



Mittler zwischen den Welten



Jüdische Themen in der Musik

Von Thomas Heyn

Vorspruch

Am 1. Oktober 1988 fand in den Räumen des Kulturbundes Leipzig ein Kolloquium zum Thema „Jüdisches Musikschaffen und europäische Musikkultur“ statt.

Das bewußt tiefstapelnd-unspektakulär gehaltene Thema und die Art und Ankündigung der Veranstaltung als dem „50. Jahrestag der Pogromnacht“ wiesen auf erhebliche Unsicherheiten mit dem sperrigen Thema hin, wurde doch das Gespenst des gehaßten Staates Israel hinter jedem Wort und jedem Ton vermutet.

Da dank des rührigen Kulturbundmitarbeiters Jörg Wicke das Stattfinden letztendlich nicht verhindert werden konnte, wurden mit der Sektion Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität und dem VEB Edition Peters noch zwei Kontrollinstanzen ins Spiel gebracht, die – soweit das Thema es zuließ – für ideologische Reinheit und möglichst geringe öffentliche Resonanz zu sorgen hatten.¹⁾

Dennoch – oder gerade deswegen – boten Dr. Eberhard Klemm (Leipzig), Dr. Tamara Burde (Weimar) und Peter Zacher (Dresden) u.a. differenzierte Beiträge, die wohl nicht jedes Mithör-Ohr wohlgefällig aufgenommen hat.

Auch im anschließenden „Festkonzert“ (was um Himmels willen gab es denn da zu feiern...?) gelang es, Werke mit Bezug zu jüdischen Themen sowohl aus dem Osten (von Sergej Prokofjew, Dmitri Schostakowitsch und Alfred Schnittke) wie aus dem Westen (Arnold Schönberg, Alban Berg) zu präsentieren. Dabei erklangen auch Ausschnitte aus dem Schaffen der staatlicherseits besonders ungeliebten Komponisten Aaron Copland und Stefan Wolpe.

Erst sechs Jahre später, nämlich am 9.11.93, war es möglich, dank der Unterstützung der Stadt Duisburg und des Salomon-Ludwig-Steinheim-Institutes ein weiteres Konzert mit Werken von Max Bruch, Alfred Goodman, Norbert Linke, Ortwin Benninghoff, Yeheskiel Braun u.a. stattfinden zu lassen. Auch das in diesem Heft abgedruckte Stück erklang dort zum ersten Male.

Thomas Heyn

1953 in Görnitz geboren, studierte Komposition in Leipzig bei Prof. Siegfried Thiele und in Berlin bei Prof. Siegfried Matthus. Der Träger verschiedener Preise ist freiberuflich in Berlin tätig. Er ist Vorsitzender des Vereins der Komponisten und Musikwissenschaftler sowie Vorstandsmitglied des Internationalen Kinder-Musik-Zentrums Leipzig.

Begriffe, untaugliche...

Einen Artikel über „Jüdische Musik“ schreiben zu wollen, ist schwierig wenn nicht unmöglich. Schon der Begriff ist eine unzulässige Verallgemeinerung und taugt noch weniger als z.B. „europäische“ oder „afrikanische“ Musik. Denn die vorgespiegelte scheinbare Einheitlichkeit eines kontinuierlichen historischen Prozesses spaltet sich bei genauerer Betrachtung in eine Vielzahl in einander wenig vergleichbarer, z.T. gegensätzlicher Vorgänge, die — um die Sache besonders kompliziert zu machen — in den unterschiedlichsten Staaten und in ganz verschiedenen Jahrhunderten stattfanden und weiter stattfinden.

Würde ich diesen Begriff weglassen und über jüdische Musikschaffende oder jüdisches Musikschaffen mich auslassen, dann meinte ich einzelne, ganz konkrete Menschen. Die spielen je nach Begabung und Lust und Laune Stücke von Bach, Bebop, Beethoven, Blues, oder sie üben Saxophon oder Orgel, oder sie komponieren oder leiten Schulköre oder machen noch etwas ganz anderes. Vielleicht lesen sie auch gerade das *musikblatt* und fragen sich: „Was will der denn nun...?“ — und mein Artikel wäre zuende, ehe er begonnen hat.

Fülle ich die Zeilen, indem ich über *die* „Jüdische Musik“ oder jüdisches Musikleben in Deutschland schreibe, ist als baldiges Scheitern ebenso sicher. Eine einheitliche jüdische Musik gab es nicht und gibt es nicht, denn sie wäre an einen Staat gebunden, der nie da war, und das Musikleben des Staates Israel meine ich ja nicht. Jüdisches Musikleben in Deutschland aus historischer, soziologischer oder musikwissenschaftlicher Sicht ist reichlich erkundet und erschlossen und auch nicht mein Thema. Und folkloristische Eigenheiten am Rande und innerhalb der großen deutschen Musikkultur gar (siehe Lexikon, siehe z.B. „sorbische Musik“) meine ich ja erst recht nicht.

Nein, mich interessiert ein einziger Punkt an diesem Thema, nämlich der, daß jüdische Musiker seit Jahrhunderten gezwungen waren, sich beständig mit den Musiktraditionen ihrer Wirtsvölker (dieser abschauliche Ausdruck stammt aus der LTI — der Sprache des Dritten Reiches) auseinanderzusetzen, sie zu erlernen und umzuformen und mit den eigenen Erfahrungen zu vermischen: in der ehemaligen DDR nannte man solch kühnes Tun Interdisziplinäre Kommunikation, das gleiche Prinzip nennt sich heutzutage in der E-Musik *Postmoderne* und in der U-Musik *Weltmusik*. „Aus jedem Dorf 'n Hund“ würde es meine Mutter nennen, was aber meiner Leidenschaft zum Thema keinen Abbruch tut. Und zum Thema komme ich jetzt ganz energisch.

1) Jüdisches Musikschaffen und europäische Musikkultur, hg. von Norbert Molkenbur. Edition Peters Leipzig 1989

Tief ist der Brunnen der Vergangenheit²⁾

Der entscheidende und für mich interessanteste Aspekt an der ganzen Geschichte liegt eben in dieser von jüdischen Künstlern frühzeitig entwickelten Fähigkeit zur Assimilation verschiedener kultureller Strömungen bei gleichzeitiger Bewahrung der eigenen (orientalisch geprägten) Tradition. In Europa ist die jüdische Kultur jahrhundertlang das Bindeglied zwischen den orientalischen und okzidentalern Ur-Kulturen, später das vermittelnde Element zwischen den Völkern Ost- und Westeuropas. Die Ostjuden — lange isoliert — bewahrten die kulturellen Werte der orientalischen Abkunft lange und nachdrücklich; die früher bürgerliche Rechte erlangenden Westjuden waren Teil des gesamtgesellschaftlichen Fortschritts dieser Region und oftmals dessen aktive Vorkämpfer.

Das unter schwierigen Verhältnissen lebende jüdische Volk bewahrte seine kulturelle Identität also auf zweifache Weise: im Osten in ghettoisierten Gemeinschaften als einheitliche Volksgruppe mit eigenständiger Kultur und im Westen auf mannigfaltigen Wegen durch Assimilation des einzelnen. Durch Gesetz und Schicksal lange Zeit am Selbstwerden gehindert, wurden die Juden zu den ersten europäischen Kulturbotschaftern. In Zeiten des Umbruchs und des gesellschaftlichen Wandels finden wir sie fast immer an hervorragender Stelle (erinnert sei an Marx und Freud). Das gleiche trifft für Zeiten künstlerischer Stilwandlungen zu: Eisler, Schönberg, Weill und Gershwin sind Zeitgenossen und allesamt Juden.

Gola

Die Emigration der Juden über Jahrtausende brachte den Zwang, fremde Kulturelemente aufzunehmen, zu verarbeiten und umzuschmelzen, unabwendbar mit sich. Die beständigen Verschleppungen großer Teile des Volkes — zunächst nach Ägypten, später nach Byzanz, schließlich auf Befehl des Römers Hadrian in alle Teile des damaligen römischen Reiches (132-134) — zerstörte alle Staatsstrukturen. Die Juden lebten fortan in der Diaspora (in der Zerstreuung). Die Teilung des römischen Reiches (1050) war der historische Anlaß für den doppelten Weg, den die Juden durch die Geschichte nahmen. Innerhalb des oströmischen Reiches mit der Hauptstadt Byzanz bewahrten die Juden ihre reiche orientalische Kultur. In Westrom herrschten bald die Germanen, die römischen Provinzen der afrikanischen Nordküste und Spaniens gerieten unter maurische Herrschaft. „Da sie noch enge Verbindungen mit der orientalischen Welt pflegten, wurden die Juden wichtige Vermittler im Handel zwischen Orient und Okzident... Im Laufe dieser Jahrhunderte entwickelte sich ein lebendiger und geistiger Austausch zwischen Arabern und Juden einerseits und zwischen der orientalischen und okzidentalern Zivilisation andererseits, wobei die Juden wieder ihre geschichtliche Rolle als Mittler zu spielen ausersehen waren.“³⁾ Diese Juden hießen Sephardim, sie sprachen eine eigene Sprache, das Ladino. Nach Byzanz beginnt in Spanien die zweite große Blüte jüdischer Kultur, in der Poeten, Sänger, Instrumentalisten, Musik-

2) Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder*, Roman

3) Peter Gradenwitz, *Die Musikgeschichte Israels*. Bärenreiter Kassel 1961, S. 71

wissenschaftler und Komponisten lebten und wirkten. „Es wurden die Semiro (Sabbath-Lieder), die Gesänge für die Seder-Zeremonie am Vorabend des Passah-Festes geschaffen, und noch später entstanden die Lieder für das Chanukka- und Purim-Fest, für den Tag der Beschneidung und für Hochzeiten — und die meisten der Lieder dieser Epoche werden heute noch gesungen.“⁴⁾

Das goldene Zeitalter jüdischer Kultur in Spanien ist bald zu Ende. Unter Ferdinand und Isabella werden die Juden am 31.3.1492 vor die Wahl gestellt, das Land binnen vier Monaten zu verlassen oder zum Christentum überzutreten. Millionen fliehen — die wohlhabenden Juden, getarnt als Portugiesen, nach England, Holland und in die reichen Hansestädte; die armen nach Marokko, Algerien, Jugoslawien, Bulgarien und in die Türkei. Vor allem aber wandern sie nach Osten aus, nach Galizien, Polen und in die Gebiete der heutigen baltischen Republiken. Dabei nahmen sie ihre spanischen Melodien mit, die allmählich umgesungen und der Musizierpraxis der östlichen Völker angepaßt wurden. Das nachfolgende Beispiel zeigt das Lied „Der Opschit“ (Der Abschied), dessen Text direkt auf die Situation von 1492 anspricht, in seiner sephardischen Urgestalt und eine frei harmonisierte Variante, die aus S. Prokofjews „Ouverture auf jüdische Volksmelodien“ op. 34 von 1919 stammt.

Der Opschit (Volkslied)

Sa - ajit ge sunt,
 maj - ne li - be El - tern, ich for fu ajch a - wek.
 In a wa - aj - tn Weg, wu kejn Wint wejt nit un
 wu kejn Foj - gl flijt nit, un wu kejn Hon krejt nit.

Prokofjews Variante

Die Vertreibung der Sephardim führte auch zu einem starken Zugstrom in das Frankenland und in die Rheinstädte Deutschlands. Hier entsteht ein neues kulturelles Zentrum, getragen von den Aschenazim, den deutschsprechenden Juden. Wenn die alte jüdische Kultur auch einer der Grundbausteine für die abendländische Musikkultur wurde, an der weiteren Entwicklung der (Kunst-) Musik zur Mehrstimmigkeit und zur Polyphonie in den kulturellen Zentren Paris, Burgund und den Niederlanden waren die Juden nicht beteiligt. Sie hatten

keinerlei Zugang zu jenen gesellschaftlichen Schichten, die die musikalischen Entwicklung vorantrieben. Den Juden blieb die profane Musik, die Tanzmusik und die Volkslieder. Troubadours, Minnesänger, Wandermusikanten jüdischer Abkunft sind bezeugt, auch ihre meist unglücklichen Schicksale.

Nach einer Periode relativer — wenn auch eingeschränkter — Ruhe folgen im 14. Jahrhundert massive Zwangsmaßnahmen. Im Gefolge der Pest 1348 kommt es zu Massenspogromen und Ausweisungen der Juden: aus Sachsen (1432), aus Bayern (1450), aus Schlesien (1453), aus Mecklenburg (1492). Die Juden wenden sich nach Osten, nach Polen, wo Sigismund I. zwischen 1500 und 1550 eine halbe Million von ihnen aufnimmt. Das Ostjudentum entsteht mit all seinen charakteristischen Sitten und Gebräuchen und mit seiner Sprache, dem Jiddischen. Zweihundert Jahre später kommt der größte Teil der Juden durch die dritte Teilung Polens unter die Herrschaft des russischen Zaren, der ihre Isolierung anordnet. Aus wohlhabenden, angesehenen polnischen Juden werden arme Ghettojuden, Handwerker, kleine Geschäftemacher und Bettler. Mittelpunkt dieser jiddischen Welt ist die Synagoge, in der jeder Mann individuell zu seinem Gott betet. (Jeder Mann ist wörtlich zu nehmen: Frauen waren von der aktiven Teilnahme am Gottesdienst ausgeschlossen!)

Die musikalische Welt in der Synagoge ist Abbild der Verhältnisse: anstelle eines reglementierten, in Takt und Harmonie streng geordneten Gemeindeganges pflegen die Ostjuden die individuelle Ausschmückung und Veränderung der Modi. Harmonie und Kontrapunkt sind unbekannt: wir hören ein Geflecht in sich stimmiger, individualisierter Melodien, erleben ein nicht vertikal dominiertes, heterophones Klangfeld, in dem die große Menge kleiner und kleinster Intervalle zu einer vibrierenden Belebung des an sich begrenzten Tonfeldes führt. So entsteht ein bisweilen harmonisch deutbarer, zuweilen aber auch schrill-dissonanter, sehr komplexer Klang, der unseren Ohren aufregend modern klingen würde.

Die linear verlaufende Tonfeld-Technik, in der sehr komplizierte Klangsummen aus sehr einfachen (dem Laien ausführbaren) Stimmen zusammengesetzt werden, ist von entscheidender Bedeutung für das Musikdenken in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewesen. Lutoslawskis Umgang mit den 12 Tönen ist z.B. nur ein konsequenter nächster Schritt. Auch Pendereckis großdimensionierten frühen Chorwerken liegt die Technik der Klangsumme aus sehr einfachen Teilelementen zugrunde. Verzichtet man auf die mathematisch-abstrakte Kalkulation des Zwölftonkomplexes, legt man also z.B. fünf- oder siebentönige Skalen zugrunde, werden die Strukturen durchhörbarer und hörererfreundlicher. Diesen Weg ist A. Schnittke in seinem Requiem, in seiner Musik zu dem Film „Die Kommissarin“, vor allem aber in seinem bemerkenswerten Klavierquintett gegangen. In letzterem Stück kommt noch ein weiteres Element jüdisch-arabischer Kultur hinzu: die chromatische Verbreiterung des Einzeltones. Der Einzelton erscheint nicht isoliert, sondern zugleich mit seinen oberen und unteren benachbarten Halbtonen, die in ihrer Leitton tendenz bis zur Vierteltönigkeit zugespitzt werden. Ähnliche Tendenzen finden wir in den neueren Opernwerken Pendereckis: W. Schwinger führt im Almanach „Oper heute“ Nr. 10 etliche hochinteressante Beispiele an.⁵⁾

4) ebenda

5) Wolfram Schwinger, Dämonen und Engel und Gespenster. Der Opernkomponist Krzysztof Penderecki. In: Oper heute, Nr. 10, Henschelverlag Berlin 1978