
Richard Wagner 1850–1869

Zur Entstehung der beiden Fassungen des *Judenthums in der Musik*

Richard Wagner war nicht der erste Autor antisemitischer Traktate – er sollte nicht der letzte sein. Doch wie kam es, dass Wagner in einem scheinbar überraschenden Akt, noch dazu unter Pseudonym, *Das Judenthum in der Musik* schrieb und sogleich publizieren ließ?

Der Aufsatz fiel nicht wie ein Blitz aus heiterem Himmel. Wagner bezog sich, bewusst und unbewusst, auf zeitgenössische Positionen, die im Lauf der letzten Jahrzehnte von den Radikalen unter den deutschen Publizisten veröffentlicht worden waren, um sie zu verschärfen und, dies wohl eher unbewusst, mit persönlichen Motiven zu verknüpfen. Auch die Überarbeitung in Form einer erweiterten Auflage, die er 1869 herausgeben ließ, gehorchte politischen und persönlichen Motiven; die Schrift ist, in ihrer Fassung von 1850 wie in ihrer zweiten, verschärften Version, sowohl das Zeugnis eines politisch-gesellschaftlichen Zeitgeistes als auch der Psyche ihres Schöpfers.

Wagner hatte die Zweitfassung der sogenannten Judenschrift zu einem Zeitpunkt veröffentlicht, da die bürgerliche Emanzipation der Juden in Deutschland – ungeachtet des Geschreis einiger notorischer Antisemiten – rein formalgesetzlich durchgesetzt worden war. Seine Reaktion auf diese scheinbar geglückte Befreiung der Juden von den Ketten antijüdischer Vorurteile hatte vor allem (wenn man den Fall Wagner vom Standpunkt der Musikwissenschaft betrachtet) musiktheoretische Gründe. Die Erstpublikation aber war in eine Zeit gefallen, in der Wagner noch damit rechnen konnte, von wesentlich mehr Judenkritikern ernst genommen zu werden; dass seine Schrift seinerzeit indes kaum Aufsehen erregte (obwohl der Autor dies damals und vor allem nach 1869 behauptete), liegt vor allem im Publikationsorgan – der Leipziger *Neuen Zeitschrift für Musik* – und in der Tatsache begründet, dass Wagners Pseudonym nur von den wenigsten der relativ wenigen Leser entschlüsselt wurde. Trotzdem muss festgehalten werden: Wagner fixierte in seiner Schrift – angereichert durch einige allerdings wesentliche Verschärfungen – zunächst das, was ihn persönlich und bedeutende Teile der Publizistik seit vielen Jahren beschäftigte. Im Amalgam aus politischen, sozialen und künstlerischen Argumenten hat Wagner eine Position zusammengefasst, an der die Zeitläufte und seine künstlerische Entwicklung einen gewaltigen Anteil hatten.

Wer in Wagners Briefen sucht, wird, zunächst noch sehr vereinzelt, schon vor 1850 antijüdische Formulierungen entdecken. Ein Wort wie jenes, das Wagner am 13.12.1834 in einem Brief an den Jugendfreund Theodor Apel notierte, als er in Zusammenhang mit seinen Schulden vom »verfluchten Judengeschmeiss« schrieb, verweist bereits auf einen zentralen Punkt des nicht allein Wagnerschen Systems. Die Kritik am zeitgenössischen Geldwesen, das angeblich zur Degeneration der kulturellen Entwicklung nicht wenig beitrug, verband sich für Wagner wie für viele andere revolutionär gestimmte Zeitgenossen mit einem Banken- und Wirtschaftssystem, dessen Urgrund – für Wagner und für viele andere Publizisten – bei den Juden lag. Da Wagner bekanntlich zeitlebens unter Schulden litt, verfestigte sich allerdings im Lauf der Jahre die Überzeugung, dass sein persönliches Finanzunglück, das sich auch, aber nicht nur einem mangelnden Geldfluss verdankte, mittelbar »den« Juden und ihren finanziellen Geschäften sowie ihrem Einfluss auf die Weltwirtschaft zu verdanken sei. Wagners Position aber wird durch einen entscheidenden Unterschied von der seiner Zeitgenossen getrennt: Zum einen hat kein anderer Kritiker des angeblich rein jüdischen Finanzsystems eine großartige Opern-Tetralogie geschaffen, in der es um den unauflösbaren Gegensatz von Macht (= Kapital) und Minne geht, und zum anderen gebärdete er sich 1850 – obwohl die Auslassungen zumal gegen den angeblich typisch jüdischen Stimmcharakter und die damit zusammenhängende Unfähigkeit zur musikalischen Kunst an Schärfe kaum zu übertreffen sind – vorerst noch weniger radikal als jene Autoren, die »den Juden« gänzlich dämonisierten. Wagner aber stand, wo es um die Kapitalinteressen »des« Juden ging, ganz auf der revolutionären Seite derer, die mit der Schaffung einer neuen Welt zugleich die alte, in der die Juden angeblich eine so vernichtende Macht ausübten, beseitigen wollten: zum Nutzen aller – der Juden und der Christen.

Der Aufsatz von 1850 steht zudem nicht separat in seinem literarischen Werk. Die Publikation der Judenschrift von 1850 muss zugleich mit der Publikation der anderen »Zürcher Kunstschriften« betrachtet werden, in denen das Verhältnis von Kunst, Kapital und Gesellschaft im Sinne der Revolution des gesamten Kunstwesens diskutiert wird. Außerdem diente die relativ knappe Schrift – wie die weitaus umfangreicheren der ersten Schweizer Jahre (*Oper und Drama, Das Kunstwerk der Zukunft, Die Kunst und die Revolution*) – auch zur Untermauerung dessen, was im theoretischen Hintergrund des musikdramatischen Hauptwerks *Der Ring des Nibelungen* verhandelt wird. Es dürfte kein Zufall sein, dass Wagners Erläuterungen der angeblich hässlichen jüdischen Sprechweise von nicht wenigen Musikwissenschaftlern mit jenen Figuren (Mime und Alberich) verglichen wird, die Wagner just in diesen Jahren in

Operntext und -musik zu fixieren begann. Streng beweisbar ist hier allerdings nichts.

Allein der Zusammenhang mit allgemeinen revolutionären Thesen und der Hinweis auf einen möglichen Bezug zum gleichzeitig entstehenden Opernwerk vermag noch nicht die Wucht zu erklären, mit der Wagner *Das Judenthum in der Musik* – wie gesagt: nur scheinbar urplötzlich und unerwartet – niederschrieb. Auf einige Verbindungen mit unmittelbaren zeitgenössischen Musikdiskussionen wird im Kommentar dieser Ausgabe hingewiesen: Dass Giacomo Meyerbeer, der überaus erfolgreiche Meister der Gattung Grand Opéra, und Felix Mendelssohn Bartholdy, der drei Jahre vor der Drucklegung des Aufsatzes verstorbene Musiker, in verschiedenster (und verschieden scharfer) Weise von Wagner angegriffen wurden, stand in einer Tradition, die nur bedingt mit rein musikalischen Argumenten zusammenhing. In Wirklichkeit vermischten sich in der zeitgenössischen Meyerbeer- und Mendelssohn-Kritik, die von Wagner fortgeführt wurde, bereits latent musikalische und rassistische Motive. Wagner nahm sie auf, um sie ohne Abzug ins genuin Rassistische zu wenden. Dies markiert die eigentliche Originalität seiner Schrift, deren Positionen schon für die aufgeklärten Kritiker von 1850 (es waren wenige) im Grunde unbegreiflich waren. Indem Wagner die Meinungen zumal Robert Schumanns (über Meyerbeers *Hugenotten*) und seines Freundes Theodor Uhlig wiederholte, tradierte er zunächst nur gängige Positionen der zeitgenössischen Musikpublizistik. Im Fokus der musikalischen Richtungskämpfe zwischen den Modernen und den Klassizisten, für die die Musikgeschichte nach Mozart, Haydn und Beethoven immer bedeutungsloser wurde, waren sie durchaus verständlich. Doch Wagner – dies ist ein typischer Zug in seinem Werk und in seinem Leben – *übersteigerte* sie.

Es hatte Gründe, die auch in Wagners Persönlichkeit liegen – einer Persönlichkeit, die niemals die ungeformten Wildheiten ihrer frühen Jugend ablegte. Man kann immer wieder feststellen, dass Wagner oft polemisch zuschlug, wenn er sich angegriffen oder missverstanden fühlte. Vergewegenwärtigen wir uns also, um den publizistischen Faustschlag von 1850 zu begreifen, die Situation des Exilanten, der zwar 1849 durchaus glücklich in der liberalen Schweiz, dem Hafen der europäischen Revolutionäre, gelandet war, aber sich weitab von Deutschland fühlte. Der Mann, der wusste, dass er mit dem *Fliegenden Holländer*, dem *Tannhäuser* und dem *Lohengrin* Meisterwerke geschaffen hatte, musste sich von der Ferne aus die Weimarer Uraufführung des *Lohengrin* suggerieren. Tatsache ist, dass die drei Hauptwerke nur von wenigen Bühnen gespielt wurden – und dass die Publizistik (zumal seiner Vaterstadt Leipzig) in Sachen Wagner durchaus gespalten war. Dass Letzteres angesichts der Modernität und

der Unangepasstheit der drei Werke völlig normal war, wollte Wagner nicht einsehen. Die Frustrationen, die ihn angesichts seiner Ohnmacht befelen, die Aufführung seiner Opern auf deutschem Boden nicht beaufsichtigen oder nur beobachten zu können – noch dazu die Tatsache, dass das ungerechte Tantiemensystem dem damaligen Schöpfer eines Werks weniger einbrachte als den Produzenten einer erfolgreichen Aufführungsserie –, provozierten den komplizierten Charakter Richard Wagners auch deshalb, weil *ein* bestimmter Komponist jene Erfolge beim internationalen Publikum einheimste, die eigentlich (dachte Wagner) für ihn, den Schöpfer nicht allein neuer, auch im Geiste des Idealismus komponierter Opern, reserviert waren. Dass Giacomo Meyerbeer, dessen Werke scheinbar in allem den Wagnerschen Opern widersprachen, zudem Jude war, verfestigte in Wagner schon in den 1840er Jahren den Gedanken, dass der äußere Erfolg des Opernkomponisten, seine persönliche Ästhetik (die Wagner als hohl und nichtig, also als unkünstlerisch abtat) und sein Judesein aufs Innigste zusammenhängen. Schon in den *Pariser Fatalitäten für Deutsche* von 1841 kann man es nachlesen. In dem Moment, in dem Wagner begann, eine tatsächlich völlig neue Art von Oper in Form eines »Musikdramas« zu konzipieren, tat er alles ab, was anders war. Auch dies unterschied ihn wesentlich von einem Musiker wie Mendelssohn Bartholdy, der trotz seiner Antipathie zu den Werken Berlioz' und Schumanns als Leiter der Gewandhauskonzerte verschiedene Aufführungen der ungeliebten Werke neidfrei in Leipzig durchsetzte. Von Wagners Kritik gegen seine »Gegner« blieben die größten Meister der Vergangenheit nicht verschont; selbst einzelne Meinungen über Mozart künden davon, dass Wagner in seinem Selbstbegründungsdrang derart radikal vorging, dass die scharfe Kritik zumal an Meyerbeer, der 1850 mit dem *Propheten* Triumphe feierte, in zweierlei Sinne als systemimmanent bezeichnet werden muss: in rassistischem und in musiktheoretischem Sinn. Beides aber war typisch für das 19. Jahrhundert, in dem der Antisemitismus völlig salonfähig und die unsachliche, ja persönliche Musikkritik in den Zeitungen und Zeitschriften täglich anzutreffen war.

Interpretiert man *Das Judenthum in der Musik* in dieser Hinsicht, so gilt das zentrale Anliegen jenem Meister, der nach Meinung Wagners nicht nur zu Unrecht Erfolge feierte, sondern Wagner auch in dem Sinn im Wege stand, dass er ihn behinderte, wo er nur konnte. Spätestens an diesem Punkt aber geriet Wagners Kritik, die in den noch musikalisch motivierten Fluss der Meyerbeer-Kritik gebettet werden kann, in das Fahrwasser der Verleumdung. Der frustrierte Wagner begann sich spätestens 1850 – darin beflügelt von teils bemerkenswert unsachlichen, teils einfach ausbleibenden Besprechungen – in den Wahn hineinzudenken, dass Meyerbeer und seine »Clique« ihn, Wagner, künst-

lerisch verhindern wollten. Doch auch diese Überzeugung war 1850 nicht ganz neu, wie es seine vor allem in verschiedenen Briefen fixierte Meyerbeerkritik der 1840er Jahre schon andeutet. Bedenkt man aber, dass Meyerbeer – den als generös und politisch vorsichtig zu bezeichnen untertrieben wäre – auch den jungen Herrn Wagner in seiner Pariser Zeit nach Kräften – und durchaus erfolgreich – unterstützt hatte, gewinnt die Schrift von 1850 noch einen ganz anderen Charakter. Sie war offensichtlich nicht allein als Angriffsschrift gegen einen anonym bleibenden, doch sofort erkennbaren Meister der zeitgenössischen Oper, also gegen Giacomo Meyerbeer, gerichtet, sondern hatte für Wagner auch die Funktion eines subjektiven Befreiungsschlags. Hier kam im Sommer 1850 plötzlich alles zusammen: das Gefühl der Frustration im künstlerischen Ausland (dem der Wahlschweizer Wagner andererseits viel Gutes wie die zeitlebens gesuchte »Ruhe« verdankte), die Selbstvergewisserung eigenen künstlerischen Schaffens in Form einer weiteren theoretischen Untermauerung, die den anderen Kunstschriften zur Seite gestellt werden muss, und die Kritik an einem Künstler, von dem der Schöpfer einer gänzlich neuen Musikdramatik sich distanzieren zu müssen glaubte. Psychologen pflegen in solchen Fällen vom »Vatermord« zu sprechen. Ein solcher lag 1850 vor, übrigens auch im Falle Heinrich Heines, dem Wagner nicht nur den Titel *Götterdämmerung* verdankte. Im *Judenthum in der Musik* verleugnete er vehement und konsequent die Stoffe und Anregungen, die er einst vom schriftstellernden Kollegen empfangen hatte.

Dass Wagner selbst, folgt man modernen Musikwissenschaftlern, seinem einstmals verehrten Meister Meyerbeer nicht nur finanzielle und kollegiale Unterstützung während der Pariser Jahre, sondern auch in Sachen Dramaturgie vielleicht einiges zu verdanken hatte: diese Pointe mag erklären, wenn auch nicht entschuldigen, wieso sich der Mensch und Künstler Wagner in derart brutaler Weise von Meyerbeer abwandte. Dass Wagner dabei musikalische, soziologische und private Motive vermengte, ist für sein Denken nicht untypisch – ebenso wenig die Tatsache, dass die Schrift alle Merkmale einer publizistischen Bombe trägt. Auch dies lag in Wagners Charakter begründet: Wagner war ein großer Erregungskünstler, der – er hat es selbst des Öfteren bekannt – plötzlich ausbrechende Erregungen benötigte, um in Zeiten künstlerischer Blockaden zu erneuerter Kreativität stimuliert zu werden. Die Daten passen: am 12. August 1850 hatte er die Komposition von *Siegfrieds Tod*, also der Urfassung der *Götterdämmerung*, abgebrochen, um bald festzustellen, dass mit den Mitteln der alten Oper ein *Nibelungenring* nicht zu schaffen sei. Unmittelbar darauf entsteht die polemische Schrift – und im Winter beginnt er mit der raschen Niederschrift des umfangreichen Buchs *Oper und Drama*, in dem

Wagner sich die Grundlagen seiner neuen Kunst klarzumachen sucht (und die Meyerbeer-Kritik wesentlich vertieft).

Als Wagner 19 Jahre später die Schrift überarbeitete und vor allem wesentlich erweiterte, hatte sich zwar die Situation der deutschen Juden gewandelt, doch gab es nun weitere subjektive Gründe, um den Traktat, der inzwischen so gut wie vergessen war, wiederum in die Öffentlichkeit zu bringen. Zum einen gab es weiterhin ein antisemitisches Klima in den deutschen Ländern. Wagner, der sich zusehends ins Nationale, ja, bei aller Anerkennung einzelner ausländischer Komponisten, ins Nationalistische hineinsteigerte, empfand offensichtlich die Fortschritte, die die Emanzipation der Juden gemacht hatte, als gefährlich. So glaubte er – in permanentem Bezug auf das eigene, angeblich von »den« Juden verschuldete Unglück – vor dem jüdischen Einfluss auf die deutsche Gesellschaft warnen zu müssen. Zu diesem Glauben hatte nicht zum Wenigsten sein Hass auf die französische Kultur beigetragen, den er in seinen Lebenserinnerungen – soweit es einzelne Züge der Pariser Jahre betraf – und in seinen für Ludwig II. entstandenen Schriften über die Deutsche Kunst ausgebreitet hat. Kam hinzu die Identifikation der französischen Moderne mit dem als besonders unheilvoll empfundenen Einfluss Giacomo Meyerbeers (und seiner »Clique«), der ja in Paris auf jenem Gebiet, das Wagner ganz zu eigen war, seine größten Erfolge gefeiert hatte. Dass Meyerbeer an den Ausschreitungen gegen den Pariser *Tannhäuser* von 1861 *nicht* beteiligt war (wie es Meyerbeers Tagebucheintragungen eindeutig beweisen), interessierte Wagner nicht. In seinem Wahnsystem identifizierte er den Kampf gegen seine Kunst zugleich mit einer Auseinandersetzung zwischen dem Judentum und der Kunst an sich. Dabei nahm er 1869 Motive auf, die – genau wie bei der Publikation von 1850 – mit weiteren, gleichzeitig geschriebenen Werken zusammenhängen: zum einen mit den erwähnten Schriften für Ludwig II., musikdramatisch mit den 1868 uraufgeführten *Meistersingern von Nürnberg*, die das Deutsche und »Echte«, also unausgesprochen Unjüdische, auf der Bühne feierten. Diese Oper aber wurde von den Wiener Kritikern, zumal von Eduard Hanslick, nur wenige Monate vor der Neubearbeitung des *Judenthums in der Musik*, derart scharf rezensiert, dass Wagner sich zu einem Gegenschlag in Form einer Wiederauflage der Schrift samt begleitenden Erläuterungen zur Gegenwartsfrage der antiwagnerischen Musikkritik provoziert fühlte. In der kurzen Vorrede zum Neudruck und in einigen Briefen des Frühjahrs 1869 hat er diese psychologisch nachvollziehbare Motivation eines Verteidigungsschlags gegen die versagende »Fachkritik« ausdrücklich benannt.

1869 wurde allerdings noch eine weitere Abhandlung veröffentlicht, die mit einem der kritisierten Komponisten des *Judenthums in der Musik* elementar

zusammenhängt, was kein Zufall ist. Diese Schrift aber – sie lautet schlicht *Über das Dirigieren* – richtete sich im Kern gegen Felix Mendelssohn Bartholdy, der im *Judenthum in der Musik* noch relativ gut behandelt wurde, weil Mendelssohn zu früh starb, um auf dem Wagner eigenen Gebiet noch etwas Großes leisten zu können: auf dem Gebiet der Oper. Mendelssohn konnte in Wagners polarem Freund-Feind-Denken, das sich in seinen privaten Äußerungen weniger stark als in seinen publizierten Texten äußerte, nicht als Opernkonkurrent denunziert werden. Eben deshalb fiel die Kritik am Musiker, der trotz seines Judentums und seiner, nach Meinung Wagners, unüberhörbaren Defizite seiner Rasse doch 1850 als nobler Charakter und feiner Musiker gewürdigt wird, so mild aus. Dass Mendelssohn auch als Konzertkomponist nicht das Größte zu leisten imstande gewesen sei: diese These hängt – auch – mit Wagners Überzeugung von der absoluten Übermacht der Gattung Oper zusammen. Allein die Auseinandersetzung mit dem konzertanten und symphonischen Mendelssohn konnte noch relativ zivil gestaltet werden. Es gab allerdings ein Gebiet, in dem Wagner sich immer wieder polemisch und offensichtlich gegen alle Fakten und zeitgenössischen Überlieferungen gegen Mendelssohn wandte: auf dem Gebiet der musikalischen Reproduktion. So sehr Wagner auch, allen persönlichen Störungen zum Trotz, sich bis ins Alter über einzelne Kompositionen des »Landschaftsmalers« Mendelssohn begeistert äußerte, und so sehr auch Wagner dem Komponisten Mendelssohn einige Themen bis hin zum Grals-Motiv des *Parsifal* verdankte – so sehr griff er immer wieder, freilich auf der Grundlage von bloßen Vermutungen, den Dirigenten Mendelssohn an, der von den Zeitgenossen außerordentlich und vermutlich sehr begründet geschätzt wurde. Genau in dem Jahr, in dem Wagner die Schrift zum *Judenthum in der Musik* zum zweiten Mal veröffentlichte und im begleitenden Text mit weiteren Bemerkungen zum Verhältnis von Judentum, anglikanischer Religion und englischer Mendelssohn-Verehrung versah, veröffentlichte er seine grundlegende Schrift zum Dirigieren: als Parallelaktion und Ergänzung zur Schrift von 1850. Meyerbeer war seit fünf Jahren tot, aber der gebildete und elegante Mendelssohn, der bereits 1847 gestorben war, war für Wagner 1869 offensichtlich immer noch ein Gegenbild, das zu bekämpfen war. Denn Mendelssohn hatte alles das besessen, was er, Wagner, bei allem Genie (so mochte es Wagner empfinden) nicht besaß: die Fähigkeit, sich aufgrund einer gediegenen Erziehung gesellschaftskonform zu verhalten, subtil (wenn auch nachahmerisch) zu komponieren und gleichzeitig Erfolge auf den Podien dieser Welt zu feiern. Es kam hinzu, dass dieser es, warum auch immer, versäumt hatte, die von ihm, Wagner, verehrte C-Dur-Symphonie mit einem Dankesbrief zu quittieren und fürderhin über das Jugendwerk zu schweigen. Wagners Angriff auf den Kollegen erfolgte 1869

also gleich in zwei Schriften, die im kunsttheoretischen Sinn eng zusammenhängen. Hier wie dort, in der Neuauflage des *Judenthums in der Musik* und in der Schrift *Über das Dirigieren*, geht es im Kern um die einzig wahre Neue Kunst (unausgesprochen, aber gemeint: das Wagnersche Musikdrama) und die einzig wahre Interpretation dieser Kunst, die auf der allein richtigen Interpretation der Werke Beethovens basieren müsse. Genau hier habe Mendelssohn (meinte Wagner), der nur nachschaffende, aber nicht originale Komponist und oberflächliche, also typisch jüdische Dirigent, versagt.

Allein auch diese Schriften verraten uns etwas über Wagners Psyche. Beide Schriften geben vom frühen wie vom späteren Unterlegenheitsgefühl gegenüber dem erfolgreicheren Kollegen Auskunft, der ihn, das jüngere Genie, angeblich missachtet und bewusst gedemütigt hatte: auch und gerade durch das von Wagner so genannte »Verjagen« der Tempi während der erfolglosen Aufführung der *Tannhäuser*-Ouvertüre in einem Gewandhaus-Konzert, »um die Komposition als abschreckendes Beispiel hinzustellen«. Heute weiß man, dass Wagner weder bei der Aufführung anwesend war noch Mendelssohn das Konzert dirigierte. In Wahrheit war es Ferdinand David, der, wie auch immer, Wagners Ouvertüre am 12. Februar 1846 einem vermutlich überforderten, lediglich an die Klassiker und die traditionell komponierenden Meister gewöhnten Leipziger Publikum und einem objektiv inkompetenten Rezensenten der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* zu Gehör brachte. Wagner aber scheint niemals die Überzeugung vom missgünstig dirigierenden Mendelssohn vergessen zu haben.

Der junge Wagner hatte einst einige Ouvertüren zur wenn auch nicht bejubelten, so doch meist freundlich rezensierten Uraufführung gebracht. Dass ausgerechnet das konservativ orientierte Leipzig, die Heimatstadt Richard Wagners, sich in dem Moment dem Kind der Stadt zu verweigern begann, in dem er vom Konzertkomponisten zum Opernschöpfer wurde, trug wesentlich dazu bei, ab den frühen 1840er Jahren den Keil zwischen die Stadt, den Repräsentanten Mendelssohn und den Neutöner Richard Wagner zu treiben.

Die Publikation von 1850 – ausgerechnet in jener Leipziger Musikzeitung, in der das Werk der Neudeutschen gegen die Konservativen verteidigt wurde – kann auch als Reaktion auf die in Leipzig erfahrenen Kränkungen durch ausbleibende Berichterstattungen und angeblich vorsätzlich schlechte Dirigate begriffen werden.

Es gehört ebenfalls zum Leipziger Kontext des *Judenthums in der Musik*, dass Wagner 1869 seine nun durch einen umfangreichen Text erweiterte Kritik an Mendelssohn und der angeblichen Wirkung des Erstdrucks des Aufsatzes von neuem in seiner Geburtsstadt zum Druck beförderte und in einer grundsätzlichen Schrift noch Kritisches nachlegte. Dass es sich bei diesem Traktat um

eine, nein: um zwei Verzweiflungstaten handelt, in der persönliche Gekränktheit, künstlerisch motivierte Polemik und zeitgenössisch gängige Vorurteile ein fast unentwirrbares Motivationsknäuel gebildet haben, macht den Fall Wagner in Sachen Antisemitismus zu einem sozialhistorisch, musikgeschichtlich und psychologisch interessanten Casus, der auch in Leipzig wurzelt. Dessen Bedeutung aber reicht weit über Leipzig hinaus, weil geschichtliche und biografische Verknüpfungen hier das andeuten, was man als unbegreifbare, doch schadenträchtige Verwerfungen der Geschichte bezeichnen könnte, die bis tief ins 20. Jahrhundert, vielleicht sogar bis in die Gegenwart hineinwirken.