

unvollendete Oper „Salambo“ von M. Mussorgski). Auf diese Weise vorbereitet, beginnt im 20. Jahrhundert eine vom russischen Boden ausgehende Renaissance der jüdischen Musik. Die Gründung einer „Gesellschaft für jüdische Volksmusik“ 1908 in Petersburg bekundete das gewachsene Interesse an volkstümlich-nationalen Quellen des jüdischen Brauchtums und begünstigte die Sammlung und Systematisierung des Volksliedgutes sowie dessen Popularisierung durch Konzerte, Vorträge etc. Dieser aktive, auf musikalische Praxis wie theoretische Durchdringung orientierte Einsatz russischer bzw. nach 1917 sowjetischer Musikforscher (nach der Oktoberrevolution wurde u. a. noch ein Institut für jüdisch-proletarische Kultur der ukrainischen Akademie der Wissenschaften in Kiew gegründet) machte die Musikwelt mit Schätzen jüdischen Kulturgutes vertraut und regte verschiedene Organisationen in aller Welt zur Nachahmung an.

Allerdings beschränkten sich die Auswirkungen der Wiederentdeckung jüdischer Musik vorwiegend auf die Volksmusik. In der Kunstmusik fand dieser Prozeß dagegen nicht statt, was auf die Folgen des Angriffes auf die Kunst im NS-Staat zurückzuführen ist. Die Ziele der Musikpolitik des kunstfeindlichen Regimes wie die Wege zu ihrer Verwirklichung waren klar abgesteckt: „Wir alle haben vielmehr, in der klaren Erkenntnis, daß nur das Höchste Wert hat, was lebenssteigernd für unsere Rasse wirkt, die Pflicht, das Judentum in der Musik restlos auszuschalten.“⁶⁾ „Die Kapellmeister der Kulturorchester, der Blasmusiken und Salonkapellen haben die Noten-Repertoires von den Werken jüdischer Komponisten zu säubern. Eine weitere Aufführung solcher Werke ist untersagt. Auch aus den Sammelpotpourris sind die Einlagen jüdischer Komponisten zu entfernen (Striche anbringen!). Die Leiter öffentlicher und privater Musikschulen haben darauf zu achten, daß die Werke jüdischer Komponisten aus dem Unterrichtsbetrieb ausgemerzt werden. Die Notenbibliotheken sind von solchen Werken zu säubern.“⁷⁾ Das Los des Musikwerkes von G. Meyerbeer, dessen Pflege in Deutschland im 19. Jahrhundert erfolgreich bekämpft wurde — wobei R. Wagners Schrift „Das Judentum in der Musik“, von einem anonymen Kritiker „das giftgetränkte Pamphlet“ genannt, das theoretische Rüstzeug zu diesem musik-kulturellen Boykott lieferte — wiederholte sich, auf die Gesamtheit jüdischer Komponisten und Interpreten im Dritten Reich übertragen, hundertfach. Komponisten wie Arnold Schönberg, Franz Schreker, Dirigenten wie Fritz Stiedry, Otto Klemperer, Bruno Walter, Sängerinnen wie Fritzi Massary, Lotte Leonhardt sowie die Mehrzahl ihrer weniger prominenten Berufskollegen wurden gewaltsam ausgesondert, aller ihrer Ämter enthoben. Für viele blieb nur die Emigration. Oder der Tod. Die Reichsmusikkammer diktierte „dem ganzen jüdischen Geschmeiß das Tempo zum Kofferpacken“⁸⁾ und, bar jedes Sentiments, belegte die emigrierten Künstler mit einer erheblichen „Reichsfluchtsteuer“. Sanktionen gegen jüdische Musik und Musiker, mit peinlicher Akribie vorbereitet

und durchgeführt, machten Persönlichkeiten und Œuvre so gründlich vergessen, daß es vielen Komponisten, deren Musik verfehmt und verboten war, selbst nach dem Niedergang des Faschismus nicht gelungen ist, den Anschluß an ihr früheres Schaffen zu finden: aus dem deutschen Kulturkreis herausgefallen, konnten sich bei weitem nicht alle dem neuen Kulturmilieu anpassen; die Umstellung verlief schmerzhaft, ein Großteil individueller Prozesse ging nicht weiter. Freilich waren Nervenstärke und Assimilationsfähigkeit jüdischer Künstler jeweils verschieden, so daß Amerika, an dessen Ufern die Emigrationswelle eine besonders reiche Beute ausschüttete, durchaus von der Nazi-Kulturpolitik profitieren konnte und in der Folge, durch das „Kunstimplantat“ angereichert, einen gewaltigen kulturellen Aufschwung erlebte. Allein für das Jahr 1933, in dem die massenhafte Vertreibung der Juden aus Deutschland einsetzte, wird die Präsenz jüdischer Musiker im amerikanischen Musikbetrieb wie folgt angegeben: Orchestermusiker: 34% aller Streicher, 23,9% Schlagzeuger, 9% Bläser; Solo-geiger: 47,5%, Solocellisten: 14,3%, Klaviersolisten: 35,4%, Dirigenten: 45,9%, Komponisten: 23,8%.⁹⁾ Durch diesen Aderlaß und seine Begleiterscheinungen wurde der Neubeginn auf dem europäischen Kontinent erschwert.

Jüdische Musik tritt heute dem Normalverbraucher hierzulande in Form von jiddischen Liedern innerhalb der Liedprogramme einiger weniger Solisten, als musikinstrumentale Unterhaltung der Klesmorim sowie sporadische Veröffentlichungen lyrischer Musikprodukte im Alltagsleben des Rundfunks. Das Wissen um größere Kunstformen, um die Verflechtungen jüdischer Musik bleibt weitgehend unerschlossen, nicht zuletzt deshalb, weil die Repertoirefrage so gelöst ist, daß größere Werke geradezu unbekannt bleiben müssen. Dem Problem der Erfassung jüdischer Musik kann man, rein statistisch gesehen, auf dreierlei Art begegnen: zeitkritisch (die von den Nazis verfehmt Musik — wobei auch Werke von Strawinsky, Hindemith, ja sogar die Oratorien von Händel zeitweilig einem Aufführungsverbot unterlagen), ethnographisch (die von den jüdischen Komponisten geschaffene Musik), musikologisch (jüdische Themen in der Musik). Solche Klassifizierungsmerkmale sind jedoch irrelevant und sollten neben dem Wust von Vorurteilen keine ausschlaggebende Rolle für die Judaica-Forschung spielen.

Sinnvoller erscheint da schon die Systematisierung nach Aspekten, die mehr die inhaltliche Seite der Musikwerke berücksichtigen und Probleme der musikalischen Verarbeitung des jüdischen Melos, der Stoffwahl (Religion, Mystik, Geschichte, Literatur, Brauchtum usw.), der Verknüpfung von Elementen verschiedener Musiksprachen und parallel dazu verlaufenden Individualisierung des Stils, der semantisch-syntaktischen Strukturen etc. ins Bewußtsein rücken. Diese verschiedenen Möglichkeiten des Herangehens waren oft auslösende Impulse zum Einschmelzen des jüdischen Musikgutes im Rahmen individueller kompositorischer Stile. Der Grad, in dem die persönlichen Handschriften von der jüdischen Komponente durchdrungen werden, ist jeweils unterschiedlich und divergiert sogar bei einem und demselben Komponisten von Werk zu Werk. Er ist jedoch in der Regel dort am stärksten, wo das musikkulturelle Leben traditionell von einem „Völkergemisch“ getragen wird, was eine gute Voraussetzung zur Aufnahmebereitschaft neuer Anregungen schafft. Insgesamt gesehen war in keiner

6) Hans Koeltzsch: Das Judentum in der Musik, zitiert nach Fred K. Prieberg: Musik im NS-Staat. Frankfurt am Main 1982. S. 71.

7) ebd., S. 73 f.

8) Paul Fichtmüller: Und nochmals die Orchestermusiker als Politiker, zitiert nach Fred K. Prieberg, a.a.O., S. 46.

9) Peter Gradewitz: Die Musikgeschichte Israels. Kassel 1961. S. 131

Epoche der simultane „Gebrauch“ des Gewesenen und des Modernen so aktuell, wie in der gegenwärtigen. Erfreulich ist die Tatsache, daß die außereuropäischen Musikkulturen, darunter auch die jüdische, immer mehr der ihnen bislang aufgezwungenen Außenseiterrolle entschlüpfen und — ohne dabei ihre Spezifik einzubüßen — zum Bestandteil, gelegentlich auch zur Grundlage großer Konzeptionen avancieren.

Zu interessanten Ergebnissen führte dieser Prozeß im russisch-sowjetischen Musikareal. Bedingt durch das Vorhandensein einer nationalen jüdischen Musikbewegung in Rußland zu Beginn des 20. Jahrhunderts, deren Hauptvertreter Johel Engel, Michail Gnessin, Joseph Achron, Brüder Gregory und Alexander Krei u. a. sich vor allem um Sammlung, Verbreitung und Bearbeitung jüdischer bzw. jiddischer Volkslieder bemühten, ging die sowjetische Komponistenschule in ihrer Auseinandersetzung mit jüdischer Musik zunächst vom Boden der Folklore aus; das Hauptaugenmerk galt dabei dem melodischen Element. Die Syntheslawischer und jüdischer Volksmächtigkeit zeichnete sich in dieser Phase der Aneignung durch warme, unverfälschte emotionale Farben sowie intensive variative Fortspinnung melodischer Linien im Rahmen der vom europäischen Denken geprägten Formverhältnisse aus. Die freie Variantenentwicklung als das formbildende Prinzip, das sowohl dem russischen Lied als auch dem jüdischen Gesang immanent ist, lieferte die Basis erster Adaptionenversuche. Obwohl der auf der Vertikale aufbauende *Al-freco*-Stil und die „*Épater les bourgeois*“-Haltung des jungen S. Prokofjew denkbar wenig Berührungspunkte mit der Sensivität jüdischer Musikäußerungen hatten, komponierte er 1919 eine „Ouvertüre über jüdische Themen“ (der ursprünglichen Sektfassung folgte 1934 eine Orchesterversion), in der er zwei charakterlich kontrastierende jiddische Themen innerhalb eines Sonatenhauptsatzes klassischer Prägung zu einem stimmungsvollen Genrebild verarbeitet hat. Wesentlich näher lag das Paradigma jüdischer Musik dem individuellen Stil D. Schostakowitschs, der bereits im frühen Schaffen melodisch-lineare Entfaltung auf der Grundlage modaler Skalen bevorzugte und in dessen Werken das Prozeßhafte der musikalischen Vorgänge stets mehr Gewicht besaß als ihre endgültig kristallisierte Form. Auch die rhythmische Seite wies Gemeinsamkeiten auf — Neigung zu asymmetrischer Gliederung, freiem Taktwechsel, irregulärer Rhythmik etc. Deshalb gelang es Schostakowitsch in seinen Kompositionen, die ihre Entstehung der Beschäftigung mit jüdischer Kultur verdanken, etwa im Vokalzyklus „Aus der jüdischen Volkspoesie“ (1948), eine verblüffend organische Umsetzung der Besonderheiten jüdischer Folklore — musikalischer wie ideell-ethischer. Für die Tonsprache A. Schnittkes bedeutet das jüdische Fluidum nur eine Möglichkeit unter vielen in seinem polystilistischen Konzept, mit dessen Hilfe er versucht, durch das bewußte Ausspielen von verschiedenen, oft gegensätzlichen Stilebenen sowie die Verknüpfung von Klangelementen unterschiedlichsten Ursprungs die (Musik-)Welten einander näher zu bringen. Die ernste philosophisch-ethische Grundhaltung des Komponisten, der bestrebt ist, seine Stücke „wie das reale Leben, in dem alles koexistiert und in Wechselbeziehung zueinander steht“¹⁰⁾ zu gestalten, schlägt sich in einer Musik nieder, die dramatische Widersprüche und Spannungen der Gegenwart „ohne falsche Lösungen“ schildert. Die Lexik und der Assoziationsreichtum jüdischer Musik stellen eine Fülle disparater Mittel zur Verfügung, die der Komponist mit feinem Gespür für ihre „unterschwellig“ Bedeutungen einsetzt — im Klavierquintett (1976) Verdichtungen der auf Mikrintervallen beruhenden Vibrato-Klangteppiche, steter Taktwechsel u. a. m., im 3. Konzert für Violine und Orchester (1978) u. a. die mit Vierteltontrillern angereicherte Solokadenz der Violine, die an jüdische Klagelieder erinnert, oder in der 4. Sinfonie (1984) — hier wird die Sakralmusik der vier Glaubensrichtungen stilisiert: der jüdischen, katholischen, russisch-orthodoxen und protestantischen; der

Verquickung aller vier Schichten in der Schlußepisode dient dem Autor als musikalisches Symbol für die reale Möglichkeit des verständnisvollen Neben- und Miteinander.

Ein anderes spezifisches Modell der Emanzipation außereuropäischer Kulturmomente bietet das Musikterrain Amerikas. Die bodenständigen Musizierweisen, allen voran der Jazz, gingen dort eine legitime Verbindung mit jüdischer musikalischer Eigenart ein, ausgehend in erste Linie von bestimmten Gemeinsamkeiten der metrorhythmischen Organisation, die sich aus dem Improvisationscharakter beider Musizierpraktiken ergaben — wie z. B. der Möglichkeit freier Interpretation rhythmischer Strukturen, welche häufig nur als Vorlage, die nach individuellem Ermessen zu variieren ist, dienen. Das Konglomerat aus lokaler Tradition und „exotischem“ Beiwerk gewann allmählich an Beständigkeit, wobei über das Maß letztendlich die Individualität der Komponisten entschied. Das Primat des Rhythmischen im Schaffen von I. Strawinsky ist unumstritten, allerdings ist diese Dominanz nicht erst in seiner amerikanischen Periode entstanden, sondern manifestierte sich bereits in „*Le Sacre du Printemps*“ (1919). Wohl aber empfing Strawinsky in Amerika zusätzliche Impulse — der Rhythmus wird zum gleichberechtigten formbildenden Faktor und zum Träger des musikalischen Ausdrucks. Polyphonie der melodischen Linien wird durch die breitgefächerte „Polyphonie“ der Rhythmik ergänzt, von der komplementären „Polyvalenz“ (O. Messiaen) bis zu mehrschichtiger Polyrhythmik, die auf Sprengung metrischer Stabilität ausgerichtet ist. Mit der Hinwendung zum Religiösen im Spätwerk befaßte sich Strawinsky auch inhaltlich mit jüdischem Stoffkreis: in der Kantate „*Threni*“ (Klagelieder Jeremias), die 1958 auf lateinische Bibeltexte

10) zit. nach Emil Kotljarski: „Wenn mir das Schicksal erlaubt ...“ in: *Junost* V/1988, S. 87 (russisch).

mit Intarsien des Althebräischen geschrieben ist und archaisches Kolorit auch dadurch hervorhebt, daß die Solistenfunktion jener der hebräischen Chasanim gleicht, oder in der Ballade „Abraham und Isaak“, deren hebräisch zu singender Text des Genesis-Abschnittes den Tonfall und Akzentuierung des seriell gesetzten Musikgewebes bestimmt. Eine enge Beziehung zu jüdischer Kulturwelt weist die Musik von L. Bernstein auf, der sich konsequent mit dieser Sphäre beschäftigt. Schon sein erstes großes Werk, die „Jeremia“-Sinfonie (1942), deren drei Sätze als „Prophezeiung“, „Entweihung“ bzw. „Lament“ überschrieben sind, verbindet traditionell Jüdisches (Lamentation auf Texte der Klagelieder Jeremias im 3. Satz) mit modernen Amerikanismen (z.B. in „Entweihung“, wo ein jüdisches Motiv in spritzig-vitalem Jazzgewand erklingt). In der expressiven Musik zweier „Dybbuk“-Suiten, 1974 aus dem gleichnamigen Ballett zusammengestellt, bildet die kabbalistische Zahlenmystik den gemeinsamen Nenner für die zitierten hebräischen Gebete und chassidischen Gesänge der ersten und die Jazz- bzw. atonalen Strukturen der zweiten Suite. Die freien Orchesterimprovisationen werden in der Komposition „Jubilee Games“ (1986) mit jüdischer Folklore, chassidischen Weisen und Jazz konfrontiert. Auch hier wirkt die Zahl, in diesem Fall ist es die Sieben, als strukturbildendes Element, aber auch als gedankliche Brücke zur jüdischen Vergangenheit (vgl. 3. Buch Mose: auf sieben mal sieben Jahre soll ein Festjahr folgen, das Jahr der Freiheit).

Viele zeitgenössische Komponisten und ihre Beiträge zur Erweiterung der Palette des musikalischen Ausdrucks um das jüdische Idiom können noch genannt werden, doch muß die Aufzählung an dieser Stelle unvollständig bleiben. Bleibt zu hoffen, daß die künftige Musikentwicklung nicht durch Trägheit des (Repertoire-)Denkens beherrscht und der historisch verbürgte Kampf zwischen David und Goliath auch diesmal für David entschieden wird.

Anhang

Übersicht (Auswahl) der Musikwerke der Gegenwart, die sich mit jüdischen Themen (inhaltlich und musikalisch) auseinandersetzen.

B. Blacher, R. Wagner-Régeny, K.A. Hartmann, H.W. Henze, P. Dessau: Jüdische Chronik für Alt- und Baritonsolo, Kammerchor, zwei Sprecher und kleines Orchester

Karl Amadeus Hartmann: Streichquartett „Carillon“

Ernst Bloch: Suite hébraïque für Vc und Orchester; 1., 2. und 3. Streichquartett

Rudolf Wagner-Régeny: Kantate „Genesis“; Das Lied der Liebe „Schir Haschirsin“ f. Soli, Frauenchor und Orchester

Paul Dessau: „Jewish Dance“ f. Violine und Klavier; 11 jüdische Volkstänze f. Klavier; Haggada-Oratorium; 1. Sinfonie

Erich Walter Sternberg: Sinfonische Variationen „Die zwölf Stämme Israels“; sinfonische Dichtung „Höre, o Israel“; Toccata für Klavier

Mario Castelnuovo-Tedesco: Violinkonzert „Die Propheten“; Klaviersuite „Die Geschichte des Joseph“; „Drei sephardische Lieder“

Erich Wolfgang Korngold: Ouvertüre „Sursum corda“

Arnold Schönberg: „Kol nidre“ f. Sprecher, gemischten Chor und Orchester; Moderner Psalm f. gemischten Chor, Sprecher und Orchester; „Moses und Aron“, Oper

Igor Strawinsky: „Babel“, Kantate f. Sprecher, Männerchor und Orchester; „Abraham und Isaak“; Ballade f. Bariton und Kammerorchester; „Threni, id es Lamentationes Jeremiae Prophetarum“ f. 6 Solostimmen, Chor und Orchester

Benjamin Britten: Kantate „Abraham and Isaac“

Artur Honegger: Oratorium „Le Roi David“; Cantique de Cantiques; Sinfonischer Psalm „Le Roi David“

Darius Milhaud: Opern „David“, „Esther“; Le Candelabre à sept Branches f. Klavier; „Chants populaires hébraïques“ f. Gesang und Klavier

Maurice Ravel: „Deux Mélodies Hébraïques“ f. Gesangsstimmen und Klavier

Aaron Copland: „In the Beginning“, Chorkantate; Trio „Vitebsk“ für Violine, Cello und Klavier

Leonard Bernstein: „Halil“ f. Soloflöte und kleines Orchester; „Jubilee Games“ f. Orchester; „Kaddish“ (3. Sinfonie) f. Sopransolo, Sprecher, gemischten Chor, Knabenchor und Orchester

Steve Reich: „Tehillim“ für Stimmen und Ensemble (2. Fassung für Stimmen und Orchester)

Dmitri Schostakowitsch: 2. Klaviertrio; „Aus der jüdischen Volkspoesie“, Vokalzyklus für Sopran, Alt, Tenor und Orchester

Joseph Kaminski: „Israeli Sketches“ für Orchester; Concertino für Trompete und Orchester

Paul Ben Haim: Poème für Harfe; „Pastorale variée“ für Klarinette, Harfe und Streicher; Sonate in G für Solovioline; Notturmo für Klavier

Joseph Tal: „Geographisches Gedicht“ („Exodus“) für Bariton und Orchester; „Visionen“ für Streichorchester; Sonate für Klavier

Werner Sander: „Schiron“, Liebeslieder-Zyklus aus dem Hohen Lied nach hebräischen Volksweisen für Alt und Frauenchor a capella

Henry Berthold: Fünf jüdische Tänze für Violine (oder Bratsche) und Klavier

Sergej Prokofjew: „Ouvertüre über Jüdische Themen“ für Klarinette, Klavier und Streichquartett (2. Fassung für großes Orchester)

Michail Gnessin: „Variationen über ein jüdisches Volksthema“ für Streichquartett; „Ora“ (Tänze galiläischer Arbeiter) für Klavier vierhändig; „Requiem“ Klavierquintett

Olivier Messiaen: „Er, der alles geschaffen hat“ und „Blick der Höhen“ aus „Vingt Regards sur l'Enfant Jésus“ für Klavier