

# MUSIK FÜR DIE SYNAGOGE

Jüdische Komponisten des 19. Jahrhunderts

Vortrag von Günther Grünsteudel  
am 28.10.2008 im Jüdischen Kulturmuseum Augsburg

Die jüdische Gesangstradition reicht bis in das antike Palästina zurück und ist damit Teil einer der ältesten Musikkulturen der Welt mit einer Kontinuität von mehr als 3000 Jahren. Spätestens seit der Zerstörung Jerusalems im Jahr 70 n. Chr. durch die Römer lebte ein Großteil des jüdischen Volkes im Mittelmeerraum unter dem Einfluss fremder Kulturen. Die Synagoge wurde zum Ersatz für den zerstörten Tempel in Jerusalem. Es bildeten sich die beiden großen Gruppen jüdischer Bevölkerung, die in Ländern lebten, die nicht ihre Heimat waren: die sephardischen Juden im spanisch-arabischen Raum und die aschkenasischen Juden, die sich ab der Jahrtausendwende vor allem in Mittel- und später auch in Osteuropa niederließen. Obwohl wir kein einziges Beispiel des frühen Synagogengesangs besitzen, kann man annehmen, dass sich drei Grundformen herausbildeten: die Psalmodie, die Kantillation des Alten Testaments und liturgische bzw. paraliturgische Gesänge.

Im Mittelalter hatte Spanien mit dem Kalifat von Cordoba und seiner arabisch-jüdisch-christlichen Bevölkerung eine besondere Bedeutung für die jüdische Musikkultur. Jüdische Musiker und Spielleute gelangten von hier aus auch ins christliche Spanien und von dort aus weiter ins übrige Europa. Da fahrende Künstler ohnehin Außenseiter waren, stand eine jüdische Herkunft dem Aufstieg zum Hofmusiker eines islamischen Würdenträgers oder eines christlichen Königs, Bischofs oder Adligen nicht im Wege.

Um 1500 und danach brachen schwere Katastrophen über das europäische Judentum herein. Das Dasein in der Diaspora wurde noch krisenhafter. Nach der Vertreibung der Juden aus Spanien (1492) und Portugal (1497) entstanden in Italien, dem Balkan, der Türkei sowie im gesamten östlichen Mittelmeerraum sephardische Gemeinden. Die liturgische Musik der Sephardim nahm eine eigenständige Entwicklung, fernab der Musikkultur der jeweiligen Umgebung. Eine andere Ostwärtsbewegung folgte den Bedrückungen in Mitteleuropa. Das Ziel waren insbesondere die weiten Gebiete Polens und der Ukraine. Die eigenständige Fortbildung der westaschkenasischen Synagogenmusik und gewisse Einwirkungen slawischer Melodik ließen hier einen eigenen Gesangsstil entstehen. Osteuropa wurde zu einem neuen Zentrum jüdischer Musik.

Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts traten jüdische Musiker in Italien auch als Schöpfer europäischer Kunstmusik hervor. Ihr bedeutendster Vertreter war der am Hof der Gonzaga in Mantua wirkende Salomone Rossi, „Il ebreo“ (der Jude), der seinen hebräischen Namen mit Schlomoh Me-ha-Adumim angab. Seine prominente Stellung bei Hofe zeigte sich u. a. darin, dass ihn der Herzog 1606 und nochmals 1612 ausdrücklich

vom Tragen des für Juden in Mantua ansonsten obligatorischen Judenzeichens befreite. Rossis Schaffen umfasst neben Instrumentalwerken vor allem Madrigale aber auch Bühnenmusiken. An Aufführungen von geistlicher oder liturgischer Musik dürfte er dagegen aufgrund seines Glaubens kaum beteiligt gewesen sein. Ob Rossi auch in der Synagoge musikalisch tätig war und dort seine mehrstimmigen hebräischen Psalmen und Hymnen für liturgische Aufführungen einstudierte, wie dies das Vorwort der 1623 herausgegebenen Sammlung „Ha-schirim ascher li-Schlomoh“ (zu Deutsch: Die Lieder Salomos) nahelegt, ist zwar wahrscheinlich, aber nicht belegt. In jedem Fall gilt er jedoch als der erste professionelle Komponist, der sich darum bemühte, die Musik der Synagoge zu reformieren: Die Gesänge der eben genannten Sammlung sind nicht nur die frühesten bekannten mehrstimmigen Vertonungen liturgischer Texte in hebräischer Sprache, sondern auch stilistisch ganz dem Madrigalstil der Zeit verpflichtet. In der Loslösung von der traditionellen jüdischen Musik und der Assimilation an die Musikkultur der Umgebung kann Rossi als eine Art Vorbote jener Entwicklung angesehen werden, die die synagogale Musik im 19. Jahrhundert prägen sollte.

Dem alten Ideal des Vorbeters entsprach der fromme, in der Lehre wohl beschlagene Mann, der in Demut seine Stimme erhob ohne jede Absicht, mit Schöngesang und virtuoser Darbietungskunst zu glänzen. Diese Ordnung wurde seit der Mitte des 17. Jahrhunderts durchbrochen. Der Kantor neuen Zuschnitts (der Chasan) wollte lediglich Sänger sein und stellte sich ganz auf ein musikalisches Wirken ein. Es wurde Brauch, bestimmte Gebetsabschnitte aus der überlieferten Melodik herauszuheben, damit der Kantor an ihnen seine ganze Kunst demonstrieren konnte. Diese Neuerung verdrängte an sich nicht den alten Stil, doch veränderten die neue Aufführungspraxis und die neue Melodik das Gesamtbild der synagogalen Andacht.

Im 18. Jahrhundert kam es zu einer zunehmenden Stilmischung. Eine der europäischen Musik entlehnte ‚primitive‘ Art der Mehrstimmigkeit fand, vorgetragen vom Kantor und dessen beiden Begleitsängern, dem Bass und dem Singer, einer Knaben- oder Falsettstimme, Eingang in die Synagoge. Hinzu kamen weitere Sänger mit der Aufgabe, Instrumentalklang stimmlich nachzuahmen: „Flötsinger“, „Saitbass“, „Fagottbass“. Der weitgereiste englische Musikschriftsteller Charles Burney lernte diese eigenartige Vokalkunst in Amsterdam kennen und beschrieb den Summbass, die Stakkato-Triolen des Fagottbasses sowie die leichten Koloraturen und Passagen des Singers. Der zunehmend artifizielle Gesangsstil, bei dem die virtuose Improvisation des Kantors im Vordergrund stand, entfernte sich mehr und mehr von seiner eigentlichen liturgischen Funktion und wurde immer wieder als theatralisch gerügt. Einzelne stimmbegabte Kantoren gingen in der Tat ganz oder teilweise zur Oper über, eine Praxis, die, wie die Beispiele so berühmter Bühnenkünstler wie Lauritz Melchior, Jan Peerce oder Richard Tucker zeigen, sogar bis in die jüngere Vergangenheit zu beobachten ist.

Im Zuge der gesellschaftlichen Emanzipation der Juden im Lauf des 19. Jahrhunderts artikulierte sich in den aschkenasischen Synagogen ein starkes Bedürfnis nach einer Liturgiereform, die auch den Synagogengesang betraf und eine Annäherung an die christliche Musikpraxis befürwortete. Die alten Weisen, die bis dahin weitgehend nur mündlich überliefert worden waren, wurden jetzt aufgezeichnet und sogar im Druck

zugänglich gemacht. Es entstanden zahlreiche Neukompositionen, die sich am musikalischen Zeitstil von Klassik und Romantik orientierten. Charakteristisch für den neuen Gesang, der jetzt in den ‚Reformsynagogen‘ Einzug hielt, wurde das Zusammenspiel von Chor, Kantorsolo und der Orgel. Vor allem ihr Einsatz war Traditionalisten und Reformern während des gesamten 19. Jahrhunderts Anlass zu heftigen Auseinandersetzungen, hatte doch seit Menschengedenken ein striktes Instrumentenverbot in der Synagoge gegolten.

Erster und zugleich richtungweisender Protagonist dieser Reformbewegung war der aus Hohenems in Vorarlberg stammende Salomon Sulzer, der 1826 als Kantor an den Wiener Stadttempel in der Seitenstettengasse berufen wurde. Gemeinsam mit dem dortigen Rabbiner Isaak Noah Mannheimer widmete er sich in der Folge einer Reform der synagogalen Praxis und begründete den „Wiener Ritus“, eine gemäßigte Art der Reform, die sowohl von Erneuerern als auch von Traditionalisten angenommen wurde. Parallel dazu schuf Sulzer einen neuen Musikstil, der stark beeinflusst war vom Chorschaffen der Wiener Romantik.

Seine wunderbare Baritonstimme war stadtbekannt. Freunde der Gesangskunst, egal welchen Glaubens, besuchten den Wiener Stadttempel, um den berühmten Kantor zu hören. Zu seinen Bewunderern zählten Musiker wie Franz Liszt, Robert Schumann, Niccolò Paganini und Franz Schubert, der den Freund als unübertroffenen Interpreten seiner Lieder schätzte.

Sulzers kompositorisches Hauptwerk ist das in zwei Teilen 1839 und 1865 erschienene und alle Gebete des Jahres enthaltende Sammelwerk „Schir Zion“ (zu Deutsch: Gesang Zions) mit zum überwiegenden Teil selbst komponierten Werken für den gottesdienstlichen Gebrauch. Mit in die Sammlung aufgenommen wurden aber auch Werke anderer (meist nicht jüdischer) Wiener Komponisten, darunter der befreundete Schubert, der mit einer Vertonung des 92. Psalms vertreten ist. Die neuen Kompositionen für Kantorsolo und mehrstimmigen Chor beeinflussten den Gebetsstil in vielen Synagogen bis nach Osteuropa und verschafften Sulzer weitreichenden Einfluss auf den Synagogengesang des 19. und des 20. Jahrhunderts.

Aber auch als Lehrer war Sulzer überaus einflussreich. Dabei rekrutierte sich sein umfangreicher Schülerkreis vielfach aus bereits ausgebildeten Kantoren, die in Wien den modernen Synagogenstil studieren wollten, unter ihnen etliche der bedeutendsten Kantoren des 19. Jahrhunderts, auf deren Namen Sie auch in unserer Ausstellung stoßen werden: genannt seien der spätere Münchner Oberkantor Max Löwenstamm, der berühmte Osias Abrass von Odessa, der den Sulzerstil in Osteuropa etablieren sollte, Moritz Deutsch, der in Breslau nach Sulzers Vorbild eine Kantorenschule aufbaute, und Louis Lewandowski, von dem gleich noch ausführlicher die Rede sein wird.

Salomon Sulzer erreichte eine Popularität wie kaum ein Kantor vor ihm. Der Kaiser und der türkische Sultan verliehen ihm Orden und Ehrenzeichen. Anlässlich seines 70. Geburtstages ernannte ihn die Stadt Wien zu ihrem Ehrenbürger. Als der renommierte Josef Singer 1881 seine Nachfolge antrat, wurde entschieden, dass dessen eigene und

andernorts erfolgreiche Kompositionen vor den eingeführten Werken seines berühmten Vorgängers zurückzutreten hatten.

Auch in Frankreich reicht die Tradition des mehrstimmigen Synagogengesangs bis in das frühe 19. Jahrhundert zurück. Als ihr Begründer gilt Israël Lovy, der 1822 zum ersten Vorbeter der neu errichteten Synagoge in der Rue Notre-Dame-de-Nazareth berufen wurde. Er gründete einen vierstimmigen Synagogenchor, für den er die erst Jahre nach seinem Tod publizierten „Chants religieux, composés pour les prières hébraïques“ (1862) schuf. Aber erst unter seinem Nachfolger, dem aus dem Fränkischen gebürtigen Samuel Naumbourg wurde – ähnlich wie in Wien – und hier sogar mit ausdrücklicher Genehmigung der Regierung eine Reform der liturgischen Musik in die Wege geleitet.

Naumbourg, im fränkischen Dennenlohe unweit von Dinkelsbühl geboren, entstammte einer alten Kantorenfamilie. Seine musikalische Ausbildung erhielt er in München. Nach Tätigkeiten als Kantor in Besançon und als Chordirigent in Straßburg kam er 1843 nach Paris und wurde 1845 auf Empfehlung des Komponisten Jacques Fromental Halévy, den wir heute vor allem als Schöpfer der Oper „La juive“ (Die Jüdin) kennen, zum Kantor an der Synagoge in der Rue Notre-Dame-de-Nazareth ernannt.

1849 veröffentlichte Naumbourg sein großes synagogales Gesangswerk „Semiot Israel“ (zu Deutsch: Lieder Israels), das 1863/64 in zweiter Auflage erschien. Mit diesem Werk, das neben traditionellen Weisen (vor allem aus Süddeutschland!) auch zahlreiche eigene Schöpfungen und solche seiner jüdischen Kollegen Halévy, Lovy und Giacomo Meyerbeer enthält, wirkte Naumbourg vor allem im französischen Sprachraum stilbildend.

Die Reform des Synagogengesangs in Preußen ist auf das Engste mit dem Sulzer-Schüler Louis Lewandowski verbunden. Er stammte aus ärmlichen Verhältnissen. Schon mit zwölf Jahren kam er nach Berlin, wo er dem dortigen Kantor Ascher Lion als Singer bei der Gestaltung des Gottesdienstes assistierte. Im Gegenzug kam die Gemeinde für seinen Lebensunterhalt auf und ermöglichte ihm den Besuch des Gymnasiums. Im Anschluss daran absolvierte er das Sternsche Konservatorium und konnte schließlich mit Unterstützung seines wohlhabenden Gönners Alexander Mendelssohn als erster Jude an der Akademie der Künste studieren.

Fortschrittliche Kräfte in der Berliner Gemeinde hatten von den Reformen Sulzers in Wien gehört und forderten die Aufführung seiner Werke auch in der preußischen Hauptstadt, so dass 1840 in der Synagoge in der Heidereutergasse ein Chor eingerichtet wurde, dessen Leitung Lewandowski übernahm. 1845 zog sich der noch vom traditionellen Kantorenstil geprägte Ascher Lion aus Altersgründen zurück. Sein Nachfolger wurde Abraham Jacob Lichtenstein, der eine klassische Musikausbildung vorzuweisen hatte und offen war für musikalische Neuerungen im Gottesdienst. Mit seiner Unterstützung konnte Lewandowski endlich neben den Werken Sulzers auch seine eigenen Kompositionen in den Gottesdienst einbringen.

Als 1866 an der Oranienburger Straße eine neue, größere Synagoge eingeweiht wurde, verpflichtete man erneut Lewandowski als Chordirigent. Der größte Teil seines Gesangs-

werkes „Todah wesimrah“ (zu Deutsch: Dank und Gesang) für Vorbeter und vierstimmigen Chor war bereits für die noch orgellose alte Synagoge in der Heidereuter Gasse entstanden. Nun fügte Lewandowski eine ad libitum ausführbare Orgelbegleitung hinzu. In dieser Fassung erschien das zweiteilige Werk zwischen 1876 und 1882 im Druck. Stilistisch in der Nachfolge Mendelssohn-Bartholdys stehend, avancierte Lewandowski mit diesem und seinen übrigen Gesangswerken nach Sulzer zum prominentesten Exponenten der Musik der Reformsynagoge.

Viele weitere Namen wären noch zu nennen. Um Ihre Geduld aber nicht allzusehr zu strapazieren, möchte ich aus der Schar der komponierenden Kantoren nach Sulzer und Lewandowski nur noch einen Namen herausgreifen, der sich die Aufzeichnung der Synagogentradition im bayerischen Schwaben zur Aufgabe gemacht hat: Isaak Lachmann, geboren in Dubno in der Ukraine, ein Schüler des Sulzerschülers Osias Abrass, der nach Stationen in Pommern und Westpreußen 1873 die vakante Stelle des Vorbeters und Kantors im bayerisch-schwäbischen Hürben antrat (heute ist das ein Stadtteil von Krumbach). Seine Tochter Hedwig machte sich übrigens als Dichterin und Übersetzerin (u. a. der Werke Oscar Wildes) einen Namen und heiratete 1903 den Sozialphilosophen Gustav Landauer.

In Hürben, einer der ältesten und größten jüdischen Landgemeinden in Bayern, stieß Lachmann, der der erste Kantor der Gemeinde war, der von auswärts berufen wurde, auf eine besonders rein erhaltene Spielart der süddeutschen Synagogentradition, die bis dahin nur mündlich weitergegeben worden war. Zwischen 1873 und 1894 zeichnete er die Gesänge auf. Es entstand das vier Manuskriptbände umfassende Kompendium „Awaudas Jisroeil. Der israelitische Gottesdienst“. Wenige Monate vor seinem Tod erschien im September 1899 noch der erste Band „Wochentags-Gottesdienst“ im Druck. Die Teilmanuskripte II und IV gelangten 1937 in die Hebrew Union College Library in Cincinnati. Das noch in Familienbesitz verbliebene Teilmanuskript III, das den drei Wallfahrtsfesten Pessach, Wochen- und Laubhüttenfest gewidmet ist, übergab 1989 eine in Argentinien lebende Enkelin Lachmanns dem Europäischen Zentrum für Jüdische Musik, das seinen Sitz damals noch in Augsburg hatte und die Handschrift zwischen 1993 und 1995 als kommentierte Faksimile-Edition im Druck herausbrachte.

Darüber ob auch die Kantoren der Augsburger Gemeinde in größerem Umfang als Komponisten oder Herausgeber synagogaler Musik hervorgetreten sind, wissen wir so gut wie nichts. Alfred Sendreys umfassende „Bibliography of Jewish Music“ nennt lediglich eine kleinere Komposition von Oberkantor Samuel Steinfeld, die in den 1890er Jahren in Augsburg im Selbstverlag des Verfassers erschienen ist. Das musiksöpferische Tun von Leopold Kohn oder Wilhelm Heimann liegt dagegen völlig im Dunkeln. Die Festschrift zur Einweihung der neuen Synagoge an der Halderstraße, in der wir heute sein dürfen, vom 4. April 1917 enthält die Programmabfolge des Weihegottesdienstes. Ihr entnehmen wir, dass außer den beiden Kantoren (Steinfeld und Heimann) auch der Synagogenchor und die neue Orgel, die nur wenig mehr als 20 Jahre – bis zur Reichspogromnacht – an ihrem angestammten Platz erklingen sollte, zum Einsatz kamen. Über die Schöpfer der dargebotenen Gesänge, und ob es sich bei ihnen vielleicht sogar um Werke der Augsburger Kantoren handelte, schweigt sie leider.

Ich komme zum Schluss: Bis in das vierte Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts bestand ein gesamteuropäisches Netzwerk jüdischer Kultur, prägte die orgelbegleitete Kantoral- und Chormusik, die von Komponistenpersönlichkeiten wie Sulzer, Naumbourg und Lewandowski initiiert worden war, den Gottesdienst vieler jüdischer Gemeinden in Europa. Der Nazi-Terror setzte all dem ein gewaltsames Ende. Die Musik der Reform-synagoge ist hierzulande aus der synagogalen Praxis weitestgehend verschwunden. Wer heute der historischen Praxis des liturgischen Singens in der aschkenasischen Synagoge nachspüren will, ist auf die in öffentlichen Sammlungen nur sehr vereinzelt vorhandenen schriftlichen Zeugnisse dieser Musik angewiesen. Die Universitätsbibliothek Augsburg, die mit der Sammlung Lorand als eine von ganz wenigen Bibliotheken in Deutschland über einen nennenswerten Bestand solcher Zeugnisse verfügt, möchte mit der hier und heute zu eröffnenden Ausstellung einen wenn auch bescheidenen Beitrag dazu leisten, dass die Musik der aschkenasischen Synagoge wieder stärker in das Bewusstsein der Menschen – Juden wie Christen – zurückkehrt.

#### LITERATUR:

##### **Günther Grünsteudel: Musik für die Synagoge**

Die Sammlung Marcel Lorand der Universitätsbibliothek Augsburg  
Historische Einführung und Katalog  
Universitätsbibliothek Augsburg 2008, 72 Seiten