

„Meine innere Heimat“: Judentum im Leben und Werk von Leonard Bernstein

Am 25. August 1982, seinem 64sten Geburtstag, verfasste Leonard Bernstein das Vorwort zu einer Sammlung seiner Essays, Reden und poetischen Texte, die dann im selben Jahr unter dem Titel „Findings“ (in deutscher Ausgabe „Erkenntnisse“) erschien und eine Art literarischen Überblick über sein bisheriges Leben bot. Über die Inhalte des Bandes sinnierend, stellte Bernstein mit „Überraschung fest, dass etwa gleich viele Schriften vom Judentum, das meine innere Heimat ist, Zeugnis ablegen wie von der Welt der Musik, die ich bewohne“.¹

Für den Leser mag eher überraschend sein, dass Bernsteins Feststellung auf den ersten Blick gar nicht stimmt. Nur drei von vierundvierzig Texten sind hauptsächlich der jüdischen Thematik gewidmet, während die meisten anderen sich mit Musik und mit anderen Fragen beschäftigen, Jüdisches wird dort nicht einmal flüchtig erwähnt. Ganz offensichtlich empfand Bernstein dennoch viele Gedanken und Zusammenhänge als immanent jüdisch, die für Außenstehende keine jüdischen Bezüge aufweisen.

Der Mensch im Judentum ist ein suchendes, fragendes und entscheidendes Wesen, es gibt keine endgültigen Antworten, sondern nur das immerwährende Fragen. Hatte für Bernstein daher sein Text „Worüber ich nachgedacht habe...“ – „ich habe zwei Antworten für alles und weiß auf nichts eine Antwort“² – auch jüdische Konnotationen? War für Bernstein das „doppelte Traumgesicht, das Mahler ein Leben lang spaltete“,³ auch ein Paradigma der jüdischen Existenz in der Diaspora? War sein „Plädoyer“⁴ für mehr kulturellen Austausch und gegen die nationalistische Beschränktheit in der Kulturpolitik auch ein Ausdruck der traditionellen jüdischen Weltoffenheit? Und sein leidenschaftliches Credo „Woran ich glaube“⁵ vom existentiellen jüdischen Humanismus geprägt? Man kann solche Fragen kaum abschließend beantworten, ohne sich auf die Ebene der Spekulation zu begeben.

Überhaupt kann der besondere Stellenwert des Judentums im Leben und Werk Bernsteins auch für die meisten heutigen Musikliebhaber überraschend sein, denn er wird normalerweise nicht in erster Linie als *jüdischer* Komponist und schon gar nicht als Komponist *jüdischer* Musik wahrgenommen. Nur die wenigsten würden in der Jeremiah-Symphonie Motive der Synagogenmusik erkennen, und kaum einem Bewunderer der „West Side Story“ ist bekannt, dass dieses Stück ursprünglich als ein christlich-jüdisches Drama konzipiert wurde, als „eine moderne Version von ‚Romeo und Julia‘, die in den Slums spielt, während man das Oster- und das Pessachfest feiert. Aufbränden von Emotionen zwischen Juden und Christen. Die ersteren: die Capulets. Die letzteren: die Montagues. Julia ist Jüdin. [...]“⁶

¹ Leonard Bernstein: *Erkenntnisse. Beobachtungen aus fünfzig Jahren*, Albert Knaus Verlag, Hamburg 1983, S. 8.

² Ebd., S. 152.

³ Ebd., S. 179.

⁴ Ebd., S. 54–56.

⁵ Ebd., S. 76–79.

⁶ Ebd., S. 84.

Sind denn die jüdische Abstammung eines Musikers und seine jüdischen Erfahrungen überhaupt wichtig für das Verständnis seines Wirkens? Im deutschen Sprachraum hat sich in der Nachkriegszeit die Tendenz durchgesetzt, das Jüdische der Musikerbiografien eher außer Acht zu lassen, gar zu verschweigen. Als ein Beispiel von vielen sei das „Brockhaus Riemann Musiklexikon“⁷ von 1995 erwähnt, in dem nur eine einzige als „jüdisch“ bezeichnete Person, der „jüdische Musikforscher“ Abraham Z. Idelsohn, gefunden werden konnte. Die „Nationalitätsbezeichnung“ aller anderen jüdischen Musiker entzieht sich hier jeglicher Logik. Leopold Auer etwa, der in Ungarn geboren wurde, sein ganzes Leben aber in Deutschland, Russland und zuletzt in den USA verbrachte, wird zum Beispiel zum „ungarischen Violinisten“; der ebenso aus Ungarn stammende Joseph Joachim soll dagegen ein „deutscher Violinist“ sein. Während Rudolf Kolisch „amerikanischer Violinist“ genannt wird, erscheint der ebenfalls in die USA geflohene Otto Klemperer als „deutscher Dirigent“. Moritz Moszkowski, der ebenso wie Klemperer aus Breslau stammte, lebte in Deutschland und Frankreich, wird aber als „polnischer Komponist“ bezeichnet, offensichtlich weil seine Eltern aus Polen eingewandert waren. Bezeichnend sind auch manche Angaben hinsichtlich der Religionszugehörigkeit: über Felix Mendelssohns Vater erfährt man, dass er „zum Protestantismus übertrat“, und über seine Schwester in einem anderen Artikel, dass sie „1816 evangelisch getauft“ wurde, ohne dass in beiden Fällen erwähnt wird, dass sie vorher jüdisch gewesen waren; die Rückkehr von Arnold Schönberg zum Judentum nach seiner Vertreibung aus Deutschland 1933 – eine Tatsache von großer symbolischer Bedeutung auch für seine schöpferische Biografie – war für die Autoren dagegen nicht erwähnenswert. Auch die Umstände der Verfolgung jüdischer Musiker in der Nazizeit werden konsequent verschwiegen. Ihre Flucht etwa wird – soweit überhaupt vermerkt – diskret „Emigration“ genannt. Es fällt schließlich auf, dass in diesem Lexikon zwar unzählige Kirchenmusiker aufgenommen sind, jedoch nur ein einziger Synagogenmusiker – der „österreichische Kantor“ Salomon Sulzer, dem gerade einmal sieben Zeilen gewidmet sind.

Diese Einstellung setzt sich heute nicht zuletzt auch in den elektronischen Nachschlagewerken fort. Ein solcher Eindruck verfestigt sich noch mehr, wenn man die deutschsprachigen Artikel mit den entsprechenden Einträgen in anderen Sprachen, etwa auf Englisch, vergleicht.

Die Tendenz, das Jüdische zu meiden, wird als Reaktion auf die Stigmatisierung und Ausgrenzung der Nazi-Zeit erklärt und gerechtfertigt. Derartige „Distanzierungen“ von der nationalsozialistischen Vergangenheit (die dennoch und vielleicht auch gerade deswegen als eine Art „Negativbild“ präsent bleibt) sind Ausdruck eines befremdlichen „Anti-Antisemitismus“ in der deutschsprachigen Musikwissenschaft, der – auch rein fachlich gesehen – nicht ganz unproblematisch erscheint. Zum einen war die jüdische Abstammung nie ein unwesentliches biografisches Detail, das zu vernachlässigen wäre. Ganz unabhängig von der persönlichen Einstellung eines als Juden geborenen Menschen spielte sie zumeist eine wichtige Rolle in seiner Biografie. Zum anderen behandelt der in der Musikwissenschaft weit verbreitete Anti-Antisemitismus das Jüdische als Stigma, als Brandmarkung, und setzt somit – wenn auch unter einem anderen Vorzeichen – die antisemitische Tradition fort. Zum dritten

⁷ Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon in vier Bänden mit zwei Ergänzungsbänden*, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, Schott und Piper, Mainz und München 1995.

schließlich bildete sich die persönliche Identität jüdischer Musiker in der Regel in einem komplexen Spannungsfeld verschiedener Identitäten aus, ohne dessen Verständnis ihr Wirken nicht umfassend begriffen werden kann.

Nicht selten wird die Bedeutung des Judentums in der Biografie eines Musikers mit dem Hinweis abgetan, dass er ja nicht religiös gewesen sei und sich etwa für die Synagogengottesdienste nicht interessierte. Dabei wird die ganze Komplexität und Vielfältigkeit der jüdischen Identität übersehen, die sich weder auf das rein Religiöse beschränkt, noch sich auf ein bestimmtes anderes kulturelles Muster eingrenzen lässt. Das Judentum ist ein Phänomen mit vielen Facetten, die sehr viel individuellen Gestaltungsraum zulassen. Das Religiöse ist nur ein – wenn auch durchaus wichtiger – Teil davon.

Das Thema erscheint noch spannender, wenn man bedenkt, dass viele jüdische Musiker ein ambivalentes, manchmal sogar problematisches Verhältnis zu ihrem Judentum hatten. Das Bedürfnis nach Anerkennung und Integration in die musikalische Welt war nur selten mit einer konsequenten Loyalität zu den eigenen kulturellen Wurzeln vereinbar, innere Konflikte und Minderwertigkeitskomplexe bestimmten die jüdische künstlerische Existenz. Während sich unzählige jüdische Musiker in der Vergangenheit taufen ließen und/oder ihre zu offensichtlich jüdisch klingenden Namen veränderten, fühlen sich jüdische Künstler heutzutage häufig gezwungen, sich von bestimmten anderen Teilen ihrer jüdischen Identität zu distanzieren, etwa von der zionistischen Gesinnung und der Verbundenheit zum Staat Israel. Die jüdische Identität in der Welt der Kunst ist heutzutage zwar längst kein generelles Tabu mehr, ihr sind aber auch heute noch gewisse Grenzen gesetzt. Deren Überschreitung birgt Konfliktpotential und setzt eine Portion Mut und Selbstsicherheit voraus, die nicht jeder aufbringen mag. Die Erwartungen und Normen der Umwelt prägen letztlich nach wie vor auch das jüdische Selbstverständnis mit und schränken dieses ein.

Speziell diese Problematik trifft aber auf Leonard Bernstein anscheinend nicht zu. Auch wenn er in mancher Hinsicht durchaus ebenfalls Mahlers „doppeltes Traumgesicht“ hatte und unter dieser „Spaltung“ litt, so war er als Jude ein „ganzer“ Mensch und bekannte sich zu seiner jüdischen Identität mit einer Selbstverständlichkeit, die noch immer relativ selten ist, zu seiner Zeit jedoch geradezu bemerkenswert war. Bekanntlich legte ihm sein Mentor und Förderer Serge Koussevitzky zu Beginn seiner Karriere nahe, seinen Namen zu ändern, weil „Bernstein“ zu jüdisch klinge (Koussevitzkys Vorschlag war: Leonard S. Burns). Koussevitzky wusste, wovon er sprach: er wurde in Russland geboren und seine gesamte Familie ließ sich 1881, als er 7 Jahre alt war, evangelisch (!) taufen,⁸ um den neuen antisemitischen restriktiven Verordnungen zu entkommen und aus ihrem Heimatort nicht ausgewiesen zu werden.⁹ Bernstein lehnte diesen freundlichen Ratschlag entschieden ab. Kurioserweise sprach Koussevitzky einige Jahre zuvor eine ähnliche Empfehlung einem anderen Bernstein aus: das war der aus Hannover

⁸ Die Staatskirche Russlands war das orthodoxe Christentum, dem eine große Mehrheit der russischen Bevölkerung angehörte. Manche Juden in Russland ließen sich evangelisch taufen, um zu unterstreichen, dass es sich dabei um einen erzwungenen Schritt handelte.

⁹ Koussevitzky fühlte sich dennoch dem Judentum verbunden, er organisierte zum Beispiel 1950 das erste Gastspiel des Israel Philharmonic Orchestra in den USA und überließ später seine Notenbibliothek der Hebräischen Universität in Jerusalem und seine wertvolle Instrumentensammlung der Jerusalemer Musikakademie.

stammende und aus Nazi-Deutschland geflohene jüdische Dirigent Hans Bernstein, der 1936 in die USA kam. Dieser änderte seinen Namen daraufhin tatsächlich und machte eine glänzende internationale Karriere als Harold Byrns.

Im Gegensatz zu seinem Hannoveraner Namensvetter und auch zu Koussevitzky, die beide nie in einer überwiegend jüdischen Umgebung lebten und daher eine Außenseiter-Mentalität verinnerlicht, stammte Leonard Bernstein aus einer Familie, für die ihr Judentum kein Manko oder Karrierehindernis war, sondern der essentielle Bestandteil, ja das Herzstück ihrer Existenz. Während Koussevitzky in einer russischen Kleinstadt aufwuchs, deren jüdische Einwohner eine kleine Minderheit bildeten und von Ausweisung bedroht waren, kamen Bernsteins Eltern aus dem jüdischen Ansiedlungsrayon in der heutigen Ukraine, auf dessen Gebiet zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Hälfte der jüdischen Bevölkerung der Welt lebte und das jahrhundertlang das wichtigste spirituelle und kulturelle jüdische Zentrum war. Die Eltern stammten aus ukrainischen Ortschaften, in denen die Juden jeweils die Mehrheit bildeten und die jüdische Kultur dominierte. Die Mutter Jennie kam aus Schepetowka in Russisch-Wolynien, der Vater Samuel aus dem benachbarten Dorf Beresdow. Die Familie des Vaters war chassidisch, unter den Vorfahren gab es einige Rabbiner, darunter Bernsteins Großvater, und auch der Vater selbst war trotz seines profanen Berufs eine Art jüdischer Schriftgelehrter, der sich bestens im jüdischen Schrifttum auskannte – einer alten jüdischen Tradition folgend, die eine intensive Auseinandersetzung mit religiösen Schriften als wichtigste Tugend eines jeden männlichen Juden unabhängig von seiner beruflichen Beschäftigung erachtete. Sechszehnjährig schrieb Bernstein einen Schulaufsatz „Die Bücher meines Vaters“ („Father’s Books“), der später den Ausgangspunkt seiner „Findings“ bildete: „Der Talmud ist meines Vaters Wegweiser zu sittlicher und gesellschaftlicher Moral. Wenn er eine Rede halten soll, beginnt er unweigerlich mit einem Talmud-Zitat. Er übergeht ihn auch nicht im täglichen Gespräch. Er ist sein unfehlbares Konversationslexikon. Er lebt nach dessen Grundsätzen [...]. Der Talmud ist seine ganze Lektüre. [...] Wie kann ihm der Talmud die ganze Literatur ersetzen? Weil erstens sein Verstand für das Studium des Talmuds wie geschaffen ist: sein wissbegieriges Wesen kann durch nichts gesättigt werden, das weniger pedantisch als der Talmud wäre. Weil zweitens der Talmud von solcher Vielfalt ist, dass er literarischen Stoff jedweder Art anzubieten hat. Und weil schließlich der Talmud seine geistige Nahrung war, seitdem er lesen konnte: er wurde ein Teil seiner selbst.“¹⁰

Das Bostoner jüdisches Milieu, in dem der junge Bernstein aufwuchs, war von Juden aus Osteuropa geprägt, zum großen Teil Immigranten der ersten Generation, denen – wie Samuel Bernstein – ein gewisser sozialer Aufstieg gelungen ist, die aber nach wie vor ein lebendiges Judentum pflegten.¹¹ Zu Beginn der 1920er Jahre lebten dort mehr als 100.000 Juden, deren Mehrheit der orthodoxen und konservativen Richtung im Judentum anhing, während jüdische Einwanderer aus Mitteleuropa überwiegend der Reformrichtung angehörten. 1926 schlossen sich die Bernsteins der konservativen Gemeinde „Mishkan Tefila“ an. Die konservative Bewegung im Judentum basiert weitgehend auf dem traditionellen Ritus, einige Aspekte davon wurden jedoch entsprechend einer zeitgemäßen Auffassung verändert. So sind die

¹⁰ Leonard Bernstein: *Erkenntnisse. Beobachtungen aus fünfzig Jahren*, S. 13–14.

¹¹ Vgl. Jonathan D. Sarna: Leonard Bernstein and the Boston Jewish Community of His Youth: The Influence of Solomon Braslavsky, Herman Rubenovitz, and Congregation Mishkan Tefila, in: *Journal of the Society of American Music*, Vol. 3 (2009), Number 1, S. 35–46.

Gottesdienste meist egalitär organisiert, d.h. die Betenden sind nicht wie in orthodoxen Synagogen nach Geschlechtern getrennt und Frauen sind auch aktiv und gleichberechtigt am Gottesdienst beteiligt. Zudem wurde das traditionelle Verbot der Instrumentalmusik im Gottesdienst aufgehoben, so dass die musikalische Gestaltung bereichert werden konnte. Wie der Rabbiner der Gemeinde „Mishkan Tefila“, Herman Rubenovitz (1883–1966), betonte: „Im Gegensatz zu der Reformbewegung ist es nicht unsere Aufgabe, das jüdische Gesetz abzuschaffen, wir wollen es lebendig machen, sowie an die Veränderungen des menschlichen Wissens und die Bedürfnisse des menschlichen Lebens anpassen“¹².

Die Gemeinde „Mishkan Tefila“ wurde für den jungen Bernstein zu einer zweiten Familie, zu einem Ort, der seine geistige und künstlerische Entwicklung nachhaltig prägte. Es war natürlich zunächst eine Institution, an der neben dem häuslichen Bereich seine jüdische Erziehung stattfand. An der Hebrew School der Gemeinde eignete sich Bernstein die Grundlagen des jüdischen Wissens an, zu dem neben der umfassenden Kenntnis der Liturgie auch das Erlernen der hebräischen Sprache sowie das Studium der jüdischen Geschichte, der hebräischen Bibel (TaNaCH) und des Talmuds gehörten. Der Unterricht fand normalerweise täglich mit Ausnahme von Sabbat (Freitag und Samstag) statt und dauerte 2,5 Stunden.¹³ Zu seiner Bar-Mitzwa bereitete Bernstein eine Rede auf Hebräisch vor, die er dann frei vortrug. Die fließende Beherrschung der hebräischen Sprache sollte später für einige seiner Kompositionen von Bedeutung sein, vor allem natürlich für die „Chichester Psalms“. Aber auch die Proben mit dem Israel Philharmonic Orchestra konnte er problemlos auf Hebräisch leiten.¹⁴ Seine jüdische Bildung war derart solide, dass sein bekannter Ausspruch „Ich glaube, ich hätte ein ganz annehmbarer Rabbi werden können“¹⁵ auch in dieser Hinsicht wohl keine Übertreibung war.¹⁶

Vielleicht am wichtigsten für Bernstein war jedoch die musikalische Erziehung, die er in der Gemeinde genoss. Seine ersten prägenden musikalischen Eindrücke waren mit der Musik der Synagoge verbunden (erst im Alter von 14 Jahren sollte er 1932 zum ersten Mal ein Symphoniekonzert besuchen)¹⁷ und für einige Jahre blieb „Mishkan Tefila“ der Mittelpunkt seiner musikalischen Welt. „Wir gehörten der konservativen Glaubensrichtung an, die eine Orgel und einen [gemischten] Chor in einer abgeschirmten Empore zuließ, und wenn die loslegten, drehte ich total durch! Wir hatten einen fabelhaften Kantor [Isadore Glickstein], der ein großartiger Musiker und ein wunderbarer Mensch war [...]. Er fing an, die uralten Lieder zu singen – es sind genau genommen keine Melodien, denn sie wurden nie aufgeschrieben; es sind mündlich überlieferte Weisen – und er sang sie mit einer Tenorstimme von so süßem und vollem Klang [...] und dann setzte die Orgel ein, und dann fiel der Chor ein mit

¹² Zit. nach: Ann Glazer Niren: *The Relationship Between Solomon Braslavsky, Congregation Mishkan Tefila, and Leonard Bernstein*, PhD Thesis, University of Kentucky, Lexington, 2013, S. 28.

¹³ Ebd., S. 118.

¹⁴ Humphrey Burton: *Leonard Bernstein. Die Biographie*, Albrecht Knaus Verlag, München 1994, S. 224.

¹⁵ Zit. nach: Peter Grandenwitz: *Leonard Bernstein. Unendliche Vielfalt eines Musikers*, Schott, Mainz 2015, S. 396.

¹⁶ Angeblich hätte Bernstein sogar geäußert: „Ich bin kein Musiker, ich bin in der Tat ein Rabbi“, s. Barry Seldes: *Leonard Bernstein. The Political Life of an American Musician*, University of California Presse, Berkeley u.a. 2009, S. 198.

¹⁷ Der Konzertbesuch wurde ebenfalls von der Gemeinde „Mishkan Tefila“ organisiert. Das war ein Benefizkonzert zugunsten der zionistischen Gewerkschaft Histadrut in Palästina.

seinen Farben, und fortan war ich hingerissen vom bloßem Klang der Chormusik“.¹⁸ Was Bernstein hier als „mündlich überlieferte Weisen“ bezeichnet, ist der wesentliche Bestandteil des Kantorengesangs in der Synagoge – der sogenannte *Nussach*, Sammlungen von charakteristischen Motiven-Floskeln in bestimmten Modi, die mündlich tradiert werden und auf deren Grundlage entsprechende Teile der Liturgie improvisationsartig musikalisch gestaltet werden. Der Vorbeter schöpft dabei aus diesen Sammlungen wie aus einem motivischen Alphabet – eine Vorgehensweise, die mit dem arabischen instrumentalen Makam oder dem indischen Raga vergleichbar ist. Dabei gibt es nicht nur verschiedene regionale Besonderheiten, sondern auch spezielle Arten von *Nussach* für verschiedene Teile der Liturgie (z.B. *Nussach* für bestimmte Feste). Der junge Bernstein, der viele Jahre lang regelmäßig die Gottesdienste in der Synagoge „Mishkan Tefila“ besuchte, verinnerlichte den dort praktizierten osteuropäischen *Nussach*, der später Teil seiner persönlichen Musiksprache wurde. Die größtenteils unbewusst verwendeten *Nussach*-Motive finden sich daher auch in seinen Kompositionen, die keinen direkten Bezug zu jüdischen Themen aufweisen. Ein Beispiel dafür ist ein aus einer absteigenden Quarte und einer Sekunde bestehendes Motiv, das in der Liturgie von Rosch haSchana (das jüdische Neujahrsfest) eine wichtige Rolle spielt und in vielen Werken Bernsteins an markanten Stellen vorkommt.¹⁹

Schon als Jugendlicher beherrschte Bernstein perfekt das liturgische Repertoire der Synagoge und wirkte sogar selbst als Kantor-Vorbeter bei den Jugendgottesdiensten der Gemeinde. Später leitete er während seiner Boston-Besuche gelegentlich den Synagogenchor und begleitete den Gottesdienst an der Orgel.²⁰

Der Musikdirektor der Synagoge war Prof. Solomon Braslavsky (1885–1975), der ebenfalls wie Bernsteins Eltern aus dem jüdischen Ansiedlungsrayon im damaligen Russischen Reich stammte. Er sang zunächst in einem Synagogenchor unter Leitung seines Vaters, genoss später eine ausgezeichnete Ausbildung an der Wiener Musikakademie und wurde ein Experte gleichermaßen für jüdische und klassisch-europäische Musik. Vor seiner Übersiedlung in die USA 1927²¹ war er ein Protagonist des säkularen jüdischen Musiklebens in Wien: er dirigierte das jüdische Orchester „Ha-koach“, das u.a. Werke neuer jüdischer Musik nationaler Richtung aufführte, darüber hinaus leitete er einige Jahre lang den Wiener Jüdischen Gesangsverein.²² Braslavskys eigene Synagogenmusik zeichnete sich durch eine Verbindung der osteuropäisch-jüdischen kantoralen Tradition (Chasanuth) mit den Formen des klassisch-romantischen westeuropäischen Repertoires aus. Er wurde zu Leonard Bernsteins erstem Lehrer und seiner wichtigsten Bezugsperson außerhalb der Familie. Wie Leonards Bruder Burton bezeugte, war Braslavsky dessen „erster

¹⁸ Ebd., S. 26.

¹⁹ Jack Gottlieb nennt es „Glaubensmotiv“: Jack Gottlieb: *Funny, It Doesn't Sound Jewish*, SUNY Press, New York 2004, 181ff.

²⁰ Vgl. Geoffrey B. Fine: *The Vocal Music of Leonard Bernstein: Jewish Interpretations and Applications*, M.S.M. Thesis, Hebrew Union College-Jewish Institute of Religion, Brookdale Center, S. 2.

²¹ Grund dafür war vor allem die wirtschaftliche Situation jüdischer Musik in Wien jener Zeit. In einem späteren Zeitungsartikel schrieb er verbittert, dass er in seiner Wiener Zeit „nicht weniger als acht Posten“ in jüdischen Institutionen bekleiden und dazu noch Privatstunden geben musste, „um existieren zu können“: Prof. S. Braslavsky, Zur Pflege der jüdischen Musik, in: *Die neue Welt*, 20.12.1929, S.10/11.

²² Vgl. Jascha Nemtsov: *Die Neue Jüdische Schule in der Musik*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2004, S. 199ff.

sehr großer Einfluss. Braslavsky beeinflusste ihn sowohl menschlich als auch musikalisch. [Braslavskys Musik] war großartig. Lenny wurde so sehr davon mitgenommen, dass ich denke, das hat viele seiner Werke enorm beeinflusst: Jeremiah-Symphonie, Kaddisch, The Mass, verschiedene andere Dinge. Enorm.“²³

Bernstein blieb Braslavsky bis zu dessen Tod freundschaftlich eng verbunden. „Ich habe schließlich realisiert, was ich Ihnen persönlich alles zu verdanken habe – für die herrliche Musik bei den Gottesdiensten von ‚Mishkan Tefila‘“, schrieb er ihm 1946. „Die Erinnerungen daran sind so klar, stark und teuer für mich, dass ich wahrscheinlich nie werde richtig einschätzen können, welchen Einfluss diese Klänge auf mich ausübten.“ Viele Jahre später schrieb Bernstein einen bemerkenswerten Brief an die Kantoren-Vereinigung der konservativen Richtung, die Cantors' Assembly of America: „Noch bevor ich ein Konzert, einen Instrumentalvortrag oder eine Oper hören konnte, bevor ich ein Klavier selbst anrührte oder erfuhr, dass es organisiertes Musikleben gibt, – hörte ich die Musik von Professor Braslavsky am Temple Mishkan Tefila. Ich werde diese Musik nie vergessen und nie aufhören, für die Kraft, Wirkung und Stimmung dankbar zu sein, mit denen sie vermittelt wurde. Ich habe seitdem gewiss bessere Meisterstücke gehört und unter imposanteren Umständen, aber ich war nie tiefer bewegt als damals. Braslavskys Musik und Musizieren werden immer als wertvolle Erinnerung und Einfluss mit mir bleiben.“²⁴ In einem der letzten Briefe an Braslavsky kurz vor dessen Tod brachte Bernstein ihm erneut seine Wertschätzung zum Ausdruck und ergänzte: „Sie würden sich vermutlich freuen zu erfahren, dass ich gerade an einem Ballett arbeite, das auf dem ‚Dybbuk‘ basiert. Es ist voll von unseren alten Melodien!“²⁵

Vermutlich meinte Bernstein dabei nicht die Melodien von Mishkan Tefila, sondern die traditionellen chassidischen Weisen. Das bekannte Theaterstück von S. An-sky, das die Sujet-Grundlage bildet, spielt im chassidischen Milieu und thematisiert Besonderheiten dieser mystischen Strömung im Judentum. Unter anderem werden dort kabbalistische Übungen erwähnt, die in der jüdischen Mystik seit dem Mittelalter eine markante Rolle spielen. Bernstein kam mit der chassidischen Kultur schon als Kind durch seinen Vater in Berührung, der sich zwar dem Chassidismus durch seine Lebensweise entfremdete, dennoch Verbindungen dazu bewahrte. Bernstein berichtete später, dass sein Vater ihn als kleines Kind zu seinen „chassidischen Freunden“ mitgenommen hätte. Bernsteins Erinnerungen darüber wurden vom Dirigenten Michael Barrett überliefert: „Er erinnerte sich an diese Gestalten mit ihren Pejes [Schläfenlocken], Hüten, großen schwarzen Kaftans und Gebetsschals, tanzend und betend, und alles war Musik. Und das hatte diesen gewissen tiefen, uralten Rhythmus in sich. Er sagte, das war wie im Rausch. Er sagte, seine Leidenschaft für Musik, die so außerordentlich war, rührt von diesen Erlebnissen her.“²⁶ Bernstein beschäftigte sich später intensiv mit der kabbalistischen Lehre, insbesondere mit deren Zahlensymbolik. Spuren dieser mystischen Lehre sind zum Beispiel in seiner Rede zum siebzigsten Geburtstag seines Vaters zu finden, in der er die kabbalistischen Begriffe „Chachmah“ (Weisheit) und „Binah“ (Verständnis)

²³ Zit. nach: Ann Glazer Niren: *The Relationship Between Solomon Braslavsky, Congregation Mishkan Tefila*, S. 126.

²⁴ Zit nach: Jonathan D. Sarna: *Leonard Bernstein and the Boston Jewish Community of His Youth: The Influence of Solomon Braslavsky, Herman Rubenovitz, and Congregation Mishkan Tefila*, S. 41

²⁵ Ebd., S. 42.

²⁶ Zit. nach: Ann Glazer Niren: *The Relationship Between Solomon Braslavsky, Congregation Mishkan Tefila*, S. 121.

heranzieht, – die beiden oberen Sephirot des kabbalistischen „Baum des Lebens“ (*Etz Chaim*), die speziell für das philosophische System der Chabad-Bewegung im Chassidismus eine Schlüsselrolle spielen.²⁷ Als Begründer der Kabbalah gilt traditionell Rabbi Schimon bar Jochai aus dem 2. Jahrhundert, den Bernstein mehrmals in seiner Rede als „Rabbi Simeon“ erwähnt.²⁸

Die Zahlensymbolik, die auf den Zahlenwerten einzelner Buchstaben des hebräischen Alphabets basiert, spielt im Ballett „Dybbuk“ eine wichtige Rolle, insbesondere die Zahlen 9, 18 und 36. Die Bedeutung der Zahl 18 ist mit dem Wort „chai“ (Leben) verbunden, die Zahl 36 wird traditionell mit Glück assoziiert. Der Versuch, die kabbalistische Zahlenmystik in musikalische Strukturen zu übersetzen, brachte ein Werk zustande, das erstaunliche Parallelen zur Dodekaphonie offenbart. Wie ein Kritiker vermerkte, „ist es überraschend, einem Bernstein zu begegnen, der die Zahlenformeln der Kabbalah benutzt und dabei sein bislang radikalstes modern klingendes Werk produziert.“²⁹ Die kabbalistische Zahlensymbolik spielt in einigen anderen Werken Bernstein ebenfalls eine Rolle, wie etwa in den Chichester Psalms, in denen die Zahl 7 (die Sabbat-Zahl) mit den entsprechenden Metren und dem Intervall Septime eine besondere Bedeutung hat.

Chassidische Traditionen fanden Eingang auch in die Kaddisch-Symphonie: Der zweite Teil „Din Torah“ knüpft direkt an das Kaddisch-Lied des berühmten chassidischen Rabbi Lewi Jizchak (ca. 1740–1810) aus dem ukrainischen Berditschew an. Das Lied ist auch als „A din torah mit got“ (jiddisch: Ein Gerichtsprozess mit Gott) bekannt: „Guten Morgen, o Vater im Himmel! Ich Lewi Jizchak, Sohn Sarahs aus Berditschew, bin zu dir gekommen und führe Klage für dein Volk Israel.“³⁰ Die Tradition einer Disputation, sogar eines Streits mit Gott ist zwar so alt wie die hebräische Bibel – es sei an die berühmten Streitgespräche mit Gott von Abraham oder Moses erinnert – jedoch erreichte diese Tradition im Chassidismus eine neue Qualität. Das chassidische Verhältnis zu Gott ist durch eine besondere Intimität und Intensität gekennzeichnet. Bernstein, der Enkel eines chassidischen Rabbiners war, äußerte in diesem Zusammenhang über seine Kaddisch-Symphonie: „Alle unsere großen Persönlichkeiten aus der Vergangenheit [...] haben mit Gott gestritten. Sie stritten in der Art, in der Sie mit jemand streiten, der Ihnen sehr nah ist, den Sie so sehr lieben [...]. Je mehr Sie jemand lieben, desto mehr könnten Sie sich ärgern, und wenn es dann zur Aussöhnung kommt, wird Ihre Beziehung noch enger als je zuvor. Etwas in der Art passiert in diesem Stück.“³¹ Die Auseinandersetzungen mit Gott auf der Augenhöhe gehören zum chassidischen religiösen Verständnis, das unter anderem in den Texten von Rabbi Lewi Jizchak oder in unserer Zeit von Elie Wiesel – in seinem Theaterstück „The Trail of God“ auf der Grundlage einer wahren Begebenheit in Auschwitz³² – dokumentiert sind. In

²⁷ Der Name ChaBaD ist ein Akronym aus den Begriffen Chachmah, Binah und Da'at (Erkenntnis). Bernsteins Vater gehörte anscheinend der Chabad-Richtung im Chassidismus an, die auch heute noch am meisten verbreitet ist.

²⁸ In der Tat ist die kabbalistische Lehre viel später entstanden.

²⁹ Oliver Knussen: Revue, in: *Tempo New Series*, Dezember 1970, Nr. 119, S. 34.

³⁰ Zit nach der Notenausgabe: Joel Engel: *Kaddisch des Rabbi Lewi Jizchak Barditzewer*, Verlag Juwal, Berlin 1923

³¹ Zit. nach: Neil W. Levin: *Leonard Bernstein: Symphony No. 3 „Kaddish“, Chichester Psalms*, CD-Booklet des Milken Archive of American Jewish Music, 2005, S. 7–8.

³² Die Handlung wurde in die Ukraine des 17. Jahrhunderts übertragen. In den letzten Jahren wurde das Thema in einigen weiteren Werken im Film und Theater aufgegriffen, darunter der britische Fernsehfilm „God on Trial“ (2008), der an Elie Wiesels Auschwitz-Erfahrungen anknüpft.

beiden Fällen wird Gott dafür angeklagt, dass er seine Verpflichtungen aus dem Bund mit dem jüdischen Volk nicht erfüllt. In beiden Fällen wird Gott tatsächlich für schuldig befunden, und anschließend wird das Kaddisch rezitiert – die Lobpreisung Gottes und Heiligung seines Namens als Herrscher der Welt: Es kann und darf mit Gott gestritten werden, es ist aber unmöglich, ohne Ihn zu leben.

Außer einem Auftragswerk, dem Abendgebet „Haschkivenu“ von 1945 komponierte Bernstein keine Synagogenmusik. Jedoch sind viele seiner Werke durch die jüdische spirituelle Tradition inspiriert. Sein Zyklus aus drei Symphonien – „Jeremiah“, „Age of Anxiety“ (deren Höhepunkt das jüdische Glaubensbekenntnis „Schma Israel“ auf Hebräisch bildet) und „Kaddisch“ – stellt laut David M. Schiller „Bernsteins bewussten Versuch [dar], sein musikalisches Universum mit seinen ‚jüdischen Empfindungen‘ in Einklang zu bringen.“³³ Zahlreiche seiner Kompositionen enthalten identifizierbare Anklänge an traditionelle jüdische Musik. Dabei wurden die meisten solcher Elemente offenbar unbewusst verwendet, da sie ein organischer Teil von Bernsteins eigener Musiksprache waren. In seinem Vorwort zur „Jeremiah“-Symphonie erwähnt Bernstein zum Beispiel einige traditionelle Melodien aus der Liturgie von Tischa beAv³⁴, jedoch zeigen die motivischen Analysen, dass der musikalische Stoff der Symphonie tatsächlich viel mehr von synagogaler Musik geprägt ist, als vom Komponisten angedeutet.³⁵

Zu erwähnen sind auch konstruktive Methoden, die aus der jüdischen Tradition stammen. Bernsteins langjähriger Mitarbeiter und Assistent Jack Gottlieb weist in seiner Dissertation nach, dass Bernsteins melodischer Stil sich durch die eminente Rolle von kleinsten melodischen Einheiten kennzeichnet, die eine selbständige expressive Bedeutung und auch ein eigenständiges thematisches Potential erlangen: „Tatsächlich könnte man sagen, dass er mit Intervallen als wichtigster Materialquelle komponiert. Das Intervall wird nicht nur in seinem natürlichen Zustand als musikalische Bausteine benutzt [...]. Es hat eine Bedeutung sui generis“.³⁶ Diese Kompositionsmethode ist mit dem Aufbau der traditionellen biblischen Kantillationen praktisch identisch.³⁷

Dazu kommen musikalische Symbole, wie etwa das „musikalische Tetragrammaton“ – ein Code für den jüdischen Gottesnamen JHWH, den Jack Gottlieb in seinem Artikel „Symbols of Faith in the Music of Leonard Bernstein“ analysiert.³⁸ Solche

³³ David M. Schiller: *Bloch, Schoenberg, and Bernstein: Assimilating Jewish Music*, Oxford University Press, 2003, S. 133–134.

³⁴ Tischa beAv ist ein jüdischer Fast- und Trauertag im Gedenken an die Zerstörung des Jerusalemer Tempels und einige andere katastrophale Ereignisse der jüdischen Geschichte. Dabei werden unter anderem die Klagelieder Jeremiahs rezitiert.

³⁵ David M. Schiller: *Bloch, Schoenberg, and Bernstein: Assimilating Jewish Music*, S. 134.

³⁶ Jack Gottlieb: *The Music of Leonard Bernstein. A Study of Melodic Manipulations*, PhD Thesis, Graduate College of the university of Illinois, Urbana 1964, S. 19. Vgl. auch Raphael Maria Bösing: *Leonard Bernstein als religiöser Humanist, Dirigent, Komponist und Musikpädagoge*, Peter Lang, Frankfurt a.M. u.a. 2003, S. 77. Auf dieses Kompositionsprinzip weist auch Reinhold Dusella in seinem Aufsatz „Zur Kammermusik Leonard Bernsteins“ hin, in: Reinhold Dusella und Helmut Loos (Hg.): *Leonard Bernstein. Der Komponist*, Musik der Zeit. Kompositionen und Studien, Band 7, Bonn 1989, S. 24.

³⁷ Mit Kantillationen werden im Gottesdienst Texte der Torah und einiger anderer Bücher der hebräischen Bibel vorgetragen. Diese kurzen, archaischen Motive haben einen sehr alten Ursprung und wurden im 9. Jahrhundert mit einem System von neumenähnlichen Zeichen (Teamim) kodifiziert.

³⁸ Jack Gottlieb: Symbols of Faith in the Music of Leonard Bernstein, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 66, No. 2 (April 1980), S. 290ff. Vgl. auch den Bernstein-Kapitel in Gottliebs Buch *Funny, It Doesn't*

Symbole finden sich auch in Bernsteins Werken, die keine explizit jüdischen Bezüge aufweisen, wie etwa die Anlehnung an Schofar-Klänge in „Candide“ oder der „West Side Story“.³⁹ Allerdings können diese Werke auch im jüdischen Kontext gesehen werden: das Candide-Musical als Satire auf den jüdischen Assimilationstraum⁴⁰ und die „West Side Story“ als christlich-jüdisches Liebes- und Hassdrama.

Auch eines von Bernsteins letzten Werken, das Concerto for Orchestra „Jubilee Games“ schließt eine ganze Palette von Schofar-Klängen ein. Dieses Werk, das zum 50jährigen Jubiläum des Israel Philharmonic Orchestra komponiert wurde und kabbalistische Symbole 7, 18 und 50 (die biblische Jubiläumzahl) enthält, steht zugleich für Bernsteins Liebe und Verbundenheit zum Land und Staat Israel. Diesen Teil seiner jüdischen Identität hatte er ebenfalls bereits in seiner Jugend verinnerlicht. Seine ganze Umgebung war zionistisch eingestellt, sein Lehrer Braslavsky wirkte sogar 1925 als Musikdirektor beim Zionistenkongress in Wien.

Das Land Israel, das Bernstein zum ersten Mal bereits im Frühjahr 1947, ein Jahr vor der Staatsgründung besuchte, wurde für ihn zu einer zweiten Heimat. „In Israel, auf seinem Boden und unter seinen Menschen erkannte Lenny seine Wurzeln. Eine Zeitungsschlagzeile von 1953 gibt den Eindruck wieder, den er in Jerusalem erweckte: ‚Lenny ist deren Gott, sein Name hat überall eine magische Wirkung‘. Er flog nach Israel während jeder Krise, um dort zu dirigieren, immer ohne Honorar. 1948, als die noch junge neue Nation in Gefahr war, spielte er für die Truppen hinter der Frontlinie und für die Palmach⁴¹. Nachdem die israelischen Streitkräfte in die Negev-Wüste vordrangen und Be'er Scheva einnahmen, trommelte er 35 Musiker zusammen, sie fuhren nachts in einem gepanzerten Bus dorthin, um am nächsten Nachmittag ein Konzert für die Truppen zu geben. Die Bühne war eine archäologische Ausgrabung. Auf einem Felsen platziert, begleitete dieses außergewöhnliche Ensemble Bernstein am Klavier mit Werken von Mozart und Beethoven, sowie mit Rhapsody in Blue als Zugabe. Ägyptische Aufklärungsflugzeuge berichteten über die Veranstaltung, dass das eine militärische Operation wäre, denn wer könnte sich nur vorstellen, dass man mitten im Krieg Zeit für ein Mozart-Konzert haben könnte? Bernstein war erneut in Israel während der Euphorie nach dem Sechs-Tage-Krieg 1967. Er brachte die Auferstehungssinfonie

Sound Jewish, SUNY Press, New York 2004, 178ff., sowie David M. Schiller: *Bloch, Schoenberg, and Bernstein: Assimilating Jewish Music*, S. 139. Schiller weist außerdem darauf hin, dass Arnold Schönberg zuvor einen ähnlichen JHWH-Code in seiner Kantate „Ein Überlebender aus Warschau“ schuf.

³⁹ Jack Gottlieb: *Funny, It Doesn't Sound Jewish*, S. 179–180.

⁴⁰ David M. Schiller: My Own Kaddish. Leonard Bernstein's Symphony No. 3, in: Jack Kugelmass (Hg.): *Key Texts in American Jewish Culture*, Rutgers University Press, New Brunswick und London 2003, S. 187.

⁴¹ Palmach: jüdische paramilitärische Verbände, die nach Israels Unabhängigkeit Teil der israelischen Streitkräfte wurden. In einem Brief an Koussevitzky berichtete Bernstein im November 1948: „Und Jerusalem – was soll ich Ihnen über mein geliebtes Jerusalem sagen, tragisch, unter ständigem arabischem Beschuss, ohne Wasser (nur ein Eimer pro Tag) – Maschinengewehrsalven begleiten draußen unsere Aufführungen von Beethoven-Symphonien! Ich habe die Fronten besichtigt, Notre Dame betreten, wo wir wenige Schritte nur von arabisch-britischen Geschützen aushalten, und die strategischen Höhen rund um die Stadt sowie die Palmach-Stützpunkte inspiziert. Ich spielte in Krankenhäusern Klavier für die jüngsten Verwundeten aus dem Negev und in Lagern für Soldaten und ‚Kibbuz‘-Bewohner. Ich wurde mit dem Jerusalem-Defence-Orden und dem Abzeichen der Palmach dekoriert. Ich fühle mich diesen wunderbaren Menschen und dieser geschichtsträchtigen Zeit sehr zugehörig. Glauben Sie mir, es wird alles gut enden; dafür gibt es viel zu viel Vertrauen, Euphorie und Willen“. Zit. nach Humphrey Burton: *Leonard Bernstein. Die Biographie*, S. 249–250

seines geliebten Mahler⁴² bei einer Open-Air-Aufführung auf dem Mount Scopus mit dem Israel Philharmonic. Verwundete Soldaten und Hinterbliebene mischten sich mit den führenden Politikern; Yitzhak Rabin beschrieb es später als sein bedeutendstes Erlebnis. Der Solohornist des Orchesters Yaacov Mishori konnte von seiner Position aus alles gut beobachten: „Im letzten Satz sah Lenny aus wie ein Engel. Es war ein Orchester und ein Chor der Engel.“⁴³

⁴² Seine erste Aufführung dieser Symphonie, die zugleich seine erste öffentliche Mahler-Aufführung überhaupt war, hatte Bernstein im September 1947 „der Auferstehung Palästina“ gewidmet: Humphrey Burton: *Leonard Bernstein. Die Biographie*, S. 230

⁴³ Rodney Greenberg: The Jewish Leonard Bernstein, in: *Jewish Quarterly*, London, Dezember 2007, <http://jewishquarterly.org/2007/12/jewish-leonard-bernstein/>. Vgl. auch Humphrey Burton: *Leonard Bernstein. Die Biographie*, S. 251