

## Emancipatie en muziek

Om met succes opgravingen te doen is het zeker nodig volgens een plan te werk te gaan. Maar even onmisbaar is het behoedzame tasten met de spade in het duistere aardrijk, en hij die slechts een inventaris van de vondsten maakt en niet ook deze duistere vreugde van de ligging van de vindplaats vastlegt, berooft zichzelf van het beste. Het vergeefse zoeken hoort daar evengoed bij als het succesvolle, en daarom moet de herinnering niet verhalend en nog minder rapporterend zijn, maar in de strengste zin episch en rapsodisch op steeds weer andere plaatsen haar spade beproeven, en op de oude naar steeds diepere lagen zoeken.

– Walter Benjamin, *Berliner Chronik*<sup>1</sup>

Verhalen met een teleurstellende afloop hebben ook hun glorieuze momenten en passages, en het is goed om ze niet vanaf het einde te bezien, maar in hun eigen licht; want hun heden doet in kracht zeker niet onder voor het heden van hun afloop.

– Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder*<sup>2</sup>

Het geruis en gekraak van de oude opname is het eerste wat het oor treft. En dan de klank van een strijkorkest dat met zwierig tumult tot leven komt. Ongeveer drie eeuwen geleden bedacht Johann Sebastian Bach de muziek die nu opklinkt in mijn koptelefoon – het concert voor twee violen in d klein, beter bekend als Bachs dubbelconcert. Dankzij de moderne techniek kunnen we met een paar tikjes op een glazen scherm de klanken uit Bachs verdwenen wereld oproepen, maar deze welhaast magische manier van afspelen, een banale handeling intussen, is niet meer dan de laatste schakel in een veel grotere keten van mysteries die voort-

komen uit een simpel, maar wonderbaarlijk gegeven: dat een muziekstuk, als draagbaar archief van emoties en betekenis, van geschiedenis en herinneringen, ongeschonden de eeuwen kan doorstaan.

Deze opname<sup>3</sup> is op 29 mei 1929 gemaakt door een groep musici in Wenen. Het geruis en het getik komt technisch gesproken voort uit stof in de groeven van de plaat, maar we kunnen het ook, in de woorden van de dichter Osip Mandelstam, beschouwen als ‘het gedruis van de tijd’, de neerslag van de grote afstand in de tijd die deze muziek heeft moeten overbruggen om ons vandaag te bereiken, zoals het licht van een verre ster.<sup>4</sup>

Na het voorspel van het orkest doen de twee solisten achtereenvolgens hun intree met melodielijnen die opvallen door zigzaggende sprongen van tien tonen; ze spelen met passie, maar ook met een zekere aristocratische elegantie en een honingzoete klank. In het wiegende langzame deel van het werk geven ze langgerekte melodiebogen aan elkaar door, in een weemoedige dialoog van een schrijnende schoonheid. Maar op zulke momenten kunnen gevoel en verstand met elkaar in tegenspraak zijn, en het ligt voor de hand om je af te vragen in hoeverre dat schrijnende ingebracht is door Bach of juist door de musici – en hoeveel ervan is eigenlijk afkomstig van onszelf? We zijn geneigd om vooroorlogse opnames zoals deze te beluisteren met oren die beïnvloed zijn door wat we weten over de catastrofe die in het verschieft lag. Dat kan de muziek extra pathetiek verlenen, net als bij een oude foto van een dierbare persoon die zich, anders dan wij, niet bewust is van de toekomst die haar wacht. Maar wanneer we aandachtig naar deze ene uitvoering luisteren, raakt de muziek iets van dat gewicht kwijt. Deze twee solisten laten zich niet meeslepen door de weemoedigheid die inherent is aan deze muziek. Hun melodielijnen zijn voorwaarts, niet achterwaarts gericht. Arnold en Alma Rosé zijn vader en dochter, en in 1929 hebben ze nog weinig aanleiding tot weemoed. De dirigent is Alma's broer, Alfred Rosé. Hun namen zijn nu vrijwel vergeten, een kleine kring van bewonderaars daargelaten. Toch is het zinvol die weer naar voren te halen, net als de beloftevolle geschiedenis die schuilgaat achter deze noten.

Arnold Rosé (oorspronkelijk Rosenblum) werd in 1863 geboren in een Joods gezin in het oosten van Roemenië.<sup>5</sup> Vier jaar later, in 1867, maakte een nieuwe grondwet een einde aan veel van de beperkende



maatregelen die in het keizerrijk golden voor Joden, en trok het gezin Rosé westwaarts, naar Wenen, waar de jonge Arnold verbazend snel opklom naar een hoge plaats aan het muzikale firmament van de stad. Al op zijn zeventiende bekleedde hij een aanvoerderspositie in het orkest van de Wiener Hofoper, en werd vervolgens benoemd tot concertmeester van de Wiener Philharmoniker, een functie die hij meer dan een halve eeuw vervuld heeft. Hij werd geprezen door koningen en keizers en gold als een personificatie van het Weense muziekleven. Er ging een ongeëvenaarde waardigheid van hem uit; hij ging veelal gehuld in een wijde mantel en begaf zich vaak per koets naar opera-uitvoeringen. Als jongeman drong hij door tot de hoogste muzikale kringen door te trouwen met Justine Mahler, de zuster van componist en dirigent Gustav Mahler.

Naast zijn post als concertmeester bij de Philharmoniker maakte Rosé ook naam in de rest van Europa als oprichter van het Rosé-strikkwartet, het meest gevierde kamermuziekgezelschap van die tijd. Dankzij zijn exemplarische muzikale integriteit stelde het een nieuwe norm op dit gebied en mocht het composities in première brengen van grote tijdgenoten, onder wie Brahms, wiens werken het viertal uitvoerde met de componist zelf aan de piano. In het eerste decennium van de twintigste eeuw gaf Rosé, op instigatie van Mahler, ook baanbrekende uitvoeringen van radicale nieuwe werken van de stoutmoedige jonge componist Arnold Schönberg.<sup>6</sup>

De beide Arnolds hadden meer gemeen dan het respect dat Mahler voor hen koesterde. Arnold Schönberg, die in 1874 in Wenen geboren was als zoon van een Joodse schoenwinkelier, bereikte eveneens de jaren des ondersheids in de roerige decennia waarin de *neue Zeit*, het gouden

tijdperk van het Oostenrijkse liberalisme, geleidelijk zijn laatste adem uitblies. Gezien zijn vereenzelviging met de esthetiek van de avant-garde zou Schönbergs opmars naar de voorhoede van de Duitse cultuur problematischer verlopen dan die van Rosé, hoewel ze zeker niet minder duizelingwekkend was. Hij wierp zich onverschrokken op als profeet van de toekomst van de muziek, leidde de kunstvorm naar zijn eigen atonale beloofde land, en zou dat niet doen als Jood, maar als Duitser, als bekeerling tot het protestantisme en gedreven pleitbezorger voor alles wat Duits was. Toen hij later, in 1921, zijn briljantste compositorische ontdekking deed – de twaalftoonstechniek – verklaarde hij vol trots dat daarmee de toekomst van de Duitse muziek voor de komende honderd jaar gewaarborgd was.

Rosé en Schönberg. De beide Arnolds belichaamden elk op hun eigen manier perfect het specifiek negentiende-eeuwse Joodse droombeeld van emancipatie door middel van cultuur. Kenmerkend voor dit droombeeld was dat het concreet werd gemaakt door een geloof in *Bildung*, een lastig te vertalen Duits woord waarin de begrippen ontwikkeling, vorming en beschaving samengaan. Bildung verwijst naar het ideaal van persoonlijke ontwikkeling door een humanistische educatie, naar een geloof in het vermogen van literatuur, muziek, filosofie en poëzie om de eigen identiteit te hernieuwen, het eigen moreel besef te vergroten en de weg te wijzen naar een leven dat zich kenmerkt door esthetisch besef en deugdzaamheid.<sup>7</sup> Voor de gezinnen van de beide Arnolds – en talloze andere Joden die het geluk hadden te leven in een tijdperk waarin langzaam een eind werd gemaakt aan de middeleeuwse juridische restricties – kwam het wonder van de *Bildung* erop neer dat deze idealen van een persoonlijke transformatie op de vleugels van de cultuur – in theorie althans – voor iedereen binnen handbereik lagen. Het menswaardige leven dat *Bildung* impliciet in het vooruitzicht stelde stond open voor ieder, ongeacht herkomst (zolang je van het mannelijk geslacht was, uiteraard). Om de opwindende totstandkoming van dit specifieke droombeeld en de pijnlijke ondergang ervan te volgen, dienen we allereerst te kijken naar de rol die de muziek heeft gespeeld bij de emancipatie van de Duitse Joden – en de rol van de Joden die de Duitse muziek een wederdienst bewezen door haar op een hoger plan te brengen.

De Duitstalige Joden uit Midden-Europa die vanuit de getto's doordrongen tot de stedelijke middenklasse, koesterden daarbij veelal het *Bildungsideaal* als een plaatsvervangende godsdienst, compleet met een nieuwe verzameling profeten en heilige boeken. Sommige families veranderden hun achternaam in Schiller, als hommage aan de grote Duitse dichter,<sup>8</sup> en het was heel gewoon dat Joodse jongens bij hun bar mitswa de verzamelde geschriften van Goethe ten geschenke kregen, alsof de kennis die in elk boekdeel vervat was de last van de vroegere vervolgingen wat zou kunnen verlichten.

De kennis van nu maakt het verleidelijk om de geestdrift waarmee zoveel Joden zich verlieten op de bevrijdende vermogens van de Duitse hoge cultuur met sceptische of zelfs neerbuigende blikken te bezien. Een dergelijk vertrouwen, redeneert men dan, was misplaatst – een pijnlijke misvatting die uiteindelijk catastrofale gevolgen zou hebben. De meest iconische radicale afwijzing van het concept van een symbiose tussen Joden en de Duitse cultuur stamt van de grote Israëliëse kenner van de Joodse mystiek, Gershom Scholem, zelf een in Berlijn geboren Duitse Jood. Na de oorlog schreef hij als reactie op een uitnodiging om een bijdrage te leveren aan een bundel over de Duits-Joodse dialoog: 'Ik ontken dat er ooit een dergelijke Duits-Joodse dialoog is geweest, in welke reële zin dan ook (...) Voor een dialoog zijn er twee partijen nodig die naar elkaar luisteren (...) Deze dialoog is nooit van de grond gekomen.'<sup>9</sup>

Scholems felle reactie was begrijpelijk: hij had het over een relatie waarvan hij de ondergang met eigen ogen had aanschouwd. Misschien had hij het lot in gedachten van zijn vriend Walter Benjamin, de uiterst begaafde Duits-Joodse criticus die met zijn wonderlijk lucide proza de Europese geschiedenis en cultuur als met röntgenstralen had doorgelicht. Na de machtsovername door de nazi's werd Benjamin opgejaagd door heel Europa, tot hij zich uiteindelijk in 1940 aan de Frans-Spaanse grens van het leven beroofde. Zijn tragische einde heeft in zekere zin, zoals ook bij vele anderen, met terugwerkende kracht zijn totale verhaal gekleurd.

Tegenwoordig kijken historici meer naar het grote geheel en waarschuwen dikwijls voor onze hardnekkige gewoonte om het verleden uitsluitend te bezien door het prisma van wat er daarna gebeurde. Benjamins totale oeuvre – of zelfs dat van Scholem, zoals met gepaste ironie is opgemerkt – kan in feite worden gezien als de ultieme belichaming van

deze al dan niet reële Duits-Joodse dialoog in al zijn luister. Als we dit ontkennen vanwege de manier waarop Benjamins leven eindigde, of een overeenkomstig oordeel vellen over de talloze anderen die geloofden in het droombeeld van de *bildung*, bezien we twee eeuwen Duits-Joods modernisme door de misvormende bril van Auschwitz. Zo'n gezichtspunt doet geen recht aan de complexiteit, de doorgemaakte ervaringen, de dromen en alles wat er wel degelijk bereikt is gedurende de vele decennia van het Joodse leven in Midden-Europa. Dan worden de personages in dit meeslepende drama gereduceerd tot pionnen in een vooraf opgesteld scenario, gevangen in een voor iedereen gelijke mars naar de afgrond.

Toch hebben, voor degenen die in dat tijdperk leefden, de tekenen aan de horizon in allerlei richtingen geweest. Zoals de historicus Peter Gay het zo adequaat geformuleerd heeft, was het Derde Rijk inderdaad verbonden met het Duitse verleden, maar was het slechts een van de vele vruchten die de Duitse boom kon voortbrengen.<sup>10</sup> Andere vruchten van deze boom vinden een representatie in de levensgeschiedenissen van de beide Arnolds, waar we nog op zullen terugkomen. In een essay dat Schönberg schreef nadat hij Europa in 1933 had verlaten, lijkt hij zelf de sceptis van latere generaties te voorzien – en hen om empathie te vragen – wanneer hij terugblijkt op zijn eigen jonge jaren. 'Iedere jonge Jood moet voor ogen houden hoe wij, Joden van de negentiende eeuw, ons onze levensloop hadden voorgesteld,' schreef hij. 'Dan weet hij waarop hij kan rekenen.'<sup>11</sup>

Ook betrekkingen tussen culturen hebben hun ontstaansmythen. De onderhavige begint in het najaar van 1743, met een Joodse jongen die Moses ben Mendel Dessau heette.<sup>12</sup> In die tijd was Duitsland geen natie staat maar een onsamenhangend verbond van staten en vorstendommen, die elk een eigen heerser hadden. De vader van Moses, die ooit tot taak had gehad om elke ochtend op de deur van de gemeenteleden te kloppen om ze op te roepen tot het gebed, was Thora-schrijver in Dessau, de hoofdstad van het hertogdom Anhalt-Dessau. Als jongen had Moses een traditionele religieuze opvoeding genoten, maar zijn leraar, rabbi David Fränkel, had een nieuwe betrekking aangeboden gekregen, die van de voornaamste rabbi in Berlijn. En zo ging de jonge Moses op een dag in 1740 op pad van Dessau naar Berlijn, een tocht van 130 kilo-

meter. Volgens sommige verhalen verplaatste hij zich te voet; andere berichten willen dat hij aankwam in een koets. Het is hoe dan ook goed mogelijk dat hij de stad Berlijn diende te betreden door een speciale poort die gereserveerd was voor vee en Joden.

Er woonden in Berlijn indertijd ruim duizend Joden, die op allerlei manieren te maken hadden met wettelijke restricties, bijvoorbeeld wat betreft hun recht om onroerend goed te bezitten en de beroepen die ze mochten uitoefenen. Maar onder Frederik de Grote was de stad ook een broedplaats van ideeën geworden, die weldra gebundeld zouden worden in twee stromingen, die werden aangeduid als de Duitse Verlichting en de Joodse Verlichting (*Haskalah* in het Hebreeuws). Beide zouden een onweerstaanbare aantrekkingskracht uitoefenen op de jonge Moses uit Dessau. Met een verbazingwekkende snelheid bekwaamde hij zich in het Duits, het Frans, het Engels en het Latijn. De middeleeuwse Thora-commentaren van Maimonides waren voor hem de ingang naar de wereld van de filosofie. Hij verdiepte zich in metafysica, schaaakte met toneelschrijver en boegbeeld van de Verlichting Gotthold Ephraim Lessing, genoot klavieronderricht van een oud-leerling van Johann Sebastian Bach, en nam deel aan een essaywedstrijd die was uitgeschreven door de Königliche Preußische Akademie der Wissenschaften, waarbij hij een filosoof uit Königsberg, ene Immanuel Kant, voorbijstreefde. Als om al deze transformaties samen te vatten in één symbolische actie veranderde Moses ben Mendel zijn naam in het Duitse equivalent: Moses Mendelssohn.

Mendelssohns faam als filosoof en metafysicus verbreidde zich snel, en in 1769 daagde de theoloog J.K. Lavater hem publiekelijk uit om een recente verhandeling over de superioriteit van het christelijk geloof te weerleggen, of anders, als hij daar niet in slaagde, zich bij die hogere waarheid neer te leggen en zich te bekeren. Mendelssohn diende hem van repliek met zijn boek *Jerusalem*, waarin hij opriep tot een scheiding van kerk en staat, en ervoor pleitte religieuze vrijheden evenveel belang toe te kennen als de natuurwetten en de geest van de Verlichting. In de laatste alinea's van het boek vatte Mendelssohn zijn stoutmoedige pleidooi voor tolerantie aldus samen:

Heersers van deze aarde! (...) Beloon noch bestraf geloofsdoctrines, verleid noch dwing iemand om zich een geloofsovertuiging eigen te ma-

ken! Laat elkeen die het openbaar welzijn niet verstoort, die rechtschapen omgaat met de wetten, jegens u en zijn medeburgers, mogen uitspreken wat hij denkt, God aan te roepen naar zijn eigen of zijn vaders gebruik, en zijn eeuwig heil zoeken waar hij het denkt te vinden.<sup>13</sup>

Voor Mendelssohn zelf hing zijn zielenheil samen met het tot elkaar brengen van de wereld van het traditionele Jodendom en de Duitse Verlichting, een levenswerk dat ook de manier waarop hij zijn kinderen opvoedde omvatte: zo vertaalde hij ten behoeve van de opvoeding van zijn oudste zoon de Bijbel in het Duits en schreef hij invloedrijke teksten voor de scholing van diezelfde zoon. Zijn welbespraakte oproepen tot tolerantie werden door zijn vriend Lessing vereeuwigd in het toneelstuk *Nathan der Weise*, waarvan de hoofdpersoon geïnspireerd was op de Joodse geleerde. Gedurende zijn leven echter waren zijn hoopvolle pleidooien helaas bij tijd en wijle aan dovemansoren gericht. Toen Mendelssohn, intussen een bejaard man, in de zomer van 1780 met zijn gezin in Berlijn over straat liep, werd hij belaagd door jongeren die hem met stenen bekogelden en ‘Juden! Juden!’ joelden.

Hij was blijkbaar diep onthutst door een zo verbeterd en irrationele haat, en toen zijn kinderen hem vroegen waarom ze werden aangevallen en uitgescholden, moest de grote voorvechter van wederzijds begrip tussen geloofsrichtingen het antwoord schuldig blijven en mompelde hij slechts binnensmonds: ‘Mensen! Menschen! Hoe hebben jullie het zover kunnen laten komen!’<sup>14</sup> Op 4 januari 1786 stierf Mendelssohn in zijn huis aan de Spandauer Straße in Berlijn. Bijna duizend rouwenden verzamelden zich op de nabijgelegen begraafplaats om ‘de Duitse Socrates’ de laatste eer te bewijzen. Verscheidene winkels in Berlijn bleven die dag gesloten.

Mendelssohn had met eigen ogen aanschouwd hoe eeuwenlange religieuze vooroordelen konden werken als ‘ballast op de vleugels van de geest’, zoals hij het zelf formuleerde.<sup>15</sup> Maar tegen het eind van zijn leven waren er ook bemoedigende tekenen dat er een tegenkracht aan het opkomen was, een kracht die in staat was de geest te verheffen. Slechts een maand na Mendelssohns dood verscheen het tweede nummer van het nieuwe tijdschrift *Thalia*, dat opende met een gedicht van Schiller, een lofdicht aan de vreugde met de titel ‘An die Freude’. In rijmende versregels die ritmisch van de pagina leken te springen verwelkomde de dich-

ter een utopisch tijdperk van verzoening en vreugdevolle vrede, gepersonifieerd door de Dochter van Elysium, en bezong haar macht ‘wier toverkracht herenigt wat de gewoonte strikt gescheiden heeft’. Omstreeks 1803, vermoedelijk gezeten aan zijn schrijftafel in Weimar – een meubelstuk waar we in dit relaas eigenaardig genoeg nog op zullen terugkomen – reviseerde Schiller de tekst om zijn bedoeling nog duidelijker naar voren te brengen en voegde de woorden ‘*Alle Menschen werden Brüder*’ toe. Lessing noch Mendelssohn had het beter kunnen zeggen. Schillers ‘An die Freude’ is door meer dan veertig componisten op muziek gezet.<sup>16</sup> Die ene versie is voorgoed blijven hangen.

De beelden in het utopische visioen dat door Schillers gedicht onvergankelijk gemaakt is, mogen dan zijn ontleend aan mythen uit een vervlogen gouden tijdperk, maar de blik was daarin allereerst gericht op een glorieuze en in de ogen van negentiende-eeuwse lezers beslist bereikbare democratische toekomst. Die vooruitgang maakte het echter noodzakelijk ook in religieuze kwesties de oude gewoonten de rug toe te keren. Aan de universiteit van Berlijn begon de grote Duitse filosoof Hegel een visioen te ontvouwen van het joodse geloof als een eerbiedwaardige wereldgodsdienst waarvan de oudtestamentische waarheden ooit een wezenlijke rol hadden gespeeld, maar nu hun lotsbestemming hadden vervuld. Naarmate de geest van de wereld zich verder ontplooidde, zouden deze waarheden samengaan met die van het christendom. Het zou op zijn minst een waardig einde zijn. ‘Samengaan is niet hetzelfde als ten onder gaan,’ stelde een van de Joodse aanhangers van de filosoof geruststellend, ‘zoals een rivier voortleeft in de oceaan waarin ze uitmondt.’<sup>17</sup>

En inderdaad stroomde de rivier snel. Op 21 maart 1816, nog maar dertig jaar na de dood van Moses Mendelssohn, werden vier van zijn kleinkinderen gedoopt. Daartoe behoorden de latere componist Felix Mendelssohn, die weldra zelfs zijn grootvader in faam zou overtreffen, en zijn eveneens muzikaal zeer begaafde zuster Fanny.

De schakel tussen die twee generaties was Abraham Mendelssohn, die nog maar negen jaar oud was toen zijn illustere vader overleed. Voor Abraham was de hegeliaanse weg naar de toekomst een duidelijke kwestie. Zo schreef hij aan Fanny bij haar confirmatie: ‘Enkele duizenden jaren geleden was de joodse vorm de heersende, daarna de heidense en nu is het de christelijke.’<sup>18</sup> De doop zou echter niet volstaan als signaal dat Abrahams beroemde zoon de wereld van zijn grootvader achter zich had

gelaten. Toen Felix Mendelssohn twintig was en al een glorieuze muzikale carrière genoot, raadde Abraham hem aan de naam Mendelssohn te laten vallen ten gunste van de alternatieve achternaam Bartholdy, die tamelijk lukraak ontleend was aan de naam van een melkveeboerderij die in bezit was van de familie.<sup>19</sup> Zijn brief is op zichzelf een treffend document dat aandoet als een momentopname op een cruciaal punt in een veelomvattende historische transformatie. Abraham schrijft aan Felix:

Mijn vader had het gevoel dat de naam Moses ben Mendel Dessau hem zou belemmeren nadere betrekkingen aan te knopen met diegenen die hoger opgeleid waren. Zonder angst dat zijn vader er aanstoot aan zou nemen, heeft hij de naam Mendelssohn aangenomen. Die verandering was even onbeduidend als doorslaggevend. Als Mendelssohn maakte hij zich onherroepelijk los van een complete klasse, waaruit hij de besten met zich meevoerde en zich aansloot bij een andere gemeenschap. De grote invloed die hij indertijd uitoefende en die tot op de dag van vandaag voortduurt, gaf de naam die hij had aangenomen een groot gewicht, en ook een onuitwisbare betekenis. Gezien het feit dat jij bent opgevoed als christen kun je dit nauwelijks begrijpen. Een christelijke Mendelssohn kan er niet zijn, want de wereld zal dat nooit erkennen, en hoort er ook niet te zijn, want hijzelf wilde immers geen christen zijn. ‘Mendelssohn’ is en blijft [tekenend voor] een jodendom in de overgangperiode, dat zich, omdat het van binnenuit streeft naar spirituele verandering, des te hardnekkiger en consequenter vasthoudt aan de oude vorm, de nieuwe vorm ziet als aanmatigend en heerszuchtig, en beweert dat het zelf de enige juiste weg is naar het goede.<sup>20</sup>

Abraham had voor zijn zoon zelfs visitekaartjes laten drukken waarop diens naam vermeld stond als ‘Felix M. Bartholdy’ – maar het zou er niet van komen. Felix nam weliswaar de naam Bartholdy aan, maar gebruikte hem als aanhangsel bij zijn grootvaders achternaam. En ondanks zijn vaders onwrikbare overtuiging dat ‘er net zomin een christelijke Mendelssohn bestaat als een joodse Confucius’,<sup>21</sup> leek Felix zelf geen onontkoombare spanning te ervaren tussen zijn afstamming en zijn identiteit als gedoopt christen. Dat innerlijk vertrouwen kan heel goed afkomstig zijn geweest uit een nieuwe bron van eigenwaarde die werd geboden door een derde en volkomen nieuwe soort identiteit die juist in die vroe-

ge jaren van de negentiende eeuw gestalte kreeg: het besef een *Duitser* te zijn. Volgens de historici Celia Applegate en Pamela Potter had Felix Mendelssohn inderdaad ‘bewuster het gevoel een Duitser te zijn dan enige componist uit een vroegere periode’.<sup>22</sup>

Op het eerste gezicht lijkt dit een onwaarschijnlijke uitspraak. Duitser dan Beethoven? Duitser dan Bach? Maar voor eerdere Duitstalige kunstenaars was er in territoriaal opzicht geen verenigd Duitsland waarmee ze zich konden identificeren of, zoals Goethe en Schiller zich hardop hadden afgevraagd: ‘Duitsland? Maar waar ligt het? Ik weet het land niet te vinden.’<sup>23</sup> Duitsland zou pas in 1871 verenigd worden tot een natiestaat, maar voordat de Duitsers ervoor konden kiezen een politieke eenheid te worden, moesten ze zich eerst Duits vóélen. Er was een soort bindmiddel nodig, iets wat machtiger was dan de retoriek van politici, iets wat al aansloot bij hun burgerlijke zelfontplooiing en de idealen van *bildung*, iets uit hun eigen erfgoed waar Duitsers van alle rangen en standen trots op konden zijn. En daar was het, alsof het lag te wachten op dat moment waarop het perfect zijn nut kon bewijzen: het *idee* van ‘Duitse muziek’.

De beweging die de in Duitstalige landen ontstane muziek bijeen wilde brengen onder de vlag van een niet-bestaand nationaal verleden kreeg zijn eerste belangrijke aanzet in 1802, met het verschijnen van de allereerste biografie van Bach.<sup>24</sup> De componist was al in 1750 overleden en daarna snel in vergetelheid geraakt, maar Johann Nikolaus Forkel, zijn biograaf, brak op niet mis te verstane wijze een lans voor zijn nalatenschap – en niet alleen op muzikale gronden. Bachs oeuvre, zo stelde Forkel in zijn voorwoord, moest worden uitgeroepen tot ‘een onschatbaar nationaal erfgoed – waar geen ander volk iets vergelijkbaars tegenover kan stellen. (...) Het geldt hier niet louter het belang van de muziek, maar ook onze nationale eer, om de nagedachtenis aan een van Duitslands grootste zonen te behoeden voor de vergetelheid.’<sup>25</sup>

Bij het propageren van Bachs nalatenschap kampte Forkel met twee obstakels, die ons tegenwoordig zó vreemd voorkomen dat het zonneklaar is dat deze revolutionaire ommekeer in het muzikale denken inderdaad geslaagd is. Allereerst moesten Forkel en zijn medestanders het Duitstalige publiek ervan overtuigen dat muziek zich niet louter beperkte tot een vorm van hoffelijk vermaak of boerendansjes, maar een serieuze kunstvorm was die deel diende uit te maken van de opvoeding van elk