels. Ausgehend von der Feststellung, dass der nordische Mensch gegenwärtig durch Alkohol, Weltkrieg und Marxismus zersetzt, teilweise sogar ausgerottet sei, proklamiert Rosenberg seine Vorstellungen von einer Neuordnung Europas.[466] Deutschland, Skandinavien und England seien die Kraftquellen des nordischen Europas; deren Einfluss müsse auf Kosten

---

Ehre, Freiheit, Vaterland zu streiten. Diese Schamlosigkeit des internationalen Börsenpiratentums, das nach einem Siege fast alle Larven freimaurerischer Humanität fallen ließ, sie zeigte mit erschreckender Deutlichkeit nicht nur den demokratischen Verfall, sondern auch die Zersetzung des alten Nationalismus, der, mit dem Schwert in der Hand, der Börse Knechtsdienste leistete."

460 S. Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 645.

461 S. ebd., S. 651 sowie S. 653.

462 S. ebd., S. 670: „An die Stelle der alttestamentarischen Zuhälter- und Viehhändlergeschichten werden die nordischen Sagen und Märchen treten, anfangs schlicht erzählt, später als Symbole begriffen. Nicht der Traum von Haß und mordendem Messianismus, sondern der Traum von Ehre und Freiheit ist es, der durch nordische, germanische Sagen angefacht werden muß."

463 S. ebd., S. 670.

464 S. ebd., S. 680f. Aus diesem Grund solle beispielsweise der Geschichtsunterricht sich weniger auf Fakten, als vielmehr auf Vermittlung von Werten und Wertungen konzentrieren, s. S. 682f.

465 S. ebd., S. 692.

466 S. hierzu Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 2, S. 1022, s. FN 316.

Frankreichs, das das Aufmarschgebiet Afrikas in Europa darstelle, ausgebaut werden.[467] Sinn und Ziel der Weltgeschichte seien rassisch bestimmte Staatensysteme, die die politische Herrschaft der weißen Rasse über den gesamten Erdball sicherstellen sollen.[468]

4.3.7 Die Einheit des Wesens

Die Einheit des Wesens eines Volkes ist für Rosenberg die wichtigste Prämisse für das Überleben desselben: „Ein Volk ist als Volk verloren, ist also solches überhaupt gestorben, wenn es beim Überschauen seiner Geschichte und bei Prüfung seines Zukunftswillens keine Einheit mehr findet."[469] Der Autor greift in diesem Zusammenhang den Gedankengang von Gobineau auf und amalgamiert die Vorstellung von einer homogenen staatlich-rassischen Einheit mit dem von ihm entwickelten Konzept des Blut-Mythos. Hierdurch werde die Einheit der germanischen Werte und der tragenden Ideen des deutschen Volkstums gewährleistet.[470]

Auf den letzten Seiten seines Werkes legt Rosenberg darüber hinaus den Grundstein dessen, was als Führerkult die politische und propagandistische Realität in dem kommenden Reich entscheidend prägen sollte.[471] Zudem wird das Hakenkreuz als das Symbol der nationalsozialistischen Bewegung und des von ihr angestrebten rassischen Staates herausgestellt.[472]

Rosenbergs zentrale Aufforderung an den Leser bzw. an die imaginierten Volksgenossen ist es, „aus dem erlebten Mythus der nordischen Rassenseele heraus in Liebe

---

[467] S. Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 697. In diesem Kontext klagt Rosenberg auch das „Verbrechen" der Entente im Ersten Weltkrieg an, s. S. 704: „Auf den Schultern der Leiter der Ententemächte lastet das ungeheuerliche Verbrechen, Schwarze und Mischlinge gegen das deutsche Volk mobilisiert und sie, unterstützt durch jahrelange Beschimpfungen Deutschlands, in den Krieg gegen ein Reich weißer Rasse geführt zu haben." Zudem postuliert Rosenberg ein Interessenabkommen zwischen Großbritannien und der jüdischen Hochfinanz, s. S. 714.

[468] S. ebd., S. 735.

[469] Ebd., S. 737.

[470] S. ebd., S. 737.

[471] S. ebd., S. 744f: „Der Größte unserer Zeit wird d e r sein, welcher aus machtvollster mythischer Neugestaltung auch die Seelen Millionen Vergifteter und Irregeführter diesem altneuen typischen Wollen unterstellt und damit den Grundstein legt zu dem, was noch n i e war, das aber die Sehnsucht aller unserer Sucher beflügelt hat: ein deutsches Volk und eine echte deutsche Volkskultur. Und dies ist das w e s e n t l i c h Neue, was den Mythus unseres Jahrhunderts ausmacht."

[472] S. ebd., S. 748: „Aber ein neues Symbol ist bereits emporgehoben und ringt mit allen anderen: das Hakenkreuz. Wird dies Zeichen entrollt, so ist es Gleichnis für alt-neuen Mythus; die es schauen, denken an Volksehre, an Lebensraum, an nationale Freiheit und soziale Gerechtigkeit, an Rassenreinheit und lebenerneuernde Fruchtbarkeit. […] Das Symbol der organischen germanischen Wahrheit ist heute bereits unumstritten das schwarze Hakenkreuz."

der Volksehre“[473] zu dienen. Hierin findet sich auch der Anknüpfungspunkt an die zentrale Frage der Arbeit. Durch die postulierte Einheit des Volkes als ultimative Bedingung des Überlebens desselben ist jedwede Fremdeinwirkung sowohl im rassischen als auch im künstlerischen Bereich als verderblicher oder zersetzender Einfluss *a priori* ausgeschlossen. Die Forderung der Volksehre zu dienen, verbietet darüber hinaus jede Beschäftigung, Produktion oder Konsumierung all dessen, was in den Augen der Nationalsozialisten als jüdisch, marxistisch, unvölkisch, entartet, degeneriert angesehen wird, somit impliziert dies einen Ausschluss der gesamten modernen, nicht-deutschen Kultur aus dem Leben und der Wahrnehmung der Bürger des anvisierten neuen Reiches. Die gegenwärtigen Umstände der Weimarer Republik werden als artfremd und zerstörerisch diffamiert, Demokratie und Aussöhnung der Nationen als Verschwörung der Siegermächte und des internationalen jüdischen Kapitals abgelehnt. Somit hat im Dritten Reich keine der für die Zwischenkriegszeit charakteristischen Strömungen der modernen Kunst einen Platz. Daher ist es nur konsequent, wenn Rosenberg eine Erneuerung der deutschen Kunst erst für die Zeit nach der Bewusstwerdung des Mythos des Blutes und nach der Vertreibung aller fremden Elemente aus der deutschen Kultursphäre prophezeit: „Es zeigt sich hier aber auch, daß Kunst erst dann wieder unter uns lebendig werden kann, wenn unser Dasein echtes Leben geworden ist.“[474]

Für die Erneuerung des nordischen Kulturkreises setzt Rosenberg eine lebensgesetzliche Gliederung, die sich aus den Elementen Rassenseele, Volkstum, Persönlichkeit und Kulturkreis zusammensetzt, voraus.[475] Sind diese vier zentralen Momente vorhanden, sind die Voraussetzungen für weitere Kunstproduktion geschaffen. Das Schlagwort der „Lebenstotalität“ antizipiert bereits die allumfassende Gleichschaltung, die im Dritten Reich das tägliche Leben einengen und bestimmen sollte.

Mit der Erklärung der neugeborenen Weltanschauung des Nationalsozialismus findet das letzte Kapitel in Rosenbergs Buch seinen ideologischen Höhepunkt.[476] Die radikale Ablehnung des Individualismus und des Universalismus sowie der Humanität antizipiert

[473] Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 751.
[474] Ebd., S. 752.
[475] S. ebd., S. 757: „Die Rassenseele ist nicht mit Händen greifbar und doch dargestellt im blutgebundenen Volkstum, gekrönt und gleichnishaft zusammengeballt in den großen Persönlichkeiten, die schöpferisch wirkend einen Kulturkreis erzeugen, der wiederum von Rasse und Rassenseele getragen wird. Diese Ganzheit ist nicht nur ‚Geist‘, sondern Geist und Wille, also eine Lebenstotalität.“
[476] S. ebd., S. 758: „Die rassengebundene Volksseele ist das Maß aller unserer Gedanken, Willenssehnsucht und Handlungen, der letzte Maßstab unserer Werte. Damit fällt ein für allemal sowohl der materialistische rasselose Individualismus wie der naturfremde Universalismus in allen seinen Spielarten als römische Theokratie oder freimaurerische Humanitas, aber auch die gesamte ‚allgemeine‘ Ästhetik der letzten zwei Jahrhunderte.“

darüber hinaus die rücksichtlose und brutale Gesellschaftsordnung des Dritten Reiches.[477] Der Mythos des Blutes solle das ganze Leben durchziehen, das Sein und die Persönlichkeit eines jeden bestimmen, damit niemals das Opfer der zwei Millionen im Weltkrieg gefallener deutscher Soldaten, denen das Buch gewidmet ist, vergebens sei.[478] Wie beißender Spott im Angesicht des unvorstellbaren Leides, nicht nur der Soldaten der deutschen Armee, sondern der aller Nationen, die durch die Arroganz, Inkompetenz und Verbohrtheit ihrer Kaiser, Politiker und Generäle in die zermalmenden Mühlen des Weltkriegs gerieten, nimmt es sich aus, wenn Rosenberg im Folgenden die „mythenbildende Opferbereitschaft" sowie das „feldgraue Ehrenkleid" und den Stahlhelm des deutschen Volksheeres als Symbole des neuen Mythos instrumentalisiert.[479] Die „Helden" werden entmenschlicht und all ihrer Persönlichkeit beraubt, indem der Chefideologe der NSDAP sie als Märtyrer stilisiert: „Männer, die als Zeichen des ewigen Mythus von Blut und Willen für den Höchstwert unseres Volkes starben: für die Ehre des deutschen Namens."[480]

Am Schluss seines Werkes prophezeit Rosenberg den Moment der Einhaltung aller seiner postulierten Forderungen und Umbrüche: „Und die heilige Stunde des Deutschen wird dann eintreten, wenn das Symbol des Erwachens, die Fahne mit dem Zeichen des aufsteigenden Lebens, das allein herrschende Bekenntnis des Reiches geworden ist."[481] Mit diesem Erwachen, das sich in Form der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 vollendete, trat dann auch jene „heilige Stunde" ein, die Deutschland zwölf Jahre später in völliger Zerstörung und größter historischer Schuld zurücklassen sollte. Dieser Wahn vom Mythos des Blutes, der fanatische Glaube an die Kraft der Rassenseele und die erbarmungslose Maxime der Reinheit der Rasse fanden in Gestalt zerbombter Städte, den rauchenden Öfen der Verbrennungsanlagen der Vernichtungslager und in millionenfachem Tod ihre furchtbare Realisation.

---

[477] In seinen Ausführungen zur Massenkultur entwickelt Peukert das eindrucksvolle Bild der „marschierenden Kolonne" als Synonym für die Konformität des Faschismus, s. Detlev J. K. Peukert, S. 163: „*The political camp became a way of life; the marching column became a symbol of the political ‚movement'. Uniform, militarized behaviour spread from the radical fringes of politics to what had previously been the middle ground, and by the start of the 1930s had established itself as the dominant style of a political culture fractured along political lines.*"

[478] S. Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 759.

[479] S. ebd., S. 761.

[480] Ebd., S. 762.

[481] Ebd., S. 762.

4.4 Zusammenfassung

Rosenbergs ideologisches Werk stellt den Schlusspunkt einer Entwicklung dar, die mit der Herrschaft des Nationalsozialismus eingetreten ist. Neben den aggressiven Forderungen, die „Unbefangenheit des gesunden Blutes“ wiederherzustellen und somit das „Rassenchaos“, das nach dem Weltkrieg in der Weimarer Republik entstanden sei, zu beseitigen um den Wiederaufstieg des deutschen Volkes zu initiieren, tritt seine Schrift wie ein Kompendium der vorhergehenden Werke auf. Nahezu alle kulturtheoretisch relevanten Elemente lassen sich mehr oder weniger direkt auf Wagner, Gobineau oder Chamberlain zurückführen. Rosenbergs „Mythus“ stellt daher eine Synthese dar, die die antisemitischen Anfeindungen in der rassistischen und kulturellen Sphäre bündelte und schließlich als einer der zentralen ideologischen Ausgangspunkte für die praktische Vertreibung des jüdischen Künstlers aus dem deutschsprachigen Raum fungieren sollte.

Geprägt ist das Werk von dem unmittelbaren Eindruck der Niederlage des Deutschen Reiches im Ersten Weltkrieg und von der Wahrnehmung eines allumfassenden Niedergangs von Kultur, Wert- und Moralvorstellungen sowie des Verlustes aller traditionell politisch-ideellen Orientierungspunkte. Dieses Vakuum gedenkt Rosenberg mit seiner ideologischen Schrift und mit der in ihr proklamierten nationalsozialistischen Weltanschauung auszufüllen. Der bereits von Chamberlain antizipierte Kampf der Kulturen wird ein allgemeiner und durchdringt alle Lebensbereiche gleichermaßen. Aus der Vision des *bellum omnium contra omnes* heraus forciert Rosenberg das typische Gegensatzpaar von Juden und Germanen und schließt so eng an Chamberlain an. Bei Rosenberg stellt das Judentum den negativen geistigen Typus dar, es sei ein dem deutschen Prinzip stets feindliches Parasitenvolk, das durch die Unterminierung und Zersetzung des Volkskörpers schließlich die „Verlumpung“ deutscher Kultur und Politik anstrebe. In der Vorstellung des Autors kämpft die nordisch-germanische Rassenseele gegen die syrisch-jüdische um das nackte Überleben. Die Reinheit des Blutes bedeutet daher in seiner Weltanschauung die entscheidende Voraussetzung für das Bestehen der nordischen Rasse. Auch hierin ist eine klare Analogie zu den Werken Gobineaus und Chamberlains zu erkennen, Rosenberg geht jedoch über beide Autoren hinaus, indem er dem Blut mythische Eigenschaften zuschreibt und es somit gewissermaßen zu einer idealisierten Essenz verklärt. Kommt es zur Vermischung mit minderwertigen Elementen, drohen Entartung, Degeneration und schließlich der Untergang des so bastardierten Volkes.

Der Einfluss des Judentums in der völkisch-nationalen Kunst führte in den Jahren der Weimarer Republik, die Rosenberg auf das schärfste ablehnte, eben genau zu dieser Degeneration der Kunst, da die Juden mit ihrer kulturvernichtenden Attitüde sich nach dem Zusammenbruch des Reiches einen Platz in den wichtigen Positionen angemaßt hätten. Die Klischees und Vorurteile, die Rosenberg den Juden gegenüber auflistet, finden sich bereits bei Wagner vorgeprägt und entstammen dem traditionellen Katalog antisemitischer Zuschreibungen. Juden neigen in dieser Darstellung ebenfalls zum Materialismus, hätten das irdische Wohlergehen, den eigenen Vorteil als primäre Handlungsmotivation und durch ihr parasitäres Dasein einen zersetzenden Einfluss auf öffentliche Moral- und Wertevorstellungen. In künstlerischer Hinsicht erscheint der Jude musikalisch als völlig unbegabt, da ihm das schöpferische Element total fehle, er geistig und seelisch bastardiert sei und seine Machwerke wenn überhaupt nur die niederen Triebe ansprächen, nie aber auf das geistig Ideelle zielten. In diesen Kontext fällt auch der von Rosenberg geprägte Neologismus eines rassischen Schönheitsideals bzw. die Annahme, dass die Kunstwerke eines Volkes ausschließlich von diesem verstanden und wahrgenommen werden könnten. Kunst stellt sich in der Anschauung Rosenbergs als ein homogenes Gebilde dar, das nur innerhalb einer uniformen Gesellschaft oder Rasse konsumiert werden kann. Darüber hinaus ginge der Künstler „rassebildend“ vor, indem er durch seine schöpferisch wirkende Tat direkt auf die Volkspersönlichkeit und die Seele des Volkes einwirke.

Ebenso wie in den Schriften Wagners dringt bei Rosenberg eine ausgeprägte Gegenwartskritik hervor, die die gegenwärtigen kulturellen und politischen Zustände energisch ablehnt. Hierbei wird die alte Phobie vor den durch die jüdische Hochfinanz beherrschten Theatern und Zeitungen, die ferner die öffentliche Meinung und das deutsche Publikum in ihrem Sinne manipulieren würden, ebenso offenkundig wie die Ablehnung von Demokratie und „Rassenchaos“, die in Gestalt der Weltstädte ihr Feindbild finden. Der allgemeine kulturelle Verfall wird dabei nicht nur auf die rassische Degeneration des Volkskörpers, sondern auch auf den damit zusammenhängenden Verlust des rassischen Schönheitsideals zurückgeführt. Erst wenn die Homogenität von Rasse und Blut wieder hergestellt sei, könne man mit der Restituierung dieses Ideals erneut beginnen und somit die Wiedergeburt der Kunst initiieren. In diesem Sinne lehnt Rosenberg die kulturelle Produktion der Moderne rigoros ab und proklamiert den Nationalsozialismus als reinigendes Prinzip, um die deutsche Kultur wieder zu früheren Höhen zu führen, indem die Unbefangenheit des deutschen Blutes wieder hergestellt und der Mythos des Blutes in das Bewusstsein jedes Volksgenossen eingeprägt würde.

Mit den Schlagwörtern Rassenschutz, Rassenzucht und Rassenhygiene, die es zu befolgen gelte, um die rassische Reinheit des deutschen Blutes zu erneuern und einen neuen Blut-Adel, der fest auf dem Ideal der Ehre aufgebaut sei, zu generieren, erhält Rosenbergs Weltanschauung ihren Kulminationspunkt. Hierin finden sich die von ihm angekündigten Nürnberger Rassegesetze ebenso wieder, wie die unter rassischen Gesichtspunkten betriebene Außenpolitik des Dritten Reiches. Die hiermit angestrebte Einheit des Wesens eines Volkes manifestiert sich schließlich in einer beispiellosen Vertreibung all dessen, was als „artfremd“ angesehen wird und primär jüdischen Ursprungs ist. Die Erneuerung der deutschen Kunst war nach Rosenbergs Vorstellung erst nach der Bewusstwerdung des Eigenen und der Vertreibung aller Fremdeinflüsse möglich.

Exkurs: Hans Pfitzners Neue Ästhetik der musikalischen Impotenz

Auseinandersetzungen zwischen älteren und jüngeren Generationen um Lebensplanung, modische und kulturelle Vorlieben fanden zu allen Zeiten statt. Zumeist ergaben sich aus diesen Reibungen fruchtbare Entwicklungen hin zu dem, was die jeweils jüngere Generation als „modern" erachtete und das „Alte", Traditionelle mehr oder weniger scharf ablehnte und umgekehrt. Auf dem Gebiet der Musik, speziell der Unterhaltungsmusik, bricht dieser Konflikt zwischen Eltern und Kindern in fast vorprogrammierter Art und Weise auf, egal, ob es sich um Rock 'n' Roll, Pop, Heavy Metal oder Hip Hop handelt. Bleiben diese Auseinandersetzungen jedoch meist auf den internen häuslichen Rahmen beschränkt, so taten sich im Metier der Musikästhetik der Zwischenkriegszeit, in der die unterschiedlichen Positionen wie kaum zuvor in dem heterogenen Umfeld der deutschen Kulturszene aufeinanderprallten, unüberbrückbare öffentliche Grabenkämpfe auf.

Hans Pfitzner[482] war ohne Zweifel der bedeutendste Wagner-Epigone der Musikgeschichte. Er wurde 1869 in Moskau geboren und erhielt seine musikalische Ausbildung in Frankfurt, wohin die Familie 1872 übersiedelte. Nach verschiedenen Stationen in Koblenz, Mainz und Berlin übernahm Pfitzner 1908 die Leitung der städtischen Konzerte in Straßburg, 1910 die Leitung der Straßburger Oper und wurde 1913 zum Professor ernannt. Pfitzners Werk umfasst Kammermusik, Lieder und vor allem Opern, mit denen er die Wagner-Nachfolge anzustreben versuchte. Sein musikalischer Stil charakterisiert sich dabei durch eine stilistische Orientierung an der traditionsverhafteten deutschen Romantik. Seine wichtigsten Werke sind die Opern „Der arme Heinrich" (1893), „Die Rose vom Liebesgarten" (1901), „Das Herz" (1931) sowie der 1917 in München uraufgeführte „Palestrina". Vor allem diese „musikalische Legende" zum Leben und Wirken des „Retters der Kirchenmusik" befestigte Pfitzners Ruhm und sicherte ihm einen festen Platz in der deutschen Musiklandschaft. Thomas Mann verfasste unter dem Eindruck der Premiere des „Palestrina" eine begeisterte Rezension und rief zur Gründung des „Hans-Pfitzner-Vereins für deutsche Tonkunst" auf.[483] Die Niederlage des Deutschen Reiches im Ersten Weltkrieg löste bei

[482] Angaben zu Leben und Werk Pfitzners, s. Hans Rectanus: *Hans Pfitzner*, in: MGG, Personenteil, Bd. 13, Pal-Rib, Kassel 2005, Sp. 466-472.

[483] S. ebd., Sp. 469. Pfitzner sollte sich 1933 bei Thomas Mann bedanken, indem er als einer der bedeutendsten Vertreter der deutschen Komponisten den „Protest der Richard-Wagner-Stadt München" gegen Mann, der aufgrund seines Vortrages „Leiden und Größe Richard Wagners" öffentlich in die Diskussion geraten war, unterzeichnete und sich somit aktiv an der Vertreibung des Literaturnobelpreisträgers aus Deutschland

Pfitzner nicht nur eine Desillusion seiner deutschnationalen Weltanschauung aus, sondern bedeutete für ihn auch den Verlust seiner Wirkungsstätte. Nach dem Krieg zog sich Pfitzner nach Schondorf am Ammersee zurück und erhielt 1929 eine Professur der Staatlichen Akademie für Tonkunst in München, zudem war er Mitglied der Preußischen Akademie der Künste in Berlin. Zu seinem 65. Geburtstag wurde eine Amtliche Mitteilung der Reichsmusikkammer ausgegeben, dessen Anrede Pfitzners Reputation im Dritten Reich präzise rekonstruieren lässt:

> „Hans Pfitzner, dem Künder deutscher Seele, dem Herold deutscher Geistigkeit, dem Rufer im Streit um die Gesundung deutschen Musiklebens, dem großen deutschen Künstler und verehrungswürdigen Menschen entbietet herzlichste Glück- und Segenswünsche zum Geburtstag in dankbarer Treue und aufrichtiger Verbundenheit / Der Präsident der Reichsmusikkammer.“[484]

Pfitzners Parteinahme für den Nationalsozialismus und vor allem seine zynischen Aussagen nach dem Zweiten Weltkrieg haben seine Person nachhaltig diskreditiert; Pfitzner zeigte sich im Angesicht von völliger Zerstörung und Völkermord stur und uneinsichtig, beharrte auch nach 1945 auf seiner deutschnationalen Weltanschauung sowie auf seinen antisemitischen Verschwörungstheorien und starb 1949 in Salzburg.

Unter dem unmittelbaren Eindruck der Niederlage Deutschlands und dem perzipierten Verfall von Kunst, Sitte und Moral beteiligte sich der Komponist Pfitzner mit schärfster Polemik an der Auseinandersetzung um die deutsche Kultur. Er prägte dabei schon in den 1920er Jahren eine eigene Verschwörungstheorie, „welche die Überzeugung beinhaltete, daß nach der physischen Niederlage Deutschlands eine ausländische Machtgruppe am Werk sei, nun auch das geistige und kulturelle Leben des Volkes der Dichter und Denker zu ruinieren“[485].

In der unüberschaubaren Flut von Publikationen galt es nicht mehr nur seinen eigenen Standpunkt darzulegen, sondern vielmehr gezielt sein Gegenüber zu diffamieren und bloßzustellen. Fairerweise muss gesagt werden, dass sich beide Seiten an der hitzigen Debatte gleichermaßen beteiligten und Hans Pfitzner hier angeführt wird, weil er aus einem eindeutig deutschnationalen, antisemitisch-konservativen Milieu entstammt und sich daher eifrig der Argumente der hier behandelten Rassentheorien bedient. Als Komponist, der versuchte, die

---

beteiligte, s. Hermann Kurzke: *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie*, Frankfurt a. M. 2005, S. 403. S. darüber hinaus Hans Rudolf Vaget: *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955*, Frankfurt a. M. 2005, S. 231-265.

[484] Joseph Wulf: *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Frankfurt a. M. 1989, S. 338.

[485] Fred K. Prieberg: *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M. 1982, S. 34.

etablierte Tradition des deutschen Musikdramas aufrechtzuerhalten, erhob er mehrfach die Feder, nicht nur um mit seinen Kompositionen den eigenen Standpunkt klarzumachen, sondern auch um sich wiederholt als Musikschriftsteller, Ästhetiker und politischer Mensch zu Wort zu melden. Exemplarisch wurde für diese Arbeit sein Pamphlet „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz", das 1920 in München publiziert worden ist, herangezogen, um den aggressiven und radikalen Tonfall der Debatten um die rechte Musik anhand dieses Quellentextes zu exemplifizieren.[486]

Als Anhänger der alten deutschen Schule, Verfechter des deutschen Geistes und Verehrer der deutschen Meister lehnte Pfitzner sämtliche modernen Stilrichtungen und Entwicklungen in der Musik kategorisch ab. Für ihn implizierte der in seinem Titel verwendete Begriff der Impotenz den Inbegriff alles Schlechten in der Kunst, die „Unfähigkeit, wahrhaft zu zeugen und gebären, die Inspirationslosigkeit"[487]. Talentlosigkeit, wie er sie in den Komponisten der jüngeren Generation erblickte, sei die Unmoral in der Kunst.[488] Im Gegensatz hierzu steht in Pfitzners dichotomer Kunstanschauung die Potenz, die die Fähigkeit und Notwendigkeit, etwas Lebensfähiges hervorzubringen, impliziert.[489] Die Grundhaltung, dass die Schöpfung wahrer Kunstwerke aus dem inneren Bedürfnis des Künstlers heraus erfolgt, rekurriert dabei auf die Kunsttheorie Richard Wagners. Selbige simplifizierend, stellt Pfitzner eine lapidare Gleichung auf, mit der er alle Momente der gegenwärtigen Musikproduktion zu erfassen glaubt. So laufen die Begriffsketten von Melodielosigkeit = Impotenz = Ungenialität sowie Melodiereichtum = Potenz = Genialität[490] achsensymmetrisch auseinander, wobei er die erstere gar als das „Todesurteil für den Musiker mit schöpferischen Aspirationen"[491] ansieht.

Diesen Antagonismus feststellend, geht Pfitzner im weiteren Verlauf zum Generalangriff auf den Musikkritiker Paul Bekker über. Bekker war zur Zeit Pfitzners ohne Frage einer der bedeutendsten Männer seines Faches, hatte ein feines Gespür für die Produktionen seiner Zeit, nahm die Position des ersten Herolds für den zu spektakulärer Berühmtheit gelangten Franz Schreker, dessen dramatische Begabung er als die erste seiner

[486] Pfitzners Agitation gegen die neue Musik und die „bolschewistische" Atonalität verschärften sich unter dem traumatischen Eindruck der Niederlage des Deutschen Reiches im Weltkrieg, s. Pamela M. Potter, S. 208.
[487] Hans Pfitzner: *Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?*, München 1920, S. 5.
[488] S. ebd., S. 5.
[489] S. ebd., S. 6.
[490] S. ebd., S. 8f.
[491] Ebd., S. 8.

Art nach Richard Wagner einschätzte, ein und trat mit seinem Beethoven-Buch zudem als Musikschriftsteller hervor. Letzteres bildete für Pfitzner den Ausgangspunkt für dessen Angriff gegen den mächtigen Kontrahenten, den er bezichtigt, bewusst mit seiner „neuen Ästhetik der musikalischen Impotenz“ die deutsche Kultur und das Andenken an die Meister zu verunglimpfen[492]:

> „Diese Art der Ästhetik muß alle musikalischen Pfuscher und Stümper in Entzücken versetzen; sie sind durch sie geborgen, erhalten Geltung. Um Anhänger dieser Ästhetik zu befriedigen, braucht man nicht das geringste musikalische Talent zu haben. Wenn nichts mehr auf die Musik selbst an sich, sondern alles auf die ‚dichterische Idee‘, auf das ‚Programm‘, die ‚gesellschaftsbildende Kraft‘ ankommt, dann ist’s leicht, zu komponieren.“[493]

Pfitzner konstatiert, dass es „keine falschere, unmusikalischere, einem die Werke entfernendere Anschauungsart, als die in jenem Buch [Bekkers „Beethoven“, D.T.] entwickelte“[494] gäbe. Bevor sich Pfitzner allerdings in seinem zweiten Kapitel dem Verriss dieses Buches widmet, tätigt er eine Aussage, die seine Geisteshaltung offenlegt und in dem geistesgeschichtlichen Kontext äußerst bedeutungsvoll ist: „Nur in einem Volkskörper, der in Verwesung begriffen ist, kann eine solche Ästhetik Boden fassen.“[495] Mit dieser Aussage, die er im vierten Kapitel mit seiner deutschnationalen Ideologie noch ausführlich erweitern wird, überschreitet Pfitzner die Grenze von der Diffamierung von Konkurrenten und deren unterschiedlichen ästhetischen Ansätze, die man ihm als Künstler in der hart umkämpften Kulturszene der Weimarer Republik durchaus zugestehen kann, hin zu einer bewussten Anlehnung an rassentheoretisches Gedankengut. In der Tat lässt sich der Pfitzner, der sich auch nach Ende des Zweiten Weltkrieges standhaft weigerte, die Verbrechen des Nationalsozialismus anzuerkennen und vielmehr Deutschland in der Opferrolle sah, bereits in dieser Schrift erkennen. Während er sich im zweiten Kapitel Paul Bekker zuwendet und im dritten Abschnitt seine eigene musikästhetischen Anschauungen, die hier nicht erörtert werden[496], darlegt, besteht das vierte und letzte Kapitel aus einer einzigartigen Tirade, die

---

[492] S. Hans Pfitzner, Kapitel 2 und 3. Im Wesentlichen stehen sich hier die beiden konträren Konzepte von Pfitzners originärem, genialisch-schöpferischen „musikalischem Einfall“ und der außermusikalischen „poetischen Idee“, die Bekker in seinen Schriften entwickelt, gegenüber.

[493] Ebd., S. 29.

[494] Ebd., S. 29.

[495] Ebd., S. 36.

[496] Bezeichnenderweise bezieht sich der Verfasser des sehr apologetisch gehaltenen MGG-Artikels zu Hans Pfitzner besonders auf diese Passagen als „leidenschaftliches Plädoyer“ (Sp. 470) und beklagt: „Die zunehmende Aggressivität in der Wortwahl, die unselige Verquickung von ästhetischen und politischen Argumenten sowie eine in den 1920er Jahren verstärkt hinzukommende aggressive Phraseologie machen es nicht gerade leicht, das eigentlich Gemeinte herauszuschälen“, s. Hans Rectanus, Sp. 487f. Ein Blick auf den im Anhang zur Verfügung gestellten Schlussabschnitt des Buches sollte genügen, um dieser Verharmlosung der Gesinnung Pfitzners entgegen zu treten.

zunächst die Frustration über die zeitgenössische Musikproduktion deutlich werden lässt, anschließend aber derart politisch-ideologische Ausmaße annimmt, dass der Text aufgrund seiner mentalitätsgeschichtlichen Signifikanz als Anhang in dieser Arbeit wiedergegeben wird.

Doch bereits zum Ende des dritten Kapitels hin werden Pfitzners Wut und Frustration über die zeitgenössische Musikkultur in seinen immer schärfer werdenden Formulierungen deutlich. In seinen Augen wird die Melodie, für ihn die eigentliche Trägerin jedweder Musik, durch sinnlose Elemente substituiert; „alles dies wird durchaus als Theorie aufgestellt, offen und deutlich; wird nicht nur in der Tat gepflegt von Schaffenden, sondern auch verteidigt und verherrlicht von Urteilenden; es ist kein versteckter Hochverrat, sondern offene Revolution, angesagter Krieg.“[497] Für Pfitzner formiert sich ein regelrechter „geistiger Kampf“ gegen das Konzept des musikalischen Einfalles, der von denen gestützt wird, „in deren Interesse die Glorifizierung der musikalischen Impotenz liegt“[498]. Die Rädelsführer dieser Verschwörung gegen den deutschen Geist sind für Pfitzner ebenfalls bereits ausgemacht, der Kampf wird in den Augen des Komponisten geführt „von dem jüdisch-internationalen Geist, der dem Deutschen den ihm ganz fremden Wahnsinn des Niederreißens und Zertrümmerns einpflanzt. Das Ganze ist ein Verwesungssymptom.“[499] Der Verweis auf die internationale jüdische Verschwörung gegen das deutsche Wesen sowie die Verwendung einer vegetativen Sprache offenbaren hierbei eindeutig die deutschnational-antisemitische Gesinnung Pfitzners. „Aus äußerster rechter Ecke verfocht er eine scheinbar moralische Position, die den NS-Mythos von ‚Blut und Ehre‘ vorwegnahm; Freunde und Schüler trugen die Idee weiter.“[500] Die Schimäre einer Zersetzung der deutschen Musik durch jüdischen Einfluss wurde verstärkt in den musikwissenschaftlichen Schriften unter der Ägide des Nationalsozialismus aufgegriffen, um jüdische Künstler bewusst zu diskreditieren und von der Öffentlichkeit in Deutschland auszuschließen.

Der Höhepunkt der Kunstproduktion ist für Pfitzner bereits erreicht[501], gegenwärtig erblickt er wenig mehr, als ein „zurückfallen in arbeiterhafte Primitivität früherer Zeiten, in denen sich der Begriff ‚Komponist‘ noch nicht reich herausgeschält hatte“[502]. Sein kategorisches Urteil über die Musik der Moderne, die er als Abschneiden des

[497] Hans Pfitzner, S. 108.
[498] Ebd., S. 109.
[499] Ebd., S. 109.
[500] Fred K. Prieberg: *Musik im NS-Staat*, S. 35.
[501] S. Hans Pfitzner, S. 114.
[502] Ebd., S. 112.

Entwicklungsfadens europäischer Musikgeschichte und als Untergang erachtet[503], fällt demnach desaströs aus: „Die Monstrosität der Formen und Mittel erschöpft sich auch bald; sie hat dazu geführt, daß jetzt, in allerletzter Zeit, man für das Beste findet, alles Harmonie, Melodie, Form, Logik, Schönheit, Vernunft, kurz und klein zu schlagen, alles um und um auf den Kopf zu stellen und den Tempel der Kunst in ein Irrenhaus zu verwandeln.“[504]

Die Zustandsbeschreibung seiner Zeit und seiner Mitmenschen könnte negativer nicht ausfallen: „wir sind verkitscht, versaut, versumpft und stecken tief bis über den Hals in Lüge, Dreck und Verwesung!“[505] Darüber hinaus kommen Resignation und Wut über die deutsche Niederlage ebenfalls zum Ausdruck: „Der schlimmste Pessimist hätte national diese Schmach, die unseren Untergang als Nation und Staat begleitete, nicht vorausgesehen und geglaubt.“[506] Bevor sich Pfitzner in seinem Schlusskapitel völlig seiner politischen Weltanschauung widmet, rechnet er noch einmal radikal mit Paul Bekker und dessen Zeitgenossen mit äußerst drastischen Worten ab. „Und wer das nihilistische Geseires seiner Frankfurter-Zeitungs-Lieblinge [Bekker war der führende Musikkritiker der FAZ, D.T.] für die legitime Nachfolge der Werke Beethovens und Wagners hält, der kann geschissen nicht von gemalt unterscheiden.“[507]

An diesem kleinen Büchlein wird deutlich, wie aufgeladen die Debatte um die Musik- und Kunstentwicklung im Deutschland der Zwischenkriegszeit geführt worden ist. Musik war nicht nur ein Mittel zur Kontemplation und zur intellektuellen Beschaulichkeit, sondern avancierte spätestens nach der Katastrophe des Ersten Weltkrieges vollends zu einem politischen und weltanschaulichen Vehikel – in einer Zeit freilich, in der nahezu alle Bereiche des Lebens ideologisch vereinnahmt wurden. Der Blick auf die Schrift Pfitzners sollte deutlich gemacht haben, dass neben den großangelegten Werken der Rassentheoretiker, in denen der Besprechung der Kunst ein durchaus beachtlicher Stellenwert eingeräumt wurde, der Kampf der unterschiedlichen Meinungen und Anschauungen ein allgegenwärtiger und vor allem ein alltäglicher war. Auseinandersetzungen um Musik wurden somit bereits zu Beginn der 1920er Jahre auf die Ebene des Weltanschaulich-Ideologischen transferiert.

[503] S. Hans Pfitzner, S. 115.
[504] Ebd., S. 115.
[505] Ebd., S. 123.
[506] Ebd., S. 123.
[507] Ebd., S. 123.

5. Musikwissenschaft und Musikkritik unter dem Zeichen des Hakenkreuzes

Die Veränderungen, die die Machtübernahme der NSDAP nach sich zogen, waren auch im kulturellen Sektor allumfassend und erfolgten rasant. 1933 lebten 503.300 Juden in Deutschland, was 0,76 Prozent der Gesamtbevölkerung ausmachte.[508] Mit dem Erlass des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ vom 7. April 1933 wurde sämtlichen jüdischen Musikern ein Berufsverbot ausgesprochen und ihnen somit die finanzielle Absicherung ihrer Lebensgrundlage entzogen. Mit der Einführung des Artikels 3, der so genannten Arierklausel, wurden alle Bediensteten öffentlicher Institutionen, die keinen lupenreinen Ariernachweis erbringen konnten, in den Zwangsruhestand versetzt.[509] Doch trotz dieser Restriktionen konnte sich die jüdische Musikpflege zunächst ein Nischendasein von 1933 bis zum 11. September 1941 in den jüdischen Kulturbünden bewahren.[510] Die Reichskulturkammer, die den Ausschluss jüdischer Künstler aus der deutschen Öffentlichkeit organisierte und über die weltanschauliche Ausrichtung der Künste wachte, wurde am 29. September 1933 gegründet, ihr erster Präsident wurde einer der bedeutendsten Musiker Deutschlands, Richard Strauss.[511]

Die Eliminierung des kulturellen Lebens der Juden wurde stufenweise von den Nationalsozialisten forciert:[512] Zuerst erfolgte mit der Anwendung der „Arierklausel“ die Ausschaltung der Juden aus dem öffentlichen Dienst. Bedeutende Komponisten wie Arnold Schönberg und Franz Schreker verloren dadurch beispielsweise ihre Professuren an der Preußischen Akademie der Künste. In einem zweiten Schritt wurde die öffentliche Aufführung jüdischer Werke, und zwar von Mendelssohn an bis in die Gegenwart, verboten. Es erfolgte drittens die „intellektuelle“ Bekämpfung des Judentums, indem sich die Musikwissenschaft anschickte, auf Basis von Wagners Judentum-Aufsatz die jüdischen Komponisten zu entmündigen und deren Werken jegliche Daseinsberechtigung abzusprechen. Dieser Vorgang soll in diesem Kapitel anhand von vier Beispielen dargestellt werden. Zunächst wird auf die 1938 in Düsseldorf abgehaltene Ausstellung „Entartete Musik“ bzw.

[508] Jeremy Noakes / Geoffrey Pridham, S. 522.
[509] S. ebd., S. 527f.
[510] S. Erik Levi, S. 168. Ausführlicher hierzu s. Fred K. Prieberg: *Musik im NS-Staat*, S. 78-106.
[511] Über Aufbau und Struktur der Reichsmusikkammer s. Erik Levi, S. 162f.
[512] S. ebd., S. 167ff.

den von Hans Severus Ziegler verfassten Ausstellungskatalog eingegangen, anschließend folgt ein Blick auf die Einleitung des 1940 von Herbert Gerigk und Theophil Stengel verfassten „Lexikon der Juden in der Musik“. Die Beiträge Karl Blessingers und Richard Eichenauers sind repräsentative geistige Produkte aus der Zeit des Nationalsozialismus bzw. kurz vor dem Beginn des Regimes in unmittelbarer ideologischer Nähe hierzu entstanden. Blessingers Schrift dient einer radikalen Entwertung der Leistungen jüdischer Künstler, während Eichenauer den Versuch unternimmt, eine an den Gesetzmäßigkeiten Gobineaus, Chamberlains und Rosenbergs orientierte, rassisch fundierte Musikgeschichte neu zu schreiben. Der vierte und letzte Schritt erfolgte schließlich durch die Kategorisierung und Erfassung sämtlicher jüdischer Komponisten und entwickelte sich zu einem systematischen Kampf gegen den musikalischen Einfluss des Judentums in ganz Europa. Vor allem das „Lexikon der Juden in der Musik“ nahm hier eine Schlüsselrolle ein.

Unter der Ägide des Hakenkreuzes wurde jede Musik, die nicht den offiziellen Definitionen und Vorgaben von Rasse und Sittlichkeit entsprach, als „entartet“ diffamiert und aus dem öffentlichen Raum verbannt, was eine erschütternde Trivialisierung und Vulgarisierung des geistigen Niveaus im Dritten Reich bedeutete. Abschließend sei eine Anordnung von Joseph Goebbels vom 12. November 1938 zitiert, um die schrittweise Verdrängung jüdischer Musiker und den perfiden Zynismus des Regimes zu illustrieren:

> „Nachdem der nationalsozialistische Staat es den Juden bereits seit über 5 Jahren ermöglicht hat, innerhalb besonderer jüdischer Organisationen ein eigenes Kulturleben zu schaffen und zu pflegen, ist es nicht mehr angängig, sie an Darbietungen der deutschen Kultur teilnehmen zu lassen. Den Juden ist daher der Zutritt zu solchen Veranstaltungen, insbesondere zu Theatern, Lichtspielunternehmen, Konzerten, Vorträgen, artistischen Unternehmen (Varietés, Kabaretts, Zirkusveranstaltungen usw.), Tanzvorführungen und Ausstellungen kultureller Art, mit sofortiger Wirkung nicht mehr zu gestatten.“[513]

Mit diesem Erlass war der Ausschluss der Juden – mit dem offiziellen Verbot der öffentlichen Konsumation deutscher Kunstwerke – endgültig vollzogen.

[513] Anordnung zit. nach Albrecht Dümling: *Arisierung der Gefühle*, S. 65.

5.1 Hans Severus Ziegler: Entartete Musik. Eine Abrechnung

Ziel der 1938 in Düsseldorf veranstalteten Ausstellung „Entartete Musik“ war es, sämtliche ästhetische und künstlerische Positionen, die nicht mit der Ideologie des NS-Staates konform gingen, öffentlich zu diffamieren.[514] Der zentrale Fokus der Ausstellung, das Titelblatt[515] kündigt es bereits an, waren die Musik jüdischer Komponisten, die Neue Musik sowie der Jazz. Der „Entarteten Musik“ ging die Ausstellung „Entartete Kunst“, die 1936 in München stattfand, voraus. Zu den Hauptorganisatoren zählten neben Hans Severus Ziegler Paul Sixt und Ernst Nobbe.[516] Es sei erwähnt, dass aufgrund der schwelenden Kompetenzstreitigkeiten zwischen Propagandaminister Joseph Goebbels und Alfred Rosenberg die Ausstellung im Reich nur ein geringes mediales Echo erfahren hat.[517] Die Ausstellung wurde am 24. Mai 1938 eröffnet, wobei Richard Strauss sein „Festliches Präludium“ zum Auftakt dirigierte[518], allerdings bereits am 14. Juni vorzeitig geschlossen.[519] Nichtdestotrotz wurde sie auch in Weimar, München und Wien gezeigt. Die Ausstellung fand zu einem Zeitpunkt statt, wo die jüdischen Künstler ohnehin von der Öffentlichkeit bereits ausgeschlossen waren:

> „Wo Aufführungen sowieso nicht mehr stattfanden, weil die verstaatlichten, mit parteihörigen Direktoren besetzten Institutionen – Theater, Rundfunk, Orchester – keine mehr abnahmen, existierte solche Musik höchstens in Form von Partituren und Schallplatten, also völlig irrelevant für das öffentliche Musikleben. Eine staatliche Ausstellung gegen *entartete* Musik hatte demnach keinen Sinn; das Problem war erledigt. Dennoch fand die Ausstellung statt. Sie war allerdings die private Unternehmung mehrerer Persönlichkeiten des Weimarer Kunstlebens, die es nötig hatten, sich ins rechte Licht zu setzen.“[520]

Trotzdem stellen die Ausstellung sowie die Broschüre zu dieser anschauliches Quellenmaterial im Kontext der nazistischen Auseinandersetzung um Musik dar: „*The most coherent public display of any sort of Nazi musical aesthetic was the ‚Degenerate Music‘* […] *exhibition of 1938.*“[521] Es sei zunächst kurz auf das Layout der Broschüre eingegangen[522],

---

[514] S. hierzu Willem de Vries, S. 25f.

[515] Auf der Titelseite der Broschüre ist ein schwarzer Saxophonspieler mit Zylinder und Smoking zu sehen, der eine stilisierte Blume mit einem Davidstern am Revers trägt. Zudem stellen seine Gesichtszüge mit wulstigen Lippen, breiter Nase, Ohrring und merkwürdig apathischem Blick eine Karikatur der rassischen Physiognomie des Schwarzen dar. Die Grundfarbe der Graphik, die auf das Schlagwort des „Kulturbolschewismus“ anspielt, ist in rot gehalten.

[516] S. Fred. K. Prieberg: *Gründe und Hintergründe einer Ausstellung*, in: Albrecht Dümling / Peter Girth (Hg.): *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf 1993, S. 197.

[517] S. ebd., S. 198f.

[518] S. Pamela M. Potter, S. 17.

[519] S. Albrecht Dümling: *Ausstellungstexte*, S. 255.

[520] Fred. K. Prieberg: *Gründe und Hintergründe einer Ausstellung*, S. 197.

[521] Pamela M. Potter, S. 17.

weil die Darstellungsform in sich bereits sehr aussagekräftig ist. Ziegler bezieht sich mit seinem Untertitel – „eine Abrechnung“ – dabei direkt auf den ersten Band von Hitlers „Mein Kampf“. Nach der Einleitung sind die Seiten im Folgenden in zwei Teile unterteilt, links findet sich jeweils der fortlaufende Text der Broschüre, während auf der rechten Seite Karikaturen und (stets unvorteilhafte) Photographien jüdischer und entarteter Künstler, die jeweils mit einer gehässig-denunziatorischen Unterschrift versehen sind, abgedruckt sind. Bei Ernst Křenek findet sich beispielsweise der Text: „Ernst Křenek propagierte in ‚Jonny spielt auf‘ die Rassenschande als die Freiheit der ‚Neuen Welt‘.“[523] Allein mit der formalen Gestaltung dieses Heftes bezieht der Autor eindeutig Stellung gegen die als Musik der jüdischen Gegenrasse deklarierte zeitgenössische Kunst.

Hans Severus Ziegler[524] selbst war einer der frühesten Anhänger Adolf Hitlers, bereits 1924 gründete er eine einschlägig nationalsozialistisch ausgerichtete Wochenzeitung mit dem Titel „Der Völkische“. Ziegler war als Stellvertreter des Gauleiters von Thüringen insbesondere für kulturpolitische Fragen zuständig. Im April 1933 wurde er zum Chefdramaturgen und Schauspieldirektor am Deutschen Nationaltheater in Weimar ernannt, dessen Generalintendanz er im Jahr 1935 übernahm. In dieser Position initiierte er die Ausstellung „Entartete Kunst“ und betätigte sich für die Propagierung nationalsozialistischer Kulturpolitik bis zum Ende des Krieges. Der eigentliche Skandal ist, dass sich Ziegler nach dem Ende des Dritten Reiches unbehelligt zunächst als Privatlehrer in Essen, später als Lehrer bis 1962 in einem Gymnasium auf Wangerooge verdingen konnte.[525] In einem neofaschistischen Verlag veröffentliche Ziegler 1964 ein Buch über Adolf Hitler mit dem Titel „Adolf Hitler aus dem Erleben dargestellt“, in dem er „dem *Kulturaufschwung* der NS-Zeit die *Entartung* der heutigen Kunst und Musik gegenüberstellt“[526]. 1970 publizierte der der NPD nahestehende Pensionist einen Sammelband unter dem Titel „Wer war Hitler?“, in dem er diesen als „genial und voll guten Willens pries“[527]. Zwei Jahre später erinnerte er in einem weiteren Band an die 1946 in Nürnberg hingerichteten NS-Kriegsverbrecher. Ziegler starb 84jährig in Bayreuth.

---

[522] S. hierzu Pamela M. Potter, S. 18f.

[523] Hans Severus Ziegler: *Entartete Musik. Eine Abrechnung*, Düsseldorf ²1939, S. 19.
Zu den Musikzeitschriften „Melos“ und „Anbruch“ heißt es: „In diesen Blättern wurde der Musikbolschewismus hochgezüchtet!“, s. S. 9.

[524] Sämtliche Informationen zur Person Zieglers sind im Folgenden den Ausführungen Albrecht Dümlings entnommen, s. Albrecht Dümling: *Anmerkungen zu Ziegler*, S. 192-193. S. auch Joseph Wulf, S. 472f.

[525] Nicht nur Ziegler konnte nach dem Ende des Dritten Reiches in der Bundesrepublik weiterwirken, sein Freund und Mitorganisator der Ausstellung Paul Sixt wurde nach dem Krieg sogar zum Generalmusikdirektor in Detmold ernannt, s. Albrecht Dümling: *Arisierung der Gefühle*, S. 53.

[526] Albrecht Dümling: *Anmerkungen zu Ziegler*, S. 193.

[527] Ebd., S. 193.

Bereits die Einleitung, die von einem gewissen Friedrich W. Herzog verfasst wurde, macht die Intention der Ausstellung deutlich. „Wo immer Zeichen der Entartung sichtbar waren, traf man auf den Juden und seine Mitläufer. Das Bild, das sich in den Schreckenskammern der ‚Entarteten Kunst' offenbarte, hatte sein Gegenstück in der Musik."[528]

Die Exponate bzw. die als „entartet" verfemte Musik trugen laut Hans Severus Ziegler deutlich Anzeichen einer „seelischen Versklavung" sowie einer „geistigen Vergiftung" Deutschlands unter der Herrschaft des Judentums.[529] Eine „saubere Atmosphäre" und eine „freie frische Luft" wünscht sich der Autor, damit in Zukunft junge deutsche Musiker an die großen Taten der Vorfahren anknüpfen können.[530] Unter der Kulturpolitik, wie sie im Nationalsozialismus praktiziert werden sollte, versteht Ziegler einen allumfassenden Anspruch: „Betreuung der S e e l e des Volkes, Pflege seiner schöpferischen Kräfte und aller völkischen Charakter- und Gesinnungswerte, die wir in dem Generalbegriff ‚Volkstum' zusammenfassen."[531]

Das Judentum wird auch hier als der große Widerpart des Deutschtums dargestellt. Jeder „einigermaßen Klardenkende" müsse wissen,

> „daß das J u d e n t u m […] als Ferment der Dekomposition und als Verspotter aller deutschen Tugenden und Charaktergrundwerte gewirkt und daß die raffinierteste Arbeit der Zerstörung des p o l i t i s c h e n Lebens ja gerade mit den Mitteln des S c h r i f t t u m s, der S c h e i n w i s s e n s c h a f t, der K ü n s t e und der P r e s s e geleistet worden ist."[532]

Hier wird kolportiert, dass das Judentum alle bedeutsamen Bereiche der kulturellen Produktion usurpiert habe, um die deutsche Kulturlandschaft bzw. diejenige des „Wirtsvolkes" bewusst zu zerstören. Der ultimative Grund für diese „Zersetzungsarbeit" wird stets in der Phobie vor einer vom Judentum angestrebten, ihm von Jahwe verhießenen Weltherrschaft gesucht. Daher seien sämtliche Tätigkeiten der Juden ihrem Ursprung nach politischer Natur.[533] Richard Wagners Judentum-Aufsatz wird von Ziegler als Autorität angeführt, um nachzuweisen, dass die Gefahr, welche die Juden für die deutsche Kultur darstellten, bereits vor drei Generationen wahrgenommen wurde.[534]

---

[528] Friedrich W. Herzog, zit. nach: Hans Severus Ziegler, S. 3.
[529] S. Hans Severus Ziegler, S. 5.
[530] S. ebd., S. 6.
[531] Ebd., S. 6f.
[532] Ebd., S. 7.
[533] S. ebd., S. 7.
[534] S. ebd., S. 8.

Ziel der Ausstellung war es, die „entartete“ Musik der Zwischenkriegszeit, also der kulturgeschichtlichen Entwicklungen während der Weimarer Republik als volksfremd und deshalb schädlich darzustellen. Die vorangeschrittene Entartung des deutschen Geistes sei, so Ziegler, zwar nicht ausschließlich auf den Einfluss des Judentums zurückzuführen,

> „aber soviel ist wohl sicher, daß das Judentum diese Entwicklung sehr wesentlich mit gefördert hat und schließlich zum Hauptträger des Kapitalismus und seiner internationalen Formen geworden ist. Bei der zielbewußten Umfälschung aller Werte und aller Ideen des Wirtsvolkes hat der Jude sozusagen kein Gebiet ausgelassen, zumal er ja überall mit offenen Armen aufgenommen wurde.“[535]

In seinen weiteren Ausführungen kommt Ziegler auf das althergebrachte Vorurteil von der „händlerischen Veranlagung“ des jüdischen Volkes zu sprechen. Unter dessen Einfluss seien Kunst und Kultur immer mehr zur „Geschäftsware“ degradiert, wodurch sich die „ständig zunehmende Vermaterialisierung aller deutschen Einrichtungen, die oft aus reinstem Idealismus entstanden waren und nach und nach zum jüdischen Monopol wurden“[536], erklären ließe. Neben dem Klischee vom „Wucherer und Schacherer“ wird zusätzlich der Antagonismus zwischen dem jüdischen Materialismus und dem deutschen Idealismus heraufbeschworen, um das Judentum gezielt zu diskreditieren.

Seit der Emanzipation der Juden zu Beginn des 19. Jahrhunderts und nach 1848 seien die Juden aus ihrem instinktmäßigen Rassenwillen heraus nie müde geworden, „in jedwedem Denkprozeß und in jedes Gefühlsleben deutscher Menschen einzugreifen und den Deutschen neue Vorstellungen, nämlich die der jüdischen Rasse, von den Dingen des Lebens aufzuschwatzen.“[537] Durch ihre persistente Beeinflussung des deutschen Volkes sei es schließlich dazu gekommen, dass sich dieses von den Taten ihrer Genies entfremdet habe und seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kontinuierlich eine „grauenvolle Entfremdung vom besseren ich, vom eigenen Wesen, von allen geschichtlichen Werten, von der schöpferischen Persönlichkeit“[538] stattgefunden habe. Darüber hinaus hätten die Juden es vermocht, konsequent fremde Elemente in alle Bereiche des deutschen Kulturwesens einzuschleusen. „Es packt einen oft ein Grauen, wenn man bedenkt, daß wir uns Dichtung, Musik und Bildnisse von einem Fremdvolk haben schenken lassen, von dem wir ganz genau

[535] Hans Severus Ziegler, S. 8.
[536] S. ebd., S. 8.
[537] Ebd., S. 10.
[538] S. ebd., S. 10. Auch hier wird Wagners Judentum-Aufsatz angeführt und von Seiten des Autors festgestellt, dass Wagner schon früh darauf hingewiesen habe, dass das Judentum alle deutsche Musik und deren Schöpfer bekämpft habe, s. S. 12.

wissen, daß es allezeit einen infernalischen Haß gegen alles Germanische gehegt hat.“[539] Hier dreht Ziegler bewusst die Sicht der Dinge um, so dass die Juden als Täter, das deutsche Volk aber als Opfer von perfiden Machenschaften dargestellt wird. In der Tat gab es vor allem um die Jahrhundertwende und während der Zwanziger Jahre eine hochlebendige Kulturlandschaft in Deutschland, die selbstverständlich mannigfaltige Einflüsse sowohl aus dem inner- als auch aus dem außereuropäischen Ausland aufgenommen hat. Insbesondere die Wirkung des Exotismus und des Naturalismus in Theater- und Bühnenwerken der Zeit sind schlagende Beispiele für die kulturelle Bereicherung, die in dieser Epoche stattgefunden hat.[540] Als konservativer Reaktionär proklamiert Ziegler jedoch den eindeutigen Aufruf: „Kulturfragen sind im tiefsten Ehrenfragen“[541], wodurch der Konsum von Kultur nicht mehr im Ermessen des Individuums liegt, sondern auf die völkische Ebene des Kollektivs erhoben wird. Hat jemand Gefallen an der modernen und als „entartetet“ perzipierten Musik, so avanciert er automatisch zu einem ehrlosen Menschen, der darüber hinaus Verrat an dem ehrwürdigen Erbe seines Volkes begeht. Im Kontext der Diskussion von Opernmusik führt diese Phraseologie zu kuriosen Ergebnissen. So verkündet Ziegler lautstark, „sage mir, wer dein Libretto schreibt, und ich will dir sagen, was du bist!“ und spielt damit auf die Kooperation von Komponisten und Dichter an, die jedoch vor allen in der deutschen Musikgeschichte eine äußerst fruchtbare Zusammenarbeit von jüdischen und deutschen Künstlern aufwies.[542]

Im Anschluss äußert sich Ziegler über die Exponate der Ausstellung mit unverhohlener Verachtung gegenüber den Produktionen der Moderne:

> „Was die Ausstellung ‚entartete Musik‘ zusammengetragen ist, stellt das Abbild eines wahren Hexensabbats und des frivolsten, geistig-künstlerischen Kulturbolschewismus dar und ein Abbild des Triumphes des Untermenschentum, arroganter jüdischer Frechheit und völliger geistiger Vertrottelung.“ [543]

Am gängigsten ist hier die Verbindung von Judentum mit dem Begriff des Kulturbolschewismus, eine neue Qualität in der Debatte um Kunst und Musik stellt die

---

[539] Hans Severus Ziegler, S. 14.
[540] In musikalischer Hinsicht sei dabei auf die antiken Sujets der Opern aus der Kooperation von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal verwiesen, das Paradebeispiel für diese Entwicklung stellt darüber hinaus die Oper „Johnny spielt auf“ von Ernst Křenek dar.
[541] Hans Severus Ziegler, S. 14.
[542] Hingewiesen sei dabei zum einen auf die kongeniale Arbeit von Wolfgang Amadeus Mozart und Lorenzo da Ponte sowie Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal bzw. nach dessen Tod Stefan Zweig. Ebenfalls wäre hier die Kooperation zwischen Kurt Weill und Bertolt Brecht zu erwähnen. Franz Schreker und Arnold Schönberg schrieben ihre Operntexte selbst.
[543] Ebd., S. 16.

direkte Bezugnahme zum Begriff des „Untermenschentums“ dar. Dies ist eine Kategorie, die nicht einmal in den Rassentheorien in einer derart unverhüllten Art und Weise offengelegt wurde, obwohl dieser graduelle und qualitative Unterschied zwischen dem Wert der einzelnen Menschenrassen dort aufgestellt worden ist. Im folgenden Absatz wird zudem der Chamberlain’sche Antagonismus zwischen Deutschen und Juden im Metier der Musik heraufbeschworen, wobei der Einfluss des Judentums als schädlich und zerstörerisch eingeordnet wird:

> „Jüdische Musik und deutsche Musik bleiben also zweierlei. Gewinnen nun aber in der Entwicklung jüdische Musikgesetze oder Gesetzeskonstruktionen und Scheindoktrinen, jüdische Klangphysik und Klangpsychologie eine bestimmte Vorherrschaft auch in der deutschblütigen Musikerschaft, […] so entsteht zwangsläufig eine Entartung der deutschen Musikerschaft und des musikalischen Schaffens. Entartete Musik ist dann im Grunde entdeutschte Musik.“[544]

Die Gleichung wird im letzten Satz intensiviert, da hier das Deutschtum als die höchste und einzige Kategorie aufgestellt wird, nach der sich Musik beurteilen lässt. Der Verweis auf die jüdische Klangphysik lässt dabei vor allem an die Opern Franz Schrekers denken, dessen Musik bereits zu Beginn seines fulminanten Erfolges stets mit dem Prädikat des Klanges versehen worden ist. Der Angriff auf die intellektuelle und theoretische Durchdringung der Musik von Seiten jüdischer Musikwissenschaftler – genannt seien unter anderem der Begründer des Faches der Musikwissenschaft Guido Adler oder auch Theodor Wiesengrund Adorno – rundet dabei die kategorische Ablehnung des Judentums auf dem Gebiet der Musik ab. In der Tat hatten jüdische Musiktheoretiker, -historiker und -kritiker einen nicht unerheblichen Anteil an der kulturellen Entwicklung der so verfemten Zwischenkriegszeit. Folgerichtig wirft Ziegler den beiden bedeutendsten Zeitungsorganen der zeitgenössischen Musikproduktion, „Melos“ und „Der Anbruch“, eine „snobistische Verhimmelung oder rein intellektuelle Betrachtung“ vor.[545]

Selbstverständlich gehört zu einem Ausstellungskatalog, der primär gegen das Artfremde und Entartete gerichtet ist, auch das Herausstellen der überragenden Rolle der eigenen Nation. So treten auch hier, wie schon im Werk Chamberlains und Rosenbergs die Germanen als die größten Schöpfer auf dem Gebiet der Tonkunst hervor. Gleichzeitig mit dem Loblied auf die Heroen der eigenen Kulturgeschichte verbindet der Autor jedoch einen dezidierten Aufruf zum Kampf und zur Abwehr jedweder Fremdeinflüsse:

[544] Hans Severus Ziegler, S. 16f.
[545] S. ebd., S. 18.

> „Keine Nation der Erde hat so unerhörte dichterische wie musikalische Höhepunkte erreicht wie die deutsche, und wir haben allen Anlaß, stolz zu sein und ehrfürchtig genug, um dieses Erbe nicht leichtfertig zu verprassen. Stellen wir uns mit geistiger Wehr und Waffe schützend vor die Großen unseres Volkes.“[546]

Darüber hinaus pocht Ziegler auf die Wahrung der Tonalität und stellt den Dreiklang als ein „germanisches Element“ dar.[547] Mit dieser Proklamation wird ein besonders absurder Abschnitt des Textes eingeleitet. Das negative Gegenstück zu dieser „germanischen Tonalität“ stellt in Zieglers Abhandlung die „jüdische Atonalität“ dar. Zunächst hätten die Deutschen laut Ziegler „ein Recht, diejenigen als Dilettanten und Scharlatane zu brandmarken, die diese Klanggrundgesetze über den Haufen schmeißen und durch irgendwelche Klangkombinationen verbessern oder erweitern, in Wirklichkeit entwerten wollen.“[548] Die Propagierung von Atonalität sei eine verbrecherische Unterschlagung der deutschen Geschichte[549], darüber hinaus wird diese dezidiert als Produkt des Judentums deklariert:

> „Ich bekenne mich mit einer Reihe führender musikalischer Fachmänner und Kulturpolitiker zu der Anschauung, daß die Atonalität als Ergebnis der Zerstörung der Tonalität Entartung und Kunstbolschewismus bedeutet. Da die Atonalität zudem ihre Grundlage in der Harmonielehre des Juden Arnold Schönberg hat, so erkläre ich sie für das Produkt jüdischen Geistes. Wer von ihm ißt, stirbt daran.“[550]

---

[546] Hans Severus Ziegler, S. 22.
[547] S. ebd., S. 22.
[548] Ebd., S. 24.
[549] S. ebd., S. 24.
[550] Ebd., S. 24. Im Rahmen dieser Fußnote sei ein kleiner Exkurs angeschlossen, um die Absurdität der Feststellung, die Atonalität sei von Schönberg erfunden und in seiner 1911 erstmals publizierten Harmonielehre theoretisch fundiert worden, sachlich richtig zu stellen. Zunächst sei darauf hingewiesen, dass der Terminus „Atonalität“ unscharf ist; in der musikwissenschaftlichen Terminologie herrscht eine Unterscheidung zwischen einer der Funktionsharmonik nicht zuzuordnenden Akkord- oder Kadenzprogression und einer „freien“ Atonalität, die den Dreiklang aus der Terzschichtung nicht als Grundlage der musikalischen Konstruktion kennt, vor. Kompositionen dieser letzten Kategorie wären beispielsweise Schönbergs Klavierstücke op. 11 und seine Orchesterstücke op. 15, während bereits der spätere Liszt in seinen letzten Werken die Grenzen hin zur Atonalität teilweise überschritten hatte. Der späte Liszt experimentierte mit verschiedenen Skalen (unter anderem kommen Pentatonik und Ganztonleiter bei ihm zum Einsatz), einer chromatischen Alterierung leitereigener Akkorde sowie einer exzessiven Verwendung des dissonanten Tritonus-Intervalls. Eines seiner späten Stücke trägt den Titel „*Bagatelle sans tonalité*“. Doch auch im Werk des mittleren und späten Wagner lassen sich Vierklänge finden, deren Fortschreitung den traditionellen Gesetzmäßigkeiten funktionaler Kadenzprogression widersprechen. Das Paradebeispiel hierfür ist kein geringeres als der berühmte „Tristan-Akkord“. So lässt sich die Tendenz hin zu einer Erweiterung des tonalen Spektrums bereits ab dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts nachweisen, ohne dass dort irgendein „jüdischer Geist“ am Werk war. Diese Aufzählung ließe sich ergänzen mit der harmonischen Welt des „prometheischen Akkordes“ Alexander Skrjabins oder mit den „impressionistischen“ Werken Claude Debussys, die in die Musikgeschichte eingegangen sind und dezidiert nicht jüdischer Provenienz entspringen.
Darüber hinaus sei kurz auf die „Harmonielehre“ Schönbergs eingegangen. Dies ist ein Werk, das Schönberg zusammen mit seinen Schülern über eine jahrelange Lehrtätigkeit vor allem in Wien und in Berlin erarbeitet

Wer sich zu lange mit der Musik Schönbergs beschäftige, so Ziegler weiter, verlöre notwendigerweise das Gefühl für die Reinheit der deutschen Musik beispielsweise eines Beethoven.[551]

Der jüdische „Demokratismus“ und Marxismus habe als Fortschritt und Zeitgeist der deutschen Kultur nichts anderes gebracht, als „die Lehre der Primitivität und der Rückkehr zum animalischen und nacktesten Triebleben, also die Abkehr von jeglicher Kultur“[552]. Diese Verengung der jüdischen Kunstproduktion auf den menschlichen Trieb an sich findet sich bereits als Gedankengut bei Gobineau vorgeprägt. Vorwürfe, mit der bewussten Darstellung von Perversion und Pornographie die Moral untergraben zu wollen, trafen darum vor allem jüdische Künstler wie beispielsweise Arthur Schnitzler oder Franz Schreker.

Bezugnehmend auf die Schrift Richard Wagners geht Ziegler ebenfalls kurz auf das Element der Sprache ein. Wagner hatte in seinem Judentum-Aufsatz bereits verkündet, dass der Jude aufgrund seiner Unfähigkeit, die deutsche Sprache akzentfrei zu erlernen, in letzter Konsequenz nicht an der geistig-kulturellen Produktion Deutschlands teilnehmen könne. Bei Ziegler wird dieser Gedankengang aufgegriffen und um die Kategorie des typischen

---

hatte. Es ist als pädagogisches Werk konzipiert, um den Schülern eine „gute Handwerkslehre“ an die Hand zu geben, s. Arnold Schönberg: *Harmonielehre*, Wien 2001 [Jubiläumsausgabe, Nachdruck der erweiterten Fassung von 1949], S. 6. Das 500seitige Buch behandelt dabei chronologisch und systematisch streng aufgegliedert die jeweiligen Stadien der Harmonielehre und lehrt mitnichten die Atonalität, sondern vielmehr den strengen Palestrinasatz und die traditionelle Harmonielehre. Allerdings integriert Schönberg in den späteren Kapiteln die Entwicklungen der zeitgenössischen Musik und schließt das Buch mit einem Ausblick auf gegenwärtige Kompositionen, die sich fünf- und sechsstimmigen Akkorden, Ganztonskalen sowie Quartenakkorde bedienen (so geht er unter anderem auf die Musik von Strauss, Debussy, Schreker und Bartók ein). Die Harmonielehre schließt mit einer visionären Ankündigung von „Klangfarbenmelodien“, ohne diese jedoch näher auszuführen, s. Arnold Schönberg, S. 504. Schönberg, der im Verlaufe des Werkes in einigen Passagen gegen die traditionell-konservative Ausbildung der Musikhochschulen seiner Zeit polemisiert, stellt jedoch unmissverständlich klar, dass er fest auf den Errungenschaften seiner Vorgänger ruht, diese hoch respektiert und auf diese aufzubauen gedenkt. So schreibt er, S. 479f.: „Nie war es Absicht und Wirkung neuer Kunst, die alte, ihre Vorgängerin, zu verdrängen oder gar zu zerstören. Im Gegenteil: tiefer, inniger und respektvoller liebt keiner seine Vorfahren als der Künstler, der wahrhaft Neues bringt, denn Ehrfurcht ist Standesbewußtsein und Liebe Zusammengehörigkeitsgefühl. […] Mangelndes Gedächtnis und geringe Einsicht genügen, um Werden mit Umsturz zu verwechseln; um zu glauben, wenn Neues aus dem Ehemals-Neuem sprießt, sei dies die Zerstörung des Alten.“ Seinen Schülern empfiehlt er ausdrücklich, sich an den Meisterwerken der Vergangenheit zu schulen, bevor sie sich den modernen Kunstmitteln zuwenden, eine Auseinandersetzungen mit diesen schließt er jedoch nicht aus, s. S. 494. Abschließend sei darauf hingewiesen, dass in der Vorstellung Schönbergs der Künstler nicht aus dem Können, sondern aus der inneren Notwendigkeit heraus schafft. Dabei wird er von Instinkten geleitet, die sich nicht an eine konventionelle Ästhetik von hässlich und schön, alter und neuer Musik orientiert, sondern triebhaft agiert, s. S. 497. So ist die Entwicklung, die Schönberg als Komponist vollzogen hat, nicht einem perfiden jüdischen Plan zur Untergrabung der deutschen Musik geschuldet, sondern dessen Streben nach unmittelbarem Ausdruck. Das kategorische Urteil Zieglers kann also nur durch zwei Möglichkeiten zustande gekommen sein, entweder hat er die „Harmonielehre“ Schönbergs nie gelesen, oder aber er nahm diese Tatsachenverdrehung bewusst auf weltanschaulichen Gründen vor. Beides scheint für den Organisator der Ausstellung „Entartete Musik“ zuzutreffen.

551 S. Hans Severus Ziegler, S. 24.

552 Ebd., S. 24.

„Mauschelns“ erweitert[553]. So steht es für den Autor einwandfrei fest, dass die jüdische Sprache eine eigene „spezifisch-jüdische W o r t m e l o d i e und V e r s m e l o d i e hat, die sich dann bei der Komposition auch als eine besondere T o n m e l o d i e widerspiegeln muß. Ein gemauschelter Text läßt sich auch von einem deutschblütigen Komponisten […] nicht durch die Musik ins geliebte Deutsch übertragen.“[554] Unter diesem „Gemauschel“ wird im Allgemeinen sowohl der jüdische Akzent vor allem der Sänger als auch das eigentümlich „jammervolle Ziehen und Hinüberschleifen von einem Ton zum anderen“[555] subsumiert.

Dem schließt sich ein ebenso pauschales Urteil gegenüber dem Jazz an. Als Musik der in der Hierarchie der Rassentheorien bereits seit Gobineau auf der untersten Stufe des menschlichen Daseins stehenden Schwarzen, stellt sie das Fanal der „Entartung“ und der „Degeneration“ dar. Deshalb „wird die Entartung nach dem Einbruch des brutalen Jazz-Rhythmus und Jazz-Klanges in die germanische Musikwelt“[556] noch deutlicher. Der Jazz und die durch die von Křeneks Oper „Johnny spielt auf“ propagierte „Rassenschande“[557], befand sich am unteren Ende der Wertigkeitsskala der Kulturgüter und nahm somit neben den jüdischen Kompositionen der Moderne einen weiteren zentralen Aspekt der Ausstellung „Entartete Musik“ ein.

Der Ausstellungskatalog wird von einer Art Resümee, das zunächst konstatiert, dass keiner der ausgestellten und diffamierten Künstler irgendeine besondere Leistung auf dem Gebiet der Musik vollbracht habe, abgeschlossen. So äußert sich Ziegler wie folgt:

> „Ich glaube nicht, daß wir bei irgendeinem der in der Ausstellung gekennzeichneten Komponisten des letzten Menschenalters von einem höchstgebildeten menschlichen Geiste sprechen können. Wer die Grenzen in der Klangkombination dauernd verschieben will, löst unsere arische Tonordnung auf. Wir können doch nicht die große Tonentwicklung von tausend Jahren als Irrtum anschauen, sondern müssen in den Meisterwerken dieser gewaltigen Zeit die Krönung des abendländischen Geistes sehen.“[558]

Dies ist mit Verlaub eine völlige Verzerrung der kulturgeschichtlichen Entwicklung seit der Jahrhundertwende, die sich nur aus dem Kausalzusammenhang einer nationalsozialistisch-antisemitischen Weltanschauung in einer Verquickung von Konservatismus und kleinbürgerlichem Traditionalismus erklären lässt. An einer gezielten Auflösung einer wie

[553] Zum Schlagwort des „Mauschelns“, s. FN 24.
[554] Hans Severus Ziegler, S. 26. S. hierzu auch Karl Blessinger: *Judentum und Musik. Ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik*, Berlin 1944, S. 14, 67 und 137.
[555] Karl Blessinger, S. 127.
[556] Hans Severus Ziegler, S. 26.
[557] S. ebd., S. 19.
[558] Ebd., S. 29f.

auch immer gearteten „arischen Tonordnung“ ist zu keiner Zeit gearbeitet worden. Durch diesen Text wird der Versuch der Übertragung der aus den Rassentheorien entnommenen Wertigkeiten auf den Bereich der Musik evident. Ziegler selbst legt den Kern dieses Gedankengutes offen, indem er schreibt: „Selten wird uns die Zugehörigkeit zu unserer Rasse so klar und eindringlich gewiesen wie in der Naturoffenbarung der Musik.“[559] Es handelt sich bei dieser ideologischen Anlehnung im Prinzip um denselben Mechanismus, mit dem Ende des 19. Jahrhunderts das Prinzip des Sozialdarwinismus geschaffen wurde, allerdings mit der Einschränkung, dass dem Gebiet der Kultur bereits in den großen rassentheoretischen Abhandlungen Chamberlains und Rosenbergs eine große Bedeutung zugemessen worden ist.

Als Grußwort an den musikalischen Nachwuchs empfiehlt Ziegler jedem Mann und Jüngling, der Schöpferdrang verspüre, sich ein Vorbild bei den „Sendboten der Götter, bei den Genies unserer heiligen deutschen Kunst“ zu nehmen.[560] Abschließend formuliert der Autor einen Aufruf zum Kampf gegen die „entartete Musik“ und ein Bekenntnis zur deutschen Musik: „Wir bekämpfen den zersetzenden, negierenden, eiskalten Scheingeist, der in den letzten Jahrzehnten verkündete, daß uns Beethoven und Wagner nichts mehr zu sagen hätten, und wir bekennen uns zu der großartigen germanisch-deutschen Musik.“[561] Diese kämpferische Attitüde am Schluss fügt sich nahtlos in einen Schreibstil, wie ihn bereits Alfred Rosenberg und Hans Pfitzner, letzterer zumindest in seinen musikästhetischen Schriften, geprägt hatten, ein.

Die Schrift und die Ausstellung „Entartete Musik“ repräsentieren die tatsächliche Umsetzung des in den Rassentheorien entwickelten Hasses und die Verachtung des kulturellen Schaffens anderer Völker in der Realität des Nationalsozialismus. Erklärte Intention war es, „die instinktive Abwehr alles Jüdischen zu fördern“[562]. Darüber hinaus diente eine solche Ausstellung dazu, dem verbrecherischen Handeln des Dritten Reiches gegenüber den Juden auch in kultureller Hinsicht eine weitere Legitimationsgrundlage zu geben, indem sie jeden kulturellen Beitrag des Judentums an der deutschen Musikproduktion als zersetzend und unschöpferisch, kurz als entartet verfemte.

---

[559] Hans Severus Ziegler, S. 30.
[560] S. ebd., S. 30. Die eindeutige Fixierung auf die männlichen Volksgenossen, die als Schöpfer von Kunst und Kultur wirken sollen, passt sich freilich in die traditionelle Geschlechtertrennung des Nationalsozialismus ein.
[561] Ebd., S. 30.
[562] Albrecht Dümling: *Arisierung der Gefühle*, S. 45.

5.2 Theophil Stengel / Herbert Gerigk: Lexikon der Juden in der Musik

Einen der wohl erschütterndsten Auswüchse deutschsprachiger Musikwissenschaft unter der Ägide des Nationalsozialismus stellt zweifelsohne das von Theophil Stengel und Herbert Gerigk im Jahre 1940 im Verlag Bernhard Hahnefeld (Berlin) veröffentlichte „Lexikon der Juden in der Musik" dar.

Theophil Stengel war Referent in der Reichsmusikkammer und für die Erstellung bzw. Kompilation des „Titelverzeichnisses jüdischer Musikwerke" zuständig.[563] Der eigentliche Initiator und die treibende Kraft für die Verwirklichung dieses Projektes war jedoch Herbert Gerigk.

Dieser wurde 1905 in Mannheim geboren[564], studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Musikwissenschaft in Königsberg, wo er 1928 promoviert wurde. Am 15. Februar 1932 wurde er Mitglied der NSDAP und trat im Folgenden auch in die SS ein, in der er 1942 den Rang des Hauptmannsturmbannführers erlangte. Zwischen 1931 und 1933 war Gerigk als musikalischer Berater der Rheinisch-Westfälischen Zeitung tätig. Nach diversen Aktivitäten im kulturellen Sektor trat er am 1. Januar 1935 dem Reichsüberwachungsamt in Rosenbergs DFBU („Dienststelle des Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP") als Reichshauptstellenleiter für Musik im Amt Kunstpflege bei und avancierte 1936 zum leitenden Herausgeber der Zeitschrift „Die Musik"[565]. Darüber hinaus wurde er Kulturreferent in Danzig. Während des Krieges leitete Gerigk ab 1940 den Sonderstab Musik des Einsatzstabes Reichleiter Rosenberg, wo er die Erfassung und Plünderung von Kulturgütern in den besetzen Gebieten organisierte.[566] Auf Empfehlung seines Protegés Rosenberg hin erhielt er 1941 das Kriegsverdienstkreuz II. Klasse ohne Schwerter, 1944 folgte das Kreuz Erster Klasse. Die Tätigkeit Gerigks in Rosenbergs Sonderstab Musik wurde als so zentral

[563] S. Theophil Stengel / Herbert Gerigk (Hg.): *Das Lexikon der Juden in der Musik. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke*, Berlin 1940, Sp. 303-380.

[564] Die biographischen Hintergrundinformationen zur Person Herbert Gerigk sind der Darstellung Willem de Vries entnommen, s. Willem de Vries, S. 35-39, s. jedoch auch Pamela M. Potter, S. 159f.

[565] In seinen Beiträgen zu dieser Zeitschrift polemisierte Gerigk insbesondere gegen Arnold Schönberg, den Jazz „*and other such degenerate musical manifestations and employing racial arguments to justify his rejection*", s. Pamela M. Potter, S. 54.

[566] S. Oliver Kopf: *Herbert Gerigk*, in: MGG, Personenteil Bd. 7, Frau-Gre, Kassel 2002, Sp. 779. S. hierzu auch Pamela M. Potter, S. 142-147 sowie Willem de Vries, S. 48ff.

angesehen, dass Gerigk 1942 vom Militärdienst befreit wurde.[567] Als Musikwissenschaftler hat Gerigk außer einer Biographie über Giuseppe Verdi wenig Gehaltvolles veröffentlicht, es lässt sich in seinem Werdegang jedoch Folgendes konstatieren: „Zwischen Gerigks letzten ernstzunehmenden Publikationen und seinem Amt als Wächter über die Rassenreinheit seines Faches liegt eine steile parteipolitische Karriere."[568] Gerigk konzipierte darüber hinaus den Plan zu einem deutschen Musiklexikon, das als MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart) das zentrale Standardwerk der Musikwissenschaft werden sollte.[569]

In seinem Stellung als Leiter des „Amtes Musik", einer Unterabteilung des Amtes Rosenberg, war Gerigk der entscheidende Initiator des „Lexikons der Juden in der Musik". Unter seine Tätigkeit fiel auch die Endredaktion sämtlicher musikalischer Artikel der Neuauflage des Meyerschen Konversationslexikons von 1937, wobei er die Artikel, die Juden betrafen, einfach gestrichen hat.[570] Gerigk ging die „Arisierung" der Musik und die Ausschaltung der jüdischen Musiker aus dem öffentlichen Raum noch nicht weit genug. Sein Projekt stand in Konkurrenz mit dem Werk „Judentum und Musik: mit dem ABC jüdischer und nichtarischer Musik", das bereits 1935 von Christa Rock und Hans Brückner herausgegeben worden war.[571] Die Autoren waren allerdings keine Musikwissenschaftler, darüber hinaus enthielt dieses Buch eine Reihe von Fehlern, wodurch es angreifbar wurde. „Gerigk hatte den ‚wissenschaftlichen' Ehrgeiz, Brückner zu überflügeln und *das* endgültige antisemitische Musiklexikon herauszugeben."[572] Gerigk koordinierte die folgenden minutiösen quellentechnischen Untersuchungen, die zur Durchführung des Projektes notwendig waren.[573] Unterstützt wurde er dabei unter anderem auch von dem Musikwissenschaftler Karl Blessinger, auf den weiter unten noch explizit eingegangen werden wird.[574] „*The lexicon was the fruit of many years of preparations that required*

[567] S. Pamela M. Potter, S. 152: „*Such work was considered so important by the Nazi government that Gerigk was exempted from military service as late as May 1942 because Rosenberg acknowledged his actions in the East as essential for the war effort, facilitating a ‚recognition of a defense against the destructive Weltanschauung of the enemy.'*"

[568] Eva Weissweiler: *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*, Köln 1999, S. 24.

[569] S. Pamela M. Potter, S. 159 sowie Eva Weissweiler, S. 50f. Nach dem Krieg war seine Partizipation an der Gestaltung des Lexikons unmöglich geworden, dafür arbeiteten viele seiner Mitarbeiter und Günstlinge an dem Projekt, das in den 60er Jahren fertig gestellt und bisweilen sehr tendenziös verfasst ist, weiter mit. Erst die von Ludwig Finscher initiierte Neuherausgabe der MGG in Ende der 90er bzw. in den 2000er Jahren konnte sich von dem ideologischen Ballast der braunen Vergangenheit endgültig lösen.

[570] S. Eva Weissweiler, S. 31-35.

[571] S. ebd., S. 92.

[572] Ebd., S. 93.

[573] Zum quellentechnischen und methodischen Vorgehen bei der Erstellung des Lexikons s. Willem de Vries, S. 66-70 sowie Eva Weissweiler, S. 93-96.

[574] S. Pamela M. Potter, S. 144.

gathering the names of all Jewish and therefore 'anti-German' composers and musicians and taking the necessary counteractive legal measures."[575]

Am 15. Oktober 1941 äußerte sich Rosenberg äußerst wohlwollend in einem Evaluationsbericht über seinen Schützling Herbert Gerigk:

> „*Over the years, Dr Gerigk has demonstrated admirable tenacity in the struggle against subversive forces in music life and has helped solve many problems related to mind-set. He has consistently provided loyal support in the areas of music politics according to his best judgment*."[576]

Doch auch in der Bundesrepublik konnte Gerigk rasch Fuß fassen, so war er nach dem Weltkrieg bei den Ruhr-Nachrichten in Dortmund als leitender Musikkritiker beschäftigt. Am 11. September 1953 berichtete die Süddeutsche Zeitung, dass Gerigk von CDU und FDP als Kultur-Dezernent für die Stadt Bochum vorgeschlagen wurde, woraufhin die Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland einen aufklärenden Gegenartikel über Gerigks Nazi-Vergangenheit veröffentlichte.[577] Prominente Komponisten wie Boris Blacher, Werner Egk, Wolfgang Fortner, Karl-Amadeus Hartmann und Carl Orff[578] meldeten sich anschließend zu Wort und berichteten über Gerigks Treiben im Dritten Reich. Somit wurde dessen Anstellung als Kultur-Dezernent verhindert, Gerigk konnte allerdings weiter als Kritiker bei den Ruhr-Nachrichten arbeiten und starb im Juni 1996 im Alter von 91 Jahren.

Das Eingangszitat des Vorwortes, das über die Zielrichtung des Nachschlagewerkes Aufschluss gibt, ist dieser Arbeit vorangestellt und konstatiert, dass das deutsche Musikleben durch die Herrschaft der Nationalsozialismus von allen jüdischen Elementen „gereinigt" wurde.[579] Das Werk ist alphabetisch geordnet und enthält alle jüdischen Musiker, soweit sich dies von den Autoren, die mit der Dienstelle des Reichsleiters Rosenberg kooperierten[580], eruieren ließ und schließt dabei sowohl Komponisten als auch Interpreten mit ein. Ein fett gedrucktes H weist den Leser darauf hin, dass es sich bei der betreffenden Person um „Halbjuden" handelt. „Vierteljuden" und „jüdisch Versippte" wurden bei dieser Kompilation nicht berücksichtigt, wobei die Autoren glaubhaft versichern alle Namen und deren rassische Zugehörigkeit urkundlich belegen zu können.[581] Ein Anspruch auf restlose Vollständigkeit

[575] Willem de Vries, S. 67.
[576] Alfred Rosenberg, zit. nach Willem de Vries, S. 36.
[577] Zu diesen skandalösen Machenschaften s. Willen de Vries, S. 38f. sowie Oliver Kopf, Sp. 779.
[578] S. Willem de Vries, S. 38.
[579] S. Theophil Stengel / Herbert Gerigk, S. 5.
[580] S. ebd., S. 9.
[581] S. ebd., S. 7.

wird von den Autoren jedoch nicht erhoben, da die Juden als „Meister der Tarnung“ es immer noch schafften, hie und da dem Netz der Verfolgung zu entgehen.[582]

Das Vorwort zu diesem Lexikon, von Herbert Gerigk verfasst, gibt Aufschluss über die Intention des Werkes. Es wurden dabei die „zuverlässigsten Quellen“ ausfindig gemacht, „um dem Musiker, dem Musikerzieher, dem Politiker und auch dem Musikfreund jene unbedingte Sicherheit zu geben, die hinsichtlich der Judenfrage gefordert werden muß.“[583] Es solle seine Bedeutung auch in der Zukunft bewahren, „wenn die Judenfrage in der deutschen Kunst einmal eine ferne historische Episode bilden wird“[584]. Hier wird bereits auf die Zeit nach dem Weltkrieg angespielt und die Vision einer ausschließlich von deutschen Kunstwerken bestimmten Kultursphäre angekündigt. Die Kategorisierung der Zeit der Judenfrage als eine „historische Episode“ spricht angesichts der zeitgleich stattfindenden gesamteuropäischen Vertreibung und Verfolgung der Juden für sich. Das vorliegende Lexikon soll seinen Zweck als Hilfsmittel für die Wissenschaft einnehmen, um sich im Zuge der Neuordnung an den „Gegebenheiten der Rasse“ zu orientieren.[585] Der Autor stellt fest, was schon Chamberlain in seinen „Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts“ proklamierte:

> „Es kann nirgends eine wirkliche Verbindung zwischen deutschem und jüdischem Geist geben. Diese Erkenntnis veranlaßt uns zu einer denkbar reinlichen Scheidung, umsomehr, als die hinter uns liegenden Jahre gezeigt haben, welchen Weg die Entwicklung nimmt, sobald jüdische Elemente geduldet oder gar mit Führungsvollmachten ausgestattet werden.“[586]

Hier wird konkret Bezug genommen auf die kulturelle Vielfalt, die während der kurzen Periode der Weimarer Republik herrschte und die dem kleinbürgerlich-deutschnational-konservativen Kräften, die unter dem Nationalsozialismus die Kulturpolitik bestimmten, rigoros als Periode des kulturellen Verfalls, Niedergangs, oder, wie Pfitzner formulierte, als „Verwesungssymptom“ perzipiert wurde.

Die Judenfrage sei darüber hinaus ein universelles Problem, ein „unteilbares Ganzes“, wodurch der Wert einzelner Werke jüdischer Provenienz keine Rolle spiele.[587] Der Maßstab der Beurteilung orientiert sich dabei an dem von Rosenberg entwickelten Begriff des „rassischen Schönheitsideals“, zudem wird auch hier das alte Vorurteil der mangelnden Schöpfungskraft des Judentums aufgegriffen: „Wir messen mit dem Maßstab unserer Rasse,

[582] S. Theophil Stengel / Herbert Gerigk, S. 8.
[583] Ebd., S. 5.
[584] Ebd., S. 6.
[585] S. ebd., S. 6.
[586] Ebd., S. 6.
[587] S. ebd., S. 6.

und dann kommen wir allerdings zu dem Ergebnis, daß der Jude unschöpferisch ist und daß er auf dem Gebiet der Musik lediglich nachahmend zu einer gewissen handwerklichen Fertigkeit vordringen kann."[588] Letzteres spielt beispielweise auf die Musik Mendelssohns an, die im Wesentlichen als formalistische Nachahmung abgestempelt wurde.[589] Zudem sei das jüdisch initiierte Virtuosentum „inhaltsleer", wobei ein jüdischer Musiker aufgrund seines „orientalischen Empfindens" den Gehalt einer abendländischen Komposition immer verfälschen müsse.[590] Der Kreis der intendierten Adressaten ist möglichst breit gedacht, prinzipiell wird jedem, der sich auch privat mit Musik befasst, die Benützung dieses Werkes angeraten, um ja nicht, wenn auch nur zufällig, mit einem jüdisch-entarteten Musikstück in Berührung zu kommen:

> „Da soll das Lexikon ein sicherer Wegweiser sein für Kulturpolitiker, für Bühnenleiter und Dirigenten, für den Rundfunk, für die leitenden Persönlichkeiten in den Dienststellen der Parteigliederungen und in den angeschlossenen Verbänden und nicht zuletzt auch für die Leiter der Unterhaltungskapellen. Ferner wird der Musikerzieher ebenso wie der Wissenschaftler einen ersten zuverlässigen Anhalt haben."[591]

Das Lexikon erfreute sich höchster Popularität und war ständig vergriffen. Bis 1943 war es bereits in vierter Auflage erschienen und wurde von den Mitarbeitern des „Sonderstabes Musik" beständig erweitert.[592] 1944 war eine neue Auflage fällig, in der Gerigk plante, nun auch noch die „Musikjuden der Sowjet-Union und der USA"[593] zu erfassen. Gerigk bezeichnete das Lexikon als „kriegswichtig" und empfahl es darüber hinaus als nützliches Nachschlagewerk für die Deutsche Wehrmacht.[594] Noch im Sommer 1944 stellte Gerigk einen Antrag auf Bewilligung von Papier, dem tatsächlich stattgegeben wurde – eine fünfte Auflage sollte allerdings nicht mehr zustande kommen.

Dieses Lexikon fungierte nicht nur als Hilfsmittel zur „Säuberung" der häuslichen und öffentlich aufgeführten Musik, sondern wurde als Informationsquelle direkt für den Kampf um die Ausrottung der Juden Europas verwendet. Eva Weissweiler berichtet, dass nachweislich 295 jüdische Musiker aufgrund des Lexikons deportiert wurden oder Selbstmord begingen, wobei die Dunkelziffer wohl deutlich höher anzusetzen ist.[595]

---

588 Theophil Stengel / Herbert Gerigk, S. 6.
589 S. hierzu weiter unten die Ausführungen Karl Blessingers.
590 S. Theophil Stengel / Herbert Gerigk, S. 6.
591 Ebd., S. 8f.
592 S. Eva Weissweiler, S. 160.
593 Herbert Gerigk, zit. nach ebd., S. 160.
594 S. ebd., S. 161.
595 S. ebd., S. 9f.

5.3 Karl Blessinger: Judentum und Musik. Ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik

Karl Blessinger[596] wurde 1888 in Ulm geboren, studierte zunächst in Heidelberg und später an der Akademie der Tonkunst sowie an der Universität München, wo er 1913 promoviert wurde. Zwischen 1910 und 1920 nahm er verschiedene Stellen als Theaterkapellmeister in Bremen, Bonn und Koblenz an, bevor er 1920 als Dozent an der Staatlichen Akademie der Tonkunst arbeitete. 1935 wurde er zum außerordentlichen und 1942 zum ordentlichen Professor an dieser Institution berufen.[597] Blessinger starb 1962 in Pullach bei München.

Bei der vorliegenden Schrift handelt es sich um ein besonders aggressives Exponat antisemitisch-rassistischer Musikgeschichtsschreibung, das die zentralen Thesen von der Schädlichkeit jüdischen Wirkens für die deutsche Kunstlandschaft und der Absenz jedweder künstlerischer Produktivität beim jüdischen Komponisten zu verifizieren versucht.[598] Bei der hier untersuchten Abhandlung handelt es sich um die erweiterte Auflage der Schrift „Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler“, die der Autor im Jahre 1937, schon unter der Ägide des Nationalsozialismus, veröffentlicht hatte. Schon im Titel, der die drei bedeutendsten Vertreter jüdischer Komponisten im 19. Jahrhundert nüchtern, fast plakativ nutzt, wird der Eindruck erweckt, diese drei Künstler hätten zusammen an einem gemeinsamen Projekt gearbeitet bzw. in irgendeiner inhaltlichen Kohärenz gestanden – ein Eindruck, der selbstverständlich ein bewusst erzeugter ist und auf eine fingierte Verbindung der drei Personen hinweisen soll.

Die zweite Auflage dieses Bandes ist 1944, also bereits im Angesicht der Rückzugsgefechte der Deutschen Wehrmacht erschienen. Schließen lässt sich daraus, dass der Autor nicht nur im Überschwang der innen- sowie außenpolitischen „Erfolgspolitik“ des Dritten Reiches seinen Beitrag zur Neuordnung von Rasse, Gesinnung, Kunst und Musik lieferte, sondern auch im Zeichen der ultimativen Katastrophe versuchte, die Reihen gewissermaßen ideologisch zu schließen. In seiner Gestalt, Argumentation und Sprache bildet die Schrift „Judentum und Musik“ in vielerlei Hinsicht ein eindrückliches Beispiel, wie Wissenschaft und Geschichtsschreibung ideologisch eingespannt und verfälscht werden können.

---

[596] Die Informationen zur Biographie Karl Blessingers sind dem Artikel der MGG entnommen, s. Ludwig Finscher: *Karl Blessinger*, in: MGG, Personenteil Bd. 3, Bj-Cal, Kassel 2000, Sp. 76.
[597] S. Pamela M. Potter, S. 189.
[598] S. ebd., S. 189ff.

Zu Beginn seines Werkes stellt der Autor unmissverständlich klar, dass die Rassenfrage des 19. Jahrhunderts in Europa äquivalent zu setzen sei mit der Judenfrage und somit ein eminentes politisches Problem darstelle.[599] Seit Mitte des 18. Jahrhunderts habe sich der Jude als „Parasit" innerhalb des „Wirtsvolkes" niedergelassen und betreibe, wie es seine händlerisch veranlagte Seele zulasse, „Schacher und Wucher" mit dem von diesen geschaffenen Werten.[600] Dem Judentum als Ganzes ging es dabei nicht nur darum, an der Politik und der Produktion von Kunstwerken mitzuwirken, sondern im Gegenteil, diese bewusst ihren Wert herabzusetzen:

> „Dabei tritt im Laufe der Zeit immer klarer das Streben zutage, auf die Völker des europäischen Kulturgebietes seelisch derart einzuwirken, daß sie in ihrem Denken und Fühlen von jüdischer Unart angekränkelt und so in eine Abhängigkeit von einer unsichtbaren jüdischen Lenkung hineinmanövriert werden, die es dem Judentum erst ermöglicht, sein letztes, politisches Ziel, die Erringung der Weltherrschaft, mit Aussicht auf Erfolg endgültig anzustreben."[601]

Dabei sieht der Autor den „auf allen Gebieten vorgetragenen Angriff des Judentums auf unsere Kultur und unsere Lebensformen"[602] besonders folgenschwer in der Musik, da diese „nicht nur ein wesentlicher Ausdruck der inneren Haltung eines Volkes, sondern darüber hinaus ein entscheidendes Mittel zur seelischen Beeinflussung der Menschen"[603] sei. Sollten die Juden in der Lage sein, die Musik eines Volkes zu beherrschen, so hätten sie dieses praktisch in der Hand.[604] Die typisch jüdische „Zersetzungsarbeit" würde dabei stets an den wunden Punkten des jeweiligen Wirtsvolkes ansetzen und unsichtbar im Hintergrund agieren.[605] Nach diesen Aussagen will der Autor zudem keinen Unterschied machen zwischen „Rassejuden" und „Judengenossen", also Menschen, die sich innerlich oder in ihrer künstlerischer Entwicklung den als jüdisch perzipierten Elementen kulturgeschichtlicher Ereignisse verschrieben haben, „denn wir bekämpfen ja den jüdischen Geist, wo er sich auch zeigen möge, und am schärfsten da, wo er als Giftstoff in unser eigenes Volk eingedrungen ist"[606]. Den zentralen Angriffspunkt stellt hier primär der jüdische Geist und nicht mehr nur die rassische Zugehörigkeit zum Judentum dar. Dieser Gedankengang erlaubt freilich, wenn

---

599 S. Karl Blessinger: *Judentum und Musik. Ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik, Berlin 1944*, S. 7.
600 S. ebd., S. 8.
601 Ebd., S. 8.
602 S. ebd., S. 8.
603 Ebd., S. 8.
604 S. ebd., S. 8f. Diese Einsicht rekurriert eindrucksvoll auf die Monopolstellung gesellschaftlich dominierender Klassen und lässt sich auch auf Bild und Ton, Propaganda im Allgemeinen ausweiten. Dass die Musik in der Beeinflussung der Menschen auch im Nationalsozialismus eine große Rolle gespielt hat, zeigt sich an unzähligen Beispielen, angefangen von den Liedern der Hitlerjugend über die Inszenierung der Reichsparteitage bis hin zu den Berichten von der Front.
605 S. ebd., S. 9.
606 Ebd., S. 9.

kulturpolitisch umgesetzt, den größten Spielraum für jede beliebige Denunziation und Unterdrückung nicht konformer Kunstwerke und Künstler.

Im weiteren Verlauf führt Blessinger die beiden bedeutsamen und „gefährlichen" Ergebnisse des Wirkens des Judentums in der deutschen Musiksphäre an. Es kommt in seinen Augen zum einen „zur wirtschaftlichen Beherrschung des Kunstmarktes und zur unsichtbaren, aber um so wirksameren Lenkung der einzelnen Kunstrichtungen im Bereiche der ästhetischen Wertung."[607] Hier sind zwei Punkte angesprochen, die in der Tat maßgeblich für die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts sind. Auf der einen Seite steht die fortschreitende Kommerzialisierung, die sich manifestiert an der Herausbildung eines mehr und mehr monopolistischen Verlagswesens – gab es zu Beginn des Jahrhunderts noch hunderte verschiedener Verlagshäuser, die alle Werke druckten und publizierten, so reduzierte sich diese Vielfalt im Verlaufe des 19. Jahrhunderts nach den Gesetzmäßigkeiten des Marktes immer mehr auf einige wenige, dafür aber mächtige Häuser – und ein professionelles, durchaus auf wirtschaftlichen Gewinn abzielendes Konzertwesen. Auf der anderen Seite steht das Faktum, dass die Musikkritik vor allem durch Autoren jüdischer Provenienz im deutschsprachigen Raum dominiert wurde. Hierbei zu nennen wären zum einen Eduard Hanslick und Julius Korngold, Vater des berühmten Komponisten, die beide in Wien wirkten, ferner Adolf Weißmann, führender Kritiker in Berlin sowie Paul Bekker, der vor allem in den 1920er Jahren die Musikkritik in Deutschland als Kritiker der Frankfurter Allgemeinen Zeitung bestimmte. Bekker repräsentiert dabei den typischen „Judengenossen", da er laut behördlichem Nachweis „Arier" war. Inwiefern es sich dabei jedoch um eine gezielte Verschwörung des Judentums gegen das gesunde deutsche Werturteil oder um ein Ergebnis des gehobenen, finanziell potenten Bildungsbürgertums der Zeit handelt, ist von Karl Blessinger eindeutig entschieden worden.

Die bedeutsame Rolle im Zeitungswesen der Zeit sei eine usurpierte, eine angemaßte, da sich der Jude aufgrund seiner „Traditionslosigkeit" niemals in die Lage versetzen könne, ein sachliches Werturteil zu formulieren, es sei denn, er stützte sich dabei auf reinste Personalpolitik und auf Vorurteile.

> „Hier aber bildet die einzige Grundlage seines Verhaltens gegenüber einzelnen Persönlichkeiten die Frage, ob der Betreffende den Zielen des Judentums förderlich zu sein verspricht oder nicht. Wer dem Judentum genehm ist, der wird, gleichgültig ob sonst mit Recht oder Unrecht, hochgelobt; wer dem

[607] Karl Blessinger, S. 11.

> Judentum unbequem ist, der wird totgeschwiegen, verächtlich gemacht oder schließlich, wenn das nicht hilft, durch wildeste Angriffe in jeder Hinsicht unmöglich zu machen versucht."[608]

Dieses Zitat illustriert eindrücklich den in der Tat gewichtigen Einfluss, den diese Kritiker auf den Erfolg der jeweiligen Künstler hatten. Vernichtende Kritiken oder, schlimmer noch, das genannte „Totschweigen" sind tatsächlich Momente, die selbstverständlich auch heute noch die Karriere eines Künstlers behindern können. Die Vermutung eines gezielt jüdischen Planes zur Unterdrückung des deutschen Geistes grenzt jedoch an eine Idiosynkrasie geradezu manischer Ausprägung. Es sei in diesem Kontext darauf verwiesen, dass Franz Schreker auf dem Höhepunkt seines Erfolges auf der einen Seite von Paul Bekker als das dramaturgische Talent seiner Zeit gefeiert wurde[609], während seine Opern vor allem von dem konservativen Traditionalisten Julius Korngold in Wien, aber auch von Adolf Weißmann in Berlin energisch abgelehnt worden sind.

Anschließend wendet sich der Autor konkret der Musik zu und konstatiert, dass das Judentum erst relativ spät versucht habe, Einfluss auf diese zu nehmen.[610] Darüber hinaus konzediert er dem Judentum eine verschlagene Raffinesse, die es anwendet um den ihm verheißenen Traum von der Weltherrschaft umsetzen zu können: „Man tritt für eine Sache ein, nicht um sie zu fördern, sondern um sie innerlich zu verfälschen und damit für das Judentum ungefährlich zu machen."[611] Im Fokus war dabei die Musik, von jeher als das Primat des deutschen Geistes beansprucht, das es im Folgenden zu zersetzen galt.

Blessinger stellt zunächst fest, dass es gar keine originär jüdische Musik gäbe. Des Weiteren greift er den berühmten Tenor von der Schöpferkraft auf: „Niemals ist der Jude Kulturschöpfer, sondern stets nur Schacherer mit dem Gute seiner Wirtsvölker, das er sich äußerlich anzueignen versteht, um es im Wesenskern zu verfälschen."[612] Der Jude könne lediglich die äußeren Formen und Gesetzmäßigkeiten annehmen und nur das intellektuell Fassbare der deutschen Kunst nachahmen, die innere Gefühlswelt der Deutschen sei ihm

---

608 Karl Blessinger, S. 11.

609 S. Paul Bekker: *Franz Schreker. Studie zur modernen Oper*, Aachen 1983, S. 22: „Die wichtigste Frage war, ob eine solche, der Art nach Wagner ähnliche Begabung überhaupt noch einmal wiederkehren würde, ob sie nicht etwa nur dieses eine Mal erscheinen sei. Diese Frage ist jetzt beantwortet: Franz Schreker ist eine solche Begabung, die erste seit Wagner, die ihm der Art nach verwandt ist, das gleiche Phänomen, nur in ganz anderer, die Verwandtschaft der Art auf den ersten Blick kaum erkennen lassender Verkörperung." Die Schrift, von Bekker in den Schützengräben der Westfront konzipiert und verfasst, wurde 1918 erstmals publiziert.

610 S. Karl Blessinger, S. 10.

611 Ebd., S. 12.

612 Ebd., S. 14.

jedoch aufgrund seiner orientalischen Herkunft auf ewig verschlossen.[613] „Darum ist die jüdische Art im Vortrag europäischer wie jüdischer Musik ebenso wie in der eigenen Komposition weitgehend auf rein äußere Wirkung abgestellt.“[614] Auch die Frage des „Könnens“ schiebt Blessinger energisch beiseite. Die Frage des rein technischen Könnens sei im Kontext der Judenfrage irrelevant, da die Juden dies stets in den Dienst des „Gesamtjudentums“ stellten, darüber hinaus sei „Könnertum keineswegs mit Schöpferkraft in unserem Sinne gleichzusetzen; die Schöpferkraft aber fehlt den Juden durchaus“[615]. Das primäre Ziel der Partizipation des Judentums an der germanischen Kunst sei die „Verfälschung, Zersetzung und schließlich Zerstörung unserer Kultur“[616].

Seine Einführung abschließend, greift Blessinger auf die drei Komponisten seines ursprünglichen Titels zurück. Es habe drei Hauptphasen des „Zersetzungswerkes“ der deutschen Musik gegeben. Zunächst wurde die organische Einheit der deutschen Musik in unzählige Einzelheiten aufgelöst (Mendelssohn), die dann in einem zweiten Schritt zu einem „bunten Flickwerk“ ohne tiefgründigen Sinn nach den Gesichtspunkten von Modeerscheinungen und Marktinteressen zusammengekittet wurden (Meyerbeer). Diese inhaltlich sinnentleerte Kunst sei dann im dritten Stadium vollends pervertiert worden durch „talmudistische Rabulistik“ und „magische Pose“ als fingierte Erfüllung der nordischen Philosophie und Weltanschauung (Mahler).[617] In diese letzte Phase tritt auch die Auflösung der abendländischen Tonordnung und „seine Ersetzung durch ein Chaos, in welchem ein Nichtjude sich unmöglich mehr zurechtfinden kann“[618]. Letzteres spielt freilich auf die Entwicklung hin zur Atonalität im Allgemeinen und zur „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ im Speziellen hin. Schließlich werden die drei jüdischen Komponisten drei spezifisch jüdischen Typen zugeordnet. So stellt Mendelssohn den „Assimilationsjuden“ dar, während Meyerbeer den Typus des „skrupellosen Geschäftsjuden“

[613] Die Gefühlswelten beider Völker sind für Blessinger diametral entgegen gestellt, s. S. 16f.: „Ein gesundes Empfinden wird schließlich doch immer wieder unterscheiden können zwischen deutschem Gefühl und jüdischer Weinerlichkeit, zwischen deutschem heldischem Ausdruck und jüdischer Pose, zwischen deutscher Tragik und jüdischer Katzenjammerstimmung.“ S. zudem S. 52: „Es ist leicht, den Unterschied deutschen und jüdischen Wesens im Grundsätzlichen sich klarzumachen. Wo der Deutsche klagt, schlägt der Jude ein lautes Wehgeschrei auf; wo der Deutsche sein Gefühl ausströmen läßt, wird der Jude melancholisch und weinerlich.“

[614] Karl Blessinger, S. 14.

[615] Ebd., S. 15.

[616] Ebd., S. 16.

[617] S. ebd., S. 16.

[618] Ebd., S. 16.

verkörpert. Gustav Mahler wiederrum wird dem „fanatischen Typus des ostjüdischen Rabbiners“ zugezählt.[619]

In der erweiterten Fassung der 1944 erschienenen Schrift schaltet der Autor allgemeine Entwicklungen, die zur „Herrschaft des Judentums“ in Deutschland führten, voraus, bevor er jedem der drei Komponisten ein eigenes Kapitel widmet. Weitere Ausführungen zur Stilentwicklung schließen den Band ab.

Mit dem jüdischen Philosophen Moses Mendelssohn setzt für Karl Blessinger eine neue Epoche in der Entwicklung der abendländischen Kultur- und Gesellschaftsgeschichte ein. Er sei es gewesen, der die neue Taktik der Assimilation propagiert habe, um mit der Angleichung an das Leben des Wirtsvolkes das vom Judentum erstrebte Ziel der Weltherrschaft zu erreichen.[620] Darüber hinaus seien sogenannte jüdische Salons, in denen das „jüdische Kulturschmarotzertum“ mit der Assimilation als „Tarnungssystem“ eifrig betrieben worden sei, nahezu „wie Pilze“ aus dem Boden geschossen.[621] Zudem sei in diesen Salons eine perverse Erotik betrieben worden, deren Wirken zur „Lösung jedes sittlichen Haltes und damit Entwurzelung der Menschen“ geführt habe.[622]

> „Hier sehen wir in deutlichster Weise, wie die parasitäre Aneignung der Geschmacksdiktatur durch die Juden für deren rein machtpolitische Weltherrschaftspläne eine Plattform schafft, von der aus erst die Erreichung des letztes Zieles in Aussicht auf Erfolg in Angriff genommen werden konnte.“[623]

Darüber hinaus stellt der Autor seine Geringschätzung gegenüber dem „jüdisch gefärbten Humanitätsgedanken“ offen zur Schau.[624] Außerdem wird die Freimaurerei als „Hilfstruppe des Judentums“ im 18. Jahrhundert diffamiert.[625]

In diesen Salons hätten die Juden den Mißbrauch einer „schöngeistigen Ideenspielerei“ betrieben und versucht, die Deutschen von ihren großen Männern zu entfremden, um so „von innen heraus unvermerkt das deutsche Kunstleben zu zersetzen“[626]. Das deutsche Gemüt sei durch diesen Einfluss derart umgebogen worden, dass man fälschlicherweise einen jüdischen Komponisten wie Felix Mendelssohn-Bartholdy als dessen musikalischen Künder ansehen

---

[619] S. Karl Blessinger, S. 17.
[620] S. ebd., S. 20.
[621] S. ebd., S. 22f.
[622] S. ebd., S. 26.
[623] Ebd., S. 26.
[624] S. ebd., S. 34f. S. hierzu auch die einschlägigen Äußerungen in den Werken Chamberlains und Rosenbergs.
[625] S. ebd., S. 35.
[626] S. ebd., S. 39.

konnte.[627] Die jüdische „Zersetzungsarbeit“ sei ferner mit dieser Entfremdung der Deutschen von ihrem Wesen dermaßen erfolgreich gewesen, dass diese die eigenen Werte kaum mehr erkennen konnten, „weil durch die jüdische Tätigkeit im Hintergrunde eine derart weitgehende direkte oder indirekte jüdische Beeinflussung wirklich aller Volkskreise Platz gegriffen hatte, daß vor allem die Fähigkeit, Echtes von Unechtem, Volksgewachsenes von Volksfremden zu unterscheiden, mehr und mehr verlorengegangen war.“[628] Den Zeitpunkt, von dem an das Judentum mit Hilfe ihres „parasitären Daseins“ begann, die Geschicke und Entwicklung der europäischen Kulturgeschichte in die von ihm gewünschte Richtung zu lenken und sich aktiv an die Spitze zu schieben, setzt der Autor um das Jahr 1830 herum an.[629]

5.3.1 Mendelssohn

Den ungeheuren Erfolg Mendelssohns führt Blessinger nicht etwa auf seine musikalische Begabung, sondern auf die „geschickte internationale Regie des Judentums“ und den Reichtum seiner Familie zurück.[630] Mendelssohn habe dabei lediglich die „Grammatik“, die formalen Elemente der Sprache und der Lebensweise seines Wirtsvolkes – der Deutschen – aufgenommen und für die Tarnung seines wahren Wesens genutzt, um vor allem in Deutschland als Interpret, Komponist und Wiederentdecker der Werke Johann Sebastian Bachs zu reüssieren.[631] Das Verhältnis zu dem großen Meister der deutschen Musik habe sich dabei weitgehend durch „eine mehr oder minder geschickte Aneignung des Formalen unter gleichzeitiger Verfälschung des Wesens des übernommenen deutschen Kulturgutes“[632] belaufen.

Im Kontext mit Mendelssohn kommt Blessinger auch auf das Virtuosentum zu sprechen. Dies wurde seiner Meinung nach stark vom Judentum protegiert und führte schließlich zum „Abreißen der deutschen Vortragstradition“[633], zu einer allein auf den äußeren Effekt gemünzten Inszenierung. Jüdische Interpretationen zeichneten sich entweder durch einen gleichmäßig-monotonen Fluss oder durch eine pointilistische Herausarbeitung

627 S. Karl Blessinger, S. 46.
628 Ebd., S. 46.
629 S. ebd., S. 46.
630 S. ebd., S. 49.
631 S. ebd., S. 51.
632 Ebd., S. 59.
633 S. ebd., S. 61.

von Einzelheiten aus, wodurch der Zusammenhang des gesamten Werkes bewusst zerstört würde.[634]

Leipzig sei unter Mendelssohn zum „Mittelpunkt des Musikjudentums in Deutschland“ ausgebaut worden.[635] Typisch für den Kompositionsstil des Künstlers sei die mehr oder weniger geschickt verdeckte „Vermauschelung“ der deutschen Vorbilder.[636] Schließlich kommt Blessinger zu dem Hauptvorwurf, der in den antisemitischen Musikbetrachtungen gegen Mendelssohn vorgebracht wird. Obwohl der Autor kein einziges konkretes Beispiel vorbringt, wirft er Mendelssohn vor, reinen Formalismus betrieben zu haben und nie im Stande gewesen zu sein, die von ihm technisch beherrschten äußeren Formen mit dem Inhalt des „deutschen Geistes“ zu füllen. Blessinger überträgt diesen „Befund“ auf ein allgemeines Missverhältnis des Judentums zur deutschen Musik:

> „Zwischen organischer Formgestaltung deutscher Art und jüdischer Formkonstruktion besteht ein unüberbrückbarer Gegensatz. Der schöpferische deutsche Genius gestaltet ein Kunstwerk als Kosmos, der eine lebendige Einheit bildet, eine klare Gliederung aufweist, und in dem jede Einzelheit trotz ihrer eigenständigen Bedeutung in das Ganze sich einordnet. Der Jude aber, unschöpferisch wie er ist, vermag nie die Einheit eines Ganzen auch nur zu sehen, geschweige denn selbst zu gestalten. Für ihn löst sich das Ganze in eine Unmenge selbständiger Einzelheiten auf, die höchstens durch künstliche Mittel, niemals aber organisch miteinander verbunden sind.“[637]

Eindeutig werden hier die beiden Elemente des ewigen Antagonismus zwischen Germanen und Juden sowie der Topos des unschöpferischen Judentums aufgegriffen. Das „Können“ Mendelssohns, das der Autor bereits in seiner Einführung im Kontext der Rassenfrage als irrelevant eingestuft hatte, beläuft sich also lediglich auf die Anwendung eines formalen Schematismus, dem kein eigenständiger künstlerischer Wert zukomme. Das Mendelssohn-Kapitel schließend, stellt Blessinger unverhohlen fest: „Die Nachprüfung des Falles hat ergeben, daß eine Förderung und Bereicherung der deutschen Musik durch Mendelssohn in

---

634 S. Karl Blessinger, S. 65. Vgl. dies mit der „Phase”, der die Epoche „Mendelssohn“ angehört.

635 Ebd., S. 63. Merkwürdig nur, dass in Leipzig sämtliche Schriften und Dichtungen des Antisemiten Richard Wagner verlegt wurden.

636 S. ebd., S. 67. Darüber hinaus konstatiert der Autor, dass eine formelhafte Motivwiederholung sowie der Gebrauch von Ostinati (häufig wiederkehrende Bassschemata) ein typisch jüdisches Merkmal sei. Demzufolge wäre allerdings die barocke Variationsform der Passacaglia bzw. der Chaconne, die mit der persistenten Beibehaltung eines ostinaten Instrumentalbassen gestaltet ist und unter anderem auch von Händel und Bach verwendet wurde, eine typisch jüdische Erfindung gewesen – dies nur ein Beispiel um die offensichtlichen Absurditäten in dieser Schrift aufzuzeigen.

637 Ebd., S. 70.

keinem Falle gegeben sei, daß aber eine ganze Reihe von Punkten nachzuweisen seien, in welchen Mendelssohn schädlich, ja zerstörend gewirkt habe.“[638]

5.3.2 Meyerbeer

Meyerbeer war als bedeutendster Vertreter der Gattungstradition der *Grand Opéra* das zentrale Feindbild aller antisemitischen Anfeindungen aus dem deutschsprachigen Raum, was allerdings überwiegend auf das Urteil Richard Wagners zurückzuführen ist. Meyerbeer hat jedenfalls mit dem von ihm geschaffenen Operntypus, wie er sich in der Werken „*Les Huguenots*“[639], „*Robert le Diable*“ und „*Le Prophète*“ zeigt, ungeheuren Erfolg beim Pariser Publikum und konnte sich durch seine Kunst ein luxuriöses, materiell sorgenfreies Leben leisten. Dies entspricht natürlich vollkommen dem in den Rassentheorien virulenten Topos des materialistisch ausgerichteten Judentums, das stets auf den eigenen Vorteil[640] und auf das eigene Wohlergehen ausgerichtet war. Wagners Scheitern in der „Welthauptstadt des 19. Jahrhunderts“ hat für Blessinger einen klaren Grund, nämlich, „daß Meyerbeers Rasseninstinkt sofort erkannte, daß Wagner als Persönlichkeit viel zu selbständig war, um sich auf die Dauer für jüdische Ziele einspannen zu lassen.“[641]

Für Karl Blessinger jedenfalls stellt Meyerbeer geradezu den Archetyp des „skrupellosen internationalen Geschäftemachers“ dar.[642] Meyerbeers Opern wurden laut Blessinger mithilfe der bewussten Ausbeutung fremden Kulturgutes nach den Gesetzmäßigkeiten des Markes gestaltet. Dieser Vorwurf lässt sich bereits in dem weit verbreiteten und vielfach neu aufgelegten „Handbuch zur Judenfrage“ von Theodor Fritsch finden.[643] Den Grundstein für Meyerbeers Erfolg bilden dabei für den Autor folgende Charakterzüge, die er, nach Gobineaus Gesetz von der Dauerhaftigkeit der Typen, auch auf das gesamte Judentum überträgt:

---

638 Karl Blessinger, S. 74.

639 Insbesondere diese Oper stellt für Blessinger ein typisch jüdisches Werk dar, da sie es aus einer „Verbindung einer hemmungslosen Erotik mit unstillbarer Mordlust“ bestünde, s. Karl Blessinger, S. 83. Die Kombination beider so negativ behafteter Handlungsmotivationen dürfte allerdings auch auf den Großteil der abendländischen Oper- und Schauspieltradition zutreffen.

640 S. ebd., S. 82.

641 Ebd., S. 100.

642 S. ebd., S. 17 sowie S. 75.

643 S. Alfred Miller: *Das Judentum in der Musik*, in: Theodor Fritsch: *Handbuch der Judenfrage. Die wichtigsten Tatsachen zur Beurteilung des jüdischen Volkes*, Leipzig [30]1931, S. 352. Die erste Auflage wurde bereits 1887 unter dem Titel „Antisemiten-Katechismus“ veröffentlicht, s. Vorwort S. 3.

> „Bedenkenlosigkeit, Unfähigkeit zu echter und wahrer Leidenschaftlichkeit, Mangel an Ehrfurcht gegenüber großen Leistungen anderer, Regie des Erfolges mit Mitteln aller Art kennzeichnen Mendelssohn ebenso wie Meyerbeer, weil alle diese Dinge wesentliche und unveränderliche Bestandteile des jüdischen Volkscharakters sind."[644]

Meyerbeer habe durch seine Tätigkeit das „Weltjudentum" vertreten und sich angeschickt, mit seinen Machwerken den Geschmack der europäischen, später auch gezielt der deutschen Öffentlichkeit zu verderben. Das Wirken Meyerbeers wird vom Autor als „Glied einer großen Maschine"[645], als ein Teil der ungeheuren Anstrengungen des Judentums nach der Julirevolution in Paris massiv Einfluss in Politik und Gesellschaft zu erlangen, angesehen.[646] Hinsichtlich der verderblichen „Zersetzungsarbeit" des Judentums maßt sich Blessinger sogar an, die Schrift des Bayreuther Meisters zu ergänzen. Er stellt nämlich fest, dass Wagner an manchen Stellen dem Komponisten Mendelssohn einige Sympathie entgegen bringe, relativiert jedoch seine Kritik postwendend: „Als Kind des 19. Jahrhunderts konnte Wagner noch nicht wissen, daß jeder Jude ohne Ausnahme eben an der Erreichung der jüdischen Weltherrschaftsziele arbeitet."[647] An kaum einer Passage wird die Phobie, die sich bis hin zur Paranoia vor einer stupenden Weltverschwörungstheorie steigert, so deutlich, wie hier. An diesem Satz zeigt sich auch, warum die individuelle Leistung des Juden, der an der deutschen Gesellschaft, Politik oder Kunst mitwirkte, irrelevant war, da der Autor stets auf das große Ganze der ewigen Feindschaft zwischen Juden und Germanen abzielt.[648]

In seinen weiteren Ausführungen nimmt sich Blessinger Meyerbeer als Komponisten vor. Wenig überraschend urteilt er ebenso wie bei Mendelssohn: „eine ursprüngliche, schöpferische Kraft ist nicht vorhanden"[649]. Dieses Vakuum hätte Meyerbeer gefüllt, indem er sich rücksichtlos des Volksgutes aller europäischen Nationen bedient und dies wahllos in

---

644 Karl Blessinger, S. 76f.

645 Ebd., S. 86.

646 S. ebd., S. 80f.: „Hier [nach der Julirevolution von 1830, D.T.] zeigt sich aber ein neues Stadium auf dem Wege des Judentums zur Macht. Mendelssohns Tätigkeit bedeutet das persönliche Eindringen eines Juden in die deutsche Musik. Das Judentum als Machtfaktor begnügte sich hier damit, diesen Vorgang nach Kräften zu fördern und zu unterstützen, um dem deutschen Volke die Meinung beizubringen, daß der Jude imstande sei, die deutsche Kultur entscheidend zu bereichern. Im Falle Meyerbeer trat dagegen das Weltjudentum weit offenen auf den Plan. Letzten Endes sind die Opernerfolge Meyerbeers lediglich ein Bestandteil einer großzügigen gemeinsamen Aktion verschiedener jüdischer Faktoren, in welcher Juden aus verschiedenen Ländern zur Erringung einer ganzen Reihe von Machtstellungen konzentrisch zusammenwirkten."

647 Ebd., S. 85. Trotzdem ist Wagner für Blessinger mit seiner Schrift „in der Erkenntnis der Rassenfrage sogar der größte Bahnbrecher gewesen", deshalb hätten sich vornehmlich deutschnationale Kreise und nicht zuletzt Adolf Hitler selbst um die Bewahrung des Erbes von Bayreuth bemüht, s. S. 104.

648 Auch die jüdischen Soldaten, die im Ersten Weltkrieg in den Schützengräben der Westfront bei der Verteidigung ihrer Heimat elendiglich zugrunde gingen, dienten also ausnahmslos diesem Ziel der Erringung der jüdischen Weltherrschaft. Von dieser Warte aus war der Schritt hin zur den Beleidigungen und Misshandlungen eben dieser jüdischen Kriegsveteranen durch die nationalsozialistischen Terroreinheiten der SA dann nur konsequent gewesen.

649 Ebd., S. 86.

seine Opern eingebaut habe.[650] Zusätzlich sei durch die Stoffwahl Meyerbeers schrittweise eine „Orientalisierung der Musik“ erstrebt worden.[651] Sensationsgier und die Orientierung an dem neuesten Modegeschmack, der seinerseits durch die Werke Meyerbeers generiert wurde, bestimmten die Gestaltung der Opern. Der Geschmack des Publikums wird von Blessinger rigoros als schlecht bezeichnet; das wesentliche Merkmal sei die „widerstandlose Duldung des Eindringens artfremder Elemente“.[652] Durch die häufige Umdeutung der reinen Erotik hin zum Schwülen und Frivolen sei das gesunde, ursprüngliche Lebensgefühl zerstört und eine Beeinflussbarkeit des Menschen erreicht worden, die auf jedem, sogar auch auf dem politischen Gebiet für die Zwecke des Judentums ausgenutzt werden konnten.[653] Erneut zeigen sich hier die Verbindung von kulturellem mit dem politischen Einfluss sowie die enorme Bedeutung, die der Musik als Mittel zur bewussten Steuerung und Beeinflussung von Menschen zugesprochen wird.

Der Autor wiederholt im Folgenden seinen Angriff gegen die vornehmlich „jüdisch orientierte“ Musikkritik. Im Fokus steht hierbei Eduard Hanslick, der sich vor allem in der Auseinandersetzung mit Wagner, seiner Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ sowie als Professor für „Ästhetik und der Geschichte der Tonkunst“ an der Universität Wien[654] hervortat. Ihm werden vom Autor der typisch jüdische Hang zum Formalismus und eine subjektive, im Dienste des Judentums stehende Personalpolitik, die er in seinen Kritiken verfolgt habe, vorgeworfen.[655] Er sei, ebenso wie Meyerbeer, ein Teil des „jüdischen Gegenapparates“[656], der sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts formiert habe, um speziell gegen das Erbe der deutschen Kunst und gegen die Wahrer des deutschen Geistes, vor allem aber gegen Richard Wagner, ins Feld zu ziehen. Hanslick habe das Wirken von Künstlern und das Urteil der Zeitungsleser mit seinen prominenten Kritiken beeinflusst, während Meyerbeer den Geschmack des europäischen und des deutschen Publikums verdorben habe.

---

650 S. Karl Blessinger, S. 86.

651 S. ebd., S. 88. Der Autor mag hierbei an die letzte, erst posthum aufgeführte Oper Meyerbeers, „*L'Africaine*“, gedacht haben.

652 S. ebd., S. 89.

653 S. ebd., S. 90f.

654 Seine Büste befindet sich im Arkadenhof der Universität Wien, links am Aufgang zur Stiege 9.

655 S. ebd., S. 98f.: „Hauptvertreter dieser formalistischen Richtung war der Halbjude Eduard Hanslick, der mit seiner Schrift ‚Vom Musikalisch-Schönen‘ beim deutschen Publikum eine ungemein starke Resonanz fand. Aber gerade Hanslick ist ein Schulbeispiel dafür, daß es dem Judentum in erster Linie auf eine reine Personalpolitik ankam, zu der nicht nur die Methode des Hochlobens, sondern auch die Taktik des Totschweigens mißliebiger Persönlichkeiten gehört.“

656 S. ebd., S. 101.

5.3.3 Mahler

Gustav Mahler hat die Musikkultur in Wien sowohl als Direktor der Hofoper, als Dirigent und als Komponist entscheidend geprägt. Sein Erfolg generierte bereits zu seinen Lebzeiten beständige Abneigung, Intrigen und Anfeindungen. In der Schrift Blessingers stellt die Person Mahlers den Höhepunkt des negativen Triptychons der jüdischen Komponisten dar:

> „Zu den gefährlichsten dieser jüdischen Propheten gehört Gustav Mahler, der als Mißdeuter deutscher Musik in seiner Eigenschaft als Hofoperndirektor in Wien wie als Symphoniker eine unmittelbare und mittelbare Wirkung von größtem Ausmaße ausgeübt hat, indem er sich als reiner Idealist und als Vorkämpfer edelster deutscher Kunst tarnte, während er in Wirklichkeit ausschließlich den jüdischen Herrschaftszielen diente."[657]

Der aus Kalischt, einem kleinen Städtchen in Mähren, stammende Musiker verkörpert in den Augen Blessingers den Typus des „Ostjuden" und des „Wunderrabbis"[658]. „In allen Schöpfungen Mahlers zeigt sich die tiefe seelische Zerrissenheit des Juden, die so oft und gern verwechselt wurde mit faustischem Rungen und der Haltung des deutschen Gottsuchers."[659] Darüber hinaus sei seine Musik genuin jüdisch, für Blessinger symbolisiert vor allem die VII. Symphonie das „Jüdische" in der Musik schlechthin und leitete die „endgültige Verjudung des Musikstiles" ein.[660] Der Gegensatz zwischen Judentum und Deutschtum sei unüberbrückbar.[661] Darüber hinaus nutzt Blessinger das Mahler-Kapitel, das sich weniger mit Mahler, sondern mit der zeitgenössischen Musikproduktion befasst, zum Generalangriff gegen Atonalität, Zwölftonmusik, Schlager sowie gegen den Jazz.

Die Atonalität sei dem deutschen Wesen generell fremd[662], zudem bedeute die Zwölftonmusik eine Realisation der „jüdischen Gleichmacherei" auf dem Gebiet der Musik.[663] Die Idee der absoluten Gleichberechtigung der zwölf Töne der Oktave impliziert für den Autor „die völlige Umstürzung der naturgegebenen Ordnung der Töne im Tonalitätsprinzip unserer klassischen Musik"[664]. Diese Tendenz gehe dabei mit der erstrebten „totalen Zersetzung" der deutschen Musik von Seiten der jüdischen Theoretiker – namentlich

[657] Karl Blessinger, S. 111.
[658] S. ebd., S. 114.
[659] Ebd., S. 115.
[660] S. ebd., S. 148.
[661] S. ebd., S. 113.
[662] S. ebd., S. 120.
[663] S. ebd., S. 121.
[664] Ebd., S. 121.

aufgeführt werden die Musikwissenschaftler Heinrich Schenker und Ernst Kurth[665] – konform.[666]

In der dritten Phase der Entwicklung konzediert Blessinger, dass das Judentum in allen Bereichen der kulturellen Produktion, Rezeption und Vermarktung zu führenden Positionen gelangt sei und dergestalt die kulturelle Sphäre dominieren würde. Das Bild vom „allmächtigen Juden", der über Wohl und Wehe des deutschen Künstlers entscheidet, findet in folgendem Zitat seine konkrete Realisation:

> „Zunächst ist einmal festzustellen, daß im Zusammenhang mit dem Emporkommen Mahlers die ganze Organisation des deutschen Musiklebens völlig unter jüdische Kontrolle gekommen war, und daß auch die Nichtjuden, wenn sie etwas gelten wollten, restlos von jüdischer Gnade abhängig gewesen sind, so daß es nahezu unmöglich schien, etwas durchzusetzen, was dem Judentum nicht behagte. Komponisten, Ausführende, Verleger, Agenten, Kritiker, Publikum, das sind die Instanzen, deren Zusammenwirken erst das endgültige Schicksal eines Werkes bestimmt, und mindestens an eine Stelle saß hier ja immer ein mächtiger Jude, der alle Bemühungen ehrlich ringender Deutscher mit einem Federstrich zunichte zu machen imstande war."[667]

Darüber hinaus äußert sich Blessinger in diesem Kapitel auch zur zeitgenössischen Unterhaltungsmusik. Aufgrund der Aufweichung des gesunden deutschen Geschmacksurteils durch die jüdische „Zersetzungsarbeit" seien nämlich billigste Schlagermusik und moderne Tänze aus Übersee in die deutsche Musiklandschaft gewissermaßen „eingesickert". Der Schlager habe dabei bewusst den Weg „von triefender Sentimentalität über die ‚pikante' Erotik zu einer nackten, unverblümten Geschlechtlichkeit beschritten"[668] – letzteres ein Stadium für den Autor, das unmissverständlich den Verlust eines inneren Wertesystems wiederspiegelt. An den modernen Tänzen, gemeint sind wohl die Modetänze der Zwanziger Jahre vom Charleston über den Swing hin bis zum Jazz, wird vor allem kritisiert, dass sie zum einen „fremdes Volksgut" übernehmen würden und zum anderen, dass „entartetes Volksgut fremder Rassen auf dem Umweg über die überseeischen Hafenkneipen und Lasterhöhlen mit Mitteln der Kunstmusik groß aufgeputzt und als ‚Jazz' der staunenden Mitwelt vorgesetzt wurde"[669]. An der Debatte um den Jazz zeigt sich besonders deutlich die rassistische Komponente, die bei der Beurteilung von Musik in der damaligen Zeit eine eklatante Rolle

[665] Heinrich Schenker zeichnete sich vor allem durch die Entwicklung einer neuartigen Analysemethode, die sich an Kern- und Gerüsttönen in melodischen Verläufen orientierte, aus und war der Begründer der Reduktionsanalyse, während sich Ernst Kurth vor allem mit seiner harmonischen Studie zu Wagners „Tristan" auszeichnete.
[666] S. ebd., S. 124f.
[667] Ebd., S. 125.
[668] Ebd., S. 126.
[669] Ebd., S. 126.

spielte. Als Musik der Schwarzen wurde der Jazz von vornherein von deutschnationalen und konservativen Kräften abgelehnt und als „entartet“ verworfen. Dass in diesem Kontext eine Oper wie „Johnny spielt auf“ von Ernst Křenek, dessen Hauptprotagonist ein schwarzer Musiker ist und in dessen letzter Szene der Siegeszug der Musik Amerikas nach Europa angekündigt wird, Ende der Zwanziger Jahre bereits lang vor dem Machtantritt des Nationalsozialismus heftig diskutiert wurde, liegt auf der Hand. Selbstverständlich hat Křenek mit dieser Oper nicht nur eine Spiegelung der Gesellschaft, sondern eben auch jene bewusste Provokation der reaktionären Kräfte intendiert. In den Augen Blessingers jedenfalls zielt der Jazz nicht nur auf die „Verblödung der Menschen“ ab, die ostinate Rhythmik und das „jammervolle Ziehen und Hinüberschleifen von einem Ton zum anderen“ weisen nach seinem Urteil zufolge darüber hinaus typische Merkmale jüdischer Musik auf.[670] Die Absurdität, den Jazz als jüdische Stilentwicklung in einer musikwissenschaftlichen Abhandlung zu beschreiben wird dabei noch dadurch verstärkt, dass Blessinger das Protegieren dieser Musik durch die jüdische Musikeliten und Entscheidungsträger als eine weitere Episode in dem „Zersetzungswerk“ gegen den deutschen Geist ansieht:

> „Man muß sich stets vor Augen halten, daß das Ziel des Judentums, dem sich auch das kulturelle Gebiet bedingungslos unterzuordnen hat, ein rein politisches ist. Nun ist wohl die innere Zersetzung von Kultur und Leben der Völker eines der wichtigsten Mittel, um der Erreichung dieses Zieles vorzuarbeiten.“[671]

Das Kapitel abschließend, hebt Blessinger den 30. Januar 1933 als Hoffnungsschimmer hervor, der zumindest eine revolutionäre Veränderung der Verhältnisse gebracht habe: „die personelle Ausschaltung des Judentums aus unserem kulturellen Leben“[672]. Es käme nach diesem einschneidenden Ereignis im Folgenden darauf an, den Einfluss des Judentums, der über 150 Jahre mit allen Mitteln versucht habe, das deutsche Leben zu zersetzen, zurückzudrängen und die Erneuerung der deutschen Volksseele sowie eine dauernde Reinigung des deutschen Musiklebens zu initiieren.[673] Entscheidend für diese Entwicklung sei jedoch, „den deutschen M e n s c h e n im Sinne einer Stärkung unseres Artbewußtseins neu zu formen. Dann wird die Unmusik fremdrassiger Herkunft von selbst verschwinden.“[674] Die Tatsache, dass Blessinger zunächst die Stärkung des Bewusstseins der eigenen Art in den Vordergrund stellt, weist eindeutig auf das Gedankengut der Rassentheorien hin. Demnach wäre die Musik eines Volkes nur eine Art Phänotyp der rassischen Befindlichkeit desselben,

[670] S. Karl Blessinger, S. 127.
[671] Ebd., S. 130.
[672] Ebd., S. 130.
[673] S. ebd., S. 131.
[674] Ebd., S. 131.

ein Maßstab, an dem sich die Qualität dieser Rasse ablesen ließe. Somit wird deutlich, warum in den Gedankengängen Blessingers die eingebildete Dominanz des Judentums auf dem Sektor der Kultur eine so entscheidende Rolle mit eminent politischen Implikationen spielt: Die innere „Zersetzung" und Degeneration des deutschen Kulturlebens verhält sich in diesen weltanschaulichen Vorstellungen äquivalent zur Verminderung des rassischen „Wertes" des „Wirtsvolkes". Beide Elemente, Rasse und Kultur, sind daher reziprok, allerdings entscheidet die Qualität der Rasse bzw. die Zusammensetzung des Blutes über die Qualität und den Wert des jeweiligen Volkes. Eine Steigerung des eigenen Selbst wird in dieser chauvinistischen Konzeption daher nur möglich, wenn man zunächst alle fremden Elemente, im konkreten Fall das Judentum und die „modernen Tänze", konsequent ausschließt und sich eben jener eigenen „Art" mit aller Vehemenz zuwendet. Aus diesem Grunde wird der Kampf um die Musik zu einem politischen Thema überhöht und in seinem Verlaufe dem allgemeinen Kampf der Rassen zugeordnet.

5.3.4 Die musikalische Stilentwicklung unter der Einwirkung des Judentums

Neben dem redundanten Verweis auf die unschöpferische Veranlagung des jüdischen Geistes[675] kristallisieren sich in diesem für die zweite Ausgabe ergänzten Kapitel zwei Themenblöcke heraus, erstens der Versuch des Judentums, die rassischen Grundlagen der deutschen Musik zu zerstören, und zweitens die merkantile Veranlagung des Juden, die Kunst als Ware[676] zu degradieren und somit inhaltlich zu entwerten.

Blessinger versucht gleich zu Beginn darzustellen, wie der Entartungsprozess der deutschen Musikkultur im 19. Jahrhundert bis zur Zwischenkriegszeit stattgefunden hat. Er beginnt damit,

> „daß das artgewachsene Musikempfinden durch Störung der Harmonie der Elemente unsicher gemacht wird. In der Folge werden ausgesprochen artfremde Elemente als angebliche Bereicherung der Tonsprache eingeführt, und schließlich aus der E n t artung eine völlige U m artung, d. h. eine Überführung des ganzen Gebietes auf eine andere, artfremde Grundlage."[677]

[675] Vgl. Karl Blessinger, S. 132 und 143.
[676] Zur Etablierung eines modernen Kunstmarktes schon in der Kaiserzeit s. Wolfgang J. Mommsen: *Imperial Germany 1867-1918. Politics, Culture, and Society in an Authoritarian State*, London 1995, S. 136 sowie Matthew Jeffries, S. 167.
[677] Karl Blessinger, S. 132.

Der Begriff der „Umartung“ ist dabei von zentraler Natur und symbolisiert eben jenen oben beschriebenen Vorgang der Degeneration der eigenen Werte durch Aufnahme fremder und ist eindeutig rassentheoretischer Provenienz. Diese Entfremdung von den eigenen kulturellen Werten sei dabei vom Judentum intendiert und führe konsequent zum Verlust der „gesunden Grundlage des Schaffens“[678]. Dadurch ergab sich notwendigerweise ein „mehr oder weniger unbewußtes Wirken zugunsten der jüdischen Pläne zur Zerstörung der rassischen und nationalen Grundlagen unserer Musik“[679].

Als eine der primären Charaktereigenschaften des Judentums wird die händlerische Veranlagung ausgemacht. Diese manifestiert sich allerdings nicht nur im Bild des jüdischen „Schacherers und Wucherers“ in der Finanzwirtschaft[680], sondern ebenfalls im Bereich der Kultur. Die sich beständig beschleunigende Differenzierung des Produktionsprozesses im 19. Jahrhundert hat naturgemäß auch die musikalische Kulturlandschaft entscheidend verändert. Waren Theater und Opernhäuser zu Beginn des Jahrhunderts noch weitgehend in der Hand des Hofes oder des reichen Adels, so wurden insbesondere Letztere immer mehr durch den wachsenden Einfluss des Bürgertums verdrängt. Mit der Privatisierung dieser „Unterhaltungsbranche“ traten die Gesetze von Marketing, Mode und Konsum auf den Plan. Um die Nachfrage bzw. die Neugierde des Publikums aufrecht zu erhalten, waren die Operndirektoren und Intendanten stets dazu angehalten, den Zuschauern etwas Neues, Spannendes, Sensationelles zu bieten. Dies führte zu einer intensiven Ausweitung sowohl des Umfangs der Werke, der Orchester und vor allem von Kostümen, Bühnenbildern und Bühnentechnik. An der Spitze dieser Entwicklung der Oper hin zum Spektakel steht dabei zweifelsohne die *Grand Opéra*, verkörpert durch Giacomo Meyerbeer. Opernhäuser avancierten finanziell zu ungeheuer aufwendigen Institutionen und stellten somit einen entscheidenden Wirtschaftsfaktor dar. Hier tritt nun die „händlerische“ Veranlagung des Judentums hinzu, das sich, zumindest in der Perzeption Blessingers und seiner gleichgesinnten Kollegen, an die Spitze dieses differenziert strukturierten Apparates bzw. der „großen Maschinerie“ setzte und sämtliche Stationen, von der musikalischen Produktion über die finanzielle Ausstattung der Opernhäuser und Vermarktung des Spielplanes, sprich der jeweiligen Opern bis hin zur Generierung des Geschmacks des Publikums, entscheidend dominierte und beeinflusste. Ähnlich wie die Kapitalismuskritik der Zeit sich am jüdischen

[678] S. Karl Blessinger, S. 136 und S. 144.
[679] Ebd., S. 136. Weiter unten heißt es, das Judentum versuche, „die europäische Grundlage unserer Musik zu zerstören und […] sie durch eine rein orientalische zu ersetzen.“
[680] S. hierzu Bruce F. Pauley, S. 157f., Detlev J. K. Peukert, S. 176 sowie Steven E. Aschheim, S. 215 und S. 219.

Großkaufmann und Bankier orientierte, war die „jüdische“ Intendanz und Direktion der führenden Häuser Europas das Ziel der Kritik an den gegenwärtigen Umständen des Theaterwesens – diese Gedankengänge führen wiederrum zu Richard Wagner zurück. In dessen Darstellungen war jedoch die Personalunion von den Entscheidungsträgern der Kulturszene und der jüdischen Hochfinanz noch nicht so fest verankert, wie dies ab Chamberlain der Fall war.

Die Loslösung von Kunst bzw. Musik von einem konkreten Auftraggeber oder einer Institution und die so erstrebte „Freiheit der Kunst“ mündete in der Darstellung Blessingers „in eine Bindung an die Marktlage, die je länger, desto mehr auch sichtbar vom Judentum bestimmt wurde“[681]. „Kunst und Handelsgeschäft“ seien „miteinander verkoppelt“ und „die Werte der Kunst zu einer reinen Handelsware degradiert“ worden.[682] Auch die Veränderung des Musikstiles führt Blessinger auf diese Degradierung der Musik als Ware zurück: „Die Umbiegung der gegebenen Stilgrundlagen ins effektvolle und schließlich Sensationelle wie der Versuch der Internationalisierung des Stiles sind einfach notwendig, wenn die Musik als Marktware möglichst große und möglichst ausgebreitete Gewinnmöglichkeiten bringen soll.“[683]

Bevor Blessinger zu seinen Schlussfolgerungen kommt, rekapituliert er die wichtigsten Etappen der „Zersetzungsarbeit“ sowie die letztendliche Zielrichtung des Judentums. Dies sei hier im Folgenden zur Gänze wiedergegeben:

> „Aber es ist schließlich das Entscheidende an den Wirkungen des Judentums auf dem Gebiete der Musik, daß es ihm weitgehend gelungen ist, durch einen Wust sich widersprechender ästhetischer Doktrinen und durch eine Überschwemmung unseres Volkes mit einer immer mehr entarteten Musik in weiten Kreisen den Rasseninstinkt zu lähmen und eine Unsicherheit des Urteils und der Wertmaßstäbe zu erreichen, die in jeder Beziehung, vor allem hinsichtlich der Pflege der zeitgenössischen Musik und damit auf das Schaffen selbst, verderblich gewirkt hat. Sein letztes Ziel aber hat das Judentum doch nicht erreicht, denn es ist ihm nicht geglückt, die gesunden nationalen Gegenkräfte völlig auszuschalten und damit den Weg zur Wiedergesundung endgültig zu versperren.“[684]

[681] Karl Blessinger, S. 135.
[682] S. ebd., S. 135.
[683] Ebd., S. 136. Hiermit befindet er sich genau im Argumentationsmuster der antikapitalistischen Kulturproduktionskritik seiner Zeit. Es sei hier in aller Kürze auf die kulturtheoretischen Überlegungen von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, insbesondere auf die einschlägigen Passagen aus der „Dialektik der Aufklärung“ (1944) sowie auf Walter Benjamins bedeutenden Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1935) verwiesen.
[684] Ebd., S. 153.

Der entscheidende Mechanismus in der unterschwelligen „Wühlarbeit“ des Judentums am festen Bauwerk der deutschen Musikkultur sei die bewusste Hereinnahme fremder und artfremder Elemente, um den „Rasseninstinkt“ und somit auch das „rassische Schönheitsideal“ der Deutschen zu schwächen und sie somit ihrem eigenen Wesen selbst zu entfremden. Ein Mechanismus also, der sich bereits in der These Gobineau vom „Sterben der Zivilisationen“ wiederfinden lässt. Die schädlichen Entwicklungen im Innern stellt dabei das „parasitäre“ Wirken des Judentums dar, das danach trachtet, das deutsche „Wirtsvolk“ durch die Zuführung entarteter und degenerierter Elemente zu zersetzen.

5.3.5 Schlussfolgerungen

In seinen Schlussfolgerungen stellt Blessinger jedwede kulturpolitische Entwicklung in den Kontext einer größeren, allumfassenden Auseinandersetzung. Da das letzte Ziel des Judentums stets ein machtpolitisches sei[685], sei auch die Musik von diesem Kampf unmittelbar betroffen. Dabei eigne sich die Musik besonders gut für die „Zersetzungsarbeit“ der Juden, da sie zum einen in der Lage sei, Menschen zu manipulieren, zum anderen nur von Fachleuten richtig beurteilt werden könne, da es dem Laien extrem schwer falle, wertvolle Musik von „Unsinn“ zu unterschieden. Anders als beispielsweise bei der bildenden Kunst sei dies in der Musik wesentlich diffiziler und darüber hinaus würde der deutsche Zuhörer den Fehler stets bei sich selbst und seiner Unbildung und nicht bei der „Minderwertigkeit des jüdischen Produktes“ suchen.[686]

Auf dem Gebiet der Tanzmusik stellt sich für Blessinger nicht einmal die Frage nach dem Geschmack oder Modeerscheinungen, für ihn ist eindeutig, dass das Tanzen zum Swing oder zum Jazz eine dezidiert politische Bedeutung hat. Man könne feststellen,

> „daß der Kampf für oder gegen die Entartung in der Musik eine ganz eminent politische Angelegenheit ist, ja ein Teil des ungeheuren Weltkampfes, in dem wir jetzt mitten inne stehen. Und darum greift das Ringen um die endgültige Gesundung der deutschen Musik auch weit über das künstlerisch-kulturelle Gebiet hinaus.“[687]

685 S. Karl Blessinger, S. 154.
686 S. ebd., S. 155.
687 Ebd., S. 155f. Es sei daran erinnert, dass diese zweite Auflage des Buches aus dem Jahre 1944 stammt. S. hierzu auch den letzten Absatz der Schrift, S. 156: „Wenn nun die vorliegende Schrift nach fünf Jahren des zweiten großen von Juda herbeigeführten Weltkrieges in neuer Gestalt an die Öffentlichkeit tritt, dann geschieht dies nicht nur im Zeichen eines allen Feinden zum Trotz sich behauptenden deutschen Kulturwillens, sondern vor allen Dingen auch im Zeichen des Nachweises eines Teiles der ungeheuerlich

Daraus erwachse dem deutschen Musiker eine Führungsaufgabe und zwar in politischer wie in gesellschaftlicher Hinsicht.[688] Karl Blessinger sieht vor allem die musikalische Erziehung der deutschen Jugend der Zukunft als einen wesentlichen Bestandteil für den Aufbau eines neuen Volkes an. Diese kultur- und erziehungstechnischen Aspekte werden von ihm allerdings nicht weiter ausgeführt, dafür beschließt er sein Buch mit einer Anklage gegen die Juden und einer Hommage an Adolf Hitler.

Die Schrift „Judentum und Musik“ entstammt eindeutig der Provenienz einer nazistisch-rassistischen Weltanschauung und zielt darauf ab, durch Verdrehung von Tatsachen und vor allem durch die Simplifizierung des Sündenbock-Prinzip, das Judentum als Widerpart des Deutschen zu diffamieren und die Musikgeschichte im Sinne des „Deutschtums“ zu idealisieren. Im Kontext von Weltkrieg und Genozid geht dieser kulturwissenschaftliche Text weit über die musikwissenschaftliche Fragestellung hinaus, er biedert sich einer verbrecherischen Weltanschauung und dem herrschenden Regime in einer geradezu beschämenden Art und Weise an. Dieses musikwissenschaftliche Machwerk, das sich in seiner ganzen Argumentation aus den großen Rassentheorien und den dort aufgenommenen und weiterentwickelten Vorurteilen speist, kann kaum als mentalitätsgeschichtliche Verirrung interpretiert werden, es ist vielmehr ein dezidierter Beitrag zur Rechtfertigung von Verfolgung und Vernichtung der Juden, der in seiner geradezu verbrecherischen Haltung den Hass der Antisemiten in einer Zeit hoch hält, als der militärische Zusammenbruch des Dritten Reiches, bereits für jedermann klar ersichtlich, unmittelbar bevorstand.

großen Schuld, die Juda unserem Volke gegenüber auf sich geladen hat, und endlich im Zeichen des großen politischen Genius, der wie überall, so auch auf unserem Gebiete uns klar blicken lehrte, unseres Führers.“

[688] S. ebd., S. 156.

5.4 Richard Eichenauer: Musik und Rasse

Der 1893 in Iserlohn geborene Richard Eichenauer[689] studierte Germanistik, Englisch und Französisch in München, Leipzig und Münster und legte 1919 das Staatsexamen ab. Eichenauer wurde im November 1914 zum Kriegsdienst eingezogen und 1916 zweimal, vor Verdun und an der Somme, verwundet.[690] Nach dem Krieg war er als Lehrer von 1919 bis 1935 in Bochum tätig und verfasste darüber hinaus bei dem Bochumer Anzeiger Musikkritiken. 1924 absolvierte Eichenauer die Prüfung zum Gesangslehrer an höheren Schulen.[691] Eichenauer trat am 31. Oktober 1932 in die NSDAP ein[692], hatte von 1932 an eine Anstellung im Rasse- und Siedlungshauptamt der SS inne und wurde 1935 zum Leiter einer Bauernhochschule in Goslar berufen, wo er 1956 starb.

Mit dem 1932 erstmals publizierten Werk „Musik und Rasse“ hat Richard Eichenauer gewissermaßen den Grundstein zu einer rassistisch fundierten Musikwissenschaft gelegt.[693] Einen frühen Bezugspunkt seiner Thesen stellt dabei das Kapitel „Das Judentum in der Musik“ aus dem „Handbuch der Judenfrage“ von Theodor Fritsch dar, wo es heißt: „In ihr [der Musik, D.T.] finden die Regungen der Seele ihren unmittelbarsten Ausdruck. Musikalische Leistung muß also demgemäß, wie jede Äußerung wahrer Kultur, an Rasse und Blut gebunden sein.“[694] Auf die vergleichenden Untersuchungen der Musikethnologen anspielend, hätte man nach Meinung Eichenauers schon früher „wohl auf den Gedanken kommen können, daß bei der Betrachtung aller, auch der europäischen Musik rassenkundliche Gesichtspunkte anwendbar sein müßten“[695]. Hiermit könne zum einen der Nachweis erbracht werden, warum sich auch die innereuropäische Musik so substantiell voneinander unterscheide und zum anderen, wie sich das von Rosenberg postulierte Prinzip des „rassischen Schönheitsideales“ in dem Genuss von Musik und den dadurch ausgelösten Emotionen wiederspiegelt.[696]

---

[689] Die biographischen Rahmendaten zu Richard Eichenauer stammen aus: Oliver Kopf: *Richard Eichenauer*, in: MGG, Personenteil, Bd. 6, E-Frau, Kassel 2001, Sp. 144.

[690] S. Joseph Wulf, S. 483. Dort ist der handschriftliche Lebenslauf des „SS-Untersturmführers“ Eichenauer abgedruckt.

[691] S. ebd., S. 483.

[692] S. ebd., S. 483.

[693] S. Pamela M. Potter, S. 179f.

[694] Alfred Miller, S. 352.

[695] Richard Eichenauer: *Musik und Rasse*, München ²1937, S. 9.

[696] S. ebd., S. 11: „So ergab sich schließlich die Frage, ob nicht die Berechtigung jener ablehnenden inneren Stimme [beim Anhören Neuer Musik, D.T.] auch sachlich zu beweisen sei. Das führte den Verfasser zur Anwendung der Rassenkunde auf die Musik. Die Rassenforschung zeigt uns die sonst einfach als Tatsachen hinzunehmenden Unterschiede der Geschmacksurteile als Ausflüsse verschiedenartiger seelischer

> „Die Heroisierung der deutschen Musik samt ihrer Meister und die musikalische Rassenkunde wurden gegenseitig aufeinander angewiesene Flügel, um den Rumpf einer dem NS-Saat gegenüber loyalen Musikwissenschaft in Bewegung zu bringen. Die Frage nach dem spezifisch Deutschen in der Musik schloß den Rassegedanken mit ein.“[697]

Da es auf diesem Gebiet keine vergleichbare Publikation gab, avancierte Eichenauers Abhandlung rasch zu einem viel zitierten Standardwerk.[698]

Als einzige Möglichkeit des Nachweises der rassischen Ausprägung unterschiedlicher Musik sieht Eichenauer den Vergleich sowohl der musikalischen Stilmerkmale als auch des seelischen Gesamteindrucks, den die Werke hinterlassen, mit den „Rasse-Bildern“, „die uns verschiedene Forscher schon gezeichnet haben und die die Zukunft noch sicherer und feiner zeichnen wird, und aus vielen solchen Vergleichen muß man feste Beziehungen zwischen musikalischer Artung der Werke und seelischer Artung der Rassen abzuleiten versuchen“[699]. Dies bedeutet eine direkte Anwendung der Thesen und Übertragungen der Standardwerke der Rassentheorie auf das Feld der Musik, wodurch sich der Kreis innerhalb der Argumentationslinien schließt. Musikalische Stilmerkmale avancieren somit zu ähnlichen Kategorien wie Hautfarbe, Schädelform oder andere physische Elemente der rassistischen Kategorisierung von Menschen.

Im Folgenden versucht Eichenauer darzustellen, „welcher r a s s i s c h b e s t i m m t e K u n s t s t i l d e m e i n z e l n e n K u n s t e m p f a n g e n d e n b e s o n d e r s z u s a g t“[700], was eine dezidierte Anspielung auf den „Mythus“ Rosenbergs impliziert. Darüber hinaus postuliert der Autor, dass es sich bei den unterschiedlichen musikalischen Ausprägungen um typische Züge handele, die gattungsmäßig die Zugehörigkeit des Urhebers des Kunstwerkes zu einer „größeren Menschengruppe“ fixierten[701] bzw. dass die Musik ihre Ausprägung von einer rassisch homogenen Gruppe erhalte. Eichenauer will in seinem Werk die „verschiedene

---

Veranlagung, mithin als festen Gesetzen folgende, keineswegs der blinden Willkür überantwortete Erscheinungen.“

697 Eckhard John: *Vom Deutschtum in der Musik*, in: Albrecht Dümling / Peter Girth (Hg.): *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf 1993, S. 76.

698 S. Pamela M. Potter, S. 181: „*Lacking any other comprehensive works on the subject of music and race, musicologists raised Eichenauer's book to the status of a reference work and subsequently cited it as the authoritative study, despite its author's lack of credentials and essentially trite and logically flawed conclusions*.“

699 Richard Eichenauer, S. 17.

700 Ebd., S. 18.

701 S. ebd., S. 20.

Artung der vorhandenen musikalischen Zeiten, Gattungen, Persönlichkeiten“[702] betrachten und untersuchen, ob sich diese Zusammenhänge durch die rassische Zugehörigkeit ergeben.[703]

Die „Mehrdeutigkeit des musikalischen Gefühlsausdrucks“ will Eichenauer nicht auf unterschiedliche emotionale Befindlichkeiten oder Zustände zurückführen, sondern allein auf die Rassenunterschiede.[704] Dies bedeutet in einem konkreten Beispiel, dass beim Anhören einer Beethoven-Symphonie, sofern die Zuhörerschaft ausschließlich aus Deutschen oder Engländern bestünde, die Musik bei jedem dieselben Assoziationen und Gefühle auslöste.[705] Eichenauer erklärt des Weiteren:

> „Und so darf man schließlich doch sagen: auch über das gefühlsmäßige Grundwesen, die gleichbleibende seelische Haltung einer rassisch bestimmten Kunst wird man zu verhältnismäßiger Gewißheit und Übereinstimmung der Urteile kommen, wenn man fragt, was diejenigen sachkundigen Beurteiler bei ihr empfinden, die kraft ihrer Blutsangehörigkeit zu einem Urteil über sie berufen sind.“[706]

Die Umwelt formt nach Ansicht des Autors den einzelnen Menschen, der wiederrum durch die Interaktion von Menschen mit Menschengruppen geprägt wird. Eichenauer zieht daraus die Schlussfolgerung, dass die Art dieses Wirkens rassisch bestimmt sei.[707]

Das Werk gliedert sich nach diesen grundsätzlichen Feststellungen durch ein holzschnittartiges, chronologisches Durchschreiten der einzelnen musikalischen Epochen. Es wird also beispielsweise die rassische Zusammensetzung der Musik des Mittelalters, der Renaissance, der Wiener Klassik usw. abgehandelt. Im weiteren Verlauf werden jedoch nur die Ausführungen Eichingers zur Jahrhundertwende und zur zeitgenössischen Musik, die mit „Gegenkräfte“ überschrieben sind sowie die Schlussfolgerungen des Autors betrachtet.

Als skurril nimmt sich das Kapitel „Jahrhundertwende“ insofern aus, als dass hier eine Reihe von Portraits und Photographien verschiedener Komponisten mit rassischen

---

[702] Richard Eichenauer, S. 21.

[703] Um dies zu gewährleisten, will sich der Autor nur auf die wichtigen und entscheidenden Werke der jeweiligen Rasse bzw. zeitlichen Epoche konzentrieren, s. Richard Eichenauer, S. 21: „Wichtig für die Herausarbeitung rassischer Grundzüge alles Menschenwerkes wird vor allem das sein, was in der betreffenden Rasse entstanden ist, was einen breiten und dauernden Widerhall in ihr gefunden hat und was, mit anderen Tatbeständen zusammengehalten, dieselben Rückschlüsse erzwingt.“

[704] S. ebd., S. 22.

[705] Auf die Spitze getrieben, müsste dieselbe Symphonie bei der indigenen Bevölkerung des Amazonasgebietes nur eine einzige konkrete Emotion, die jeder gleich empfindet, auslösen, zumindest dann, wenn sich im Zuhörerraum ausschließlich Zuhörer aus eben jener Bevölkerung befänden.

[706] Ebd., S. 22.

[707] S. ebd., S. 22.

Zuschreibungen versehen werden. Ausschlaggebend für diese Zuschreibungen scheint dabei allein deren Physiognomie zu sein. So entstammt Richard Strauss beispielsweise dem „nordisch-ostbaltisch-dinarischen“ Typus, während Hans Pfitzner „nordisch-dinarischer“ Herkunft ist. Die drei berühmtesten „Musik-Juden“ werden ebenfalls kategorisiert: Mendelssohn als „vorwiegend orientalisch mit vorderasiatischem Einschlag“, Meyerbeer als „vorderasiatisch-orientalisch-nordisch“ und Mahler als „vorwiegend vorderasiatisch“.[708]

Die „quälenden Mißgeburten der jüngsten Vergangenheit“[709], also die Kunstprodukte der Weimarer Republik bzw. der Moderne, führt Eichenauer nicht auf bestimmte Rassenseelen zurück, sondern erklärt sie als Phänotyp „der a l l g e m e i n e n Erscheinung der wahllosen Bastardierung ganzer Völker“[710]. Allein anhand dieser Bemerkung lässt sich der auch sprachlich deutlich hervortretende Umschwung zwischen der im Vergleich zu anderen Publikationen der rassistisch geprägten Musik- und Kulturwissenschaft relativ nüchtern-sachlichen Einleitung des Werkes hin zu dem typisch aggressiv-kompromisslosen Stil der Rassentheorien, der im Hauptteil des Buches hervortritt, erkennen.

Hans Pfitzner wird zum Vorkämpfer gegen die „erschreckende Entnordung des Geistes“[711] während der Weimarer Republik stilisiert. Pfitzners Kampf solle „auch heute noch unvergessen bleiben, wo die Dinge sich endlich wieder zum Besseren gewandt haben“[712].

Unter dem Kapitel „Gegenkräfte“ werden sowohl die Entwicklung der jeweiligen Nationalmusiken im 19. Jahrhundert als auch der Einfluss des Judentums auf die Musik zusammengefasst. Erstere hätten sich vor allem durch „verkappte und unterbewußte Rassenströmungen“[713] geformt. Eine gesamteuropäische Musiksprache bzw. das Konzept von Musik als eine unverbindliche, jedem verständliche Sprache lehnt Eichenauer als ein Trugbild ab, da diese Allgemeingültigkeit nur so weit reichte, „wie die nordische Rasse vorherrschte“[714]. Bis ins Innerste sei die Musik als wort- und stofflose Tonkunst nur

[708] S. Richard Eichenauer, S. 297ff. Als Demaskierung der Absurdität dieser rassischen Zuschreibung und der daraus gezogenen Rückschlüsse sei die von Eichenauer angebrachte Gegenüberstellung der Symphoniker Johannes Brahms und Anton Bruckner angeführt, s. S. 275: „Wie ein dinarisch empfundenes Gemälde für nordische Augen zu grell wirken kann, so empfinden nordische Menschen auch diese Brucknersche Harmonik leicht als überhitzt, zu stark aufgetragen, wohl gar als unfein. Ihr gegenüber wirken die Künste Brahmsscher Harmonik wie die feiner getönten Farbspiele nördlichen Himmels, nördlicher Luft und Sonne, verhalten, oft sogar nebelverhangen, und erscheinen dem dinarischen Auge leicht als trübe. Stumpf oder niederdrückend.“
[709] Ebd., S. 269.
[710] Ebd., S. 269.
[711] Ebd., S. 270.
[712] Ebd., S. 270.
[713] Ebd., S. 280.
[714] S. ebd., S. 280.

denjenigen verständlich, die „gleichen Blutes sind“[715]. Die rassische Segregation, die in den Nürnberger Gesetzen ihre finale Materialisierung fand, zeichnet sich hier bereits deutlich auf dem Gebiet der Musik ab. Der Terminus des „artverwandten und gleichen Blutes“ findet seine Anwendung im Bereich der Künste, was direkt auf die Thesen der Rassentheoretiker zurückzuführen ist.[716] Die Errungenschaften der einzelnen Nationalmusiken für die Entwicklung der europäischen Musikgeschichte negiert Eichenauer bis hin zur Marginalie und postuliert, dass europäische Musik stets ausschließlich mit der deutschen zu identifizieren sei.[717]

Nach diesen Ausführungen wendet sich Eichenauer dezidiert dem Judentum zu, dessen stetig wachsender Einfluss im 19. Jahrhundert für den Autor die zentrale Gegenkraft zu der überwiegend nordisch dominierten Kunstmusik darstellt.[718] Er beginnt mit der kategorischen Reproduktion des stereotypen Musters, mit der Beschreibung der Tatsache, „daß das Judentum keinen schaffenden Musiker erster Größe hervorgebracht hat, trotz Mendelssohn und Mahler“[719]. Die große Zeit der jüdischen Musik setzt er um 1800 mit der Emanzipation der Juden an.[720] Darüber hinaus stellt er fest, dass das jüdische Volkstum, wie jedes Volk der Gegenwart, eine Mischung als mehreren Rassen darstelle, was für seine folgenden künstlerischen Erwägungen wichtig sei.[721] Mendelssohn, als einer der drei großen

[715] S. Richard Eichenauer, S. 281.

[716] In seinen weiteren Ausführungen gibt der Autor mehrere Beispiele für die seelischen Eigenschaften der jeweiligen Rassen sowie für den Kampf gegen die „germanisch-nordische Vorherrschaft in der Tonkunst“, s. Richard Eichenauer S. 281-288.

[717] S. ebd., S. 296: „Sie [die Nationalmusiken, D.T.] haben uns im einzelnen viel neue und eigenartige Schönheit geschenkt; aber das innerste Wachstum der nun einmal nordisch bestimmten europäischen Tonkunst haben sie nicht gefördert. Denn zu solcher Förderung kommt es nicht darauf an, gewissermaßen den Vorrat vorhandener Schönheiten durch phantastisch wuchernde Seitentriebe um einige zu vermehren, sondern vielmehr den Stamm gesund und triebkräftig zu erhalten, aus dem die Schönheit sich immer neu gebiert. Was jene Nationalmusiken Schönes geschaffen haben, ist so zustande gekommen, daß sie nichtnordischen musikalischen Urstoff an einem von nordischen Geist geschaffenen Kunstgefühl emporgeläutert haben, bis er gewissermaßen ‚europafähig‘ wurde; nicht aber so, daß sie es vermocht hätten, dem nordischen Sinn der Tonkunst eine Reihe ebenbürtiger nichtnordischer Begriffe von ihr gegenüberzustellen. Europäische Tonkunst wird auch in Zukunft nordischen Geistes sein, oder sie wird überhaupt nicht sein: sie wird sein die Sprache heldischer Seele, nicht die Sprache überfeinert empfindsamer Nerven oder dumpf wühlender Triebe – immerdar Dienerin des Apollo und niemals des Dionysos!“ Der plumpe Verweis auf Nietzsches „Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“ wirkt geradezu wie ein groteskes Relikt aus einem nicht vorhandenen Bildungsbürgertum des Autors.

[718] S. ebd., S. 296.

[719] Ebd., S. 297.

[720] S. ebd., S. 298.

[721] S. ebd., S. 298: „Das ist für künstlerische Erwägungen wichtig. Wie etwa ein dem deutschen Volkstum angehörender Musiker mehr nordisch oder dinarisch oder ostisch sein kann, so können auch jüdische Künstler aus der Rassenmischung ihres Volkstums jeweils verschiedene Möglichkeiten verwirklichen und daher Kunst sehr verschiedenen Stils schaffen. Wenn man also feststellt, daß ein Tonsetzer Jude ist, so hat man noch nichts Sicheres über den Rassenstil seines Schaffens ausgesagt, sondern höchstens gewisse Wahrscheinlichkeiten. Wie groß in der Wirklichkeit die Unterschiede sind, erkennt man sofort, wenn man bestimmte, allgemein bekannte Persönlichkeiten betrachtet, etwa Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler.“

Ausprägungen des „Musikjudentums“, zeige körperliche Züge beider Hauptrassen des Judentums, sowohl des vorderasiatischen als auch des orientalischen.[722] Mendelssohn und Meyerbeer besäßen die eigentümlich starke Anpassungsfähigkeit des Juden, wobei der erstere sich jedoch den guten, letzterer sich den schlechten Idealen der Wirtsvölker angepasst habe.[723] Auch Mahler wird erwähnt, Eichenauer zweifelt nicht an der „persönlichen Lauterkeit von Mahlers Ringen um den deutschen Geist“, konstatiert jedoch, dass dieses Ringen als „rassischen Gründen erfolglos bleiben mußte“[724].

Darüber hinaus stellt Eichenauer zwei Prinzipien bzw. Möglichkeiten der künstlerischen Äußerung der „vorderasiatischen“ Rasse auf, die stereotype Dichotomie aus „platter Sinnlichkeit“ einerseits und die „übertriebener Vergeistigung“ andererseits:[725]

> „Auf jenem Wege, dem breiten, erfolgsicheren, ziehen sie dahin, die sich geschäftstüchtig dem Ungeschmack des immer mehr anschwellenden Rassenpöbels der ‚zivilisierten‘ Völker anzupassen verstehen; auf dem andern, dem schmalen, in mancher Hinsicht schwierigeren, dafür auch vornehmeren, alle jene, welche die Gewächse ihrer ‚reinen Geistigkeit‘ auf dem Dünger des Kunstsnobismus entartender ‚Oberschichten‘ anbauen.“[726]

Über die Komponisten, die den „breiten Weg“ angetreten hätten, sei wenig zu sagen, es sei jedoch statistisch erwiesen, „daß der Anteil jüdischer Tonsetzer an der Anfertigung von musikalischem Schund unverhältnismäßig hoch“ sei.[727]

Anschließend kommt Eichenauer auf den zersetzenden Geist des Judentums zu sprechen. Der Impetus auf künstlerischem Gebiet ist für ihn an den Entwicklungen der Neuen Musik deutlich abzulesen: „Eins haben jedenfalls Atonalisten, Neutöner, Vierteltonmenschen usw., soweit sie Juden sind, für sich: sie gehorchen einem Gesetz ihrer Rasse, indem sie die harmonische Mehrstimmigkeit, die ihnen urfremd ist, folgerichtig zu zerstören suchen.“[728] Damit wird völlig die Tatsache ignoriert, dass sich Komponisten wie beispielsweise Arnold Schönberg bewusst als Fortführer der Entwicklung speziell der deutschen Musik ansahen. Stattdessen greift Eichenauer den von Chamberlain so vehement vertretenen Antagonismus zwischen Juden und Germanen auf und warnt nochmals eindringlich vor der zerstörerischen Kraft des Judentums:

---

[722] S. Richard Eichenauer, S. 298.
[723] S. ebd., S. 299.
[724] S. ebd., S. 301.
[725] S. ebd., S. 302.
[726] Ebd., S. 302.
[727] S. ebd., S. 302.
[728] Ebd., S. 302.

> „Man sieht, wie viel größer die Fremdheit zwischen nordischem und vorderasiatischem Geiste ist als etwa die zwischen nordischem und westischem oder selbst ostbaltischem: während die beiden letztgenannten sich damit begnügen, in das nordisch bestimmte europäische Tonsystem ihre Empfindungswelten einzuführen (in Gestalt von der geschilderten ‚neuen Nationalmusik'), zerstört der vorderasiatische Geist, wenn er einmal richtig losgelassen ist, nicht nur den seelischen Inhalt europäischer Kunst, sondern zugleich ihre Formgrundlagen.“[729]

Nachdem Eichenauer sämtliche virulente Stereotype als Grundlage seiner Betrachtung des Judentums angeführt hat, wendet er sich mit ironischen rhetorischen Fragen der musikalischen Kunstproduktion vor 1933 zu. Er könne sich dabei sehr kurz fassen, zumal die Verhältnisse allgemein bekannt seien und darüber hinaus für Deutschland nicht mehr zuträfen:[730]

> „Wie war es denn vor 1933 bei uns; wie ist es noch jetzt in all den Ländern, die sich der ‚westlichen Demokratie' erfreuen? Jüdische Kapellmeister auf den bedeutungsvollsten Dirigentenposten; jüdische Sänger auf den Brettern der Opern- und Operettenbühne; jüdische Virtuosen in den Konzertsälen; jüdische Kritiker an Zeitungen und Zeitschriften; jüdische Ministerialräte, Professoren und Konservatoriumsleiter bestimmten, mit welcher Musk und Musikauffassung unsere Jugend aufwuchs; jüdische Theater- und Konzertagenturen entschieden, welche Künstler wir hören durften und welche nicht. Wer kann sich wundern, wenn sich dem Geschmack der großen Masse allmählich ein jüdisches Inbild überprägte?“[731]

Diese Verfallserscheinung während der Weimarer Republik liegt für Eichenauer klar in dem Erzübel der rassischen Vermischung begründet. Sein ganzes rassistisch-nazistisches Bild gipfelt in der ungeheuerlichen Frage: „Wenn man die Bastardierung ganzer Völker, ja ganzer Erdteile tatenlos geschehen läßt, kann man dann anderes erwarten, als daß die so entstandenen Kötervölker sich durch eine kleine Schar schlauer vorderasiatischer Händlernaturen willenlos beherrschen lassen?“[732] Tausend Jahre lang habe ein rassisch gesundes Europa unter nordisch-germanischer Führung dem zersetzenden Einfluss des jüdischen Geistes widerstanden, ob Europa die Bedrohung durch das Judentum überwinden werde, diese Frage müsse nun an die übrigen Länder und Nationen gerichtet werden, denn, so konzediert Eichenauer, „wir haben das unsrige getan“[733]. Diese Ausführungen implizieren direkt den Kampf gegen das Judentum auf allen Gebieten, sowohl des Lebens als auch der Kultur und schließen bereits in den Dreißiger Jahren die Möglichkeit der Vernichtung mit ein. Der Text von Eichenauer zeigt am

[729] Richard Eichenauer, S. 302f.
[730] S. ebd., S. 303.
[731] Ebd., S. 303.
[732] Ebd., S. 303.
[733] S. ebd., S. 303.

Ende dieses Kapitels wie kaum ein anderer, wie dezidiert eine rassistisch fundierte Kulturwissenschaft die ideologischen Möglichkeit und Rechtfertigung des nachfolgenden Genozids legitimieren konnte. Indem der Jude als das fremdartigste aller Elemente, als Feindbild schlechthin aufgebaut wird, ist nicht nur die Ausschaltung des jüdischen Einflusses aus der eigenen kulturellen Sphäre eine Abwehrmaßnahme für die Bewahrung des eigenen völkischen Kulturgutes, sondern eine rassistisch geprägte Kulturwissenschaft formulierte darüber hinaus unmittelbar den Aufruf zu Vertreibung und Vernichtung des Judentums. Man mag einwenden, dass die Durchschnittsbevölkerung des Dritten Reichs unter Eindruck der Radikalisierung des Krieges, Nahrungsmittelknappheit und alliierter Luftangriffe sich wenig um das Schicksal der Juden kümmerte bzw. kümmern konnte, die offiziellen Eliten und Intellektuellen haben jedoch auf allen Gebieten des Lebens aktiv die Vernichtung der europäischen Juden wenn nicht propagiert, so doch zumindest durch ihre Schriften legitimiert.

In seinem Schlusskapitel setzt sich Eichenauer mit der Frage der Organisation und Gestaltung der Musikpflege im Dritten Reich auseinander. Er berührt dabei konkrete Bereiche von Jugendbewegung, Laienmusik, Musiklehrer, Volksmusik sowie Chormusik und gipfelt schließlich in dem messianischen Sendungsbewusstsein, das der Nationalsozialismus für den Autor ausstrahlt.

Eichenauer beginnt sein Schlusskapitel mit der Feststellung, dass die nordische Rasse im Bereich der Musik zweifelsfrei an erster Stelle stünde.[734] Allein die dinarische Rasse, die mit ihrem Temperament für die sinnlichen Schönheiten in der Musik sorge, sei die einzige, die neben der nordischen bestehe; alle übrigen europäischen Rassen nähmen „in ihrer Wichtigkeit für die Entwicklung u n s e r e r Tonkunst eine untergeordnete Stellung ein“[735]. Mit einer vagen Berufung auf Platon konstatiert der Autor, dass den höchsten Wert in der Kunst nur dasjenige haben könne, was lebenssteigernd für die eigene Rasse wirke.[736]

Nach einer letzten Hervorhebung der Allgemeingültigkeit des „rassischen Schönheitsideales“ wendet sich Eichenauer der von ihm empfundenen Opferrolle Deutschlands[737] sowie dem aktuellen „völkischen Umbruch“[738] zu. Darüber hinaus preist

[734] S. Richard Eichenauer, S. 304.
[735] Ebd., S. 305.
[736] S. ebd., S. 305.
[737] S. ebd., S. 306: „Deutschland liegt mit zerbrochenem Rückgrat am Boden und ist der Spielball und Hohn seiner Feinde, die nicht nur außerhalb seiner Grenzen zu finden sind, sondern von denen es durch und durch zerfressen und besetzt ist. Der Kampf gegen alles Deutsche wird auf a l l e n denkbaren Gebieten und

Eichenauer die Machtergreifung der Nationalsozialisten als den „Anfang eines neuen Weltalters“[739] und als Einleitung eines „dritten abendländischen Zeitalters“[740]. Der Kampf gehe jedoch weiter, vor allem im Bereich der Kulturpolitik. Seine Vorstellungen vom Konsum von Kunst finden einen starken Wiederhall in dem Konzept von Gemeinschaft, das der Nationalsozialismus zumindest nach außen hin verkörperte. Kunst bedeutet für Eichenauer die „höchste Lebensäußerung eben dieser Gemeinschaft, eine Lebensäußerung, für deren Gegenwart und Zukunft jeder Einzelne mitverantwortlich ist“[741]. Fragen der äußeren Organisation sind für den Autor zweitrangig, im Vordergrund stehen die geistige Haltung sowie das „Bewußtsein der Bindung an Gott und Volk“.[742] Ausgehend von diesem Gemeinschaftsbild kommt Eichenauer auf die Jugendmusikbewegung zu sprechen. Vorsichtig erklärt er, es sei seines Erachtens eine der „wichtigsten Kunsttaten des Nationalsozialismus“ zu erkennen, dass diese nicht Feindin, sondern Wegbereiterin sei.[743] Die Pflege des Volksliedes sei ein wichtiger Schlüssel zum Wiedererlangen der eigenen völkisch-nationalen Identität und erst der Nationalsozialismus schaffe die Möglichkeit hierzu, die bereits in der Jugendmusikbewegung vorgezeichnet gewesen sei.[744] Grundvoraussetzung für eine Renaissance des alten Volksliedes ist für Eichenauer der rassisch homogene Staat. In einer Fußnote kritisiert er, dass die Jugendmusikbewegung diesen Umschwung vor allem auf erzieherischem Wege hat erreichen wollen und nicht auf dem lebensgesetzlichen. Er stellt fest, dass ein solcher Weg, so wie „diese Massen heute biologisch beschaffen“ sind, von vornherein zum Scheitern verurteilt war: „An einen bastardierten Menschenbrei etwa mit dem altdeutschen Volksliede oder mir den Schönheiten alten Polyphonie heranzutreten, zeugte ungefähr von derselben lebensgesetzlichen Einsicht, als wenn man Negerkinder mit dem Christentum beglückt.“[745]

Im weiteren Verlauf seiner Ausführungen kommt Eichenauer auf den Bereich der Laienmusik sowie die exponierte Stellung des Musiklehrers zu sprechen. Diesem würde sich ein ungeahntes Arbeitsfeld erschließen und die neue Zeit werde ihn der Erfüllung seines

---

allüberall ganz offen geführt und gilt als etwas Selbstverständliches und zum Fortschritt in die Zukunft Gehöriges.“

738 S. Richard Eichenauer, S. 306.

739 S. ebd., S. 306.

740 S. ebd., S. 307.

741 Ebd., S. 308.

742 S. ebd., S. 308.

743 Ebd., S. 308. Die Jugendmusikbewegung wurde unter der Herrschaft des Nationalsozialismus ebenso „gleichgeschaltet“ wie alle anderen Bünde und Vereinigungen des öffentlichen und privaten Lebens, s. hierzu Heinz Antholz: *Jugendmusikbewegung*, in: MGG Sachteil Bd. 4, Hamm – Kar, Kassel 1996, Sp. 1569-1587, insbesondere Sp. 1583f.

744 S. Richard Eichenauer, S. 308f.

745 Ebd., S. 309.

eigentlichen Berufes entgegenführen: „Nicht Geldverdiener um jeden Preis – und wie oft doch um den Preis des Verrates an der Kunst! – zu sein, sondern Erzieher der Volksgenossen, vor allem der Jugend, zu aller Art von Musik und dadurch zu wahrem Verständnis ihrer großen Künstler, der schaffenden wie der ausübenden.“[746] Die Kategorie der Erziehung, nötigenfalls auch der Umerziehung[747], spielt in diesem Konzept eine wichtige Rolle. Dem Musiklehrer fällt hierbei wiederrum die entscheidende Bedeutung zu, das Wissen und den Wert der eigenen völkischen Kunst der Jugend und somit der gesamten völkischen Gemeinschaft zu vermitteln. Folgerichtig sollten auch die Theater und Opernhäuser von den wirtschaftlichen und finanziellen Bürden des Marktes befreit werden, damit sie ganz für das Volk und dessen innere Gesinnung wirken könnten: „Der Konzertsaal, die Opernbühne sollen im Dritten Reiche wieder Ort der Gemeinschaft und der Weihe sein.“[748]

Die Frage, welche Musik im neuen Reich gehört und gespielt werden solle, wird von Eichenauer recht vage beantwortet. Für ihn steht die Tatsache fest, dass die Musik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts im Ganzen betrachtet und ihrer „seelischen Gesamthaltung“ nach „gesunder, kraftvoller, deutscher“ gewesen sei als die des 19. Jahrhunderts mit seinen „vielfachen Verfallserscheinungen“.[749] Die Jugend würde darüber hinaus eine unbewusste Verwandtschaft mit der älteren Musik und deren „Gesundheit“ empfinden.[750] Die Gesundung der Jugend wiederrum sei der alleinige Sinn der Renaissance der alten Musik, die ein „lebendiges Zurückgehen auf die unverfälschten, noch kraftvoll und klar rauschenden Quellen nordischer Deutschheit“[751] bedeute. Auch die Frage nach der Pflege des rechten Liedgutes, beschäftigt den Autor. Für ihn stellt das altdeutsche Volkslied den Quell und das „Stahlbad“ zur Formung und Festigung der nationalsozialistischen Seelenhaltung dar.[752] Im Angesicht der populären Schlagermusik gesteht Eichenauer jedoch, dass das Volk erst langsam zum Genuss dieser Volksmusik erzogen werden müsse.[753] Man solle sich gegen offensichtlich Minderwertiges wehren und das vorhandene Gute bekannt machen, letztlich gilt für Eichenauer folgende Maxime: „Nur das künstlerisch Wertvolle ist auf die Dauer auch das sittlich Erhebende, das immer wieder Mitreißende und daher schließlich auch das Dauernde,

[746] Richard Eichenauer, S. 311.
[747] Vgl. hierzu ebd., S. 314: „Es ist kein Widerspruch, wenn man sagt, daß das Volk auch zu dem, was es eigentlich selbst will, was ihm im Innersten wesensgemäß ist, erst erzogen werden muß.“
[748] Ebd., S. 311.
[749] S. ebd., S. 312. Dies ist eine gewagte Behauptung, schließt es doch die Großen der deutschen Musik von Beethoven bis Wagner mit ein.
[750] S. ebd., S. 312.
[751] Ebd., S. 312.
[752] S. ebd., S. 313.
[753] S. ebd., S. 314.

mag es eine Zeitlang auch anders aussehen.“[754] In diesem Kontext führt Eichenauer Polyphonie und Chormusik als das Ideal des Musizierens der Gemeinschaft an.[755]

Abschließend stellt er die Frage, welche Musik „am Orte der Gemeinschaft und der Weihe“ ertönen solle.[756] Diese Musik müsse zwei wesentliche Bedingungen erfüllen.

> „Wir wollen als Kraftquelle für das Dritte Reich alle Tonkunst, welche […] zwei Bedingungen erfüllt: zugleich Ausdruck einer großen Persönlichkeit und Widerhall eines Gesamtvölkischen zu sein. D a h i n a b e r g e h ö r t d i e K u n s t a l l e r u n s e r e r G r o ß e n […]. Denn diese Bedingungen erfüllen, das eben ist für den Deutschen das Zeichen wahrer Größe. Eins sein mit ihrem Volke, das war für die älteren Meister naturgegebene Grundlage ihres Schaffens.“[757]

Erst die anbrechende Zeit des Nationalsozialismus eröffnet in den Augen Eichenauers die Möglichkeit, das Vermächtnis der großen Komponisten in diesem „volksverbundenen Sinne“ zu verstehen und zu nutzen.[758] Der Abschluss seines Werkes ist geprägt von einer visionären und enthusiastischen Schilderung der „Sendung“ des Nationalsozialismus sowie von der reinigenden Wirkung desselben hinsichtlich der rassischen „Gesundung“ des deutschen Volkskörpers:

> „Bei den meisten kulturpolitischen Erwägungen wird meines Erachtens ein Grundgedanke des Nationalsozialismus zu wenig beachtet: der Gedanke der rassischen Aufartung als Vorbedingung aller Erfolge. Eine dauernde und tiefgehende Erneuerung dürfen wir gerade auf kulturpolitischem Gebiete erst dann erwarten, wenn die lebensgesetzlichen (biologischen) Voraussetzungen dafür wieder geschaffen sind. Und das ist eine Arbeit, bei der man nicht in Jahren, sondern zum mindesten in Jahrzehnten, besser noch in Jahrhunderten, denken muß. Der lebensgesetzlich Denkende weiß: der Nationalsozialismus richtet wohl den Willen des Gesamtvolkes auf das Bessere hin, aber auch er erhöht nicht den Wert der bereits vorhandenen Einzelmenschen. Und im lebensgesetzlichen Sinne sind nun einmal viele Zeitgenossen Disteln, von denen wir bei allem guten Willen und Abreitseifer niemals erwarten dürfen, Feigen zu ernten. Unsere völkische Erneuerungsarbeit ist überall, und nicht zum wenigsten im Reiche der Kunst, eine Arbeit auf geschlechterlange Sicht. Und wenn man uns die Frage vorlegt, ob wir hoffen dürfen, daß uns die Zukunft wieder große Tonmeister unserer seelischen Artung schenken wird, so kann die Rassenforschung hierauf nur antworten, daß das für sie keine künstlerische, sondern lediglich eine lebensgesetzliche (biologische) bist. […] Die Kunst ist nicht Wurzel, sondern Blüte. Pflegen wir die Wurzel: die Blüte entfaltet sich von selbst.“[759]

---

[754] Richard Eichenauer, S. 314.
[755] S. ebd., S. 314f.
[756] S. ebd., S. 315.
[757] Ebd., S. 315.
[758] S. ebd., S. 316.
[759] Ebd., S. 316f. S. hierzu Rosenbergs Ausführungen, FN 474.

Dieser Schlussabsatz stellt gewissermaßen die Quintessenz der zusammengetragenen und analysierten Rassentheorien dar. Die menschenverachtende Annahme, dass die Reinheit der Rasse das Primat aller menschlichen Aktivität bildet, kommt hier fundamental zum Ausdruck. Es wird die weltanschauliche Überzeugung deutlich, mit welcher Vehemenz Zeitgenossen wie Richard Eichenauer für Rassenhygiene, Hochzucht und Reinheit, die sich jeweils am Fortschritt der „Gesundung" des gesamten Volkskörpers messen lassen, vertreten haben. Die Ideologie, hier anhand der Musikwissenschaft exemplifiziert, erklärt das Konzept einer rassisch homogenen Gemeinschaft für die Grundvoraussetzung, den Nährboden, auf dem sich alle menschlichen Entwicklungen, in moralischer, technisch-innovativer oder künstlerischer Ausprägung, vollziehen. Das Ideal des „gesunden Volkskörpers" schließt die gnadenlose Ausstoßung, Vertreibung, bis hin zur Ausrottung aller fremden, als feindlich oder minderwertig angesehenen Elemente mit ein. Somit stellt die Vertreibung aller jüdischen Künstler, aller politisch missliebigen Individuen und aller „artfremden" oder „entarteten" Komponisten und deren Musik einen Prozess dar, der als kulturelle „Säuberung" im Bereich der Musik zu bezeichnen ist. Um dieses jedoch vorantreiben und durchführen zu können, war eine ideologisch-weltanschauliche, auf den fingierten Grundlagen der Rassentheorien gebildete Entmündigung und Entwertung speziell der jüdischen Künstler eine unerlässliche Voraussetzung für die radikale Umwälzung durch die „Reinigung" des gesamten deutschen Kulturraumes von jüdischen Kunstwerken.

Schlussbetrachtungen

Mit der Analyse der für diese Arbeit exemplarisch ausgewählten Schriften konnte die Annahme, dass sich seit Beginn der rassisch fundierten Diskussion um Erscheinung und Entwicklung des deutschen Musikwesens eine massive Abgrenzung von der Partizipation des Judentums ausmachen lässt, verifiziert werden. Richard Wagner ist aufgrund seines Aufsatzes „Das Judentum in der Musik“, der 1850 unter dem Pseudonym Karl Freigedank publiziert wurde, sowohl zum Stichwortgeber als auch zum Referenzpunkt für die Theoretiker nach ihm geworden. Diese zweifelhafte Vorreiterrolle wird durch die erneute Publikation des Aufsatzes, die im Jahre 1879, diesmal unter seinem richtigen Namen, stattfand sowie durch die einschlägig deutschnational-antisemitische Ausrichtungen des Bayreuther Kreises verstärkt. Gerade dies scheint den jungen Nietzsche, der zu Beginn ein frenetischer Anhänger Wagners war, in den 1870er Jahren abgestoßen zu haben, bis es schließlich zum offenen Bruch zwischen den beiden bedeutenden Persönlichkeiten kam.[760]

Darüber hinaus sind einige politische Schriften Wagners konsultiert worden, um dessen geistige Positionen herauszuarbeiten. Auch wenn sich Wagner später enttäuscht von seinen theoretischen Abhandlungen zum Begriff des deutschen Geistes abgewandt hat, so bilden seine antimodernistischen, deutschnationalen – jedenfalls im Bezug auf die Abgrenzung von der „französischen Zivilisation“ – und antisemitischen Überzeugungen die Grundpfeiler seiner Weltanschauung. Es kann kein Zufall sein, dass gerade im bzw. um das Bayreuther Milieu herum die beiden wichtigsten Rassetheoretiker, Graf Gobineau und Houston Chamberlain, wirkten und interagierten.

Arthur de Gobineau gilt als Begründer der anthropologischen Rassentheorie, indem er, den Verlauf der Weltgeschichte holzschnittartig überblickend, jedwede Progression und die Entstehung von (Welt-)Reichen jeweils einem rassisch stärkeren Volk zuschriebt. Den Grundstein für sein zweibändiges Werk bildete hierbei die These, dass, ausgehend von einer Urrasse, sich drei Rassen entwickelt hätten, von denen nur die weiße, als die vollkommene und höchststehende, zur Bildung von Zivilisation und zur Erschaffung großer Reiche befugt sei. Diese Annahme projiziert Gobineau auf die Vor- und Frühgeschichte bis hin zur Antike und destilliert aus seiner Abhandlung eine Kategorisierung der unterschiedlichen

[760] Nietzsche wurde Zeit seines Lebens nie müde, mit seinem Scharfsinn und seinen präzisen Zustandsbeschreibungen den Finger in die Wunde zu legen und die inhärente Problematik sowohl der Werke Wagners als auch des neugegründeten Deutschen Reiches mit analytischer Schärfe auszumachen und zu kritisieren.

Menschenrassen heraus. In dem relativen Wert, die er jeder Rasse zumisst, steht dabei jeweils die weiße Rasse in der Hierarchie an oberster Stelle. Die Suprematie der Weißen offenbart sich bei Gobineau sowohl hinsichtlich der politischen und geschichtlichen Entwicklung der jeweiligen Reiche als auch in der Tatsache, dass insbesondere die weiße Rasse die alleinige sei, die es zu einer Entwicklungsstufe gebracht habe, von der aus die Schöpfung und Gestaltung von Kunst und Kultur möglich war. Diversifizierung im agrarischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Bereich, als Grundvoraussetzung für Zivilisation und Kultur, gelang in der Gobineau'schen Weltgeschichte allein den Weißen.

Der zweite wesentliche Punkt in diesem System ist die These vom beständigen Untergang der führenden Kulturen, der einzig und allein durch die Vermischung, also rassische Degeneration, durch Mischehen bzw. Vermischung der blutmäßig geschiedenen Rassen eintritt. Hier ist bereits die bei Chamberlain wichtige und für Rosenberg zentrale Grundvoraussetzung der Annahme der Reinheit der Rasse als ultimative Grundvoraussetzung für die Überlegenheit der nordisch-germanischen Rasse gelegt. Die Konsistenz des Blutes fungiert hierbei als zentrale Kategorie, um den Wert einer Rasse zu messen. Im Umkehrschluss sind daher alle Leistungen und Möglichkeiten, die ein Individuum im Laufe seines Lebens zur Entfaltung bringen kann, durch diese Konsistenz des Blutes bereits determiniert. Vermischung und Degeneration führen laut Gobineau unweigerlich zum Absterben der eigenen Rasse – das Verdikt der Blutschande zeigt sich also in seiner Grundlage bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Houston Stewart Chamberlain ist derjenige, der die diffusen und zum Teil esoterisch anmutenden Ausführungen von Gobineau und anderer früherer Rassentheoretiker zur Weltanschauung verdichtet. Somit ist er als einer der wichtigsten Ideengeber für die Ideologie des Nationalsozialismus zu beurteilen. Seine umgekehrte Annahme, dass es wie noch bei Gobineau keine reine Urrasse, die im Laufe der Geschichte immer weiter degenerierte, gibt, sondern, dass es möglich sei, durch strenge Auswahl des rassischen Guts[761] eine reine überlegene Rasse zu züchten, legte den ideengeschichtlichen Grundstein zum Lebensborn-Verein, zum Euthanasieprogramm und der Vernichtung all dessen, was als „lebensunwertes Leben" bezeichnet wurde. Der zynische Verweis auf die Natur, die Installierung eines biologistischen Menschenbildes und der immanente Bezug zu sozialdarwinistischem Denken stellen hier gewissermaßen den Sündenfall vor der abgrundtiefen Verachtung der Menschenwürde dar. Die „Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts", die eifrig rezipiert

[761] Heute würde man sich in diesem Falle wohl auf das Erbgut bzw. die Gene beziehen.

worden sind, mögen nicht unwesentlich zu dem gesellschaftlichen Konsens beigetragen haben, der dazu geführt hat, dass die meisten Deutschen sich passiv verhielten und mit schockierender Gleichgültigkeit den Holocaust geschehen ließen.[762]

Chamberlain stellte Judentum und Germanentum als die fundamentalen Antipoden der abendländischen Geschichte gegenüber und erkor diesen Antagonismus zur zentralen Aussage seines Werkes. Die Schrift legt die Basis für die Wahrnehmung der Juden als ein anderes, ein fremdes Volk. Während Wagner noch mit vagen Formulierungen operiert und eine „unbewußte Empfindung, die sich im Volke als innerlichste Abneigung gegen jüdisches Wesen“[763] konstatiert hatte, erörtert Chamberlain in seinem zweibändigen Werk den Grund für eben diese „unbewusste Empfindung“. Diese liegt für ihn in der Rasse, in der Zusammensetzung des Blutes, die Germanen von Juden unvereinbar voneinander scheidet. Darüber hinaus gibt Chamberlain gewissermaßen eine kulturgeschichtliche Begründung von der ontologisch fundierten „Öde des jüdischen Lebens“[764]. In seiner Schrift werden die Stereotypen, die den Antisemitismus Wagners und Gobineaus noch gewissermaßen ungefiltert prägen, kategorisiert und als grundlegende Axiome, gewissermaßen als Eckpfeiler im Gerüst seines rassistischen Baus fixiert. Dies sind dabei vor allem die „Beschränktheit“ und „Phantasielosigkeit“ des „jüdischen Willens“ sowie der extreme Drang des jüdischen Geistes, sich durch den Materialismus stets dem eigenen Vorteil zu verschreiben. In kulturschaffender Hinsicht manifestiert sich der jüdische Geist darüber hinaus in Gestalt des Prinzips der Nachahmung von Vorbildern. Diese Nachahmung hat jedoch wiederrum zur Folge, dass, ganz im Sinne Gobineaus, die Vorbilder, oder konkret die deutsche Musik, degeneriert werden. Insofern ist ein Ausschluss des „fremden Volkes“ der Juden aus dem Bereich der deutschen Kunst für deren Fortbestand unerlässlich.

Die Übertragung rassischer Leitlinien auf den Verlauf der Weltgeschichte braucht in diesen Schlussbetrachtungen nicht im Einzelnen wiederholt zu werden, festzuhalten ist jedoch Chamberlains Phobie vor dem, was er als „Völkerchaos“ bezeichnet, und was für ihn grundsätzlich mit der Rassenvermischung zusammenhängt. Rassische Homogenität ist, ebenso wie bei Gobineau, die Grundvoraussetzung für die Kreation einer Kultur. Insofern ist es von seiner Konzeption her nur konsequent, wenn er im weiteren Verlauf der Schilderung

[762] Es geht mir hierbei nicht darum, gewissermaßen den moralischen Finger zu heben und eine ganze Generation für die Verbrechen einer Diktatur haftbar zu machen, sondern es geht hierbei um einen mentalitätsgeschichtlichen Konsens, der auf der Lektüre bzw. auf die Auswirkungen der „Grundlagen“ auf das Wesen einer Gesellschaft fußt, und der in letzter Konsequenz auf die Vertreibung bzw. Vernichtung eines rassisch unterlegenen Volkes abzielte.

[763] Richard Wagner: *Das Judentum in der Musik*, S. 66.

[764] Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, S. 269.

der Weltgeschichte unter dem Leitgedanken der Rasse die jüdische und die germanische Geschichte bzw. den Anteil dieser Völker an der Geschichte direkt gegeneinander stellt.

Im zweiten Band der „Grundlagen“ entwickelt Chamberlain die Vision eines allgegenwärtigen „Kampfes“ eben dieser beiden Gegenparts. Die Geschichte des Germanentums bis 1800 wird begriffen als ununterbrochener Kampf dieser Rasse der „Zuhöchstbegabten“[765] gegen alle Widerstände, die sich gegen die freie Entfaltung der Germanen auftürmten – konkret gegen die römische Kirche als letztes Derivat des Völkerchaos und gegen den jüdisch-materialistischen Willen.

Dieses Bild des Kampfes, der allumfassend wirkt und sich bis in jede Lebenswirklichkeit erstreckt, ist wiederum der zentrale Ausgangspunkt für Alfred Rosenbergs „Mythus des 20. Jahrhunderts“. Von dem Verlust jeglicher Wertevorstellungen und Ideale mit dem Zusammenbruch des Deutschen Kaiserreiches fundamental geprägt, ist sein Werk geradezu ein Aufruf zum universalen Kampf der einzelnen Weltanschauungen. Es dient zugleich als eines der wichtigsten Schriften, die das Wesen der Ideologie des Nationalsozialismus bzw. der ideellen Konzeption von Rasse und Volk des NS-Regimes fundierten. Es wurde in der Zeit des innenpolitischen Kampfes um die Macht im Staate geschrieben und unterscheidet sich von dem intellektuell-bildungsbürgerlichen Zugang Chamberlains vor allem auf der sprachlichen Ebene. Die neue Qualität, die Rosenbergs radikale Äußerungen und Forderungen erreichen, zieht sich in das Medium der Sprache hinein, die ihrerseits Ausdruck eben jener Zeit des rücksichtlosen innenpolitischen Kampfes ist, die vor brutaler Gewalt und Mord nicht mehr zurückschreckte.

Da Rosenberg den Kampf in alle Bereiche des Lebens verlagert, ist auch das breite Feld der kulturellen Produktion unmittelbar davon betroffen. Dies inkludiert die kompromisslose Auseinandersetzung um die „echte“ und „deutsche“ Musik, was die Vertreibung aller Fremdeinflüsse als Grundvoraussetzung für die Restauration des deutschen Wesens verlangt. Die antidemokratischen, antimodernistischen und antisemitischen Ansichten des Werkes richten sich deshalb direkt gegen die Partizipation der Juden am deutschen Kulturleben respektive am öffentlichen Leben in Deutschland schlechthin. Der Anteil des Judentums an der Entwicklung der Kunst im deutschsprachigen Raum war ein eklatanter, ohne den die Entwicklung und der kulturelle Fortschritt von der Gründer- bis in die Zwischenkriegszeit nicht denkbar ist, und die verbrecherische Auslöschung des jüdischen

[765] Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, S. 596.

geistigen Lebens stellt daher auch von der Perspektive der Kultur eine Tragödie dar, von der sich Deutschland bzw. ganz Europa lange Zeit nicht erholt hat, vielleicht sich nie mehr erholen wird. Tausende von Förderern und Schöpfern neuester Kunstwerke sind vertrieben oder ermordet worden, ein Verbrechen, das vor allem angestachelt wurde durch den Wahn vom Mythos des Blutes, den Rosenberg in seiner Schrift entwickelt hat. Der Autor bezieht sich dabei vor allem auf die Komponente des Unbewussten, in dem sich die Einheit all dessen, was gleicher Art ist, äußern soll. Innerhalb dieser Art sieht Rosenberg die Ausprägung gemeinsamer Vorlieben, Präferenzen und Geisteshaltungen, die sich auf dem Sektor der Kultur schließlich zu dem so genannten „rassischen Schönheitsideal" formieren. Dies ist der zentrale kunstphilosophische Nukleus in seiner Schrift, von dem Rosenberg alle Forderungen und Maßnahmen nationalsozialistischer Kulturpolitik ableitet. Im Wesentlichen verbietet gerade dieses Ideal jedwede Hinzunahme von Fremdeinflüssen in den Bereich der eigenen Kunst. Eine geistige und künstlerische Produktivität wird dem Judentum darüber hinaus rigoros abgesprochen.

Rosenberg war von dem Mythos der Reinheit des Blutes fasziniert; er entwickelt hieraus die Möglichkeit zum Wiedererstarken Deutschlands. Hierfür sei die rassische Homogenität die zentrale Grundvoraussetzung, wodurch in dieser Schrift bereits die Rassengesetze von Nürnberg antizipiert werden. Darüber hinaus müsse man das „parasitäre" Dasein des „schmarotzerhaften" Judentums klar erkennen und bekämpfen.[766] Zugleich mit der „Reinhaltung" nach Innen wendet sich also die nationalsozialistische Anschauung direkt aggressiv nach Außen und erklärt als zentrales Wesen seiner Ideologie den Kampf gegen das Judentum, das für alle Probleme und Fehlentwicklungen haftbar gemacht wird.

In seiner Aufforderung zum Kampf und mit dem Impetus des Primats der Rasse fungierte Rosenberg Schrift gewissermaßen als Katalysator für die kulturpolitischen Tätigkeiten im Dritten Reich. Rosenberg hat mit seinem von ihm gegründeten „Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg" selbst eifrig an der Umsetzung seines Programms mitgearbeitet. Insbesondere für diese Arbeit wichtig sind die Auswirkungen seines Wirkens im Bereich der Musikwissenschaft bzw. bei der Frage nach dem Aufgreifen der Rassentheorien für den Bereich der Musik. Hierzu sind exemplarisch das „Lexikon der Juden in der Musik" von Herbert Gerigk, das wohl eines der perfidesten Beispiele für eine rassistisch motivierte „Kulturwissenschaft" darstellt sowie dezidiert an Vertreibung und Verfolgung beteiligt war, die Ausstellung „Entartete Musik" von Hans Severus Ziegler sowie die Schriften „Das

[766] S. Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, S. 303.

Judentum in der Musik“ von Karl Blessinger und „Musik und Rasse“ von Richard Eichenauer untersucht worden. Obwohl diese Auswahl mitnichten mehr bieten kann als einen groben Querschnitt durch die geistige Produktion der Nazi-Zeit, sind die ausgewählten Texte repräsentativ sowohl hinsichtlich der ideologischen Stoßrichtung als auch der eindrücklichen Verwendung einer aggressiven und polemischen Sprache. Darüber hinaus ist es erschütternd und bestürzend, dass in den seltensten Fällen der Untergang des NS-Regimes ein Ende der Karrieren der ideologischen Zuarbeiter seitens der Disziplin der Musikwissenschaft bedeutete.

Die Abgrenzung vom Judentum und die Entmündigung des jüdischen Künstlers gehören zu folgeschweren Topoi der Kultur- und Rassentheorien des 19. und 20. Jahrhunderts. Mit dieser Abgrenzung wurde das Judentum als etwas Fremdes dargestellt, dessen Einfluss von Beginn an für schändlich erklärt wurde. Im Laufe der rund 80 Jahre, die zwischen der ersten Publikation von „Das Judentum in der Musik“ und der ersten Auflage vom „Mythus des 20. Jahrhunderts“ liegen, hat sich vor allem die Dichte der Vorwürfe und die Schärfe der Sprache sowie der proklamierten Forderungen erhöht, generell sind beide Rahmentexte jedoch in eine stringente Entwicklung der Narration sowie der Argumentation eingebettet. Nun liegt es nahe, sich bei einem rassistischen Text solchen Ausmaßes auf einen der „Stammväter“ des deutschen Geistes, eben auf Richard Wagner, zu beziehen. Die Verdichtung der Stereotypen ereignete sich jedoch beständig aus den jeweiligen Werken heraus, indem gewissermaßen ganze Typologien entwickelt wurden, die sich inhärent mit der grundsätzlichen Frage bzw. dem Problemfeld, das Wagner angerissen hat, verknüpfen. Jüdisches Wesen, wohlgemerkt das Wesen der assimilierten Juden, die sich optisch und habituell kaum mehr von ihren Mitbürgern unterschieden, wurde stets als der Stachel im Fleisch der deutschen Musik, als Grundübel, schließlich als Fanal für die Degeneration der eigenen Kunstsphäre angesehen. Zusätzlich dazu ranken sich auch im Metier der Kunst die für die Antisemiten so typischen Verschwörungstheorien; trieb ein internationales jüdisch-bolschewistisches System, das unsichtbar die Fäden der Macht in seinen Händen hielt, die europäischen Mächte in die Katastrophe des Weltkrieges hinein, so wurde den drei prominentesten jüdischen Musikern Mendelssohn, Meyerbeer und Mahler vorgeworfen, den Versuch unternommen zu haben, konsequent das deutsche Musikwesen auszuhöhlen und unter jüdische Kontrolle zu bringen. Jüdische Komponisten wurden als geistlos beschimpft, ihr mangelndes Schöpfertum befähigte sie lediglich zur Nachahmung, während jüdische Interpreten als kalte, gefühlslose Musikautomaten diffamiert wurden. Die Sphäre der Feinseligkeiten, Intrigen und

antisemitischen Anfeindungen bestimmte das kulturelle Leben zu Beginn des 20. Jahrhunderts maßgeblich.

Die systematische Entmündigung des jüdischen Künstlers, der durch die theoretischen Werke konsequent aus dem deutschen Kulturraum als fremdes Element vertrieben wurde, fand ihre tatsächliche Realisation unter der Herrschaft des Nationalsozialismus, womit auch der Schlusspunkt der von Wagners Judentum-Aufsatz angestoßenen Debatte erreicht worden ist. Der Verlust des jüdischen Einflusses in der deutschsprachigen Kultursphäre durch eine „Reinigung“ vom jüdischen Kunstwerken war ein ungeheuerlicher und hat dazu geführt, dass die künstlerische Entwicklung im Dritten Reich, das ideengeschichtlich von einem frappanten kleinbürgerlichen Konservatismus dominiert war, unwiderruflich abgebrochen wurde.

Die Radikalisierung nach dem Ersten Weltkrieg, die schließlich in die verbrecherische Herrschaft der totalitären NS-Diktatur führte, entzog den jüdischen Musikern vehement und nachhaltig ihre Lebensgrundlage. Zunächst wurden sie mit einem Berufsverbot belegt, bis sie schließlich, nach jahrelangen Schikanen, nach der Entfesselung des Zweiten Weltkriegs und Radikalisierung der Judenpolitik des Nationalsozialismus entweder in die erzwungene fluchtartige Emigration oder aber in die tödliche Maschinerie der Vernichtungslager getrieben wurden.

Anhang:

Hans Pfitzner: Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz, Schluss[767]

In der Schmach und dem Frevel der Revolution erlebten wir mit Trauer, daß deutsche Arbeiter, deutsches Volk sich von russisch-jüdischen Verbrechern anführen ließen und ihnen eine Begeisterung zollten, wie sie sie noch keinem ihrer deutschen Helden und Wohltäter gönnten. In der Kunst erleben wir, daß ein deutscher Mann aus dem Volke, von so scharfem Verstande und reichem Wissen, wie Herr Bekker, der wohl geeignet wäre, einem sozialen Institute als künstlerisch-organisatorischer Leiter vorzustehen, die international-jüdische Bewegung | in der Kunst leitet. Ich sage: international-jüdisch, meine also nicht die Juden, als Individuen. Es ist ein Unterschied zwischen Jude und Judentum. Der Grenzstrich der Scheidung in Deutschland geht nicht zwischen Jude und Nichtjude, sondern zwischen deutsch-national empfindend und international empfindend. Ich selbst kenne eine ganze Anzahl Juden, und weiß indirekt von vielen anderen, die so deutsch, national und ehrenhaft empfinden, wie es nur gewünscht werden kann, und die ihre Pflicht im Kriege wie zu Hause voll erfüllt haben; und umgekehrt leider allzuvielen Deutschen, die gegenüber Deutschland internationaler, ja antinationaler empfinden, als es Fremde und Feinde tun, und denen ich die Lehre gönnte, die Aristan in der ‚Hermannsschlacht'[768] erfährt. Aber das J u d e n t u m ist ein gefährliches Rätsel. Wagners ernste, liebevolle und tapfere Schrift hat ihm in Deutschland bei den Deutschen fast nur Hohn und Haß eingetragen, wogegen er bei den Juden, den ernsten und ehrlichen, wohl verstanden wird. Ja, die fast prophetischen Schlußworte sind schon in manchen bedeutsamen Fällen Realität geworden; es gibt Juden, mit denen wir ‚einig und ununterschieden' sind. Und Wagners Stellung in der Judenfrage ist mild zu nennen gegenüber dem Radikalismus, den Juden aufbringen, wenn sie zur Erkenntnis der Gefahr ihrer selbst kommen. Otto Weininger, dieser geniale, seherisch-begabte Jude sagt geradezu: ‚Das Judentum ist das böseste überhaupt'. (‚Über die letzten Dinge.') Wenn das Judentum nun mit der ungesalzenen Einfalt und der geistigen Wehrlosigkeit des deutschen Durchschnittsmichels zusammenkommt, gibt's ein verhängnisvolles *Mixtum*.

[767] Hans Pfitzner, S. 123-131. Die senkrechten Striche im Fließtext markieren Seitenumbrüche im Original.

[768] Pfitzner bezieht sich hier auf das Historiendrama Heinrich von Kleists. Im letzten (24.) Auftritt des 5. Aktes wird der gefangene Aristan, Anführer des Stammes der Ubier, vor Hermann/Arminius geführt. Als dieser ihn fragt, warum er seiner Aufforderung zum Kampfe nicht Folge geleistet habe, antwortet Aristan ihm „keck", dass er als Anführer eines freien Volkes das Bündnis mit den Germanen abgelehnt und sich Varus angeschlossen habe. Daraufhin verurteilt ihn Hermann zum Tode durch Enthauptung.

Der Sprung auf die Politik ist nur ein scheinbarer; ich rede von demselben Dinge: vom nationalen Leben, was für manche Menschen das Leben überhaupt bedeutet. Die künstlerische Verwesung ist das Symptom der nationalen. Die nationale Kunst ist im Organismus des Volkskörpers der edelste Teil. Sage mir, welche Kunst im Volke gedeiht, und ich will dir sagen, wie der Gesundheitszustand des Volkes ist.[769] Alle guten Diagnostiker des Riesenorganismus einer Nation oder Religion haben Kunstfragen ernst genommen. […] Wir aber sind jetzt auf einem Tiefpunkt des Geschmacks angekommen, wie ihn wohl noch nie ein großes Volk aufzuweisen hatte. Herrschend sind übelster Snobbismus und pöbelhafte Gemeinheit. Musik wird als M u s i k nicht mehr gehört, in der Oper schon gar nicht mehr. Die Intendanten der beiden größten Operninstitute der deutschredenden Welt, Hülsen und Gregor[770], pflegten die Musik einer Oper gar nicht erst prüfen zu lassen, wenn ihnen der Text nicht gefiel, also wenn er nicht roh genug war. Welche Wirkung mußte dies zeitigen! S t i l l e Musik wird gar nicht mehr geschrieben; die Klaviersonate stirbt aus. Wer heute sagt, daß er ein Lied von Adolf Jensen[771] schön findet, blamiert sich. Aber den irrenhäuslerischen Kitsch eines | Cyrill Scott[772] oder anderer Futuristen nimmt man ernst. Nicht, daß freche und schamlose Spekulation ein Ding wie das ‚Dreimäderlhaus'[773] entstehen ließ, ist das Verfalls- und Verwesungssymptom – das kommt immer mal vor –, aber daß es s o l c h e n B o d e n in Deutschland finden konnte. Deswegen hat es auch gar keinen Sinn, gegen dergleichen zu agitieren; zwar ist es dennoch eine Schande, daß es nicht von Staatswegen verboten ist; aber das Symptom einer tiefsten Gemeinheit bleibt, zu der eine Nation herabgesunken ist, die einen der edelsten Söhne, den sie erst hat an seinen Melodien verhungern lassen, in einer schmutzigen Pastete gebacken, frißt. Ja, das Dreimäderlhaus hat unbestreitbar enorm gesellschaftsbildende Kraft[774]!

Klare Scheidung! Wer ist jetzt noch Deutscher? Was ist noch d e u t s c h?[775] Wer ist gemeint, wenn jemand in Deutschland ‚wir' sagt? Sind es diejenigen Einwohner des ehemaligen Deutschland, welche ihr Vaterland gegen eine fünfundzwanzigfache Übermacht

[769] Vgl. hierzu Hans Severus Ziegler, S. 16: „Sage mir, wer dein Libretto schreibt, und ich will dir sagen, was du bist!", s. FN. 542.
[770] Gemeint sind Georg von Hülsen (Theaterdirektor in Berlin) und Hans Gregor (Staatsoperndirektor in Wien).
[771] Deutscher Komponist, 1837-1879.
[772] Englischer Komponist, 1879-1970.
[773] Operette von Heinrich Berté aus dem Jahre 1916; Franz Schubert ist einer der Hauptprotagonisten des Werkes.
[774] Die „gesellschaftsbildende Kraft" ist ein von Bekker entwickelter Terminus, der auf die Wirkung von Kunstwerken gemünzt ist.
[775] Ebenso wie Richard Wagner scheint sich der deutschnational gesinnte Pfitzner für befugt gehalten zu haben, das Wesen des Deutschen zu ergründen. Im Gegensatz zur ideellen Konzeption Wagners gleitet Pfitzner jedoch völlig in eine verbitterte Polemik ab.

von vernichtungswütigen feindlichen Horden schützten, oder sind es diejenigen, welche diesen, ihren eigenen Verteidigern und Beschützern, soweit sie der Tod im Felde verschonte, bei ihrer Heimkehr nach vierjährigem Heldenkampfe als ersten Heimatgruß die Achselklappen und Ehrenzeichen herunterschnitten und -rissen? Sind es die, welche während des ganzen Krieges, als es noch Zeit war, unermüdlich warnend und aufklärend gewirkt haben, warnend vor dem Vernichtungswillen der Feinde, aufklärend über den Ernst der Lage, oder die, die dem entgegenwirkend, Deutschlands geistigen und physischen Widerstand paralysierten, dem kämpfenden Deutschland die Hände banden, und, so den Fall ver- | schuldend, nun Versammlungen abhalten, in denen ‚die Schuld Deutschlands am Kriege' mit masochistischer Wonne konstatiert wird? Sind es die, denen an der Zugehörigkeit des Elsaß zu Deutschland, dem Schicksal der Kolonien, der Balten, Danzigs, Tirols liegt, oder die, die sich für die moralischen und ethischen Pflichten gegen die Serben, Polen und Belgier interessieren, während ihr Vaterland in Todeskrämpfen zuckt? Sind es die, die heute noch an Ludendorff glauben, oder die, die heute noch an Wilson glauben? Die, die mit Hutten, Bismarck, Kleist, Wagner, Wildenbruch, oder die, die mit Kurt Eisner sympathisieren? Die Scheidung ist längst geschehen, der Weltkrieg hat sie mit seinem deutlichen Griffel markiert. Es gilt nur, dem ins Auge zu sehen, wieviel D e u t s c h e denn noch übrig sind; und Deutsche möchte ich nur noch alle die nennen, die n i c h t Teil haben an dem Mangel an Liebe und Zugehörigkeitsgefühl zu ihrem Lande, im transzendenten Sinne, einen Mangel an Liebe und Stolz, wie er bei keinem zweiten großen oder kleinen Volk der Weltkugel zu finden ist.

Was geschehen ist mit unserm armen Land, von außen geschehen, durch eine brutal erdrückende, himmelschreiend-unritterliche Übermacht […], und diese noch gestützt durch bewußt organisierte, verleumderische Verhetzung der ganzen Welt gegen uns, eingeschlossen die teuflische Verhetzung der wilden Horden, denen der verwundete deutsche Soldat als wehrloses Opfer vorgeworfen wird – was uns geschehen ist von außen an satanischer Grausamkeit, mit allen Schrecken und Bosheiten der Hölle und des Mittelalters, an Schmach, Hohn, | Schimpf und Verachtung –, von diesem ungeheuersten Justizmord und Gewaltakt aller Zeiten werden Historiker schreiben, und ein Jahrhundert wird nötig sein, um die Klarheit zu schaffen, die jetzt nicht zu erzwingen ist. Was hier nur erwähnt werden kann ist, wie ‚Deutschland' darauf jetzt reagiert. Die natürliche Reaktion auf all das, was wir seit fünf Jahren erlitten haben, wozu noch das Meisterstück unserer Henkersknechte kommt: alles so hinzustellen und umzudrehen, als hätten w i r alles das begangen, was jene gefrevelt – und was in Deutschland, und n u r in Deutschland, geglaubt wird, und m i t W o n n e geglaubt wird, – auf all das die natürliche Reaktion müßte ein Auflodern von Rache, Haß und

Empörung des gesamten, fest zusammengeschlossenen Siebzig-Millionen-Volkes sein, gegen welche der Haß des Kleistschen Hermann eine leise Andeutung wäre. Zum Haß unfähig sind nur Heilige und Tiere. Sind die Deutschen, wie sie sich etwa im pazifistischen Professor darbieten, diesem widerlichsten Typus des Hochverräters, – etwa eine solche Gemeinde der Heiligen, daß sie gar nicht hassen können? O, sie können recht gut hassen, aber nur ihre eigenen Landsleute, die Nationalgesinnten. Ihr Haß richtet sich gegen Ludendorff, nicht gegen Wilson; gegen Graf Reventlow, nicht gegen Lloyd George; gegen die Alldeutschen, nicht gegen die Räuber unsres Heimatlandes; gegen deutsche Offiziere, nicht gegen französische Folterknechte und englische Gefangenenpeiniger. Was das Überwiegende in Deutschland war und den Feinden den Sieg – den sie sonst nie errungen hätten – in die Hände gespielt hat, war unausrottbare Sympathie mit den Feinden, Stumpfheit, Gleichgültigkeit und Lieblosig - | keit gegen die eigenen Volksgenossen, Trägheit des Herzens, überschwängliche Dummheit. […] Bis endlich unser Verhalten gegenüber unsern Feinden zu vollständiger Ehrlosigkeit gesunken war und Hochverrat, Bruderkrieg und eine grinsend-bettelnde Sklavenphysiognomie übrig blieb.

Wohl haben sich die alten nationalen Kräfte geregt und haben getan, was in ihren Kräften stand; aber der politische Kampf gegen sie im eigenen Lande war erbitterter und gehässiger als gegen Senegalneger, und es hat sich gezeigt, daß das andre stärker war. Und d a r i n, nicht in dem tief verächtlichen ‚Sieg' der Tanks, die der in Deutschland so herzlich verehrte Herr Wilson über den verblutenden Stumpf unseres heroischen Heerkörpers rollen ließ, liegt die Hoffnungslosigkeit für alle Zukunft. Denn wenn d i e s e Gefahr nicht genügte, um die besten Kräfte des Volkes im inneren Organismus siegen zu machen, – was soll dann noch kommen, um das zu erreichen?

Die Neigung des Deutschen zu dem ihm Wesensfremden und Feindlichen – einzig dastehend in der Weltgeschichte – ist nicht historisch bedingt; sie ist eine metaphysische Eigenschaft; sie war von je; sie, und n u r sie wurde uns im Kriege zum Verderben. Alle wahrhaft deutschen Künstler, alle Patrioten haben von eh und je unter diesem verruchten Wesenszug schwer gelitten; so viele Namen, so viele Martyrien. Diese perverse Neigung ist Hochverrat am Deutschtum; dieser Hochverrat gehört zum deutschen Nationalcharakter. Wer sich | in Deutschland ihr widersetzt, verfällt dem Haß und der Verfolgung; wer die Feinde Deutschlands schlägt, wird von den Deutschen geschlagen. Eine metaphysische Eigenschaft, von je daseiend. Hermann der Befreier fiel von dem Dolch eines Verwandten. Dieser Dolch

geht heute noch um; er ist gegen alle deutschen Herzen gezückt; und wer für Deutschland am meisten lebt, den trifft er am sichersten. Ein solches Volk muß untergehen.

Wer sind noch die Deutschen, zu denen man ‚wir' sagen kann? Wo sind sie, die letzten Goten, ohne Heimat und Hoffnung, in kleiner Zahl?

Die Scheidung ist da; und das Ende ist da. Und da kann man wohl ernst die Frage stellen: Was wird aus der geistigen Summe unseres Wesens: unserer Kunst?

Die Antwort ist gegeben in den Zeichen der Zeit. So wie die Vernichtung des Deutschen Reiches aus uns selbst kam, so wird das Ende der deutschen Kunst herbeigeführt und besiegelt durch eigene Volksgenossen. Die Stimmen der schreibenden Öffentlichkeit sind natürlich nicht entscheidend für die endliche Entwicklung; aber es ist ein B o d e n da, ein allzu ergiebiger, für das, was ein großer, mächtiger Teil der Publizistik in Deutschland schreibt und will, dessen Ausdruck ich eben sehr stark in Herrn Bekker zusammen mit seiner ‚Frankfurter Zeitung' sehe. Kommunismus in der Kunst. Gemeinsamkeit der Melodie – sie gehört niemandem und jedwedem an. Amerikanisch-internationale Pöbelhaftigkeit. In der ‚Frankfurter Zeitung' kann man lesen, wieweit wir schon v o n W a g n e r a b g e k o m m e n sind. Der Vernichtungskampf gegen deutsche Geistigkeit, Kunst, Musik geht gleichermaßen vom Ausland wie vom In- | land aus. In London gibt's einen Anti-Beethoven-Verein; er wird bald Zweigvereine in Deutschland haben. Herrn Bekker ist mein Palestrina zu müde; er schickt ihn in eine ‚Vergangenheit, von der wir uns abwenden'. In dem ‚wir' liegt die Scheidung. ‚W i r ' andern aber, wir, die wir deutsche Kunst lieben, in der wir leben, wir wenden uns nicht von der Vergangenheit ab; wir wurzeln in ihr, denn sie ist herrlich und tief. Wir gehören zu ihr. Herr Bekker will frisch-fröhliche, neue, international-jüdische, gesellschaftsbildende Kraftkunst. […] Was denn dann, wenn der schöpferische Geist nicht kommt? Das schadet nichts, denn wir wissen ja von Herrn Bekker, daß die ‚gesellschaftsbildende Kraft', als ‚höchste Eigenschaft des Kunstwerkes', a u ß e r h a l b des Kunstwerkes liegt, also die Musik sein kann, wie sie mag. Das ist das Programm des gesellschaftsbildenden Vergnügens, was an Stelle unserer herrlichen Kunst treten wird. In solchen Völkerbund n i c h t aufgenommen zu werden, des sind wir herzlich froh.

Scheidung – Scheidung der Geister! Damit man weiß, wenigstens im R e i c h e d e r I d e e weiß, was deutsch und echt ist, nachdem wirklich und wahrhaftig das heilige Deutsche Reich in Dunst zergangen ist[776]. – – –

[776] Der letzte Absatz stellt eine direkte Anspielung auf das Schlusswort Hans Sachs' in Richard Wagner „Die Meisteringer von Nürnberg" dar, s. Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, in dessen: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig ³1898, S. 270f.: „Drum sag' ich Euch: / ehrt Eure deutschen Meister, / dann bannt ihr gute Geister! / Und gebt Ihr ihrem Wirken Gunst, / zerging' in Dunst / das Heil'ge Röm'sche Reich, / uns bliebe gleich / die heil'ge deutsche Kunst!"

Quellenverzeichnis

Blessinger, Karl: *Judentum in der Musik. Ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik*, Berlin 1944.

Chamberlain, Houston Stewart: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, München [28]1942, 2 Bde.

Eichenauer, Richard: *Musik und Rasse*, München [2]1937.

Gobineau, Arthur de: *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen*, Ludwig Schemann (Übers.), Stuttgart [5]1939, 2 Bde.

Miller, Alfred: *Das Judentum in der Musik*, in: Theodor Fritsch (Hg.): *Handbuch der Judenfrage. Die wichtigsten Tatsachen zur Beurteilung des jüdischen Volkes*, Lepizig [30]1931, S. 352-360.

Pfitzner, Hans : *Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?*, München 1920

Rosenberg, Alfred: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, München 1935.

Stengel, Theophil / Gerigk, Herbert (Hg.): *Lexikon der Juden in der Musik. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke*, Berlin 1940.

Wagner, Cosima: *Die Tagebücher*, 2 Bde., ediert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München 1977.

Wagner Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft*, in dessen: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig ³1898, Bd. 3, S. 42-177.

Ders.: *Kunst und Klima*, in dessen: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig ³1898, Bd. 3, S. 207-221.

Ders.: *Das Judentum in der Musik*, in dessen: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig ³1898, Bd. 5, S. 66-85.

Ders.: *Siegfried*, in dessen: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig ³1898, Bd. 6, S. 85-176.

Ders.: *Die Meistersinger von Nürnberg*, in dessen: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig ³1898, Bd. 7, S. 150-271.

Ders.: *Über Staat und Religion*, in dessen: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig ³1898, Bd. 8, S. 3-29.

Ders.: *Deutsche Kunst und deutsche Politik*, in dessen: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig ³1898, Bd. 8, S. 30-124.

Ders.: *Was ist deutsch?*, in dessen: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig ³1898, Bd. 10, S. 36-53.

Ders.: *Modern*, in dessen: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig ³1898, Bd. 10, S. 54-60.

Ders.: *Wollen wir hoffen?*, in dessen: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig ³1898, Bd. 10, S. 118-136.

Ziegler, Hans Severus: *Entartete Musik. Eine Abrechnung*, Düsseldorf ²1939.

Literaturverzeichnis

Antholz, Heinz: *Jugendmusikbewegung*, in: MGG, Sachteil Bd. 4, Hamm – Kar, Kassel 1996, Sp. 1569-1587.

Aschheim, Steven E.: *„The Jew Within". The Myth of „Judaization" in Germany*, in: Jehuda Reinharz / Walter Schatzberg (Hg.): *The Jewish Response to German Culture. From the Enlightenment to the Second World War*, London 1985, S. 212-241.

Bekker, Paul: *Franz Schreker. Studie zur modernen Oper*, Aachen 1983 [Nachdruck der Originalausgabe von 1918].

Beller, Steven: *Class, Culture and the Jews of Vienna, 1900*, in: Ivar Oxaal / Michael Pollak / Gerhard Botz (Hg.): *Jews, Antisemitism and Culture in Vienna*, New York 1987, S. 39-58.

Bollmus, Reinhard: *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem*, Stuttgart 1970.

Craig, Gordon A.: *Germany 1866-1945*, Oxford 1992.

Dawidowicz, Lucy S.: *The War against the Jews 1933-45*, London 1977.

de Vries, Willem: *Sonderstab Musik. Music Confiscation by the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg under the Nazi Occupation of Western Europe*, Amsterdam 1996.

Dümling, Albrecht / Girth, Peter (Hg.): *Arisierung der Gefühle. Goebbels Kampf um die deutsche Seele*, in: Albrecht Dümling / Peter Girth (Hg.): *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf 1993, S. 39-75.

Ders.: *Anmerkungen zu Ziegler*, in: Albrecht Dümling / Peter Girth (Hg.): *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf 1993,S. 192-193.

Ders.: *Kommentierte Rekonstruktion der Ausstellung „Entartete Musik" von 1938. Ausstellungstexte*, in: Albrecht Dümling / Peter Girth (Hg.): *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf 1993, S. 246-258.

Eugène, Èric: *Wagner et Gobineau. Existe-t-il un racisme wagnérien?*, Paris 1998.

Evans, Richard J.: *The Coming of the Third Reich. How the Nazis destroyed democracy and seized power in Germany*, London 2004.

Ders.: *The Third Reich in Power. How the Nazis won over the hearts and minds of a nation*, London 2006.

Finscher, Ludwig: *Karl Blessinger*, in: MGG, Personenteil Bd. 3, Bj-Cal, Kassel 2000, Sp. 76.

Friedländer, Saul: *Das Dritte Reich und die Juden. Verfolgung und Vernichtung 1933-1945*, Bonn 2006, zweibändige Sonderausgabe der Bundeszentrale für politische Bildung.

Gay, Peter: *Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit: 1918-1933*, Frankfurt a. M. 1970.

Gregor-Dellin, Martin: *Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert*, München 1983.

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

Dies.: *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*, München 2010.

Hilmes, Oliver: *Herrin des Hügels. Das Leben der Cosima Wagner*, München 2008.

Jeffries, Matthew: *Imperial Culture in Germany, 1871-1918*, Basingstoke 2003.

Jelavich, Peter: *Literature and the Arts*, in: Roger Chickering (Hg.): *Imperial Germany. A Historiographical Companion*, Westport Connecticut 1996, S. 377-404.

John, Eckhard: *Vom Deutschtum in der Musik*, in: Albrecht Dümling / Peter Girth (Hg.): *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf 1993, S. 76-92.

Jones, Larry Eugene: *Culture and Politics in the Weimar Republic*, in: Gordon Martel (Hg.): *Modern Germany Reconsidered. 1870-1945*, London 1992, S. 74-95.

Kalisch, Volker: *Houston Stewart Chamberlain*, in: MGG, Personenteil Bd. 4, Cam-Cou, Kassel 2000, Sp. 679-681.

Katz, Jacob: *German Culture and the Jews*, in: Jehuda Reinharz / Walter Schatzberg (Hg.): *The Jewish Response to German Culture. From the Enlightenment to the Second World War*, London 1985, S. 85-99.

Kopf, Oliver: *Richard Eichenauer*, in: MGG, Personenteil Bd. 6, E-Frau, Kassel 2001, Sp. 144.

Ders.: *Herbert Gerigk*, in: MGG, Personenteil Bd. 7, Frau-Gre, Kassel 2002, S. 779-780.

Kurzke, Hermann: *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie*, Frankfurt a. M. 2005.

Levi, Erik: *Music and National Socialism. The Politicisation of Criticism, Composition and Performance*, in: Brandon Taylor / Wilfried van der Will (Hg.): *The Nazification of Art. Art, Design, Music, Architecture and Film in the Third Reich*, Winchester 1990.

Lukács, Georg: *Die Zerstörung der Vernunft*, Darmstadt 1962.

Mommsen, Wolfgang J.: *Imperial Germany 1867-1918. Politics, Culture, and Society in an Authoritarian State*, London 1995.

Mosse, George L.: *Jewish Emancipation. Between* Bildung *and Respectability*, in: Jehuda Reinharz / Walter Schatzberg (Hg.): *The Jewish Response to German Culture. From the Enlightenment to the Second World War*, London 1985, S. 1-16.

Noakes, Jeremy / Pridham, Geoffrey (Hg.): *Nazism 1919-1945*, Bd. 2, *Economy and Society 1933-1945*, Exeter 1984.

Oxaal, Ivar: *The Jews in young Hitler's Vienna*, in: Ivar Oxaal / Michael Pollak / Gerhard Botz (Hg.): *Jews, Antisemitism and Culture in Vienna*, New York 1987, S. 11-38.

Pauley, Bruce F.: *Political Antisemitism in Interwar Vienna*, in: Ivar Oxaal / Michael Pollak / Gerhard Botz (Hg.): *Jews, Antisemitism and Culture in Vienna*, New York 1987, S. 152-173.

Peukert, Detlev J. K.: *The Weimar Republic. The Crisis of Classical Modernity*, London 1991.

Pollak, Michael: *Cultural Innovation and Social Identity in* Fin-de-Siècle *Vienna*, in: Ivar Oxaal / Michael Pollak / Gerhard Botz (Hg.): *Jews, Antisemitism and Culture in Vienna*, New York 1987, S. 59-74.

Potter, Pamela M.: *Most German of the Arts. Musicology and society from the Weimar Republic to the end of Hitler's Reich*, Yale 1998.

Prieberg, Fred K.: *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M. 1982.

Ders.: *Gründe und Hintergründe einer Ausstellung*, in: Albrecht Dümling / Peter Girth (Hg.): *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf 1993, S. 196-199.

Rectanus, Hans: *Hans Pfitzner*, in: MGG, Personenteil, Bd. 13, Pal-Rib, Kassel 2005, Sp. 466-494.

Saunders, Thomas: *Nazism and Social Revolution*, in: Gordon Martel (Hg.): *Modern Germany Reconsidered. 1870-1945*, London 1992, S. 159-177.

Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, Wien 2001 [Jubiläumsausgabe, Nachdruck der erweiterten Fassung von 1949].

Vaget, Hans Rudolf: *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955*, Frankfurt a. M. 2005.

van der Will, Wilfried: *Culture and the Organization of National Socialist Ideology 1933 to 1945*, in: Rob Burns (Hg.): *German Cultural Studies. An Introduction*, Oxford 1995, S. 101-145.

Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien/Leipzig 1920.

Weissweiler, Eva: *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*, Köln 1999.

Wistrich, Robert S.: *Social Democracy, Antisemitism and the Jews of Vienna*, in: Ivar Oxaal / Michael Pollak / Gerhard Botz (Hg.): *Jews, Antisemitism and Culture in Vienna*, New York 1987, S. 111-120.

Wulf, Joseph: *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Frankfurt a. M. 1989.

Daniel Tiemeyer: Die Entmündigung des jüdischen Künstlers

In dieser Arbeit werden das theoretische Fundament zur Legitimation der Entmündigung und Vertreibung jüdischer Künstler aus dem deutschsprachigen Raum anhand der zentralen Werke der Rassentheorien des 19. und 20. Jahrhunderts untersucht. Ausgangspunkt für die Quellenstudie bietet hierbei Richard Wagners Aufsatz „Das Judentum in der Musik“, der zum ersten Mal die Frage nach dem Beitrag jüdischer Musiker zur Kulturlandschaft der deutschen Musik aufwirft und den Einfluss des Judentums als negativ kategorisiert. Anschließend werden die umfangreichen ideologischen Werke Arthur de Gobineaus, Houston Stewart Chamberlains und Alfred Rosenbergs, die die Theorie der Überlegenheit der germanischen Rasse auch und vor allem im Bereich der Kunst und Musik kontinuierlich ausbauten, analysiert. Die Beiträge einer musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung unter dem Zeichen des Hakenkreuzes, die sich dezidiert dem rassistisch fundierten und antisemitisch motivierten Ausschluss jüdischer Künstler widmeten, werden im letzten Abschnitt exemplarisch untersucht. Ziel der Arbeit ist es, die Kontinuitäten dieser sich von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis hin zum Nationalsozialismus erstreckenden Entwicklung aufzuzeigen und anhand des ausgewählten Quellenmaterials darzustellen.

This diploma thesis explores the theoretical basic for the legitimisation of the disenfranchisement and the purge of the Jewish artists from the German speaking countries based on the pivotal works of the theory of races of the 19th and 20th century. The initial point for the study of the sources consists of Richard Wagner’s article “Jewishness in Music” which considered the influence of Jewish musicians on the German sphere of music for the first time and evaluated it as a negative one. The extensive ideological works of Arthur de Gobineau, Houston Stewart Chamberlain and Alfred Rosenberg, who improved the theory of the superiority of the German race especially in art and music, are examined in the following part. The contribution of musicologists during the period of Nazism, who dedicated themselves to the racist and anti-Semitic motivated exclusion of the Jewish artists, are analysed in the last part. The main issue of this thesis is to show the continuity of this development from the middle of the 19th century up to the era of National Socialism and to illustrate this with the chosen source material.

Lebenslauf

17. März 1985	geboren in Georgsmarienhütte,
	aufgewachsen in Melle, Landkreis Osnabrück
Mai 2004	Abitur am Gymnasium Melle-Mitte
2004-2007	Studium der Fächer Musik/Musikwissenschaft und Geschichte an der Universität Osnabrück
2006-2010	Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes
August 2007	Absolvierung der Bachelor-Prüfung im 2-Fächer-Bachelor Studiengang
2007-2012	Diplomstudium an der Universität Wien in den Fächern Musikwissenschaft und Geschichte
März 2011	Abschluss des Diplomstudiums Musikwissenschaft (mit Auszeichnung)
	Beginn der Promotion im Fach Musikwissenschaft zum Thema der Wiener Opern des Komponisten Franz Schreker
WS 2011	Forschungssemester an der University of Sheffield