

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK # 1_2021

ISRAEL

www.musikderzeit.de



Auch DIGITAL
als App!



€ 12,90
0 1
4 192127 312909

 SCHOTT

ISRAEL

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

1_2021

THEMA

- 8 «Das Gefühl, hier etwas aufbauen zu können»**
Der israelische Dirigent Ilan Volkov im Gespräch mit Björn Gottstein
- 10 Musik in Israel (I)**
Besiedlung Palästinas und die Suche nach einem eigenen Liedgut | von Jascha Nemtsov
- 17 «Boykott ist der falsche Weg»**
Felix Klein über jüdisches Leben und Antisemitismus im Gespräch mit Till Knipper
- 20 Musik in Israel (II)**
Vom Mittelmeerstil zur internationalen Moderne | von Jascha Nemtsov
- 26 «Hier ist es nie langweilig»**
Junge zeitgenössische Musik in Israel | von Or Shemesh und Amit Dolberg
- 32 Musik in Israel (III)**
Der Siegeszug des «Orient» | von Jascha Nemtsov
- 40 «Erniedrigend war das ...»**
Die Sängerin Esther Loewy, verh. Bejarano, berichtet als Überlebende aus Auschwitz über ihre Zeit in Palästina / Israel 1945 bis 1960 | von Peter Petersen
- 43 Wie die Welt sein könnte**
Der israelische Komponist Amir Shpilman in Berlin | von Egbert Hiller

Singende Chaluzim | Amir Shpilman | Schostakowitsch auf dem Titel der «TIME», Juli 1942 | «Pollicino» von Hans Werner Henze, St. Gallen 2016



© Archiv | © Keren Ben-Zion

ECHORAUM

46 **Inmitten der Katastrophe**

Sinfonien im und über den Zweiten Weltkrieg – Komponisten zwischen Propaganda und Memento | von Otto Paul Burkhardt

PORTRÄT

50 **Zwischen Reflexion und Besessenheit**

Vladimir Rannev und seine Musik | von Monika Pasiecznik

KLANGRAUM

54 **«O, meine Seele war ein Wald»**

Kompositionen zur Lyrik von Else-Lasker-Schüler | von Karl Bellenberg

MUSIKTHEATER

58 **Avantgarde für die Kleinsten**

Das Musiktheater für junges Publikum emanzipiert sich | von Joscha Schaback

TOP TEN

66 **Musik im Internet**

Empfehlungen von Christoph Wagner

ZKM KARLSRUHE

61 **Veranstaltungen | Termine**

BERICHT

62 **Berlin | Dresden-Hellerau**

SERVICE

4 **Notizen**

68 **Tonträger | Bücher**

78 **Töne | Uraufführungen**

80 **AutorInnen / Impressum**



CD im Abo plus+

Younghi Pagh-Paan
Seidener Faden – Silken Thread
E-Mex-Ensemble
Wergo WER 73972

Die kammermusikalischen Ersteinspielungen dieser Veröffentlichung hat das E-MEX Ensemble in enger Zusammenarbeit mit Younghi Pagh-Paan erarbeitet: Stücke, die Fragen der menschlichen Existenz, Themen wie Vergänglichkeit und religiöse Erfahrung in den Mittelpunkt rücken. Weitere Stücke der 1945 in Südkorea geborenen Komponistin sind in den Ritualen und instrumentalen Traditionen der koreanischen Volkskultur verankert.



MUSIK IN ISRAEL (I)

DIE BESIEDLUNG PALÄSTINAS UND DIE SUCHE NACH EINEM EIGENEN LIEDGUT

von Jascha Nemtsov

Im Juli 1882 erreichte eine Gruppe von 14 jüdischen Studenten der Universität Charkow den Hafen von Jaffa im damaligen Palästina. Die Gruppe nannte sich «Bilu» nach den Anfangsbuchstaben des hebräischen Verses «Bejt Jaakow lechu we-nelcha» («Haus Jakobs, auf, und lasset uns wandeln») aus dem biblischen Buch Jesaja. Dieses Ereignis wird in der modernen israelischen Geschichte häufig als eine Art «Stunde Null» betrachtet, denn die Ankunft der Bilu-Gruppe markierte den Beginn der ersten zionistischen Einwanderungswelle (Alija). Der Weg bis zur ersten Musikschule und dem ersten Orchester in Palästina war jedoch noch weit.



© Joel Carillet

Liturgie, das Lied *Lecha Dodi* (Komm, mein Freund) von Schlomo ha-Levi Alkabez (1505–76), einem bedeutenden Kabbalisten, der ursprünglich aus Thessaloniki stammte und neben Isaak Luria, Moses Cordovero, Josef Caro und anderen kabbalistischen Rabbinern in Safed wirkte. Damals gab es alleine in Safed 37 Synagogen, die jüdische Bevölkerung der Stadt zählte im 16. Jahrhundert durch den Zuzug der sephardischen Juden aus Spanien und Portugal einige Tausend.

Das Aufblühen des jüdischen Lebens im östlichen Galiläa wurde im 18. Jahrhundert durch wiederholte Pogrome, Vertreibungen und Pestepidemien beendet. Auch aus vielen anderen Gegenden Palästinas wurden die Juden um diese Zeit von osmanischen Behörden vertrieben – oder sie wurden gezwungen, zum Islam zu konvertieren. Noch heute wird in manchen palästinensischen Familien die Erinnerung an ihre ursprüngliche jüdische Abstammung und an die jüdischen Bräuche aufbewahrt, die teilweise noch bis vor wenigen Jahrzehnten gepflegt wurden. Bis zum 19. Jahrhundert wurde die jüdische Präsenz im Wesentlichen auf die sogenannten vier heiligen Städte – Jerusalem (wo die Juden um 1875 die größte Glaubensgemeinschaft und etwa die Hälfte der Bevölkerung stellten), Hebron, Safed und Tiberias – sowie auf die Stadt Gaza und einzelne jüdische Dörfer in Galiläa beschränkt.

Als der amerikanische Schriftsteller Mark Twain im Jahre 1867 Palästina bereiste, beschrieb er es in seinem Reisetagebuch *The Innocents Abroad, or The New Pilgrims' Progress* als «desolates Land, dessen Boden reich genug ist, aber ganz dem Unkraut

Gräber der berühmten Kabbalisten aus dem 16. Jahrhundert in Safed

■ Die studentischen Bilu-Enthusiasten waren 1882 bei weitem nicht die einzigen und schon gar nicht die ersten Juden, die in Palästina lebten. Seit der Antike, nachdem die staatliche Eigenständigkeit von Judäa durch die Römer zerstört und sogar der Name des Landes im 2. Jahrhundert eliminiert und durch *Syria Palaestina* ersetzt wurde, blieb die jüdische Präsenz im Land dennoch stets erhalten. Während sich der römische Name «Palästina» später im christlich geprägten Europa etablierte, wurde das Land in der jüdischen Tradition als *Erez Israel* (Land Israel) oder einfach *Ha'arez* (Das Land) bezeichnet. Seit dem 7. Jahrhundert wurde die römische Herrschaft in Palästina durch andere Eroberer

nacheinander abgelöst: Araber (636–1091), türkischstämmige Seldschuken (1091–99), christliche Kreuzritter (1099–1291), ägyptische Mamelucken (1291–1517) und osmanische Türken (1517–1917), die dieses Gebiet in ihr riesiges Reich eingliederten.

Trotz vieler Kriege, Hungersnöte und häufiger Pogrome wurde die Kontinuität des jüdischen Lebens in Palästina aufrechterhalten. Seit dem Mittelalter stieg die Zahl der Juden vor allem durch eingewanderte Rabbiner und Pilgerer an. Im 16. Jahrhundert wurde Palästina zum wichtigsten Zentrum der jüdischen Mystik, der Kabbala. In der galiläischen Stadt Safed am Ufer des Sees Genezareth entstand damals die bekannteste Hymne der jüdischen Schabbat-

überlassen wurde – eine stille, trauernde Weite. [...] Wir sahen keinen einzigen Menschen auf der ganzen Strecke. [...] Es gab kaum einen Baum oder einen Strauch zu sehen. Selbst die Oliven und der Kaktus, diese schnellen Freunde von wertlosem Boden, hatten das Land fast vollständig verlassen. [...] Das berühmte Jerusalem selbst, der erhabenste Name in der Geschichte, hat all seine Größe verloren und ist ein Bettlerdorf geworden [...]. Palästina ist verlassen und hässlich.»

«Die Straße, die aus Gaza nach Norden führt, war nur eine Sommerspur, geeignet für den Transport von Kamelen und Wagen», war in einem anderen Bericht aus jener Zeit zu lesen. «Häuser waren alle aus Lehm. Nirgends waren Fenster zu sehen. [...] Die sanitären Bedingungen im Dorf waren schrecklich. Schulen gab es nicht. [...] Viele Dorfruinen waren über das Gebiet verstreut, durch die Verbreitung von Malaria wurden viele Dörfer von ihren Bewohnern verlassen.»

ZIONISTISCHE EINWANDERUNG

Die zionistischen Einwanderer, die während der Ersten (1882–1903) und der Zweiten *Alija* (1904–1914) nach Palästina kamen, unterschieden sich in vielem von den dort bereits ansässigen Juden. Sie waren in der europäischen Kultur- und Bildungstradition erzogen, überwiegend nicht-religiös und politisch links orientiert. Im Gegensatz zu den religiösen Juden, die sich aus Angst vor Übergriffen nicht trautes, sich außerhalb der Stadtmauern aufzuhalten, ließen sich die Neueinwanderer bevorzugt auf dem Lande nieder, wo sie einige landwirtschaftliche Siedlungen begründeten. Der wichtigste Ideologe dieser Bewegung war damals Aharon David Gordon (1856–1922), der in einer Siedlung als einfacher Landarbeiter tätig war und eine eigentümliche Philosophie – die sogenannte «Religion der Arbeit» – entwickelte. Seine Schriften erschienen später in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Erlösung durch Arbeit* (Berlin 1929). Gordon, der neben sozialistischen Ideen auch die Lehre von Leo Tolstoi aufgenommen hatte, propagierte einen neuen Charakter der Arbeit: Sie sollte statt einem Existenzmittel zum Existenzziel des Menschen werden, zum Teil seines Wesens und zur Form seiner Selbstverwirklichung und moralischen Vervollkommnung. Gordon betonte speziell die Rolle der landwirtschaftlichen Arbeit als natürlichster Tätigkeit, die ursprüngliche Bedürfnisse des

Menschen befriedige und gleichzeitig alle geistigen und physischen Kräfte herausfordere. Die Arbeit auf dem Land verbinde den Menschen mit der Natur und mit Gott und überwinde die Kluft zwischen dem Menschen und seiner Umgebung, die durch die Entwicklung der städtischen Zivilisation entstanden war.

Der Alltag der zionistischen Pioniere, *Chaluzim*, war durch enorme Entbehrungen, schwerste körperliche Arbeit und viele Enttäuschungen geprägt. Hunderte Siedler fielen Krankheiten und Überfällen zum Opfer, Tausende konnten es nicht aushalten und kehrten in ihre Heimat zurück. Das Leben in den neuen Siedlungen bedeutete zunächst nichts anderes als einen nackten Kampf ums Überleben. Unter solchen Be-

einanderseits und Melodien aus der Vergangenheit andererseits, die Erinnerungen an die osteuropäische Heimat wachriefen und so eine emotionale Kontinuität aufrechterhielten, bot eine ideale geistige Nahrung für die Menschen, deren gesamte körperliche und seelische Kräfte auf ein Ziel konzentriert waren – das Land zu neuem Leben zu erwecken und ihre eigene Existenz aus dem Nichts aufzubauen. Ein Zeitzeuge erinnerte sich: «Wenn ich an dieses Singen denke, seine Echtheit und das tiefe Gefühl, bilde ich mir ein, dass sich viele heutige Streitereien und Zwistigkeiten in Luft auflösen würden, wenn unsere Menschen wieder so singen könnten wie Männer und Frauen der Zweiten *Alija*. Es stimmt, das waren keine originalen Melodien. Die

© Archiv jüdischer Musik an der Hochschule für Musik Weimar



Chaluzim beim Straßenbau in Palästina in den 1920er Jahren

dingungen konnte die Musikbetätigung nur in ihren einfachsten Formen existieren, die keinen speziellen Aufwand und wenig Instrumentarium voraussetzen. Dazu gehörte vor allem die Volksmusik: Lied und Tanz.

Die meisten Einwanderer kamen aus Russland, sie brachten die osteuropäisch-jüdische Musikfolklore mit – jiddische und russische Lieder und vor allem chassidische Weisen, die auch zum Tanzen gut geeignet waren. Die Texte der mitgebrachten Lieder wurden aber meist ersetzt: Die jiddische Sprache war zunehmend verpönt, und so wurden zu den alten Melodien neue Texte auf Hebräisch gedichtet, die das Leben und die Arbeit der Siedler widerspiegeln. Diese Kombination von aktuellen Texten

meisten waren russisch, einige deutsch und der Rest stammte aus jüdischen Shtetls in Osteuropa. Nur die Worte waren neu.» Einige dieser Lieder strahlen eine beträchtliche Ausdruckskraft aus und sind heute noch populär, wie etwa das Arbeiterlied *Jah chaj li li* (Ja, es lebt für mich meine Arbeit): «Jedes Mal, wenn einige Menschen mit ihren Spaten gemeinsam zur Arbeit gingen, konnte man sie das Lied *Jah chaj li li* singen hören.» Der Text ist von Gordons *Religion der Arbeit* und von der Psalmenpoesie geprägt: «Erwacht Brüder, schlafet nicht, zu eurer Arbeit stehet auf! Die Welt gründet auf Arbeit; jubelt, singt ein Dankeslied. Nur Arbeit bedeutet unser ganzes Leben, von allem Leid befreit sie uns.»

Die Siedler kultivierten die verseuchten Sümpfe, bauten Straßen und machten das Land urbar. 1909 wurde mit Tel Aviv die erste moderne jüdische Stadt gegründet. Die Region Palästina begann seit Jahrhunderten erstmals wieder aufzublühen. Bis 1914 wuchs die jüdische Bevölkerung Palästinas (*Jischuw*) auf etwa 85 000 Menschen an.



Kultanz palästinensischer Juden | Hora
(Scherenschnitt von Meir Gur-Arie, 1925)

AUFBAU EINES NEUEN LIEDGUTS

Die jüdische Bevölkerung in Palästina jener Zeit war natürlich noch nicht imstande, neue musikalische Werte zu schaffen. Daher musste sie Musik – wie auch die meisten anderen Kulturgüter – aus der Diaspora importieren. Trotzdem gab es in Palästina bereits um diese Zeit auch Musik, die einen gewissen Einfluss auf das jüdische Musikleben außerhalb von *Erez Israel* ausübte. Das bekannteste Beispiel dafür ist das Lied *Hatikwa* (Die Hoffnung), die Vertonung eines Gedichts von Naftali Herz Imber (1856–1909). Dieses Gedicht wurde 1882 vom Autor in der Siedlung Rischon le-Zion deklamiert, und kurz danach sangen es die Kolonisten zu der Melodie eines moldawischen Volkslieds. Diese Melodie gehört zu einem Typ sogenannter «Wandermelodien», ähnliche Motive sind bei verschiedenen europäischen Völkern zu finden (es ist beispielsweise dem Hauptthema der symphonischen Dichtung *Moldau* von Bedřich Smetana frappierend ähnlich). Vielleicht gerade deswegen konnte sich das Lied sehr schnell im ganzen Land verbreiten und war bald auch in Europa bekannt. Es wurde erstmals 1895 in Breslau publiziert und fehlte dann in keinem zionistischen Liederbuch. Das Lied wurde bei den ersten zionistischen Kongressen gesungen. Obwohl es schon damals die Rolle einer zionistischen Hymne spielte, wurde es erst beim 18. Kongress 1933 als solche offiziell anerkannt. Nach der Gründung des Staats Israel wurde *Hatikwa* de facto zur Staatshymne, ihr offizieller Status wurde allerdings erst 2004 durch die Knesset bestätigt.

Ein weiteres bekanntes Lied aus Palästina war *El jiwneh Hagalil* (Gott wird Galiläa erbauen). Die Herkunft dieser Melodie ist unklar, wahrscheinlich ist sie im chassidischen Milieu in Palästina entstanden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde das Lied jedenfalls als hochaktuell angesehen: Galiläa, das Gebiet im Norden von *Erez Israel*, gehörte gerade zu den Gegenden, die seit der Ersten *Alija* besonders intensiv kultiviert wurden. Während der Zweiten *Alija* entstanden dort die ersten Gewerkschaften (*Hista-druth*) sowie die Bewegung der Selbstverteidigung *ha-Schomer* (Der Wächter). So galt damals Galiläa als Zentrum des jüdischen Pioniergeists. Auch in der Diaspora avancierte *El jiwneh Hagalil* schon vor dem Ersten Weltkrieg zu einem der populärsten palästinensischen Lieder. In Palästina wurde das Lied neben einem weiteren chassidischen Lied, *Hava nagila*, zur Grundlage eines neuen Tanzes – *Hora*, die später zu einem Kultanz der palästinensischen Juden werden sollte.



Das erste Orchester in Palästina | das Orchester in Rischon le-Zion (Foto vor 1899)

MUSIKSCHULE UND -WISSENSCHAFT, ORCHESTER, CHOR UND OPER

Die ersten jüdischen Einwanderer aus Jemen kamen 1882 nach Palästina und wie schon die Bilu-Gruppe aus dem Russischen Reich. 1914 lebten dort bereits etwa 4500 Jemeniten, die hauptsächlich als Landarbeiter und Handwerker beschäftigt waren. Der Musikethnologe und Begründer der jüdischen Musikwissenschaft Abraham Zwi Idelsohn (1882–1933), der 1907 ins Land kam, begann als Erster die einzigartige Musikfolklore der Jemeniten zu erforschen. Er stellte fest, dass die jemenitischen Juden viele

Elemente der «ursprünglichen» jüdischen Musik praktizierten, die in anderen jüdischen Gemeinschaften nicht erhalten wurden. Im Unterschied zu den meisten anderen jüdischen Stämmen lebten sie etwa 2500 Jahre kontinuierlich auf dem gleichen Territorium und von ihren Nachbarn weitgehend isoliert. Idelsohns musikethnologische Forschung, die er in seiner Zeit in Jerusalem durchführte, bildete die Grundlage für seine monumentale zehnbändige Anthologie *Hebräisch-Orientalischer Melodien-schatz*, publiziert 1914 bis 1932 in Leipzig. Idelsohns Arbeit wurde später von der herausragenden israelischen Musikwissenschaftlerin Edith Gerson-Kiwi (1908–92) weitergeführt. Ihr zufolge entwickelten die Jemeniten zwei Typen der Musikfolklore, die streng nach Geschlechtern geteilt wurden. Die Lieder der Frauen, die gleichzeitig Tanzlieder sind, sind älteren Ursprungs; es sind meist Hochzeitslieder und sie sind durch einen sehr engen Ambitus, häufige

Wiederholung der Motive und asymmetrischen Rhythmus gekennzeichnet. Für die Lieder der Männer waren metrisch ungebundene, deklamatorisch und emotional vorgetragene Motive, «das ekstatische Schwingen von dem und zu dem Hauptton, der schüchterne Beginn und dann die allmähliche Erweiterung und ornamentale Ausschmückung der Intervalle» typisch.

Bereits 1895 entstand in Rischon le-Zion das erste Laienorchester, das außer ein paar Geigen vor allem Blasinstrumente enthielt. Das Orchester ist in die Geschichte des Landes eingegangen, als es 1898 bei der

feierlichen Begrüßung von Theodor Herzl, dem Begründer des politischen Zionismus, aufspielte. Auch in den Siedlungen Zichron Ja'akov und Petach Tikwa wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts Laienorchester gegründet.

Eine wichtige Rolle in der Herausbildung der musikalischen Infrastruktur in Palästina spielte der Geiger Mosche Gopenko (auch Hopenko, 1880–1949), ein ehemaliger Schüler von Henry Marteau in Genf, der die Leitung der ersten Musikschule des Landes in Tel Aviv-Jaffa übernahm. Die Schule (später Konservatorium) wurde 1910 von der Sängerin Selma Schulamit Ruppin (1873–1912) begründet, die bald danach nach einer Totgeburt verstarb. Die Musikschule wurde ihr zu Ehren «Bejt Sefer Schulamit la-Musika» (Schulamit-Schule für die Musik) genannt.

Die Musikschule «Schulamit» wurde zur ersten bedeutenden Institution der klassischen Musik europäischer Prägung in Palästina, sie beschränkte sich bei weitem nicht auf den Musikunterricht für Kinder und Jugendliche, sondern wurde darüber hinaus zum Nukleus für das beginnende Konzertleben. An der Musikschule wurde ein Schülerorchester gebildet, das regelmäßig Konzerte mit klassischem Repertoire gab. Für viele jüdische Einwanderer aus Ost- und Mitteleuropa war die klassische Musik ein wichtiger Teil ihrer kulturellen Identität, das öffentliche Musikleben war für sie ein existentielles Bedürfnis. Der erste europäische Musiker, der in Palästina öffentlich konzertierte, war vermutlich der Moskauer Pianist David Schor (1867–1942), der 1908 Palästina besuchte und mehrere Konzerte gab. In den 1920er Jahren organisierte Mosche Gopenko Gastspiele von mehreren international bekannten Musikern, darunter Joseph Achron (1924), Leopold Godovsky (1925), Jascha Heifetz (1926), Arthur Rubinstein (1927) oder Bronislaw Huberman (1929).

«Wie groß das Interesse [an der Musik] in den jüdischen Massen ist, kann man schon aus der Tatsache schließen, dass ich im kleinen Tel Aviv mit seinen 20 000 Einwohnern sechs Konzerte nacheinander in einem Saal mit 600 Plätzen geben musste», berichtete Joseph Achron anschließend in einem Zeitungsinterview. «Ich kam aus Palästina mit einem tiefen und freudigen Eindruck von dem gewaltigen Potenzial der jüdischen Bevölkerung. Besonders stark und bedeutend wird dieses Gefühl von Kindern und Arbeitern vermittelt. Wie anders sind die palästi-

© Wikimedia Commons



Das erste Gebäude der Musikschule «Schulamit», Tel Aviv 1914

nensischen Kinder im Vergleich zu ihren Altersgenossen in Russland: wie viel Lebensfreude, Gesundheit und große innere Freiheit strahlen sie aus. [...] Für mich, der die jüdischen Kinder in Russland kennt, war dieses Gefühl einer vollkommenen, grenzenlosen inneren Freiheit besonders neu.» Mit Begeisterung beschrieb Achron seinen Besuch in den neuen Siedlungen «Ejn Charod» und «Tel Josef», in denen er Konzerte für die *Chaluzim* gegeben hatte: «Als Künstler kann ich sagen, dass ein Musiker sich kein besseres Publikum wünschen kann, als diese sensible Arbeiter-Zuhörerschaft. Überhaupt, wie wunderbar sind diese jüdischen Konzertbesucher in Palästina! Man sollte nicht denken, dass sie etwa anspruchslos seien, dass sie alles akzeptieren würden, was ihnen in ihrem kulturellen «Abseits» geboten wird. Viele von ihnen verließen erst vor kurzem Europa und Russland, sie hatten dort erstklassige Musiker gehört.»

Das Orchester der Musikschule «Schulamit», das aus 13 Musikern bestand, beteiligte sich zudem an der ersten Operninszenierung, die im Juli 1923 in Tel Aviv, danach in Jerusalem und Haifa präsentiert wurde: eine Inszenierung von Giuseppe Verdis *La Traviata* in hebräischer Übersetzung. Der Initiator und Dirigent war Mark (Mordechai) Golinkin (1875–1963), der erst weniger als drei Monate zuvor nach Palästina gekommen war und als Begründer der israelischen Oper in die Geschichte des Landes einging. Allein 1923 bis 1927 konnte Golinkin unter schwierigsten materiellen

Bedingungen etwa 20 Operninszenierungen mit insgesamt 120 Aufführungen organisieren, darunter Werke mit biblischen Sujets (wie *Samson und Dalila* von Camille Saint-Saëns) oder mit Themen aus der jüdischen Geschichte (*Die Maccabäer* von Anton Rubinstein und *La Juive* von Jacques Fromental Halévy). In Tel Aviv wurden sie, genauso wie später die Konzerte klassischer Musik, im einzigen größeren Saal der Stadt, dem Lichtspieltheater «Eden», veranstaltet.

© Archiv jüdischer Musik an der Hochschule für Musik Weimar



Opernchor mit seinem Dirigenten Mordechai Golinkin, Tel Aviv 1930

Mehrere Versuche, in den folgenden Jahrzehnten ein permanentes Operntheater zu schaffen, waren zumeist kurzlebig und scheiterten allesamt an der Finanzierung. Erst 1985 wurde die New Israeli Opera begründet, sie ist bis heute das einzige israelische Operntheater.

liche Opernhaus und wird aus staatlichen Mitteln gefördert.

In den 1930er Jahren entstanden einige Musikinstitutionen, die eine Schlüsselrolle im Musikleben Palästinas übernahmen. Dazu gehörten die beiden heutigen Musikakademien in Tel Aviv und Jerusalem und vor allem das Palestine Symphony Orchestra, das heutige Israel Philharmonic Orchestra. Die Gründung dieses ersten ständigen professionellen Synchronieorchesters des Landes ist mit dem Namen des Starviolinisten Bronisław Huberman (1882–1947) verbunden, der diese Idee bereits während seines zweiten Besuchs in Palästina 1931 äußerte. Konkrete Konturen bekam der Plan allerdings erst nach 1933, als klar wurde, dass es sich dabei nicht nur um ein musikalisches



© Lazar Dunner

Musiziert zusammen mit seinem Orchester für israelische Soldaten während des Unabhängigkeitskrieges, Be'er Sheva 1948 | Leonard Bernstein



© Felicia Blumental Music Center

wurde. Mehr als achtzig herausragende Musiker bekamen zusammen mit ihren Familien die begehrte Einreisegenehmigung ausgerechnet zu einer Zeit, als die jüdische Zuwanderung durch britische Behörden im April 1936 unter dem Eindruck der arabischen Unruhen extrem eingeschränkt wurde. Am 26. Dezember 1936 gab das neue Orchester sein erstes Konzert. Als Dirigenten konnte Huberman seinen Freund Arturo Toscanini verpflichten, der als Totalitarismus-Gegner bekannt war: In den 1920er und 30er Jahren lehnte er konsequent Angebote aus dem faschistischen Italien, der stalinistischen Sowjetunion und schließlich auch aus Nazi-Deutschland ab, darunter auch die Anfragen aus Bayreuth.

Das Palestine Symphony Orchestra konzertierte danach in Haifa, Jerusalem, Kairo und Alexandria, die Konzerte waren allesamt ausverkauft. Das Orchester war damals ein bevorzugtes Ziel arabischer Terroristen, weshalb die Musiker in gepanzerten Bussen transportiert werden. Ein geplanter Anschlag auf Toscanini konnte etwa in letzter Minute durch eine Änderung der Reiseroute vereitelt werden. In den folgenden Jahren etablierte sich das Orchester als führender Klangkörper des Landes, der neben dem klassischen Repertoire auch neue Werke palästinensischer Komponisten wie etwa Paul Ben-Haim (1897–1984) oder Marc Lavry (1903–67) aufführte. Mehrere große Dirigenten des 20. Jahrhunderts leiteten das Orchester, darunter Leonard Bernstein (1918–90), der während der Kriegsjahre 1947 bis 1949 Chefdirigent war und

auch später dem Land und dem Orchester eng verbunden blieb.

Nach dem Sechs-Tage-Krieg gehörte Bernstein zu den Ersten, die die befreite Altstadt Jerusalems und die Klagemauer besuchten. 1977–2019 war der indische Dirigent Zubin Mehta (geb. 1936) Musikdirektor des Israel Philharmonic, diese Funktion übernahm danach Lahav Shani (geb. 1989).

KIBBUZ | EIN KOMMUNISTISCHES KULTURKONZEPT

Die nach dem Ende des Ersten Weltkriegs einsetzende Dritte *Alija* bestand fast ausschließlich aus Mitgliedern der linkssozialistischen Jugendbewegungen *He-halutz* (Der Pionier) und *Ha-schomer ha-zair* (Der junge Wächter), die vorher auf den Lehrfarmen in ihren Heimatländern landwirtschaftliche Berufe erlernt hatten und auch sonst planmäßig auf die Auswanderung vorbereitet worden waren.

Zusammen mit den Veteranen gründeten die neu eingewanderten *Chaluzim* mehrere kollektivistische Siedlungen, die sogenannten *Kibbuzim*, und die erste Kooperative Moschavot. Die Stimmung im Land war damals durch die Balfour-Deklaration von 1917 und ihre Bestätigung durch den Völkerbund (1922) geprägt, die der zionistischen Bewegung internationale Anerkennung verschafften und die Gründung eines jüdischen Staats scheinbar in greifbare Nähe rückten. Was noch einige Jahre zuvor als ferner Traum erschienen war, erwies sich nun als reale politische Perspektive.

© Archiv jüdischer Musik an der Hochschule für Musik Weimar



Oben: Toscanini und Huberman bei der Generalprobe am 25.12.1936
Unten: Programm des ersten Konzerts des Palestine Symphony Orchestra am 26.12.1936

Projekt handelte, sondern um die Rettung verfolgter europäischer Musiker. 1936 gründete Huberman in den USA eine «Gesellschaft der Freunde des Palästina-Orchesters», deren Vorsitzender Albert Einstein

Die günstige politische Entwicklung, die ersten beachtlichen Erfolge in der Kultivierung des Landes und der Massenzug der jungen, gut vorbereiteten und selbstbewussten *Chaluzim* veränderte die Lebenssituation der Menschen im Land positiv. Auch die Entwicklung des Volkslieds bekam diese Veränderungen zu spüren. Es setzte sich immer mehr die auch auf anderen Kulturgebieten bemerkbare Tendenz durch, sich von der eigenen Vergangenheit, von der Kultur der Diaspora, *Galuth*, zu distanzieren. Das Leben in Palästina wurde zunehmend als eine Art *Tabula rasa* verstanden, es sollte auf ganz anderen, neuen Prinzipien basieren, während man sich von dem alten Kulturgut ohne Bedauern trennte. Viele, wenn nicht die meisten der Einwanderer wechselten sogar ihre Namen, als ob sie damit ihre Vergangenheit für immer abschütteln wollten. Es ging dabei nicht nur um eine neue Heimat und einen künftigen selbstständigen Staat, der in der Wüste geschaffen werden musste, sondern auch um einen «neuen Menschen». Die jiddische Kultur der *Galuth* wurde mit unterdrückten, verängstigten, in den religiösen Traditionen verfangenen, physisch schwachen Menschen assoziiert. Das Ideal der Zukunft war dagegen ein freier und frei denkender, selbstbewusster Mensch. «Das ostjüdische Volkslied, soweit es überhaupt noch lebendig ist, geht durch eine interessante Transformation: Es verliert seinen elegischen, etwas weichlichen Charakter, seinen mystischen Hang. Es wird hart, männlich, zugleich völlig diesseitig und hellklar wie die Luft Palästinas», schrieb dazu 1961 Eric Werner in seiner Arbeit *Hebräische Musik*.

Eine wichtige Folge dieser Einstellung war das starke Bedürfnis nach neuen Liedern, die anstelle der aus der Diaspora mitgebrachten Melodien treten sollten. Letztere wollte man nicht mehr singen, auch wenn sie inzwischen ihren Charakter zum Teil änderten und mit anderen Texten versehen wurden. Man erwartete neue Lieder, die «den Geist des neuen Jischuw ausdrückten». Baruch Ben-Yehuda (1894–1990), der Leiter des ersten jüdischen Herzlia-Gymnasiums in Tel-Aviv, von dem dieses Zitat stammt, erwähnt in diesem Zusammenhang unter anderem das Lied *Al Sfat Yam Kinneret* («An den Ufern von Genezareth»), das in den 1920er Jahren «unter den Arbeitern und Jugendlichen» populär wurde. Dieses Lied gehörte zu den ersten Originalliedern, die in Palästina entstanden. Sein Autor, Channa Karczewski (1877–1926), wurde am

Konservatorium in Warschau ausgebildet und kam 1906 nach Palästina. Er gehörte zu den ersten professionellen Musikern des Landes und wirkte als der erste Musiklehrer am Herzlia-Gymnasium sowie als Chorleiter und Orchesterdirigent. Den Erinnerungen von Ben-Yehuda zufolge, gründete Karczewski in Tel Aviv zwei Chöre und ein Laienorchester, die «zum Zentrum des Musiklebens in der Stadt wurden und alles andere an Qualität und Popularität übertrugen».

Das Fehlen einer gemeinsamen nationalen Kultur, das in den ersten Jahrzehnten der Besiedlung durch den Existenzkampf in den Hintergrund gedrängt war, wurde Ende der 1920er Jahre, nachdem sich die Lebensbedingungen in Palästina einigermaßen stabilisiert hatten, erstmals bewusst empfunden. Ein Zeitgenosse beschrieb dieses Gefühl 1928 folgendermaßen: «Es ist schön, mit einer großen Gesellschaft beim Mondschein am Strand spazieren zu gehen und dabei laut zu singen [...]. Aber was singen? Würde ein russischer Bauer so etwas fragen? Oder eine deutsche Frau? [...] Und wir? Oft war ich unter Menschen, die singen wollten, aber nach langem Suchen nach einem allen bekannten Lied aufgeben mussten. Einer probierte es mit einer chassidischen Melodie oder einem Volkslied und verstummte. Oder man begann plötzlich mit einem ausdrucksvollen russischen Lied. Aber die Klänge konnten sich unter den flachen Dächern nicht entfalten und so schwieg man wieder. [...] Es fehlt etwas. Es gibt keinen Gesang».

EINE NEUE MUSIKFOLKLORE

Wie so viele andere prägende kulturelle Prozesse jener Zeit fand auch die Schaffung der neuen palästinensischen Musikfolklore weitgehend nicht in den Städten statt, sondern in landwirtschaftlichen Siedlungen. Während die Städte, vor allem die größte von ihnen – Tel Aviv –, die Rolle eines Schmelztiegels spielten, waren die Kibbuzim und Moschawim die Kristallisationszentren, wo sich das Eigenständige aus dem bunten kulturellen Gemisch jener Zeit eher herausbilden konnte. Dort entstanden die sogenannten *Shirei Erez Israel* (Lieder des Landes Israel), die in den folgenden Jahrzehnten die Populärmusik in Palästina dominierten und auch international zum Inbegriff der neuen jüdischen Volksmusik wurden.

«Als ich 1931 in das Land zurückkam», schrieb der amerikanische Ethnologe Abra-

ham Binder im Vorwort zu seiner Publikation dieser Lieder, «stellte ich fest, dass Palästina begann, ein neues Volkslied zu entwickeln und es sang nun wählerischer. [...] Das neue Lied, das Palästina sang, war komponiert, aber nicht von professionellen Komponisten, sondern von dem Volk, dem Bauernvolk. Nachdem ich einige Weisen von Zeira, dem wirklich populärsten palästinensischen Liedermacher, analysiert habe, kam ich zu dem Schluss, dass diese Lieder von drei Quellen gespeist werden: erstens das jüdische liturgische Lied, zweitens das jemenitische Lied, und drittens das arabische Lied.»

Offensichtlich vermochten die jungen Liedautoren – sie waren damals alle zwischen 25 und 35 Jahre alt – nicht nur den Zeitgeist musikalisch einzufangen, sondern auch das fast 50 Jahre lang dauernde «Suchen und Tasten» nach authentischen melodischen Formen in eine originelle Synthese umzusetzen. Dabei waren einige der Autoren tatsächlich musikalische Laien: Mordechai Zeira (oder Seira, 1905–68) arbeitete als Straßenbauarbeiter, später als Ingenieur in einem Kraftwerk; Matitjahu Weiner (Shelem, 1904–75) war Hirte in einem Kibbuz. Die meisten dieser Komponisten haben wenigstens zeitweise in Kibbuzim gelebt und als Arbeiter oder Bauern gearbeitet, obwohl viele von ihnen vor ihrer Einwanderung eine musikalische Ausbildung genossen hatten. Sie kannten also die Welt der *Chaluzim* aus eigener Erfahrung, und sie spielte dann eine prägende Rolle in ihrem musikalischen Schaffen. Dazu ge-

© Archiv jüdischer Musik an der Hochschule für Musik Weimar



Auf einer Lehrfarm in Deutschland (1930er Jahre) | singende Chaluzim

hörten der Autor der legendären *Hora Kuma Echa* (Steh auf, Brüderchen), Shalom Postolsky (1893–1949), der am Warschauer Konservatorium studiert hatte, oder Daniel



Dieses und Bild unten © Archiv jüdischer Musik an der Hochschule für Musik Weimar

Tanz im Kibbutz (ca. 1935)

Sambursky (1909–77) aus Königsberg, der von Kurt Weill beeinflusst wurde und dessen populärstes Lied *Shir ha-Emek* aus dem zionistischen Film *Das Land der Verheißung* (1935) war. Tagsüber arbeiteten diese Musiker in der Landwirtschaft, in ihrer Freizeit widmeten sie sich musikalischen Aktivitäten, so auch Yehuda Sharett (1901–79), der in seinem Kibbutz ein Streichquartett gründete. Sharett ging 1929 nach Deutschland, um bei Fritz Jöde zu studieren, und avancierte später zum bedeutendsten Komponisten populärer Musik in Palästina und Israel.

neue jüdisch-palästinensische Lieder abgedruckt waren. Ein Teil der Postkarten wurde an jüdische Institutionen in der ganzen Welt verschickt, der andere kam in den freien Handel und wurde im Briefwechsel zwischen den palästinensischen Juden und ihren Verwandten und Freunden im Ausland benutzt. Diese einfache und billige Methode war sehr effektiv.

So wie der Kibbutz in Palästina die einzige erfolgreiche Realisierung des kommunistischen Prinzips in der Landwirtschaft werden sollte, so war das Phänomen eines komponierenden Bauern oder Arbeiters weltweit einzigartig. Während die entsprechenden Ideologien in der Sowjetunion in Form des «Proletkults» oder der RAPM (Russische Assoziation der proletarischen Musiker) um dieselbe Zeit künstlerisch kläglich scheitern mussten, waren die palästinensischen Kibbutz-Komponisten quasi ein lebender Beweis für die Stärke des kommunistischen Kulturkonzepts – allerdings in seiner zionistischen Form. Als wäre der Traum des russisch-sowjetischen Dichters Vladimir Majakowsky von einem künftigen vielseitigen kommunistischen Bauern aus seinem Poem *Lenin* («Zemlju popaschet – popishet stichi»: «Mal pflügt er, mal schreibt er Gedichte») im fernen Palästina in Form der *Shirei Erez Israel* in Erfüllung gegangen.

Keine andere Musikgattung prägte die israelische Kultur so nachhaltig wie die *Shirei Erez Israel*. Israel ist nach wie vor ein singendes Land. Dabei ist es vorwiegend das gemeinschaftliche Singen, das den ungebrochenen kollektivistischen Geist der israelischen Gesellschaft verkörpert. Auch

wenn die Lieder aus den 1930er und 40er Jahren bei den nächsten Generationen nicht mehr so bekannt waren, wurde das israelische Liedschaffen der folgenden Jahrzehnte stark durch ihre Ästhetik beeinflusst. Die bedeutende Liedermacherin Naomi Shemer (1930–2004), die als «first lady of Israeli song» bezeichnet wurde, schuf zahlreiche populäre Lieder, die die Stilistik der *Shirei Erez Israel* fortführten. Mehrere ihrer Lieder, etwa *Al kol ele* (Über all diese Dinge) und ganz besonders *Jerushalaim shel sahav* (Jerusalem aus Gold), das nachträglich zum musikalischen Symbol der Befreiung Jerusalems von jordanischen Truppen 1967 und zur inoffiziellen zweiten Staatshymne wurde, sind wahrhaftig Volkslieder.

Die spätere Entwicklung des israelischen Schlager-Lieds, mit dem das Land erstaunlich erfolgreich beim Eurovision Song Con-



Die «First Lady» israelischer Lieder | Naomi Shemer (1930–2004)

test war, ist ohne den Einfluss dieser Tradition ebenfalls unvorstellbar. Israel siegte bislang viermal beim ESC, darunter 1998 mit Dana International (geb. 1969 als Yaron Cohen), der ersten transsexuellen Siegerin der Wettbewerbsgeschichte, und zuletzt 2018 mit Netta Barzilai (geb. 1993). Die Komponistin und Dirigentin Nurit Hirsh (geb. 1942), die bislang über 1600 hebräische Lieder schuf, schrieb das Lied *A-Ba-Ni-Bi*, mit dem Israel 1978 erstmals den ESC gewann. Sie ist außerdem die Autorin des Liedes *Oseh Shalom* (Der du Frieden schaffst), das 1969 für das erste chassidische Liedfestival komponiert wurde. Das Lied wurde seitdem in den jüdischen Gottesdienst in den Synagogen rund um die Welt aufgenommen und gilt als eine der bekanntesten liturgischen Melodien. ■

Literatur

- Jehoash Hirshberg: *Music in the Jewish Community of Palestine 1880–1948. A Social History*, Oxford University Press, New York 2005
- Jascha Nemtsov: *Der Zionismus in der Musik. Jüdische Musik und nationale Idee*, Wiesbaden 2009

Liedpostkarte Kuma echa von Shalom Postolsky

Die neue palästinensische Folklore wurde vom 1901 begründeten Jüdischen Nationalfonds (Keren Kayemeth Le-Israel oder K.K.L., wörtlich: Bleibende Stiftung für das Volk Israel) auf eine ungewöhnliche Weise verbreitet: 1932 erschien eine erste Serie von zwölf Liedpostkarten, auf denen

MUSIK IN ISRAEL (II)

VOM MITTELMEERSTIL ZUR INTERNATIONALEN MODERNE

von Jascha Nemtsov

Zu Beginn der 1930er Jahre lebte in Palästina nur noch ein einziger bedeutender Komponist: Solomon Rosowsky (1891–1982). Diese Situation änderte sich rasch nach 1933, als zahlreiche Musiker, darunter auch Komponisten, sich gezwungen sahen, unter dem Druck des europäischen Antisemitismus nach Palästina überzusiedeln. In den folgenden Jahrzehnten entstanden vielfältige Fusionen von arabischer Maqamat-Tradition mit westlichen Genres wie Jazz oder seriellen Techniken. Heute ist die kulturell vielfältige israelische Musikszene eng verknüpft mit vielen Regionen der Welt.

■ In den 1920er Jahren war das öffentliche Musikleben in Palästina noch derart unterentwickelt, dass kaum ein Komponist es sich leisten konnte, dort dauerhaft zu leben. Die meisten von ihnen blieben nur einige Wochen oder Monate im Land, aber auch diejenigen, die dort länger wirkten, lebten gewissermaßen «auf gepackten Koffern». Der bekannte russisch-jüdische Komponist Michail Gnesin (1883–1957) etwa verbrachte fast acht Monate in Palästina 1921–22. Er wollte dort vor allem den schon 1919 entstandenen Plan einer Oper nach talmudischen Legenden, *Die Jugend Abrahams*, verwirklichen. Nach kurzen Aufenthalten in Tel Aviv, Jerusalem und Galiläa ließ er sich schließlich in Bab el Wad, einem alten verlassenem Gasthof auf halbem Weg zwischen Jerusalem und Tel Aviv, nieder. In völliger Einsamkeit komponierte er dort den größten Teil seiner Oper – der ersten nationalen jüdischen Oper in hebräischer Sprache. Gnesin konnte seine Oper in Palästina nicht vollenden, seine ursprünglichen Pläne, eine dauerhafte Existenz in Palästina aufzubauen, gab er auf. Schon im August 1922 ging er nach Berlin, im Juni 1923 kehrte er nach Russland zurück. Die Oper *Die Jugend Abrahams* wurde erst 2017 im thüringischen Gera uraufgeführt.

Auch ein anderer russisch-jüdischer Komponist, Jakob Weinberg (1879–1956), der Autor der ersten hebräischen Oper auf

ein aktuelles Sujet, *Hechaluz* (Der Pionier, 1924), wanderte nach vier Jahren voller Entbehrungen, Frust und vergeblicher Versuche, die Oper aufzuführen, schließlich in die USA aus. Sein Freund Joel Engel (1868–1927), ehemals einer der prominentesten russischen Musikkritiker und erfolgreicher Komponist, der seit 1924 in Palästina lebte und in mühsamer und aufreibender Arbeit das tägliche Brot für sich und seine Familie verdienen musste, berichtete in einem Brief von 1925: «Einige Zeit lang, als ich mich einarbeitete und die Sprache noch gar nicht konnte, war es zum Verzweifeln schwer. Jetzt ist es viel leichter. Manchmal denke ich an die Arbeit auch ohne Existenzsorgen. [...] Das Leben hier ist klein, kleinlich, Sie wissen es. Aber was hier gut ist (außer der Sonne und dem Meer), ist die jüdische Atmosphäre. Sie ist noch unsicher, schwankend (die alten Grundlagen sind verlassen, und die neuen noch nicht gefunden), aber lebendig und munter. [...] Man muss die Straßen von Tel Aviv während einer Feier sehen, man muss die Kinder hören und sehen, die auf den Straßen in Gruppen singen und tanzen – um zu fühlen, dass Tel Aviv nicht nur die Stadt von Spekulanten und Händlern ist, – denn hier schlägt auch der Puls irgendeines neuen, munteren und freien jüdischen Lebens. Von den Kolonien, Emek und so weiter ganz zu schweigen. Wird das alles überleben, Wurzeln schlagen?

Der Verstand sagt – nein, aber ich glaube – ja; credo, quia absurdum. Daher fange ich an zu denken: ich bleibe hier.» Engel starb zwei Jahre später, erschöpft durch den schweren Lebenskampf. Zu Beginn der 1930er Jahre war Solomon Rosowsky (1878–1962) der einzige in Palästina verbliebene Komponist, seine Existenz wurde durch amerikanische Wohltätigkeit, vor allem die American Palestine Music Association MAILAMM, gesichert.

Nach 1933 sahen sich zahlreiche Musiker, darunter auch einige Komponisten, gezwungen angesichts antisemitischen Tendenzen in vielen Ländern, insbesondere der Verfolgung durch die Nazis in Deutschland, nach Palästina überzusiedeln. Zu ihnen gehörte auch Joachim Stutschewsky (1891–1982), der seit 1924 in Wien ansässig war und einige Tage vor dem abzusehenden





Beide Porträts © Archiv jüdischer Musik an der Hochschule für Musik Weimar



Bild links: Komponist Joachim Stutschewsky (1961), der aus einer ukrainischen Klezmer-Familie stammte und in Wien wirkte bis er nach Palästina ging | Bild rechts: Michail Gnesin (1921), Begründer der Musikwissenschaft in Palästina

Einmarsch der deutschen Truppen in Österreich im März 1938 das Land fluchtartig verließ. Er konnte sich zunächst einige Wochen lang bei Freunden in der Schweiz aufhalten. Die anschließende Entscheidung, nach Palästina auszuwandern, begründete Stutschewsky nachträglich in seinen Memoiren mit seiner zionistischen Gesinnung: «In der kulturellen Renaissance des jüdischen Volkes, im Aufbau und in der Neugestaltung Erez Israels sah ich die einzige Möglichkeit, aus innerer Notwendigkeit heraus, die Juden in ihrem Judentum zu verankern, ihre Einheit als Volk herbeizuführen. Nie war ich Russe, Deutscher, Schweizer, Österreicher. Mein Weg als Jude und Musiker führte mich geradeaus nach Erez Israel (Palästina). Der Entschluss fiel mir nicht schwer. Endlich, endlich nicht mehr «Fremder», «Ausländer» sein! [...] Für

mein Bewusstsein bedeutete diese Übersiedlung nach Erez Israel ein Endziel, einen Endzustand.»

Stutschewsky, der aus einer Klezmer-Familie in der heutigen Ukraine stammte und in seiner Wiener Zeit als wichtigster Protagonist neuer jüdischer Musik in Europa galt, versuchte in seinen späteren, in Palästina und Israel entstandenen Werken, das osteuropäisch-jüdische Musikidiom mit sephardischen, jemenitischen und arabischen Einflüssen zu verbinden und somit gewissermaßen die ganze Klanglandschaft des Landes abzubilden. Es konnte ihm jedoch nicht gelingen, eine angemessene Stellung im neu etablierten Musikleben des Landes zu bekommen. Er fühlte sich verkannt und isoliert und starb letztlich vergessen und extrem verbittert.

MITTELMEERSTIL

Sein Kollege Paul Frankfurter (Ben-Haim, 1897–1984), der erst am Anfang seiner Karriere stand, kam im Sommer 1933 zunächst als Tourist nach Palästina, um sich nach dortigen Arbeitsmöglichkeiten zu erkundigen. Da er eine Gelegenheit erhielt, als Pianist aufzutreten, jedoch keine Arbeitserlaubnis besaß, änderte er seinen Namen – dem Rat von Mosche Gopenko folgend – kurzerhand in Paul Ben-Haim (Sohn von Haim, das war der jüdische Vorname seines Vaters Heinrich). Diesen Namen führte er dann für den Rest seines Lebens. Paul Ben-Haim übersiedelte noch im selben Jahr endgültig nach Palästina, wo er zum führenden Komponisten und Kompositionslehrer des Landes avancierte. Während seine frühen, vor der Auswanderung komponierten Werke in der spätromantischen deutschen Tradition



© Efrat Lavry

Premierenplakat der ersten im Jahr 1945 in Palästina aufgeführten Oper «Dan HaShomer» (Dan der Wächter, 1942) von Marc Lavry in Tel Aviv

von Max Reger und Richard Strauss stehen, änderte sich sein Stil ab Ende 1930er Jahre radikal: Unter dem Einfluss der lokalen Musiktraditionen entwickelte er eine impressionistische Musiksprache, die viele «orientalische» Elemente – unregelmäßige, häufig wechselnde Metrik, heterophone Melodienführung, Wiederholungen und Variationen, reiche Ornamentik, bevorzugter Gebrauch von Instrumenten wie Klarinette, Oboe oder arabische Trommel usw. – enthielt und häufig mit biblischen Sujets verknüpft wurde. Seine beiden Symphonien (1940, 1945), Instrumentalkonzerte oder das Streichquartett gehören heute zu den wichtigsten Werken der israelischen «Klassik».

Einige der neu eingewanderten Komponisten vertraten ein noch radikaleres Konzept: Sie glaubten, dass die Musik der palästinensischen Juden gar nichts mehr mit der jüdischen Musik der europäischen Diaspora-Länder zu tun haben sollte. Der prominenteste Verfechter dieser Auffassung war Alexander Uriah Boscovich (1907–64), der 1938 aus dem rumänischen Cluj nach Palästina kam. Demnach sollte sich die jüdische Musik Palästinas von europäischen Traditionen vollständig abkoppeln und Teil der arabisch-levantinischen Musikkultur werden. Davon zeugt bereits der Titel von Boscovichs *Semitischen Suite* für Orchester (1945).

Auch Abel Ehrlich (1915–2003), der aus dem ostpreußischen Tilsit stammte und seit 1938 in Palästina lebte, beschäftigte sich intensiv mit arabischer und jemenitischer Musiktradition. Er hinterließ über 3400 Kompositionen, darunter zahlreiche großformatige musiktheatralische und symphonische Werke. Sein bekanntestes Stück wurde aber *Ba-shrav* (In der Hitze) für Violine solo, das auf Elementen des arabischen Maqam basiert. Zu Ehrlichs Kompositionsschülern zählen u. a. Ilan Volkov, Chaya Czernowin und Zohar Eitan (vgl. die letzte Ausgabe dieser Zeitschrift).

Weniger anspruchsvoll, dafür aber mehr am Publikumsgeschmack orientiert war die Musik von Marc Lavry (1903–67), der in Riga geboren wurde und in den 1920er Jahren erfolgreich als Dirigent und Komponist in Deutschland wirkte. Er floh 1933 zunächst in seine Heimatstadt, bevor er 1935 nach Palästina emigrierte. Lavry war Autor der ersten in Palästina aufgeführten modernen Oper *Dan HaShomer* (Dan der Wächter, 1942) über das Leben in einem Kibbuz und zahlreicher anderer viel gespielter Werke, darunter das symphonische Poem *Emek* (Tal) oder das Oratorium *Shir Hashirim* (Das Hohelied).

Auf der Suche nach einem authentischen nationalen Ausdruck entstand so in den Werken israelischer Komponisten dieser Generation der sogenannte «Mittelmeerstil», auch die «Mediterrane Schule» genannt, die zur dominierenden Richtung der jüdisch-palästinensischen bzw. israelischen Kunstmusik von Mitte der 1930er bis Mitte der 1950er Jahre wurde. Während der Gründungsphase des Staates Israel spielte die durch diesen Stil repräsentierte Ästhetik eine bedeutende Rolle im Prozess der Selbstidentifikation der neuen israelischen Nation. Die Bezeichnung «Mittelmeerstil» wurde erstmals von Alexander Uriah Boscovich verwendet und dann von Max Brod (1884–1968) publizistisch verbreitet, dem Herausgeber der Werke von Franz Kafka.

Dieser «Mittelmeerstil» setzte auf dem Gebiet der Kunstmusik die Idee einer neuen national-jüdischen Kultur des Jischuw um, die bereits vorher in der neuen Lied- und Tanzfolklore (*Shirei Erez Israel*) realisiert worden war. Die musikalische Substanz wurde dabei auf beiden Gebieten aus denselben Quellen gebildet: Sie berief sich einerseits auf die Kontinuität der jüdischen Geschichte in *Erez Israel* (vor allem mit Motiven der biblischen synagogalen Kantillationen), andererseits machte sie sich ori-

entalische Musik zu eigen und suchte sich damit quasi neu kulturell im Orient zu verankern (durch jemenitisches und arabisches Melos sowie entsprechende Rhythmen, durch asymmetrische Satzstrukturen und eine impressionistische Klangsprache, die mit außereuropäischen Einflüssen assoziiert werden konnten). Dadurch setzte sich die palästinensische Kunstmusik aber gleichzeitig von der national-jüdischen Musik in der Diaspora ab, die bis dahin aus verschiedenen jüdischen Traditionen – osteuropäisch, westeuropäisch und orientalisch – und verschiedenen kulturellen Sprachsphären – Jiddisch, Hebräisch und Ladino – schöpfte und auf solche Weise eine kulturelle Pluralität pflegte. Die Entstehung des Mittelmeerstils und der *Shirei Erez Israel* in den 1930er Jahren bedeutete daher eine Evolution, die das Heranreifen einer spezifischen israelischen Musikkultur einleitete.

Vor allem Paul Ben-Haim und Alexander Uriah Boscovich trugen mit ihren Werken zur Herausbildung des Mittelmeerstils bei. Der Komponist Tzvi Avni (geb. 1927), selbst ein Schüler von Ben-Haim, betonte die Bedeutung seines Lehrers in diesem Kontext: «In seinem besten Teil ist Ben-Haims Schaffen durch drei Hauptsphären geprägt: die Hinwendung zur orientalisch-jüdischen Folklore als Inspirationsquelle; die Faszination der pastoralen Szenerie und des Volkstanzes, [...] sowie die spirituelle Welt der Bibel und der jüdischen Tradition. Diese Elemente sind in die hauptsächlich von französischen Impressionisten entlehnten Klangstrukturen integriert, in die sich manchmal postromantische Einflüsse einmischen. [...] Die Tendenzen in Richtung Folklore, Pastorale und Tanz waren damals typisch für israelische Musik, und ähnliche stilistische Merkmale sind auch in Werken anderer Komponisten der Generation von Ben-Haim zu finden.»

Ben-Haim, Boscovich, Lavry sowie einige andere Protagonisten des Mittelmeerstils wie Mordechai Seter (1916–94), Ödön Pártos (1907–77), Emanuel Amiran (1909–93) oder Menachem Avidom (1908–95) erhielten damals wichtige Anregungen von der jemenitischen Sängerin Bracha Zfira (oder Zefira, 1910–90). Diese bedeutende Musikerin und faszinierende Persönlichkeit machte die Komponisten nicht nur mit der jemenitischen Musikfolklore, sondern auch mit Volksliedern anderer jüdischer Volksgruppen des Mittelmeerraums bekannt. Besonders intensiv arbeitete sie mit Paul Ben-Haim zusammen, der neun Jahre

lang ihr ständiger Klavierbegleiter war und mehr als 60 Lieder, hauptsächlich Bearbeitungen traditioneller orientalischer Weisen, für sie komponierte. Die von Bracha Zfira vermittelten Melodien sind in mehreren Werken des Mittelmeerstils zu finden.

Mit dem Erstarren der zionistischen proto-staatlichen Institutionen in Palästina und besonders nach der Gründung des Staates Israel 1948 wurden der Mittelmeer-

schem oder phrygischem Modus wurde das Aroma einer neuen Musik des Mittelmeers zubereitet, der symmetrische Periodenablauf europäischer Liedform asymmetrisch verschoben und in diesem Sinne auch mit anderen Parametern verfahren. Eine Art exotische Tonalität sollte gewahrt bleiben, um den östlichen Typ herauszuarbeiten und nicht in atonale oder dodekaphonische Musik westlicher Moderne zu geraten. Sol-

© Archiv Isaac Goren



Im Studio für elektronische Musik in Jerusalem | Josef Tal (Foto 1962)

stil und die *Shirei Erez Israel* der *Chaluzim* immer mehr als «staatstragend» gefördert, sie nahmen allmählich eine Monopolstellung im Musikleben ein. Werke, die sich eines anderen Idioms, wie zum Beispiel der Dodekaphonie (Erich Walter Sternberg, 1891–1974) oder der osteuropäischen jüdischen Folklore (Joachim Stutschewsky), bedienen, konnten sich nur schwer durchsetzen. Einer der international bedeutendsten Avantgarde-Komponisten, Stefan Wolpe (1902–72), wurde seitens der palästinensischen Musiköffentlichkeit mit einer Feindseligkeit konfrontiert, die ihn neben anderen Gründen bereits 1938 zur Auswanderung in die USA veranlasste. «Im Kulturministerium wurde recht naiv die Notwendigkeit eines israelischen Stils in der Kunstmusik erörtert», erinnerte sich später der Komponist Josef Tal (1910–2008). «Dur-Moll-Tonalität sei zu vermeiden, weil sie West- und Osteuropa in der Musik repräsentiere. [...] Mit dori-

che «Mittelmeermusik» war zu Beginn des Staates Israel die temporäre Lösung zur Schaffung israelischer Kunstmusik.» Manche Komponisten versuchten diesem Zwang zu entkommen, indem sie moderne, ihnen aus Europa bekannte Techniken hineinschmuggelten. Josef Tal beschrieb folgendermaßen seinen musikalischen Kampf mit dem Kulturministerium: «Das Künstliche dieser Prozedur [gemeint ist die beschriebene Kreation der «Mittelmeermusik»] [...] widersprach mir gänzlich, aber ich wollte mich nicht vor dem Problem drücken.» Tal bearbeitete dann Melodien orientalischer Juden aus der Sammlung Abraham Z. Idelsohns «entweder in freier atonaler oder in gebundener serieller Harmonik. Meine *Erste Symphonie*, mein *Zweites Klavierkonzert* und andere Kompositionen aus dieser Zeit stehen als Stationen auf diesem Wege.»

Die Blütezeit der Mediterranen Schule dauerte zwei Jahrzehnte und wurde zum



© Hana Ajiashvili

In Georgien geboren, in Moskau ausgebildet und seit 2001 in Israel | die Komponistin Hana Ajiashvili

Teil durch die Umstände begünstigt: Durch den Weltkrieg, danach wegen des Unabhängigkeitskriegs und der schweren ersten Zeit nach der Staatsgründung waren die israelischen Künstler von der Außenwelt praktisch abgeschnitten; die zeitgenössischen Tendenzen, die die Neue Musik in Europa und Amerika nach 1945 grundlegend veränderten, konnten in Israel aus diesen Gründen zunächst nur sehr beschränkt wahrgenommen werden. Die vom patriotischen Aufschwung der 1930er und 40er Jahre getragene «mediterrane» Richtung wurde so gleichsam konserviert.

INTERNATIONALE MODERNE

Die internationale Öffnung des Landes in den 1950er Jahren bewirkte eine Art musikalischen «Kulturschock». Das neofolkloristische Konzept, das in den 1930er Jahren herausgebildet worden war und mit dem die palästinensische bzw. israelische Musik als selbstständiges Mitglied in die musikalische

Familie der Völker aufgenommen werden sollte, erschien nun plötzlich als provinziell und von der internationalen Musikentwicklung hoffnungslos überholt. Der Nationalismus, der noch zwanzig Jahre zuvor neofolkloristische Strömungen weltweit beflügelte, war nun – nach dem zerstörerischen Weltkrieg – überall verdammt. Die aus der Zweiten Wiener Schule abstammende Postmoderne war weder national noch international – sie wurde von ganz anderen Kategorien geprägt. Die jungen israelischen Komponisten, die erstmals die Möglichkeit bekamen, den Anschluss ans internationale Musikleben zu gewinnen, verinnerlichten mehrheitlich diese neuen Tendenzen. Ästhetisch richtungsbildend für die israelische Musik war nun also nicht mehr das Kulturministerium in Jerusalem, sondern es waren die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik oder die Sommerkurse in Tanglewood. Der Niedergang des Mittelmeerstils war außerdem auch von

ganz prosaischen Gründen bedingt: Die israelischen Komponisten bekamen vermehrt Aufführungsmöglichkeiten im Ausland, sie waren auch materiell nicht mehr auf das Kulturministerium angewiesen. Diese stilistischen Transformationen – vom Mittelmeerstil zu den aktuellen internationalen Richtungen – machten Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre fast ausnahmslos alle israelischen Komponisten der zweiten Generation (geboren 1910–30) durch, aber auch einige ihrer älteren Kollegen. So nahm Abel Ehrlich ab 1959 mehrfach an den Darmstädter Ferienkursen teil, in seinen Werken verwendete er fortan serielle Techniken. Zusätzlich wandte er sich der elektronischen Musik zu, er nahm sogar Unterricht bei Josef Tal, dem Pionier der elektronischen Musik in Israel. Ödön Partos komponierte noch bis Ende der 1950er Jahre Werke wie *Maqamat* für Flöte und Streichorchester, in dem er versuchte, arabisches Maqam mit Dodekaphonie zu verbinden. Danach beschäftigte er sich mit serieller Musik, Mikrotonalität und Aleatorik.

Auch wenn die Begeisterung für die Neue Musik in Israel ab den 1970er Jahren etwas nachließ und viele Komponisten wieder eine Synthese der zeitgenössischen musikalischen Ästhetik mit spezifisch jüdischen oder israelischen Elementen anstrebten, hatte das nicht mehr mit dem zionistischen Gedankengut zu tun, sondern bedeutete vielmehr eine Suche nach adäquaten individuellen Ausdrucksmitteln. In diesem Zusammenhang ist insbesondere der in Gelsenkirchen geborene Ben-Zion Orgad (1926–2006) zu erwähnen, dessen Schaffen ganz wesentlich von biblischen Kantillationen – archaischen, mehrheitlich pentatonischen Motiven, mit denen im jüdischen Gottesdienst traditionell die Tora-Texte vorgetragen werden, – geprägt ist. «Die biblischen Kantillationen haben einen enormen Einfluss» schrieb er, «sie sind Teil meiner Musiksprache. Es ist hauptsächlich ein melodischer Einfluss, der auch in den harmonischen Texturen nachvollzogen werden kann.»

ISRAEL HEUTE

Inzwischen ist die israelische Musikszene sehr stark internationalisiert. Werke von Ben-Zion Orgad oder des aus Saarbrücken stammenden Tzvi Avni, die beide als Kinder nach Palästina einwanderten, wurden mehr in Deutschland rezipiert als in Israel. Viele Komponisten der israelischen Musikavantgarde wirken dauerhaft im Ausland, wie

etwa die in Harvard lehrende Chaya Czernowin (geb. 1957, vgl. letzte Ausgabe), Amir Shpilman (geb. 1980, vgl. S. 43 ff.), Samir Odeh-Tamimi (geb. 1970, vgl. nächste Ausgabe), Eres Holz (geb. 1977) und Gilad Hochman (geb. 1982), die in Berlin leben. Israelische Komponisten wie Yinam Leef (geb. 1953), Yuval Shaked (geb. 1955), Eitan Steinberg (geb. 1955), Ayal Adler (geb. 1968), Hana Ajiashvili (geb. 1972), Yair Klartag (geb. 1985, vgl. S. 26 ff.) oder Hadas Pe'ery (geb. 1986) sind international fest etabliert.

Im 21. Jahrhundert zeigt sich die musikalische Landschaft in Israel deutlich erneuert, vielfältig und multikulturell. Davon zeugen zahlreiche kulturelle Einrichtungen, Veranstaltungen, Festivals und viele größere und kleinere Initiativen in verschiedensten Bereichen israelischer Musik. Neben der lebendigen populären Musik gibt es auch eine bedeutende israelische Jazz-Szene, die nicht zuletzt mit dem 1987 begründeten jährlichen Red Sea Jazz Festival internationale Ausstrahlung hat und mit dem «Mediterranean Jazz» eine spezielle Richtung hervorbrachte. Wichtige Vertreter wie etwa die Jazz-Bassisten Avishai Cohen (geb. 1970) und Omer Avital (geb. 1971), die Pianisten Omer Klein (geb. 1982), Shai Maestro (geb. 1987) und Yaron Herman (geb. 1981), der Trompeter Avishai Cohen (geb. 1978) oder die Schlagzeuger Ziv Ravitz (1976) und Amir Bressler (geb. 1989) geben der internationalen Jazz-Szene neue Impulse.

Auch die israelische Szene für Neue Musik hat ihren einst provinziellen Charakter hinter sich gelassen. Diese Szene ist zwar – der Größe des Landes entsprechend – klein, allerdings sehr aktiv und lebendig. Die Aktivitäten der Ensembles für Neue Musik «Nikel» und «Meitar» beschränken sich zum Beispiel nicht auf die Konzertaufführungen und CD-Aufnahmen Neuer Musik, sie übernehmen darüber hinaus eine bedeutsame Vermittlerrolle und initiieren neue Formate, die zur Vielfalt und Verbreitung Neuer Musik beitragen. So gründete der künstlerische Leiter des Ensemble Nickel, E-Gitarrist Yaron Deutsch, 2010 das Internationale Festival «Tzvil Meudcan» («Aktueller Klang») in Tel Aviv. Besonders vielfältig sind die Projekte des Ensembles «Meitar» unter der Leitung von Amit Dolberg (vgl. S. 26 ff.). Dazu gehören das spezialisierte Master-Programm «Tedarim» an der Jerusalemer Musikakademie, das der Interpretation zeitgenössischer Musik gewidmet ist, das Internationale Fest für Neue Musik CEME in Tel Aviv, das sich vor allem als Bühne für junge Komponisten bewährte, sowie der internationale Matan Givoli Kompositionswettbewerb. Der Dirigent Ilan Volkov (vgl. S. 10 f.) war Gründer und Leiter des «Tectonics Festival», das seit 2012 neben Tel Aviv, Reykjavík und Glasgow an zahlreichen weiteren internationalen Standorten stattfindet. 2020 gründete Volkov zusammen mit dem Geiger Ilya Gringolts die I&I Foundation zur Förderung zeitgenössischen Musikschaffens. Die Kompositionsklassen in Jerusalem, Tel Aviv und Haifa sind sowohl unter Lehrenden wie auch unter Studierenden hochkarätig besetzt und mit Zentren Neuer Musik in Europa und den USA verbunden.

Die heutige Kultur- und Musikszene in Israel ist generell sehr lebendig, oft politisch engagiert und divers und stark von Austausch geprägt: Austausch zwischen den Künsten, Genres, und Kulturen – in dieser Hinsicht ist sie zum Ort einer realisierten Utopie geworden. ■

Literatur

- Max Brod und Yehuda Walter Cohen: *Die Musik Israels*, Kassel 1976.
- Robert Fleischer: *Twenty Israeli Composers. Voices of a Culture*, Detroit 1997.
- Barbara von der Lühe: *Die Emigration deutschsprachiger Musikschaffender in das britische Mandatsgebiet Palästina*, Frankfurt a. M. 1999.

WDR 3
DAS KULTURRADIO

WITTENER TAGE FÜR NEUE KAMMERMUSIK

23. – 25.
APRIL 2021

Neue Werke u. a. von

Peter Ablinger
Thomas Taxus Beck
Lilian Beidler
Birke Bertelsmeier
Sasha J. Blondeau
Huihui Cheng
Christian Winther Christensen
Milica Djordjević
Hugues Dufourt
Farzia Fallah
Bernhard Gander
Zeynep Gedizlioğlu
Hanna Hartman
Mauro Hertig
Mirela Ivičević
Georg Klein
Georgia Koumará
Klaus Lang
Mauro Lanza
Dariya Maminova
Daniel Ott
Andrea Neumann
Brice Pauset
Michael Pelzel
Kirsten Reese
Žaneta Rydzewska
Céline Steiner

ÄNDERUNGEN
VORBEHALTEN

wittenerstage.de
wdr3.de

Eine Veranstaltung mit dem



KULTURFORUMWITTEN

Gefördert von:

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



LWL
Für die Menschen
Für Westfalen-Lippe

Wir sind deins.
ARD 1



MUSIK IN ISRAEL (III)

DER SIEGESZUG DES «ORIENTS»

von Jascha Nemtsov

Einige Jahre nach der Staatsgründung Israels 1948 setzten auf dem Gebiet der Populär- und Volksmusik Prozesse ein, die die dominierende Stellung der *Shirei Erez Israel* (Lieder des Landes Israel) – der in den 1930er Jahren in den *Kibbuzim* entstandenen Lieder – ablösten. Die Globalisierung des Musikbetriebs und die Einwanderungswellen aus den arabischen Ländern und später aus der Sowjetunion brachten neue Trends mit sich, die die «klassische» Folklore der jüdischen Pioniere, *Chaluzim*, verdrängten. Die Lieder der Pioniere der 1930er Jahre und ihre stilistischen Nachfolger aus der späteren Zeit werden zwar immer noch im Rahmen der Tradition des gemeinschaftlichen Singens (*shira be-zibbur*) gepflegt, aber ihr Publikum ist im Wesentlichen auf die in Israel geborenen Menschen älterer Generationen beschränkt.

■ Als ich im Winter 2004/05 an der Bibliothek der Hebräischen Universität in Jerusalem recherchierte, bekam ich eine Einladung zu einem Konzert mit Liedern von Josef Hadar, das die Musikabteilung der Bibliothek veranstaltete. Der Name des Komponisten war mir unbekannt und ich fragte zwei junge israelische Kollegen, wer das sei. Einer von ihnen konnte mir nach einigen Nachforschungen mitteilen, dass Josef Hadar populäre Lieder im Stil der alten Pionier-Folklore komponiert und ein tragisches Schicksal gehabt hätte: Er sei im Jom-Kippur-Krieg von 1973 gefallen. Groß war daher mein Erstaunen, als ich dann im Konzert den quicklebendigen, wenn auch alten Komponisten seine Lieder selbst dirigieren

sah. Die von einem Laienchor mehr schlecht als recht vorgetragenen Stücke hatten durchweg einen synkopierten Hora-Rhythmus und wurden vom Publikum begeistert mitgesungen. Nicht nur epigonale Werke, wie die von Josef Hadar, sondern auch die ehemaligen Kultlieder von Mordechai Zeira oder Yehuda Sharett und gar die zionistischen Musiksymbole, wie das Lied *El jivneh Hagalil*, sind der jungen Generation der Israelis meist nicht einmal dem Namen nach bekannt. Die heute vorherrschenden Richtungen der Populärmusik – das internationale Rock- und Poprepertoire und die von orientalischen Juden geprägte, israelspezifische ethnische *Musiqā Mizrachit* (östliche Musik) – sind weit davon entfernt.

«EIN MENSCH SEIN»: JUDEN AUS DER ARABISCH-ISLAMISCHEN WELT UND DIE MUSIQA MIZRACHIT

Der Siegeszug der *Musiqā Mizrachit* ab den 1970er Jahren hing historisch mit der Vertreibung der Juden aus arabischen und anderen muslimischen Ländern Ende der 1940er bis Anfang der 1950er Jahre zusammen. Während die ersten Jahrzehnte der zionistischen Zuwanderung in Palästina fast ausschließlich von aschkenasischen (ursprünglich aus Ost- und Mitteleuropa stammenden) Juden geprägt wurden, änderte sich das grundsätzlich nach der Staatsgründung durch die Massenflucht der *Mizrachim* (Juden aus dem Orient). Dieser Begriff schließt heute zahlreiche Gruppen ein, die ganz unterschiedliche Kulturtraditionen auf-

Der Komponist und Oud-Spieler Wassim Odeh mit seinem Ensemble

weisen: iranische, irakische, kurdische, bergkaukasische, georgische, aserbaidjanische, indische, bucharische, berberische, äthiopische Juden, Juden aus Kaifeng (China) etc. Während im Jahr der Staatsgründung 1948 die israelische Bevölkerung ca. 650 000 zählte, kamen innerhalb der nächsten vier Jahre mindestens 750 000 jüdische Flüchtlinge dazu, die meisten von ihnen aus arabischen Ländern. Wie heterogen die israelische Gesellschaft war, zeigt die Tatsache, dass in Israel bereits 1949 Menschen aus 121 Ländern lebten.

Trotz dieser Diversität war Israel bis in die 1950er Jahre hinein ein im Wesentlichen europäisch geprägter Staat. Er wurde von europäischen Einwanderern aufgebaut, nach europäischen Vorstellungen der Staatsordnung organisiert und von aschkenasischen Juden dominiert. Auch abgesehen von enormen sozialen Herausforderungen, denen der junge Staat gleich nach seiner Gründung durch den Zuzug von vertriebenen Juden aus der arabisch-islamischen Welt ausgesetzt wurde, waren es nicht zuletzt die kulturellen Differenzen, die die israelische Gesellschaft auf eine Zerreißprobe stellten. Die Kultur der Flüchtlinge wurde durch die arabische Sprache, religiöse Orientierung und konservative Einstellungen geprägt, während die politischen Entscheidungsträger europäisch sozialisiert, politisch links verortet, säkular und liberal eingestellt waren. Die sozialistischen israelischen Eliten sahen die Grundlagen des Staats durch die Einwanderungswelle von irakischen, ma-

rok'kanischen, kurdischen, iranischen und jemenitischen Juden bedroht; deren Kultur galt ihnen als unterentwickelt. Diese kulturelle Kluft belastete das Verhältnis zwischen europäischen und orientalischen Juden dann über Jahrzehnte hinweg, die kulturellen Traditionen der *Mizrachim* und ihre kollektive Identität wurden dauerhaft unterdrückt.

Mit dem Begriff *Musiqat Mizrachit* wurde ab den 1970er Jahren die Musik bezeichnet, die als Ausdruck dieser unterdrückten Identität entstand. Sie basierte auf Klängen, Instrumenten, Sprachen und Melodien des Orients, wurde häufig auf Arabisch und mit verschiedenen arabischen Dialekten gesungen oder schloss zumindest einzelne arabische Ausdrücke und Redewendungen ein. Auch die hebräischen Texte wurden mit der charakteristischen orientalischen Aussprache vorgetragen.

Trotz der einmaligen Integrationsleistung – innerhalb weniger Jahre wurden Hunderttausende Flüchtlinge in die israelische Gesellschaft aufgenommen und die letzten Flüchtlingslager wurden 1963 aufgelöst – wuchsen auch soziale Spannungen. So beinhaltete die *Musiqat Mizrachit* daher auch eine soziale Komponente: Sie war ein Ausdruck des sozialen Wandels und Aufgehens orientalischer Juden innerhalb der israelischen Gesellschaft jener Zeit.

Stilistisch stellt diese Musik eine Mischung aus traditioneller arabischer Musik und westlichen Pop-Richtungen dar. Arabische Instrumente wie Oud, Qanun, Darbouka, Saz oder Santur kommen genauso zum Einsatz wie akustische und elektrische Gitarren oder westliches Schlagzeug. In dieser Hinsicht steht die israelische *Musiqat*

Mizrachit ähnlichen Entwicklungen in anderen Ländern des Nahen Ostens, wie etwa dem Raï-Stil in der algerischen Populärmusik der 1980er und 90er Jahre, sehr nahe.

Im Gegensatz zu den anderen Gattungen der Populärmusik, wie die *Shirei Eretz Israel* oder dann der aufkommende israelische Rock, wurde die *Musiqat Mizrachit* lange Zeit von der breiten Öffentlichkeit ferngehalten bzw. nicht durch etablierte Medien und staatliche Kulturförderung verbreitet. Das hing vor allem damit zusammen, dass nach den traumatischen Erlebnissen des Unabhängigkeitskrieges 1947/48 arabische Kultur in der israelischen Gesellschaft generell verpönt war. So konnte auch die *Musiqat Mizrachit* zunächst lediglich bei privaten und religiösen Feiern gehört werden, speziell bei der *mimuna*, dem traditionellen feierlichen Abendessen nordafrikanischer Juden nach dem Ende des Pessach-

© Archiv jüdischer Musik an der Hochschule für Musik Weimar



Verhall der arabisch geprägten «Muzika Mizrachit» zu Anerkennung in Israel | Zohar Argov (1955–87)

Festes. Sie wurde außerdem auf Tonbandkassetten als sogenannte *Musiqat HaKassetot*, Kassettenmusik, vervielfältigt. Die erste Stimme der *Mizrachim* in einer von ashkenazischen Juden dominierten öffentlichen Musikszene war Zohar Argov (1955–87), der in einem armen Viertel in einer jemenitischen Familie aufwuchs und später als «Black Panther» der israelischen Musik bezeichnet wurde. Sein Lied *HaPerah BeGani* (Die Blume in meinem Garten), mit dem er beim ersten Festival der *Musiqat Mizrachit* 1982 auftrat, wurde zu einer Sensation. Das Lied wurde so beliebt, dass diese Musikrichtung vom Kultur-Establishment nicht mehr ignoriert werden konnte. Argovs Erfolg bedeutete für die *Musiqat Mizrachit* einen entscheidenden Durchbruch, sie wurde bald zu einem integralen Teil israelischer Kultur. Argov selbst konnte aber seinen Erfolg nicht verkräften, seine Karriere dauerte nur fünf Jahre und war nicht nur



© Wikimedia Commons

Eine «Ma'abara», Zeltlager für jüdische Flüchtlinge in der Nähe der Stadt Pardesia 1949

von zehn erfolgreichen Alben, sondern auch durch Drogen und Gefängnisstrafen geprägt. Mit 32 Jahren nahm er sich in einer Gefängniszelle das Leben. Seine Lieder genießen bis heute einen Kultstatus. «Wenn ich das Glück hätte, mein Schicksal zu bestimmen, hätte ich mir nur eines gewünscht: Ein Mensch zu sein», heißt es in einem seiner Lieder.

Weitere jemenitische Sänger wie Haim Moshe (geb. 1955) oder Avihu Medina (geb. 1948) überschritten mit ihren Liedern die damalige «rote Linie», indem sie erstmals Lieder auf Arabisch öffentlich aufführten oder sogar bekannte Lieder aus arabischen Ländern neu auf Tonträger aufnahmen. Auf der anderen Seite wurde Moshes Lied *Linda*, *Linda* nicht nur in Israel populär, sondern auch in den arabischen Nachbarstaaten.

Einen internationalen Durchbruch erreichte die *Musiqa Mizrachit* spätestens 1988, als Ofra Haza (1957–2000) mit ihrem Lied *Im nin'alu* nach einem Gedicht des jemenitischen Rabbis Shalom Shabazi aus dem 17. Jahrhundert einen weltweiten Chart-Erfolg erzielte, unter anderem Platz 1 in Deutschland. Ofra Haza, die aus einer armen jemenitischen Familie stammte, wurde zur beliebtesten israelischen Stimme und zum Symbol für die Popszene des Landes. Ihr früher Tod war ein schwerer Verlust. «Ofra kam aus dem Slum und erreichte die Spitze der israelischen Kultur», sagte der damalige israelische Ministerpräsident Ehud Barak in seiner Trauerrede. «Sie stand für alles, was gut und nobel in der israelischen Gesellschaft ist. Wir haben ihr sehr viel zu verdanken.»

Trotz der wachsenden Popularität der *Musiqa Mizrachit* – auch unter jungen Menschen nicht-mizrachischer Herkunft – dauerte es noch lange, bis sie vorbehaltlos als *Musiqa Israelit*, israelische Musik, akzeptiert wurde. So gab es noch 2002 Diskussionen in der israelischen Presse wegen eines Liedes des jüdisch-marokkanischen Sängers Amir Benayoun (geb. 1977), dessen Text teilweise im marokkanischen Dialekt des Arabischen gesungen wurde. Erst in den letzten zehn bis zwölf Jahren bekam die *Musiqa Mizrachit*, wie auch die Kultur der *Mizrachim* überhaupt, einen gleichberechtigten Status im Kulturleben des Landes. Grund dafür war vor allem die massive staatliche Förderung durch die Regierung von Benjamin Netanjahu. Die Kulturministerin Miri Regev, die bis 2020 amtierte, setzte sich nicht nur für die schwerpunktmäßige Förderung der mizrachischen Kultur und speziell der Musik der *Mizrachim* ein, son-

dern zugleich auch für die Förderung der Kultur der arabischen Israelis – die Kultur der Bevölkerungsgruppen also, die bis dahin benachteiligt wurden. Speziell in den letzten Jahren wurden mehrere Festivals der *Musiqa Mizrachit* gegründet, die unter anderem dem Revival vergessener Musik und der Sänger der ersten Generation der *Musiqa Mizrachit* gewidmet sind. So erklang dort wieder das Repertoire der Sänger Daklon (Joseph Levy, geb. 1944) oder Ahuva Ozeri (1948–2016), beide jemenitischer Abstammung. Die jahrzehntelange bevorzugte Förderung der europäisch-ashkenasischen Kultureinrichtungen wurde dagegen zum ersten Mal in der Geschichte des Landes zurückgefahren, was wiederum den Unmut der Betroffenen hervorrief.

Auch die arabische Sprache ist inzwischen aus der israelischen Populärmusik nicht mehr wegzudenken. Die israelische Sängerin Neta Elkayem (geb. 1980), die aus einer jüdisch-marokkanischen Familie stammt, betonte in einem Interview: «Der Klang der Sprache, das ist wie die Erinnerung an ein Land, in dem ich nie gelebt habe, das Land meiner Großeltern. Sie sind mittlerweile gestorben, aber die Erinnerung, die Kultur und die Musik, die sie mitgebracht haben, die sind geblieben. Ich nutze nun die Sprache, um Erinnerungen zu bewahren. [...] Diese Generation stirbt aus, und die Sprache und Kultur sind in großer Gefahr. Deshalb müssen wir etwas dagegen tun.»

Viele jüdische Gemeinschaften aus arabischen Ländern weisen in Israel auch heute noch eine kompakte Ansiedlung auf, auch wenn diese Grenzen in den letzten 20–25 Jahren zunehmend verschwimmen. So leben viele irakische Juden in der Stadt Ramat Gan. Die irakischen Juden brachten einige hervorragende Oud-Spieler hervor, darunter Abraham Salman (geb. 1931), der auch in arabischen Ländern bekannt ist. Die arabische Musik ist inzwischen ein unentbehrlicher Bestandteil der musikalischen Kultur der jüdischen Mehrheit. Arabische Musik oder auch die von der arabischen Musik beeinflussten Stücke bilden heute einen großen Teil der Musikprogramme der israelischen Rundfunkstationen, inklusive des Armeerrundfunks und des Fernsehens. Noch vor wenigen Jahrzehnten haben manche jüdische Israelis, die in der europäischen Musikkultur sozialisiert waren, bei solchen Sendungen die Nase gerümpft oder sogar den Fernseher ausgeschaltet. Heute wird arabische Musik als etwas völlig Selbstverständliches wahrgenommen. Auch wenn

das gemeinsame Musizieren im Alltagsleben – das in den 1970er und 80er Jahren noch häufig praktiziert wurde – leider nachgelassen hat, wirken Juden und Araber heute umso intensiver im Konzertleben zusammen. In diesem Zusammenhang sind einige herausragende jüdische Solisten zu nennen, die heute zu den besten Interpreten der arabischen Musik weltweit gehören, darunter der Sänger Ziv Yehezkel (geb. 1985) oder der Sänger und Oud-Spieler Rabbi Moshe Habusha (geb. 1961), der Israels sephardischem Oberrabbiner Ovadja Josef (1920–2013) nahestand und mit ihm als Kantor amtierte.



Komponist und ab 1936 Leiter der Abteilung für orientalisches-jüdische Musik beim Sender «Palestine Broadcasting Service» (PBS) | Ezra Aharon (1905–95)

«FROM ISRAEL WITH LOVE»: DIE ARABISCHE ABTEILUNG DES ISRAELISCHEN RUNDFUNKS

Die *Musiqa Mizrachit* kam auch den Beziehungen zwischen Israel und der arabischen Welt zugute. Während arabische Musik in der israelischen Gesellschaft in den 1950er und 60er Jahren allgemein verpönt war, unterhielt der staatliche israelische Rundfunk «Kol Israel» («Die Stimme Israels») eine arabische Abteilung, die auf Kurzwellen verschiedene Programme, insbesondere Musiksendungen, für arabische Länder vorbereitete.

Zu den Starmusikern der arabischen Abteilung gehörte der irakisch-jüdische Komponist, Oud-Spieler und Sänger Ezra Aharon (1903–95). Er wurde in Bagdad geboren und spielte schon in jungen Jahren mehrere Schallplatten ein. 1932 leitete er die irakische Delegation bei der berühmten Ersten Internationalen Konferenz für arabische Musik in Kairo. Diese Delegation bestand aus sieben Musikern, von denen sechs Juden waren. 1934 übersiedelte Ezra Aharon nach Jerusalem, wo er zwei Jahre

später Leiter der «Abteilung für orientalisches-jüdische Musik» des neugegründeten Rundfunks, des «Palestine Broadcasting Service» (PBS), wurde und mit dem Pionier der Erforschung orientalischer Musik, Robert Lachmann (1892–1939), eng zusammenarbeitete. In den folgenden Jahren gründete Aharon ein Orchester für orientalische Musik, das dann Teil des israelischen Rundfunks wurde. Sein Kompositionsnachlass schließt einige Hundert vokale und instrumentale Werke ein, darunter zahlreiche Vertonungen moderner hebräischer Poesie im Stile arabischer klassischer Musik.

Der 1928 im ägyptischen Alexandria geborene Geiger und Dirigent Zuzu Musa kam 1957 infolge der Suez-Krise nach Israel. Zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits eine äußerst erfolgreiche Karriere hinter sich, unter anderem als Ensemblemitglied des legendären ägyptischen Sängers Mohammed Abdel Wahab, mit dem zusammen er in vielen Musikfilmen auftrat und zahlreiche Schallplatten einspielte. Seine Auftritte führten ihn bis an den Hof des ägyptischen Königs Faruk. «Die Wahrheit ist, dass ich damals außer meiner eigenen Familie keine Juden kannte und mit ihrer Musik nicht vertraut war», erinnerte sich Zuzu Musa später. «Während des Ramadan fastete ich sogar zusammen mit den arabischen Musikern, und am Abend, wenn das Fasten endete, saß ich mit ihnen und aß mit ihnen.» Nach dem Militärputsch von Nasser 1952 verschlechterte sich jedoch die Lage der Juden in Ägypten. 1956 erhielt Musa von der Regierung die Verordnung, Ägypten zu verlassen. «Abdel Wahad wollte absolut nicht, dass ich gehe. Er sagte mir, ich solle mir keine Sorgen machen, er versprach, mit Gamal Abdel Nasser zu sprechen, damit ich bleiben konnte. [...] Ich antwortete, dass es bereits zu spät war, weil meine Mutter und alle meine vier Geschwister bereits in Israel waren, und was würde ich hier alleine tun?» Nach seiner Einwanderung nach Israel leitete Musa jahrzehntelang bis zu seiner Pensionierung das Arabische Orchester des Rundfunks Kol Israel. Eine der Gesangssolistinnen, die Sängerin und Schauspielerin Lilit Naggar (Layla Najar, geb. 1935), die ihre Jugend ebenfalls in Ägypten verbracht hatte, berichtete 2002: «Zuzu war ein ungewöhnlich talentierter Mensch. Er wurde vom Orchester sehr enthusiastisch aufgenommen. Er hat das Niveau erheblich verbessert. Sein Spiel sprach für sich selbst, und wir brauchten keinen Nachweis von den

© Archiv jüdischer Musik an der Hochschule für Musik Weimar



Daud (Erster von links) und Saleh (Dritter von links) Al-Kuwaity mit ihren arabischen Kollegen

ägyptischen Filmen, in denen er aufgetreten war. Er brachte dem Orchester ein ägyptisches Flair bei, denn Ägypten ist, wie wir wissen, das Zentrum der arabischen Kunst.»

Seit 1981 wurde in der arabischen Abteilung des Rundfunks Kol Israel eine beliebte Sendung unter dem Titel «From Israel with Love» viermal pro Woche für insgesamt etwa drei Stunden ausgestrahlt. Die Sendung bot ihren arabischsprachigen Zuhörern in Israel, der West Bank und in der gesamten arabischen Welt eine Musik, in der hebräische Texte mit traditionellen arabischen Melodien gesungen wurden. Sie spielte somit eine wichtige Rolle im Prozess der Adaption arabischer Musik in der populären israelischen Musikszene. Ein Bericht aus jener Zeit erwähnte, dass der Moderator Shafik Salman damals monatlich bis zu 900 Briefe von seinen Zuhörern bekam, darunter aus Mekka, Kairo oder Damaskus. Die Briefe wurden an eine Adresse in der Schweiz geschickt, von wo sie dann nach Israel weitergeleitet wurden. Die Lieder aus diesem Programm wurden in arabischen Ländern auf dem schwarzen Markt verbreitet, ihre Popularität übertraf laut einem ägyptischen Zeitungsbericht teilweise sogar die lokalen Musikproduktionen. Diese arabischen Musik aus Israel wurde auf eine Weise arrangiert, die für arabische Länder damals neu war: Sie zeichnete sich durch einen höheren Anteil an Elektronik, modernere Rhythmen und kürzeren Umfang aus. Diese neue Stilistik setzte sich nicht nur in der israelischen Musikszene durch, sondern beeinflusste auch die Entwicklung der populären Musik in den arabischen Ländern.

Unter den beliebten Sängern der Sendung «From Israel with Love» waren Shimi Tavori (geb. 1953), Yarden Arazi (geb. 1951) und viele andere. Manche arabische Zuhörer schrieben, dass sie versuchten, Hebräisch zu lernen, um die Texte der Songs zu verstehen.

Die wichtigsten Stars der arabischen Abteilung des israelischen Rundfunks waren jedoch die Brüder Saleh (1908–86) und Daud (oder Daoud, 1910–76) Al-Kuwaity (geboren: Ezra). Die beiden herausragenden Musiker wurden in Kuwait (daher stammte ihr Künstlernamen Al-Kuwaity) in einer irakisch-jüdischen Familie geboren. Die Brüder, die als Sänger sowie Oud- bzw. Qanun-Spieler berühmt wurden, begannen ihre musikalische Karriere noch als Wunderkinder in Kuwait, in den 1930er Jahren zogen sie in die Heimat ihrer Eltern, den Irak. Dort machten sie in den folgenden Jahren eine fulminante Karriere, bevor sie in den 1950er Jahren nach Israel kamen. Ihre Musik ist in der arabischen Welt nach wie vor sogar populärer als in ihrer neuen Heimat Israel. Tatsächlich gehören einige ihrer Lieder bis heute zu den bekanntesten der klassischen arabischen Musik, sie werden täglich in der gesamten arabischen Welt gehört und sind zentrale Elemente im Kanon der irakischen und kuwaitischen Musik. Nach ihrer Auswanderung nach Israel waren die Brüder Al-Kuwaity im arabischen Kurzwellenprogramm des Rundfunks Kol Israel aktiv. Sie traten unter anderem als Gastsoolisten mit dem Arabischen Orchester unter der Leitung von Zuzu Musa auf. Viele Jahre lang gaben die Brüder regelmäßig Live-

Auftritte im Radio, denen Tausende arabischsprachiger Menschen in Israel und Millionen im Irak und in Kuwait zuhörten. Dutzende ihrer Lieder, die sie in Israel komponierten, wurden so auch in der arabischen Welt zu Hits. Trotz des ständigen Kriegszustands zwischen Israel und dem größten Teil der arabischen Welt sendeten die staatlichen Radiostationen in Kuwait und im Irak weiterhin regelmäßig die Musik der Al-Kuwaitys.

Ein Enkel von Daud Al-Kuwaity, der Rock-Musiker David «Dudu» Tassa (geb. 1977), der heute als Sänger, Komponist und Produzent auf dem Gebiet der *Muziqat mizrachit* aktiv ist, machte sich in den letzten Jahren unter anderem mit seiner Band «Dudu Tassa and the Kuwaitis» einen Namen. Das gleichnamige Album der Band (2011) enthält ausschließlich klassische Stücke der irakischen Musik, die einst von den Brüdern Al-Kuwaity vor ihrer Übersiedlung nach Israel komponiert wurden.

Manche andere jüdische Interpreten arabischer Musik, die ihre Heimatländer verlassen mussten und nach Israel kamen, hatten dagegen ein trauriges Schicksal, weil es für sie außerhalb der arabischen Abteilung des Rundfunks keinerlei Auftrittsmöglichkeiten gab. Die marokkanisch-jüdische Sängerin und Dichterin Zohra Al Fassiya (1905–94) etwa, die allein zwischen 1947 und 1957 siebzehn erfolgreiche Alben aufnahm, mit ihrem eigenen Orchester in Marokko und in Algerien tourte und am Hof des marokkanischen Königs Mohammed V. sang, kam 1962 nach Israel. Dort konnte sie nicht mehr Fuß fassen, sie starb verarmt und vergessen in einem Altersheim in Ashkelon.

VON DER DÖRFLICHEN CHAFLAH ZUM JERUSALEMER RUNDFUNK: ARABISCHE MUSIKKULTUR

Das arabische Musikleben in Israel spiegelt die Heterogenität der arabischen Bevölkerung des Landes wider. Es gibt beträchtliche kulturelle Unterschiede zwischen den wichtigsten Gruppen der Arabisch sprechenden Israelis: Muslime, Christen und Drusen. Auch innerhalb der muslimisch-arabischen Gemeinschaft ist die Kluft zwischen den religiös orientierten und liberalen Muslimen groß. Das hat einen großen Einfluss auf die Musikausübung, da die religiöse Bindung unter anderem in einer restriktiven Einstellung zu jeder Art von säkularer Musik zum Ausdruck kommt. Eine sehr konservative Musikauffassung

vertritt auch die drusische Gemeinschaft.

Der christliche Teil der arabischen Bevölkerung Israels war traditionell am meisten den abendländischen Einflüssen ausgesetzt. Die Kirchen spielten eine bedeutende Rolle in der Verbreitung der westeuropäischen Musik in Palästina. Insbesondere die Klöster waren wichtige Zentren der Musikausbildung, die wie die Erziehung insgesamt eher kosmopolitisch ausgerichtet wurde. Auch heute noch haben die christlichen Araber – auch auf musikalischem Gebiet – einen höheren Bildungsstandard und einen offeneren Zugang zur abendländischen Musik.

Traditionell wurde die arabische Musiktradition mündlich überliefert. Es ist eine überwiegend ländliche Kultur. Die säkularen Musikformen wurden hauptsächlich bei Hochzeiten, zum Teil auch bei anderen Dorf- und Familienfesten (arabisch: *chafлах*) praktiziert. Strukturell kann diese Musikkultur durchaus mit der osteuropäischen Klezmer-Musik verglichen werden.

Ab dem 16. Jahrhundert wurde die arabische Welt durch das Osmanische Reich dominiert. Der arabisch-israelische Komponist, Musikwissenschaftler und profi-



Sängerin und Oud-Spielerin Mary Akkawi

lierte Forscher der klassischen arabischen Musik Habib Hassan Touma (1934–98) betrachtete diese Zeit als Periode des kulturellen Niedergangs, der auch die Musikkultur erfasste. In seiner Monografie *Die Musik der Araber* (Berlin 1975) schreibt er: «Ein völliges Darniederliegen der arabischen Literatur, Wissenschaft und Kunst in diesem Abschnitt der arabischen Geschichte war die Folge. Nach originellem authentischem Schaffen der Araber wird man dort (bis ins 19. Jh. hinein) vergeblich suchen.»

Neue Impulse erhielt die arabische Musikkultur ab Mitte des 19. Jahrhunderts durch die Begegnung mit der europäischen Kultur im Zuge der kolonialistischen Expansion der europäischen Großmächte. Auch die Machthabenden in den Ländern des Nahen Ostens, die sich von der Dominanz des Osmanischen Reichs befreien konnten und ihren Machtbereich modernisieren wollten, legten ihrerseits Wert auf die Verbreitung der europäischen Kultur. Zu einem wichtigen Ereignis wurde in diesem Kontext die Eröffnung des Suezkanals 1869 als Verbindung zwischen Europa und dem Mittleren Osten. So wurde in Kairo im selben Jahr das Königliche Operntheater eröffnet, das mit Verdis *Rigoletto* eingeweiht wurde. Verdis Oper *Aida* wurde dann im Auftrag der ägyptischen Regierung komponiert und 1871 in Kairo uraufgeführt. Auch in Palästina wurden die Anfänge des europäischen Musikwesens durch Vertreter der europäischen Großmächte in Jerusalem gelegt, die die ersten europäischen Musikinstrumente ins Land brachten und Hauskonzerte organisierten.

Neue Verbreitungsformen der arabischen Musik entstanden ab 1904, als erste Tonaufnahmen mit arabischen Musikern produziert wurden. Später gelangten solche Aufnahmen auch nach Palästina, wo sie die Dorfmusiker beeinflussten und ihnen als ästhetischer Anknüpfungspunkt dienten.

Während der Zeit des britischen Mandats (1920–48) wirkten mehrere renommierte arabische Musiker in Palästina, darunter Wasif Jawhariyyeh (1897–1972), Halim al-Rumi (1919–83), Yahya al-Labadibi (1900–43), Salvador Arnita (1914–88), Mary Akkawi oder Rawhi Khamash.

Auch wenn sich die Biografien der meisten dieser Musiker nicht auf Palästina beschränken, sondern mit verschiedenen arabischen Ländern in Verbindung stehen, haben sie alle zur Entwicklung der arabischen Musik in Palästina beigetragen. Ein wichtiger Faktor war die Gründung des Rundfunks in Palästina 1936, der auch Musiker aus dem Ausland anzog. Yahya al-Labadibi zum Beispiel war ein libanesischer Komponist; in den späten 1930er Jahren wurde er Direktor der Musikabteilung des Palestine Broadcasting Service (PBS) und kehrte dann nach Beirut zurück, wo er 1943 starb. Auch berühmte arabische Musiker aus anderen Ländern (Ägypten, Syrien, Libanon) wie Umm Kulthum, Farid al-Atrash oder Mohammed Abdel Wahab kamen zu Gastauftritten nach Palästina. Die

© Archiv jüdischer Musik an der Hochschule für Musik Weimar

Begegnungen mit diesen herausragenden Musikern brachten den arabischen Musikern in Palästina wichtige kreative Impulse. Wasif Jawhariyyeh beschreibt in seinen Memoiren zum Beispiel ein Treffen der arabischen Musiker aus Jerusalem (die fast alle am Jerusalemer Rundfunk engagiert waren) – Ibrahim Touqan, Yahya al-Lababidi, Yahia al-Saoudi, Jamil Uwais sowie des «Prinzen des Busuq» Abdul Karim – mit dem ägyptisch-syrischen Komponisten, Sänger und Oud-Spieler Farid al-Atrash (1917–74) während seines Gastspiels in dieser Stadt. Das Treffen schloss auch gemeinsames Musizieren ein.

Ein Pionier der Feldforschung auf dem Gebiet der arabischen Musik in Palästina war der bereits erwähnte deutsch-jüdische Musikethnologe Robert Lachmann (1892–1939), der bis zu seiner Entlassung durch die Nazis 1933 in der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin angestellt war und 1935 nach Palästina emigrierte. Als Erster nahm er systematisch arabische Musik auf Tonträger auf. Lachmann war bereits 1932 Teilnehmer der erwähnten Ersten Internationalen Konferenz zur arabischen Musik in Kairo sowie der folgenden Konferenzen und wurde später einer der Initiatoren der Gründung des Rundfunks in Palästina. Ende der 1930er Jahre bereitete er dann eine Reihe von Rundfunksendungen unter dem Titel «Orientalische Musik» vor, die der traditionellen Musik verschiedener arabischer und jüdischer Gemeinschaften in Palästina gewidmet waren und die von ihm gesammelten musikethnologischen Aufnahmen enthielten.

DER UNERWARTETE AUFSCHWUNG: ARABISCHE MUSIKKULTUR IM HEUTIGEN ISRAEL

Die Entwicklung der arabischen Musikkultur in Palästina wurde unterbrochen nach der Gründung des Staats Israel, den kriegerischen Auseinandersetzungen jener Zeit, in die weite Teile der jüdischen und arabischen Bevölkerung involviert waren, und der Flucht eines großen Teils der arabischen Bevölkerung. Bis 1966 unterlagen die meisten arabischen Bewohner Israels einem Militärrecht. Eine Entwicklung der arabischen Musikkultur unter solchen Bedingungen war kaum möglich. Noch bis in die 1980er Jahre hinein gab es auf diesem Gebiet daher praktisch keine öffentlichen Aktivitäten.

1990 war Taiseer Elias (geb. 1960) der einzige arabischstämmige Student an der Abteilung für Streichinstrumente der Mu-

© Archiv jüdischer Musik an der Hochschule für Musik Weimar



**Erstellte erstmals systematisch Tonaufnahmen arabischer Musik |
Robert Lachmann bei der Feldforschung**

sikakademie in Jerusalem. Das Vorhandensein eines Arabers, der zudem Violine – ein ausgesprochen westliches Fach – studierte, wurde als eine Art Kuriosität betrachtet. Es gab damals an der Jerusalemer Akademie, wie auch an anderen israelischen Institutionen, kein Interesse für arabische Musik – die ohnehin lange keine akademische Disziplin gewesen war. Die Musikausbildung in Israel wurde von der europäischen Tradition geprägt, in der eine äußerst verächtliche Einstellung zur arabischen Musik verankert war. Bekannt sind etwa Berichte europäischer Reisenden aus dem 19. Jahrhundert, die arabische Musik mit Wolfsgeheul und Hundebellen verglichen, Hector Berlioz bezeichnete sie als «Katzenmusik».

1996 präsentierte Taiseer Elias, der sein Studium von Violine und Musikwissenschaft inzwischen erfolgreich absolviert und seine Karriere als Oud-Spieler gestartet hatte, seine Idee, eine Abteilung für arabische Musik an der Jerusalemer Musikakademie zu begründen. Die Idee wurde vom neuen Rektor der Musikakademie, Avner Biron (geb. 1948), unterstützt und in kürzester Zeit realisiert. Diese «Center for Middle Eastern Classical Music» genannte Abteilung wurde von Elias zusammen mit seiner Lehrerin und Doktormutter, der herausragenden jüdisch-israelischen Musikethnologin Dalia Cohen (1926–2013), aufgebaut. Das größte Problem war dabei die fehlende akademische Tradition auf dem Gebiet der arabischen Musikkultur. An der Jerusalemer

Musikakademie wurde daher Pionierarbeit geleistet. Im Unterschied zu den musikalischen Modernisierungsprozessen in einigen arabischen Ländern, die sich damals hauptsächlich in Richtung Unterhaltungs- bzw. Popmusik entwickelten, konzentrierte sich das Center for Middle Eastern Classical Music – wie sein Name deutlich zeigte – auf die arabische klassische Musik. Inzwischen gibt es nicht nur in arabischen Ländern ein wachsendes akademisches Interesse für klassische arabische Musik.

Für die Entwicklung der arabischen Musikkultur bedeuteten die Entwicklungen an der Jerusalemer Musikakademie eine Art Revolution. An der Abteilung für arabische Musik haben mittlerweile Hunderte von jungen Musikern studiert. Neben traditionellen arabischen Instrumenten und Gesangstechniken lernen sie Theorie der arabischen Musik (speziell Maqamat) sowie Kompositionstechniken und -formen. Die Abteilung wird gegenwärtig von einem Schüler von Taiseer Elias, Michael Maroon, geleitet. Studienprogramme für arabische Musik wurden seitdem an weiteren israelischen Universitäten angeboten: darunter die Universität Bar-Ilan, Safed Academic College, Ono College in Kiryat Ono sowie die Universität Haifa. Elias ist heute Professor und Leiter der Musikabteilung an der School of Arts der Universität Haifa.

Der gegenwärtige Aufschwung der arabischen Musikkultur in Israel wäre undenkbar ohne die vielfältige Kooperation mit

jüdischen Musikschaffenden in allen Bereichen, darunter Ausbildung, Kulturmanagement und Medien. Die verhältnismäßig kleine arabische Gemeinschaft Israels hat dadurch in den letzten Jahren eine erstaunlich hohe Zahl an bedeutenden Musikern hervorgebracht; einige von ihnen erlangten eine internationale Bekanntheit, neben Elias sind es die Oud-Virtuosen Simon Shaheen (geb. 1955), Wassim Odeh (geb. 1979) und Wissam Hatem Joubran (geb. 1983) oder die Pianisten Saleem Abboud Ashkar (geb. 1976) und Fadi Deeb (geb. 1985).

KONZERTLEBEN UND MUSIKAUSBILDUNG

In letzter Zeit wurden auf Kultur ausgerichtete arabisch-israelische Non-profit-Organisationen (hebräisch: *amuta*) substanziell vom Kulturministerium gefördert. Viele von ihnen organisieren Veranstaltungen mit arabischer Musik. Diese Förderpolitik stellt einen kompletten Gegensatz zur früheren langjährigen Vernachlässigung der arabischen Kultur durch den israelischen Staat dar. Heute bekommt fast jede solche Initiative nach zwei Jahren Tätigkeit eine regelmäßige finanzielle Unterstützung vom Staat. Dadurch ist auch die Anzahl von Musikveranstaltungen mit arabischer Musik stark gewachsen, die Szene ist fast schon unübersichtlich geworden.

Noch vor zwanzig Jahren gab es in Israel kaum private Musikschulen, an denen arabische Musik gelernt werden konnte. In den letzten zehn Jahren wurden solche Schulen in praktisch jeder arabischen Stadt gegründet. Solche Musikschulen nennen sich häufig Konservatorien. Mit Ausnahme einiger Musikschulen (zum Beispiel in Tarshiha, Shfar'am oder Nazareth) werden solche Schulen allerdings oft von Lehrern geleitet, die selbst kaum eine ernsthafte Musikausbildung genossen haben. Das Unterrichtsniveau ist entsprechend niedrig. Solche «Konservatorien» sind in der Regel nicht in der Lage, talentierte Jugendliche auf das Musikstudium vorzubereiten. Trotzdem spielen sie eine enorm wichtige Rolle bei der Musikvermittlung und sind bereichernd für das Kulturleben.

In den letzten Jahren wurden mehrere private Institutionen gegründet, die eine künstlerische Beschäftigung mit der arabischen Musikkultur in Verbindung mit anderen Musiktraditionen des Nahen Ostens fördern. Neben dem Center for Middle Eastern Classical Music an der Jerusalemer Musikakademie gehören die Academy of

© Taiseer Elias



Mitgründer des ersten arabisch-israelischen Orchesters in Haifa und international gefeierter Oud-Virtuose | Taiseer Elias

Eastern Music «Maqamat» und das «Maqamat Music Center» in Safed dazu. Alle diese Initiativen sind Teil der israelischen Weltmusikszene.

1989 gründeten Taiseer Elias und Suhil Radwan (geb. 1931) das erste arabisch-israelische Orchester in Haifa – einer Stadt, in der Juden und Araber friedlich zusammenleben. Sie versammelten arabische Musiker aus den umliegenden Dörfern. Einige von ihnen waren ohne formale musikalische Ausbildung und nicht in der Lage, nach Noten zu spielen. Trotzdem konnte die Vision einer neuen arabischen Konzertkultur verwirklicht werden. Die Konzerte dieses Orchesters fanden im Beit Ha'Gefen, Haifas arabisch-jüdischem Kulturzentrum, statt. Das überwiegend arabischsprachige Publikum war an die *chafalah*-Tradition gewöhnt, unter anderem war es ungewöhnlich, dass arabische Musik ohne elektronische Verstärkung aufgeführt wurde. Obwohl das Publikum von den neuen ästhetischen Ideen überrascht war, nahm es sie begeistert an. Alle Konzerte des neuen Orchesters waren ausverkauft.

Aufgrund persönlicher Konflikte wurde das Orchester 1991 aufgelöst. Aber noch im selben Jahr wurde in Nazareth ein neues Arabisches Orchester gegründet, das von Suhil Radwan geleitet wurde. Die meisten Musiker des Orchesters waren jedoch russisch-jüdische Einwanderer, die vom Arbeitsamt vermittelt wurden. Das Orchester existiert noch heute, die Leitung übernahm 2020 Wassim Odeh. Die russisch-jüdischen Musiker stellen immer noch die Mehrheit

dar (insbesondere in der Gruppe der Streichinstrumente), aber es gibt immer mehr arabische Musiker, die im Orchester Blasinstrumente und arabische Volksinstrumente spielen.

Einige kleinere arabische Orchester und Chöre (für Erwachsene und für Kinder) existieren heute in Tarshiha, Nazareth, Rameh, Shfar'am und mehreren anderen arabischen Städten. Vor drei Jahren wurde an der Universität von Haifa unter der Leitung von Taiseer Elias ein arabisch-jüdisches Orchester gegründet, das sich mittlerweile international einen Namen gemacht hat. Das Besondere an diesem Orchester ist, dass es junge Musiker vereint, von denen die meisten in Haifa und anderen Städten an Musikakademien und Universitäten studieren. Das Orchester ist Nachfolger des Arab Jewish Orchestra, das seit 2004 an der Musikakademie in Jerusalem besteht. Im Gegensatz zum Jerusalemer Orchester, das ausschließlich Instrumentalmusik spielte, arbeitet das Arab Jewish Orchestra in Haifa viel mit Sängern zusammen. Es wird sowohl arabisches als auch jüdisches Repertoire aufgeführt. Oft singen arabische Sänger Lieder auf Hebräisch und jüdische Sänger auf Arabisch.

1994 wurde mit Unterstützung der Stadt Ashdod das «Israeli Andalusian Orchestra Ashdod» ins Leben gerufen. Das Repertoire des Orchesters kombiniert arabische und jüdische Musik aus Nordafrika, die als gemeinsames kulturelles Erbe der Araber und der sephardischen Juden gilt. Das Israeli Andalusian Orchestra Ashdod gewann

2006 den Israeli Lifetime Achievement Award. Die meisten Orchestermusiker sind russisch-jüdischer Abstammung.

Einige Jahre später wurde im benachbarten Ashkelon ein weiteres Orchester mit ähnlicher Ausrichtung gegründet, das heute in Jerusalem ansässig ist. Dieses Jerusalem Orchestra East & West besteht aus Musikern mit unterschiedlichem Hintergrund: Solisten, die authentische arabische Instrumente spielen, Absolventen von Musikakademien der ehemaligen UdSSR und in Israel geborene kreative junge Musiker. Das Orchester ist auf Musik aus dem Nahen Osten, arabischen Ländern, Andalusien und dem Maghreb spezialisiert und initiiert künstlerische Kooperationen mit Vokalsolisten, die ein breites musikalisches Spektrum repräsentieren, – von jüdischen liturgischen Sängern (Paytanim) und Virtuosen in orientalischen Genres über Pop- und Rockkünstler bis hin zu Opernsängern. Zu den internationalen Stars, die mit dem Orchester auftreten, zählen Enrico Macias, Yasmin Levy, Ishtar Alabina and the Gypsies, Emil Zrihen, Benjamin Bouzaglo, Maurice el Mediouni oder Abdeslam Sfiani.

Ein anderes, viel kleineres Orchester dieser Art gibt es seit einigen Jahren in Ma'alot: das «Ma'alot Tarshiha Andalusian Orchestra». Alle drei «andalusischen» Orchester fördern eine Mischung aus jüdischen Piyutim, arabischen Liedern und Instrumentalmusik aus Nordafrika und populären israelischen Liedern. Die Arrangements der verwendeten arabischen Musik sind jedoch oft alles andere als authentisch. Gemeinsam ist allen drei Orchestern, dass hier eine musikalische Mischung aus jüdischen und arabischen Traditionen hauptsächlich von jüdischen Musikern und für ein überwiegend jüdisches Publikum aufgeführt wird.

ARABISCHE ISRAELIS ODER PALÄSTINENSER? IDENTITÄT ARABISCHER MUSIKER IN ISRAEL

Die Frage nach der Identität beinhaltet für arabische Musiker verschiedene Aspekte und Optionen. Jede dieser Optionen – arabischer Israeli oder Palästinenser, Christ, Druse oder Muslim – bedeutet weitreichende Konsequenzen für ihre musikalische Tätigkeit.

Arabische Musiker, die sich als Israelis verstehen, dürfen in arabischen Ländern sowie im Westjordanland und im Gazastreifen nicht auftreten. Beziehungen zu Kollegen in anderen arabischen Ländern können in der Regel nur auf privater Ebene

bestehen; offiziell durfte bis vor kurzem kein Musiker in einem arabischen Land Kontakte zu Israel pflegen. Dies bedeutet für die arabisch-israelischen Musiker eine weitgehende Isolation innerhalb der arabischen Musikszene. Diese Situation setzt viele von ihnen unter Druck, sich als Palästinenser zu bekennen.

Charakteristisch ist die Biografie des Komponisten und Musikwissenschaftlers Habib Hassan Touma, der aus einer christlich-arabischen Familie stammte und während seines Studiums in Tel Aviv beim jüdisch-israelischen Komponisten Alexander Uriah Boscovich zunächst kein Interesse für arabische Musik zeigte. Später avancierte er zu einem profunden Kenner arabischer

offiziellen staatlichen Aktivitäten (wie etwa Feierlichkeiten am Unabhängigkeitstag) mitwirken, weil dadurch ihre Verbindungen zu den Kultureinrichtungen und Medien in den palästinensischen Autonomiegebieten gefährdet werden.

Viele arabisch-israelische Musiker schaffen es trotz allem erfolgreich, diesen Spagat zwischen ihren verschiedenen Identitäten zu halten. Einer der bekanntesten Musiker der jüngeren Generation, Wassim Odeh, studierte an der Musikakademie in Jerusalem und an der Bar-Ilan Universität und unterrichtete sowohl an den israelischen Institutionen in Jerusalem und Haifa, wie auch am Edward Said National Conservatory of Music in Ramallah. Heute ist er

© Archiv



Hier treten Musiker:innen verschiedener Herkunft und verschiedenen Glaubens gemeinsam auf | Mediterranean Andalusian Orchestra Ashkelon, hier dirigiert von Ettie Tevel

Musik und wurde nach seiner Übersiedlung nach Deutschland eher als palästinensischer Komponist angesehen. Dennoch wurden seine Werke ausschließlich von israelischen Musikverlagen publiziert. 1997 erhielt er einen Ruf für eine Professur im Fach Musikethnologie an der Universität Tel Aviv, die er wegen seines frühen Todes nicht mehr antreten konnte.

Die verschiedenen Identitätsoptionen bringen oft Konfliktsituationen hervor. So wurde das Jerusalemer Internationale Oud-Festival von einigen Musikern boykottiert, weil es im Gebäude der World Zionist Organization stattfand. Es wurde behauptet, die Zionisten wollten das arabische Kulturerbe stehlen, die beteiligten arabischen Musiker wurden als Verräter bezeichnet. Arabische Musiker wollen oft nicht an den

Leiter der Arabischen Abteilung an der «Maqamat – Academy of Eastern Music» im israelischen Safed und Lehrbeauftragter der Universität Haifa. Gleichzeitig wurde er mit dem Marcel Khalife Award for Young Palestinian Composer der Palestine National Music Competition ausgezeichnet, die in Ramallah ausgetragen wurde. Wassim Odeh gibt Konzerte weltweit. ■

Literatur

- Habib Hassan Touma: *The Music of the Arabs*, Berlin 1975.
- Benjamin Brinner: *Playing Across a Divide. Israeli-Palestinian Musical Encounters*, Oxford 2009.
- Andrea L. Stanton: *«This is Jerusalem Calling». State Radio in Mandate Palestine*, Austin 2013.