

Abraham Jacob Lichtenstein: eine jüdische Quelle für Carl Loewe und Max Bruch

von Sabine Lichtenstein, Amsterdam *

Meinem Lehrmeister und Freund
Professor Frits Noske (1920–1993)
gewidmet

Im Jahre 1844 bekommt Carl Loewe, Kantor an der Jacobskirche in Stettin, Besuch vom Kantor der dortigen Synagoge, Abraham Jacob Lichtenstein. Dieser singt ihm vor. Loewes Tochter beschrieb, wie ihr Vater darauf reagierte:

„Ihr Gesang hat mich ausserordentlich überrascht und einen Entschluss in mir zur Reife gebracht, den ich wohl lange Zeit gehegt, aber mir bis heute immer noch nicht ganz klar gemacht habe. Während Ihres Vortrages trat die ganze Herrlichkeit des »Hohen Liedes« vor meine Seele, dieses Gedichtes, von Gott selbst gemacht, wie Goethe sagt. Der Text liegt bereit da, trotzdem schob ich seine Komposition hinaus. Nun aber hat sich alles in mir gestaltet. Wenn wir beide es erleben, so sollen Sie bald von dem Oratorium hören. Reisen Sie glücklich!“¹

Erst 1855 hat Loewes Oratorium *Das Hohe Lied Salomonis* in Stettin Premiere. Im gleichen Jahr folgt eine Aufführung in Berlin.

Im Oktober 1880 erwähnt Max Bruch, daß er sein *Kol Nidrei* für Cello und Orchester vollendet habe². Mehr als ein Jahr später macht er über die beiden Melodien, die dem Werk zugrundeliegen, folgende Bemerkung:

„Die beiden Melodien sind *ersten* Ranges – die erste ist die eines uralten Hebräischen Bussgesanges, die zweite (Dur) der Mittelsatz des rührenden und wahrhaft grossartigen Gesanges: »Oh weep for those, that wept on Babel's stream« (Byron), ebenfalls sehr alt. Beide Melodien lernte ich in Berlin kennen, wo ich bekanntlich im Verein viel mit den Kindern Israel zu tun hatte. Der Erfolg von Kol Nidrei ist gesichert, da alle *Juden* in der Welt eo ipso dafür sind!“³

Die zweite Melodie aus dem Cellowerk benutzte Bruch auch für das erste Lied seiner *Hebräischen Gesänge für Chor, Orchester und Orgel* „Beweinet, die geweint an Babel's

* Ich danke Frau M. Evenhuis (Groningen) für die ausgezeichnete Übersetzung.

¹ Vgl. August Wellmer, *Noch eine Episode aus Löwe's Leben, erzählt von seiner ältesten Tochter Julie, mitgeteilt von A.W.*, in: *Halleluja. Organ für die geistliche Musik IV* (1883), S. 117ff.

² In einem Brief vom 9. Oktober an Simrock. Vgl. Christopher Fifield, *Max Bruch. His life and works*, London 1988, S. 170.

³ Brief vom 31. Januar 1882 an Kamphausen. Vgl. Abraham Z. Idelsohn, *Jewish Music in its Historical Development*, New York 1929, S. 513, Anm. 22. Kursivierungen von Bruch. Offensichtlich war die von Werner erwähnte Regel, die seit 1830 Juden als Mitglieder der Berliner Singakademie ausschloß, nicht länger gültig. Vgl. Eric Werner, *A Voice still heard. The Sacred songs of the Ashkenazic Jews*, University Park 1976, S. 225, Anm. 7

Strand". In einem Brief an den Königsberger Vorsänger Eduard Birnbaum erwähnt der Komponist *Arabiens Kamele*, die Melodie, die er für den dritten Gesang der *Hebräischen Gesänge* benutzte:

„[...] Kol Nidre und einige andere Lieder (u. A. »Arabiens Kamele«) habe ich in Berlin durch die mir befreundete Familie *Lichtenstein* kennen gelernt. Obgleich ich Protestant bin habe ich doch als Künstler die ausserordentliche Schönheit dieser Gesänge tief empfunden und sie deshalb durch meine Bearbeitungen gerne verbreitet“⁴.

Da diese drei Melodien, die als Grundlage für Bruchs *Hebräische Gesänge* dienten, in einem einzigen Liederbuch standen, darf angenommen werden, daß Kantor Lichtenstein Bruch auf alle, also auch auf das zweite Chorlied, „In ihrer Schönheit wandelt sie“, aufmerksam gemacht hat.

Es handelt sich hier um denselben Mann, der unter anderem durch Zutun von Loewe Vorsänger in Berlin geworden war. Es stellt sich die Frage, wer er war und wie groß sein Einfluß auf Loewe und Bruch war.

Abraham Jacob Lichtenstein

Er wurde am 24. Januar 1806 im preußischen Friedland geboren. Schon als Neunjähriger nimmt er mit seiner „gefühlvollen Sopranstimme und reichen Phantasie“⁵ in Königsberg als „Singer!“⁶ am synagogalen Gottesdienst teil und studiert Hebräisch und Musik, darunter Geige. Schon mit 16 Jahren singt er die Baßpartien in der Synagoge von Glogau/Oder. Umfang und Kraft seiner Stimme entwickeln sich so schnell, daß man ihn – wann genau, ist nicht mehr zurückzuverfolgen – in Posen zum Kantor ernennt. Nach einer Lehre in Frankfurt/Oder und einer Stelle als Vorsänger in Schwedt/Oder übernimmt er im Alter von 27 Jahren die Stelle des Vorsängers in Stettin. Dort spielt Lichtenstein nicht nur in den Gottesdiensten in der Synagoge, sondern auch, oft als erster Violinist, in Orchesterkonzerten unter Leitung von Carl Loewe. Dieser soll ihm auch regelmäßig Vokalsoli in Oratoriumsaufführungen verschafft haben. Seine „immensen Stimmittel und hervorragende musikalische Begabung“ begeistern das Konzertpublikum und die Mitglieder der

⁴ Brief vom 4. Dezember 1889 In demselben Brief: „Ich habe schon als junger Mann [...] Volkslieder aller Nationen mit grosser Vorliebe studiert, weil das Volkslied die Quelle aller wahren Melodik ist – ein Jungbrunnen, an dem man sich wieder erfrischen und erlaben muss – wenn man sich nicht zu dem absurden Glauben einer gewissen Parthei bekennt: »Die Melodie sei ein überwundener Standpunkt.« So lag denn auch das Studium Hebräischer Nationalgesänge auf meinem Wege.“ Vgl. Idelsohn 1929, S. 513, Anm. 22.

⁵ Die Zitate und die meisten Informationen stammen aus: Aron Friedmann, *Lebensbilder berühmter Kantoren. Zum 100. Geburtstag des verdienstvollen Oberkantors der Breslauer Synagogengemeinde weiland Moritz Deutsch*. I. Teil, Berlin 1918, S. 69ff. Einige spärliche Fakten über Lichtensteins Vorfahren und Familie wurden von Nachkommen erforscht und nicht veröffentlicht. Für die Informationen darüber danke ich Herrn Perez Leshem in Jerusalem. Abraham Jacobs Großvater soll unter dem Namen Itzig Mitte des 18. Jahrhunderts in Ostpreußen gelebt haben. Einer seiner Söhne, Michael, soll Wollhändler in Friedland gewesen sein und im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts den Namen Lichtenstein angenommen haben. Er hatte zwei Töchter und drei Söhne. Laut Friedmann wurde der älteste Sohn Kantor in Ortelsburg und der zweite Sohn Rabbiner in Schlochau und Preuß.Stargard. Abraham Jacob war der jüngste Sohn.

⁶ Lange war es üblich, daß der Vorsänger bei bestimmten Anlässen von einem Knabensopran, einem sogenannten „Singer!“, und einem Baß begleitet wurde.

jüdischen Gemeinde. Sein Ansehen wächst über die Grenzen der Stettiner Gemeinde hinaus, und sein Ruhm reicht in den frühen vierziger Jahren bis nach Berlin.

Durch die allmähliche Emanzipation des europäischen Judentums seit dem späten 18. Jahrhundert wuchs das Bedürfnis, den jüdischen Gottesdienst zu modernisieren, das heißt geordneter verlaufen zu lassen und das künstlerische Niveau zu heben. Das führte auch in der orthodoxen Synagoge in der Berliner Heidereutergasse zu Anpassungen – in der Praxis vor allem Angleichungen an die christliche Umgebung. Es wurde ein synagogales gemischtes Doppelquartett gegründet. Zudem wollte die Synagoge dem Beispiel Wiens folgen. Dort hatte man schon 1825 einen Kantor eingestellt, Salomon Sulzer (1804–1891), der in der Praxis und mit seinem Gesangbuch *Schir Zion* (1839, 1865) Tradition und Innovation zu versöhnen wußte. *Schir Zion* (Zion Melodien) sollte auch in Berlin als Grundlage für Kantor und Chor dienen. Zudem war dort, als die Stimme des damaligen Kantors nachzulassen begann, auch aus praktischen Gründen ein „zweiter Kantor“ erwünscht.

Aus dem Brief dieser jüdischen Gemeinde in Berlin an Lichtenstein (datiert vom 28. Januar 1844) geht hervor, daß man ihn gerne so schnell wie möglich einstellen möchte. Kurz zuvor hatte man den Komponisten Louis Lewandowski (1821–1894) in Dienst genommen, der sich mit der synagogalen Musikpflege und deren Reform befassen sollte. Man beabsichtigt, sowohl ihn als auch den neuen Vorsänger an den im frühen Frühjahr durchzuführenden Reorganisationen zu beteiligen. Im Brief steht deshalb auch, daß der Stettiner Kantor von den verschiedenen Kommissionen fürs erste ausgewählt worden sei. Seine vokalen Fähigkeiten lernte die Gemeinde erst später kennen. Sie erweckten große Bewunderung. Lewandowski beschreibt, wie der Sänger

„mit dem grössten Beifall der Welt hier am vergangenen Sonnabend vorgebetet hat. [...] Mit jedem Ton, den Herr Lichtenstein sang, steigerte sich das Entzücken des Publikums und bis nach *V'sjamru* [Sie werden den Sabbat halten] getrauten sich die Leute kaum zu atmen. Am andern Morgen war der Beifall grenzenlos. Der Vortrag wirkte tief in die Herzen der Leute und der *Sch'ma Jisrael* [Höre, Israel] entlockte Tränen und ergriff sie alle mächtig. [...] Es herrscht hier nur eine Meinung und eine Stimme, nämlich die, dass Herr L. die besten Eigenschaften der drei grössten Berliner Theatersänger in sich vereinige. Organ und Deutlichkeit von Bader, Zartheit im Gesang und Vortrag von Mantius, und Kraft und Fülle von Zschiche“.

Zweifellos hängt der überschwengliche Stil dieses Briefes damit zusammen, daß er den Empfänger, Lichtensteins Schwiegervater, zu diesem Erfolg beglückwünschen möchte. Es herrschte nämlich keineswegs nur „eine Meinung und eine Stimme“. Kompetenzstreitigkeiten zwischen den verschiedenen Kommissionen und Neid bei einer kleinen Gruppe, die die Einstellung zumindest hinauszögern wollte, führten dazu, daß der Kantor gebeten wurde, zwei Gutachten vorzulegen: eines über seine Kenntnisse der hebräischen Sprache und eines über seine musikalischen Kenntnisse, und zwar von „einem sehr achtbaren, anerkannten Meister“.

In diesem Zusammenhang ist der Besuch von Lichtenstein bei Carl Loewe zu verstehen. Der Bericht von Loewes Tochter enthält leider mehr sentimentale Schwärmereien als Fakten. Aber einige ihrer Bemerkungen lohnen, erwähnt zu werden. Lichtenstein wies Loewes Klavierbegleitung ab, er sang lieber ohne Begleitung. Auch bat er, mehrere Flügel-

türen zu öffnen, weil sein Gesang einen großen Raum brauchte, was angesichts des Volumens seiner Stimme nicht erstaunlich ist⁷. Danach werden Loewes erster Eindruck – Erstaunen und Begeisterung („Ich wüßte nicht, wie ein Mitbewerber Sie übertreffen könnte.“) – und allgemeine Äußerungen über *Das Hohe Lied Salomonis* beschrieben. Loewes Begeisterung ist nicht verwunderlich, wenn wir daran denken, daß dieser Mann, der dem eindringlichen Gesang Lichtensteins zuhörte, selbst wegen seiner attraktiven Baritonstimme, ausdrucksvollen Vortragsweise und großen Ausstrahlung gerühmt wurde. Loewes Empfehlung vom 22. Dezember 1844 fehlt in Julie Loewes Bericht, aber wir finden diesen Brief glücklicherweise bei Friedmann. Der Komponist nennt den Kantor darin „einen sehr geschickten Mann im Gebiete der Musik“, rühmt seine „vorzüglich schöne Stimme, eine seltene Koloratur“ und „einen herrlichen reinen Triller“, erwähnt, daß „derselbe ganz hübsch für seine Zwecke komponiert“ hat und spricht schließlich sein Bedauern darüber aus, daß die Stettiner „diesen gescheiten Mann möglicherweise entbehren sollen“.

Im Frühling 1845 wird Lichtenstein bei der „größten und gebildetsten Gemeinde Deutschlands“ (laut Lewandowski) tatsächlich eingestellt. Die gewünschten musikalischen Innovationen sind vom neuen „Hauskomponisten“ Lewandowski bereits initiiert. Fast vierzig Jahre werden die beiden Musiker zusammenarbeiten, erst in der Heidereutergasse und seit 1866 in der neuen Reformsynagoge in der Oranienburgerstraße, die durch den enormen Zustrom von osteuropäischen Juden in die preußische Hauptstadt notwendig geworden war. In diesem Tempel, in der Größenordnung einer Kathedrale und mit einer ausgezeichneten Akustik, verfügen die Musiker über eine Orgel und einen gemischten Chor, für dessen Gesänge Lewandowski die deutsche Sprache einführt⁸.

Lichtensteins Vertrag ist kennzeichnend für das aufkommende Reformjudentum. Es wird deutlich, daß der Kantor alten Stils, der seinen Gesang mit barocken Fiorituren schmückte, sofern er nicht noch an der orientalischen Tradition festhielt (vielfach „polnischer Singsang“ gescholten), von den Reformierten nicht länger gefragt ist. Man verlangt eine angemessene, einfache und würdevolle Art des Vortrags, „die nicht die Schaustellung der Kunstmittel und Kunstfertigkeit, sondern die Darstellung der Bedeutung des Vorgetragenen sich zum Ziel setzt.“ Zudem wird vom Vorsänger erwartet, daß er sich an den Chorproben beteiligt und daß er die Sulzerschen Melodien nicht durch andere ersetzt, damit sich die Gemeinde an die neue Sammlung gewöhnen kann⁹. Kurze Zeit später wird sein Kollege pensioniert und Lichtenstein zum ersten Kantor ernannt. Fünfundzwanzig Jahre später, im Alter von vierundsechzig Jahren, steht ihm seinerseits ein jüngerer Kollege –

⁷ Loewes Erstaunen beim Hören der ersten Töne von Lichtenstein ist verwunderlich. Wie schon angedeutet wurde, soll der Komponist dem Sänger regelmäßig Soli bei Oratoriumsaufführungen des Gesangsvereins verschafft haben und muß daher seine Stimme schon gekannt und geschätzt haben. Daraus läßt sich schließen, daß diese Soli, die zwischen dem Besuch bei Loewe, Ende 1844, und Lichtensteins Abreise nach Berlin, Frühling 1845, stattgefunden haben müssen, nicht zahlreich gewesen sein können.

⁸ Hans Hirschberg, *Die Bedeutung der Orgel in Berliner Synagogen*, in: *Synagogen in Berlin. Zur Geschichte einer zerstörten Architektur*, hrsg. von Rolf Bothe und Hans Hirschberg, Berlin 1983, Bd. I, S. 190. Lewis Carroll, der die Synagoge in der Oranienburger Straße im Juli 1867 besuchte (und den Kantor für den Rabbiner hielt), fielen gerade die Gesänge in hebräischer Sprache auf: „Alles gelesene war auf Deutsch, jedoch wurde sehr viel in Hebräisch gesungen, unter Begleitung schöner Musik. [...] Der Oberrabbiner sang sehr viel allein und unbegleitet.“ Vgl. Rolf Bothe, *Zeichnungen und Pläne, Bilddokumente und Schriftstücke*, in: *Synagogen in Berlin. Zur Geschichte einer zerstörten Architektur*, Bd. I, S. 96.

⁹ Hans Hirschberg, S. 187

Arnold Marksohn – zur Seite. Dieser pflegte am Sabbat, wenn er vorsang, beliebte „Lichtensteinsche Melodien“ zu singen. Ihre Beziehung muß ausgezeichnet gewesen sein, denn in ihrer Freizeit spielten sie zusammen Geigenduoette.

Lichtenstein, der über „grosse chasonus'sche Kenntnisse“ verfügte und „ein Sangeskünstler“ war, „der mit seinen reichen Stimmitteln den hebräischen Gebeten einen fast zauberhaften Ausdruck verlieh und den alten verschnörkelten Synagogengesang in seelenschmelzende Melodien umschuf“¹⁰, paßte in diesen neuen Stil. Er verlieh dem Gottesdienst „frisches, neues Leben“:

„Seine imposante, nach Höhe und Tiefe gleich umfangreiche Stimme, seine korrekte Intonation, die kernigen Akzente in seinen Rezitativen, die scharfe und zugleich sangliche Aussprache der Worte, namentlich aber auch der mächtige Ausdruck in seinem Gesange, der sowohl durch seine wahrhaft fromme Empfindung, als auch durch die Lebhaftigkeit und Wärme seines Temperamentes erzeugt wurde, waren Anziehungsmittel, welche die Synagoge allsabbatlich mit andächtigen Zuhörern füllten und sogar Andersgläubige nach der Heidereuter-Synagoge lockten. Selbst die Direktoren der Singakademie, Grell und Rungenhagen, zählten oft zu den Zuhörern Lichtensteins.“

Es ist unwahrscheinlich, daß sich auch Max Bruch unter diesen interessierten Zuhörern in der Heidereutergasse befand. Denn die beiden jüdischen Musiker arbeiteten ja seit 1866 in der Neuen Reformsynagoge in der Oranienburger Straße, während Bruch die Hauptstadt erst seit 1871 mit Unterbrechungen als Wohnort wählte. Zudem entstanden erst in den achtziger Jahren seine auf jüdischer Melodik basierenden Kompositionen. Obwohl die Besucher von auswärts Lewandowski und Lichtenstein wahrscheinlich in die Oranienburger Straße folgten, lassen die zwei schon erwähnten Bemerkungen aus Bruchs Briefen vermuten, daß Bruchs Kontakt zum Kantor umgekehrt zustande kam. 1882, ein Jahr nachdem er schreibt, daß er das hebräische *Kol Nidre* („Alle Gelöbnisse“) durch die Familie Lichtenstein kennengelernt hat, behauptet er gleichwohl, daß ihm die beiden Melodien in seinem Cellowerk durch den „Verein“, wo er vielen Juden begegnete, bekannt geworden sind. Bruch meint hiermit die oben erwähnte Singakademie, deren Konzerte er und Ferdinand Hiller seit 1878 dirigierte. Da nicht nur Christen aus musikalischem Interesse jüdischen Kultgesängen zuhörten, sondern auch, wie aus dem Brief hervorgeht, Mitglieder der jüdischen Gemeinschaft an den öffentlichen Konzerten des Gesangvereins mitwirkten, ist es sehr gut möglich, daß auch Kantor Lichtenstein dem Chor oder Orchester angehörte. Dann lernte er Bruch also auf die gleiche Weise kennen wie Loewe fünfunddreißig Jahre vorher. Aber da Lichtenstein wegen seiner Gastfreundlichkeit gepriesen wurde, sein Haus Künstlern aller Konfessionen offen stand und dort so mancher „Künstlerabend“ stattfand, ist auch eine Begegnung im intimeren Kreis nicht ausgeschlossen¹¹.

Es sieht danach aus, als ob sich nicht mehr feststellen ließe, wann genau Bruch und Lichtenstein einander begegnet sind. Auch über den Zeitpunkt, zu dem Bruch die Melodien hörte, gibt es keine Sicherheit. Der Komponist berichtet im Oktober 1880 über die Vollendung seines *Kol Nidrei*. Am 3. Februar jenes Jahres war Lichtenstein gestorben, so

¹⁰ Aron Friedmann, *Der synagogale Gesang. Eine Studie*, Berlin 1904. Chasan bedeutet Vorsänger.

¹¹ Friedmann 1918, S. 83.

daß wir annehmen müssen, daß sein Vortrag der Gesänge im Jahre 1878 oder 1879, während Bruchs erster Jahre in Berlin, stattfand. Obwohl sich Lichtensteins körperlicher Zustand während seiner letzten beiden Lebensjahre, die er als Witwer verbringen mußte, zusehends verschlechterte (er wurde blind und mußte sich führen lassen), scheint er bis kurz vor seinem Tod im Gottesdienst jedenfalls teilweise vorgesungen zu haben¹² und bis auf seinem Sterbebett bei Stimme gewesen zu sein: Er sang selbst, umringt von seinen vielen Kindern, „mit kräftiger Stimme intonierend“, das *Sch'ma Jisrael*.

Das Hohe Lied Salomonis

Einer der wenigen klaren Fakten aus Julie Loewes Bericht ist, daß ihr Vater dem Kantor sofort nach dessen Vorsingen das Empfehlungsschreiben übergab. Da dieser Brief datiert ist, ist der Zeitpunkt des Besuches, Ende Dezember 1844, also bekannt. „Das Oratorium *Das Hohe Lied Salomonis* wurde bald fertig“, erzählte Julie Loewe, was den Eindruck erweckt, als habe das Komponieren, wie beispielsweise von Loewes Oratorium *Gutenberg* aus dem Jahre 1837, nur einige Monate gedauert. Sie nennt auch keine Jahreszahl in ihrer Beschreibung der Uraufführung in Stettin und in der der Zweitaufführung, in Anwesenheit von Lichtenstein, in Berlin. Die Uraufführung hätte dann erst spät stattgefunden, wenn man von der Jahreszahl 1855 ausgeht, die von Arnold Schering, Hans Engel und in einem anonymen Bericht im *Echo* genannt wird¹³.

Loewes große Bewunderung für den Gesang mag zum Teil durch die Musik selbst verursacht sein, die ihn auf Ideen für sein Oratorium brachte, mit dessen Text er offensichtlich bis dahin nicht so viel anfangen konnte. In dem Bericht wird aber nicht erwähnt, was Lichtenstein genau vortrug, wahrscheinlich, weil Loewes Tochter es nicht wußte. Der Leser muß sich begnügen mit Loewes Hinweis auf die Schönheit des *Hoheliedes* und mit Julies programmatischen Assoziationen an Salomons Tempel, die sie während des Gesanges zu haben behauptet. Diese sind jedoch nur glaubwürdig, wenn Julie vorher über den Inhalt des Textes informiert wurde, weil sie erzählt, daß sie das Hebräische nicht beherrsche. Es kann sich also um eine Vertonung von Fragmenten aus dem *Hohelied* gehandelt haben; aber über die Musik kann man nur Mutmaßungen anstellen.

Loewe verstand es, musikalische *couleur locale* anzubringen. Deshalb gibt es keinen Grund, an der von Schering und Engel (1934) gerühmten orientalischen Atmosphäre zu zweifeln, die in *Das Hohelied Salomonis* durch die Instrumentation hervorgerufen wird. Schering schreibt jedoch auch, daß das Werk keine Zitate aus der jüdischen Melodik aufweist. Es wäre für die Kenner dieses Repertoires eine interessante Aufgabe, die Partien

¹² *Allgemeine Zeitung des Judenthums*, Jg. 44 (1880), No. 7, S. 102.

¹³ Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911. Hans Engel, *Carl Loewe. Überblick und Würdigung seines Schaffens*, Greifswald 1934. Ein mit 'K' signierender Autor des Artikels *Das Hohelied Salomonis. Oratorium, komponiert von Dr. C. Loewe* in der Berliner Musikzeitung *Echo* [Jg. 8, Nr. 1] vom 10. Januar 1858, datiert die Uraufführung zwei Jahre früher und hofft auf eine würdige Besetzung bei der nächsten Aufführung. Die von Maurice E. J. Brown (*Carl Löwe*, in: *The New Grove's Encyclopedia of Music and Musicians*, London 1980) genannte Jahreszahl 1859 kann sich also nicht auf die Uraufführung beziehen. Die weitere Literatur nennt keine Jahreszahl.

noch einmal daraufhin zu erforschen¹⁴. Jedenfalls kann nicht behauptet werden, daß der Vorsänger Loewe auf dieses Thema aufmerksam machte. Dieser hatte die Übersetzung (von Giesebrecht) bereits in seinem Besitz und er hatte schon früher, unter anderem sechzehn Jahre vorher mit seiner *Zerstörung Jerusalems*, einen alttestamentarischen Text in Musik gesetzt.

Vorläufig scheint der Schluß gerechtfertigt, daß Lichtenstein nur als Inspirator und nicht als Lieferant für jüdisches Material, geschweige denn von eigenen Variationen dazu, diene.

Das Kol Nidre

„There is hardly any other traditional Jewish tune that attracted so much attention from the composers of the last century. Innumerable are the arrangements for voice with piano, organ or violin accompaniment and violoncello obligato. We have the exalted melody prepared for choir and small orchestra. And last but not least is the concerto by Max Bruch. In the first bars of Beethoven's C# minor quartet, the opening theme of Kol Nidrei is recognizable. Thus has the music world come to consider this the most characteristic tune of the synagogue“¹⁵.

Für ausführliche Informationen über die ursprüngliche Melodie des *Kol Nidre*, das am Abend vor Jom Kippur (dem Versöhnungstag) gesungen wird, weise ich auf die vielen Schriften über dieses Thema hin, unter anderem von Eric Werner. Sein Werk ist die wichtigste Quelle für die nachstehenden Angaben, wobei ich mich fast ganz auf die wesentlichsten und für uns zweckdienlichsten beschränke.

Der Text – der laut Idelsohn aus dem 9. Jahrhundert stammt – wurde im Laufe der Zeit geändert, bis er Ende des 13. Jahrhunderts feste Form annahm¹⁶. Um 1600 klagte Mordecai Jaffa aus Prag darüber, daß die Melodie fixiert sei, was notwendigen Textänderungen im Wege stehe. Historiker vermuten, daß es sich um einen Missinai-Gesang handelt, das heißt um eine Melodie, die zwischen 1450 und 1550 in Süddeutschland entstand und für hohe Feiertage bestimmt war. Die älteste bekannte Notation des *Kol Nidre* stammt aus dem frühen 18. Jahrhundert, als die Niederschrift von liturgischen Melodien zum ersten Mal erlaubt wurde. Die Fassung, die Lewandowski über ein Jahrhundert später notierte, wurde zum Standard in den deutschen Synagogen.

Die Missinai-Melodien haben gemeinsame Motive, die von jedem Kantor in einer von ihm selbst gewählten Reihenfolge zu Gehör gebracht werden konnten; nur der Anfang und das Ende standen fest. Oft variierte ein Kantor sogar die Motive. Andererseits entstanden manchmal im Hinblick auf die Reihenfolge der Motive stark fixierte Traditionen, so daß die Klage Mordecai Jaffas begreiflich wird. Manche Motive können als Topoi betrach-

¹⁴ Das Autograph gilt als Kriegsverlust; es gibt nur eine Stimmenabschrift. Diese Information verdanke ich Herrn Dr. H. Hell von der Deutschen Staatsbibliothek, wo sich das Autograph damals befunden haben muß und wo sich jetzt die Stimmen befinden. Soviel mir bekannt ist, wurde nie eine Partitur veröffentlicht. Karl Anton nennt 1912 in *Beiträge zur Biographie Carl Löwes*, Halle, S. 132, Anm. 4, zwei Klavierauszüge in Privatbesitz.

¹⁵ Abraham Z. Idelsohn, *The Kol Nidre Tune*, in: *Hebrew Union College Annual*, vol. VIII-IX, Cincinnati 1931-32, S. 493.

¹⁶ Ebd.

tet werden, das heißt, daß sie mit bestimmten Wörtern oder Satzteilen verbunden sind und in verschiedenen Gesängen vorgefunden werden. Werner behauptet, daß ein guter Kantor sie sogar als theologischen Verweis auf einen anderen Text einsetzen konnte; in einem solchen Fall dienten sie im weiteren Sinne des Wortes als Leit motive. Werner weist in diesem Zusammenhang auf die Sammlungen von Lewandowski und Sulzer hin.

Ein derartiges Motiv aus dem *Kol Nidre*, das verbindet und verweist, gibt es im folgenden Musikbeispiel:



Notenbeispiel 1¹⁷

Man kennt also die Musik noch nicht, auch wenn die Namen der gesungenen Melodien feststehen. Gesänge werden bis in das 18. Jahrhundert immer mündlich, das heißt nicht immer getreu, übertragen. Aber auch später war es üblich, daß Kantoren, möglicherweise beeinflusst durch Kollegen, ihre eigenen Fassungen schufen. Aber wenn ein Kantor keine Notation seiner Fassung hinterließ, ist ein eventueller Einfluß davon auf eine weltliche Komposition nicht mehr zu ermitteln. Nachweisbar ist dann höchstens seine Rolle als Informant für ein überindividuelles jüdisches Repertoire. Es kann nämlich nicht mehr mit Sicherheit festgestellt werden, welche Besonderheiten in der endgültigen Komposition auf das Konto des Sängers und welche auf das Konto des Komponisten gehen.

Lichtenstein oder Lewandowski

Abraham Jacob Lichtenstein notierte jedenfalls einen Teil seiner Gesänge. Die erste Information darüber gibt Friedmann (1906), der der jüdischen Gemeinde in Berlin seine Anerkennung dafür ausspricht, daß sie Lichtensteins musikalisches Erbe erworben habe. Das überlieferte Material enthält keine Zeitangaben¹⁸. Selbst wenn sich ein *Kol Nidre* darunter befunden hätte, wäre das also nicht mit Sicherheit genau die von Bruch gehörte Melodie. Merkwürdigerweise fehlt dieser Gesang jedoch. Es erhebt sich also die Frage, wie die Melodie, die Bruch so sehr beeindruckte, genau geklungen hat. „Die älteren Mitglieder unserer Gemeinde werden sich der Glanzpunkte des Lichtensteinschen Gesanges erinnern [...]; besonders aber seiner Gesänge am heiligsten Tage des Jahres, am Jom Kippur, des *Kol Nidre* [...].“ Ihre Schönheit ist überliefert, die Fassung nicht. Und inwieweit handelte es sich tatsächlich um eine „Lichtensteinsche Melodie“, wie Friedmann es nennt? Das

¹⁷ Werner 1976, S. 252ff.

¹⁸ Abraham Jacob Lichtenstein: *Musikhandschriften*, in: *Birnbaum Collection*: Fascicle 14 und 15 (*Maariv & Schacharis*), Fascicle 16 (*Abendgottesdienst*), Fascicle 17 (*Morgengottesdienst*), Fascicle 18 (*Mussaf et N'ilo*). Das Original befindet sich im Hebrew Union College in Cincinnati/Ohio, eine Kopie in der Jewish National and University Library in Jerusalem. Beiden Instituten, insbesondere Herrn Prof. Israel Adler in Jerusalem, danke ich für die Beschaffung des Materials bzw. für die Vermittlung und Information.

Nachstehende wird verdeutlichen, daß diese Fragen nicht mehr mit Sicherheit beantwortet werden können.

Daß sich Lewandowski und Lichtenstein so gut ergänzten, wie Friedmann erwähnt, ist wortwörtlich zu nehmen. Louis Lewandowski trat schon als kleiner Knabe zusammen mit seinen Brüdern als Singerl hervor, wenn sein Vater nach altem Brauch an hohen Feiertagen mit einigen Gesängen, darunter das *Kol Nidrei*, als Laie das Ehrenamt eines Vorbeters ausübte. Später bekam er eine gediegene klassische Ausbildung als Dirigent und Komponist. Dennoch traute er es sich lange Zeit nicht zu, selbst zu komponieren; Idelsohn (1929) glaubt, daß die Ursache darin lag, daß er durch die Gesänge Lichtensteins und die Autorität des Wiener Kantors Salomon Sulzer eingeschüchtert war. Dieser genoß ein so großes Ansehen, daß sich Lewandowski und Lichtenstein 1855 ein halbes Jahr in Wien von ihm unterrichten ließen¹⁹.

Im Jahre 1864 jedoch erscheinen Lewandowskis erste Arrangements. Außer Orgel- und Chormusik schrieb er auch kantoralen Rezitative, die er 1871 in einem Sammelband mit unbegleiteten einstimmigen Gemeindegängen und zweistimmigen Chorgesängen, *Kol Rinnah U'T'Fillah* („Stimme des Lobes und Gebets“), zusammentrug. In seiner Musik kombinierte dieser „Schliemann unserer alten traditionellen Synagogengesänge“²⁰ traditionelles Material mit eigenen Ideen und mit dem, was er aus Lichtensteins Mund gehört hatte. Lichtenstein wiederum trug Lewandowskis Gesänge manchmal variiert mit eigenen Improvisationen vor. Idelsohn²¹ behauptet deshalb auch, daß sich die Form der Lichtensteinschen Gesänge nach einem Vierteljahrhundert der Zusammenarbeit geändert hatte. 1876 erschien der erste Teil (mit Gesängen für den Sabbat) und 1882 der zweite Teil (mit Gesängen für hohe Festtage) von Lewandowskis *Today W'simrah* („Lob und Lied“). Diese als Responsorien arrangierten Gesänge für Kantor und Chor mit Orgelbegleitung sollten Sulzers Musik in Deutschland verdrängen und Lewandowski viel Ehre und Ruhm bringen²².

Wer nach Hinweisen des Einflusses des Kantors auf Lewandowski sucht, wird bei Werner ausführlicher informiert als bei Idelsohn (1929). Dieser beschränkt sich auf die Kritik, daß der Name des Kantors schon in *Kol Rinnah U'T'Fillah* fehlt; ein Vergleich der darin enthaltenen Fassungen mit den Lichtensteinschen Manuskripten überzeugte ihn nämlich vom Einfluß des letzteren. Werner befaßt sich eingehender mit diesem Thema. Zunächst lehnt er Lewandowskis Stil, ganz im Gegensatz zu Idelsohn und anderen, als ornamental und voller Melismen ohne Sinn oder Stil ab²³. Dann vergleicht er die Gesänge in *Today*

¹⁹ Sulzer soll bei diesem Anlaß zu Lichtenstein gesagt haben: „Sie, lieber Kollege, hat Gott singen gelehrt.“ (Vgl. Friedmann 1918, S. 82).

²⁰ Siegfried Graf, *Liturgische Psalmen von Lewandowski*, in: *Allgemeine Zeitung des Judenthums*, Jg. 44, No. 34 (1880), S. 834.

²¹ Idelsohn 1929, S. 275ff.

²² Er bekam den Titel „Königlicher Preussischer Musikdirektor“ Bei seinem fünfzigjährigen Amtsjubiläum fanden Aufführungen seiner Kompositionen statt, darunter Kammermusik, an denen Robert Hausmann und Joseph Joachim teilnahmen. Sulzer wird im allgemeinen als der vorrangige synagogale Komponist des 19. Jahrhunderts im Süden genannt, dessen Einfluß dort und in den angelsächsischen Ländern immer noch bemerkbar ist. Lewandowski spielt diese Rolle für Norddeutschland, und sein Werk ist bis heute die Grundlage für die westeuropäische synagogale Musik.

²³ Werner 1976, S. 227 Werner ärgerte sich auch mehr im allgemeinen über die *Kol Nidres* „provided by hazanim with unending vocal coloraturas, as an amorphous rhapsodizing vocalise. Having lost its dignity, it becomes a rather senseless and tasteless exercise, instead of an solemn prologue to the greatest Jewish Holy Day“ (1976, S. 37). Das ist um so auffälliger, weil er vorher behauptet hat, daß das *Kol Nidre*, insbesondere in Mittel- und Osteuropa, von jeher reich ornamentiert gesungen wurde (Eric Werner, *The Sacred Bridge*, London 1959, S. 171ff.).

W'simrah mit den von Lichtenstein notierten Melodien „and found them to be identical with the melodic line of Lewandowski's choral and organ arrangements. Also, I found them to be purer, and finer, than Lewandowski's arrangements.“ Daraus läßt sich schließen, daß Lewandowski Fassungen von Lichtensteins Melodien übernahm, sie aber mit Ornamenten aus der nicht-jüdischen Musik schmückte. Der Kantor erfüllte vielleicht tatsächlich die in seinem Vertrag enthaltene Forderung nach einer „einfachen, würdevollen Art des Vortrags“ als Reaktion auf „den alten verschnörkelten Synagogengesang“. Lewandowskis Vorwort zu seiner *Kol Rinnah* bestätigt Werners Behauptung. Während er über seine „künstlerische Gestaltung“ spricht, weist der Komponist auf die christliche Kirchenmusik hin und geht mit „der Abneigung gegen alles Melismatische in den musikalischen Rezitativen“ scharf ins Gericht, indem er sie der „vollständigsten Unkenntnis des Charakters dieser Gattung“ zuschreibt. Und was für ihre Gesänge im allgemeinen gilt, wird wohl auch für das *Kol Nidre* gelten.

Obwohl bereits zitierte Anmerkungen von Bruch nicht in diese Richtung weisen²⁴, kann er, nachdem die von Lichtenstein gesungene Melodie einen tiefen Eindruck bei ihm hinterlassen hatte, eine mehrstimmige Fassung eingesehen haben. Weiter unten wird versucht zu entdecken, ob die Musik darüber Aufschluß gibt.

Bruch und die Kol Nidre-Fassungen

Werner rekonstruierte eine mögliche Basismelodie des *Kol Nidre* – vielleicht die Melodie, die der von Mordecai Jaffa genannten Melodie zugrundeliegt – anhand der drei ältesten überlieferten Notationen von A. Beer (1765), S. Naumburg (1840–74) und aus Lewandowskis *Kol Rinnah U'T'Fillah* (1871)²⁵. Das Ergebnis ist eine Aneinanderreihung mehrerer Melodieabschnitte mit „Coda“ in 22 Takten. Durch die Benutzung von Taktstrichen schließt er, vermutlich aus praktischen Erwägungen, an die von ihm selbst aus stilistischen Gründen abgelehnte Praxis des 19. Jahrhunderts an²⁶ (vgl. Notenbeispiel 2).

Die drei verwendeten Fassungen weichen im Verlauf des Gesangs immer mehr voneinander ab. Im Modell bildet der Abschnitt ab D deshalb nicht mehr als den Durchschnitt einer großen Verschiedenheit, in dem Material aus vorhergehenden Abschnitten variiert und kombiniert wird.

Bruch folgt im großen und ganzen diesem Modell und variiert und kombiniert auf seine eigene Weise²⁷. Sein Arrangement des Gesanges endet bei Takt 54. Nach einem Vorspiel des Orchesters von acht Takten folgt er Werners Rekonstruktion, nur läßt er die Coda weg, bringt A, B und das erste D-Motiv zweimal nacheinander zu Gehör und schickt zu-

²⁴ Bruch war beispielsweise stolz darauf, daß er die Melodien für seine *Schottische Phantasie* während seiner Reisen durch Großbritannien und nicht aus einem Buch kennengelernt hatte (Horst Leuchtman, *Max Bruch*, in: *The New Grove's Encyclopedia of Music and Musicians*, London 1980).

²⁵ Werner 1976, S. 36. Die drei Fassungen wurden von Idelsohn (1929) veröffentlicht.

²⁶ Ich übernahm mit ABCAD-Coda Werners Einteilung aus praktischen Gründen in leicht variiertes Form. Er verwendet ein ABAC-Coda in Zusammenhang mit der Ähnlichkeit mit dem mittelalterlichen Lai.

²⁷ Benutzt wurde die Ausgabe *Kol Nidrei. Adagio für Violoncell mit Orchester und Harfe nach hebräischen Melodien*, opus 47, Simrock, Berlin o. J.

Notenbeispiel 2

dem beide Male diesem D-Motiv ein Orchester-Unisono von zwei Takten voraus. Das Motiv, ursprünglich in Moll oder dorisch, mit dem Bruch in Takt 37 beginnt, erscheint bei einigen anderen in der Coda, bei Lewandowski jedoch ebenfalls im D-Abschnitt.

Wenn wir Bruchs wichtigste Modifikationen mit den vorgenannten Fassungen vergleichen, finden wir erwartungsgemäß die größte Übereinstimmung mit der von Lewandowski notierten Fassung²⁸. Das Motiv des Orchester-Unisono – eine Zusammenstellung von Material aus (Variationen zu) A, B und C – finden wir nur bei Beer und Lewandowski. Bei Beer kommt es nur einmal vor, ohne Triole, es beginnt auf einem schwachen Takteil

Notenbeispiel 3: Das ‚Unisono-Motiv‘ bei Beer, Lewandowski und Bruch

²⁸ Benutzt wurde die Ausgabe *Kol Rinnah U'T'Fillah, ein- und zweistimmige Gesänge für den israelitischen Gottesdienst*, Berlin 1882.

und weist zwei statt vier Tonwiederholungen auf; Lewandowski bringt es genauso wie Bruch zweimal zu Gehör, als Einleitung von D, und es beginnt ebenfalls auf der ersten Zählzeit mit der Triole und drei Tonwiederholungen (vgl. Notenbeispiel 3).

Nicht nur hieraus ergibt sich, daß die Lewandowski-Fassung als Modell diente. Auch die ‚Metrik‘ und Rhythmik des Anfangsmotivs aus der Lewandowski-Fassung weisen die meisten Parallelen mit den ersten Takten der Cellopartie auf.

The image shows four staves of musical notation, each representing a different version of the first measure of a piece. The staves are labeled as follows:

- Beer:** A single staff in treble clef with a common time signature (C). The melody starts with a quarter note, followed by an eighth note, and then a quarter note.
- Naumbourg:** A single staff in treble clef with a common time signature (C). The melody starts with a quarter note, followed by a quarter note, and then a quarter note.
- Lewandowski:** A single staff in treble clef with a common time signature (C). The melody starts with a quarter note, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes.
- Bruch:** A single staff in treble clef with a common time signature (C). The melody starts with a quarter note, followed by a quarter note, and then a quarter note.

Notenbeispiel 4: Takt 1 aus allen Fassungen

Dann folgt Bruch Lewandowski mit der Terz in Takt 5. Die Quinte an dieser Stelle in Werners Modell ist von den anderen Kantoren hergeleitet.

Es fragt sich jetzt, ob Lichtenstein Bruch genau diese einstimmige Fassung präsentierte. Lewandowski nahm in sein *Todah W'simrah*²⁹ vier mehrstimmige Arrangements des *Kol Nidre* auf. Das erste (Nr. 68) und das zweite, geschrieben für die Gemeinde in München (Nr. 69), sind mit der üblichen Kombination von aramäischen und hebräischen Texten versehen. Die dritte Fassung (Nr. 70), „O Tag des Herrn“, war für Berlin bestimmt, während es sich bei der vierten Fassung (Nr. 71) um eine Übersetzung von Psalm 130 für die Gemeinden in Nürnberg und Stettin handelt. Von den vier Fassungen haben also zwei einen deutschen Text. Sie sind Beispiele für Lewandowskis (um die Mitte des Jahrhunderts allerdings notwendige) Einführung der Landessprache beim sakralen Chorgesang. Mit der Verwendung des 130. Psalms schloß er sich einem alten Brauch an Jom Kippur an³⁰. Die Kombination des Psalmtextes mit der Melodie des *Kol Nidre* war eine gemäßigte Alternative zur gänzlichen Weglassung des *Kol Nidre*, wozu sich das Reformjudentum seit Anfang des 19. Jahrhunderts, als Reaktion auf inhaltliche Kritik von anti-jüdischer Seite, öfters entschloß. Es handelt sich bei allen vier *Kol Nidre* um Responso-

²⁹ Benutzt wurde die Ausgabe *Todah W'simrah, vierstimmige Chöre und Soli für den israelitischen Gottesdienst, mit und ohne Begleitung der Orgel (ad lib.)*, Berlin 1876.

³⁰ Idelson 1931–32.

rien mit unterstützender Orgelbegleitung; auf den Kantor folgt jeweils – bis einschließlich Melodieteil C – der vierstimmige gemischte Chor. (In der Fassung für München wird den letzten Worten noch ein kurzes Rezitativ vorausgeschickt; ansonsten weisen die Chor-teile nur sehr geringe Unterschiede auf.)

Wenn wir Werners Behauptungen auf das *Kol Nidre* beziehen, dürfen wir davon ausgehen, daß Lichtenstein eine Melodie sang, die dem Diskant aus Lewandowskis Chor-teil entsprach. Dieser Melodie müßte dann ein einfacheres als das in *Todah W'simrah* notierte Rezitativstück vorangegangen sein, worin die Motive, die sowohl bei Lewandowski als auch bei Bruch zu hören sind, verarbeitet waren. Im Vorwort zum *Todah W'simrah* erläutert Lewandowski, daß es ratsam erschien, die Melodien aus *Kol Rinnah U'T'Fillah*, die ursprünglich für die alte Synagoge bestimmt gewesen waren, unverändert zu übernehmen, damit die Gemeinde, die sich auch schon an die Orgelbegleitung gewöhnen mußte, nicht mit noch mehr Neuerungen konfrontiert würde. Die unveränderte Übernahme gilt nicht für die Melodiefragmente der Sopranpartie, sondern nur für die des Vorsängers, abgesehen von einigen unbedeutenden Varianten. Diese beziehen sich nicht auf die oben erwähnten Stellen, wo sich das unbegleitete Rezitativ und Bruchs Melodie entsprechen. Aber auch einige der genannten Varianten finden wir bei Bruch wieder, und dadurch wird die Vermutung bestätigt, daß Lichtenstein nicht genau das gesungen hat, was in *Kol Rinnah* stand.

Einige Beispiele: Die Triole auf der fünften Note (und spätere äquivalente Stellen) im Rezitativ, die in den Fassungen Nr. 69 und 70 zu einer Achtelnote reduziert war, erscheint auch als Achtelnote auf Bruchs fünftem Celloton (und an äquivalenten Stellen). Auffallend ist auch Bruchs Wiederholung des g in Takt 18, die wir nicht in der Solofassung, aber wohl in den Fassungen Nr. 69, 70 und 71 antreffen. So gibt es noch einige Parallelen zwischen Bruch und Nr. 70, die von der Solofassung abweichen.

Das Umgekehrte trifft jedoch auch zu: Einige Stellen in Bruchs Werk verweisen eher auf das unbegleitete Rezitativ als auf eine der harmonisierten Fassungen.

Die Punktierung auf dem 2. Ton von Bruchs unisoner Tuttipassage hat weniger Ähnlichkeit mit der betreffenden Stelle in Nr. 70, in der sie auf den 1. Ton fällt, oder mit den Nummern 68, 69 oder 71, wo sie fehlt, als mit der unbegleiteten Fassung. Dieses Motiv steht wie gesagt bei Bruch und im unbegleiteten Rezitativ zweimal. In Lewandowskis mehrstimmigen Sätzen steht es nur einmal.

Weisen diese Vergleiche darauf hin, daß Bruch das Solorezitativ und die Fassung Nr. 70 kennenlernte? Dann müßte es Zufall sein, daß der Vorschlag in Kombination mit der Achtelnote davor in Takt 11 in Nr. 70 fehlt, während dieser Vorschlag (als Hauptnote) wohl in der Solofassung und in Nr. 68, der liturgischen Fassung, steht.

Parallelen und Unterschiede zwischen den kantoralen Partien und der Cellopartie weisen also in die Richtung des Solorezitativs und der hebräisch-aramäischen Fassung Nr. 68 sowie der deutschsprachigen Fassung Nr. 70 für Berlin. Die Harmonisierungen verschaffen kaum mehr Klarheit. Werner (1976) beurteilt Lewandowskis mehrstimmige Arrangements kurz, aber unmißverständlich: „Lewandowski handled the choir with greater skill, while Sulzer wrote a better line for the cantor.“ Nun, Bruch machte kaum Gebrauch von Lewandowskis Talent. Vergleichen wir dessen Harmonisierungen mit Bruchs Orchestra-

tion, dann stellt sich heraus, daß es sich bei den Parallelen um wenig markante oder mehr oder weniger selbstverständliche Entscheidungen handelt; sie werden durch die Melodie sozusagen aufgedrängt.

Ist es berechtigt, zu denken, daß die Einstimmigkeit der Passage, die bei Bruch in Takt 29 beginnt, von Lewandowskis Satz inspiriert war? Auch ohne das Argument, daß dieser den Chor durch eine mehrstimmige Orgelbegleitung unterstützen läßt und daß andere Unisono-Stellen dann von Bruch beiseite geschoben sind, läßt sich die Einstimmigkeit hier nicht anders sehen als ein durch diese Melodie erzeugter Effekt. Was übrigbleibt, ist der Übergang vom rezitativischen Stil zu einem mehr choralartigen Satz, mit einer kurzen (bei Bruch etwas längeren) parallelen Sextenbewegung. Diesen Übergang und die Sexten gibt es in allen Fassungen des *Todah W'Simrah*. Sie sind nicht sehr ausgeprägt und überzeugend. Dasselbe läßt sich über die punktierte Auffüllung der kleinen Terz im vorletzten Takt von Bruchs Vorspiel behaupten, die wir auch in dem zwei Takte dauernden Vorspiel der Fassung Nr. 68 finden. Beide Komponisten leiteten dieses Material aus dem Gesang selbst ab.

Die Funktionen der Kompositionen von Bruch und Lewandowski variieren stark. So lassen sich die vielen kleinen Unterschiede erklären. Sie stehen hier nicht zur Debatte.

Falls Bruch eine mehrstimmige Fassung kannte, so wird es sich wohl um Nr. 68 oder Nr. 70 gehandelt haben. Die vorstehenden Analysen, kombiniert mit Werners kritischen Bemerkungen, machen jedoch nur klar, daß Lichtenstein bis zum Abschnitt D eine etwas vereinfachte Mischform der unbegleiteten Melodie und der Rezitative, die in den Fassungen Nr. 68 und 70, also in den in Berlin benutzten Fassungen enthalten waren, vorgesungen haben muß, und im Anschluß daran die Melodie der Sopranpartie aus Nr. 70. Das kann sich folgendermaßen angehört haben:



Notenbeispiel 5

Wenn sich diese Melodie ungefähr mit dem Gesang des Kantors deckt, dann war sein Einfluß auf Bruchs Werk beträchtlich. Da jedoch behauptet und auch glaubhaft gemacht wurde, daß Lichtensteins Melodie in den siebziger Jahren nicht ohne Zutun von Lewandowski ihre endgültige Form fand, darf man davon ausgehen, daß auch letzterer einen Beitrag leistete.

Ganz eindeutig ist der Einfluß der traditionellen Grundmelodie auf das Cellostück. Bruch tastete ihr Wesen nicht an. Er gesellt sich gleichsam zu den Vorsängern mit seiner leicht variierten Übernahme der ersten Melodieteile und dem Durchführungscharakter der nachfolgenden Passage. Trotzdem wurde die jüdische Aussage in ein deutsch-romantisches Musikidiom übersetzt.

Das letztere trifft in noch stärkerem Maße für die zweite Melodie aus Bruchs Werk zu, die sich dann auch weiter von ihrem Modell entfernt, worauf im nachstehenden näher eingegangen wird.

Die Vorlage, die zweite Hälfte des Klavierlieds *Beweinet, die geweint an Babel's Strand*, weist zwei periodische Melodien, von denen die erste wiederholt wird, und eine dritte unperiodische Melodie auf. Bruch übernimmt die erste Melodie mit der Wiederholung, aber ersetzt die zweite durch einen kadenzartigen Mittelsatz und beschließt sein Werk mit einer Wiederholung der ersten Melodie.

Was Idelsohn zum ersten Thema aus *Kol Nidrei* bemerkt, gilt also ebenfalls in viel stärkerem Maße für das zweite: „[Die von Bruch benutzte] melody was an interesting theme for a brilliant secular concerto. In his presentation, the melody entirely lost its original character. Bruch displayed a fine art, masterly technique and fantasy, but not Jewish sentiments. It is not a Jewish *Kol-Nidre* which Bruch composed“ (1929)³¹. Diese Behauptung setzt eine temperamentvolle Bemerkung Arnold Schönbergs in den richtigen Kontext. Dessen *Kol Nidre*, in dem die „Cellosentimentalität des Bruch usw.“ „wegvitiolisiert“ werden sollte, war für einen sakralen Zweck bestimmt³². Werner (1958), der sich der verschiedenen Funktionen der beiden *Kol Nidrei* zweifellos bewußt war, schloß sich jedoch (in einer Rezension anläßlich der europäischen Premiere von Schönbergs Bear-

³¹ Bruch selbst erhob auch nicht den Anspruch, 'jüdische' Musik geschrieben zu haben, was aus einem Brief vom 8. April 1881 an Simrock hervorgeht, in dem er sein *Kol Nidrei* eine künstlerische Bearbeitung eines vorgegebenen melodischen Stoffes nannte.

³² Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 48.

beitung) mit einer vernichtenden Beurteilung von Bruchs Cellowerk („rather vulgar“) der Meinung Schönbergs an³³. Vielleicht muß man Cellistin sein, wie Milly Stanfield, um Bruchs Werk als „perhaps the deepest and most sincere of all his compositions“³⁴ zu betrachten. Der unbefangene Konzertbesucher wird wohl eine Position in der Mitte einnehmen und die Cellophantasie beurteilen, wie sie es verdient – eine aus ethnomusikologischer Sicht anspruchslose, aber schöne Bearbeitung einer schönen Melodie.

Hebräische Gesänge

In derselben Periode muß Abraham Jacob Lichtenstein den Komponisten noch mit einer anderen Sammlung bekanntgemacht haben. Denn Bruch entnahm daraus (außer der zweiten Melodie in seinem *Kol Nidrei*) die Melodien für seine *Hebräischen Gesänge* für vierstimmigen Chor, Orchester und Orgel. Noch in Berlin begann Bruch mit seiner Arbeit an diesen drei Chorliedern zur gleichen Zeit wie mit dem *Kol Nidrei*, und er vollendete sie in Liverpool. Die Reihenfolge im ersten Druck wich von der Reihenfolge im Autograph ab; *Beweinet, die geweint an Babel's Strand* wurde das erste und *Arabiens Kameele* das dritte Lied. Das kontrastierende *In ihrer Schönheit wandelt sie* wurde dazwischen angeordnet. Daß Abraham Jacob Lichtenstein Bruchs Informant war, wurde am Anfang dieses Artikels nachgewiesen. Keiner der Texte gehörte jedoch zum synagogalen Repertoire. Wie kannte der Kantor diese Lieder?

Die Neigung des Judentums im 19. Jahrhundert, nach dem Beispiel der christlichen Umgebung geistliche oder weltliche Kunstmusik zu schaffen, spiegelt sich in mehreren Veröffentlichungen mehrstimmig gesetzter jüdischer Melodien wider. 1815 erscheint *A Selection of Hebrew Melodies* auf dem englischen Markt. Es handelt sich um zwölf einstimmige Lieder mit „appropriate Symphonies and Accompaniments by John Braham + Isaac Nathan. [London, the authors]“. Eigentlich hatte nur der letztere, der als Sohn eines Kantors in Canterbury geboren wurde und Musikgeschichtslehrer und Bibliothekar am Hofe von König Georg IV. und nach eigenen Angaben dessen Spion war, die Sammlung herausgegeben; der Name Brahams, eines Kantors, bekannten Opernsängers und Komponisten (1774–1856), diente als Paradepferd. Nathan (1790–1864) hatte Lord Byron mehrmals auf die Melodien aufmerksam gemacht und ihn gebeten, sie mit Texten zu versehen. September 1814 gab der Dichter dieser Bitte nach³⁵ und schrieb im Herbst und Winter 1814–1815 seine wunderschönen *Hebrew Melodies*. Die Lieder wurden daraufhin vom Herausgeber mit einer homophonen Klavierbegleitung versehen und im April 1815 veröffentlicht. Einen Monat später erschien eine viel umfangreichere Sammlung von Byron-Nathan. Mehr als zwanzig Ausgaben folgten, darunter eine deutsche³⁶.

³³ Eric Werner, *Schönberg's Kol Nidrei*, in: *Musical Quarterly* 44 (1958), S. 242ff.

³⁴ Milly Stanfield, *Some 'Cellistic' Landmarks*, in: *Violins and Violinists*, 1950, Mai/Juni, S. 173ff., Juli/August, S. 220ff. und September/Oktober, S. 261ff. Übrigens suchte Stanfield die Ursache dieser Qualität irrtümlicherweise in Bruchs vermeintlichem Judentum. Als dies notwendig erschien, gelang es den Nachkommen Bruchs, dieses seit langem herrschende Mißverständnis aufzuklären.

³⁵ Thomas L. Ashton, *Byron's Hebrew Melodies*, Austin 1972, S. 14.

³⁶ Vgl. Ashton.

Die von Nathan behauptete Authentizität seines Materials wurde oft bezweifelt³⁷. Das ist wahrscheinlich auf die Verwestlichung der damaligen Synagogenmusik zurückzuführen, auch in den Tempeln in Canterbury und London, wo Nathan die Melodien gehört hatte. Eric Werner (1976) brachte ans Licht, daß es sich zwar nicht immer um Musik aus der Zeit des alten Palästina handelte, aber daß sie sehr wohl zum traditionellen aschkenasischen Repertoire gehörte. Zudem wurden, Burwick und Douglass zufolge, alte Vorschriften für die kantonale Aufführungspraxis von Nathan, sofern die Notation das erlaubte, in seine Bearbeitungen integriert. So sind die beiden Fassungen von *She walks in beauty*, die am Anfang der Sammlung stehen, gängige Varianten derselben synagogalen Melodie. Bei *O weep for those* handelt es sich ebenfalls um eine Adaption einer bekannten synagogalen Melodie. Für die Melodie von *On Jordans Banks* diente ein Chanukka-Gesang als Vorlage, für den wiederum eine deutsche Hymne aus dem 13. Jahrhundert als Grundlage diente³⁸.

Byron dichtete den Text von *She walks in beauty*, in dem die dunkle Schönheit als die erhabeneren besungen wird, schon im Sommer des Jahres 1814. Aber *O weep for those* vom September 1814, wofür sich der Dichter durch Psalm 137 und das Matthäusevangelium mit einem Text, der die Diaspora Israels beklagt, inspirieren ließ, war wahrscheinlich das erste Gedicht, das er für Nathans Sammlung dichtete. Im Oktober schrieb er *On Jordans banks*, eine Klage über die Schändung des Landes Israel durch den Feind, mit Verweisen auf die Psalmen 94 und 144 und auf das 2. Buch Mosis, *Exodus*.

Nathans Fassungen der drei Lieder, in einem bescheidenen italienisch-ornamentalen Stil, im „Zigeuner“-Stil und im hymnischen Stil, verschaffen einigermaßen einen Eindruck von der Diversität der Sammlung. Werner beurteilt diese als nicht besser oder schlechter als andere englische Hausmusik aus jener Zeit. Die Reaktionen waren damals aber sehr unterschiedlich. Manche fanden, daß die Musik diese Gedichte nicht verdiente: „To some of the melodies, indeed, it is scarcely practicable to sing the words with any effect whatever“³⁹. Diese Kritik war berechtigt, und die Gründe liegen auf der Hand. *She walks in beauty* wurde von Byron zwar als Liedtext geschrieben, aber ohne daß er sich von einem bestimmten musikalischen Modell leiten ließ; erst später wählte der Musiker den Gesang aus seiner Sammlung, der am besten dazu paßte. Nathan berichtete, daß Byron ihn bei den anderen Gedichten oft über den Stil und das Metrum der Musik befragt hatte, damit jener nicht dazu gezwungen sein würde, die Melodien den Gedichten anzupassen. Diese Bemühungen sind jedoch in den Texten nicht immer wiederzufinden; Nathan wurde also mit einer von ihm sehr bewunderten Poesie konfrontiert, die er auf vertretbare Weise mit den für ihn nicht weniger verpflichtenden Melodien und Traditionen in Einklang bringen mußte. Er half sich manchmal mit Wortwiederholungen und rhythmischen

³⁷ Idelsohn 1929, Israel Abrahams, *Byron's „Hebrew Melodies“*, in: *By-paths in Hebraic Bookland*, Philadelphia 1920, S. 207ff; Joseph Slater, *Byron's Hebrew Melodies*, in: *Studies in Philology*, Vol. XLIX, Jan. 1952, S. 78. Slater schreibt: „The truth of the matter was that Jewish liturgical music of the early nineteenth century was thoroughly corrupt. A framework of ancient ritual was stuccoed with tunes which cantors had picked up or composed in all the cities of Europe: hymns were more likely to have been sung at Vauxhall a hundred years earlier than at Jerusalem before the destruction of the temple.“

³⁸ *A selection of hebrew melodies, ancient and modern*, by Isaac Nathan and Lord Byron, hrsg. von Frederick Burwick und Paul Douglass, Tuscaloosa und London 1988, S. 13.

³⁹ So George Thomson. Vgl. Ashton S. 48, Fn. 92.

Anpassungen der Musik. Auch die drei betreffenden Lieder zeigen deutlich, daß der Musiker nach einer guten Prosodie strebte, aber nicht immer gelungene Lösungen fand. Dennoch wurden vom ersten Druck dieser Lieder zehntausend Exemplare verkauft, viertausend mehr als von den Texten ohne Musik, die, nach Rücksprache mit Nathan, als *Hebrew Melodies* einen Monat später herausgegeben wurden.

Der Ruhm, der die Sammlung Nathan brachte (unter seinen Bewunderern befand sich Walter Scott), war jedoch verblaßt, als Lichtenstein Bruch darauf aufmerksam gemacht haben muß. Der Kantor selbst kann die Sammlung schon seit den frühen zwanziger Jahren gekannt haben, als die deutsche Ausgabe erschien⁴⁰. Bruch war offensichtlich genauso beeindruckt von der Musik wie Byron fünfundsiebzig Jahre vorher, denn er (oder der Kantor?) wählte die vorgenannten Werke daraus aus und bearbeitete sie im Herbst und Winter des Jahres 1880⁴¹.

Der Komponist erwähnt Lichtenstein als seine Quelle und nennt keine Sammlung. Das erweckt den Eindruck, als habe er die Musik, vielleicht beim selben Anlaß wie das *Kol Nidre*, das erste Mal gehört, als sie von Lichtenstein gesungen wurde. Die Melodie des dritten Liedes ist auch im nachgelassenen Werk von Lichtenstein („Morgengottesdienst“ Nr. 25) und zweimal in Lewandowskis *Todah W'Simrah* (Nr. 255 und 256) zu finden. Unterschiede zwischen den Fassungen von Lichtenstein und Lewandowski einerseits und Nathan und Bruch andererseits weisen jedoch darauf hin, daß sich der Sänger in diesem Lied eng an Nathans Partitur hielt. Es gibt keinen Grund anzunehmen, daß dies bei den anderen beiden Liedern nicht der Fall gewesen sein soll. Der Kantor diente also vermutlich nur als Informant des aschkenasischen Repertoires. Deshalb fehlt hier eine detaillierte Analyse, und ich beschränke mich auf einen allgemeinen Vergleich.

Dieser macht deutlich, daß Bruch seine Quelle nicht ablehnte, sondern in seiner Bearbeitung für Chor und Orchester verschiedenartig bereicherte. Sie ist deshalb auch erkennbar vorhanden.

Bruch wählte für *She walks in beauty* die erste Fassung, aber ersetzte den Mittelsatz durch den Mittelsatz aus der zweiten Fassung. Im übrigen durchbricht seine Musik Nathans einfache Liedformen nur mit einer blockartigen Orchestration. Auch fehlen die Vor- und Nachspiele. Die Melodien sind fast unberührt geblieben. Ferner unterscheidet sich die Harmonisierung, auch im Fall von weniger auf der Hand liegenden Wendungen, meistens nicht wesentlich von denen von Nathan, ist aber nur hier und dort reicher, wie im Melodieteil „Wo badet Israel“ in *Beweinet, die geweint an Babel's Strand*, wo Bruch die typischen harmonischen Wendungen aus seinem *Kol Nidrei* übernahm. Während das Kla-

⁴⁰ Benutzt wurde die Ausgabe *Sammlung Hebräischer Original-Melodien mit untergelegten Gesängen von Lord G. G. Byron und deren Übersetzung vom Geheimen Krieges-Rath Kretzschmer. Heft 1*, in: *Magazin für Kunst, Geographie und Musik*, Berlin 1822 (aus dem Besitz der Staatsbibliothek Berlin). Seit 1820 waren deutsche Übersetzungen der *Hebrew Melodies* in Umlauf. (Leopold Hirschberg, *Lord Byrons hebraeische Gesänge und die Tondichter der romantischen Schule*, in: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum*, Jg. XIII (1913), Heft 4, S. 321.) Unter vielen anderen vertonte auch Loewe nach dem Tod seiner ersten Frau Julie von Jacob im Jahre 1823 23 *Hebrew Melodies* von Byron, darunter die vorgenannten drei Lieder. Die Musik verweist jedoch nicht auf Nathans Sammlung.

⁴¹ Bruch an Simrock in einem Brief vom 5. Oktober 1886: „Ich habe seit mehreren Jahren herrlichste Melodien zu Lord Byrons Hebräischen Gesängen von mir für Chor, Orchester und Orgel bearbeitet da liegen“ (vgl. Karl Gustav Fellerer, *Max Bruch*, in: *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte*, Heft 103, Köln 1973). Benutzt wurde hier die Ausgabe: *Hebräische Gesänge (nach Lord Byron's Hebrew Melodies) für Chor, Orchester und Orgel ad.lib. bearbeitet von Max Bruch*, Kalmus, New York o. J. Bruch verwendete die ersten Wörter der deutschen Übersetzung, „Arabiens Kameele“, als Titel des dritten Liedes.

vier bei Nathan eine unterstützende und belebende, manchmal tonmalerische Funktion hat, kann sich Bruchs Orgelpartie auf die unterstützende Funktion beschränken, während die drei vokalen Unterstimmen und das Orchester für Abwechslung sorgen. Mit der unmusikalischen deutschen Übersetzung ging Bruch ähnlich um wie mit Nathans Musik. Wo (bitter) notwendig, brachte er textliche Verbesserungen an, doch auch dort leider nicht immer.

Es bleibt die Frage, weshalb diese Bearbeitung ihrerseits vergessen ist. Denn auch Bruchs Arrangements, insbesondere *Arabiens Kameele*, hatten damals, im November 1880 und November 1882, bei drei Aufführungen durch die Liverpool Philharmonic Society großen Erfolg. Die unglückliche prosodische Behandlung – in Bruchs Werk nur an einigen Stellen im Vergleich zur Quelle verbessert – wird ein englischsprachiges Publikum weniger gestört haben als ein deutsches. Vielleicht auch wurden die Engländer damals vor allem von ihrem großen einheimischen Dichter in den Konzertsaal gelockt.

Meiner Meinung nach könnte ein sachkundiger Klavierauszug von Bruchs Werk, gesungen entweder mit dem ursprünglichen englischen Text oder in der von Israel Abrahams genannten hebräischen Übersetzung oder in einer musikalisch vertretbaren (das heißt: freieren) Übersetzung in die eigene Sprache, eine interessante Erweiterung des reformsynagogalen Chorrepertoires sein.

Schlußfolgerung

Eric Werner unterscheidet zwei funktionelle Richtungen im historischen Verlauf einer Melodie. Ihr Ursprung kann in einem Kunstwerk liegen, von wo aus sie sich, meist geringfügig transformiert, loslöst und „absinkend“ zu Gemeingut entwickelt. Den umgekehrten Verlauf nennt er „aufsteigend“. So betrachtet, machten viele synagogale Melodien eine zweifach „aufsteigende“ Bewegung. Kantoren hörten sie in ungeschliffener Form von herumreisenden Musikern, wonach sie zu einem Bestandteil des synagogalen Repertoires stilisiert wurden und dann ihrerseits zu einer stilisierten Integration in einen artistischen Kontext inspirierten. Im 19. Jahrhundert fanden, dank der Emanzipation der Juden und folglich der kulturellen Entwicklung der Kantoren und in Zusammenhang mit dem wachsenden Interesse der Komponisten für Volksmelodien, solche Prozesse und andere Formen von musikalischem Austausch regelmäßig statt. Das Arrangement des 29. Psalms für Chor mit hebräischem Text (D 953) von Franz Schubert aus dem Jahre 1828, das auf Anregung von Salomon Sulzer für dessen *Schir Zion* geschrieben wurde, ist vermutlich das berühmteste Beispiel⁴².

Ohne Carl Loewe und Max Bruch mit Schubert oder Abraham Jacob Lichtenstein mit Sulzer zu vergleichen, hat ihre Zusammenarbeit zu einigen Kompositionen geführt, von denen eine Komposition noch immer zum festen Konzertrepertoire gehört, deren Entstehungsgeschichte aber kaum bekannt ist. Auch die Schlüsselrolle des bescheidenen Sängers wurde nie erforscht. Dieses Versäumnis sei hiermit wiedergutmacht.

⁴² Schubert war begeistert von der Interpretation seiner Lieder durch Sulzer. Dieser wurde auch von Meyerbeer, Schumann und Liszt bewundert. Liszt veranstaltete zusammen mit Sulzer einige Liederrecitals.