

Carl Goldmark und der Antisemitismus

von Gerhard J. Winkler, Eisenstadt

„Die Macht der Suggestion, der Agitation ist eine neue, gewaltige. Die „*Propaganda*“ ist nun die stärkste Institution der Römischen Hierarchie. Kosuth führte mit seiner flammenden Beredsamkeit eine ganze Nation in den Krieg. Diese Macht sehen wir im Socialismus, im Antisemitismus. Was die Agit[at]ion musikalischer Verirrter [?] leistet, sehen wir täglich. Zeitgeist!“

Diese Worte findet man auf Seite 19 in einem mit „Gmunden, Oktober [1]905“ datierten Autograph, *Über musikalischen Fortschritt. „Eine Mahnung“*, aus der Feder des ungarisch-österreichischen Opernkomponisten Carl Goldmark. Bei diesem Aufsatz handelt es sich um eines von drei nachgelassenen, zu Lebzeiten unveröffentlichten handschriftlichen Manuskripten Goldmarks, die im Archiv der Ungarischen Staatsoper in Budapest aufbewahrt werden: *Eine Ansicht über Fortschritt* (16 Seiten, datiert Pest, 11. Juli 1858), *Gedanken über Form und Stil (eine Abwehr)* (71 Seiten, datiert Bad Fusch 1896) und schließlich *Über musikalischen Fortschritt. „Eine Mahnung“* (24 Seiten, datiert Gmunden, Oktober 1905)¹.

Carl Goldmark, geboren am 18. Mai 1830 in Kesthely am ungarischen Plattensee, gestorben am 2. Jänner 1915 in Wien, gehört zweifellos zu den 'vergessenen Größen' der österreichischen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Hätte man um 1910 einen Österreicher nach den größten Opernkomponisten seiner Gegenwart gefragt, hätte er neben Richard Strauss vermutlich seinen Landsmann Carl Goldmark genannt. Zeitgenossen wie der Brahms-Biograph Max Kalbeck standen nicht an, Goldmark eine „europäische Zelebrität“ zu nennen; Richard Specht bezeichnete ihn zu dessen Tod sogar als den „Mittelpunkt“, das „Herz“ der österreichischen Musikszene; um die Jahrhundertwende war der Komponist Gegenstand eines wahren „Goldmark-Kultus“, und selbst Karl Kraus bezeichnete ihn als den größten lebenden Musikdramatiker seit Richard Wagner.² Der zeitgenössische Ruhm Goldmarks, der sich

1 Die drei Autographe, die man nur in der ungarischen Ausgabe des *Brockhaus-Riemann-Musiklexikons (Brockhaus Riemann Zenei Lexikon, Budapest 2/1984, Bd. 2, S. 50; István Kecskeméti)* verzeichnet findet, waren Teil einer Goldmark-Ausstellung im Foyer des Budapester Operhauses, 1995, die im Sommer 1996 vom Burgenländischen Landesmuseum in Eisenstadt übernommen wurde (Ausstellungskatalog *Carl Goldmark (1830 – 1915) – Opernkomponist der Donaumonarchie*, Eisenstadt 1996, Kat.-Nr. 9, 40 und 55). An schriftstellerischen Arbeiten Goldmarks sind bisher nur die aus dem Nachlaß des Komponisten veröffentlichte Autobiographie, *Erinnerungen aus meinem Leben*, Wien 1922, 2/1929 (Autograph in der Ungarischen Nationalbibliothek „Széchényi“) und Konzertberichte in den Jahrgängen 1862/63 der Wiener *Constitutionellen Österreichischen Zeitung* bekannt (siehe dazu auch Harald Graf, *Carl Goldmark. Studie zur Biographie und Rezeption*, Diplomarbeit Univ. Wien 1994, masch., Literaturverz., S. 115)

2 Vgl. dazu Harald Graf, ebd., Einleitung S. 1 ff.

hauptsächlich auf den Opernerfolgen *Die Königin von Saba* (1875) und *Das Heimchen am Herd* (1896, nach Charles Dickens) gründete, ist heute stark verblaßt. Auch die Tonträgerindustrie hat – wenn man von Ungarn absieht, wo der Name Goldmark stets Teil einer nationalen Musiktradition geblieben ist – die Werke dieses Komponisten kaum noch für sich entdeckt. Das Goldmark Œuvre umfaßt neben 6 Opern auch eine ganze Reihe Orchester- und Kammermusik, aber es ist vor allem Goldmarks Hauptwerk, *Die Königin von Saba*, mit dem Goldmark seine herausragende Position in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts behauptet. Mit der *Königin von Saba*, die 1875 in Wien uraufgeführt wurde, gilt Goldmark, historisch gesehen, geradezu als musikdramatischer Repräsentant der franzisko-josephinischen Epoche, sozusagen als österreichisch-ungarische Entsprechung zu Giuseppe Verdi, Richard Wagner oder Jules Massenet. Dies wird nicht nur rein äußerlich durch die Tatsache dokumentiert, daß es – obwohl Goldmarks Opern auch in New York, Chikago oder Philadelphia aufgeführt wurden – gerade das Wiener und das Budapester Opernhaus waren, an denen sie sich am nachhaltigsten im Repertoire hielten. (Während Wien auch als Uraufführungsort der überwiegenden Anzahl von Goldmarks Opern figuriert, kann Budapest auf eine starke und eindrucksvolle Aufführungstradition verweisen.) Vielmehr widerspiegelt Goldmarks Opernwerk auch die geistige Physiognomie der Donaumonarchie, und mit der *Königin von Saba* scheint Goldmark geradezu den Nerv seiner Epoche getroffen zu haben. Durch ihre orientalistisch gefärbte opulente Klanglichkeit gilt *Die Königin von Saba* als musikalisches Pendant zu den üppig-exotischen Monumentalgemälden Hans Makarts und bildet ein wichtiges Dokument des Fin-de-Siècle-Historismus österreichisch-ungarischer Prägung.³ Diese Charakterisierung wird durch die Biographie des Komponisten sogar noch unterstrichen. Goldmarks Aufstieg als Komponist verläuft synchron mit der Geltungsdauer des gründerzeitlichen Liberalismus im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts; der Erfolg der *Königin von Saba* wäre undenkbar außerhalb des großbürgerlich-liberalen Klimas des franzisko-josephinischen Wien, eines Milieus, von dem nicht nur der historische Baustil der Wiener Ringstraße, sondern auch der Traditionalismus eines Komponisten wie Brahms (mit dem Goldmark nähere Kontakte pflegte) oder die Monumentalexzesse des Malers Hans Makart (mit dem Goldmark verglichen wurde) getragen waren.⁴ Goldmark stellt nämlich das Musterbeispiel eines assimilierten jüdischen Künstlers dar, der in dem von weitestgehender religiöser Indifferenz geprägtem bürgerlichen Wiener Milieu dieser Zeit seine Karriere machen konnte. Goldmarks Vater ist

3 Vgl. dazu *Pipers Enzyklopädie des Musik*, hrsg. v. Carl Dahlhaus, Band 2, München 1987, S. 782 ff. (Sieghart Döring).

4 Vgl. dazu William M. Johnston, *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, Wien 2/1980, sowie Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle-Vienna. Politics and Culture*, Cambridge 1981, S. 24 ff.

ein aus Westgalizien stammender Jude, der sich im ungarischen Kesthely und, ab 1834, in dem am ungarischen Westrand gelegenen Deutschkreutz als Kantor und Notar der ungarischen Gemeinde seine Existenz gegründet hatte.

Deutschkreutz, von den jüdischen Bewohnern Zelem genannt, zählte damals zu den Sheba Qehillot, den berühmten „Sieben Gemeinden“⁵ auf Fürstlich Esterházyschem Herrschaftsgebiet, wo es unter dem Protektorat des Fürsten seit dem Ende des 17. Jahrhunderts zu einer bedeutenden und systematischen jüdischen Neubesiedelung gekommen war. Gerade um 1840, die Jugendzeit Carl Goldmarks, erlebte die jüdische Gemeinde von Deutschkreutz, die auch eine eigene Talmudschule besaß, ihre größte Blüte.⁶ Goldmark hat am Ende seines Lebens, in seiner Autobiographie, die Behauptung aufgestellt, er sei durchwegs Autodidakt gewesen und habe erst mit 12 Jahren Lesen und Schreiben gelernt,⁷ so mag das allenfalls für die deutsche Schriftsprache gelten; denn der Sohn eines Kantors einer jüdischen Gemeinde, die für die Pflege der Orthodoxie bekannt war, war zweifellos zunächst in der jüdischen Schrifttradition aufgewachsen. Nichts mag die Haltung eines assimilierten bürgerlichen Juden seiner eigenen Herkunft gegenüber besser charakterisieren als dieses kleine Detail einer stillschweigenden autobiographischen Unterschlagung.

Um zum Thema zurückzukehren: Carl Goldmarks nachgelassene Manuskripte, von denen zwei aus der Spätphase seines Lebens stammen, repräsentieren, schon was diese biographische Konstellation ihres Autors betrifft, zweifellos interessante Zeitdokumente: Sie enthalten die teilweise noch unsystematisch zusammengestellten, aber gegen den Strom der Zeit gerichteten Gedankengänge eines Komponisten, der den Zenith seines Erfolges bereits hinter sich weiß und sich bei ihrer Niederschrift, indem er sich kritisch mit den herrschenden Themen seiner Zeit auseinandersetzt, offensichtlich über seine eigene Position klar zu werden versucht. Es ist wohl dieses intime therapeutische Moment der Selbstvergewisserung, das dafür verantwortlich sein mag, daß Goldmark sich letztlich doch nicht durch ihre Publikation der öffentlichen Diskussion auszusetzen entschloß. Im dritten und jüngsten der drei Manuskripte, *Über musikalischen Fortschritt*. „Eine Mahnung“, rechnet der bereits fünfundsechzigjährige Komponist mit beispielloser Schärfe mit dem Begriff des musikalischen „Fortschritts“, wie er zu Ende der fünfziger Jahre des vori-

5 Vgl. u.B. Alfred Zistler, *Geschichte der Juden in Deutschkreutz*, in: Hugo Gold, *Gedenkbuch der untergegangenen Judengemeinden des Burgenlandes*, Tel Aviv 1970, S. 57 – 74, sowie Nikolaus Vielmetti, *Das Schicksal der jüdischen Gemeinden des Burgenlandes*, in: *Burgenländische Forschungen*, Sonderheft III, Eisenstadt 1971, S. 196 – 213.

6 Carl Goldmark, nebenbei, gehört auf diese Weise neben Joseph Haydn, Joh. Nep. Hummel, Franz Liszt und Joseph Joachim nicht nur in die Reihe großer Musikerpersönlichkeiten, die die Geschichte des westungarisch-burgenländischen Raumes aufzuweisen hat; sein Name verbindet sich indirekt auch mit dem des Fürstenhauses Esterházy, dem in der Musikgeschichte dieser Region wohl eine führende Rolle zukommen.

7 *Erinnerungen aus meinem Leben*, Wien 1922, S. 13; siehe auch Harald Graf, a.a.O., S. 26

gen Jahrhunderts von Franz Brendel im Rahmen seiner Konzeption einer „Neudeutschen Schule“ formuliert worden war, sich im Rahmen einer „Fort-schritts-“ oder „Zukunftspartei“ institutionalisiert hatte⁸ und zu Beginn des neuen Jahrhunderts noch immer eine der zentralen musikästhetischen Leitideen bildete. Der Text zeigt, daß Goldmark, der selbst von Eduard Hanslick einst als „Dissonanzen-König“ bezeichnet worden war, in seinem Alter nun seinerseits mit den neuesten Entwicklungen, namentlich mit Richard Strauss oder Gustav Mahler, nicht mehr „mit kann“. Obwohl er sich hauptsächlich um rein musikalische Sachverhalte dreht, so spielt doch auch immer wieder das allgemeine geistige Klima in die Argumentation hinein. Goldmark wendet sich nicht nur gegen den neuesten musikalischen „Zeitgeist“ als solchen, sondern auch gegen die Institutionen, die ihn vertreten, die Presse, die Musikkritik. Der Zeitgeist, wie zu Anfang zitiert, ist ihm beherrscht von der „Macht der Suggestion, der Agitation“; die „Propaganda“ sei nun die stärkste „Institution der Römischen Hierarchie“, eine Macht, die man auch im Antisemitismus und in der Sozialdemokratie verkörpert sehe – womit Goldmarks ästhetische Perspektive auch eine wissenssoziologische Facette erhält: der Standpunkt des während der 'liberalen' Ringstraßenzeit groß gewordenen Bürgers gegen die neuen Massenbewegungen in der Donaumonarchie – wobei es sehr bezeichnend ist, daß Goldmark die religiös zumindest indifferente, aber antibürgerliche Sozialdemokratie und die katholisch geprägte christlich-soziale Bewegung („Römische Hierarchie“) mit antijudaisch/antisemitischem Einschlag in einen Topf wirft.

Die deutlichste Stellungnahme Goldmarks findet sich jedoch in der mittleren und mit ihren 70 Seiten ausführlichsten Schrift, *Gedanken über Form und Stil (eine Abwehr)*. Zunächst als Replik („Abwehr“) auf das Presseecho der Berliner Erstaufführung von Goldmarks Oper *Das Heimchen am Herd*, entstanden, ließ sie aber offensichtlich, in dem Maße, wie Goldmark prinzipielle Fragen anschnitt, ihren Anlaß hinter sich. Das Manuskript weist Spuren von Überarbeitungen auf, die etwa um 1900 – 1905 stattgefunden haben müssen, so daß diese Schrift und *Über musikalischen Fortschritt* von 1905 auch chronologisch nahe zueinanderrücken.

Das Heimchen am Herd, nach Charles Dickens' Erzählung *The Cricket on the Hearth*, ist, nach *Die Königin von Saba* und *Merlin*, Goldmarks dritte Oper. Hier kehrt sich der Komponist von den biblisch/historischen Monumentalopern ab und wendet sich einem idyllisch-sentimentalem Stoff kleineren Formats zu. Ein breiter Raum seiner Schrift *Gedanken über Form und Stil* ist zunächst der „Abwehr“ der Einwände einer bereits durch und durch wagnerisch ausgerichteten deutschen Presse gewidmet, daß die Verwendung älterer, geschlossener Opernformen in *Das Heimchen am Herd* nicht einen Rück-

8 Vgl. Detlef Altenburg, Artikel *Neudeutsche Schule*, in: *MGG*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil, Band 7, Kassel u.a. 1997, Sp. 66 ff.

fall in überholte Entwicklungen bedeutet, sondern dem Sujet aus dessen ästhetischer Notwendigkeit eben angemessen ist. In diesem Zusammenhang jedoch kommt Goldmark dazu, sich den versteckten oder offenen antisemitischen Argumenten entgegenzustellen, die nun gegen sein Werk ins Treffen geführt werden. Für den bisher erfolgsgewohnten Goldmark ist es völlig unverständlich, warum ein deutschsprachiger Jude westungarischer Herkunft nicht zur Komposition wahrer „Deutscher Musik“ – und zu dieser rechnet er sein Gesamtwerk – befähigt sein sollte:

„Hatten etwa Donizetti, Bellini, der junge Verdi eigene Stil-Form? [...] und doch beherrschten ihre Opern ein halbes Jahrhundert alle Europäische Bühnen. Sie schrieben eben italienisch, den Stil ihrer Nation. Nun, ich schrieb weder italienisch noch französisch, sondern *deutsche* Musik, das bezeugen meine gesammte Kammer- und Orchestermusik, sowie alle meine Opern.

Freilich, wie oft bekommt man noch vom äußersten linken Flügel unserer Jüngstmodernen zu hören: *ein Nichtarier könne den deutschen Geist nicht begreifen*. Es nützt nichts auf deutschem Boden genährt, gesättigt und großgezogen zu haben. Hat er nicht an der sogenannten arischen Brust echte arische Muttermilch getrunken versteht er den arischen Geist nicht.

Kann man wirklich allen Ernstes behaupten – ohne zu lachen, ein italienischer arischer Musiker habe Bachische Musik besser verstanden, als etwa Mendelssohn, der Wiedererwecker J.S. Bachs? oder, daß ein solcher, das Beethovische Violinconcert stilvoller, d. ist im Geiste Beethovens spielt als Joseph Joachim; oder der deutsche Arier das G-Dur-Concert besser, größer, echter als etwa Ant. [on] Rubinstein, oder Carl Tausig?

Und hat nicht R. Wagner für sich selbst den stärksten Gegenbeweis erbracht, indem er unter den hunderten, tüchtigen arischen Kapellmeistern Deutschlands für seinen *Parcival* keinen besseren fand, als grad – Herrmann Levy?! und als *verständnisvollsten* (!) literarischen Interpreten seiner Werke (für den König von Bayern) Heinrich Porges, den er eigens hiezu nach München berief. Und die wundervollen Aufführungen der *Iphigenie*, *Figaros Hochzeit* und *Tristan* unter Gustav Mahler? O, herrliche Logik! O Gerechtigkeit! Alle diese hätten den deutschen Geist nicht verstanden! Das spricht so einer dem Anderen gedankenlos nach und wenss nur das wäre. Aber es ist so bequem den Unbequemem mit Einem Werke aus einer ganzen Culturbewegung auszuschalten.“⁹

Für Goldmark, der hier eine Reihe von „jüdischen“ Musikern anführt, die an der Produktion „deutscher“ Kunst schlechthin beteiligt waren, bricht hier nichts geringeres als seine Welt zusammen. Seine bisherige Karriere war auf der Basis der auch von der Umgebung geteilten Überzeugung errichtet, daß die Frage der jüdischen Herkunft angesichts der Rückhaltlosigkeit der Assimilation in deutsche „Kultur“ und „Bildung“ ihr Gewicht verliert. Goldmark

spürt, daß dieser bürgerlich-liberale Grundkonsens nun aufgebraucht ist und rassistische Argumente zählen:

„Gefällt vielleicht einigen dieser Herren meine Nase nicht? Ich kann versichern, daß sie eine – fast germanische wohlgebildet korrekte ist. Jemand meinte: Die schlimmsten Antisemiten sind die *Ante*-semiten. (Dies erklärt überhaupt so manches). Oder sollte vielleicht Lessings Wort hier Anwendung finden? 'Gegen einen Anfänger sei die Kritik ermunternd; gegen ein mittleres Talent nachsichtig; gegen ein großes unerbittlich.' Ich will zur Rettung ihrer 'Objektivität' das Letzte annehmen.“¹⁰

Im Lichte dieses Klimas ist die Tatsache, daß Goldmark im *Heimchen am Herd* ein deutsches Kinderlied verwendet hat, eine Feststellung, die weit über den Vorwurf bloß mangelnder musikalischer Originalität hinausgeht. Goldmark, der mit Recht dahinter den unausgesprochenen Verweis an den Juden heraushört, sich nicht an „deutschem“ Volksgut zu vergreifen, reagiert sarkastisch, aber mit beinahe rührendem Bezug auf seine Kindheit in Ungarn:

„Es ist mir das Malheur passiert, zwei sage *zwei ganze Takte*, nicht mehr und nicht weniger eines deutschen Volksliedes unwissentlich benützt zu haben. Ich hatte als Kind [gestr.: in meiner ungarischen Heimath] keine Gelegenheit, deutsche Volks- oder Kinderlieder zu hören und das Lied blieb mir unbekannt bis zur Stunde, und der liebe Himmel mag wissen, wo und wie, aus welchem Leierkasten mir diese zwei Takte haften blieben. Die Art, wie ich sie verwendete ist der beste Beweis dafür. Von der großen Zahl Kritiker und Correspondenzen, wohl über 100 haben nicht 10 es versäumt mir diese zwei Takte anzukreiden, die heftigern als Verbrechen, als Sacrileg hinzustellen. Daß das reizende Hänsel und Gretel¹¹ ganze Akte mit Volks- und Kinderliedern bestreitet, hat weiter nichts auf sich, aber die zwei Takte, ja das ist ein unverzeihliches Verbrechen.“¹²

Ebensowenig unverdächtig ist ihm die Bezeichnung „orientalisch“, das auch schon seit Wagners Zeiten öfter zum versteckten Hinweis auf die jüdische Herkunft eines Komponisten verwendet worden ist:

„Erst jüngst las ich in einem Referate über die Königin von Saba die Bezeichnung: 'Das fremdartige Werk' Das Wort soll aber nicht sowohl die Eigenart bezeichnen, als vielmehr dem Werk einen Makel anhängen, ist aber sein größtes Lob, denn es bezeichnet unter allen Umständen seine subjektive Eigenart. Das fremdartige Werk soll wohl heißen, als nicht dem deutschen Geiste, der deutschen Kunst angehörig. Ja, welcher dann? Als Kunstwerk, wie es nun einmal dasteht, ist es wohl nicht vom Himmel gefallen, und muß mit all seinen Formen und Eigenarten, guten und weniger guten einer hochent-

10 Ebd., S. 7.

11 Gemeint ist die beliebte Märchenoper von Engelbert Humperdinck, 1893.

12 *Gedanken über Stil und Form*, S. 52.

wickelten Cultur und Kunstrichtung entstammen, seine musikalischen Ahnen haben. Dieses 'fremdartig' soll hier verschämt wohl heißen: *orientalisch*.¹³

Goldmark bemüht sich darzulegen, daß das „Orientalische“ in der Tempelszene der *Königin von Saba* kein „rassisches“ Merkmal seien, sondern ebenso bewußt eingesetzte Stilmittel wie die Kinderlied-Anklänge im *Heimchen am Herd*: „Das 'Fremde' an dem Werk ist eben nichts anderes als die, dem *Stoffe gemäße* und starke *Nachempfindung musikalischer Eigenart*“.¹⁴ Trotz ihrer „orientalischen“ *Coleur locale* sei *Die Königin von Saba* ein durchaus in „deutschem Geiste“ ersonnenes Kunstwerk! *Gedanken über Stil und Form*, auf diese Weise das persönliche Eingeständnis des Zerbrechens der Illusion, Juden könnten sich in dieser Zeit bruchlos in deutscher Kultur 'assimilieren', enthält darüber hinaus auch noch das Zeugnis einer weiteren Tragik. Goldmark wird nicht müde, darauf hinzuweisen, daß er selbst bereits 1862 – zu einer Zeit, als dies noch persönlichen Mut erfordert hätte – in seinen Musikkritiken in der *Österreichischen constitutionellen Zeitung* in Wien eine Lanze für Wagners Meistersinger von Nürnberg gebrochen habe. (Tatsächlich gehörte Goldmark zu den Unterzeichnern eines Aufrufs zur Gründung des Wiener Akademischen Wagner-Vereins, 1872!) Doch es ist nichts anderes als Richard Wagners eigener antisemitischer Tonfall aus seinem berichtigten *Das Judentum in der Musik* (1850, wiederveröffentlicht 1869), der nun in den gegen Goldmark gerichteten Anwürfen der deutschen Presse wiederkehrt: Der Jude benehme sich „fremdartig“ oder schmarotze am gewachsenen deutschem Volksgut. So kommt Goldmark, der trotz allem Wagner gegenüber seinen Anhängern verteidigt, am Schluß dazu, ein „Los von Wagner“ zu progagieren, damit die komponierende Jugend sich aus dem Bann der Epigonalität befreien und zu einem persönlich eigenständigem Stil finden möge, wie Goldmark glaubt, es zu seiner Zeit selbst getan zu haben.

„Im Uebrigen gieng ich weiter allein meine Wege, habe mich keiner Part-
hei, keiner Cotterie, diesen musikalischen Ringen zur Beförderung gegensei-
tiger Interessen und und Lebensversicherung angeschlossen, und – bekam es im
Laufe der Jahre gar schmerzlich zu fühlen.“¹⁵

In dem Maße, wie sich Goldmarks Spätschriften gegen den herrschenden „Zeitgeist“, vertreten durch die musikalische Presse, richten, werden sie über ihren unmittelbaren Anlaß und den musikalischen Dokumenten zur geistigen Lage ihrer Zeit.

13 Ebd., S. 47.

14 Ebd.

15 Goldmark, *Gedanken über Form und Stil*, S. 66.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Burgenländische Heimatblätter](#)

Jahr/Year: 1998

Band/Volume: [60](#)

Autor(en)/Author(s): Winkler Gerhard J.

Artikel/Article: [Carl Goldmark und der Antisemitismus 128-134](#)