Musik in der Synagoge

01
LS
33260
G886

Verlag Rieser Kulturtage 1998

Begleitschrift zu Konzert (25.4.) und Ausstellung (25.4. - 10.5.) in der Synagoge von Hainsfarth im Rahmen der Rieser Kulturtage 1998.

Veranstalter: Verein Rieser Kulturtage e.V. in Zusammenarbeit mit der Universitätsbibliothek Augsburg und der Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit Augsburg.

UB Augsburg

<08032033270010

<08032033270010

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK AUGSBURG

Text: Günther Grünsteudel (G.G.), Friedhelm Katzenmeier (F.K.)
Redaktion, Bearbeitung und Gestaltung: Günther Grünsteudel
Abbildungen: Universitätsbibliothek Augsburg

© Copyright Verlag Verein Rieser Kulturtage e.V., Nördlingen 1998

Gesamtherstellung: Missionsdruckerei Mariannhill, 86756 Reimlingen

ISBN 3-923373-37-6

DMLS 33260 G 886

Über jüdisch-liturgische Musik

"Kol nidre wa-assurej - alle deine Gelübde und Übertretungen sollen dir erlassen sein" - so lautet das Gebet am Jom Kippur, am Versöhnungsfest, dem höchsten jüdischen Feiertag. Wie oft mag dieser Gesang, wie oft all die anderen traditionellen Weisen der jüdischen Liturgie in diesem Raum erklungen sein? Und in wievielen Familien wurde wohl am Freitagabend der Empfang des Schabbat mit dem Lied "Lecha dodi likrat kallah" (Mache dich auf, mein Freund, der Braut entgegen) gefeiert? Mit der Vernichtung der jüdischen Gemeinden durch das NS-Regime ist diese Tradition in Deutschland abgebrochen; uns Heutigen ist sie so gut wie unbekannt. Deshalb sei im folgenden der Versuch unternommen, einige Entwicklungslinien der synagogalen Musik von ihren Anfängen bis ins 19. Jahrhundert nachzuzeichnen.

Musik im Alten Israel

Die Anfänge liegen in ferner Vergangenheit. Wir haben nur wenige Quellen aus dieser Zeit. Manches erschließt sich aus bildlichen Darstellungen der großen Kulturen des 3. und 4. Jahrtausends v. Chr. in Sumer und Ägypten. So existiert eine Vasenzeichnung von Musikern in Sumer, auf denen mehrsaitige Leiern dargestellt sind. Nach einer ägyptischen Wandmalerei aus dieser Zeit (Beni Hasan) kann man vermuten, daß es sich bei der dort abgebildeten Leier um das biblische "Kinnor" handelt; die späteren Übersetzer benutzten dafür das uns vertraute Wort "Harfe". Von Bau und Funktion her besteht zweifellos eine Verwandtschaft zwischen beiden Instrumenten. Es liegt nahe, anzunehmen, daß die Hebräer auf ihren Wanderungen in Kontakt mit den großen Nachbarvölkern standen und an deren technischen und kulturellen Errungenschaften teilhatten, so auch an der damals gängigen Musikpraxis.

Eine jüngere Quelle (Daniel 3,5; 6. Jh. v. Chr.) zählt die damals üblichen Instrumente auf, die in Luthers Übersetzung frei mit "Posaunen, Drommeten, Harfen, Geigen, Psalter, Lauten und allerlei Saitenspiel" wiedergegeben werden. Unter anderem wird die "Sabka" genannt, im Griechischen heute noch als "Sambuka" bezeichnet. Ein weiteres Instrument war das "Psanterin" (griech. "Psalterion"), das der Begleitung von Psalmen diente. Das Buch Daniel spricht auch von "Sumponiah", wobei nicht klar ist, ob es sich hierbei um ein Instrument oder eher um eine Bezeichnung für Orchester handelt, entsprechend dem griechischen "Symphonia".

Hinzu kamen Tof, die Pauke, und Schofar, das Widderhorn - ursprünglich ein Kriegs- und Signalinstrument, ist es heute als einziges der alten Instrumente noch in Gebrauch; es ertönt nur an den Festtagen zu Jom Kippur. Daneben ist die Rede von Pa'amonim, den Glocken und Schellen, und schließlich von Chazozerot, paarweise geblasenen Trompeten, die das Volk auf der Wanderung zusammenriefen. Es gab auch Instrumente, die der Zymbel (Zalzal), und Klapperinstrumente, die dem späteren "Sistrum" entsprechen.

Die Musikinstrumente der Frühzeit dienten primär der Klangerzeugung und weniger der Nachzeichnung von Melodien. Ein neues musikalisches Element ergab sich in der Stadtkultur der Königszeit (ab 1000 v. Chr.) aus der Verbindung von Gesang und instrumentaler Begleitung, meist durch Saiteninstrumente.

Im Alten Testament - der hebräischen Bibel - finden sich zahlreiche weitere Hinweise auf die Bedeutung der Musik im Leben der Juden. Im 1. Buch Mose (4,21) wird "Jubal" als erster Spieler von Kinnor, der Harfe, und Ugaw, der Schalmei, genannt. Der Name Jubal ist sprachlich verwandt mit "Jowel", dem Hörnerschall, und gleichzeitig Bezeichnung für das "Jubeljahr", das mit solchem Hörnerschall eingeleitet wurde. Es war, alle 50 Jahre, ein Freijahr, in dem alle Schulden erlassen, Pfänder zurückgegeben wurden und die Sklaven freikamen.

In den vorliterarischen Kulturen der Bauern und Nomaden stellt das Lied oft eine Art von 'gesungener Geschichte' dar. Besungen wurden mythische und historische Ereignisse, wie dies in unserer Zeit zum Beispiel noch die Ureinwohner Australiens mit ihren "song lines" tun, die auf diese Weise die Mythen ihres

Volkes über seine Entstehung bewahrt haben. Eines der ältesten Lieder aus israelitischer Tradition ist der Bericht vom Sieg über die Moabiter und die Bohrung eines Wüstenbrunnens: "Da sang Israel dieses Lied: Brunnen steige auf! Singet von ihm!" (4. Mose 21,16-17).

Der Wechselgesang ist am ehesten die künstlerische Form althebräischer Lieder. Ein Beispiel hierfür bietet das Preislied auf David, wiedergegeben als Zuruf im 1. Buch Samuel (18,7): "Und die Weiber sangen gegeneinander und spielten und sprachen: Saul hat tausend geschlagen, aber David zehntausend ...". In enger Beziehung zu dieser zumindest in der Schriftform festliegenden Lesart der liturgischen Texte entwickelte sich auch ein System musikalischer Akzente, das bis ins 19. Jahrhundert vor allem mündlich überliefert wurde.

Jüdische Musik nach der Zerstörung des Tempels

Spätestens seit der Zerstörung Jerusalems im Jahr 70 n. Chr. durch die Römer lebten viele Juden im Mittelmeerraum unter dem Einfluß fremder Kulturen; die Synagoge, der Ort der Verkündigung der Thorah, wurde zum Ersatz für den zerstörten Tempel in Jerusalem. Es bildeten sich die beiden großen Gruppen jüdischer Bevölkerung, die in Ländern lebten, die nicht ihre Heimat waren: die sephardischen Juden im spanisch-arabischen Raum und die aschkenasischen Juden, die sich in Mittel- und Osteuropa niederließen. Parallel hierzu entwickelten sich die Sonder- bzw. Mischsprachen des Spaniolischen und des Jiddischen.

Die sephardischen Juden haben in ihrer Liturgie noch am ehesten den "orientalischen Stil" beibehalten: einstimmiger, meist unbegleiteter Gesang mit nicht so exakt definierten Tonabständen wie in der europäischen Musik üblich. Die Aschkenasim hingegen nahmen über die Jahrhunderte hinweg immer wieder Elemente der westlichen Praxis in ihre Musik auf; davon zeugt etwa die Entwicklung der Hymnen ('pijutim', griech. poietes), aber auch die sehr viel später erfolgte Übernahme der Mehrstimmigkeit.
Bereits ab dem 5.-7. Jahrhundert n. Chr. sind hebräische liturgische Texte mit ansatzweiser Notation bekannt, vergleichbar den Neumen als der frühesten Form der Aufzeichnung europäischer Musik im 11. Jahrhundert. Für die Entwicklung der Melodie werden bereits ab etwa 900 n. Chr. Bezeichnungen wie "Herr, Diener, Genosse" benutzt, die den uns aus der Lehre vom Kontrapunkt geläufigen Begriffen "Dux - Führer" und "Comes - Begleiter" sehr ähnlich sind. Bis zum Mittelalter entwickelte sich ein reichhaltiges Repertoire für alle Feste im sogenannten synagogalen Solostil, verkörpert durch den Chasan, den Kantor.

Jüdische Musik in Mittelalter und Früher Neuzeit

Innerhalb Europas hatte Spanien mit dem Kalifat von Cordoba und seiner arabisch-jüdisch-christlichen Bevölkerung eine besondere Bedeutung für die jüdische Musikkultur. Jüdische Musiker, Spielleute und Gaukler gelangten von hier aus auch ins christliche Spanien und von dort aus weiter ins übrige Europa. Das Spielmannswesen war lange Zeit eine Domäne jüdischer Musiker. Dabei wurden auch arabische Elemente aufgenommen, die auf diese Weise in das europäische Musikleben gelangten. Mittelalterliche Troubadour-Handschriften geben z.B. von diesem Einfluß Zeugnis. In abgeschlossenen Regionen des Mittelmeerraums wie auch in religiösen jüdischen Gemeinden Osteuropas sind noch gemeinsame Wurzeln in dieser Tradition feststellbar.

Um 1300 lebte der einzige heute bekannte jüdische Minnesänger; die Manessische Handschrift zeigt einen Juden mit langem Bart und breitem Hut im Gespräch mit Personen adeligen bzw. geistlichen Standes. Die Aufschrift sagt: "Süßkind, der Jude von Trimperg". Über sein Leben ist nur wenig bekannt, sechs seiner Liedertexte sind erhalten, die zugehörigen Melodien fehlen. Textvergleiche haben ergeben, daß viele seiner Verse auf Stellen in Bibel, Talmud und auf jüdische Gebete verweisen. So preist Süßkind nicht, wie seine christlichen Kollegen, die Jungfrau Maria oder die "Hohe Herrin", sondern lobt die Ehefrau. Über sein Schicksal gibt der Dichter selbst Auskunft:

"Da bin ich eines Toren Fahrt mit meiner Kunst gefahren!
Die großen Herren wollen mir nichts geben,
Drum will ich ihre Höfe fliehen
Und laß mir einen langen Bart wachsen von grauen Haaren.
Nach alter Judensitte will ich fortan leben
Und stille meines Weges ziehen.
Der Mantel soll umfahn mich lang tief unter meinem Hute,
Demütiglich sei nun mein Gang
Und nie mehr sing ich höfischen Gesang,
Seit mich die Herren schieden von dem Gute."

Sühnung der Juden von Trimberg. C.

Bis ins 15. Jahrhundert hinein hatte jüdisches Leben auf der iberischen Halbinsel eine Heimstatt gefunden und sich dort einigermaßen friedlich entfalten können. Indizien zufolge übten das Hebräische sowie die jüdischen Feste und Lieder eine nicht geringe Anziehungskraft auf die Christen aus - wohl vergleichbar der Stellung des Arabischen im untergegangenen Kalifat von Cordoba. Nach der Vertreibung der Juden 1492 aus Spanien und 1497 aus Portugal kam es noch einmal zu großen Wanderungsbewegungen in die Türkei, nach Italien, Deutschland und nach Osteuropa. Die liturgische Musik der vertriebenen sephardischen Juden nahm eine eigenständige Entwicklung, fern der Musikkultur der jeweiligen Umgebung.

Die jüdische Volksmusik erlebte bis ins 18. Jahrhundert eine Zeit der Blüte, es gab regelrechte Gilden jüdischer Musiker, wie sie u.a. in Prag und Frankfurt am Main nachgewiesen sind. Jüdische Spielleute musizierten auch bei Festen und Feiern von Christen; im Protokoll einer Kaiserkrönung in Frankfurt z.B. werden sie mit einem großen Aufgebot an Musikern erwähnt. Die durch den Kontakt mit osteuropäischer Volksmusik beeinflußte Klezmer-Musik, die traditionelle Instrumentalmusik jüdischer Musikanten aus Osteuropa, hat bis heute überlebt und erfreut sich großer Popularität.

Ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts traten in einigen italienischen Stadtstaaten jüdische Musiker als Schöpfer und Interpreten europäischer 'Kunstmusik' hervor.

Hier ist besonders der Hof der Gonzaga in Mantua zu erwähnen und – stellvertretend für eine ganze Reihe von Musikern – Salomone Rossi (* um 1570, † um 1630), "Il ebreo" (der Jude), der seinen hebräischen Namen mit Schlomoh Meha-Adumim angab. Er konnte seine Vorfahren bis zu den frühesten jüdischen Siedlern in Italien zurückverfolgen, die noch vor der Zerstörung Jerusalems durch die Römer als Gefangene hierher gebracht worden waren. Seine prominente Stellung bei Hofe zeigte sich u.a. darin, daß er das 1606 verpflichtend vorgeschriebene Judenzeichen, einen gelben Stoffring, nicht an seinem Gewand tragen mußte.

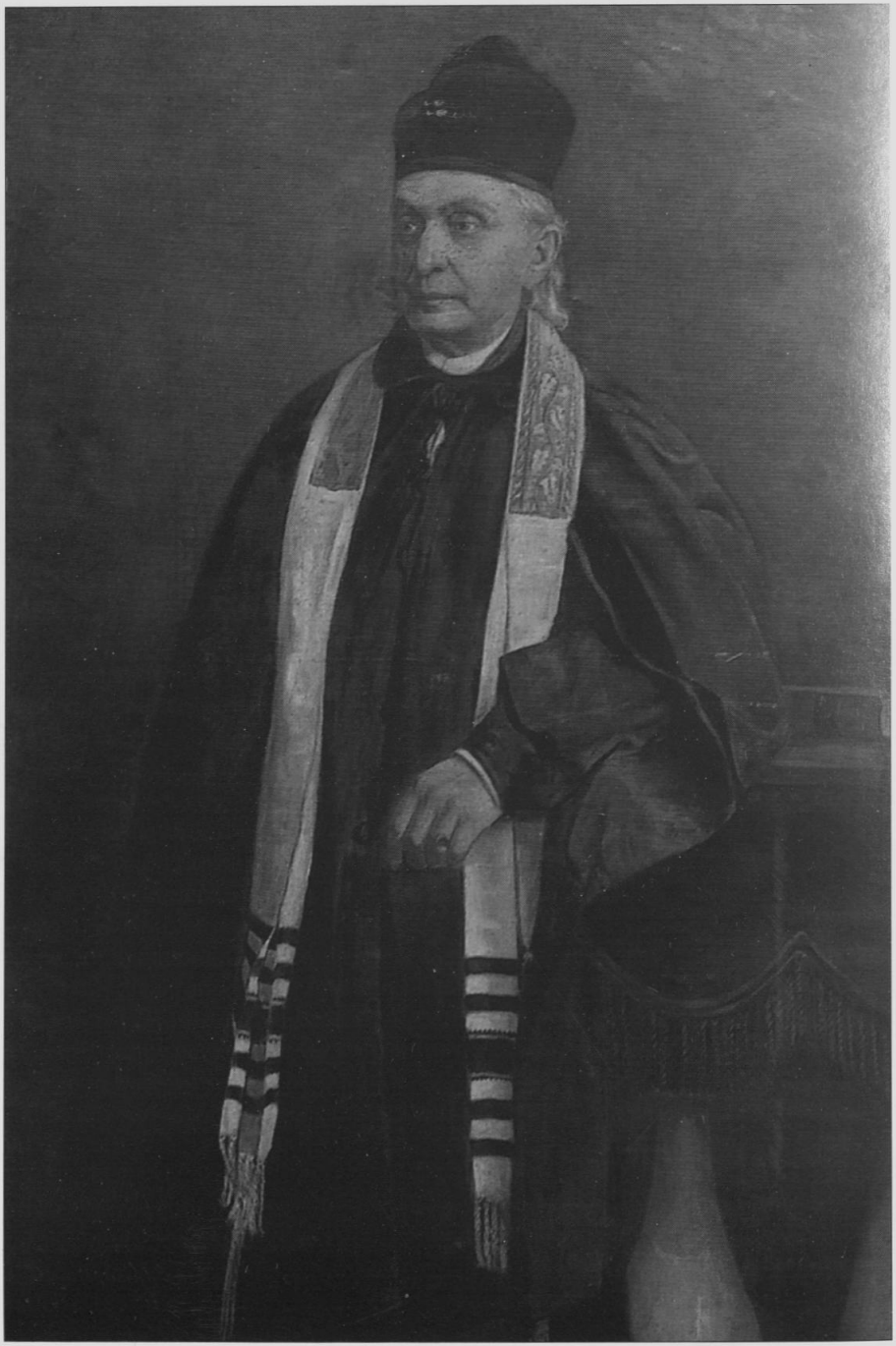
Rossi, dessen Schaffen neben Instrumentalwerken vor allem Madrigale umfaßt und der mit Monteverdi in engem Kontakt stand, bemühte sich als erster professioneller Komponist darum, die Musik der Synagoge zu reformieren. 1623 gab er unter dem Titel "Ha-schirim ascher li-Schlomoh" (Die Lieder des Salomo) eine Sammlung religiöser Gesänge heraus, die ganz im Stil seiner weltlichen Madrigale gehalten sind. Die Loslösung von der traditionellen jüdischen Musik und Assimilation an die Musikkultur der Umgebung, die Rossi vollzog, mag als ein Vorbote jener Entwicklung angesehen werden, die im 19. Jahrhundert Schule machen sollte.

Schon wenige Jahre nach Rossis Tode waren seine Bemühungen um die Liturgiereform vergessen. Rund hundert Jahre später begeisterte sich der aus der christlichen Tradition kommende Komponist Benedetto Marcello (1686-1739), für diese Gesänge und veröffentlichte sie in einer Bearbeitung unter dem Titel "Estro poetico-armonico".

Auch in Venedig erlebte die jüdische Musikkultur eine Blütezeit, die noch das ganze 17. Jahrhundert andauerte. So wurden im Ghetto häufig Konzerte oder Theateraufführungen mit jüdischen Musikern bzw. Schauspielern gegeben, die u.a. auch bei Hofe auftraten und zu denen Besucher von außerhalb in Scharen kamen.

Seit dem Niedergang der jüdischen Gemeinden in Italien verlagerten sich die Zentren der Musikpflege nach Norden und Osten; so gab es in den großen jüdischen Gemeinden in Frankfurt am Main und Prag auch ein reges Musikleben. Jakob Schudt aus Frankfurt berichtet in seinen "Jüdischen Denkwürdigkeiten" im Jahr 1717: "Es sind in Prag dreizehn Synagogen und der Juden Schulen, deren die kleinste größer ist als in Frankfurt die größte. In der Alt Neuen Schul haben sie eine Orgel, so bey Juden etwas Rares, so man schlägt Freytag abends kurz vor angehendem Schabbes, da man den herannahenden Sabbath als ein Kallah oder Braut mit dem Lied ‚Legah dodi likrat kallah' empfängt."

Im 18. Jahrhundert kam es zu einer zunehmenden Stilmischung im Synagogengesang. Die von der europäischen Kunstmusik übernommene Mehrstimmigkeit fand, vorgetragen von Chasan, Baß und Singer, einer Knabenstimme, endgültig Eingang in die Synagoge. Der zunehmend artifizielle Gesangsstil entfernte sich mehr und mehr von seiner eigentlichen liturgischen Funktion. Kritiker sprachen vom "liederlichen Kleeblatt"; darüber hinaus wurde der Kantor alten Stils immer häufiger als jemand charakterisiert, der ein Notenblatt vor sich liegen habe, ohne es lesen zu können. Von hier aus weist der Weg direkt zu den Reformern des 19. Jahrhunderts.



Die Reformer des 19. Jahrhunderts

Die zunehmende gesellschaftliche und kulturelle Isolierung der jüdischen Gemeinschaften im ausgehenden 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wurde zumindest formal durch die Französische Revolution beendet. Trotz der Verkündung der Ideale von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit sollte es aber noch geraume Zeit dauern, bis den Juden der Eintritt in die Bürgerliche Gesellschaft möglich wurde.

Die weitere Entwicklung der jüdischen Musik im Westen Europas wurde begünstigt durch das sich herausbildende bürgerliche Konzertwesen, die Singvereine und die praktische Musikpflege des gebildeten Bürgertums. Noch bevor es zu einer Begegnung zwischen der Musik der Synagoge und der westlichen Musik der Konzertsäle und Opernhäuser zu Beginn des 19. Jahrhunderts kam, stieß ein junger Musiker jüdischer Herkunft gleichsam die Tür auf - Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), der zum Protestantismus übertrat und zahlreiche in dieser Tradition stehende geistliche Werke schuf.

Im Osten Europas, wo sich im Laufe des 18. Jahrhunderts ein virtuoser Stil der Psalmen-Kantillation entwickelt hatte, blieb man im Gegensatz zu den Synagogen des Westens, wo durch die gesellschaftliche 'Emanzipation' der Juden schon bald auch musikalische Angleichungstendenzen spürbar wurden, dem traditionellen Synagogengesang treu, es kam sogar zu einer regelrechten Renaissance dieser Musik, die auch im Westen registriert wurde.

Im Zuge der gesellschaftlich-kulturellen Assimilation des Judentums trat vor allem in den deutschen Synagogen ein grundlegender Wandel ein. So gab es Bestrebungen, die hebräischen Gebete aus der Liturgie zu entfernen und sie in die Landessprache zu übersetzen. Die tradierten Weisen wurden in klassisch-romantische mehrstimmige Gesänge verändert. Die Musik der Synagoge näherte sich immer mehr an die der Kirche an; in einigen Synagogen, riefen Glocken die Beter zum Gottesdienst; ferner kam es zu einem Streit über die Einführung der Orgel, was früher schon in Venedig (17. Jh.) und Prag versucht worden war; es entstand die sogenannte Orgelsynagoge, die Traditionalisten und Reformern Anlaß zu heftigstem Streit lieferte. 1832 wurde in Preußen durch eine Kabinettsorder König Friedrich Wilhelms III. jedwede Änderung der bisherigen jüdischen Gottesdienstform verboten.

Eine andere, tolerantere Entwicklung ist in Österreich-Ungarn zu beobachten. Es ist das Verdienst von Salomon Sulzer (* 1804 Hohenems/Vorarlberg, † 1890 Wien), hier eine Reform der liturgischen Musik eingeleitet zu haben, die Neues aufnahm und das Alte nicht vollständig tilgte. Nach gründlicher musikalischer Ausbildung in Zürich und Karlsruhe kam er im Alter von 20 Jahren nach Wien,

wo er bis zu seinem Tod als Kantor wirkte. In seiner ehemaligen Wirkungsstätte, der Synagoge an der Seitenstettengasse, die die Zerstörungen des Dritten Reiches überstand, wird an ihn und an Isaak Noah Mannheimer erinnert, der als Rabbiner der Wiener Gemeinde Sulzers Partner bei der Liturgiereform war.

In seinem zweibändigen Sammelwerk "Schir Zion" (1839/65) veröffentlichte Sulzer Hymnen und religiöse Gesänge zur Liturgie, die zwar von der traditionellen Singweise der Chasanuth osteuropäischer Prägung weit entfernt sind, die aber stets die melodischen Grundlagen der jüdischen Tradition erkennen lassen. Stil und Harmonik sind stark beeinflußt von der Liedkomposition der Romantik. Sulzer nahm auch Werke seiner zahlreichen christlichen Freunde in die Sammlung auf, darunter eine Komposition Franz Schuberts unter Verwendung des 92. Psalms, "Tow l'hodos" (Es ist ein köstlich Ding), die dieser für die Einweihung des großen Wiener Tempels geschrieben hatte.

Sulzer war ein gefeierter Sänger - nicht nur in der Synagoge, sondern auch auf dem Konzertpodium. Sein Freund Schubert schätzte ihn als unübertroffenen Interpreten seiner Lieder. Freunde seiner Gesangskunst, egal ob Christen oder Juden, fanden sich in 'seiner' Synagoge ein, um ihn im Gottesdienst zu hören.

Aus der Schar der Komponisten, die nach und neben Sulzer für die Erneuerung der Synagogenmusik im 19. Jahrhundert von Bedeutung sind, seien stellvertretend noch zwei Namen genannt:

Samuel Naumburg (* 1817 Dennenlohe/Mittelfranken, † 1880 Saint-Mandé), ein Schüler Sulzers, schuf in Paris eine neue Stilform des synagogalen Gesangs, teilweise sogar mit orchestraler Begleitung. Er orientierte sich dabei stark an der zeitgenössischen französischen Oper, die damals von (jüdischen) Komponisten wie Giacomo Meyerbeer oder Jacques Fromental Halévy beherrscht wurde.

Unabhängig von der Schule Sulzers, diesem aber in Deutschland an Bedeutung durchaus ebenbürtig, wirkte Louis Lewandowski (* 1821 Wreschen/Posen, † 1894 Berlin) als angesehener Kantor, Komponist und Musikpädagoge in Berlin. Er schuf u.a. eine vollständige musikalische Liturgie für das ganze Jahr, die sich vor allem durch die lyrische Qualität ihrer Chorgesänge in der stilistischen Nachfolge Mendelssohns auszeichnet. Ähnlich Sulzer wirkte er stilbildend für eine ganze Generation von Schülern.

***

Viele jüdische Komponisten haben seit Mendelssohn immer wieder auf musikalische Themen ihrer Tradition zurückgegriffen, unter ihnen Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Ernest Bloch, Aaron Copland oder Leonard Bernstein, um nur

Landesbibliothek Magdeburg

einige berühmte Beispiele zu nennen. Nichtjüdische Musiker verfuhren in gleicher Weise. So hat schon Beethoven die von Sulzer auskomponierte Fassung des "Kol Nidre" im langsamen Satz einer seiner späten Klaviersonaten zitiert; es folgten Bartók, Bruch, Grieg, Mussorgsky, Ravel, Prokofieff, Rimsky-Korsakoff, Schostakowitsch (die Aufzählung ließe sich beliebig fortsetzen), die allesamt traditionelle jüdische Weisen benutzt haben.

Erinnern wir uns daran, wenn wir das nächste Mal in liturgischem Kontext - oder auch außerhalb dessen - die Aufforderung hören "Singet dem Herrn ein neues Lied", daß wir es hierbei mit der Übertragung eines hebräischen Textes zu tun haben: "Schiru l'Adoschem schir chadash." F.K.

Synagogale Musik im Bestand der Universitätsbibliothek Augsburg

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts begannen namhafte Kantoren (Sulzer, Weintraub, Naumbourg u.a.) damit, das bis dahin in der Hauptsache mündlich tradierte Melodiengut aufzuzeichnen und im Druck zugänglich zu machen. Dadurch, wie auch durch eigene Kompositionen prägten sie einen neuen, von der klassisch-romantischen Kunstmusik beeinflußten Synagogenstil, der sich auf Solo- und (mehrstimmigen) Chorgesang stützte und als kontrovers diskutiertes Novum die Orgel mit einbezog. Bis in die Jahre des NS-Terrors, wurde diese Musik in den der aschkenasischen Tradition verpflichteten Gemeinden Europas in ungebrochener Kontinuität gepflegt. Nach dem Holocaust war ein Anknüpfen an die liturgisch-musikalischen Traditionen der Vorkriegszeit aus mehreren Gründen unmöglich. Heute sind sie aus der synagogalen Praxis verschwunden und weitgehend vergessen.

Druckwerke jüdisch-liturgischer Musik waren nie aktives Sammelgut öffentlicher Bibliotheken; sie sind heute insgesamt sehr selten. Einige wenige Sammlungen (vor allem in den USA) verfügen aufgrund von Schenkungen oder durch die Übernahme von Nachlässen in diesem Bereich über relativ gute Bestände, in europäischen Bibliotheken findet sich synagogale Musik nur ausnahmsweise und eher zufällig.

Die Sammlung Lorand

So ist es als ein wirklicher Glücksfall zu werten, daß die Universitätsbibliothek Augsburg im Juli 1986 die Notensammlung des ehemaligen Kantors an der Budapester Hauptsynagoge, Marcel Lorand (1911-1988), erwerben konnte, der nach seiner Emigration seit 1964 als Kantor der jüdischen Gemeinde in Straßburg wirkte. Der Ankauf stand in engem Zusammenhang mit der Gründung des Europäischen Zentrums für Jüdische Musik 1988, das anfangs in Räumlichkeiten der Universitätsbibliothek Augsburg untergebracht war (heute Musikhochschule Hannover); daneben wollte man auch Lorands Wunsch Rechnung tragen, die teilweise überaus seltenen Musikalien in einer öffentlichen Sammlung gesichert zu wissen.

Die Sammlung Lorand besteht aus etwas mehr als 100 Druckwerken; enthalten sind vor allem Werke der liturgisch-musikalischen Praxis des aschkenasischen Ritus aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert; Dokumente der sephardischen Musiktradition treten demgegenüber stark in den Hintergrund. Hinzu kommt ein

שיר ציון

SCHIR ZION,

gottesdienstliche

Gesänge der Israeliten

herausgegeben

von

S. SULZER

Ober-Cantor am israelitischen Bethhause

in

WIEN.

Steindr. des H. Engel in Wien.

umfangreicher handschriftlicher Notenbestand, der das Budapester und das Straßburger Synagogenrepertoire unter Lorand und seinen Vorgängern dokumentiert. Die überwiegende Mehrzahl der Drucke stammt - entsprechend der Biographie des Sammlers - aus dem ehemaligen Österreich-Ungarn und dem französischen Sprachraum. Etliche der berühmten Sammelwerke des 19. Jahrhunderts zählen zum Bestand (Samuel Naumbourgs "Semiroth Israel", 1847/64; Osias Abrass' "Simrath-Joh", 1873; Louis Lewandowskis "Todah W'simrah", 1876; Abraham Baers "Baal T'fillah", 3. Auflage, 1901; Salomon Sulzers "Schir Zion", 2. Auflage 1905 etc.). Hervorzuheben ist auch die äußerst seltene "Liturgische Zeitschrift zur Veredelung des Synagogengesangs" (1851 ff.), von der drei der insgesamt vier erschienenen Bände vorhanden sind.

Der Erhaltungszustand der Drucke ist großenteils beklagenswert schlecht, was vielfach auf das minderwertige, stark säurehaltige Papier und auf die Tatsache zurückzuführen ist, daß die Noten in der praktischen musikalischen Arbeit lange Zeit heftig strapaziert wurden. Aus diesem Grund mußte für die Ausstellung auch vielfach auf (teilweise retuschierte) Reproduktionen der Originale ausgewichen werden.

Awaudas Jisroeil

Im Juni 1989 übergab eine Enkelin des Kantors Isaak Lachmann (1838-1900) der Universitätsbibliothek Augsburg einen Teil des handschriftliches Nachlasses ihres Großvaters, dessen anderer Teil schon seit 1937 im Hebrew Union College, Cincinnati/Ohio aufbewahrt wird. Lachmann war seit 1873 bis zu seinem Tod als Kantor der jüdischen Gemeinde in Hürben tätig gewesen, einer der größten und ältesten jüdischen Landgemeinden in Bayern (heute Ortsteil von Krumbach, Landkreis Günzburg), und hatte dort eine Spielart der süddeutschen Synagogentradition vorgefunden, die er als rein erhalten erachtete und die bis dahin nur mündlich weitergegeben worden war. Lachmann sah es - nach dem Vorbild Sulzers - als seine Aufgabe an, diesen Melodienschatz aufzuzeichnen und damit der Nachwelt zu erhalten. Kurz vor seinem Tod erschien noch der erste Teil "Wochentags-Gottesdienst" seiner Sammlung "Awaudas Jisroeil. Der israelitische Vorbeterdienst. Traditionelle Synagogengesänge des süddeutschen und osteuropäischen Ritus" im Druck; die Teile zwei und drei blieben unpubliziert. In den Jahren 1993-1995 gab das Europäische Zentrum für Jüdische Musik unter seinem Direktor Andor Izsák aufgrund der Handschrift im Besitz der Universitätsbibliothek Augsburg eine Faksimile-Ausgabe von Teil III "Die drei Wallfahrtsfeste" heraus. G. G.

Literatur

Friedmann, Aron: Der synagogale Gesang. 2. Aufl. Berlin 1908 (Nachdr. Leipzig 1978); Adler, Guido (Hrsg.): Jüdische Musik, in: Handbuch der Musikgeschichte. 2. Aufl. Berlin-Wilmersdorf 1930 (Nachdr. München, 5. Aufl., 1984); Rothmüller, Aron M.: Die Musik der Juden. Zürich 1951; Sendrey, Alfred: Bibliography of Jewish music. New York 1951 (Nachdr. 1969); Gradenwitz Peter: Die Musikgeschichte Israels. Kassel 1961; Werner, Eric (Hrsg.): Hebräische Musik (Das Musikwerk 20). Köln 1961; Sendrey, Alfred: Musik in Alt-Israel. Leipzig 1970; Brod, Max, Cohen, Yehudah W.: Die Musik Israels. Kassel 1976; Avenary, Hanoch (Hrsg.): Kantor Salomon Sulzer und seine Zeit. Sigmaringen 1985; Salomon Sulzer - Kantor, Komponist, Reformer, 1991; Jüdische Musik, in: Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Aufl. Bd. 4. Kassel 1996, 1511-1569

Abbildungen

Umschlag	Almer, Joel: Qiblat Schabath, um 1890 (Titelblatt)
Seite 2	Leiher-Spieler (wahrscheinlich 'Kinnor', Elfenbeinschnitzerei, Bruchstück, um 1180 v. Chr.)
Seite 5	'Sueskint der Jvde von Trimperg' (Codex Manesse, 355 r)
Seite 8	Salomon Sulzer (Ölporträt von Manzi Kestel Bauer, 1904)
Seite 10	Louis Lewandowski (Ölporträt, undatiert)
Seite 14	Sulzer, Salomon: Schir Zion, 1838 (Titelblatt)