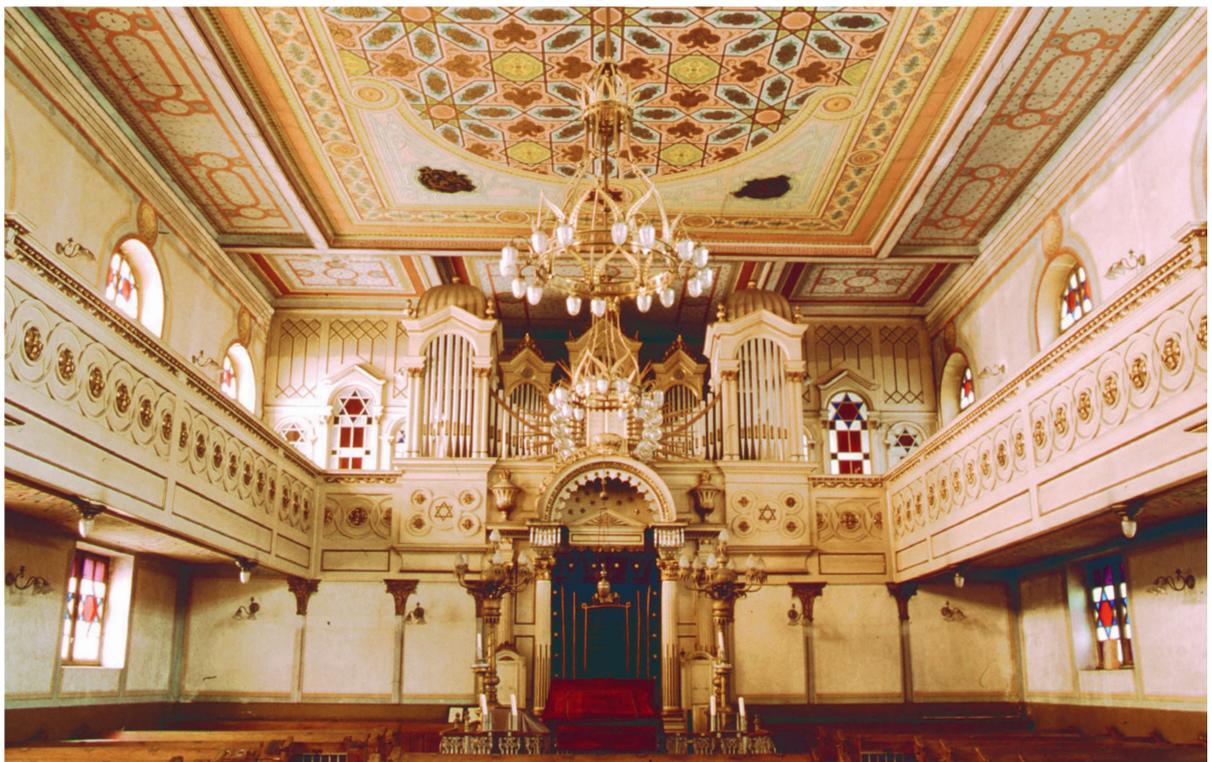


Nr.1 | Januar 2022

MUSIK & GOTTESDIENST



Jüdische geistliche Musikkultur I
Zum Ende der Ära Laukhuff
Evangelische Kirchenmusik in Österreich
Gedanken über die Kirchenmusik
Orgelmacher Hans Späth zum Gedenken

**Zeitschrift für
evangelische Kirchenmusik**

Reformierter Kirchenmusikverband Schweiz RKV
Friedrich Reinhardt Verlag

76. Jahrgang
erscheint zweimonatlich

EDITORIAL

Liebe Leser*innen

Alle Jahre wieder? Bereits vor Jahresfrist habe ich die Frage nach der Verlässlichkeit der Kirche als Arbeitgeberin gestellt. Drei Fälle aus drei Kantonen, die darauf leider ein bedenkliches Licht werfen:

Laut Stellenausschreibung ist ein kleines Pensum mit jährlich etwa 25 Orgeldiensten zu vergeben. Gesucht wird eine vielseitige, aufgeschlossene, kontaktfreudige, kirchenmusikalisch ausgebildete Person mit Lehr- oder noch besser Konzertdiplom. Nach einem Probespiel von mehreren Kandidat*innen wählt das Laiengremium einen Schüler aus dem Dorf.

Ende eines Vorstellungsgesprächs: *Sie brauchen nur noch zuzusagen und den Vertrag zu unterzeichnen. Wir freuen uns so sehr, mit Ihnen eine so kompetente und engagierte Person gefunden zu haben.* Auf die Zusage am nächsten Tag folgt ein Schreiben: *Äxgüsi, wir haben übersehen, dass erst morgen Bewerbungsschluss ist, und heute ist noch eine Bewerbung eingetroffen, die wir auch noch anschauen wollen. Sie hören von uns zu gegebener Zeit.*

Nach erfolgreichem Probespiel und Vorstellungsgespräch wird der aktuelle Arbeitsvertrag zwecks Einstufung in die Lohnklasse abgegeben, und die Kirchgemeinde schickt ein detailliertes Stellenangebot. Nach der definitiven Zusage heisst es in einem Mail: *Wir werden Anfang nächster Woche entscheiden, wen wir einstellen möchten.*

Offenbar sind in unseren Kirchen Verantwortungsträger*innen herangewachsen, die ihrer Aufgabe nicht mehr gewachsen sind. Dabei gilt für die Kirche dasselbe wie für jeden KMU-Betrieb: Die Mitarbeitenden sind ihr wertvollstes Gut. Ihnen muss sie Sorge tragen.

Herzlich, Ihre Verena Friedrich

INHALTSVERZEICHNIS

– 4 –

Jüdische geistliche Musikkultur I
von Jascha Nemtsov

– 12 –

***Verlust für den Orgelbau weltweit –
Ende der Ära Laukhuff***
Burkhard Goethe

– 18 –

***Klingende Diaspora –
Evangelische Kirchenmusik in Österreich***
Matthias Krampe

– 22 –

***Was ist Kirchenmusik?
Unvollständige Gedanken eines
Begeisterten***
Jochen Kaiser

– 26 –

***Aufgeklebt I:
Die Gloger-Orgel von Otterndorf***
Martin Böcker

– 28 –

Orgelmacher Hans Späth zum Gedenken
Rudolf Meyer

– 31 –

Dies & Das

– 33 –

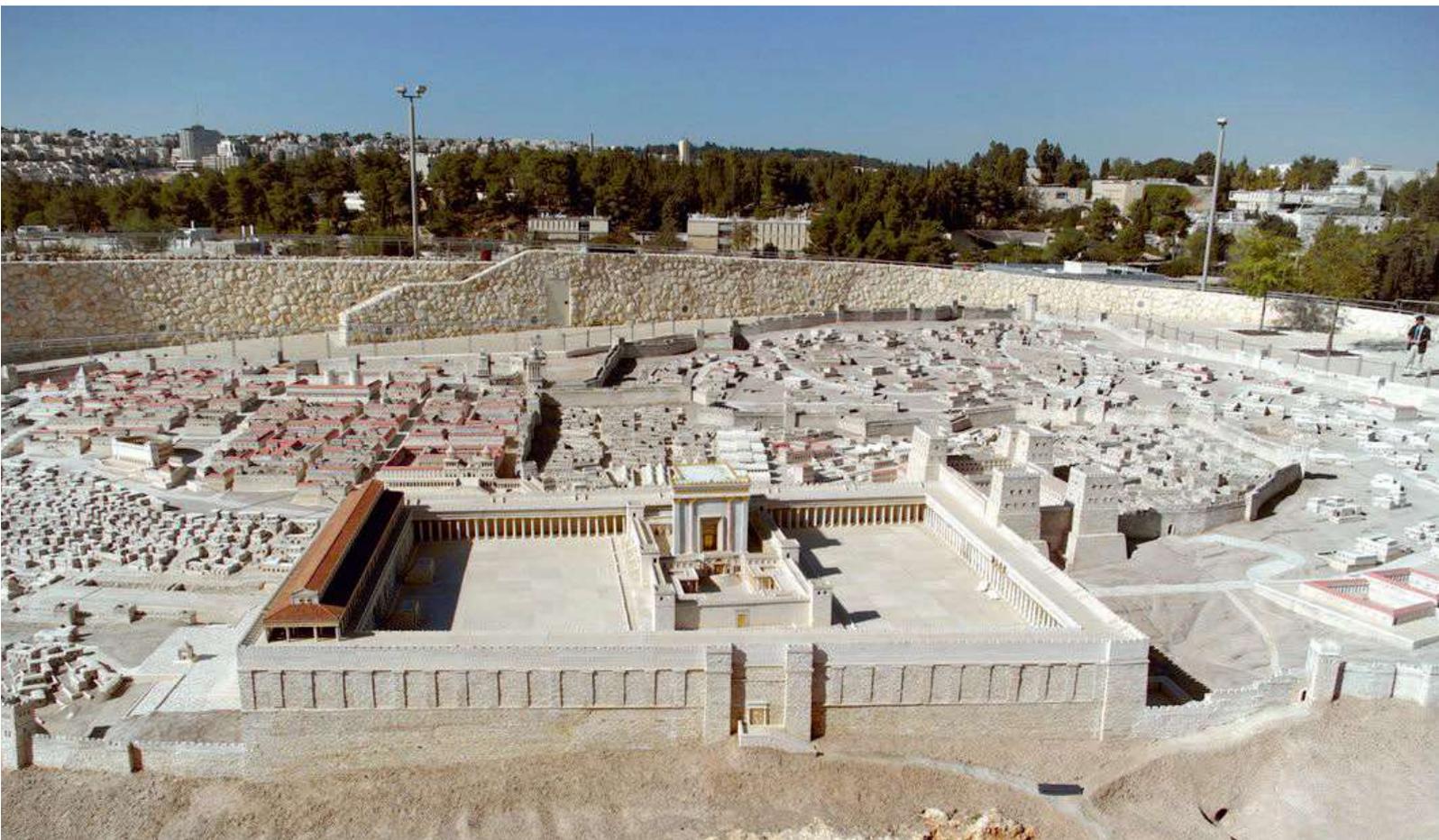
Neuerscheinungen

– 39 –

Impressum

Umschlag: In einigen Synagogen (hier diejenige aus dem rumänischen Lugosch) stehen grosse Orgeln.

JÜDISCHE GEISTLICHE MUSIKKULTUR I



Die Anfänge der jüdischen geistlichen Musikkultur reichen in die biblische Zeit zurück. Nach der Zerstörung des Jerusalemer Tempels durch die Römer übernahmen die zahlreichen Synagogen die Funktion des spirituellen Zentrums. Den neu entwickelten liturgischen Formen und einem neuen Religionsverständnis entsprach auch eine andere Musikauffassung. Die Musik blieb ein wichtiger Teil der sich ständig wandelnden jüdischen Kultur.

Von Jascha Nemtsov

«Im Todesjahr des Königs Usija sah ich den Herrn. Er sass auf einem hohen und erhabenen Thron. Der Saum seines Gewandes füllte den Tempel aus. Serafim standen über ihm. Jeder hatte sechs Flügel: Mit zwei Flügeln bedeckten sie ihr Gesicht, mit zwei bedeckten sie ihre Füße und mit

zwei flogen sie. Sie riefen einander zu: Heilig, heilig, heilig ist der Herr der Heere. Von seiner Herrlichkeit ist die ganze Erde erfüllt. Die Türschwellen bebten bei ihrem lauten Ruf und der Tempel füllte sich mit Rauch» (Jesaja 6, 1–4).

Diese berühmten Worte Jesajas gelten als paradigmatisch für die Musikästhetik des Jerusalemer Tempels. Nach der Zerstörung des

Tempels im Jahre 70 n. u. Z. wurden sie als Abschnitt *Keduscha* (Heiligung) ins Hauptgebet des jüdischen Gottesdiensts *Amida* und später in lateinischer Übersetzung auch als *Sanctus* in die christliche Messliturgie aufgenommen.

Tempelliturgie

Jesajas Vision beschreibt den Gottesdienst im Himmel: Gott wird hier als König dargestellt, dem seine Diener, die Engel, huldigen. Die Vorstellung von einem himmlischen Gottesdienst als Vorbild für den irdischen dominierte die Gestaltung der Tempelliturgie. Gott ist der mächtige Herrscher, der Mensch ein Bittsteller und Untergebener, der durch rituelle Handlungen und Gesang versucht, an den Herrscher heranzutreten. Zwar ist die Klangwelt der Tempelmusik mit der Zerstörung des Tempels für immer verschwunden, dennoch lassen sich deren ästhetische Grundlagen aus den überlieferten Texten – zu denen mehrere biblische Bücher (Esra, Chroniken oder Psalmen), talmudische Texte sowie zeitgenössische Schriften (darunter vor allem die Darstellungen von Josephus Flavius) gehören – rekonstruieren. Sehr gut erforscht sind zudem die im Tempel eingesetzten Klangkörper, die grundlegenden Strukturen der musikalischen Formen der Liturgie wie auch die benutzten Musikinstrumente.¹ Die Tempelmusik sollte demnach die himmlische Musik nachahmen, die unabhängig vom Menschen und von menschlicher Wahrnehmung existiere. Die Lobpreisung der Königsherrschaft Gottes auf Erden war aber natürlich nicht in der Lage, die Perfektion der himmlischen Musik und der himmlischen Liturgie zu erreichen, es war gewissermaßen ein ewiger Annäherungsprozess.

Die Musikgestaltung der Tempelgottesdienste wurde entsprechend streng elitär und hierarchisch gestaltet. Die Musikausübung wurde professionalisiert, wobei die Musiker ausschliesslich aus dem Stamm Levi kommen durften. Der Tempel selbst fungierte dabei als Musikausbildungsstätte: Die Leviten bekamen dort eine intensive fünfjährige Ausbildung in einer Art «Musikakademie», deren Gründung König David zugeschrieben wurde.

Im 1. Chroniken-Buch wird das aufwendige Auswahlverfahren beschrieben: von insgesamt 38 000 Männern aus dem Stamm Levi wurden zunächst 4000 musikalisch begabte ausgesucht, von denen dann nur die besten als Sänger für den Gottesdienst bestimmt wurden. Es waren demnach 288 Sänger, die in 24 Schichten mit jeweils 12 Mann eingeteilt waren (1. Chr. 25). Jede Schicht wirkte eine Woche lang durchgehend, an wichtigen Festen wurden mehrere Schichten beteiligt.

Eine detaillierte Beschreibung der Tempelrituale ist im talmudischen Traktat *Tamid* enthalten. Dort wird unter anderem dargestellt, wie die diensthabenden Priester die vorgeschriebenen täglichen Opfer darbrachten: Dabei wurden zunächst Gebete und Segensprüche gesungen und die Zehn Gebote verlesen. Nachdem der Klang der *Magrepha*² erschallte, betraten die übrigen Priester den Tempel, die Leviten (mindestens 12 Sänger) begannen zu singen und als Letzter erschien der Hohepriester, der die Opfergaben auf dem Altar verbrannte: «Sie reichten ihm den Wein für das Trankopfer und der Vorsteher stand am Altar mit einem Tuch in seiner Hand, und zwei Priester standen an dem Tisch mit den fetten Stücken und hielten zwei silberne Trompeten. Sie bliesen einen langausgehaltenen, einen unterbrochenen und einen langausgehaltenen Ton. Darauf stellten sie sich neben Ben Arza, der eine zu seiner Rechten, der andere zu seiner Linken. Wenn er sich beugte und das Trankopfer ausgoss, gab der Vorsteher ein Winkzeichen mit seinem Tuch, worauf Ben Arza die Zimbeln schlug und die Leviten zu singen begannen. Wenn in ihrem Gesang ein Einschnitt erreicht wurde, bliesen die Trompeten und das Volk warf sich zu Boden; und zwar blies die Trompete bei jedem Einschnitt und bei jedem Trompetenschall warf man sich nieder. So war es der Brauch beim täglichen Opfer im Dienste im Hause unseres Herrn. Möge es Sein Wille sein, dass es in Bälde wieder aufgebaut wird, in unseren Tagen. Amen» (Babylonischer Talmud, Traktat *Tamid*, 33b).

An Schabbat- und Festgottesdiensten wurde ein grösserer Klangapparat eingesetzt, der eine entsprechende Tonfülle hervorbrachte:



Musikinstrumente

Etliche Musikinstrumente aus der Tempelzeit sind aus den Darstellungen auf den antiken Münzen bekannt, die silbernen Trompeten *hatzotzrot* sind neben dem siebenarmigen Leuchter *menora* und dem goldenen Tisch für Schaubrote als Tempeltrophäen auf dem berühmten Titusbogen in Rom abgebildet:



Die Benutzung der Musikinstrumente war ein wichtiger Bestandteil der Professionalisierung der musikalischen Gestaltung des Gottesdiensts. Dieser folgte insgesamt einer

strikten Hierarchie: Auf der unteren Ebene stand dabei das gemeine Volk, das am Gottesdienst überwiegend als passiver Beobachter, gelegentlich auch mit Responsorien teilnahm. Die Kaste der Leviten war für die Musik sowie für weitere rituelle Handlungen zuständig. Die Nachkommen des Aaron, die Aaroniden oder *Kohanim*, bildeten eine Priesterkaste innerhalb dieser Kaste und erfüllten herausgehobene Funktionen im Gottesdienst. Schliesslich stand der Hohepriester als direkter Nachfolger von Aaron an der Spitze dieser liturgischen Pyramide, er durfte zum Beispiel als Einziger das Allerheiligste betreten. Diese streng hierarchischen Verhältnisse waren ein Abbild der antiken absolutistischen Gesellschaft, in der die Bedeutung des Individuums aus seiner vorgeschriebenen Funktion abgeleitet wurde und abstrakte humanistische Werte eher weniger bekannt waren. Die Erfüllung dieser Funktion wurde als Beitrag zur sozialen Harmonie, zur gottgegebenen Ordnung empfunden. Auch die musikalische Harmonie war vorgegeben: Sie wurde nicht von Menschen kreiert, sondern entstand als Abbild der himmlischen Harmonie.

Himmels-Cantorey

Seit dem Hochmittelalter setzte sich dieses Konzept zunehmend auch in der christlichen Kirche durch. Die Vorstellung einer himmlischen musikalischen Harmonie als ästhetisches Vorbild – die imaginäre «Himmels-Cantorey» nach dem späteren Ausdruck von Heinrich Schütz (1585–1672) – bewirkte speziell in der westlichen Kirche die permanente Entwicklung und Erweiterung der Ausdrucksmittel, die zur Entstehung der Polyphonie und neben anderen Faktoren schliesslich zur Einführung der Orgel und weiterer Instrumente führte. Die Vision der Engelsmusik, die auch in das Neue Testament Eingang fand,³ inspirierte viele Generationen christlicher Musik, sie wurde unter anderem vom Maler Matthias Grünewald (1470–1528) in seinem berühmten Isenheimer Altar (1512–1516) festgehalten:



Die Idealbilder der Tempelmusik aus der hebräischen Bibel dienten für Komponisten christlicher Musik jahrhundertlang als Anknüpfungspunkt und Inspirationsquelle. Eine Randnotiz Johann Sebastian Bachs zum oben zitierten 25. Kapitel im 1. Chronikbuch über die Bestellung der Instrumentalisten und Sänger für den Jerusalemer Tempel durch König David ist ein spätes Zeugnis davon: «Dieses Capitel ist das wahre Fundament aller Gottgefälligen Kirchen Music.»⁴

Noch im 20. und 21. Jahrhundert spielt der Bezug auf die «Engelsmusik» eine sinnstiftende Rolle in Werken von Komponisten Neuer Musik wie etwa Arvo Pärt oder Mark Andre. Der evangelische Theologe Oskar Söhngen (1900–1983) stellte in seiner «Theologie der Musik» (1967) die Sehnsucht nach der Engelsmusik in den Mittelpunkt des Schaffens eines jeden Kirchenmusikers. Er zitiert dabei Johannes Kuhnau (1660–1722), Bachs Vorgänger als Thomas-Kantor, der die irdische Musik als «Vorgesmack der himmlischen Vergnügung» bezeichnete.⁵

Kritik

Dagegen bildete sich innerhalb des Judentums bereits in der biblischen Zeit eine kritische Opposition zum Tempelkult und seinem

ethischen und ästhetischen Gehalt. Mehrere Propheten empfanden den Gottesdienst im Tempel schon früh als innerlich widersprüchlich. Die Regeln der Tempelhierarchie bedeuteten, dass der Gottesdienst durch Priester und Leviten vollzogen wurde, während die anderen Menschen am Geschehen kaum beteiligt waren. Das Ritual spielte eher eine staatstragende Funktion und widersprach dem humanistischen Geist der Torah. Das Gleiche galt für die Opfertgaben. Aus dieser Kritik heraus entwickelte sich allmählich der jüdische Monotheismus⁶ mit seiner humanistischen Botschaft, die weit über die Grenzen von Stammesmentalität und Stammeskult hinausging. Jüdische Propheten, Sucher und Mahner trugen massgeblich dazu bei. So schreibt der Prophet Hosea bereits im 8. Jh. v. u. Z.: «Denn ich habe Lust an der Liebe und nicht am Opfer, an der Erkenntnis Gottes und nicht am Brandopfer».⁷ Ihm sekundiert der Prophet Joel,⁸ der eine Bekehrung mit dem Herzen – eine persönliche Hingabe anstelle eines starren Rituals – einfordert: «[...] bekehrt euch zu mir von ganzem Herzen mit Fasten, mit Weinen, mit Klagen! Zerreißt eure Herzen und nicht eure Kleider und bekehrt euch zu dem Herrn, eurem Gott!»⁹ In der Schrift des Propheten Amos aus dem 8. Jh. v. u. Z. wird sogar eine explizite harsche Kritik an der Tempelmusik zum Ausdruck gebracht, die mit der Heuchelei und Sinnesleere des Tempelkults in Verbindung steht: «Und wenn ihr mir auch Brandopfer und Speisopfer opfert, so habe ich kein Gefallen daran und mag auch eure fetten Dankopfer nicht ansehen. Tu weg von mir das Geplärr deiner Lieder; denn ich mag dein Harfenspiel nicht hören!»¹⁰ Somit kann der *Tanach* – die Hebräische Bibel – wohl als einzige Heilige Schrift betrachtet werden, die eine radikale Kritik am eigenen vorherrschenden Kult enthält.

Die Synagoge

Da der Tempel in Jerusalem der einzige Ort des Gottesdienstes war, entstanden etwa ab dem 4. Jh. v. u. Z. überall in Judäa, aber auch ausserhalb des Landes Orte der Andacht, wo

Juden zusammenkamen, um religiöse Texte zu lesen und darüber zu diskutieren. Diese Orte hiessen auf Hebräisch *Bejt haKnesset* (Haus der Versammlung) oder auf Griechisch *Synagoge*. Die Synagogen wurden letztlich zu einer Institution, in denen die geistige Erneuerung des Judentums erörtert werden konnte und die in einer gewissen Opposition zum Tempel, dem Sitz des konservativen Priestertums, stand. Die Bewegung der Pharisäer, zu der vermutlich auch Jesus aus Nazareth gehörte, stützte sich auf die Synagoge und setzte sich zum Ziel, die Auslegung der Torah in Einklang mit ihrem humanistischen Geist zu bringen.

Die Zerstörung des Tempels durch die Römer im Jahre 70 bedeutete für das jüdische Volk zwar eine nationale Tragödie, auf der anderen Seite ermöglichte sie aber eine Erneuerung der jüdischen Religion, die in dieser umfassenden Form sonst vermutlich nicht hätte stattfinden können. Der Geist und die Ideen der Synagoge konnten sich nun ungehindert durchsetzen. So bildete sich die moderne jüdische Religionsauffassung, die die jüdische Existenz in der folgenden Zeit sichern sollte.

Musik zum Ausdruck der persönlichen Hingabe an Gott

Die Musikauffassung im neu gestalteten jüdischen Gottesdienst hat sich grundlegend geändert. Die Musik wurde nicht mehr als Abbild der himmlischen Harmonie, sondern als Ausdruck der persönlichen Hingabe an Gott betrachtet. Im Mittelpunkt stand also nun primär der menschliche Gesang als Ausdruck des religiösen Innenlebens in einem zutiefst humanistischen Sinne. Diese Einstellung dominiert bis heute die Musik des jüdischen Gottesdiensts der orthodoxen Tradition. Es geht dabei überhaupt nicht mehr um eine musikalische Harmonie, sondern um eine persönliche und spontane musikalische Äusserung, die nicht unbedingt in einer ästhetisch vollendeten Form zum Ausdruck kommen muss. Das Klangbild des Gottesdiensts in einer orthodoxen Synagoge ist für ein an Harmonie gewöhntes Ohr eher irritierend: Es be-

steht oft aus vielen einzelnen melodischen und rhythmischen Elementen, die in keiner geordneten Verbindung zueinander stehen, sondern vielmehr ein musikalisches Stimmgewirr bilden, das zuweilen an manches Stück Neuer Musik erinnert.

Eine wichtige Folge dieser Musikauffassung ist die absolute Herrschaft der Homophonie: Die einstimmigen Gesänge verkörpern die Intimität und Vertraulichkeit des Verhältnisses zwischen Mensch und Gott. Die Homophonie dominiert auch heute noch die jüdisch-orthodoxe Synagogenmusik. Dieses Konzept kann als vollständiger Gegensatz zur «Himmels-Cantorey» betrachtet werden. In einem frühmittelalterlichen jüdischen Traktat aus der apokryphischen *hekhlot*-Literatur wird dieser Gegensatz bewusst betont, die berühmte Vision Jesajas wird ins Gegenteil verkehrt: «Rabbi Yishmael sprach: Gesegnet sei Israel – um wie viel ist es Gott lieber als die Dienstengel! Denn sobald die Dienstengel gedenken, mit ihren Liedern in den Höhen fortzufahren, umschliessen Feuerflüsse und Flammenberge den Ehrentron, und der Heilige spricht: Mögen alle Engel, Cherubim und Seraphim, die ich erschuf, vor mir schweigen, bis ich den Klang des Gesanges und Lobpreises Israels, meiner Kinder, vernommen habe.»¹¹ Diese Aussage stellt dem alten Konzept aus der Tempelzeit, der auf der Nachahmung der Engelsmusik basierte, einen neuen Gedanken entgegen, der im Widerspruch dazu steht und behauptet, dass Gott den menschlichen Gesang gegenüber dem Engelsgesang bevorzugen würde.

Verbot des Instrumentalspiels

Eine weitere Folge ist die konsequente Verbannung des Instrumentalspiels. Das Verbot der Benutzung der Musikinstrumente in der Synagoge wird zwar traditionell als Ausdruck der Trauer um den zerstörten Tempel erklärt, jedoch erscheint diese Begründung bei genauem Betrachten als nachträglich erfunden und wenig überzeugend. Zunächst spielten sicherlich ganz praktische Gründe eine Rolle. Laut Abraham Z. Idelsohn «geriet kurze Zeit

nach der Zerstörung des Tempels die gesamte Kunst der Instrumentalmusik der Leviten in Vergessenheit; und zwei Generationen später verloren die Weisen jegliches technische Wissen und jeglichen Sinn für die Realität dieser verstummten Musik.»¹² Das war eine naheliegende und unvermeidliche Folge der Zerstörung des Tempels, der andauernden Verfolgungen durch die Römer und der Wirren nach der Niederschlagung des jüdischen Aufstands. Die Pflege der Instrumentalmusik würde unter diesen Umständen allein schon aus logistischen Gründen einen völlig undenkbaren und untragbaren Aufwand bedeuten. Als weiterer Faktor kam dann die bewusste Abgrenzung von der griechischen Musik hinzu, die um diese Zeit einen zunehmenden Einfluss auf die Musikkultur in Judäa ausübte¹³ und vokale Formen mit Instrumentalbegleitung verband. Aus ähnlichen Gründen – um jegliche Verbindung zu den verpönten heidnischen Riten auszuschliessen – wurde in der jüdischen Liturgie auch die Frauenstimme als erotischer Faktor tabuisiert. Der Talmud argumentierte unmissverständlich mit seiner an mehreren Stellen wiederholten Formulierung «Kol b'isha ervah» (Die Stimme der Frau ist Nacktheit).¹⁴ Der wesentliche Grund für das Verbot des Instrumentalspiels in der Synagoge bestand jedoch darin, dass die Musik im jüdischen Gottesdienst zunehmend zum Ausdruck des persönlichen Empfindens wurde: Die Intimität des Gebets wäre mit dem gleichzeitigen Einsatz von Musikinstrumenten unvereinbar. Schliesslich wurde der jüdische Gottesdienst um diese Zeit radikal «demokratisiert»: Es waren nicht mehr die Angehörigen der Tempel-Elite – professionelle Musiker-Leviten und Priester –, die ihn gestalteten, sondern jeder männliche Beter durfte nun jede Funktion im Gottesdienst übernehmen. Das Priestertum spielte dabei nur noch in wenigen Ausnahmefällen eine spezielle Rolle.

Jeder Mensch im Dialog mit Gott

Die musikalische Gestaltung des jüdischen Gottesdiensts entwickelte sich nun unter

dem Zeichen einer «Entprofessionalisierung». Diese neue Einstellung entsprach einer neuen Philosophie und einem neuen Menschenbild, die sich im Judentum während der talmudischen Periode in den ersten Jahrhunderten nach der Tempelzerstörung – in Anknüpfung an die prophetische Tradition der biblischen Zeit – durchsetzten. Dieses Konzept der Freiheit und Eigenverantwortung des Individuums schloss die liturgische Hierarchie, die zuvor im Jerusalemer Tempel praktiziert wurde, aus. Jeder Mensch sollte im Gottesdienst selbst in einen persönlichen Dialog mit Gott treten. Nicht die Schönheit der musikalischen Form – eine künstlerische Perfektion könnte ohnehin nur von den wenigsten hervorgebracht werden –, sondern die Aufrichtigkeit und emotionale Intensität des Gebets stand dabei im Vordergrund.

Judit Frigyesi spricht in diesem Zusammenhang von der «Hässlichkeit» des jüdischen liturgischen Gesangs:¹⁵ «Das Gebet wurde in die Domäne des Alltags und des Jedermanns verbannt – oder vielleicht sogar erhoben. Als solches verhielt es sich ähnlich wie eine gesprochene Sprache, die aus einem grundlegenden Sinn für Grammatik und Aussprache hervorgeht, der sich jedoch im wirklichen Leben in einer Reihe scheinbar willkürlicher und wahlloser Merkmale manifestiert.»¹⁶ Aus christlicher Sicht konnte in der synagogalen Musik in der Tat keine Rede von einer schönen musikalischen Form mehr sein. Entsprechend wurde die jüdische liturgische Musik bereits im Mittelalter zum Gegenstand von Spott und Verachtung. Genauso wurden die mangelnde Ordnung des Gottesdiensts an sich und das rücksichtslose Verhalten der Beter zueinander angeprangert. Im Vergleich zu der heiligen Ordnung in der christlichen Kirche musste die Synagoge als chaotischer und würdeloser Ort erscheinen. Zu hören war keine schöne Musik mit ästhetischem und spirituellem Gehalt, sondern scheinbar nur sinnloser Lärm. Ruth HaCohen geht in ihrer fundierten Abhandlung «The Music Libel Against the Jews» verschiedenen Aspekten dieser Spannung zwischen dem jüdischen «Lärm» und der

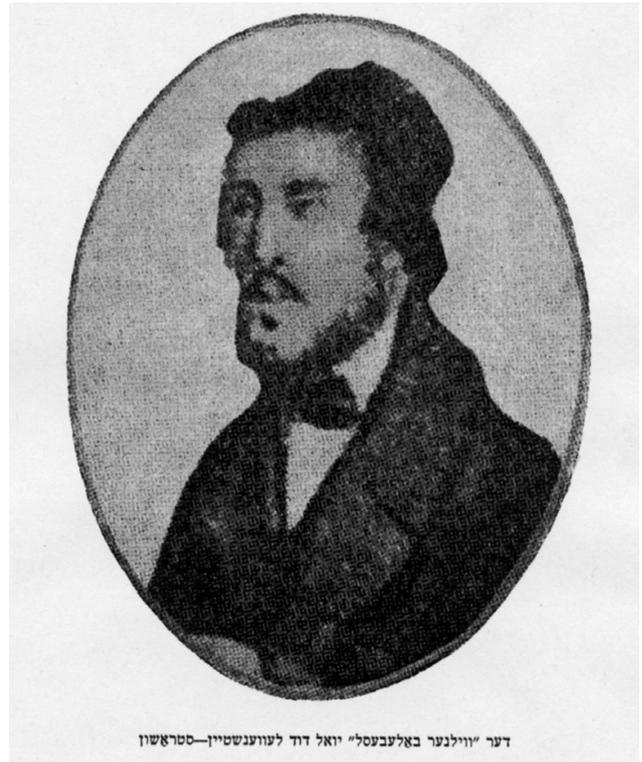
idealisierten christlichen «Harmonie» nach, die seit dem Mittelalter und zum Teil sogar bis heute fortwirkt, sich in verschiedenen Vorurteilen manifestiert und zum Bestandteil des antisemitischen Weltbilds wurde.¹⁷

Der Chasan: der Vorbeter

Ein gewisses Korrektiv zu dieser im Grunde anti-ästhetischen Musikauffassung in der jüdischen liturgischen Musik bildete der Vorbeter (*chasan*). Traditionell *baal tefilah* (Meister des Gebets) oder *sheliach tzibbur* (Gesandter der Gemeinschaft) genannt, sollte der Vorbeter in der Tat keine Ausnahmeposition besetzen, sondern lediglich eine ordnende und organisierende Rolle erfüllen – eine Aufgabe, die theoretisch von jedem Gemeindemitglied übernommen werden konnte. Seit den Anfängen des Gottesdiensts in der Synagoge stand der Vorbeter im Mittelpunkt, ein Beruf wurde aus dieser Tätigkeit hingegen erst zu Beginn der Neuzeit.

Lange Zeit war es anscheinend dem Geschmack des Vorbeters und der Gemeinde überlassen, mit welchen Motiven die Gebetstexte vorgetragen wurden. Erst seit dem Spätmittelalter sind Bemühungen dokumentiert, die synagogale Musik zu ordnen und zu stabilisieren. Bahnbrechend in dieser Hinsicht war die Tätigkeit des Rabbiners Yaakov haLevi Moelin (ca. 1375–1427), bekannt unter dem hebräischen Akronym MaHaRIL (Unser Lehrer, Rabbi Yaakov Halevi), der als Erster versuchte, die wichtigsten Melodien des aschkenasischen Judentums zu systematisieren. Sie wurden *mi-sinai* (vom Sinai) benannt, um ihre Bedeutung in der Liturgie als Teil der Tradition zu unterstreichen.

Die Schönheit der Gesänge und der Stimme des Vorbeters wurde begrüßt, solange sie keinen Selbstzweck erfüllte, sondern als Ausdruck der Hingabe – *kavanah* – wahrgenommen wurde. Sehr oft bevorzugte die Gemeinde jedoch einen Vorbeter, der zwar keine überragende Stimme besass, sich dafür aber durch seine Gelehrsamkeit auszeichnete. Auch heute noch verzichten viele orthodoxen



Der berühmte Chasan Joel-David Lewenstein (oder Löwenstein) Straschunsky (1816–1850) aus Wilna, genannt «Wilnaer Balebessel».

Gemeinden auf speziell musikalisch ausgebildete Vorbeter, ihre Funktion wird oft von Rabbinern übernommen.

Oft waren gerade bedeutende Gelehrte aber dafür bekannt, dass sie als Vorbeter sowohl eine angenehme Stimme besaßen als auch eine starke Intensität des spirituellen Ausdrucks entwickeln konnten, wie etwa der berühmte Gaon von Wilna.¹⁸

Auf der anderen Seite fühlen sich im traditionellen Judentum Männer mit einer angeborenen schönen Stimme verpflichtet, ihre musikalischen Fähigkeiten nur dem Gebet zu widmen. Bis in das 20. Jahrhundert hinein galt es unter den orthodoxen Vorbetern als Tabubruch und Verrat an eigener Identität, sich an musikalischen Aktivitäten ausserhalb der Synagoge zu beteiligen.

- ¹ Vgl. u. a. Joel Walbe: *Der Gesang Israels und seine Quellen. Ein Beitrag zur hebräischen Musikologie*. Christians Verlag, Hamburg 1975; Joachim Braun: *Die Musikkultur Altisraels/Palästinas – Studien zu archäologischen, schriftlichen und vergleichenden Quellen*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1999; Idelsohn, Abraham Z.: *Jewish music: Its Historical Development*. New York 1929, Reprint 1992; Walden, Joshua (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Jewish Music*. Cambridge 2015.
- ² Die genaue Bedeutung und Funktion von *Magrepha* ist bis heute nicht geklärt. Im hier zitierten talmudischen Traktat Tamid wird sie als bronzene Schaufel beschrieben, mit der ein Priester die Anhäufung von Asche aus dem ständig brennenden Opferfeuer beseitigte. Danach wurde sie auf den steinernen Boden neben dem Altar geworfen, was ein extrem lautes Geräusch verursachte: «Niemand in Jerusalem war in der Lage, während dieses Geräusches die Stimme seines Nachbarn zu hören.» In der späteren rabbinischen Literatur wird *Magrepha* dagegen als eine Art Pfeifenorgel charakterisiert.
- ³ Vgl. vor allem Kapitel 4 der Offenbarung, das sich direkt auf Jesajas Vision bezieht.
- ⁴ Zit. nach: Ludwig Prautzsch: *Bibel und Symbol in den Werken Bachs*, Schwerin o.J., S. 8.
- ⁵ Oskar Söhngen: *Theologie der Musik*, Johannes Stauda Verlag, Kassel 1967, S. 264.
- ⁶ Es ist davon auszugehen, dass die Israeliten zunächst keinen streng monotheistischen Kult pflegten, sondern eher eine für die damalige Zeit typische Stammesreligion. Neben dem Stammesgott, der sich um sein Volk kümmerte und der durch Rituale und Opfergaben gewogen gemacht werden sollte, wurden auch die Gottheiten anderer Völker toleriert, die in der Gegend heimisch waren.
- ⁷ Hosea, 6,6.
- ⁸ Eine genaue Datierung des Buchs Joel ist bislang nicht möglich, die Meinungen der Bibelwissenschaftler gehen weit auseinander.
- ⁹ Joel, 2,12–13.
- ¹⁰ Amos, 5,22–23.
- ¹¹ Zit. nach: Jasmina Huber: «[...] und sie] haben mir mit dem grössten Spott vorgehalten, wie es in unseren Synagogen zugeht und wie wir unseren Gottesdienst verrichten», in: Antonina Klokova und Jascha Nemtsov (Hrsg.): *Einbahnstrasse oder «die heilige Brücke»? Jüdische Musik und die europäische Musikkultur*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2016, S. 103.
- ¹² «A short time after the destruction of the Temple the entire art of the instrumental music of the Levites fell into oblivion; and two generations later the sages totally lost all technical knowledge and all sense of the reality of that silenced music.» Abraham Z. Idelsohn: *Jewish music: Its Historical Development*, S. 19.
- ¹³ Ebd., S. 22.
- ¹⁴ Babylonischer Talmud, Traktate Berachot 24a, Kiddushin 70a und Sotah 48a.
- ¹⁵ Judit Frigyesi. The «Ugliness» of Jewish Prayer – Voice Quality as the Expression of Identity, in: *Musicology* (An International Journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts), 2007/ 7, S. 99–118, verfügbar auch online.
- ¹⁶ «[...] the prayer was relegated – or perhaps raised – to the domain of the everyday and the everyman. As such, it behaved much like a spoken language that emerges from a basic sense of grammar and pronunciation, which, however, manifests itself in real life in an array of seemingly arbitrary and haphazard characteristics.» Ebd., S. 117.
- ¹⁷ Ruth HaCohen: *The Music Libel Against the Jews*, Yale University Press, New Haven 2013.
- ¹⁸ Elijah Ben Salomon Salman, genannt der Gaon von Wilna (1720–1797), bedeutendster Gelehrter des aschkenasischen Judentums seiner Zeit.