



Musikschicksale unter dem Davidsstern

Gedenktage aller Art bieten stets Anlaß zu einer gründlicheren Auseinandersetzung mit der Vergangenheit als sonst. Dies umso mehr, wenn es um die eigene Vergangenheitsbewältigung geht. In diesem Sinn ist das „runde“ Datum der fünfzigsten Wiederkehr der Pogromnacht ein Anlaß zum tieferen Nachdenken über die jahrtausendalte Geschichte des Volkes Israel, über jene Geschichte gewordenen Vorgänge vor 50 Jahren und deren Folgen. Die Aggressionsstrategie der faschistischen Diktatur machte sich auch in einer Kunst- und Kulturpolitik breit, deren äußere „Höhepunkte“ Bücherverbrennungen, Ausstellungen der „Verfallskunst“, „Entarteten Kunst“, „Entarteten Musik“ sowie Auführungs- und Berufsverbote waren. Verankert war diese Politik bereits im Parteiprogramm der NSDAP von 1920, welches „den gesetzlichen Kampf gegen eine Kunst- und Literaturrichtung, die einen zersetzenden Einfluß auf unser Volksleben ausüben“¹⁾ forderte. „An der Spitze dieser Zersetzungsabsichten stand der Jude, der mit semitischem Fanatismus seine volkszerstörerischen Ideen mehr und mehr in immer größere Volksschichten hineinzubringen versuchte — und leider auch Erfolg hatte.“²⁾

Dr. Tamara Burde,
als Tochter einer deutschen Familie in Odessa geboren, ist seit 1976 Musikwissenschaftlerin an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ in Weimar. Im Dezember 1993 erscheint ihr Buch „Zum Leben und Schaffen von Alfred Schnltke“ über den deutsch-jüdischen Komponisten, Gehan-Musikverlag, 55681 Kludenbach.

Vorbemerkung der Autorin

Als im Sommer 1988 mir der Leipziger Komponist Thomas Heyn vorschlug, im Auftrag des Presseorgans des Komponistenverbandes, der Zeitschrift „Musik und Gesellschaft“ einen gemeinsamen Artikel zur jüdischen Musik zu schreiben, war ich sofort einverstanden. Jüdische Kultur war seit langem ein wichtiger Bestandteil meines Interessenspektrums, zumal durch mehrere persönliche Kontakte eine enge Beziehung zu diesem Kulturkreis entstehen konnte. Die ganze November-Ausgabe der Zeitschrift „Musik und Gesellschaft“ war eine journalistische Verbeugung vor den Opfern der Pogrom-Nacht.

Mein Artikel erschien darin *nicht*. Zur Chefredakteurin der Zeitschrift, Frau Lisel Markowski, nach Berlin beordert, erfuhr ich, daß es eine jüdische Kultur nicht gibt, von einer jüdischen Musikkultur ganz zu schweigen. In ihrem Korrektorexemplar hatte die Chefredakteurin alle Stellen, die von jüdischem Volk, jüdischer Kunst, jüdischer Musik, jüdischem Musikidiom etc. handeln, dick unterstrichen und mit eingekreisten Fragezeichen versehen. Den polemischen und nicht unbedingt DDR-konformen Ton des Artikels quittierte Frau Markowski handschriftlich mit der Frage: „Gegen wen wird geschossen? DDR?“

Beantwortet hat diese Frage Frau Markowski selbst, indem der Artikel so nicht erscheinen durfte. Einige Abschnitte daraus sind dann doch noch gedruckt worden — als Paraphrasen in Beiträgen anderer Musikwissenschaftler im November-Heft 1988, just Abschnitte, die im Korrektorexemplar der Chefredakteurin mit Namen dieser Musikwissenschaftler versehen wurden.

In der DDR-Realität konnte der Kampf zwischen David und Goliath nur für den Letzteren entschieden werden.

(Oktober 1993)

Anm. d. Red.: Wir veröffentlichen im folgenden den genannten Artikel in unverändertem Wortlaut der Fassung von 1988.

Als ihre größten Gegner bezeichneten Nationalsozialisten „das Judentum und die wurzellosen Intellektuellen und „Künstler““³⁾ Somit wurden jüdische Kunstleistungen als „artfremd“, „jüdisch-marxistisch“, „destruktiv“, „jüdisch-bolschewistisch“ diffamiert, zur Zielscheibe und zum Opfer der barbarischen Unkultur. Der von den Nazis geforderte „gesetzliche Kampf“ war ungleich, für die deutschen Juden verloren, bevor er überhaupt begonnen hatte. Denn was konnte auch dieses Volk, dem zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Bürgerrechte in diesem Lande sowie die sozialen Möglichkeiten des Zugangs zur Hochschulbildung nicht gegeben waren und selbst noch Ende des 19. Jahrhunderts nicht alle Hochschulberufe offen standen, dem ausgefeilten Gewalt- und Terrormechanismus der braunen Führung entgegen? Es gab kein Entkommen, keine wirksame Gegenwehr. Nachdem im faschistischen Kulturapparat ein „Sonderbeauftragter für die Überwachung und Beaufsichtigung der Betätigung der im deutschen Reichsgebiet lebenden nichtarischen Staatsangehörigen auf künstlerischem und geistigen Gebiet“ seinen Dienst aufnahm, wurden jüdische Künstler effektiv und nach Plan gemaßregelt und durften von nun an nur innerhalb des

1) zit. nach Andreas Hüneke: Der Angriff der Nationalsozialisten auf die Kunst als Mittel ihrer Propaganda, in: Angriff auf die Kunst. Der faschistische Bildersturm vor 50 Jahren. Kunstsammlungen zu Weimar 1988. S. 9.

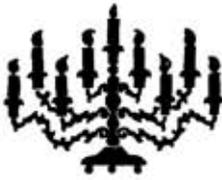
2) ebd., S. 70

3) ebd., S. 65

1933 gegründeten „Kulturbundes deutscher Juden“ wirken, bevor sie auf die schwarze Liste gesetzt, verfolgt und — wenn sie sich nicht rechtzeitig außerhalb der Reichweite der Nazi-Chargen in Sicherheit bringen konnten — der „Endlösung der Judenfrage“ zugeführt wurden. Auch dem Problem der Kunstrezeption wußte man im NS-Staat würdig zu begegnen, indem z. B. die Politik der Zuschauerorganisation auf strikte Trennung des Publikums nach den Prinzipien der „Rassenzugehörigkeit“ ausgerichtet wurde: von den Veranstaltungen der jüdischen Kulturbünde waren die Nichtjuden, selbst wenn es sich um arische Ehegatten der Kulturbundmitglieder handelte, ausgeschlossen. Kunstwerke, die „minderrassiges Untermenschentum“ ausdrücken sollten, fielen zahlreichen Säuberungsaktionen zum Opfer, andere „entartete Kunstprodukte“ wurden einer valutaträchtigen Verwertung nach Westeuropa und Amerika zugeführt, was einen unersetzlichen geistig-kulturellen, aber auch wirtschaftlichen Schaden bedeutete. Das ruhmlose Verdienst der Nationalsozialisten war die Ausschaltung, Eliminierung einer ganzen Schicht von Kunstschaffenden, Mäzenen, Kunstadministration, Kunstkritikern und Rezipienten, die eine wesentliche Stütze des deutschen Kulturlebens dieser Zeit darstellte. Jüdische Kunst, darunter im besonderen Maße auch die Musik, unabhängig von Qualität und sozialer Funktion, wurde gewaltsam zusammengepreßt, auf einen ihr lange Zeit anhaftenden, wissenschaftlich unvertretbaren negativen Nenner gebracht und in ihrer weiteren Entwicklung jäh abgebrochen.

Die Spätfolgen dieser barbarisch-konsequenten Kulturpolitik gehen bis ins Heute. Wenn auch der musikpublizistische Lärm um die Frage, ob es eine jüdische Musik gibt, derzeit verebbt ist, herrscht auch heute noch im Lager der Musikwissenschaft kaum Einigkeit über die inhaltliche Seite dieses Begriffes. Vergebens würde der Pedant nach einer „destillierten“ jüdischen Musik suchen. Vielmehr kann es nur darum gehen, der Genese des Nationalen im historischen Prozeß der Beeinflussung durch das Fremde nachzuspüren. Dieses Nachspüren artet jedoch oft zu Streifzügen ins Ungewisse aus, da die individuellen Voraussetzungen einzelner Künstler, wie in jeder anderen Nationalkultur, mannigfaltig, die historischen Geschehnisse des jüdischen Volkes hingegen besonders kompliziert sind. Bereits der Anfang der Geschichte des Volkes Israel, die Landnahme des westjordanischen Territoriums, enthält den Stachel des später so oft angemeldeten Zweifels an der Eigenständigkeit der jüdischen musikalischen Wurzeln, zumal das zum Gebiet des „fruchtbaren Halbmondes“ zählende biblische Land Kanaan einer der wichtigsten Knotenpunkte der Menschheitsgeschichte und der Schmelztiegel der Kultur dreier Kontinente war. Die wiederholte Exilsituation in den nachfolgenden Jahrhunderten trug dazu bei, daß die Kultur der Juden oft eine Vermittlerrolle übernahm — zu oft vielleicht, denn mitunter wurde ihr die Fähigkeit, Neues hervorzubringen, kategorisch abgesprochen. Die Besonderheit jüdischer Kultur besteht in der Unmöglichkeit ihrer exakten Determination — weder geographischer noch temporaler. Diese Eigenart offenbart sich in der jüdischen Kulturgeschichte einerseits im beharrlichen Festhalten an altüberlieferten Traditionen, wodurch man in den Wirren der Geschichte die eigene nationale Identität zu bewahren suchte und andererseits im ständigen, unaufhörlichen Aufnehmen, Umformen sowie Abwehren und Abstoßen von Elementen fremder Kulturen. Die lokalen Traditionen aufgreifend, schmolz das israelische Volk diese entsprechend den nationalen Vorstellungen und Bedürfnissen. Allein dieser Prozeß stellt bereits einen Schöpfungsakt dar, der die eigene künstlerische Natur des jüdischen Volkes aktiv zum Ausdruck bringt. Wie Alfred Sendrey treffend bemerkt, kommt es dabei „nicht auf das Gefäß, nicht auf die äußere Form ..., sondern darauf an, was die Juden als Inhalt in diese Gefäß zu füllen verstanden.“⁴⁾

4) Alfred Sendrey: Musik in Alt-Israel. Leipzig 1970. S. 240.



Den Inhalt des Gefäßes bildet das jüdische Musikidiom, das unverwechselbar und zugleich schwer definierbar ist. Man kommt ihm wohl am nächsten, wenn man solche Elemente der Musiksprache wie Tonvorrat, Skalen, metrorhythmische Charakteristika etc. bei aller ihrer Wichtigkeit und nicht anzuzweifelnder Aussagekraft zunächst beiseite läßt und sich der jüdischen Musik unter dem Aspekt der Bedeutung und der Funktion der Interpretation zu nähern versucht.

Wie in allen orientalischen Musikkulturen, besitzt auch in der jüdischen das Individuelle einer Interpretation stets eine größere Relevanz als der fixierte ursprüngliche Musikgedanke. Schon die altisraelischen Levitenmusiker bedienten sich häufig besonderer Kunstgriffe, um ihrer Stimme einen unverkennbar individuellen und überdies „künstlichen“ Ausdruck zu verleihen. „Wenn der Sänger die Stimme erhebt, steckt er seinen Daumen in den Mund und bringt den Zeigefinger zwischen die Stimmbänder.“⁵⁾ Solcherart „mechanische Eingriffe“ entwickelten sich im Laufe der Zeit zu einer breitgefächerten Kunst des individuellen Ausschmückens und Improvisierens über traditionelle Melodieformeln. In Übereinstimmung mit der Überlieferung war besonders in der jüdischen Musik des Ostens die Rolle der Chasanim (Vorbeter, Vorsänger), deren Vortrag sich durch verinnerlichte, gefühlsbetonte und ausdrucksstarke Interpretation auszeichnete, entscheidend. Viele der Chasanim besaßen eine große Stimme, glanzvoll geschulte Gesangstechnik sowie virtuose Fähigkeit zum Intonieren von Mikrointervallen, an denen die ornamentale Melodik der jüdischen Gesänge, die sich eigentlich in temperierter Stimmung nicht exakt definieren lassen, so reich ist. Der synagogale Gesang der Chasanim sowie die zwischen sakrale und volkstümliche Musik einzuordnende chassidische Gesangkultur offenbaren das Phänomen der jüdischen Musikkunst — ihre unabwehrbar emotionale Suggestionskraft. Der jüdische Sänger singt in Liedern sein Lebensgefühl aus, sein Gesang ist Ausdruck und Symbol des eigenen religiösen Gefühls und von diesem untrennbar; er läßt alle, unabhängig von ihrer religiösen Überzeugung an seinem Enthusiasmus und seiner Begeisterung teilhaben. Das Zündende, Mitreißende der jüdischen Musik ist nicht in kompositorischen Strukturen festzumachen, sondern entsteht durch die orgiastische Emotionalität der Interpretation. Auch dieser Charakterzug jüdischer Musik — der genuine verschwenderische Reichtum der Emotion — ist in der Geschichte verwurzelt und entspringt nicht zuletzt der anerzogenen Lebensweisheit des Volkes Israel, dem es stets galt, das Leben jetzt, in diesem Moment auszuleben und voll auszukosten, denn zu unsicher war, was das Morgen bringt.

Die jüdische Musik, faszinierend interpretiert, verfehlte ihre Wirkung im europäischen Kulturraum nicht — das Melos, aber auch die Texte jüdischer Gesänge übten einen nachhaltigen Einfluß auf die europäische Musikkultur aus — man denke beispielsweise an die lyrische Quintessenz der religiösen Glückseligkeit der Hebräer, den alttestamentarischen Psalter, der im europäischen Mittelalter zu den meistvertonten Textsammlungen zählte. Die musikalischen Zeugnisse der fruchtbaren Auseinandersetzung mit jüdischem Kulturgut häuften sich vor allem nach der Jahrtausendwende und zwar dort, wo sich das jüdische Volk in bestimmten Perioden relativ ungestört entwickeln konnte — in den Mittelmeerländern Spanien und Italien. Eine dreistimmige Motette aus dem 13. Jahrhundert, eines der ältesten erhalten gebliebenen Beispiele, vereint verschiedene Sprachen, darunter Hebräisch, und führt im Cantus die traditionelle Kedeschah-

(Heiligungs-)Melodie, die an Hohen Feiertagen gesungen wird.

In den nachfolgenden Jahrhunderten gestaltete sich das kulturelle Geben und Nehmen in den europäischen Zentren der Diaspora recht unterschiedlich. Während die jüdische Bevölkerung im Westen eine Periode der Emanzipation und Assimilierung durchlebte und sich dort infolge jener merkwürdigen Einstellung, die Theodor Lessing als „jüdischen Selbsthaß“ bezeichnete, eine rasche und umfassende Anpassung auch in der Kunst vollzog, lebten die Juden im Osten in den sogenannten Aussiedlungsrayons unter jammervollen Daseinsbedingungen, zwangs isoliert, unmündig und dennoch stark durch den nationalen Selbsterhaltungstrieb, dem die gemeinsame Kultur- und Kunsttradition des Landes ihrer Väter den so bitter nötigen Rückhalt gab. Insofern nicht trotz, sondern dank dieser in vielem tragischen sozialkulturellen Situation blieb die Musikpraxis des östlichen Judentums weitgehend originär. Die berühmten Chasanim des Ostens, unter ihnen auch der legendäre Gerschon Sirota (1877-1943), den man „jüdischer Caruso“ nannte, sangen nicht nur in Synagogen, sondern auch in Konzertsälen und Opernhäusern, wodurch ihre Kunst über den engeren Rahmen der Sakralmusik hinaus eine gewisse Bedeutung im Musikbetrieb erlangte und auch die nichtjüdischen Publikumskreise erreichte. Insbesondere die russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts, deren enge Beziehung zur russischen und östlichen Folklore bereits durch M. Glinka vorgeprägt wurde, ließen sich von jüdischer volkstümlicher wie sakraler Musik inspirieren. In ihrem Schaffen begegnet man häufig jüdischen Themen (Kantate „Josua“ von M. Mussorgski, Oper „Judith“ von A. Serow, Oratorium „Moses“ von A. Rubinstein) und vor allem auch jüdischem Melos (z.B. „Jüdisches Lied“ oder die

5) Traktat Ioma: 38, zitiert nach Peter Gradenwitz: Die Musikgeschichte Israels. Kassel, Basel 1961. S. 25.