

Auf der Suche nach der »Harmonie«. Edith Stein und die Kunst¹

EINLEITUNG

»Sie wissen ja, ich halte es im Leben mit der Kultur und in der Kunst mit der Schönheit, und in beiden suche ich so etwas wie ›Harmonie‹, schreibt Edith Stein in einem Brief an Roman Ingarden, den sie am 5. Jänner 1917 begonnen und eine Woche später weitergeschrieben hat.² Konkret handelt es sich bei dieser Mitteilung um ein Urteil über den Roman *Die Bauern* (entstanden 1904–1909) von Władysław Reymont (7. Mai 1867 Kobliele Wielcke – 5. Dezember 1925 Warschau), für den sein Autor 1924 den Literaturnobelpreis erhalten hat.

Dieses Buch, das Ingarden ihr geschenkt hatte, entsprach nicht dem Geschmack und den künstlerischen Vorstellungen Edith Steins, und sie begründet dies auch selbst (ich zitiere sie): »... *Stoff und Darstellung sind mir doch zu roh (>brutal< würden Sie sagen) als daß ich einen rechten Genuß daran finden könnte. Sie wissen ja, ich halte es im Leben mit der Kultur und in der Kunst mit der Schönheit, und in beiden suche ich so etwas wie ›Harmonie‹.*«

Dieser Aussage lohnt es sich doch, nachzugehen, obwohl es nicht viele Äußerungen Edith Steins über ihre Beziehung zur Kunst gibt. Die wenigen Hinweise (sie umfassen nur einige Zeilen) finden sich in ihrer Autobiographie und in den Briefen. Doch die Spurensuche lohnt sich in jedem Fall.

So ist dies tatsächlich eine Spurensuche, denn mit dem Thema »Edith Stein und die Kunst« hat sich erstaunlicherweise noch niemand beschäftigt. Ermutigt dazu wurde ich durch Hanna-Barbara Gerl-Falkovitz. Bei dieser Spurensuche sei der Schwerpunkt auf die Musik gelegt, nicht nur, weil sie mir von meiner Ausbildung her am nächsten steht, sondern weil sich Edith Stein in den uns hinterlassenen schrift-

¹ Vortrag bei der Edith-Stein-Tagung 2016, Erzbischöfliches Palais Wien, Samstag, 21. Oktober 2016.

² ESGA 4, S. 33.

lichen Äußerungen am konkretesten über ihre musikalischen Vorlieben ausspricht. Diese »Fundstücke« werfen auch ein bezeichnendes Licht auf ihre Suche nach der »Harmonie«, und wir dürfen hier für »Harmonie« ruhig einen anderen Ausdruck einsetzen: nämlich »Transzendenz«.

Zunächst müssen wir uns fragen: Welchen Anteil hatte die Kunst (im weitesten und umfassendsten Sinn) an der Erziehung Edith Steins?

BILDENDE KUNST

»Der Zug zur bildenden Kunst war in unserer Familie im Vergleich zur Literatur und Musik wenig ausgebildet«, schreibt Edith Stein im Rückblick in ihrer Autobiographie und schränkt so den Radius unserer Untersuchungen gleich selbst ein. (Ist in diesem Fehlen – so wage ich zu spekulieren – vielleicht ein später Nachklang des alttestamentlichen Bilderverbots verborgen, und hat deshalb die tieffromme Mutter Stein keinen Wert auf die Auseinandersetzung ihrer Kinder mit der bildenden Kunst gelegt?) Dennoch war Edith aber zeitlebens durch große Kunstwerke ansprechbar und zutiefst erschüttert, so etwa von einer Figurengruppe im Liebieg'schen Institut in Frankfurt, das sie mit Pauline Reinach besichtigte. Edith schreibt hierüber: »Pauline führte mich (...) am Main entlang in das Liebieg'sche Institut, wo Myrons Athena steht. Aber ehe wir zu ihr gelangten, kamen wir in einen Raum, wo von einer Flämischen Grablegung aus dem 16. Jh. vier Figuren aufgestellt waren: die Mutter Gottes und Johannes in der Mitte, Magdalena und Nikodemus an den Seiten. Das corpus Christi war nicht mehr vorhanden. Diese Figuren waren von so überwältigendem Ausdruck, daß wir uns lange nicht davon losreißen konnten. Und als wir von dort zur Athena kamen, fand ich sie überaus anmutig, aber sie ließ mich kalt. Erst viele Jahre später hatte ich bei einem erneuten Besuch den Zugang zu ihr gefunden.«³ Und unmittelbar danach lesen wir über einen Besuch in Heidelberg: »Ich habe das Heidelberger Schloß, den Neckar und die schönen Minnesängerhandschriften in der Universitätsbibliothek ge-

³ ESGA 1, S. 332. Es handelt sich um eine lebensgroße Grablegungs- oder Beweinungsgruppe eines unbekanntes flämischen Künstlers um 1500, die vermutlich während der Auseinandersetzungen der niederländischen Provinzen mit den spanischen Machthabern 1566 beschädigt wurde: der liegende Leichnam Christi, den die Figuren trauernd anblicken, fehlt heute.

sehen. Und doch hat sich wieder etwas anderes tiefer eingeprägt als diese Weltwunder: eine Simultankirche, die in der Mitte durch eine Wand geteilt ist und diesseits für den protestantischen, jenseits den katholischen Gottesdienst benützt wird.« (Auch hier hatte sich also in Ediths Wahrnehmung die subjektive Akzentsetzung und Sensibilisierung – weg von der reinen Kunstbetrachtung, hin zum geistlichen Inhalt – bereits verlagert. Ob sie aber hier schmerzlich mehr die Trennung der Konfessionen empfand oder doch das gemeinsame, gleichsam »ökumenische« Dach über deren jeweiliger Liturgie, entzieht sich unserer Kenntnis. – Die Trennmauer in der Kirche war 1936 endgültig gefallen; als Edith Stein ihre Erinnerungen 1939 niederschrieb, hatte sie davon noch keine Kenntnis.⁴)

Ein von der Edith-Stein-Forschung meines Wissens noch ganz unarbeitetes und vielleicht lohnendes Gebiet ist die Frage, inwieweit Edith während ihrer Aufenthalte in Beuron Kontakte zum berühmten »Malermönch« Willibrord (Jan) Verkade OSB (18. September 1868 Zaandam – 19. Juli 1946 Beuron) hatte, der an der Beuroner Kunstschule mitwirkte und diese auch zeitweise leitete. Von ihm stammen u.a. zwei Altarbilder in der Karmeliterkirche in Wien. Er beschäftigte sich auch intensiv mit niederländischer Mystik; es ist fast als gesichert anzunehmen, dass Edith Stein mit ihm und seinen Arbeiten in Berührung kam, umso mehr, als er zur Zeit ihrer Aufenthalte in Beuron der »Gastpater« war.

Am 28. April 1935, schon aus dem Karmel in Köln, schreibt Sr. Teresia Benedicta schließlich an die Künstlerin Hedwig Dülberg über einen von dieser gestalteten Teppich mit einer Pietà, und es klingt wie ein abschließendes Resümee zu diesem Thema: »*Ich bin weder Künstler noch Kenner, nicht mal – im üblichen Sinn – Kunstliebhaber. Gewiß habe ich manches Schöne gesehen, und es gibt Werke, die ich wirklich liebe. Aber ich war doch immer zu sehr mit andern Dingen beschäftigt, um ex professo Kunst zu studieren.*«⁵

⁴ Vgl. ESA 1, S. 332 f., Anm. 16.

⁵ ESGA 3, S. 112 f.

In der Familie Stein wurde viel gelesen und das Theater besucht. Schon in der Gymnasialzeit besuchte Edith den »Literaturzirkel« eines Frl. Freyhan, und während ihres Universitätsstudiums, das u.a. Germanistik umfasste, stellte Literatur einen Schwerpunkt ihrer Beschäftigung dar. Auch hier fällt die außerordentliche Beeindruckbarkeit Ediths durch das Gelesene auf:

»(Ich) erinnere mich an eine Zeit, in der die Sonne erloschen schien. Es war wohl im Sommer 1912, als ich den Tendenzroman ›Helmut Harringa‹ las. Er schilderte das Studentenleben, den wüsten Betrieb in den Verbindungen mit ihrem unsinnigen Alkoholzwang und die moralischen Verirrungen, die daraus folgen, in den abschreckendsten Farben. Das erfüllte mich mit solchem Ekel, daß ich mich wochenlang nicht erholen konnte. Ich hatte alles Vertrauen zu den Menschen verloren, unter denen ich mich täglich bewegte, ging herum wie unter dem Druck einer schweren Last und konnte nicht wieder froh werden.«⁶

Was hatte es mit diesem Roman, der Edith so verstörte, auf sich? Hermann Popert, dessen Autor (12. November 1871 Hamburg – 5. Februar 1932 Altona), war ein Rechtsanwalt, Richter und Schriftsteller. Er stammte aus einer jüdischen Kaufmannsfamilie, studierte Jus in Straßburg und München, promovierte in Leipzig und war als Rechtsanwalt und Richter in Hamburg tätig. Als Mitglied der hamburgischen Bürgerschaft schloß er sich den Liberalen an. In den Jahren 1910/1911 arbeitete er als Volontär in einem Münchner Verlag. Im gleichen Jahr 1910 veröffentlichte Popert seinen Roman *Helmut Harringa. Eine Geschichte aus unserer Zeit für das deutsche Volk*. Das Buch wurde ein Bestseller und erschien bis 1925 in nicht weniger als 310.000 Exemplaren.

Der Held dieses Romans ist ein junger blonder Ostfriese, ein Mitglied des »Guttempler-Ordens«, der gegen die »Entartungen« und Laster seiner Zeit, besonders den Alkoholismus und die sexuelle Ausschweifung (mit ihrer Folge Syphilis), aber auch die Vermischung der nordischen mit anderen, wie er sie nennt, »minderwertigen« Rassen zu Felde zieht. Fatalerweise wurde *Helmut Harringa* zu einer der Leitfiguren

⁶ ESGA 1, S. 130.

der deutschen Jugendbewegung und bereitete den zeitweisen Siegeszug des nationalsozialistischen Rassenwahnes mit vor.

Die deftigen Schilderungen und wohl auch die ideologischen Verzerrungen dieses Buches, die Edith mit Ekel erfüllt und in eine Depression gestürzt hatten, konnten aber überraschend überwunden werden. Sie schreibt selbst hierüber:

»Bezeichnend ist, was mich von dieser Depression heilte. In jenem Jahr wurde in Breslau das große Bachfest gefeiert. Bach war ja mein besonderer Liebling, und ich hatte eine Karte für alle Veranstaltungen: Orgelkonzert, Kammermusik und einen großen Orchester- und Gesangsabend. Ich weiß nicht mehr, welches Oratorium an diesem Abend zur Aufführung kam. Ich weiß nur, daß Luthers Trutzlied »Ein feste Burg« darin vorkam. Ich hatte es in unseren Schulandachten immer gern mitgesungen. Als nun so recht kampfesfroh die Strophe erklang: ›Und wenn die Welt voll Teufel wär' / und wollt' uns gar verschlingen, / so fürchten wir uns nimmermehr, / es muß uns doch gelingen...‹, da war mit einmal mein ganzer Weltschmerz verschwunden. Gewiß – die Welt mochte schlecht sein: Aber wenn wir unsere ganze Kraft einsetzten, die kleine Schar von Freunden, auf die ich mich verlassen konnte, und ich – dann würden wir schon mit allen ›Teufeln‹ fertig werden.«⁷ (Auf dieses Bachfest kommen wir später noch zu sprechen).

Die Beschäftigung Edith Steins in ihrer Zeit als Assistentin Husserls und Dozentin in Münster mit der Literatur würde Thema für einen eigenen Vortrag bilden und sei deshalb hier ausgeklammert. Auffallend ist stets, so viel sei hier gesagt, ihr scharfes und treffsicheres Urteil, ihr hoher Ethos, mit dem sie z.B. die Verwendung mancher Werke für den pädagogischen Gebrauch prüft, die Sorgfalt, mit der sie Ratschläge erteilt.

Doch nun wenden wir uns jener Kunstrichtung zu, die heute im Mittelpunkt unserer Überlegungen stehen soll: der Musik.

⁷ ESGA 1, S. 130 f.

Ihre Mutter hatte, so schreibt Edith in ihrer Autobiographie, in ihrer Jugend Klavierspielen gelernt und spielte noch im Alter manchmal den Strauß-Walzer »Wein, Weib und Gesang«⁸. Gebrauchsmusik für den Tanz und die Unterhaltung hatten einen festen Platz im Leben der Familie Stein und verschönten verschiedene Feste. Man sang zur »Laute« (hiebei handelte es sich nicht um eine »richtige« Renaissance- oder Barocklaute, sondern um die sogen. »Gitarrenlaute« oder »Lautgitarre«, die im Volksmund auch »Zupfgeige« genannt wurde und eine wesentliche Rolle in der Jugendbewegung spielte), es wurde bei Familienfesten und im Freundeskreis getanzt (Edith beherrschte sogar den »Linkswalzer« sehr gut), man fabrizierte kleine Gelegenheits-Theaterstücke, las viel und ging häufig ins Theater und in Opernaufführungen. Über ihre eigenen musikalischen Kenntnisse und wie sie sie erworben hat, schreibt Edith Stein kaum etwas, doch dürfte sie im Klavierspiel sicher einige Fähigkeiten besessen haben, über die sie bescheiden kaum ein Wort verliert. So lesen wir ihren Bericht über die Freundschaft mit zwei Vettern⁹, »Zwillinge, die aus ihrer oberschlesischen Heimat nach Breslau geschickt wurden, um das Gymnasium zu besuchen. Sie waren mehrere Jahre älter als wir und standen im 12. Jahr, als sie kamen. Sie glichen sich so, daß sie beständig verwechselt wurden, wir aber konnten sie so gut unterscheiden, daß wir die Verwechslung gar nicht begreifen konnten. Im Temperament waren sie sehr verschieden. Der lebhaftere und schlagfertigere schloß sich näher an meine Schwester Erna an, der ernstere und schwerfälligere an mich. (...) Sie fanden sich gewöhnlich am frühen Nachmittag bei uns ein und wurden von uns mit der Frage empfangen, ob sie ihre Schularbeiten schon gemacht hätten. Wir taten das immer sofort nach Tisch, und ich hätte an nichts Freude haben können, wenn die kleinen Pflichten unerledigt auf mir gelastet hätten. Die Jungen nahmen es natürlich nicht so genau. Sie waren sehr musikalisch, wir verbrachten viel Zeit am Klavier. Mit großer Geduld hielten sie uns zum Vierhändig-Spielen an; ich wurde zu den Beethovenschen Symphonien herangeholt, obgleich ich es nie zu der geringsten Fingerfertigkeit bringen konnte. Als wir etwas älter waren, besuchten wir öfters zusammen Konzerte und Theater. Die langjährige Freundschaft

⁸ ESGA 1, S. 14.

⁹ Hans und Franz Horowitz.

löste sich ohne jede äußere Veranlassung, als ich 16 Jahre alt war und anfing, das Gymnasium zu besuchen.«¹⁰

Eine knappe, aber sehr prägnante und aufschlussreiche Zusammenfassung ihrer jugendlichen musikalischen Vorlieben gibt uns Edith Stein selbst:¹¹

»Meine Gymnasialjahre waren eine glückliche Zeit. In der Obersekunda kostete das Eingewöhnen noch einige Anstrengung; die beiden Primen aber waren wie ein Spiel. Wenn wir nicht gerade einen Aufsatz zu machen hatten, war ich um 4 Uhr mit meinen Arbeiten fertig und hatte den Rest des Nachmittags frei für meine Lieblingsbeschäftigungen. Was ich damals an schöner Literatur las, war ein Vorrat fürs ganze Leben. Er wurde mir später sehr nützlich, als ich selbst Literatur-Unterricht zu geben hatte. Noch größere Freude als das Lesen machte mir der Besuch des Theaters. Wenn in jenen Jahren die Aufführung eines klassischen Dramas angekündigt wurde, so war mir das immer wie eine persönliche Einladung. Ein bevorstehender Theaterabend war wie ein leuchtender Stern, der allmählich näher kam. Ich zählte die Tage und Stunden, die mich noch davon trennten. Es war schon beglückend, im Theaterraum zu sitzen und zu warten, bis der schwere eiserne Vorhang langsam in die Höhe ging – das Klingelzeichen ertönte –, endlich die neue, fremde Welt sich öffnete. Dann lebte ich ganz in dem Geschehen auf der Bühne, und der Alltag versank. Nicht weniger als die großen Tragödien liebte ich die klassischen Opern. Die erste, die ich hörte, war die ›Zauberflöte‹. Wir kauften uns den Klavierauszug und konnten sie bald auswendig. Ebenso den ›Fidelio‹, der mir immer das Höchste blieb. Ich hörte auch Wagner und konnte mich während einer Aufführung dem Räuber nicht ganz entziehen. Aber ich lehnte diese Musik ab. Nur mit den ›Meistersingern‹ machte ich eine Ausnahme. Eine besondere Liebe hatte ich für Bach. Diese Welt der Reinheit und strengen Gesetzmäßigkeit zog mich im Innersten an. Als ich später den gregorianischen Choral kennenlernte, fühlte ich mich erst recht heimisch; und von hier aus verstand ich dann, was mich an Bach so bewegt hatte.«

Sehen wir uns nun Edith Steins musikalische Vorlieben etwas genauer an, indem wir ihren eigenen Worten und den darin zitierten musikalischen Kunstwerken folgen:

¹⁰ ESGA 1, S. 41 f.

¹¹ ESGA 1, S. 129 f.

»... liebte ich die klassischen Opern. Die erste, die ich hörte, war die ›Zauberflöte‹.«

Wolfgang Amadeus Mozart (27. Jänner 1756 – 5. Dezember 1791) hinterließ mit seiner letzten Oper, einem Singspiel, das am 30. September 1791 im Wiener Freihaustheater uraufgeführt wurde, ein »Welttheater« voller Poesie und Tiefsinn, in dem sich Kinder ebenso zurechtfinden, wie Philosophen und Mythenforscher mit dem Reflektieren nie an ein Ende kommen können.

Der Kulturwissenschaftler Jan Assmann, der sich intensiv mit der »Zauberflöte« beschäftigt hat, schreibt über dieses Werk: »Was für Späße auch immer Papageno macht: Im Ritual herrscht tiefer Ernst, es geht um Leben und Tod, um höchstes Glück und tiefstes Scheitern, und vom Zuschauer wird verlangt, die Späße ebenso herzlich zu belachen wie den Ernst in aller Tiefe zu empfinden.«¹² Und er zieht das Fazit: »Dem Zuschauer wird zugemutet, eine innere Wandlung, ein Umdenken, ja: eine Konversion mitzuvollziehen, der Tamino auf seinem Weg ins Innere der Wahrheit unterworfen wird.«¹³

» ... ›Fidelio‹, der mir immer das höchste blieb«

Ludwig van Beethoven (17. Dezember 1770 Bonn – 26. März 1827 Wien) bekam von Peter Freiherr von Braun, dem damaligen Intendanten des Theaters an der Wien, den Auftrag zu einer Oper. Zunächst wollte er nach einem Libretto von Emanuel Schikaneder die Oper *Vestas Feuer* komponieren, dann entschied er sich jedoch, ein Werk im Stil der »Rettungs- und Befreiungsopern« zu schreiben. Das Libretto des *Fidelio* lehnt sich an Jean Nicolas Bouillys Textbuch für die Oper *Léonore ou L'amour conjugal* an, dem angeblich eine wahre Geschichte zu Grunde liegen soll: Die Geschichte einer Madame de Tourraine, die, als Mann verkleidet, zur Zeit der Französischen Revolution ihren Gatten aus der Gefangenschaft der Jakobiner in Tours befreit haben soll.

Die Oper wurde von Beethoven mehrfach überarbeitet, und die ethische Grundidee des Werkes verstärkte sich im Laufe dieser Bearbeitungen: Vom todesmutigen Einsatz für den eigenen Gatten wird die Tat Leonores schließlich überhöht zum Allgemein-Menschlichen: Sie will den

¹² Jan Assmann, *Die Zauberflöte. Eine Oper mit zwei Gesichtern*. Wiener Vorlesungen im Rathaus 179, Wien 2015, S. 16.

¹³ Ebd., S. 100.

Gefangenen unter Einsatz ihres eigenen Lebens retten, wer immer er auch sei. Parallel dazu werden auch die anderen – zumeist unschuldig und aus politischen Gründen inhaftierten – Gefangenen durch das Erscheinen des Ministers befreit, der gleichsam als »Deus ex Machina« erscheint und für Recht und Gerechtigkeit sorgt: »*Es sucht der Bruder seine Brüder, / und kann er helfen, hilft er gern!*«

»... Nur mit den ›Meistersingern‹ machte ich eine Ausnahme«

Ob Edith Stein von Richard Wagners Schrift *Das Judenthum in der Musik* wohl wusste?

Dieser Aufsatz erschien zunächst 1850 unter dem Pseudonym »K. Freigedank« in der von Robert Schumann gegründeten *Neuen Zeitschrift für Musik*, machte aber in dieser Version nicht viel Aufsehen. In diesem Aufsatz schrieb sich Wagner seine Wut gegen Giacomo Meyerbeer (5. September 1791 Berlin – 2. Mai 1864 Paris) von der Seele. Meyerbeer hatte Wagner großzügig gefördert. Als aber Wagner, der in Dresden inzwischen eine gesicherte Stellung erlangt hatte, Meyerbeer trotzdem erneut um ein Darlehen von 1200 Talern anpumpte, lehnte Meyerbeer berechtigterweise ab. Wagner erwähnte diese Begründung für die Ablehnung in seinen Erinnerungen niemals, wandte sich aber ab da mit zunehmender Wut gegen seinen früheren Förderer, dessen Person, dessen jüdische Herkunft und alles Jüdische.

Das *Judenthum in der Musik*, das zunächst wie eine emotionale Entgleisung angesehen werden konnte, verfestigte sich in der zweiten Auflage zu einer Schmähchrift: 1869, fünf Jahre nach Meyerbeers Tod, veröffentlichte Wagner den Aufsatz ein zweites Mal, diesmal als eigene Broschüre und unter eigenem Namen, und dies alles unter dem Vorwand, der »hochverehrten« Frau Marie Mouchanoff, geb. Nesselrode,¹⁴ die Wagner zur Widmungsträgerin des Pamphlets machte, die Gründe für seine Abneigung gegenüber dem Judentum verständlich machen zu müssen. Der Grundtenor der Schrift lautet, das Judentum verfüge über keine eigenständige künstlerische Begabung, es könne nur »nachsprechen« oder »nachkünsteln«. Hege ein Jude Neigung zur Kunst, so sei dieser Trieb nur »ein luxuriöser, unnötiger«. Jüdische Künstler könnten immer nur täuschen und lügen. Rettung könne ein Jude nur durch Erlösung durch Selbstvernichtung erwerben: »... Aber bedenkt, daß

¹⁴ Pianistin, großzügige Gönnerin Wagners. Sie hatte den finanziellen Verlust Wagners bei einem Konzert in Paris mit 10.000 Francs gedeckt.

nur Eines eure Erlösung von dem auf euch lastenden Fluche sein kann: die Erlösung Ahasvers, – der Untergang.«¹⁵ Im Nachwort zu seiner Streitschrift greift Wagner auch Dr. Eduard Hanslick an, den »Kritikerpapst« des damaligen Wien, dessen Mutter Konvertitin aus dem Judentum war.

Diese Thesen Wagners wurden im Dritten Reich bereitwillig übernommen. So schrieb Propagandaminister Joseph Goebbels in seinen *Zehn Grundsätzen deutschen Musikschaffens*: »Judentum und deutsche Musik, das sind Gegensätze, die ihrer Natur nach in schroffstem Widerspruch zueinander stehen.«¹⁶

Bis heute wird in Fachtagungen diskutiert (so etwa in der Tagung »Richard Wagner im Dritten Reich« zum Auftakt der Bayreuther Festspiele 1999)¹⁷, ob in der Gestalt des Sixtus Beckmesser aus den »Meistersingern« die Karikatur eines Juden zu sehen sei, und zwar die des berühmten Wiener Kritikers Eduard Hanslick, der, selbst jüdischer Abstammung, ein expliziter Gegner der Musik Richard Wagners war. Im zweiten Entwurf des Librettos hatte Beckmesser noch den Namen »Veit Hanslich«. Auch überlegte Wagner, die Gestalt »Hans Lick« zu nennen. Sie war jedoch in großen Zügen schon angelegt, als Wagner Hanslick noch gar nicht kannte. Beckmesser wird als regeltreuer, unkreativer Mensch geschildert, der den Text seines Konkurrenten stiehlt und ihn – gänzlich unpassend – seiner merkwürdig gequälten Melodie aufzwingt. In dieser Melodie wurde manchmal eine Parodie auf den jüdischen Synagogalgesang gesehen (wobei hier wohl konkret ebenso sehr auf »welschen Tand«, d.h. auf italienische Belcanto-Musik, angespielt worden sein könnte). Bezeichnend ist ein Zwischenfall, der sich in der Wiener Hofoper zutrug: Bei einer Aufführung protestierten jüdische Zuschauer während des Preissingens Beckmessers auf der Festwiese laut, da sie sich durch die vermeintliche Parodie auf den jüdischen Synagogalgesang verunglimpft fühlten. Zeugin hierfür ist Wagners Frau Cosima, die den Vorfall am 17. März 1870 in ihrem Tagebuch notierte: »Unter anderem hätten die (Juden) dort verbreitet, das Lied von Beckmesser sei ein altes jüdisches Lied, welches R(ichard) habe persi-

¹⁵ Ausgabe Leipzig 1869, S. 32.

¹⁶ Wolfgang Benz u.a., *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. 1998, S. 179.

¹⁷ Saul Friedländer – Jörn Rüsen, *Richard Wagner im Dritten Reich: Ein Schloß Elmau-Symposium*. Verlag Beck, München 2000.

flieren wollen.«¹⁸ Die Frage, ob Wagner in der Gestalt des Beckmesser (so wie übrigens auch in anderen Bühnengestalten, wie etwa dem Alberich und dem Mime im »Ring«) eine bewusste Karikatur eines Juden schaffen wollte, ist in Fachkreisen nach wie vor vieldiskutiert und ungelöst. Walter Homolka, Rabbiner und Leiter des Abraham-Geiger-Kollegs an der Universität Potsdam, schrieb dazu: »Klar ist: bei Wagners *Judenbass* handelt es sich nicht um einen kleinen Denkungsfall. Er selbst hat sein zunächst unter dem Pseudonym veröffentlichtes Pamphlet ›Das Judentum in der Musik‹ angereichert und den *Gesammelten Schriften* eingefügt. Seine Urenkelin Nike Wagner hat ihn kürzlich als ›miesigen Charakter, Rosstäuscher und Rassisten‹ beschrieben und gefragt, wie so jemand so wundervolle Musik schreiben konnte. Und doch finden sich unter der Schar glühender Wagnerianer von Anfang an unzählige Juden – im Zuschauerraum wie auf der Bühne. (...) Leonard Bernstein sagte von Wagner, er hasse ihn, aber er hasse ihn auf seinen Knien.«¹⁹ Der Beeindruckung durch die »wundervolle Musik« Wagners konnte sich auch Edith Stein im Falle der *Meistersinger* nicht entziehen (»Ich konnte mich dem Räuber nicht entziehen«, schreibt sie). Ihre Beeindruckung durch dieses Werk, das explizit die »deutsche Kunst« verherrlicht, zeigt die besondere Tragik des vollkommen integrierten bürgerlichen Judentums ihrer Zeit.

»...Eine besondere Liebe hatte ich für Bach«

Wir haben es vorhin schon gehört: Die Musik Johann Sebastian Bachs mit ihrer »Welt der Reinheit und strengen Gesetzmäßigkeit zog (Edith) im Innersten an«, ja wirkte im konkreten Fall – der tiefen Depression und dem Ekel, in den Edith durch die Lektüre von *Helmut Haringa* gestürzt worden war – geradezu als Heilmittel.

Vom 15. bis 17. Juni 1912 fand das durch die *Neue Bachgesellschaft* veranstaltete »VI. deutsche Bachfest« in Breslau statt. Auf dem Programm standen zwei Chor- und Orchesterkonzerte, ein Kirchenkonzert, ein Kammermusikabend und ein Festgottesdienst. Ausführende waren die Breslauer Singakademie gemeinsam mit anderen Breslauer Chören und der Orchesterverein unter der Stabführung von Prof. Dr. Georg Dohrn (23. Mai 1867 Bahrendorf b. Magdeburg – 9. März 1942

¹⁸ Zitiert nach: Martin Geck, *Lassen sich Werk und Künstler trennen?* www.bpb.de/apuz/160059, abgerufen am 28.11.2016.

¹⁹ Walter Homolka, *Richard Wagner und die Juden*. Die Furch, 10.10.2013.

München). Dohn, der zunächst Jus studiert hatte, war von niemand Geringerem als Johannes Brahms, der sein Elternhaus besucht hatte, zum Musikstudium inspiriert worden; die Stationen seiner Karriere waren Weimar, München, Flensburg, wiederum München und schließlich Breslau. Während seiner Zeit in Breslau arbeitete er mit Größen wie Ferruccio Busoni, Wilhelm Kempff, Artur Schnabel, Wilhelm Backhaus, Rudolf Serkin, Wladimir Horowitz, Fritz Kreisler, Bronislaw Hubermann, Eugen d'Albert und Maria Ivogün; mit Johannes Brahms, Gustav Mahler, Max Reger, Anton Bruckner und Hans Pfitzner pflegte er musikalische Freundschaften bzw. stand er in Briefwechsel. Wilhelm Furtwängler war sein Neffe 2. Grades und wurde in seiner Jugend von ihm sehr gefördert.

Wie wir aus der Biographie dieses Mannes sehen können, war das Musikleben Breslaus ein überaus beachtliches, und beachtlich war auch das Programm des Bachfestes 1912: Auf dem Programm standen sechs geistliche und eine weltliche Kantate, Orchesterwerke und Konzerte sowie Cembalovorträge von Wanda Landowska.

Besonders beeindruckt gewesen dürfte Edith Stein von Letzterer gewesen sein, die zwei Klavierkonzerte von Bach, einige Stücke von Jean Philippe Rameau sowie Präludien und Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier* Bachs spielte.

Wanda Landowska wurde am 8. Juli 1879 in Warschau (damals Rußland, heute Polen) als Kind einer katholischen Familie jüdischer Herkunft geboren. Ihre Eltern förderten ihr bald zutage getretenes musikalisches Talent sehr. Wanda wurde nicht nur als Pianistin, sondern auch als Komponistin ausgebildet. Einen bleibenden Eindruck hinterließ bei ihr der Besuch der Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin, die sie 1896 besichtigte. Das dort ausgestellte Cembalo Johann Sebastian Bachs begeisterte sie und sollte ihre weitere Laufbahn prägen.

1899 lernte sie in Warschau Henri Lew kennen, den sie 1900 in Paris heiratete. Ihr Ehemann unterstützte ihre künstlerischen Ambitionen. Zunächst versuchte Wanda, in dem für Frauen künstlerisch sehr aufgeschlossenen Paris als Komponistin Fuß zu fassen, doch bald wandte sie sich dem Konzertieren zu. Zur Verblüffung und Begeisterung des Publikums gestaltete sie ihre Konzerte oft mit beiden Instrumenten – mit einem Klavier und einem Cembalo, und erklärte die Unterschiede der Mechanik und der daraus resultierenden Spieltechnik. Ihr wurden von zeitgenössischen Komponisten Werke gewidmet, so u.a. von Francis Poulenc und Manuel de Falla.

Die ersten Auftritte mit dem Cembalo erfolgten 1903 in Paris. 1904 konzertierte die Künstlerin in Berlin und Wien mit größtem Erfolg, 1907 war sie in Moskau, wo sie, wie zwei Jahre später auch, den Dichter Leo Tolstoi besuchte.

Beim Bachfest in Breslau kam ein nach den Angaben Landowskas gebautes zweimanualiges 16-Fuß-Cembalo²⁰ der Pariser Firma Pleyel zum Einsatz, das einen Gusseisenrahmen, Manualkoppeln und einen Lautenzug hatte (der »Lautenzug« dämpft durch einen Filzstreifen die obertonreichen Klänge ab, der Ton wird leiser, weicher und sanfter). 1913 erhielt Wanda Landowska mit Unterstützung Hermann Kretzschmars eine eigene Cembalo-Klasse an der Königlichen Hochschule für Musik. Nach dem plötzlichen Tod ihres Mannes 1919 kehrte sie nach Paris zurück, konzertierte weiterhin (u.a. Spanien, USA, Skandinavien, Marokko, Südamerika) und hielt Vorträge und Meisterkurse. Durch die Besetzung Frankreichs durch deutsche Truppen im Jahr 1940 endeten ihre Aktivitäten jäh. Sie flüchtete am 10. Juni zunächst nach Südfrankreich zu dem Bildhauer Aristide Maillol, im September 1940 wurde ihr Anwesen geplündert. (Auf eine Entschädigung oder Wiedergutmachung wartete Landowska zeitlebens vergeblich; Nachforschungen zum Verbleib ihrer wertvollen Instrumenten- und Notensammlung begannen erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts.) Im November 1941 konnte sie über Lissabon nach New York ausreisen. Dort nahm sie mit schier ungebrochener Energie ihre Konzerttätigkeit wieder auf.

Wanda Landowska starb am 16. August 1959 in Lakeville/Connecticut (USA). Ihr Nachlass befindet sich als *Wanda Landowska Collection* in der Library of Congress in Washington. In zahlreichen Schriften (u.a. in *Musique Ancienne*, Paris 1909) hat die Künstlerin auch als Musikschriftstellerin bleibende Verdienste errungen.

»... als ich später den gregorianischen Choral kennenlernte...«

Nach dem Tod ihres geistlichen Begleiters Generalvikar Joseph Schwind (1851–1927) suchte Edith Stein nach einem neuen geistlichen Begleiter. Erich Przywara (1889–1972) riet ihr, sich nach Beuron und an dessen jungen Abt zu wenden. Das war damals Erzabt DDr. Raphael Walzer (1888–1966), der seit 1918 die Beuroner Kongregation leitete. Bis zu ihrem Eintritt in den Karmel im Oktober 1933 hat Edith Stein Beuron

²⁰ Die Angaben »Fuß« stammen aus dem Orgelbau. 8-Fuß ist die »normale« Tonhöhe, 4-Fuß eine Oktave höher, 16-Fuß eine Oktave tiefer.

15-mal besucht, vor allem zu Ostern und zu Weihnachten. Eine anschauliche Schilderung Beurons verdanken wir Sr. Maria Amata Neyer OCD und Andreas Uwe Müller:²¹

»Mehr als 300 Mönche lebten damals dort. Viele Laienbrüder gehörten zum Konvent und unterhielten nicht nur eine große Landwirtschaft, die die Ernährung des Hauses sicherte, sondern auch Werkstätten aller Art. Unter Erzabt Walzer war Beuron damals ein geistliches Zentrum, dessen Impulse weit über den deutschsprachigen Raum bis nach Belgien, Japan und in die USA ausstrahlten. In dieses Beuron der zwanziger Jahre kamen so bekannte Persönlichkeiten wie Max Scheler, Martin Heidegger und Romano Guardini. Das Kloster hatte eine eigene theologisch-philosophische Hochschule. Das ›Vetus-Latina-Institut‹ hatte Weltruf in der Erforschung der lateinischen Bibel und ihrer Versionen, die ›Beuroner Kunstschule‹ wollte den romantischen Naturalismus der christlichen Kunst überwinden und zum Denken anregen. Besonders berühmt aber war Beuron durch seinen Beitrag zur Erneuerung der Liturgie. Neben Solesmes und Maria Laach war es ein Zentrum der liturgischen Erneuerungsbewegung, die die aktive Teilnahme der Laien am (lateinischen Priester-)Gottesdienst forderte und so die Liturgiereform des Zweiten Vatikanischen Konzils vorbereitet hat. Anselm Schott gab ein Messbuch in deutscher Sprache heraus, mit dessen Hilfe auch die Laien dem Gottesdienst folgen, die Gebete und Lesungen sowie den geistlichen Weg der Liturgie innerlich und äußerlich mitvollziehen konnten. Im Speyrer Schülergottesdienst wurde auf Anregung Edith Steins davon Gebrauch gemacht. Wenn in den weiten Räumen der Beuroner Abteikirche die Psalmen des Gregorianischen Chorals zum Lob des unnennbaren göttlichen Geheimnisses erklangen, dann konnte man im Widerhall der Stimmen, deren Klang nach oben tönte, etwas von der lebendigen Fülle des himmlischen Jerusalem erahnen. Die betende und singende Kirche (›ecclesia orans‹) wurde zu einem Gleichnis jener alles umfassenden und versöhnenden Zukunft, auf die der Glaube und die tastenden Worte der Theologie zielen (›lex credendi, lex orandi‹), zu einem mystischen Leib, einem ›Himmel auf Erden‹, wie Edith Stein 1928 an Ingarden schrieb. Ihre Ausführungen zur eucharistischen Erziehung müssen auf diesem Hintergrund gelesen wer-

²¹ Edith Stein. *Das Leben einer ungewöhnlichen Frau*. Benziger Verlag, Zürich/Düsseldorf, 2. Aufl. 1998, hier S. 182 ff.

den. Aber dieses Gotteslob, mit den ihr aus dem Judentum vertrauten Psalmen, war eben nur ein Gleichnis der idealen Kirche, auf das hin der dahinter zurückbleibende Alltag sich ausrichten sollte und von dem her er die Kraft zur Veränderung bekommen sollte. Bald schon fielen Edith Stein die zahlreichen Laienbrüder auf, die am Chorgebet nicht teilnehmen konnten. Sie riet deshalb dem Erzabt, auch diesen Mönchen Latein- und Gesangsunterricht erteilen zu lassen, um sie in das große Chorgebet einzubeziehen, soweit sie das selbst wünschten. Edith Stein schien es unvorstellbar, in einer Benediktinerabtei zu leben, ohne am vollen Reichtum der Liturgie mit dem Gregorianischen Choral teilnehmen zu können. Mit ihrem Vorschlag hat sie die Tradition richtig getroffen und zugleich der Zukunft vorgegriffen: Zwei getrennte Gruppen von Mönchen waren ja nicht im ursprünglichen Sinne des hl. Benedikt; doch erst das Zweite Vatikanische Konzil hat hier eine Veränderung im Sinne Edith Steins herbeigeführt.«

Von den Novizen in der Abtei erhielt Edith den heimlichen Spitznamen »die Matutina«, weil sie schon in aller Morgenfrühe in der ersten Bank am Chorgebet teilnahm. Die erwähnte Anspielung vom »Himmel auf Erden« in ihrem oben erwähnten Brief an Roman Ingarden vom 13. Mai 1928 bezieht sich auf das Buch von Hermann Bahr (1863 Linz – 1934 München) *Himmel auf Erden. Ein Zwiegespräch*, das im Verlag Ars Sacra kurz zuvor erschienen war. Der Autor hatte es dem schon erwähnten »Malermönch« Willibrord Verkade OSB zum 25-jährigen Priesterjubiläum gewidmet. Verkade war damals Gastpater in Beuron, hatte also sicher auch Kontakt mit Edith Stein. Die Briefstelle lautet: »Kar- und Ostertage war ich in Beuron und habe da in der Abtei das Urbild von Bahrs ›Himmel auf Erden‹ gefunden.«²²

RESUMEE

»Sie wissen ja, ich halte es im Leben mit der Kultur und in der Kunst mit der Schönheit, und in beiden suche ich so etwas wie ›Harmonie‹, hat Edith Stein in dem eingangs zitierten Brief an Roman Ingarden geschrieben.

²² ESGA 4, S. 128.

In ihrer Liebe zum Gregorianischen Choral scheint Edith Stein tatsächlich in ihrer Suche nach der »Harmonie« an ein Ziel gekommen zu sein. Ob sie den Brief des hl. Athanasius (um 298 Alexandria – 373 ebenda) an Marcellinus über die Erklärung der Psalmen gekannt hat?²³

Nach Athanasius bilden die Psalmen sozusagen »*Das Evangelium innerhalb des Alten Testaments*«. Sie sind Gebete, die Gott selbst dem Menschen auf die Lippen gelegt hat. Auf die Frage, warum man Psalmen singe bzw. singen solle, gibt Athanasius vier Begründungen:

1. Das Lied sei eine höhere Weise des Gotteslobes (»*Gott lieben mit ganzem Herzen und allen Kräften*«).
2. Der Gesang drücke die Harmonie der Seele und ihrer Gedanken aus.
3. Der Psalmengesang ist nicht nur Ausdruck der Seelenharmonie, sondern auch das Mittel, sie zu gewinnen. »*Wer in rechter Weise singt, bringt seine Seele in Einklang und führt sie gewissermaßen aus der Ungleichheit in die Gleichheit.*« Diese »*Gleichheit*« (griech. ἴσότης, isotes) meint den ursprünglichen gottgewollten Zustand der Seele, bevor sie in die Entfremdung durch die Sünde geraten ist. Der Mensch ist ganz er selbst, Seelenkräfte und Gedanken sind in Harmonie.
4. Die Psalmen werden schließlich auch zur Auferbauung der Brüder und Schwestern gesungen.

Und was die »*Schönheit*« betrifft, die Edith in der Kunst suchte, so finden wir bei Augustinus (354 Thagaste – 430 Hippo Regius) in seinem Buch *De musica* eine Antwort: Es gebe etwas in der menschlichen Seele, mit dem die Musik korrespondiere (oder auch nicht). »*Die Musik erfreut und zieht den Menschen an, weil sie die Sehnsucht der Seele nach Schönheit berührt, nach ihrer eigenen Schönheit.*«²⁴

»*Was aber ist Schönheit?*«, fragt Marianne Schlosser. »*Wenn man eine kurze Umschreibung dieses bei Augustinus zentralen Gedankens wagen darf, so könnte man sagen: Schönheit ist ein transzendentaler Begriff, der mit dem der ›Wahrheit‹ zuinnerst verbunden ist. Augustinus hat*

²³ Vgl. hierzu: Marianne Schlosser, »*Um der Harmonie der Seele willen.*« *Zum Verhältnis von Musik und Spiritualität in der Patristik und im Mittelalter*, in: Simeon Wester/Karl Wallner/Martin Krutzler (Hg.), *Die Mystik des Gregorianischen Chorals*, S. 25–57.

²⁴ Zitiert nach Schlosser, a.a.O.

dies ausdrücklich für die vollendete Kirche formuliert – und zwar in einem musikalischen Bild:

›So werden nämlich einst die Heiligen Gottes ihre übereinstimmenden Unterscheidungen haben, keine misstönenden, so wie aus zwar verschiedenen, aber unter sich nicht gegensätzlichen Tönen der süßeste Zusammenklang entsteht.‹

Das vollkommene Urbild solcher ›Schönheit‹ als Zusammenklang in unübertrefflicher Einheit ist die göttliche Dreieinigkeit.‹²⁵

²⁵ Schlosser a.a.O., S. 46 f.