

Sonderdruck aus:

Musik-Konzepte
Neue Folge
Heft 178

Charles Valentin Alkan

Herausgegeben von
Ulrich Tadday
2017

MUSIK-KONZEPTE Neue Folge
Die Reihe über Komponisten
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Heft 178
Charles Valentin Alkan
Herausgegeben von Ulrich Tadday
August 2017

Wissenschaftlicher Beirat:
Ludger Engels (Aachen, Regisseur)
Detlev Glanert (Berlin, Komponist)
Jörn Peter Hiekel (HfM Dresden/ZHDk Zürich)
Birgit Lodes (Universität Wien)
Laurenz Lütteken (Universität Zürich)
Georg Mohr (Universität Bremen)
Wolfgang Rathert (Universität München)

ISSN 0931-3311
ISBN 978-3-86916-600-1

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer
Umschlagabbildung: Fotomontage unter Verwendung einer Daguerreotypie von Charles Valentin Alkan, um 1860. Quelle: »Charles-Henri-Valentin Morhange dit Alkan, en tenue de ville, vu de dos«, gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France (BnF)

Die Reihe »Musik-Konzepte« erscheint mit vier Nummern im Jahr.
Die Hefte können einzeln, im vergünstigten Jahresabonnement für € 62,- oder im UN!-Abo für € 41,- durch jede Buch-, Musikalienhandlung oder über den Verlag bezogen werden. Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres für den folgenden Jahrgang möglich.
Zusätzlich erhalten Abonnenten den jährlich erscheinenden Sonderband zum ermäßigten Preis mit Rückgaberecht.

Preis für dieses Heft € 29,-

Die Hefte 1–122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2017
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart
Druck und Buchbinder: Beltz Bad Langensalza, Neustädter Straße 1–4,
99947 Bad Langensalza

Musik-Konzepte Neue Folge 178

Charles Valentin Alkan

Vorwort	3
<i>Wolfgang Rathert</i> Das verlorene Profil Zu Charles Valentin Alkan	5
<i>Jascha Nemtsov</i> Charles Valentin Alkan Ein jüdischer Musiker im Zeitalter der Emanzipation	28
<i>Arnfried Edler</i> Charles Valentin Alkan und das Pedalklavier	50
<i>Christoph Flamm</i> Alkans Klaviertrio	69
<i>Jacqueline Waeber</i> Alkans Stücke mit Titel Eine Poetik des Vagen und des Gemeinplatzes	83
<i>Hartmut Lück</i> Humor, Ironie und Rollenspiele Alkans späte Miniaturen	103
Abstracts	117
Auswahldiskografie	121
Bibliografische Hinweise	128
Zeittafel	132
Autorinnen und Autoren	134

Vorwort

Alkan – wer ist Alkan? Immer noch wird diese Frage gestellt, wenn ein Werk Charles Valentin Alkans (1813–1888) überhaupt einmal in Konzertprogrammen erscheint. Der in Paris lebende, einer jüdisch-elsässischen Musikerfamilie entstammende Pianist und Komponist, zu dessen Freunden Chopin, Liszt, George Sand und Ferdinand Hiller gehörten, schuf eines der eigenwilligsten und originellsten Œuvres auf dem Gebiet der Klaviermusik, ergänzt durch Werke für Pedalklavier und drei gewichtige Kammermusik-Kompositionen. Die Verbindung von teilweise utopisch erscheinenden virtuoson Herausforderungen und einer gebrochenen Ästhetik, die klassizistische und experimentelle Züge trägt, hat vor dem Hintergrund der exzentrisch-verschlossenen Persönlichkeit Alkans und seiner tiefen Gläubigkeit Pianisten und Musikwissenschaftler immer wieder herausgefordert, zugleich aber bis heute der Rezeption enge Grenzen gesetzt.

»Einen angemessenen hermeneutischen Zugang zu diesem Komponisten zu finden, der als exzentrischer Kleinmeister abgetan und zum verkannten Genie überhöht wurde, erweist sich«, wie Wolfgang Rathert einleitend feststellt, »nach wie vor als ein veritables Problem der Auseinandersetzung mit Alkan.«¹ Die eng gesteckten Grenzen der Alkan-Rezeption zu weiten, ist das vornehmliche Ziel des vorliegenden Bandes. Zu Beginn führt Wolfgang Rathert in das Leben und Werk des Komponisten ein und macht historische und ästhetische Kontexte verständlich. Einen ganz wesentlichen, wenn nicht den wesentlichen Gesichtspunkt für ein grundlegendes Verständnis der Musik Alkans führt Jascha Nemtsov anschließend weiter aus, indem er Alkan als jüdischen Musiker im Zeitalter der Emanzipation vorstellt. Die folgenden beiden Beiträge widmen sich der Musik Alkans selbst und erhellen in besonderen Gattungsbezügen allgemeine Hintergründe der Kompositionskunst Alkans. Während Arnfried Edler sich dem Klavierkomponisten und -virtuoson über die Werke für Pedalklavier nähert, macht Christoph Flamm Alkans Kammermusik am Beispiel des Klaviertrios zum Thema. Die spezifisch ästhetischen Implikationen einer französischen Romantik im Werk Alkans werden durch Jacqueline Waeber – der vorzüglichen Übersetzung von Markus Schneider sei an dieser Stelle gedankt wie auch dem Institut français München für die Förderung der Übersetzung – analysiert und zur Sprache gebracht. Am Beispiel der späten Miniaturen der *Esquisses* op. 63 und *Toccatina* op. 75 führt Hartmut Lück die ästhetische Reflexion fort und macht die Topoi von Humor, Ironie oder Sarkasmus für das Verständnis des Musik

1 Wolfgang Rathert, »Das verlorene Profil. Zu Charles Valentin Alkan«, im vorliegenden Band, S. 8.

Alkans fruchtbar. Eine Auswahldiskografie und -bibliografie sowie eine biografische Chronik runden den Band ab.

Der Herausgeber dankt allen Autorinnen und Autoren dieses Bandes, insbesondere aber Wolfgang Rathert und Hartmut Lück für die wertvolle Initiative, wissenschaftliche Begleitung und Beförderung des Unternehmens. Nicht zuletzt möchte der Herausgeber dem Hochschulattaché des Centre de Coopération Universitaire Franco-Bavarois in Bayern für Zusammenarbeit in der Wissenschaft, Dr. Paul Alibert, für die Unterstützung der hier versammelten Alkan-Forschung danken.

Ulrich Tadday

Charles Valentin Alkan

Ein jüdischer Musiker im Zeitalter der Emanzipation

I

Im Dezember 1789 wurde in Frankreichs verfassungsgebender Nationalversammlung (*Assemblée Nationale constituante*) einige Tage lang die Frage besprochen, ob einige Randgruppen der Gesellschaft zu öffentlichen Ämtern zugelassen werden sollten. Vier solcher Gruppen standen auf der Tagesordnung – Juden, Protestanten sowie Vertreter der geächteten Berufe Komödianten und Henker –, und es ging im Grunde um ihre umfassende rechtliche Gleichstellung. Während sich schnell herausstellte, dass es in Bezug auf Protestanten und Komödianten keinen Diskussionsbedarf gab, entbrannte dagegen eine hitzige Debatte zur Gleichberechtigung der Juden. Einer der Deputierten, Stanislas Graf Clermont-Tonnerre, der der Nationalversammlung zeitweise vorstand und sich frühzeitig als leidenschaftlicher Befürworter der Judenemanzipation profilierte, formulierte in seiner Rede am 23. Dezember 1789 wohl am deutlichsten den Standpunkt der Aufklärer in dieser Frage:

»Den Juden als Nation ist alles zu verweigern, den Juden als Individuen aber ist alles zu gewähren. Sie dürfen im Staat weder eine politische Körperschaft noch einen Orden bilden. Sie müssen als Individuen Bürger sein. Aber, so wird man mir sagen, das wollen sie nicht. Nun gut! Wenn sie das nicht sein wollen, so sollen sie es sagen und dann soll man sie des Landes verweisen. Es ist abstoßend, dass es im Staat eine Gemeinschaft von Nicht-Bürgern gibt und eine Nation innerhalb der Nation.«¹

Mit diesen Worten wurde der enge Rahmen abgesteckt, in dem die jüdische Existenz für die Aufklärer eine Berechtigung hatte: Sie sollte ausschließlich auf die Religionsausübung beschränkt sein, alle anderen Erscheinungsformen der

1 »Il faut tout refuser aux Juifs comme nation et tout accorder aux Juifs comme individus. Il faut qu'ils ne fassent dans l'État ni un corps politique ni un ordre. Il faut qu'ils soient individuellement citoyens. Mais, me dira-t-on, ils ne veulent pas l'être. Eh bien! S'ils veulent ne l'être pas, qu'ils le disent, et alors, qu'on les bannisse. Il répugne qu'il y ait dans l'État une société de non-citoyens et une nation dans la nation.« Vgl. Friedrich Battenberg, *Das europäische Zeitalter der Juden. Zur Entwicklung einer Minderheit in einer nichtjüdischen Umwelt Europas*, Bd. 2: *Von 1650 bis 1945*, 2. erw. Aufl. Darmstadt 2000, S. 99 sowie Christoph Miething (Hrsg.), *Politik und Religion im Judentum*, Tübingen 1999, S. 137 etc. Mit Dank an Ruth Kinet für die Übersetzung aus dem Französischen.

jüdischen Identität waren unerwünscht und wurden als Bedrohung empfunden, die geahndet werden musste. Aber auch die jüdische Religion sollte sich an die neuen Bedingungen anpassen, ihre traditionellen nationalen Elemente wurden nun ebenfalls unzeitgemäß.

Die Worte Clermont-Tonnerres lösten einen Widerspruch von Emanzipationsgegnern aus, darunter Abbé Maury, der neben der judenfeindlichen Hetze auch das zutreffende Argument ins Feld führte, dass die Juden keine religiöse Sekte, sondern in der Tat eine Nation seien und dass sich daraus logischerweise die Notwendigkeit ergeben würde, ihnen neben den staatsbürgerlichen auch die nationalen Rechte zu gewähren.² In der darauffolgenden Polemik wurde dieses Argument jedoch ignoriert. Die Aufklärung war nicht bereit, Abweichungen von einer nationalen Norm zu tolerieren, in dieser Hinsicht hätte sich nach den Worten eines Publizisten eine wenig bekannte Seite der Revolution offenbart – der Chauvinismus: »Wenn er sogar an der bretonischen Mundart Anstoß nahm, dann konnte er die Existenz einer nach Sprache, Religion, Lebensstil und Kleidung so deutlich von der Umwelt unterschiedenen Gruppe wie der jüdischen erst recht nicht ertragen.«³ Die Revolution ließ die Gleichberechtigung der sozialen und religiösen Gruppen gelten, aber keine Nationalitäten. »Und dies bedeutet, dass die vollständige Assimilation der Judenheit außerhalb des Gebietes der Konfessionalität die einzige Bedingung zur Erlangung der aktiven Bürgerrechte bildete.«⁴

Eine umfassende Assimilation der Juden war in der Tat das primäre Ziel der Protagonisten der Emanzipation. Als eine besondere soziokulturelle Gemeinschaft sollten sie vollständig verschwinden. »Eben diese national-religiöse Eigenheit, die das Weltbild der Aufklärung beträchtlich stören musste, zu beseitigen, war die eigentliche Triebkraft der Emanzipation.«⁵ Insofern besaß sie auch einen dezidiert antisemitischen Aspekt:

»Richtete er sich auch nicht gegen das jüdische Individuum, so zielte er umso nachhaltiger auf die Vernichtung des Judentums und auf die Auflösung des Judentums als seines biologischen Trägers. Von der uns geläufigeren Form des Antisemitismus unterschied sich der der aufklärerischen Emanzipation lediglich in der Methodik und darin, dass dieser rational war, jener aber ein irrationaler Reflex ist: vollständig einig aber sind sich beide in der negativen Bewertung des Judentums und in der Hoffnung, es werde verschwinden. Was der Hitler-Antisemitismus durch physische Vernichtung der einzelnen Juden zu erreichen suchte, wollte die Aufklärung durch die Assimilation, also

2 Simon Dubnow, *Die neueste Geschichte des jüdischen Volkes*, Bd. I: *Das Zeitalter der ersten Emanzipation (1789–1815)*, 2. veränderte Auflage, Berlin 1928, S. 95.

3 Winfried Martini, »Warum die Sowjets die Juden vernichten«, in: *Die Zeit*, 26.2.1953.

4 Dubnow, *Die neueste Geschichte des jüdischen Volkes* (s. Anm. 2), S. 96.

5 Martini, »Warum die Sowjets die Juden vernichten« (s. Anm. 3).

durch die Entjudung des einzelnen durchsetzen, wobei die Emanzipation das zentrale Mittel abgab. Nahezu der ganze ›Philosemitismus‹ des 19. Jahrhunderts (...) lief auf diesen Wunsch hinaus. Überall bestand der Unterschied zwischen den Gegnern und den Befürwortern der Emanzipation weniger in einer verschiedenen Bewertung des Judentums als vielmehr darin, dass diese die Assimilation für möglich, jene aber sie für unmöglich hielten.«⁶

Damit ist die unterschiedliche Dynamik der Judenemanzipation in verschiedenen europäischen Ländern wie etwa in Frankreich und Deutschland zu erklären. Während in Preußen der König Friedrich Wilhelm IV. noch in den 1840er Jahren traditionelle jüdische Institutionen als Alternative zur bürgerlichen Emanzipation stärken wollte, wurden sie in Frankreich bereits in der Napoleon-Zeit zerschlagen. Das französische Judentum wurde verstaatlicht, und der Staat kontrollierte die Anpassungsbemühungen der Juden. Das Heimatland der Aufklärung setzte die jüdische Assimilation mit Brachialgewalt durch. 1806 drohte Napoleon der von ihm einberufenen Versammlung jüdischer Notabeln mit Rücknahme der Gleichberechtigung, falls sie nicht sehr bald vollständig »Franzosen« werden sollten. »Die eingeschüchterten Abgeordneten mussten sich fügen und erklären, dass die Juden nur ›Franzosen mosaischer Religion‹ und auch bereit seien, aus dieser Religion alles auszuschließen, was mit den Forderungen der Regierung sich nicht vereinbaren ließe.«⁷ Von dem »Großen Sanhedrin«⁸ erwartete Napoleon die Förderung von gemischten Ehen (mindestens jede dritte jüdische Ehe sollte mit einem christlichen Partner geschlossen sein), damit, so Napoleon, »das jüdische Blut seinen spezifischen Charakter nicht mehr hat«.⁹ Ein jüdischer Historiker, Rabbiner Berel Wine, betont in diesem Zusammenhang:

»Napoleons äußere Toleranz und Fairness gegenüber den Juden beruhten tatsächlich auf seinem großen Plan, sie vollständig durch totale Assimilation, Mischehen und Konversionen verschwinden zu

6 Ebenda. An einer anderen Stelle bemerkt Martini: »Es hat sich auf eine tragische Weise erwiesen, dass sowohl die Emanzipation, die der französischen Revolution folgte, wie die Emanzipation von 1917 in Russland letzten Endes, wenn auch auf verschiedene Weise und in verschiedenen Graden, scheiterten, weil sie beide nicht das Judentum in den Genuss der Gleichberechtigung setzten, sondern es durch diese auslöschen wollten.«

7 Dubnow, *Die neueste Geschichte des jüdischen Volkes* (s. Anm. 2), S. 147.

8 *Le Grand Sanhedrin* war eine 1807 von Napoleon einberufene Versammlung von reformorientierten jüdischen Persönlichkeiten, die Vorschläge für die Judenemanzipation im Sinne des Staats erarbeiten sollte.

9 »The blood of the Jews will cease to have any unique character«. Aus den Briefen Napoleons an den Innenminister Champagny, zit. nach Gil Graff, *Separation of Church and State: Dina de-Malkhuta Dina in Jewish Law 1750–1848*, University of Alabama Press 1985, S. 177–178. Vgl. auch Simeon J. Maslin, *Analysis and Translation of Selected Documents of Napoleonic Jewry*, Hebrew Union College – Jewish Institute of Religion, Cincinnati 1957, S. 16–23.

lassen. In Wirklichkeit war es eine freundliche ›Endlösung‹ der ›jüdischen Frage‹.«¹⁰

Die Situation wiederholte sich gewissermaßen einige Jahrzehnte später im Deutschen Reich, als 1880 – gerade mal acht Jahre nach der »vollendeten« Emanzipation der deutschen Juden durch das Reichsgesetz von 1872 – in der sogenannten »Antisemiten-Petition« festgestellt wurde: »Die früher von vielen gehegte Erwartung einer Verschmelzung des semitischen Elementes mit dem germanischen hat sich trotz der völligen Gleichstellung beider als eine trügerische erwiesen.«¹¹

Während sich die europäischen Staaten von der Emanzipation eine »Verschmelzung« der Juden mit ihrer Umgebung – in der Tat aber eine vollständige Assimilation und Auflösung des Judentums – erhofften, nahmen die Juden vor allem die neu eröffneten Möglichkeiten eines sozialen Aufstiegs, der gesellschaftlichen Integration und kulturellen Teilhabe wahr. Es ist fast zum Klischee geworden, die Beziehungen der emanzipierten europäischen Juden zu ihrer Umgebung vor dem Holocaust zu verklären und in diesem Kontext von einer »Kultursymbiose« zu sprechen. Mehrere jüdische Historiker der Nachkriegszeit bezeichneten diese Symbiose jedoch als Mythos, der ein in die Vergangenheit projiziertes Wunschdenken widerspiegelt. Der Begriff »Kultursymbiose« suggeriert eine enge bilaterale Beziehung, einen intensiven Dialog zweier gleichberechtigter Kulturen, der aber in der europäischen Geschichte sogar zu ihren besten Zeiten nicht stattfand.¹² Der Beitrag jüdischer Kulturschaffender wurde in ihrer nichtjüdischen Umgebung gerade in dem Maße akzeptiert oder toleriert, in dem sie ihre Eigenschaften als Juden unterdrückten und sich an ihre Umwelt anpassten. Sie wurden also nicht *als Juden* akzeptiert, sondern *trotz* ihres Judentums.

Eine grundunterschiedliche Einschätzung der vielbeschworenen »Symbiose« in den Arbeiten jüdischer und nichtjüdischer Kulturhistoriker der Nachkriegszeit ist durch die divergierenden Interpretationen dieses Begriffs zu erklären. Während Gershom Sholem oder Martin Buber dabei ein »Gespräch« meinten, so bezeichnen die meisten nichtjüdischen Wissenschaftler damit lediglich die Annäherung der Juden an die Kultur ihrer Umgebung.¹³ Als »Symbiose« wird also die Assimilation oder, wenn die negative Konnotation dieses

10 »Napoleon's outward tolerance and fairness toward Jews was actually based upon his grand plan to have them disappear entirely by means of total assimilation, intermarriage, and conversion. In effect his was a benign ›final solution‹ to the ›Jewish problem‹.« Berel Wine, *Triumph of Survival: The Story of the Jews in the Modern Era 1650–1990*, New York 1990, S. 71.

11 Zit. nach Richard von Kralik, *Allgemeine Geschichte der Neuesten Zeit von 1815 bis zur Gegenwart*, Bd. 4: 1876–1899, Graz – Wien 1920, S. 219.

12 Vgl. Gershom Sholem, »Offener Brief an Manfred Schlösser«, in: *Judaica II*, Frankfurt/M. 1970, S. 7 ff.

13 Vgl. etwa Manfred Voigts, *Die deutsch-jüdische Symbiose. Zwischen deutschem Sonderweg und Idee Europa*, Tübingen 2006 (= *Conditio Judaica*, Bd. 58).

Wortes vermieden werden soll, die Akkulturation eines großen Teils des westeuropäischen Judentums im 19. Jahrhundert beschrieben.

Übersehen wird dabei oft die Tatsache, dass für viele äußerlich assimilierte Juden die jüdische Kultur dennoch eine gewisse Bedeutung behielt. Zwar gab es durchaus jüdische Menschen, die jegliche Verbindung zum Judentum verloren oder – wegen gewisser gesellschaftlicher Vorteile – bewusst aufgelöst hatten und diese Trennung dann zumeist mit dem formalen Übertritt zum Christentum besiegelten. Sie hörten damit auf, jüdisch zu sein. Auch wenn die Zahl solcher Menschen beträchtlich war, versuchte doch die Mehrheit der Juden, sich gleichzeitig in beiden Kulturen – der jüdischen und der Kultur ihrer Umgebung – zurechtzufinden. Auf diesem Wege wurde eine transkulturelle Identität¹⁴ geschaffen, die Elemente beider Kulturen vereinigte. Es war damals ein ganz ungewöhnliches Phänomen, das daher fremd und unverständlich erschien – und es erscheint gewissermaßen heute noch so. Zwar wird heutzutage die Transkulturalität oder Bikulturalität allgemein als ein nicht mehr zu verdrängendes Merkmal einer modernen, dynamischen Zivilisation und als eine Konsequenz der globalisierten Welt betrachtet, auf der Alltagsebene wird sie in Kontinentaleuropa aber bei Weitem nicht immer akzeptiert.¹⁵ Im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die doppelte kulturelle Identität in allen öffentlichen Räumen als Nonsense empfunden, der im krassen Widerspruch zu der herrschenden Idee des Nationalstaates mit seinem Kulturmonopol stand.

Da die jüdische »doppelte« Identität also mit den gesellschaftlichen Normen nicht konform war, wurde sie von der nichtjüdischen Umgebung verzerrt wahrgenommen. Für die Außenwelt waren die Juden entweder »zu jüdisch« und dann keine Franzosen/Deutschen/Italiener – wenn sie ihr Judentum mehr oder weniger offen auslebten, oder man erkannte sie überhaupt nicht als jüdisch an, sondern nur als Franzosen/Deutsche/Italiener – wenn man von ihrem jüdischen Leben wenig merken konnte. Für Juden war es daher eine Art ständiger Balanceakt zwischen ihrer jüdischen Identität und ihrer jeweiligen gesellschaftlichen Loyalität. Der 1912 geborene Dirigent Kurt Sanderling brachte diese prekäre und konfliktbeladene Situation auf den Punkt, als er in einem Interview sagte: »Mein ganzes Leben in Deutschland war der verzweifelte Kampf, als Deutscher zu gelten, aber Jude zu sein.«¹⁶

Die inneren Identitätskonflikte der jüdischen Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts, aber auch ihre Kommunikationsprobleme mit der Außenwelt sind

14 Der Begriff der Transkulturalität ist in der modernen Soziologie und Kulturologie u. a. durch die Arbeiten von Wolfgang Welsch etabliert: s. zum Beispiel Wolfgang Welsch, »Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today«, in: Mike Featherstone/Scott Lash (Hrsg.), *Spaces of Culture: City, Nation, World*, London 1999, S. 194–213.

15 Vgl. Wolfgang Gippert u. a. (Hrsg.), *Transkulturalität: Gender- und bildungshistorische Perspektiven. Kultur und soziale Theorie*, Bielefeld 2008.

16 Exklusivgespräch mit Kurt Sanderling online unter: <http://guywagner.netfirms.com/pdf/sanderling.pdf> [letzter Zugriff: 6.6.2017].

zum großen Teil in falschen Erwartungen, Selbsttäuschungen und in einer Diskrepanz von völlig unterschiedlichen Wahrnehmungsperspektiven begründet. Das Jüdische wurde nicht mehr als selbstverständliche Identitätsform empfunden, sondern als ein schwieriger Teil eines Menschen, als ein Problem, das irgendwie gelöst oder zumindest versteckt werden sollte.

»Entscheidend war, dass das westliche Judentum, seinerseits von den Ideen der Aufklärung ergriffen, deren negatives Werturteil übernahm und ein Unbehagen über seine eigene Existenz zu empfinden begann. Seit etwa 1806 galt bei den französischen Juden der Ausdruck *juif* daher als entehrend, an dessen Stelle sie *hébreu* oder *Israélite* gesetzt wissen wollten, so wie das deutsche Judentum fortan aus dem gleichen Grunde nicht mehr *jüdisch*, sondern *mosaisch* oder *israelitisch* genannt zu werden wünschte: es entstand der ›deutsche Staatsbürger jüdischen Glaubens‹.«¹⁷

So entstand auf der europäischen Kulturbühne der Typus eines innerlich zerrissenen jüdischen Intellektuellen, der entwurzelt, desillusioniert und heimatlos war – und der sich nicht nur durchaus in das romantische Bild eines tragischen Individuums fügte, sondern dieses sogar mitprägte. Richard Wagners *Fliegender Holländer* etwa wurde durch Heinrich Heines Erzählung »Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski« inspiriert, wobei Wagner seinen Helden als »merkwürdige Mischung des Charakters des ewigen Juden mit dem des Odysseus«¹⁸ bezeichnete. Heine selbst war ein Paradebeispiel für einen heimatlosen jüdischen Grenzgänger – der große deutsche Dichter, der in Paris, der Hauptstadt des Erzfeindes Deutschlands, lebte, und ein getaufter Jude, der den Taufzettel als »das Entréebillet zur europäischen Kultur« verspottete und der sich auf keine Religion und keine Gesinnung festnageln ließ.

Prägnant formulierte das Gefühl der jüdischen kulturellen Heimatlosigkeit der große russisch-jüdische Musiker Anton Rubinstein:

»Den Juden bin ich ein Christ, den Christen ein Jude. Den Russen bin ich ein Deutscher, den Deutschen ein Russe, den Klassikern ein Zukünftler, den Zukünftlern ein Retrograder usw. Schlussfolgerung: ich bin weder Fisch noch Fleisch – ein jammervolles Individuum.«¹⁹

Ihm »sekundierte« Gustav Mahler: »Ich bin dreifach heimatlos: als Böhme unter den Österreichern, als Österreicher unter den Deutschen und als Jude

17 Martini, »Warum die Sowjets die Juden vernichten« (s. Anm. 3).

18 Aus Richard Wagners Schrift »Mittheilung an meine Freunde« (1851). In der Erzählung Heines wird der fliegende Holländer »der ewige Jude des Ozeans« genannt.

19 Anton Rubinsteins Gedankenkorb, hrsg. von H[ermann] Wolff, Leipzig 1897, S. 422. Zit. nach Nina Galushko-Jäckel, *Russische Romanzen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Studien zum Liedschaffen ausgewählter Komponisten*, München 2012, S. 336.

in der ganzen Welt. Überall ist man Eindringling, nirgends erwünscht.«²⁰ In einem Brief äußerte Mahler: »Wie fremd und einsam komm' ich mir manchmal vor. Mein ganzes Leben ist ein großes Heimweh.«²¹ Sein Judentum empfand Mahler als Bürde und bedauerliches Handicap, das er durch besondere Leistungen auszugleichen hätte: »Wie wenn ein Mensch mit einem zu kurzen Arm auf die Welt kommt: da muss der andere Arm desto mehr vollbringen lernen und leistet schließlich vielleicht Dinge, die beide gesunde Arme nicht fertiggebracht hätten.«²²

Diese Tragödie des emanzipierten und sich seiner ursprünglichen nationalen Identität entfremdeten europäischen Judentums skizzierte am Ende des 19. Jahrhunderts eindringlich Max Nordau (1849–1923). Der Mitbegründer des politischen Zionismus sprach darüber 1896 bei dem Ersten Zionistenkongress in Basel. Dort wurde eine ganz andere, post-emanzipatorische Lösung der Judenfrage geboten, die damals noch als weltfremde Fantasie erschien, einige Jahrzehnte später jedoch in der Gründung eines jüdischen Nationalstaats – als endgültige Absage an die beschränkte jüdische Existenz der Emanzipationszeit – realisiert werden sollte.

»Die Judenemanzipation war nun auch eins der unerlässlichen Einrichtungsstücke eines hochgesitteten Staatswesens etwa wie das Piano, das im Salon nicht fehlen darf, auch wenn kein Familienmitglied Klavier spielt. (...) Der emanzipierte Jude aber hat aus voller Seele die Verschmelzung mit der christlichen Gesellschaft angestrebt. Er zerstörte seine Burg – das mittelalterliche Ghetto, wo er Zuflucht vor der feindseligen Umgebung gefunden hatte, als er aber, nachdem er hinter sich die Brücke zerstört hatte, waffenlos zu den Völkern mit einem brüderlichen Gefühl kam, wurde er als Fremder zurückgewiesen. Nach dem Buchstaben des Gesetzes gleichberechtigt, wird er im Leben nicht als gleich behandelt. Der Antisemitismus der neuesten Form schuf für die Juden eine Hölle auf Erden. Die moralischen Leiden des assimilierten Westjuden sind qualvoller als die materiellen Leiden seines volkstreuem östlichen Stammesgenossen. Der emanzipierte Jude ist haltlos, unsicher in seinen Beziehungen zu den Nebenmenschen, misstrauisch gegen die geheimen Gefühle selbst der Freunde; seine besten Kräfte verbraucht er in der Unterdrückung oder Verhüllung seines eigensten Wesens, denn er besorgt, dass dieses Wesen als jüdisch erkannt werden möchte. Er ist nie er selbst in Gedanken und Gefühlen, im Ton der Stimme, in jedem Augenlidschlag, in jedem Fingerspiel. Innerlich ist er verkrüppelt, äußerlich lächer-

20 Zit. nach Constantin Floros, *Gustav Mahler*, München 2010, S. 53. Der Ausspruch ist durch Alma Mahler überliefert.

21 Ebenda.

22 Ebenda.

lich und für jeden ästhetischen Menschen abstoßend. Diese ›neuen Marranen‹²³ leiden mehr als die früheren spanischen Marranen, denn diese bestrebten sich, ihre Lüge durch ein geheimes Bekenntnis zum Judentum zu sühnen, bei jenen aber ist alles Jüdische aus der Seele ausgerottet.«²⁴

II

Seit Beginn der Emanzipation betraten Juden zahlreiche Berufsfelder, die ihnen noch kurz zuvor verschlossen geblieben waren, darunter auch die Welt der klassischen Musik. Seit Felix Mendelssohn Bartholdy eroberten viele Musiker jüdischer Abstammung der gleichen Generation die europäischen Konzertpodien, darunter Komponisten wie Giacomo Meyerbeer, Jacques Fromental Halévy, Jacques Offenbach, Ferdinand Hiller, Karl Goldmark oder zahlreiche komponierende Klavier-, Violin- und Cellovirtuosen, von denen viele zumindest zeitweise in Paris wirkten. Jeder von ihnen hatte einen ganz persönlichen Bezug zu seinem Judentum, gemeinsam war ihnen allen jedoch, dass ihre jüdische Identität in ihrem Schaffen keinen Platz hatte. Ein besonders bezeichnendes Beispiel für diese Tabuisierung des authentisch Jüdischen in der Musik jüdischer Komponisten dieser Zeit bietet die Oper *La Juive* (1835) von Halévy – eines der erfolgreichsten Werke der Grand Opéra. Halévy war im reformierten jüdischen Leben von Paris aktiv und komponierte sogar gelegentlich für die Synagoge, dennoch verzichtete er in seiner Oper auf jegliche – themenbedingt eigentlich naheliegenden – Anklänge an jüdische Musik. Das Sujet handelt zwar von jüdischen Personen, diese verkörpern in der Oper jedoch weder ein historisches noch zeitgenössisches Judentum, sondern vielmehr die halb-fantastischen Vorstellungen von Nichtjuden über das jüdische Leben, die jüdische Religion und die jüdische Mentalität. Der geldgierige und rachsüchtige Protagonist (und der einzige eigentliche Jude der Oper) Eleazar, der eine Befriedigung seiner Rachegeleüste durch den Tod seiner Adoptivtochter erlangt, kontrastiert unvorteilhaft mit christlichen Personen, die im Gegensatz zu ihm positive menschliche Regungen zeigen und zur Reue und Vergebung fähig sind.²⁵ Interessant ist besonders die Szene, die ein

23 Als Marranen (spanisch: Schweine) wurden die getauften spanischen Juden bezeichnet, die verdächtigt wurden, die jüdische Religion heimlich weiter zu praktizieren.

24 Zit. nach Simon Dubnow, *Die neueste Geschichte des jüdischen Volkes (1789–1914)*, Bd. III, *Die Epoche der zweiten Reaktion (1881–1914)*, Berlin 1923, S. 346–347.

25 Die Arie des Eleazar im letzten Akt, die eine gewisse Sympathie für diesen Charakter erweckt, wurde der Oper nachträglich auf Betreiben des Sängers Adolphe Nourrit hinzugefügt, der dafür die Worte schrieb und anscheinend sogar Musik beisteuerte. Vgl. David Conway, *Jewry in Music. Entry to the Profession from the Enlightenment to Richard Wagner*, Cambridge 2012, S. 218 sowie Diana R. Hallman, *Opera, Liberalism, and Antisemitism in Nineteenth-Century France: The Politics of Halévy's La Juive*, Cambridge 2007, S. 34–36, J. Hillis Miller, *Speech Acts in Literature*, Palo Alto 2001, S. 206 u. a.

jüdisches Ritual – angeblich ein Pessach-Fest – darstellen sollte: Hier werden die dubiosen Texte (die keinen geringsten Zusammenhang mit der jüdischen Liturgie haben) mit einer stilistisch neutralen Musik vertont, die ebenfalls nichts Jüdisches aufweist. Es ist daher dem Urteil von David Conway uneingeschränkt zuzustimmen: »*La Juive* erzählt uns eigentlich nichts über Juden im 19. Jahrhundert oder in einer anderen Epoche, (...) es scheint sehr zweifelhaft, ob die einzige große Oper, die ein Jude über einen Juden schrieb, überhaupt etwas über Juden zu sagen hat.«²⁶

Bezeichnenderweise wurde in den zeitgenössischen Kritiken auf *La Juive* die jüdische Abstammung ihres Autors nicht erwähnt.²⁷ Diese hätte nämlich nur negativ ausgelegt werden können. So wurde die jüdische Abstammung Charles Valentin Alkans in einer Besprechung von Robert Schumann thematisiert, der seine Musik ablehnte und ihn als »Neufranken« bezeichnete – um damit seine nicht-französische, d. h. jüdische Abstammung anzudeuten.²⁸

In der Tat haben sich jüdische Komponisten jener Zeit davor gehütet, als Juden in der Öffentlichkeit wahrgenommen zu werden. Das Jüdische sollte im geschützten privaten Bereich bleiben, nach außen gab man sich vollkommen assimiliert – entsprechend dem bekannten Motto der jüdischen Aufklärung *Haskala* »Sei draußen ein Mensch und zu Hause ein Jude«.²⁹ Die wichtigste Kommunikation eines Komponisten nach »draußen« war naturgemäß sein Œuvre, die daher mit dem Judentum nichts zu tun haben durfte. Man würde folglich vergeblich nach jüdischen Elementen im Schaffen von jüdischen Komponisten des 19. Jahrhunderts suchen, sogar wenn manche von ihnen in ihrem Privatleben durchaus eine lebendige Verbindung zum Judentum bewahrten. Es gibt in dieser Hinsicht wahrscheinlich nur eine Ausnahme – Charles Valentin Alkan, dessen Judentum in seiner musikalischen Welt eine erstaunlich wichtige und vielfältige Rolle spielte.

III

Alkans Vorfahren stammten, wie die meisten französischen Juden, aus den ehemals deutschen Gebieten im Osten des Landes. Die Juden wurden aus Frankreich zuletzt im Jahre 1394 vertrieben und das Verbot der Ansiedlung behielt bis zur Revolution 1789 seine formelle Gültigkeit – auch wenn viele Ausnahmen toleriert wurden. Dieses Verbot galt jedoch nicht für die im

26 »*La Juive* in fact tells us nothing about Jews in nineteenth century or any other era, (...) it seems very doubtful that the only great opera written by a Jew about a Jew has anything much to say about Jews at all.« Conway, *Jewry in Music* (s. Anm. 25), S. 218.

27 Ebenda, S. 215-216.

28 *Neue Zeitschrift für Musik*, 8 (1838), S. 169: »Der Geschmack dieses Neufranken ist nach einem flüchtigen Blick in das Heft zu erkennen und schmeckt sehr nach Eugene Sue und G. Sand. Man erschrickt vor solcher Unkunst und Unnatur usw.«

29 Andreas Gotzmann u. a. (Hrsg.), *Juden, Bürger, Deutsche. Zur Geschichte von Vielfalt und Differenz*, Tübingen 2001, S. 143.

17. Jahrhundert annektierte Region von Elsass und Lothringen, die zusammen mit ihrer bedeutenden jüdischen Bevölkerung ins französische Staatsgebiet eingegliedert wurde. Der Beiname Morhange, den der Großvater und der Vater des Komponisten führten (zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatten die Juden in Frankreich in der Regel noch keine richtigen Familiennamen), weist darauf hin, dass seine Vorfahren in diesem lothringischen Städtchen – zu Deutsch Mörchingen – ansässig waren. Nachdem die Stadt Morhange in den Jahren 1734–39 die meisten seiner jüdischen Bewohner aus wirtschaftlichem Neid vertrieben hat,³⁰ siedelte die Familie Morhange in die lothringische Hauptstadt Metz über, deren jüdische Gemeinde seit dem frühen 3. Jahrhundert bekannt und somit eine der ältesten im nördlichen Europa war, spätestens seit dem frühen Mittelalter galt Metz als herausragendes jüdisches geistiges Zentrum.

Von Metz ging Alkans Großvater Marix (eigentlich Mordechai) Morhange nach Paris, wo eine kleine jüdische Gemeinschaft im traditionsreichen jüdischen Viertel Marais geduldet wurde. Anscheinend arbeitete er als Lehrer an einer jüdischen Religionsschule,³¹ es ist unbekannt, ob er sich auch musikalisch betätigte.³² Der Sohn von Marix, Alkan (eigentlich Elchanan, auf Hebräisch: »Gott ist gnädig«) Morhange profitierte von den Emanzipationsgesetzen, er gründete und führte mit Erfolg ein kleines Musikinternat für begabte Kinder, die dort für ein späteres Studium am Conservatoire vorbereitet wurden. Die meisten Schüler waren jüdisch, was die Einhaltung jüdischer Speisegesetze am Internat nahelegt; es ist daher anzunehmen, dass jüdische Traditionen in der Familie ebenfalls gepflegt wurden. Zum Unterrichtsprogramm gehörte neben musiktheoretischen Fächern auch Französisch, weil manche Kinder aus dem jiddisch-sprechenden Milieu kamen.³³

Die sechs Kinder von Alkan Morhange – der 1813 geborene Charles Valentin war das zweitälteste von ihnen – bekamen keine hebräischen Vornamen mehr, sondern die damals üblichen französischen. Sie sind später alle Musiker geworden. 1808 waren französische Juden durch ein Dekret Napoleons aufgefordert, sich ordentliche Familiennamen zuzulegen. Die Kinder von Alkan Morhange wurden schließlich allesamt unter dem Familiennamen Alkan – dem Vornamen ihres Vaters – registriert.³⁴ Viele Juden bildeten damals ihre Familiennamen auf solche Weise. Auch der Name Alkan – bekannt außerdem in den Formen Elkan, Elkin, Elkind u. a. – ist unter den Juden aus Frankreich, Deutschland und aus Osteuropa bis heute relativ verbreitet.

30 *Encyclopaedia Judaica*, Bd. 12, Jerusalem 1971, Sp. 324.

31 David Conway, »Alkan and his Jewish Roots«, in: *Alkan Society Bulletin*, 61, March 2003, S. 12.

32 Der familiäre Hintergrund von Alkan liegt bis auf wenige verifizierte Informationen weitgehend im Dunkeln, weil die betreffenden Dokumente bei den Unruhen während der Pariser Kommune 1871 vernichtet wurden.

33 David Conway, »Alkan and his Jewish Roots« (Part 2), in: *Alkan Society Bulletin*, 62, June 2003, S. 3–4.

34 Die Geburtsurkunde von Charles Valentin enthält den Nachnamen Morhange, s. Brigitte François-Sappey/François Luguénot, *Charles-Valentin Alkan*, Paris 2013, S. 86.

Möglicherweise spielte dabei die Verbindung zu einem anderen Familienzweig eine Rolle, der nach wie vor im deutsch-französischen Grenzgebiet beheimatet war und sich ebenso Alkan nannte. Diese weit verzweigte Familie, die von einem Handelsmann namens Herz Lejb aus dem Dorf Flatten bei Launstroff in Lothringen abstammte, wies in mehreren Generationen ebenfalls eine auffällige musikalische Begabung auf und brachte viele professionelle Musiker hervor, darunter der Komponist Siegfried Alkan (1858–1941) sowie mehrere ausführende Musiker. In der Familienchronik wird erwähnt, dass Herz Lejbs Sohn Jakob Alkan, der sich im saarländischen Dillingen niederließ, als Klezmer-Musikant (Spielmann) erfolgreich war.³⁵ Der Klezmer-Beruf wurde oft von allen (oder zumindest den meisten) männlichen Mitgliedern einer Familie praktiziert und von Generation zu Generation weitergegeben – auch wenn die meisten Klezmerim davon nicht leben konnten und parallel dazu einer anderen Beschäftigung nachgingen.³⁶ Es erscheint jedenfalls sehr wahrscheinlich, dass bereits die gemeinsamen Vorfahren der deutschen und französischen Alkans als Klezmer-Musikanten wirkten. Anders wäre diese Familientradition kaum nachvollziehbar.

Charles Valentin Alkan wurde schon mit sechseinhalb Jahren ins Pariser Konservatorium aufgenommen. Das war damals die erste höhere musikalische Lehranstalt in Europa, die auch jüdische Studierende aufnahm und ihnen eine hervorragende Musikausbildung gewährte. Danach begann er seine Karriere zunächst als Klavier spielendes Wunderkind, in den 1830er Jahren gehörte er neben Liszt, Chopin und Thalberg zu den berühmtesten Klaviervirtuoson seiner Zeit. Paris avancierte in den 1820–1840er Jahren zur europäischen Musikhauptstadt – neben der Oper und dem Konservatorium spielten dabei nicht zuletzt die Intensität und die überragende Qualität des Konzertlebens jener Zeit eine Rolle. Eine ganze Reihe von Pianisten virtuosen Stils trug dazu bei. Die meisten von ihnen waren zugereist: Der Charme der Fremdheit war eine zusätzliche Attraktion, und so dominierten die Ausländer seit Friedrich Kalkbrenner den Pariser Klavierhimmel. Darunter waren auffällig viele Juden. Während einige Jahre zuvor die wenigen konzertierenden jüdischen Musiker in der Öffentlichkeit noch als Kuriosität galten, wurden Juden nun schlagartig zu einem Teil des Musikbetriebs, mehr sogar, sie haben ihn entscheidend mitgeprägt. Während Meyerbeer und Halévy die Stars der Grand Opéra waren, zählten mehrere Pianisten jüdischer Abstammung zur führenden Riege der Pariser Musiker: Außer Alkan sind Stephen (István) Heller, Sigismund Thalberg, Henry Herz, Alexander Dreyschock, Jakob Rosenhain oder Edouard Wolff zu nennen.

35 K. Best, »Die Geschichte der ehemaligen Synagogen-Gemeinden Dillingen und Nalbach«, in: *Unsere Heimat*, 13 (1988), H. 3/4, S. 95 ff.

Vgl. auch online unter: <http://www.angelfire.com/art/gregorbrand/bios/siegalkan.html> [letzter Zugriff: 6.6.2017].

36 Vgl. Jascha Nemtsov, Art. »Klezmer«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, Zusatzband, Kassel 2007.

Für die jüdischen Musiker bedeutete eine erfolgreiche Virtuosen-Laufbahn gleich eine doppelte Anerkennung: als Musiker und als Jude. Kaum ein anderer Beruf konnte ihnen einen derartigen kometenhaften sozialen Aufstieg von ganz unten bis nach ganz oben ermöglichen: Innerhalb einer Generation wurden aus den Parias der Gesellschaft ihre gefeierten Helden. Ein vergleichbares Phänomen war später in Russland um die Wende zum 20. Jahrhundert zu verzeichnen, als eine musikalische Kultur der Virtuosität eine ganze Reihe von bedeutenden jüdischen Musikern hervorbrachte, für die es eine einmalige Chance war, der Rechtlosigkeit und dem materiellen Elend des jüdischen Milieus Russlands zu entfliehen.

Zugleich war das Virtuosenstum mit der traditionellen jüdischen Kultur durchaus kompatibel. Die jüdischen professionellen Vorbeter waren für eine enorme Flexibilität ihrer – in der Regel hohen – Stimmen bekannt, sie kultivierten einen Stil der Synagogenmusik, der durch einen besonderen Reichtum an Verzierungen und Koloraturen gekennzeichnet war und deswegen sogar häufig Kritik der Rabbiner hervorrief: Die virtuose stimmliche Brillanz wurde als Ablenkung von den eigentlichen Inhalten des Gottesdienstes empfunden. Auch viele Klezmer-Musikanten erreichten in ihrer Kunst eine erstaunliche Perfektion und technische Vollkommenheit. Ein bekanntes Beispiel ist der Klezmer-Virtuose Michael Joseph Gusikow (1806–1837), der mit seinem selbstgebauten »Holz- und Strohinstrument«, einer Art Xylophon, in ganz Europa konzertierte; er lernte nie Noten, wurde aber von großen Musikern wie Fanny und Felix Mendelssohn bewundert.³⁷ In Paris war er derart populär, dass sich dort eine spezielle Haarschnitt-Mode *à la Gusikow* in Anlehnung an seine jüdischen Schläfenlocken etablierte.³⁸

Der Anteil der jüdischen Musiker unter den Pianisten-Virtuosen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war derart bedeutsam, dass das Virtuosenstum an sich mit Juden assoziiert wurde. »Virtuosen (Juden)« lautet eine lapidare Aufzeichnung von Friedrich Nietzsche aus seinen nachgelassenen Fragmenten.³⁹ Die Glanzzeit der Virtuosen in Westeuropa in den Jahren zwischen dem Wiener Kongress 1815 und der Revolution 1848 war auch die Zeit der jüdischen Emanzipation in der Musik. Es ist daher wenig verwunderlich, dass die zunehmend distanzierte, später kritische bis ablehnende Einstellung zum Virtuosenstum als künstlerischem, ästhetischem und sozialem Phänomen, die sich gegen Mitte des 19. Jahrhunderts herausbildete, eine deutliche antisemitische Komponente aufweist. Die jüdische Emanzipation und zunehmende Verbürgerlichung wurde für das soziale Gefüge genauso als Gefahr eingeschätzt wie der Virtuosenkult für die musikalische Kunst. In dem kritischen

37 Heike Müns, »Auf den Spuren jüdischer Wandermusikanten«, in: Karl E. Grözinger (Hrsg.), *Klezmer, Klassik, jiddisches Lied: Jüdische Musikkultur in Osteuropa*, Wiesbaden 2004, S. 33 ff.

38 Rita Ottens/Joel Rubin, *Klezmer-Musik*, Kassel – München 1999, S. 163.

39 Daniel Jütte, »Juden als Virtuosen: Eine Studie zur Sozialgeschichte der Musik sowie zur Wirkmächtigkeit einer Denkfigur des 19. Jahrhunderts«, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 66 (2009), H. 2, S. 127.

Diskurs erschienen die Juden als Ursache für alle sozialen und ästhetischen Probleme der Zeit und die erfolgreichen jüdischen Musiker als Symbolfiguren für die Macht des Geldes in der Kunst.

»Zwar wurden prominente nichtjüdische Interpreten wie Paganini und Liszt, die dem Phänomen der Virtuosität europaweit entscheidend zum Durchbruch verholfen hatten, durchaus verschiedentlich mit Kritik bedacht. Manches deutet aber darauf hin, dass die Ansicht verbreitet war, erst durch das verstärkte Auftreten jüdischer Musiker sei das ohnehin zunehmend problematische Phänomen der Virtuosität gewissermaßen pervertiert worden.«⁴⁰

Dabei wurden auch weitere damals populäre kapitalismuskritische Assoziationen herbeigezogen wie etwa die Angst vor der industriellen Entwicklung, die im Gegensatz zum Seelenleben des Menschen stünde – während Giacomo Meyerbeer als »Rothschild der Musik« oder »Musikbankier« verleumdet wurde, bezeichnete Hans von Bülow den jüdischen Pianisten Alexander Dreyshock als »Mensch gewordene Maschine«.⁴¹ Das Virtuositentum wurde in der Musikpublizistik als Inbegriff einer inhaltsleeren Kunst dargestellt, die allein zum Zwecke des Profits und der Unterhaltung gepflegt wird und die eigentliche, »richtige« Kunst dadurch zerstört. Wie Bruno Bauer in seiner Arbeit »Das Judentum in der Fremde« behauptete, hätten nicht nur »jüdische Künstler und Virtuosen« die Kulturbühne erobert, sondern habe die christliche Gesellschaft auch im Publikum »den Vertretern der Börse und ihren Klienten« Platz machen müssen. »Die jüdische Kunst hat ihr *nationales Publicum* erhalten.«⁴²

Neben anderen Faktoren trugen letztlich solche – stark antisemitisch konnotierten – Diskussionen zum Ende der Virtuosen-Ära bei. Auch Alkan zog sich 1848 für 25 Jahre als Pianist fast vollständig aus der Öffentlichkeit zurück. In diesem Jahr bewarb er sich um eine frei werdende Klavierprofessur am Pariser Konservatorium, für die er als haushoher Favorit galt – und die sein ehemaliger Schüler und weitaus weniger bedeutender Musiker Antoine-François Marmontel erhielt. Angeblich waren auch antisemitische Intrigen mit im Spiel. Diese Enttäuschung und Kränkung spielte gewiss eine Rolle bei Alkans Entscheidung, dem öffentlichen Musikleben den Rücken zu kehren. Dieser Vorfall erinnert übrigens stark an Felix Mendelssohns gleichfalls erfolglose Bewerbung als Leiter der Berliner Singakademie im Jahre 1832.

40 Ebenda, S. 137.

41 Zit. nach ebenda, S. 138.

42 Bruno Bauer, *Das Judentum in der Fremde*, Separat-Abdruck aus dem Wagener'schen Staats- und Gesellschafts-Lexikon, Berlin 1863, S. 22. Im Original gesperrt.

IV

1847, ein Jahr vor Alkans missglückter Bewerbung, hatte er seine 25 *Préludes* für Klavier op. 31 publiziert. Das Präludium Nr. 6 ist als *Ancienne mélodie de la synagogue* betitelt – ein für die damalige Zeit außergewöhnliches Bekenntnis eines jüdischen Musikers zu seiner kulturellen Identität. Einige andere Stücke aus diesem Zyklus enthalten ebenfalls jüdische Bezüge, darunter »Morgengebet« (Nr. 20)⁴³ und »Abendgebet« (Nr. 4), »Gebet« (Nr. 25) und »Psalm 150« (Nr. 5). Bemerkenswert ist das Präludium Nr. 12 mit einem Motto aus dem Hohelied: »Ich schlafe, aber mein Herz wacht« (Hohelied 5,2). Es wurde schon oft darauf hingewiesen, dass die metrische Struktur dieses Präludiums – jeder Takt besteht aus zwei Quintolen in einem gleichmäßigen Rhythmus – der Verortung des Zitats im Kapitel 5, Vers 2 des Hohelieds auf eine symbolische Weise entspricht (Notenbeispiel 1). Ebenso wichtig ist je-

22

N^o 12.

J'ÉTAIS ENDORMIE, MAIS MON COEUR VEILLAIT

(CANTIQUE DES CANTIQUES. 5 = 2)

Lento. Ich war eingeschlafen, aber mein Herz wachte.

Notenbeispiel 1: C. V. Alkan, 25 *Préludes* op. 31, Nr. 12 »J'étais endormie, mais mon cœur veillait« (Verlag A. M. Schlesinger, Berlin 1847)

doch, dass die melodische Struktur eng an die Kantillationen des Hohelieds in der jüdischen Tradition angelehnt ist (Notenbeispiel 2).

Es geht dabei nicht um ein genaues Zitieren der traditionellen Kantillationen, sondern vielmehr um ihren speziellen musikalischen Duktus, der in der jüdischen Tradition dem rezitierten Buch zugeordnet wird. Die Aufführungsbezeichnungen wie *dolcissimo*, *misterioso* und *pianissimo* sowie insbesondere die Forderung eines durchgängigen Gebrauchs von beiden Pedalen deuten darauf hin, dass die Vorstellung von einem synagogalen Vortrag des heiligen Textes hier weniger real ist, sondern eher als ferne Erinnerung oder ein Klang aus einer anderen Welt gemeint ist. Als eine Art melodisches Pendant dazu erscheint dann das wunderschöne melancholische *Prélude* Nr. 14 (Notenbeispiel 3).

43 Hier und weiter sind die Nummern der Stücke nach der Erstausgabe des Zyklus im Verlag Schlesinger (Berlin 1847) wiedergegeben. In den späteren Publikationen wurden die Reihenfolge und z. T. auch die Charakterbezeichnungen der Stücke verändert.

mosch - che - ni a - cha - re - cha na - ru - za,
 e - vi - a - ni ha - me - lech ha - da - rav na - gi - lah

Notenbeispiel 2: Aus den traditionellen Kantillationen des Hoheliedes
 (Bearbeitung und Publikation von Lazare Saminsky)

Op. 14.
LE TEMPS QUI N'EST PLUS.
 Andante.
 p *espressivo.* Ped. Ped. Ped.
 PIANO
 ou
 ORGUE.

Notenbeispiel 3: C. V. Alkan, 25 *Préludes* op. 31, Nr. 14 »Le temps qui n'est plus«
 (Verlag A. M. Schlesinger, Berlin 1847)

Dessen Titel »Die Zeiten, die es nicht mehr gibt« könnte in diesem Kontext als Verweis auf die vergangene Welt der jüdischen Tradition verstanden werden.

Die Präludien aus dem Zyklus op. 31 sind ein anschauliches Beispiel, wie vielschichtig der Einfluss der jüdischen Musik auf Alkans Schaffen war. Elemente jüdischer Musik wurden von ihm nicht im ethnografischen Sinne interpretiert, sondern als Teil eines breit verstandenen jüdischen kulturellen Erbes, zu dem er sich Zeit seines Lebens hingezogen fühlte.

Jüdische Einflüsse sind bei Alkan daher auf unterschiedliche Art und Weise wirksam und auf verschiedenen inhaltlichen Ebenen erkennbar.

1. Das jüdische traditionelle Melos wird als Grundlage für eigene Kompositionen verwendet: Zu solchen Werken zählt neben dem erwähnten Präludium *Ancienne mélodie de la synagogue* der Zyklus mit Bearbeitungen von 3 *anciennes mélodies juives* von 1855.⁴⁴ Das Manuskript des ersten Stücks, der Hymne *Adon olam* (Hebräisch: Herr der Welt) in der musikalischen Version zum jüdischen Neujahrsfest, enthält den Text in hebräischer Schrift mit einigen Hinweisen zur Aussprache und mit französischer Übersetzung (Abb.).

2

lento 1.

Canto.

* *an* = Don
ra = ra
o = om
na = nahen
u = u
la = la

Piano

= schef = mi = l'ce = de = te' tem
 = shif = ti = kol Kol an = se mel =

cres:

cres

ya'set mi = r.
 she'mo nig = r.

1. מַלְאֲכֵי הַשָּׁמַיִם, אֵלֶּיךָ יָבִיאוּן, אֶת־כָּל־הַבְּרִיאוֹת וְיִשְׁתַּחֲוֶהוּ אֶת־בְּרִיאתֵי יָדֶיךָ אֲדֹנָי. *mal'kei ha'shamaim, elaykha yaviun, et kol ha'braot u'yeshchavuhu et bria'ot yadey'cha adonai.*

2. אֲדֹנָי אֱלֹהֵינוּ אֲדֹנָי אֱלֹהֵינוּ אֲדֹנָי אֱלֹהֵינוּ אֲדֹנָי אֱלֹהֵינוּ אֲדֹנָי אֱלֹהֵינוּ *adonai elohenu adonai elohenu adonai elohenu adonai elohenu adonai elohenu adonai elohenu*

« Chant du nouvel an »

* la prononciation est calculée sur le son des lettres, prononcées à la française, en observant toutefois que le é, se rapproche de la diphtongue allemande *ai*; et le é, surmonté d'un accent, se prononce comme le é des allemands.

Abb.: C. V. Alkan, 3 *anciennes mélodies juives*, Hymne *Adon olan*

44 Eine ausführliche Analyse dieser Komposition ist zu finden in Conway, »Alkan and his Jewish Roots« (Part 2) (s. Anm. 33), S. 9.

№ 19.

Moderato e bene caratteristico.

Notenbeispiel 4: C. V. Alkan, 25 *Préludes* op. 31, Nr. 19 (Verlag A. M. Schlesinger, Berlin 1847)

2. Elemente der jüdischen musikalischen Tradition werden in die eigene Musiksprache integriert: Einige solcher Werke sind an Klezmer-Musik angelehnt, wie zum Beispiel das Präludium op. 31, Nr. 19, das möglicherweise sogar eine authentische Klezmer-Melodie verwendet und auf alle Fälle die charakteristischen Spieltechniken von Klezmer-Musikanten nachahmt (Notenbeispiel 4).

Alla giudesca heißt ein Stück aus dem Zyklus *11 grands préludes et 1 transcription du Messie de Hændel*, op. 66, in dem unter anderem vokale Verzierungstechniken von jüdischen Synagogenvorbetern imitiert – und möglicherweise parodiert – werden.

Auf die Ähnlichkeit des Hauptthemas von *Le Festin d'Ésope* mit einer chassidischen Melodie wurde bereits mehrfach hingewiesen.⁴⁵ Auch wenn solche Vergleiche immer etwas spekulativ sind, ist insgesamt auffällig, wie viele Stücke Alkans Assoziationen zu volkstümlichen jüdischen Melodien hervorrufen.⁴⁶ Ein großer Teil seiner Werke ist mit dem jüdischen Melos auf dieser assoziativen Ebene verbunden, dabei sind solche Assoziationen oft so diffizil, dass sie für Außenstehende kaum wahrnehmbar sind, in manchen Fällen waren sie wohl dem Komponisten selbst kaum bewusst.

3. Bilder und Assoziationen, die mit dem Judentum verbunden sind, beeinflussen den Charakter und die Ausdrucksweise der Musik: Die Zahl solcher Werke dürfte beträchtlich sein. Dazu würde auch die nicht erhaltene Sinfonie Alkans gehören. Das Motto des 3. Satzes, Adagio, war nach dem Zeugnis seines früheren Schülers Léon Kreutzer ein Bibelvers aus der Schöpfungsgeschichte (1. Mose 1,3): »Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht.« Diese Worte wurden in der Partitur auf Hebräisch mit roter Farbe notiert.⁴⁷ Viele Werke sind von religiösen Empfindungen inspiriert wie zum Beispiel der Orgelzyklus *13 Prieres*, dessen Eröffnungstück das Bild ei-

45 William Alexander Eddie, *Charles Valentin Alkan: His Life and His Music*, Burlington 2007, S. 72. Vgl. auch Conway, »Alkan and his Jewish Roots« (Part 2) (s. Anm. 33), S. 6 und François Luguénot, Begleittext zur CD »Charles-Valentin Alkan: Grande Sonate Les quatre âges, Sonatine & Le festin d'Ésope«, hyperion 1995.

46 Vgl. Eddie, *Charles Valentin Alkan* (s. Anm. 45), S. 123.

47 Ronald Smith, *Alkan. The Man. The Music*, London 2000, S. 36.

יהוה זבוא DEUS SEBATH.
DIEU DES ARMÉES.

PRIÈRE. **N^o 8.**

Tempo giusto.

Notenbeispiel 5: C. V. Alkan, *13 Prières* op. 64, Nr. 8

nes Vorbeters und einer Gemeinde heraufbeschwört, und einige andere Stücke, die zudem auf Themen mit einem unmissverständlich jüdischen Charakter aufgebaut sind.

Nr. 8 aus dem gleichen Zyklus heißt *Deus Sebaoth* (Hebräisch: *Elohei Zebaoth* oder »Gott der Heerscharen«). Die grafische Darstellung in der Notenausgabe verbindet drei Versionen des Titels: Hebräisch, Latein und Französisch. Das dadurch entstandene Dreieck wird in den aufsteigenden und absteigenden Melodieverläufen reflektiert und bezieht sich möglicherweise auf die dreifache Heiligung des Namen Gottes in dem bekannten Text von Jesaja: »Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth, alle Lande sind seiner Ehre voll!« (Jesaja 6,3, Notenbeispiel 5).

Eine religiöse Atmosphäre kreierte auch das Klavierstück *Alleluia* op. 25, das von beinahe ekstatischer Begeisterung und freudiger Inbrunst geprägt und dessen Melodie mit der jüdischen Psalmodie verwandt ist. Die Aufforderung, Gott zu preisen (»Halleluja«), ist bekanntlich in vielen Psalmen enthalten, von denen der Psalm 150 mit seinen vielfältigen musikalischen Bezügen wohl der bekannteste ist. Neben dem Präludium aus Op. 31 unter dem Titel »Psalm 150« vertonte Alkan den originellen hebräischen Text dieses Psalms für gemischten Chor und Klavier (oder Orgel) im Auftrag des Pariser Oberkantors Samuel Naumbourg für dessen Sammlung des Synagogenrepertoires »Semi-roth Israel«⁴⁸. Ein weiteres Synagogenstück Alkans ist »Etz chaim« (Baum des

48 Eliyahu Schleifer, *Samuel Naumbourg, the Cantor of French Jewish Emancipation*, Berlin 2012, S. 28–29. Alkans Vertonung wurde 1857 im 3. Band der Sammlung publiziert.

Lebens) für gemischten Chor a cappella auf einen Text aus dem Buch der Sprüche Salomos (3,18 ff.). Das Bild des Baums des Lebens taucht in der hebräischen Bibel mehrfach auf, in der jüdischen Lebensauffassung kommt ihm eine besondere symbolische Bedeutung zu.

Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass Alkans Beziehung zur reformierten jüdischen Gemeinde in Paris anscheinend alles andere als unproblematisch war. Obwohl er in den 1840er Jahren von der Gemeinde als Experte herangezogen wurde, weigerte er sich, den Organisten-Posten an der neu erbauten großen Synagoge zu übernehmen. Grund dafür war vermutlich seine Abneigung gegen das profanierte oder nach Worten David Conways »künstlich säkularisierte«⁴⁹ Judentum, das in den Reformkreisen gepflegt wurde. Ein solches seiner spirituellen Grundlagen beraubtes »Judentum light« dürfte Alkan, der dem orthodoxen Glauben nachweislich treu blieb, zuwider gewesen sein. Damit hängt wohl auch seine spätere Bemerkung anlässlich der Kirchenweihe seines Freundes Franz Liszt 1865 zusammen: »Was mich betrifft: Sollte man mich je zum Rabbiner berufen, werde ich niemals den Posten des Musikmeisters in der Synagoge annehmen, sondern meine Rabbinergewänder völlig uneigennützig anlegen.«⁵⁰

4. Texte aus der hebräischen Bibel dienen als Ausgangspunkt für eigene musikalische Fantasie: Die rätselhaften Worte des Propheten Micha sind dem III. Satz der *Sonate de Concert* op. 47 für Cello und Klavier, eines der bedeutendsten Werke Alkans, vorangestellt: »... wie Tau vom Herrn, wie Regen aufs Gras, der auf niemand harret noch auf Menschen wartet.« Dieses Zitat ist Michas Prophezeiung der künftigen Größe und Macht der Nachkommen Jakobs entnommen. Eine wichtige Rolle spielen in Alkans Schaffen die Psalm-Texte, darunter der erwähnte Zyklus op. 66, dessen Bezugspunkt aus Händels »Messiah« – das Tenor-Solo Nr. 26 »Thy rebuke hath broken His heart« – eigentlich ein Fragment aus dem Psalm 69 darstellt: »Die Schmach bricht mir mein Herz und kränkt mich« (Psalm 69, 21).

V

Diese Vielfalt und Intensität der Verbindungen zwischen dem musikalischen Schaffen eines Komponisten und seiner jüdischen kulturellen Identität ist im 19. Jahrhundert einzigartig. Sie ist vermutlich dem unabhängigen Charakter Alkans geschuldet. Es ist wohl kein Zufall, dass seine Werke mit eindeutig

49 Conway, »Alkan and his Jewish Roots« (Part 2) (s. Anm. 33), S. 6.

50 Aus dem Brief an Ferdinand Hiller vom 17.12.1865, zit. nach François Luguénot, Begleittext zur CD »Charles-Valentin Alkan: Sinfonie für Solo-Klavier«, Hyperion 2001. Vgl. Smith, *Alkan. The Man. The Music* (s. Anm. 47), S. 58. Auch wenn Alkan nie Rabbiner wurde, attestierten ihm seine Zeitgenossen eine »rabbinische Erscheinung«: Lawrence Eben McDonald, *The Piano Music by Charles-Valentin Alkan*, Master Thesis, Ohio State University, 1966, S. 23.

jüdischen Bezügen erst ab Ende der 1840er Jahre erscheinen (einige von ihnen wurden allerdings vermutlich viel früher komponiert), als Alkan sich aus der Öffentlichkeit zurückzog und Konzertanfragen wiederholt ausschlug. In den folgenden Jahrzehnten bekam er den Ruf eines Misanthropen und Exzentrikers, weil er keine Kommunikation mit der Musikwelt suchte und sich um die Anerkennung seitens seiner Zeitgenossen nicht kümmerte. Er baute sich eine neue geistige Existenz in seiner eigenen intellektuellen und künstlerischen Welt auf, in der das Judentum eine prominente Rolle spielte. In dieser Zeit beschäftigte er sich unter anderem intensiv mit jüdischen Studien, wovon leider nur wenige Informationen vorliegen. Alkan hatte in seiner Jugend eine traditionelle jüdische Ausbildung bekommen, beherrschte fließend Hebräisch und Aramäisch und besaß eine umfangreiche Bibliothek mit jüdischen Büchern. Am 21. August 1858 schrieb er an Ferdinand Hiller:

»Außerdem bin ich immer noch mit meinen semitischen Studien beschäftigt, wie Du, mein lieber Spötter, sie zu nennen liebst. Damit meine ich, dass ich jeden Tag drei bis vier Verse herausschreibe und übersetze. Da nun die Zahl der verflossenen Tage zunimmt, habe ich bereits mehr als drei Viertel der Bibel zum eigenen Gebrauch geschafft. Ich versuche mich auch gelegentlich an der Übersetzung von Gedichten, auch wenn ich es oft nach großer Anstrengung aufgeben muss. In Ermangelung anderer Genüsse habe ich zumindest den einen, manchmal feststellen zu können, dass anderer Leute Bemühungen noch weniger fruchtbar sind als meine, auch wenn sie es wenigstens schaffen, ihre zu veröffentlichen.«

Zwei Jahre später, am 3. Januar 1861, hieß es in einem anderen Brief an Hiller:

»Da Du Dich nach meiner Bibelübersetzung erkundigst, kann ich Dir mitteilen, dass ich alle Bücher des Kanons fertig habe und nun zu den Apokryphen übergegangen bin. Ich beende gerade Ekklesiastes und will mich, so Gott will, als nächstes an das Buch Baruch machen. Dies ist so etwa das einzige, womit ich mich neben meinen Studien einigermaßen regelmäßig beschäftige. Was heißen soll, dass ich nicht viel von Wert unternehme, da die Übersetzung nichts weiter bewirkt, als mich davon abzuhalten, die Übersetzungen anderer zu bewundern, vielleicht mit Ausnahme derer von Luther. (...) Es gibt Zeiten, zu denen ich, wenn ich mein Leben von vorn zu beginnen hätte, die ganze Bibel vertonen möchte, vom ersten bis zum allerletzten Wort.«⁵¹

51 Alle Zitate aus Luguenot, »Begleittext« (s. Anm. 50).

Neben der Übersetzung des Tanach (der Hebräischen Bibel) auf Französisch begann Alkan auch mit der Übersetzung des Neuen Testaments aus den aramäischen Quellen. In einem Brief an Ferdinand Hiller vom 30. Mai 1865 bemerkte er dazu: »Als ich anfang, das Neue Testament zu übersetzen, hatte ich sofort ein seltsames Gefühl: Mir schien, dass man Jude sein muss, um es wahrhaft zu verstehen.«⁵² Diese häufig zitierte Äußerung wird normalerweise als Ausdruck von jüdischem Humor oder Alkans Neigung zur Paradoxie beurteilt.⁵³ In der Tat handelte es sich wohl vielmehr um ein tieferes Verständnis der neutestamentlichen Texte aus jüdischer Perspektive, das erst im 20. Jahrhundert in den Arbeiten von mehreren jüdischen Wissenschaftlern, darunter Pinchas Lapide,⁵⁴ entwickelt wurde. Die heute weit verbreiteten Erkenntnisse, dass Jesus und Menschen aus seiner Umgebung allesamt praktizierende Juden waren, dass sein Wirken im Kontext der jüdischen Geschichte ablief und dass die neutestamentarischen Texte auch in philologischer Hinsicht nur im Zusammenhang mit ihrem jüdischen »Sitz im Leben« zu verstehen sind – all das war zu Alkans Zeiten noch lange nicht selbstverständlich und müsste teilweise sogar geradezu revolutionär erscheinen.

Das einzige erhaltene Fragment aus Alkans Bibelübersetzungen dürfte der Text zu Beginn der Druckausgabe seines *Super flumina Babylonis* op. 52 für Klavier solo sein, der eine originelle Übertragung des 137. Psalms – ganz offensichtlich aus Alkans eigener Feder – darstellt.⁵⁵ Der Text spielt insofern eine wichtige Rolle in dieser instrumentalen Komposition, als deren dramatischer Verlauf genau der Abfolge der Gedanken und Bilder des Psalms entspricht und so eine Art musikalische Reflexion darauf bildet.

Das jüdische Erbe, das Alkan sein ganzes Leben begleitete, sollte auch bei seinem Tod eine Rolle spielen – wenn auch nicht real, sondern auf eine symbolisch-legendäre Weise. Alkan hatte anscheinend einen Schwindelanfall und versuchte, sich an einem Kleider- und Regenschirmständer zu halten, der auf ihn gefallen ist.⁵⁶ Später wurde behauptet, dass Alkan von einem umgestürzten Regal mit jüdischen Büchern erschlagen wurde, als er einen Talmud-Band entnehmen wollte. Diese Geschichte, die kurz nach seinem Tod verbreitet wurde und bis in jüngste Zeit Eingang in populäre Literatur fand,⁵⁷ hat ihren Ursprung in Alkans geistiger Heimat, der Stadt Metz. Sie ist mit Rabbiner Aryeh Leib ben Asher Gunzberg (ca. 1695–1785) aus Metz verbunden, der

52 Ebenda.

53 Conway, »Alkan and his Jewish Roots« (Part 2) (s. Anm. 33), S. 7.

54 Vgl. u. a. Pinchas Lapide, *Ist die Bibel richtig übersetzt?*, Gütersloh 2005; ders., *Mit einem Juden Bibel lesen*, Berlin – Münster 2011; David H. Stern, *Kommentar zum Jüdischen Neuen Testament*, Witten 2015; David Flusser, *Jesus*, Reinbek 1999; ders., *Christentum, eine jüdische Religion*, München 1990 u. v. a.

55 François Lugenot, Begleittext zur CD »Charles-Valentin Alkan: Sinfonie für Solo-Klavier«.

56 Die genauen Umstände von Alkans Tod sind ausführlich im Artikel »More on Alkan's Death« von Hugh Macdonald beleuchtet, in: *Alkan Society Bulletin*, No. 47, June 1993, S. 5–8.

57 David Dubal, *The Art of the Piano: Its Performers, Literature, and Recordings*, Pompton Plains, NJ – Cambridge 2004; Jeremy Nicholas, Begleittext zu der CD »Alkan & Henselt: Klavierkonzerte«, Hyperion 1994 u. v. a.

– Alkan nicht unähnlich – als kompromissloser Eigenbrötler und durch Konflikte mit seiner Umwelt bekannt war. Der *Schaagas Arye*, wie er nach dem Titel seines wichtigsten Buches genannt war, wurde angeblich von einem Bücherschrank erschlagen, in dem Bücher seiner zahlreichen Opponenten standen ...⁵⁸ Diese Legende, die Alkan mit Sicherheit kannte, dürfte er seinen Schülern erzählt haben, die sie dann nachträglich auf ihn selbst projizierten. Die dadurch entstandene Version seines Todes mit dem Talmud in der Hand erscheint dennoch als eine sinnfällige Abrundung seines in einem starken Maße durch das Judentum geprägten Lebens.

58 Zev Eleff, »The Wages of Criticism«, in: *Jewish Review of Books*, Winter 2012.

Claude Debussy
(1/2) 2. Aufl., 144 Seiten
ISBN 978-3-921402-56-6

Mozart
**Ist die Zaubergeige ein
Machwerk?**
(3) – vergriffen –

Alban Berg
Kammermusik I
(4) 2. Aufl., 76 Seiten
ISBN 978-3-88377-069-7

Richard Wagner
**Wie antisemitisch darf ein
Künstler sein?**
(5) 3. Aufl., 112 Seiten
ISBN 978-3-921402-67-2

Edgard Varèse
Rückblick auf die Zukunft
(6) 2. Aufl., 130 Seiten
ISBN 978-3-88377-150-2

Leoš Janáček
(7) 2. Aufl., 156 Seiten
ISBN 978-3-86916-387-1

Beethoven
**Das Problem
der Interpretation**
(8) – vergriffen –

Alban Berg
Kammermusik II
(9) 2. Aufl., 104 Seiten
ISBN 978-3-88377-015-4

Giuseppe Verdi
(10) 2. Aufl., 127 Seiten
ISBN 978-3-88377-661-3

Erik Satie
(11) 3. Auflage, 119 Seiten
ISBN 978-3-86916-388-8

Franz Liszt
(12) 127 Seiten
ISBN 978-3-88377-047-5

Jacques Offenbach
(13) 115 Seiten
ISBN 978-3-88377-048-2

Felix Mendelssohn
Bartholdy
(14/15) 176 Seiten
ISBN 978-3-88377-055-0

Dieter Schnebel
(16) 138 Seiten
ISBN 978-3-88377-056-7

J.S. Bach
Das spekulative Spätwerk
(17/18) 2. Aufl., 132 Seiten
ISBN 978-3-88377-057-4

Karlheinz Stockhausen
... wie die Zeit verging ...
(19) 96 Seiten
ISBN 978-3-88377-084-0

Luigi Nono
(20) 128 Seiten
ISBN 978-3-88377-072-7

Modest Musorgskij
Aspekte des Opernwerks
(21) 110 Seiten
ISBN 978-3-88377-093-2

Béla Bartók
(22) 153 Seiten
ISBN 978-3-88377-088-8

Anton Bruckner
(23/24) 163 Seiten
ISBN 978-3-88377-100-7

Richard Wagner
Parsifal
(25) – vergriffen –

Josquin des Prés
(26/27) 143 Seiten
ISBN 978-3-88377-130-4

Olivier Messiaen
(28) – vergriffen –

Rudolf Kolisch
Zur Theorie der Aufführung
(29/30) 130 Seiten
ISBN 978-3-88377-133-5

Giacinto Scelsi
(31) 2. Aufl., 143 Seiten
ISBN 978-3-86916-389-5

**Aleksandr Skrjabin und die
Skrjabinisten**
(32/33) 190 Seiten
ISBN 978-3-88377-149-6

Igor Strawinsky
(34/35) 136 Seiten
ISBN 978-3-88377-137-3

**Schönbergs Verein für
musikalische Privat-
aufführungen**
(36) 118 Seiten
ISBN 978-3-88377-170-0

**Aleksandr Skrjabin und
die Skrjabinisten
II**
(37/38) 182 Seiten
ISBN 978-3-88377-171-7

Ernst Křenek
(39/40) 176 Seiten
ISBN 978-3-88377-185-4

Joseph Haydn
(41) 97 Seiten
ISBN 978-3-88377-186-1

J.S. Bach
»Goldberg-Variationen«
(42) 106 Seiten
ISBN 978-3-88377-197-7

Franco Evangelisti
(43/44) 173 Seiten
ISBN 978-3-88377-212-7

Fryderyk Chopin
(45) 108 Seiten
ISBN 978-3-88377-198-4

Vincenzo Bellini
(46) 120 Seiten
ISBN 978-3-88377-213-4

Domenico Scarlatti
(47) 121 Seiten
ISBN 978-3-88377-229-5

Morton Feldman
(48/49) – vergriffen –

Johann Sebastian Bach
Die Passionen
(50/51) 139 Seiten
ISBN 978-3-88377-238-7

Carl Maria von Weber
(52) 85 Seiten
ISBN 978-3-88377-240-0

György Ligeti
(53) – vergriffen –

Iannis Xenakis
(54/55) – vergriffen –

<p>Ludwig van Beethoven Analecta Varia (56) 112 Seiten ISBN 978-3-88377-268-4</p>	<p>Hugo Wolf (75) 139 Seiten ISBN 978-3-88377-411-4</p>	<p>Gustav Mahler Der unbekannte Bekannte (91) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-521-0</p>
<p>Richard Wagner Tristan und Isolde (57/58) 153 Seiten ISBN 978-3-88377-269-1</p>	<p>Rudolf Kolisch Tempo und Charakter in Beethovens Musik (76/77) – vergriffen –</p>	<p>Alexander Zemlinsky Der König Kandaules (92/93/94) 259 Seiten ISBN 978-3-88377-546-3</p>
<p>Richard Wagner Zwischen Beethoven und Schönberg (59) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-280-6</p>	<p>José Luis de Delás (78) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-431-2</p>	<p>Schumann und Eichendorff (95) 89 Seiten ISBN 978-3-88377-522-7</p>
<p>Guillaume Dufay (60) 118 Seiten ISBN 978-3-88377-281-3</p>	<p>Bach gegen seine Interpreten verteidigt (79/80) – vergriffen –</p>	<p>Pierre Boulez II (96) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-558-6</p>
<p>Helmut Lachenmann (61/62) – vergriffen –</p>	<p>Autoren-Musik Sprache im Grenzbereich der Künste (81) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-448-0</p>	<p>Franz Schubert »Todesmusik« (97/98) 194 Seiten ISBN 978-3-88377-572-2</p>
<p>Theodor W. Adorno Der Komponist (63/64) 146 Seiten ISBN 978-3-88377-310-0</p>	<p>Jean Barraqué (82) 113 Seiten ISBN 978-3-88377-449-7</p>	<p>W. A. Mozart Innovation und Praxis Zum Quintett KV 452 (99) 126 Seiten ISBN 978-3-88377-578-4</p>
<p>Aimez-vous Brahms »the progressive«? (65) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-311-7</p>	<p>Claudio Monteverdi Vom Madrigal zur Monodie (83/84) 186 Seiten ISBN 978-3-88377-450-3</p>	<p>Was heißt Fortschritt? (100) 157 Seiten ISBN 978-3-88377-579-1</p>
<p>Gottfried Michael Koenig (66) 108 Seiten ISBN 978-3-88377-352-0</p>	<p>Erich Itor Kahn (85) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-481-7</p>	<p>Kurt Weill Die frühen Jahre 1916–1928 (101/102) 171 Seiten ISBN 978-3-88377-590-6</p>
<p>Beethoven Formale Strategien der späten Quartette (67/68) 179 Seiten ISBN 978-3-88377-361-2</p>	<p>Palestrina Zwischen Démontage und Rettung (86) 83 Seiten ISBN 978-3-88377-482-4</p>	<p>Hans Rott Der Begründer der neuen Symphonie (103/104) 173 Seiten ISBN 978-3-88377-608-8</p>
<p>Henri Pousseur (69) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-376-6</p>	<p>Johann Sebastian Bach Der Choralatz als musikalisches Kunstwerk (87) 112 Seiten ISBN 978-3-88377-494-7</p>	<p>Giovanni Gabrieli Quantus vir (105) 125 Seiten ISBN 978-3-88377-618-7</p>
<p>Witold Lutoslawski (71/72/73) 223 Seiten ISBN 978-3-88377-384-1</p>	<p>Claudio Monteverdi Um die Geburt der Oper (88) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-495-4</p>	<p>Gustav Mahler Durchgesetzt? (106) 122 Seiten ISBN 978-3-88377-619-4</p>
<p>Musik und Traum (74) 121 Seiten ISBN 978-3-88377-396-4</p>	<p>Pierre Boulez (89/90) 170 Seiten ISBN 978-3-88377-506-7</p>	<p>Perotinus Magnus (107) 109 Seiten ISBN 978-3-88377-629-3</p>

Hector Berlioz
Autopsie des Künstlers
 (108) 128 Seiten
 ISBN 978-3-88377-630-9

Isang Yun
Die fünf Symphonien
 (109/110) 174 Seiten
 ISBN 978-3-88377-644-6

Hans G Helms
**Musik zwischen Geschäft
 und Unwahrheit**
 (111) 150 Seiten
 ISBN 978-3-88377-659-0

**Schönberg und der
 Sprechgesang**
 (112/113) 186 Seiten
 ISBN 978-3-88377-660-6

Franz Schubert
**Das Zeitmaß in seinem
 Klavierwerk**
 (114) 140 Seiten
 ISBN 978-3-88377-673-6

Max Reger
Zum Orgelwerk
 (115) 82 Seiten
 ISBN 978-3-88377-700-9

Haydns Streichquartette
Eine moderne Gattung
 (116) 85 Seiten
 ISBN 978-3-88377-701-6

Arnold Schönbergs
»Berliner Schule«
 (117/118) 178 Seiten
 ISBN 978-3-88377-715-3

J.S. Bach
Was heißt »Klang=Rede«?
 (119) 138 Seiten
 ISBN 978-3-88377-731-3

Bruckners Neunte
im Fegefeuer der Rezeption
 (120/121/122) 245 Seiten
 ISBN 978-3-88377-738-2

Charles Ives
 (123) 130 Seiten
 ISBN 978-3-88377-760-3

Mauricio Kagel
 (124) 111 Seiten
 ISBN 978-3-88377-761-0

Der späte Hindemith
 (125/126) 187 Seiten
 ISBN 978-3-88377-781-8

Edvard Grieg
 (127) 147 Seiten
 ISBN 978-3-88377-783-2

Luciano Berio
 (128) 116 Seiten
 ISBN 978-3-88377-784-9

Richard Strauss
Der griechische Germane
 (129/130) 146 Seiten
 ISBN 978-3-88377-809-9

Händel unter Deutschen
 (131) 114 Seiten
 ISBN 978-3-88377-829-7

Hans Werner Henze
Musik und Sprache
 (132) 128 Seiten
 ISBN 978-3-88377-830-3

Im weißen Rössl
**Zwischen Kunst
 und Kommerz**
 (133/134) 192 Seiten
 ISBN 978-3-88377-841-9

Arthur Honegger
 (135) 122 Seiten
 ISBN 978-3-88377-855-6

Gustav Mahler: Lieder
 (136) 120 Seiten
 ISBN 978-3-88377-856-3

Klaus Huber
 (137/138) 181 Seiten
 ISBN 978-3-88377-888-4

Aribert Reimann
 (139) 125 Seiten
 ISBN 978-3-88377-917-1

Brian Ferneyhough
 (140) 110 Seiten
 ISBN 978-3-88377-918-8

Frederick Delius
 (141/142) 207 Seiten
 ISBN 978-3-88377-952-2

Galina Ustvol'skaja
 (143) 98 Seiten
 ISBN 978-3-88377-999-7

Wilhelm Killmayer
 (144/145) 167 Seiten
 ISBN 978-3-86916-000-9

Helmut Lachenmann
 (146) 124 Seiten
 ISBN 978-3-86916-016-0

Karl Amadeus Hartmann
Simplicius Simplicissimus
 (147) 138 Seiten
 ISBN 978-3-86916-055-9

Heinrich Isaac
 (148/149) 178 Seiten
 ISBN 978-3-86916-056-6

Stefan Wolpe I
 (150) 129 Seiten
 ISBN 978-3-86916-087-0

Arthur Sullivan
 (151) 114 Seiten
 ISBN 978-3-86916-103-7

Stefan Wolpe II
 (152/153) 194 Seiten
 ISBN 978-3-86916-104-4

Maurice Ravel
 (154) 129 Seiten
 ISBN 978-3-86916-156-3

Mathias Spahlinger
 (155) 142 Seiten
 ISBN 978-3-86916-174-7

Paul Dukas
 (156/157) 189 Seiten
 ISBN 978-3-86916-175-4

Luigi Dallapiccola
 (158) 123 Seiten
 ISBN 978-3-86916-216-4

Edward Elgar
 (159) 130 Seiten
 ISBN 978-3-86916-236-2

Adriana Hölszky
 (160/161) 188 Seiten
 ISBN 978-3-86916-237-9

Allan Pettersson
 (162) 114 Seiten
 ISBN 978-3-86916-275-1

Albéric Magnard
 (163) 129 Seiten
 ISBN 978-3-86916-331-4

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen

<p>Luca Lombardi (164/165) 193 Seiten ISBN 978-3-86916-332-1</p>	<p>John Cage II 2. Aufl., 361 Seiten ISBN 978-3-88377-315-5</p>	<p>Franz Schubert 305 Seiten ISBN 978-3-88377-019-2</p>
<p>Jörg Widmann (166) 99 Seiten ISBN 978-3-86916-355-0</p>	<p>Darmstadt-Dokumente I 363 Seiten ISBN 978-3-88377-487-9</p>	<p>Robert Schumann I 346 Seiten ISBN 978-3-88377-070-3</p>
<p>Mark Andre (167) 114 Seiten ISBN 978-3-86916-393-2</p>	<p>Hanns Eisler Angewandte Musik 223 Seiten ISBN 978-3-86916-217-1</p>	<p>Robert Schumann II 390 Seiten ISBN 978-3-88377-102-1</p>
<p>Nicolaus A. Huber (168/169) 187 Seiten ISBN 978-3-86916-394-9</p>	<p>Geschichte der Musik als Gegenwart. Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch 141 Seiten ISBN 978-3-88377-655-2</p>	<p>Der späte Schumann 223 Seiten ISBN 978-3-88377-842-6</p>
<p>Benjamin Britten (170) 143 Seiten ISBN 978-3-86916-422-9</p>	<p>Klangkunst 199 Seiten ISBN 978-3-88377-953-9</p>	<p>Manos Tsangaris 201 Seiten ISBN 978-3-86916-423-6</p>
<p>Ludwig van Beethoven »Diabelli-Variationen« (171) 113 Seiten ISBN 978-3-86916-488-5</p>	<p>Gustav Mahler 362 Seiten ISBN 978-3-88377-241-7</p>	<p>Anton Webern I 315 Seiten ISBN 978-3-88377-151-9</p>
<p>Beat Furrer (172/173) 158 Seiten ISBN 978-3-86916-489-2</p>	<p>Bohuslav Martinů 160 Seiten ISBN 978-3-86916-017-7</p>	<p>Anton Webern II 427 Seiten ISBN 978-3-88377-187-8</p>
<p>Antonín Dvořák (174) 134 Seiten ISBN 978-3-86916-503-5</p>	<p>Mozart Die Da Ponte-Opern 360 Seiten ISBN 978-3-88377-397-1</p>	<p>Hans Zender 168 Seiten ISBN 978-3-86916-276-8</p>
<p>Enno Poppe (175) 141 Seiten ISBN 978-3-86916-561-5</p>	<p>Isabel Mundry 197 Seiten ISBN 978-3-86916-157-0</p>	<p>Bernd Alois Zimmermann 183 Seiten ISBN 978-3-88377-808-2</p>
<p>Gérard Grisey (176/177) 162 Seiten ISBN 978-3-86916-562-2</p>	<p>Musik der anderen Tradition Mikrotonale Tonwelten 297 Seiten ISBN 978-3-88377-702-3</p>	
<p>Charles Valentin Alkan (178) 135 Seiten ISBN 978-3-86916-600-1</p>	<p>Musikphilosophie 213 Seiten ISBN 978-3-88377-889-1</p>	
<p>Sonderbände</p>	<p>Philosophie des Kontrapunkts 256 Seiten ISBN 978-3-86916-088-7</p>	
<p>Alban Berg, Wozzeck 306 Seiten ISBN 978-3-88377-214-1</p>	<p>Wolfgang Rihm 163 Seiten ISBN 978-3-88377-782-5</p>	
<p>Walter Braunfels 203 Seiten ISBN 978-3-86916-356-7</p>	<p>Arnold Schönberg – vergriffen –</p>	
<p>John Cage I 2. Aufl., 162 Seiten ISBN 978-3-88377-296-7</p>		