

Barbara Hahn

**Häuser für die Musik.
Akkulturation in Ton und Text um 1800**

1959 erschien im Jüdischen Verlag, Berlin, ein Buch mit einer unheimlichen Vorgeschichte. Es trug den Titel: *Juden im deutschen Kulturbereich*. Als Herausgeber dieses *Sammelwerks* zeichnete Siegmund Kaznelson. Gleich auf der Titelseite werden wir davon in Kenntnis gesetzt, daß wir es mit einer *zweiten, stark erweiterten Ausgabe* zu tun haben. Aus der Datierung der beiden Vorworte läßt sich schließen, daß die erste 1934 erschienen sein muß. Doch die Vorbemerkung zur Auflage von 1959 belehrt uns eines besseren. Danach wurde die Auslieferung des Buches am 13. Dezember 1934 vom *Staatspolizeiamt für den Landespolizeibezirk Berlin* untersagt; die Begründung dafür wurde am 4. Februar 1935 nachgeliefert: *Der unbefangene Leser muß bei der Lektüre des Buches den Eindruck gewinnen, daß die gesamte deutsche Kultur bis zur nationalsozialistischen Revolution nur von den Juden getragen worden sei. Der Leser erhält ein ganz falsches Bild über die wahre Betätigung, insbesondere die zersetzende Tätigkeit der Juden in der deutschen Kultur.*¹

Im Ton der Zeit wird konstatiert, daß diese Kultur endlich ein Ende gefunden habe, daß nun die Epoche einer "deutschen" Kultur angebrochen sei, die sich von allen "fremden" Einflüssen freigemacht habe. Dieser Gestus eines Abschlusses findet sich nicht nur in diesem Brief, der die neue Macht im Staat repräsentiert. Er findet sich auch in vielen Beiträgen des Buches, die durchweg von deutschen Juden verfaßt wurden. In seinen Vorbemerkungen nimmt Siegmund Kaznelson das Jahr 1933 als Einschnitt, als Ende deutsch-jüdischer Kultur. Das Sammelwerk, so schreibt er, *unternimmt den Versuch eines historischen Rückblicks auf den Anteil, den deutsche Juden am wissenschaftlichen, künstlerischen, politischen, wirtschaftlichen, kurz: kulturellen und sozialen Leben des deutschen Sprachgebiets bis zum Jahre 1933 genommen haben.*²

Diese Perspektive eines *historischen Rückblicks* prägt jede Beschäftigung mit der Zeit um 1800. Doch was kommt dabei in den Blick? Wie die vorliegende Literatur zeigt, hat sich das Bild dramatisch verändert. War der zitierte Sammelband von einer melancholischen Geste des Abschieds geprägt, in der keine Epoche besonders herausgehoben wurde, so wurde im Laufe der deutschen Nachkriegsgeschichte eine Art Glanzpunkt deutsch-jüdischer Geschichte konstruiert, der auf den Umbruch vom 18. zum 19. Jahrhundert gelegt wurde und den Namen *Berliner Salon* trägt. Im entsprechenden Artikel des Sammelbandes, der den Berliner Salons gewidmet ist, findet sich das Bild einer eher randständigen Formation, die keinen besonders wichtigen Platz in der Geschichte deutscher Juden einnehmen kann. Nicht einmal für die allgemeinere Geschichte der Zeit des

¹ *Juden im deutschen Kulturbereich. Ein Sammelwerk*, hrsg. von Siegmund Kaznelson, Berlin 1959, S. XVI.

² Siegmund Kaznelson, Vorbemerkung, in: *Juden im deutschen Kulturbereich*, S. XII.

ausgehenden 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts scheint er eine größere Bedeutung gehabt zu haben.

In den Studien zum Salon, die seit den 60er Jahren erschienen, liegt dagegen ein großer Glanz auf der Geschichte der Salons. Wenigstens einmal – so scheint es –, gab es auch bei uns, in unserer Geschichte etwas Gutes, etwas Positives, nicht nur Kriege, Eroberungen, Niederlagen. Und wenigstens einmal lebten Juden und Nichtjuden zusammen, gerade auch in der Stadt, in der nicht einmal 150 Jahre später das Ende dieses Zusammenlebens beschlossen und mit deutscher Gründlichkeit auch durchgeführt wurde. Berliner Salons – eine schöne Erinnerung, ein Wort mit Zauber, ein Anklang an etwas, wonach wir uns heute noch sehnen: geglückte Kommunikation, ein gesellschaftliches Leben, das seine Form gefunden hat.

Erst nach dem Mord an den europäischen Juden wird das Bild vom Berliner Salon zum Symbol deutscher Geschichte. Jetzt erfüllt die fast schon idyllisch verklärte Geschichte von einer offenen Geselligkeit in Dachstuben und Musikzimmern einen Wunsch. Den Wunsch danach, daß es auch in Deutschland nicht immer nur aggressiv und ausgrenzend zugeht. Daß wenigstens einmal zwischen Deutschen und Juden alles in Ordnung war. Immer “berühmter” werden die Salons, immer “interessanter” die Besucher.³ Dabei werden die literarischen Salons fast durchweg von Henriette Herz und Rahel Levin Varnhagen repräsentiert, und mit beiden wird eine Kette illustrierter Namen verknüpft: die Brüder Humboldt und Schleiermacher, Friedrich Gentz und Prinz Louis Ferdinand von Preußen. Die Salons der beiden Frauen werden als “berühmt” apostrophiert, weil Männer in ihnen verkehrten, die die Zeiten überdauerten und damit “bedeutend” sind. Ähnlich die musikalischen Salons. In den Häusern Mendelssohn und Beer finden wir ebenfalls “berühmte” Besucher, die der Aufführung der Werke von “bedeutenden” Komponisten lauschen: Bach, Mozart, Beethoven und die Söhne dieser Häuser Felix Mendelssohn und Giacomo Meyerbeer. Ein einfacher Analogieschluß – kein Gedanke. Bedeutend ist, was im Laufe der Jahrhunderte nicht verloren ging, sondern – irgendwie – überlebte.

Im folgenden will ich zwei großen Fragen nachgehen – von offenen Fragen, wie sich zeigen wird. Denn die Rekonstruktion der Geschichte der Berliner Salons ist weitgehend noch ein Desiderat, nicht nur kulturgeschichtlich, sondern auch politisch. Im zweiten Teil wird dann zu untersuchen sein, welche Rolle die Musik im Prozeß jüdischer Akkulturation in Deutschland

³ Am deutlichsten wird dies natürlich in eher populär gehaltenen Studien wie zum Beispiel: Verena von der Heyden-Rynsch: *Europäische Salons. Höhepunkte einer versunkenen weiblichen Kultur*, München 1992. Wie ich an anderer Stelle ausführlich zeige, ist auch wissenschaftliche Literatur durchaus nicht frei von dieser Tendenz, vgl. "Der Mythos vom Salon. 'Rahels Dachstube' als historische Fiktion", in: *Salons der Romantik. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons*, hrsg. von Hartwig Schultz, Berlin/New York 1997, S. 213-234. Einen guten Überblick bietet Peter Seibert: *Der literarische Salon. Ein Forschungsüberblick*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 3. Sonderheft 1992, S. 159-220. Die wichtigsten Studien der letzten Jahre sind: Deborah Hertz, *Jewish High Society in Old Regime Berlin*, New Haven and London 1988. Die deutsche Ausgabe erschien unter dem Titel: *Die Salons um 1800. Jüdische High-Society im alten Berlin*, Frankfurt/Main 1991; Petra Wilhelmy: *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780-1914)*, Berlin und New York 1989; Peter Seibert: *Der literarische Salon. Literatur und Geselligkeit zwischen Aufklärung und Vormärz*, Stuttgart 1993.

spielte.

Beginnen wir mit den Salons um 1800. Lesen wir zeitgenössische Quellen und nicht nachträglich verfaßte Erinnerungen, dann fällt auf, daß wir nie an die glanzvollen Orte geführt werden, die wir in den Geschichten des Salons finden. Wenn die Akteure dieser Kultur von ihren geselligen Aktivitäten berichten, dann sprechen sie eher über unerfüllte Wünsche nach dem richtigen Zusammensein mit Menschen als über etwas, das sie bereits hätten. Merkwürdig allein schon die Tatsache, daß keine der Frauen, an deren Namen sich die Geschichte des Salons um 1800 knüpft, jemals von ihrem Salon spricht. Sie sprechen von ihrer Gesellschaft oder ihrem Kreis, und beides sind Bezeichnungen, die mit keiner besonderen Geschichte konnotiert sind. Anders das Wort *Salon*. Ein Import aus Frankreich, wo Salons intellektuelle und künstlerische Treffpunkte in zumeist hochadligen Häusern bezeichnen. Wo an dem Wort **Salon** eine Geschichte hängt, die einfach zu situieren, zu beschreiben ist.

Bei der Rekonstruktion der Geschichte des Salons spielten bislang zeitgenössische Quellen eine untergeordnete Rolle. Die vorliegenden Studien stützen sich weitgehend auf immer dieselbe Memoirenliteratur, die nachträglich verfaßt wurde – und bekanntlich trägt die Erinnerung leicht. Dabei haben zumindest einige Akteure der Berliner Geselligkeit große Mühe darauf verwandt, Briefe und Aufzeichnungen an die Nachwelt zu überliefern. Neben vielen Einzelfunden gibt es drei große Archivbestände, aus denen sich die Geschichte des Berliner Salons rekonstruieren lassen: die Sammlung Varnhagen in Krakau, das Goethe-Schiller-Archiv in Weimar sowie die Sammlung Karl Gustav von Brinckmann. Aus Rahel Levin Varnhagens weitgespannten Briefwechseln mit Freundinnen und Freunden sowie ihrer Familie, die in den nächsten Jahren erscheinen werden, läßt sich das soziale Leben in den Häusern Levin und Varnhagen präzise nachzeichnen; in Brinckmanns Archiv werden Dutzende von Briefen und Billets jüdischer Frauen aufbewahrt,⁴ darunter auch Texte derer, von denen sonst nichts überliefert ist, weil sich entweder die Familien nicht darum kümmerten, oder weil die Frauen selbst im Alter eine Art Autodafé ihrer Briefe und Aufzeichnungen veranstalteten, wie es von Henriette Herz und Dorothea Schlegel bekannt ist. Doch gedruckt wurden bislang nur Brinckmanns Korrespondenzen mit “großen“ Männern, mit Wilhelm von Humboldt, Friedrich Gentz und Friedrich Schleiermacher.⁵ Neben der beispiellosen Überlieferungsarbeit, die Brinckmann gerade auch seinen jüdischen Freundinnen widmete und die von großer Aufmerksamkeit deren sozialem Experiment gegenüber zeugt, dokumentieren seine Briefwechsel mit nichtjüdischen Korrespondenten allerdings auch die Schranken, die das damalige soziale Leben durchzogen.

Aus der Lektüre dieser Dokumente läßt sich schließen, daß es in Berlin um 1800 zwölf

⁴ Ein Auswahl daraus wird in einem Lesebuch zum Berliner Salon 1999/2000 im C.H.-Beck-Verlag erscheinen.

⁵ Vgl. *Wilhelm von Humboldts Briefe an Karl Gustav von Brinckmann*, hrsg. und erläutert von Albert Leitzmann, Leipzig 1939; *Briefe von und an Friedrich von Gentz*. Auf Veranlassung und mit Unterstützung der Wedekind-Stiftung zu Göttingen hrsg. von Friedrich Carl Wittichen, Bd. II, *Briefe an und von Carl Gustav von Brinckmann und Adam Müller*, München/Berlin 1910; *Briefe von Karl Gustav v. Brinckmann an Friedrich Schleiermacher*, hrsg. von Heinrich Meisner und Erich Schmidt, Mitteilungen aus dem Literaturarchiv 6, Berlin 1912.

jüdische Häuser gab, die Besucher mehr oder weniger offen standen. Überliefert sind Einladungs- und Absagebillets, aus denen man die Aktivitäten eines Abends oder eines Nachmittags rekonstruieren kann. In keinem einzigen dieser Billets finden wir eine Galerie der großen Namen. Eher im Gegenteil. Es gab zwar eine größere Gruppe von Menschen, die in diesen Häusern aus- und eingingen, doch umfaßte sie nur eine bestimmte, eingeschränkte Gruppe der Berliner Gesellschaft. Wir treffen zwölf Frauen, einige mit Ehemann, die meisten getrennt lebend oder – wie Rahel Levin – unverheiratet. Wir treffen enge Freundinnen und Familienmitglieder, doch abgesehen von Ehemännern und Brüdern – keine jüdischen Männer. Statt dessen wenige Angehörige des Adels, mit Ausnahme einer schlesischen und einer böhmischen Gräfin nur Männer. Sehr wenige bürgerliche christliche Männer, die man alle als Angehörige der Intelligenz bezeichnen könnte. Keine Frauen aus dieser Schicht – nur Schauspielerinnen und Sängerinnen. Frauen also, die nicht zur guten Gesellschaft gehörten. Eine eingegrenzte Gesellschaft. Man traf sich meistens zum Tee, eher selten zum Abendessen.

Der Ton der überlieferten Texte ist durchaus nicht enthusiastisch. Man gewinnt eher den Eindruck, daß sich die engen Grenzen der Geselligkeit wie ein Schatten auf die Gemüter der jüdischen Frauen legten. Am 10. Februar 1800 schreibt Hitzel Fließ, eine von Rahel Levins Jugendfreundinnen, die inzwischen einen Baron von Boye geheiratet hat: *Hast Du denn jetzt Niemand der wehrt zu nennen ist, gehen die alte seichte, langweilige gedrechselte Puppen noch immer aus und ein, und duldest Du sie noch immer, ich verstehe nemlich darunter alle diejenigen die du auch dafür meinst und nur duldest weil sie Dir gar zu gleichgültig sind.*⁶ Am 10. Dezember 1802 antwortet Rahel Levin der inzwischen nach Paris gereisten Freundin: *Vorgehen thut hier nichts; und das Alte faßt mich so mit Ekel, daß jeder Gast mich aushauen würde und aus mein Zimmer schmeißen, wenn nur eine Glasscheibe vor meinem Herzen wäre. So ohne Liebe für sie war ich nie.*⁷

Wie aus anderen Briefen hervorgeht, war dieser Rückzug, diese Unzufriedenheit auch Resultat davon, daß die Frauen immer wieder deutlich darauf hingewiesen wurden, daß sie als Jüdinnen in der Berliner Gesellschaft nur eine äußerst eingeschränkte Rolle spielten. In zahllosen Briefen Karl Gustav von Brinckmanns an die Gräfinnen Caroline von Berg und Luise von Voß liest man von dem Ausgrenzungsmerkmal 'Jude'. So schreibt er am 12. Dezember 1802 über August Wilhelm Schlegels Berliner Vorlesungen, dieser läse vor *Berliner Offiziren, Juden und Weibern, die zum Theil noch keine Idee von Literatur haben.*⁸ In keinem Bericht von Diners oder Teegesellschaften, von Einladungen in seinem Hause oder Besuchen bei Freunden fehlt ein Hinweis darauf, wer jüdisch ist und wer nicht: *Verzeihen Sie mir meine orientalischen Redefiguren, denn seit*

⁶ Sammlung Varnhagen, Kasten 52.

⁷ *Rahel-Bibliothek. Rahel Varnhagen. Gesammelte Werke*, 10 Bde., hrsg. von Konrad Feilchenfeldt, Uwe Schweikert und Rahel E. Steiner, München 1983; in der Folge als GW abgekürzt, hier: GW I, S. 256f.

⁸ Die Briefe Karl Gustav von Brinckmanns an Luise von Voß werden nach den Handschriften im Goethe-Schiller-Archiv, Weimar, zitiert; hier: GSA 05/11.

einigen Tagen lebe ich einzig mit dem auserwählten Volk. Gestern Abend war bei mir ein Thee von beinah 20 Personen, wobei der Baron Dedem und ich die einzigen Getauften waren,⁹ heißt es in einem Brief vom 2. Mai 1805. Brinckmanns Briefe an die Gräfin Voß zeigen also deutlich, wie wenig sogar in der ③Glanzzeit⑨ des Salons davon abgesehen wurde, daß man mit ⑥Juden⑦ verkehrte. *Ich kann Ihnen keinen Begriff machen, von dem Auswurf von Gemeinheit, der diesen Winter über in ihrer <Rachel Levins> Gesellschaft herrschte*, schreibt Brinckmann am 28. April 1805.

Im schönen Bild von der Berliner Geselligkeit um 1800 finden sich also dunkle Flecke. Denn hier spricht nicht etwa einer der Protagonisten des romantischen Antisemitismus, die sich 1812 in der Christlich-Deutschen Tischgesellschaft zusammenfanden,¹⁰ hier spricht einer der Hauptakteure dieser Geselligkeit, der alle Beteiligten kannte und mit ihnen engen freundschaftlichen Umgang pflegte. Hier spricht darüber hinaus jemand, der die Stimmen vor allem jüdischer Frauen überliefert hat, deren Briefe und Billets aufbewahrte, sortierte und oft auch beim Empfang datierte und damit eine wichtige Voraussetzung dafür schuf, daß wir von den Salons überhaupt etwas wissen. Und dennoch – Ausgrenzungen, böse Briefe und Billets. Geschrieben gerade zu der Zeit, von der bisher angenommen wurde, sie sei am offensten, am durchlässigsten gewesen.

Nicht nur im Hause Levin hat man diese Ausgrenzungen durchaus bemerkt. Und so ist das vorläufige Ende der ersten Berliner Salonkultur nicht allein der politischen Zäsur zuzuschreiben, die die Niederlage Preußens im Oktober 1806 bedeutete. Nach diesem dramatischen Einbruch ins gesellige Leben gab es nach 1819 eine neue Phase Berliner Geselligkeit, die wieder an den Term Salon geknüpft wird. Die Zeiten haben sich geändert; in Preußen herrscht Restauration. Doch nun – so will es die Überlieferung –, tritt dem literarischen Salon, dem wir nicht weiter folgen können, der musikalische an die Seite. Doch stimmt das?

In der Rekonstruktion jüdischer Akkulturation in Deutschland taucht die Musik meist erst beim Blick auf die zwanziger und dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts auf. Es scheint, als habe sie sich gegenüber anderen kulturellen Praktiken wie der Philosophie und der Literatur um zwei Generationen verspätet. Dieser Auffassung folgt beispielsweise Arthur Eloesser, wenn er in seinem Beitrag zum eingangs zitierten Sammelband Moses Mendelssohn mit dessen Enkel Felix vergleicht: "Bis zur Musik war Mendelssohn noch nicht gekommen, aber er war von Lessings Freunden und Mitarbeitern zweifellos der musischste."¹¹ Mit dem zeitlichen Aufschub des "noch nicht" wird vorausgesetzt, daß sich die Musik deutschen Juden verspätet, erst in der dritten Generation erschlossen habe. Erst mit Felix Mendelssohn scheint sie zur wichtigen kulturellen Praxis geworden

⁹ Dieses sowie die folgenden Zitate: GSA 05/14.

¹⁰ Vgl. die eindringliche Analyse von Günter Oesterle: Juden, Philister und romantische Intellektuelle. Überlegungen zum Antisemitismus in der Romantik, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* (1992), S. 55-90.

¹¹ Arthur Eloesser, Literatur, in: *Juden im deutschen Kulturbereich*, S. 3.

zu sein.

Ähnlich argumentieren auch die Autoren der beiden Artikel, die explizit der Musik gewidmet sind. Oswald Jonas beginnt seinen Aufsatz mit dem 19. Jahrhundert, fragt also nicht, ob es davor relevante Entwicklungen gab.¹² Am Anfang jüdischen Musikschaffens in Deutschland steht für ihn Felix Mendelssohn, gefolgt von Joseph Joachim und Ferdinand David; Fanny Mendelssohn wird ebenso wenig erwähnt wie andere Frauen. Erst in einem zweiten Anlauf fällt der Name Giacomo Meyerbeer, weil sein "Wirkungskreis ein anderer" gewesen sei. "Sittliche Würde" wird ihm im Gegensatz zu Felix Mendelssohn abgesprochen, "niemand hat das schöner zum Ausdruck gebracht als Schumann in seinem denkwürdigen Aufsatz gegen die 'Hugenotten'".¹³ Alle "tiefer Empfindenden" seien sich über die hier konstatierten Mängel des Meyerbeerschen Werkes im klaren gewesen, schreibt Jonas weiter, um dann kommentarlos darauf hinzuweisen, daß Richard Wagner kurze Zeit später seine Kritik an Meyerbeer mit dessen Judentum in Verbindung brachte und ihm wegen seines Judentums die Genialität absprach.

Rudolf Kastner kommt in seinem Aufsatz "Nachschaffende Musiker" zu einem ähnlichen Befund. Ausgehend von dem Argument, daß es Virtuosität im 18. Jahrhundert fast ausschließlich in Frankreich und Italien gegeben habe, nicht aber in Deutschland, scheint es ihm "nicht merkwürdig, daß das 18. Jahrhundert fast keinen jüdischen Musiker von Bedeutung aufweist".¹⁴ Im Blick auf das 19. Jahrhundert entwickelt Kastner eine Hypothese, die einen weitreichenden Konsens repräsentiert. Nachdem er auf die vielen glänzenden Instrumentalisten dieser Zeit hingewiesen hat, spricht er vom großen "Anteil des Judentums in den Bezirken der Sänger. Die Zahl der dramatischen Sänger hält der der Musiker des Konzertpodiums die Waage. Der jüdische Mensch ist eben seit Urzeiten, sofern er überhaupt 'musikalisch' war, der singende Mensch gewesen. Bevor er noch das primitivste Instrument besaß, fand sein Musiksinn, der Trieb, seine Lust und sein Leid auszudrücken, im Singen Ausdruck. Daher das Ur-Leid, die Ur-Lust der klagenden oder jauchzenden Melodien, die schon vor dem 'virtuosen' davidischen Zeitalter tönnten und noch heute in kultischen oder weltlich-jiddischen Liedern anklingen."¹⁵

Das Singen wird damit zu einer Geschichte erzeugenden Kategorie, zum Kontinuum einer ansonsten in viele Bruchstücke zerfallenden Zeit. Stärker als alle anderen in diesem Buch diskutierten Kulturpraktiken scheint der Gesang die gesamte Geschichte der Juden zu umspannen – von König Davids Zeiten bis hin zum virtuosen Sänger des 20. Jahrhunderts. Nur der Gesang scheint Tradition zu gewähren, über die Trennungen zwischen Orthodoxie und Akkulturation, von biblischem Ursprung und Exil hinweg. Die menschliche Stimme im Gesang als Garant von Tradition.

¹² Oswald Jonas, Schaffende Musiker, in: *Juden im deutschen Kulturbereich*, S. 147ff.

¹³ Jonas, Schaffende Musiker, S. 151.

¹⁴ Rudolf Kastner, Nachschaffende Musiker, in: *Juden im deutschen Kulturbereich*, S. 165.

¹⁵ Kastner, Nachschaffende Musiker, S. 183f.

Dieser weitgehenden Hypothese ist nachzudenken, auch wenn man ihrer geschichtsphilosophischen Grundierung nicht folgen will. Sie ist gegen eine überkommene Anschauung fruchtbar zu machen, wonach der Prozeß der Akkulturation als vorwiegend philosophisch und literarisch dominierter Vorgang gedacht wird. Als Prozeß eines sprachlichen Übertritts, einer folgenreichen Übersetzung, in der die Sprachen jüdischer Kultur in Deutschland – hebräisch und westjiddisch – vom Erlernen von Luthers und Goethes Deutsch abgelöst wurden. Wo es darum ging, einen bestimmten Tonfall, eine Sprachmelodie abzulegen, die ab- und ausgrenzend als "jüdeln" bezeichnet wurde. Was hätte da nähergelegen, als sich in diesem Prozeß, wenn er in die Musik übertragen wurde, ins Reich der Instrumentalmusik zu begeben? Wer Klavier spielt, flötet oder geigt, hat keinen Akzent. Was aber ist mit dem, der singt?

Da sich jüdisches Musikleben lange Zeit nicht in den damals entwickelten Öffentlichkeiten wie Opernhaus und Konzertsaal abspielen konnte, waren private und halbprivate Orte von großer Bedeutung. Bisher geht man in der Rekonstruktion dieser Geschichte ebenfalls von einem Etappenmodell aus, in dem der literarische Salon als die klassische Form, der musikalische dagegen als spätere Sonderentwicklung erscheint.¹⁶

Doch stimmt das? Werfen wir noch einen letzten Blick in das Sammelwerk, Juden im deutschen Kulturbereich. Auffallend ist, daß Paul Landau, der für den entsprechenden Aufsatz zum Salon verantwortlich zeichnet, die Rolle jüdischer Frauen in dieser Geselligkeit immer wieder relativiert und auf die Bedeutung der Männer hinweist. Auffallend ebenso, daß alle musikalischen Aktivitäten an Männer gebunden werden. Über Sara Levy heißt es beispielsweise, "daß sie weniger durch ihren Geist als durch ihre Herzenswärme"¹⁷ Menschen in ihr Haus gezogen habe. Von Musik ist im Zusammenhang mit ihrer Geselligkeit nicht die Rede. Und über Fanny Mendelssohn, die im gesamten Buch nur als Organisatorin von Musikgesellschaften in der Leipziger Straße erwähnt wird, heißt es: "Das schöpferische, das Gesellschaftsleben neu formende Element aber ging von dem Sohne Felix aus, der in der praktischen Umsetzung von seiner Schwester Fanny unterstützt wurde."¹⁸

Dies verzeichnete Bild Fanny Hensels läßt sich heute leicht korrigieren, wie gerade auch das vorliegende Buch zeigt. Doch was wissen wir über die musikalischen Aktivitäten der Frauen, die eine oder zwei Generationen älter waren? Und was wissen wir von jüdischen Salons im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert. Von Aufführungen von Musik, von Gesprächen über Musik?¹⁹ Den Befund vorweggenommen: nicht sehr viel. Welche Rolle sie bei der Übergabe von Carl Philip Emanuel Bachs Nachlaß an das Archiv der Berliner Singakademie spielte, konnte

¹⁶ Auch eine neuere Studie folgt dieser These; vgl. Wilhelmy: Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert, S. 140-150.

¹⁷ Paul Landau, Gesellschaftskultur, in: Juden im deutschen Kulturbereich, S. 873.

¹⁸ Landau, Gesellschaftskultur, S. 879.

¹⁹ Die ausführlichste Studie zu diesem Fragekomplex ist: Peter Gradenwitz: Literatur und Musik in geselligem Kreise, Stuttgart 1991, vor allem das Kapitel Musik im Salon und Salonmusik, S. 175-267.

inzwischen rekonstruiert werden, auch weiß man, welche Noten sich in ihrem Besitz fanden, in welchem musikalischen Kanon sie sich bewegte.²⁰ In Erinnerungen vieler Zeitgenossen, die nachträglich aufgezeichnet wurden, ist von Sara Levys Geselligkeit die Rede und davon, daß sie eine hervorragende Cembalistin gewesen sei.²¹ Doch wie bei allen nachträglich verfaßten Texten zum Salon ist auch diesen Erinnerungen mit Vorsicht zu begegnen. Nur war die Suche nach zeitgenössischen Quellen hierzu bislang weitgehend erfolglos. Von Sara Levys umfangreichen Korrespondenzen ließ sich bisher nur eine Serie von Billets an den schwedischen Diplomaten Karl Gustav von Brinckmann auffinden, in denen von Teegesellschaften die Rede ist, von Butterbrot und Dinern, nie jedoch von Musik. Aus diesen Texten läßt sich schließen, daß das Haus Levy bereits in den 1790er Jahren sehr häufig für Freunde offen war. Doch Hinweise auf musikalische Aktivitäten fehlen völlig. Auch spricht Sara Levy nie davon, daß sie übe oder sich in anderer Weise mit Musik befasse.

Ähnlich der Befund in Blick auf Lea Mendelssohns Briefe. Wiederum aus nachträglich verfaßten Berichten wissen wir, daß sie eine sehr gute Pianistin gewesen sein muß, die ihre Kinder in deren frühen Jahren selbst unterrichtete. In ihrer umfangreichen Korrespondenz mit Karl Gustav von Brinckmann, die 1798 begann und bis in die 1830er Jahre weitergeführt wurde – nichts. Lilla Salomon – wie sie als junges Mädchen hieß – berichtet von Lektüren und Gesprächen, die sich aber nie auf Musik beziehen. Sie erzählt von vielen alltäglichen Arbeiten, die Frauen damals auferlegt waren, doch nie erzählt sie, daß sie Klavier gespielt oder Musik studiert habe. Auch in den erhaltenen Gegenbriefen Karl Gustav von Brinckmanns ist nicht von Musik die Rede.²²

Ein merkwürdiger Befund: Nie lesen wir die Szene, die zu erwarten wäre. Eine Frau am Tasteninstrument. Ein Musikstück erarbeitend oder eine Abendgesellschaft unterhaltend. Wir sehen nur Salondamen, die Geselligkeiten organisieren oder von Lektüren und Handarbeiten berichten. Warum bleibt dieser Teil ihres Lebens im Dunkeln?

In einer ebenfalls nachträglich entworfenen Szene sehen wir zumindest ein stummes Musikinstrument in einem geselligen Raum stehen. Im September 1835 schreibt Wilhelmine von Boye, eine von Rahel Levin Varnhagens Jugendfreundinnen, an Karl Gustav von Brinckmann über

²⁰ Vgl. dazu die ausgezeichneten Studien von Peter Wollny, Sara Levy and the Making of Musical Taste in Berlin, in: *Musical Quarterly* 77 (1993), S. 651-688; und: Abschriften und Autographen, Sammler und Kopisten, in: Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.): *Bach und die Nachwelt. Bd. 1: 1750-1850*, Laaber 1997, S. 27-62, besonders S. 54.

²¹ Ludwig Rellstab berichtet in seinen Erinnerungen von Privatkonzerten, die allerdings erst nach 1806 stattfanden. Sein Vater habe diese zusammen mit dem Grafen Lehndorf, "welcher sehr geschickt das Fagott blies", und der "fertigen Clavierspielerin" Sara Levy organisiert: "Beide hatten den Wunsch öfters mit Orchester zu spielen, und so vereinigten sie sich mit meinem Vater, um die Kosten dafür gemeinschaftlich zu tragen. Diese Concerte fanden in unserer, ganz dazu eingerichteten Wohnung, wo zwei ansehnliche Säle, jeder von vier Fenstern Front aneinander stießen, in den Abendstunden von 6-9 Uhr statt." Sara Levy habe bei diesen Gelegenheiten nur "Sebastian und Philipp Emanuel Bach" gespielt. Ludwig Rellstab: *Aus meinem Leben*, 2 Bde, Berlin 1861, Bd. I, S. 117.

²² Ihre umfangreiche Korrespondenz mit ihrer Cousine Henriette von Pereira, der Tochter von Fanny von Arnstein, die Hilde Spiel vorlag, konnte ich leider noch nicht einsehen.

das Zimmer der verstorbenen Freundin: "o wie steigt eine liebe, so inhaltvolle Vergangenheit vor mir empor, und zaubert mir die classische Dachstube, den grünen mit Kißen wohl versehenen Sopha empor, das piano zwischen den Fenstern, <...> vor dem Sopha der kleine Tisch mit wenigen aber gediegenen Büchern, hinter der einen Thür, nahe am Ofen, ein größerer, länglicher Tisch woran sie schrieb, dann die Thür, <...> denn ihr Bette wo hinter den Gardinen ein [Bild hiehl] basrelief hing, welches, als der Herzog von Weimar, dort war, und alles als größte Merkwürdigkeit betrachtete, was in R: Stube seyn könnte, höchst naiv als er dies ansah, fragte, 'Ißt dies der Mendelsohn? – Sie können denken, welches Gespräch R: nacher hielt, als er gegangen war, über Bildung, Verstand etc: und auf welchen Punkt, dies bei gewiße Persohnen nur immer stehen bleibt, und wenn sie auch von Goethe selbst gekannt werden, denn gewis bildete er sich, als er dies sagte, ein, bei ihr, könne, müße ihr Glaubensverwandte bestimmt den 1. Platz einnehmen!"²³

An der Wand hing kein Bild Moses Mendelssohns, sondern das eines Freundes des großen Philosophen. Gotthold Ephraim Lessing war es, der von diesem privilegierten Platz auf die Gäste Rahel Levin Varnhagens herabblickte. Liest man die Bedeutung dieses Bild zusammen mit der des Pianos zwischen den Fenstern, dann könnte man beide als Symbole eines bestimmten Wegs der Akkulturation lesen. Nicht Mendelssohn, der Toleranz den Juden gegenüber einforderte, wird zum Vor-Bild, sondern Lessing, der sie gewähren wollte. Nicht der Vertreter der eigenen Position beobachtet das gesellige Treiben, sondern wie eine Mahnung an nicht-jüdische Salongäste repräsentiert Lessing die Position, die diese einnehmen sollen, wenn sie sich in ein jüdisches Haus begeben.

Anders das Piano. Nicht neben den Türen aufgestellt, die die Durchlässigkeit eines Hauses symbolisieren, sondern zwischen den Fenstern. Wie in einer ebenfalls nachträglich abgefaßten Salonskizze erzählt wird, drang wohl manchmal der Klang dieses Instruments hinaus in die Jägerstraße am Berliner Gendarmenmarkt.²⁴ Das Piano war ein Symbol, nicht nur für die Szene des Salons selbst, sondern für ein bestimmtes Verhältnis von Innen und Außen. Denn ebensowenig wie wir Sara Levy oder Lea Mendelssohn jemals in der Selbstinszenierung der Frau am Klavier sehen, gibt es auch nur einen einzigen Brief, der Rahel Levin an ihrem eigenen Piano zeigt. An ihre Jugendfreunde schreibt sie von philosophischen und literarischen Arbeiten, von Sprachstudien und Tanzstunden, doch Musik spielt erst retrospektiv eine Rolle. Nur einmal schreibt sie von sich selbst als Klavierspielerin. Doch auch das geschieht im Rückblick, und die Erinnerung bezieht sich gerade nicht auf das Zimmer in Berlin, sondern auf einen Sommeraufenthalt in Töplitz wahrscheinlich im Sommer 1795, wo sie Klavierstunden bei einem italienischen Pianisten namens Lodi nahm.²⁵ Wenn

²³ Nachlaß Karl Gustav von Brinckmann, Archiv Trolle Ljungby, z.Z. Uppsala Universitetsbibliotek/Schweden.

²⁴ Vgl. die geradezu kanonisch gewordene Salonsskizze "Rahel Levin und ihre Gesellschaft. Gegen Ende des Jahres 1801. (Aus den Papieren des Grafen S****.)", in: Karl August Varnhagen von Ense: *Vermischte Schriften*, Bd. 19, Leipzig 1876, S. 158-182. Die Authentizität dieser Skizze ist sehr umstritten, vgl. Hahn: *Der Mythos vom Salon*, S. 223-226.

²⁵ GW II, S. 251.

in den überlieferten Texten das Piano in ihrem Berliner Zimmer zu erklingen beginnt, dann spielte ein anderer: Prinz Louis Ferdinand von Preußen, ein enger Freund der Gastgeberin, hervorragender Pianist und Komponist. Bietet das Klavier also eine Bühne für die anderen, für die Besucher? Was bedeutet das für die Rolle der Musik im Prozeß der Akkulturation am Ende des 18. Jahrhunderts?

Vielleicht, so könnte man vermuten, öffnet nur gemeinsames Zuhören eine Gemeinsamkeit, die sprachlich – noch – nicht möglich ist. Vielleicht können die Barrieren zwischen Juden und Nichtjuden, die die Sprache aufrichtet, in diesem anderen Medium wenn nicht überwunden, so doch ein Stück weit verrückt werden. Für diese Hypothese spricht eine weitere Erinnerung Rahel Levins, die sie in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts in ihren Notizbüchern aufzeichnet. Dort erzählt sie, wie sie den Grafen Karl Finck von Finckenstein zum ersten Mal sah, mit dem sie in der Folge eine schwierige und unglückliche Liebesgeschichte verband.²⁶ Die Schlüsselszene spielt in der Oper. Ein Freund hatte Rahel Levin seine Loge zur Verfügung gestellt, und von dort aus erblickt sie den jungen Grafen: "Weil die Logen ziemlich leer waren, fiel er mir auf, wegen seiner Blondheit; noch mehr wegen der Art, wie er zuhörte. Ich sah ihm an, daß er ein Mensch sei, der sich einbilde, all dergleichen schon viel besser gehört zu haben".²⁷

Nicht in einer Konversation also, in der sich jeder über sein Sprechen darstellen muß, sondern in der stummen Szene des gemeinsamen Zuhörens, treffen sich die Blicke. Vermittelt durch ein Medium, das ein stummes Publikum voraussetzt, beginnt eine Geschichte, die gerade auch an der Sprachlichkeit scheitert. Denn der junge blonde Graf, schön wie ein Bild, kann sich in dem Raum nicht bewegen, den Lessings Bild in Rahels Zimmer repräsentiert. Sprechen trennt, Hören verbindet. Eine im gemeinsamen Hören von Musik gestiftete Beziehung wurde also durchs Sprechen zerrieben, und auch im Rückblick gibt es gegen diesen zerstörerischen Zusammenprall kein wirksames Mittel. Schweigen als Praxis des Hörens und schon gar als Praxis der Liebe, diesem gesprächigsten aller Gefühle, bietet keine Alternative. Musik als gemeinsames Thema, als gemeinsame Praxis verbindet offenbar nur unter klar bestimmten Voraussetzungen. Wenn sie in ein kollektives Bildungsprojekt eingebunden ist, öffnet sie ein gemeinsames Terrain, auf dem sich manchmal sogar jüdische und nichtjüdische Frauen begegnen können: "Lernst du general Bas?", fragt die böhmische Gräfin Josephine von Pachta in einem Brief an Rahel Levin aus Prag vom 2. März 1796, "du nahmst dir's vor."²⁸

Den Frauen der ersten Generation akkultrierter Jüdinnen erschließt sich im Reflektieren über Musik ein kommunikativer Raum, der für die Bearbeitung der Probleme der Akkulturation offenbar unabdingbar ist. Musik hier also nicht im Sinne des Musizierens, sondern als kulturelle Praxis, der man sich hörend, nachdenkend, schreibend nähert. Musik als Darstellungsweise, die in

²⁶ Vgl. *Rahels erste Liebe. Rahel Levin und Karl Graf von Finckenstein in ihren Briefen*, hrsg. von Günter de Bruyn, Frankfurt/Main 1986

²⁷ GW III, S. 433. Tagebucheintrag vom 19.4.1830.

²⁸ *Galerie von Bildnissen aus Rahel's Umgang und Briefwechsel*, 2 Bde., Berlin 1836, Bd. I, S. 178, nach der Handschrift revidiert.

andere Modi übertragen wird.

In einem der ersten überlieferten Briefe von jüdischen Frauen aus dieser Zeit schreibt Brendel Veit Mendelssohn, die spätere Dorothea Schlegel, am 13. September 1792 an ihre Freundin Rahel Levin: "Liebe Rahel! ich muß Ihnen von der französischen Oper in Rheinberg erzählen. <...> Iphigenie von Gluk ward gegeben. Ich habe die Musik noch nie gehört, ich möchte aber schwören, daß es blos Rellstabs Klavierauszug war, der executirt ward. unmöglich war das die ganze Partitur, schon die große Ouvertüre ward ganz weggelaßen; und im accompagnement, haben auch ganz gewis eine Menge Instrumente gefehlt, man hatt sehr oft ganz deutlich die Lücken darinn merken können. Blase Instrumente waren gar nicht da, die Violinen machten alles, auch diese waren nur sehr schwach besetzt, spielten aber rasch, und prompt. Und nun die Sänger. Nein liebe Rahel, davon haben wir beide noch keinen Begriff gehabt, daß so etwas existirt. Die Aurore spielte die Iphigenie. sie hat auch nicht einen Ton der weniger unangenehm wäre – ich habe in meinem Leben nicht so einen Gesang gehört; gemein rau und schnarrend, wie eine Kinderfrau von der französischen Kolonie; nicht die geringste Biagsamkeit; nicht die kleinste Manier als große eclats mit dieser rauhen poissarden Stimme. abscheulich! nicht zu hören; <...> Angezogen war sie wie eine jüdische Braut, auch ohne alle Grazie. Beide Arme waren von den Schulternn ab ganz blos; ob gleich sie im gemeinen Leben hübsche Aarme und Hände haben mag, so war doch die Coquetterie, entblößt zu gehen, falsch berechnet; denn sie gestikulirte so heftig damit, daß die Muskeln heraustraten und den Arm häßlich machten. Diese Iphigenie aber, war doch noch göttlich gegen Orest, Pilades, und Thoas. Nein so etwas! Nicht einen sangbaren Ton! auch nicht Einen; so einen Gesang habe ich noch in meinem Leben nicht gehört; der Thoas schnarrte wie ein Savoyard. Orest und Pilades verstand man nicht ein Wort, sie verhunzten das göttliche Duett, und die schönen Arien aufs erbärmlichste. Viel Atlas, viel Pelzwerk, viel reiche Gürtel und gepuderte Locken, viel Grimacen, aber nicht ein Funken Gesang, oder Manier, oder wahres Spiel. Der Orest hat mehr crochets gehabt in der Frisur, als Sie an Ihres Bruders Hochzeitstag. Kurz, es war nicht auszuhalten! Aber was muß die Iphigenie für eine Musik sein, so erbärmlich wie sie auch da gehandhabt worden, so habe ich doch bei manchen Stellen, wie ein Kind weinen müßen. Wenn ich diese Musik doch nur einmal recht vollständig hören könnte! –"²⁹

Unter mehreren Gesichtspunkten ist diese Reflexion über eine Opernaufführung merkwürdig und einer genaueren Lektüre wert: Sie wird mit großem Sachverstand vorgetragen und an eine Freundin gerichtet, bei der dieser ebenfalls vorausgesetzt wird. Beide haben sich offenbar intensiv mit Opern-Inszenierung sowie mit Kostümierung und vor allem mit Gesang beschäftigt. Beide waren schon oft in der Oper, und beide waren wohl davon ausgegangen, daß sie dennoch noch vieles zu lernen hätten. Doch diese Aufführung gibt etwas zu lernen auf, was man eher verlernen, vergessen möchte: Schlechten Gesang, schlechte Kostüme, schlechte Orchestrierung. Der Gestus

²⁹ Friedrich Schlegel: *Kritische Ausgabe*, hrsg. von Ernst Böhler unter Mitwirkung anderer Fachgelehrter. Paderborn/München/Wien 1961ff, Bd. 23, S. 62-65; nach der Handschrift in der Sammlung Varnhagen, Krakau, Kasten 227 revidiert.

des Lernens, den Dorothea Schlegel mehrfach zitiert, ist also ironisch zu lesen. Bei der Rheinsberger Inszenierung gibt es nichts Neues zu erfahren, schon gar nicht für die, die sich gerade in eine neue Kultur "hineinlernen" wollen.

Noch erstaunlicher ist aber, daß in diesem Brief gleich zweimal auf den gemeinsamen kulturellen Hintergrund der Freundinnen angespielt wird, der in den Korrespondenzen aus dieser Zeit sonst meist unangesprochen bleibt. Zweimal fühlt sich Dorothea Schlegel an jüdische Hochzeiten erinnert. Einmal durch das Kostüm der Darstellerin der Iphigenie, das zweite Mal durch die Haartracht eines anderen Sängers. Und beide Male wird dadurch etwas Unpaßendes, fast Unschickliches bezeichnet. Was aber ist denn so unpassend an dem, was hier auf der Bühne zu sehen ist?

Die jüdische Hochzeit symbolisiert offenbar eine Kultur, die der hier dargestellten nicht kompatibel ist. Diese Unvereinbarkeit zeigt sich genau in dem Moment, wo sie auf einer Bühne ausgestellt wird. In dieser Transformation wird sie zum Zitat einer Ordnung, einer Tradition, die nicht versetzt, an andere Orte gebracht werden darf. Sie gehört nicht auf eine Bühne, sondern in einen geschützten Raum. Dieser ungebührliche Übergang wird in dieser Szene durchweg an Frauen gebunden: Die Sängerin ist entblößt wie eine jüdische Braut, und des Sängers Haartracht erinnert an die von Rahel Levin auf der Hochzeit ihres Bruders. Gibt es hier – so die Frage, die aus dieser Beobachtung folgt – eine Verknüpfung zwischen Jüdinnen und Musik? Warum wird an ihnen im Moment der Inszenierung auf der Bühne etwas ausgestellt?

Möglicherweise läßt sich von hier aus unter anderer Perspektive noch einmal lesen, warum alle Jüdinnen dieser frühen Zeit eine Selbstinszenierung als praktizierende Musikerinnen verwerfen. Warum wir keine Darstellung einer musizierenden Jüdin finden konnte – weder im Selbst- noch im Fremdbild. Warum das Klavier zwar manchmal dasteht, aber nicht gespielt wird. Warum wir auch nie imaginäre Zuhörer von Gesang in den geselligen Räumen dieser Jüdinnen werden. In der Musik – so könnte man sagen – wird etwas geschützt. Etwas, das historisch in Deutschland noch keinen Platz hat. Weil kein Raum für Übergänge da ist, weil alle sozialen, kulturellen und politischen Voraussetzungen für Vermittlungen, Begegnungen und auch Konfrontationen fehlen. Doch aus diesem Mangel entsteht etwas sehr produktives: Eine Art Theorie der Musik bis hin zu einer Theorie des Gesangs, des Unterschieds von Instrumental- und Vokalmusik, von unterschiedlichen musikalischen Traditionen.³⁰ Eine Theorie, die in erster Linie von Rahel Levin Varnhagen ausgearbeitet wurde.

Am 19. Februar 1820 schreibt sie in eines ihrer Notizhefte: "Neulich sagte ich zu Koreff,

³⁰ Leider kann hier nicht diskutiert werden, inwieweit Rahel Levin an den Reflexionen zeitgenössischer Autoren anknüpft. In den mir bekannten Briefen und Notizen lassen sich keine Lektüren der entsprechenden Schriften nachweisen; ETA Hoffmann beispielsweise wird nur als Autor literarischer Texte wahrgenommen, die durchweg negativ beurteilt werden. Es geht hier nur darum, die ungewöhnliche Verbindung musiktheoretischer Gedanken mit Strategien der Akkulturation aufzuzeigen. Zu romantischer Musiktheorie vgl. Barbara Naumann: *Musikalisches Ideeninstrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Stuttgart 1990; *Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik. Texte zur musikalischen Poetik um 1800*, hrsg. von Barbara Naumann, Stuttgart 1994; Christine Lubkoll: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg 1995.

alle Kunst müsse einer Nation natürlich sein; d.h. in den untern Volksklassen entstehen: sonst vagirt sie, hat keinen Boden, wird Krittelei, wenn sie vorher noch glückliche Nachahmung war. Erst gestern, als Goethische Lieder ohne Begleitung gesungen wurden, drang sich mir von neuem auf, daß es nur verbesserter Wachstuben- und Handwerksburschen-Gesang im Wandern war. Hier haben wir keinen anderen Volksgesang. Nun giebt's noch Soldatenlieder aus dem Krieg. Alles andere Singen, auf den Theatern, ist bald italiänisch, bald halb dieser Gesang, halb jener bezeichnete, auf Gluck, Mozart usw. angewandt; und meistens schon damit angefangen, die Singorgane ganz mißzuverstehen. Dabei ein unendlicher Dünkel; auf dünnkelhaften sogenannten Patriotismus gepflanzt. Man findet hier schöne Stimmen, als man nur irgend vermuten sollte; aber gleich werden sie verdorben; in die Kehle hineingezwungen, die Brusttöne bis zur Vernichtung forciert, gequetscht, gekälbert. Leidenschaft besteht nur in Forte und Piano; Piano in Dehnen, et cetera! –"³¹

In diese Kultur der Imitation, die sich entwickelteren Traditionen nur halb und halbherzig zuwendet, könnten unmöglich Traditionsstränge integriert werden, die auf den kulturellen Kontext des Judentums verweisen. Wenn in deutschem Gesang nicht einmal die Kultur der dominierenden gesellschaftlichen Gruppierungen Raum findet, wie sollen dann Öffnungen für bislang ausgeschlossene Stränge geschaffen werden? Wie kann eine Kultur integrative Kräfte freisetzen, wenn sie sich selbst nicht sicher ist? Wie kann Anderes kulturell produktiv sein, wenn das Eigene nicht gewußt, nicht entfaltet ist?

Der Zeitpunkt, zu dem diese Reflexion vorgetragen wird, gibt ihr weitere Brisanz. 1820 – da kann Deutschland auf eine Art Einigungsprozeß in der Erhebung gegen die französischen Okkupanten zurückblicken. Doch die Hoffnungen, die sich – auch bei Rahel Levin daran geknüpft hatten – sind durch die Entwicklungen seit 1815 zerrieben worden. Von der Erhebung 1813 sind nur Spuren in Soldatenliedern geblieben. Keine Spuren dagegen von Volkskunst, auch deshalb nicht, weil in den Hep-hep-Unruhen von 1819 deutlich wurde, welcher Typ von Einigung sich da allmählich zeigte und auch tendenziell durchsetzte.

David Ferdinand Koreff – ein weitgereister Zeitgenosse, und auch er öfter mit diesen ersten Anzeichen von Judenfeindschaft und den Vorboten des modernen Antisemitismus konfrontiert – weiß genug über den Mangel an Volkskultur in Deutschland. Über diesen mageren Boden, auf dem zuwenig wächst. Er ist ein guter Adressat für diese Überlegungen, auch deshalb, weil er wohl ebenso wie Rahel Levin Varnhagen beobachtete, wie dieser Mangel auch die sozialen Räume jüdischer Geselligkeit traf. Denn nun – in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts – werden wir Zeuge einer Trennung von musikalischen Aktivitäten einerseits und philosophisch-literarischen andererseits. Hier eine neue und sehr produktive Entfaltung von Komposition und Aufführungen – dort, und meist sehr weit entfernt – ein Ort der Reflexion dieser neuen Aktivitäten. Gerade die Briefwechsel der Familie Beer zeigen diese Trennung in aller Schärfe. Amalie Beer, im Unterschied zu ihren jüdischen Zeitgenossinnen, seien sie konvertiert oder nicht, sprachlich weitgehend im 18.

³¹ GW III, S. 16.

Jahrhundert verankert, arbeitet nie an diesem Übergang. Ob Sara Levy und Lea Mendelssohn es taten – darüber wissen wir im Falle Sara Levys nichts, im Falle Lea Mendelssohns zu wenig, um ein Urteil fällen zu können.

Rahel Levin Varnhagens Briefwechsel und Aufzeichnungen, die gerade für diese Zeit hervorragend überliefert sind, zeigen eine zeitliche Staffelung. Bis zur Mitte der 1820er Jahre ist das Nachdenken über Musik dominierend, und erst daran anschließend finden sich mehr und mehr Hinweise darauf, daß es bei ihren eigenen geselligen Aktivitäten Raum nicht nur für das Reflektieren über Musik, sondern auch für Aufführungen gab.

Am 5. Februar 1831 berichtet sie ihrer Freundin Pauline Wiesel von einem geplanten Abend, der ein Diner mit musikalischer Aufführung verbindet, in Anlehnung wohl auch an die Abende im Hause Beer, denen Rahel Levin einige Male beigewohnt hatte: "Alle Abend einige unverhoffte Leute: Morgen gebeten 12. 13. Langhanssche Tochter; M^{am} Richter mit ihrer; schönes Mädchen die da singt. Henriette Solmar <...>. Klug, unterrichtet angenehm. Fany mit ihren Mann: singen – mit 2 M^{lle} Enzigs die bey ihr zu Gaste sind Advokaten Töchter hübsch klug. Graf Kleist Graf Lippe – der erste ein Erster und sehr hübsch, Mann einer Gräfin Medem der ältesten Medem Tochter; cousine der duchesse dunc Ein Herr Schall: Dichter Komiker höchst artig, gebildet; 50. Jahr und die Unverhofften. Ausgehn thue ich fast gar nicht. nur wenn meine Nächsten so großen Werth drauf setzen. Eßen? Butterfische wie bey mama; mit Klösse; Reh und Pute – das Reh war heute zu klein auf dem Markt – Reis kalt mit Zitronensaft – sehr vortrefflich, dazu Biskuit, Kastanien. zum Braten apfel Preißelbeeren Selriesalat. Aus. Alles zu Ihrem Amusement. Ich bitte immer nur 12. Aber sehr oft: Mittag nie."³²

Diese plastische Skizze eines geplanten Abends mit Essen und Musik wird in der Folge nicht in einen Bericht des aktuellen Geschehens übersetzt. Im großen Archiv der Briefe Rahel Levins finden wir zwar ausführliche Protokolle von Gesprächen über Politik und Philosophie, über Literatur und bildende Künste, doch Musikaufführungen verwehren sich offenbar einer Übersetzung ins Briefliche. Und zwar schon auf der Ebene des Berichtens und mehr noch einer daran anschließenden Reflexion.

Die fortgeführten Theoretisierungen der Musik entzündeten sich meist an nicht genauer erzählten Hörerlebnissen, weil es darum geht, die Musik als entscheidenden Modus des Erkennens zu etablieren: "Wer in musikalischem Vortrag keine neuen Beziehungen hört und zeigt, ist nur ein Instrument", notiert Rahel Levin am 15. September 1824 in ihr Tagebuch.³³ Zu diesen "neuen Beziehungen" gehören gerade auch die, die Auskunft geben über die Verknüpfung unterschiedlicher Traditionsstränge, darunter verborgene jüdische Traditionen.

In einem langen Brief Rahel Levins an ihren Bruder Ludwig Robert vom 26. November 1824 findet sich eine Passage über Händels Musik, die sich im Zusammenhang mit einer

³² Rahel Levin Varnhagen/Pauline Wiesel: *Briefwechsel*, hrsg. von Barbara Hahn unter Mitarbeit von Birgit Bosold, München 1997, S. 425.

³³ GW III, S. 167.

Überlegung in Nietzsches Nachlaßfragment "Nietzsche contra Wagner" gelesen in ihrer gesamten Brisanz entfaltet. "Schon vorigen Winter", so heißt es im Brief, "hörte ich mehrere Musiken von Händel, und jedesmal war ich gleich erhoben und begriff nicht, wie auch nur drei Töne, für den Gesang von diesem Manne gesetzt, unausbleiblich diese Wirkung hervorbringen! Buchstäblich drei Töne. Er weiß sie anfangen zu lassen, in eine Folge zu bringen, daß sie uns jedesmal entheben und auf ein Feld der Wehmuth, der Erhabenheit und Ergebung versetzen. Lagrime; möchte man aussprechen.<...> Händels Musik stellt uns in das Gebieth höherer Wehmut: sie weint, seine Musik, aber les larmes de la charité. Nicht Leidenschaftstränen über Zustände hiesiger Lebensverhältnisse, sondern die großen Thränen der Kreatur überhaupt; die der unmittelbaren Sehnsucht nach einem Urzustand; er führt uns in die Gefilde der Ergebung, des stillen Nachspürens, der höheren Hoffnung und einer andern Ruhe, als die dies Ausruhens: in eine Vorseligkeit, deren Atmosphäre, – Lebensbedingung, – Unschuld, reinstes Wollen und Streben, und daher schon Ruhe ist."³⁴

Diese Gedanken, an das Hören der Makkabäer geknüpft und mit der Frage verbunden, warum die geliebte Bach'sche Musik nicht dieselbe Wirkung habe, lassen aus der Perspektive von Nietzsches Reflexionen eine interessante Lektüre zu. In Nietzsche contra Wagner bezeichnet Nietzsche die Musik als eine Kunst des Herbsts einer Kultur, eine Kunst, die "vielleicht weil sie die innerlichste ist" – als letzte blüht. Eine Kunst also, die immer das Zeichen von Verspätung und Reife zugleich trägt. Händel erscheint aus diesem Blickwinkel als Komponist, der die Reformation erst richtig in Musik setzte. Eine Reformation aber, die hier nicht als Sternstunde des Protestantismus, sondern auf fast paradoxe Weise als Moment der Bewahrung jüdischer Traditionen gelesen wird. Nietzsche spricht vom "jüdisch-heroischen Zug, welcher der Reformation einen Zug der Grösse gab" und begründet dies mit der Textauswahl, die Händels Kompositionen zugrunde liege: "das alte Testament Musik geworden, nicht das neue."³⁵

Nietzsches Überlegungen nun wieder vor dem Hintergrund von Rahel Levins Gedanken gelesen, läßt die Frage nebensächlich erscheinen, ob Händel tatsächlich alttestamentarische Texte zugrunde legte oder nicht – er tat bekanntlich beides. Denn Rahel Levin führt im Zusammenhang mit der berühmten Aufführung der Bach'schen Matthäuspassion 1829 aus, daß dies Verhältnis zu Texten in die Praxis des Komponierens übersetzt und dadurch zum entscheidenden Moment wird.

An Karl August Varnhagen schreibt sie am 13. März 1829: "Sebastian, sage ich lange, ist durchaus Kant: mit großer Dichtungsgabe, Phantasie; ein Stück Saint-Martin in sich; ein großer Architekt in Urproportionen; eine reine, sich zu Gottesgedanken schwingende Seele. Immer sublim, und unterhaltend, wenn er dem Impuls seiner Eingebungen, und sogar Meinungen und Vorsätze folgt. Nicht aber, wenn er Texte, Worte bemusikt. Da ist es ihm noch nicht eingefallen, alles Hergebrachte mit Eins zurückzulassen; bloß nicht eingefallen, und ich glaube, aus großer

³⁴ GW III, S. 173.

³⁵ Friedrich Nietzsche, "Nietzsche contra Wagner", in: Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., hrsg. von Giorgio Colli und Manzi Montinari, München 1988, Bd. VI, S. 423.

Musikfülle. Er hat so viel Großes, Reiches, Üppiges, Erhabenes, Richtiges, Neues gemacht, daß er ein Feld ganz vergaß zu überarbeiten; weil es auch nicht sein eigentliches war. Denn, mir ist es ausgemacht, daß Vokalmusik nicht so rein, nicht so himmelverwandt, so erhaben ist, und sein kann, als Instrumentalmusik.<...> Und auch daher muß erst komponiert werden, und dann der Text gemacht: erst die Empfindung, die Meinung, der Eindruck aller Dinge vague da; und alsdann kommt erst Grammatik, Logik; und alles Gerüste, und die willkürlichen Zeichen; wovon die Sprachen noch nicht frei sind."³⁶

Händel scheint diesen Weg des Komponierens eingeschlagen zu haben: Von der Idee einer Musik, die das "jüdisch-heroische" transportierte, bis hin zur Adaption von Texten, die diesen Gestus nicht überschreiben, nicht auslöschen. Bach dagegen scheint als echter Protestant dem Primat des Textes gefolgt zu sein. Wobei sich für eine solche komponierende Lektüre der Bibel nur neutestamentarische Texte eignen, die ganz andere Interpretationsräume verlangen als die hebräischen. Eine Art christlicher Musik also, die die Dominanz der Interpretation über den Text auch in die Komposition überträgt. Im Unterschied zu einer Musik, die sich den Bewegungen des Textes ausliefert, und zwar so weit, daß die Komposition dem Text vorausgehen kann. Bei einem solchen Verhältnis interpretieren sich Text und Musik nicht wechselseitig, und keines illustriert das andere. Text und Musik erscheinen vielmehr als zwei Modi von Darstellung, die in unendlicher und unauflösbarer Spannung zueinander stehen.

Wie Juden – ob getauft oder nicht – und Christen? Wäre dieser Gedanke über das Komponieren als Symbol der Akkulturation zu verstehen? Akkulturation als unendliche und unauflösbare Spannung zweier Modi, wo keinem das Interpretationsmonopol über das andere zugesprochen wird? Wo beide zu Archiven heterogener kultureller Praktiken werden können. Wo es sogar eine Darstellungsform für diese Begegnung gibt: Musik und Sprache – zusammengenommen im Gesang. Juden und Christen – zusammengenommen – ja worin? Dieser Frage bleibt nachzudenken.

Erschienen, in: Beatrix Borchard und Monika Scharz-Danuser (Hrsg.), *Fanny Hensel. Komponieren zwischen Öffentlichkeit und Privatheit*, Symposionsbericht Berlin 1997 (gemeinsam hrsg. mit Monika Schwarz-Danuser), Stuttgart 1999 (2. Auflage Kassel 2002), S. 3-26.

Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Autorin

³⁶ GW III, S. 374.