

Münchener Universitätsschriften
Theaterwissenschaft

Frank Halbach

Ahasvers Erlösung

Der Mythos vom
Ewigen Juden
im Opernlibretto
des 19. Jahrhunderts



Herbert Utz Verlag · München

Theaterwissenschaft · Band 14

herausgegeben von

Prof. Dr. Michael Gissenwehler und

Prof. Dr. Jürgen Schläder

Theaterwissenschaft München



„Dieses Schlozer wurde auf FSC-zertifiziertem Papiergedruckt. FSC (Forest Stewardship Council) ist eine nichtstaatliche, gemeinnützige Organisation, die sich für eine ökologische und sozialverantwortliche Nutzung der Wälder unserer Erde einsetzt.“

Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Zugleich: Dissertation, München, Univ., 2005

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Die dadurch begründeten Rechte, ins-
besondere die der Übersetzung, des Nach-
drucks, der Entnahme von Abbildungen, der
Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähn-
lichem Wege und der Speicherung in Daten-
verarbeitungsanlagen bleiben, auch bei nur
auszugsweiser Verwendung, vorbehalten.

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH 2009

ISBN 978-3-8316-0834-8

Printed in Germany

Herbert Utz Verlag GmbH, München

Tel.: 089/277791-00 · www.utzverlag.de

DANKSAGUNG

Zuallererst möchte ich Prof. Dr. Jens Malte Fischer, meinem Doktorvater, danken, der das Thema der Dissertation angeregt und begleitet hat, dessen Expertise mir immer wieder entscheidende Impulse gegeben hat, und der schließlich entscheidend mein Durchhaltevermögen stützte.

Prof. Dr. Hans-Peter Bayerdörfer, dem Zweitkorrektor dieser Arbeit, bin ich besonders verpflichtet, auch in seiner Funktion als Sprecher des DFG Forschungsprojekts „Kulturelle Inszenierung von Fremdheit“, in dessen Rahmen diese Arbeit entstand, ebenso allen Mitgliedern dieser interdisziplinären Forschergruppe für ihre Kollegialität, ihre Diskussionsbereitschaft und Beiträge zum Thema meiner Arbeit, besonders Annemarie Fischer, Dr. Bernd Hirsch, Dr. Isabel Kunz, Dr. Barbara Riesche und Dr. Sebastian Stauss.

Gedankt sei an dieser Stelle auch der DFG, die bereit war das Projekt zu fördern.

Bei der Materialrecherche waren mir im Forschungsinstitut für Musiktheater Thurnau Dr. Marion Linhardt und Dr. Thomas Steiert sehr behilflich. Dafür danke ich ihnen herzlich. Den Mitarbeitern der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin danke ich für ihre Unterstützung bezüglich des Kapitels zu Ferruccio Busoni, das ohne die Einsicht in den handschriftlichen Nachlass des Komponisten so nicht hätte entstehen können.

Bedanken möchte ich mich auch bei Prof. Dr. Hans-Edwin Friedrich für fachlichen und moralischen Beistand und bei Prof. Dr. Jürgen Schläder, der das Erscheinen dieses Buch in der Reihe Theaterwissenschaft anregte.

Und schließlich danke ich noch ganz besonders Stephanie Metzger – sie weiß wofür...

EINLEITUNG	7
I. DER ANTISEMITISMUS UND DIE KONSTITUIERUNG DES AHASVER-MYTHOS	19
I. 1. EIN JUDE MIT NAMEN AHASVERUS - DIE IDENTIFIZIERBARKEIT DES UNNENNBAREN	21
I. 2. DIE GESCHICHTE AHASVERS: MYTHOS UND VERFOLGERTEXTE	23
I. 3. DER SÜNDEBOCK AHASVER.....	26
I. 4. MYTHOLOGEME DES AHASVERSTOFFES.....	29
a) Das Mythologem der Unsterblichkeit.....	30
b) Das Mythologem der Wanderschaft.....	31
c) Das Mythologem der Erlösung	32
d) Das Mythologem der jüdischen Provenienz Ahasvers	32
I. 5. AHASVERS GESCHWISTER.....	34
II. DICHTUNGEN VOM EWIGEN JUDEN - AHASVER-VARIANTEN IN DER LITERATUR DES 19. JAHRHUNDERTS.....	44
II.1. WEICHENSTELLUNG FÜR DAS 19. JAHRHUNDERT: GOETHE UND SCHUBART	47
II. 2. WELTSCHMERZ UND TODESPOESIE	52
II. 3. EPOCHEN- UND WELTGEMÄLDE.....	56
II. 4. DER JUDE AHASVER	66
II. 5. PARODIE UND SATIRE	76
III. AHASVER UND DAS OPERNLIBRETTO.....	83
III. 1. DIE UNERLÖSBARKEIT AHASVERS „MARCHE! MARCHE! MARCHE TOUJOURS!“ - HALEVYS UND SCRIBES <i>LE JUIF ERRANT</i> (1852).....	89

IV. WAGNERS EWIGE JUDEN	117
IV.1. „DIE SEHNSUCHT IST ES NACH DEM HEIL...“ – <i>DER FLIEGENDE HOLLÄNDER</i> (1843).....	125
IV. 2. „...ENTSÜNDIGT SEIN UND ERLÖST!“ – <i>PARSIFAL</i> (1882).....	145
V. IM SCHATTEN WAGNERS: KAIN UND SEINE WIEDERGEBURT AHASVER	174
V.1. FELIX WEINGARTNER: <i>DIE ERLÖSUNG</i> (1895).....	184
V. 2. MELCHIOR E. SACHS: <i>KAINS SCHULD UND IHRE SÜHNE</i>	200
V.3. „DU HAST DEINES VATERS SCHWARZES BLUT“. BULTHAUPTS UND D’ALBERTS <i>KAIN</i>	229
V.4. „UND WÄHRT ES TAUSEND/UND TAUSEND JAHR...“ - HEINRICH BULTHAUPTS <i>AHASVER</i>	241
VI. DIE CAMOUFLAGE DES AHASVER-MYTHOS IN DER OPER ...	258
VI. 1. „J’AI MARCHE, J’AI MARCHE A TRAVERS BIEN DES MONDES“: VINCENT D’INDYS <i>L’ÉTRANGER</i> (1903).....	260
VI.2. DER EWIGE JUDE ALS REVENANT: <i>DER POLNISCHE JUDE</i>	269
VII. „NOCH IST DER LETZTE TAG NICHT DA“ – FERRUCCIO BUSONI UND DER AHASVER-MYTHOS.....	276
VII.1. „HIER LIEGST DU NUN, DER MENSCHEN LETZTER“ – BUSONIS AHASVERENTWÜRFE	279
VII.2. „NUN IST DER GRAUSIGE, SPUKHAFTE JUDENGREIS ENDLICH HINAUSGESCHAFFT“ – <i>DIE BRAUTWAHL</i> (1912)	284
VII.3. „VERDAMMNIS! GIBT ES KEINE GNADE?“ - <i>DOKTOR FAUST</i> (1922)	300
VIII. AHASVERS UNSTERBLICHKEIT	314
LITERATURVERZEICHNIS	322

EINLEITUNG

Während sich in den letzten Jahren die Analyse jüdischer Figuren, die Stereotypenforschung und die Untersuchung des Antisemitismus in der europäischen Literatur als Forschungsgegenstand etabliert haben, ist die Betrachtung des Bildes vom Juden im performativen Medium Bühne bisher vergleichsweise fragmentarisch geblieben.¹

Ein spezielles Forschungsinteresse stellt die Charakterisierung jüdischer Gestalten im Bereich des Musiktheaters dar. Exemplarisch für die Genese von Außenseiterschicksalen jüdischer Provenienz steht der Mythos vom Ewigen Juden. Das kulturgeschichtliche Phänomen, in dem der Fremde durch den Prozess psychischer Abwehr als Paradigma des Bösen fungiert, aber auch die potentiell positive Umcodierung eines Mythos vom Anderen, soll in der vorliegenden Arbeit anhand des Ahasver-Mythos verfolgt werden, wobei der Ansatz für diese Analyse ein interdisziplinärer ist. Denn es gilt, das Kulturphänomen Antisemitismus und die Produktionsbedingungen für einen Mythos aufzuzeigen, um dann die Spur Ahasvers in literarischen Texten zu verfolgen, die die zeitlich vergleichsweise verzögerte Rezeption des Ahasver-Mythos im Opernlibretto präfigurieren. Dies macht es notwendig Mythosforschung, Literaturwissenschaft und Theaterwissenschaft zu verknüpfen.

Die Geschichte des Judenhasses weist zwar eine Persistenz auf, kann aber kaum als eine kontinuierliche Entwicklung mit dem katastrophalen Endpunkt Nationalsozialismus gesehen werden, vielmehr muss wohl von einem An- und Abschwellen der Anfeindung von Juden gesprochen werden. Zweifellos entsteht jedoch im 19. Jahrhundert eine neue Form der Judenfeindschaft.

Gerechtfertigt durch die christliche Theologie war die gesellschaftliche Außenseiterrolle der Juden bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts Normalität. Durch das Gedankengut der Aufklärung und das säkularisierte Staatsdenken wurde die Emanzipation der Juden jedoch eine Frage der jungen europäischen Nationalstaaten.² Die 80er Jahre des 18. Jahrhunderts schienen die endgültige Wende einzuleiten:

Auf Anregung Moses Mendelssohns verfaßte 1781 der preußische Kriegsrat Christian Wilhelm Dohm seine programmatische Schrift „Über die bürgerliche Verbesserung der Juden“, und im selben Jahr erließ Kaiser Joseph II.

¹ Bedeutsam für die Thematisierung des Judentums auf der Bühne und dessen Analyse sind vor allem die beiden von Hans-Peter Bayerdörfer herausgegebenen Bände der *Theatralia Judaica* (Tübingen 1992 und 1996).

² Vgl. Erb, Rainer/Bergmann, Werner: *Die Nachtseite der Judenemanzipation. Der Widerstand gegen die Integration der Juden in Deutschland 1780-1860* (= *Antisemitismus und jüdische Geschichte*, Bd. 1), Berlin 1989, S. 15.

für Teile Österreichs die ersten, wenngleich noch vorsichtigen, gesetzlichen Maßnahmen, die nach eben dieser Verbesserung strebten.³

Die Integration der Juden Europas schritt voran, die Revolution von 1790/91 erreichte die Einbürgerung der Juden, im westlichen Deutschland war dies nach der französischen Besetzung 1796-1811 der Fall, in Preußen war sie Ergebnis der Reformen von 1812.⁴ Zugleich war dies der Beginn einer heftigen Gegenreaktion, welche die Andersartigkeit der Juden nicht mehr in ihrer Konfession, sondern bald anthropologisch begründbar macht.⁵

Im Verlauf dieser Kontroversen, die sich von 1780 an über neunzig Jahre erstreckten, wurde die Frage immer wieder neu gestellt, ob Juden würdig seien, das Bürgerrecht zu erhalten. Verschiedene Gründe pro und contra wurden genannt. Die Gegenargumente enthielten nicht nur Vorurteile, die aus dem Mittelalter überkommen waren, sondern im Kampf um die Emanzipation entstanden neue Anklagen.⁶

Auch christliche Mythen, wie eben der vom Ewigen Juden, die in Zusammenhang mit antijüdischen, gegen die jüdische Religion gerichteten, Vorurteilen standen, wurden im Zuge dessen mit neuen Implikationen aufgeladen. Das Changieren solcher Mythen zwischen einem tradierten Bestand und der Funktion als Träger neu formierter Angriffe auf das Judentum, verschleißt sich dabei nicht selten einer eindeutigen Wertung. Durch die geschwächte Bedeutung der Religion und das Prinzip der religiösen Toleranz, als deren Anhänger auch die „modernen“ Gegner der jüdischen Emanzipation erscheinen wollten, suchte man Argumente jenseits des Glaubens. Man bezog sich auf Eigenschaften, welche dem Juden vermeintlich „ewig“ innewohnen und die sich nicht mit ein wenig Taufwasser abwaschen ließen. Auch im Mythos von Ahasver genügt nicht die reuige Bekehrung: trotz endloser Buße, bleibt Ahasver der Ewige Jude. „Chronologisch begann der neu-alte Kampf gegen die Juden, sobald ihre Einbürgerung erwogen wurde.“⁷ Das breite Misstrauen gegenüber einer Gleichberechtigung der Juden führte bei den Regierungen zu Konzepten allmählicher Emanzipation, „die über die Privilegierung einzelner, bereits „gebesserter“ Ju-

³ Brenner, Michael/Jersch-Wenzel, Stefi/Meyer, Michael A.: *Deutsch-Jüdische Geschichte der Neuzeit*, Bd. II: *Emanzipation und Akkulturation 1780-1871*, München 1996, S. 9.

⁴ Vgl. Katz, Jacob: *Vom Vorurteil zur Vernichtung. Der Antisemitismus 1700-1933*, München 1989, S. 12.

⁵ Vgl. Och, Gunnar: *Imago Judaica. Juden und Judentum im Spiegel der deutschen Literatur 1750-1812*, Würzburg 1995, S. 10f.

⁶ Katz, Jacob: *Vom Vorurteil zur Vernichtung*, a. a. O., S. 9.

⁷ Ebd., S. 57.

den voranschreiten sollte.“⁸ Dass diese Strategie in ihrer Durchführung paradox war und sich selbst behinderte, hatte Wilhelm von Humboldt in einem Gutachten zum Entwurf einer Neuordnung der jüdischen Rechte in Preußen 1809 klar erkannt:

Consequent; denn eine allmähliche Aufhebung bestätigt die Absonderung, die sie vernichten will, in allen nicht aufgehobenen Punkten, verdoppelt gerade durch die neue größere Freiheit, die Aufmerksamkeit auf die noch bestehende Beschränkung, und arbeitet dadurch sich selbst entgegen.⁹

Die Idee einer Emanzipation „gebesserter“ Juden führte zwangsläufig in die Kontroverse, was „gebessert“ bedeuten sollte. Anhänger der jüdischen Integration verwiesen auf die Erfolge der Assimilation, die Gegner pochten auf die Misserfolge. Einig waren sich beide Gruppen aber in der Intention der Judenemanzipation: die „völlige *Verschmelzung* von Juden und Christen“¹⁰. Diese war einerseits ein beinahe unerreichbar hoch gestecktes Ziel und bedeutete andererseits den Untergang der jüdischen Identität. Argumente gegen „gebesserte“ Juden zielten bald darauf ab, zu beweisen, dass die jüdische Minorität in der christlichen Gesellschaft gar nicht aufgehen könne, wobei prorassistische Thesen, wie die Gegensätze von „Orientalen“ und Europäern, aber auch die Unabänderlichkeit des „jüdischen Blutes“, immer mehr Bedeutung gewannen.¹¹ Hinzu kam in Deutschland eine Stimmung, welche von den Befreiungskriegen 1813 bis 1815 gegen die französische Herrschaft geprägt war:

Der wesentliche Ausdruck dieser Stimmung war ein vertieftes Nationalgefühl, das alles bewunderte, was in deutscher Kultur und Geschichte wurzelte, und alles ablehnte, was als Ergebnis fremder Einflüsse angesehen wurde.¹²

Die Ausgrenzung der Juden aus diesem Nationalgefühl resultiert dabei vor allem aus der Hinwendung zum christlichen Glauben, die integraler Bestandteil des deutschen Nationalismus wurde.

In Form von zahllosen Variationen fand die Vorstellung von einer Erwählung der Deutschen bei den geistigen Vertretern der Romantik ihren Nieder-

⁸ Erb, Rainer/Bergmann, Werner: *Die Nachtseite der Judenemanzipation*, a. a. O., S. 36.

⁹ Humboldt, Wilhelm von, zit. in: Erb, Rainer/Bergmann, Werner: *Die Nachtseite der Judenemanzipation*, a. a. O., S. 37.

¹⁰ Ebd., S. 46.

¹¹ Vgl. ebd., S. 48.

¹² Katz, Jacob: *Vom Vorurteil zur Vernichtung*, a. a. O., S. 79f.

schlag; Dichter wie Novalis und Hölderlin brachten diesen Gedanken auf ihre Art zum Ausdruck, und die Namen von Männern wie Adam Müller, Joseph Görres und seinem Freund Perthes rufen uns in Erinnerung, daß eine derartige Vorstellung an der Grenze der Konfession keineswegs Halt machte.¹³

Die Romantik war zugleich eine Strömung, die nicht unwesentlich zur Popularisierung des Ahasvermythos beigetragen hat: einerseits war der Ewige Jude ein mythischer Stoff, der mit dem Volksbuch von 1602 in Deutschland seinen Ausgangspunkt hatte, andererseits entsprach er in seiner Thematik ganz der Hinwendung zum Christentum. Schriftsteller, die sich als „Wächter des deutschen Volkes“¹⁴ verstanden, agitierten gegen die Juden und leisteten ihren Beitrag, zum Aufruhr anzustiften. Antijüdische Unruhen wie die Hep-Hep-Krawalle von 1819 waren das Überkochen der Gewaltbereitschaft. Das Jahrzehnt danach zeichnete sich durch Stagnation, sogar durch Rückschritt gegenüber der jüdischen Emanzipation aus. Die Industrialisierung führte allerdings zu größeren Mobilitätsansprüchen, was den „Aufbruch“ aus den Ghettos begünstigte. Die Rolle der Juden auf dem Finanzmarkt, sicherte manchen, an erster Stelle den Rothschilds, dabei zwar einen gewissen Einfluss, lieferte aber zugleich wieder Argumente für einen „wirtschaftlichen Antisemitismus“¹⁵. Ausgehend von den „hyperbolischen Hyperbeln“¹⁶ von Schacher und Wucher wird ein Bild entworfen, das den Juden unterstellt überallhin einzudringen, auf alles ihre Hand zu legen. Ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen „kapitalistischer Ankurbelung“¹⁷ und der Judenemanzipation, welche zeitlich parallel ablaufen, wird hergestellt. Jüdischen Stimmen, die sich in die Diskussion um die Judenemanzipation einschalten, weht rasch ein harter Wind entgegen, was zum Beispiel ein Blick auf die beiden prominentesten Juden des „Jungen Deutschland“ belegt: Ludwig Börne (geboren als Löb Baruch) und Heinrich Heine wird schnell die Funktion eines „Anti-Symbols“¹⁸ zugewiesen.

Der der „Deutschtümelei“ zuzurechnende Kritiker Wolfgang Menzel, der ihre Bewegung bei den staatlichen Behörden anzeigte, bezeichnete sie als „Jung-Plästina“, als „jüdische Lasterrepublik des neu etablierten Hauses Heine und Compagnie.“ Der Erlaß der Zensur, der im Jahre 1835 diese

¹³ Poliakov, Léon: *Geschichte des Antisemitismus*, Bd. VI: *Emanzipation und Rassenwahn*, Worms 1987, S. 187.

¹⁴ Katz, Jacob: *Vom Vorurteil zur Vernichtung*, a. a. O., S. 99.

¹⁵ Poliakov, Léon: *Geschichte des Antisemitismus*, Bd. VI, S. 197ff.

¹⁶ Rohrbacher, Stefan/Schmidt, Michael: *Judenbilder. Kulturgeschichte antijüdischer Mythen und antisemitischer Vorurteile*, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 89.

¹⁷ Poliakov, Léon: *Geschichte des Antisemitismus*, Bd. VI, S. 200.

¹⁸ Ebd., S. 206.

Schriftsteller mit einem Verbot belegte, führte als belastendes Moment auch das angeblich „israelitische Blut“ [...] an, und man kann dabei [...] die Bedeutung feststellen, die der jüdische Charakter von Heine und Börne bei diesen politisch-literarischen Kämpfen in Deutschland annahm.¹⁹

Doch kamen die Kritik der Judenemanzipation und die Angriffe, Stereotypen und Vorurteile keineswegs nur aus dem Lager der deutsch-nationalen Christen. In Frankreich hatte schon Voltaire gezeigt, dass Judenhass und Attacken gegen das Christentum durchaus konform gehen können. Generationen später, unter freilich anderen Voraussetzungen, begann eine jung-hegelianische Strömung ihre Kritik am Christentum.

Es überrascht nicht, daß auch das Judentum in diese Religionskritik einbezogen wurde und daß gelegentlich daraus Folgerungen für die politische und gesellschaftliche Stellung der Juden gezogen wurden, die noch gar nicht entschieden war. Einige der Junghegelianer – wie Strauß und Feuerbach – kannten keine Judenfeindschaft; Friedrich Wilhelm Carové und Karl Grün gehörten zu den eindeutigen Befürwortern der Emanzipation. Marx und Arnold Ruge andererseits hatten in ihrer Kritik am Judentum keinerlei Sympathie für die Juden und dies drückt sich in Angriffen auf Juden aus, wenn sich dafür Gelegenheit ergab. Bruno Bauers Judenhaß war intellektuell und emotional tief verwurzelt [...].²⁰

Auch wenn sich die meisten „Argumente“ der Emanzipationsgegner aus althergebrachten antijüdischen Vorurteilen, Klischees und Mythen herleiten, entfachte gerade der Kampf um gesellschaftliche, kulturelle und politische Gleichberechtigung jüdischer Intellektueller, Schriftsteller und Künstler eine besondere Art der Ablehnung und des Widerstands gegen die Gleichstellung der Juden. In den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts werden Werke „jüdischer Herkunft“ geschaffen, deren Bedeutung sich auch durch die Judengegner nicht ignorieren ließ. Ihre Schöpfer hatten von Kindesbeinen an Umgang mit der kulturellen Annäherung von Juden und Nichtjuden. Neben den genannten Heinrich Heine und Ludwig Börne wären unter anderem Giacomo Meyerbeer, Felix Mendelssohn, Fromental Halévy, Ferdinand Hiller oder Berthold Auerbach zu nennen. „Etwa zwei Drittel von ihnen konvertierten zum Christentum, aber nur selten aus Überzeugung.“²¹ Gesellschaftlich integriert wurden sie dadurch nicht, „zumindest hießen ihre Werke bei denen ‚jüdisch‘, die dem Eindringen jüdischer Elemente in die deutsche Kultur ablehnend und misstrauisch gegenüberstan-

¹⁹ Ebd., S. 210.

²⁰ Katz, Jacob: *Vom Vorurteil zur Vernichtung*, a. a. O., S. 159.

²¹ Ebd., S. 175.

den.“²² Die dezidiert auf jüdische Intellektuelle abzielende Kritik Eduard Meyers offenbart die „neuen Argumente“, die sich aufgrund ihrer Angriffsfläche von denen, die sich gegen die politische Emanzipation der Juden wenden, unterscheiden müssen.

„Börne ist Jude wie Heine, wie Saphir. Getauft oder nicht, das ist dasselbe.“ Es sei nichtig, den Begriff Jude als Gegenbegriff zu Christ zu benutzen: „Er bezeichnet nicht nur Religion, sondern eine Nationalität.“ „Wir hassen nicht den Glauben der Juden, wie sie uns glauben machen möchten, sondern die vielen häßlichen Besonderheiten dieser Asiaten, die nicht mit der Taufe abgelegt werden können: die häufig auftretende Schamlosigkeit und Arroganz bei ihnen, die Unanständigkeit und Frivolität, ihr vorlautes Wesen und ihre schlechte Grundeigenschaft.“²³

Meyer verdammt im Folgenden besonders Börne und Heine: „Sie gehören zu keinem Volk, zu keinem Staate, zu keiner Gemeinschaft; sie fahren durch die Welt wie Abenteurer.“²⁴ Diese behauptete Heimatlosigkeit korreliert freilich mit dem Phantasma der ewigen Wanderschaft Ahasvers. Entscheidende Instanz sowohl in der Formierung eines proto-antisemitischen Gedankengutes, das vor allem die jüdischen Intellektuellen und Künstler zum Ziel hat, als auch für den Diskurs des Ahasvermythos, im Zusammenhang dieser Arbeit speziell für den Mythos vom Ewigen Juden im Opernlibretto, ist Richard Wagner; und mit Richard Wagner das Phänomen des Wagnerismus – über beides wird noch ausführlich zu sprechen sein. Doch selbst Wagners Pamphlet *Das Judentum in der Musik*, erstmals pseudonym erschienen 1850, neupubliziert 1869, das die „jüdischen“ Künstler Meyerbeer und Mendelssohn in bis dato ungewöhnlicher Schärfe und Polemik aufs Korn nimmt, bedient sich des Mythos von Ahasver: Dessen einzige Erlösung ist – so der mythische Bestand der Legende – der Jüngste Tag, der Untergang.²⁵ Diese Erlösungsprämisse überträgt Wagner auf das jüdische Kollektiv.

Der gravierende Unterschied des Wagnerschen Textes [*Das Judentum in der Musik*] zu anderen früh-antisemitischen Texten der ersten Jahrhundertshälfte (in denen [...] auch beiläufig und ausnahmsweise der Begriff „Race“ auftaucht) liegt [...] in dem mehrfachen und geradezu systematischen Insi-

²² Ebd.

²³ Ebd., S. 177.

²⁴ Ebd., vgl.: Meyer, Eduard: *Gegen L. Börne, den Wahrheit-, Recht- und Ehrvergessenen Schriftsteller aus Paris*, Altona 1831, S. 14.

²⁵ Vgl. Wagner, Richard: *Das Judentum in der Musik*. In: Fischer, Jens Malte: *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“: Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt am Main/Leipzig 2000, S. 173.

stieren auf einem naturgegebenen Widerwillen gegen alles Jüdische – dies ergibt den Befund des Protorassismus.²⁶

Letztlich verhindert der moderne Antisemitismus also in Zusammenwirken mit konservativen christlichen und nationalistischen sowie sozialistischen Ressentiments die Emanzipation des Judentums trotz kultureller und nationaler Assimilation der jüdischen Bürger.

Im Zuge dieser neuen proto-antisemitischen Dimension werden konstante Stereotypen, die schon lange Bestand eines Tools von Verfolgertexten sind, variiert und umgemünzt: ein spezieller „kultureller Code“²⁷ von spezifischer Wirkung für das 19. Jahrhundert zeichnet Bilder des Judentums, deren Verwendung auf der Theater- und Opernbühne in Wechselwirkung mit der Gesellschaft stehen. Judenfiguren auf der Bühne folgen einem „Code“, dessen Zusammensetzung und einzelne Elemente heute teilweise nicht mehr geläufig sind. Besonders für Oper und Libretto gewinnt dieser Code aber spezielle Relevanz, da die Notwendigkeit einer konzentrierten Verdichtung in der Gattung Libretto eine kurze, präzise Definition ihrer Figuren verlangt.

Innerhalb der antijüdischen Stereotypen kommt speziellen Mythen eine maßgebliche Rolle zu. Das Stereotyp und der Mythos – im Sinne Blumenbergs²⁸ – folgen dem Prinzip der Weltordnung und –vereinfachung. Mit der immer komplexer werdenden realen Umwelt des 19. Jahrhunderts werden beide wieder verstärkt Erklärungsmodelle, welche die Wahrnehmungsanforderungen angenehm zu reduzieren scheinen. Der kulturelle „Distanzierungszwang“ von den „andersgearteten“ Juden, potenziert durch das Scheitern der 1848er, was schließlich eine nationalistische Ideologie stärkte, versucht sich jedenfalls keineswegs zuletzt im Mythos zu begründen. Eines der prominentesten Beispiele ist Richard Wagner, dessen antijüdisches Pamphlet *Das Judentum in der Musik* mit der Verwendung des Mythos vom Ewigen Juden einen unrühmlichen Höhepunkt setzt.²⁹ Dieser Mythos erscheint aber auch in Wagners Musikdramen außerhalb einer offenen „soziokulturellen“ Diskussion des Judentums.

Das Beispiel des Ewigen Juden, des Ahasvermythos offenbart die Verfahrensweise wie Mythen als Projektionsfläche negativer und lange über die Religion tradierter „jüdischer Eigenschaften“ auf das jüdische Kollektiv funktionieren.

²⁶ Fischer, Jens Malte: *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“*. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus, a. a. O., S. 83.

²⁷ Rohrbacher, Stefan/Schmidt, Michael: *Judenbilder. Kulturgeschichte antijüdischer Mythen und antisemitischer Vorurteile*, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 8.

²⁸ Vgl. Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 1979.

²⁹ Zur Bedeutung Wagners und seiner Schrift *Das Judentum in der Musik* für antijüdische und antisemitische Argumentationen vgl.: Fischer, Jens Malte: *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“*. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus, Frankfurt am Main/Leipzig 2000.

Parallel zur neuen Relevanz der „Judenproblematik“ des 19. Jahrhunderts erlebt der Mythos vom Ewigen Juden im 19. Jahrhundert eine Renaissance. Dies gilt sowohl für die (vorgeschaltete) Rezeption in der Literatur als auch für seine Adaption für die Opernbühne in Form eines Librettos. Bei Ahasver handelt es sich in gewisser Weise um eine „Anti-Legende“³⁰, unterlegt von „verschiedensten Ideologemen“³¹, mit Verwendung in allen literarischen Gattungen: Ahasver ist der Prototyp des Juden, er geistert ruhelos durch die ganze Welt und ist zugleich verankert an den Ort, welcher vielen antijüdischen Argumenten der angemessene erscheint, um das Fremde auch räumlich verorten zu können: Er stammt aus Jerusalem. Als der (Ewige) Jude ist Ahasver offen für alle antijüdischen Stereotypen, die explizit an ihn gekoppelt werden können, aber auch implizit mitschwingen, einfach weil er Jude ist. Ahasver transportiert das antijüdische Klischee vom Gottesmord durch seinen Sündenfall wider Christus auf dem Kreuzweg und zugleich ist er der „bekehrte“ Jude, der mit seiner endlosen Wanderschaft, zu der er verdammt ist, Zeugnis von der Macht Christi ablegt. Die forcierte Rezeption des Ahasvermythos im 19. Jahrhundert beinhaltet dadurch die säkular gewordene Form der Judenfeindschaft des 19. Jahrhunderts: Diese richtet sich gegen Menschen jüdischer Herkunft, deren religiöses Bekenntnis sekundär geworden ist. Ahasver bleibt der Ewige Jude, egal ob seine Ausprägung als Sünder wider Jesus oder als bekehrter „Vorzeigejude“ in den Vordergrund gestellt wird. In diesem Sinne interpretiert auch Léon Poliakov in seiner großen *Geschichte des Antisemitismus* den Ahasvermythos:

Das ungeheure Ausmaß seiner [Ahasvers] Züchtigung, das jedem Verständnis von Gerechtigkeit entgegengesetzt ist und noch weniger der aus dem Evangelium sich herleitenden Moral entspricht, hat sehr oft die Gemüter bestürzt. Man sieht, in welchem Punkt dieses neue Symbol sich mit der neuen Wirklichkeit verbindet. Es enthält ein Nein zu einem System der Ausnahmeregelungen, es sagt auch nein zu einer theologisch begründeten Züchtigung und hebt ebenso das Nein zu einem absichtlich begangenen Verbrechen hervor. Diese neue Wirklichkeit dagegen besteht in einer fortdauernden, geheimnisvollen und unklaren Schuld der Juden und diese wird so zu einem noch tragischeren Schicksal und einem nicht zu sühnenden Fluch, der wie man wohl sagen könnte, nicht mehr mit dem zusammenhängt, was der Jude *tut*, sondern mit dem, was er *ist*, das heißt aber mit seinem Wesen und seiner Natur. Letztendlich scheint dieses neue Symbol auf seine Art und Weise den

³⁰ Körte, Mona/Stockhammer, Robert (Hg.): *Ahasvers Spur. Dichtungen und Dokumente vom „Ewigen Juden“*, Leipzig 1995, S. 237.

³¹ Ebd., S. 238.

Übergang vom theologischen zum rassistischen Antisemitismus zu veranschaulichen.³²

Die in der „Anti-Legende“ von Ahasver gebrauchten Stereotypen verleihen sich selbst durch ihre Einbettung in den Mythos zudem eine Art „mythischer Wahrheit“. Als Repräsentant des jüdischen Kollektives wurde der Ewige Jude sowohl zum Hetero-Stereotyp – mit all seinen von Nicht-Juden als spezifisch jüdisch imaginierten Eigenschaften – als auch zum Auto-Stereotyp – vor allem mit dem Schicksal des heimatlosen Umherwanderns identifizierte man sich von jüdischer Seite.

Über die im Mythos verbreitete Art von Symbolik konnte der Jude zudem als fremd markiert werden, das heißt der jüdische Prototyp wurde – in Kontrast zu den kulturell assimilierten Juden Europas – als Jude mit sichtbaren Differenzen zum „Eigenen“ gekennzeichnet. So trägt er hier das Kainsmal, dort fehlt ihm (ausgehend von dem älteren dem Ahasvermythos zugrundeliegenden Malchus) das Ohr, fast immer führt er den Wanderstab mit sich.

Die jeweiligen Ausformungen eines Mythos spiegeln die soziokulturellen Tendenzen des zeitlichen Kontextes wieder, sei es die Humanität der deutschen Klassik in Goethes Iphigenie-Adaption, sei es die Existenzphilosophie Sartres in *Les mouches*. Die jeweiligen Ausformungen des Ahasvermythos spiegeln konsequenterweise so auch die jeweilige Positionierung zum Judentum wider. Im Falle der Oper treten zudem Mythos und Musik in Beziehung, die ja insofern eine Affinität aufweisen, da beide mit nichtbegrifflichen Aussagen von der Profanität des Alltags entbinden.

Trotz seiner exemplarischen Funktion als antijüdischer Mythos stellt Ahasver aber auch einen Sonderfall dar: Die inadäquate unchristliche Strafe, der („romantische“) endlose Leidensweg Ahasvers, welcher als Abbild des Schicksals des Volkes Israel auslegbar ist, hat auch zu sehr judenfreundlichen Adaptionen des Stoffes geführt. Das entscheidendste Merkmal des Ahasvermythos ist seine Ambivalenz. So wird er im Nationalsozialismus an einem kaum überbietbaren Höhepunkt einer Negativauslegung zur „Kontrastfigur zum ‚werteschaffenden Arier‘“³³, nämlich in der Münchner Ausstellung *Der ewige Jude – Große politische Schau* von 1937 und in dem berüchtigten Propagandafilm *Der ewige Jude* (1940) von Fritz Hippler im Auftrag des Propagandaministeriums.³⁴ Auf der anderen Seite dieser Skala steht Stefan Heyms Roman *Ahasver*, der 1981 den Symbolcharakter Ahasvers für das Judentum in eine Chiffre für den menschlichen Wunsch nach einer stetigen Veränderung zum Guten ummünzt. Satirisch

³² Poliakov, Léon: *Geschichte des Antisemitismus*, Bd. VI: *Emanzipation und Rassenwahn*, Worms 1987, S. 152.

³³ Körte, Mona/Stockhammer, Robert: *Ahasvers Spur*, a. a. O., S. 243.

³⁴ Vgl. zu diesem Propagandafilm: Hornshøj-Møller, Stig: „*Der ewige Jude*“. *Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms*, Göttingen 1995.

wird der Ewige Jude hier auch davon befreit einerseits Jude, andererseits Protagonist eines christlich konfigurierten Mythos zu sein: Er ist Professor für wissenschaftlichen Atheismus. Die beiden genannten Extreme der Auslegung des Ahasvermythos sind freilich Kulminationspunkte des im 20. Jahrhundert angegangenen Mythos. Doch ist diese Ambivalenz dem Mythos vom Ewigen Juden von Anfang an eingeschrieben.

Wenigstens abrissartig gilt es daher die Rezeptionsgeschichte des Ahasvermythos sowie die wichtigsten literarischen Bearbeitungen des Stoffes zu skizzieren. Dies ist notwendig, um die Paradigmenwechsel, denen der Ewige Jude unterworfen ist, ins 19. Jahrhundert hinein zu verfolgen. Dabei wird sich erweisen, dass der Grundmythos Ahasver auch dazu dient, neue Aussagen mythisch zu patinieren. Die Zahl der literarischen Bearbeitungen des Ahasverstoffes zu dieser Zeit ist immens: Goethe, Arnim, Chamisso, Schubart, Brentano, A. W. Schlegel, Hauff, Wordsworth, Shelley, Béranger, E. Sue, H. Chr. Andersen sind wohl die prominentesten Beispiele für Autoren, die sich mit dem Ahasver-Stoff beschäftigten.³⁵

Der evidenteste Paradigmenwechsel, dem Ahasver im 19. Jahrhundert dabei unterworfen wird, ist die neue eschatologische Dimension des Stoffes. Das zunächst recht starre Muster der mythischen Bestandheit der Ahasver-Figur wird aufgebrochen, indem die providentielle Verdammnis des Ewigen Juden zugunsten der Frage nach seiner potentiellen Erlösbarkeit in den Hintergrund tritt. Dies hat speziell für die Adaption Ahasvers für das Libretto besondere Relevanz. Freilich ändert sich im Laufe der Bearbeitungen des Stoffes dabei immer mehr die ursprüngliche Gestalt des Mythos. Scribes und Halévys *Le juif errant* hält sich noch an die klassische Bestandheit des Mythos: Der Protagonist bleibt unerlösbar. Die Dämonie und die Transzendenz des Stoffes treten in Halévys Oper zugunsten einer sehr positiven Charakterisierung der Ahasver-Figur in den Hintergrund. Ganz anderes gestaltet Richard Wagner das Problem.³⁶ Sowohl das früheste seiner in Bayreuth kanonisierten Werke, *Der fliegende Holländer*, als auch der *Parsifal* präsentieren Ahasver-Gestalten. Aber sowohl der „Ahasver der Meere“, wie Wagner selbst den Holländer nannte, als auch der weibliche Ahasver Kundry³⁷ dienen dazu, eine Erlösungsutopie zu konfigurieren. Drama-

³⁵ Außer Bâleanus kurzem Aufsatz *Die Geburt des Ahasver*, in: *Menora. Jahrbuch für deutsch-jüdische Geschichte*, Bd. 2, München 1991, S. 41-53 ist in Deutschland bislang noch keine wissenschaftliche Arbeit zum Ahasver-Mythos veröffentlicht worden. Das gilt sowohl für die Untersuchung rein literarischer Bearbeitungen des Ahasverstoffes als auch für den Ewigen Juden auf der Bühne.

³⁶ Interessanterweise wurde das Werk des Juden Halévy von Wagner, ganz im Gegensatz zu dem Meyerbeers, nie angegriffen.

³⁷ Hans Mayer hat bereits auf die kongruente Ausgangssituation und die sehr ähnlich motivierte Verfluchung von Ahasver und Kundry hingewiesen. Vgl. Mayer, Hans: *Au-benseiter*, Frankfurt am Main 1981, S. 314.

turgisch und motivisch verdanken sich Wagner unmittelbar die Libretti(entwürfe) *Die Erlösung* von Felix Weingartner, *Kains Schuld und ihre Sühne* von Melchior E. Sachs und *Ahasver* von Heinrich Bulthaupt. Hier muss differenziert werden, ob der Stoff vom heilsuchenden Wanderer tatsächlich originär in die Oper eingeflossen ist, oder ob die Ingredienzien des Ahasver-Mythos lediglich eine epigonenhafte Fortführung des durch Wagner geprägten Diskurses sind, die die Elemente des Ewigen Juden eher zufällig - durch eine starke künstlerische Orientierung an Wagners Werken - transportieren. Vincent d'Indy präsentiert in *L'Etranger* zum Beispiel einen Protagonisten, der eine Mischung von *Fliegendem Holländer* einerseits und *Parsifal*-Thematik andererseits verkörpert, mit dem Unterschied, dass der umherirrende Fremde in der Zeit der Jahrhundertwende situiert wird.

Konvergent zur Rezeption Ahasvers in der Literatur hat der Ewige Jude auch in der Oper zahlreiche Metamorphosen erfahren. Die bereits erwähnte Faszination durch die Unsterblichkeit des rastlosen Wanderers führte in der deutschen Volksdichtung früh zu einer Verschmelzung mit anderen Mythen, wie zum Beispiel dem Wilden Jäger, Wotan, dem fliegenden Holländer oder auch mit Vampir- und Revenant-Figuren.³⁸ Ein Aspekt, dem in den beiden Opern von Weis und Erlanger nachzugehen sein wird. Offensichtlich ist allerdings, dass die „Arbeit am Mythos“ Ahasver bis die in jüngste Zeit ungebrochen fortgesetzt wurde. Ahasvers Spur in der Oper führt von Halévy und Wagner über Busoni bis zu Giseler Klebes *Jacobowsky und der Oberst* aus dem Jahre 1965. Speziell bei Busoni erscheint neben dem erhaltenen Ahasver-Textfragment auch *Die Brautwahl* vom Mythos des Ewigen Juden geprägt. In der nach einer Vorlage von E. T. A. Hoffmann entstandenen Oper finden sich in der Figur des Manasse, der die Charakteristika von Shylock und Ahasver in sich vermengt, alle entscheidenden Bestandteile des Mythos vom Ewigen Juden.

³⁸ Dieses Motiv, das ein weiteres antisemitisches Klischee beinhaltet - der Jude als Blutsauger -, hat sowohl in die Literatur (z. B. Matthias Blanks *Ahasverus Brautfahrt*) als auch auf die Opernbühne (z. B. Karel Weis' *Der polnische Jude*) gefunden. Vgl. auch Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. Übers. aus dem Ital. von Lisa Rüdiger, München 1963: „So erscheint der Held in „*Melmoth the Wanderer*“ von Maturin (1820), eine Art Zwitter aus dem ewigen Juden und Byrons Vampir [...]“

Eine Betrachtung der Geschichte Ahasvers in der Oper verspricht jedenfalls die Beleuchtung eines ambivalenten Judenbildes. Es wird zu zeigen sein, wann das Pendel in Richtung Antisemitismus ausschlägt, wann in versöhnliches Mitleid.

I. DER ANTISEMITISMUS UND DIE KONSTITUIERUNG DES AHASVER-MYTHOS

Von Anfang an werden den Juden in den christlichen Mythen der Neuzeit Stereotypen der Verfolgung zugewiesen. Sie werden zu „Gottesmördern“ gestempelt und als „Brunnenvergifter“ für Pest und Unwetter zur Verantwortung gezogen, das heißt, sie werden zur Projektionsfläche auf der Jagd nach Sündenböcken.¹

Kurz gesagt, die Juden vereinigen in ihrer Person die ganze Skala der Merkmale des Bösen; sie verlieren darum in der Vorstellung der Christen jede Menschlichkeit und gehören von jetzt an einzig und allein in den Bereich des Heiligen. Auch wenn den Juden nicht eigentlich teuflische Eigenschaften zugeschrieben werden, so stehen sie doch in einer gewissen Weise mit den Teufeln in Zusammenhang; diese finden sich auf dem Hintergrund von Zeichnungen und Gemälden, auf denen Juden dargestellt werden (deshalb liegt der Schluß nahe, daß die Teufel am jüdischen Wesen teilhaben). Anderswo werden den Juden anstatt der Hörner Schweineohren angehängt.²

Rassistische Karikaturen, die angeblich typisch jüdische Eigenschaften hervorheben, beziehungsweise die dargestellten Juden mit körperlichen Defiziten versehen, repräsentieren das, was René Girard als *Opferzeichen*³ definiert. Diese Opferzeichen dienen dazu, Opfer zu selektieren, und polarisieren die Mehrheit gegen die mit Opferzeichen stigmatisierte Minderheit. Die Opferauswahl folgt dabei zunächst dem Muster: Opfer ist, wer aus der Fremde kommt⁴, wobei festzuhalten bleibt, dass ein exemplarischer Mythos nach Girard in der Regel stets Stereotypen der Verfolgung enthält.

Diese Stereotypen der Verfolgung erhalten ihre Begründung im bereits angesprochenen Vorwurf des Gottesmordes und resultieren schließlich im 15. und 16. Jahrhundert nahezu in einer Art Besessenheit, die Juden zum Christentum bekehren zu wollen. Diese zwei Komponenten sind prägend für die Konstituierung des Mythos vom Ewigen Juden.

¹ Vgl. zu diesem Zusammenhang und vor allem zum Begriff des Sündenbocks: Girard, René: *Der Sündenbock*. Aus dem Französischen von Elisabeth Mainberger-Ruh, Zürich 1988.

² Poliakov, Léon: *Geschichte des Antisemitismus*, Bd. II: *Das Zeitalter der Verfolgung und des Ghettos. Mit einem Anhang zur Anthropologie der Juden*, Worms 1978, S. 45. Vgl. auch ebd., S. 38: „[...] die Karikatur des Juden mit der langen Nase und dem verunstalteten Wuchs, woran sich die Antisemiten der folgenden Jahrhunderte mit Ergötzen erfreuen werden.“

³ Girard, René: *Der Sündenbock*, a. a. O., S. 32.

⁴ Vgl. ebd., S. 51.

Der Vorwurf des Gottesmordes hat Haßgefühle ausgelöst, Vorurteile erzeugt und das Verhältnis zwischen Christen und Juden nachhaltig vergiftet. Durch die Jahrhunderte stereotyp wiederholt, hat dieser Vorwurf den Juden im Volksbewußtsein zum Dämon stilisiert und ihn die Gestalt des Ahasver annehmen lassen, des ruhelosen Weltenwanderers. Man sah in ihm den blutsaugenden Vampir, den bocksfüßigen Teufel, den geschwänzten Satan.⁵

Die religiös motivierte Judenfeindschaft resultiert aus der Erinnerung des Passionsgeschehens, mit der der Mythos vom Ewigen Juden verknüpft ist. Römer werden im Zuge dieser Imagination zu Juden, schließlich setzt sich das Phantasma durch, alle Juden wären an Folter und Kreuzigung Christi beteiligt. Begründet liegt diese Vorstellung freilich bereits im *Neuen Testament*: „Da rief das ganze [jüdische] Volk: Sein Blut komme über uns und unsere Kinder.“⁶ Dementsprechend wird auch die Geißelung Christi den Juden in die Schuhe geschoben:

Die Geißelung Jesu durch die Juden [...] wird in späterer Zeit häufiger dargestellt. Sowohl in einer deutschen Bibel des 13. Jahrhunderts als auch in einem englischen Psalter aus der Zeit um 1265/70 trägt einer der Schergen, die Christus peinigen, einen „Judenhut“.⁷

Gleiches gilt für die Dornenkrönung, in deren Darstellung die Peiniger Jesu auch immer wieder durch den Judenhut markiert werden. Und schließlich die Annagelung: der Bochumer Taufstein aus dem 12. Jahrhundert, die Türen von San Zeno Maggiore in Verona (ebenfalls 12. Jahrhundert) oder die ehemalige Katharinenkapelle zu Landau zeigen Juden, die Hammer und Nägel entweder auf dem Kreuzweg hinterher tragen oder Christus aktiv ans Holz nageln.⁸ Darstellungen des Hässlichen und Bösen in Abbildern der Kreuzigung werden dabei zumindest in ihrer Rezeption den Juden zugeordnet. Das Gemälde *Kalvarienberg* des Nürnberger Meisters Hans Pleydenwurff, etwa 1470 ist ein weiteres besonders eindrucksvolles Beispiel für die Verankerung der Vorstellung des

⁵ Schoeps, Julius H.: Vorwort zu *Die Macht der Bilder*. In: Jüdisches Museum der Stadt Wien (Hg.): *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*, S. 9-10, Wien 1995, S. 9.

⁶ *Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung*, Stuttgart 1980: Matthäus 27,25, S. 1125.

⁷ Rohrbacher Stefan/Schmidt, Michael: *Judenbilder. Kulturgeschichte antijüdischer Mythen und antisemitischer Vorurteile*, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 232.

⁸ Ebd., S. 234f.

jüdischen Gottesmordes: einer der Schergen unter dem Kreuz mit rötlicher Hautfarbe, hämischen Grinsen und einer Kopfbedeckung, welche wenigstens stark an den mittelalterliche Judenhut erinnert und zudem mit hebräischen Schriftzeichen verziert ist, trägt die „auffallend hässlichen, karikaturhaft „jüdischen“ Gesichtszüge“⁹. Ein Soldat auf dem gleichen Bild besitzt hebräische Zeichen auf seinem Gewandsaum, und ein weiterer hält eine Fahne, die „den Teufel und einen gelben „Judenhut“ zeigt.“¹⁰ Die ikonographische Tradition der Darstellung der Juden als Gottesmörder ist zur Zeit des ersten Drucks des Ahasvermythos längst Alltag. Durch die im Mythos begründete Verflechtung von Passionsgeschehen und dem Frevel Ahasvers, kann die Verbrämung, Ergänzung und Ausschmückung des Ahasvermythos, welche den jüdischen Gottesmord explizit zum Thema haben, nicht wirklich verwundern. Die Ewige Wanderschaft Ahasvers wird durch seine Mitschuld an der Passion Christi begründet.

I. 1. EIN JUDE MIT NAMEN AHASVERUS - DIE IDENTIFIZIERBARKEIT DES UNNENNBAREN

Mit der Broschüre *Kurtze Beschreibung und Erzehlung von einem Juden/mit Namen Ahasverus* etabliert sich der Ahasver-Mythos im Kanon populärer europäischer Lesestoffe. Freilich präsentiert das Volksbuch von 1602 keine originär neue Geschichte, doch die Vorläuferfiguren Ahasvers gewinnen jetzt eine neue Identität: Der aufgrund seiner Mitleidlosigkeit verdammte Zeuge der Leiden Christi wird Ahasver genannt und zugleich eindeutig als Jude identifiziert. Evident ist, dass die Ahasver-Geschichte einen christlich konfigurierten Mythos darstellt. Der Name Ahasver etwa ist der alttestamentarische Name eines jüdenfeindlichen Perserkönigs - ein Jude mit Namen Ahasver ist somit eine *Contradictio*.

Wie der Name des Perserkönigs¹¹ aus dem Buch Esther zu dem des Ewigen Juden wurde, hat zu mancherlei Spekulation Anlass gegeben. Die wahrscheinlichste Annahme bezieht sich auf eine unreflektierte Übernahme dieses Namens aus den jüdischen Purim-Spielen zur Feier der Rettung vor Haman und Ahasverus. Da zum Purim im 17. Jahrhundert meist ein Ahasver-Spiel inszeniert wurde, das

⁹ Ebd., S. 238.

¹⁰ Ebd., S. 238ff.

¹¹ Gemeint ist Xerxes

angeblich als Katalysator dafür diene, kurz vor Karfreitag Andersgläubige zu verwünschen, mag eine antijüdische Gegenbewegung evozieren.¹²

Ebenso findet sich auch die Erklärung, der Name Ahasver sei mehr oder weniger ein Zufallsprodukt eines theologisch nicht fundierten Autors auf der Suche nach einem originellen Namen.¹³ Entscheidend jedoch ist, dass der Name Ahasver in Deutschland mit dem Volksbuch von 1602 in Umlauf gebracht wird, während die Legendenfigur in Westeuropa Malchus, in England Cartaphilus, in Italien Buttadeus, in Spanien Juan Espera en Dios und in Frankreich Isaac Laquedem genannt wird. Die „allegorische Personifikation“¹⁴ „der Ewige Jude“ findet sich dagegen erstmals in einer Ausgabe des Volksbuches von 1694.

Der Stereotyp, der mit der Namensgebung Ahasver etabliert wird, wäre nach Blumenberg ein Produkt, das direkt der Funktionsweise des Mythos entspringt. Die Angst vor dem Fremden, im vorliegenden Falle dem Juden, wird durch die Metapher aus der Unvertrautheit herausgehoben.¹⁵ Numinose Angst wird auf diese Weise nicht durch Erfahrung, sondern mittels eines Kunstgriffes in konkrete Furcht rationalisiert. Indem die namenlosen Juden mit dem Namen Ahasver personifiziert und identifiziert werden, erfolgt eine Supposition des Unvertrauten durch das Vertraute, denn die Geschichte Ahasvers wird durch mythisches Erzählen zum vertrauten Bestand. Der Mythos Ahasver wird somit erzählt, um das unheimliche Fremde aussprechbar zu machen, also um die Angst in ihre Schranken zu weisen.¹⁶

Tatsächlich erfolgt gerade im Ahasver-Mythos exemplarisch das, was Blumenberg als nachträgliche Rationalisierung bezeichnet¹⁷: ein Name fungiert als Attribut; dies wird absolut evident mit Ahasvers zweitem Namen, dem Juden wird „ewig“ attribuiert.

¹² Vgl. Wambach, Lovis M.: *Ahasver und Kafka. Zur Bedeutung der Judenfeindschaft in dessen Leben und Werk*, Heidelberg 1993, S. 27.

¹³ Vgl. Bâleanu, Avram Andrei: *Die Geburt des Ahasver*. In: Schoeps, Julius H. (Hg.): *Menora. Jahrbuch für deutsch-jüdische Geschichte*, München/Zürich 1991, S. 30.

¹⁴ Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 1996, S. 29.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 12.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 40.

¹⁷ Ebd., S. 42.

I. 2. DIE GESCHICHTE AHASVERS: MYTHOS UND VERFOLGERTEXTE

Wahrlich, ich sage euch: Unter denen, die hier stehen, sind einige, die den Tod nicht kosten werden, bis sie den Menschensohn mit seinem Reiche kommen sehen.¹⁸

Die zitierte Bibelstelle sowie der Vers 22, Kapitels 21 des Johannes-Evangeliums, „Wenn ich will, dass er bis zu meinem Kommen bleibt, was geht das dich an?“, bilden gewissermaßen das Ursprungsmythologem des Ahasver-Stoffes. Letztgenannte Textstelle bezieht sich allerdings auf den Lieblingsjünger Jesu, Johannes, dem bis ins 17. Jahrhundert immer wieder Unsterblichkeit zugesprochen wurde, und konfiguriert damit einen Kontrapunkt zur Ahasverfigur. Denn das ewige Leben eines frommen Jüngers und die ewige Wanderschaft des frevelnden Ahasver entspringen zwei gegensätzlichen Motivationen. Den Mythos eines unsterblichen Zeitzeugen Christi jedoch präsentieren sowohl Johannes als auch der Ewige Jude.

Ein weiterer biblischer Charakter aus der Zeit Jesu findet sich in der Figur des Malchus, der sozusagen als Ahnherr den späteren Ahasver präfiguriert. Malchus, der Knecht, dem Petrus bei der Verhaftung des Messias das Ohr abhieb¹⁹, erscheint erstmals in dem Chanson de geste *Fierabras* aus dem 12. Jahrhundert sowie in frühchristlichen Mysterienspielen, jedoch bereits im sechsten Jahrhundert reüssiert die Figur im *Leimonaion* des Mönches Eukrates.²⁰ Allerdings wird in keinem der genannten Texte auf irgendeine Art thematisiert, dass Malchus Jude gewesen sei. Diese Komponente findet sich erstmals in der *Ignoti Monachi Cisterciensis S. Mariae de Ferraria Chronica et Ryccordi de Sancto Germano Chronica priora*, einer bolognesischen Chronik aus dem 13. Jahrhundert: Hier ist ganz konkret von einem sich regelmäßig verjüngenden Juden die Rede, dem Jesus auf seine Beschimpfungen erwidert haben soll: „Ich gehe, du aber sollst mich erwarten, bis ich wiederkomme“.²¹ Fast zeitgleich berichtet in England der Mönch Roger Wendover in seinen *Flores historiarum* vom Türsteher Pilatus’, Cartaphilus genannt, der Jesus verhöhnt und geschlagen haben soll. Weder bei

¹⁸ *Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung*, Stuttgart 1980: Matthäus 16,28. Diese Bibelstelle wird auch als Motto auf dem Titelblatt des Volksbuchs zitiert.

¹⁹ Vgl. *Die Bibel*, a. a. O.: Johannes 18,10. Nach frühchristlichen Theologen war Malchus identisch mit dem Knecht, der Jesus in Johannes 18,22f. schlug. Vgl. hierzu: Băleanu, Avram Andrei: *Die Geburt des Ahasver*, a. a. O., S. 24f.

²⁰ Dort wird von einem Äthiopier berichtet, der von sich selbst behauptete, den leidenden Heiland geschlagen zu haben.

²¹ Băleanu, Avram Andrei: *Die Geburt des Ahasver*, a. a. O., S. 26.

II. DICHTUNGEN VOM EWIGEN JUDEN - AHASVER-VARIANTEN IN DER LITERATUR DES 19. JAHRHUNDERTS

Vor der Untersuchung der Rolle Ahasvers im Sonderfall des dramatischen Textes Libretto sollen im folgenden Grundlagen der „Arbeit am Mythos“ vom Ewigen Juden anhand literarischer Adaptionen des Mythos im 19. Jahrhundert geklärt werden. Das Kapitel dient somit als Folie für die Libretti zu Ahasver und versucht einen kurzen Überblick der zahlreichen Impulse, welche die Konstruktion von Operntexten mit dem Ewigen Juden als Sujet beeinflussten, zu geben.

Literarische Bearbeitungen des Ahasver-Mythos illustrieren einschlägig verschiedene Funktionsweisen des Stoffs vom Ewigen Juden. Die dichterische Rezeption des Mythos ermöglicht in ihrer jeweiligen Akzentuierung Rückschlüsse auf den politischen, sozialen und philosophischen Kontext des zeitlichen Umfeldes. Es offenbart sich hierbei eine große Flexibilität für unterschiedlichste Auslegungen des Ahasver-Mythos. Das Sujet hilft, aktuelle Inhalte mythisch zu patinieren sowie den Mythos mit neuen Reflexionsgegenständen aufzuladen.

Die immense Anzahl von literarischen Adaptionen des Ahasver-Mythos erschwert natürlich die Systematisierbarkeit.¹ Es erscheint also sinnvoll, spezielle Themenkomplexe, das heißt die Verwertung des Mythos für eine bestimmte Tendenz, zu erfassen: Anhand des Mythos vom Ewigen Juden werden sowohl historisierende Weltgemälde entworfen als auch die „Judenfrage“ thematisiert. Die Weltgemälde haben in Opern und Opernmehrteilern in Librettoform ihren Niederschlag gefunden, da das Libretto mit seiner „diskontinuierlichen“² Zeitstruktur für dieses Konzept als besonders adäquat erschien. Der Mythos dient dazu, romantischen Weltschmerz und Todessehnsucht zu symbolisieren und die diesbezügliche Lyrik war Inspirationsquelle für Scribe oder Wagner und entspricht wiederum der Eigenart des Opernlibrettos, ein „statisches Bild eines seelischen Zustandes“³ zu entwerfen. Schließlich entzieht sich der Mythos vom Ewigen Juden ebenso wenig einer satirischen Bearbeitung. Die Ahasver-Dichtungen des 19. Jahrhunderts bedürfen daher einer Auffächerung in ihre Hauptschwerpunkte. Die jeweiligen Ausprägungen gilt es dann an exemplarischen Texten zu verankern. Hierbei erweist sich, dass sich das Ahasver-Bild des

¹ Zwar sind im 19. Jahrhundert und besonders um die Jahrhundertwende zahlreiche wissenschaftliche Publikationen über die Rolle Ahasvers in der Literatur erschienen, sie präsentieren dabei teilweise beachtliche bibliographische Leistungen, gehen allerdings aufgrund der allzu großen Stofffülle oftmals nicht über bloße Auflistungen hinaus.

² Gier, Albert: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998, S. 6.

³ Ebd., S. 7.

19. Jahrhunderts stark vom bisherigen Blickwinkel auf den Ewigen Juden unterscheidet.

Zunächst wurde der Ewige Jude nämlich, ausgehend vom Volksbuch des anonymen protestantischen Verfassers, als theologisches Streitobjekt etabliert und fand dann seinen Weg in die Volkspoesie.⁴ Die Bearbeitungen des Ahasverstoffes im Zeitalter der Aufklärung schließlich sind die dem 19. Jahrhundert vorgeschalteten Kontrastfolien. Denn das rationalistisch geprägte Weltbild der Aufklärung konnte dem dämonischen Weltenwanderer bestenfalls eine Interpretation als grotesk komische Figur abgewinnen.⁵ Ebenso verliert der theologisch reale Ahasver⁶ mit der Aufklärung endgültig den Index der Realität.

In unseren Zeiten würde man sich lächerlich machen, wenn man solche Torheiten, die Kinder nicht einmal mehr glauben, widerlegen wollte. Ist das nicht ein klarer Beweis, daß die Welt, so wie an Jahren also auch an Verstand zunimmt?⁷

Von der Aufklärung produzierte Normen führten in letzter Konsequenz zur Ablehnung volksnaher sowie „abergläubischer“ Mythen wie den des Ahasver als ernsthaften literarischen Gegenstand.⁸ Das ab dem 17. Jahrhundert verstärkte Interesse der Satire an Ahasver⁹ kulminiert im Zuge dieser Entwicklung erstmals gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Diese satirische Einfärbung des Stoffes ist so auch bei Goethe zu erkennen. Zugleich ebnet die Satire, im Gegensatz zu

⁴ Vgl. Soergel, Albert: *Ahasver-Dichtungen seit Goethe*, Leipzig 1905, S. 20.

⁵ So existieren in der Reihe der vorangehenden Ahasver-Varianten unter anderem auch solche, die den Ewigen Juden als Possenfigur verwerten. Vgl. z. B. *Récit d'un Juif-Errant*. In: *Mariage de Pierre de Provence et de la belle Maguelone*. Dancé par Son Altesse Royale dans la ville de Tours, le 21, en son Hostel, et le 23, en la salle du Palais. A Paris, chez Jardin Besongne, au Palais, en la Gallerie des Prisonniers, 1687, Champfleury, S. 33f. Dieses Beispiel zeigt ferner, dass Ahasver auch als Sujet für das Tanztheater Verwendung gefunden hat.

⁶ Die Ausgaben des Volksbuches begleiteten schnell der eigentlichen Geschichte beigefügte Zeugnisse, durch die die reale Existenz Ahasvers beglaubigt werden sollte. Damit vermeinte man auch indirekt ein weiteres Zeugnis für das Wirken Christi vorlegen zu können.

⁷ Aus einer Abhandlung über den Ewigen Juden in den Hannoverischen Beyträgen von 1761. Zit. in: Neubaur, L.: *Die Sage vom ewigen Juden*, Leipzig 1884, S. 27.

⁸ Die Ausnahme hierzu bildet der „Brief der Krügerin“. Die Professorengattin Marie Krügerin behauptete hierin die reale Existenz Ahasvers. Vgl. Krügerin, Marien Reginen geb. Rühlemannin: *Schreiben an den Herrn Professor Carl Anton, darinnen bewiesen wird, daß es einen ewigen Juden gebe*, Halle/Helmstädt 1756. Vgl. zum „Brief der Krügerin“: Wambach, Lovis M.: *Ahasver und Kafka*, a. a. O., S. 22f.

⁹ Vgl. etwa *The Wandering Jew telling Fortunes to Englishmen. A Jew's Lottery*, printed by John Raworth for Nathaniel Butter, London 1640.

bloß komischer Darstellung, den Weg des Ewigen Juden in die ernsthafte Kunstdichtung.

Ideologisch problematisch wird die zunehmende Erweiterung des Einzelschicksals Ahasvers um einen Symbolcharakter. Versteckt unter dem effektvollen Kolorit von Historiengemälden, die den ewigen Wanderer zum Anlass nehmen, sowie durch eine ungeheure Fülle allegorischer Verwendungen der Figur des Ewigen Juden, schleichen sich im 19. Jahrhundert zunehmend auch antijüdische und schließlich frühantisemitische Tendenzen ein.

Der christliche Judenhaß, der Ahasver als ein religiöses Schicksal, als einen ungläubigen Sünder, tradiert hatte, entwickelt sich im 19. Jahrhundert zu einem säkularisierten Judenhaß, der die Ursache von Schuld und Verantwortung Ahasvers abstrakt (...) werden läßt.¹⁰

¹⁰ Körte, Monika: „*Wir, die wir die Helden des Märchens sind, wir wissen es selbst nicht.*“ *Ahasver-Dichtungen in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. In: Benz, Wolfgang (Hg.): *Jahrbuch für Antisemitismusforschung*, Bd. 4, S. 39-62, Frankfurt am Main/New York 1992, S. 39.

II.1. WEICHENSTELLUNG FÜR DAS 19. JAHRHUNDERT: GOETHE UND SCHUBART

Zwei Fragmente markieren die Neubelebung des Ahasver-Mythos als ernsthaften literarischen Stoff, Goethes *Des ewigen Juden, erster Fetzen*¹¹ und Schubarts *Der ewige Jude. Eine lyrische Rhapsodie*¹². Beide Autoren verbindet dabei die Intention, gegen den ratiozentrierten Zeitgeist anzuschreiben. Beide werden zwangsläufig mit einer speziellen Problematik des Mythos vom Ewigen Juden konfrontiert. Sowohl Goethe als auch Schubart adaptieren den Ahasver-Mythos zunächst für einen eher technisch pragmatisch zu wertenden Anlass, nämlich um mittels des Zeitwanderers jeweils besondere Aspekte der Kulturgeschichte zu illustrieren. Jedoch versuchen beide Bearbeitungen des Mythos darüber hinaus, die Figur des Ewigen Juden selbst mit Inhalt zu füllen.

Gerade die bisherige Bestandtheit des Mythos verkompliziert dieses Vorhaben. Das Volksbuch als Basis des Ahasver-Stoffs etabliert zwar den unsterblichen Wanderer und regt ebenso zur plastischen Schilderung seiner Todessehnsucht an, aber es bietet kaum Anhaltspunkte, das 2000-jährige Leben des Juden mit Substanz zu versehen. Um Ahasver eine neu dimensionierte Qualität zu verleihen, um ihn zum philosophisch-ideologischen Paradigma erweitern zu können, muss der Ausgangsmythos nun mit völlig neuen Mythologemen fortgesetzt werden. Diese Fortschreibung des Mythos wird zusätzlich erschwert durch den fragwürdigen Sinn des ahasverschen Fluches: Im klassischen Mythos, zum Beispiel dem des Prometheus, sind Aufbegehren, Götterzorn und grausame Strafe als korrektive Elemente an eine „heidnische“ Götterordnung gekoppelt. Hinsichtlich des christlichen Gottes der Liebe bleiben diese Bestandteile schwer

¹¹ Goethe, Johann Wolfgang von: *Des ewigen Juden, erster Fetzen*. In: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, hg. von K. Richter u. a., Bd. I.1., S. 238-246, München 1986. Es bleibt anzumerken, dass die korrekte Reihenfolge der Verse fraglich ist.

¹² Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Der ewige Jude. Eine lyrische Rhapsodie*. In: *Schubarts Werke in einem Band*, ausgewählt und eingeleitet von Ursula Wertheim/Hans Böhm, S. 298-302, Weimar 1962. Schubart plante wie Goethe eine umfassende Auseinandersetzung mit dem literarischen Zeichen Ahasver und seiner Valenz im kulturellen Gedächtnis. Ein Epos sollte Ahasver als Zeugen der großen Kulturdaten der Menschheitsgeschichte schildern: „Der ewige Jude war bloß Bruchstück eines größeren, und vielleicht des originellsten Plans, den Schubart je in seinem Leben entwarf.“ Vgl. Jördens, Karl Heinrich (Hg.): *Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten*, Bd. IV, S. 652f, Leipzig 1809, Zitat ebd.. Die Aussagen über eine größere Ahasver-Dichtung bei Jördens beziehen sich vor allem auf Erinnerungen von Ludwig Schubart, dem Sohn des Dichters.

einsichtig, zumal die wahrhaft „schuldigen“ Figuren der Passionsgeschichte, zum Beispiel Kaiphas oder Judas, vergleichsweise straffrei ausgehen.

Um also ein großes Weltgemälde anhand des Ahasver-Mythos zu entwerfen, das zugleich den Ewigen Juden zum Mittelpunkt und nicht nur zum Anlass nehmen will, wird es notwendig, das Leben Ahasvers mit einer neuen Sinnstiftung zu rechtfertigen.

Zunächst einmal ändert sich angesichts des „unchristlich“ harten Fluches bei Goethe sowie Schubart ein Detail des Mythos: In beiden Varianten kommt der Strafspruch nicht mehr aus dem Munde Christi. Bei Schubart verkündet *Ein Todesengel*¹³ den Fluch; Goethes Fragment fehlen die verdammenden Worte ganz. Was allerdings eine Sinnggebung der Existenz Ahasvers betrifft, so muss zugegeben werden, dass der Mythos von Goethe und Schubart nur ansatzweise um konstitutive Inhalte erweitert wird. Die angesprochene spezifische Problematik des Ahasver-Mythos scheint eine längere Ausführung zwar zunächst angeregt, dann aber verhindert zu haben. Es bleibt daher Spekulation, inwieweit der Mythos vom Ewigen Juden erweitert worden wäre, wenn die geplanten Ahasver-Projekte Goethes und Schubarts vollständig ausgearbeitet worden wären. Von entscheidender Bedeutung sind beide Varianten allerdings aufgrund einer Frage, die sie erstmals stellen und die die Rezeption des Ahasver-Mythos im 19. Jahrhundert nachhaltig prägt: Die Frage nach der Erlösbarkeit des Ewigen Juden. Die hiermit begonnene Diskussion, die Befassung mit der metaphysischen Dimension des Ahasver-Mythos, wird in der Folgezeit die Ausformungen des Mythos in immer stärkerem Maße beschäftigen.

Goethe lässt in *Des ewigen Juden, erster Fetzen* tatsächlich Christus wiederkehren, wobei er völlig auf die Inszenierung einer Apokalypse verzichtet. Die Begegnung Ahasvers mit Christus oder gar die Erlösung des Ewigen Juden blieben unausgeführt. Schubarts Ahasver wird allerdings tatsächlich erlöst. Diese Begnadigung erfolgt, wie schon die Verdammnis, durch einen Engel Gottes:

Da schlaf nun“, sprach der Engel, „Ahasver,
Schlaf süßen Schlaf; Gott zürnt nicht ewig!
Wenn du erwachst, so ist er da,
Des Blut auf Golgatha du fließen sahst;
Und der - auch dir verzeiht.“¹⁴

Der Mythos wird hier also redigiert: Christliche Gnade substituiert den rachsüchtigen Fluch. Trotz dieser den Glaubensinhalten des Christentums eigentlich angemessenen Umcodierung des Ahasver-Mythos bleibt die Erlösung des Verdammten zum übrigen Text Schubarts seltsam zusammenhangslos und wirkt intratextuell unmotiviert.

¹³ Ebd., S. 298.

¹⁴ Ebd., S. 301f.

III. AHASVER UND DAS OPERNLIBRETTO

Da der Ahasver-Mythos sich zahlreiche Mythologeme mit Parallelmythen teilt, gilt es genau abzuwägen, inwieweit sich der Ewige Jude hinter Opernfiguren verbirgt, die mit Ahasver zunächst nicht direkt in Zusammenhang zu stehen scheinen. Ebenso muss den intertextuellen Beziehungen zu den literarischen Ahasver-Adaptionen als auch der Opern untereinander nachgegangen werden. So verweist beispielsweise die Etablierung der Herodias als Komplementärfigur zum Ewigen Juden in Sues *Le Juif errant* bereits auf Wagners Kundry als weiblichen Ahasver, zugleich gilt Sues Roman als entscheidender Anstoß zu Halévy's Grand Opéra *Le Juif errant*.

Vor allem die Werke Wagners, *Der fliegende Holländer*, *Parsifal* sowie die Figur des Wanderers im *Ring des Nibelungen* werden einer eingehenden Analyse bedürfen, weil sie einerseits entscheidenden Einfluss auf alle folgenden Ahasver-Opern ausüben, und andererseits der Antisemitismus Wagners sowie die Verwendung von camouflierten Judenfiguren in seinem Werk allgemein – und des Ahasver-Stoffes im speziellen – Fragen aufwerfen, die einer besonders umsichtigen Beantwortung bedürfen. Unmittelbar den *Parsifal* rezipierend entsteht etwa Felix Weingartners Entwurf der Tetralogie *Die Erlösung*, die den Gedanken der Wiedergeburt mit Parallelmythen konglomeriert: Ahasver erscheint hier als unmittelbare Reinkarnation Kains und ist darüber hinaus identisch mit Judas.

Gerade der Komplex der Figur Kains als Ahasver gewinnt zunehmende Bedeutung: Melchior E. Sachs konzipiert einen Siebenteiler mit dem Titel *Kains Schuld und ihre Sühne*, d'Alberts *Kain* vereint die Züge des Ewigen Juden mit denen Kains und Prometheus'.

Bereits schwieriger auszumachen sind die Mythologeme des Ahasver-Stoffs in Camille Erlangers *Le juif polonais* und Karel Weis' *Der polnische Jude* sowie in d'Indys *L'Etranger*.

Zentral wird die Figur des Ewigen Juden auch für das Opernschaffen Ferruccio Busonis. In seiner *Brautwahl* wird der Ambivalenz des Ahasver-Mythos dadurch Ausdruck verliehen, dass der Charakter in eine positive und negative Figur aufgespalten wird. Die finstere Ahasvergestalt Manasse transportiert dabei durchaus die klassisch antisemitischen Stereotypen des Kupplers, Falschmünzers, Hexenmeisters usw. Busonis Librettofragmente zu einer reinen Ahasver-Oper schließlich verknüpfen sogar *Brautwahl* und *Doktor Faust*, so dass Ahasver in Busonis Werk in besonders zahlreichen Nuancen repräsentiert ist, die vom Schacherjuden bis zum Welterlöser reichen.

Bis in die Gegenwart bleibt der Ahasver-Mythos eine fruchtbare Librettoingredienz: Der Ewige Jude erscheint beispielsweise 1965 in Klebes *Jacobowsky und der Oberst* oder in Pendereckis *Die schwarze Maske* von 1986. Das Libretto der letztgenannten Oper von Penderecki und Harry Kupfer nach Gerhart Haupt-

mann etabliert im Juden Löwel Perl eine Ahasver-Gestalt, die als einzige das Pest-Inferno überlebt. Hier verknüpft sich das Unsterblichkeits-Mythologem mit dem antisemitischen Stereotyp von der „Unausrottbarkeit der jüdischen Rasse“.

Die literarischen Bearbeitungen des Ahasvermythos bilden die Folie für die folgende Verfolgung des Mythos in der Gattung Libretto. Libretti sind „Schwellentexte“¹, das heißt der dramatische Text zeichnet sich durch seine Anlage zur „Plurimedialität“² aus, neben dem „eigentlichen“ dramatischen Text also auch durch die Partitur und die szenische Umsetzung auf der Bühne. Im Falle Ahasvers offenbart sich hierbei schnell folgende Problematik: Aus noch zu nennenden Gründen liegt für zahlreiche Ahasver-Libretti weder eine Komposition noch eine Bühnenumsetzung vor.³ Diese Texte sind zwar als Libretti auf die Kombination mit Inszenierung und Musik hin konzipiert, weisen hier jedoch Leerstellen auf. Daher muss für die Analyse des Mythos vom Ewigen Juden im Opernlibretto zwangsläufig eine Konzentration auf das „Textsubstrat“⁴ im Mittelpunkt stehen. Die Ahasver-Adaptionen für das Medium Oper werden somit als literarischer Text „vor dem Hintergrund des Systems literaturwissenschaftlicher Gattungen“⁵ mit literaturwissenschaftlichen Mitteln zu analysieren sein. Wie das Libretto allgemein sind die Ahasver-Libretti im speziellen natürlich „aus sich heraus verständlich (also autonom)“⁶.

Warum aber erscheint die Geschichte des Mythos vom ewigen Juden in der Gattung Libretto von besonderem Interesse? Dies hat mit den spezifischen Merkmalen der Textform Libretto zu tun. Bezieht man die spezifischen Besonderheiten der Librettoform nach Albert Gier ein, ergibt sich gerade für den Ahasvermythos ein Raster, welches die Opernbühne und damit das Libretto als den geeigneten Ort ausweist, die „Arbeit am Mythos“ fortzusetzen.

For eighteen centuries the Wandering Jew had been on the move... He had tried them all - drama, vaudeville, epic, novel. In vain did he try to stop. Always there was this 'march, march', chasing him away from his momentary halts, forcing him to resume his wanderings. In vain did he seek the

¹ Gier, Albert: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998, S. 3.

² Ebd., S. 5.

³ Z. B. Weingartners *Die Erlösung*, Sachs' *Kains Schuld und ihre Sühne*, Bulthaupt's *Ahasver* oder die Fragmente für ein Ahasver-Libretto von Busoni.

⁴ Gier, Albert: *Das Libretto*, a. a. O., S. 5.

⁵ Ebd., S. 17.

⁶ Ebd., S. 23.

peace of the grave. But now, arriving at the Opéra, he has found a homeland, a throne, a haven.⁷

Der Textumfang eines Librettos ist „verhältnismäßig gering“⁸. Dies bedeutet eine Verdichtung und Konzentrierung eines Sujets, das im Falle des Ewigen Juden teilweise zum Beispiel in den unzähligen Folgen von Sues Feuilletonroman *Le Juif errant* verwässert wurde. Im Vergleich zu seinen Vorlagen weist das Libretto also Handlungskonzentrationen auf. Insofern bietet das Libretto verstärkt das Potential einerseits festzustellen, welche Elemente des Ausgangsmythos auch bei größtmöglicher Verdichtung erhalten bleiben, andererseits Abwandlungen, Umcodierungen und neue Versatzstücke auszumachen, da sich diese innerhalb eines „Mythoskonzentrates“ nicht nur besonders deutlich abzeichnen, sondern auch besondere Relevanz gewinnen.

Ein nächstes für das Opernlibretto spezifisches Kennzeichen ist das „besondere Verhältnis von Statik und Dynamik.“⁹ In der „diskontinuierlichen Zeit“¹⁰ des Operntextes, gewinnt die Arie eine Funktion als „statisches Bild eines seelischen Zustandes“¹¹. Die elegischen Klagen in der Lyrik eines Wilhelm Müller oder Béranger bilden für die Umsetzung von Ahasvers Seelenzustand für das Libretto hierbei eine fruchtbare Inspirationsquelle der Librettisten. Der Fokus auf den Seelenzustand des Ewigen Juden im Libretto verweist zudem auf die jeweilige Sicht auf Ahasver: Offenbart das „Bild des Seelenzustands“ finstere Rachegefühle eines Antichristen oder erfolgt eine Identifikation mit dem leidenden Individuum, das zugleich das jüdische Kollektiv symbolisiert?

Gerade diese Polaritäten treten durch die „Kontrastdramaturgie“¹² des Librettos, welche eine zentrale Opposition in den Mittelpunkt rückt besonders deutlich zu Tage. Die Opposition ist auch entscheidend für den Mythos des Ewigen Juden: Hier steht zunächst die Opposition zwischen Christus und dem jüdischen Antagonisten im Mittelpunkt, welche sich dann in zahlreiche andere Oppositionspaare fortzusetzen beginnt: Christen gegen Juden, ‚guter‘ Jude gegen ‚böser‘ Jude etc. Die dem Ahasvermythos zugrundeliegende Ambivalenz provoziert ihre Thematisierung anhand von Oppositionen gewissermaßen. Als Mythos ist der Ahasverstoff dem Libretto auch insofern verwandt, als beide – Mythos und Libretto – „äußere Realität häufig zeichenhaft für innere Erfahrung“¹³ setzen,

⁷ *La Revue et gazette musicale*, April 1852, zit. in: Jordan, Ruth: *Fromental Halévy. His Life & Music 1799-1862*, London 1994, S. 157.

⁸ Gier, Albert: *Das Libretto*, a. a. O., S. 6.

⁹ Gier, Albert: *Das Libretto*, a. a. O., S. 6.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., S. 7. Dies gilt auch jenseits der eigentlichen Arienform etwa für die „musikalische Prosa“ Wagners mit ihren großen Monologen.

¹² Gier, Albert: *Das Libretto*, a. a. O., S. 9.

¹³ Gier, Albert: *Das Libretto*, a. a. O., S. 9.

was sich auch in der Vorliebe der Librettisten für Mythenstoffe ausdrückt.¹⁴ An der Schnittstelle, welche die rein historischen Tableaus der Grand Opéra mit Legendenstoffen zu verbinden beginnt, steht so auch der Ewige Jude mit Scribes Libretto zu Halévys *Le Juif errant*.

Schließlich beschreibt Gier noch die „Differenz zwischen fiktiver und realer Zeit in der Oper als spektakulärer.“¹⁵ Eine Kontinuität von Ort und Zeit besteht innerhalb eines Librettos in der Regel nur innerhalb eines Aktes, erst die Abfolge der Akte schafft eine geschlossene Einheit, was zur Folge hat, dass die einzelnen Teile des Werkes an Selbstständigkeit gewinnen. Die Schwierigkeit, das ewige Leben Ahasvers und sein weltumspannendes rastloses Wandern durch die Jahrhunderte literarisch adäquat darzustellen, wurde bereits thematisiert. Die Form des Librettos bietet hier den geeigneten Hebel: Relativ problemlos können einzelne Stationen von Ahasvers Wanderschaft in einzelnen Akten in sich geschlossen dargestellt werden. Da der Ewige Jude weder räumlich noch zeitlich fest situierbar ist, erscheint er sowohl für das Konzept der Grand Opéra mit prächtigen Tableaus verschiedenster Schauplätze geeignet, als auch für eine Konzeption, welche die einzelnen Akte in unterschiedlichen historischen Epochen verankert. Die Zeitsprünge zwischen den Akten sind durch die Opernform nicht länger problematisch. Die besondere Eignung Ahasvers als Welt- und Zeitenwanderer für dieses Konzept führt schließlich zur Ausreizung des Effekts: In Anlehnung an das Mythen- und Musikdramenkonzept Wagners, beschäftigen sich Librettisten mit Projekten, welche den Ewigen Juden in mehrteiligen Opern die Welt von der biblischen Frühgeschichte bis in die Zukunft wandern lassen.¹⁶ Es stellt sich die Frage, weshalb der Mythos vom Ewigen Juden erst ab den 1850er Jahren beginnt eine Rolle im Libretto zu spielen. Natürlich kann man eine leicht zeitversetzte Aufnahme bestimmter Strömungen öfter beobachten: Die musikalische Romantik „ereignet“ sich so deutlich nach der literarischen. Die allmähliche Etablierung des Ahasverstoffes durch die Literatur im 19. Jahrhundert stellt sicherlich auch einen Faktor dar, der mit der Popularisierung des Mythos die Verwendung als Librettosujet entscheidend vorbereiten hilft. Doch mit dieser Diagnose allein, macht man es sich zu einfach. Auch die Prägung der Opernlandschaft durch die französische Grand Opéra als dominante Form des Musiktheaters spielt eine Rolle: Die historischen Sujets bieten kaum Platz für die mythische Ahasvergestalt. Erst die Verschmelzung historischer Stoffe mit Sagen und Legenden ermöglicht die Integration des Mythos vom Ewigen Juden in die Librettohandlung vom theaterhistorischen Standpunkt aus, offenbart aber zugleich die Problematik, historische Abläufe sinnvoll mit der Ahasverfigur zu verbinden, wie an Halévys *Le Juif errant* zu zeigen sein wird. Allerdings gibt es

¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 10.

¹⁶ Vgl. Im Schatten Wagners: Kain und seine Wiedergeburt Ahasver.

mit *Der fliegende Holländer* eine Oper, die den Ewigen Juden – obgleich nicht offen als solchen ausgewiesen – zum Gegenstand hat. Wagners Musikdramenkonzeption, welche eine Verwendung mythischer Stoffe als Zentrum eines Librettos beinhaltet, sowie seiner Verwendung des Ahasvermythos in seinen Werken sind offenkundig entscheidende Impulse für das Interesse des Wagnerismus am Ewigen Juden. Doch gehen die Implikationen über die rein musiktheatertheoretischen hinaus. Auffällig jedenfalls erscheint, dass Ahasver zu dem Zeitpunkt beginnt, die Opernbühne zu erobern, als Wagner 1850 erstmals *Das Judentum in der Musik* publiziert. Hier verwendet Wagner die Ahasvermetapher nicht in Form einer Opernfigur, sondern als proto-antisemitisches Argument, das den Ewigen Juden in Identifizierung mit dem jüdischen Kollektiv den „Untergang“ als einzig mögliche „Erlösung“ anzeigt.¹⁷ Freilich erweist sich einiges des Wagnerschen Antisemitismus, seine Angriffe auf Meyerbeer etwa, den er seinerseits als Repräsentanten eines jüdischen Musikerkollektivs sieht, geprägt von persönlichen Niederlagen, von persönlichem Hass. Dem Wagnerschen Antisemitismus kommt im 19. Jahrhundert sicherlich eine bedeutende Vorreiterrolle zu, die mit dem Phänomen des Wagnersimus beginnt „Allgemeingut“ zu werden. Zugleich ist er aber Indikator für einen sozialhistorischen Prozess, der als die „Nachtseite der Judenemanzipation“¹⁸ zu bezeichnen ist.

Seit den 30er und 40er Jahren waren in Europa neue Anläufe unternommen worden, „die Emanzipation der Juden wenigstens rechtlich zuwege zu bringen“.¹⁹

Im Vergleich zum späten 18. Jh., als die erste Emanzipationswelle einsetzte, war die Ausgangssituation günstiger. Das Judentum hatte sich zum guten Teil aus seiner Ghettosituation befreien können; es hatte Anschluß bekommen an die europäisch-christliche Kulturtradition und hatte durch seine führenden intellektuellen Vertreter eine lebhaft geistige Auseinandersetzung mit der christlichen Philosophie und Religion begonnen. [...] Noch immer aber existierte ein jüdisches Sonderbewußtsein, wie es besonders in der Vorstellungswelt Ludwig Börnes zum Ausdruck gekommen war.²⁰

Die Schwierigkeiten einer sozialen Integration in die nicht-jüdische Umwelt waren also keineswegs gelöst. Der Fall Heinrich Heine etwa illustriert den Kon-

¹⁷ Fischer, Jens Malte: *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“*, a. a. O., S. 173.

¹⁸ Erb, Rainer/Bergmann, Werner: *Die Nachtseite der Judenemanzipation. Der Widerstand gegen die Integration der Juden in Deutschland 1780-1860*, Berlin 1989.

¹⁹ Battenberg, Friedrich: *Das Europäische Zeitalter der Juden. Zur Entwicklung einer Minderheit in der nichtjüdischen Umwelt Europas*, Bd. 2 (1650-1945), Darmstadt 2000, S. 135.

²⁰ Ebd.

IV. WAGNERS EWIGE JUDEN

Für die „Arbeit am Mythos“ vom Ewigen Juden ist neben allen anderen Umwälzungen, die durch ihn das Musiktheater neuformierten, Richard Wagner der entscheidende Wendepunkt. Dies hat auch mit Wagners spezieller Bedeutung für eine neue Form der Operndichtung zu tun.

Will man [...] seine Stellung in der Geschichte der Librettistik, sein Verhältnis zur literarischen und die Bedeutung seiner Konzeption für die spätere Zeit bestimmen [...], dann ist die isolierte Betrachtung des Beitrags, den Wagners Theorie und Praxis der Operndichtung geleistet hat, nicht nur statthaft, sondern aus Gründen der Vergleichbarkeit sogar geboten.¹

Was hier für die allgemeine Bedeutung Wagners für das Libretto beschrieben wird, gilt für die Geschichte der Libretti vom Ewigen Juden im speziellen. Die Erlösungsdramen Wagners kreisen schließlich offensichtlich um das Mythologem des Ahasverstoffes, das im 19. Jahrhundert in den Mittelpunkt der Rezeption geraten war. Dass Wagner die Texte seiner Opern selbst verfasste ist ein weiterer Punkt: Sowohl die Wagnerianer nach ihm, die sich des Ahasvermythos annehmen, wie Weingartner und Sachs, als auch diejenigen, die sich aus dem Schatten Wagners lösen, zum Beispiel Busoni, schreiben, geprägt von Wagner, ihre Ahasverlibretti selbst.² Zugleich verkörpern Wagners Adaptionen des Mythos einen problematischen Sonderfall, der die allgemeine Schwierigkeit einer Beschäftigung mit dem „Bayreuther Meister“ im speziellen spiegelt: Ahasver irrlüchert nicht nur durch die Musikdramen, sondern auch durch die theoretischen Schriften des antisemitischen Künstlers. Insofern muss auch die Frage gestellt werden, inwieweit Wagners Judenfeindschaft auch seine Libretti imprägniert hat. Dass einige, mehrere oder gar fast alle Opernfiguren mit camouffliert jüdischen Zügen versehen seien oder gar einen antisemitischen Subtext transportierten, wird bekanntermaßen von der Wagnerforschung nach wie vor kontrovers diskutiert.³

Es ist ganz unwahrscheinlich, daß eine so zentrale lebensbegleitende Obsession im Werk des Künstlers Richard Wagner ohne Wirkung geblieben sein soll. Diese Wirkung ist aber nicht so eindeutig und an der Oberfläche liegend, wie einige Wagner-Kritiker meinen, sondern sie taucht nur gelegentlich auf, ist außerdem camouffliert, in einen Subtext eingewoben, dem zeit-

¹ Gier, Albert: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998, S. 163.

² Vgl. ebd., S. 24.

³ Vgl. etwa Weiner, Marc A.: *Antisemitische Fantasien. Die Musikdramen Richard Wagners*. Aus dem Amerikan. von Henning Thies, Berlin 2000.

genössischen Publikum gewissermaßen mit Augenzwinkern dargeboten.[...] Die ungläubige und oft aggressive Abwehr des heutigen Wagner-Publikums gegenüber Hinweisen, daß etwa in Figuren wie Mime und Beckmesser die antijüdischen Ressentiments ihres Schöpfers erkennbar sind, beruht vor allem darauf, daß die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts selbstverständliche Imprägnierung mit dem kulturellen Code des Antisemitismus (in ganz verschiedenen Intensitätsgraden) angesichts dessen, was im 20. Jahrhundert geschah, nicht mehr selbstverständlich sind.⁴

Die Verbrämung durch das Mittel der Camouflage betrifft auch die Ahasvergestalten Wagners, die nicht wie noch Halévys *Le Juif errant* offen die Gestalt des Ewigen Juden zeigen, dem seine Identität schon durch seine Benennung als Jude eingeschrieben ist. Allerdings hat Wagner dafür – und das macht den Fall im Vergleich zu den von Jens Malte Fischer oben angesprochenen Figuren wie Mime und Beckmesser einfacher – seinen Holländer und seine Kundry in Kommentaren zu *Der fliegende Holländer* und *Parsifal* mit dem Ahasvermythos in Verbindung gebracht. Was jedoch die Auslegung des Mythos vom Ewigen Juden anlangt, verkompliziert sich die Sachlage sofort wieder, da die Ahasverfigur – wie dargestellt – von Anfang an durch ihre Ambivalenz geprägt war, changierend zwischen dem Inbegriff aller Negativstereotypen die bezüglich der Juden aufzutreiben waren und zwischen dem reumütig büßenden „Vorzeigejuden“. Und auch die Spur, in den mehr oder weniger verdeckten Ahasvergestalten nach antijüdischen Komponenten zu forschen, hat Wagner selbst gelegt. Denn in seiner zu trauriger Berühmtheit gelangten Hetzschrift *Das Judentum in der Musik* verwendet er den Mythos vom Ewigen Juden. Der nachfolgend zitierte Absatz ist – keineswegs ganz zu Unrecht – zu einem der zentralen Argumente derjenigen geworden, welche sich gegen ein Verdrängen des Wagnerschen Antisemitismus angesichts seiner künstlerischen Verdienste wehren.

Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heißt für den Juden aber zu allernächst so viel als: aufhören Jude zu sein. [...] Nehmt rücksichtslos an diesem durch Selbstvernichtung wiedergebärendem Erlösungswerke teil, so sind wir einig und ununterschieden. Aber bedenkt, daß nur Eines eure Erlösung von dem auf Euch lastendem Fluche sein kann: Die Erlösung Ahasvers, - der Untergang!⁵

⁴ Fischer, Jens Malte: *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt am Main/Leipzig, 2000, S. 15f.

⁵ Wagner, Richard: *Das Judentum in der Musik*. In Fischer, Jens Malte: *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“*, a. a. O., S. 139-196, S. 173.

Diese Sätze Wagners waren, aufgrund des Eifer Wagners Antisemitismus zu illustrieren, nicht davor gefeit, überinterpretiert zu werden. Zunächst scheint das „aufhören Jude zu sein“ dem frühneuzeitlichen Bekehrungswahn der ersten Ahasver-Drucke näher zu stehen, als eine Vorwegnahme der „Endlösung“, wie sie manchmal auf diese Passage bezugnehmend behauptet wird. Andererseits muss die fortwährende Exemplifizierung des unheilvollen Judentums in der Musik in der Person des (getauften) Mendelssohn durch Wagner das Argument, es gehe hier lediglich um einen Aufruf zur Taufe, entkräftet werden.⁶ Die verhängnisvolle Wirkung von Wagners Schrift, aber auch Ungenauigkeiten in englischen Übersetzungen, wo „Untergang“ mit „destruction“ wiedergegeben wird⁷ – was zweifellos Folgen für einen Teil der angloamerikanischen Wagnerforschung hatte – haben den Wirbel um diesen Schlüsselsatz aus *Das Judentum in der Musik* zusätzlich angefacht. Der Gebrauch Ahasvers als Metapher, die entsprechend der Ambivalenz des Mythos ja auch positiv als Identifikation für das ruhelose, Vertreibungen ausgesetzte Los des Judentums Verwendung fand, beinhaltet aber, rein auf die zugrundeliegende Bestandheit des Mythos rekurrend den „Untergang“, da der Ewige Jude erst durch den jüngsten Tag zu erlösen ist. Dass jedoch die Ewigen Juden als Opernfiguren gerade bei Wagner, dem geschickten Verwerter und Verformer tradierter Mythenbestände, keineswegs der Apokalypse zu harren haben, wird der Blick auf den Holländer und die Kundry erweisen.

Dies ändert jedoch keineswegs die Schwierigkeit, die Ahasvergestalten von Wagners Musikdramen klar zu situieren. Denn auch wenn Richard Wagner als einer der prominentesten Exponenten einer sich etablierenden jüdenfeindlichen Strömung in Deutschland gelten muss, so darf der historische Kontext, dem diese Tendenz entspringt, nicht vergessen werden: Die aufkeimende „Emanzipation und Akkulturation der deutschen Juden“⁸ hatte gerade in den Reihen der romantischen Bewegung eine entschiedene, christlich geprägte Gegenreaktion evoziert. Die ambivalente Auslegbarkeit des Mythos vom Ewigen Juden spiegelt diesen soziokulturellen Kontext geradezu. Die „höchste Steigerung erfuhr die Ablehnung der Juden in der vereinzelt geäußerten Vernichtungsvorstellungen“⁹, die sich allerdings gegen „kontingente Eigenschaften der Juden“, also

⁶ Vgl. Fischer, Jens Malte: *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“*, a. a. O., S. 24ff.

⁷ So in der Übersetzung in „Wagner“, der Zeitschrift der englischen Wagner Society. Vgl. hierzu Fischer, Jens Malte: *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“*, a. a. O., S. 137.

⁸ Ebd., S. 33.

⁹ Erb, Rainer/Bergmann, Werner: *Die Nachtseite der Judenemanzipation. Der Widerstand gegen die Integration der Juden in Deutschland 1780-1860 (= Antisemitismus und jüdische Geschichte, Bd. 1)*, Berlin 1989, S. 174.

gegen das Judentum, und weniger gegen jüdische Menschen richteten.¹⁰ Dies resultiert in erster Linie daraus, dass sich die Gegner der jüdischen Emanzipation selbst in ihrem „ständisch-christlichen Staats- und Gesellschaftsgefüge[s]“¹¹ bedroht sahen. Die „Abwehrreaktion“ auf die Judenemanzipation führt dabei schon zu proto-antisemitischem Vokabular: „Parasiten“, „Schädlinge“, „Unkraut“ oder Krankheiten beginnen als Metaphern zu dienen und konkurrieren mit tradierten mythischen Bildern oder verschmelzen mit ihnen, wie im Bild vom Juden als Vampir/Blutegel oder dem Ewigen (unausrottbaren) Juden.¹²

Die Kontroverse, wie Ahasver „moralisch“ gerade hinsichtlich seiner jüdischen Provenienz zu bewerten sei, geht auch an Wagner nicht vorbei. Karl Gutzkow, Dramaturg am Dresdner Hoftheater, zu dem Wagner als Kapellmeister am gleichen Ort in den 1840ern regen Kontakt unterhielt, sieht im Ewigen Juden anlässlich einer Besprechung von Mosens *Ahasver* alle Schlechtigkeit des Judentums verkörpert.¹³ Jens Malte Fischer hat bereits darauf hingewiesen, dass der Terminus der „Selbstvernichtung“ bereits von Gutzkow ins Spiel gebracht wird, bevor er im *Judentum in der Musik* von Wagner verarbeitet wird. Zentrale Kritik Gutzkows an Mosens *Ahasver* ist, dass das jüdische Kollektiv nicht den Erlösungswunsch oder radikal gesagt den Selbstvernichtungstrieb Ahasvers teilt. Während Wagner in seinem Pamphlet dem jüdischen Kollektiv diese Selbstvernichtungskomponente als Erlösungsprämisse präsentiert, erscheint der Erlösungs- bzw. Selbstvernichtungswunsch in seinen Libretto durchaus losgelöst von einer jüdischen Identität – man denke an den Holländer. Und selbst Kundry kann nicht als „explizite“ Ahasver-Figur gelten. Warum erscheint aber der Ewige Jude im Kunstwerk Richard Wagners nicht unmaskiert? Ist dies Teil eines dezidierten Erfolgskalküls, dem bewusst ist, dass der beträchtliche jüdische Prozentsatz von Wagners Publikum zwar die Prosaausfälle des Meisters geflissentlich ignorieren kann, nicht aber eine Verunglimpfung im „hehren“ Drama Wagners? Für die Camouflage hinsichtlich solcher Figuren wie Mime oder Beckmesser ist dies zweifellos ein einleuchtendes Argument, doch die Ambivalenz des Ahasver-Mythos verschließt sich auch im Falle Wagners einer solchen Eindeutigkeit.

Wagner selbst postuliert in hanebüchener Argumentation im *Judentum in der Musik*, Juden seien auf dem Theater nicht anzutreffen, weder als dargestellte Figur noch als Künstler.¹⁴ Konsequenterweise kommt im Wagnerschen Oeuvre kein Jude explizit, sondern bestenfalls camoufliert vor, wobei jedoch dem Ewi-

¹⁰ Ebd., S. 183.

¹¹ Ebd., S. 19.

¹² Vgl. ebd., S. 195 ff.

¹³ Vgl. Fischer, Jens Malte: *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“*, a. a. O., S. 40f.

¹⁴ Ebd., S. 49. Fischer räumt hier auch die für Wagner nicht wirklich zählenden Ausnahmen, wie z. B. Shylock, ein.

gen Juden eine besondere Rolle zukommen könnte. Die jüdische Identität Kundry wird im *Parsifal* zwar keineswegs offen behauptet, liegt jedoch rein aus der Logik der Handlung heraus näher als bei allen anderen Figuren Wagners, in denen man jüdische Züge suchen mag. Legt man die Ahasversequenz aus *Das Judentum in der Musik* als den Gipfelpunkt einer antijüdischen Denkweise Wagners zu Grunde, kommt man nicht umhin, in Ahasver den „Juden der Zukunft“ auszumachen, den von Christus gestraften, büßenden, der für Christus Zeugnis ablegenden, vom Selbstausslöschungsimpuls getriebenen, den Juden, der nicht mehr (Jude) ist. Die propagierte Erlösung durch Selbstausslöschung macht den Juden aus Wagners Pamphlet aber in diesem Punkt zahlreichen Figuren aus den Musikdramen verwandt, sei es Tristan, Amfortas oder der Holländer.

Hinzu kommt eine von der Forschung wiederholt festgestellte Eigenidentifikation Richard Wagners mit dem Schicksal des Ewigen Juden¹⁵, die wohl hauptsächlich aus der romantischen Verwertung des Ahasvermythos und den dadurch abgeleiteten Symbolcharakter für die Künstlerproblematik entspringt. Von Interesse ist, daß Wagners Beschäftigung mit dem Mythos vom Ewigen Juden als Stoff für ein Opersujet mit der entscheidenden Phase bezüglich der Entwicklung zum Antisemiten in Wagners Biographie zeitlich zusammentrifft.

¹⁵ Vgl. z. B. Zelinsky, Hartmut: *Die „feuerkur“ des Richard Wagner oder die „neue religion“ der „Erlösung“ durch „Vernichtung“*. In: *Musikkonzepte 5. Richard Wagner. Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?* hg. von Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn, S. 79-112, München 1978, S. 93f: [...], im eigenen Leben das Schicksal Ahasvers erkennen zu müssen, oder anders gesagt, das Bewußtsein zu haben, ein oder wie ein Jude zu sein. Schon zu seinem *Fliegenden Holländer* bemerkt Wagner, daß dieser ‚ganz wie Ahasver, der ewige Jude‘ am Ende seiner Leiden den Tod ersehne [...] Gelegentlich hat Wagner sein Ahasverbewußtsein an versteckter Stelle auch direkt ausgesprochen, so wenn er am 21. Juni 1859 an Mathilde Wesendonck schreibt, dass er sich hüten müsse, eine Passion für das Pferd aufkommen zu lassen, da ‚der Wanderung des ewigen Juden kein Pferd beigegeben sein‘ dürfe.“

Vgl. auch Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*, Frankfurt am Main/Leipzig 2002: „Der Untertitel *Ahasvers Wandlungen* spielt nicht nur auf den Fliegenden Holländer und Kundry im *Parsifal* an, mit denen Wagner die Gestalt des Ewigen Juden in Verbindung gebracht hat – mittelbar auch den „Wanderer“ im *Siegfried* -, sondern vor allem auf die Tatsache, daß Wagner die Gestalt des nicht sterben könnenden, ewig unbehausten Wanderers als Existenzsymbol seiner selbst und seines Künstlertums angesehen hat, dessen „Wandlungen“ auch seine Wirkungsgeschichte manifestiert. Daß sich in der Ahasver-Legende für Wagner zugleich das Schicksal des Judentums spiegelt, läßt tief blicken, deutet auf die von ihm verkannte und verleugnete, von den Zeitgenossen und Nachgeborenen aber sehr wohl durchschaute Affinität zu manchen Traditionen jüdischen Denkens hin [...]“

V. IM SCHATTEN WAGNERS: KAIN UND SEINE WIEDERGEURT AHASVER

Entscheidend für die im folgenden betrachteten Arbeiten am Ahasver-Mythos wirkt die vom Wagnerismus geprägte Opernlandschaft zwischen 1880 und 1930.¹ Die gilt in zweifacher Hinsicht: Nachdem Wagners ewige Jüdin Kundry als Symbolfigur des Judentums² wahrgenommen wurde, aber auch die polemische Verwendung der Ahasvermetapher in *Das Judentum in der Musik* mit der durch die Wagnerianer forcierten Popularität des Pamphlets sich fortpflanzte, erscheint das Zusammenfallen des Interesses am Ewigen Juden als Opersujet mit einer neuen Welle des Antisemitismus als auffällig.

Daß *Das Judentum in der Musik* ein zentraler Text des europäischen Antisemitismus ist, darüber besteht in der Forschung kein Zweifel. Er ist dies [...] dadurch, daß zu erstem Mal ein europaweit berühmter Komponist und ein Musikdramatiker-Genie eine Geisteshaltung zu erkennen gibt und diese wortreich verteidigt, die man bisher verachtet oder geteilt hatte, aber auf jeden Fall in Kreisen verbreitet oder von Autoren propagiert sah, die auf keinen Fall die Achtung intellektueller Kreise genossen.³

Die Thesen Wagners zum Judentum werden von nun an zum Allgemeingut, ebenso wie sein Konzept des Musiktheaters, wie die Ahasverlibretti im „Schatten Wagners“ illustrieren. Der Wagnerismus ist dabei keineswegs ein auf Deutschland beschränktes, sondern ein europäisches Phänomen; in Frankreich stehen so prominente Namen wie Baudelaire oder Proust für die „Vergöttlichung“ des Meisters.⁴ Die oben von Jens Malte Fischer beschriebene Popularisierung des Früh-Antisemitismus mit dem *Judentum in der Musik* findet ihre unmittelbare Fortsetzung in den Schriften Jakob von Friedrich Fries, Heinrich Eberhard Gottlieb Paulus, Karl Streckfuss, Drumont und Theodor Fritsch fort. 1884 entstand der „Deutsche Antisemitenbund“, 1890 die „Antisemitische Volkspartei“, während der Antisemitismus in Frankreich mit der Dreyfusaffäre einen Höhe- beziehungsweise Wendepunkt erreichte. Die Verwertung von Wagners proto-rassistischen Thesen in „wissenschaftlichen“ Argumentationen gegen das „Weltjudentum“ und der Bezug auf die künstlerischen Maximen des Wagnerschen Musikdramas laufen zeitlich parallel ab.

¹ Eine empfehlenswerte Analyse der kompositorischen Situation nach Wagner im Allgemeinen bietet: Fischer, Jens Malte: *Im Schatten Wagners. Aporien und Auswege der nachwagnerischen Opernentwicklung*. In: Bermbach, Udo (Hg.): *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, S. 28-49, Stuttgart/Weimar 2000.

² Vgl. IV. 3. „...entsündigt sein und erlöst!“ *Parsifal* (1882).

³ Fischer, Jens Malte: *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik*, a. a. O., S. 122.

⁴ Vgl. Poliakov, Léon: *Geschichte des Antisemitismus*, Bd. VI, a. a. O., S. 254.

Zwei Jahrzehnte nach der Uraufführung des *Parsifal* hat Otto Weininger, der in Wagner den größten Menschen seit Jesus Christus verehrte, mit seiner Dissertation *Geschlecht und Charakter* so etwas wie die Philosophie dieses Musikdramas niedergeschrieben. Der junge Wiener Philosoph war Jude und beging im Erscheinungsjahr seiner Arbeit Selbstmord – das Buch erlebte wenig später in Österreich und Deutschland einen sensationellen Erfolg.⁵

Der Grad der Deutschtümelei und des Chauvinismus des Wagnerismus Ende des 19. und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts besitzt heute kaum mehr vorstellbare Ausmaße.⁶ Dies geht soweit, dass nach den Maximen Wagners geformte Opern trotz künstlerisch eher „bescheidenen“ Ergebnissen wohlwollend rezensiert werden. So etwa im Falle des sechsständigen Oratoriums *Christus* von Felix Draeseke: Der bereits erwähnte Wagnerianer Arthur Seidl postuliert, dass „eine gewisse Sprödigkeit“ in Kauf zu nehmen sei. Dafür sei Draeseke „von edelstem arischen Geblüte“ und „durch und durch Deutscher“.⁷ Der Stempel Wagners ist letztlich so prägend, dass man auch heute noch eigentlich nur zwischen Wagnerianern und Nicht-Wagnerianern der Epoche unterscheidet. Noch 1920 wurde so Ferruccio Busoni, über den noch zu sprechen sein wird und der eine neue Opernkonzeption jenseits der von den Wagnerianern ausgetretenen Wege propagierte, vom Wagnerverehrer Hans Pfitzner hart angegangen. Als Antwort auf Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* polemisiert Pfitzner mit *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* gegen die „Futuristengefahr“. Dies illustriert erneut das Konglomerat der musikdramatischen Errungenschaften Wagners und den Thesen seiner Prosa durch die Gefolgschaft des „Meisters“: Künstlerische Impotenz war der Hauptvorwurf gegen die „undeutschen“ Komponisten Meyerbeer und Mendelssohn gewesen. Dementsprechend prägt Wagners Haltung zum Judentum auch den Ort, der sich primär die angemessene Pflege und Aufführung seiner Musikdramen zur Aufgabe gemacht hat:

Die Fortführung der Bayreuther Festspiele unter der Leitung Cosimas und mit Hilfe des „Bayreuther Kreises“ stand im Zeichen einer betont deutsch-nationalen, die Juden ausschließenden Geistesrichtung. Zwar blieb der Antisemitismus der Wagner-Epigonon, wie Winfried Schüler, der Historiker des Bayreuther Kreises, nachwies, der nebelhaften Vorstellung verhaftet, daß das schädliche jüdische Element in der deutschen Kultur ohne direkte Akti-

⁵ Scheit, Gerhard: *Verborgener Staat, lebendiges Geld*, a. a. O., S. 335.

⁶ Vgl. Fischer, Jens Malte: *Im Schatten Wagners*, a. a. O., S. 29.

⁷ Seidl, Arthur: *Die Wagner-Nachfolge im Musik-Drama*, Berlin/Leipzig 1902, S. 61f. Vgl. auch: Fischer, Jens Malte: *Im Schatten Wagners*, a. a. O., S. 30.

on lediglich durch die Regeneration des deutschen Geistes zu beseitigen war. Immerhin bedeutete diese Theorie die grundsätzliche Ablehnung einer jüdischen Beteiligung an der erhofften deutschen Erneuerung – ein Postulat, an das die Nationalsozialisten ihre viel konkreteren antijüdischen Programme anknüpfen konnten.⁸

Die Instanz Bayreuths, als Hort des Wagnerschen Gesamtkunstwerks, war aber auch in einer anderen Hinsicht bedeutsam: Jenseits des Grünen Hügels wagten sich damals nur die großen Bühnen an die sängerisch, orchestral und bühnentechnisch schwer zu stemmenden Musikdramen Wagners. In die dadurch entstehende Lücke an den kleineren Theatern stießen Aufführungen des mittleren Verdi, Leoncavallos, Mascagnis und etwas später Puccinis.⁹ Dies wiederum kollidierte mit den Idealen und Kunstpolitik des Wilhelminismus, welche sich für eine deutsche Kunst und eine Ablehnung der „Moderne“ stark machten. Die Masse der Wagnerianer war ohnehin vorgewarnt:

Habt acht! Uns drohen üble Streich': -
zerfällt erst deutsches Volk und Reich,
in falscher welscher Majestät
kein Fürst bald mehr sein Volk versteht;
und welschen Dunst mit welschem Tand
sie pflanzen uns in deutsches Land.
Was deutsch und ächt wüßt' keiner mehr,
lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'.¹⁰

hatte Wagner Hans Sachs in seiner Schlussansprache mahnen lassen. Nur in der Berufung auf Wagner und der behutsamen Fortführung seines Schaffens schien für die meisten ein mögliches Antidot gegen die fremde „welsche“ Kunst auffindbar: „an Wagner vorbei oder um Wagner herum zu kommen, war aussichtslos.“¹¹ Das hat zur Folge, dass die Bedeutung Wagners nicht zuletzt auch in der Überhöhung durch seine Anhänger begründet liegt – Richard Wagner selbst war „kein archetypischer ‚Wagnerianer‘“.¹² Dieser Glorifizierung Wagners nicht nur

⁸ Katz, Jacob: *Richard Wagner. Vorbote des Antisemitismus*, Königstein/Ts. 1985, S. 199.

⁹ Vgl.: Fischer, Jens Malte: *Im Schatten Wagners*, a. a. O., S. 31.

¹⁰ Wagner, Richard: *Die Meistersinger von Nürnberg*. In: Ders.: *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Bd. 4, S. 107-212, Frankfurt am Main 1983, S. 212.

¹¹ Fischer, Jens Malte: *Im Schatten Wagners*, a. a. O., S. 31.

¹² Whittall, Arnold: *Die Geburt der Moderne. Wagners Einfluß auf die Musikgeschichte*. In: Millington, Barry (Hrsg.): *Das Wagner-Kompendium: sein Leben – seine Musik*, übers. aus den Engl. von G. Kirchberger/Christine Mrowietz, S. 428-431, München 1996, S. 428.

zum Heilsbringer der Oper, sondern zu dem der Kultur insgesamt, verdankt sich auch die infektiöse Verbreitung seiner Haltung zum Judentum. Durch die Nobilitierung des Frühantisemitismus durch das „Musikdramatiker-Genie“¹³ konnte „der Intellektuelle“ plötzlich auch in dieser Hinsicht nicht mehr an Wagner vorbei. Zentrum der Pflege des Wagnerschen Gedankengutes war wie im Falle der Bewahrung seines künstlerischen Vermächnisses erneut Bayreuth.

Der Bayreuther Kreis widmete sich mit seiner Hauszeitschrift, den *Bayreuther Blättern*, auch nach dem Tod Wagners mit Inbrunst der Verbreitung der von ihm propagierten Ideen und Vorstellungen, und dazu gehörte in erster Reihe der Antisemitismus.¹⁴

Houston Stewart Chamberlain, der 1909 Wagners Tochter Eva heiratete, ist mit seiner Entwicklung einer arischen Rassenideologie und der Verherrlichung des Germanentums wohl das prominenteste Beispiel aus diesem Kreis. Ausgehend von Gobineaus *Essai über die Ungleichheit der Rassen*, ein Werk, das 25 Jahre relativ „unbeachtet geblieben [war], ehe Wagner das Seine dazu tat, es berühmt zu machen“¹⁵, schuf Chamberlain eine der Grundlagen der nationalsozialistischen Rassentheorie.

Eine [...] Verbindungslinie, die von Wagner zu den Nazis gezogen wurde, ist durch seinen Schwiegersohn, Houston Stewart Chamberlain, und seine Lehre gegeben. Zwar wich Chamberlain in vielen Elementen seiner Lehre, besonders durch das Gewicht, das er der Rassentheorie verlieh, vom Wagnerschen Erbe ab, doch wurden diese Unterschiede durch die Verehrung und Verherrlichung, die er dem Meister als der höchsten Entfaltung deutscher Schöpferkraft zollte, überdeckt.¹⁶

Chamberlain ist nur die Spitze des Eisbergs. So forcierte der Antisemit Bernhard Förster, zum Leidwesen des Philosophen Nietzsches Schwager, Wagners antijüdisches Gedankengut. In seinem Vortrag *Das Verhältnis des modernen Judenthums zur deutschen Kunst* von 1881 fingiert er ausgehend von *Das Ju-*

¹³ Fischer, Jens Malte: *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“*. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus, Frankfurt am Main/Leipzig 2000, S. 122.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Gutman, Robert: *Richard Wagner. Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, München 1986, S. 469. Joseph Arthur Comte de Gobineau wirkte nachhaltig auf Wagner, der mit ihm den *Ring des Nibelungen* in Berlin besuchte, aber auch auf den französischen Historiker Albert Sorel und den Schriftsteller Maurice Barrès, der sich als geistiger Führer der Rechtsopposition und der antisemitischen Kräfte im Dreyfus-Prozess hervortat.

¹⁶ Katz, Jacob: *Richard Wagner. Verbote des Antisemitismus*, a. a. O., S. 199f.

dentum in der Musik eine – von ihm als positiv gedachte – antisemitische Aura in Beethovens Symphonien, Goethes *Faust* und *Werther* und natürlich den Musikdramen Richard Wagners.¹⁷ Der Philosoph Eugen Dühring, der sich selbst gerne als den eigentlichen „Begründer“ des Antisemitismus bezeichnete, der Vater Heinrichs von Stein, seinerseits Hauslehrer von Wagners Sohn Siegfried, wirft Wagner gar in der fünften Auflage seines Buches *Die Judenfrage als Rassen-, Sitten- und Kulturfrage* von 1901 (erstmalig erschienen 1881) vor, mit den Juden nicht hart genug ins Gericht gegangen zu sein.¹⁸ Wagners Ideologie, seine Thesen und Argumente bezüglich des Judentums sind in der Zeit des künstlerischen Wagnerismus längst Allgemeingut geworden.

Ausdrücke wie „Glaubensbekenntnis unseres Wagnerianismus oder Bayreuthertums“, „Wagnerianische Heilsbotschaft“, „Bayreuther Religionslehre“, „Bayreuther Offenbarungen“ sind beredete Dokumente. Mehr noch: Nicht selten finden sich daneben Wendungen, die unmittelbar auf die entsprechende typische „Wissensorganisation“ hindeuten. „Unsere kleine, dem Höchsten geweihte Kirche des neuen Glaubens“, „mystische Gemeinde“, „gläubige und tätige Jünger des Meisters“ – solche und ähnliche Äußerungen enthusiastischer Selbstinterpretation wird man nicht als zufällige Formulierungen werten können.¹⁹

„An Wagner vorbei oder um Wagner herum zu kommen“ ist in künstlerischer und hinsichtlich des Themas Judentum zu dieser Zeit „aussichtslos“. Die an Wagner angelehnte musikdramaturgische Konzeption hat nur zu einem geringen Prozentsatz überdauernde, künstlerisch überzeugende Werke hervorgebracht. Erstaunlicherweise in Frankreich mehr als in Deutschland, denn der Wagnerismus war kein rein deutsches Phänomen. Die französische Wagner-Begeisterung, „durch Charles Baudelaire eingeläutet“²⁰, mündet – wohl auch aufgrund des größeren kulturellen Abstandes – mit César Franck, Albéric Magnard, Amédée Ernest Chausson und Vincent d’Indy, auf den später noch zurückzukommen sein wird, in eindrucksvolle Kompositionen. Gerade d’Indy belegt aber auch von französischer Seite aus die Vermengung Wagnerscher Kunstmaximen mit nationaler und antijüdischer Programmatik. Zwar war das künstlerische „Vermächtnis“ Wagners der „Wurzelboden“²¹ des Wagnerismus, doch

¹⁷ Vgl. Fischer, Jens Malte: *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“*, a. a. O., S. 122.

¹⁸ Vgl. ebd. 123f.

¹⁹ Schüler, Winfried: *Der Bayreuther Kreis von seiner Entstehung bis zum Ausgang der Wilhelminischen Ära. Wagnerkult und Kulturreform im Geiste völkischer Weltanschauung*, Münster 1971, S. 53.

²⁰ Fischer, Jens Malte: *Im Schatten Wagners*, a. a. O., S. 40.

²¹ Schüler, Winfried: *Der Bayreuther Kreis*, a. a. O., S. 190.

VI. DIE CAMOUFLAGE DES AHASVER-MYTHOS IN DER OPER

Die Darstellung von Richard Wagners Werk als Wende- und Angelpunkt innerhalb der Rezeption des Ahasver-Mythos im Opernlibretto beruht nicht allein auf der Analyse der Ahasver-Adaptionen im „Schatten Wagners“. Vielmehr erweist Wagner sich auch als Instanz für ein Verfahren der Darstellung jüdischer Figuren: die Camouflage. Und die perfide Raffinesse mit der Wagner einigen seiner Bühnenfiguren einen antisemitischen Subtext unterlegt, der eine explizite Etikettierung als Juden verzichtbar macht, wird in der Folgezeit kaum wieder erreicht. Das prominenteste Beispiel für eine camouflierte Judenfigur ist sicherlich nach wie vor die des Mime aus Wagners *Siegfried*, der illustriert weshalb von einer Modellhaftigkeit impliziter Judendarstellungen bei und nach Wagner zu sprechen ist. Die kontroverse Diskussion einer jüdischen Identität von Wagners Opernfiguren belegt die Konnotation bestimmter Charakteristika wie Bewegung, Sprache und Tonfall mit antisemitischen Stereotypen: Sowohl die Negierung als auch der Versuch, nahezu alle Negativcharaktere in Wagners Werk als Judenfiguren zu interpretieren¹, zeigen dass die entsprechenden Codes, die im 19. Jahrhundert virulent waren, europaweit zirkulierten und dem damaligen Opernbesucher vertraut waren, heute nicht mehr geläufig sind.

Bezüglich des Ahasver-Mythos hat Wagner – wie dargestellt – auf eine Dramatisierung der Ahasverlegende in ihrer ursprünglichen Variante verzichtet. Er setzte auf ein Spiel mit vertrauten Mythologemen und Parallelmythen, darauf vertrauend, dass dem zeitgenössischen Publikum der Ahasver-Stoff ebenso bekannt ist wie der antisemitische Code, den er in manchen seiner Figuren verwendet. Die Werke im „Schatten Wagners“ haben gezeigt wie sich etwa Weingartner, Sachs oder Bulthaupt darum bemühten, Ahasvers Spur in Wagners Musikdramen in eigenen Arbeiten am Mythos vom Ewigen Juden zu folgen, indem sie einerseits Ahasver explizit zum Protagonisten ihrer Libretti machten und zugleich die tradierten Mythologeme mit eigenen Ingredienzien anreicherten.

Zugleich entstehen aber auch Werke, die Wagners Camouflage-Technik folgend die Spur des Ewigen Juden eher verwischen als sichtbar machen, Libretti, die einzelne zentrale Mythologeme des Ahasver-Stoffes verwenden oder parallele Stoffe bemühen. Dass sich auch diese Ahasver-Varianten direkt auf Richard Wagner beziehen, zeigt sich beispielsweise besonders offenkundig in der „Action musicale“ *L'Étranger* des Wagnerianers Vincent d'Indy, die sich eindeutig direkt auf den *Fliegenden Holländer* bezieht.

Die konstatierte Ambivalenz des Mythos vom Ewigen Juden, sein Changieren in der Rezeption vom „Vorzeigejuden“ bis zum jüdischen Satan, legt nahe, dass das was Julius H. Schoeps für das Bild vom Juden allgemein beschreibt, der Jude habe die „Gestalt des Ahasver“, des „blutsaugenden Vampir[s]“, des „ge-

¹ So etwa in Marc A. Weiners *Antisemitische Fantasien*, a. a. O.

schwänzten Satan“² angenommen, für das Bild von Ahasver in einer speziellen Dimension gilt. Die Ahasver-Rezeption besteht aus vielen Bildern, die noch dazu nicht wie die von Schoeps aufgezählten „Judenbilder“ alle eine antijüdische beziehungsweise antisemitische Stoßrichtung aufweisen. Die Stilisierung des Juden zum Dämon³, die auch das eine Extrem der Ahasverfigur innerhalb der „Arbeit am Mythos“ ausmacht, bietet Anknüpfungspunkte an die literarische Tradition der Untoten, Wiedergänger und Vampire, die sich einerseits auch in der Opernliteratur, zum Beispiel Heinrich Marschners *Der Vampyr*, finden, andererseits aber auch antisemitische Stereotypen aufgenommen haben. Der Revenant im Stoff vom polnischen Juden, den sowohl Erlanger als auch Weis zum Opernsujet wählen, enthält so sicherlich das Motiv der Unsterblichkeit als verbreitetes Schauderinstrument, doch dass der Revenant Jude ist, verweist auf das Mythologem der Unsterblichkeit im Ahasver-Mythos.

² Julius H. Schoeps: Vorwort zu *Die Macht der Bilder*, a. a. O., S. 9.

³ Vgl. ebd..

VI. 1. „J’AI MARCHE, J’AI MARCHE A TRAVERS BIEN DES MONDES“: VINCENT D’INDYS *L’ÉTRANGER* (1903)

Vincent d’Indys *L’Étranger* kann in seiner kompositorischen Konzeption das Vorbild Richard Wagners nicht verleugnen, und d’Indy war wohl auch nicht bestrebt dies zu tun. Vincent d’Indy unterstrich besonders mit seiner Schrift *Richard Wagner et son influence sur l’art musical français*“ aus dem Jahre 1930 nachhaltig die besondere Stellung Wagners für die französische Oper der Jahrhundertwende. Der Schüler von César Franck wurde durch das Erlebnis der Uraufführung des *Ring des Nibelungen* von 1876 zum Wagnerianer; seine Oper *Fervaal* (1897) wurde nicht umsonst als der französische *Parsifal* bezeichnet. Der „Wagnérisme“ in Frankreich gehört sicher „zu den herausragendsten Rezeptionsphänomenen der Musikgeschichte.“⁴ Einerseits unterlag Wagner in Frankreich „als Repräsentant des feindlichen deutschen Kaiserreiches“⁵ einer Politisierung, provoziert nicht zuletzt durch Wagners Spott mit *Eine Kapitulation. Lustspiel in antiker Manier*. Andererseits rezipierte man in Frankreich auch die (kunst-)theoretischen Schriften und natürlich die Musikdramen Wagners. Dabei diene Wagner als Anstoß zur „Wiederentdeckung französischer Traditionen.“⁶ Zu den prominentesten Vertretern unter den Komponisten des Wagnérisme müssen Emmanuel Chabrier, Ernest Chausson und Vincent d’Indy gerechnet werden. Ihre Stoffwahl verdeutlicht den Einfluss Wagners: Chabriers *Gwendoline* (1886) präsentiert eine Art mittelalterlicher Samson-und-Dalila-Geschichte um die sächsische Titelfigur – „more Senta than Dalila“.⁷ Chausson widmet sich mit *Le Roi Arthur* (1903) dem Sagenkreis von König Artus, und d’Indy dem Keltenkönig *Fervaal* (1897) zur legendären Zeit sarazenischer Einfälle in Frankreich und bleibt damit auch dem Wagnervorbild treu, mythisch-mittelalterliche Sujets zu verwenden. *Fervaal* offenbart zugleich eine wiederum von Wagner angeregte nationalistische Tendenz in d’Indys Schaffen.

[...] *Fervaal* is not based on history or even a specific legend or *roman*. The events exist outside history, shrouded in as much mist as Gobineau’s Aryan tribes marching across India [...]. The Celts had disappeared from France long before the advent of Islam. [...] *Fervaal*, then invites an interpretation

⁴ Fauser, Annegret/Schwartz, Manuela (Hg.): *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*, Leipzig 1999 (= Deutsch-Französische Kulturbibliothek, Bd. 12), S. 9 [Einleitung].

⁵ Ebd., S. 11.

⁶ Ebd., S. 15.

⁷ Huebner, Steven: *French Opera at the Fin de Siècle. Wagnerism, Nationalism, and Style*, Oxford/New York 1999, S. 269.

where race, nationalism, and Christian faith combine in an allegory about the founding of France out of the Celtic spirit. The ‘official’ Wagnerian line, at least as expressed by Wolzogen in the *Revue wagnérienne*, sanctioned a synthetic view of race and Christianity.⁸

Mit Vincent d’Indy findet also nicht nur das künstlerische Konzept Wagners, sondern auch seine weltanschauliche Haltung einen Vertreter in Frankreich.

Vor allem während der Dreyfus-Affäre beginnt bei rechten wie auch bei linken Gruppierungen eine neue Form der politischen Instrumentalisierung Wagners, wobei insbesondere sein Antisemitismus [...] im Vordergrund der Rezeption stand. Vereinigungen wie die Action française, die Patrie française oder die Ligue des Patriotes benutzten die Musik im allgemeinen als wirkungsvolles Mittel des politischen Kampfes für ein neues, nationales Selbstbewusstsein Frankreichs. Für die einen vorbildliche Quelle von ästhetischen und politischen Konzepten und Werten, für die anderen kultureller und musikalischer Antipode, diente Wagner als historischer Fokus bei der Suche nach einem als „authentisch französisch“ verstandenen Wertekanon und der Formulierung neuer Ideologien. Dieses Phänomen ist nicht nur Teil jener Wagner-Rezeption, die die Vermittlung Wagnerschen Gedankenguts durch französische Komponisten wie Vincent d’Indy miteinschließt, sondern auch ein signifikanter Aspekt französischer Kultur- und Parteipolitik.⁹

Vincent d’Indys *L’Étranger* war nicht mehr als ein „Achtungserfolg“¹⁰ beschieden. Uraufgeführt wurde die Oper am siebten Januar 1903 im Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel. Diesem Theater wohnte der Charakter einer „Experimentierbühne“ inne: hier konnte Wagner – im Gegensatz zu Paris, wo Wagner erst in den 1890ern den Spielplan erobert – ohne die Ressentiments nach dem 1871er Krieg aufgeführt werden.¹¹ Dies ist insofern bedeutsam, als sich die Ablehnung gegenüber Wagner durchaus auch auf französische Opern erstreckte, die sich in der Sphäre des Wagerisme bewegten, und d’Indy hatte aus seiner Wagerprägung nie ein Geheimnis gemacht. Da die Werke Wagners auf den französischen Bühnen kaum gegeben wurden, pilgerte d’Indy – wie viele andere auch – nach Deutschland, insbesondere Bayreuth, Reisen, die mitverantwortlich sind für seinen Entschluss das (französische) Musiktheater zu „regenerieren“¹²,

⁸ Ebd., S. 325f.

⁹ Fauser, Annegret/Schwartz, Manuela (Hg.): *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*, a. a. O., S. 12 [Einleitung].

¹⁰ Hirsbrunner, Theo: *Vincent d’Indy zwischen Wagner und Debussy*. In: Fauser, Annegret/Schwartz, Manuela (Hg.): *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*, S. 265-291, a. a. O., S. 265.

¹¹ Vgl. ebd., S. 266f.

¹² Vgl. ebd., S. 268.

ein Vorsatz, den ja auch die deutschen Wagerianer, inspiriert durch Wagners Regenerationsschriften, gefasst hatten.

In *L'Étranger* begleitet die Charaktere durch die Handlung der „Action musicale en deux actes“ ein dichtes Netz an Leitmotiven. Nach dem Vorbild Wagners ist d'Indy auch sein eigener Librettist, und doch steht *L'Étranger* für mehr als nur eine der vielen französischen Wagnerismus-Opern der Jahrhundertwende. Dies gilt sowohl für die künstlerische Qualität als auch speziell bezüglich der Verwendung von Mythologemen aus dem „Dunstkreis“ des Ahasver-Stoffes. *L'Étranger* kombiniert das Phantastische des Mythos mit dem Realistischen und verbindet die Tonsprache Wagners mit impressionistischen Elementen, die sich seinem Lehrer César Franck verdanken. Seine musikalische Charakterisierung der Fischer in *L'Étranger* etwa illustriert die gekonnte Skizzierung einer „couleur locale“ für den Hintergrund des eigentlichen Dramas.

In *L'Etranger* ist das Volk alles andere als nur Staffage; es wird zum Gegenspieler des Fremden, den es als Hexer verhöhnt und fürchtet. Die Fischer am Ufer des Ozeans haben deshalb ihren eigenen Gesangsstil: kurze Noten in lebhaftem Parlando.¹³

Dass das Meer musikalisch leitmotivisch den Status eines weiteren Protagonisten erhält, weckt aber auch sehr schnell die Assoziation zum *Fliegenden Holländer* – vor allem die Ouvertüre zu Wagners Oper mag sicher eine entscheidende Inspirationsquelle für d'Indy gewesen sein. Auch inhaltlich ist die Verwandtschaft zu Wagners Erlösungsdramen unverkennbar: Neben dem *Holländer* gewinnt am meisten der *Parsifal* Bedeutung. Somit stehen zwei Werke Wagners, die ihrerseits den Ahasver-Mythos transportieren, für d'Indys *L'Étranger* Pate.

Das Libretto von d'Indys *L'Étranger* ist relativ handlungsarm: Ein Fremder stößt in einem Fischerdorf auf Vorurteile und Ablehnung, ein einzelnes Mädchen verfällt ihm jenseits des allgemeinen Misstrauens in Liebe. Der Fremde schenkt dem Mädchen Vita einen Zauberring, der Macht über die elementaren Gewalten des Ozeans verleiht, bevor er rastlos weiterziehen muss. Als einer der Fischer in Seenot gerät, wagt es allein der Fremde zu seiner Rettung aufzubrechen, Vita begleitet ihn. Da Vita den Ring jedoch ins Meer geworfen hat, kentert das Boot des Fremden, und Vita und der Fremde versinken in den Fluten des Meeres.

Mit diesen wenigen Sätzen lässt sich die äußere Handlung umreißen. Die Parallele zur Figurenkonstellation Senta/Holländer ist auch in dieser knappen Schilderung bereits offenkundig. Im Rahmen einer Abhandlung über das Motiv des Ewigen Juden im Opernlibretto muss betont werden, dass wie schon in Wagners

¹³ Ebd., S. 280.

VII. „NOCH IST DER LETZTE TAG NICHT DA“ – FERRUCCIO BUSONI UND DER AHASVER-MYTHOS

Wie der Wagnerianer Felix Weingartner studierte Ferruccio Busoni bei Wilhem Mayer-Rémy. Auch Liszt spielte für ihn – wie etwa für d’Albert – eine entscheidende Rolle: Er leitete seine „geradezu dämonische Vorherbestimmung zur Musik“¹ unter anderem davon ab, daß seine Mutter angeblich noch acht Tage vor seiner Geburt vor Liszt gespielt haben soll. Erscheint die Fortschreibung des Ahasver-Mythos im Opernlibretto durch die Vertreter des Wagnerismus als konsequente Entwicklung, da sowohl der von Wagner geprägte Stoff vom Ewigen Juden als auch sein kompositorisches Verfahren aufgegriffen werden, so erscheint es bemerkenswert, daß Ahasver als Opernsubjekt nachhaltig einen der prominentesten Repräsentanten der Avantgarde des Musiktheaters beschäftigte. Freilich ist die Wagnerrezeption auch für Ferruccio Busoni ein entscheidendes Moment, jedoch mit einem im Vergleich zum zahlenmäßig überlegenen Wagnerianerlager völlig anderem Ergebnis: „Busoni never admired Wagner, but he sincerely believed him to have attained perfection in his own sphere.“² 1916 fordert Busoni in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*³ die Abkehr von der „unendlichen Melodie“ Wagners⁴, welche die geschlossenen Formen – Rezitativ und Arie – verdrängte. Polemisch wird dies von Hans Pfitzner, Vertreter der Wagnerschen Konzeption, als „Futuristengefähr“ abqualifiziert. Zwar skizziert Busoni eine avantgardistische Theorie von Siebentonskalen, aber er zeichnet sich in der Praxis auch als Realist hinsichtlich der musikalischen Situation seiner Zeit aus: Ferruccio Busoni ist Visionär und Realist gleichermaßen. Für Busoni rechtfertigte erst eine besondere Art von Text die Opernform: ein Libretto mit einer Handlung, welche den Realismus des gesprochenen Schauspiels radikal ins Phantastische und Märchenhafte entrückte, da ein „in sich vollständiges Drama [...] keiner Musik“ bedürfe.⁵ Einem nicht auf die Er-

¹ Ermen, Reinhard: *Ferruccio Busoni*, Reinbek bei Hamburg 1996, S. 7.

² Beaumont, Anthony: *Busoni the Composer*, London 1985, S. 31.

³ Vgl. Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Mit Anmerkungen von Arnold Schönberg und einem Nachwort von H. H. Stuckenschmidt, Frankfurt am Main 1974.

⁴ Noch im Alter von 23 Jahren als Busoni v. a. Brahms recht nahe stand, experimentierte er durchaus mit dem Wagnerschen Verfahren: Mit *Sigune*, einer zweiaktigen Oper, deren Partitur sogar weitgehend vollendet wurde, bedient sich Busoni einer ausgeklügelten Leitmotivtechnik. *Sigune* ist eigentlich eine romantische Oper, doch so nahe sollte Busoni in seinem künstlerischen Schaffen nie wieder kommen. Vgl. Ermen, Reinhard: *Ferruccio Busoni*, Reinbek bei Hamburg 1996, S. 21ff.

⁵ Busoni, Ferruccio: *Brief an G. Selden-Goth*, 14. 5. 1920. In: Selden-Goth, Gisela (Hg.): *Fünfundzwanzig Busoni-Briefe*, Wien/Leipzig/Zürich 1937, S. 28.

fordernisse der Oper hin konzipiertes Drama könne man laut Busoni die Musik lediglich aufdrängen. Eine konsequente Umsetzung dieser These beträfe also etablierte Werke wie Verdis *Otello* oder Puccinis *Tosca*. Und Wagner ist für Busoni innerhalb seiner selbst geschaffenen Grenzen nicht steigerbar.⁶ Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* fordert das Ende des Wagnerschen Klangrausches, erteilt aber ebenso dem Verismo eine Absage: das weiter vorne skizzierte Konzept d'Alberts kommt also für ihn aus zwei Gesichtspunkten her nicht in Frage. Denn die Oper erscheint Busoni als Illusionstheater ungeeignet: singend agierende Personen erscheinen ihm per se als unrealistisch. Insofern verbietet sich für ihn eine (semi-)realistische Mimesis der Realität außerhalb der Bühne.

Bei der Frage nach der Zukunft der Oper ist es nötig [...] Klarheit zu gewinnen. „An welchen Momenten ist die Musik auf der Bühne unerlässlich?“ Die präzise Antwort gibt diese Auskunft: „Bei Tänzen, bei Märschen, bei Liedern und beim Eintreten des Übernatürlichen in die Handlung.“⁷

Demnach ergibt sich eine Möglichkeit in der Idee des „übernatürlichen“ Stoffes sowie in der des absoluten „Spieles“, des unterhaltsamen Verkleidungstreibens, der Opernbühne als offenkundige und angekündigte Verstellung, in der Idee des Scherzes und der Unwirklichkeit als Gegensatz zur Ernsthaftigkeit und Realität des Lebens. Erst dies rechtfertigt Busoni singende Liebesbeteuerungen, die musikalische Explosion von Hass, daß Charaktere melodisch im Duell fallen, daß sie bei pathetischen Entladungen auf hohen Tönen Fermaten halten. Erst dann ist es für ihn rechtens, daß sich die Figuren anders verhalten als im Leben.

Es sollte die Oper des Übernatürlichen oder des Unnatürlichen als der allein ihr natürlich zufallenden Region der Erscheinungen und der Empfindungen, sich bemächtigen und dergestalt eine Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einem Zauberspiegel oder einem Lachspiegel reflektiert; die bewußt geben will, was im wirklichen Leben nicht zu finden ist. Der Zauberspiegel für die ernste Oper, der Lachspiegel für die heitere.⁸

Die besondere Qualität des Librettos und damit zusammengehörig die Stoffwahl müssen also als die entscheidenden Bestandteile Busonis für das Überdauern der Oper festgehalten werden. Busoni vergisst keineswegs, daß die Oper im Ergebnis das Zusammenspiel verschiedener Künste bedeutet, fordert jedoch – in Abkehr vom Gesamtkunstwerk-konzept – das absolute Primat der Musik. Busoni schwebt also, jenseits der von Wagner vorgezeichneten Bahnen, eine neue Art

⁶ Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, a. a. O., S. 15.

⁷ Busoni, Ferruccio: *Brief an G. Selden-Goth*, a. a. O.

⁸ Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, a. a. O., S. 20/21.

von Opernlibretto vor: Die Musik soll durch von vornherein intendierten Fragmentcharakter der Musik Raum geben, ihr „Stationen“⁹ einräumen. In Busonis neuem Opernmodell wird dem hermetisch geschlossenem Musikdrama nach dem Vorbild Wagners eine deutliche Absage erteilt: Es gilt ihm das als tautologisch empfundene Verhältnis von Handlung, Musik und Text zu überwinden. Für Busoni hat die Musik Ereignisse auf der Bühne weder zu wiederholen noch zu kommentieren, wie es etwa der Leitmotivstruktur der „Wagnerschule“ zu Eigen ist. Zur Verwirklichung seiner Vorstellungen fordert Busoni die Rückkehr zur „alten Oper“ – die Verwendung geschlossener Formen, wie die der Arie, welche das Konzept des Musikdramas verdrängt hat – und einen parallelen, aber stets selbständigen Ablauf der Trias Musik, Text und Handlung. Daher müssen „Wort und Musik zurücktreten, wo die Handlung die vorderste Rolle hat [...], Musik und Handlung im Hintergrund bleiben, wo ein Gedanke mitgeteilt wird“ und „Handlung und Wort sich bescheiden, wo die Musik ihren Faden spinn.“¹⁰

Busonis Ahasver-Librettofragmente von 1892¹¹ stellen entsprechend zu seinem Konzept vom „Zauberspiegel“ und „Lachspiegel“ – noch unentschieden – Skizzen zu zwei unterschiedlichen Ahasveroperen dar: Eine dem Modell des Lachspiegels folgend, dem des Zauberspiegels die andere. Obwohl wie bei so vielen Komponisten auch Busoni letztlich nur Librettofragmente zum eigentlichen Ahasver-Mythos und keine Komposition vorliegen, wird zu zeigen sein, daß die Gestalt des Ewigen Juden im Schaffen Busonis auch jenseits seiner ersten Entwürfe ihre Spur hinterlassen hat. Busonis *Die Brautwahl* aus dem Jahre 1912 hat so mit dem Juden Manasse eine Ahasverfigur unter den Hauptrollen, und auch in seinem Hauptwerk *Doktor Faust*, postum 1925 uraufgeführt, sind Mythologme des Stoffs vom Ewigen Juden unverkennbar. Speziell bei der *Brautwahl* wird das Augenmerk auch darauf zu richten sein, wie sich im Gefolge des Ahasvermythos antijüdische Klischees und Stereotypen als gängiger Code im Werk eines Komponisten finden, der sich selbst als aufgeklärter Weltbürger verstand und dem als einem der letzten Antisemitismus nachzusagen wäre. Die Übernahme gängiger negativer Ingredienzien zur Charakterisierung von Judenfiguren illustriert gerade im Falle Busonis das noch weitgehend unausgebildete Problembewusstsein seiner Zeit für den Transport antijüdischer Judendarstellungen auf der Bühne.

⁹ Busoni, Ferruccio: *Über die Möglichkeiten der Oper und die Partitur des „Doktor Faust“*, Leipzig 1926, S. 28.

¹⁰ Ebd., S. 12f. und 28f.

¹¹ Busoni, Ferruccio: *Ahasver (Der ewige Jude) (Entwürfe)*. Textbuch Ms. autogr.: 9 Bl. Busoni-Nachlaß CI Textbuch 16.

VII.1. „HIER LIEGST DU NUN, DER MENSCHEN LETZTER“ – BUSONI AHASVERENTWÜRFE

Busonis Vorhaben, eine Ahasver-Oper zu schaffen, für die er 1892 Entwürfe in zwei unterschiedlichen Herangehensweisen skizzierte, scheint noch 1904 ungeboren:

Heute schreibe ich das Wort Finis unter America. Mit wieviel höherer Freude werde ich dieses Wort unter mein ‚Concerto‘ setzen! – Alladin, *Ahasver* und der zweite Theil des Wohltemperierten Claviers sind meine Pläne.¹²

Und selbst nach Vollendung von *Die Brautwahl* verfolgte Busoni nach Dent noch 1914 den Plan einer Ahasver-Oper.¹³ Dann jedoch scheint er das Ahasver-Projekt aus dem Blick zu verlieren und wendet sich wie schon Goethe stattdessen dem Faust-Stoff zu. Daß ihn konkurrierende Ahasverbearbeitungen für die Oper wie Sachs' *Kains Schuld und ihre Sühne* oder Weingartners *Die Erlösung* dazu bewogen haben könnten, erscheint ausgeschlossen, da auch dort keine vollendeten Werke vorliegen und die Komponisten darüber hinaus einer völlig anderen – Wagnerschen – Konzeption folgt. Denn auch mit *Doktor Faust* trat Busoni in die noch ausgeprägtere Konkurrenz zu Faustoper, die unter anderem mit Gounods *Faust* (1859) bereits im Spielplan etablierte Werke enthielten. Die Librettoskizzen von 1892 legen vielmehr nahe, daß es Busoni schwer viel, sich für eine parodistische Adaption („Lachspiegel“) oder eine „philosophische“ („Zauberspiegel“) zu entscheiden. Hinzu kommen natürlich die bekannten Probleme mit der Bearbeitung des Ahasver-Mythos, zum Beispiel wie eine zweitausendjährige Existenz ohne sie ihrer mythischen Essenz zu berauben, adäquat auf die Bühne zu wuchten ist. Ausgehend vom Mythologem der Unsterblichkeit des Ewigen Juden schien Busoni jedoch in seiner „Zauberspiegel“-Variante eine schlüssige Lösung gefunden zu haben. Offenbar schwebte ihm kein episodisches Historienkaleidoskop wie bei Weingartner oder Sachs und auch keine geschichtlich belanglose Station wie bei Halévy vor, sondern er situiert seine Ahasverhandlung an der ursprünglichen mythischen Erlösungsprämisse des Ahasver-Mythos, der Apokalypse, also einer unmittelbaren Perspektive auf die metaphysische Dimension der Figur des Ewigen Juden. Dem gegenüber steht der von Busoni zuerst notierte Entwurf einer „Lachspiegel“-Variante, die dem

¹² Busoni, Ferruccio: *Brief vom 21. März 1904*. In: Schnapp, Friedrich (Hg.): *Busoni: Briefe an seine Frau. Mit einem Vorwort von Willi Schuh*, Zürich/Leipzig 1935, S. 83 [Hervorhebung von FH].

¹³ Vgl. Dent, Edward J.: *Ferruccio Busoni. A Biography*, London 1933, Nachdruck London 1974, S. 294.

Ewigen Juden noch eine ganze Palette anderer mythischer und semi-mythischer Interaktionspartner, nämlich Don Juan, Don Quixote und Sancho Pansa sowie John Falstaff, beigibt. Die heitere Ahasver-Skizze macht allerdings nicht einmal ein Drittel von Busonis erhaltenen Ahasverfragmenten aus. Aber auch hier werden Ahasver-Mythologeme aufgegriffen, jedoch ironisch subvertiert. So widerspricht der Ewige Jude den „Großen Sagen“ und kommentiert das Mythologem der Wanderschaft dahingehend, „der Arzt hätte ihm Bewegung verordnet“¹⁴. Während Ahasver auf seine zum Abendessen eingeladenen Gäste wartet, „famosse Kerls“, die er „im Laufe der Jahrhunderte kennengelernt“¹⁵ hat, marschiert der ewig Wandernde dementsprechend auf und ab. Jenseits des klassischen Bestands des Mythos liegt jedoch das Gesprächsthema, das die Gästerunde eifrig verfolgt. Dabei ist Busonis komische Ahasver-Skizze konnotiert mit dem romantischen Topos der einsamen Künstlerexistenz, wie sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts in literarischen Bearbeitungen des Stoffs mit dem Mythos vom Ewigen Juden in Verbindung gebracht wurde. Ahasvers Gäste versuchen sich im Folgenden vor allem bezüglich ihrer Verdienste für die Kunst auszustechen. Der tragische Ahasver der Fragmente besteht streng genommen aus mehreren Skizzen, bei denen nicht vollkommen zu klären ist, welche Teile womöglich verknüpft werden sollten und welche unterschiedliche Ausgangspunkte darstellen. Alle diese Skizzen haben jedoch gemeinsam, daß sie um das Mythologem der Unsterblichkeit und das der Erlösung des Ewigen Juden kreisen. Der einzige Dialogpartner Ahasvers ist hier der Tod, da der Jüngste Tag gekommen ist, und Ahasver der letzte Mensch und zugleich der letzte Zeuge der menschlichen Geschichte ist. In Erweiterung der Identifizierung der mythischen Figur Ahasvers mit dem Volk Israel, fungiert der Ewige Jude bei Busoni als Allegorie auf die gesamte Menschheit, deren kollektives Schicksal die Ruhelosigkeit darstellt¹⁶:

Er sieht ewig zurück und ewig vorwaerts. Er selbst ist Adam, Moses, David, Salomo, Spinoza. Er sieht sich verworfen, verstoßen, verfolgt. Dann wieder [...] über die Welt herrschen. Wenn die Zeit kommt, wo er endlich mit der übrigen Menschheit gleichgestellt wird, hoffte er Trost [...]. Die Ruhelosigkeit ist also das Unheil aller Menschen.¹⁷

Indem Ahasver und seine Ruhelosigkeit als Symbol für die Menschheit eingesetzt werden, widerspricht Busoni dem *Wunderbarlichen Bericht von einem Jü-*

¹⁴ Busoni, Ferruccio: *Ahasver (Der ewige Jude)* (Entwürfe), a. a. O., o. S.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Diese Identifizierung Ahasvers nicht nur als Allegorie auf das Judentum, sondern auf die gesamte Menschheit ist freilich schon viel früher in die Arbeit am Ahasver-Mythos eingebracht worden. So sieht bereits Hamerling anlässlich seines *Ahasver in Rom* „Ahasver als Vertreter der unsterblichen [...] Menschheit“.

¹⁷ Busoni, Ferruccio: *Ahasver (Der ewige Jude)* (Entwürfe), a. a. O., o. S.

VIII. AHASVERS UNSTERBLICHKEIT

Der christlich konfigurierte Mythos vom Ewigen Juden findet seine schriftliche Fixierung mit den bis heute tradierten Mythologemen im Deutschland nach Luther, dem „Zeitalter der Verteufelung und des Ghettos.“¹ Schon hier beginnt die Imprägnierung mit antijüdischen „Verfolgertexten“², wie dem *Bericht / von den zwölf Jüdischen Stämmen / was jeder Stamm dem HErrn Christo zur Schmach gethan / und was sie biß auf den heutigen Tag / dafür leiden müssen*. Das Phantasma von einer jüdischen Kollektivschuld am Gottesmord verknüpft sich so mit dem einzelnen Juden Ahasver, dessen Strafe, die endlose Wanderschaft, mit dem „Frevel der Juden an Christus“ assoziiert wird. Ahasver wird *der Ewige Jude*, steht bald paradigmatisch für das Schicksal einer ganzen Religionsgemeinschaft, wird zur Symbolfigur, die als *pars pro toto* Metapher für das jüdische Kollektiv wird.

Während die Aufklärung am mythischen Ahasver vergleichsweise wenig Interesse zeigt, erlebt der Stoff vom Ewigen Juden mit Beginn des 19. Jahrhunderts eine Renaissance. Diese beginnt zu einem Zeitpunkt, als die Frage nach Emanzipation und Integration der Juden in Europa virulent wird, indem endlich Anstrengungen nach einer Gleichberechtigung der Juden von den europäischen Regierungen unternommen werden. Vor allem durch die romantische Bewegung mit ihrer Begeisterung für „alte“ mythische Sujets, aber auch ihrer deutsch-nationalen Tendenz, breiten sich Adaptionen und Varianten des Ahasvermythos explosionsartig aus. Es offenbart sich dabei die dem Mythos von Anfang an eingeschriebene Ambivalenz: Im Sinne der Gegner der Judenemanzipation kann der Ewige Jude antijüdische Stereotypen und Negativbilder transportieren, welche ihn von Anfang an mit den Verfolgertexten begleiteten. Auf der anderen Seite trägt der Ahasvermythos auch die Auslegung zum „Vorzeigejuden“ in sich, indem er die mit der Passionsgeschichte verbundene Schuld bußfertig abzusühnen trachtet. Als ewig Leidender wird Ahasver sogar Paradigma der leidenden Menschheit, wird aber auch spezifisch als Identifikationsfigur des Judentums adoptiert, welches um seine Integration und seine Heimat ringt. Die Arbeiten am Mythos vom Ewigen Juden changieren also zwischen einer Interpretation Ahasvers als „böses Prinzip“, der eines „gebesserten“ Juden und der des, das immer noch bestehende Schicksal des Judentums repräsentierenden, Heimatlosen.

¹ Vgl. Poliakov, Léon: *Geschichte des Antisemitismus*, Bd. II: *Das Zeitalter der Verteufelung und des Ghettos. Mit einem Anhang zur Anthropologie des Juden*, Worms 1978.

² Vgl. Girard, René: *Der Sündenbock*, Zürich 1988, S. 50ff.

LITERATURVERZEICHNIS

1. QUELLEN

Andersen, Hans-Christian: *Ahasver*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 29/30, Leipzig 1847.

Arnim, Achim von: *Halle und Jerusalem. Studentenspiel und Pilgerabenteuer* [erstmalig Heidelberg 1811]. In: Kluckhohn, Paul (Hg.): *Dramen von Clemens Brentano und Achim von Arnim*, Leipzig 1938, S. 47-305.

Auerbach, Berthold: *Spinoza. Ein Denkerleben*. Neue durchgearbeitete Auflage, Mannheim 1855.

Bekker, Paul: *Wandlungen der Oper*, Zürich/Leipzig 1934.

Béranger, Pierre-Jean de: *Le Juif errant*. In: Ders.: *Oeuvres complètes*. Nouvelle Édition. Revue par l'auteur, Tome second, S. 215-218, Plan de la Tour (Var) 1983.

Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980.

Börne, Ludwig: *Der ewige Jude*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, Hamburg/Frankfurt am Main 1862, S. 4-68.

Brachvogel, Carry: *Götter a. D.* In: *Die Wiedererstandenen. Cäsaren-Legenden*, S. 99-134, Berlin 1900.

Bulthaupt, Heinrich: *Dramaturgie der Oper*, Leipzig 1902.

Ders.: *Ahasver. Musikdrama in einem Vorspiel und drei Akten*, S. 210. In: *Die Musik*. III. Jahr, 1903/1904, Heft 19, Vierter Quartalsband, S. 23-38; Heft 21, S. 187-210.

Busoni, Ferruccio: *Ahasver (Der ewige Jude) (Entwürfe)*. Textbuch Ms. autogr.: 9 Bl. Busoni-Nachlaß CI Textbuch 16.

Ders.: *Die Brautwahl. Musikalisch phantastische Komödie in drei Akten und einem Nachspiel nach E. T. A. Hoffmanns Erzählung*, Leipzig/Berlin 1912.

Ders.: *Grausige Historie vom Münzjuden Lippold*, Ms. autogr., Staatsbibliothek zu Berlin, Busoni-Nachlaß, Nr. 343.

Zelinsky, Hartmut: *Die „feuerkur“ des Richard Wagner oder die „neue religion“ der „Erlösung“ durch „Vernichtung“*. In: *Musikkonzepte 5. Richard Wagner. Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?* hg. von Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn, S. 79-112, München 1978.

Ders.: *Der verschwiegene Gehalt des „Parsifal“*. Zu Martin Gregor-Dellins *Wagner-Biographie*. In: Csampai, Attila/Holland, Dietmar (Hg): *Richard Wagner. Parsifal. Texte, Materialien, Kommentare*, S. 244-251, Reinbek bei Hamburg 1984.

Theaterwissenschaft

herausgegeben von Michael Gissenwehler und Jürgen Schlöder

- Band 14: Frank Halbach: **Ahasvers Erlösung** · Der Mythos vom Ewigen Juden im Opernlibretto des 19. Jahrhunderts
2009 · 345 Seiten · ISBN 978-3-8316-0834-8
- Band 13: Alexandra Coffey: **Höllischer Ehrgeiz und himmlische Macht** · Herrschafts- und Magiediskurse im Theater der englischen Renaissance
2008 · 447 Seiten · ISBN 978-3-8316-0793-8
- Band 12: Michael Gissenwehler: **Chinas Propagandatheater 1942–1989**
2008 · 270 Seiten · ISBN 978-3-8316-0791-4
- Band 10: Yvonne Poppek: **Was ist ein Dorn?** · Die Shakespeare-Inszenierungen des Theaterregisseurs Dieter Dorn
2006 · 508 Seiten · ISBN 978-3-8316-0679-5
- Band 9: Verena Bach: **Im Angesicht des Teufels** · Seine Erscheinung und Darstellung im Film seit 1980
2006 · 360 Seiten · ISBN 978-3-8316-0636-8
- Band 8: Florian Odenwald: **Der nazistische Kampf gegen das ›Undeutsche‹ in Theater und Film 1920–1945**
2006 · 412 Seiten · ISBN 978-3-8316-0632-0
- Band 7: Mohamed Mostafa Hassan: **Osiris** · Die theatrale Auseinandersetzung mit ägyptischen Mythen
2006 · 236 Seiten · ISBN 978-3-8316-0583-5
- Band 6: Helmut von Ahnen: **Das Komische auf der Bühne** · Versuch einer Systematik
2006 · 320 Seiten · ISBN 978-3-8316-0569-9
- Band 5: Doris Sennfelder: **Moitié italien, moitié français** · Untersuchungen zu Gioachino Rossinis Opern »Mosè in Egitto«, »Maometto II«, »Moïse et Pharaon ou Le passage de la Mer Rouge« und »Le siège de Corinthe«
2005 · 320 Seiten · ISBN 978-3-8316-0502-6
- Band 4: Alexandra Delic: **La Vida es un Carnaval – Karnevaleske Gegenwelten in San Juan Chamula und Veracruz**
2003 · 184 Seiten · ISBN 978-3-8316-0287-2
- Band 3: Christiane Plank: **Die melodramatische Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts** · Eine musikdramatische Ausdrucksform
2005 · 290 Seiten · ISBN 978-3-8316-0247-6

Erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Verlag:
Herbert Utz Verlag GmbH, München
089-277791-00 · info@utzverlag.de
Gesamtverzeichnis : www.utzverlag.de