

Kantormania
 Von Salomon Sulzer
 zum Jazz Singer
 17. Oktober 2004 – 23. Januar 2005

WARNER'S THEATRE
 AL JOLSON & "THE JAZZ SINGER"

Wir sind neugierig auf Menschen!

JÜDISCHES MUSEUM HOHENEMS

Schweizer Straße 5, A-6845 Hohenems | Öffnungszeiten: Di bis So 10 - 17 Uhr | Führungen nach Voranmeldung
 Tel. 05576-73989-0 | Fax. 05576-77793 | e-mail: office@jm-hohenems.at | <http://www.jm-hohenems.at>

Didaktikmappe

zur Ausstellung

Abteilung Bildung & Vermittlung Okt./2004
 Jüdisches Museum Hohenems

Inhaltsverzeichnis

Kantormania Von Salomon Sulzer zum Jazz Singer Hannes Sulzenbacher	2
Eingangstext in der Ausstellung Hannes Sulzenbacher	3
Themen der Ausstellung Die Suche nach dem Ursprung Die Stars Väter und Söhne Nach der Schoa Salomon Sulzer (1804-1890) Zum Geburtstag: Ein Gabentisch für Salomon Sulzer Hannes Sulzenbacher	4
Biographien der Kantorinnen und Kantoren Hannes Sulzenbacher	6
Zum Berufsfeld des Kantors Jüdisches Lexikon, Berlin 1927	15
Die Synagoge Hohenems Helmut Schlatter	15
Kantoren in Hohenems Helmut Schlatter	16
Die Musik der Synagoge Andor Izsák	17
Synagogenmusik im 19. Jahrhundert Thomas Dombrowski	19
Synagogenmusik in österreich Thomas Dombrowski	21
Kantormanie. Die Welt der synagogalen Musik Hannes Sulzenbacher	25
Salomon Sulzers Musikschaffen im Rahmen der synagogalen Gesangstradition Hanoach Avenary	30
Googleing Sulzer Bernhard Purin	33
Linksammlung Helmut Schlatter	36

Kantormania

Von Salomon Sulzer zum Jazz Singer

Eine Ausstellung im Jüdischen Museum Hohenems vom 17. Oktober 2004 bis zum 23. Januar 2005

Vor 200 Jahren wurde ein "Star" in Hohenems geboren, ein Star freilich mit einer ungewöhnlichen Karriere. Anlass für das Jüdische Museum, einmal exemplarisch das Leben von jüdischen Kantoren vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart zu beleuchten.

So lädt das Museum unter dem Titel "Kantormania. Von Salomon Sulzer zum Jazz-Singer" anlässlich von Sulzers 200. Geburtstag zu einer virtuellen Kantorenshow, einem Gesangswettbewerb, zu dem Kantorinnen und Kantoren aller Zeiten und Länder "eingeladen" werden. Da spielt es selbstverständlich keine Rolle, ob sie aus dem Berlin des ausgehenden 19. Jahrhunderts oder aus Osteuropa, aus dem Wien der Aufklärung oder aus der großen Broadway-Zeit New Yorks, aus Israel oder Marokko stammen. Sie alle gratulieren mit ihrer virtuellen Teilnahme dem Hohenemser und Wiener Kantor Salomon Sulzer, dessen Lebenswerk den Ablauf des jüdischen Gottesdienstes und seine musikalische Ausgestaltung aber auch den Berufsstand und das Selbstverständnis des jüdischen Kantors nachhaltig veränderte.

Ausgehend von Salomon Sulzer und seiner prägenden Rolle für die musikalische Tradition des historischen Reformjudentums in Mitteleuropa und seine Weiterentwicklung in Nordamerika sollen in der Ausstellung die unterschiedlichen Lebensgeschichten einzelner Kantoren bis ins 21. Jahrhundert speziell im Hinblick auf das Spannungsfeld zwischen religiöser und weltlicher Berufung dargestellt werden. Im Konflikt zwischen Synagoge und Bühne wurden manche Kantoren als Stars beider Welten verehrt, manche wiederum von den Rabbinern wegen ihrer säkularen Erfolge gescholten. Schon Sulzer selbst wurde nicht nur als Reformers der Synagogemusik berühmt, sondern glänzte als begnadeter Sänger in der Wiener Gesellschaft unter anderem bei den sogenannten Schubertiaden. Umso mehr wurden die bekannten Kantorenstars des 20. Jahrhunderts zwischen ihrer geistlichen Laufbahn und ihrer Karriere als Opernstars, Entertainer und Jazz-Sänger förmlich zerrissen. Oft aus einer langen Familientradition des Synagogengesangs entstammend, war ihnen das Chasanut oft in die Wiege gelegt. Mit der Insbrunst der Musik von Kindesbeinen aufgewachsen standen ihnen oft die Tore der weltlichen Musik weit offen. Die Ausstellung reagiert, nicht ganz frei von Ironie, auf dieses Spannungsfeld.

Metaphorisch formuliert, wird das Jüdische Museum Hohenems in einen anderen Ort verwandelt: den Backstage-Bereich einer Show-Bühne – dort, wo in den Garderoben nicht nur Talare, Noten und Souvenirs, sondern auch überraschende Memorabilia und Fan-Artikel ihren Platz finden.

Hier ist der Ausgangspunkt für die virtuelle Geschichte, die der Ausstellungskonzeption zu Grunde liegt: Kantorinnen und Kantoren treffen einander zum feierlichen Anlass von Sulzers Geburtstag zu einem virtuellen Wettbewerb in Hohenems. Die Ausstellung fokussiert dabei in ihrem Mittelpunkt die Biografien der einzelnen Kantoren und versucht deren widersprüchliche Lebensgeschichten zu thematisieren, sei es jene des weltberühmten Operntenors Joseph Schmidt, sei es jene von Al Jolson (Asa Yoelson), der im ersten amerikanischen Tonfilm, "Jazz Singer", als Jack Robin/Jakie Rabinowitz seine eigene, fiktionalisierte Geschichte spielt: ein Kantor als Bühnenstar. Die Comedian Harmonists, von denen zwei mit dem Kantorengesang eng verbunden waren, sind ebenso Inhalt der Ausstellung: Der Tenor Roman Cycowski versuchte nach dem Auseinanderbrechen der Truppe zunächst sein Glück mit einem Nachtclub, bevor er seine Berufung als Kantor einer orthodoxen Gemeinde in San Francisco fand.

Al Jolson, dessen Geschichte 1927 unter dem Titel "The Jazz Singer" verfilmt wurde, bildet in diesem Reigen sicherlich den extremen Gegenpol zu Salomon Sulzer. Der Film nach dem Theaterstück von Samson Raphaelson eröffnete den Triumphzug des Tonfilms. "You ain't heard nothin' yet", heißt es mehr als einmal in diesem Film über den Kantorensohn "Jack Robin/Jakie Rabinowitz". Al Jolson übernahm selbst den Part seiner eigenen Lebensgeschichte, freilich in fiktionaler Form. Der jüdische Broadwaystar, im Konflikt zwischen Tradition und Moderne, Familie und Karriere, Gottesdienst und Revue, der geborene Kantor, der schwarz geschminkt, als "Negerdarsteller" über die Minstrel Shows wie ein Komet ins Showgeschäft aufsteigt, und am Ende doch für seinen sterbenden Vater das Kol Nidre in der Synagoge singt.

Ob nun am Ende wie bei Salomon Sulzer die Reform des Gottesdienstes stand oder wie bei Al Jolson der Weg auf die Bühne des Entertainments, ob Kantoren als Heldenentore Karriere machen oder als Vorsänger ihre Gemeinde verzaubern – die Ausstellung zeigt Diener der Liturgie und Rebellen gegen die Tradition, konservative Erneuerer und revolutionäre Orthodoxe in ihrer ganzen Vielfalt zwischen Ost und West, der alten und der neuen Welt.

Sie alle suchten ihren Weg zwischen Tradition, Reform und Kunst, zwischen religiöser Demut und weltlicher Selbstverwirklichung.

Eingangstext in der Ausstellung

Hannes Sulzenbacher

Der jüdische Kantor...



Salomon Sulzer, JMH

Die Verkündigung des Gotteswortes, das in der Bibel, im Gebet und in den Psalmen überliefert ist, ist Sinn und Inhalt des jüdischen Gottesdienstes. Der Kantor ist Vorbeter und Abgesandter der Gemeinde – hebr. schaliach zibbur, wie er in der jüdischen Tradition bezeichnet wird. Er führt die Gemeinde durch das synagogale Gebet und bringt mit seinem Gesang die Andachtsstimmung hervor, in welcher die Einzelnen und die Gemeinde ihr Gebet verrichten und ihre Verbundenheit mit Gott bekräftigen können.

Einzelne Gebete, Worte und Gedanken werden durch melodische Motive in ihrer liturgischen Stellung charakterisiert und jeweils hervor gehoben. So ist der Vorbeter für den jüdischen Gottesdienst unerlässlich, besonders seit dem Mittelalter, als sich unter dem Einfluss der arabischen Dichtung der "Chasan" als Sänger von sogenannten "Pijutim" etablierte. Der Sologesang des Vorbeters war rhythmisch frei gestaltet; er zeichnete sich durch besondere melodische Verzierungstechniken und eine bewegte Improvisation aus. Die musikalischen Traditionen wurden jedoch nur mündlich überliefert, jegliche Musikdarbietung basierte auf dem Wissen und künstlerischen Vermögen des Chasan, dessen Vortrag meist von "Meschorerim" – ein Knabensopran und ein Bassist – durch Stützakkorde begleitet wurde. Die meisten Kantoren begannen ihre Ausbildung und Laufbahn als Meschorer.

Lange Zeit hatten die Juden zur Musiktheorie oder der Notationslehre entweder keinen Zugang oder sahen keine Notwendigkeit, die mündliche Überlieferung liturgisch-musikalischer Gesänge in die rationalen Bahnen der Schriftlichkeit zu lenken. Mit der religiösen Reform, die von ihrem Beginn an auch eine liturgische und musikalische Erneuerung war, vollzog sich eine weit reichende Veränderung: Die Reformer diskutierten neue, oft aus der christlichen Liturgie übernommene Elemente für die Synagoge: den Gebrauch der Orgel, den responsorialen Gesang der Gemeindeglieder, Ordnung und äußeres Erscheinungsbild des Gottesdienstes.

Nachdem der junge Hohenemser Vorbeter Salomon Sulzer 1826 seinen Dienst im neu erbauten Wiener Stadttempel angetreten hatte, stellten sich ihm und dem jungen Prediger Isak Noah Mannheimer die Frage nach der Modernität des Ritus im neuen Gotteshaus. Die von ihnen geschaffene Liturgie, die als "Wiener Ritus" bekannt wurde, war als Antwort gleichsam ein Ausgleich zwischen Tradition und Reform. In Osteuropa bewahrte der Synagogengesang hingegen seinen traditionellen Charakter, den Neuerern und auch Sulzer trat man skeptisch gegenüber. Die Schüler Sulzers schließlich verbreiteten sein Werk über die ganze jüdische Welt.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts eroberten die osteuropäischen Chasanim die Welt der Synagoge, da die Gemeinden mit ihren stark emotionalen Gesängen mehr jüdische Tradition und Eigenständigkeit verbanden als mit der von der Wiener Klassik stark beeinflussten Musik Sulzers. Im "Goldenen Zeitalter der Chasanut" erlebten manche von ihnen Weltkarrieren und Starruhm. Mit der Schoa wurde auch die Tradition der Synagogalmusik in Europa zerstört, deren Erforschung als Teil des kulturellen Erbes und als Impuls einer zeitgenössischen Liturgie nach 1945 erst wieder neu entdeckt wurde, so wie auch die sefardischen und orientalischen Traditionen heute eine Renaissance erfahren.

... zu Gast in Hohenems

In den späten Lebensjahrzehnten wurden Salomon Sulzer zahlreiche öffentliche Ehrungen zuteil, er fungierte als Ehrenpräsident des "Österreichisch-Ungarischen Cantoren-Verbandes" und gleichzeitig als lebende Legende des Wiener Musiklebens.

Zu seinem 200. Geburtstag erscheinen heute Kantorinnen und Kantoren um "Papa Sulzer", wie ihn seine Wiener Schüler einst liebevoll nannten, zu ehren. Gleichsam als Geburtstagsgruß reisen sie aus allen Zeiten und Ländern nach Hohenems und treten zu einem virtuellen Wettbewerb an.



Spinde der Kantorinnen und kantoren in der Ausstellung, JMH

Der Wettstreit "Kantormania" findet außerhalb der Realität und deshalb auch außerhalb des Museums statt, im Raum der Phantasie jenseits unserer Mauern. Die Räume des Hauses aber wurden in den Backstage-Bereich der Kantorenschau verwandelt. Hinter der Bühne begegnen Sie nun den Spuren und den Stimmen der Künstler, da wo die Teilnehmerinnen und Teilnehmer ihr Gepäck und ihre Erinnerungen, ihre Unterlagen und Souvenirs verwahren.

Wenn es auch ein Wettsingen dieser Art unter Kantoren nie gegeben hat, so herrschte doch immer Konkurrenz unter ihnen. Eine ausgeschriebene Stelle in einer Gemeinde wurde außerdem des Öfteren nach Anhören zahlreicher Bewerber vergeben, die für ihr Vorsingen allein oft schon durch die halbe Welt reisen mussten.

Zwischen Gottesdienst und Kunst, Tradition und freiem Ausdruck haben jüdische Kantoren von jeher einen widerspruchsvollen Weg zurücklegen müssen. Manchen wie Salomon Sulzer ist es gelungen, die beiden Seelen in ihrer Brust zu versöhnen, manche haben sich zwischen ihren Leidenschaften entscheiden müssen. Und immer waren dabei auch menschliche Eitelkeiten im Spiel, mit denen wir uns nur allzu gut identifizieren können.
(Hannes Sulzenbacher, Kurator)

Themen der Ausstellung

Hannes Sulzenbacher

Die Suche nach dem Ursprung

Gleichzeitig mit der Wissenschaft vom Judentum, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelte, entstand auch eine "Musikwissenschaft vom Judentum", die sich zum einen der Frage nach einer genuinen Existenz jüdischer Musik, zum anderen ebenso der Einflüsse christlicher Musikpflege auf die jüdische stellte. Die musikwissenschaftliche Forschung erstreckte sich dabei sowohl auf das Niederschreiben regionaler kantoraler Traditionen als auch auf den Vergleich überlieferter Melodien unterschiedlicher Herkunft. Die Frage nach einem echten, "unverfälschten" Judentum mit direkter Anknüpfung an die Antike wurde nun auch musikalisch aufgeworfen. Antworten darauf suchte man in Osteuropa und vor allem dem Nahen Osten: Gegenden, in denen man Hinweise auf ein vom Christentum und anderen Einflüssen noch unberührtes jüdisches Dasein erhoffte.

Der junge Kantor Abraham Zevi Idelsohn unternahm, im Auftrag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, zur Klärung dieser Fragen eine Forschungsreise in den Nahen Osten: Er wollte nachweisen, dass jüdische Gemeinden, die miteinander seit über tausend Jahren keinen Kontakt hatten, dennoch über Gemeinsamkeiten in der synagogalen Musik verfügten: Er erforschte den Vortrag von aschkenasischen und orientalischen Chasanim und untersuchte in den jüdischen traditionellen Gesängen Europas mehr als nur mittelalterliche, aus der nichtjüdischen Umwelt adaptierte Melodien und Skalen. Zu Recht wird er als Vater der jüdischen Musikwissenschaft angesehen.

Heute beschäftigen sich Institutionen wie das "Europäische Zentrum für jüdische Musik" in Hannover mit jüdischer Musikwissenschaft. Gleichzeitig erforschen einzelne Kantorinnen und Kantoren, aber auch wissenschaftliche Projekte, die musikalischen Traditionen Israels und des arabischen und nordafrikanischen Raums und leiten eine Renaissance des orientalischen Erbes ein.

Die Stars

Erst die auf Salomon Sulzer zurück gehende Neudefinition des Vorbeters als respektabler Künstler machte einen Starkult unter Kantoren möglich, auch wenn die Eindämmung der freien assoziativen Improvisation dem Kantor manche Möglichkeit der gesanglichen Profilierung nahm. Die Renaissance des osteuropäischen freien Gesangsstils sowie die erhöhte Mobilität nach der Mitte des 19. Jahrhunderts machte jedoch erst den Weg frei zum "Goldenen Zeitalter der Chasanut". In den USA und in vermindertem Maße auch in Europa entstand ein großer neuer "Markt", der sich an den Bedingungen der Unterhaltungsindustrie der Wende zum 20. Jahrhundert orientierte: Agenten wurden beschäftigt, Schallplatten aufgenommen und Spitzengagen bezahlt.

Zudem eröffnete der angestiegene Wettbewerb in der Musikbranche großen Stimmen auch große Karrieren. Opernbühnen, Konzerthäuser und schließlich der Tonfilm eröffneten nicht nur mehr musikalische Möglichkeiten als die synagogale Musiktradition, sondern verhießen auch steile Karrieren sowie ein viel größeres Publikum. Die Rabbiner warnten vor den Verlockungen der Bühne, und manche wiesen auf die Unvereinbarkeit von Synagoge und Bühne hin. Mancher Kantor mied daraufhin die Bühne, andere entschieden sich trotzdem für beides. Andere wiederum, große Stars der Oper, blieben ihrer beruflichen Herkunft ein Leben lang treu und gestalteten Gottesdienste zumeist zu den hohen Feiertagen Rosch Haschana und Jom Kippur.

Väter und Söhne

Die Geschichte des jüdischen Kantorates ist gleichzeitig auch eine jüdische Familiengeschichte: Denn die Söhne von Kantoren sollten fast immer auch den Beruf des Vaters ergreifen. So entstanden einerseits ganze Kantorendynastien und Familien, wo sich gleich mehrere Söhne in den Dienst der synagogalen Liturgie stellten, andererseits naturgemäß auch die entsprechenden innerfamiliären Konflikte, die bald Eingang in die Literatur und auf die Bühne fanden. 1927 wurde im Film "Der Jazz-Singer" das Thema einem breiten Publikum nahe gebracht: Der Vater zerbricht an der Berufswahl des Sohnes, der Sohn am Loyalitätskonflikt zwischen Familie und Beruf. Der Vater-Sohn-Konflikt wird in der weltweiten Rezeption zum Konflikt des jüdischen Kantors schlechthin.

Nach der Schoa

Seit der Massenvernichtung gibt es auf europäischem Boden nur mehr wenige jüdische Gemeinden. Die Kantoren der zerstörten Synagogen waren aus ihrer Heimat geflüchtet oder der Schoa zum Opfer gefallen, ebenso wie die Mitglieder der ausgelöschten Gemeinden. Ein Anknüpfen an alte Traditionen war fast ebenso schwer wie ein Neuanfang: Es galt, zu sichern, was übrig geblieben war. Hatte sich Europa immer als "Exportland" jüdischer Kultur sehen können, so war es nun auf "Import" angewiesen; auch eine kantoriale Kultur und Diskussion konnte zunächst nur in den USA, dann auch in Israel fort gesetzt werden. Gleichzeitig herrschte in den wieder erstandenen Gemeinden natürlich Bedarf an ausgebildeten Vorbetern.

Auch außerhalb Europas ging das "Goldene Zeitalter der Chasanut" jedoch zu Ende, wenn auch in den USA und Israel neue Kantorenschulen und –traditionen entstanden. Osteuropäische aschkenasische Gesangstradition steht heute ebenbürtig neben festgeschriebenen Partituren, a-cappella-Improvisation neben dem orchestrierten Lied. Die großen Chorkomponisten des 19. Jahrhunderts, auch Salomon Sulzer, werden weniger gespielt, da es vielen Gemeinden an qualifizierten Chören fehlt. Dafür setzten sich in vielen Reformsynagogen und auch mancher konservativen Gemeinde Frauen als Kantorinnen durch.

Salomon Sulzer (1804-1890)

In der Epoche der Emanzipation wurden die Bemühungen der Juden in Mittel- und Westeuropa, sich der christlichen Umgebung anzugleichen, stärker und erreichten auch die Synagogen.

1804 kam Salomon Sulzer als Salomon Levi in einem noch heute erhaltenen Haus neben der Synagoge im Jüdischen Viertel von Hohenems auf die Welt. Nach Studienaufenthalten in Karlsruhe und Frankreich erhielt der erst Sechzehnjährige die Kantorenstelle an der Hohenemser Synagoge übertragen. Doch Sulzer blieb nicht lange hier. 1826 wurde er, wegen seiner legendären Stimmgewalt schon in Wien bekannt, an den im Jahr zuvor neu errichteten Wiener Stadttempel als Kantor berufen, wo er gemeinsam mit Prediger Isaak Noah Mannheimer den "Wiener Ritus" begründete – eine gemäßigte Art der Reform, die sowohl von Erneuerern als auch von Traditionalisten angenommen wurde.

Sulzer galt bald auch außerhalb des Wiener Judentums als markante Persönlichkeit. Salomon Sulzers wunderbarer Bariton war weit über die Stadtgrenzen bekannt. Zu seinen begeisterten Bewunderern und Freunden zählten die Komponisten Franz Schubert, Franz Liszt, Giacomo Meyerbeer, Robert Schumann und Niccolò Paganini, die des öfteren den Wiener Stadttempel besuchten, um Sulzer zu hören.

Sulzer war der erste Kantor, der Noten- und Harmonielehre vollständig beherrschte. Er schrieb Kompositionen, die alt und neu miteinander vereinten, und erstmals in der jüdischen liturgischen Musik Harmonien vorführten. Er verfasste die beiden Bände von "Schir Zion", in dem alle Gebete des Jahres gesammelt sind. Die neuen Kompositionen wurden zum ersten Mal mit vierstimmiger Chorbegleitung geschrieben und beeinflussten den Gebetsstil in vielen Synagogen. Daneben war Sulzer als Komponist weltlicher Lieder tätig: Neben Revolutionsliedern vertonte er unter anderem Gedichte von Goethe.

Der neue Typus des Vorbeters nach Sulzer war kein herumziehender Musikant und kein Handwerker, der nebenher das Schächten in der Gemeinde besorgen musste: Er war ein Künstler und "Abgesandter der Gemeinde" vor dem Allmächtigen, zu dessen Ehre er im Tempel sang. Dennoch wollte er nicht darauf verzichten auch bei weltlichen Anlässen, wie den ersten "Schubertiaden", aufzutreten, was von Seiten der Rabbiner keineswegs unwidersprochen blieb.

Hochbetagt und hochgeehrt starb Sulzer im Jahre 1890 und wurde in Wien begraben.

Zum Geburtstag: Ein Gabentisch für Salomon Sulzer

Schon zu Lebzeiten entwickelte sich um den legendären Wiener Kantor ein regelrechter Sulzer-Kult. Nicht nur pilgerten zeitgenössische nichtjüdische Komponisten wie osteuropäische Kantoren nach Wien, um ihn zu hören, seine Gestalt

wurde zusehends verbrämt.

Nur zehn Jahre nach seinem Tode veröffentlichte die Wiener jüdische Museumsgesellschaft in ihren Mitteilungen einen Aufruf an die Besitzer von "Sulzer-Reliquien", diese für eine, vermutlich nie zustande gekommenen, Ausstellung zu Ehren des Meisters einzureichen.

Heute ist Sulzers Einfluss in den USA größer als in Europa. Nach der Shoah ist die Tradition des osteuropäischen Chasanut prägend, das eine andere Entwicklung genommen hat, bis heute vom improvisatorischen, "orientalischen" Charakter der Vorsänger im Tempel zehrt.

Vielen Kantoren erscheint Sulzers Musik heute schlicht "nicht jüdisch genug". Abraham Wolf Binder drückt es salomonisch aus: "In seinen erhabensten Momenten (und es gab deren viele) drückte Sulzer echte Würde und tiefes religiöses Empfinden aus. Manchmal war es jüdisch und manchmal protestantisch."

Doch Sulzers synagogale Musik umrahmt auch heute noch die Gottesdienste am Wiener Stadttempel, und gerade im angelsächsischen Sprachraum gehört sie zum festen Repertoire zahlloser Synagogen und erinnert an die im Holocaust fast gänzlich verschüttete und in Frage gestellte Perspektive jüdischer Reform in Europa, die nun vorsichtig wieder entdeckt wird.

Salomon Sulzer gibt in dieser Ausstellung den Gastgeber der Kantorinnen und Kantoren, die sich zu seinem 200. Geburtstag in seiner Heimatstadt dem virtuellen Wettbewerb stellen. Manche der "Reliquien", Devotionalien und Liebesgaben, neue wie alte, haben nun tatsächlich den Weg zueinander gefunden. Und so merkwürdig ihm wohl einige Entwicklungen des Kantorates seit seinem Tod 1890 erscheinen könnten, so sehr würde er wohl doch an ihnen Anteil nehmen und die Verschiedenartigkeit seiner Gäste akzeptieren.

Schon 1882 hatte er die zum "Ehrentag der Cantoren" in der Bley'schen Restauration im Wiener Prater angereisten Kantoren mit "Meine lieben Kinder!" Willkommen geheißen.

Biographien der Kantorinnen und Kantoren in der Ausstellung

Hannes Sulzenbacher

Aron Friedmann (1855-1936)

Aron Friedmann wurde 1855 in Schaki, Litauen, geboren. Er studierte Musik in Berlin und wirkte von 1882 bis 1923 als Oberkantor in der alten Synagoge in Berlin. Bereits 1907 wurde er von Königlichem Akademie der Künste mit dem Titel eines Königlichem Hauptmusikdirektors ausgezeichnet. Friedmann war auch schriftstellerisch und musikwissenschaftlich tätig. 1901 publizierte er das Buch "Shir li-Shelomoh", eine Sammlung traditioneller kantoraler Musik für das liturgische Jahr. 1904 folgte, zu Salomon Sulzers 100. Geburtstag, das Buch "Der synagogale Gesang" und von 1918 bis 1927 veröffentlichte er in drei Bänden die "Lebensbilder berühmter Kantoren des 19. Jahrhunderts". Friedmann starb 1936 in Berlin.

Moritz Henle (1850-1925)



Taktstock von Moritz Henle, JMH

Moritz Henle wurde am 7. August 1850 als drittes von elf Kindern in Laupheim geboren. Die Mutter Klara geb. Adler aus Laupheim war bis zu ihrer Heirat 1847 einige Jahre Haushälterin, der Vater Elkan Henle ein aus Ichenhausen zugewanderte Glasermeister, hat im Jahr 1847 im Schloss Großlaupheim den neuen Kirchenraum der Laupheimer Protestanten ausgestaltet. Der junge Moritz Henle sang im Knabenchor der Laupheimer Synagoge und kam als Zwölfjähriger an das Konservatorium für Musik in Stuttgart, wo er Klavier, Geige und Gesang studierte. Nach Absolvierung des evangelischen Lehrerseminars in Esslingen, wo er zum Lehrer, aber auch zum jüdischen Religionslehrer sowie zum Vorsänger ausgebildet wurde, trat der junge Laupheimer bereits 1868 als Lehrer und Kantor in den Dienst seiner Heimatgemeinde.

Fünf Jahre später wechselt der 23-Jährige als Kantor an die neu erbaute Synagoge in der damaligen Laupheimer Filialgemeinde Ulm. Da dort keine jüdische Volksschule existierte, konnte er sich nun auf die Chasanut beim Gottesdienst, auf Chorleitung, Religions- und Musikunterricht konzentrieren. Moritz Henle stand dabei einerseits noch in der alten Tradition des Vorsängers oder Chasans, der den Synagogen-Gottesdienst leitet. Andererseits wuchs er in die bedeutende Reihe komponierender Kantoren hinein. Salomon Sulzer in Wien war sein großes Vorbild.

Anfang 1879 wurde der junge Kantor zum Probevortrag an den Israelitischen Tempel in Hamburg und an die neue Synagoge in Königsberg in Ost-Preussen geladen. In Königsberg überließ er dem Assistenten Salomon Sulzers, seinem späteren Freund Eduard Birnbaum, die Stelle und ging nach Hamburg, wo er – wie zuvor in Laupheim und Ulm – zunächst einen gemischten Chor gründete. Er wirkte vierunddreißig Jahre als Oberkantor am Hamburger Israelitischen Tempel, hielt Vorträge über das Kantorat und erforschte dessen Charakter, weniger hinsichtlich seiner antiken oder mittelalterlichen Herkunft als vielmehr hinsichtlich seiner zeitgenössischen Entwicklungen. Über 15 Jahre lang war er zudem Vorsitzender des deutschen Kantorenverbandes. Moritz Henle starb am 24. August 1925.

Richard Tucker (1913-1975)



Toilettenkoffer von Joseph Schmidt, JMH

Richard Tucker wurde als Rubin Ticker in New York City am 28. August 1913 geboren. Er wuchs in einer religiösen Familie auf, erhielt Musikunterricht und sang als Knabensopran in der Synagoge. Zu welchem Zeitpunkt er seinen Namen änderte, ist nicht bekannt. Als er Sara Perelmuth, die Schwester des berühmten Kantors und Opernsängers Jan Peerce kennen lernte und bald darauf, 1936, heiratete, arbeitete er als Pelzhändler und als Wochenend-Kantor in New Jersey. Bald darauf erhielt er sein erstes Engagement für ein weltliches Radioprogramm, 1938 auch das Engagement als Full-time-Kantor in New York City.

1942 sang er an der Metropolitan Opera in New York vor, wurde jedoch abgelehnt. Ein Jahr später erhielt er aber den hoch angesehenen Posten des Chasans am Brooklyn Jewish Center, mit dessen musikalischem Leiter, dem Komponist Sholom Secunda, er fruchtbar zusammen arbeitete. In

Konsequenz weiterer Radio-Übertragungen von Tuckers Stimme wurde er 1945 doch an die "Met" engagiert, geriet aber sogleich in Schwierigkeiten mit dem New Yorker Rabbinat. Schließlich gab er die Stelle als Kantor am Brooklyn Jewish Center auf, um sich der Opernbühne zu widmen. Sein Leben lang aber blieb er der Synagoge verbunden und sang, gerade zu den hohen Feiertagen, immer wieder zu zahlreichen Gottesdiensten auf der ganzen Welt: in den 50-er Jahren auch im Wiener Stadttempel. Hier, an jenem Ort zu singen, an dem schon Salomon Sulzer gesungen hatte, bezeichnete Tucker als eine seiner größten Erfahrungen.

Während des Vietnam-Krieges sang Tucker auch für die jüdischen Mitglieder der amerikanischen Truppen und leitete einen Seder Abend. Hochdekoriert und geehrt starb Tucker 1975, als erster und einziger wurde er auf der Bühne der Metropolitan Opera aufgebahrt.

Joseph Schmidt (1904-1942)

Joseph Schmidt wurde am 4. März 1904 in Dawideny (Bukowina) als Sohn deutschsprachiger Juden geboren. Zunächst als Knabensopran im Synagogenchor musizierend, absolvierte Schmidt Gesangsunterricht in Wien und ein Gesangstudium an der Königlichen Musikschule Berlin. Als seine Eltern im Zuge des Ersten Weltkrieges nach Czernowitz übersiedeln, wird Joseph Schmidt Chasan sowie Konzertsänger. Mit 24 arrangierte sein Onkel Leo Engel einen Aufenthalt in Berlin, im Zuge dessen er als Kantor an der Adas Yisroel Synagogue engagiert wurde. Trotz seiner belächelten Körpergröße unter 1,60m startete der junge Sänger eine Weltkarriere. Er nahm zahlreiche Schallplatten auf und produzierte ab 1929 mehrere Rundfunksendungen. 1934 unternahm er eine Reise nach Palästina, wo er mehrere kantonale Konzerte gab.

Kurz nach der Premiere seines erfolgreichen Films "Ein Lied geht um die Welt" am 9. Mai 1933 musste er vor den Nazis zunächst nach Wien und 1938 in die Beneluxstaaten, später nach Frankreich fliehen. Hier wurde er ungeachtet seiner Weltberühmtheit als deutscher Jude in Südfrankreich zwangsinterniert. Schmidt gelang 1942 die Flucht in die Schweiz, wo er wegen mangelnder medizinischer Versorgung am 16. November 1942 im Internierungslager Girenbad (Kanton Zürich) starb. Joseph Schmidt ist beigesetzt auf dem Israelitischen Friedhof Friesenberg in Zürich.

Gershon Sirota (1873?-1943)

Nicht zu Unrecht wurde Gershon Sirota schon zu Lebzeiten mit dem großen Tenor Caruso verglichen, auch wenn er sich zeitlebens der Opernbühne widersetzte: Sirota war Chasan mit Leib und Seele. Über seine frühen Jahre ist wenig bekannt. 1873 oder 1877 geboren, begann er als Kantor in Odessa und setzte in Vilna fort. 1903 sang er mit Sicherheit anlässlich eines Besuches von Theodor Herzl in Vilna. Ebenso wurde er eingeladen, vor dem russischen Zar aufzutreten. Fünf Jahre später nahm er die prestigereiche Stelle des Oberkantors an der Warschauer Synagoge in der Tlomackie Straße an.

Bezeichnet man die ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts noch als "Goldenes Zeitalter der Chasanut", so ist Gershon Sirota einer ihrer wichtigsten Protagonisten – wenn auch immer als Sänger, nie als Komponist. Sein Ruhm stieg dermaßen an, dass er 1912 seine erste Tournee in die USA unternahm, wo er unter anderem an der Carnegie Hall auftrat. In der Folge gastierte er auf der ganzen Welt bei Konzerten und Gottesdiensten – ein Weltstar, der dennoch den Kontakt zu seiner Familie und seiner Heimat aufrecht erhielt.

Auch beim Überfall Deutschlands auf Polen 1939 war Sirota in Warschau bei seiner Familie, die er in den nächsten Jahren nicht mehr verließ. Zusammen mit der Familie lebte er im Warschauer Getto, wo er im Zuge des Gettoaufstandes 1943 umkam.

Yossele Rosenblatt (1882-1933)

Wurde Gershon Sirota als "jüdischer Caruso" bezeichnet, so traf Josef Rosenblatt die Bezeichnung eines ungekrönten Königs der Kantoren sowie die für immer fest geschriebene Diminuirung seines Vornamens: Yossele Rosenblatt. Er wurde 1882 in eine ukrainische Kantorenfamilie geboren. Als er achtzehn und bereits verheiratet war, nahm er seine erste Stelle im ungarischen Munkacs an, wo er jedoch nicht lange blieb, um als Oberkantor nach Pressburg zu wechseln. Beim Vorsingen für diese Stelle wurde er unter 56 Kandidaten ausgewählt. In den fünf Pressburger Jahren publizierte er 150 Kompositionen, 1905 die ersten Grammophon-Aufnahmen.

Rosenblatt sang seine bewunderten Kompositionen mit grandioser Stimme, wendigem Falsett und weichem Timbre, sein "Schluchzen" wurde zum Markenzeichen. Mit voraus eilendem Ruhm ging er nach Hamburg, von wo er auch die USA erobern sollte. Als er 1911 eine Einladung nach New York erhielt und zwei Schabbat-Gottesdienste gesungen hatte, war der Erfolg so groß, dass Rosenblatt seine Familie nachkommen ließ. An der Synagoge der Ohab Zedek Congregation soll mehrmals die Polizei den Ansturm der Wartenden geregelt haben. Nach einem Konzert in Chicago drängte ihn der Direktor der Chicagoer Oper zu einem Engagement: mit einer Traum-Gage sowie der Zusage, am Schabbat nicht arbeiten zu müssen, seinen Bart tragen zu können, koscheres Essen serviert zu bekommen. Da Rosenblatt zu bescheiden war, selbst abzusagen, schrieb der Präsident seiner Gemeinde an die Oper, "that ... the Rev. Rosenblatt's sacred position in the synagogue does not permit him to enter the operatic stage." Diese Absage löste einen Sturm der Verwunderung, aber auch der Publizität aus; Rosenblatt gab allerdings Konzerte mit religiöser und säkularer Musik, 1918 zum ersten Mal in der Carnegie Hall. Von nun an war er Teil des New Yorker Kulturlebens, hatte Agenten, Manager – und Rekordgagen.

1922 ließ sich Rosenblatt auf ein wirtschaftliches Abenteuer mit einer jiddischen Zeitung ein – und verlor alles. Um seine Schulden zu bezahlen, trat er in Vaudeville Theatern auf, zwischen Stummfilm und Akrobaten, Gesangstalenten und der Wochenschau. 1926 verließ er den Tempel von Ohab Zedek, um an den Feiertagen in Chicago zu singen, wo er mehr als seinen bisherigen Jahresgehalt verdiente. Den zehnfachen Gehalt lehnte er jedoch ab: Die Warner Brothers wollten ihn für die Rolle des Vaters im "Jazz Singer" engagieren. Doch nur einem kurzen Auftritt im "Jazz Singer" als er selbst stimmte Rosenblatt schließlich zu. Neue Engagements konnten ihm nicht über die persönlich wie weltwirtschaftlich finanziell schwierige Zeit helfen. Rosenblatt stimmte zu, in einem religiösen Filmprojekt mitzuwirken. Sein Plan scheiterte jedoch wegen eines Herzinfarkts während der Dreharbeiten. Wenige Tage später starb er im jungen Alter von 51.

Josef Roman Cycowski (1901-1998)

Josef Roman Cycowski wurde am 25. Januar 1901 geboren und wuchs in Lodz, damals Russland, auf. Seine Erinnerungen an seine Kindheit und Jugend sind vom Ersten Weltkrieg sowie von den Gottesdiensten der Synagoge, in der er als Knabensopran sang, geprägt. Illegal wanderte er aus Polen aus, um in Deutschland Musik zu studieren. Er sah Polen von da an in Hinkunft mit tiefer Abneigung, selbst seine Eltern traf Cycowski niemals wieder. Von nun an sang er in Chören, Theatern, Opern und sogar in Kinos zu Stummfilmen und später am "Großen Schauspielhaus" in Berlin. Dort lernte er auch Robert Biberti und Ari Leschnikoff kennen.

Auf Harry Frommermanns legendäres Inserat, eine deutsche Gruppe wie die "Revelers" gründen zu wollen, melden sich alle drei: Es entstehen die "Comedian Harmonists", dazu kommen Erich Collin und Erwin Bootz. 1928 kommt es in Charells "Großem Schauspielhaus" zum ersten Auftritt, kurz danach in Leipzig zum Durchbruch. 1930 haben sie ihr erstes Auslandsgastspiel in Amsterdam. Im gleichen Jahr noch geben sie "Ein Freund, ein guter Freund" in dem Erfolgsfilm "Die drei von der Tankstelle". Man verdient enorme Summen, führt ein aufwendiges Leben, fährt große Autos und hat illustre Affären.

1933 scheint sich mit dem Machtantritt der Nazis für die Truppe zunächst wenig zu ändern. Die Sänger interessieren sich nicht für Politik, halten sich wohl auch für so populär, dass sie keine Befürchtungen für sich selbst hegen. Doch im November 1933 erlässt Goebbels eine Verordnung über die Mitgliedschaft in der Reichskulturkammer, die für drei als "nichtarisch" eingestuft Mitglieder der "Harmonists", Cycowski, Frommermann und Collin, das definitive Auftrittsverbot

in Deutschland bedeutet. Die Truppe begibt sich auf Auslandstourneen, unter anderem 1934 in die USA, doch die Spannung zwischen ihnen steigt. 1935 trennen sich die "arischen" von den "nichtarischen" Mitgliedern, die in Wien eine neue Formation, die "Comedy Harmonists" gründen und schließlich 1938 von dort fliehen müssen. Über England und Australien gelangen sie schließlich in die USA, wo es ihnen aber nicht gelingt an die früheren Erfolge anzuknüpfen. Als Roman Cycowski die Nachricht von der Ermordung seines Vaters in Polen erreichte, trennt er sich von der neuen Truppe, die darauf zerfällt – und will ein altes Versprechen einlösen: Kantor zu werden.

Doch das bleibt vorerst ein frommer Wunsch. 1941 geht Cycowski nach Los Angeles, und gründet dort einen Night-Club, in dem er selbst als Sänger auftritt. Doch das Unternehmen geht bankrott. 1942 bekommt er schließlich in Los Angeles einen Kantorposten in einer orthodoxen Synagoge angeboten. Nach dem Krieg erreicht Cycowski die Nachricht vom Tod dreier Geschwister, lediglich eine Schwester hat das Konzentrationslager Auschwitz überlebt. 1947 nimmt Cycowski das Angebot des Beth-Israel-Tempels in San Francisco an, dort als Kantor zu arbeiten und übt diesen Beruf 25 Jahre lang aus. Im Alter von 70 Jahren gibt er seinen Posten auf und zieht nach Palm Springs. Doch schon bald wird ihm das Rentnerdasein zu langweilig und er nimmt erneut eine Kantorenstelle an, denn trotz seines hohen Alters hat er seine schöne Stimme behalten. Roman Cycowski stirbt am 9. November 1998 in Palm Springs.

Samuel Malavsky

Geboren in Russland, war Samuel Malavsky lange Talmudschüler und Kantor oder auch meschorer (Begleitstimme). Noch jugendlich, kam er in die USA, wo ihn der berühmte Yossele Rosenblatt aufnahm und mit ihm zahlreiche Konzerte gab und Schallplattenaufnahmen machte. Als Rosenblatts Schüler gewann er eigene Popularität. Die Gründung des Malavsky Familienchores folgte wenig später.

Vier Mädchen und zwei Jungen, Samuel Malavsky und seine Frau traten dann mit grandiosem Erfolg als "Malavsky Family Choir" auf, der älteste Sohn Avrum als Knabensopran, später als Bariton unterstützt von seinem Bruder Morty, gemeinsam mit den vier Sopranstimmen der Töchter Gittele, Goldy, Ruth und Menucha. Sie gaben als "Israel Singers" oder "Malavsky Family Choir" beliebte Konzerte mit religiöser wie folkloristischer Musik vor allem in Amerika und Israel.

Manfred Lewandowski (1900?-1975)

Manfred Lewandowski wurde um die letzte Jahrhundertwende, wahrscheinlich im Jahr 1900, geboren. Er war der Großneffe des berühmten Chorleiters und Komponisten Louis Lewandowski, der ähnlich wie Salomon Sulzer traditionelle Melodien im klassischen Stil niedergeschrieben hatte, gerade in der Verwendung der Orgel jedoch viel weiter ging als sein bewunderter Wiener Zeitgenosse. Louis Lewandowski war gestorben, bevor Manfred geboren wurde. Nach der Talmudschule und vorübergehender kaufmännischer Tätigkeit wurde er zum Heeresdienst einberufen, bei dem er 1916 in der Schlacht an der Somme verwundet wurde. Nach dem Krieg nahm er seine musikalischen, insbesondere kantoralen Studien wieder auf und nahm bald die erste Stelle als Kantor in Wilhelmshaven, 1920 die zweite in Bremen an. Konzerte als Lied- und Oratoriensänger verhalfen ihm zu größerer Popularität, und 1921 schließlich wurde er nach einem Probevortrag als Erster Kantor in der Neuen Synagoge Königsberg engagiert. In kurzer Zeit errang er den Ruf "eines der besten deutschen Plattensänger". 1926 wechselte er an den Berliner "Friedenstempel", 1928 an die Synagoge Lindenstraße in Berlin, wo er als Oberkantor zehn Jahre lang wirkte.

1938 floh er nach Paris und unterrichtete dort an der "Ecole Rabbinique". Ein Jahr später zog er weiter nach New York, 1940 nach Philadelphia. Acht ruhm- und erfolgreiche Jahre lang blieb er an der "Congregation Emanu-El-Philadelphia" als Kantor und Lehrer, er wurde gleichzeitig zu einem der bekanntesten Kantoren der USA. Bis zum Jahr 1965 blieb er seiner Gemeinde jedoch treu, als Kantor für die Hohen Feiertage im Herbst. 1975 starb er in Philadelphia.

Estrongo Nachama (1918-2000)

Estrongo Nachama wurde am 4. Mai 1918 in Saloniki als Sohn des Getreidehändlers Menachem Nachama und seiner Frau Oro geboren. Nach dem Besuch der jüdischen Elementarschule und des Französischen Gymnasiums wurde er zum Getreidehandelskaufmann und Vorbeter ausgebildet. Bei Kriegsbeginn zog man ihn in die griechische Armee ein. Als er nach deren Niederlage nach Hause zurückgekehrt war, wird er zu Pessach 1943 mit seiner gesamten Familie von Saloniki nach Auschwitz deportiert.

Nach Sklavenarbeit im Auschwitz Außenlager Golischau verbrachte man ihn in das Konzentrationslager Sachsenhausen. Auf einem Todesmarsch wurde Estrongo Nachama bei Nauen (Brandenburg) von Truppen der Roten Armee befreit. Um eine Zugverbindung nach Saloniki zubekommen, kam Estrongo Nachama anschließend nach Berlin. Nach einer Typhuserkrankung begann er schließlich zunächst als Chorist im Synagogenchor Pestalozzistraße. Seit 1947 amtierte er regelmäßig in der liberalen Synagoge.

Seit Ende der 40er Jahre war er auch im christlich-jüdischen Dialog in unzähligen interreligiösen Gottesdiensten und Konzerten mit nichtjüdischen Chören engagiert. Auch Gedenkfeiern für die Opfer der Shoa gehörten zu den Herzensangelegenheiten Oberkantor Estrongo Nachamas. Als griechischer Staatsbürger konnte Nachama auch während der Teilung der Stadt Berlin vom Westen aus die Jüdische Gemeinde in Berlin-Ost betreuen. Sein Gesangsstil bestimmte nach dem II. Weltkrieg in der Öffentlichkeit das Bild vom modernen synagogalen Gesang, nicht zuletzt dank seiner vielen Auftritte und Schallplattenaufnahmen. Selbst in Filmen spielte Estrongo Nachama immer wieder mit, seine bekannteste Rolle 1972 war dies des Kantors in Bob Fosses Welthit "Cabaret" mit Liza Minelli.

Seit Herbst 1999 hat er den in der Synagoge Hüttenweg wieder entstandenen Gottesdienst zusammen mit seinem damals erst 15jährigen Enkel als Vorbeter und seinem Sohn Andreas Nachama aufgebaut. Drei Bundesverdienstkreuze, Auszeichnungen des Landesmusikrates, eine große Zahl von Fernsehfilmen und CDs dokumentieren den ungewöhnlichen Lebensweg und das kantonale Schaffen des "Kantors mit dem goldenen Herzen", wie er zu seinem 50. Geburtstag in der "Jüdischen Allgemeinen Wochenzeitung" betitelt wurde. Nach über 50-jährigem Wirken starb Estrongo Nachama im Jänner 2000. An der Synagoge Hörbartstraße erklingt heute die Stimme seines Enkels Alexander Nachama, sein Sohn Andreas ist dort Rabbiner.

Al Jolson (1886?-1950)



Geboren im russischen Srednik kommt Asa Joelson mit seiner Familie 1890 nach Washington. Sein Vater, Kantor Moses Yoelson, möchte, dass er ihm in der Synagoge nachfolgt, doch der junge Asa treibt sich in Operettenhäusern herum, brennt durch, wird Erdnuss-Verkäufer im Zirkus, Kellner in Baltimore und schließlich Sopran im Chor eines katholischen Waisenhauses. Der Traum von Vater und Familie ist geplatzt. 1899 hat er musikalischen Erfolg mit dem Song "Children of the Ghetto". Es folgen Tourneen und Minstrel Shows, in denen weiße Sänger "Negermusik" auf-führen, lange bevor Afro-Amerikaner Stars auf den Bühnen werden. 1909 sieht man Jolson erstmals mit Black-Face, das zu seinem Markenzeichen wird. Nach zahlreichen Show-Auftritten folgen ab 1912 Schallplattenaufnahmen. Diese machen ihn zu einem der ersten großen Plattenstars. Mit "Mammy" und dem von ihm mitkreatierten George-Gershwin-Song "Swanee" wird er bekannt, er ist der König der Revuen, ist Plattenmillionär und wird schließlich auch Filmstar.

Seine erste Filmrolle in David Wark Griffith' "Mammy's Boy" bricht er ab. Doch nach dem Kurzfilm "April Showers" (1926) kommt 1927 der Durchbruch mit "Der Jazzsänger" von Alan Crosland. "You ain't heard nothing yet" heißt es mehr als einmal in diesem Film, der heute als erster Tonfilm in der Geschichte des Kinos gilt. 1928 folgt sein Al Stone in "Sonny Boy" (The Singing Fool), inszeniert von Lloyd Bacon, "Say it With Songs" 1929, "Mammy" 1931. Al Jolson ist auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Der "Jazz Singer" wird als die angeblich eigene Biografie Jolsons angepriesen, was freilich nicht stimmt: Der Film war weniger von Jolsons wirklichem Leben bestimmt, als vom gleichnamigen Broadway Stück von Samson Raphaelson, das Al Jolsons Karriere vom jüdischen Kantorensohn zum "Jazz-Singer" mit schwarz gemaltem Gesicht zum Ausgangspunkt für ein weitgehend fiktives Melodram genommen hatte.

Jolsons in Wirklichkeit schon 1904 gestorbene Mutter Naomi Cantor wird im Stück – und erst recht in seinen zahllosen Verfilmungen – als Inbegriff des treuen jüdischen Herzens inszeniert und am Ende wieder mit ihrem Sohn vereint, während der im Film dahin gehende Vater erst 1945 stirbt.

Seit 1932 ist Al Jolson mehr und mehr im Radio zu hören, oft in eigenen Shows, und auch in der Rolle des "Jazz Singer". Doch Jolsons Stern sinkt allmählich, während seine Geschichte zur Legende wird. 1945 tritt er in Irvin Rappers Gershwin-Biographie "Rhapsodie in Blau" auf und merfwach 1946 und 1949 erzählen die Biopics "The Jolson Story" von Alfred E. Green und "Al Jolson Sings Again" von Henry Levin angeblich seine "wahre Geschichte". Doch auch hier überwiegt die Fiktion. Einzig und allein Jolsons Stimme als Sänger ist erneut seine eigene. Im Oktober 1950, heimge-kehrt von über 160 Konzerten vor US-Truppen in Korea, stirbt Al Jolson an einem Herzanfall.

Die Jazz-Singer Story geht weiter. 1952 folgt Michael Curtiz' Remake, in einer Fernsehfassung spielt Jerry Lewis den "Jazz-Singer" und singt das Kol Nidre als Clown – und 1980 versetzt Richard Fleischer die Geschichte ins multiethni-sche New York von heute, mit Neil Diamond in der Hauptrolle.

Leopold Reichenbach (1820-1885)

Nachdem Salomon Sulzer nach Wien berufen worden war, stellte die Hohenemser Gemeinde den Kantor und Religionslehrer Lazarus Fleischmann an. Doch da der Bayer als Ausländer galt, konnte er nur provisorisch beschäftigt werden und musste sein Amt 1833 wieder verlassen, da er sonst automatisch österreichischer Staatsbürger geworden wäre. Die Hohenemser suchten in den eigenen Reihen und fanden in Leopold Reichenbach einen Kandidaten. Geboren am 15. März 1820 in Hohenems, hatte Reichenbach das Kantorat in Wien bei Sulzer sowie in Laupheim und Prag gelernt. Mit kaum 16 Jahren erhielt er schon, wenn auch nur provisorisch, das Amt des Hohenemser Kantors. Dank seiner großen Bildung engagierte er sich auch in der Leitung der Gemeinde – und gründete eine Gesangsschule. Als erster Kantor von Hohenems versah er nicht zugleich auch das Schächteramt. 1852 trat Leopold Reichenbach aber zurück und wandte sich weltlichen Berufen zu: bis 1875 als Generalagent der "Assecurazioni Generali", danach für sieben Jahre als Besitzer des Kaffeehauses "Kitzinger" im Jüdischen Viertel von Hohenems. 1882 zog er sich aus dem Berufsleben zurück und lebte noch drei Jahre, bis er auf einer Reise nach München in der Silvesternacht 1885 verstarb.

Harry Weil (1898 - 1970)



Schrammelkapelle 1919, Harry Weil am Bass, JMH

Harry Weil wurde 1898 als Sohn des Synagogendieners Jakob Weil und dessen Frau Rachel geboren. Jakob weil hatte neben seinem Amt als Synagogendiener und Schächter, auch einen kleinen Kolonialwarenladen betrieben. In den Erinnerungen älterer Hohenemser, aber auch in Fotografien und Dokumenten spiegelt sich noch heute Weils rege Mitwirkung in zahlreichen Hohenemser Theater- und Musikvereinen wider. 1926 gründete er den aus einem Arbeitermusikverein hervorgegangenen Gesangsverein "Nibelungenhort" und trat als Komponist liturgischer und weltlicher Chormusik hervor.

1932 heiratete Harry Weil in Bregenz Angelina Tavonatti, mit der er einen Sohn – Harry jr. – hatte. Nach dem Tod von Jakob Weil im Jahr 1933 zog er mit seiner Familie wieder nach Hohenems, betreute seine kranke Mutter, versah neben seiner Tätigkeit als Versicherungsvertreter, den Dienst als Organist in der Synagoge und erteilte den wenigen jüdischen Jugendlichen in Hohenems Religionsunterricht. 1938, kurz nach dem 'Anschluss', flüchtete er mit seiner Familie in die Schweiz und später in die Vereinigten Staaten. Dort übernahm er nach dem Krieg die Vertretung einer Vorarlberger Käsefirma. Harry Weil hatte auch in dieser Zeit engen Kontakt zu Hohenemsern. Nach dem Krieg versuchte er als einer der letzten Überlebenden Mitglieder der Hohenemser Kultusgemeinde deren Vermögen zurückzufordern – ohne Erfolg. Als er 1949 aus den USA zurückkehren wollte und beim Landesgericht in Feldkirch die Rückstellung seiner verlorenen Wohnung und verschiedener Wertgegenstände beantragte – und dies nicht zuletzt damit begründete, dass er in Hohenems wieder als "Organist und Chorleiter" der israelitischen Kultusgemeinde gebraucht werde – antwortete die Marktgemeinde Hohenems dem Gericht, die Immobilien der Kultusgemeinde seien dieser 1940 "abgekauft" worden, die Wohnungseinrichtung sei ohnehin nichts wert gewesen und von Harry Weils Briefmarkensammlung habe niemals einer etwas gehört. Wenn Harry Weil nach Hohenems zurückkehren wolle, was ihm niemand verwehre, dann müsse er sich schon beim Wohnungsamt um eine Bleibe bemühen, wo man nach Bedürftigkeit entscheiden würde. "Dass er seinen Dienst als Organist und Chorleiter der israelitischen Kultusgemeinde fortsetzen müsse, ist wohl eine Illusion, denn es gibt in Hohenems keine israelitische Kultusgemeinde mehr. Außer den jüdischen K.Zlern, die häufig wechseln, halten sich in Hohenems keine Juden auf." Ob Harry Weil dieses Schriftstück he zu sehen bekam ist zweifelhaft. Er hielt auch von den USA seiner Heimatgemeinde und einzelnen Hohenemsern die Treue und sorgte sich darum, dass das Grab seines Vaters in Ehren gehalten würde. Als er 1970 in den Vereinigten Staaten verstarb, wurde seine Urne auf dem jüdischen Friedhof in Hohenems beigesetzt.

Josef Goldstein (1837-1899)

Josef Goldstein geboren 1837 in Kecskemet, Ungarn, als Sohn des dortigen Kantor "Shmelke Hazzan". Mit sechs Jahren sang er bereits im Chor seines Vaters in der Synagoge in Neutra. Als er zehn Jahre alt war starb sein Vater. Obwohl noch in Ausbildung, wurde er im Alter von 13 Jahren der Nachfolger seines Vaters als Kantor in der Synagoge von Neutra; blieb aber dort jedoch nur für kurze Zeit. In den Jahren bis 1854 zog er in Ungarn von Synagoge zu Synagoge, studierte Musik in Prag, Florenz und Padua, gab Konzerte in Budapest und trat auch im polnischen Tempel in Wien auf. Mit 18 Jahren bekam er die Anstellung als Hauptkantor des Leopoldstädter Tempels in Wien wo er ununterbrochen für 40 Jahre wirkte. Er führte in Wien die Tradition des polnisch-jüdischen Gesangs ein, den er auch in seinem drei-bändigen Werk Schire Jeschurun . Goldstein starb 1899 in Wien.

Zawel Kwartin (1874-1952)

Die meisten Kantoren sind Tenöre, ein berühmter grandios hoher Bariton war Zawel (auch Sebulon) Kwartin, der 1874 in Nowo Archangelsk in der Ukraine geboren wurde. Bereits im Alter von 17 Jahren war er Hilfskantor an den Hohen Feiertagen. Für das Gesangstudium nach Wien übersiedelt, zog es ihn zur Hofoper. Seine Eltern überzeugten ihn jedoch, nach Hause zurückzukehren, wo er in Elisabethgrad seine erste Stellung als Kantor erhielt und sich das in Wien praktizierte Sulzer-Repertoire aneignete. 1903 bewarb er sich um den Posten der neuerbauten Synagoge in der Neudeggergasse (Josefstadt) und ging unter 63 Bewerbern als Sieger hervor.

1909 zog es ihn nach St. Petersburg, wo er Oberkantor an der Großen Synagoge wurde. Nach einer kurzen Zeit am Tabaktempel in Budapest setzte Kwartin zur wirklich großen Karriere an: Für eine Konzerttournee in den USA, die wegen des Weltkrieges verschoben worden war, erhielt er \$ 30.000,- Er blieb in Amerika und wurde 1921 Oberkantor am Tempel Emanu-El in Brooklyn. Bald wurde Zawel Kwartin zum Kantoren-Star, vermutlich der höchst bezahlte aller Zeiten. Er unterbrach jedoch seine amerikanische Karriere, um zwischen 1931 und 1936 in Tel Aviv als Grundstückshändler und Kantor zu leben. 1937 kehrte er in die USA zurück, sang an verschiedenen Synagogen und gab umjubelte Konzerte. 1952 starb er, sein Leichnam wurde nach Israel überführt.

Mátyás Mátyás (? – 1942)

Mátyás Mátyás wurde in Ungarn geboren, besuchte die Jeschiwa in Pressburg und war in Ungarn schon als Kantor tätig gewesen, ehe er nach Wien übersiedelte. In Ottakring wurde er Kantor an der Synagoge Hubergasse. Unter dem nachmalig weltberühmten Oberkantor Don Fuchs wechselte er an den Wiener Stadttempel in der Seitenstettengasse. Nachdem er dort selbst zum Oberkantor befördert worden war, versah er noch viele Jahre dieses Amt. Zwischen 1908 und 1912 entstanden zahlreiche Schallplattenaufnahmen bei renommierten Firmen wie Pathé, Odeon und Beka. Den "Anschluss" Österreichs an Deutschland im März 1938 erlebte er in Wien. Wenige Jahre später wurde er nach Theresienstadt deportiert und von dort nach Auschwitz, wo er 1942 ermordet wurde.

Jalda Rebling



Kopfbedeckung, Jalda Rebling, JMH

Jalda Rebling wurde in Amsterdam als Tochter von Lin Jaldati und Eberhard Rebling geboren und wuchs in der DDR auf. Als Schauspieler, Geschichtenerzählerin, Sängerin und Kantorin beschäftigt sie sich seit einem Vierteljahrhundert mit jüdischer Musik, Literatur und Theater. Schon in der DDR war sie als Interpretin jiddischer und sephardischer Lieder bekannt. Geschichten uralter Tradition und moderne Literatur, Lieder mittelalterlicher Troubadoure, Minnesänger und liturgische Musik moderner Komponisten bringt sie mit ihrer 30ig-jährigen Bühnenerfahrung einem breiten Publikum nahe. Von 1987 bis 1997 leitete sie die "Tage der Jiddischen Kultur" – ein Projekt der Unesco-Weltkulturdekade. In Berlin lebend, sucht Jalda Rebling heute als Kantorin nach Wegen für ein lebendiges kreatives Judentum in Europa.

Avigdor Zuker (1931 –)

Avigdor Zuker wurde am 22. Mai 1931 in Warschau als Sohn einer frommen chassidischen Familie geboren. Die Liebe seiner Eltern zu Eretz Israel war entscheidend dafür, dass die Familie im Jahre 1935 auswanderte. Er bekam seine Ausbildung in der Talmud-Thora-Schule in B'ne Brak und der Hohen Jeschiwa "Tiferet-Israel" in Haifa. Mit 16 Jahren war er Mitglied der Untergrundbewegung zur Befreiung Israels; nach der Entstehung des Staates Israel 1948 kämpfte er in "Zahal" bis 1950. Wegen seiner Liebe zum Gesang, die schon vom Vater und Großvater gelebt wurde, trat er in das Kantorenkonservatorium "Sela" in Tel-Aviv unter der Leitung von Oberkantor Schlomo Rawitz ein und beendete es vier Jahre später mit Auszeichnung. Unmittelbar danach wurde er Kantor in B'ne Brak.

Im Jahre 1958 erhielt Avigdor Zuker die Stelle als Kantor in Frankfurt/Main, wo er acht Jahre lang mit großem Erfolg tätig war. Während dieser Zeit studierte er auch an der Musikhochschule in Frankfurt und beendete sein Studium im Jahre 1963 als privater Gesangslehrer und Leiter eines Knabenchores. Um seinen vier Kindern eine jüdische Erziehung zuteil werden zu lassen, ging er im Jahre 1966 mit seiner Familie nach Israel und blieb dort bis 1977, bis er den Auftrag als Kantor und Religionslehrer in Wiesbaden übernahm, wo er 22 Jahre als Kantor der Jüdischen Gemeinde amtierte.

Kantor Zuker gab Kurse an den Jüdischen Volkshochschulen in Frankfurt/Main und Wiesbaden und war mehrere Jahre

Dozent für jüdische Liturgie an der Hochschule für Jüdische Studien in Heidelberg.

Mit Vorliebe hat Kantor Zuker zu den Hohen Feiertagen und das Hallel (Neumondgebet) gesungen. Seine großen Vorbilder waren die Kantoren Rosenblatt und Kussevitzki. Seine am meisten geliebten Komponisten bleiben Lewandowski, Sulzer und Rosenblatt. Auch außerhalb der Synagoge hat Kantor Zuker vielerorts gesungen: sein Repertoire umfasst viele jiddische, hebräische und russische Lieder, die er in Jüdischen Gemeinden und Seniorenheimen vortrug, u.a. in Würzburg, Kassel, Gießen, München, usw.; heute lebt Avigdor Zuker wieder in B'ne Brak, seinem ersten Wirkungsort.

Marcel Lang



Marcel Lang, Kantormania - Konzert 17.10.04 in der ehemaligen Synagoge in Hohenems, JMH

Marcel Lang ist in einer Familie aufgewachsen, in der das ostjüdische Chasanut (Kantorenkunst) gepflegt wurde, auch wenn sein Vater dem bürgerlichen Beruf seines Sportreporters nachging. Von ihm erbt Lang nicht nur seine Musikalität sondern auch seine Liebe zum FC Basel.

Lang studierte Gesang bei Kurt Widmer und Hans Riediker an der Musikakademie Basel. Neben der musikalischen Ausbildung absolvierte er zusätzlich ein Psychologiestudium. 1980-82 wirkte er an der Opera "mobila basel" als Tenor mit und war langjähriger Oberkantor an der Israelitischen Gemeinde Basel. Seit 1991 war er ständiger Gastkantor der Jüdischen Gemeinde Düsseldorf und widmete sich wieder vermehrt der Konzerttätigkeit, sowohl als Interpret synagogaler Musik und jiddischer Lieder, als auch als

Konzert- und Oratoriensänger.

Am 15. und 16. Oktober 2004 trat er als Nachfolger Bernhard Sans seine Tätigkeit als Chasan der Zürcher Gemeinde an.

Shmuel Barzilai (1957 –)



Shmuel Barzilai, Kantormania - Konzert 17.10.04 in der ehemaligen Synagoge in Hohenems, JMH

Der heutige Oberkantor am Wiener Stadttempel, Shmuel Barzilai, wurde 1957 in Jerusalem als Sohn einer bekannten Kantorenfamilie geboren. Seine Ausbildung absolvierte er am Institut für Musik und kantoralen Gesang in Tel Aviv.

Schon vor seinem Amtsantritt in Wien sandte ihm Rabbi Eisenberg Sulzer-Noten nach Israel. Selbst eher von der Tradition des osteuropäischen Chasanut herkommen, hat Shmuel Barzilai erheblich dazu beigetragen, das musikalische Erbe Sulzers in Wien und weit darüber hinaus wieder aufleben zu lassen, nicht zuletzt durch zahlreiche CD-Einspielungen, z.B. mit den Wiener Sängerknaben.

Shmuel Barzilai musizierte bei zahlreichen Konzerten und Festivals in Europa Israel und den USA. In Begleitung des "Jerusalem Great Synagogue Choir" geht Barzilai alljährlich auf Europa-Tournee. Beim legendären Gedenk-Konzert "Mauthausen 2000" sang er in Begleitung der Wiener Philharmoniker das Totengebet "El Maleh Rachamim". Sein breites Repertoire umfasst liturgische kantoralen Musik, jüdische Soul-Musik, chassidische und Klezmer-Musik, jiddische Lieder sowie Opern- und klassische Gesangsliteratur.

David Buzaglo (1901? – 1975)

Rabbi David Buzaglo, geboren in Casablanca um 1901, lebte bis zu seiner Auswanderung nach Israel 1965 in Marokko. Als bewunderter "Payran" scharte er zahlreiche Schüler um sich – in einer israelischen Gesellschaft, die trotz zunehmender jüdischer Einwanderung aus der arabischen Welt, ihre orientalischen Wurzeln in Kultur und Politik lange verleugnete.

Buzaglo war nicht nur Sänger und Komponist, sondern auch Poet, der sowohl auf Hebräisch wie Arabisch schrieb. Viele seiner Gesänge gehörten zu der von Marokko ausgehenden Tradition der Bakkashot zwischen Sukkot und Purim, wenn man – einer Aufforderung in einem Psalm Davids folgend – in den Winternächten an jedem Sabbat von Mitternacht bis Sonnenaufgang in der Synagoge zusammenkommt, um zu singen.

Buzaglo hat sich Zeit seines Lebens dagegen gewehrt, eine Tonaufnahme von sich machen zu lassen. Nur einmal, noch in Marokko 1957, gelang es Professor Haim Zafrani, ihn davon zu überzeugen, in ein Mikrofon zu singen. Diese Aufnahmen gehören zu den kostbaren Zeugnissen einer vital gebliebenen Kunst der Pyyutim, des poetischen religiösen Gesangs im sefardischen und orientalischen Judentum – einer Tradition, die in enger kultureller Verbindung zur arabischen Umgebung entstand. Wenn heute in Israel und auch in den USA Kantoren wie Emile Zrihan, Haim Luk (ein Schüler Buzaglos) oder Jack Kessler den Reichtum orientalischer liturgischer Musik im Judentum neu entdecken, dann ist David Buzaglo in diesem Zusammenhang unvergesslich.

Naomi Hirsch



Naomi Hirsch, Kantormania - Konzert 17.10.04
in der ehemaligen Synagoge in Hohenems, JMH

Naomi Hirsch bekam ihre Ausbildung und Ordination am Jewish Institute of Religion School of Sacred Music am Hebrew Union College in New York, wo Salomon Sulzers Musik zu ihren ersten entscheidenden Erfahrungen wurde. Sie trat auf zahlreichen Konzerten in Nord-Amerika, Israel und Deutschland auf, z.B. mit Marcel Lang bei den "Jüdischen Lebenswelten" 1991 in Berlin. Ihre Teilnahme an verschiedenen CD-Projekten und den legendären Klezcamps zeigen die ausgebildete Kantordin als versierte Stimme von liturgischer bis zur jiddischen Musik. Neben ihrer Tätigkeit als Kantordin leitet sie in Pennsylvania einen jiddischen Arbeiterchor.

Jack Kessler

Chasan Jack Kessler wird gelegentlich eine Naturgewalt der jüdischen Musik genannt. Ordiniert am Jewish Theological Seminary diente Jack Kessler zwanzig Jahre als Kantor an verschiedenen konservativen Synagogen in den USA, bis er sich entschied eine Band zu gründen. Daneben studierte er weiter am Boston Conservatory, erweiterte seinen musikalischen Horizont, und entdeckte schließlich auch sefardische und orientalische Traditionen für sich. Heute arbeitet er neben seiner Tätigkeit als Kantor auch als Dirigent und Bandleader, Komponist und Arrangeur, Musiklehrer, Sänger und Bassist. Dazu gräbt er nach alten religiösen Gebetsmelodien, improvisiert über sie, verarbeitet sie in progressiven Arrangements und "verjazzt" sie, dies jedoch im Sinne einer modernen jüdischen Spiritualität. Im Dialog mit seiner Frau, einer modernen chassidischen Rabbinerin sammelt er Musiker um sich, die das gleiche Lebens- und Musikverständnis zu ihrem Bekenntnis machen: die Klingons, ein avantgardistisches Klezmer-Ensemble, die Musik von anderen Sternen interpretiert, ebenso wie Atzilut, eine zehnköpfige gemischt arabisch-jüdische Gruppe, die weltweit mit "Concerts for Peace" auftritt.

Jacob Bauer (1852 – 1926)

Jacob Bauer war Organisator und Kommunikator des Kantorates. Geboren 1852, trat er seine erste Kantoratsstelle in der Wiener Synagoge in Ottakring an, danach in Szigetvar, 1878 in Graz. Seit 1880 als Oberkantor am Türkischen Tempel in der Zirkusgasse in Wien beschäftigt, war er als deutscher Kantor für die Einhaltung des sefardischen Ritus zuständig. 1881 gründete er die "Österreichisch-Ungarische Cantoren-Zeitung", die wöchentlich bis 1912, seit 1899 als Beilage zur jüdischen Wochenzeitschrift "Die Wahrheit" erschien. Sie war gleichzeitig Organ des "Österreichisch-ungarischen Cantoren-Vereins", der von 1882 bis 1938 existierte und ebenfalls von Bauer gegründet worden war. In Zeitung und Verein fungierte Salomon Sulzer als Ehrenpräsident. Jacob Bauer starb 1926.

David Dublon (1866 – 1939)

David Dublon wurde 1866 im deutschen Wittlich geboren. Er fungierte als Lehrer und Kantor der jüdischen Gemeinde in Dülmen. Seit 1890 war er auch Chordirigent der Dülmsener Sänger, ein in Dülmen hoch angesehener Posten, den er bis 1934 inne hatte. Als Vorbeter wirkte Dublon in Dülmen 51 Jahre lang.

David Dublon erlitt in der Zeit nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland einen Nervenzusammenbruch. Er wurde im Juni 1939 in eine Nervenheilanstalt bei Bonn aufgenommen und dort vermutlich im Rahmen des sogenannten "Euthanasie"-Programmes, der vorsätzlichen Tötung von Heilanstaltsinsassen, am 6. Juli 1939 ermordet.

Abraham Nussbaum (1868 – 1939)

Geboren 1868 im hessischen Neunkirchen, besuchte Abraham Nussbaum die jüdische Lehrerbildungsanstalt Kassel, um ab 1890 seine erste Stelle als Kantor in Hochstadt anzunehmen. Mit der Zwischenstation Dorstedt kam er 1895 nach Wiesbaden, wo er 1909 Oberkantor wurde. Nussbaum war über 38 Jahre lang in Wiesbaden tätig und gilt als Schöpfer des "Wiesbadener Gottesdienstes". Sein bedeutendes, gemeinsam mit dem Dirigenten Otto Wernicke verfasstes Werk "Wiesbadener Synagogengesänge" machten ihn über die Grenzen seines Wirkungskreises hinaus bekannt. 1933 trat Kantor Abraham Nussbaum in den Ruhestand und zog mit seiner Lebensgefährtin nach Bonn. Er selbst starb dort 1939 nach einer Operation, seine Lebensgefährtin Lisbeth wurde in Theresienstadt ermordet. "Seine" Synagoge wurde im Zuge des Novemberpogroms 1938 zerstört, die Wiesbadener Gemeinde ausgelöscht.

Zum Berufsfeld des Kantors

"Chasan bedeutet nach dem heutigen Sprachgebrauch den Vorbeter der Synagoge. Das Wort stammt aus dem Assyrischen und bedeutet dort Aufseher. (...)

Der Chasan hatte beim Gottesdienst die Anordnungen des Vorstehers auszuführen, durch ergingen an die Gemeindemitglieder Aufforderungen zum Vorbeten, Vorlesen oder Predigen. (...) Ihm oblag auch die Aufsicht über das Synagogengebäude, das nicht nur den Betraum, sondern auch Verwaltungs- und Gesellschaftsräume enthielt. Auch als Wächter der Stadt und als Diener des Gerichtshofs wird er genannt und gelegentlich sogar als Kleinkinderlehrer erwähnt. (...)

Wann die Benennung Chasan auf den Vorbeter übertragen worden ist, lässt sich nicht feststellen; dem Talmud ist dieser Sprachgebrauch noch nicht bekannt. (...) Ursprünglich war es kein ständiges Amt. Als aber im Laufe der Zeit die Liturgie an Umfang wuchs, bedurfte man besonderer Kenntnisse, um sie zu beherrschen. Ferner war der Wunsch verbreitet, dass die Gebete mit Gesang und con einer angenehmen Stimme vorgetragen würden. Endlich liebte man es, zu den Stammgebeten für besondere Gelegenheiten Dichtungen hinzuzufügen und auch sie zu singen. All diese Funktionen hatte der Chasan auszuführen, er war der Sänger, der Dichter, der Poesien verfasste und vortrug (...). Der Vorbeter wurde ein immer wichtiger und unentbehrlicher Beamter der Gemeinde. Er war in vielen Fällen des MA's der einzige in der Gemeinde, der über ein Gebetbuch mit den zahlreichen poetischen Einschaltungen verfügte, und die Gemeinde hing an seinen Lippen. Seine Sangeskunst war außerordentlich beliebt, seine Stellung wurde immer mächtiger. Das Vorbeten trat mit der Zeit hinter dem Gesang vollständig zurück, der Chasan wurde immer mehr der "Vorsänger" oder der "Kantor", er musste eine gute Stimme besitzen und schön singen, durfte sich sogar beim Gesang begleiten lassen. Da er die Gemeinde beim Gebet vertreten sollte, wurde tiefe Religiosität und sittliche Unbescholtenheit von ihm verlangt. (...) Sehr häufig aber führte der auf den Gesang gelegte Nachdruck zu argen Missständen. Durch alle Jahrhunderte geht die Klage über unwürdige Elemente im Vorbeteramt, über die unzureichende Erfüllung ihres Dienstes, den würdelosen Vortrag der Gebete, die Führung des Chasan innerhalb und außerhalb der Synagoge. Besonders häufig ist der Spott über die Torheit und Einbildung: dass ein Chasan ein Narr ist, ist ein weitverbreitetes jüdisches Sprichwort geworden. Es bedurfte langer, mühseliger Arbeit begeisterter Berufsgenossen, es bedurfte des Auftretens genialer Künstler unter den Vorbetern, um dem Amt wieder eine würdige Stellung im Gottesdienst zu erringen."

(aus: Jüdisches Lexikon, Berlin 1927)

Die Synagoge Hohenems



Synagoge Hohenems, um 1900, JMH



ehemalige Synagoge/Feuerwehr, um 1995, JMH



ehemalige Synagoge nach dem Umbau, 2004, JMH

Ausführliche Informationen zur Geschichte der Synagoge unter: www.jm-hohenems.at/service/Materialien-download

Kantoren in Hohenems

Helmut Schlatter

"Spärlich, wie die Nachrichten über das Gemeindeleben der Hohenemser Judenschaft in älteren Jahrhunderten überhaupt, sind auch jene über die Kultusbeamten der älteren Zeit." (Aron Tänzer, Die Juden in Hohenems, Meran 1905; Nachdruck - Bregenz 1982)

Schächter muss es schon in der Mitte des 17. Jahrhunderts gegeben haben, die auch das Amt des Vorbeters ausgeübt haben dürften.

Erstmals urkundlich erwähnt ist 1775 Benjamin Levi, der aus Bayern nach Hohenems kam und 40 Jahre lang das Amt des Kantors ausübte. Nach seinem Tod 1815 stellte die Gemeinde Salamon Eichberg aus Mergentheim in Württemberg ein, dem jedoch die Regierung als Ausländer kein dauerhaftes Niederlassungsrecht gewährte. Die Interventionen seitens der jüdischen Gemeinde wurden mit dem Argument, dass einer aus den eigenen Reihen Kantor werden sollte, abgewiesen. Dies hatte laut Tänzer die segensreiche Folge, "dass dem Judentume eine für die Gestaltung des öffentlichen Gottesdienstes so entscheidende Kraft erwuchs, wie die des nachmaligen berühmten Wiener Oberkantors Professor Salamon Sulzer." (Aron Tänzer, Die Juden in Hohenems, Meran 1905; Nachdruck - Bregenz 1982)

Salamon Sulzer



Sulzer-Büste, JMH

Salamon Sulzer wurde am 18. März 1804 in Hohenems geboren. Am Geburtshaus neben der ehemaligen Synagoge erinnerte schon am Beginn des 20. Jahrhunderts eine Gedenktafel an den berühmten Sohn dieser Gemeinde. Der Großvater, Josle Levi, wanderte 1744 nach gewaltsamen Vertreibungen aus Sulz ein. 1813 nahm die Familie den Namen Sulzer an.

Schon als kleines Kind verkehrte Salamon Sulzer viel in der Familie des damaligen Kantors Benjamin Levi = Bermann, was vielleicht die frühe Neigung zu diesem Beruf prägte. Salamon Sulzer kam dann zum Kantor in Endingen, wo die Familie Verwandte hatte, in die Schule und zog mit diesem als Hilfssänger durch Frankreich und Elsass-Lothringen. Als kaum 13 Jähriger kam er zurück nach Hohenems und erhielt nochmals Unterricht vom damaligen Kantor Eichberg bevor er von seinem Vater nach Karlsruhe zur weiteren Ausbildung geschickt wurde. 1819 kam Salamon Sulzer zurück und wurde 1820 von der Israelitengemeinde als Kantor eingestellt. Sulzer war bereits als 16 Jähriger bemüht, den Gottesdienst durch zwei zusätzliche Sänger und bei besonderen Anlässen mit einem kleinen Orchester in zeitgemäßer Form feierlich zu gestalten. Aber erst mit der

Anstellung als Oberkantor 1826 in Wien konnte sich die geniale Begabung von Salamon Sulzer entfalten. Am 25. Juni 1827 heiratete er Franziska Hirschfeld aus Hohenems.

Ungeachtet seines immer größer werdenden Ruhmes blieb er Zeit seines Lebens ein treuer Freund der Hohenemser Gemeinde und stand bei der Besetzung von Kantoren, bei jeder Neubesetzung des Rabbinats und oft auch von Lehrerstellen mit Rat und Tat zur Seite. Als Salamon Sulzer 1866 in Wien zu seinem 40 jährigen Amtsjubiläum groß gefeiert wurde, überbrachte auch die Hohenemser Kultusgemeinde einen Ehrenpokal.

Als Nachfolger Sulzers wurde kurz nach seiner Anstellung in Wien **Lazarus Fleischmann** aus Ebelsbach in Bayern als Kantor in Hohenems angestellt. Aber auch er bekam keine Niederlassungsgenehmigung seitens der Regierung und es wurde ihm der Aufenthalt nur bis 1833 gestattet, bis er einen Vorbeter aus den eigenen Reihen der Hohenemser Kultusgemeinde ausgebildet habe.

Leopold Reichenbach, in Hohenems am 15. März 1820 geboren, in Wien bei Sulzer sowie in Laupheim und kurze Zeit in Prag ausgebildet, wurde 1836 zuerst provisorisch und später definitiv als Kantor angestellt. Er war auch der erste Kantor, der in den Schulen Gesangsunterricht erteilte.

Nach dem Rücktritt Reichenbachs konnte 1852 **Josef Stark**, Kantor in Prossnitz, gewonnen werden. Er führte dieses Amt bis zu seiner Übersiedlung nach Ichenhausen im Jahr 1865 aus.

Als Nachfolger Starks wurde auf Empfehlung Sulzers dessen Nefte, **Emil Fränkel**, Sohn der Schwester Sulzers, im Jahre 1864 gewählt. Unter ihm wurde der Chorgesang mit Harmoniumbegleitung eingeführt, das von seinem Onkel Salamon Sulzer der Hohenemser Gemeinde gestiftet wurde. Am 1. März 1872 legte er sein Amt zurück, um als Kantor in Strakonitz in Böhmen zu beginnen. Zu Beginn des Schuljahres 1901/02 kehrte er als Religionslehrer nach Hohenems zurück. Im November des folgenden Jahres übersiedelte Emil Fränkel wieder nach Wien und unterrichtete dort Religion in Volks- und Bürgerschulen der israelitischen Kultusgemeinde.

Von 1872 wurden nach dem Ausscheiden von Emil Fränkel die Ämter des Rabbiners und Kantors zusammengelegt. Mit **Josef Steinach** wurde 1886 wieder ein eigener Vorbeter eingestellt, der auch erstmals Gesangsunterricht in der

jüdischen Schule gab. Steinbach war auch der erste Kantor, der nicht zugleich auch Schächter in Hohenems war. Er starb 1899.

Nach ihm wurde **Jakob Weil** 1900 für das Amt des Vorbeters bestellt. Bis zur Machtergreifung der Nationalsozialisten und der Zwangsauflösung der Kultusgemeinde 1938 war dessen Sohn **Harry Weil** der letzte Vorbeter der Hohenemser Kultusgemeinde. Neben der Tätigkeit als Kantor hat Harry Weil in einer Schrammelkapelle als Basist gespielt und den Chor "Nibelungenhort" 1926 gegründet. Im Sommer 1938 flüchtete er mit seiner Frau Angelina und seinem Sohn Harry Jun. über die Schweiz in die USA, wo er sich in Chicago niederließ und unter anderem eine Handelsvertretung für Rupp-Käse aufbaute. 1970 wurde seine Urne nach seinem Wunsch auf dem jüdischen Friedhof von Hohenems beigesetzt.



Harry und Angelina Weil, JMH

Die Musik der Synagoge

Andor Izsák



ehem. Synagoge Hannover (www.geog.uni-hannover.de)

Die Welt der jüdischen Musik ist sehr vielfältig. Spricht man heute von ihr, so denkt man in der Regel an die Instrumentalmusik der osteuropäischen jüdischen Musiker, der Klesmorim. Gerade in letzter Zeit sind verschiedene Formen der jüdischen Volksmusik und der israelischen Folklore sehr populär geworden. Die ostjüdische Kultur hat mit ihrer jüdischen Folklore eine eigene Welt musikalischen Ausdrucks geschaffen. Die große Sehnsucht der Menschen in den Ghettos Russlands drückte sich in diesen Liedern aus.

Doch sind es nicht allein volksmusikalische Traditionen, auf die das aschkenasische Judentum zurückschauen kann. Es existierte auch eine klassische liturgische jüdische Kultur, deren Kunst und Form für das jüdische religiöse Leben in Mittel- und Osteuropa charakteristisch war. Mit dem Holocaust ist das Wissen um diesen großen Reichtum des musikalischen Lebens, das in Familie und Synagoge die jüdische Liturgie über Jahrhunderte geprägt hat, fast völlig aus dem öffentlichen Bewusstsein geschwunden. Nur noch wenige wissen heute von der im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts in Blüte stehenden europäischen Synagogenmusik.

Die jüdisch-liturgische Musiktradition ist so alt wie das jüdische Volk selbst. Vor etwa 3000 Jahren entstanden die Psalmengesänge. König David organisierte den Kultus im Tempel zu Jerusalem. Eine der berühmtesten Melodien gehört dem hebräischen Gebet Schema, Jisrael, das den Juden als wichtigstes Bekenntnis gilt: Höre, Israel, der Ewige ist unser Gott, der Ewige einzig (Dtn. 6.4). In der zweitausendjährigen Diasporageschichte der Juden haben sich in der religiösen, liturgischen und daher auch musikalischen Tradition zahlreiche verschiedene Linien gebildet. Die bekannteste Unterscheidung ist hier die zwischen den so genannten sefardischen Juden, deren mittelalterlicher Traditionsschwerpunkt im Mittelmeerraum lag, und dem ashkenasischen Judentum, dessen Wurzeln in Mittel- und Osteuropa liegen.

Wesentlich für den synagogalen Gottesdienst ist die laute Verkündigung des Gotteswortes, welches in der Bibel, im Gebet und in den Psalmen überliefert ist. Diese Darstellung des Wortes ist ein musikalisch-gesanglicher Akt. Deshalb ist auch ein besonders stimmbegabter Mann berufen, das öffentliche Gebet in der Synagogenversammlung zu leiten. Er versteht sich als Abgesandter der Gemeinde (hebr. schaliach zibbur). Mit seinem Gesang bringt er die Andachtsstimmung hervor, in welcher der Einzelne sein Gebet verrichten kann. Einzelne Gebete, Worte und Gedanken werden durch melodische Motive in ihrer liturgischen Stellung charakterisiert und jeweils hervor gehoben. Mit dieser Kunst führt der Kantor die Gemeinde zu einem Verständnis der Gebete, der Wege Gottes und der eigenen Situation.

Der Kantor ist also der Mann des Gebets, der baal tefilla, wie er in der jüdischen Tradition bezeichnet wird. Als Vorbeter führt er die Gemeinde, in der jeder Mensch ab dem dreizehnten Lebensjahr für seine Gebetserfüllung selbst verantwortlich ist, durch das synagogale Gebet. Er ist der Berufene, der mit der Gabe einer wohltonenden Stimme die Gläubigen vor dem Allmächtigen vertritt. So ist der Kantor für den jüdischen Gottesdienst unerlässlich. Der Rabbiner hingegen ist ein Gelehrter, der sich im jüdischen Recht auskennt und gegebenenfalls Entscheidungen trifft. Erst im 19. Jahrhundert wurde dem Rabbiner die Aufgabe übertragen, in der Synagoge zu predigen. Wenn ein Rabbiner fehlt, findet der Gottesdienst trotzdem statt, aber ohne Kantor ist er fast unvorstellbar.

Der Kantor kennt die Art und Weise des traditionellen Vortrages der Gebete. In der traditionellen Synagoge gibt es kein Gebet, keine Lesung ohne den für sie charakteristischen Singsang. In dem Moment, in dem die Gemeinde anfängt zu beten, ist sie plötzlich im "Konzertsaal". Jeder darf sich im Gottesdienst in seinem eigenen Singsang artikulieren.

Hier ist der besondere Charakter der Synagoge zu erkennen. Im gleichen Raum, in dem zu den ausgezeichneten Tageszeiten das gemeinsame Gebet verrichtet wird, wird auch gelernt. Juden versammeln sich und studieren Abschnitte aus dem traditionellen hebräischen Schrifttum. Dieser doppelte Charakter hat der Synagoge im aschkenasischen deutschen Kulturkreis die Bezeichnung Schul eingetragen. Auch das Lernen geschieht im Singsang.

Würde der Vorbeter beim Gottesdienst den Ton angeben und das Tempo bestimmen, würde sich jeder sofort fragen, aus welchem Recht er sich in dieser Weise hervortue. Nur in Freiheit kann der Mensch wirklich beten, keine Vorschriften über Tempo und Ton dürfen diese Freiheit einengen. Dies führt zu einer familiären, unmittelbar informellen und demokratischen Atmosphäre, die allein der traditionellen Verfassung der Synagoge verpflichtet ist.

Lange Zeit hatten die Juden zur Musiktheorie oder der Notationslehre entweder keinen Zugang oder sahen keine Notwendigkeit, die mündliche Überlieferung liturgisch-musikalischer Gesänge in die rationalen Bahnen der Schriftlichkeit zu lenken. Zudem ist es einigermaßen schwierig, die Gesänge, in der von rechts nach links geschriebenen Sprache in der üblichen, entgegen gesetzt laufenden Notenschrift zu fixieren. Erst im Zuge der Aufklärung und Emanzipation im 18. und 19. Jahrhundert, als die Juden Zugang zur weltlichen Bildung erhielten, vollzog sich hier eine weiter reichende Veränderung.

Die moderne jüdische Musiktradition beginnt in dem Jahr, in dem die Orgel in die Synagoge eingeführt wurde. Dies geschah 1810, in einer kleinen Synagoge in Seesen, am Harz. Diese erste Synagogenorgel stand dort in einer jüdischen Realschule, in der jüdische und christliche Kinder gleichermaßen unterrichtet wurden. Zusammen mit der Einführung des modernen liturgischen Gemeindeliedes kam auch die musikalische Notation in die Synagoge. Von den liberalen und reformierten Gemeinden ausgehend, die sich im Zuge der Aufklärung im Verlauf des 19. Jahrhunderts neben den traditionellen, orthodoxen oder konservativen Gemeinden etablierten, verbreitete sich ein moderner musikalischer Synagogenritus mit Kantor, Chor und Orgel. Die traditionelle Synagoge hatte allerdings mit einigen dieser musikalischen Neuerungen Schwierigkeiten. Dies gilt besonders für das Orgelspiel und den gemischten Chorgesang. Die Trennung von Männern und Frauen beim synagogalen Gebet ist eine alte jüdische Tradition. Allein die Männer sind verpflichtet, die vorgeschriebenen Gebete zu sprechen. In der Gemeinschaft von mindestens zehn Männern verrichten sie das öffentliche Gebet. Die jüdische Gottesdienstgemeinde ist also eine Vereinigung derjenigen, denen die Gebetspflicht obliegt. Instrumentalspiel, auch das Spielen einer Orgel, ist in der Synagoge von alters her am Schabbat auf Grund des Arbeitsverbotes nicht erlaubt.

Für die aschkenasische sakrale Musik wurde nun eine Verbindung von Solist und Chor zum maßgeblichen Modell, das als musikalisches Pendant den Dialog von Kantor und Gemeinde abbildete. 1826 wurde der junge Hohenemser Kantor Salomon Sulzer an den im Jahr zuvor neu errichteten Wiener Stadttempel berufen, wo er gemeinsam mit Prediger Isaak Noah Mannheimer den "Wiener Ritus" begründete – eine gemäßigte Art der Reform, die sowohl von Erneuerern als auch von Traditionalisten angenommen wurde. Das kompositorische Hauptwerk Sulzers, das auch seinen Ruf als Reformator des Synagogengesangs begründete, ist das in zwei Teilen erschienene Schir Zion (Gesang Zions) mit zum Großteil selbst komponierten Werken für die jüdische Liturgie. Seine Kompositionen wurden zum ersten Mal mit vierstimmiger Chorbegleitung geschrieben und beeinflussten den Gebetsstil in vielen Synagogen, in denen nun mehrstimmige Chöre den Kantor in seiner liturgischen Aufgabe unterstützten. Sulzers Bände von Schir Zion, in dem alle Gebete des Jahres gesammelt sind, prägen den Synagogengesang bis in die heutige Zeit, auch wenn in der Gegenwart die Tradition der osteuropäischen Chasanut prägend geworden ist. Doch Sulzers synagogale Musik umrahmt auch heute noch die Gottesdienste am Wiener Stadttempel sowie an zahlreichen Synagogen gerade im angelsächsischen Sprachraum.

Die Synagogenchöre reihten sich in den großen Kreis bürgerlicher Chorvereinigungen, die im 19. Jahrhundert allorts entstanden. Jüdische Kantoren aus ganz Europa zeichneten das traditionelle Gesangsrepertoire der Synagoge verschiedener Regionen in Notenschrift auf und schufen auf dieser Grundlage neue Kompositionen. Zur bedeutendsten Chormusik der Synagoge zählen Kompositionen des Berliner Chordirektors Louis Lewandowski (1821-1894). (...) Die



Synagogenchor Zürich, 2003, JMH

Melodien aus seinen Hauptwerken kol rinnah uthilla (Stimme des Jubels und Gebets) und toda wesimra (Dankgesänge) sind der Modernen Synagoge das klassische Vermächtnis ihrer Tradition.

Vor 1933 sind viele der großen jüdischen Kantoren auf der Opernbühne aufgetreten und Weltstars geworden – darunter die berühmtesten Kantoren Jan Peerce, Richard Tucker oder der großartige Wagner-Heldentenor Lauritz Melchior.

Und so wie die Kantoren in der Musikwelt ihrer Zeit zuhause waren, so schlug sich auch in den neuen synagogalen Kompositionen der musikalische Zeitgeschmack nieder. In wesentlichen Dingen bleibt die Synagogenmusik jedoch der Tradition verpflichtet. Im Mittelpunkt steht der einstimmige monodische Sologesang, dem es meist mit den einfachsten musikalischen Mitteln gelingt, das Gebet zu gestalten und seine Bedeutung zu vermitteln. Hierin besteht die Kunst des Synagogengesangs.

Andor Izsák

Synagogenmusik im 19. Jahrhundert ein Weg zur Identitätsbildung der Juden Mitteleuropas

Von Thomas Dombrowski



Sulzer Büste, JMH

Zu den bedeutendsten geistigen Triebkräften der Musik des 19. Jahrhunderts zählen bekanntlich folgende drei: Romantik, Wagners Musikdrama sowie die Entdeckung des musikalischen Nationalismus. Die musikalische Mitwirkung der meist sehr stark assimilierten Juoche muß nicht erst neu entdeckt werden. Felix Mendelssohn war ohne Zweifel einer der wichtigsten Träger der jungen Romantik; wieweit sich deutsche Juden in beinahe schon masochistischer Weise an Wagner hingaben, ist bekannt. Dürrtig dagegen nimmt sich der jüdische Beitrag auf dem Feld der Nationalmusik aus. In Osteuropa, wo diese Richtung besonders klar hervortrat, war die Mehrheit der orthodoxen Juden kaum geneigt, der nationalen Renaissance einer feindselig und verächtlich eingestellten Umwelt besonders zu huldigen. Im Westen war Patriotismus zwar vorhanden, die nationale Kunst jedoch war mehr romantisch sublimiert als aus einer echten Volkskunst erwachsen.

Doch ist eine Zeitströmung vorstellbar, die die Juden unberührt ließe? Zumal in einem relativ goldenen Zeitalter? Eine Antwort blieb nicht aus, und es wurde eine genuin jüdische. Mit den künstlerischen Mitteln der Zeit wurde nach Wegen gesucht, das musikalische Erbe vor allem der Synagoge zu erneuern, zu reformieren, zu restaurieren, zu ret-

ten - oder, wie Gegner proklamierten, es zu zerstören. Und in dieser Wortwahl ist auch schon die ganze Hitzigkeit und der durchaus kämpferische Enthusiasmus der Protagonisten eingefangen.

Ahnvater aller Bemühungen um eine Reform des jüdischen Erbes war der Aufklärer Moses Mendelssohn, der im 18. Jahrhundert die intellektuellen Weichen zu einer Öffnung der "jüdischen Gasse" gegenüber der Lebens- und Denkweise ihrer nichtjüdischen Umwelt gestellt hatte. Dem geistigen Aufbruch folgte der politische in der Sogwirkung der französischen Revolution. Die gesellschaftlich-rechtliche Emanzipation der Juden erreichte mit Napoleons Feldzügen Deutschland und kam gerade zurecht, um Mendelssohns Jünger zu unterstützen. Deren besonderes Anliegen galt der Synagoge, die sich zu dieser Zeit fest in Händen einer ziemlich erstarrten Orthodoxie befand. Wie sah der Status quo aus? Die liturgische Darbietung bestand vorwiegend aus dem halb improvisierten solistischen Vortrag des Kantors, basierend auf melodischen und modalen Mustern, deren Herkunft zum Großteil auf frühhaschkenasische, süddeutsche Quellen zurückzuführen ist. Dazu kam noch die wesentlich ältere Schicht der Psalmodie und der Bibelrezitation. Zur Unterstützung des Kantors fungierten zwei Meschorerim, ein Knabensopran und ein Bassist, die Stützakkorde und eine Art Imitation intonierten. Nicht zu vergessen die heftig engagierte Responsonstätigkeit der aktiv mitbetenden Gemeinde, die das populäre Bild von der lärmenden Judenschul prägte.

Schon der erste Versuch, etwas Neues zu bringen, ließ kaum mehr einen Stein auf dem anderen. Es war die vielzitierte Privatsynagoge des westfälischen Konsistorialpräsidenten Israel Jacobsohn in Seesen im Harz, die 1810 in Betrieb ging. Orgel, deutsche Choräle und Hymnen und deutsche Predigt sorgten für die so sehnlich erwünschte "Würde und Weihe" des Gottesdienstes. Weitere Experimente auf privater Basis folgten in Berlin, wo übrigens der junge Giacomo Meyerbeer die Musik für die Synagoge seines Vaters besorgte. Einer breiten jüdischen Öffentlichkeit wurde die

Reformsynagoge erst 1818 im Hamburger Tempel zugänglich, wo der eigentliche Nukleus für die starke Verbreitung der Reform in Norddeutschland, aber auch in Amerika gelegt wurde.

All diesen etwas sektiererisch anmutenden Reformliturgien war eines gemeinsam: eine nahezu bedingungslose Bewunderung und Nachahmung des protestantischen Rituals, was Gebetsform, Bekleidung der Funktionäre und allgemeines Ambiente betrifft. Die Musik wurde folgerichtig bei christlichen Musikern bestellt, christliche Organisten und Chordirigenten leiteten deren Wiedergabe. Daß ein solches Ritual oft nur ein Vorspiel zur restlosen Assimilation oder gar zur Taufe war, ist leicht zu verstehen. Der Wunsch nach etwas Besserem, daß der jüdischen Tradition gemäßer, aber doch nicht wider den modernen Geist war, war latent. Und die erfolgreichste Lösung kam aus dem süddeutsch-österreichischen Raum, wo die dominierende Präsenz des katholischen Ritus mit seiner passiven Gemeinde der Synagoge in weit geringerem Ausmaß als Vorbild dienen konnte als die protestantische Kirche mit ihrer der Synagoge durchaus vergleichbaren Involvierung der Gemeinde.

Die alles überragende Erscheinung war der in Hohenems in Vorarlberg geborene Kantor Salomon Sulzer, der für 56 Jahre, von 1826 bis 1881, dem Wiener Stadttempel als Oberkantor den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückte.

Sulzer besaß als biographischen Vorteil einen kosmopolitischen Horizont. Im westaschkenasischen Bereich, Schweiz und Nordfrankreich, als traditioneller Meschorer aufgewachsen, im protestantischen Karlsruhe zeitgemäß in Musiktheorie ausgebildet, kam er in jungen Jahren in die Hauptstadt der Monarchie, wo ihm der musikalische Zeitgeist in der Freundschaft mit Franz Schubert begegnete. Zugleich fand er hier auch einen Brennpunkt der aktuellen jüdischen Strömungen vor, in welchem aber die Auseinandersetzungen zwischen Alt und Neu friedlich und fruchtbar abließen, was vor allem der integrativen Persönlichkeit des großen Predigers Isak Noa Mannheimer zu verdanken war.

Worin lag Sulzers Bedeutung? Er hatte in seinen gedruckten Kompositionen als erster zu einer Tonsprache gefunden, die sowohl auf der Höhe der Zeit stand als auch um eine jüdische Identität rang. Im ersten Band von "Schir Zion" (1840) waren es noch "Alte Weisen", die er festlich setzte und in ein Wechselspiel von Kantor und Chor kleidete, das Züge der Meschorerim-Praxis trug. Später lernte er von seinen konservativ geprägten Schülern aus Osteuropa bisher verachtete Spezifika der Chasanuth, der traditionellen kantoralen Kunst, schätzen. Es waren vor allem Erkenntnisse über die früher als "Schnörkkel" denunzierte Verzierungskunst und die freie, taktstrichlose Metrik, die er in den zweiten Band (1865) einfließen ließ.

Sulzer wollte per definitionem restaurieren und ausdrücklich nicht reformieren. Ihm schwebte eine Erneuerung der Jerusalemer Tempelmusik mit ihm selbst gleichsam als Hohepriester vor, als Denkansatz eine reizvolle Mischung aus Traditionsbindung und romantischem Geniekult. Nichtsdestoweniger begegnen wir hier einer echten, kraftvollen Reform mit mehr als bloß historischem Überbau. Wie neuerdings der amerikanische Sulzer-Forscher Neil Levin und vor ihm auch schon Eric Werner nachzuweisen suchten, verarbeitete Sulzer aschkenasische Motive, sogenannte Mi-Sinai-Melodien, in höherem Maße als früher angenommen wurde, dies vor allem in den kantoralen Rezitativen. Auch wandte er sich niemals von der hebräischen Liturgie ab.

Seine folgenschwerste reformatorische Tat ist aber wohl in seinen Gestaltungen für gemischten Chor (nur Männer und Knaben) zu entdecken, Chorsätze, die harmonisch zwar nur selten die konventionellen Grenzen der Wiener Klassik überschreiten, aber in der Synagoge in dieser Form unerhört und keineswegs unproblematisch waren. Der Ansatz nämlich, die bis dahin unkontrollierten Responen der Gemeinde künstlerisch zu organisieren, brachte die Gemeinde in irritierender Weise zum Schweigen. Kompensationen wie der in Norddeutschland gepflegte Gemeindegesang im Stil des protestischen Chorals lehnte Sulzer aus seiner Sendungsideologie heraus ab wie übrigens auch die Orgel.

Sulzer galt als der "Vater der modernen Synagogenmusik" - und er hatte unzählige "Söhne". Von den wenigen, die es verdienen, der Vergessenheit entrissen zu werden, ist vor allem der Berliner Chordirigent Louis Lewandowski zu nennen, der meisterhafte Chorsätze im Mendelssohn-Stil und einprägsame kantoralen Rezitative schuf, wobei er in genialer Weise die Bedeutung des hebräischen Wortes musikalisch zu interpretieren vermochte. Hirsch Weintraub (Königsberg) brachte den Kontrapunkt in die Synagoge, Samuel Naumbourg (Paris) die Grand Opéra; Emanuel Kirschner (München) kreierte eine Art genuin jüdischen Orgelstils, indem er traditionelle Verzierungen der begleitenden Orgel anvertraute. Eine weitere Gattung erwuchs in der Kompilation und Niederschrift einzelner regionaler Traditionen, der sogenannten Minhagim. Hier waren Moritz Deutsch (Breslau), Abraham Baer (Göteborg), Aron Friedmann (Berlin) und vor allem der große Eduard Birnbaum (Königsberg) die einflußreichsten Sammler und Aufzeichner. Parallel zu deren emsiger Tätigkeit erwachte eine Frage, die sich bis dato - natürlich - noch niemand gestellt hatte: Was denn eine genuine jüdische Musik charakterisierte, und ob es eine solche überhaupt gäbe? Angesehene jüdische Gelehrte wie Birnbaum bestritten dies und wollten in den traditionellen Gesängen nur mittelalterliche, aus der nichtjüdischen Umwelt übernommene und aktiv umgeformte Weisen und Skalen erkennen. Diese Auffassung widerlegte schließlich Abraham Z. Idelsohn zu Beginn des 20. Jahrhunderts, indem er mittels phonographischer Aufnahmen nachwies, daß jüdische Gemeinden, die seit über einem Jahrtausend voneinander isoliert waren wie aschkenasische und jemenitische, erkennbare Gemeinsamkeiten im Melodienschatz besitzen. Damit war als ein Nebenprodukt der neuen Synagogenmusik auch die Disziplin der "Musikwissenschaft des Judentums" entstanden.



Schir Zion, Schmuckblatt, Wien 1840, JMH

Alle diese Fragen und Auseinandersetzungen zwischen Alt und Neu waren in den jüdischen Gemeinden vor allem Mitteleuropas virulent und bewegten die Menschen ungemein. Heißester Zankapfel war der Einsatz der Orgel. Die Probleme der Praxis führten zu den theoretischen Fragestellungen und deren Lösungen zur künstlerischen Herausforderung. Und hier tritt ein musikhistorisch wenig beachtetes, aber für unser Rahmenthema relevantes Phänomen in den Vordergrund: die Jüdisch-Nationale Kunstmusik. Untrennbar verknüpft mit der allgemeinen Zeitströmung der Nationalmusik sowie mit der heraufdämmernden nationalen Renaissance des jüdischen Volkes im Zionismus, begannen um 1900 russisch-jüdische Musiker damit, jüdische Volksmusik zu sammeln und künstlerisch zu verwerten - nicht anders, als es Kodály und Bartók in Ungarn unternommen hatten. Die herausragenden Persönlichkeiten, Joel Engel, Joseph Achron, Alexander Krejn, Michael Gnessin, Julius Chajes und andere, waren europäisch geschulte Musiker, zumeist Violinisten, mit mehr sentimental als religiös ausgerichtetem Einstellung zum Judentum. Ihre Arbeit wurde letztlich zu einer liebevollen Blütenlese der Volksmusik einer grausam untergegangenen Kultur - des osteuropäischen Judentums. Ihren Gipfel erklimmte die Jüdisch-Nationale Kunstmusik in der Gestalt von Ernest Bloch, der zum jüdischen Wesen einen Zugang von einzigartiger Individualität fand. Erfasste er das Biblisch-Historische im glutvollen Stimmungszauber der Cellophantasie "Schelomo", so traf er die abstrakt-religiöse Geistigkeit der jüdischen Liturgie aufs prägnanteste in seiner Vertonung des Schabbat-Gottesdienstes "Avodath Hakodesch". Bemerkenswert ist, daß der in Genf geborene und in Paris ausgebildete Bloch frei und unbefangen von ostjüdischen Prägungen agieren konnte, hierin nicht unähnlich zu Sulzer. Diese Jüdisch-Nationale Kunstmusik fand ihre Fortsetzung in Amerika, wo vor allem die mitteleuropäischen Emigranten zwischen den 30er und 50er Jahren für eine Blütezeit sorgten. Namen wie Darius Milhaud, Arnold Schönberg und Leonard Bernstein mögen hier genügen. Im modernen Staat Israel schließlich kamen aus der Synthese orientalischesephardischer mit osteuropäisch-ashkenasischen Elementen neue Impulse hinzu. Soweit ein Überblick zu den weitverzweigten Bemühungen, eine neue jüdisch-musikalische Identität zu finden, ohne die Wurzeln einer reichen Vergangenheit abzureißen. Die heftigen Kämpfe von einst haben sich heute gelegt. In den letzten Jahrzehnten ist sogar eine rückwärtsgewandte Tendenz zu registrieren, die die intellektuellen und praktischen Errungenschaften der Reformers des 19. Jahrhunderts durch sentimentale Reminiszenzen an das untergegangene Judentum aus dem Stetl Osteuropas ersetzen möchte. Sulzer und seinesgleichen ziehen nicht mehr so wie einst. Doch ein Ehrenplatz in der Musikgeschichte sollte diesen oft bewunderungswürdigen Idealisten nicht verwehrt sein.

Aus: (www.ammersfeld.com/de/subx/c_info4.php)

Synagogenmusik in Österreich

Vortrag von Dr. Thomas Dombrowski gehalten auf dem Seminar für Volksmusikforschung, Burg Schleining, 4. Oktober 1990



Synagoge Graz

Die Synagogenmusik in Österreich, speziell die des 19. Jahrhunderts, ist in der musikwissenschaftlichen Forschung kein unbekanntes Thema. Zumal im vergangenen Jahrzehnt sind neue Impulse nicht zuletzt von Wien ausgegangen. Zwei internationale Symposien über Salomon Sulzer wurden von Prof. Walter Pass veranstaltet (1980 und 1983), die wegweisende Dokumentation "Salomon Sulzer und seine Zeit" von Prof. Hanoach Avenary aus Israel erschien 1985, ein Teil des ersten Bandes von "Schir Zion" wurde in der Reihe der "Denkmäler der Tonkunst in Österreich" von Prof. Eric Werner kritisch editiert (DTÖ, Bd. 134, 1983).

Auf der Basis dieser Vorarbeiten war ich schließlich in der Lage, eine umfassende Dissertation zum Thema "Synagogenmusik im 19. Jahrhundert" in Angriff zu nehmen, wobei die "Allgemeine Zeitung des Judenthums", die bedeutendste jüdische Zeitschrift ihrer Zeit in

Deutschland, als Primärquelle diente.

Darüber hinaus gedachten wir in diesem Jahr des 100. Todestages von Salomon Sulzer, was im Bereich der Medien zumindest den ORF aus der Reserve lockte. Und im Frühjahr 1991 wird in Hohenems ein Jüdisches Museum des Landes Vorarlberg eingerichtet und mit einer Sulzer-Ausstellung eröffnet, die international auf Wanderung gehen soll. Bevor ich nun ausführlicher auf die regionale Entwicklung in Österreich eingehe, erscheint es mir notwendig, das religionssoziologische Phänomen der Reformbewegung näher zu erläutern, ein innerjüdisches Phänomen, welches das Judentum im 19. Jahrhundert in ähnlicher Weise in Aufruhr versetzte, wie es im 17. und 18. Jahrhundert Sabbatianismus und Chassidismus, bzw. im 20. Jahrhundert der Zionismus taten. Die Reformbewegung war ein typisches Kind der Aufklärung: eine durch und durch rationale Kritik an überlieferten Anschauungen. Der Mann, der das Gedankengut der Aufklärung am wirkungsvollsten mit dem jüdischen Denken verknüpfte, war der Berliner Philosoph

Moses Mendelssohn. Von ihm gingen alle jene Anregungen zur Neubewertung der Überlieferung aus, auf die sich die Reformer zu Beginn des 19. Jahrhunderts stützten. Er begann die Autorität des Talmuds zu relativieren und die Bibel selbst wieder stärker in den Vordergrund zu rücken. Er sanktionierte, nicht zuletzt durch seine deutsche Bibelübersetzung - wohlgernekt in hebräischer Schrift -, die deutsche Sprache für religiöse Erörterungen, wobei er zugleich die Abwertung des Jiddischen einleitete. Mendelssohns Aufgeschlossenheit für die Kultur der nichtjüdischen Umwelt war revolutionär und kann durchaus mit der Leistung eines Moses Maimonides ein halbes Jahrtausend zuvor verglichen werden.

Mit Fragen des Rituals und speziell dem der Synagoge beschäftigte sich Mendelssohn in geringerem Masse. Dieser Problembereich passte offenbar weniger in sein spirituelles Konzept, und so waren die ersten Gehversuche in der Synagogenreform denn auch sehr auf äußerlichkeit bedacht. Was etwa Israel Jacobsohn 1810 in Seesen in seiner Privatsynagoge vorführte, war eine streckenweise peinliche Nachahmung des protestantischen Kirchenrituals. Doch war damit der Bann gebrochen. 1815 setzte Berlin nach, initiiert übrigens von Giacomo Meyerbeers Vater, der den begabten Sohn die Musik für diesen Ritus einrichten ließ. 1818 wurde der reformierte Ritus im Hamburger Tempel erstmals öffentlich zugänglich. Dort lernte auch Isak Noa Mannheimer, Sulzers großer Weggefährte als Prediger, so manches für seine spätere Praxis in Wien, auch, wie man es nicht machen soll. Deutsche Predigt und Gebete, Konfirmation und vor allem eine rigorose Disziplinierung der Gemeinde kennzeichneten den reformierten Gottesdienst. Die ausgeprägte Individualität und die lautstarke Beteiligung am Gebet, die im antijüdischen Klischee als "Lärm der Judenschul", als "clamor Iudaeorum", schon seit dem Mittelalter karikiert waren, sollten durch eine neue "Würde" und "Andacht" ersetzt werden. Dabei ging natürlich Essentielles der Tradition verloren, denn jeder auch nur von Ferne mystifizierende Ansatz war der Synagoge seit jeher fremd gewesen. Per Definitionem ist die Synagoge nun einmal kein "Gotteshaus" wie die Kirche, sondern ein Haus der Versammlung, ein Haus der Gemeinde.

Die Musik vermochte naturgemäß besonders wirkungsvoll diese neuen Ideale zu befördern. Fünf Standbeine waren es, die der modernen Synagogenmusik ihr Profil verliehen:

- der neue Typus eines Vorbeters, der Kantor;
- die Institution eines gemischten Chors, der in regulierter Weise die traditionelle Respons der Gemeinde stilisierte;
- der Gemeindegesang, der direkt der protestantischen Tradition entnommen wurde, aber letztlich die für die Synagoge so bedeutsame Gemeindebeteiligung wieder aktivieren sollte;
- die Orgel, die vielleicht am heftigsten umstrittene Neuerung in der Synagoge, denn der Instrumentalmusik war seit der Zerstörung des Tempels in Jerusalem der Eintritt in die Synagoge konsequent verwehrt, und nirgendwo in der Reformbewegung war der Einfluß des Christentums krasser spürbar;
- die geschriebenen Kompositionen für den Synagogengottesdienst, die im Laufe des 19. Jahrhunderts in großer Menge und in sehr unterschiedlicher Qualität herausgegeben wurden, oftmals im Selbstverlag aus einer Mischung von Eitelkeit und Idealismus.

Noch kurz ein Streifblick auf das traditionelle Bild der Synagogenmusik. Der Vorbeter, auch "Schaliach-zibbur", der "Abgesandte der Gemeinde" genannt, war seit jeher im Mittelpunkt des Gottesdienstes gestanden, besonders seit dem Mittelalter, als unter dem Einfluß der arabischen Dichtung der Chasan als Dichter und Sänger von sogenannten Pijutim mit der Aura eines Stars und Virtuosen hervortrat. Sein Gesangsstil war durchaus in orientalischer Weise von improvisatorischer Melismatik geprägt. Sein Verhältnis zur Gemeinde war responsorial: an festgelegten Stellen des Gebets wurde individuell respondiert, etwa durch Wiederholung einer gerade vorgetragenen Passage. Eine Art von Chor gab es in der Institution der Meschorerim: zwei Begleitsänger, ein Knabensopran und ein Bassist, assistierten dem Kantor, indem sie Stützzakorde in Terzen und Sexten sangen oder auch regelrechte Imitationen. Die meisten Kantoren, wie auch Sulzer selbst, hatten als Meschorerim ihre Laufbahn begonnen und durch diese intensive praktische Schulung das traditionelle Melodienrepertoire in mündlicher Überlieferung von ihren Meistern erlernt.

Unter diesen Vorgaben traten die Musikerneuerer an und schufen, entsprechend ihrer regionalen Zugehörigkeit, grob eingeordnet, vier Schulen:

- Die norddeutsche, radikal-reformierende Synagogenmusik, in der Orgel und Gemeindegesang in Form protestantischer Choräle die Hauptrolle spielten; der Vorbeter war im Rahmen dieses Ritus stark zurückgedrängt.
- Diese Richtung verlor in Deutschland im Verlaufe des 19. Jahrhunderts an Bedeutung, fand aber eine blühende Fortsetzung in den Reformsynagogen Nordamerikas, deren Gemeinden in der Regel über Hamburg in die Neue Welt gekommen waren.
- Demgegenüber fand im süddeutschen Raum mit mehr katholischem als protestantischem Umfeld eine konservative Reform statt, die in ihrer österreichischen Spielart ihren Höhepunkt erreichen sollte. Doch darüber später.
- Nach Osteuropa, wo ein stark traditionell ausgerichtetes Judentum lebte, gelangte die Reform über die Kanäle der Donaumonarchie vor allem von Wien aus. Sulzer galt hier in den wenigen fortschrittlichen Gemeinden als Idol, das unkritisch imitiert wurde. Das Zentrum der neuen Synagogenmusik in Osteuropa lag in Odessa, dessen Chorsynagogen berühmt waren.

Worin lag nun der spezifische Beitrag Österreichs zu dieser Entwicklung. Es ist gewiß nicht übertrieben, die österreichische Synagogenmusik mit dem bereits mehrfach erwähnten Salomon Sulzer zu identifizieren. Auch was neben und nach ihm auf diesem Gebiet geschah, ist ohne ihn nicht vorstellbar, zumindest bis 1938. Wer war dieser bemerkenswerte Mann? Salomon Sulzer, der als der "Schöpfer der modernen Synagogenmusik" in die Geschichte eingehen soll-

te, kam am 30. März 1804 in Hohenems, der bedeutendsten jüdischen Gemeinde Westösterreichs, zur Welt. Als der siebenjährige Knabe glücklich aus Hochwasserfluten errettet wurde - so erzählt es die Legende - beschlossen die Eltern, ihn auf eine religiöse Bestimmung hin zu erziehen; die frühzeitig hervortretende, wohlklingende Stimme prädestinierte ihn zum Vorbeter. 1817 wurde in Hohenems die Vorbeterstelle vakant, und der gerade erst "Bar mizwa" Gewordene wurde vorgeschlagen. Allerdings stellte sich ein Teil der Gemeinde der Berufung dieses noch sehr jungen Kandidaten entgegen, und es bedurfte einer ausdrücklichen kaiserlichen Bestätigung, um die Anstellung durchzusetzen.

Als Voraussetzung wurde ihm eine dreijährige Lehrzeit eingeräumt, die er dazu benützte, um als Meschorer einen Kantor Lipmann, auf "Kunstreisen" durch Elsaß-Lothringen und die Schweiz zu begleiten, Eindrücke, die seine grundsätzlich westaschkenasische Kulturzugehörigkeit noch verfestigten. Nach dieser gründlichen traditionellen Praxisausbildung strebte Sulzer als Kind des heraufdämmernden Assimilationszeitalters auch nach "europäischen" musiktheoretischen Kenntnissen, die er sich in Karlsruhe aneignete.

1820 trat er sein Amt in Hohenems an und erwies sich trotz seiner Jugend als der Aufgabe gewachsen. In den fünf Hohenemser Jahren entfaltete er eine rege idealistische Tätigkeit, die bereits auf den späteren Reformen hinweist. So schuf er einen Chor und ein kleines Streichorchester, die sicher zu dem hohen kulturellen Niveau dieser jüdischen Gemeinde in späteren Jahrzehnten beitrugen.

Hohenems - dies sei am Rande erwähnt - hat dieses Erbe in wenig würdevoller Weise verwaltet. 1954 wurde die Synagoge der 1938 vernichteten Gemeinde in ein Spritzenhaus der Feuerwehr umgestaltet. Das Angebot des berühmten Kantors Magnus Davidsohn, dort eine Sulzer-Gedenkstätte einzurichten, wurde nicht einmal beantwortet. Der alte jüdische Friedhof wäre beinahe zu einer Weihnachtsbaum-Plantage geworden, hätte sich nicht ein Schweizer Verein für seine Erhaltung engagiert. Der 100. Todestag des großen Sohns der Stadt wurde indessen zum Anlaß genommen, durch ein (noch in Vorbereitung befindliches) Jüdisches Museum, verbunden mit einer Sulzer-Ausstellung, diese Sünden einigermaßen zu bewältigen.

Zurück zu Sulzer. Sein Ruf verbreitete sich schnell und drang bis nach Wien, wo sich die "Vertreter" der tolerierten Juden unter der Führung von Isak Noa Mannheimer gerade an die Planung des Ritus für den neuerbauten Stadttempel machten. Deren Vorstellungen vom zu berufenden Kantor waren klar und unmißverständlich: Gleichmaßen sollte er musikalisch wie judaistisch qualifiziert und dabei moralisch untadelig sein. Sulzer traf am 28. Jänner 1826 in Begleitung seiner beiden Meschorerim in Wien ein, erhielt bei seinem Probevortrag allgemeine Zustimmung und fungierte erstmals bei der Einweihung des Stadttempels am 9. April 1826. Zu diesem Anlaß, aber auch in den unmittelbar darauffolgenden Jahren mußte Sulzer für seine Chorsätze auf Kompositionen befreundeter christlicher Musiker zurückgreifen. Darunter fanden sich Namen wie Ignaz von Seyfried, Joseph Drechsler, Franz Volkert, Wenzel Wilhelm Würfel und allen voran Franz Schubert. 37 Werke dieser Art nahm Sulzer 1840 in sein "Schir Zion I" auf, ohne die Namen der Urheber zu verschweigen. Eine Sonderstellung nimmt hier der 92. Psalm "Tow Lehodot" ein, den Franz Schubert nur wenige Monate vor seinem Tod im November 1828 für seinen bevorzugten Liedinterpreten Sulzer schrieb.

Auch an Beethoven sind die Vertreter bereits 1825 um liturgische Kompositionen herangetreten, wie den Konversationsheften des tauben Meisters zu entnehmen ist.

Sulzer hatte sich also recht schnell in die Wiener Musikerkreise integriert, nahm an den Schubertiaden teil, sang oft und gern Schuberts Lied "Die Allmacht" (am darin mehrfach ausgesprochenen Gottesnamen scheint er sich nicht gestoßen zu haben). Er dürfte auch wiederholt als Konzertsänger öffentlich aufgetreten sein, denn 1837 wurden ihm diese Auftritte von den Vertretern der jüdischen Gemeinde ausdrücklich untersagt, da sie mit der Würde des Vorbeteramtes unvereinbar seien. Der Verdienstentgang wurde ihm jedoch großzügig entschädigt.

Daß sich Sulzer dieser Verfügung beugte, ist umso bemerkenswerter, als es in einem Zeitalter geschah, das musikalische Virtuosen über alles schätzte, und noch dazu in einer Stadt, in der Musik einen derartig hohen Stellenwert einnahm. Bei einigen Talenten, die Sulzer für die Synagoge ausbilden wollte, wurde die weltliche Verlockung übermächtig, nicht zuletzt im Falle seines eigenen ältesten Sohns Julius. Von 1844 bis 1847 erteilte er am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde Gesangsunterricht; die Revolution von 1848, an der Sulzer neben Mannheimer aktiv teilnahm, setzte dem ein Ende.

Die intime Kenntnis des musikalischen Zeitgeschehens, die ihm dieser Umgang mit führenden Exponenten des Wiener Musiklebens vermittelte, floß unüberhörbar - wenn auch durch Tradition gefiltert - in das eigene Schaffen für die Synagoge ein. Der Eindruck der Wiener Klassik ist in jedem Moment spürbar. Das wesentlichste Instrument neben seiner eigenen weitgerühmten dramatischen Baritonstimme war der Chor, der aus etwa zwölf Knaben- und zwei bis vier Männerstimmen bestand. Dieses besoldete Ensemble erreichte unter Sulzers Schulung ein außerordentlich hohes Niveau und wurde von Zeitgenossen sogar über den Sängerknabenchor der Hofburgkapelle gestellt.

Auf die Orgel verzichtete Sulzer; die damals herrschende Tendenz zum a-capella-Gesang, die sich in den blühenden Liedertafeln und Männergesangsvereinen, aber auch in der katholischen Cäcilianer-Bewegung manifestierte, förderte wohl diesen Entschluß. Später revidierte Sulzer seine Einstellung zur heiß umstrittenen Orgel; in "Schir Zion II" von 1865 ist der Orgelbegleitung ein Platz eingeräumt.

Eine weitere Grundsatzentscheidung, in der sich Sulzer gegenüber Mannheimer durchsetzte, war die konsequente Beibehaltung des Hebräischen als Gebetssprache. Den deutschen Nachdichtungen und Neuschöpfungen nach Hamburger Muster blieb in Wien der Eintritt verwehrt; die Liturgie des Stadttempels, der sogenannte "Wiener Minhag", erscheint heute weitgehend traditionell. Sulzer zog es vor, die Möglichkeiten der hebräischen Prosodie auszuschöpfen.

1840 erschien im Selbstverlag "Schir Zion", als Zusammenfassung eines 14jährigen Schaffens, das bisher schon in Manuskriptform in andere, auch ausländische Synagogen eingedrungen war. Der Erfolg und die Resonanz dieser Publikation waren bahnbrechend und begründeten Sulzers Ruf als führenden kreativen Kantor der modernen Synagoge. Wesentlichen Anteil an der Verbreitung von Sulzers Werk "zwischen Dnjestr und Mississippi" hatten seine zahlreichen Schüler, die ab der Mitte des Jahrhunderts mit "Schir Zion" in der Hand wichtige Kantoratsstellen in der Habsburgermonarchie, in Deutschland und sogar in Amerika eroberten. Zu nennen sind hier vor allem Moritz Deutsch, Alois Kaiser, Moritz Pereles und vor allem der große Forscher Eduard Birnbaum.

Stilistisch ist in "Schir Zion I" nur wenig genuin Jüdisches anzutreffen; die uralten, sogenannten "Mi-sinai-Melodien" tauchen nur vereinzelt und entstellt auf; die einfache Dur-Moll-Harmonik und die Periodizität der Wiener Klassik dominieren. Charakteristisch synagogal dagegen sind vor allem die Solorezitative für den Kantor und das responsoriale Wechselspiel zwischen Kantor und Chor, das die traditionelle Teilnahme der Gemeinde am Gottesdienst stilisiert. Einen real praktizierten Gemeindegesang lehnte Sulzer, der einer rein künstlerischen Ästhetik huldigte, energisch ab. Es waren schließlich Chasanim aus dem von Sulzer und seinesgleichen geringgeschätzten, orthodox-konservativen Osteuropa, die ihn in Kontakt mit der in Polen und Rußland noch liebevoll gepflegten traditionellen Chasanut brachten. Sie waren nach Wien zu dem respektvoll bewunderten Kantor gekommen, um sich den neuen Stil anzueignen, und hinterließen ihrerseits markante Spuren, die sich in "Schir Zion II"

nachhaltig bemerkbar machten. Neben dem kompositorischen Hauptwerk "Schir Zion" in zwei Teilen existieren noch der Band "Dudaim" (1860) mit Chören für Kleinstbesetzung und eine Fülle von Gelegenheitsarbeiten weltlicher Natur. In den späten Lebensjahrzehnten wurden Sulzer zahlreiche öffentliche Ehrungen zuteil. 1876, zum 50jährigen Jubiläum der Einweihung des Stadttempels, rekapitulierte er in einer "Denkschrift" das halbe Jahrhundert seines Wirkens, wobei das Bemühen, das eigene Werk vor der damals gerade blühenden Konkurrenz zu beschützen, in dieser Selbstbespiegelung kaum verborgen blieb. 1881, nach 56 Dienstjahren wurde der 77jährige Sulzer schließlich von Joseph Singer abgelöst. Am 17. Jänner 1890 starb der Altmeister in Wien und wurde unter reger Anteilnahme beerdigt. Dem bereits legendären Altmeister blieb eine kritische Öffentlichkeit zu Lebzeiten erspart; das kompositionstechnisch weit überlegene Werk des Berliner Chordirigenten Louis Lewandowski konnte die Vorherrschaft von "Schir Zion" zumindest in Wien in keiner Weise gefährden. Doch selbtherrliche Bearbeitungen sonder Zahl ersetzten das schwer erhältliche Original mehr und mehr, zumal 1905, zum 100. Geburtstag Sulzers eine ziemlich willkürlich verfahrenende Neuauflage aus der Hand des zweifellos autoritativen Sohns Joseph Sulzer erschien.

Die Entwicklung der kantoralen Musik im 20. Jahrhundert entfernte sich von Sulzer, ohne ihn aber als Ahnvater zu vergessen. Die Konzentration auf liturgische Musik lenkte die Aufmerksamkeit auf wissenschaftliche Fragen des Alters und der Herkunft der "Jüdischen Musik"; die Disziplin der jüdischen Musikwissenschaft wurde geschaffen; der Pionier auf diesem Gebiet, Abraham Zwi Idelsohn, ist im Bereich der Ethnomusikologie wohlbekannt. Was Sie als Volksmusikforscher vielleicht besonders interessieren wird, ist die um 1900 in Rußland ausgehende Welle des Interesses für jüdisch-nationale Volksmusik, die vom Journalisten Joel Engel begründet wurde. Diese Bemühungen brachten eine jüdische Kunstmusik hervor, die im heutigen Staat Israel unter dem Gesichtspunkt des orientalischemeuropäischen Schmelztiegels fortgesetzt wird. Wesentliche Beiträge lieferten hier Joseph Achron, Alexander Krejn, Joseph Bloch, Darius Milhaud und Leonard Bernstein.

Ein Jahrhundert nach seinem Tod erscheint Salomon Sulzer als eine Persönlichkeit, deren Bedeutung historisch ist. Nur wenige seiner Werke haben bis heute überlebt. Wir finden eine Reihe schöner Melodien, die sich noch einiger Popularität erfreuen, etwa das strahlende "Lecha Dodi" zum Schabbateingang. Die Zeit der großen Chorpflege in den Synagogen ist vorbei, eine Rückkehr zu der kantoralen Tradition Osteuropas ist allenthalben zu registrieren. Doch verdient es Sulzer, der Vergessenheit entrissen zu werden. Kaum einem anderen gelang eine so unnachahmliche und überzeugende Mischung aus modernem Kunstdanspruch, Tradition und praktischer Anwendbarkeit in der Synagoge wie diesem großen Kantor aus Hohenems.

Anmerkung: Im Anschluß an diesen Vortrag sind in der Diskussion einige Fragen und Mißverständnisse zutage getreten, die ich hier kurz diskutieren möchte. Es ging für einige Seminarteilnehmer vor allem darum, daß der kunstmusikalische Gehalt von Sulzers Kompositionen - besonders unter dem Eindruck der vorgeführten Tonbeispiele - nicht mit der von mir eingebrachten Kategorisierung als Gebrauchsmusik zur Deckung gebracht werden konnte.

Zweifellos ist Sulzers Musik vom Selbstverständnis ihres Autors her Kunstmusik. Doch einmal der Praxis der Synagoge einverleibt, wurde sie angepaßt, willkürlich bearbeitet und sicherlich auch nicht selten plagiiert (Stichwort "Traditional"). Und so kann man sich durchaus der Auffassung von Prof. Avenary anschließen, der nach Jahren intensivster Sulzerforschung konstatierte: "Es handelt sich bei Sulzer um 'Gebrauchsmusik' von hoher Qualität, manchmal das Geniale streifend - aber Gebrauchsmusik, die nach der Einführung in die Praxis des Gotteshauses dem Autor nicht mehr gehört und ein eigenes Leben beginnt, auf das er wenig Einfluß hat." (H. Avenary, "Akten und Briefe als Hilfsmittel musikalischer Textkritik: Salomon Sulzers 'Schir Zion'". Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag (Tutzing, 1982), S. 51.)

LITERATUR:

Allgemeine Zeitung des Judenthums (AZJ), Hg. Ludwig Philippson (Leipzig, 1837-1890; Berlin, 1890-1922)

Avenary, Hanoch, Kantor Salomon Sulzer und seine Zeit (Sigmaringen, 1985), 300 S.

Idelsohn, Abraham Zwi, Jewish Music in Its Historical Development (New York, 1929 [Nachdruck New York, 1967]), S.

232-295

Idelsohn, Abraham Zwi, "Musical Characteristics of the East-European Jewish Folk Songs," The musical Quaterly Jg. 18, Hg. Carl Engel (New York, 1932), S. 639-643.

Minkowsky, Pinchas, Der Sulzerismus und die moderne synagogale Liturgie (Wien, 1905), 35 S.

Singer, Joseph, "Polnisch-Singen in der modernen Synagoge," Sammlung kantoral-wissenschaftlicher Aufsätze, Hg. Aron Friedmann, (Berlin, 1922), S. 191 f.

Steiner, Maximilian, Salomon Sulzer und die Wiener Judengemeinde (Wien, 1904), S. 12

Sulzer, Salomon, Denkschrift an die hochgeehrte Wiener israelitische Cultus-Gemeinde (Wien, 1876), 17 S. [Nachdruck Avenary, Kantor Salomon Sulzer ..., op. cit., S. 170-183]

Werner, Eric, A Voice Still Heard ...: The Sacred Songs of the Ashkenazic Jews (London, 1976), S. 191-240

Aus: http://www.ammersfeld.com/de/subx/c_info2.php

kantormania. Die Welt der synagogalen Musik

Hannes Sulzenbacher

Die Synagogengemeinde Saar inserierte am 15. September 2004 in der "Jüdischen Allgemeinen" die Stelle eines Kantors. "Sie sprechen deutsch oder sind bereit, es schnellstens zu lernen. Komponisten wie Levandowski und Sulzer sind ihnen vertraut". Er solle Gottesdienste nach ashkenasischem Ritus abhalten können, als Religionslehrer, Seelsorger und aktives Gemeindeglied seinen Dienst versehen, sowie "Simches aller Art" zu seinem Aufgabengebiet zählen. Eine funktionsfähige, aber ungenutzte Orgel stünde zu seiner Verfügung. Bewerbungen mit Lebenslauf und Gesangsprobe sollten an den Gemeindevorstand abgeschickt werden: berufliche Realität von Kantoren in unserer Gegenwart.

Die Konzeption der Ausstellung "Kantormania. Von Salomon Sulzer bis zum Jazz Singer" als Wettbewerb zu Ehren des großen Reformers zu seinem 200. Geburtstag hat hingegen keine Entsprechung in der Realität, sondern lehnt sich bewusst an die TV-Casting-Shows an, die in zahlreichen Ländern, meist als große Quotenerfolge, ausgestrahlt wurden. Ob "American Idol" und "World Idol" in den USA, "Deutschland sucht den Superstar", "Music Star" in der Schweiz oder eben das Titel gebende "Starmania" in Österreich. Der metaphorische Ausgangspunkt ist also ein virtueller Kantorenwettbewerb, zu dem Teilnehmerinnen und Teilnehmer aus allen Zeiten und Ländern angereist sind. Ihr "Reisegepäck" ist Inhalt der Ausstellung, es verwandelt das Museum gleichsam in den Backstage-Bereich einer Showbühne, auf der das unmögliche Wettsingen statt finden könnte. Dennoch ist und war die Wettbewerbssituation keinem Kantor fremd, wenn auch nicht zu Ehren bedeutender Männer, so doch hinsichtlich ihrer eigenen beruflichen Existenz: Wie anders sollte sich eine Gemeinde für einen Vorbeter entscheiden? Zahlreiche Stellenausschreibungen zeugen von diesem Bewerb "um den Job". Eine Konsequenz daraus ist die Jahrhunderte alte Internationalität des Kantorenberufes, die zahlreiche Vertreter ihres Standes schon im 19. Jahrhundert auf fremde Kontinente und in die entlegensten Gemeinden führte.



rechts Geburtshaus von Sulzer, 2004, JMH

1804 kam Salomon Sulzer als Salomon Levi in einem noch heute erhaltenen Haus neben der Hohenemser Synagoge im Jüdischen Viertel auf die Welt. Nach Studienaufenthalten in Karlsruhe und Frankreich erhielt der erst Sechzehnjährige die Kantorenstelle an der Hohenemser Synagoge übertragen. Doch Sulzer blieb nicht lange hier. 1826 wurde er, wegen seiner legendären Stimmgewalt schon in Wien bekannt, an den im Jahr zuvor neu errichteten Wiener Stadttempel als Kantor berufen, wo er gemeinsam mit Prediger Isaak Noah Mannheimer den "Wiener Ritus" begründete – eine gemäßigte Art der Reform, die sowohl von Erneuerern als auch von Traditionalisten angenommen wurde. Sulzer galt bald auch außerhalb des Wiener Judentums

als markante Persönlichkeit. Salomon Sulzers wunderbarer Bariton war weit über die Stadtgrenzen bekannt. Zu seinen begeisterten Bewunderern und Freunden zählten die Komponisten Franz Schubert, Franz Liszt, Giacomo Meyerbeer, Robert Schumann und Niccolò Paganini, die des öfteren den Wiener Stadttempel besuchten, um Sulzer zu hören.

Das kompositorische Hauptwerk Sulzers, das auch seinen Ruf als Reformator des Synagogengesangs begründete, ist das in zwei Teilen erschienene "Schir Zion" (Gesang Zions) mit zum überwiegenden Teil selbst komponierten Werken für den gottesdienstlichen Gebrauch. Die neuen Kompositionen wurden zum



Sulzer Gedenktafel beim Geburtshaus, JMH

ersten Mal mit vierstimmiger Chorbegleitung geschrieben und beeinflussten den Gebetsstil in vielen Synagogen. Sulzers Bände von "Schir Zion", in dem alle Gebete des Jahres gesammelt sind, prägen den Synagogengesang bis in die heutige Zeit. Daneben war Sulzer als Komponist weltlicher Lieder tätig: Neben Revolutionsliedern vertonte er unter anderem Gedichte von Goethe.



Sulzer auf dem Totenbett, JMW

Sulzer starb im Jahre 1890 und wurde in Wien begraben.

Schon zu Lebzeiten entwickelte sich um ihn ein regelrechter Sulzer-Kult. Nur zehn Jahre nach seinem Tode veröffentlichte die Zeitschrift der Wiener jüdischen Museumsgesellschaft einen Aufruf für eine, vermutlich nie zustande gekommene Ausstellung "Sulzer-Reliquien" einzureichen. Heute ist Sulzers Einfluss in den USA größer als in Europa.

Nach der Shoah ist die Tradition des osteuropäischen Chasanut prägend, das eine andere Entwicklung genommen hat, vom improvisatorischen, "orientalischen" Charakter der Vorsänger im Tempel zehrt. Doch Sulzers synagogale Musik umrahmt auch heute noch die Gottesdienste am Wiener Stadttempel, und gerade im angelsächsischen Sprachraum gehört sie zum festen Repertoire zahlloser Synagogen und erinnert an die im Holocaust fast gänzlich verschüttete Perspektive jüdischer Reform.

Die "chasanim" vor Sulzer, die auch erst im Zuge der liturgischen Reformen die neue, am Protestantismus angelehnte Bezeichnung eines "Kantors" erhielten, waren die Träger der mündlichen Überlieferung des synagogalen Melodiengutes. Als "Abgesandte der Gemeinde" standen sie besonders seit dem Mittelalter im Mittelpunkt des liturgischen Ablaufs. Sie begannen meist ihre Karriere als "meschorerim", womit die beiden Begleitsänger des chasan bezeichnet wurden. Der Gesangsstil des chasan war in orientalischer Weise gänzlich von improvisierten Verzierungen und gelegentlich von manierter Virtuosität geprägt. Die "meschorerim" begleiteten seinen Gesang mit Stützzakorden, die die Gemeinde respondierte an festgelegten Stellen des Gebets. Die musikalische Reform des synagogalen Ritus veränderte einen großen Teil dieser alten Traditionen: Nach und nach wurden Melodien und ihre Bearbeitungen notiert und damit der Nachwelt überliefert. Die "meschorerim" wurden durch einen Chor ersetzt, der gleichzeitig auch die Trägheit und Ungeregeltheit sowie den oft mangelnden Wohlklang des Gemeindegesanges ablösen oder einschränken sollte.

Auch Salomon Sulzer lehnte den Gemeindegesang ab. Sein hoch qualifizierter Chor aus Knaben und Männern sang noch für "Schir Zion I" im Stil der Wiener Klassik und unter Verzicht auf den mündlich überlieferten jüdischen Melodienschatz sowie unter Verzicht auf die von den Reformern favorisierte Orgel, deren Einführung in der kleinen deutschen Synagoge von Seesen 1810 selbst manche modernen Gemüter erhitzt hatte. Später machte wohl auch Sulzer mit der Orgel seinen Frieden. Das Harmonium in der Hohenemser Synagoge hat er in den 1860er Jahren, damals längst in Wien, der Gemeinde gestiftet.

Es waren schließlich traditionelle Chasanim aus Osteuropa, die Salomon Sulzer in Kontakt mit der in Polen und Russland noch praktizierten "alten Schule" brachten. Sie waren nach Wien zu dem respektvoll bewunderten Kantor gekommen, hinterließen jedoch ihrerseits markante Spuren, die sich in Sulzers "Schir Zion II" deutlich bemerkbar machten. Seine Schüler wiederum, die den Wiener Meister bewunderten, trugen seinen Stil und seine Musik bis in die entlegensten Synagogen.

Andere Kantoren und Komponisten wie Hirsch Weintraub (Königsberg), Samuel Naumbourg (Paris) und Emanuel Kirschner (München) reformierten ebenso die Synagogenmusik, jedoch lediglich der Berliner Chordirigent Louis Lewandowski schuf meisterhafte Chorsätze im Mendelssohn-Stil und einprägsame kantoriale Rezitative, die – wie bei Sulzer – die Bedeutung des hebräischen Textes in neue Musik zu integrieren suchte. Ein Weg wie jener Moritz Henles, der in Laupheim und Ulm, später am Hamburger Reformtempel nicht nur Orgelbegleitung für seine Chorkompositionen, sondern für die Durchführung sogar einen gemischten Chor vorsah, beruhte auf einem ganz anderen Zugang zur Tradition, als Salomon Sulzer eingeschlagen hatte. Gerade Sulzer verstand sich im Grunde als Restaurator, und nicht als Reformator der synagogalen Musik. Eine weitere gravierende Veränderung Henles in Hamburg bestand in der "Wieder"-Einführung der biblisch überlieferten Singweise und der aschkenasischen Aussprache des Hebräischen. Bis dahin pflegten die Kantoren am Hamburger Tempel das sephardische Rezitativ und damit auch die portugiesische Aussprache des Hebräischen.

Parallel zu den kompositorischen Neuheiten, begannen Kantoren und Forscher, einzelne regionale Traditionen niederzuschreiben: Moritz Deutsch in Breslau, Eduard Birnbaum in Königsberg sowie Aron Friedmann in Berlin bewahrten auf diese Weise Synagogalmusik aus den verschiedensten Gegenden. Gleichzeitig mit der Wissenschaft vom Judentum, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelte, entstand nun eine "Musikwissenschaft vom Judentum", die sich zum einen der Frage nach einer genuinen Existenz jüdischer Musik, zum anderen ebenso der Einflüsse christlicher Musikpflege auf die jüdische stellte. Abraham Z. Idelsohn unternahm zur Klärung dieser Fragen im Auftrag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften eine Forschungsreise in den Nahen Osten: Er wollte nachweisen, dass jüdi-

sche Gemeinden, die miteinander seit über tausend Jahren keinen Kontakt hatten, dennoch über Gemeinsamkeiten in der synagogalen Musik verfügten: Er erforschte den Vortrag von aschkenasischen und orientalischen Chasanim und untersuchte in den jüdischen traditionellen Gesängen Europas mehr als nur mittelalterliche, aus der nichtjüdischen Umwelt adaptierte Melodien und Skalen. Schon die Reisebeschreibung des Wiener Schriftstellers Ludwig August Frankl im Jahr 1856 erzählt vom "wunderlichen arabischen Gesang, den man in den Synagogen des Abendlandes als polnisch geschnörkelt und genäsel oft verspotten hört". Auch Frankl, der wohl mit dem Wiener Ritus am vertrautesten war, erschien die europäische Gesangstradition als "klingende Fata morgana der Wüstenlieder". Beispielhaft erklingt hier die Aufnahme des Kantors und Lehrers Hajim Asrigi, dessen Stimme Idelsohn 1912 in Jerusalem aufgenommen hat. Idelsohns Sammlung, die im Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften aufbewahrt und bearbeitet wird, wird im Rahmen der Gesamtausgabe der Historischen Bestände 1899-1950 als Serie 9 im Jahr 2005 erscheinen.

Ebenfalls aus den Beständen des Phonogrammarchives in Wien stammt die Aufnahme von Jakob Bauer, seines Zeichens Oberkantor des Türkischen Tempels in der Zirkusgasse, Gründer und Herausgeber der "Österreichisch-Ungarischen Kantoren-Zeitung": "Leha Dodi", das berühmte Schabbatlied und Teil des Freitag-Abendgebetes, an dessen Ende sich die Gemeinde der Tür zuwendet, um den "eintretenden" Schabbat freudig zu empfangen.

Die radikale Reform der Synagogalmusik, wie sie gerade in Norddeutschland praktiziert wurde, verlor im Laufe des 19. Jahrhunderts an Bedeutung. Wie im Falle von Sulzers Musik fand sie jedoch eine Fortsetzung ihrer Traditionen, in diesem Fall durch neue Reformgemeinden gerade in den USA. Die Kompositionen von Sulzer selbst wurden in den fortschrittlicheren Gemeinden Osteuropas gesungen und gelangten erst über diesen Umweg nach Nordamerika. Denn im Zuge der Migrationsbewegungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts emigrierten auch zahlreiche Kantoren aus dem osteuropäischen Raum und Russland in die USA, wo manche von ihnen gewaltige Karrieren absolvieren sollten. Lediglich beispielhaft seien von ihnen Yossele Rosenblatt und Zavel Kwartin genannt.

Zwei Hauptwege führten zum Kantoren-Star: jener über die Synagoge und jener von der Synagoge auf die große Opernbühne und (gelegentlich) wieder zurück. Yossele Rosenblatt, zuletzt als Kantor in Hamburg beschäftigt, verweilte die Bühne lange Zeit. Wie zahlreiche andere Kantoren "debütierte" er an der First Roumanian-American Synagoge an der New Yorker Lower East Side. Jene war bekannt unter dem Spitznamen "The Cantor's Carnegie Hall", da so berühmte Kantoren wie Moyshe Oysher oder Richard Tucker hier erstmalig gesungen hatten. Unter Kantoren galt sie als Sprungbrett zur Metropolitan Opera. Der "König der Chasanim", wie Jossele Rosenblatt genannt wurde, wird wegen der Genialität seiner Kompositionen und seiner Interpretationskunst von Juden und Nichtjuden gleichermaßen anerkannt. Sein "Kol Nidre", von dem mehrere Aufnahmen existieren, gilt gleichsam als Höhepunkt seiner Ausdruckskraft. Richard Tucker wurde 1913 in Brooklyn geboren und begann als Knabensopran ebenso in der Synagoge von Manhattan Lower East Side. Am Brooklyn Jewish Center absolvierte er seine Kantorenausbildung. Erst 1941 sang er zum ersten Mal an der Metropolitan Opera vor, wo er jedoch abgelehnt wurde. Als ihn deren Intendant Edward Johnson jedoch drei Jahre später im Gottesdienst hörte, wurde Tucker vom Fleck weg engagiert. Ungeachtet seiner darauf folgenden Karriere zum Startenor, blieb Tucker ein natürlicher, humorvoller und tief religiöser Mensch. Als Richard Tucker eine Vorstellung von "Ernani" in Cincinnati aus Krankheitsgründen absagen muss, springt ein weniger Bekannter für ihn ein, der heute der wohl bekannteste zeitgenössische Opernstar mit kantoralen Wurzeln ist: Neil Shicoff. Tucker selbst starb 1975, sein Leichnam wurde – was erstmalig geschah – auf der Bühne der Met aufgebahrt.

Mit Zavel (auch Sawel, Sebulon) Kwartin eroberte ein zweiter Kantor aus Wien die ganze Welt der Synagoge. Er war 1874 in Nowo Archangelsk in der Ukraine geboren worden und arbeitete als Hilfskantor, ehe er 1899 in Wien Gesang zu studieren begann. 1903 bewarb er sich als Oberkantor an der neu errichteten Synagoge Neudeggergasse im Achten Wiener Gemeindebezirk, wo er unter 63 Bewerbern als Sieger hervor ging. Über Stationen in St. Petersburg sowie Budapest wurde zum Oberkantor des Tempels Emanu-El in Brooklyn berufen. Nach einem Zwischenspiel als Grundstückshändler und gefeierter Kantor in Tel Aviv Anfang der 1930-er Jahre, kehrte er 1937 in die USA zurück, wo er fünfzehn erfolgreiche Jahre später verstarb.

Waren Kwartin und Rosenblatt die Stars der Synagoge, Tucker und Jan Peerce jene der Opernbühne, so erobert sich der Sänger und Schauspieler Joseph Schmidt alle beide – und dazu noch den Film. Trotz einer Körpergröße unter 1,60 Meter wurde aus Joseph Schmidt in den 30er Jahren eine der schillerndsten Gesangsgrößen seiner Zeit. Seinen ersten gesanglichen Auftritt hatte Schmidt als Kantor in der Synagoge von Czernowitz. 1924 kam er nach Berlin, wo er Musik und Gesang studierte. Mit dem Engagement an einem deutschen Radio begann Joseph Schmidts internationale Karriere. Schmidt wurde Hauptdarsteller des deutschen Films: "Ein Lied geht um die Welt" ging um die Welt – und auch "Heut' ist der schönste Tag in meinem Leben". Er wurde Weltstar, verkehrte in den vornehmsten Hotels von Europa und Amerika und galt als Bonvivant. Doch kollidierte sein kometenhafter Aufstieg mit dem Aufkommen der Nationalsozialisten in Deutschland, was ihn 1933 zur Flucht nach Wien veranlasste. Nach dem "Anschluss" im März 1938 musste er auch Österreich verlassen und floh zunächst nach Brüssel, 1940 nach Südfrankreich. Von dort versuchte er 1942, nach Amerika zu emigrieren, doch scheiterte dieser Versuch. Am 16. November 1942 starb Schmidt im

Schweizer Internierungslager Girenbad.

Der "Caruso" der Synagoge war jedoch Gershon Sirota, der wie Joseph Schmidt die Massenvernichtung der europäischen Juden nicht überlebte. Ein Star unter Juden und Nichtjuden, der sich der Opernbühne verweigerte. Für den "Psalm 55" verwendete eine bekannte Arie des italienischen Komponisten Alessandro Stradella, eine Praxis wie sie ja schon vor Sulzer bestanden hatte. Sirota emigrierte jedoch nie aus Polen, seine Bühnentrumphe in Europa und vor allem den USA waren stets Gastspiele. Auch nach dem Überfall der deutschen auf Polen verließ er seine Familie nicht: Zusammen mit ihr wurde er ins Warschauer Getto verbracht, wo er nach kurzer Zeit starb.

In den zerstörten Synagogen NS-Deutschlands und seiner Einflussgebiete erklang keine Stimme mehr zur höheren Ehre Gottes. Der Wiener Stadttempel, Sulzers Heimstatt, blieb als einzige Synagoge Wiens von der Zerstörung verschont. Sein langjähriger Oberkantor Mátyás Mátyás wurde jedoch nach Theresienstadt deportiert und 1942 in Auschwitz ermordet. Sein Vermächtnis an die Nachwelt besteht in wenigen Aufnahmen, die zwischen 1908 und 1912 in Wien entstanden.

Vielen Kantoren gelang dennoch die Flucht aus Deutschland. Manche von ihnen konnten an erfolgreichen Gastspielen früherer Jahre anknüpfen, die ihnen den Eintritt in neue Berufe und Engagements erleichterten. Manfred Lewandowski, Großneffe des berühmten Komponisten Louis Lewandowski und selbst vormaliger Oberkantor von Berlin, emigrierte nach Philadelphia und war als Kantor in den USA sehr erfolgreich. Manche waren jedoch auch gezwungen, ihren Beruf zu wechseln: Sie fanden Platz in der amerikanischen Musik- und Unterhaltungsindustrie, freilich oft fern ihres vormaligen Ansehens und Ranges. Einige erlagen auch den Verlockungen des säkularen Marktes und tauschten die stille Lobpreisung gegen den stürmischen Applaus der Bühne. Die Rabbiner versuchten, dem Einhalt zu gebieten und plädierten für die Unvereinbarkeit der religiösen Berufung und des weltlichen Berufs. Schon Salomon Sulzer war seinerzeit angehalten worden, seine säkularen Auftritte einzuschränken. Er tat es freilich ebenso wenig wie viele seiner nachkommenden Berufskollegen.

Die Familientradition, den Beruf des Kantors vom Vater zum Sohn weiter zu geben, geriet durch die Säkularisierung ebenso ins Bröckeln. Eine paradigmatische Geschichte: Söhne entscheiden sich gegen den Willen von Rabbinern und Vätern für die weltliche Karriere – ein Stoff für Bühne und Film. In "Overture to Glory" (1940) mit Moyshe Oysher spielte Manfred Lewandowski einen Vilnaer Kantor, der den Posten bekommt, da der Sohn des Kantors seine Lebensrolle verweigert und zur Warschauer Oper strebt. "Overture to Glory" ist jedoch nur ein Remake des ungleich berühmteren Films "The Jazz Singer" (1927), der als weltweit erster Tonfilm in die Filmgeschichte einging.

Die kantonale "Familienfrage" war also nicht nur eine existenzielle Realität, vor allem für die Söhne aus Kantorenfamilien, über den "Jazz Singer" wurde sie gleichsam auch zum Paradigma für die kantonale Lebensgeschichte. Der "Jazz Singer", zuerst mit Al Jolson in der Hauptrolle verfilmt, gilt – obwohl noch zahlreiche Zwischentitel eingesetzt wurden – als der erste weltweite gezeigte Spielfilm mit Tonspur. "You ain't heard nothin' yet", heißt es mehr als einmal in diesem Film. Die Story, hinter dem sich die freilich fikionalisierte Lebensgeschichte seines Hauptdarstellers verbarg, handelt vom Aufstieg des jüdischen Sängers Jakie Rabinowitz zum gefeierten Broadway-Star, dies jedoch konterkariert von seinem Vater, dem Kantor Rabinowitz, der das Leben seines talentierten Sohnes lieber in den vertrauten Bahnen amerikanisch-jüdischer Familientradition gesehen und dessen Stimme lieber in der Synagoge gehört hätte. Doch im Film bringt erst der Tod des Vaters Jakie wieder in die Synagoge: Zu Yom Kippur singt der junge Entertainer, dessen Karriere auf den Minstrel Shows und seinen Auftritten als schwarz-geschminkter Negerdarsteller beruhte, das "Kol Nidre". Auf Grund des großen kommerziellen Erfolges folgten "Jazz-Singer"-Fortsetzungen ("The Singing Fool", 1928) sowie auch nach "Overture to Glory" Remakes in erstaunlicher Zahl: Noch 1980 wurde die Geschichte ein weiteres Mal auf die Leinwand gebracht: Neil Diamond als Jakie und die Schauspielerlegende Laurence Olivier als sein Vater konnten zwar den künstlerischen wie kommerziellen Misserfolg des Filmes nicht abwenden, einige der Diamond-Songs wurden jedoch zu Hits der frühen 1980-er Jahre.

Die Schoa hat bei vielen Juden, gerade in den USA, auch das Verhältnis zur Tradition verändert. Es galt zu bewahren oder wiederzuentdecken, was zerstört oder verloren geglaubt war. Auch musikalische Traditionen erstanden neu, wurden gepflegt oder führten zur erneuten Auseinandersetzung mit dem musikalischen Zeitgeschmack und Zeitstil. Kurt Weill, der 1935 in die USA emigrierte, war ebenfalls Kantorensohn, sein Vater Albert hatte eine Kantorenstelle in Dessau inne. Weills "Kiddusch", ein unbekannteres Werk des berühmten Komponisten der "Dreigroschenoper", wurde 1946 in der Park Avenue Synagogue, New York uraufgeführt. Kurt Weill hat diese Komposition seinem Vater gewidmet, der vor den Nazis nach Palästina geflohen war.

Der Basler Oberkantor Marcel Lang, hier Interpret des Weillschen "Kiddusch" ist zwar in einer Familie aufgewachsen, in der das ostjüdische Chasanut gepflegt wurde (sein Vater verdiente sein Geld freilich als Sportreporter), doch absolvierte er neben der musikalischen Ausbildung zusätzlich ein Psychologiestudium. Seit 1991 war er neben Basel auch ständiger Gastkantor der Jüdischen Gemeinde Düsseldorf und widmete sich wieder vermehrt der Konzerttätigkeit, sowohl als Interpret Synagogaler Musik und Jiddischer Lieder, als auch als Konzert- und Oratoriensänger. Am 15. und 16.

Oktober 2004 tritt er als Nachfolger Bernhard Sans seine Tätigkeit als Chasan der Zürcher Gemeinde an.

Der Nachfolger Sulzers am Wiener Stadttempel verfügt über ein ebenso umfangreiches Repertoire, das liturgische kantortale Musik, jüdische Soul-Musik, Chassidische und Klesmer-Musik, jiddische Kompositionen sowie Opern- und klassische Gesangsliteratur umfasst:

Shmuel Barzilai wurde 1957 in Jerusalem als Sohn einer bekannten Kantorenfamilie geboren. Seine Ausbildung absolvierte er am Institut für Musik und kantoralen Gesang in Tel Aviv. Shmuel Barzilai musizierte bei zahlreichen Konzerten und Festivals in Europa, Israel und den USA. Beim legendären Gedenk-Konzert "Mauthausen 2000" sang er in Begleitung der Wiener Philharmoniker das Totengebet "El Maleh Rachamim".

Die Gegenwart des jüdischen Kantorates hat viele Gesichter – und viele Stimmen. Traditionelle Chasanut wird genauso gepflegt wie moderne Neukomposition. Auch die Geschichte des Synagogalgesangs wird weiterhin erforscht, freilich mit anderen Voraussetzungen und Zielvorstellungen, als dies Abraham Z. Idelsohn hundert Jahre früher unternahm.

Frauen eroberten im Laufe des 20. Jahrhunderts zunächst die Kantorenstellen der Reformsynagogen und schließlich auch jene vieler konservativen Gemeinden. Tradition wird oft neu erarbeitet, neu interpretiert und neu inspiriert.

Lediglich die Zeit der großen Chorpflege in den Synagogen scheint vergangen zu sein, eine Rückkehr zu den solistischen kantoralen Traditionen ist allenthalben zu registrieren. Der Musikologe Hanoach Avenary konstatierte schon 1980 am Wiener "Internationalen Salomon-Sulzer-Symposium": "Die Reste des osteuropäischen Judentums, die von Flüchtlingen wiederaufgebauten Gemeinden neigen – sei es aus echtem Bedürfnis, sei es aus Nostalgie – mehr den Gebetsweisen des osteuropäisch-jüdischen Gesangs zu." Doch gerade in Israel und auch in den USA wird mittlerweile auch eine ganz andere musikalische Tradition im Judentum in ihrer Vielfalt wieder entdeckt.

Rabbi David Buzaglo, geboren in Casablanca um 1901/1903, lebte bis 1965 in Marokko. Er wanderte nach Israel aus, wo er 1975 starb, als bewunderter Paytan (liturgischer Sänger, Dichter und Komponist), der eine Renaissance orientalischer musikalischer Traditionen auslöste. Nur einmal, 1957, gelang es Professor Haim Zafrani ihn davon zu überzeugen, in ein Mikrofon zu singen. Diese Aufnahmen gehören zu den kostbaren Zeugnissen der vital gebliebenen Kunst der Pyyutim, des poetischen religiösen Gesangs im sefardischen und orientalischen Judentum, die in enger kultureller Verbindung zur arabischen Umgebung entstand. Wenn heute in Israel und auch in den USA Kantoren wie Haim Luk (Buzaglos Schüler), Emile Zrihan oder Jack Kessler den Reichtum orientalischer liturgischer Musik im Judentum wieder entdecken, dann ist David Buzaglo in diesem Zusammenhang unvergesslich. Wir hören ihn und zwei seiner Schüler in einer Aufnahme des Yedid Nefesh, eines synagogalen Pyyut, dessen Text von Rabbi Elazar Azkari aus Sefad im 17. Jahrhundert stammt und in enger Verbindung zur orientalischen Kabbala steht. Yedid Nefesh (Busenfreund – gemeint ist Gott) gehört zu den zwei Gesängen, die im Rahmen der aus Marokko stammenden Tradition der Bakkashot zwischen Sukkot und Purim an jedem Sabbat vorgetragen werden, wenn man – einer Aufforderung in einem Psalm Davids folgend – in den Winternächten von Mitternacht bis Sonnenaufgang in der Synagoge zusammenkommt, um zu singen.

Auch "Baruch ha-Gever" beruht auf intensiver Erforschung der jüdischen Musikgeschichte und gehört zu den ältesten drei erhaltenen jüdischen Melodien. Jalda Rebling, Schauspieler, Geschichtenerzählerin, Sängerin und Kantorin, vor allem in Berlin, beschäftigt sich seit einem Vierteljahrhundert mit jüdischer Musik, Literatur und Theater. Geschichten uralter Tradition und moderne Literatur, Lieder mittelalterlicher Troubadoure und Minnesänger und liturgische Musik moderner Komponisten werden durch sie mit ihrer 30ig-jährigen Bühnenerfahrung einem breiten Publikum nahe gebracht. Als Kantorin sucht Jalda Rebling nach Wegen für ein lebendiges kreatives Judentum in Europa.

So wie es auch Chasan Jack Kessler macht: Wurden vor hundert Jahren die alten Gebete für die jüdischen Gemeinden modernisiert, so dass ein rational nachvollziehbarer Inhalt im Zentrum aller Überlegungen stand, so sucht Kessler heute nach den versteckten mystischen Bezügen der Gebete. Dazu gräbt er nach alten religiösen Gebetsmelodien, improvisiert über sie, verarbeitet sie in progressiven Arrangements und "verjazzt" sie, dies jedoch im Sinne einer modernen jüdischen Spiritualität. Im Dialog mit seiner Frau, einer modernen chassidischen Rabbinerin sammelt er Musiker um sich, die das gleiche Lebens- und Musikverständnis zu ihrem Bekenntnis machen. Auch "Baruch Elo-heyenu" basiert auf einer arabischen Überlieferung, die mit den jüdischen Migrationsbewegungen der frühen Neuzeit nach Polen und ins Baltikum gelangten. Jack Kessler und seine Band "The Fourth World" greifen weit zurück in orientalische, sephardische und chassidische Quellen, verwenden Instrumente aus dem ganzen Repertoire der Weltmusik und kreieren aus ihnen energetische spirituelle Musik der Gegenwart.

Salomon Sulzers Musikschaffen im Rahmen der synagogalen Gesangstradition

Vortrag von Hanoach Avenary, gehalten beim Internationalen Salomon-Sulzer-Symposion, Wien, 1980.

Wenn wir den Sulzer-Stil des Synagogengesangs als eine Annäherung an den musikalischen Zeitgeschmack und einen Ausgleich mit ihm betrachten, dann hat er Vorgänger in früheren Perioden der jüdischen Musikgeschichte. Zum ersten Mal beobachten wir es im Umkreis der mittelalterlich islamischen Kultur, daß der traditionelle freie Rhythmus der biblischen Poesie als schwer, als unzeitgemäß empfunden und durch gleichmäßig pulsierende Metren nach arabischem Vorbild ersetzt wurde. Damit zogen auch symmetrisch gebaute Gesangsweisen und fremde Melodiemodelle in den hebräischen Gesang ein; es kam ferner zu einer Auseinandersetzung mit den klassischen Musiktheorien. Alles dies nahm im Prinzip Sulzers Aufgeschlossenheit für den musikalischen Zeitgeist vorweg.

Ein ähnlicher Ansatz zum Ausgleich mit der Musik der Umwelt ist erkennbar zur Zeit der 'Ars Nova' in Frankreich und im 'Trecento'-Italien. Als Zeuge dieses musikalischen Geschehens blieb uns freilich nur der Bodensatz musiktheoretischer hebräischer Texte. Das eindrucksvollste Bild des Eintritts ins Ambiente der zeitgenössischen Kunstmusik bieten das jüdische Mantua und Venedig im frühen 17. Jahrhundert. Ende 1622 erschienen Salomone Rossis 3-8stimmige Synagogenchöre im Druck - ein Nebenzweig zwar nur seiner zahlreichen Madrigal- und Instrumentalwerke, aber eine Krönung damaliger Tendenzen, Kunstmusik als religiös legal und sogar kongenial der jüdischen Überlieferung anzuerkennen.

Es war einmal ein beliebtes Thema, die historische Parallele Salomone Rossi – Salomon Sulzer hervorzuheben und literarisch auszuspinnen. Wir können heute weitergehen und diesen Aspekt der Parallelität auf die Meinungsbildner beider Epochen ausdehnen. In seiner Mantuaner Predigt von 1589 bereitete Rabbi Juda Moscato ideologisch den Einzug der Renaissancemusik ins jüdische Bethaus vor; ähnlich haben später die Wiener Prediger Mannheimer und Jellinek dem Gedanken des geregelten, auf der Höhe des Jahrhunderts stehenden Synagogengesangs zum Durchbruch verholfen. Sowohl im 17. wie im 19. Jahrhundert lag der Nachdruck auf dem kunstgerechten, mehrstimmigen Chorgesang. Über die synagogale Chormusik hatte schon Rabbi Juda-Arjeh da Modena ein rabbinisches Gutachten erlassen und es zusammen mit den Kompositionen Rossis abgedruckt, um einer Ablehnung durch die Konservativen vorzubeugen. Genau die gleichen Bestrebungen finden wir bei dem streitbaren ungarischen Rabbi Leopold Löw und den genannten Wiener Predigern wieder; sie veranstalteten einen Nachdruck von Modenas Gutachten mit einem unmißverständlichen Hinweis auf seine aktuelle Gültigkeit. Im Jahre 1612 hatte ferner der Mantuaner Abraham Portaleone die historischen Belege für die Würde der Tonkunst im alten Israel zusammengefaßt; in Sulzers Frühzeit fallen die gleichgerichteten Forschungen des gelehrten Joseph Levin Saalschütz.

Obwohl wir in den verschiedenen Ausgleichsversuchen zwischen Synagogen- und Umweltsmusik eine Parallelität sehen und aufzeigen können, so fehlt allen diesen Ansätzen doch eines: die Kontinuität. Von keiner dieser Bestrebungen läßt sich ein Fortwirken auf Dauer nachweisen; jede Epoche mußte sich den Anschluß an die geltenden Musikformen aufs neue erwerben. Das gilt auch für die Sulzer-Ära trotz mancher vorbereitenden Schritte, die vorangegangen waren.

Für das erratische Schicksal der Kunstmusik im jüdischen Bereich werden zwei einander ergänzende Erklärungen vorgebracht. Einmal folgte ja auf Zeiten relativer Eingliederung in die Umwelt regelmäßig eine Antiklimax der Abstoßung und der Verfolgungen. Da führten sowohl die äußeren Umstände wie auch die Enttäuschung an der Gastkultur zu einer Besinnung auf die Werte des altüberlieferten Eigenständigen einschließlich des Gesangsstils. Eine andere Erklärung¹⁾ versucht die Frage 'Was bleibt?' aus der historischen Erfahrung mit dem jüdischen Schrifttum zu beantworten: Ein Werk, heißt es, das ein Glied der jüdischen Überlieferungskette bildet, habe eine größere Überlebenschance als das von außen herangetragene; letzteres bleibe dem Volksbewußtsein fremd und werde schließlich vergessen.

In diesem Sinne war auch der erste Band von Sulzers 'Schir Zion' (1840) ein Bruch mit der Tradition gewesen: Sein Charakter war - nach Eduard Hanslicks Urteil von 1866 - 'teils Haydn-Mozartisch, teils noch viel moderner'. Worin dieser Bruch bestand, warum er kommen mußte, und weshalb Sulzer mit seinem Werk dennoch eine Lücke auffüllte - das ist die eine Hälfte unserer Frage, die wir so weit wie möglich von der musikalischen Seite her aufrollen wollen. Der andere Teil unserer Überlegungen soll uns beantworten, warum Sulzers Bedeutung zeitgebunden war und heute fast schon zu einer historischen Erinnerung geworden ist.

Wir dürfen den Synagogengesang ebensowenig wie jede andere Musica Sacra als Musik und nur als Musik betrachten. Die jüdischen Ideen über Andacht und Gebet wirkten unmittelbar auf die gesangliche Form, sie beeinflussten die Vortragsweise sowohl wie den allgemeinen Klangcharakter der Synagogenmusik. Im jüdischen Gottesdienst gibt es keine Scheidung von Klerus und Volk. Der einzelne ist, auch wenn er mitten in der Gemeinde steht, zum individuellen Gebet verpflichtet. Er soll es Wort für Wort sprechen; auch, heißt es, 'soll sein Ohr hören, was sein Mund spricht'. Neben diesem Gebot der persönlichen Aktivität des einzelnen rücken Begriffe wie 'andächtige Stimmung' oder 'Erbauung' in eine sekundäre Schicht; vor ihnen rangieren des Beters willensmäßige Ausrichtung und Hingabe. Das gesungene Beten der Individuen wird so zu einem klanglich heterophonen oder aleatorischen Miteinander, Nebeneinander und Gegeneinander von Einzelstimmen: ein Klanggeschehen, ein mit Melodiefäden durchwirktes Brausen, das eine gewisse Macht und einen Erlebniswert hat für den, der mitten darin steht. Das ist keine 'Musik zum Zuhören', sondern eine 'Musik zum Mitmachen'. Der Unbeteiligte hört nur den 'Lärm der Judenschul' - einbefremdendes

Hörbild außerhalb dessen, was - bis zu unserer zeitgenössischen Avantgarde jedenfalls - als 'kunstgemäß' galt. Von diesem Urgrund des brausenden Klanges heben sich zwei Gesangsarten ab: einmal echte Melodien für Hymnen, Psalmverse, Gemeinderesponsen; und ferner- überaus charakteristisch - der Sologesang und das Rezitativ des Vorbeters/Vorsängers. Der Sologesang des Vorbeters ist rhythmisch freigestaltet; er zeichnet sich durch besondere melodische Figurationen, durch Melodien ohne Worte und eine reich bewegte Linie aus. Die letztgenannten Eigenschaften entwickelten sich im Gefolge mystischer Sinnggebung des einfachen Gebetstextes, auf die der Beter seinen Sinn richten soll, um dadurch zum 'Tikkun', zum Heilsweg des göttlichen Weltplanes beizutragen. Mit dem wachsenden äußeren Druck auf das europäische Judentum verstärkte sich die Tendenz zur Flucht aus der Realität in eine mystische Scheinwelt. Eben den verborgenen Hintersinn der Gebetsworte auszudrücken, an ihn zuerinnern und ihn unausgesprochen zu vergegenwärtigen - diese Aufgabe lösten die Vorsänger mit musikalischen Mitteln, vornehmlich durch reich ornamentierte, wortlose Vokalisen und 'Erinnerungsmotive'. Es wurde ihr Ideal, die 'Kawwana', jene transzendierende Gemütsausrichtung beim Gebet zu erreichen und auf die Gemeinde zu übertragen, ohne in virtuose Exhibition gesanglicher Künste abzugleiten: wie bei allen Idealen - erstrebt, doch nicht immer erreicht.

Wir haben bisher die hervorstechendsten Merkmale des Synagogengesangs mit ihren ideellen Grundlagen aufgezeigt, ohne noch seine eher verinnerlichten Formen zu erwähnen. Denn gerade auf die bisher beschriebenen, aufdringlichsten Charakteristika richteten sich die Reformbestrebungen des 19. Jahrhunderts. Von der Geisteshaltung der westeuropäischen Juden her gesehen, geschah das nicht ohne Grund. Die Parolen der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit nährten deren Hoffnung auf Eingliederung in eine gesamteuropäische, säkulare Gesellschaft. Eine in der Judenschaft aufgekommene säkulare Führungsschicht sah und propagierte als Weg dahin jene äußere und innere Assimilation an die Umwelt, welche sie für sich selbst schon weitgehend vollzogen hatte. Ein bedeutender Teil davon betraf diejenigen Riten und Formen, welche tief ins tägliche Leben eingriffen und nach außen hin auffällig vom Gewohnten abwichen. Wir beschränken uns hier auf die musikalische Seite dieser Tendenzen, auf den Synagogengesang und beginnen mit dem zuletzt erwähnten, reich kolorierten Vorsängerstil: Seine semantische Bedeutung als Ausdruck mystischer Ideen war weiten Kreisen des westeuropäischen Judentums verlorengegangen. Die Vokalisen und Leitmotive 'sagten nichts mehr aus'; sie waren Kunstprodukte geworden, an deren Ausführung das Können der Sänger sich bewähren oder scheitern mochte.

Sulzer selbst, wie manche Zeitgenossen, nennen sie daher 'willkürliche und geschmacklose Schnörkeleien'; sie wurden von den Bearbeitern rücksichtslos beschnitten (ab und zu auch der begleitenden Orgel übergeben). Die Schnitte gingen tief ins lebende Fleisch. Durch Niederschrift und Veröffentlichung im Druck wurden die bearbeiteten Melodien festgehalten; dem Vorsänger wurde damit die traditionelle Aufgabe des Mitgestaltens durch Improvisation weitgehend genommen. Der ursprünglich aktive und aktivierende Vorsänger wurde zum 'ausübenden Musiker' und mit 'Cantor' tituliert. Die Zeitenwende betraf auch den Melodienbestand selbst. Ehemals verlangte das mystisch ausgerichtete Gebet völlige Konzentration und persönlichen Einsatz des einzelnen, und im Hinblick auf die Möglichkeiten des einfachen Mannes war auch der Gebrauch populärer Melodien erlaubt gewesen. Diese Melodien waren geblieben, der Sinn und Zweck ihrer Volkstümlichkeit aber geschwunden. Noch gegen 1795 hatte eine Tanzweise zu den Worten 'Der da erlöst vom Tode und befreit aus der Gruff' ihre innere Berechtigung, denn das ist ja wirklich eine frohe Botschaft, und die Freude in Gott war stets ein integraler Bestandteil der jüdischen Mystik gewesen. Sulzers Auftraggeber aber empfanden in solchen Stücken nur die Diskrepanz zum Ernst der Bußfeste; Populärmelodien widersprachen ihrem Begriff vom 'Dekorament des Gotteshauses'.

Auch das war eine neue Terminologie. Die Kirche, 'he kyriake', ist ihrer Bezeichnung nach 'ein Haus des Herrn', ein Gotteshaus; Beth-k'nesseth, 'he-synagoge', heisst auf hebräisch wie auf griechisch ein Haus, in dem man zusammenkommt, sich versammelt. Das Versammlungshaus erhält seine Weihe durch die Gegenwart der Gemeinde und die Intensität ihres Gebets. Diese Intensität aber war schwer betroffen durch den Niedergang der hebräischen Sprachkenntnisse im säkularisierten Judentum, und das verwehrte vielen Betern die Beteiligung am brausenden Chorus der Gemeinde.

So wurde als ein Ersatz die Einführung geregelten Chorsingens gefordert, bei dem man wenigstens mitsummen konnte, oder mehr, das eine künstlerische Darbietung war und weihevoller Stimmung verbreitete. Das hätte stilistisch als eine Fortsetzung alter Praxis gestaltet werden können: denn die Synagogen besaßen ja seit dem Mittelalter eine eigenartige Tradition choraler Begleitung des Vorbetersolos. Eine Knabenstimme und ein Bassist bildeten gemeinsam mit dem Kantor ein Trio und ergänzten seinen Gesang durch improvisierte Akkordschläge, eingeschaltete Solopartien oder mixturartige Terz- und Sextparallelen.

Sulzer selbst war in seiner Kindheit als 'Singerl' mit seinem Lehrer Lipmann durch Elsass-Lothringen gewandert und hatte auch als Kantor in Hohenems zwei Hilfssänger als Assistenz. Diese traditionelle Art des Chorgesangs wurde von den Neuerern abgelehnt. Als Sulzer 1826 seine beiden Hilfssänger nach Wien mitbringen wollte, genehmigten das die Vertreter der Wiener Juden, fügten aber hinzu: '... vorausgesetzt, daß sie nicht nach der Art der gewöhnlichen Meschorerim (Hilfssänger) seyn werden'.

Unter den frühen modernen Synagogenkomponisten ist es Sulzer, der am radikalsten mit dem überkommenen jüdischen Chorstil brach; nur Rudimente blieben. An seine Stelle setzte er die klaren Linien, die schulgerechten Akkordfolgen, die Satztechnik und die bescheidenen harmonischen Sensationen des zeitgenössischen Chorstils; ihm religiöse Glut zu verleihen, hätte es eines größeren Komponisten bedurft. Nur wenige von Sulzers frühen Chorsätzen lehnen sich an starke traditionelle Weisen an. In den meisten finden wir keine jüdische und keine christliche, sondern

eine allgemein humane Religiosität, stille Andacht und fromme Stimmung etwa im Geist der zeitgenössischen Malerschule der 'Nazarener'.

Gerade die Erinnerung an diese Chorsätze von unspezifischer und sehr zeitgebundener Natur bestimmt heute das Image Sulzers. Es war ihm gelungen, die aktive (oder, wie Prediger Mannheimer es nannte, 'ungestüme') Betergemeinde in 'andächtige Zuhörer' zu verwandeln. Schon 1826 hatte die Bethausverwaltung durch eine plakatierte Kundmachung 'das vorlaute Mitbeten, das Intonieren, das Einhelfen' beim Vortrag des Kantors untersagt. Ferdinand Hiller notierte im selben Jahr, daß in Sulzers Tempel 'die Gemeinde in tiefer Stille verharrte'. Es war die Stille eines Herbstwaldes, in der man beinahe das Abfallen der Blätter hören konnte ...

Sulzers unglückliche Hand beim Einrichten traditioneller Melodien wird heute oft kritisiert; nicht immer zurecht, zumindest nicht, was 'Schir Zion II' (1866) betrifft. Dort nimmt die Tradition einen größeren Raum ein. 163 von insgesamt 372 Nummern tragen die Bezeichnung 'A. W.' ('Alte Weise'). Der größere Teil dieser 163 ist natürlich für den Vortrag des Kantors bestimmt, und mit Recht beeindruckten diese Gesänge und Rezitative die Zeitgenossen als eigenartig und jüdisch oder 'orientalisch', wie man es damals nannte.²⁾

Der bekannte Musikkritiker Eduard Hanslick sah 1866 in den Gesängen von 'Schir Zion II' (im Gegensatz zum ersten Band) 'ungleich mehr Gepräge jüdisch-orientalischer Musik'. Er erkannte mit großer Sicherheit die Eigenart des kantoralen Gesangs im 'Vorwiegen des Rezitativen', das den 'Charakter begeisterten Improvisierens' annehme; die Improvisation aber bleibe gebunden an bestimmte 'melodische Grundzüge, wiederkehrende Kadenz und Schlußformeln' - womit die besondere modale Melodik und Thematik gemeint ist. Hanslick fand Gemeinsames im Gesang der deutschen, portugiesischen und polnischen Juden, nämlich den - nach seinen Worten - 'spezifisch orientalischen Typus'.

Ähnlich hörte auch Ludwig August Frankl auf seiner Orientreise 1856 den - wie er sagt - 'wunderlichen arabischen Gesang, den man in den Synagogen des Abendlandes als polnisch geschnörkelt und genäsel oft verspotten hört'; dem Romantiker Frankl erschien 'der Gesang der Juden im Abendlande' als 'eine klingende Fata morgana der Wüstenlieder' ... Hören wir einmal Sulzers Version von Jehuda Halevis berühmtem Zionslied. Sie erinnerte Hanslick an den Muezzin der Türken und suggerierte ihm die Verwandtschaft jüdischen und orientalischen Gesangstils. Diese Improvisation über die traditionelle Weise ist ein typisches Solistenstück insofern, als es von Modus zu Modus moduliert, ähnlich wie ein orientalischer Solosänger von Maqam zu Maqam fortschreitet.³⁾

Seine Höhepunkte erreicht der Komponist Sulzer dort, wo er beim Zusammenwirken von Kantor und Chor das Vorbild einer mitbetenden Gemeinde künstlerisch nachformt. In diesen Werken wird auch viel vom guten alten Vorbeterstil bewahrt: die eigenartige Modalität der Synagogentonarten, die Kolorierung um des Ausdrucks willen (nicht um zu schmücken oder um zu brillieren) und vor allem die Spannung, das Fordernde der melodischen Gestaltung, das den Hörer in den Bann schlägt. Es ist für die späteren Synagogenkomponisten vorbildlich geworden, wie Sulzer das (unter sagte) 'vorlaute Mitbeten' der Gemeinde musikalisch gestaltet. Er beginnt mit dem verbotenen 'Intonieren' durch den Beterchor und macht viel Gebrauch von dem gleichfalls verpönten 'Einhelfen'.⁴⁾

Solches sind seltene Ereignisse in Sulzers Schaffen, aufgesperrt für, oder eher ausgelöst durch die erhabensten Momente des Festjahres. Mit ihnen ordnet sich Sulzer in die Kette gesanglicher Tradition ein und meistert die altsynagogalen Elemente in musikalischer Sprache. Gepaart mit der Ausdruckskraft seines einmaligen Vortrags beeindruckte diese Seite von Sulzers Kunst auch Hörer aus der traditionellen, in Osteuropa angesiedelten synagogalen Gesangssphäre.

Als durchschlagskräftig haben sich ferner einige seiner Chorresponsen erwiesen, die sich bis heute - 'in mündlicher Ueberlieferung' sozusagen - erhalten haben und fast Gemeingut geworden sind. Sulzers große Chorkunst dagegen erfordert Mittel, wie sie nur große und einheitlich strukturierte Gemeinden aufbringen können - und diese sind heute, zumal in Mitteleuropa, selten geworden. Am bedeutendsten ist aber wohl der Umstand: Eine für Sulzers Ideale offene Gemeinschaft existiert hier nicht mehr. Die Reste des osteuropäischen Judentums, die von Flüchtlingen wiederaufgebauten Gemeinden neigen - sei es aus echtem Bedürfnis, sei es aus Nostalgie - mehr den Gebetsweisen des osteuropäisch-jüdischen Gesangs zu. Die Zeit scheint über Salomon Sulzer hinweggegangen zu sein.

Wir denken an Salomone Rossis synagogale Chorkompositionen zurück. Nach einer Pause seit ihrer 'Wiederentdeckung' um 1890 werden seine Werke heute wieder aufgeführt, doch erringen sie bei den Hörern kaum mehr als einen 'Achtungserfolg'. Ihre musikalischen Qualitäten sind historische Quantitäten geworden und sprechen nicht mehr direkt zu den Hörern; und eine jüdische Verbundenheit von Rossis Chorweisen hat noch niemand aufzeigen können.

Geht Sulzers Werk einem ähnlichen Schicksal entgegen? Es wird heute bereits in die Reihe der 'Denkmäler der Tonkunst in Österreich' gestellt und erwartet als ein Teil derselben die posthume Bewertung durch den Historiker- oder, nach einer Karenzzeit, vielleicht doch noch wohlverdiente, selektive Urständ'.

1. Vgl. J. N. Simchoni, 'Rabbi Schlomoh ben Gevirol', Hathekufa, Bd. 10 (1924), Nr. 146, S. 13-19.

2. Tonbeispiel: 'Jissmach Moscheh b'matnat chelko', Schir Zion II, Nr. 59.

3. Tonbeispiel: 'Evchar l'nafschi', Schir Zion II, Nr. 345.

Tonbeispiel: 'B'rosch haschanah jikatevun', Schir Zion I, Nr. 99

"Googling Sulzer"

Salomon Sulzers Bedeutung in der Gegenwart

Bernhard Purin

Vortrag zum Empfang der Stadt Hohenems aus Anlass des 200. Geburtstags von Salomon Sulzer am 18. März 2004

Häufig ist über das Selbstverständnis des Kantoren gesprochen worden und die jüdische Liturgiereform des 19. Jahrhunderts war über weite Strecken ein Kampf zwischen zwei Ämtern, dem des Rabbiners und dem des Kantors über die Vorherrschaft im Gottesdienst. Salomon Sulzer <<http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.s/s977064.htm>> gehörte zweifelsohne zu jenen, die das Selbstverständnis des modernen Vorsängers in der Nachfolge Arons und der Tempelpriester sahen. Sulzer vertrat diese Ansicht selbstbewusst und auch was seine eigene Rolle in der Reform der synagogalen Musik betraf, war seine Selbsteinschätzung – so belegen es zahlreiche schriftliche Zeugnisse – keineswegs von übertriebener Bescheidenheit geprägt. 1880 etwa, in einem Schreiben an den Herausgeber der Monatsschrift "Der jüdische Kantor" beschrieb er seine Lebensaufgabe so: "Erst wenn sich "Schir Zion" wie ein Liebesband um die Herzen aller unserer Glaubensgenossen geschlungen, Sulzer's liturgische Gesänge für alle Zonen gleichsam eine Sprache gebildet haben werden, - dann ist mein Ziel erreicht, dann habe ich vor Gott und Menschen Rechtfertigung gefunden".

Doch wie steht es nun um dieses "Liebesband" genau 200 Jahre, nachdem Salomon Sulzer hier in Hohenems geboren wurde? Hat er, wie er es formulierte, sein Ziel erreicht, vor Gott und Menschen Rechtfertigung gefunden?

Als ich vor 14 Jahren an der Ausstellung aus Anlass seines 100. Todestages arbeitete, kamen die Recherchen einer mühsamen Spurensuche gleich. Zwar war bereits 1985 Hanoach Avenarys Dokumentation "Kantor Salomon Sulzer und seine Zeit" < http://vlb-katalog.vorarlberg.at/F/A68PH4A191NXSPN3J2LE2IBX1IUL3LNED9L148G9FJDRX9BCP1-54924?func=finda&find_code=WRD&request=&request_op=AND&find_code=WAU&request=avenary&request_op=AND&find_code=WIV&request=&request_op=AND&find_code=WSF&request=&request_op=AND&find_code=WRD&request=&request_op=AND&find_code=WSR&request=&request_op=AND&find_code=WSZ&request=&adjacent=N&x=37&y=9&filter_code_1=WLN&filter_request_1=&filter_code_2=WYR&filter_request_2=&filter_code_3=WVB&filter_request_3= > erschienen, aber viele Unterlagen, Dokumente und Noten waren nur mühsam aufzuspüren. Schallplatten mit Sulzers Kompositionen waren im Handel nicht erhältlich und die Aufnahme einiger Sulzer'sche Werke im Wiener Stadttempel für eine Produktion des ORF-Landesstudios Vorarlberg waren nur mit Mühe und mit der Verstärkung des damals fünfköpfigen Stadttempel-Chores durch Mitglieder des Arnold-Schönberg-Chors möglich.

Was hat sich seitdem verändert? In den letzten Jahren ist es wesentlich leichter geworden, sich dazu einen weltumspannenden Überblick zu verschaffen. Vor allem amerikanische Kollegen pflegen immer häufiger, Fragen zu einer bestimmten Person mit einer Gegenfrage zu beantworten: "Did you google him?" – "Hast du ihn schon gegoogelt?". Hinter dem zugegebenermaßen unschönen Verb verbirgt sich natürlich die Internet-Suchmaschine "Google" < <http://www.google.de/> > und in den letzten Wochen habe ich mich mit deren Hilfe auf die Suche nach Sulzers Bedeutung heute, 200 Jahre nach seiner Geburt, gemacht.

Das quantitative Ergebnis war nicht unbedingt berauschend: Der Suchbegriff "Salomon Sulzer" bringt es gerade mal auf 611 Fundstellen, darunter allerdings auch einige, die den gleichnamigen Gründer < <http://www.donlorenzo.ch/alt/sulzer1.html> > einer Winterthurer Maschinenfabrik nennen. Jene Fundstellen, die sich mit unserem Geburtstagskind befassen, lassen jedoch einige Rückschlüsse darauf zu, wie Sulzer heute rezipiert wird und wo sein Name nicht in Vergessenheit geraten ist.

Nur ein kleiner Teil der Internet-Seiten kommt aus Österreich und Deutschland, lässt aber erkennen, dass Sulzers Werk in den letzten Jahren wieder Eingang in die Konzerthäuser gefunden hat, so etwa bei dem Festival "Styriarte" <<http://www.styriarte.com/index.php/trade/productview/157/4/>> oder bei den Wiener Sängerknaben, die vor vier Jahren ein abendfüllendes Sulzer-Programm erarbeitet haben. Seit vor zehn Shmuel Barzilai < <http://www.cantor-barzilai.com/> > Oberkantor am Wiener Stadttempel und damit auch einer der Nachfolger Sulzers wurde, wird auch dort wieder verstärkt das Werk des Komponisten sowohl in den Gottesdiensten als auch in Synagogenkonzerten gepflegt. Die meisten österreichischen und deutschen Websites beschäftigen sich aber mit Sulzer aus einer historischen Perspektive. Dass Sulzers Musik – sieht man vom Wiener Stadttempel ab – nach 1945 nicht mehr in den Synagogen Mitteleuropas erklang, hat freilich historische Gründe: Durch die Schoa wurde auch die im frühen 19. Jahrhundert begründete Tradition moderner jüdischer Sakralmusik zerstört. Jene wenigen Überlebenden, die nach 1945 die jüdischen Gemeinden wieder aufbauten, stammten meist aus Osteuropa und standen in einer anderen liturgischen Tradition, in der Werke Sulzers und seiner Zeitgenossen wie Louis Lewandowsky (1821-1894) <<http://www.chazzanut.com/articles/lewandowski.html>> oder Samuel Naumbourg (1816-1880) keinen Platz hatten.

Auch in Israel konnten Salomon Sulzers Kompositionen keine neue Heimat finden, war und ist doch auch dort die Liturgie entweder von sefardischen oder von osteuropäischen Traditionen geprägt. Eine weitere Rolle mag gespielt haben, dass Sulzers Kompositionen als zu deutsch aufgefasst und deshalb abgelehnt wurden.

Eine völlig andere Rezeption Sulzers fand hingegen in den Vereinigten Staaten statt. In den USA gibt es neben der

zahlenmäßig kleinen Orthodoxie zwei große Strömungen innerhalb des Judentums: das "Conservative Movement" und das "Reform Movement". Beide Bewegungen haben ihre Wurzeln im Deutschland des 19. Jahrhunderts und gingen aus der von Samson Raphael Hirsch in Frankfurt begründeten Neo-Orthodoxie bzw. aus der vor allem in Berlin und Breslau entstandenen Reformbewegung hervor. Beide religiösen Richtungen pflegten die Musik Sulzers und seiner Zeitgenossen bereits im 19. Jahrhundert und nahmen diese Tradition mit nach Amerika. So ist es nicht verwunderlich, dass sich die meisten Belege zu Sulzer auf den Websites amerikanischer Synagogengemeinden, Rabbinerseminaren und Archiven finden, wenngleich seine Kompositionen gelegentlich auch hier kritisch hinterfragt werden. Abraham Wolf Binder (1895-1966) beispielsweise, der als Kantorensohn im Jüdischen Einwandererviertel der Lower East Side in New York mit dem Erbe der osteuropäischen Chazzanut aufgewachsen war, hatte sich zwar als Kantor einer großen Reformsynagoge um die Wiederaufnahme der reformorientierten synagogalen Musik des 19. Jahrhunderts bemüht – doch zunehmend Probleme damit bekommen < <http://music-books-online.net/0819707171.html> >: "Es wurde mir bald klar, dass auch bei Sulzer und Lewandowsky nicht alles ganz kascher ist. Irgendwie schien mir ihre Musik nicht die synagogale Atmosphäre zu verbreiten, so wie ich sie kannte." An anderer Stelle heißt es bei ihm salomonisch: "In seinen erhabensten Momenten (und es gab deren viele) drückte Sulzer echte Würde und tiefes religiöses Empfinden aus. Manchmal war es jüdisch und manchmal protestantisch..."

Es gibt auch eigene Websites für Kantoren und Kantorinnen (die in den USA übrigens mittlerweile die Mehrzahl der Vorbeter in den Synagogen ausmachen). Eines dieser Angebote, shulmusic.org <<http://www.shulmusic.org/>>, ermöglicht es sogar, die Partituren von Sulzers Hauptwerk "Schir Zion" herunterzuladen <<http://www.shulmusic.org/sulzer/index.htm>> und auszudrucken und eine andere Seite, "Chazzanut Online" <<http://www.chazzanut.com/>>, bietet umfangreiche Materialien zur Geschichte der Synagogemusik, die natürlich auch eine Biographie <<http://www.chazzanut.com/articles/sulzer.html>> Sulzers umfassen. Das Jewish Theological Seminary of America in New York, die größte Ausbildungsstätte für konservative Rabbiner, Lehrer und Kantoren, bietet sogar die Möglichkeit, Kompositionen Sulzers, gesungen von Lehrern und Schülern der Hochschule, online anzuhören <http://learn.jtsa.edu/topics/arts/aud_hhday/track20.shtml> .

Der 200. Geburtstag Sulzers ist schließlich auch für viele Synagogengemeinden und Ausbildungsstätten Anlass, dieser Tage Sulzer mit Konzerten zu ehren, so unter anderem im New Yorker Lincoln Center <http://www.lincolncenter.org/programs/subscription_events.asp?programid=1&subscriptionid=199> oder im Temple Emanu-El, der größten Reformgemeinde New Yorks. Unter den zahlreichen Konzerthinweisen findet sich schließlich auch jener des "Greater Lansing Gay Men's Chorus" < <http://www.glgmc.org/> >, eines schwulen Chors aus Boston, der aus Anlass des 200. Geburtstages Sulzers zu einem Konzert < <http://scribes.home.att.net/news.html> > lädt.

Ergänzend dazu – auch das lässt sich im Internet mühelos feststellen – gibt es ein umfassendes Angebot < <http://www.amazon.com/> > an Tonträgern mit Sulzers Musik, teilweise live eingespielt bei Konzerten oder in Studios aufgenommen.

Trotz alledem: Auch in Amerika hat die Musik Sulzers und anderer liturgischer Komponisten des 19. Jahrhunderts keinen leichten Stand < http://www.hpk-info.de/musik/musik_synagoge/ >. Ausgehend vom "Camp Movement", einer Erneuerungsbewegung, die seit den 1960er Jahren in jüdischen Jugendsommerlagern entstand, entwickelte sich eine neue Form der liturgischen Musik, die Anleihen aus der amerikanischen Folk und Pop music, aber auch aus neuer israelischer Musik und anderen aktuellen Strömungen bezog. Gefühlsbetonte Lieder, die zum Mitsingen und auch zum Mitkatschen anregen, wurden zunehmend populär in liberalen und konservativen Synagogen. Parallelen zu den Entwicklungen in den christlichen Kirchen drängen sich dabei natürlich auf und in der Tat ist es für einen Außenstehenden manchmal schwer, einen solchen Gottesdienst musikalisch von einem Taizé-Treffen oder einem Evangelischen Kirchentag zu unterscheiden.

Allerdings ist in den letzten Jahren eine Rückbesinnung auf traditionellere Synagogemusik – davon Zeugen im Internet die Beiträge in Diskussionsforen < <http://www.xs4all.nl/~danieo/forum.html> > für Kantoren – zu beobachten. Traditionell heißt in diesem Falle Naumbourg, Lewandowsky und natürlich Sulzer, deren Werke wieder zunehmend Bestandteil des Gottesdienstes vor allem in den Reformgemeinden Amerikas werden.

Aber auch im deutschsprachigen Raum kann in den letzten Jahren zumindest in Ansätzen eine Renaissance dieser liturgischen Musik des 19. Jahrhunderts in den jüdischen Gemeinden beobachtet werden. Das hat vor allem mit der "Rückkehr" des Reformjudentums in das Land seines Ursprungs zu tun. In den letzten Jahren haben sich in Deutschland 15 Reformgemeinden neugegründet und zur "Union progressiver Juden in Deutschland" < <http://www.liberale-juden.de/> > zusammengeschlossen. Auch in Österreich entstand vor einigen Jahren die Wiener liberale Gemeinde "Or Chadash" < <http://orchadasch.go.to/> >, die erst vor wenigen Wochen eine eigene Synagoge im 2. Wiener Gemeindebezirk eingeweiht hat. Mehrere deutsche Jüdinnen und Juden absolvieren derzeit ihre Kantorenausbildung an einer der liberalen oder konservativen Ausbildungsstätten in New York <<http://www.jtsa.edu/cantorial/index.shtml>> oder Los Angeles <<http://www.huc.edu/academics/cantorial/laacademic.shtml>>, wo Sulzers Kompositionen zum Pflichtkanon zählen und eine erste Absolventin ist seit kurzem Vorsängerin in zwei Berliner Synagogen. Diese jungen und in der Tradition jüdischer Sakralmusik des 19. Jahrhunderts ausgebildeten Kantoren und Kantorinnen werden in den nächsten Jahren sicherlich die Formen des jüdischen Gottesdienstes in Deutschland beeinflussen.

Das Gedenken an Salomon Sulzer zu seinem 100. Todestag war von Ausstellungen, Kolloquien und der Veröffentlichung historischer Abhandlungen geprägt. 1990 schrieb http://www.ammersfeld.com/de/subx/c_info2.php der Wiener Musikwissenschaftler Thomas Dombrowski noch sehr pessimistisch: "Ein Jahrhundert nach seinem Tod erscheint Salomon Sulzer als eine Persönlichkeit, deren Bedeutung historisch ist. Nur wenige seiner Werke haben bis heute überlebt. Die Zeit der großen Chorpflege in den Synagogen ist vorbei, eine Rückkehr zu der kantoralen Tradition Osteuropas ist allenthalben zu registrieren. Doch verdient es Sulzer, der Vergessenheit entrissen zu werden. Kaum einem anderen gelang eine so unnachahmliche und überzeugende Mischung aus modernem Kunstsanspruch, Tradition und praktischer Anwendbarkeit in der Synagoge wie diesem großen Kantor aus Hohenems."

Heute gibt es wieder deutliche Anzeichen dafür, dass Salomon Sulzer mehr ist als ein zwar gewichtiges, aber abgeschlossenes Kapitel in der jüdischen Musikgeschichte. Sulzer selbst hat seine Wirkung stets aufmerksam verfolgt, Zeitungsberichte und Ehrenadressen sorgfältig gesammelt und im übrigen testamentarisch verfügt, dass diese heute verschollenen Unterlagen "für immerwährende Zeiten nach Hohenems" gesandt werden. Würde er heute leben, würde es ihm bestimmt gefallen, ab und an im Internet zu "googeln" und sich des Fortlebens seines Ruhms zu vergewissern. Das, was er dabei finden würde, würde er bestimmt als Geschenk an seinem heutigen Festtag, dem 200. Geburtstag, auffassen.

Linksammlung

Zu Sulzer

<http://www.shulmusic.org/sulzer/index.htm>

Sulzers "Schir Zion"

in der Ausgabe von 1922 zum Ausdrucken

<http://www.bh.org.il/Names/POW/Sulzer.asp>

Sulzer als "Personality of the Week" auf der Website des Diaspora Museums in Tel Aviv

<http://www.synagogue.org.uk/music/main.htm>

Sulzer auf der Website der Belsize Square Synagogue in London.

http://learn.jtsa.edu/topics/arts/aud_hhday/track20.shtml

Sulzers "Aleinu"

als Realaudio-File zum Anhören auf der Website des Jewish Theological Seminary of America

<http://digital.library.upenn.edu/webbin/freedman/searchwords?MyData=sulzer>

Historische Musikaufnahmen von Sulzers Musik im Robert and Molly Freedman Jewish Music Archive Catalogue der University of Pennsylvania

<http://www.aeiou.at/aeiou.stamp.1990.900117a>

Briefmarke zum 100. Todestag Sulzers

Jüdische Musik

<http://www.ezjm.de/ezjm.htm>

Europäisches Zentrum für jüdische Musik

Seit 1988 widmet sich das Europäische Zentrum für Jüdische Musik (EZJM) unter der Leitung seines Direktors Prof. Andor Izsák der Rekonstruktion und Dokumentation der Musik der zerstörten Synagogen.

http://www.hpk-info.de/musik/musik_synagoge/2002_07_30-01.htm

Kantoren für die Reformsynagoge

Die "School of Sacred Music" am Hebrew Union College von New York für Saarländischer Rundfunk - SR 2 "Thema: Kultur/Musik"

Inhalt: Der Text gibt einen kurzen Rückblick auf die europäische Entwicklung und Tradition der jüdischen Gesangstradition und geht anschließend auf die Weiterentwicklung nach dem Holocaust in Amerika ein.

<http://www.uni-rostock.de/fakult/phifak/fkw/imu/~jm/>

Jüdische Musik. Stationen ihrer Geschichte

Mit Links zu download-Texten

Synagogemusik

http://www.ammersfeld.com/de/subx/c_info2.php

Vorträge von Thomas Dombrowski und Hanoach Avenary s.A. über Synagogemusik und Sulzer

<http://atlanta.jewish.com/archives/1999/022699cs.htm>

Artikel über aktuelle Strömungen in der Synagogemusik Amerikas aus der "Atlanta Jewish Times"

<http://www.chazzanut.com/>

Umfassendes Angebot mit Informationen zur Synagogemusik und natürlich auch über Sulzer

Kantorinnen und Kantoren

http://www.ammersfeld.com/de/subx/c_info5.php

Salomon Sulzer

<http://www.kuenstler-kultur-work.net/jalda-rebling/user/indexie.html>

Jalda Rebling

Spezialistin für europäisch-jüdische Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Schauspielerin, Sängerin und Kantorin

<http://www.cantor-barzilai.com/BioDeutsch.htm>

Kantor Shmuel Barzilai – Biographie

Liturgie

http://www.lexikon-definition.de/Liturgisch.html#Judentum_und_christliche_Orthodoxie

Informationen zur Liturgie der drei Weltreligionen

Mit Weblinks

<http://www.hagalil.com/judentum/gebete/brakhoth/lechajim.htm>

Jüdische Gebete

<http://www.berlin-judentum.de/synagogen/synagoge.htm>

Alles über den jüdischen Gottesdienst

http://www.hpk-info.de/musik/musik_synagoge/

Die liturgisch-musikalischen Traditionen des deutschen liberalen Judentums

Musik und Religion

http://www.8ung.at/fzmw/2003/2003_11.htm

Das Konfliktfeld Musik – Religion – Glaube

Herausgegeben von Annette Landau und Sandra Koch

Zürich: Kronos Verlag, 2002

Rezension von Wolfgang Marx

<http://www.ccnc.de/musikgeschichte/klassik.html>

Deutsche Musikgeschichte

Kurz zusammengefasst

<http://www.jadu.de/mittelalter/minnesang/musik.html>

Geschichte der sakralen Musik

und deren Weiterentwicklung in Nordamerika

Jüdische Leben

<http://www.liberales-juden.de/de/leben001.htm>

Jüdisches Leben im Alltag – Kaschrut (Gesetz)

<http://www.talmud.de/>

Jüdisches Leben

Geschichte, Begriffe, Feste, Alltag heute

<http://www.suchfliege.de/J%C3%BCdische%20feiertage>

Jüdische Feiertage

Unterhaltungsmusik

<http://www.comedian-harmonists.de/>

<http://www.comedian-harmonists.net/>

Comedian Harmonists

Geschichte, Texte, Noten

weitere Ereignisse unter **Comedian Harmonists** in „google“

Film

Zum Film "The Jazz Singer"

Unter Google "the jazz singer 1927"

<http://home.arcor.de/bineshome/Hollywood/die20er.htm>

Filmgeschichte Hollywoods

Vom Stummfilm zum Tonfilm

<http://www2.inf.fh-rhein-sieg.de/mi/lv/vr/ws00/stud/Wieschen.Marcus/Ausarbeitung.pdf>

Der Film im Wandel der Zeit

http://www.prisma-online.de/tv/thema.html?wid=_jazz1

Die Geschichte des Jazz im Film

<http://de.wikipedia.org/wiki/Kino>

Kinogeschichte

Mit weiterführenden Links

http://www.metropol-kino.at/wir_ueber/g_tonfilm.htm

Geschichte des Tonfilms

http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/Geschichte/Tutorium/Themenkomplexe/Quellen/Quellenarten/Film/hauptteil_film.html

Der Film als historische Quelle

Info Portale zu Fragen des Judentums

http://www.biu.ac.il/JS/Carlebach/Glossar/ale_glo_s.html

Judentum – Glossar

<http://www.hagalil.com>

<http://www.juden.de>

<http://www.talmud.de>

<http://www.judentum.de>

<http://www.judentum.at>

Österreich

<http://www.ikg-wien.at/>

Kultusgemeinde Wien

<http://www.judentum.at/s1/judentum-net/austria/keschet/indx-orh.htm>

Jüdische liberale Gemeinde Wien

<http://www.ikg-graz.at/>
Kultusgemeinde Graz

<http://www.jm-hohenems.at>
Jüdisches Museum Hohenems

<http://www.jmw.at>
Jüdisches Museum Wien

<http://www.erinnern.at>
Nationalsozialismus und Holocaust. Gedächtnis und Gegenwart

Literatur zu Salomon Sulzer

Salomon Sulzer - Kantor Komponist Reformier
Katalog zur Ausstellung des Landes Vorarlberg, Bregenz 1991

Kantor Salomon Sulzer und seine Zeit. Eine Dokumentation
Erscheinungsdatum: 1985
ISBN: 3799540636

Von Salomon Sulzer bis „BAuer & Schwarz“
Thomas Albrich
Erscheinungsdatum: September 2004
ISBN: 3852184649

Quellen

Weitere Texte und Fotos entnehmen Sie bitte der Website: www.jm-hohenems.at/service/materialien-download