

Jüdische liturgische Musik zwischen Tradition und Anpassung¹

Nathan Peter Levinson

Nach einer Definition ist jüdische Musik die Summe aller Melodien, die von Juden entweder geschaffen oder gespielt werden bzw. worden sind. Eine solche Definition kann nicht befriedigen; sie ist rein phänomenologisch. Sie erinnert an eine Definition jüdischer Literatur als jene, die von Juden geschrieben wurde. Immerhin sind diese Definitionen jenen vorzuziehen, die heute einen Juden auf rassistische Weise als Menschen, die von Juden abstammen, definieren, unabhängig davon, ob sie sich dem Judentum zugehörig fühlen bzw. längst einer anderen Religion angehören. Jüdische Musik muß einen jüdischen Charakter haben. Gibt es den? Dies interessiert besonders dann, wenn wir die liturgische Musik der Juden während der letzten Jahrhunderte im Auge haben. Inwieweit unterscheidet sie sich von christlich-liturgischer Musik? Gibt es Charakteristika, die sich über Jahrhunderte gehalten haben und auch heute noch als jüdische Musik angesehen werden können? Diese Frage ist von religiöser, politischer und soziologischer Relevanz.

Daß jüdische Musik bereits in ältesten Zeiten geschätzt wurde, erfahren wir aus der Bibel, dem 137. Psalm, wo es heißt: „Singt uns von den Liedern Zions!“ Wir wissen auch, daß Israel und Juda den Assyriern Musiker als Tribut schicken mußten. Dies ergibt sich aus einer Tontafel Sennacheribs, die seinen Feldzug gegen König Hiskia im Jahre 701 v. beschreibt. Auch ein Lachisch-Fragment zeigt Musiker im Beutezug mit ihren Instrumenten. Daß im Zweiten Tempel Instrumente gespielt wurden, geht aus der Bibel und aus einigen Bar-Kochba-Münzen hervor, wie auch die Bibel verschiedene von ihnen erwähnt. Wir müssen allerdings unterscheiden zwischen Musik, die schon damals nur der Unterhaltung diente und jener, die religiöse und magische Funktionen hatte. Die Mauern Jerichos fielen beim Klang des Widderhorns, wobei die magische Zahl sieben eine Rolle spielte. Eine Entsprechung finden wir bei Amphion, durch dessen Spiel die Steine Thebens wieder zusammenkamen. Orpheus befreite durch seine Musik seine Frau aus der Unterwelt. Das heißt: Musik ruft

1) Manuskript eines Vortrags, gehalten im Rahmen des Symposions „Internationale Tage der Synagogenmusik“ vom 30. November bis 3. Dezember 1994 in Hannover.

Tote ins Leben zurück. Der Prophet Elisa bediente sich eines Spielmanns bei seiner Arbeit und David spielte vor Saul, um dessen bösen Geist zu vertreiben. Vor dem Blasen des Widderhorns am jüdischen Neujahrsfest werden magische Gebete gesprochen. Es besteht auch der Brauch, ein Widderhorn an das Bett eines Kranken zu bringen, um den Todesengel zu vertreiben. All dies kann nicht im eigentlichen Sinn als jüdisch angesehen werden, da bei den Völkern des Altertums und noch heute magische Praktiken von Priestern ausgeführt werden. Bereits in der Bibel und auch später im Judentum wurde das Magische zurückgedrängt. Es geht um die Anbetung der Gottheit und nicht um magische Beschwörungen. Die Propheten bekämpften den Kult von Baal und Astarte. Die Religion sollte nicht mehr wie bei Israels Nachbarvölkern orgiastische Züge tragen. Das Ruhige und Geordnete sollte den Gottesdienst bestimmen. Die Tempelmusik hatte eine feste Ordnung. Die Psalmenüberschriften sind möglicherweise noch ein Zeichen dafür. Die Frage erhebt sich aber, ob jüdische Musik feste Formen benötigt, oder ob die freie, ungebundene Form, das Rezitativ, das Fehlen von Rhythmus und Harmonie das kennzeichnende Moment jüdischer Musik sein soll. Wie konnte ein Chor im Tempel funktionieren, ohne daß es gewisse Zeichen gab, nach denen man sich richten konnte? Vielleicht gab es sie schon, bevor die Vokale in die hebräischen Schriftzüge eingeführt wurden. Sicher ist, daß ein Synagogengottesdienst anders geführt werden mußte als die von Priestern und Leviten praktizierten Opferriten. Jetzt nahm das Gebet die Stelle von Opfer und Kunstmusik ein. Als Zeichen der Trauer um die Tempelzerstörung und das Aufhören des Dienstes von Priestern und Leviten wurden kunstvolle Musik sowie Instrumentalbegleitung abgeschafft. Nicht mehr äußere Pracht spielte eine Rolle, sondern Innerlichkeit: der „Gottesdienst des Herzens“, der die Gefühle von Dank, Preis, Freude, aber auch Wehmut, Sehnsucht, Trauer zum Ausdruck bringen mußte. Vorbeten und Gemeinde übernahmen diese Aufgaben.

Mehr als die Melodien ist die Form des Vortrags typisch für das, was wir jüdische liturgische Musik nennen können. Hierfür soll eines der ältesten biblischen Lieder als Beispiel dienen: die sogenannte Schira, das Dankeslied, das Mose und die Kinder Israels nach ihrer Rettung vor den Streitwagen Pharaos gesungen haben. Da heißt es: „Damals sangen Mose und die Kinder Israel dieses Lied dem Ewigen und sie sprachen ...“ (Ex 15,1). Dies ist die Einleitung und sie lautet so nicht zufällig. Man könnte nämlich hier einen Gegensatz konstruieren: – zuerst: „Damals sang Mose“,

und dann: „Und sie sprachen ...“ Sangen sie also oder sprachen sie? Zwischen beiden Ausdrücken gibt es einen Unterschied! Aber bis heute gebrauchen wir bei vielen unserer Gebete den Ausdruck „sagen“, obwohl sie stets singend vorgetragen werden. So „sagen“ wir Psalmen, „*Tachannun*“, „*Kaddisch*“. Es entspricht dies in etwa dem musikalischen italienischen Fachausdruck „*parlando*“. Diese Art des Sprechgesangs ist nun die Art jüdischen Betens von alters her, sicherlich in Anlehnung an das Rezitieren der Psalmen. Es ist eine Art Gesang, die auch die Völker des Altertums kannten und die Quintilian in seinem Werk „*institutio oratorio*“ bereits erwähnt. Dieses sogenannte Psalmodieren trennt jeden Psalmenvers in zwei Teile, wobei jeweils einige Silben betont werden und die Anzahl der dazwischenliegenden unbetonten Silben unwesentlich ist. Daher können diese Verse verschieden lang sein. Flexibilität ist eingebaut. Es folgen nach der Einleitung so viele Silben wie notwendig, wobei jeweils die Mitte und der Schluß des Verses eine Kadenz aufzeigen. Dies ist auch die Psalmodie des Gregorianischen Gesangs, nur daß die Monotonie durch kunstvolle Variationen und Melismen vermieden wird. Diese sind die Aufgabe des Chasan, später auch Sch^liach Zibbur, Abgesandter der Gemeinde, genannt. Dabei ist das Wechselspiel zwischen dem Chasan als Vorbeter und der antwortenden Gemeinde vorgegeben. Der Chasan – im Deutschen auch Kantor genannt – macht entweder den Anfang und die Gemeinde bzw. der Chor beschließt den Vers, oder beide tragen abwechselnd ganze Verse vor. Eine andere Möglichkeit ist dadurch gegeben, daß ein Vers oder ein Teil davon als Refrain dient, eine Technik, die meist beim Vortrag der sogenannten *Pijjutim* (religiöse Poesie) zur Anwendung kommt. Das Wort *Pijjutim* hat denselben griechischen Ursprung wie unser Poet, Poesie, Poem. Aber auch das „Hallelujah“ wird als Refrain gebraucht (Ps 113-118), wie ja schon in der Bibel. Auch das „Danket dem Ewigen, denn er ist gut, und ewig währet seine Gnade“ wird im Gottesdienst als Refrain benutzt (Ps 136).² Wenn wir also gelesen haben, daß Mose „sang“ und die Kinder Israel „sagten“, dann haben wir hier bereits jene jüdische Tradition angedeutet, die einen guten Kantor daran mißt, ob er gut „sagen“ kann und nicht nur, daß er eine gute Stimme hat. Das mag zwar historisch anders gewesen sein, wurde aber so verstanden: Mose war sozusagen der Kantor und die Gemeinde antwortete ihm. Daß auch die Frauen unter Anleitung Mirjams hierbei eine wichtige Rolle

2) Vgl. auch „Amen“, „Hosanna“ und andere Refrains im Gottesdienst der Synagoge.

spielten, darf nicht vergessen werden, und auch nicht ihre Instrumente (die Pauke) (Ex 15,21). Sie stimmten entweder in den Refrain ein oder bildeten einen zweiten Chor mit wechselseitigem Gesang.

Nun bleibt noch die Frage: Bedeutet das Psalmodieren, daß auf Ordnung, festgefügte Melodien überhaupt verzichtet werden muß? Oder kann diese Kunstform ihren Platz innerhalb dessen finden, was wir als jüdische Musik bezeichnen können? Muß weiterhin auf musikalische Notierung oder auf Musikinstrumente auch aus formalen Gründen verzichtet werden?

Die Antwort darauf ist keine einfache. Im 18. und 19. Jahrhundert haben wir es hier mit zwei im Grunde entgegengesetzten, verfeindeten Einstellungen zu tun. Es gab Juden, die nichts sehnlicher wünschten, als ein Teil der sie umgebenden westlichen Kultur zu werden. Damals gab es die Anfänge der sogenannten Wissenschaft des Judentums. Die Emanzipation am Anfang des 19. Jahrhunderts sollte Verfolgungen und Leid ein für allemal zu Ende bringen. Dafür aber mußten auch die Juden ihre Gettoexistenz, die sich sowohl in Sprache, Kleidung, ungeordnetem Gottesdienst ausdrückte, aufgeben. Einige meinten, daß nur eine radikale Lösung, die Taufe, das erwünschte Resultat bringen könnte. Juden, die jetzt eine volle Gleichberechtigung innerhalb der damaligen bürgerlichen Gesellschaft anstrebten, mußten dafür Opfer bringen, eine Assimilation an die Umgebung war unabdingbar. Daher versuchte man auch die althergebrachte Frömmigkeit, die sich nicht nur in Speise- und Ehegesetzen, sondern vor allem auch im Ritus und Kultus ausdrückte, einer radikalen Revision zu unterziehen. Der Gottesdienst sollte ästhetischer werden. Rabbiner mußten Hochschulen aufsuchen und promovieren. Sie mußten sich auch der theologischen Sprache ihrer Umgebung anpassen und mit Geistlichen aller Konfessionen Gespräche führen können.

Ein Nichtjude mußte einen jüdischen Gottesdienst besuchen können, ohne von fehlender Ordnung, Länge und den bizarren orientalischen Lauten unangenehm berührt zu werden. Man brauchte also europäische, festgefügte, harmonische Melodien, die womöglich von westlich geschulten Kantoren, einem Chor und vielleicht sogar mit Orgelbegleitung vorgetragen werden sollten. Dies war das Programm der Reformer, das 1807 mit der Einführung einer Orgel nebst Chor begonnen hatte und kurz danach in Kassel eingeführt wurde.

Wegen der Opposition der Orthodoxie, die auch staatliche Organe zu Hilfe rief, wurde das alles zunächst gestoppt. Die traditionellen Juden sa-

hen nämlich in diesen Versuchen den Anfang der religiösen Vernichtung des Judentums. Die Verwässerung der Tradition und die Anpassung an die Umgebung mußte früher oder später zum Verschwinden des Judentums führen. Auch innerhalb der Orthodoxie gab es Schattierungen: die Gemeindeorthodoxie wollte trotz unterschiedlicher Gottesdienste unter einem Dach mit der nichtorthodoxen Gemeinde bleiben. Die Austrittsorthodoxie forderte dagegen einen radikalen, auch organisatorischen Bruch mit den liberalen Juden. Erst vor wenigen Monaten ist in Berlin wieder die Adass Jisroel, eine frühere Austrittsgemeinde, die von den Nationalsozialisten zur Vereinigung mit der Hauptgemeinde gezwungen worden war, als selbständige Körperschaft des öffentlichen Rechts anerkannt worden, und zwar nach vielen Jahren juristischen Streits. Daß die extreme Assimilation an die Umgebung den Juden keine Lösung bringen konnte, ist inzwischen jedem klargeworden.

In Seesen war der Gottesdienst praktisch dem der evangelischen Christen angeglichen worden. Choräle und Hymnen wurden eingeführt, die keine jüdische Tradition mehr widerspiegeln. Die Musik wurde dann in anderen Reformgemeinden, wie insbesondere in Hamburg und Berlin, von nichtjüdischen Musikern komponiert.

Allerdings war auch das alles nicht vollkommen neu. Westliche Musik war schon im 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts von Juden angenommen worden, und feine Musiker hatten auch die Anerkennung ihrer Umgebung gefunden. Der berühmteste dieser Komponisten war Salomone de Rossi, der Musik für die Synagoge im Stil der Renaissance schrieb, die für besondere Sabbate und Feste vorgesehen war. Er fand dabei die enthusiastische Unterstützung Leon de Modenas, des bekannten Rabbiners Venedigs, der schon in seiner Heimatstadt Ferrara um 1605 einen mehrstimmigen Chor eingeführt hatte, ein Unternehmen, das auch dort vom örtlichen Rabbinat vehement bekämpft worden war. Modena bekam aber die Unterstützung anderer Rabbiner. Er verfaßte ein religionsgesetzliches Gutachten, ob polyphone Musik in der Synagoge gestattet werden konnte. Die meisten seiner Kollegen meinten noch immer, daß jede Musik seit der Zerstörung des Tempels in den Synagogen unstatthaft sei. Modena schrieb: *„Wenn Gott einen Musiker mit der Gabe begnadet, ihm zu Ehren schöne Tonsätze zu komponieren, so ist es beileibe keine Sünde, diese beim Gottesdienst zu singen. Oder sollten etwa wir, die schon in biblischer Zeit die religiöse Musik pflegten, zu Gott schreien wie Raben und Hunde?“*

Rossis Musik fand Einzug in ganz Italien, besonders im Getto von Rom. Sie hat auch die neuere Synagogenmusik stark beeinflusst. Trotzdem muß gesagt werden, daß seine Musik keine traditionellen jüdischen Elemente enthält. Was hier gezeigt wird, ist die Tatsache, daß seit biblischen Zeiten der Einfluß der Umwelt auf die religiöse Praxis, also auch die Musik, zum Tragen kam, und daß ebenfalls seit jeher progressive und konservative Kräfte um eine Vormachtstellung rangen. Hier gab es auch immer jene, die ihre jüdische Tradition mit zeitgenössischem Geschmack zu verbinden trachteten, insbesondere wenn es um künstlerische Darbietungen ging. In seiner Antrittspredigt in der „Tedesca“, der „Deutschen Synagoge“, behandelte Modena das Thema von Sünde und Umkehr, die traurige Lage Israels im Exil und die Hoffnung auf Heimkehr in das Gelobte Land. Als Auftakt machte er Hinweise auf Malerei und Skulptur, Kunst und Kunstkritik. Diese Predigt, die er als 22jähriger hielt, ist auch in seinem Lehrbuch der Homiletik enthalten. Darin ist Tradition und Moderne auf eine eindrucksvolle Weise verbunden.

Der wirkliche Durchbruch kam im 19. Jahrhundert mit Salomon Sulzer in Wien ab 1826, Hirsch Weintraub in Königsberg 1838, Louis Lewandowski in Berlin 1840 und Samuel Naumbourg in Paris 1845. Sulzer war der erste, der das Überkommene in einen westlichen Rahmen integrieren konnte, wirkliche Chöre wurden geschaffen, die sich dann in den europäischen Hauptstädten durchsetzen konnten. Der reiche Schatz traditioneller Melodien wurde notiert und so für die Zukunft erhalten. Nicht nur einzelne Kompositionen, sondern ganze Liturgien für das religiöse Jahr des Juden konnten nun erscheinen. Lewandowski gab sie zunächst für Kantoren auch in kleineren Gemeinden heraus, später fügte er vierstimmige Harmonie und Orgelbegleitung hinzu (Kol Rinnah Utefilla 1871, Todah Wesimrah ab 1876).

Daß sich nach 1945 traditionelle Musik für die Synagoge weiter durchsetzen konnte, hing zusammen mit der Abkehr vom Geist der Assimilation und der Gründung des Staates Israel. In Israel kamen ostjüdische Musiktraditionen zur Geltung. Außerdem wurden sephardische und orientalische Riten einbezogen, ein Prozeß, der nicht abgeschlossen ist und sich auch in der Zukunft positiv weiterentwickeln sollte.

Wir hatten uns die Frage vorgenommen, ob nicht der geordnete Gottesdienst im Widerspruch stehe zu der mehr individualistischen Innerlichkeit, der „*hischtapchut hanefesch*“, der „Ausgießung der Seele“, wie dies in chassidischen und ostjüdischen Kreisen stets gepflegt wurde. Mein

Lehrer Eric Werner, Professor für Jüdische Musik am Hebrew Union College, Cincinnati, schrieb darüber, daß die jüdische Tradition stets religiösen Exhibitionismus bekämpft hätte. Die rabbinische Literatur sei voller Respekt für die rigide Ordnung der levitischen Tempel-Organisation. In der liturgischen Musik sei die „anarchisch-fromme“ Tendenz durch viele Gaonische Responsen und religionsgesetzliche Dekrete begrenzt und in Schach gehalten worden. „Jüdische Ethik und Ästhetik bekämpften jegliches Überhandnehmen eines Superindividualismus im Gottesdienst“ (Hebrew Union College Monthly, Februar 1944).

Am Schluß sei hingewiesen auf die einzigartige Sammlung jüdischer liturgischer Musik, die Eduard Birnbaum zusammengetragen hatte und die fast alle synagogalen Kompositionen, die zwischen 1700 und 1910 in Europa gedruckt oder geschrieben wurden, enthält. Diese einzigartige Sammlung befindet sich heute in der Bibliothek des Hebrew Union College in Cincinnati. Birnbaum hatte sie katalogisiert, ungefähr 7.000 Karten, die alphabetisch die ersten Worte des hebräischen Textes enthalten, sowie Quellen für jede Melodie und ihre Motive. Das Werk ist meines Wissens bis heute nicht gedruckt worden, ein einzigartiger Schatz für Wissenschaft und Praxis. Eine Analyse findet sich im Hebrew Union College Annual, Band 18, 1994, ebenfalls von Eric Werner.

In diesem Heft haben geschrieben:

Horowitz, Nizan, ist Mitarbeiter der israelischen Zeitung Haarez.

Levinson, Nathan Peter, war Landesrabbiner von Baden-Württemberg.

Lustiger, Kardinal Jean-Marie, ist Erzbischof von Paris.

Thoma, Dr. Clemens, Professor für Judaistik in Luzern und Leiter des Instituts für Jüdisch-Christliche Forschungen an der Hochschule Luzern. Hauptschriftleiter des Freiburger Rundbriefs Neue Folge.

Waschbüsch, Rita, ist Präsidentin des Zentralkomitees der deutschen Katholiken.