Musik und Gedächtnis
bei Ernest Bloch und Leonard Bernstein

Kultursemiotische und unterrichtsdidaktische Studien zum erinnerungskulturellen Potential von Musik

Dissertation

im Fach Musikwissenschaft
Fakultät für Kulturwissenschaften
Universität Paderborn

vorgelegt von

Alexander Niemeyer

Paderborn, Univ., Diss., 2014

Inhaltsverzeichnis

0. Vorwort: Tempel – Buch – Agora 1

1. Einleitung: Musik als kulturelle Gedächtnis-Kunst 13

1.1 Vorspiel: ‚Zurück zum Anfang aller Dinge und ihrer Musik' 13

1.2 Zum Verhältnis von Musik, Kultur und Erinnerung 40

1.3 Ein kultursemiotisches Modell musikalischer Erinnerungs-kulturen 69

1.3.1 Materiale Dimension 69

1.3.2 Soziale Dimension 76

1.3.3 Mentale Dimension 80

1.3.3.1 Darstellungsweisen musikalischer Gedächtnisrhetorik 81

1.3.4 Das erinnerungskulturelle Leistungsvermögen von Musik als Medium des kollektiven Gedächtnisses 119

1.4 Einführung in die beiden Fallstudien 128

2. Ernest Blochs *Avodath Hakodesh*: Ein Synagogaloratorium jenseits der ‚Mosaischen Unterscheidung' 151

2.1 „He is his forefathers": Blochs „zitathaftes Leben" 151

2.2 Die „Mission Israels ": Biographische Aspekte innerhalb der Blochschen Musikästhetik 165

2.2.1 Vom Mono- zum Kosmotheismus 165

2.2.2 „Le grand juif errant de la musique" 173

2.2.3 „Mon Messie": Richard Wagner – deutsche Musik – jüdische Musik 183

2.2.4 Edmond Fleg und die „Mission Israels" 193

2.2.5 Exkurs: Grundzüge der Thorakantillation 204

2.2.6 Auf der Suche nach der „mémoire ancestrale“: Blochs Hebräischstudien 213
2.2.7 *Israel – America – Helvetia*: Blochs Weg zu *Avodath Hakodesh* 240
2.3 Synagogaler Thoradienst vs. kosmotheistisches Mysterium: *Avodath Hakodesh* 264
2.3.1 Liturgischer und musikalischer Aufbau 264
2.3.2 Thorakantillation ohne Thora: Blochs motivische Arbeit 274
2.3.3 „A kind of Jewish Magnificat“: Zur ‚mythischen’ Struktur des Hauptmotivs in *Avodath Hakodesh* 287
2.3.4 Zur ‚kosmischen’ Musik in *Avodath Hakodesh* 298
2.3.5 Blochs musikalische ‚Höllenfahrt’: Der *Part V* von *Avodath Hakodesh* als kosmotheistisches Initiationsritual 325
2.3.6 ‚Judaisierung’ einer universalen Messe und ‚Universalisierung’ einer jüdischen Liturgie: Aspekte der ‚jüdischen’ Rezeptionsgeschichte von *Avodath Hakodesh* 356
2.4 Fazit: Ernest Bloch, der Turm zu Babel und das Geheimnis der rollenden Sphäre 373

3. Leonard Bernsteins Kaddish-Sinfonie: Das Ringen mit Gott als musikalischer ‚Fortschritt in der Geistigkeit’ 391
3.1 „A Din-Toire mit Got“: Bernsteins „Jabboks-Stunde“ 391
3.2 „I’m not a musician, I’m really a rabbi“ 405
3.3 „Das grosse gefüllte Trunen Buch“: Bernsteins *Norton Lectures* 428
3.3.1 Bernsteins Genese einer Generativen Musikgrammatik 428
3.3.2 Musikalische „Mondgrammatik“: Bernsteins *Norton Lectures* 1–3 448
3.3.3 Musikgeschichte als ‚metaphorischer’ Transformationsprozess: Bernsteins *Norton Lectures* 4–6 463

3.3.4 „The Unanswered Question“: Was ist ein Troonn? 478
3.4 „I shall simplify. But I'll get there the hard way …“: Die *Kaddish*-Sinfonie 487
3.4.1 „Symphonic Play“ zwischen Gattungsgedächtnis und Gedächtnisgattung 487
3.4.2 Kabbalistische Transformationen Gottes und des Menschen 544
3.4.3 „Suffer and recreate each other!“: Zu den Textfassungen der *Kaddish*-Sinfonie 559
3.4.3.1 Das Kaddisch – eklektisches Gebet in einer eklektischen Sinfonie 559
3.4.3.2 Ödipus und Queer: Leonard Bernsteins Textfassungen von 1963 und 1977 570
3.4.3.3 Elektra und Talmud: Jamie Bernstein Thomas' Textfassung 595
3.4.3.4 Trauma und Zeugnis: Samuel Pisars Textfassung 611
3.5 Fazit: Leonard Bernstein, der Zaddik und das ABC des Menschenbenehmens 640

4. Erinnerungskulturen musikalisch erschließen: Ein unterrichtsdidaktischer Ausblick 665
4.1 Odysseus und die Sirenen 665
4.2 Verständige Musikpraxis und ästhetische Bildung im Kulturen erschließenden Musikunterricht 670
4.3 Musikalische Erschließung von Erinnerungskulturen 684
4.4 Kontrapunktisches Nachspiel: ‚Vom Nutzen und Nachtheil der Erinnerung für die Musik' 709

5. Anhang 723

5.1 Kommentierter Aufbau der Sabbatmorgen-Liturgie 723

5.2 Vergleich der Liturgie im *Union Prayerbook* und in Ernest Blochs *Avodath Hakodesh* 731

5.3 Kaddisch des Rabbi Levi Jizchak von Berditschew (engl. Übersetzung von Judah Cahn) 735

6. Literaturverzeichnis 737

7. Personenregister 787

Abbildungsverzeichnis

a) Abbildungen

Abb. 1 Dreistufiger Zirkel musikalisch-erinnerungskultureller Mimesis 122

Abb. 2 Erste Seite der Hebräischskizzen Ernest Blochs zu *Avodath Hakodesh* 229

Abb. 3 Ernest Bloch, *The Lonely Tree*, aufgenommen nahe Griesalp (Schweiz), ca. 1929 261

Abb. 4 Motivebenen im Cantor-Part von *Avodath Hakodesh* (Bsp. *Part II,* Takt 5) 286

Abb. 5 Ernest Blochs zyklisch gedachter Verlauf der Musik-geschichte 388

Abb. 6 „Double Ladder"-/„Abstract Semantics"-Schaubilder in Leonard Bernsteins *Norton Lectures* Nr. 2 und 6 476

Abb. 7 Leonard Bernstein, *A TROONN* 483

Abb. 8 Leonard Bernstein, Sefirot-Baum – Skizze für *Dybbuk* 643

Abb. 9 Musikalisch-gedächtnisrhetorisches Schema eines„Fort-schritts in der Geistigkeit" in Leonard Bernsteins *Norton Lectures* und seiner *Kaddish*-Sinfonie 656

b) Notenbeispiele

NB 1 Ernest Bloch, *Avodath Hakodesh*, *Part I*, Cantor, ein Takt nach Ziffer 2 (Penultima-Betonung) 235

NB 2 Lazare Saminsky, *Ma towu* aus *Sabbath Morning Service*, op. 31 (Endsilbenbetonung) 236

NB 3 Ernest Bloch, Transkription einer Synagogalmelodie im Ahava-Rabba-Modus 227

NB 4 Ernest Bloch, *Avodath Hakodesh*, *Part II*, Cantor, Takt 5 (Motiv-Synthetisierung) 284
NB 5 Ernest Bloch, *Avodath Hakodesh*, *Part I*, Anfang 289
NB 6 Ernest Bloch, *Avodath Hakodesh*, *Part IV*, Ziffer 64 291
NB 7 Ernest Bloch, *Avodath Hakodesh*, *Part V*, Ziffer 74 295
NB 8 Ernest Bloch, *Avodath Hakodesh*, *Part V*, 2 Takte nach Ziffer 93 295
NB 9 Die vier grundlegenden Schofartöne 300
NB 10 ‚Kosmische' Schofarmusik (Ernest Bloch, *Avodath Hakodesh*, *Part I*, Ziffer 10) 306
NB 11 *Shema Yisroel* (Ernest Bloch, *Avodath Hakodesh*, *Part I*, Ziffer 12) 312
NB 12 *Adon Olom*, Anfang (Ernest Bloch, *Avodath Hakodesh*, *Part V,* 3 Takte vor Ziffer 79) 318
NB 13 Ernest Bloch, *Avodath Hakodesh*, *Part V*, 1 Takt nach Ziffer 88 319
NB 14 *Tzur Yisroel* (Ernest Bloch, *Avodath Hakodesh*, *Part I*, 4 Takte nach Ziffer 23) 326
NB 15 *Schelomo*-Zitat in *Avodath Hakodesh* 341
NB 16 *Jeremiah-/Jézabel*-Zitat in *Avodath Hakodesh* 343
NB 17 *Cortège-funèbre*-Zitat (urspr. aus *Jézabel*) in *Avodath Hakodesh* 347
NB 18 Leonard Bernstein, *Kaddish*, Transformationen und Kopplungen von Motiv 1, 2 und 5 515
NB 19 Leonard Bernstein, *Kaddish*, „*Kaddish*-Tune" (= Motiv 3) 517
NB 20 Leonard Bernstein, *Kaddish*, Transformationen von Motiv 4 → *Ges*-Dur-Kantilene 517

NB 21 Leonard Bernstein, *Kaddish*, Transformationen von Motiv 6, Kopplung mit Motiv 3 (= „*Kaddish*-Tune“) → Fugenthema 518
NB 22 Leonard Bernstein, *Kaddish*, Motivmaterial „Kaddish 2“ 519
NB 23 Leonard Bernstein, *Kaddish*, Transformationen von Motiv 10 → ‚Cherubim’-Kanon 520
NB 24 Leonard Bernstein, *Kaddish*, Fugencoda, Tonalität (= *Ges*-Dur-Kantilene) vs. Atonalität (= Quart-Sekund-Segment aus Motiv 6) 521
NB 25 Leonard Bernstein, „Sketch for SJB’s 70th Birthday Piece 574

c) Tabellen

Tab. 1 Schematische Gegenüberstellung der Sabbatmorgen-Liturgie im *Union Prayerbook* und in *Avodath Hakodesh* 272
Tab. 2 Motivpool des Cantor-Parts von *Avodath Hakodesh* 275

Siglenverzeichnis

BL = *Bancroft Library* der *University of California*, Berkeley)

EB = Ernest Bloch

LB = Leonard Bernstein

LoC = *Library of Congress*, Washington D.C.

NYP = *New Yorker Philharmoniker*

UCB = *University of California,* Berkeley

TM = Thomas Mann

[R]ien ne retrace le passé comme la musique; elle fait plus que le retracer; il apparaît, quand elle l'évoque, semblable aux ombres de ceux qui nous sont chers, revêtu d'un voile mystérieux et mélancolique.

(Madame de Staël, *Corinne, ou l'Italie*, Bd. 2, *Livre XIV: Histoire de Corinne*, S. 405)

All music is what awakes from you when you are reminded by the instruments,
It is not the violins and the cornets, it is not the oboe nor the beating drums, nor the score of the baritone singing his sweet romanza, nor that of the men's chorus, nor that of the women's chorus,
It is nearer and farther than they.

(Walt Whitman, *Leaves of Grass*, Bd. 1, *A Song of Occupations*, S. 263)

0. Vorwort: Tempel – Buch – Agora

Mediale Wirklichkeitskonstruktion lässt sich laut der Medienwissenschaftlerin Sybille Krämer auf zweierlei Weise beschreiben: als „Spur“ und als „Apparat“.[1] Im ersten (auf das Medienkonzept Niklas Luhmanns anspielenden) Fall ist das „Medium […] nicht einfach die Botschaft; vielmehr bewahrt sich an der Botschaft die Spur des Mediums“.[2] Im zweiten (auf das Medienkonzept Marshall McLuhans anspielenden) Fall bringt „[Medien-]Technik als Apparat […] künstliche Welten hervor, sie eröffnet Erfahrungen und ermöglicht Verfahren, die es ohne Apparaturen nicht etwa abgeschwächt, sondern überhaupt nicht gibt“.[3]

Drei eindrückliche Beispiele für diese Doppelheit medialer Wirklichkeitskonstruktion liefert der Ägyptologe und Kulturwissenschaftler Jan Assmann in seinem Buch *Das kulturelle Gedächtnis – Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* anhand der Dar- und Gegenüberstellung von altägyptischer, israelitischer und altgriechischer Schrift- und Erinnerungskultur.[4] In allen drei Kulturen vollzieht sich der kulturelle Umgang mit dem Gedächtnismedium Schrift auf völlig unterschiedliche Weise und hinterlässt entsprechend unterschiedliche Spuren in den die jeweilige Kultur fundierenden Texten (und damit auch in den Kulturen selbst) bzw. erzeugt entsprechend unterschiedliche Welten, die aus dem jeweiligen erinnerungskulturellen Umgang mit diesen Texten erwachsen.

Laut Assmann liegt in schriftkultureller Hinsicht der zentrale Unterschied zwischen Altem Ägypten und Altem Israel in dem Unterschied zwischen dem jeweiligen medialen Status der diese Kulturen fundierenden Texte. Das

---

1 Vgl. dazu auch Erll (2011), S. 139.
2 Krämer, S. (1998), S. 81.
3 Ebd., S. 85.
4 Vgl. Assmann, J. (2013a), S. 167–228; 259–292.

Alte Ägypten nutzt Schrift zur eigenen erinnerungskulturellen Sinnstiftung vor allem in Form von *heiligen Texten*, die allerdings „nicht narrativ entfaltet, […] sondern" – in Form der Hieroglyphen – „zum Symbol verdichtet" werden.[5] „Der Weg zur Schrift führt hier nicht nur über die sprachliche, sondern auch über die bildliche Gestaltung und Aneignung von Welt. Die Schrift gilt hier als der höchste und heiligste Ausdruck, den Sinn gewinnen kann".[6] Die in Hieroglyphen abbildbaren Figuren sind Ausdruck der „Gedanken des Schöpfergottes, die der Gott Thoth, der Erfinder der Schrift, in ‚Formen' […] artikuliert, d. h. bildhaft und abbildbar gestaltet hat."[7] Die Hieroglyphen fungieren als Symbole, die auf die im Tempelritual stets neu herzustellende Ordnung und Einigung im Staate nach Vorbild der göttlichen Ordnung und Einigung rekurrieren. Entsprechend steht die an den Tempelwänden verewigte Hieroglyphenschrift ganz im Dienste einer „Wiederholbarkeit", d. h. einer im Ritual permanent zu leistenden Restitution der staatlichen Ordnung. Ägypten ist somit der „Sonderfall einer schrift- und textgestützten Ritualkultur".[8]

Demgegenüber konstruiert – bezeichnenderweise ausgehend von der Abkehr bzw. dem Verbot einer für die altägyptische Kultur so zentralen Welt der Bilder – das Alte Israel mit der Thora einen *kanonischen Text* in Buchform (genauer freilich in Form von Schriftrollen), der mittels narrativer Erzählung einer Heilsgeschichte „die normativen und formativen Werte einer Gemeinschaft, die ‚Wahrheit'" verkörpert und entsprechend „beherzigt, befolgt und in gelebte Wirklichkeit umgesetzt werden" will[9], d. h. nicht nach ritueller Repetition, sondern nach textueller Übersetzung, Auslegung

5 Vgl. ebd., S. 167.
6 Ebd., S. 266.
7 Ebd., S. 174.
8 Ebd., S. 177.
9 Ebd., S. 94f.

und Kommentierung verlangt, um erinnerungskulturelle Verbindlichkeit zu erhalten.

Trotz dieser fundamentalen Unterschiede zwischen der Ritualkultur Ägyptens und der Textauslegungskultur Israels wird dennoch sowohl im ägyptischen Tempel als auch im israelitischen Buch das Gedächtnismedium Schrift als eine „ewige, unwandelbar stillgelegte, heilige Gegenwelt zur Flüchtigkeit des mündlichen Worts“[10] aufgefasst, mithilfe derer diesen Kulturen eine mythisch-rituelle bzw. hermeneutische Horizontverschmelzung von kultureller Vergangenheit und Gegenwart gelingt.

Im Vergleich zu den beiden Schriftkulturkonzepten von ‚Tempel' und ‚Buch' weist die altgriechische Schrift- und Erinnerungskultur laut Assmann einige eigentümliche Besonderheiten im Umgang mit ihren fundierenden Texten auf. Griechenlands „Große Texte“[11] erscheinen nämlich in erster Linie im Modus konzeptioneller Mündlichkeit: Sei es die rhapsodische Rhetorik der Homerschen Epen, seien es die auf theatrale Performanz abzielenden Texte der attischen Tragiker oder seien es die als Dialoge verfassten philosophischen Schriften Platons. „[D]iese Texte tragen“ – anders als die ägyptischen Hieroglyphen oder die israelitische Thora – „ihre Schriftlichkeit nicht zur Schau, sondern vielmehr ihr bruchloses Hervorgegangensein aus und Wiedereingehen in körperliche, lebendige Stimme und Interaktion.“[12] In Griechenland führt die „Schriftlichkeit […] zur Verflüssigung, zum Strittigwerden und zur Differenzierung der Überlieferung“.[13]

Aus dieser eigentümlichen konzeptionellen Mündlichkeit griechischer Texte ergibt sich ein exklusiv von Griechenland ausgehender kulturgeschichtlicher Prozess, den Assmann mit dem Begriff „Hypolepse“ um-

---

10 Ebd., S. 267.
11 Ebd., S. 266.
12 Ebd., S. 266f.
13 Ebd., S. 271.

schreibt.[14] Damit ist eine „Bezugnahme auf Texte der Vergangenheit in der Form einer kontrollierten Variation“[15] gemeint:

> Nicht mehr Sprecher reagieren auf Sprecher, sondern Texte reagieren auf Texte. Der schriftliche Text wirkt nicht allein informierend, anweisend, sichernd in den außerschriftlichen Raum gesellschaftlicher […] Interaktion hinein, sondern er wirkt zugleich auch bezugnehmend und in diesem Sinne *autoreferentiell* auf andere schriftliche Texte innerhalb des vom jeweiligen Diskurs gesteckten Rahmens.[16]

Das griechische Wort „ὑπόληψις“ (wörtl. „Aufnahme“) taucht ursprünglich im Kontext sowohl des Rhapsodenwettkampfs als auch der Rhetorik auf und meint hier „das Prinzip, nicht von vorn anzufangen, sondern sich in anknüpfender Aufnahme an Vorangegangenes anzuschließen und in ein laufendes Kommunikationsgeschehen einzuschalten.“ [17] Um nun eine „‚Dehnung des hypoleptischen Horizonts’ über die Grenzen der Interaktion hinaus in die Sphäre interaktionsfreier Kommunikation“[18] zu erreichen, müssen für Assmann drei, in ihrer Summe hinreichende Bedingungen gegeben sein: Erstens die schriftliche Fixierung bzw. genauer die „transsituative Verfestigung des *Gesagten* zum Text, d. h. seine *Textualität*“[19]; zweitens die institutionalisierende Rahmung der „interaktionsfreien Kommunikation“, um den „Verlust an situativer Determination“[20], dem die verselbstständigten Texte ausgeliefert sind, zu kompensieren (als Beispiele solcher rahmenbildenden „Institutionen“ nennt Assmann hier die platonische Akademie und den aristotelischen Peripatos)[21]; drittens schließlich eine Form von „agonistischer Intertextualität“ (Heinrich von Staden), d. h. eine schriftlich agierende „Kultur des Konflikts“[22], die voraussetzt, dass

---

14 Vgl. ebd., S. 280–292.
15 Ebd., S. 281.
16 Ebd.
17 Ebd., S. 282f.
18 Ebd., S. 283.
19 Ebd.
20 Ebd., S. 284.
21 Vgl. ebd., S. 285.
22 Ebd., S. 286.

‚Wahrheit', die im ägyptischen Tempel bzw. im israelitischen Buch kanonisiert und damit als letztinstanzliche Offenbarung gesetzt wird, nur als annäherungsweise zu habende Größe aufgefasst werden kann und deshalb einzig im kulturellen Modus eines über Zeit- und Raumgrenzen hinweg auszutragenden (Wett-)Streits bzw. Diskurses zu thematisieren ist.

Versteht man nun – überbrückt durch eine auf ca. 2500 Jahre sich erstreckende „Dehnung des hypoleptischen Horizonts"[23] – den Diskurs der modernen Wissenschaft als kulturgeschichtlich aufs Engste mit der in Griechenland begründeten ‚Agon'-Kultur verbunden, so hat sich mir – eingedenk der eingangs zitierten Aussagen Sybille Krämers zum Medium als „Spur" und als „Apparat"[24] – im Zuge der Drucklegung der vorliegenden Arbeit die Frage aufgedrängt, wie ein Text, der sich dem musik- und kulturwissenschaftlichen bzw. musikdidaktischen ‚Agon' zur Erforschung des erinnerungskulturellen Potentials von Musik stellen will, vom medialen ‚Apparat' her adäquat präsentieren könnte, will er dem ‚hypoleptischen Horizont' des wissenschaftlichen Diskurses auch in seiner medialen Zurichtung gerecht werden.

Dabei erschien mir – nachdem die Idee der hieroglyphischen Beschriftung einer Tempelwand aus naheliegenden Gründen nicht in die engere Wahl gekommen war – zunächst die traditionelle Buchform, in der derlei Arbeiten für gewöhnlich (noch) der Öffentlichkeit präsentiert werden, als die angemessene, weil ästhetisch reizvollste Möglichkeit des medialen ‚Apparats', eröffnet doch das materielle Buch allein schon durch seine Haptik gewiss eine ganzheitlichere und schönere Leseerfahrung als etwa das Durchscrollen eines digitalen Textes am Bildschirm.

Wenn es aber stimmt, dass sich, wie Krämer behauptet, an der zu vermittelnden Botschaft immer auch die Spur des Mediums bewahrt, so erschien

---

23 Ebd., S. 283.
24 Vgl. Anm. 1ff.

es mir nach erneuter Lektüre der Assmannschen Ausführungen zur Gedächtnisgeschichte der Schrift in antiken Hochkulturen, denen sich meine Arbeit – wie noch eingehender zu zeigen sein wird – in vielfältiger Weise sehr verpflichtet fühlt, als nicht ganz stimmig, meinen Text in Buchform der Öffentlichkeit vorzulegen. Schließlich könnte damit in unbeabsichtigter Weise vielleicht suggeriert werden, mein Text stelle ebenfalls seine Schriftlichkeit zur Schau und verkünde von daher womöglich eine – wie auch immer zu verstehende – verbindliche, weil zwischen zwei Buchdeckeln festgeschriebene ‚Wahrheit' (was er ganz gewiss nicht tut, sondern lediglich versucht, einige bislang in dieser Weise so nicht vorgebrachte Überlegungen zum Thema „Musik und Gedächtnis" am Beispiel zweier Kompositionen von Ernest Bloch und Leonard Bernstein kundzutun und damit einen bislang nur schwach ausgeprägten Diskurs über die Stellung der Musik im Reigen der Medien des kollektiven Gedächtnisses aufzunehmen und fortzuführen).

Entsprechend fiel die Wahl des medialen ‚Apparats' für meine zu veröffentlichende Arbeit schließlich auf die Form der Online-Publikation, gleichwohl das Internet in der – polemisch zugespitzten – Interpretation der Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann als eine Art „Supermarkt" erscheint, in dem „das Neue und Frische am wertvollsten" ist, während das, „[w]as zu lange auf dem Regal liegen bleibt, […] seinen Wert [verliert] und […] nur noch zum halben Preis verkauft werden [kann]".[25] Man könnte in kulturgeschichtlicher Weitung der Assmannschen „Supermarkt"-Metapher allerdings auch positiver vom Internet als einer Art ‚virtueller Agora'

[25] Assmann, A. (2004), S. 15. Inwieweit der ‚Neuigkeits'- und ‚Frischewert' der vorliegenden Arbeit auch nur im Status der Aktualität ihres Erscheinens als ein tatsächlich qualitativer Wert (sei er nun wissenschaftlicher und/oder womöglich auch literarisch-erbaulicher Natur) zu beurteilen ist, überlasse ich dem geneigten Leser, um dessen Wohlwollen und Nachsicht hinsichtlich mancherlei Unzulänglichkeiten meines Textes ich hiermit generell zu bitten wage.

sprechen, verstanden als ein Platz nicht nur des Marktes, sondern auch einer demokratisch verfassten Volksversammlung, auf dem Thesen frei und offen aufgestellt, diskutiert und kritisiert werden können. Das Internet erscheint so gesehen als geradezu mustergültiges Milieu für einen im Modus konzeptioneller Mündlichkeit organisierten und dennoch über das Medium Schrift sich artikulierenden, d. h. letztlich am von Griechenland her kommenden Prinzip der ‚Hypolepse' ausgerichteten Diskurs einer *scientific community*, dem auch die vorliegende Arbeit sich verpflichtet fühlt.

* * *

Dass mir die Partizipation an diesem ‚hypoleptischen Diskurs' mit der vorliegenden Arbeit möglich wurde, gründet zum einen in einer nunmehr rund sechsjährigen, bereits in Zeiten meines Schulmusik- und Germanistik-Studiums an der *Hochschule für Musik Detmold* und der *Universität Paderborn* wurzelnden Beschäftigung mit den potentiellen Zusammenhängen zwischen den beiden Phänomenen ‚Musik' und ‚Gedächtnis'. Diese anfänglich eher heuristischen Überlegungen verfestigten sich während meiner beruflichen Tätigkeit als Lehrkraft für besondere Aufgaben am *Musikwissenschaftlichen Seminar* der *Hochschule für Musik Detmold* und der *Universität Paderborn* im Zeitraum von 2011 und 2014 durch intensive Recherche, die mich u. a. auch zweimal zu sehr ertragreichen Forschungsreisen in die USA führte, sowie eingehende Lektüre, Analyse und Interpretation eines umfangreichen und vielfältigen Primär- und Sekundärquellbestands nach und nach zu einer schriftlich geschlossenen Form, die ich schließlich im Mai 2014 als Dissertation im Fach Musikwissenschaft an der Fakultät für Kulturwissenschaften der *Universität Paderborn* eingereicht habe und vorliegend nun in leicht überarbeiteter und aktualisierter Form (Stand November 2015) der Öffentlichkeit zugänglich machen möchte.

Zum anderen verdankt sich vieles von dem, was vorliegend als schriftlicher Beitrag zum ‚hypoleptischen Diskurs' der *scientific community* erscheint, tatsächlich seinem ursprünglichen „Hervorgegangensein aus […] körperliche[r], lebendige[r] Stimme und Interaktion"[26], kurz: dem privaten oder halböffentlichen Diskurs meines Projektes *mit* sowie der stets wohlwollenden und warmherzigen Begleitung und Unterstützung desselbigen *durch* Familie, Mentorinnen und Mentoren, Kolleginnen und Kollegen, Studierende sowie diverse weitere Kontaktpersonen und Institutionen im In- und Ausland. All diesen Personen sei durch die Nennung ihrer Namen im Folgenden mein tiefer und herzlicher Dank für das von ihnen ausgehende Interesse an meinem Forschungsvorhaben, ihren diesbezüglichen Rat, ihre Hilfestellung und ihre konstruktive Kritik ausgesprochen.

An erster Stelle sind in diesem Zusammenhang ganz besonders meine beiden Doktorväter, Herr Prof. Dr. Werner Keil (Musikwissenschaft, *Universität Paderborn*) und Herr Prof. Dr. Ortwin Nimczik (Musikpädagogik/-didaktik, *Hochschule für Musik Detmold*) zu nennen, deren Betreuung meiner Dissertation während der gesamten Entstehungszeit stets von intensiver Unterstützung und Ermutigung sowie großem Vertrauen und Wohlwollen gekennzeichnet war, was mir über die gesamte Arbeit an dem Projekt hinweg einen großen und beruhigenden Rückhalt gab. Des Weiteren möchte ich der Leiterin des *Musikwissenschaftlichen Seminars Detmold/Paderborn*, Frau Prof. Dr. Rebecca Grotjahn sowie den dortigen Kolleginnen und Kollegen, insbesondere Frau Dr. Stefanie Acquavella-Rauch, sehr herzlich für die vielen informellen Gespräche und formellen Kolloquiumsrunden danken, in denen mir immer wieder ein offenes und interessiertes Ohr geliehen und eine stets ebenso anregende wie konstruktive Rückmeldung zu meinen Ideen und Überlegungen zuteil wurde.

[26] Assmann, J. (2013a), S. 267.

Schließlich sei den studentischen Teilnehmerinnen und Teilnehmern meiner am *Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn* gehaltenen Seminare herzlich gedankt, durch deren interessierte Aufnahme von sowie kluge und kritische Nachfragen zu einzelnen Aspekten meiner Arbeit so mancher meiner Gedankengänge gut geschärft bzw. ggf. auch revidiert werden konnte. Besonders möchte in diesem Zusammenhang Frau Matan David danken, die mir als *native speaker* bei einigen Fragen zur Schrift, Grammatik und Aussprache des Hebräischen sehr behilflich war.

Darüber hinaus geht mein herzlicher Dank an die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der *Music Division* der *Library of Congress* in Washington D.C., namentlich an deren Assistant Chief, Frau Jan Lauridsen, und die Senior Music bzw. Reference Specialists, Frau Karen Moses, Herrn Kevin LaVine und v. a. Herrn Mark E. Horowitz, sowie der *Bancroft Library* der *University of California, Berkeley*, namentlich an Herrn David Kessler, Mitarbeiter der Bancroft Public Services, und der *Hargrove Music Library* der *University of California, Berkeley*, namentlich an deren Head, Herrn John Shepard, die mir allesamt durch sehr zuvorkommende und unkomplizierte Bereitstellung des umfangreichen Quellenmaterials der jeweiligen Nachlässe Ernest Blochs und Leonard Bernsteins sowie durch freundliche Hilfestellung bei der Kontaktaufnahme mit den aktuellen Rechteinhabern dieser Nachlässe große Hilfe geleistet haben. Ferner danke ich den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der *Lippischen Landesbibliothek* Detmold, der *Universitätsbibliothek Paderborn*, der *Bibliothek der Hochschule für Musik Detmold* und der *Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Seminars Detmold/Paderborn* für die teils aufwändige und schwierige Beschaffung bzw. Bereitstellung von Literatur und Noten aus dem In- und Ausland.

Des Weiteren sei den Erben Ernest Blochs, namentlich Herrn Ernest Bloch II, Enkelsohn des Komponisten, herzlich generell für die vielfältige engagierte Unterstützung sowie speziell für die freundliche Genehmigung

gedankt, die in der vorliegenden Arbeit präsentierten Faksimiles und Transkriptionen teils bislang unveröffentlichter Bild-, Text- und Noten-Dokumente aus dem Nachlass des Komponisten abdrucken zu dürfen. In diesem Zusammenhang geht mein Dank überdies an Herrn Eric B. Johnson für die sehr hilfreiche Übersendung eines Scans des in der vorliegenden Arbeit abgedruckten Blochschen Fotos „The Lonely Tree“ von 1929 (vgl. Abb. 3) sowie an Frau Bärbel Mittmann-Busch, Senior Manager Rechte und Lizenzen bei *G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH*, und Frau Ina Burkert, Licensing Manager bei *Bosworth Music GmbH*, für die freundliche Abdruckerlaubnis der in der vorliegenden Arbeit aus Blochs publizierten Kompositionen *Avodath Hakodesh*, *Schelomo* und *Trois Poèmes Juifs* transkribierten Notenbeispiele.

Ebenso möchte ich dem *Leonard Bernstein Office, Inc.*, namentlich deren Vice President for Licensing and Publishing, Frau Marie Carter, meinen herzlichen Dank aussprechen, die freundliche Genehmigung erhalten zu haben, die in der vorliegenden Arbeit z. T. erstmals der Öffentlichkeit zugänglich gemachten Bild-, Text- und Notendokumente aus dem Nachlass Leonard Bernsteins abdrucken zu dürfen. Der gleiche Dank geht an Frau Elisabeth Schneider, Head of Copyright & Licensing bei *Boosey & Hawkes Bote und Bock GmbH* für die freundliche Genehmigung zum Abdruck der in der vorliegenden Arbeit aus Bernsteins Komposition *Kaddish* transkribierten Notenbeispiele.

Weiterhin möchte ich Frau Susan Jackson, Editor in Chief beim New Yorker *Juilliard Journal*, Herrn Prof. Joshua Jacobson, Director of Choral Activities an der Bostoner *Northeastern University* und Visiting Professor bzw. Acting Dean an der *School of Jewish Music* am *Hebrew College* (Newton, MA), sowie Herrn Mattiss Druvins, Assistent der Programm- und Orchesterdirektion am *Konzerthaus Berlin*, für die freundliche Zusendung einiger z. T. unveröffentlichter bzw. in Europa schwer zugänglicher Textmateria-

lien (Interviews, Aufsätze und Typoskripte) danken. Überdies möchte ich meinen Dank gegenüber Herrn Prof. Dr. Karl Heinrich Ehrenforth zum Ausdruck bringen, dessen in der Frühphase des Projekts vorgebrachten kritischen Einwände ich gewinnbringend in positive Energie für die weitere Arbeit ummünzen konnte.

Ein mit Worten nur unzureichend auszusprechendes Dankeschön gebührt *last but not least* meiner Familie, ohne deren immense Unterstützung sowohl der Weg hin zu diesem Buch von mir nicht hätte beschritten als auch das Buch selbst nicht hätte entstehen können. Hier möchte ich zunächst v. a. Frau Ursula Frische-Stephani und Herrn Hermann Frische sowie Herrn Walter Stephani nennen, die nicht nur maßgeblich für meine musikkulturelle Sozialisation insgesamt verantwortlich zeichnen, sondern auch meine gesamte Studien- und Promotionszeit stets mit sehr großer Anteilnahme begleitet sowie mit vielfältigem Rat und vielfältiger Tat sehr unterstützt haben.

Was schlussendlich den Anteil meiner lieben Freundin Claudia-Irene Heuwinkel und meiner Eltern Christa Stephani-Niemeyer und Gerd-Heinrich Niemeyer an diesem Buch angeht, der weit über unzählige anregende und weiterführende Gespräche (längst nicht nur, aber auch) über ‚Musik und Gedächtnis' hinausführt, mag man an der Widmung ablesen, die mit dem vorliegenden Buch an diese drei lieben Menschen ergeht.

Lübbecke, im November 2015

1. Einleitung: Musik als kulturelle Gedächtnis-Kunst

Μνημοσύνην καλέω, Ζηνὸς σύλλεκτρον, ἄνασσαν,
ἣ Μούσας τέκνωσ᾽ ἱερᾶς, ὁσίας, λιγυφώνους,
ἐκτὸς ἐοῦσα κακῆς λήθης βλαψίφρονος αἰεί,
πάντα νόον συνέχουσα βροτῶν ψυχαῖσι σύνοικον,
εὐδύνατον κρατερὸν θνητῶν αὔξουσα λογισμόν,
ἡδυτάτη, φιλάγρυπνος ὑπομνήσκουσά τε πάντα,
ὧν ἂν ἕκαστος ἀεὶ στέρνοις γνώμην κατ⟨ά⟩θηται,
οὔτι παρεκβαίνουσ᾽, ἐπεγείρουσα φρένα πᾶσιν.
[I call upon queen Mnemosyne, Zeus' consort,
who gave birth to the holy, sacred and clear-voiced Muses.
Evil oblivion that harms the mind is alien to her
who gives coherence to the mind and soul of mortals.
She increases men's ability and power to think,
and, sweet and vigilant, she reminds us of all
the thoughts that we always store in our breasts,
never straying, and ever rousing the mind to action.]

(Orphischer Hymnus an Mnemosyne, V. 1–8[27])

1.1 Vorspiel: ‚Zurück zum Anfang aller Dinge und ihrer Musik'

„Eine[r] der ganz großen Anfänge der Romanliteratur"[28] – so urteilt der Ägyptologe und Kulturwissenschaftler Jan Assmann in seinem Buch *Thomas Mann und Ägypten* über den Beginn der Mannschen Roman-Tetralogie *Joseph und seine Brüder*. Das bewundernde Werturteil über den Beginn der *Josephs*-Romane Thomas Manns bezieht Assmann im Kontext seiner Studie nicht nur auf die literarischen Qualitäten der Romane, sondern auch und vor allem auf die in ihnen künstlerisch dargestellten kulturgeschichtlichen und kulturanthropologischen Einsichten zum Phänomen des ‚Kulturellen Gedächtnisses'. Für Assmann stellt Thomas Mann mit seinen zwischen 1926

[27] Griechisches Original und englische Übersetzung zit. n. Athanassakis (1988), S. 98–101.

[28] Assmann, J. (2006a), S. 13.

und 1943 entstandenen *Josephs*-Romanen damit gleichsam „den bedeutendsten Pionier und Vorläufer“[29] jenes Themenfeldes dar, das – nicht zuletzt durch Jan und seine Frau Aleida Assmann selbst, die mit ihren umfangreichen Forschungen, Theorien und Begrifflichkeiten zum Phänomen ‚Kulturelles Gedächtnis’[30] das bis heute „im deutschsprachigen Raum meistdiskutierte Konzept der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung“[31] vorgelegt haben – vor allem seit den späten 1980er Jahren auf unterschiedlichsten kulturwissenschaftlichen Forschungsfeldern an Virulenz gewonnen und rund um die Begriffe Gedächtnis und Erinnerung gleichsam „ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften“[32] begründet hat.[33] Entsprechend betrachtet Assmann die Mannsche Roman-Tetralogie „als einen der klügsten, reflektiertesten und differenziertesten“[34] Beiträge zum Thema und liest *Joseph und seine Brüder* weniger von der Warte des Literaturwissenschaftlers als Romanliteratur[35], sondern unterzieht den

---

29 Ebd., S. 24.

30 Vgl. grundlegend dazu Assmann, J. (1988) u. (2013a) sowie Assmann, A. (2010) u. (2006). Die Assmanns, die sich mit ihrem Theoriemodell maßgeblich an Maurice Halbwachs’ Studien zur „mémoire collective“ (vgl. Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* u. Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*), Aby Warburgs Untersuchungen zu „Pathosformeln“ und europäischem Bildgedächtnis (vgl. Warburg, *Bildatlas Mnemosyne*) und Pierre Noras Forschungen zu „Lieux de mémoire“ (vgl. Nora, *Les lieux de mémoire*) angeschlossen und diesen Ansätzen ein kulturwissenschaftliches Format verliehen haben, haben ihre Theoreme seither in zahllosen Aufsätzen und Büchern weiterentwickelt. Für eine Übersicht zum Werk Jan Assmanns vgl. Schraten (2011). Für den aktuellen Stand der Theorie vgl. u. a. Assmann, A. (2013a) u. (2013b).

31 Erll (2011), S. 30.

32 Assmann, J. (2013a), S. 11.

33 Für eine gute und übersichtliche sowie mit umfassender Bibliographie versehene interdisziplinäre Darstellung der Geschichte und Themenfelder der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung, vgl. Erll (2011) sowie ferner Pethes/Ruchatz (2001) und Gudehus/Eichenberg/Welzer (2010).

34 Assmann, J. (2006a), S. 17.

35 Zu Manns *Josephs*-Romanen als literarischem Werk vgl. u.a. Heftrich (1993); Fischer, B.-J. (2002); Kurzke (2008); Lohmeier, *JosephLex Online.*

Text im Sinne eines ‚Sachbuches'[36] vielmehr der kritischen Lektüre eines Kulturwissenschaftlers.

In der Tat wird das kulturwissenschaftliche Potential der *Josephs*-Romane bereits in dem (auch im wörtlichen Sinne) ‚ganz großen Anfang' der Tetralogie, dem einleitenden *Vorspiel: Höllenfahrt* deutlich, das schon in den berühmten ersten Worten eher wie ein kulturphilosophischer Essay denn ein literarischer Einstieg in eine Romanhandlung anmutet:

> Tief ist der Brunnen der Vergangenheit. Sollte man ihn nicht unergründlich nennen? Dies nämlich dann sogar und vielleicht eben dann, wenn nur und allein das Menschenwesen es ist, dessen Vergangenheit in Rede und Frage steht: dies Rätselwesen, das unser eigenes natürlich-lusthaftes und übernatürlich-elendes Dasein in sich schließt und dessen Geheimnis sehr begreiflicherweise das A und O all unseres Redens und Fragens bildet, allem Reden Bedrängtheit und Feuer, allem Fragen seine Inständigkeit verleiht. Da denn nun gerade geschieht es, daß, je tiefer man schürft, je weiter hinab in die Unterwelt des Vergangenen man dringt und tastet, die Anfangsgründe des Menschlichen, seiner Geschichte, seiner Gesittung, sich als gänzlich unerlotbar erweisen und vor unserem Senkblei, zu welcher abenteuerlichen Zeitenlänge wir seine Schnur auch abspulen, immer wieder und weiter ins Bodenlose zurückweichen. Zutreffend aber heißt es hier „wieder und weiter"; denn mit unserer Forscherangelegentlichkeit treibt das Unerforschliche eine Art von foppendem Spiel: es bietet ihr Scheininhalte und Wegesziele, hinter denen, wenn sie erreicht sind, neue Vergangenheitsstrecken sich auftun, wie es dem Küstengänger ergeht, der des Wanderns kein Ende findet, weil hinter jeder lehmigen Dünenkulisse, die er erstrebte, neue Weiten zu neuen Vorgebirgen vorwärtslocken.[37]

Mit den Bildern der ‚unergründlichen Brunnentiefe' sowie der endlos gestaffelten ‚Vorgebirge' und ‚Dünenkulissen' beleuchtet der Erzähler die Rolle des historischen bzw. archäologischen Forschers, der bei seiner ‚Höllenfahrt' in die ‚Unterwelt des Vergangenen' „durch die mythischen Bilder hindurch den Stufen des Gewordenseins nachgeht", bei einer „solchen Zeitreise in die scheinbar bodenlose Vergangenheit" aber stetig „Gefahr [läuft], sich in den anfangslosen Abgründen der Geschichte zu verlieren".[38] Der Erzähler exemplifiziert in der Folge diesen Befund an den biblischen Mythen der Sintflut, des Großen Turms und des Paradieses, die

---

36 Vgl. Assmann, J. (2006a), S. 23.
37 TM, *Joseph und seine Brüder,* Bd. 1, S. 9.
38 Assmann, J. (2006a), S. 15.

er allesamt auf historisch vorgelagerte Mythen aus Mesopotamien oder Ägypten sowie auf (historisch freilich jüngere) mythische Narrative rund um das sagenumwobene Atlantis oder den rätselhaften, angeblich einst im indischen Ozean versunkenen Urkontinent Lemuria beziehen kann. Schließlich jedoch tun sich in allen drei Fällen selbst bei den tiefsten Schichten der Vergangenheit – den ‚Brunnen der Vergangenheit' steigt der Erzähler zwischenzeitlich gleichsam als Evolutionsforscher sogar hinab zu „verschiedenen zoologischen Modetrachten, amphibischen und reptilischen"[39] – doch nur wieder neu zu ergründende ‚Brunnentiefen' bzw. neu zu erklimmende ‚Dünenkulissen' und ‚Vorgebirge' auf.

Diesem nie zum Ziel kommenden Blick des modernen Historikers, Archäologen und Paläontologen setzt der Erzähler die mythische Weltsicht Josephs entgegen. Dabei gilt freilich zu bedenken, dass auch Joseph, „dessen Entwicklungsstufe sich, abgesehen von kleinen träumerischen Ungenauigkeiten, über die wir freundschaftlich lächeln[40], von der unsrigen schon nicht mehr wesentlich unterschied"[41], dass also auch der ‚unserer' bzw. Thomas Manns Erzähler-Gegenwart gar nicht unähnliche, bronzezeitliche Mensch Joseph durchaus die unendlichen Schichtungen der Geschichte erkennt und sich in ihnen verirren kann: „Joseph war sich nicht immer ganz im klaren darüber, wie weit es zurücklag".[42] Dennoch erblickt Joseph – im Gegensatz zum historischen Forscher, der in der „Beginnlosigkeit und bruchlosen Kontinuität der geistigen Entwicklung der Menschheit"[43] gänzlich den Halt zu verlieren droht – „für sein Teil […] in einer südbabylonischen Stadt namens Uru, die er in seiner Mundart ‚Ur Kaschdim', ‚Ur der Chaldäer' zu

39 TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 28.
40 Zur Rolle der Ironie in der Perspektive des Erzählers vgl. Anm. 127.
41 TM, *Joseph und seine Brüder,* Bd. 1, S. 25.
42 Ebd., S. 11.
43 Assmann, J. (2006a), S. 29.

nennen pflegte, den Anfang aller, das heißt: seiner persönlichen Dinge“[44], und damit einen jener

> Anfänge bedingter Art, welche den Ur-Beginn der besonderen Überlieferung einer bestimmten Gemeinschaft, Volkheit oder Glaubensfamilie praktisch-tatsächlich bilden, so daß die Erinnerung, wenn auch wohl belehrt darüber, daß die Brunnentiefe damit keineswegs ernstlich als ausgepeilt gelten kann, sich bei solchem Ur denn auch national beruhigen und zum persönlich-geschichtlichen Stillstande kommen mag.[45]

Diese Worte des Mannschen Erzählers muten als geradezu mustergültige Definition des ‚Kulturellen Gedächtnisses' an, jenes Phänomens kollektiven Vergangenheitsbezugs, das Assmann zusammengefasst hat als „den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern, und -Riten […], in deren ‚Pflege' sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt“.[46] Durch den Erinnerungsprozess innerhalb eines kulturellen Gedächtnisrahmens soll also im Sinne einer kulturellen Handlung und Strategie Richtung und Zusammenhang und damit ‚beruhigende' Orientierung und Verbindlichkeit in die jeweilige Wahrnehmung von Welt sowie den damit verbundenen Blick auf die Geschichte gebracht werden.[47] Genau genommen wird überhaupt erst im

---

44 TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 11.

45 Ebd., S. 9f.

46 Assmann, J. (1988), S. 15.

47 Neben der durch einen gemeinsamen Gedächtnisrahmen erfolgenden formativen Zueignung von Vergangenheit (diese nennt Assmann „Mythos“), mit der Antworten auf die Frage „Wer sind wir?“ zu geben versucht werden, veranschlagt Assmann als weiteres wesentliches Kriterium für die Konstitution eines kulturellen Kollektivs Formen „der Urteilsbildung, Rechtsfindung und Entscheidung“ (er fasst dies unter den Begriffen „Weisheit“ oder auch „common sense“), die normativ wirken und der Beantwortung der Frage „Was sollen wir tun?“ dienen, vgl. Assmann, J. (2013a), S. 141f. Diese normative Dimension des kulturellen Gedächtnisses ist gerade im Judentum von entscheidender Bedeutung, da die formativ angelegte Vergangenheitsgeschichte des Volkes Israels (mit dem Exodus-Narrativ im Zentrum) in der Thora mit der normativ angelegten Verkündung des göttlichen Gesetzes enggeschaltet wird, so dass sich gerade dadurch eine im Gegensatz zu anderen antiken Kulturen völlig neuartige Form der kulturellen Idenität aufbaut, die den Ritus nicht

Zuge kultureller Gedächtnisbildung aus dem ‚Ge-Schicht' der Vergangenheit *eine* für die Gegenwart (und Zukunft) verbindliche, „praktisch-tatsächlich[e]"[48] *Geschichte* generiert, ein Narrativ, anhand dessen kultureller Sinn aus der erinnerten Vergangenheit bezogen und für die Gegenwart (und Zukunft) gestiftet werden kann. „Geschichte", so heißt es an anderer Stelle der Roman-Tetralogie,

> ist das Geschehene und was fort und fort geschieht in der Zeit. Aber so ist sie auch das Geschichtete und das Geschicht, das unter dem Boden ist, auf dem wir wandeln, und je tiefer die Wurzeln unseres Seins hinabreichen ins unergründliche Geschichte dessen, was außer- und unterhalb liegt der fleischlichen Grenzen unseres Ich, es aber doch bestimmt und ernährt, so daß wir in minder genauen Stunden in der ersten Person davon sprechen mögen und als gehöre es unserem Fleische zu […].[49]

Kulturelles Gedächtnis zu haben, bedeutet also – mehr oder weniger „belehrt"[50] über die ‚Unauslotbarkeit der Brunnentiefe' – Geschichte zu einer eigenen, verbindlichen „Sinngeschichte"[51] zu formen und sich im Sinne einer kulturellen Handlung an ihrem „Ur" „national beruhigen und zum persönlich-geschichtlichen Stillstande" kommen zu können.[52]

Der sich als Geschichts- und Kulturwissenschaftler gebärdende Erzähler mag „freundschaftlich lächeln" über solche „träumerischen Ungenauigkeiten"[53] in „minder genauen Stunden"[54], mit denen Joseph für sich den

---

mehr an den Mythos, sondern an den Gesetzesbuchstaben und damit gleichsam an die Schrift bindet, vgl. Assmann, J. (2000), S. 53–71 u. 178–198. In der Darstellung der *Josephs*-Romane spielt der für das jüdische kulturelle Gedächtnis zentrale Aspekt der normativen Schrift eine eher marginale Rolle, denn das Motiv der Schrift steht bei Mann ebenfalls ganz im Zeichen des mythischen Bewusstseins der Romanfiguren und nicht – wie in der jüdischen Tradition – diesem entgegen, so dass es nicht von ungefähr gerade dieser Aspekt ist, den Assmann als einen der Hauptkritikpunkte an der Kulturgedächtnistheorie des ‚Kulturwissenschaftlers' Thomas Mann ausmacht, vgl. Assmann, J. (2006a), S. 50–53.

48 Vgl. Anm. 45.

49 TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 185.

50 Vgl. Anm. 45.

51 Zum Begriff der „Sinngeschichte" vgl. Assmann, J. (2005a), S. 9–38 sowie jüngst Assmann, J. (2015), S. 13ff. u. 79–100.

52 Vgl. Anm. 45.

53 Vgl. Anm. 42.

54 Vgl. Anm. 49.

‚Urgrund der Brunnentiefe' ausloten und ein kulturelles Gedächtnis generieren kann. Allerdings gibt auch der Erzähler selbst sich nicht mit den bisherigen Ergebnissen seiner ‚forscherischen Höllenfahrt', der resignativen Erkenntnis ‚unergründlicher Brunnentiefe' bzw. unendlich gestaffelter ‚Vorgebirge' und ‚Dünenkulissen' zufrieden. Ausgehend vom Paradies- und Sündenfall-Mythos überschreitet er die Grenzen der grenzenlos in die Tiefe führenden Historie hin zu einer mystisch-metaphysischen Philosophie (in der sich deutlich die Lehre Arthur Schopenhauers widerspiegelt), um schlussendlich zum letzten, *vor* dem Beginn aller Geschichte liegenden Ur-Anfang der Welt vorstoßen zu können. Diese „höchste Vergangenheit des Menschen"[55] ist für den Erzähler eine,

> auf welche endlich weder der Begriff der Tiefe noch derjenige der Finsternis mehr Anwendung findet, sondern im Gegenteil die Vorstellung der Höhe und des Lichtes: der lichten Höhe nämlich, aus welcher der *Fall* geschehen konnte, dessen Geschichte mit der Erinnerung unserer Seele an den Garten des Glückes untrennbar verbunden ist.[56]

Diese metaphysische Spekulation wird vom Erzähler als der „Roman der Seele"[57] benannt, dessen von allen ‚träumerischen Ungenauigkeiten' und kulturell geformten ‚Vorgebirgen' gereinigter Kern der „Denküberlieferung"[58] sich für ihn wie folgt darstellt:

Gemeinsam mit der Materie sei die Seele – diese identifiziert der Erzähler auch als das Urmenschliche bzw. den kabbalistischen „adam qadmon"[59] – „eines der anfänglich gesetzten Prinzipien" gewesen und habe zunächst „in Gottes Nähe in einer Hochwelt der Ruhe und des Glückes" gewohnt. Die Seele habe uranfänglich zwar „Leben, aber kein Wissen" besessen und sich dementsprechend zu einer „Neigung – dies Wort im genauen Richtungssinne genommen – zur noch formlosen Materie beunruhigen und verwirren"

---

55 TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 42.
56 Ebd., S. 36.
57 Ebd., S. 42.
58 Ebd., S. 39.
59 Ebd.

lassen, „begierig, sich mit ihr zu vermischen und Formen aus ihr hervorzurufen, an denen sie körperliche Lüste erlangen könnte". Die Materie hingegen, „eigenwillig und träge“, habe „in ihrem gestaltlosen Urzustande durchaus zu verharren“ gewünscht.[60] Somit habe Gott, „da er wohl fand, daß ihm bei solchem Stande der Dinge nichts übrig bleibe“, der Seele – „seiner abwegigen Mitgegebenheit“[61], der er aber dennoch „Mitleid“ und „Sympathie“ entgegenbringe[62] – unterstützend beistehen müssen: „er schuf die Welt, das heißt: dem Urmenschlichen behilflich, brachte er feste, langlebige Formen in ihr hervor, damit die Seele an diesen Formen körperliche Lüste erlange und Menschen erzeuge“.[63]

Im gleichen Zuge habe Gott „in weiterer Verfolgung eines überlegen ersonnenen Planes“ aber auch

> aus der Substanz seiner Göttlichkeit den *Geist* zum Menschen in diese Welt [gesandt], damit er die Seele im Gehäuse des Menschen aus ihrem Schlafe wecke und ihr auf Befehl seines Vaters zeige, daß diese Welt nicht ihre Statt und ihr sinnliches Leidenschaftsunternehmen eine Sünde gewesen sei, als deren Folge die Erschaffung dieser Welt betrachtet werden müsse.[64]

Die Sendung des Geistes ziele demnach darauf,

> der selbstvergessenen in Form und Tod verstrickten Seele das Gedächtnis ihrer höheren Herkunft zu wecken; sie zu überzeugen, daß es ein Fehler war, sich mit der Materie einzulassen und so die Welt hervorzurufen; endlich ihr das Heimweh bis zu dem Grade zu verstärken, daß sie sich eines Tages völlig aus Weh und Wollust löst und nach Hause schwebt, – womit ohne weiteres das Ende der Welt erreicht, der Materie ihre alte Freiheit zurückgegeben und der Tod aus der Welt geschafft wäre.[65]

Nun sei das Wesen des Geistes aber auf zweifache Weise ein durchaus dialektisches: Erstens dadurch, dass der Geist seinen Auftrag „den Tod aus der Welt zu schaffen“ mit der Zeit gegenteilig auffasse und ihn „als das tödliche Prinzip empfinden“ lerne, „als das, welches den Tod über die Welt

---

60 Vgl. ebd., S. 40f.
61 Ebd., S. 41.
62 Ebd., S. 46.
63 Ebd., S. 41.
64 Ebd.
65 Ebd., S. 43.

bringt"; zweitens dadurch, dass er gleichzeitig – um dem für ihn schwer erträglichen, wenngleich selbstverschuldeten Ruf des Todbringers zu begegnen – „gegen seine Absicht, unter dem Zwange jenes Antriebs und einer Regung, die man als unerlaubte Verliebtheit in die Seele und ihr leidenschaftliches Treiben bezeichnen könnte", der Seele schön tue und „aus einer Art von neigungsvollem Witz gegen seine eigenen reinen Ziele, zugunsten des Lebens und der Formen" spreche. Durch diese „gewisse Charakterschwäche des Geistes", der „witzig-selbstverleugnerischen Vereinigung seines Willens mit dem der Seele", habe sich somit in der „allegorischen Wendung der Lehre" die Idee des Geistes als eines „zweite[n] Abgesandten" im Sinne eines „andere[n] Selbst" der Seele bzw. des „zur Bekämpfung des Bösen entsandten Lichtmenschen" herausbilden können.[66]

Betrachtet man den ‚Roman der Seele' im Kontext des gesamten *Höllenfahrts-Vorspiels* und seiner kulturanthropologischen Erörterungen zum kulturellen Gedächtnis, so werden die bisherigen Überlegungen hier durch die aufgeworfenen gegenläufigen Prinzipien von Seele und Geist in eine Dialektik von Ursprung und Zielpunkt bzw. von Vergangenheit und Zukunft geweitet. Zunächst deutet die Neigung bzw. der Fall der Seele von der ‚Hochwelt' in die Welt der Materie die gleiche Bewegungsrichtung wie der Gang in die ‚Brunnentiefe der Vergangenheit' an. Genau wie die beunruhigte Seele sich nach geformter Materie sehnt, „damit sie körperliche Lüste erlange und Menschen erzeuge"[67], sind die weiter oben bereits beschriebenen kulturellen Erinnerungsstrategien darauf aus, geformte ‚Sinngeschichte' zu erlangen und kulturelle Identitäten zu erzeugen, d. h. stabilisierende Mythen auszubilden, an denen sich diese Identitäten „national beruhigen und zum persönlich-geschichtlichen Stillstande"[68] gelangen können.

---

66 Ebd., S. 43f.
67 Vgl. Anm. 63.
68 Vgl. Anm. 45.

Eine solche Vergewisserung über die gemeinsame Vergangenheit, die als stetig wiederkehrender Bezugspunkt z. B. in Ritualen, Festen oder auch in mündlichen und schriftlichen Narrationen beschworen wird, hat Jan Assmann in seiner Theorie – je nach Kontext der kulturellen Ausformung und Benutzung von Erinnerungsmedien – mit (z. T. von Claude Lévi-Strauss entlehnten [69]) Begriffen wie „ritueller Kohärenz“ [70] (bei mündlichen Kulturen, die aufgrund der fehlenden schriftlichen Fixierung von kulturellen Sinnformationen auf variationsarme Repetition der Erinnerung angewiesen sind, da diese sonst in Vergessen umschlägt), „kalter Option“[71] (bei Kulturen, die die Schrift als Erinnerungsmedium in den Dienst konzeptioneller Mündlichkeit stellen und damit trotz des Mediums Schrift in ritueller Kohärenz verhaftet bleiben) und „fundierender Mythomotorik“[72] (bei schriftlichen Kulturen, die mithilfe ihrer fundierenden Texte ihre Gegenwart ungebrochen über das *„floating gap“*[73] zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis hinweg an die mythischen Erinnerungsfiguren zurückbinden können) bezeichnet. All diesen kulturellen Gedächtnisformungen ist laut Assmann gemeinsam, dass die eigene Gegenwart eine Bestätigung und Sinnstiftung durch die erinnerte Vergangenheit erfährt und es damit zu Vermeidungsstrategien gesellschaftlicher Wandlungsprozesse kommt, die die Fundierung der Gegenwart aus der von ihr erinnerten Vergangenheit gefährden könnten. Dementsprechend versuchen auf diese Weise organisierte Erinnerungskulturen ihr kommunikatives Gedächtnis, also die durch Alltagsinteraktion und Geschichtserfahrung der Zeitgenossen geprägte erfahrungshaftige Erinnerung, mit der monumentalen Erinnerung des kulturellen Gedächtnisses in Einklang zu bringen.

---

69 Vgl. Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, S. 270.
70 Assmann, J. (2013a), S. 87–103 u. 142ff.
71 Ebd., S. 68ff.
72 Ebd., S. 78–83.
73 Zum Begriff des „floating gap“ vgl. Vansina (1985), S. 23f.

Demgegenüber können kulturelle Erinnerungsstrategien auch Ursprungsmythen mit Zukunftsmythen in Verbindung setzen und zwar vor allem dann, wenn sie über das Medium Schrift verfügen und dieses in spezifischer Weise im Sinne „textueller Kohärenz“[74] (also durch Auslagerung des kulturellen Gedächtnisses vom Ritus in die Schrift im Sinne schriftlicher Kanonisierung, die durch ihre Schriftlichkeit völlig neuartige Möglichkeiten der Auslegung, Interpretation, Kommentierung und damit auch Kritik eröffnet) bzw. „heißer Option“[75] (mithilfe derer kulturelles Gedächtnis zum Motor von Entwicklung gemacht wird) einsetzen. Das meint, dass sie – gleich dem Geiste, der im ‚Roman der Seele’ selbige an ihre göttliche Urheimat erinnert und auf ihre Rückkehr dorthin drängt[76] – ihr kulturelles Gedächtnis in einen dynamischen und auf die Zukunft gerichteten Erinnerungsprozess überführen können. Diese Erinnerungsstrategien setzen vor allem dort ein, wo der Bruch, das *floating gap* zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis bzw. erfahrungshaftiger und monumentaler Erinnerung in ein problematisches Spannungsverhältnis gerät, d. h. wo die als kulturell mangelhaft oder minderwertig empfundene Gegenwart einer als ‚goldenes Zeitalter’ verklärten Vergangenheit gegenübergestellt wird, an die es sich nun zu erinnern und zukünftig (wieder) anzuknüpfen gilt. Diese Form der Mythomotorik nennt Assmann in Anlehnung an Gerd Theissen[77] „kontrapräsentisch“.[78]

Während das erste Gedächtnismodell, das Gegenwart durch Vergangenheit fundiert, einer immanent–materiellen Welt- und Geschichtsanschauung verpflichtet ist (symbolisiert durch die unendlichen Schichtungen des in die Tiefe der Erde und Vergangenheit führenden Brunnens), verweist das

---

74 Assmann, J. (2013a), S. S. 87–103.
75 Ebd., S. 68ff.
76 vgl. Anm. 64f.
77 Theissen (1988), S. 171.
78 Assmann, J. (2013a), S. 79.

zweite Gedächtnismodell, das Gegenwart durch Vergangenheit ‚kontrapräsentisch' relativiert, auf eine transzendent-immaterielle Welt- und Geschichtsanschauung, die ihren Bezugspunkt in der abstrakten ‚Hochwelt' der göttlichen bzw. geistigen Sphäre besitzt und damit dem ‚Brunnen der Vergangenheit' nicht auf den Grund gehen, sondern ihm nach oben hin entsteigen will.[79]

Mit dem Bild der „unerlaubte[n] Verliebtheit"[80] des Geistes in die Seele und der darauf bezogenen Überlieferung der ursprünglichen Einheit beider Prinzipien weist uns Thomas Manns Erzähler nun darauf hin, dass derlei kulturelle Erinnerungsstrategien nicht nur dualistisch bzw. antagonistisch zu verstehen sind, sondern dialektisch, ja sogar symbiotisch wirken können. Durch die folgende eigenwillige Interpretation dieser Einheit von Seele und Geist zeigt der Erzähler den Kulminationspunkt einer auf kulturellen Erinnerungsprozessen beruhenden Menschheitsgeschichte auf, wie sie uns im weiteren Verlauf des Romans exemplarisch an der Josephsgeschichte vorgeführt wird:

> Es ist möglich, daß die Aussage, Seele und Geist seien eins gewesen, eigentlich aussagen will, daß sie einmal eins werden sollen. Ja, dies erscheint um so denkbarer, als der Geist von sich aus und ganz wesentlich das Prinzip der Zukunft, das Es wird sein, es soll sein, darstellt, während die Frömmigkeit der formverbundenen Seele dem Vergangenen gilt und dem heiligen Es war. […] [B]eide Teile, die naturverflochtene Seele und der außerordentliche Geist, das Prinzip der Vergangenheit und das der Zukunft, nehmen, jedes nach seinem Sinn, in Anspruch, das Wasser des Lebens zu sein, und jedes beschuldigt das andere, es mit dem Tode zu halten: keiner mit Unrecht, da Natur ohne Geist sowohl als Geist ohne Natur wohl schwerlich Leben genannt werden kann. Das Geheimnis aber und die stille Hoffnung Gottes liegt vielleicht in ihrer Vereinigung, nämlich in dem echten Eingehen des Geistes in die

---

79 Einen Musterfall dieses Gedächtniskonzepts entwickelt der Philosoph Ernst Bloch in seinem Hauptwerk *Prinzip Hoffnung* mit der Idee einer „utopischen Erinnerung", die er bezeichnender Weise an Musik exemplifiziert: am Ton der Panflöte, in dem die einst von Pan ersehnte, zur bloßen Utopie metamorphosierte Vereinigung mit Syrinx anklingt; am Trompetensignal aus Beethovens dritter Leonoren-Ouvertüre, das als archetypische „Legende der Hoffnung" „reines Menschenwerk" der Zukunft schon in Gegenwart anklingen lässt, vgl. Bloch, E., *Prinzip Hoffnung*, Bd. 3, S. 1244ff. u. 1295ff.

80 Vgl. Anm. 66.

> Welt der Seele, in der wechselseitigen Durchdringung der beiden Prinzipien und der Heiligung des einen durch das andere zur Gegenwart eines Menschentums, das gesegnet wäre mit Segen oben vom Himmel herab und mit Segen von der Tiefe, die unten liegt.[81]

Das Modell des doppelten Segens vom Himmel oben und der Tiefe unten passt sich – folgt man der Argumentation von Manns Erzähler – dem Geschichtsmodell der ‚unergründlichen Brunnentiefe' an, in der auf geheimnisvolle Weise fundierende und kontrapräsentische Erinnerung durch die palimpsestartige Schichtung der Vergangenheit unter- und übereinander gelagert erscheinen. Die Brunnentiefe bietet der sich erinnernden Gegenwart die Perspektive auf die Vergangenheit und über diese auf die Zukunft und gibt im Verlauf der Roman-Tetralogie auch dem Protagonisten Joseph die Koordinaten einer erinnerungskulturell fundierten Lebensweise vor:

Der tiefe und unergründliche Brunnen ist zunächst einmal das Leitmotiv für Josephs passionsartigen Abstieg in die Unterwelt Ägyptens im Sinne eines „In-Spuren-Gehen[s]"[82] einer mythisch-polytheistischen Vergangenheit, die aus Sicht seines einst aus Ur in Chaldäa ausgezogenen Ahnen Abraham und dessen monotheistischer Lehre von einem aus dem Geist hervorgedachten und zur Transzendenz sich aufschwingenden Gott als abgelebt und „überständig"[83] erscheint. In dem anhand dieses erinnerungskulturellen Spannungsfeldes von Vergangenheit und Zukunft für Joseph sich auftuenden Bruch zwischen ägyptischem Poly- bzw. genauer „Kos-

---

81 TM, *Joseph und seine Brüder* TB 1, S. 48f.

82 TM, *Freud und die Zukunft*, S. 492.

83 Zum Begriff des „Überständigen" vgl. Assmann, J. (2006a), S. 198. In *Joseph in Ägypten*, dem dritten Roman von Manns Tetralogie, benutzt Joseph im Gespräch mit dem alten Midianiter, der ihn versklavt hat, dieses Wort in folgendem Kontext: „Denn leicht gilt dem Menschen das Alte für ehrwürdig, eben weil's alt ist, und läßt eines fürs andere gelten. Ist aber doch manches Mal ein Fallstrick mit des Alten Ehrwürdigkeit, wenn's nämlich einfach bloß überständig ist in der Zeit und verrottet – dann tut's nur ehrwürdig, ist aber in Wahrheit ein Greuel vor Gott und ein Unflat", TM, *Joseph und seine Brüder,* Bd. 1, S. 688f.

motheismus“[84] auf der einen und abrahamitischem Monotheismus auf der anderen Seite konstituiert sich jenes Phänomen, das Jan Assmann mit dem Begriff der „Mosaischen Unterscheidung“[85] beschrieben hat.

Mit diesem Begriff ist – wie Assmann ihn jüngst redefiniert hat – ein „Monotheismus der Treue“[86], d. h. die Unterscheidung zwischen Israels Treue zum bzw. Abfall vom Bunde JHWHs gemeint, wie sie paradigmatisch etwa mit der berühmten biblischen Geschichte um Israels Idolatrie des Goldenen Kalbes am Fuße des Berges Sinai verknüpft ist. Vor dem Hintergrund des kurz zuvor mithilfe der Gesetzestafeln der zehn Gebote besiegelten Bundesschlusses zwischen JHWH und seinem auserwählten Volk ist des Volkes neuerliche Anbetung eines Tierbildes in den Augen JHWHs eine derart treulose Tat, dass sich sein eifernder Zorn in Form einer durch Moses Hand vorgenommenen Gewalttat, welcher 3000 Menschen zum Opfer fallen, auf radikale Weise Bahn bricht.[87]

Dieses in der Alten Welt singuläre Konzept von Gottestreue und -verrat, wie es die biblische Exodus-Geschichte entwirft, betrachtet Assmann v. a. kultur- und medienwissenschaftlich und erkennt in ihm ein erinnerungskulturell geformtes Symbol der kult(ur)- und mediengeschichtlichen Wende von kosmotheistischen Kultreligionen, die in der Bibel v. a. durch Ägypten bzw. später die Völker Kanaans repräsentiert werden, hin zu einer

---

84 Zum Phänomen des „Kosmotheismus“ vgl. Assmann, J. (2003), S. 59–64; s. ferner Kap. 2.2.1.

85 Vgl. Assmann, J. (2007), S. 17–23 u. 245–282 sowie Assmann, J. (2003); jüngst auch in kritischer Revision seines eigenen ursprünglichen Konzepts Assmann, J. (2014), S. 43f. und v. a. Assmann, J. (2015), S. 106–119.

86 Assmann, J. (2015), S. 106.

87 Vgl. Ebd., S. 106f. u. 111f. Im Kontext von Thomas Manns Roman-Tetralogie wäre freilich besser von „Abrahamitischer Unterscheidung“ zu sprechen, da alle Kriterien der „Mosaischen Unterscheidung“, die in der Bibel dezidiert erst mit den mosaischen Gesetzen und hier insbesondere mit dem Bilderverbot aufkommen, von Thomas Mann anachronistisch, etwa in der Engschaltung des Beschneidungsgebots mit dem Bilderverbot, schon auf die vormosaische Religion Abrahams übertragen werden, um so „die Differenz zwischen Israel und Ägypten möglichst scharf herauszuarbeiten“ vgl. Assmann, J. (2006a), S. 85.

monotheistischen Buchreligion, wie sie vornehmlich in den deutoronomi(sti)schen Schriften der Bibel proklamiert bzw. gestiftet wird. Entscheidend dabei ist, dass die in den biblischen Texten gestiftete und mithilfe dieser Texte tradierte Buchreligionskultur nicht allein durch den Gebrauch der Schrift gekennzeichnet ist – das Medium Schrift kennen Kultreligionskulturen wie diejenige Ägyptens bekanntlich auch[88] –, sondern dass diese Kultur ihre heiligen Texte überdies – statt sie in den Stein von Tempelwänden zu meißeln – eben in leicht transportabler Buchform im Sinne eines „portative[n] Vaterland[s]"[89] kanonisiert, kommentiert und damit in eine „Sinnpflege"[90] überführt, die über Zeit- und Raumgrenzen hinweg Wirkung entfalten kann.[91]

Assmanns Lesart des biblischen Exodus-Mythos nimmt sich somit wie eine kultur- und medienwissenschaftliche Reformulierung der berühmten These einer „Achsenzeit"[92] aus, d. h. einer menschheitsgeschichtlichen Wende weg von immanenten hin zu transzendenten Welt- und Denkkonzepten, wie sie der Philosoph Karl Jaspers für die gesamte Alte Welt von China bis Grienchenland für den Zeitraum von etwa 500 v. Chr. (+/–300 Jahre) angenommen hat. Wenngleich Assmann den „Monotheismus der Treue" als ein „Phänomen sui generis" verstanden wissen will, „das es in seiner Besonderheit zu würdigen gilt und nicht vorschnell mit dem Kürzel ‚Achsenzeit' in eine globale Entwicklung eingeebnet werden darf", so räumt er doch ein, dass der biblische Exodus-Mythos „den Grund legt zu einer Wende, die in allen Punkten der Charakteristik der Achsenzeit entspricht".[93] Ein entscheidendes Charakteristikum dieser ‚achsenzeitlichen'

---

88 Vgl. Anm. 5–8.
89 Heine, *Geständnisse*, S. 43.
90 Zum Begriff der „Sinnpflege" vgl. Assmann, J. (2015), S. 83ff.
91 Vgl. Assmann, J. (2003), S. 145–151.
92 Jaspers (1957), S. 14–32.
93 Assmann, J. (2015), S. 26.

Wende von einer Kult- zur Buchreligion, die der biblische Mythos selbst in Form der multiplen Offenbarungsakte JHWHs eindrücklich aufzeigt (1. Namensoffenbarung JHWHs vor Mose im Zuge der Episode mit dem brennenden Dornbusch; 2. Machtoffenbarung JHWHs vor Ägypten bzw. dem Pharao im Rahmen der zehn Plagen und des Meerwunders; 3. Bundesoffenbarung JHWHs am Sinai; 4. Offenbarung des Zeltheiligtums; 5. Wesensoffenbarung JHWHs im Kontext der Episode um den Tanz um das Goldene Kalb; 6. Offenbarung der permanenten Gegenwart JHWHs im Zeltheiligtum)[94], ist dabei die von Assmann geteilte Annahme Jaspers', dass es sich bei achsenzeitlichen Phänomenen wie der ‚Mosaischen Unterscheidung' nicht um eine evolutionäre Fortentwicklung älterer Weltanschauungs-Konzepte handele, sondern „[d]as Menschsein im Ganzen […] einen Sprung"[95] tue, wodurch schließlich „der Mensch [entstand], mit dem wir bis heute leben".[96]

Das revolutionäre Potential der ‚Mosaischen Unterscheidung' zeigt sich nicht zuletzt auch daran, dass der ‚Monotheismus der Treue' laut Assmann gegenüber dem Alten und Überwundenen – auch und vor allem in den eigenen Reihen – intolerant, gewaltsam und ausgrenzend eingestellt ist. Gleichzeitig wohnt ihm aber ebenso ein neues Potential der Leidensfähigkeit und des Märtyrertums inne, das eher den Tod für die eigenen Überzeugungen hinnimmt, als sich von der abgelebten und ‚überständigen'[97] Vergangenheit immer wieder zu einem Verhalten verleiten zu lassen, das nun als sünd- oder frevelhaft aufgefasst wird. Somit konstituiert sich der kulturelle Gedächtnisrahmen der ‚Mosaischen Unterscheidung' als Ablehnung weltimmanenter Vergangenheitsbilder bei gleichzeitiger

---

94 Vgl. ebd., S. 29–52.
95 Jaspers (1957), S. 17.
96 Ebd., S. 14. Vgl. dazu auch den programmatischen Titel zu Jan Assmanns jüngstem Buch: *Exodus – Die Revolution der Alten Welt* (= Assmann, J. (2015)).
97 Vgl. Anm. 83.

transzendentaler Ausrichtung der eigenen Sinnformation auf die Zukunft. Provokant formuliert bringt die ‚Mosaische Unterscheidung' somit – ganz ähnlich der in Manns *Vorspiel: Höllenfahrt* dargestellten Selbstwahrnehmung des Geistes im ‚Roman der Seele' – „den Tod über die Welt"[98], indem sie eine dezidierte Weltveränderung bzw. Weltentfremdung weg vom Mythos hin zum Logos proklamiert.

Gegenüber dem auch in Thomas Manns Roman-Tetralogie im Sinne der ‚Mosaischen Unterscheidung' aufgeworfenen Spannungsfeld des ‚sündigen' Rückfalls in die mythische Vergangenheit und der Abkehr von ebendieser Vergangenheit ist die leitmotivische Brunnentiefe für den Protagonisten Joseph allerdings auch der Ausgangspunkt der Auferstehung zu neuem Leben und damit der Fortschreibung der neuen Gotteslehre. Josephs Aufstieg aus dem Brunnen ist als eine auf die Zukunft ausgerichtete Heilsgeschichte im Sinne eines der ‚Mosaischen Unterscheidung' innewohnenden „Fortschritt[s] in der Geistigkeit" angelegt, wie ihn Sigmund Freud als zentrale Kategorie des monotheistischen Projekts des Judentums ausmacht und damit die im jüdischen Bilderverbot steckende Triebsublimierung des Menschen meint.[99] Folgerichtig beschreibt auch Thomas Manns Erzähler den ‚fortschreitenden' Geist, der „vom Ur-Wanderer her durch die Geschlechter" bis hin zu Jaakob und Joseph „vermacht" wurde, mit dem „Siegel" der „Rastlosigkeit und Würde". In ihm drücken sich „Unkenntnis der Ruhe, Fragen, Horchen und Suchen, ein Werben um Gott, ein bitter zweifelvolles Sichmühen um das Wahre und Rechte, das Woher und Wohin, den eigenen Namen, das eigene Wesen, die eigentliche Meinung

---

98 Vgl. Anm. 66.

99 Vgl. Freud, *Der Mann Moses*, S. 137–142; Assmann, J. (2006a), S. 190–198 – Zu Assmanns Deutung der Freudschen Idee eines ‚Fortschritts in der Geistigkeit' in Bezug auf die monotheistische Religion vgl. u.a. auch: Assmann, J. (2003), S. 134–143; Assmann, J. (2007), S. 211–242; Assmann, J. (2010a).

des Höchsten“ aus.[100] Seit dem Auszug Abrahams aus Ur ist das Prinzip des Freudschen ‚Fortschritts in der Geistigkeit’ damit der moralisch-ethische Gegenentwurf und die reflexive Distanzierung von der trieb- bzw. ‚sündhaften’ und beruhigten Erinnerung des Ur-Anfangs. Treffend konstatiert der Erzähler dazu in Bezug auf Josephs Keuschheit gegenüber Mut-em-enet: „Muß man sich aber nicht auf die Sünde verstehen, um sündigen zu können? Zum Sündigen gehört Geist; ja, recht betrachtet, ist aller Geist nichts anderes als Sinn für die Sünde.“[101]

Der entscheidende Punkt bei Josephs ‚Fortschritt in der Geistigkeit’ ist nun allerdings, dass Joseph „die Form nicht ganz [verstand oder billigte]“, die dieses Konzept „in seines Vaters Falle angenommen hatte: die Sorge, den Gram, die Unrast.“[102] Joseph bewahrt sich – in einer gleichsam meliorativen Bedeutung der oben zitierten Nominalphrase – ‚Sinn für die Sünde’[103] und bleibt – wenn auch in wohl abgesteckten Grenzen – der beruhigten Erinnerung des Ur-Anfangs verbunden, so dass bei ihm das Alte und Abgelebte nicht im Sinne der ‚Mosaischen Unterscheidung’ radikal ausgemerzt, sondern als mythische Tiefenschicht, als „Krypta“[104] erhalten bleibt. Dies fasst Joseph selbst in folgendem Gleichnis zusammen:

> Weiß wohl auch der heitere Wipfel viel von der kotigen Wurzel? Nein, sondern ist mit dem Herrn hinausgekommen über sie, wiegt sich und denkt nicht ihrer. Also ist’s, meines Bedünkens, mit Brauch und Unflat, und daß die fromme Sitte uns schmecke, bleibe das Unterste nur hübsch zuunterst.[105]

An diesem Zitat – das auch Assmann immer wieder zur Erläuterung von Thomas Manns ‚Kulturtheorie’ bemüht[106] – zeigt sich eine übergeordnete

---

100 Vgl. TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 50.
101 Ebd., Bd. 2, S. 1142.
102 Ebd., Bd. 1, S. 51.
103 Vgl. Anm. 101.
104 Zum Begriff der „Krypta“ vgl. Assmann, J. (2003), S. 151–154.
105 TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 475.
106 Vgl. Assmann, J. (2006a), S. 32, 76–83 u. 198.

„konnektive Struktur“[107] einer *„religio duplex“*[108] zwischen primärer Kult- und sekundärer Buchreligion, in der die Vergangenheit der ‚kotigen Wurzel’ – solange sie „nur hübsch zuunterst“ bleibt[109] – *nicht* zum Schutz der Gegenwart gerodet werden muss.[110] Damit gelingt es Thomas Mann in seiner Roman-Tetralogie „uns die Menschen des 14. vorchristlichen Jahrhunderts“ – und zwar nicht nur diejenigen aus Jaakobs und Josephs kanaanitischer Sippe, die sich später Israel nennen wird, sondern letztlich (trotz der bei Thomas Mann bzw. seinem Erzähler sowie den Romanfiguren Jaakob und Joseph ebenfalls deutlich zu spürenden Prägung durch die Erinnerungsfigur der ‚Mosaischen Unterscheidung’ in Bezug auf die teilweise sehr polemische Vorurteilsbildung gegenüber dem „äffischen Ägypterland“[111]) auch diejenigen des im Roman dargestellten Lands am Nil[112] – „als Unsereiner vor Augen zu führen und sie uns gerade in der Andersartigkeit ihrer geistigen Bildung, ihres Weltbilds und ihrer Denkformen verständlich zu machen.“[113] Der Autor liefert mit seinen *Josephs*-Romanen somit das kulturwissenschaftliche Modell einer kontinuierlich

---

107 Zum Begriff der „konnektiven Struktur“ vgl. Assmann, J. (2013a), S. 16ff.

108 Zur abendländischen Erinnerungsfigur der *„religio duplex“* vgl. Assmann, J. (2006a) v. a. S. 138–170 u. (2005b), S. 161.

109 Vgl. Anm. 105.

110 Vgl. Assmann, J. (2006a), S. 195–208.

111 TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 96–103. Zum aus ägyptologischer Sicht vielfach recht problematischen Ägyptenbild der *Josephs*-Romane vgl. Assmann, J. (2006a), S. 84–118.

112 Man denke etwa an die im „Nachtgespräch“ mit Joseph vom midianitischen Kaufmann getätigten apologetischen Schilderungen Ägyptens (TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 679–693), an die Beschreibung der heliopolitanischen Sonnentheologie in der „lehrhaften“ Stadt „On“ (ebd., S. 728–737), an die gegenüber der biblischen Vorlage von „Potiphars Weib“ deutlich empathische Charakterzeichnung von Mut-em-enet (ebd., Bd. 2, S. 1004–1275), an die Darstellung Pharao Amenhoteps in seinem Gespräch mit Joseph in der „kretischen Laube“ (ebd., S. 1404–1481) und nicht zuletzt an Josephs eigene Namenstransformation zu „Usarsiph“ bzw. „Osarsiph“ sowie seine mit diesem „Totennamen“ verbundene ‚Initiation’ in den ägyptischen Toten- und Auferstehungskult des Osiris (ebd., Bd. 1, S. 693) bzw. die daraus sich insgesamt ergebende zunehmende Assimilation zum Ägypter (ebd., Bd. 2, S. 959–977).

113 Assmann, J. (2006a), S. 31.

verlaufenden menschheitsgeschichtlichen Erinnerungskultur, in der vermeintliche kulturgeschichtliche Brüche, wie sie etwa Jaspers mit dem Begriff der ‚Achsenzeit' oder Assmann mit dem Begriff der ‚Mosaischen Unterscheidung' beschreiben, „mit Ruhe betrachtet"[114] als bloße ‚Vorgebirge' erscheinen, hinter denen es doch nur immer weiter in die ‚unergründliche Brunnentiefe der Vergangenheit' hinabgeht.

Auf diese Weise also „bilden sich" – zumindest im Fiktionsraum des Romans –

> Anfänge und Vorlagerungen der Vergangenheit, bei denen besondere Erinnerung sich geschichtlich beruhigen mag, wie Joseph bei Ur, der Stadt, und des Ahnen Auszug aus ihr.[115]

* * *

So faszinierend und fruchtbar Jan Assmanns kulturwissenschaftliche ‚Sachbuch'-Lektüre von Thomas Manns *Josephs*-Romanen auch ist, es bleibt zu konstatieren – und auch Assmann tut dies explizit[116] –, dass Thomas Manns kulturelle Gedächtnistheorie von ihm als ein „Mammut-Spaß"[117] gedacht war, mithin als ein Produkt, das in erster Linie literarisch-ästhetischen Gesichtspunkten gehorcht und erst in zweiter Instanz – wenngleich, wie man Mann mit Assmann wohl unterstellen darf, durchaus ernsthaft – einem kulturwissenschaftlichen Erkenntnisgewinn verpflichtet ist. Demnach steht das von ihm über vier Romane hinweg verhandelte Phänomen der dialektisch zwischen Vergangenheit und Zukunft, Tiefe und Höhe, Mythos und Logos, Seele und Geist, Ruhe und Wanderschaft wandelnden kulturellen Erinnerung auch und vor allem im Dienste einer literarischen Strategie. Diese wird im *Vorspiel: Höllenfahrt* anhand zweier narratologischer Modi, die der Erzähler in den Metaphern des ‚Festes' und

---

114 TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 45.
115 Ebd., S. 49.
116 Vgl. Assmann, J. (2006a), S. 21–29.
117 TM an Karl Kerényi, 9. September 1938, in: TM, *Briefe an Karl Kerényi*, S. 645.

der ‚Mondwanderung' fasst, explizit benannt. Der Mond – „[d]es Erzählers Gestirn" – wird gegen Ende des *Vorspiels* als „der Herr des Weges, der Wanderer, der in seinen Stationen zieht, aus jeder sich wieder lösend" benannt:

> Wer erzählt, erwandert unter Abenteuern manche Station; aber nur zeltender Weise verharrt er dort, weiterer Wegesweisung gewärtig, und bald fühlt er sein Herz klopfen, teils vor Lust, teils auch vor Furcht und Fleischesbangen, aber zum Zeichen jedenfalls, daß es schon weitergeht, in neue, genau zu durchlebende Abenteuer, mit unabsehbaren Einzelheiten, nach dem Willen des unruhigen Geistes.[118]

Im Bild der ‚Mondwanderung', das in den Romanen auch als eines der zentralen Leitmotive des ‚Gotteshervordenkers' Abraham fungiert[119], ist symbolisch also ein narratologischer Modus gefasst, der dem kulturellen Gedächtnismodus des ‚Fortschritts in der Geistigkeit' nahesteht. Diesem steht der Erzählmodus des Mythos als eines „Fest[s] der Erzählung" gegenüber:

> Fest der Erzählung, du bist des Lebensgeheimnisses Feierkleid, denn du stellst Zeitlosigkeit her für des Volkes Sinne und beschwörst den Mythus, daß er sich abspiele in genauer Gegenwart! Todesfest, Höllenfahrt, bist du wahrlich ein Fest und eine Lustbarkeit der Fleischesseele, welche nicht umsonst dem Vergangenen anhängt, den Gräbern und dem frommen Es war.[120]

Ganz nach dem Vorbild der proklamierten Symbiose von Seele und Geist im ‚Roman der Seele' besteht die literarische Strategie der *Josephs*-Romane schlussendlich darin, beide Modi, Erzählung als ‚Fest' und Erzählung als ‚Mondwanderung', zusammenzuführen. Entsprechend schließt die oben zitierte Beschwörung des „Fest[s] der Erzählung" erneut mit der bereits aus dem ‚Roman der Seele' bekannten Formel: „Aber auch der Geist sei mit dir und gehe ein in dich, damit du gesegnet seiest mit Segen oben vom Himmel herab und mit Segen von der Tiefe die unten liegt!"[121]

---

118 TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 52.
119 Vgl. z. B. ebd., S. 426.
120 Ebd., S. 54.
121 Ebd.; vgl. dazu Anm. 81.

Wie Assmann betont, steckt hinter der Zusammenführung der beiden narratologischen Modi eine „scharfsinnige Theorie der Fiktion“[122]: Im Gegensatz zu der üblichen Erzählkonvention, in der „der Erzähler […] in der Geschichte sein [soll], eins mit ihr und nicht außer ihr, sie errechnend und beweisend“[123], steht hier der Erzähler seiner Erzählung in ähnlicher Position gegenüber wie innerhalb der erzählten Geschichte Gott in seiner „Außerweltlichkeit, Allheit und Geistigkeit, also, daß er der Raum der Welt war, aber die Welt nicht sein Raum“[124]:

> [D]er Erzähler ist zwar in der Geschichte, aber er ist nicht die Geschichte; er ist ihr Raum, aber sie nicht der seine, sondern er ist auch außer ihr, und durch eine Wendung seines Wesens setzt er sich in die Lage, sie zu erörtern.[125]

Dementsprechend gilt für die den *Josephs*-Romanen zugrundeliegende Geschichte:

> Hundertmal ist sie erzählt worden und durch hundert Mittel der Erzählung gegangen. Hier nun und heute geht sie durch eines, worin sie gleichsam Selbstbesinnung gewinnt und sich erinnert, wie es denn eigentlich im Genauen und Wirklichen einst mit ihr gewesen, also, daß sie zugleich quillt und sich erörtert.[126]

Literarische Darstellung kultureller Erinnerung heißt im Falle von Thomas Manns *Josephs*-Romanen also nichts weniger als das künstlerisch ausgestaltete Erörtern des eigenen kulturellen Gedächtnisses, seiner Formen und Wandlungen, seiner Narrative und Figurationen, seiner Modi und Strategien.[127] Damit stellt das literarische Konzept der Roman-Tetralogie eine Form des autoreflexiven Erzählens dar, indem der Erzähler im eigenen

---

122 Assmann, J. (2006a), S. 35.
123 TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 821.
124 Ebd., Bd. 2, S. 1290.
125 Ebd., Bd. 1, 821.
126 Ebd.
127 Das zentrale literarische Mittel der künstlerischen Erörterung des Mythos, die ‚lächelnd-freundschaftliche’ Ironie des Erzählers (vgl. Anm. 40), hat Thomas Mann vor allem von Goethe übernommen, dessen Behandlung des Mythos er als „liebevoll-[vertrauliche] Neckerei“ bezeichnet: „[E]r [= Goethe] beherrscht ihn [= den Mythos] bis ins Kleinste und Entlegenste und macht ihn im heiteren, witzigen Wort mit einer Genauigkeit sichtbar, die mehr von Komik, ja von zärtlicher Parodie als von Erhabenheit hat“, TM, *Wagner und der ‚Ring’*, S. 507f.

Fiktionsraum über Literatur als Medium des kulturellen Gedächtnisses nachdenkt.[128] Thomas Manns vier Romane sind so gesehen vielleicht weniger ‚Sachbücher' der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung als vielmehr eine literarisch-künstlerische Alternative zur einschlägigen wissenschaftlichen Forschungsliteratur über dieses Thema. Sie stellen einen ästhetischen Darstellungsmodus einem wissenschaftlichen Darstellungsmodus gegenüber und ‚legitimieren'[129] dort, wo sonst wissenschaftlicher Wahrheitsanspruch vorherrscht, die künstlerische Fiktion und Ironie als Mittel kulturtheoretischen Erkenntnisgewinns.

* * *

Allerdings hat Thomas Mann seine erzählerischen Strategien nicht nur – wie in den *Josephs*-Romanen – mit Mechanismen und Erörterungen kultureller Erinnerungsprozesse in Vergleich gesetzt, sondern diese bekanntlich und vornehmlich oft auch einer ganz spezifischen kulturellen Ausdrucksform im wahrsten Sinne des Wortes ‚abgelauscht': der Musik. So schreibt er 1943 – und damit im zeitlichen Umfeld des Abschlusses der *Josephs*-Romane – anlässlich des 50-jährigen Dirigenten-Jubiläums Bruno Walters:

> Groß ist das Geheimnis der Musik, – sie ist ohne Zweifel die tiefsinnigste, philosophisch alarmierendste, durch ihre sinnlich-übersinnliche Natur, durch die erstaunliche Verbindung, die Strenge und Traum, Sittlichkeit und Zauber, Vernunft und Gefühl, Tag und Nacht in ihr eingehen, die faszinierendste Erscheinung der Kultur und Humanität. Von jung auf habe ich dem Rätsel ihres Wesens nachgehangen, sie belauscht, sie zu ergründen gesucht, bin als Schriftsteller ihren Spuren gefolgt, habe

---

128 In diesem Sinne auch Dieter Borchmeyer: „Es dürfte kaum einen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts gegeben haben, der mit dem Mythos so ernst gemacht hat, daß er die Struktur des Erzählens unter dessen eigene Gesetze gestellt hat", Borchmeyer (1998), S. 29.

129 Zur kulturellen „Legitimität der Fiktion" vgl. generell Assmann, A. (1980) sowie speziell im Falle der *Josephs*-Romane Assmann, J. (2006a), S. 36.

> unwillkürlich ihrer Wirkungsart Einfluß auf mein eigenes Bilden und Bauen gewährt [...].[130]

Berücksichtigt man bei dieser Mannschen Aussage zur Musik jenen „Hang zur Gedankenverbindung“[131], der nicht nur den Protagonisten der *Josephs*-Romane, sondern auch und vor allem ihrem literarischen Schöpfer eignet, so liest sich das Zitat gleichsam als Miniaturparaphrase der zentralen Themen des *Höllenfahrts-Vorspiels*: Musik erscheint im obigen Zitat als „Geheimnis“, ebenso wie das „Rätselwesen“ des Menschen und seine Vergangenheit – wie weiter oben zitiert[132] – jenes „Geheimnis“ verkörpert, welches „sehr begreiflicherweise das A und O all“ des „Redens und Fragens“ der *Josephs*-Romane bildet. „Das Geheimnis“, heißt es dort an späterer Stelle, „hat keine Zeit; aber die Form der Zeitlosigkeit ist das Jetzt und Hier“[133], „das Wesen des Lebens ist Gegenwart, und nur mythischer Weise stellt sein Geheimnis sich in den Zeitformen der Vergangenheit und Zukunft dar“.[134] In diesem Sinne mag man – Thomas Mann weiterdenkend – auch die Musik als ein solches „Geheimnis“ verstehen, da sie im konkreten Erklingen immer nur „die Form der Zeitlosigkeit“ bzw. das „Jetzt und Hier“ kennt und sich bloß – frei nach Richard Wagner – ‚mythischer Weise’, d. h. mittels latent im jeweils gegenwärtigen Klangereignis mitschwingender bzw. mithörbarer Erinnerung und Ahnung an vorangegangene bzw. zu antizipierende Klangmomente in den ‚Zeitformen der Vergangenheit und Zukunft’ darstellt.

Zurückkehrend zu dem Vergleich zwischen dem Mannschen Aphorismus zur Musik und dem *Vorspiel: Höllenfahrt* zeigt sich überdies eine Parallele

---

130 TM, *Sendung der Musik*, S. 859.
131 TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 93.
132 Vgl. Anm. 37.
133 TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 31.
134 Ebd., S. 53.

zwischen der mit „sinnlich-übersinnliche[r] Natur“ ausgestatteten Musik[135] auf der einen und der Beziehung zwischen Seele und Geist im ‚Roman der Seele’ auf der anderen Seite. In diesem wie in jener gehen „Strenge und Traum, Sittlichkeit und Zauber, Vernunft und Gefühl, Tag und Nacht“ eine „erstaunliche Verbindung“ ein[136]; wie in der vom kulturanthropologisch und philosophisch-spekulativ forschenden Erzähler angenommenen ‚konnektiven Struktur’[137] mythisch-zirkulärer und monotheistisch-linearer Erinnerung scheint ebenso die Musik gewissermaßen „gesegnet […] mit Segen oben vom Himmel herab und mit Segen von der Tiefe, die unten liegt“.[138]

Schließlich wird die Musik auch für die Herausbildung der aus den Erörterungen der ‚Sinngeschichte’ sich speisenden Erzähltheorie Thomas Manns zurate gezogen und auf das literarisch-narrative „Bilden und Bauen“ hin „belauscht“[139]: Nicht umsonst sucht Thomas Mann für seine Schriftstellerei den „Spuren“ der Musik zu folgen[140], gleich Jaakobs und Josephs „Wandeln in tief ausgetretenen Spuren“[141] „nach geprägtem Urbild“[142]; nicht von ungefähr will Thomas Mann für seine literarische Kunst die ‚Tiefsinnigkeit’ der Musik „ergründen“[143], wie der Erzähler in seiner und für seine Erzählung die ‚Brunnentiefe der Vergangenheit’ auslotet.

Da dem sich „zu den Musikern unter den Dichtern“ rechnenden Thomas Mann der Roman als literarische Gattung „immer eine Symphonie, ein Werk der Kontrapunktik, ein Themengewebe, worin die Ideen die Rolle musikali-

---

135 Vgl. Anm. 130.
136 Vgl. ebd.
137 Vgl. Anm. 107.
138 Vgl. Anm. 81 u. 121.
139 Vgl. Anm. 130.
140 Vgl. ebd.
141 TM, *Freud und die Zukunft*, S. 494.
142 TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 188.
143 Vgl. Anm. 130.

scher Motive spielen“[144], war und er diesbezüglich immer wieder auf den Einfluss Richard Wagners hingewiesen hat, verwundert es nicht, dass der „Mammut-Spaß“[145] der *Josephs*-Tetralogie oft in Bezug zum ‚Mammut’-Werk der *Ring*-Tetralogie Wagners gesetzt worden ist[146] und auch Thomas Mann selbst diese Parallele gezogen hat:

> [D]er unerwartete Entwicklungsweg, den die Erzählung von Joseph eingeschlagen, war insgeheim gewiß doch auch immer von der Erinnerung an Wagners grandiosen Motivbau bestimmt, eine Nachfolge dieses Sinnes gewesen.[147]

Insbesondere der erste Roman *Die Geschichten Jaakobs* und das diesem vorgelagerte *Vorspiel: Höllenfahrt* – gleichsam die „anthropologische Ouvertüre zu dem Gesamtwerk“[148] – erschien Thomas Mann regelrecht als „Rheingold-Musik, anfänglich-ursprünglich“. [149] Entsprechend beschreibt Thomas Mann die Entstehungsgeschichte des Wagnerschen *Rheingold*-Vorspiels quasi ebenfalls als eine ‚Höllenfahrt’ in den ‚Brunnen der Vergangenheit’:

> Dieser sonderbare Revolutionär [= Wagner] war ebenso radikal in Hinsicht auf die Vergangenheit wie in Dingen der Zukunft. Die Sage genügte ihm nicht: es musste der Ur-Mythus sein. Das mittelalterliche Nibelungenlied – das war schon Modernität, Entstellung, Kostüm, Geschichte, bei weitem nicht volksfrüh und musikalisch genug, um für Kunst zu taugen, die er meinte. Er mußte zurückdringen bis zum Urquell und Anbeginn, bis auf den vordeutsch-skandinavisch-frühgermanischen Edda-Grund des Mythus – erst das war die heilige Vergangenheitstiefe, die seinem Zukunftssinn entsprach. Er wußte noch nicht, daß er auch innerhalb seines Werkes es nicht über sich gewinnen würde, an einem schon irgendwie historisch belasteten Anfang haltzumachen und einzusetzen, irgendwie in medias res einzutreten; daß er auch hier auf eine herrliche Weise genötigt sein würde, bis zum Ursprung und Erzbeginn aller Dinge, der Urzelle, dem ersten Contra-Es des Vorspiels vom Vorspiel zurückzugehen; daß es ihm auferlegt sein werde, eine musikalische Kosmogonie, ja einen mythischen Kosmos selbst zu erbauen und mit tiefsinnig organischem Bios zu begaben: das tönende Schaugedicht von der Welt Anfang und Ende.[150]

---

144 TM, *Einführung ‚Zauberberg’*, S. 611.
145 Vgl. Anm. 117.
146 Vgl. z. B. Heftrich (1993); Borchmeyer (1998); Kirschbaum (2010).
147 TM, *Sechzehn Jahre*, S. 677.
148 TM, *Joseph und seine Brüder* (Vortrag), S. 659.
149 TM an Ida Herz, 27. Juli 1933, zit. n. TM, *Selbstkommentare*, S. 73.
150 TM, *Wagner und der ‚Ring’*, S. 512.

Wenn Thomas Mann recht damit hat, dass Wagners *Ring* ein „tönendes Schaugedicht von der Welt Anfang und Ende“ ist und es im „ersten Contra-Es des Vorspiels vom Vorspiel“ „[z]urück zum Anfang, zum Anfang aller Dinge und ihrer Musik“[151] geht, so mutet nicht nur literarisches Erzählen im Sinne der *Josephs*-Romane als Erinnerungs- und Reflexionsmedium kulturellen Gedächtnisses an, sondern auch Musik scheint ebenso die Fähigkeit zu besitzen, zu einer symbolischen Darstellungs- und Reflexionsform von Erinnerungskultur werden zu können.

Eben solchen medialen Qualitäten von Musik bezüglich des kulturellen – oder allgemeiner – des kollektiven Gedächtnisses kultursemiotisch auf die Spur zu kommen und damit einen Beitrag zur Positionsstimmung der Musikwissenschaft im interdisziplinären Konzert der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung zu leisten sowie – ausgehend davon – einen didaktischen Ausblick auf eine konstruktivistisch angelegte musikalische Erschließung von inner- und außermusikalischen Erinnerungskulturen im schulischen Musikunterricht zu wagen, stellt sich die vorliegende Arbeit als Aufgabe. Den zentralen exemplifizierenden Untersuchungsgegenstand bilden dabei zwei Kompositionen jüdischer Komponisten, Ernest Blochs Synagogaloratorium *Avodath Hakodesh* (1933) und Leonard Bernsteins dritte Sinfonie *Kaddish* (1963/77), die analog den Mannschen *Josephs*-Romanen oder dem Wagnerschen *Ring* spezifische kulturelle Erinnerungsstrategien in musikalische Kunst übersetzen. Ähnlich wie in der Roman-Tetralogie Thomas Manns ist auch bei den beiden nachfolgend zu untersuchenden Werken Blochs und Bernsteins jenes monumentale Erinnerungsnarrativ, welches in der biblischen Geschichte des Volkes Israel und dessen Bund mit seinem einen und einzigen Gott seinen ‚Ur’-Grund findet, Gegenstand kompositionsästhetischer Überlegungen und damit Ausgangs-

151 Ebd., S. 522.

punkt einer musikalischen Sinngeschichte, die nicht nur künstlerisch „quillt“, sondern sich auch erinnerungskulturell „erörtert“.[152]

Bevor die vorliegende Arbeit jedoch die musikalischen Erinnerungsmodi Blochs und Bernsteins eingehender in den Blick nimmt, hat sie zunächst selbst ihre bis hierher zu konstatierende Hingabe an ein eher assoziatives ‚Hervorquillen’ kulturtheoretischer Überlegungen zu literarischen, musikalischen und erinnerungskulturellen Zusammenhängen ebenfalls in eine Form der „Selbstbesinnung“ zu überführen und sollte sich selbst „erörtern“[153], sprich ihr musik- und kulturwissenschaftliches Theorie-Fundament vorstellen.

1.2 Zum Verhältnis von Musik, Kultur und Erinnerung

Steigt man hinab in die ‚Brunnentiefe’ der sogenannten ‚abendländisch’ geprägten Musikgeschichte, bis man bei ihrem erinnerungskulturell beruhigten ‚Ur’ – dieses ‚Ur’ freilich nur im Sinne einer ‚Dünenkulisse’ bzw. eines ‚Vorgebirges’ verstanden[154] – angelangt ist, so zeigt sich, dass in dieser Musik-‚Geschichte’ bzw. ihren ‚quillenden’ wie ‚erörternden’[155] Objektivationen anscheinend von jeher die Neigung bestanden hat, eine innige Verbindung von Musik und Erinnerung wahrzunehmen. Bereits in der griechischen Antike, als Musik noch μουσικὴ τέχνη (= ‚musische Kunst’) war und im Verbund mit anderen Künsten wie dem Epos, der Lyrik, der Tragödie, der Komödie und dem Tanz sowie der Himmelskunde und Geschichte stand, weiß der in Hesiods *Theogonie* sich entfaltende Mythos

152 Vgl. Anm. 126.
153 Vgl. ebd.
154 Vgl. Anm. 37.
155 Vgl. Anm. 126.

von den Musen zu erzählen, dass diese einst in Pierien von Zeus und der Mnemosyne, der Göttin der Erinnerung, gezeugt worden seien.[156]

In Hesiods Mythos ist es den Musen von Geburt an gegeben, „in harmonischem Sang [zu] verkünden, was ist, was sein wird und was zuvor war".[157] „Lieblicher Gesang entströmt ihrem Mund, sie rühmen aller Dinge Gesetz und das edle Wesen der Götter und lassen liebliche Weisen ertönen".[158] Freilich gestehen sie auch ein: „[V]ielen Trug verstehen wir zu sagen, als wäre es Wahrheit, doch können wir, wenn wir es wollen, auch Wahrheit verkünden".[159] Überdies lehren sie die Sterblichen den „schönen Gesang"[160], damit diese es ihnen nachtun. So etwa den Hirten Hesiod, der, nachdem er von den Musen zum Sänger berufen und mit „göttlichem Sang" begabt wurde, „Künftiges und Vergangenes" rühmt, „das Geschlecht der ewigen, seligen Götter" preist und schließlich auch die Musen selbst „allezeit zuerst und zuletzt" besingt.[161]

In nuce macht bereits der Hesiodsche Mythos der Musen ebendiese schon von ihrer Herkunft her zu Medien des kollektiven Gedächtnisses. Ihr von der Mutter Mnemosyne geerbtes Musenwissen umfasst alle drei Zeitdimensionen, die in ihrem Gesang zusammenfließen, so dass Gegenwart und Zukunft auf Vergangenheit bzw. umgekehrt Vergangenheit auf Gegenwart und Zukunft bezogen werden können. Der „Dinge Gesetz und das edle Wesen der Götter" besingen sie, d. h. ihr Gesang hat normativen und formativen Charakter, sie schaffen Ordnung und Identität im Sinne kultureller ‚Beruhigung'.[162] Doch auch die rein musikalische Ebene, das „Ertönen lieblicher Weisen", sowie die fiktionale Dimension („Vielen Trug

156 Vgl. Hesiod, *Theogonie*, V. 53ff. u. 915ff. in: Schönberger (2002), S. 6f. u. 70f.
157 Hesiod, *Theogonie*, V. 36–39, in: ebd., S. 7.
158 Hesiod, *Theogonie*, V. 65ff., in: ebd., S. 9.
159 Hesiod, *Theogonie*, V. 27f., in: ebd., S. 5 u. 7.
160 Hesiod, *Theogonie*, V. 22, in: ebd., S. 5.
161 Hesiod, *Theogonie*, V. 30–34, in: ebd., S. 7.
162 Vgl. Anm. 45.

verstehen wir zu sagen, als wäre es Wahrheit“) sind in den musischen Darstellungsweisen des (kollektiven) Gedächtnisses ansatzweise mitgedacht. Nicht zuletzt deshalb wirkt ihr Gesang, mithilfe dessen sie den sterblichen Sänger mit ihren Gaben ausstatten und er im Gegenzug sie mit genau diesen Gaben für diese Gaben preist, selbstreflexiv. Dadurch, dass Hesiod seinen Gesang über den ‚Ur'-Anfang der Götter mit dem Besingen der Musen anhebt, von denen er überhaupt erst in die Lage versetzt wurde, seinen Gesang anzustimmen, gewinnt eben dieser Gesang „gleichsam Selbstbesinnung“ und kann „sich selbst erörtern“.[163]

Das Besingen, ja Musizieren der Mnemosyne im Kontext von mythischer Erinnerung des ‚Ur'-Anfangs führt vielleicht noch eindrücklicher eine Passage aus dem Homerischen *Hymnus an Hermes* vor. In diesem wird geschildert, wie der besungene junge und ungestüme Gott der Erfinder und Diebe – der nebenbei bemerkt nicht von ungefähr auch in vielerlei Metamorphosen im Personal der *Josephs*-Romane deutlich präsent ist[164] – aus dem Panzer einer Schildkröte eine Leier gemacht hat und zu dieser vor seinem Halbbruder Apollon, dem er zuvor 50 Rinder sowie Pfeil und Bogen entwendet hatte, singt:

> τάχα δὲ λιγέως κιθαρίζων/γηρύετ᾽ ἀμβολάδον, ἐρατὴ δέ οἱ ἔσπετο φωνή,/κραίνων ἀθανάτους καὶ θεοὺς καὶ γαῖαν ἐρεμνὴν,/ὡς τὰ πρῶτα γένοντο καὶ ὡς λάχε μοῖραν

---

163 Vgl. Anm. 126.

164 Zur Hermes-Figur in Manns *Josephs*-Romanen, vgl. Fischer, B.-J. (2002), S. 21–25; Kurzke (2008), S. 11–20; Heftrich (1993), *passim*. Auch die Anekdote um Hermes' Erfindung der Leier findet sich in der Roman-Tetralogie, und zwar im Kontext des zentralen Religionsgesprächs zwischen Pharao Amenhotep und Joseph in der „kretische[n] Laube“ (TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 2, S. 1424–1427). Dabei bildet die Schildkrötenleier des „durchtriebene[n] Gott-Kind[es]“ Hermes gleichsam selbst ein Medium des kollektiven Gedächtnisses, da sich dessen Nachbildung als „Erinnerungsgabe“ – überreicht durch einen kretischen Seefahrer, der unverkennbar die (ebenfalls hermesartigen) Züge des Odysseus trägt (vgl. Grossardt (1998)) – in Amenhoteps Besitz befindet und sowohl ihn als auch Joseph „zum spaßhaft frommen Gedenken“ an den Gott der Diebe als eines mit synkretistischem Potential ausgestatteten Vorläufers sowohl der neuen pharaonischen Sonnentheologie als auch des abrahamitischen Ein-Gott-Glaubens anregt, vgl. Assmann, J. (2006a), S. 162f.

ἕκαστος./Μνημοσύνην μὲν πρῶτα θεῶν ἐγέραιρεν ἀοιδῇ/μητέρα Μουσάων, ἣ γὰρ λάχε Μαιάδος υἱόν·/τοὺς δὲ κατὰ πρέσβιν τε καὶ ὡς γεγάασιν ἕκαστος/ἀθανάτους ἐγέραιρε θεοὺς Διὸς ἀγλαὸς υἱὸς/πάντ᾽ ἐνέπων κατὰ κόσμον, ἐπωλένιον κιθαρίζων.
[Sofort dann ließ er die Leier/Hell ertönen, begann mit stolzen Gefühlen das Vorspiel;/Lieblich folgte die Stimme; er bringt die unsterblichen Götter,/Bringt auch die düstere Erde zu Ehren, wie einst sie entstanden,/Und wie jeder sodann sein Teil sich losend erwählte./Mnemosyne, die Mutter der Musen, ehrte das Preislied/Vor allen Göttern – der Sohn der Maia war ja ihr Wahlkind –/Darnach pries Zeus' strahlender Sohn, die Leier im Arme,/Auch die unsterblichen Götter nach Alterswürde, und wie einst jeder entstanden, erzählte er alles und ganz nach der Regel.][165]

Wie in Hesiods *Theogonie* steht auch beim Gesang des Hermes, wie ihn der Homerische Hymnus schildert, das Besingen der Erinnerung vor dem zu ‚ersingenden' Erinnern der Vergangenheit. Die Musik an sich hat dabei offenkundig nicht nur ästhetische Begleit- oder Untermalungsfunktion für die Erinnerung, sondern scheint dadurch, dass sie nun auch und zu allererst instrumental erklingt, subtil noch eine weitergehende und eigenständige Qualität im Erinnerungsprozess zu erfahren: „ἐρατὴ δέ οἱ ἕσπετο φωνή" – ‚lieblich folgt' die zur Erinnerung an die monumentale Vergangenheit anhebende Stimme den instrumentalen Klängen der extra hierfür erfundenen Leier nach, d. h. Hermes, Wahlkind der Mnemosyne, spielt mit seinem neuen Instrument der zu ersingenden Erinnerung buchstäblich voraus; in den Tönen der Leier klingt somit gewissermaßen schon numinos an, was die gesungene Erinnerung schließlich im doppelten Wortsinne ‚wiederholt'; in Richard Wagners Vokabeln gesprochen, ertönt in der instrumentalen Musik sozusagen bereits die Ahnung der Erinnerung an die zu ‚ersingende' fundierende Vergangenheit.

Wenn also – wie uns im von *Theogonie* und *Hermes-Hymnus* besungenen Mythos um Mnemosyne und die Musen eindrucksvoll geschildert wird – die Musen bzw. ihre Künste seit Anbeginn der abendländischen Kulturgeschichte als Medien des kollektiven Gedächtnisses *par excellence* aufgefasst wurden (und werden), mutet es umso erstaunlicher an, dass die (zumindest

165 *Homerischer Hymnus an Hermes*, V. 425–433, in: Weiher (1989), S. 84f.

etymologisch gesehen) ‚musischste' aller Künste – im Gegensatz zu vielen anderen alten und neuen ‚Musenkünsten' – sowohl von Seiten der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung als auch von Seiten der Musikwissenschaft bislang nur sehr rudimentär als eben ein solches Gedächtnismedium untersucht worden ist[166] – bzw. wenn im Einzelfall doch derlei Untersuchungen stattgefunden haben (und zwar durchaus wiederum auf beiden Seiten[167]), diese bislang zumeist eher marginale Beachtung innerhalb der intra- und interdisziplinären Diskurse der Musik- und Kulturwissenschaften gefunden haben.[168]

Worin könnten die Ursachen für diesen Befund liegen? Zunächst einmal mag man in der bisherigen weitgehenden Ausklammerung der Musik aus dem Reigen kollektiver Gedächtnismedien ein typisches Symptom für die generell anzutreffende Reserviertheit der historischen Musikwissenschaft gegenüber einer kulturwissenschaftlichen Öffnung ihrer selbst sehen. Spätestens seit Aufkommen der vornehmlich in der US-amerikanischen Musikwissenschaft entwickelten Konzepte einer „New", „Critical" bzw. „Cultural Musicology" in den 1980er und 90er Jahren hat sich im Fach

---

166 So listen Gudehus/Eichenberg/Welzer (2010), S. 127–245 als „Medien des Erinnerns" etwa „Schrift", „Gedächtniskünste", „Rituale", „Produkte", „Architektur", „Archive und Bibliotheken", „Museen", „Denkmale und Gedenkstätten", „Erinnerungsorte", „Literatur", „Printmedien und Radio", „Bilder", „Film und Fernsehen", „Fotografie", „Internet" und „Körper" in ihrem interdisziplinär angelegten Handbuch auf, während Musik noch nicht einmal als Schlagwort im Sachregister des Bandes auftaucht. Gleiches gilt für die Einführung von Erll (2011).

167 Vgl. auf musikwissenschaftlicher Ebene etwa Finscher (1988); Hofmann, D. (2003); Fenner (2005); Dorschel (2007); Sicking (2010); Finke (2013); Unseld (2010), (2011) u. (2013), S. 276–282; auf kulturwissenschaftlicher Seite v. a. wiederum Beiträge Jan und Aleida Assmanns (u. a. Assmann, J. (2002a), (2005b), (2005c), (2006a), S. 208–217, (2010b), S. 109–184, (2013b) u. (2015), S. 163–167; 214–220; 376–382 sowie Assmann, A. (2008)). In diesem Zusammenhang mag vielleicht zudem die biographische Notiz erwähnenswert und eine Erklärung für den Stellenwert der Musik in vielen seiner Schriften sein, dass Jan Assmann, bevor er sich der Ägyptologie verschrieb, als Jugendlicher ernsthaft mit dem Gedanken, Musikwissenschaftler zu werden, liebäugelte, vgl. Schraten (2011), S. 11.

168 Vgl. Unseld (2013), S. 266f. u. 279n72.

generell bzw. speziell auch in der deutschsprachigen Musikwissenschaft ein zum Teil kontrovers geführter Methodendiskurs herausgebildet, der sich in seinen Polarisierungen – schematisch verkürzt und dialektisch überspitzt – wie folgt zusammenfassen lässt[169]:

Beharren die ‚Traditionalisten' unter den Musikforschern letztlich weiterhin auf dem v. a. im 19. Jahrhundert etablierten Autonomiepostulat der Musik als einer kulturell eigenständigen, von anderen kulturellen Objektivationen weitgehend isolierten ‚Tonkunst' – ein Axiom, das selbst (oder gerade?) dann von diesen Vertretern des Faches als Einschränkung gegenüber kulturwissenschaftlichen Methoden vorgebracht wird, wenn es explizit darum geht, in durchaus wohlwollender Weise das kulturwissenschaftliche Potential musikwissenschaftlicher Fragestellungen auszuloten[170] –, so müssen sich die „Kulturalisten" mit ihren Ansätzen, die

---

169 Vgl. zum Folgenden Calella (2009), S. 347f.; s. ferner auch Klein (2007); Marx (2009); Unseld (2010) u. (2013), S. 266f.; Schlüter (2012); Calella (2013). Geradezu paradigmatisch für die unterschiedlichen Positionen stehen die beiden, selbst polemisch-metatextuelle Bezüge aufweisenden Publikationen von Lütteken (2007) auf Seiten der Verfechter einer ‚autonomen' Historischen Musikwissenschaft und Herr/Woitas (2006) (bzw. in letzterem v. a. der einleitende Dialog zwischen Corinna Herr und Annette Kreuziger-Herr, S. 1–43) auf Seiten der Befürworter von Musikwissenschaft als einer Kulturwissenschaft.

170 So etwa, wenn Ludwig Finscher in einem Aufsatz zwar anhand der Assmannschen Gedächtnistheorie „Formen und Gattungen als Träger des kulturellen Gedächtnisses" bestimmt, gleichzeitig aber einschränkend anmerkt: „Der generelle Vorbehalt, der für alle Überlegungen dieser Art im Bereich der Musikgeschichte gilt, darf allerdings nie vergessen werden: Musikgeschichte als Kompositionsgeschichte ist ein von allen anderen Kulturbereichen weitgehend abgesonderter, weitgehend autonomer Bereich, allein dadurch, daß Komponisten in Musik denken. Analogien, auch die der Tonsprache zur Sprache, haben darin ihre engen Grenzen." Finscher (1988), S. 296. Wie das Zitat von Finscher zeigt, geht das hinter dieser Kulturwissenschaftsskepsis letztlich aufscheinende Beharren auf einer eigenständigen Ontologie musikalischer Werke gleichzeitig auch mit einem Ignorieren der grundlegenden funktionellen Einbindung ebensolcher Werke in historische bzw. soziokulturelle Kontexte einher (vgl. dazu auch Schlüter (2012), S. 234). Gegenüber derartigen Negationen gilt es mit Reinhard Strohm nachdrücklich zu betonen, „dass musikalische Werke nicht nur aufgeführt und konsumiert werden, sozusagen im Nachhinein zur Produktion und vielleicht zufällig, sondern dass der Begriff von ihnen von vornherein mit den Funktionen von Performanz und Konsum zusammenhängt. Werke werden dafür geschaffen, dass sie diese Funktionen ermöglichen,

Funktionen von Musik als gesellschaftlicher und kultureller Praxis zu betonen, zum Teil die Kritik gefallen lassen, den für die eigene Forschungsdisziplin namengebenden Gegenstand, also ‚die Musik' selbst aus dem Blick zu verlieren und sich jenseits explizit ‚innermusikalischer' Aspekte einzig in allgemeinen soziokulturellen, anthropologischen, psychologischen etc. Untersuchungen zu ergehen, die im Zweifelsfall auch von fachfremden Forschern ohne disziplinspezifische Kenntnisse bedient werden könnten. Umgekehrt deutet das Argument eines – im Vergleich zu anderen kulturwissenschaftlichen Disziplinen – für Fachfremde oft recht ‚hermetisch' anmutenden musikwissenschaftlichen Fachwissens und -vokabulars womöglich überdies auch an, warum Musik generell und v. a. speziell als Medium des kollektiven Gedächtnisses – von einigen gewichtigen Ausnahmen abgesehen – bislang nur sporadisch in den Fokus des allgemeinen kulturwissenschaftlichen Forschungsinteresses gerückt ist.[171]

Dieser vermeintlichen methodischen Unvereinbarkeit von ‚musikfremder' Kulturwissenschaft auf der einen und ‚kulturfremder' Musikwissenschaft auf der anderen Seite kann mittlerweile relativ leicht, z. B. mit dem von Melanie Unseld entworfenen „kulturwissenschaftlichen Forschungsprogramm für die Musikwissenschaften"[172], begegnet werden. Unseld sieht – in Anlehnung an die Herausgeber des dreibändigen, 2004 erschienen *Handbuchs der Kulturwissenschaften*[173] – die Kulturwissenschaften als „über, in und zwischen den Disziplinen" stehend, in dem Sinne,

---

[…] „they afford" Performanz und Konsum. Ja nicht nur das: Wie mir scheint, ist der Diskurs vom musikalischen Werk selbst performativ und ein Mittel des Konsums. Denn hinter der Frage, was ein musikalisches Werk sei, lugt immer schon die andere Frage hervor, *warum* man das eigentlich fragt […]", Strohm (2013), S. 341.

171 Um diesbezüglich Abhilfe zu schaffen, hofft etwa Michele Calella in Analogie zu dem „linguistic", dem „spatial" und dem „iconic turn" auf einen baldigen „sonic turn" innerhalb der Kulturwissenschaften, vgl. Calella (2009), S. 348.

172 Unseld (2010), S. 10.

173 Jaeger et al. (2011).

> dass sie von einer meta-disziplinären, erkenntnistheoretischen Ebene ausgehen, auf dieser übergreifende Fragestellungen entwickeln, die in die Disziplinen hineingetragen und dort fruchtbar gemacht werden, so dass daraus wieder ein Dialog zwischen den Disziplinen entsteht.[174]

Damit kann statt von einer „Auflösung der Disziplinen" vielmehr von „deren Stärkung" die Rede sein, „indem die *Spezifik* der Disziplinen an den Reibungsflächen zu den über- und interdisziplinären Ebenen markanter zu Tage treten kann":

> Für die Musikwissenschaft geht es dabei um nichts weniger als die Frage, wie unser Wissen über Musik entsteht. Kulturwissenschaften können hierauf keine disziplinären Antworten geben, allerdings können sie Kategorien bereitstellen, die dem innerdisziplinären Nachdenken darüber erkenntnistheoretisches Fundament verleihen, indem sie sich „um Phänomene der kulturellen Erfahrung, um spezifische Formen der Versprachlichung, um Vollzüge menschlichen Handelns, um Fragen der kulturellen Geltung, […] um Identitätsprobleme und Prozesse geschichtlichen Wandels"[175] gruppieren.[176]

Folglich geht Unseld von der Überzeugung aus, Musik müsse als eine „Kommunikationskunst"[177] gesehen werden, an deren Zustandekommen viele Personen beteiligt sind: „Menschen, die in Musik ausbilden, die Musik verlegen, Musikinstrumente bauen und weiterentwickeln, Menschen, die sich mäzenatisch oder als Auftraggebende engagieren, die Musik spielen und aufführen, die Konzert[e] und Aufführungen ermöglichen, diese kritisieren u.v.m."[178]

> Eine kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Musikgeschichte kann diesen weiten Personenkreis in den Blick nehmen und sinnvoll in eine Musikkulturgeschichte integrieren. Die musikalischen Werke werden hierdurch nicht ausgeschlossen oder marginalisiert, aber wesentlich deutlicher in Beziehung gesetzt zu dem engen Netz aller musikkulturell Handelnder. Obsolet wird dabei freilich die Vorstellung, der Komponist agiere autonom, unabhängig von den ihn umgebenden Kontexten – eine Vorstellung, die an der Idee des Heldischen partizipiert hatte, wobei der Held als ein außerhalb der Gesellschaft Stehender imaginiert wurde, der nicht zuletzt auch als in Fragen der Moral, Sittlichkeit und Rechtlichkeit ein Außenstehender sei.[179]

---

174 Unseld (2013), S. 267f.
175 Jaeger et al. (2011), Bd. 1, S. X.
176 Unseld (2013), S. 268.
177 Unseld (2010), S. 30.
178 Ebd., S. 25f.
179 Ebd., S. 26.

Stünden damit auf der einen Seite im Rahmen einer kulturwissenschaftlich informierten Musikwissenschaft eigentlich keine Hindernisse mehr im Wege, Musik als Untersuchungsgegenstand einer kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorie nutzbar zu machen[180], so sieht sich auf der anderen Seite auch die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung selbst von Anfang an bis heute einem gewissen „Unbehagen" gegenüber ihrem mit den Begriffen „kollektives Gedächtnis" bzw. „Erinnerungskultur" gefassten Untersuchungsgegenstand ausgesetzt[181] – einem Unbehagen, dem sich folglich auch der vorliegende Ansatz einer Kultursemiotik musikalischer Erinnerungskulturen zu stellen hat. Dies soll im Folgenden im Anschluss an die von der Literaturwissenschaftlerin Astrid Erll vorgelegte apologetische Argumentation und das von ihr daraus entwickelte kultursemiotische Modell von kollektivem Gedächtnis und Erinnerungskulturen geschehen.

Zunächst gilt es sich noch einmal grundlegend klarzumachen, wie die zentralen Begriffe der kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorie überhaupt zu verstehen sind:

> Über die Disziplinen hinweg besteht weitgehend Einigkeit, dass Erinnern als ein Prozess, Erinnerungen als dessen Ergebnis und Gedächtnis als eine Fähigkeit oder eine veränderliche Struktur zu konzipieren ist. Gedächtnis ist allerdings unbeobachtbar. Allein aus der Untersuchung konkreter, in ganz bestimmten soziokulturellen Kontexten situierter Erinnerungsakte lassen sich Hypothesen über seine Beschaffenheit und Funktionsweisen ableiten. […] Kollektives Gedächtnis ist der Fokus kulturwissenschaftlicher Neugier, Erinnerungskulturen sind ihr Untersuchungsgegenstand.[182]

Im Anschluss an diese allgemeine Definition ist von zwei zentralen

---

180 Entsprechend formuliert Unseld dieses denn auch als vierten Punkt ihres kulturwissenschaftlichen Forschungsprogramms: „In kulturwissenschaftlicher Perspektive ist […] von einem ‚neuen Paradigma' die Rede: Gedächtnis und Erinnerungskultur. [H]ierbei handelt es sich […] um eine Perspektive von großer Produktivität, denn unter ihr lassen sich nicht nur Fragen des kulturellen Gedächtnisses und seiner ‚Speichermedien' subsumieren, sondern auch Ausprägungen der Erinnerungskulturen, die gerade auch für die Musikkultur von eminenter Bedeutung sind.", ebd., S. 29.

181 Vgl. Assmann, A. (2013a), S. 16–33.

182 Erll (2011), S. 7.

„Merkmale[n] des Erinnerns“ auszugehen: seinem „Gegenwartsbezug“ sowie seinem „konstruktive[n] Charakter“:

> Erinnerungen sind keine objektiven Abbilder vergangener Wahrnehmungen, geschweige denn einer vergangenen Realität. Es sind subjektive, hochgradig selektive und von der Abrufsituation abhängige Rekonstruktionen. Erinnern ist eine sich in der Gegenwart vollziehende Operation des Zusammenstellens (*re-member*) verfügbarer Daten. Vergangenheitsversionen ändern sich mit jedem Abruf, gemäß den veränderten Gegenwarten. […] Individuelle und kollektive Erinnerung ist damit zwar nie ein Spiegel der Vergangenheit, wohl aber ein aussagekräftiges Indiz für die Bedürfnisse und Belange der Erinnernden in der Gegenwart. Die erinnerungskulturwissenschaftliche Forschung richtet ihr Interesse folglich nicht in erster Linie auf die jeweils erinnerten Vergangenheiten, sondern auf die Gegenwarten des Erinnerns.[183]

Diese konstruktivistischen Grundmaximen kulturwissenschaftlicher Gedächtnisforschung gehen von einer weitgehenden Analogie zwischen individueller und kollektiver Erinnerung bzw. individuellem und kollektivem Gedächtnis aus. Genau dies hat allerdings auch bereits früh Kritiker auf den Plan gerufen, die darin eine „[unzulässige] Übertragung individualpsychologischer Begriffe auf die kollektive Ebene“[184] sehen.[185] Und in der Tat gilt es festzuhalten: „Es gibt außerhalb des je individuellen Bewusstseins kein Kollektivbewusstsein, dem Erinnerung, Gedächtnis, Unbewusstes, Vergessen oder Verdrängung zugeschrieben werden könnte“.[186] Entsprechend handelt es sich bei Termini wie kollektivem Gedächtnis oder kultureller Erinnerung immer um „Metaphern“, d. h. um „sprachliche Denkmodelle mit heuristischem Wert“.[187] Im Grunde ist hier sogar von einer doppelten Metaphorisierung zu sprechen, da auch der individuelle Gedächtnisbegriff seit Platon und Aristoteles immer schon mit Metaphern

---

183 Ebd.

184 Ebd., 109.

185 Als einer der ersten Kritiker sei an dieser Stelle der französische Historiker Marc Bloch genannt, der bereits 1925 in einer Rezension zu der grundlegenden Studie *Les cadres sociaux de la mémoire* von Maurice Halbwachs seine Zweifel an der umstandslosen Gleichsetzung individueller kognitiver Fähigkeiten mit soziokulturellen Phänomenen anmeldete, vgl. Bloch, M. (1925).

186 Erll (2011), S. 110.

187 Ebd.

(z. B. Schriftmetaphern wie „Tafel“, „Buch“, „Palimpsest“; Raum-Metaphern wie „Bibliothek“, „Archiv“, „Speicher“, „Dachboden“; Zeit-Metaphern wie „Verschlucken“, „Wiederkäuen“, „Verdauen“, „Einfrieren“, „Auftauen“ etc.[188]) umschrieben wurde und wird. Die Transformation nun, „aus dem vormaligen Bildempfänger ‚individuelles Gedächtnis’ […] einen Bildspender für kollektive Phänomene zu machen“ mag durchaus einige Suggestionskraft besitzen, „birgt aber auch die Gefahr, Katachresenmäander, also ganze Ketten von Bildbrüchen, zu produzieren“.[189]

Demgemäß bedarf es stets einer genauen Analyse der Verwendung des Terminus des kollektiven Gedächtnisses, soll dessen Anspruch eines sinnvollen „heuristischen Denkmodells“ gewahrt bleiben. Erll unterscheidet in diesem Zusammenhang zwei Verwendungsweisen des Begriffs: Zum einen kann er als Metapher und zum anderen als Metonymie gebraucht werden.

> Wenn ‚kulturelles Erinnern’ als ein individueller Akt konzipiert wird, wenn es um die soziokulturelle Prägung des individuellen Gedächtnisses geht – wenn also ‚Gedächtnis als Kulturphänomen’[190] […] verstanden wird –, dann haben wir es mit einer wörtlichen Verwendung des Gedächtnis-Begriffs zu tun und mit einer metonymischen Verwendung des Attributs ‚kollektiv’ (das für kollektive Kontexte und deren Einfluss auf das Gedächtnis des einzelnen steht). Eine Metaphorisierung des Gedächtnis-Begriffs liegt hingegen vor, wenn von dem ‚Gedächtnis der Kultur’, von ‚Erinnerung der Gesellschaft’, dem ‚Gedächtnis der Literatur oder der Kunst’ gesprochen wird. Dies sind sprachliche Bilder für die organisierte Archivierung von Dokumenten, für die Einrichtung offizieller Gedenktage oder für künstlerische Verfahren des Rückbezugs auf vorgängige Kunst – kurz, für ‚Kultur als Gedächtnisphänomen’ […]. Der Gedächtnis-Begriff selbst wird zur Metapher.[191]

In diesem Sinne macht auch der amerikanische Soziologe Jeffrey Olick zwei analytisch zu trennende Hauptuntersuchungsfelder der kulturwissenschaft-

---

188 Vgl. Assmann, A. (2010), S. 149–178.

189 Erll (2011), S. 110.

190 Die von Erll chiastisch gebrauchten Wendungen „Gedächtnis als Kulturphänomen“ und „Kultur als Gedächtnisphänomen“ stammen ursprünglich von Assmann, J. (2002b), S. 8, der damit versucht hat, die unterschiedlichen Forschungsfelder von Maurice Halbwachs (= Gedächtnis als Kulturphänomen) und Aby Warburg (= Kultur als Gedächtnisphänomen) zu kennzeichnen.

191 Erll (2011), S. 110.

lichen Gedächtnisforschung aus, die er mit den beiden Begriffen „collected memory“[192] (im Sinne einer „culture as a subjective category of meanings contained in people’s minds“[193]) und „collective memory“[194] (im Sinne einer „culture as patterns of publicly available symbols objectified in society“[195]) bezeichnet. Unter der Kategorie des „collected memory“ lässt sich das „sozial und kulturell geprägte individuelle Gedächtnis“ subsumieren:

> Es erinnert mit Hilfe von kulturspezifischen Schemata, handelt gemäß kollektiv geteilten Werten und Normen, und es assimiliert Erfahrungen zweiter Hand in den eigenen Erfahrungsschatz. […] Das individuelle Gedächtnis eignet sich verschiedene Elemente des soziokulturellen Umfeldes an.[196]

Demgegenüber meint die Kategorie des „collective memory“ (hier im engeren Sinne verstanden) „die Symbole, Medien, sozialen Institutionen und Praktiken des gesellschaftlichen Bezugs auf Vergangenheit, die metaphorisch als ‚Gedächtnis’ bezeichnet werden“.[197]

Wenn auch beide Formen – collected und collective memory – derartig von einander abzugrenzen sind, so gilt es mit Erll ebenso zu betonen, dass sie „ihre Wirksamkeit jedoch nur durch ihr Zusammenwirken, durch das Zusammenspiel von individueller und kollektiver Ebene“ entfalten.

> Es gibt kein vor-kulturelles individuelles Gedächtnis. Es gibt aber auch keine vom Individuum abgelöste, allein in Medien und Institutionen verkörperte Kultur. So wie soziokulturelle Schemata das individuelle Gedächtnis prägen, muss auch das medial und institutionell repräsentierte ‚Gedächtnis’ der Kultur in Individuen als ‚Ausblickspunkten’ aktualisiert werden. Andernfalls bleiben Gedächtnismedien oder Gedenkrituale nutz- und wirkungslos. […] Erst durch das jeweilige Zusammenspiel psychischer und sozialer Gedächtnisse entsteht Erinnerungskultur.[198]

Ist der Terminus „kollektives Gedächtnis“ demnach immer nur metonymisch bzw. metaphorisch zu verstehen, so gilt für kulturwissenschaftliche

---

192 Olick (1999), S. 338–341.
193 Ebd., S. 336
194 Ebd., S. 341ff.
195 Ebd., S. 336.
196 Erll (2011), S. 111.
197 Ebd.
198 Ebd.

Gedächtnistheorien letztlich gleiches wie für den von ihnen untersuchten Gegenstand:

> Die kulturwissenschaftliche Grundannahme von der Konstruiertheit menschlicher Sinnwelten und Erinnerungen gilt […] auch für die Ebene der Theoriebildung: Jede theoretische Annahme über Inhalte oder Funktionsweisen des kollektiven Gedächtnisses ist selbst ein Konstrukt und hat mehr von einer wissenschaftlichen ‚*Er*findung' als von einem Auffinden kultureller Gegebenheiten.[199]

Als „wissenschaftliche ‚*Er*findung' erscheint die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung denn auch ganz als Kind ihrer Zeit, in der national wie international ein regelrechter ‚*memory boom*' in der öffentlichen gesellschaftlichen Diskussion zu verzeichnen ist. Erll macht drei zentrale Faktoren aus, auf die die transnationale Aktualität des Themas zurückzuführen zu sein scheint[200]:

Erstens sind seit den 1980er Jahren einschneidende „historische Transformationsprozesse" zu verzeichnen, die eine intensive Auseinandersetzung mit Gedächtnis und Erinnerung bewirkt haben. Hier ist zuallererst „das Schwinden derjenigen Generation, die Holocaust und Zweiten Weltkrieg miterlebt hat", zu nennen, das ein zunehmendes Bewusstsein für den damit verbundenen erinnerungskulturellen Einschnitt geschaffen hat.[201] Sind die Zeitzeugen der Geschichte eine „aussterbende Spezies"[202] und damit als unmittelbare ‚Medien' des kommunikativen Gedächtnisses nicht mehr verfügbar, reißt auch die mündliche Überlieferung ihrer Lebenserfahrung ab; der Vergangenheitsbezug zur Schoah kann nur noch durch wissenschaftlich-historische Forschung und durch das vermittelte und mediengestützte kulturelle Gedächtnis erinnerungskulturell gesichert werden. Darüber hinaus haben auch die weltpolitischen Machtverschiebungen und -erosionen nach dem Ende des Kalten Krieges „die binäre

---

199 Ebd., S. 15.
200 Vgl. ebd., S. 2ff.
201 Ebd., S. 3.
202 Günter Grass, o. N. zit. n. Assmann, A. (2012), S. 29.

Struktur von östlicher und westlicher Erinnerungskultur aufgebrochen. Nach der Auflösung der Sowjetunion trat eine Vielzahl nationaler und ethnischer Gedächtnisse hervor".[203] Gleiches gilt für die etwa zur gleichen Zeit vermehrt zu beobachtende Absetzung autoritärer Regime bei gleichzeitig einsetzendem Demokratisierungprozess in Ländern wie Südafrika, Argentinien, Chile usw. Hier sind ebenfalls „Wahrheits- und Versöhnungskommissionen zu einer zentralen Form gesellschaftlicher Erinnerungsarbeit geworden". [204] Schließlich kommt auch „die zunehmende Multi(erinnerungs-)kulturalität westlicher Gesellschaften als Folge von Dekolonialisierung und Migrationsbewegungen in den Blick", mit der eine „Vielfalt von Traditionen und Geschichtsbildern einher[geht]" und im Rahmen der Anerkennung von Minderheiten „das zu Gehör-Bringen ihrer Vergangenheitsversionen" erfordert.[205]

Neben diesen zeitgeschichtlichen Transformationsprozessen können zweitens auch der „Wandel der Medientechnologien" und die soziokulturelle „Wirkung der Medien" als wesentliche Gründe für die Präsenz des Gedächtnis-Themas geltend gemacht werden.

> Die digitale Revolution führt uns den paradoxen Zusammenhang von medialen Speichermöglichkeiten und der Gefahr des Vergessens vor Augen. Denn solange Informationen auf Festplatten ruhen, sind sie ‚totes Wissen'. Auswahl und Aneignung des Erinnerungswürdigen wird angesichts der digitalen Datenfülle jedoch immer schwieriger.[206]

In diesem Zusammenhang „spielen (durchaus auch traditionellere) Medien der Vergangenheitsrepräsentation als Ausdruck und Motor des gegenwärtigen Gedächtnis-Boom[s] eine wichtige Rolle" – Erll nennt hier beispielsweise „[s]emi-fiktionale Kinofilme über die Schoah" (etwa Steven Spielbergs Film *Schindlers Liste* von 1994), „Historienfilme und filmische

---

203 Erll (2011), S. 3.
204 Ebd.
205 Vgl. ebd.
206 Ebd.

Mythosaktualisierungen“ (z. B. Wolfgang Petersens *Troja* von 2003 oder Antoine Fuquas *King Arthur* von 2004), „TV-Dokumentationen und Zeitzeugeninterviews zur Erfahrung der Weltkriege“ (etwa die Produktionen von Guido Knopp) oder den „‚Fall Wilkomirski’, ein weltweiter Skandal über eine gefälschte Holocaust-Autobiographie (*Bruchstücke*, 1995)“. „Gemeinsam ist den angeführten Beispielen, dass sie die Frage aufwerfen, welche Rolle Medien bei der Suggestion von Authentizität spielen können und wie stark sie Geschichtsbilder mitprägen“.[207]

Als dritter Faktor für die intensive Beschäftigung mit den Phänomenen „Gedächtnis“ und „Erinnerung“ können schließlich die geistes- und wissenschaftsgeschichtlichen Paradigmen, wie sie sich im Zuge postmoderner Geschichtsphilosophie und poststrukturalistischer Ansätze und Methoden gebildet haben, genannt werden.

> Die Einsicht in die wirklichkeitskonstituierende Kraft von Repräsentation und in die Geformtheit und Narrativität der Geschichtsschreibung, die Rede vom ‚Ende der Geschichte’ (Francis Fukuyama) oder doch zumindest vom ‚Ende der großen Erzählungen’ (Jean-François Lyotard) haben Vorstellungen von Geschichte als monolithischem ‚Kollektivsingular’ (Reinhart Koselleck), als objektiv Gegebenem oder als Prozess der teleologischen Progression unterhöhlt. Die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung vereint das Interesse an Geschichte mit den Einsichten der postmodernen Theoriebildung, indem sie fragt, wie soziale Gruppen Vergangenheiten durch Signifikationsprozesse immer wieder aufs Neue erzeugen.[208]

Darüber hinaus „weist das Gedächtnis-Paradigma“ im Kontext der zunehmend kulturwissenschaftlichen Ausrichtung der geisteswissenschaftlichen Disziplinen auch „eine wissenschaftspolitische Dimension auf“, da der fachübergreifende „gemeinsame Fokus auf den Problembereich ‚Erinnerung und Gedächtnis’“ verspricht,

> die Beschäftigung mit gegenwärtiger und vergangener Kultur für das gesellschaftliche System neu zu legitimieren, und zwar in zweifacher Hinsicht: Die Kulturwissenschaften fungieren als Institutionen, die unser kulturelles Erbe verwalten. Ihre Methoden, wie Quellenkunde oder Textkritik, ermöglichen eine wissenschaftlich fundierte Beschäftigung mit dem Überlieferten. Zugleich handelt es sich bei den Kulturwissen-

---

207 Ebd., S. 3f.
208 Ebd., S. 4.

> schaften um eine Instanz, die die Erinnerungspraxis – wissenschaftliche, politische oder ästhetische – mit Hilfe eines theoretischen und begrifflichen Instrumentariums reflektieren kann, verschiedene Erinnerungskulturen zu vergleichen und aktuelle Diskussionen kritisch zu begleiten vermag.[209]

Mit der Erkenntnis, dass (Kultur-)Wissenschaft nicht außerhalb der (Erinnerungs-)Kultur steht, sondern vielmehr, wie bereits Ernst Cassirer erkannt hat, eines ihrer Symbolsysteme darstellt[210], kommt den Ansätzen der kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorie in gewisser Weise also eine ähnliche gedächtnisbildende Dimension zu, wie den von ihnen untersuchten Gegenständen, seien es z. B. die Symbolsysteme Mythos, Religion, Recht, Wirtschaft, Geschichte, Literatur oder Kunst bzw. in der vorliegenden Arbeit konkret Musik. Entsprechend gerät etwa in beiden unten vorgestellten Fallstudien zu Ernest Blochs *Avodath Hakodesh* und Leonard Bernsteins *Kaddish*-Sinfonie nicht nur das gedächtnismediale Funktions- und Wirkungspotential der jeweils analysierten Musik in den Blick, sondern auch an den beiden Studien selbst – die eben deshalb (etwa mit ihren Rekursen auf Thomas Manns *Josephs*-Romane oder die antiken Darstellungen des griechischen Musenkults) eine gewisse literarisch-ästhetische Textanlage durchaus nicht scheuen – lässt sich jenes Phänomen ablesen, das bereits Hayden White mit seinem berühmten Schlagwort einer „Poetik der Geschichte“ umschrieben hat und was soviel meint, wie dass

> das Werk des Historikers als offensichtlich verbale Struktur in der Form einer Erzählung [betrachtet werden kann]. Geschichtsschreibungen (und ebenso Geschichtsphilosophien) kombinieren eine bestimmte Menge von „Daten“, theoretische Begriffe zu deren „Erklärung“ sowie eine narrative Struktur, um ein Abbild eines Ensembles von Ereignissen herzustellen, die sich in der Vergangenheit zugetragen haben sollen.[211]

Im Sinne eines im rhetorischen Modus der Wissenschaftlichkeit stehenden ‚narrativen’ Textes ist also auch die vorliegende Arbeit an den historischen

---

209 Ebd.
210 Vgl. Cassirer, *Versuch über den Menschen*, S. 315–335.
211 White (2008), S. 9.

Standort und die persönliche Perspektive ihres Verfassers gebunden. Entsprechend mag man denn in meiner Auseinandersetzung mit der Musik zweier jüdischer Komponisten, deren Biographien in je spezifischer Weise mit den historischen Ereignissen in Deutschland zwischen 1933 bis 1945 verbunden waren, gleichsam auch eine persönliche Form der Gedächtnisarbeit vor dem Hintergrund gegenwärtiger deutsch-jüdischer Erinnerungskultur erblicken[212]: Ich verstehe meine Arbeit – trotz der damit verbundenen Gefahr, dem Vorwurf einer Heroen-Musikgeschichtsschreibung ausgesetzt zu werden – durchaus als Versuch, einer geneigten Leserschaft (hoffentlich) interessante musikwissenschaftliche Zugänge zu Ernest Bloch und Leonard Bernstein als (Künstler-)Persönlichkeiten zu vermitteln und ebenso beider Lebensschicksale wie auch ihre jeweilige Musik erinnerungskulturell – nicht zuletzt vor dem historischen Hintergrund jüdischer Leidensgeschichte im Vor- bzw. Nachfeld der Schoah – als ‚erinnerungswürdig' vorzustellen. So gesehen ist die Perspektive meiner Arbeit durchaus als selektiv und das in ihr Darzustellende als stetig mit einer bestimmten erinnerungskulturell motivierten Rhetorik überformt zu bezeichnen; ja dadurch, dass der darzustellende Gegenstand der vorliegenden Arbeit in einer sich aus der zugrunde gelegten Fragestellung ergebenden Weise gedeutet wird, wird er letztlich überhaupt erst zu einem in dieser Weise zu deutenden Gegenstand erklärt und damit (zumindest ein Stück weit) mitgeformt.

Eine derartige selbstreflexive Einschätzung (und Einschränkung – will man sie denn überhaupt als solche verstehen, wird doch ihre Äußerung, in dieser oder ähnlicher Form, in Zeiten einer durch poststrukturalistische und konstruktivistische Grundmaximen entstandenen Krise des „Zeitre-

[212] Zu Formen und Wandlungen deutsch-jüdischer Erinnerungskultur vgl. Assmann, A. (2006), S. 119–279 u. (2013a).

gimes der Moderne“ [213] letztlich wohl keine (kultur-)wissenschaftliche Arbeit (mehr) von sich abweisen können), mag aber ebenfalls andeuten, dass gerade in Bezug auf eine kritische (Selbst-)Reflexion kultureller Vergangenheitsbezüge wiederum das u. a. von Aleida und Jan Assmann aufgerichtete und von Astrid Erll kultursemiotisch systematisierte Theoriegebäude kulturwissenschaftlicher Gedächtnisforschung als nützliches Instrumentarium dienen kann, um Analysen, Vergleiche, Dekonstruktionen und ggf. auch Revisionen (eigener und fremder) erinnerungskultureller Vorstellungsstrukturen vorzunehmen.

Betrachtet man dieses gedächtnisreflexive Potential kulturwissenschaftlicher Gedächtnisforschung epistemologisch, so geraten implizit allerdings auch hier durchaus Affinitäten bzw. Überschneidungsbereiche zwischen Wissenschaft und Kunst bzw. im vorliegenden Fall konkret zwischen *Musik*wissenschaft und ihrem namengebenden Gegenstand in den Blick. Denn eben auch Literatur, Kunst oder – wie unten noch ausführlicher zu zeigen sein wird – Musik machen durch ihren jeweiligen artifiziellen bzw. fiktionalen Zuschnitt „Erinnerungsprozesse – individuelle wie kollektive – […] beobachtbar“[214] und weisen als Medien des kollektiven Gedächtnisses somit analog der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung nicht nur das Funktionspotential der „Gedächtnisbildung“, sondern auch das der „Gedächtnisreflexion“ auf.[215]

In diesem Sinne einer ‚doppelt kunstaffinen’ erinnerungshistorischen Musikwissenschaft soll der (als metaphorische Abbreviatur zu lesende) Begriff „kollektives (Musik-)Gedächtnis“ im Folgenden allgemein als ein Oberbegriff gegenüber dem der ((Musik-)Geschichts-)Wissenschaft

---

213 Vgl. Assmann, A. (2013b).

214 Erll (2011), S. 196 [Erll bezieht diese Aussage vornehmlich auf den Bereich der Literatur; ich meine aber, sie auch auf die anderen Künste, die Musik eingeschlossen, übertragen zu dürfen].

215 Vgl. ebd, S. 196–199.

verstanden werden: (Musik-)wissenschaftlich-historische Forschung erscheint hierbei als ein Modus des Vergangenheitsbezugs innerhalb einer umfassenden (musikalischen) Erinnerungskultur. Überdies fungiert der Terminus als ein „sensitizing [concept]“[216], „das uns aufmerksam macht auf zuvor nicht erkannte Strukturähnlichkeiten und Funktionszusammenhänge“[217] diverser kultureller Vergangenheitsbezüge. Kollektives Gedächtnis stellt demnach einen Sammelbegriff dar, „unter dessen Dach eine Vielzahl von kulturellen, sozialen, psychischen und biologischen Phänomenen subsumiert werden kann: Tradition, historisches Bewusstsein, Archiv, Kanon, Denkmäler, Rituale der Kommemoration, Kommunikation im familiären Kreis, Lebenserfahrung und neuronale Netzwerke“[218] – oder eben auch Wissenschaft und Kunst. Entgegen dem diesbezüglich häufiger vorgebrachten Vorwurf, dass der infrage stehende Begriff des kollektiven Gedächtnisses ein überflüssiger Tropus sei, „forcing itself like a molten rock into an earlier formation, jostling aside older yet still effective working terms, and unavoidably obliterating fine distinctions that have so far well served historical research“[219], ist dabei v. a. „seine integrative Kraft“ zu betonen:

> Er kann dazu inspirieren, vormals distinkte Phänomene in ihrem Funktionszusammenhang zu begreifen, sich Gedanken zu machen über die Verbindung von Tradition und Kanon, Denkmälern und historischem Bewusstsein, familiärer Kommunikation und neuronalen Verschaltungen. Nicht zuletzt eröffnet der Gedächtnis-Begriff damit auf einzigartige Weise einen Raum für die interdisziplinäre Zusammenarbeit.[220]

---

216 Olick (1999), S. 334n2.
217 Erll (2011), S. 113.
218 Ebd., S. 112.
219 Gedi/Elam (1996), S. 30.
220 Erll (2011), S. 112f. Dieser integrativen Kraft des Gedächtnis-Paradigmas bedient sich die vorliegende Arbeit nicht zuletzt dadurch, dass sie zwei auf den ersten Blick nur wenige Interdepenzen aufweisende Forschungsfelder, die von Jan Assmann archäologisch untersuchten antiken Schriftkulturen und die von mir am Beispiel Blochs und Bernsteins musikologisch untersuchten Aspekte abendländischer Musikkultur, mit Blick auf ihre jeweiligen kollektiven Gedächtnismedien, Schrift und Musik, immer wieder kulturwissenschaftlich aneinander spiegelt.

Auf einer solchen begrifflichen Basis der Phänomene ‚Kollektives Gedächtnis' und ‚Erinnerungskulturen' hat Erll ein heuristisches kultursemiotisches Modell für kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung vorgeschlagen, das, weil es „[u]nter der Leitperspektive von Erinnerungskultur als mehrdimensionalem Zeichensystem" [221] bereits vorhandene Konzepte systematisch zusammenführt und somit m. E. vielfältige Anschlussmöglichkeiten kulturwissenschaftlicher Gedächtnisforschung liefert, auch in der vorliegenden Arbeit in Bezug auf musikalische Erinnerungskulturen Anwendung finden soll.[222]

Erll geht bei ihrem Modell von der kultursemiotischen Prämisse Juri M. Lotmans und Boris A. Uspenskijs aus, dass „Kultur als *nicht-erblich* vermitteltes *Gedächtnis* eines menschlichen Kollektivs"[223] begriffen werden kann und sich – da für ihr Entstehen „die Wirkdauer von Codes und von ‚Texten' (d. h. kulturellen Artefakten)"[224] Voraussetzung ist – aus einer materialen, sozialen und mentalen Dimension zusammensetzt, deren Verhältnis untereinander sich mit Roland Posner wie folgt bestimmen lässt:

> Wenn eine Gesellschaft als eine Menge von Zeichenbenutzern [= soziale Kultur], eine Zivilisation als Menge von Texten [= materiale Kultur] und eine Mentalität als Menge von konventionellen Codes [= mentale Kultur] definiert werden kann, so sind diese drei Bereiche notwendig miteinander verbunden, denn Zeichenbenutzer sind auf Codes angewiesen, wenn sie Texte verstehen wollen. […] Eine Kultur als Zeichensystem besteht aus individuellen und kollektiven Zeichenbenutzern, die Texte produzieren und rezipieren, durch die mit Hilfe konventioneller Codes Botschaften mitgeteilt

---

221 Ebd., S. 11.

222 Eine ähnliche, wenngleich eher rudimentär und perspektivisch aufgezeigte Anwendung des Erllschen Modells auf musikwissenschaftliche Fragestellungen findet sich bei Unseld (2011), S. 53–56 u. (2013), S. 279–282. Auch Sicking (2010), S. 14–39 u. 187–221 bezieht sich auf Teile von Erlls Gedächtniskonzept, konzentriert sich dabei allerdings weitgehend auf die für den Bereich der Musik adaptierten Erllschen Überlegungen zu Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses, während das kultursemiotische Modell als Ganzes nur am Rande berücksichtigt wird. Beide Ansätze – derjenige Unselds und derjenige Sickings – sollen in der vorliegenden Arbeit aufgegriffen, kombiniert und weiterentwickelt werden.

223 Lotman/Uspenskij (1986), S. 856.

224 Erll (2011), S. 115.

werden, welche den Zeichenbenutzern die Bewältigung ihrer Probleme ermöglichen.[225]

Diese allgemeine interrelationale Dreidimensionalität einer Kultur als Zeichensystem macht Erll auch für ihren speziellen Untersuchungsgegenstand, das Zeichensystem Erinnerungskultur, geltend:

> Erst durch die dynamische Interaktion aller drei Dimensionen der Erinnerungskultur – Zeichenbenutzer, ‚Texte' (im weiten kultursemiotischen Sinne […]) und Codes – wird kollektives Gedächtnis produziert: Die materiale Dimension der Erinnerungskultur konstituieren die Medien des kollektiven Gedächtnisses. Erst durch die Kodierung in kulturellen Objektivationen, seien dies Gegenstände, Texte, Monumente oder Riten, werden Inhalte des kollektiven Gedächtnisses für die Mitglieder der Erinnerungsgemeinschaft zugänglich. Zur sozialen Dimension der Erinnerungskultur gehört die Trägerschaft des Gedächtnisses: Personen und gesellschaftliche Institutionen, die an der Produktion, Speicherung und dem Abruf des für das Kollektiv relevanten Wissens beteiligt sind. Zur mentalen Dimension der Erinnerungskultur gehören schließlich all jene kulturspezifischen Schemata und kollektiven Codes, die gemeinsames Erinnern durch symbolische Vermittlung ermöglichen und prägen sowie alle Auswirkungen der Erinnerungstätigkeit auf die in einer Gemeinschaft vorherrschenden mentalen Dispositionen – etwa auf Vorstellungen und Ideen, Denkmuster und Empfindungsweisen, Selbst- und Fremdbilder oder Werte und Normen.[226]

Mit diesem kultursemiotischen Modell lassen sich nicht nur „kollektive Erinnerungsakte (*collective memory*)" bzw. deren „individuelle Aktualisierungen (*collected memory*)" beobachten, sondern auch die Medien (z. B. mündliche Sprache, Schrift, audiovisuelle Medien etc.), Symbolsysteme (z. B. Mythos, Religion, Recht, Geschichte, Wissenschaft, Literatur, Kunst etc.) und Ausdrucksformen (z. B. Anordnungsmuster, Gattungskonventionen, Bildsprache etc.) der Erinnerungskultur analysieren und als „drei Koordinaten beschreiben, die maßgeblich daran beteiligt sind, in welchem Modus eine Erinnerungskultur die Vergangenheit erinnert", etwa „als Lebensgeschichte, als Mythos, als einschneidendes historisches Ereignis, als romantisches Abenteuer oder als wissenschaftliches Faktum".[227]

---

225 Posner (2008), S. 54.
226 Erll (2011), S. 116.
227 Ebd., S. 117f.

Bezüglich der erinnerungskulturellen Modalität nimmt Erll in metaphorischer Anlehnung an Modelle der psychologischen Gedächtnisforschung auch im Bereich des Kollektivgedächtnisses – d. h. sowohl im Falle von *collected* als auch von *collective memory* – mehrere sozialpsychologische bzw. kulturelle Gedächtnissysteme an, die sich einerseits im Rahmen der soziokulturellen Anteile individueller Erinnerung als „kollektiv-episodisches" (bzw. „kollektiv-autobiographisches"), „kollektiv-semantisches" und „kollektiv-prozedurales Gedächtnis"[228], andererseits im Bereich des gesellschaftlichen Bezugs auf Vergangenheit als „kulturautobiographisches", „kultursemantisches" und „kulturprozedurales Gedächtnis" beschreiben lassen.[229] Diese Differenzierungen zwischen Gedächtnissystemen des *collected* und des *collective memory* sind jedoch insofern immer aufeinander bezogen zu verstehen, als auch hier gilt, dass ohne individuelle Aktualisierungen und Repräsentationen kultureller Gedächtnissysteme im jeweils individuellen organischen Gedächtnis kein kollektives Gedächtnis entstehen kann.[230]

Bezieht sich in diesem Sinne das „kollektiv-episodische Gedächtnis" auf „Erinnerungen, die Mitglieder einer sozialen Gruppe übereinstimmend an ihre geteilten Erfahrungen (etwa einen gemeinsamen Grillabend) haben" – Erinnerungen, die „sogar zu einem kollektiv-autobiographischen Gedächtnis werden [können], wenn die geteilte Erfahrung von allen gleichermaßen im Rahmen eines bestimmten, kollektive Identität stiftenden Narrativs verortet wird"[231] –, so bezeichnet das „kulturautobiographische Gedächtnis" den Gedächtnisrahmen, in dem es im Modus des kommunikativen bzw. kulturellen Gedächtnisses „um die kollektive Vergegenwärtigung einer

---

228 Erll bezieht sich diesbzgl. auf sozialpsychologische Forschungen von William Hirst, David Manier und Gerald Echterhoff, vgl. ebd., S. 103f.

229 Vgl. ebd., S. 119–122.

230 Vgl. ebd., S. 120f.

231 Ebd., S. 103.

gemeinsamen Vergangenheit und um ‚Sinnbildung über Zeiterfahrung'[232]" bzw. um die „Selbstbeschreibung einer Kultur" geht, mithilfe derer „kollektive Identitäten gestiftet, Zeiterfahrung sinnhaft gestaltet, Werte- und Normensysteme etabliert" werden können.[233]

Demgegenüber verweist das „kollektiv-semantische Gedächtnis" auf „Erinnerung an nicht selbst miterlebte historische Ereignisse", die sowohl als typischerweise generationell vermitteltes „lived semantic memory" als auch als typischerweise institutionell vermitteltes „distant semantic memory" in Erscheinung treten kann[234]; analog dazu werden unter dem Begriff des „kultursemantischen Gedächtnisses" „Verfahren der kulturellen Wissensorganisation und -speicherung" verstanden, d. h. hier geht es – etwa im Modus wissenschaftlicher Geschichtsschreibung – „um symbolische Repräsentation von kollektiv relevantem Wissen, um Organisationsprinzipien und Medien der Speicherung".[235] Sowohl zwischen „kollektiv-episodischem" (bzw. „kollektiv-autobiographischem") und „kollektiv-semantischem Gedächtnis" als auch zwischen „kulturautobiographischem" und „kultursemantischem Gedächtnis" „ist […] immer auch von einer Überlagerung und Durchdringung" auszugehen:

> So handelt es sich bei kollektiven Wissenssystemen um kulturspezifische Phänomene, die sich historisch herleiten und der identitätsstiftenden Selbstbeschreibung dienen können. Umgekehrt findet die Bildung kulturautobiographischer Gedächtnisse immer im Horizont bestehender Wissensordnungen statt. Und schließlich kann auch die Erinnerung an eine gemeinsame Vergangenheit zum identitätsabstrakten Wissen werden.[236]

Unter dem Begriff „kollektiv-prozedurales Gedächtnis" werden schließlich „Traditionen und Rituale gefasst, die vom einzelnen häufig nicht-bewusst ausgeführt und weitergegeben werden", also etwa „Gebräuche, Handlun-

---

232 Die Prägung dieser Formel stammt ursprünglich von Rüsen (2008), S. 16.
233 Vgl. Erll (2011), S. 119.
234 Vgl. ebd., S. 104.
235 Ebd., S. 119.
236 Ebd., S. 120.

gen, bestimmte Körperhaltungen“, die „ein gelebtes Gedächtnis“ konstituieren[237]; das „kulturprozedurale Gedächtnis“ subsumiert analog dazu Phänomene wie die „nicht [gesteuerte] Wiederkehr von Wissensbeständen und Ausdrucksformen“ sowie „ein Vergangenheitsbewusstsein, das sich – etwa im Sinne von Harald Welzers ‚sozialem Gedächtnis’[238] […] – in nicht-offiziellen und nicht-intendierten Erinnerungsakten äußert“. Bei diesen „Formen nicht-intentionaler Kontinuierung“, die immer an kulturelle Ausdrucksformen wie „bildhafte Symbolik“ oder „soziale Verhaltensweisen“ gebunden sind, „handelt es sich also um die nicht-intentionale Seite des kultursemantischen und des kulturautobiographischen Gedächtnisses – um Wissen und Vergangenheitsversionen, die auf kollektiver und institutioneller Ebene nicht bewusst oder bewusstseinsfähig sind“.[239]

Wenn im Rahmen des von Erll vorgeschlagenen semiotischen Kulturmodells all die genannten Gedächtnissysteme und Modi des kollektiven Erinnerns als kulturelle Phänomene erscheinen, die in ihrer materialen, sozialen und mentalen Dimension durch Symbolsysteme geprägt, durch Medien vermittelt und durch Ausdrucksformen repräsentiert werden, so stellt sich abschließend die Frage nach der terminologischen Angemessenheit der für die Assmannsche Theorie und den davon ausgehenden *common sense* der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung so zentralen Begriffe des kommunikativen und kulturellen Gedächtnisses, mit denen der Oberbegriff des kollektiven Gedächtnisses in zwei grundlegende Vergan-

---

237 Ebd., S. 104.

238 Welzer (2001) versteht unter dem sozialen Gedächtnis das „Universum einer Vergangenheitsbildung en passant“ (S. 12), d. h. einen als „*doing history*“ (S. 18) zu bezeichnenden Modus „soziale[r] *Erinnerungspraxis*“ (S. 11), der in Form von „absichtslosen Praktiken des Verfertigens und Vergegenwärtigens von Vergangenheit“ (S. 18) mit Medien wie „Interaktion, Aufzeichnungen, Bilder[n] und Räume[n]“ (S. 16) operiert.

239 Erll (2011), S. 120.

genheitsregister oder „modi memorandi“[240] des kulturautobiographischen Gedächtnisses unterteilt wird. Denn wenn – wie oben zitiert – Kultur im kultursemiotischen Sinne nichts anderes darstellt als das „*nicht-erblich* [vermittelte] *Gedächtnis* eines menschlichen Kollektivs“, mag der Terminus ‚Kulturelles Gedächtnis’ einerseits gewissermaßen als eine Tautologie erscheinen[241] und andererseits innerhalb eines umfassenden Kulturbegriffs, mit dem die „Gesamtheit menschlicher Selbstauslegungen in einem gegebenen Kontext“[242] gefasst wird (mithin unter ihm also auch Phänomene wie Alltagspraxis und Lebenswelt bzw. ihr Gedächtnisrahmen, das kommunikative Gedächtnis, subsumiert werden können), als unangemessen wirken, wenn er – wie in der Assmannschen Theorie – „Kultur als Monument“, d. h. die „Seite der Kultur, die sich inszeniert, die sich für die Mit- und Nachwelt zur Schau stellt, die gesehen, bewahrt, erinnert sein will“[243], kurz den landläufigen Begriff ‚Hochkultur’ meint.

> Das Assmann’sche kulturelle Gedächtnis ist […] nicht das ‚Gedächtnis einer Kultur’. Es stellt einen seiner Teilbereiche dar: die gesellschaftliche Konstruktion normativer und formativer Vergangenheitsversionen. ‚Kulturell’ ist daher auch das kommunikative Gedächtnis ebenso wie das kulturelle Gedächtnis. Beide sind Phänomene der Kultur. Umgekehrt gilt, dass sowohl kulturelles Gedächtnis als auch kommunikatives Gedächtnis ‚kommunikativ’ sind. Denn erst durch Kommunikation wird Erinnerung intersubjektiv vermittelbar – sei es im Rahmen des verbindlichen kulturellen oder im Rahmen des alltagsweltlichen kommunikativen Gedächtnisses.[244]

Überdies erschweren zwei verschiedene Verwendungsweisen der Begriffe „kommunikatives“ und „kulturelles Gedächtnis“ deren Verständnis. Zum einen markieren sie nämlich als „modi memorandi“ jeweils eine „[kultur-

---

240 Assmann, J. (2013a), S. 48–56.

241 Die Kritik, dass im Kulturbegriff selbst bereits der Gedächtnisbegriff implizit enthalten sei und deshalb der Begriff des ‚Kulturellen Gedächtnisses’ eine unnötige Dopplung darstelle, greift freilich insofern zu kurz, als ebendiese sonst immer nur indirekt mitgedachte Gedächtnisseite der Kultur durch den Assmannschen Terminus expliziert und damit dem kulturanalytischen Zugriff zugänglich gemacht werden kann.

242 Erll (2011), S. 128.

243 Vgl. Assmann, A. (1991), S. 13.

244 Erll (2011), S. 128.

theoretische] Kategorie (mit Hypothesen über bestimmte Weisen des Erinnerns), zum anderen als „Oberbegriff für rekonstruier- und analysierbare kulturelle Phänomene“ eine „[kulturgeschichtliche] Kategorie (eine[n] Oberbegriff für eine Reihe von mentalen, sozialen und materialen Phänomenen in einem gegebenen erinnerungskulturellen Kontext)“.[245] Vor diesem Hintergrund hat Erll – unter Beibehaltung der in der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung international weitgehend etablierten Assmannschen Terminologie – einige definitorische Modifikationen der beiden Begriffe – und zwar sowohl in ihrer kulturtheoretischen als auch in ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutungsdimension – vorgenommen, denen ich mich in der vorliegenden Arbeit anschließen möchte.

Entgegen dem dominanten Differenzkriterium der Zeitstruktur beider Gedächtnisrahmen – kommunikatives Gedächtnis als Erinnerungsmodus diesseits, kulturelles Gedächtnis als Erinnerungsmodus jenseits des „floating gap“ des historischen Bewusstseins – trifft Erll ihre Unterscheidung der beiden Modi „nicht anhand von materialen oder sozialen Phänomene[n] der Kultur (Zeitpunkte der erinnerten Ereignisse, Träger, Medien, Formen)“, sondern anhand eines „Aspekt[s] der mentalen Dimension von Kultur: […] der (bewussten oder unbewussten) Entscheidung darüber, in welchem Modus erinnert wird“, d. h., „dass in einem gegebenen historischen Kontext dasselbe Ereignis Gegenstand des kulturellen *und* des kommunikativen Gedächtnisses zugleich sein kann“[246]:

> Die Erinnerungen gemäß dem kommunikativen Gedächtnis gehören zum alltagsweltlichen Nahhorizont einer als ‚Gegenwart’ empfundenen Zeit. Sie werden von den Erinnernden mit ihrer Lebenswelt in Verbindung gebracht […]. Als Gegenstand ‚fundierender Erinnerung’ haben die genannten Ereignisse ganz andere Implikationen. Sie sind Teil eines kulturellen Fernhorizonts. […] Bei dem ‚Fernhorizont’ des kulturellen Gedächtnisses kann es sich im Sinne der historisch-chronologischen Zeit allerdings tatsächlich um eine äußerste Nähe handeln. […] Die Französische Revolution hat in Frankreich schon im folgenden Jahrzehnt den Charakter eines fundierenden

245 Ebd.
246 Ebd., S. 129f.

> Ereignisses angenommen. Gleiches gilt für die deutsche Reichsgründung 1871 und nicht zuletzt für die Weltkriege des 20. Jahrhunderts. Solche *ad hoc* Transformationen von kaum vergangenen Ereignissen zu fundierender Geschichte teilen mit der Erinnerung an ‚ferne', ‚mythische' Zeiten die grundlegenden Merkmale und übernehmen die gleichen Funktionen: Das kulturelle Gedächtnis generiert Sinn, der erstens einen höheren Grad an Verbindlichkeit besitzt, als das beim kommunikativen Gedächtnis der Fall ist, und der zweitens in der Regel für sehr große Erinnerungsgemeinschaften (religiöse Gruppen, Gesellschaften etc.) Geltung beansprucht. Verbunden mit der Erinnerung im Rahmen des kulturellen Gedächtnisses sind zumeist politische oder weltanschauliche Funktionalisierungen des Erinnerten. ‚Kultureller' Sinn muss daher legitimiert werden. Fundierende Ereignisse werden dazu mit Vorstellungen von einer fernen Vergangenheit und/oder einer fernen Zukunft verknüpft.[247]

Da also nicht die „Zeitstruktur", d. h. „eine universale, messbare Beobachterkategorie", sondern das „Zeitbewusstsein", d. h. „ein kulturell und historisch variables Phänomen der mentalen Dimension der Kultur" die Unterscheidung zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis bedingt, sind es die jeweiligen „semantischen Implikationen", mit denen Gedächtnismedien und Erinnerungspraktiken entweder mit „kulturellem Sinn" ausgestattet werden, d. h. ihnen eignet „zusätzlich zu ihrer Zweckbedeutung noch eine Sinnbedeutung", oder aber mit „sozialem Sinn", d. h. „es werden kollektiv Bedeutungen generiert, die den Bedürfnissen und Belangen des lebensweltlichen Nahhorizonts sozialer Gruppen gerecht werden". Entsprechend ist in jedem Fall die Art der Rezeption bzw. Funktionalisierung der jeweiligen Gedächtnismedien entscheidend, in welchem Modus Vergangenheit erinnert wird.[248]

> Demnach ist streng genommen Erinnerung gemäß dem kommunikativen Gedächtnis auch dann möglich, wenn Ereignisse sehr lange Zeit zurückliegen oder Gedächtnismedien einem weit zurückreichenden Überlieferungskontext entstammen. Wer die *Bibel* oder die *Odyssee* nicht als fundierende Texte liest, sich nicht der religiösen, nationalen oder kulturellen Bedeutung dieser Gedächtnismedien bewusst ist, sondern das in ihnen Dargestellte als alltagsweltliche Repräsentation versteht und es an die eigene Lebenserfahrung anschließt, macht sie zu Medien des kommunikativen Gedächtnisses.[249]

---

247 Ebd., S. 130f.
248 Ebd., S. 131f.
249 Ebd., S. 132.

Betrachtet man kommunikatives und kulturelles Gedächtnis überdies nicht als „modi memorandi“, sondern als „kulturelle Phänomene, die als „Geflechte von in kulturellen Formationen dominanten mentalen Dispositionen, von Medien und Formen sowie von sozialen Institutionen und Praktiken“ „zu Gegenständen kulturhistorischer Untersuchungen werden können“, so ergibt sich aufgrund dessen, dass „[d]iese Geflechte […] heterogen, offen, wandelbar und nie vollständig zu rekonstruieren [sind]“, eine kulturgeschichtliche „Pluralität kommunikativer und kultureller Gedächtnisse“, die sowohl auf synchroner als auch auf diachroner Ebene zum Tragen kommt.[250] Bezogen auf die synchrone Pluralität kollektiver Gedächtnisse „[hat] [j]eder Mensch […] an mehreren kommunikativen Gedächtnissen teil – denen der Familie, des Freundeskreises, der Arbeitskollegen etc.“; aber auch „[g]erade in modernen Gesellschaften existiert oft eine Vielzahl unterschiedlicher kultureller, ethnischer oder religiöser Formationen, die ihre eigenen kulturellen Gedächtnisse ausbilden“.[251]

Dennoch zeichnet sich v. a. das kulturelle Gedächtnis immer auch durch einen Hegemonieanspruch aus, „denn durch Erinnerung im Rahmen des kulturellen Gedächtnisses werden zentrale Fragen von für die Gesellschaft vitalem Interesse und mit weitreichenden politischen Folgen verhandelt“:

> Gerade aufgrund seiner Tendenz zur Hegemonie ist das kulturelle Gedächtnis in einer Weise umkämpft, die für kommunikative Gedächtnisse kaum zutrifft. Kulturelles Gedächtnis bewegt sich immer im Spannungsfeld von Erinnerungsinteressen und Erinnerungskonkurrenzen. Wenn die Erinnerung an eine rezente Vergangenheit derartig umkämpft ist, dann ist das ein Indiz dafür, dass die kollektive Vergegenwärtigung von Lebenserfahrung und Inhalten des Generationengedächtnisses in den Bereich des kulturellen Modus der Erinnerung übergegangen ist.[252]

Was die diachrone Pluralität kommunikativer und kultureller Gedächtnisse angeht, so ist hier von ständigen Wandlungsprozessen auszugehen, die

---

250 Vgl. ebd., S. 133.
251 Ebd.
252 Ebd., S. 134.

„zumeist in einem Antwort-Verhältnis zu spezifischen Herausforderungslagen der jeweiligen Erinnerungskultur“ stehen:

> Bedürfnisse und Belange der Gegenwart führen zur Reorganisation kollektiver Gedächtnisse. Kommunikative Gedächtnisse wandeln sich aufgrund ihrer ‚Flüssigkeit' […] und der Tatsache, dass jeder neue Tag neue Lebenserfahrung bringen kann, schneller als kulturelle Gedächtnisse, die aufgrund ihrer verbindlichen Sinndeutungen und ihrer hohen Relevanz für die Gemeinschaft einer gewissen Statik bedürfen. Kulturelle Gedächtnisse verändern sich, indem das Erinnerte umgedeutet und neuartig konfiguriert wird, indem Elemente aus dem Speichergedächtnis ‚auftauchen' oder umgekehrt im Funktionsgedächtnis aktualisierte Elemente ihre Bedeutung verlieren und als auf kollektiver Ebene ‚Vergessenes' in den Bestand des Speichergedächtnisses ‚abtauchen'. Zu diesem ständigen Prozess der De- und Re-Semiotisierung […] vorhandener erinnerbarer Elemente treten immer wieder neuartige kulturelle Erfahrungen hinzu, die, wenn sie das überkommene Verhältnis von Erfahrungsraum und Erfahrungshorizont (Reinhart Koselleck) durchbrechen, zumeist als Motoren der Reorganisation fungieren.[253]

Sind kommunikatives und kulturelles Gedächtnis als kulturtheoretische „modi memorandi“ einerseits und als kulturgeschichtliche Phänomene andererseits analytisch zu trennen, so ist es doch gerade auch die anhand von mentalen Schemata erfolgende wechselseitige Durchdringung von sozialem Nahhorizont und ‚kulturellem' Fernhorizont, die ihrerseits synchrone und diachrone Pluralität kollektiver Gedächtnisse hervorbringt:

> Dem kulturellen Gedächtnis entstammende Wissensbestände und Schemata können die Wahrnehmung und Erinnerung im Rahmen der lebensweltlichen kommunikativen Gedächtnisse leiten. Umgekehrt vermögen dem kommunikativen Gedächtnis entstammende Wissensbestände und Schemata – gerade im Falle ihrer Unvereinbarkeit mit dem kulturellen Gedächtnis – die verbindlichen und sinnstiftenden Vergangenheitsversionen einer Gesellschaft zu modifizieren. Die Sinnstiftungen des kulturellen Gedächtnisses werden dann an den Paradigmen eigener oder vermittelter Lebenserfahrung gemessen. […] Doch erst wenn solche im Rahmen des [kommunikativen] Gedächtnisses generierten Schemata zur Dominanz in der gesellschaftlichen Sinnwelt gelangen, können sie kulturelle Gedächtnisse wirksam verändern.[254]

Zusammenfassend lässt sich das von Astrid Erll vorgeschlagene kultursemiotische Modell also als ein Instrument zur Beschreibung der synchronen und diachronen Konstitution von Erinnerungskulturen auffassen: Durch mentale Schemata und Codes werden institutionelle oder sonstige

---

253 Ebd.

254 Ebd., S. 135.

(intendierte oder nicht-intendierte) soziokulturelle Funktionalisierungen von kollektiven Gedächtnismedien, Symbolsystemen und Ausdrucksformen in jeweils spezifische Erinnerungsmodi des kulturautobiographischen, kultursemantischen oder kulturprozeduralen Gedächtnisses gelenkt, die in koexistenter, konkurrierender und/oder hybride synthetisierter Pluralität stetig sowohl Stabilisierungs- als auch Dynamisierungsprozesse in der kulturgeschichtlichen Entwicklung der Erinnerungskultur auslösen. Durch dieses Modell und die damit verbundenen Systematisierungen und Modifikationen bisheriger kulturwissenschaftlicher Gedächtnisforschung treten die weitreichenden Anschlussmöglichkeiten der Phänomene „kollektives Gedächtnis" und „Erinnerungskulturen" für die kulturwissenschaftliche (und auch darüber hinausgehende) Forschung anschaulich zu Tage und liefern damit anregende Impulse gerade auch für eine musikwissenschaftliche Beschäftigung mit kulturwissenschaftlicher Gedächtnisforschung. In diesem Sinne soll im Folgenden das Erllsche Modell der Kultursemiotik von Erinnerungskulturen für die Analyse musikalischer Erinnerungskulturen adaptiert werden.

1.3 Ein kultursemiotisches Modell musikalischer Erinnerungskulturen

1.3.1 Materiale Dimension

Die materiale Dimension einer musikalischen Erinnerungskultur konstituiert sich durch die *Materialität von Musik als Medium des kollektiven Gedächtnisses*. Auf dieser Ebene lässt sich – in Anlehnung an Siegfried J. Schmidts [255] bzw. Astrid Erlls (erinnerungs-)kulturwissenschaftlichen

[255] Vgl. Schmidt (2000), S. 93–104.

Kompaktbegriff eines „Mediums des kollektiven Gedächtnisses“[256] bzw. in Erweiterung der musikwissenschaftlichen Adaption dieses Begriffs durch Kerstin Sicking[257] – Musik entsprechend als aus den drei Komponenten *Kommunikationsinstrument*, *Technologie* und *Objektivation* zusammengesetztes Gedächtnismedium beschreiben:

Als *semiosefähige Kommunikationsmittel*, die überhaupt erst Externalisierungen gedächtnisrelevanter Informationen ermöglichen[258], haben in musikalischen Texten primär performativ erzeugte und/oder kompositorisch fixierte *Töne bzw. Klänge* zu gelten.[259] Auch wenn Musik als Kunst klanglich gestalteter Zeit immer nur prozesshaft in jeweils absoluter Gegenwart erklingt, so sind doch jegliche in Musik hervortretenden Ton- und Klangverbindungen, die von Komponisten konzipiert, von Musizierenden erzeugt, von Hörern vernommen etc. werden, immer auch als Semiosen angelegt, die einen *musikalischen Erinnerungs-Sinn* generieren, anhand dessen das im jeweiligen prozesshaften Moment Erklingende stetig mit Erinnerungen an musikalisch Vorausgegangenes (bzw. auch Antizipationen von musikalisch Nachfolgendem) einhergeht.[260] Dieser musikalische Erinnerungs-Sinn lässt sich auf drei Ebenen beobachten:

Ein *textimmanenter* musikalischer Erinnerungs-Sinn mittels Tönen bzw. Klängen kommt z. B. bei melodisch-rhythmisch-harmonischen Verläufen, Tempo-, Takt-, Metrums-, Dynamik-, Klangfarben- und Ausdrucksrelationen, Formstrukturen (z. B. Wiederholung, Variation, Verschiedenheit, Kontrast, Beziehungslosigkeit, Wiederkehr, Reihung, Entwicklung, Gruppierung, Symmetrie, Zyklizität, rückläufige und Spiegelformen, offene

---

256 Vgl. Erll (2011), S. 146–151.
257 Vgl. Sicking (2010), S. 37f.
258 Vgl. Erll (2011), S. 146.
259 Eine gute Übersicht über den aktuellen Stand musiksemiotischer Forschung bieten Nöth (2000), S. 433–438 und Thorau (2010a).
260 Vgl. dazu auch Unseld (2011) S. 53f. u. (2013), S. 281f.

Strukturen usw.), Tonartenplänen, motivisch-thematischen Verarbeitungen und Vernetzungen (Sequenz, Transposition, Modulation, Umkehrung, Krebs, Umkehrungskrebs, Augmentation, Diminution, Abspaltung, Fortspinnung, Leitmotivtechnik usw.), Ostinato- und Pattern-Techniken, fugierten Techniken (Kanon, Imitation, Kontrapunkt, Engführung, Permutation etc.), Montagen, seriellen Abfolgen, horizontal bzw. vertikal zueinander gesetzten Klang- bzw. Geräuschfeldern etc. zum Tragen.

Überdies kann sich etwa durch Zitate, Allusionen, Anspielungen, topische Wendungen, rhetorische Figuren, Klangsymbole oder „Pathosformeln“[261]

---

[261] Unter „Pathosformeln“ sind im Warburgschen Sinne „kulturelle ‚Engramme’ oder ‚Dynamogramme’“ zu verstehen, „die ‚mnemische Energie’ speichern und unter veränderten historischen Umständen oder an weit entfernten Orten wieder zu entladen vermögen“, vgl. Erll (2011), S. 21f. Jan Assmann hat in seinen Studien zur *Zauberflöte* den Begriff im Anschluss an Herbert Lachmayer auf musikalische Phänomene übertragen, löst sich dabei allerdings von Warburgs enger Definition von Pathosformeln als „echt antike[n] Superlativen der Gebärdensprache“, die ein ‚Nachleben’ in der abendländischen Kunst- und Geistesgeschichte führen, sondern versteht darunter „Formeln, deren Bedeutung sich im engeren Rahmen einer Epoche oder sogar auch nur im individuellen Rahmen eines künstlerischen Œuvres aufbaut“, Assmann, J. (2005b), S. 318n44. Pathosformeln dienen – gemäß ihrem begrifflichen Determinans ‚Pathos’ – als „musikalische Formulierungen, die als Ausdruck bestimmter Affekte wie Schmerz oder Entzücken dienen [und] als solche spontan verstanden werden“ (Assmann, J. (2006b), S. 783). Als Beispiele nennt Assmann etwa die Einleitungsformeln von Taminos Bildnisarie (Nr. 3) sowie Paminas *g*-Moll-Arie (Nr. 17), deren jeweiliger Ausdrucksgehalt – „aufkeimende Liebe“ (Tamino) bzw. „verzweifelte Enttäuschung“ (Pamina) – laut Assmann auch in anderen Werken Mozarts eine ähnliche Bedeutung haben. In Bezug auf die Pathosformel der Tamino-Arie werden von ihm z. B. das Terzetto „secondate, aurette amiche“ aus *Così fan tutte* KV 588, der langsame Satz aus der Bläserserenade KV 388 oder der langsame Satz der *Linzer Sinfonie* KV 425 genannt; bezüglich der Pathosformel der Pamina-Arie verweist Assmann z. B. auf das erste Klavierthema des Kopfsatzes aus dem Klavierkonzert *d*-Moll KV 466, das Thema des vierten Satzes des Streichquintetts *g*-Moll KV 516 sowie die erste Phrase aus dem *Lied der Trennung f*-Moll KV 519, vgl. ebd. S. 784f. Entgegen der folgenden semiotischen Abgrenzung Assmanns: „Den Unterschied zwischen Figuren und Pathosformeln würde ich in der An- und Abwesenheit eines Codes sehen. In der Semiotik von Charles Sanders Peirce wären Figuren als ‚Symbole’ anzusehen, deren Bedeutung konventionell, im Rahmen eines Codes festgelegt sind, Pathosformeln dagegen als ‚Symptome’, spontaner Ausdruck dessen, worauf sie verweisen“ (ebd., S. 785) wäre m. E. allerdings genauer von einer graduellen Abstufung der Verbindlichkeit der Codes zu sprechen, da auch ein vermeintlich spontaner musikalisch-‚pathetischer’ Ausdruck wohl nur schwerlich ohne musikkulturell präfigurierte Hörgewohnheiten

(so z. B. eine chromatische Quarte abwärts als passus duriusculus, der Ausdrucksgehalt bestimmter Akkorde, wie etwa ein verminderter Septakkord oder ein Neapolitaner, die Tonart *c*-Moll als ‚Schicksalstonart', das Horn als Jagd- und Waldinstrument, etc.), musiktheoretische bzw. kompositorische Satzregelsysteme, Form- und Gattungsmuster, Transkriptionen, Arrangements, Kontrafakturen, Samplings, Cover-Versionen etc. auch ein *textübergreifender* – oder um mit Gérard Genette zu sprechen: transtextueller[262] – musikalischer Erinnerungs-Sinn durch Töne bzw. Klänge ergeben, der mittels Aktivierung eines bestimmten kollektiven Musikgedächtnisses vorgängige Musiken in gegenwärtiger Musik anklingen lässt und mithin präsentisch macht. Dabei geht ein textübergreifender musikalischer Erinnerungs-Sinn häufig auch mit einem symbolischen musikalischen Erinnerungs-Sinn (s. u.) einher, z. B. wenn über ein Zitat, eine Allusion, eine topische Wendung etc. aus einer vorgängigen Musik, in der ein außermusikalischer Sinn symbolisch repräsentiert wurde, ebendieser außermusikalische Sinn der musikalischen Vorlage in der gegenwärtigen Musik mitschwingt.[263]

---

etc. zustande kommen kann. Insofern erscheint mir der eine gleichsam ontologische Substanz implizierende Peircesche Begriff des indexikalischen „Symptoms" in Bezug auf das von Grund auf konventionelle Zeichensystem Musik als unpassend.

262 Genettes allgemeine Typologie transtextueller Bezüge geht von fünf Kategorien aus: 1. Intertextualität – damit sind Zitate, Plagiate und Anspielungen gemeint; 2. Paratextualität – darunter fallen die Beziehungen eines Textes zu den ihn unmittelbar umgebenden Textbausteinen (z. B. Titel, Mottos, Vorworte, Widmungen, Epigraphe, Anmerkungen, Illustrationen etc.); 3. Metatextualität – hierunter wird die Relation zwischen einem Text und einem auf diesen bezogenen Kommentar gefasst; 4. Hypertextualität – dieser Begriff umschreibt Phänomene (kommentarloser) Transformation oder Nachahmung eines Prä- bzw. „Hypotextes" in einem „Hypertext" (z. B. in Form einer Hommage, einer Parodie, eines Pastiches, einer Adaption etc. (als typische Beispiele für Hypertexte nennt Genette Vergils *Aeneis* bzw. James Joyces' *Ulysses* in ihrer jeweiligen Relation zu Homers *Odyssee*)); 5. Architextualität – mit dieser abstraktesten der fünf transtextuellen Kategorien lassen sich taxonomische Zugehörigkeiten etwa zu einer Gattung, einer Stilebene, einem Formmuster o. ä. umschreiben, vgl. Genette (1993), S. 9–18.

263 Vgl. hierzu auch Sicking (2010), S. 35f.

Einen ebensolchen *außermusikalischen* Erinnerungs-Sinn können die durch textimmanente und -übergreifende Ton- und Klangverbindungen erzeugten innermusikalischen Semiosen *symbolisieren* (seien es z. B. Schallereignisse, die lautmalerisch durch Musik dargestellt, emotionale Bedeutungen, die durch Musik ausgedrückt, synästhetische und assoziative Inhalte, die durch Musik evoziert werden), wenn sich das Medium Ton bzw. Klang – etwa in Vokal-, Tanz-, Theater-, Programm- oder Filmmusik – mit anderen semiosefähigen Kommunikationsinstrumenten wie z. B. Sprache, (fixem/bewegtem) Bild, Architektur, Kinetik, Proxemik, Requisit, Kulisse, Bühnentechnik, Kameraführung, Schnitttechnik etc.[264], die ihrerseits eigene Externalisierungen gedächtnisrelevanter Informationen generieren können, zu inter- bzw. transmedialen Konstellationen verbindet und damit zum Ausdruck eines integrativen „Gedächtnisparagonen"[265] werden kann.

Musik entpuppt sich somit sowohl endosemantisch als auch exosemantisch als – im Sinne Ernst Cassirers – *symbolische Form* der Erinnerungskultur, mit der genau wie mit anderen Gedächtnismedien auch (Mythos, Religion, Recht, Wissenschaft, Literatur, Kunst etc.) inner- und außermusikalische Vergangenheiten erzeugt und gleichzeitig vermittelt werden können.

Damit Musik als Medium des kollektiven Gedächtnisses wirken kann, sind darüber hinaus *Medientechnologien zur Verbreitung und Tradierung* nötig, die in ihrer Materialität, ihrem Leistungsvermögen und ihren Grenzen ihrerseits zur Art der Erinnerungsbotschaft beitragen. Ganz im

---

264 Zur Semiotik im Bereich des Theaters vgl. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*.

265 Der Begriff „Gedächtnisparagone" ist eine aus der kunstgeschichtlichen Debatte zum „Paragone [= ital. für „Vergleich", „Gegenüberstellung"] der Künste" abgeleitete „Denkfigur", die den „Wettstreit, in dem verschiedene Medien gegeneinander antreten und ihre Leistungsfähigkeit für Gedächtnis und Erinnerung aneinander messen", bezeichnet (vgl. Heiser/Holm (2010), S. 7).

Sinne der von Eric Havelock[266] und Marshall McLuhan[267] geprägten medienwissenschaftlichen Grundmaxime, dass das Medium die Botschaft präge[268], hinterlassen neben den primären musikalischen Vermittlungsmedien (Gesangs-)-Stimme, Musikinstrument, elektronischer Tongenerator etc. auch Tradierungsformen wie z. B. mündliche bzw. nicht-propositionale Speicherung, Weitergabe und Nachahmung musikalischen Handlungswissens (etwa mittels Mnemotechnik, Songlines[269], Mythen, Riten, Tänzen, Gesangs- und Instrumentalunterricht etc.), schriftliche Überlieferungen bzw. musikalische Notationsformen (Buchstabennotation, Neumen, Modalnotation, Mensuralnotation, Tabulatur, Ziffernnotation, Akzentstufentaktnotation, grafische Notation etc.), Verbreitungsmedien (Musikhandschriften, Notendrucke, Radio, Kino, Fernsehen, Computer, Internet, MP3-Player, Smartphone etc.), Beschreibstoffe und Aufzeichnungsmaterialien (Stein, Pergament, Papier, Film, Schallplatte, CD, MP3 etc.) Aufschreibe- und Aufzeichnungstechniken (Gravur, Handschrift, Druckverfahren (z. B. Typendruck, Notenstich, Offsetdruck, Digitaldruck), digitale Codierung (z. B. MusicXML, Music Encoding Initiative (MEI)), mechanische, magnetische, optische oder digitale Tonaufnahmen etc.) jeweils ihre ‚Spuren' in den durch sie tradierten und verbreiteten musikalischen Gedächtnisinhalten. Sie nehmen durch ihre je eigenen materialen Qualitäten Einfluss auf Umfang, Gestalt, Struktur, Form etc. musikalischer Texte und bringen somit gleichsam künstliche „Welten des kollektiven Gedächtnisses nach Maßgabe

---

266 Vgl. Havelock (1963), s. dazu auch Assmann/Assmann 1990.

267 Vgl. McLuhan (1992).

268 Vgl. dazu auch das Vorwort der vorliegenden Arbeit.

269 Zu den „Songlines", der unsichtbaren labyrinthischen Landkarte Australiens, anhand derer die Aborigines in ihren Wanderungen, den sog. „Walkabouts", singenderweise die Welt erschließen und damit in mythische Verbindung mit den Ahnen treten, vgl. die eindrücklichen Schilderungen in Bruce Chatwins reiseberichtartigem Roman *Songlines* (Chatwin (2010)).

ihres spezifischen gedächtnismedialen Leistungsvermögens“ hervor, „die eine Erinnerungsgemeinschaft ohne sie nicht kennen würde“.[270]

Die dritte materiale Komponente von Musik als Medium des kollektiven Gedächtnisses schließlich zeigt sich in *konkreten musikalischen Objektivationen* (z. B. Werken, Aufführungen, Improvisations-Sessions etc.), „die zu Medienangeboten des kollektiven Gedächtnisses werden und im Rahmen seiner Subsysteme Wirkung entfalten können“.[271] Dabei wirken auch die ihrerseits per erinnerungskultureller Konvention kodierten Ausdrucksformen und Darstellungsverfahren, in denen sich der jeweilige musikalische Text kompositorisch bzw. performativ darbietet bzw. ‚materialisiert’ (z. B. Satztechnik, Stilebene, Formstruktur, Gattungsmuster, transtextuelle Bezugsquelle, Besetzung, Ausdruck, Spiel-/Gesangstechnik, Agogik, Ornamentik etc.), auf die Codierung der in der konkreten Musik vermittelten inner- bzw. außermusikalischen Erinnerungsbotschaft(en) ein. Genau wie Medientechnologien eignet also auch musikalischen Formen und Darstellungsverfahren selbst bzw. ihrer Materialisierung in konkreten musikalischen Texten eine erinnerungskulturell funktionalisierbare Semantisierung; sie können als „eigenständige Bedeutungsträger fungieren und bei der Bedeutungszuschreibung durch den Rezipienten eine zentrale Rolle spielen“.[272]

Damit wird deutlich, dass sich Aussagen über das Wirkungspotential dieser Texte als gedächtnismediale Bedeutungsträger immer nur im Zusammenhang mit den jeweils erinnerungskulturell vorherrschenden Gedächtnisvorstellungen und -diskursen treffen lassen, innerhalb derer die

---

270 Erll (2011), S. 139.

271 Ebd., S. 147, vgl. dazu auch Anm. 3.

272 Nünning (2013), S. 684. [Nünning bezieht diese Aussage zwar vornehmlich auf die Semantisierung literarischer Darstellungsverfahren und Strukturen, aber grundsätzlich meine ich, dass auch im Bereich der Musik von analogen Phänomenen auszugehen ist].

jeweilige Musik als Gedächtnismedium rezipiert wird. Musikalische Texte als Medienangebote des kollektiven Gedächtnisses wirken in ihrer Materialität zwar prägend auf die soziale und die mentale Dimension einer musikalischen Erinnerungskultur ein, umgekehrt sind sie in dem ihrer Materialität eignenden Wirkungspotential aber jeweils nur kontextabhängig im Rahmen der anderen beiden kultursemiotischen Kategorien zu fassen.

1.3.2 Soziale Dimension

In der sozialen Dimension einer musikalischen Erinnerungskultur kommt die *Trägerschaft des Gedächtnisses* in den Blick, d. h. soziokulturell handelnde Personen und Institutionen, die das für den jeweiligen kollektiven Vergangenheitsbezug relevante musikalische Wissen produzieren, speichern, zirkulieren und abrufen. Lassen sich anhand der Komponenten der materialen Dimension generell „Rückschlüsse auf mögliche erinnerungskulturelle Wirkungen und Funktionen von Gedächtnismedien" ziehen, so erfolgt der „tatsächliche Übergang von einem medialen Phänomen zu einem Gedächtnismedium […] stets im Rahmen der sozialsystemischen Komponente" und „beruht häufig auf Formen der Institutionalisierung und immer auf der Funktionalisierung eines Mediums als Gedächtnismedium durch soziale Gruppen und Gesellschaften":

> Kollektives Gedächtnis wird in sozialen Kontexten (re-)konstruiert und die soziale Trägerschaft des Gedächtnisses entscheidet dabei – bewusst oder unbewusst – darüber, welcher Medien sie sich bei dieser Konstruktionsarbeit bedient. Ihre stärkste Ausformung findet die sozialsystemische Komponente im Rahmen des kulturellen Gedächtnisses. Gerade die Medien dieses mit hoher Verbindlichkeit ausgestatteten Gedächtnisrahmens bedürfen der Institutionalisierung, um die Überlieferung zu sichern (Kanonisierung, Einrichtung von Archiven, Gestaltung von Lehrplänen usw.).[273]

[273] Erll (2011), S. 148.

In Bezug auf die *institutionelle* „Organisiertheit“[274] musikalischer Erinnerungskulturen macht Kerstin Sicking v. a. Schulen, Vereine, Hochschulen und weitere Institutionen des Kulturbetriebs (wie Rundfunk, Fernsehen, Bühnen, Orchester, Ensembles etc.) als wesentliche Einrichtungen aus, in denen z. B. auf Basis von „Festlegung und Verwaltung in Lehrplänen, Geschichtsschreibung und Kanonisierungsprozessen“ der „Umgang mit Musik von und durch Spezialisten gelehrt, geordnet und vollzogen“ wird.[275]

All diese Institutionalisierungen von Musik wie auch weniger verbindliche Formen gesellschaftlicher Musikpraxis (etwa im Rahmen privaten Musizierens, Musikhörens, Tanzens, Redens über Musik, etc.), in denen mittels musikalischen bzw. musikbezogenen Handelns religiöse, nationale, politische, gesellschaftliche, gruppenspezifische, familiäre, alltagsweltliche etc. Sinnformationen und -horizonte erzeugt werden, bedürfen immer einer „entsprechende[n] erinnerungskulturelle[n] Funktionalisierung“ von Musik als Medium des kollektiven Gedächtnisses. Dabei ist zwischen einer „produktionsseitigen“ und einer „rezeptionsseitigen Funktionalisierung“ zu differenzieren.[276]

Während die *produktionsseitige Funktionalisierung* von Musik als Medium des kollektiven Gedächtnisses prospektiv verfährt, indem sie (etwa in Form einer Fest- oder Gedächtniskomposition (z. B. einer Nationalhymne, einer Hommage, einer rituellen Musik, eines WM-Songs etc.) oder eines Fest- bzw. Gedenkkonzerts (z. B. anlässlich eines Komponistenjubiläums, eines nationalen Feiertags, einer Totenfeier, eines sportlichen Großereignisses (Fußball-WM, Olympische Spiele) etc.) als explizite kompositorische bzw. performatorische Kodierung erinnerungskultureller Botschaften in

---

274 Zum Begriff der „Organisiertheit“ als zentralem Merkmal kulturellen Gedächtnisses Vgl. Assmann, J. (1988), S. 14.

275 Vgl. Sicking (2010), S. 38.

276 Vgl. Erll (2011), S. 148f.

Musik inszeniert wird, so kann innerhalb einer retrospektiv ausgerichteten *rezeptionsseitigen Funktionalisierung* von Musik als Medium des kollektiven Gedächtnisses prinzipiell „alles, was von einem Kollektiv als Vergangenheit vermittelnd begriffen wird“[277], d. h. auch Musik, die ursprünglich nicht als Gedächtnismedium gedacht war, als eben solches verstanden werden. Auch Mischformen beider Funktionalisierungsrahmen sind denkbar, etwa wenn eine Musik im Rahmen eines Gedenkkonzerts gedächtnismedial anders oder variiert funktionalisiert wird als von der produktionsseitigen Funktionalisierung vorgesehen.

Man denke in diesem Zusammenhang etwa – um nur ein prominentes Beispiel zu nennen – an Leonard Bernsteins symbolträchtige Aufführung von Ludwig van Beethovens Neunter Sinfonie anlässlich des Berliner Mauerfalls am 9. November 1989[278]: An Weihnachten 1989 leitete Bernstein zwei Aufführungen des Werkes, einmal im Westen Berlins (am 23. Dezember in der Berliner Philharmonie) und einmal im Osten (am 25. Dezember im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, live auf den davorliegenden Platz und im Fernsehen in über 20 Länder übertragen); die Musizierenden repräsentierten gleichsam die zu einem Klangkörper synthetisierten beiden deutschen Staaten plus die vier Siegermächte (die Solisten waren die US-amerikanische Sopranistin June Anderson, die britische Mezzosopranistin Sarah Walker, der ostdeutsche Tenor Klaus König und der westdeutsche Bass Jan-Hendrik Rootering; der Chor bestand aus Mitgliedern des *Chores des Bayerischen Rundfunks*, des *Rundfunkchors Berlin (DDR)* und des *Kinderchors der Philharmonie Dresden*; das Orchester setzte sich aus Mitgliedern des *Symphonie-Orchesters des Bayerischen Rundfunks*, der *Staatskapelle Dresden*, des *Orchesters des Kirow-Theaters Leningrad*, des *London Symphony Orchestra*, der *New Yorker Philharmoniker*

[277] Ebd., S. 149.
[278] Vgl. zum Folgenden auch Rehding (2009), S. 197–216.

und des *Orchestre de Paris* zusammen); die dem Schlusssatz der Sinfonie textlich zugrundeliegende *Ode an die Freude* von Friedrich Schiller hatte Bernstein plakativ in „Ode an die Freiheit" umtextieren lassen. Wie das Beispiel zeigt, avancierten in beiden Konzerten sowohl die *Performanz* der Beethovenschen Musik und des (abgeänderten) Schillerschen Textes als auch die *Ausführenden, Konzertorte und Konzertdaten selbst* zu prospektiven sinnstiftenden Medien der kulturellen Erinnerung an die deutsche Wiedervereinigung. Überdies zeichneten sich die Konzerte ihrerseits aber auch durch eine retrospektive rezeptionsseitige Funktionalisierung der ‚beiden' aufgeführten *Werke* (Beethovensche Sinfonie und Schillersche Ode – von ihrem jeweiligen Entstehungskontext her selbstredend in keinem kausalen Zusammenhang mit der Wende von 1989 stehend) als für den gegebenen Anlass nutzbar gemachte Gedächtnismedien aus.

Generell gilt demnach auch für Musik wie für alle anderen Medien des kollektiven Gedächtnisses, dass das Medium selbst (also seine materiale Dimension) wie auch seine Benutzer (also seine soziale Dimension) kollektives (Musik-)Gedächtnis „erzeugen und perspektivieren" und zwar „immer in ganz spezifischen kulturellen und historischen Kontexten".

> Gedächtnismedien materialisieren sich stets im Horizont bestehender, kulturspezifischer Konfigurationen von Kollektivgedächtnis. Erfahrungsräume und Erwartungshorizonte, Wissensordnungen und Herausforderungslagen, Erinnerungspraktiken und Erinnerungskonkurrenzen prägen die Produktion, Tradierung und Rezeption von Gedächtnismedien. […] [W]ann immer Medien als Kollektivgedächtnis vermittelnde Phänomene untersucht werden, müssen sie aus einer generalisierenden, a-histori-schen Betrachtungsweise herausgelöst und in Beziehung zu ganz bestimmten erinnerungskulturellen Prozessen gesetzt werden.[279]

Die Kodierung von Musik als Medium des kollektiven Gedächtnisses durch sozialsystemische Formen der Institutionalisierung und Funktionalisierung ist folglich auch immer durch die Mentalität der jeweiligen musikalischen Erinnerungskultur geprägt.

---

[279] Erll (2011), S. 150.

1.3.3 Mentale Dimension

Die mentale Dimension einer musikalischen Erinnerungskultur rekurriert auf die in einer musikkulturellen Formation entwickelten *Schemata und Codes*, d. h. auf *musikästhetische und -theoretische Konventionen, Normen, Anschauungen, Ideen, Empfindungsweisen, Deutungsmuster, Selbst- und Fremdbilder usw.*, mithilfe derer die Semiotik musikalischer Texte erinnerungskulturell semantisiert wird. Wie bereits im Zusammenhang mit der materialen Dimension musikalischer Erinnerungskultur angerissen wurde, deuten sich in bestimmten musikalischen Darstellungsverfahren „Wirkungspotentiale" an, die – wenn auch hierbei freilich nicht von „intrinsischen Garantien" musikalischer Merkmale in Bezug auf ihre gedächtnismediale Wirkung auszugehen ist – in gewissem Grade in der Lage zu sein scheinen, die mentalen Codes einer musikalischen Erinnerungskultur mitzuprägen bzw. Musiker und Publikum zu spezifischen Naturalisierungsstrategien von Musik als Medium des kollektiven Gedächtnisses gemäß der diesen Strategien jeweils präfiguriert zugrundeliegenden Sinnstiftungsschemata anzuregen.[280]

> Für die Lektüre liter[arischer] Werke bzw. für die Rezeption […] von Kunst im Allg[emeinen] besteht N[aturalisierung] darin, für neue Erscheinungsformen bzw. neue Inhalte stets ein adäquates, bereits etabliertes Schema zu suchen, in das diese eingepasst und innerhalb dessen sie versteh- und bewertbar werden; nur so kann deren Unbekanntheitsgrad schrittweise reduziert werden. Das Raster von Schemata wird seinerseits sukzessiv verändert, da, je nach Stärke des empfundenen Unbekanntheitsfaktors eines Werkes, das jeweils herangezogene Schema selbst expandiert oder neu strukturiert werden muss.[281]

Die Frage, ob und wie künstlerische Texte (seien sie literarischer, bildnerischer, darstellender oder eben musikalischer Natur) als Gedächtnismedien funktionalisiert bzw. naturalisiert werden, „scheint daher auch in gewissem

---

280 Für den als analog dazu aufzufassenden Bereich der Literatur vgl. ebd., S. 201f.

281 Nieragden (2013), S. 556. Zum Begriff der „Naturalisierung" vgl. auch Culler (2002), S. 153–187.

Maße auf die Rhetorik der Texte zurückführbar zu sein".[282] Die Analyse des Wirkungs- und Funktionspotentials eines musikalischen Textes ermöglicht demnach sowohl „Hypothesen über kollektive Wirkungsweisen und Funktionalisierungen" ebendieses Textes als auch „Hypothesen über seine erinnerungskulturelle Präfiguration" und damit „eine Annäherung an die Wirklichkeit der Erinnerungskultur", sofern mit diesen Hypothesen „kulturhistorisch fundierte Kenntnisse der erinnerungskulturellen Kontexte einhergehen".[283]

1.3.3.1 Darstellungsweisen musikalischer Gedächtnisrhetorik

In Analogie zu Astrid Erlls Modell einer literarischen „Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses"[284] sollen im Folgenden in heuristischer Weise fünf grundlegende *Erinnerungsmodi einer musikalischen Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses* angenommen werden, auf die Musik als Gedächtnismedium in seinem Wirkungspotential abheben kann: Im *erfahrungshaftigen Modus* verweisen musikalische Darstellungsweisen auf den Rahmen des kommunikativen Gedächtnisses; im *monumentalen Modus* wird das musikalisch Dargestellte zum Gegenstand des kulturellen Funktionsgedächtnisses; der *historisierende Modus* lässt Musik als abgeschlossene Vergangenheit erscheinen; der *antagonistische Modus* stellt Formen musikalischer Identität und Alterität gegenüber; im *reflexiven Modus* schließlich wird mittels Musik eine erinnerungskulturelle Selbstbeobachtung möglich.

---

282 Erll (2011), S. 202.
283 Ebd., S. 185.
284 Ebd., S. 201–227.

a) Erfahrungshaftiger und monumentaler Modus

Wird Musik im erfahrungshaftigen Modus als Medium des kommunikativen Gedächtnisses rezipiert, so wird durch ihre Darstellungsweisen musikspezifischer ‚sozialer Sinn' produziert, d. h. die jeweilige Musik kann als Medium kollektiv geteilter (inner- und/oder außermusikalischer) ‚Lebenserfahrung' im historischen ‚Nahhorizont' gedeutet werden. Im Gegensatz dazu erscheint Musik im monumentalen Modus als ein mit ‚kulturellem Sinn' aufgeladenes Gedächtnismedium, dessen Darstellungsweisen als verbindliche, unhintergehbare und zeitlose innermusikalische Formen und/oder außermusikalische Gedächtnisinhalte eines historischen ‚Fernhorizonts' verstanden werden und damit weitreichenden normativen und formativen Charakter für die gesamte musikalische Erinnerungskultur aufweisen.

Dabei scheinen bestimmte Darstellungsverfahren textimmanenter und textübergreifender innermusikalischer Erinnerung, auch und gerade wenn sie symbolisch mit anderen, außermusikalischen Gedächtnismedien korrelieren, je nach Bezugsrahmen dazu beitragen zu können, einen erfahrungshaftigen oder monumentalen Modus zu konstituieren. So hat beispielsweise Lucie Fenner im Werk Charles Ives' musikalische Fremd- und Eigenentlehnungen ausgemacht, die „ihre eigenen Konnotationen mit in das neue Werk [bringen]" und so „zu Chiffren des zu erinnernden Sachverhalts"[285] werden. Als derartige Chiffren erscheinen sie in Ives' Werken zum einen im erfahrungshaftigen Modus als „verklanglichte Erinnerungen" an die eigene College-Zeit (Fenner untersucht in diesem Zusammenhang den fünften Satz *Calcium Light Night* aus *Set for Chamber Orchestra* Nr. 1, das *Yale-Princeton Football Game* für Orchester sowie den zweiten Satz *TSIAJ [This Scherzo Is A Joke]* aus dem *Trio for Violin, Violoncel-*

[285] Fenner (2005), S. 11.

lo and Piano[286]) oder symbolisieren zum anderen im monumentalen Modus „verklanglichte Orte eines kulturellen Gedächtnisses der USA“ (hier werden von Fenner der zweite Satz *Putnam's Camp, Redding, Connecticut* aus *Orchestral Set* Nr. 1: *Three Places in New England* sowie der dritte Satz *From Hanover Square North, at the End of a Tragic Day, the Voice of the People Again Arose* aus *Orchestral Set* Nr. 2 in den Blick genommen[287]).

Auch die von Dorothea Hofmann in ihrer Studie *Der Komponist als Heros* beschriebenen „Gedächtniskompositionen“ für verstorbene Komponisten[288] tendieren zu jeweils einem der beiden grundlegenden *Modi memorandi*. In diesen Kompositionen zeigt sich allenthalben, dass z. B. durch die Betitelung, eine programmatische Textebene, *sogetto cavato*-Techniken oder diverse Formen musikalischer Zitation und stilistischer Anleihen, die – dem Prinzip der rhetorischen Figur der *prosopopeia* folgend[289] – bis hin zur vollständigen Übernahme der Musiksprache des Bedachten reichen können (etwa in Form eines nachträglich untergeschobenen „letzten Werkes“[290]), ein großes Arsenal an musikalischer Gedächtnisrhetorik aufgebaut wird, das auf der einen Seite dazu dienen kann, im lebensweltlichen ‚Nahhorizont' „den verstorbenen Komponisten als Pol einer Gemeinschaft“ zu definieren, wobei der Tote „zwar betrauert [wird], dessen Tod aber zugleich die Gemeinschaft als solche definiert“ und „jeder einzelne […] seinen eigenen, persönlichen Anspruch auf Nachruhm [stützt], indem er

286 Vgl. ebd., S. 84–157.
287 Vgl. ebd., S. 158–210.
288 Hofmann, D. (2003). Hier werden – neben der seit dem Spätmittelalter aufkommenden Tradition der „Nänie“-, „Déploration“-, „Tombeau“- oder „Hommage“-Kompositionen – v. a. „Gedächtniskompositionen“ für bzw. „letzte Werke“ von Komponisten „Neuer Musik“, die seit 1987 in auffälliger Häufung in der Fachzeitschrift *MusikTexte* publiziert wurden, untersucht. Unter den in *MusikTexte* Betrauerten finden sich Namen wie Morton Feldman, Giacinto Scelsi, Luigi Nono, Tomasz Sikorski, Wilhelm Zobl, Olivier Messiaen, John Cage, Christopher Delz, Isang Yun, Pierra Schaeffer, Reiner Bredemeyer, David Tudor und Conlon Nancarrow.
289 Vgl., ebd., S. 40.
290 Vgl., ebd., S. 71–96.

sich eben in die Nachfolge“[291] des Verstorbenen stellt. Hier reicht zur musikalisch-erfahrungshaftigen „Demonstration von Verbundenheit“ häufig schon eine subtile „Andeutung der Widmung“[292], um verstanden zu werden. Auf der anderen Seite erfordern zu nationalen Begebenheiten hochstilisierte „Heldenfeiern“, wie sie v. a. seit dem 19. Jahrhundert zu verzeichnen sind, auch einen anderen Grad der „Plakativität und Suggestivität, um sich zusammengehörig, miteinbezogen und bestätigt zu fühlen“. Hier erwartet das Publikum häufig „geradezu eine letzte, verehrungswürdige, göttlichkeitsbestätigende Leistung des Komponisten“, d. h. „Werke des gefeierten Toten selbst“[293], die – seien sie authentisch oder untergeschoben – aufgrund der Zuschreibung der Autorschaft des Verstorbenen zu einem monumentalen Modus tendieren. Ähnliches gilt auch für Stücke wie etwa Maurice Ravels *Tombeau de Couperin*, das „weniger eine Hommage an Couperin persönlich denn an die französische Musik des achtzehnten Jahrhunderts generell“[294] darstellt, oder diverse *B-A-C-H*-Kompositionen ab dem 19. Jahrhundert, die „im wesentlichen weder in direkter Betroffenheit durch Johann Sebastian Bachs Tod entstanden noch in unmittelbarer zeitlicher Nähe dazu“.[295] Diese dienen häufig als musikalischer Abruf bzw. „medialer *cue*“[296] des kulturellen Funktionsgedächtnisses bzw. als eigene monumentale Einschreibung in selbiges.

Noch weitergehende Formen erfahrungshaftiger und monumentaler musikalischer Gedächtnisrhetorik macht Kerstin Sicking in ihren Untersuchungen zu ausgewählten Holocaust-Kompositionen aus, die entweder

---

291 Ebd., S. 127.

292 Ebd., S. 101. So z. B. in Robert Schumanns Satz *Erinnerung* aus dem *Album für die Jugend* op. 68, der als Untertitel lediglich den 4. November 1847, das Sterbedatum Felix Mendelssohn Bartholdys, trägt, vgl. ebd., S. 61.

293 Ebd., S. 101.

294 Ebd., S. 64.

295 Ebd., S. 17.

296 Zum Begriff des „medialen *cues*“ allgemein vgl. Erll (2011), S. 152f. sowie mit Blick auf das „literarische Nachleben“ von Texten ebd., S. 191ff.

explizite, gleichsam dokumentarische oder implizite, chiffrierte Formen der Thematisierung des Gedenkens an die Schoah darstellen können. Dabei beschreibt Sicking explizit „kompositorische Wege“, in denen zum einen „Situationen des kommunikativen Gedächtnisses hervorgerufen und der Hörer in die Situation eines eigenen Erlebens des Schreckens versetzt“ werden können, zum anderen durch „Aufnahme von Inhalten des [kulturellen][297] Gedächtnisses in die Komposition über bedeutungs- und traditionsgeladene Inhalte, Formen und Gattungen“ ein monumentaler Modus evoziert werden kann.[298] Dies lässt sich z. B. an Arnold Schönbergs *A Survivor from Warsaw* verdeutlichen, wo im (metafiktiven) Bericht des Erzählers eine erfahrungshaftig gefärbte, mit wörtlichen Zitaten eines nazistischen Feldwebels durchsetzte, aber auch mit persönlichen Erinnerungslücken einhergehende Erinnerung inszeniert wird, die musikalisch durch „kompositorische Abbildungen realer Elemente“ wie die naturalistische Darstellung von Militärmusik (Fanfarenmotiv der Trompeten bzw. Trillerpfeifen-Imitation der Piccoloflöte) illustriert wird. Diesem kommunikativen Gedächtnisrahmen gegenüber steht die Aufnahme und Wiedergabe des Sch’ma Jisrael, dem aus Deut. 6.4–7 stammenden jüdischen ‚Glaubensbekenntnis’, als einem „Gegenstand kultureller, religiöser, Tradition“, der auch musikalisch durch die an dieser Stelle erstmals einsetzende melodische Verdichtung des dodekaphonen Satzes herausgehoben erscheint und damit den Rahmen kulturellen Gedächtnisses impliziert.[299]

---

297 Sicking schreibt hier terminologisch unsauber, weil zu allgemein von „Inhalten des kollektiven[sic!] Gedächtnisses“, Sicking (2010), S. 208.

298 Vgl. ebd.

299 Vgl. ebd., S. 190ff. Für weitere eindrückliche Beispiele erfahrungshaftiger und monumentaler Gedächtnisrhetorik in Holocaust-Kompositionen vgl. ebd., S. 193–207.

Wie Jan Assmann am Beispiel von Wolfgang Amadeus Mozarts *Zauberflöte* gezeigt hat[300], können erfahrungshaftige und monumentale musikalische Erinnerungen zuweilen auch sehr komplex und subtil daherkommen. Dadurch, dass Assmann Mozarts Singspiel und sein kulturelles Umfeld der Wiener Freimaurerei vor dem Hintergrund einer spezifischen Erinnerungsgeschichte des alten Ägypten dechiffriert, lässt sich die *Zauberflöte* entsprechend der für die abendländische Erinnerungsfigur „Ägypten" seit der Antike typischen Annahme einer ‚*religio duplex*'[301] (d. h. einer für die altägyptische Kultur (vermeintlich) konstitutiven Doppelreligion von elitärgeheimer Priesterreligion auf der einen und staatlich-offizieller Volksreligion auf der anderen Seite) sowohl in ihrer Handlungsstruktur als auch in den unterschiedlichen musikalischen Stilebenen als eine genaue künstlerische Spiegelung dieser Doppelstruktur verstehen.[302] Der vermeintlich handlungsstrukturelle Bruch zwischen Zauberoper (1. Akt) und Einweihungsritual (2. Akt) löst sich dabei in eine übergeordnete Mysterienstruktur auf, in der die zum Herrscheramt berufenen Initianten Tamino und Pamina sowie – bis zu einem gewissen Grade – auch der im Volkstümlichen verhaftete Papageno die Konversion von der Welt des Aberglaubens, verkörpert durch die Sphäre der Königin der Nacht, hin zur Welt der Wahrheit, verkörpert durch die Sphäre Sarastros, durchlaufen. Die sich aus dem Handlungsaufbau ergebenden Gegensatzpaare (Tamino/Pamina (Adel) vs. Papageno/Papagena (+ Monostatos) (Volk); Königin der Nacht (Aberglauben) vs. Sarastro (Wahrheit)) stellen sich musikalisch entsprechend an vier von Mozart gezielt eingesetzten Idiomen dar: der ‚moderne' empfindsame Arienstil Taminos und Paminas steht gegen die Lieder im

---

300 Assmann, J. (2005b).

301 Vgl. zu diesem Begriff auch Anm. 108.

302 Zum „Erinnerten Ägypten" in der abendländischen Religions- und Geistesgeschichte vgl. Assmann, J. (2010b); s. auch die Literaturhinweise in Anm. 108.

Volkston Papagenos und Papagenas (bzw. die buffoneske und mit Janitscharenmotivik spielende Idiomatik Monostatos'); der feierliche Sakralstil der ‚geistlichen Lieder' Sarastros und seiner Priester steht gegen die an die Tradition der Opera seria gemahnenden Koloraturarien der Königin der Nacht.

Nach dieser Lesart entpuppt sich die *Zauberflöte* sowohl vom Plot als auch von der Musik her als ein auf die Bühne gebrachtes ‚ägyptisch'-freimaurerisches Mysterium der Isis, und zwar nicht nur in Bezug auf die Protagonisten Tamino, Pamina und Papageno, sondern ebenso in Bezug auf den Zuschauer, der durch die vermeintlichen Brüche der Handlung und Musik gleich- und gemeinsam mit den Figuren auf der Bühne in die freimaurerische Aufklärungsethik eingeweiht wird. Entsprechend spricht Assmann in diesem Zusammenhang von der *Zauberflöte* als einer „*opera duplex*"[303], in der die unterschiedlichen Stillagen mithin als Symbole für unterschiedliche Sinnhorizonte der einzelnen Figuren erscheinen, wobei nicht nur Papagenos an die musikalische Alltagswelt Wiens gemahnender Volkston eine symbolische Adelung im Rahmen des monumentalen empfindsam-feierlichen Tons der Sarastrosphäre erfährt, den Mozart für das Initiationsritual vorhält, sondern letzteres samt seiner musikalischen Darstellung auch umgekehrt durch ebendiesen Volkston Papagenos parodiert und damit rhetorisch zurück an einen erfahrungshaftigen Modus gebunden wird. Das in Mozarts Oper vermittelte erinnerungskulturelle Bild des alten Ägypten erscheint damit gerade auch durch die sowohl erfahrungshaftig als auch monumental codierte Musik als lebendige, d. h. anschlussfähige Kultur[304]: Die *Zauberflöte* kann als konkretes kollektives

---

303 Assmann/Ebeling (2011), S. 174.

304 Entsprechend spielt, wie Assmann plausibel gemacht hat, die *Zauberflöte* – im Gegensatz etwa zu Giuseppe Verdis *Aida* – auch gar nicht im alten Ägypten, sondern ist an einem utopischen Ort angesiedelt, „an dem sich sowohl die Mysterien der Isis als auch Elemente der ägyptischen Formensprache, insbesondere Pyramiden, noch

Gedächtnismedienangebot für die normative und formative Legitimation einer wienerisch-freimaurerischen Erinnerungskultur wirken.

Neben einer musikalischen Gedächtnisrhetorik auf kompositorischer Ebene lassen sich grundsätzlich auch auf der Ebene der musikalischen Performanz Tendenzen in Bezug auf die Vergangenheitsregister des erfahrungshaftigen und monumentalen Modus feststellen. Hier ist vornehmlich an Interpretationsweisen zu denken, die Hermann Danuser in seinem Handbuch *Musikalische Interpretation* unter der Kategorie des „traditionellen Modus" gefasst hat. Dieser ist laut Danuser „in den Strom der musikalischen Wirkungsgeschichte eingebettet, soweit sich diese als Tradition der Vortragskunst innerhalb der Interpretationskultur gebildet hat". Somit geht der traditionelle Modus davon aus,

> daß der Text eines Musikwerks, um als Klanggebilde einen späteren Hörer überzeugen zu können, einer Übersetzung in diese Zeit bedürfe, um wirken zu können. […] [I]m Augenblick der Klangrealisation eines Werkes geht der Interpret eine Beziehung zum Text ein, die in ihrer Innigkeit ausschließlich sein muß, paradoxerweise jedoch gleichzeitig durch eine Loslösung, eine Befreiung vom Text durch den Akt des eigenständigen Vortrags gekennzeichnet ist. Die vergleichende Rücksichtnahme auf andere, frühere Darstellungen dieses Werkes und die Entscheidung, positiv durch Anlehnung oder kritisch durch Zurückweisung darauf zu reagieren, sollte dem eigentlichen Akt der Interpretation zeitlich vorgelagert sein.[305]

Der von Danuser beschriebene traditionelle Interpretationsmodus, der neben der Interpretationsgrundlage (dem musikalischen Text) auch auf ein kulturprozedurales Musikgedächtnis (also internalisierte, nicht-propositionale Wissensbestände, Fähigkeiten und Kompetenzen bzgl. Spieltechniken, Interpretationsmustern usw.) angewiesen ist, lässt sich als

---

erhalten haben (oder, das ist nicht zu entscheiden, wieder aufgenommen worden sind), in einer Welt, in der zwar Altägyptisches lebendig ist, in der es aber weder einen Nil noch einen Pharao gibt.", Assmann, J. (2005b), S. 85f. Ebenso sieht Assmann Analogien zwischen dem Handlungsort der Oper und den Repräsentationsorten der Freimaurer, ihren Logen und Gartenanlagen, die nicht umsonst als „Unter-Oesterreich oder das Kleine Egypten" verstanden wurden, wie etwa auf einer utopischen, um 1780 erstellten Landkarte der Wiener Gegenden zu lesen ist, vgl. Hajós (1989), S. 21.

305 Danuser (1997), S. 16f.

Oberbegriff durch den erfahrungshaftigen bzw. monumentalen Modus insofern weiter ausdifferenzieren, als dadurch die beiden Dimensionen des ‚Nah-' und des ‚Fernhorizonts' musikalischer Erinnerung mit in den Blick kommen. So dürfte es – um nur ein Beispiel zu nennen – vom performativen Wirkungspotential her etwa einen gedächtnismedialen Unterschied machen, ob sich Bernstein in Konzertmoderationen vor Publikum für sein eigenes Dirigat einerseits auf die dirigentischen ‚Urväter' Felix Mendelssohn Bartholdy und Richard Wagner beruft und sich damit gleichsam in ein überzeitlich verbindliches kulturelles Funktionsgedächtnis der Dirigierkunst einschreibt, oder ob er andererseits seinen eigenen Lehrern Fritz Reiner und Sergej Kussewitzki seine Ehrerbietung erweist und damit lebensweltliche Implikationen für sein dirigentisches Künstlertum geltend macht. Für den erstgenannten Fall kann man z. B. auf Bernsteins Moderation der *Omnibus*-Sendung *The Art of Conducting*, ausgestrahlt am 4. Dezember 1955 auf CBS, verweisen. Dort heißt es u. a.:

> The first real conductor in our sense of the word was Mendelssohn, who founded a tradition of conducting based on the concept of precision, as symbolized in the wooden stick we call the baton. Mendelssohn dedicated himself to an exact realization of the score he was conducting, through manipulation of that baton. There soon arrived, however, a great dissenter named Richard Wagner who declared that everything Mendelssohn was doing was wrong and that any conductor worth his salt should personalize the score he was conducting by coloring it with his own emotions and his own creative impulse. And so out of the clash of these two points of view the history of conducting was born; and there arose all those great names in conducting, as well as all the fights that go on them about them right up to our own time. Mendelssohn fathered the 'elegant' school, whereas Wagner inspired the 'passionate' school of conducting. Actually, both attitudes are necessary, the Apollonian and the Dionysian, and neither one is completely satisfactory without the other.[306]

Der zweitgenannte Fall lässt sich anschaulich an Bernsteins *Young People's Concert* vom 2. November 1963 verdeutlichen, das den Titel *A Tribute to Teachers* trug. In diesem Konzert aktualisiert Bernstein die von ihm im obigen Zitat gedächtnisrhetorisch monumentalisierten Dirigierschulen

[306] LB, *The Art of Conducting*, S. 134.

Wagners und Mendelssohns gleichsam in einen erfahrungshaftigen Modus, indem er in seiner Konzertmoderation seine beiden eigenen Dirigierlehrer Sergej Kussewitzki und Fritz Reiner in analoger Weise gegenüberstellt:

> I want to begin with a teacher who is still one of the strongest influences in my life [...] – Serge Koussevitzky. [...] [I]t was there, in 1940 [...], that I was lucky enough to become his pupil, and eventually his close friend. I would like to start our music today with a tribute to his memory. [...] We are going to play a Russian piece that was a great favorite of his: The lovely, quiet prelude to Mussorgsky's opera Khovanshchina. [...] When Koussevitzky played this music he maneged to produce an almost magic spell, which we, his students, still ~~have~~ [carry around with us] in our ears; and his performance remains a model [that] we can strive all our lives to equal. [...] He ~~got through to~~ [taught] his pupils by simply inspiring them. He taught everything through feeling, through instinct and emotion. Even the purely mechanical matter of beating time, of conducting four beats in a bar, became an *emotional* experience, ~~not~~ [instead of] a mathematical one.[307]

> I have saved for last my greatest living teacher, also probably the greatest ~~living~~ conductor in the world today – Fritz Reiner [...]. ~~His was never~~ [Reiner deductive[?] use] the Inspirational Method of Koussevitzky; [in particular] there were no poetic speeches about the warm sun [of things like that]; there was only hard work, impossibly high standards of knowledge, and the all-important law of economy; don't waste a motion or a gesture; every movement must be concentrated on getting the orchestra to produce the sound you ~~want~~ [unleserlich] [think], the composer ~~wants~~ [wanted].[308]

Neben solchen dezidiert auf ein kulturautobiographisches Gedächtnis ausgerichteten Interpretationskulturen ist auch davon auszugehen, dass sowohl der historisch-rekonstruktive als auch der aktualisierende Modus, die beide von Danuser abgesondert vom traditionellen Modus betrachtet werden (s. u.), ihrerseits eigene Traditionen ausbilden, in denen die jeweilige Performanz eine erfahrungshaftige oder gar monumentale Rhetorik entwickeln kann.[309]

Ähnliches gilt auch in Bezug auf Improvisationskulturen, die in der Regel ebenfalls auf nicht-propositionalem Wissen über Regelsysteme, Stilistiken,

---

307 LB, *A Tribute to Teachers*, S. 186ff. [Bei der zitierten Quelle handelt es sich um das Faksimile eines Typoskripts, das mit handschriftlichen Ausstreichungen und Notizen Bernsteins (im obigen Zitat jeweils durch die durchgestrichenen Wörter oder Phrasen bzw. durch Zusätze in eckigen Klammern markiert) versehen ist].

308 Ebd., S. 202f. [Für die Typographie des Zitats s. Anm. 307].

309 Vgl. Sicking (2010), S. 30.

Ausdrucksmöglichkeiten musikalischer Parameter, technische Möglichkeiten von Stimme bzw. Instrument etc. beruhen und dieses in jeder Performanz tradieren und neu übersetzen. Bewährte Improvisationsschemata etwa im Bereich der Ornamentik, der Klangfarbenwirkung, der melodischen Liniengestaltung, der rhythmischen Strukturierung, der Akkordprogression, des musikalischen Spannungs- und Formverlaufs etc. sind demnach auch als musikalische Erinnerungsfiguren anzusehen, die je nach erinnerungskulturellem Verbindlichkeitsgrad und Tradierungsform rhetorisch einem erfahrungshaftigen oder einem monumentalen Modus zuneigen können, wenngleich aufgrund des ‚mündlichen' Charakters improvisatorischer Texte häufig auch eine Deckungsgleichheit beider Modi anzunehmen ist.

In diesem Zusammenhang sei schließlich noch kurz auf Phänomene wie ‚Cover-Versionen', ‚Samplings', ‚Retro-Trends' oder ‚Revivals' verwiesen, die häufig im Bereich der Populären Musik (aber auch in anderen musikkulturellen Genres) relevant werden.[310] Die Cover-Version oder das Sampeln eines bekannten Songs, das Wiederaufgreifen eines ehemals angesagten Musikstils, das Revival eines Künstlers bzw. einer Band setzt dessen/deren früheren musikalischen Erfolg voraus, an den es nun erinnerungsstrategisch wieder anzuknüpfen gilt. Durch das Spielen und Singen der ‚alten' Songs bzw. Stile aus dem sozialen ‚Nahhorizont' des kommunikativen Gedächtnisses wird gleichsam die erfahrungshaftige Erinnerung der Musiker und des Publikums angezapft, die die zurück in die Gegenwart geholte Musik i. d. R. mit persönlichem oder zumindest mit sozial vermitteltem lebensweltlichen Erinnerungs-Sinn aufladen können. Gleichzeitig kann dieser erfahrungshaftig wieder(ge)holten Musik rhetorisch damit eine gewisse erinnerungskulturelle Konstanz zuwachsen, die gerade durch den

[310] Vgl. dazu auch Jacke (2009), S. 82–93.

Wiederholungscharakter eine Steigerung des kulturellen Verbindlichkeitsgrads auslösen und damit perspektivisch einen monumentalen Modus evozieren kann.

Gerade an den letztgenannten Beispielen wird somit deutlich, dass beide – erfahrungshaftiger und monumentaler Modus – „stets ineinander greifende Formen" des musikalischen Vergangenheitsbezugs darstellen und durch wechselseitiges „Oszillieren" gekennzeichnet sind. Damit gilt auch für musikalische Texte, was Erll analog für den Bereich der literarischen Rhetorik des erfahrungshaftigen und des monumentalen Modus deutlich gemacht hat:

> [J]edes lebensweltliche Detail [kann] im Medium der Fiktion als bedeutungsvolles Element des kulturellen Gedächtnisses gelesen werden. Umgekehrt weist jedes mythische Ereignis – wenn es in die narrative Struktur des fiktionalen Textes überführt wird – auch lebensweltliche Implikationen auf. Durch eine Verbindung von erfahrungshaftigem und monumentalem Modus können literarische Texte zwei wichtige erinnerungskulturelle Funktionen erfüllen: Sie vermögen zum einen überkommene Elemente des kulturellen Gedächtnisses durch Erfahrungshaftigkeit anzureichern und damit in die Kontaktzone der Gegenwart (zurück)zuführen – was zugleich aber auch einen gewissen Verlust an Verbindlichkeit impliziert. Sie können zum anderen (bzw. häufig zugleich) Erfahrung, die im Rahmen außerliterarischer individueller und kommunikativer Gedächtnisse kodiert wird, exemplarisch als Gegenstand des ‚kulturellen Fernhorizontes' darstellen und damit die Transposition von ‚lebendiger Geschichte' etwa des Generationengedächtnisses in das kulturelle Gedächtnis literarisch mitformen.[311]

b) Historisierender Modus

Sind der erfahrungshaftige und der monumentale Modus rhetorisch auf den Rahmen des „kulturautobiographischen Gedächtnisses" ausgerichtet, in dem es innerhalb der musikalischen Erinnerungskultur um „kollektive Vergegenwärtigung einer gemeinsamen Vergangenheit" bzw. um „Sinnbildung über Zeiterfahrung" geht[312], so werden durch den *historisierenden Modus* musikalische Darstellungsweisen im Rahmen des „kultursemanti-

311 Erll (2011), S. 209.
312 Vgl. Anm. 232.

schen Gedächtnisses“ evoziert, d. h. die infrage stehende Musik wird als Bestandteil des (musik-)kulturellen Wissenssystems rezipiert, dessen Gedächtnisinhalte tendenziell vom Status der Identitätsstiftung zum Status der Identitätsabstraktion überwechseln.[313] Mittels des historisierenden Modus lässt sich somit auch und gerade das Phänomen des musikalischen Historismus des 19. und 20. Jahrhunderts erinnerungskulturell verorten.

Carl Dahlhaus beschreibt den musikalischen Historismus als ein „zwiespältiges Phänomen“, das zum einen als relativistische „Überzeugung oder Denkform“, zum anderen als retrospektives „Verhalten“ bzw. retrospektive „Praxis“ aufgefasst werden kann.[314] Ist das erste Konzept von der Überzeugung getragen, „daß ein musikalisches Gebilde ‚nichts als’ Geschichte sei, daß die ‚Historizität’, die ‚Geschichtlichkeit’ das Wesen und die Substanz der Musik ausmache“, so ist mit dem zweiten Konzept „nichts anderes als ein Übergewicht des Alten über das Neue gemeint, das als Last empfunden wird“:

> Historismus als Denkform und Historismus als musikalische Praxis brauchen nicht zusammenzutreffen (man kann sich „verstehend“ in die Vergangenheit versenken, ohne sie restaurieren zu wollen, oder kann sie gerade umgekehrt wiederherzustellen versuchen, ohne sie „aus sich selbst zu verstehen“); sie können sogar auseinanderklaffen und sich widersprechen, so daß der Terminus Historismus in ein Zwielicht gerät. […] Wer das Übergewicht des Alten über das Neue rechtfertigen möchte, kann sich nicht auf den Historismus als Denkform stützen, sondern muß sich auf die „Zeitenthobenheit“ und Klassizität berufen, die das musikalische Repertoire füllen. […] [U]mgekehrt tendiert ein „relativistischer“ Historist, der ältere Musik als Ausdruck einer Epoche begreift, deren Geist uns fremd geworden ist, gerade nicht dazu, Vergangenes in einer musikalischen Praxis zu restaurieren, in der es unverstanden bleiben muß.[315]

Von dieser Maxime ausgehend sind konkrete musikalische Darstellungsformen im historisierenden Modus kaum ohne Schnittmengen zu den beiden Vergangenheitsregistern des zirkulativen und monumentalen Modus denkbar. So hängt es etwa einzig von der rezeptionsseitigen

---

313 Vgl. Anm. 235.
314 Dahlhaus/Krummacher (1996), Sp. 335.
315 Ebd., Sp. 335f.

Funktionalisierung der Musik ab, ob der Gesang der zwei geharnischten Männer in Mozarts *Zauberflöte* („Der welcher wandert diese Straße voll Beschwerden“, 2. Aufzug, 28. Auftritt) rhetorisch eher dem monumentalen oder dem historisierenden Modus zuzuordnen ist. Die an dieser Stelle erfolgende Verlesung der Inschrift der Pyramide vor den Bergen der Feuer- und Wasserprobe wird von Mozart im kontrapunktischen Stile Johann Sebastian Bachs sowie durch Kontrafazierung des Lutherchorals „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ vertont, gewissermaßen, um rhetorisch „einen aus seiner Umgebung möglichst stark herausfallenden musikalischen ‚Fremdkörper' zu schaffen, der das Fremde und Ferne der verlesenen, vielleicht sogar […] aus dem Hieroglyphischen übersetzten Inschrift im Sinne einer Botschaft aus längst vergangener Zeit deutlich macht.“[316] Fundierendes Monument und historisches Relikt weisen in ihrem Wirkungspotential sowohl auf der Handlungsebene wie auch in der Musik hier nahezu Deckungsgleichheit auf, denn folgt man Assmanns Lesart der *Zauberflöte*, so werden aus Sicht des sich mit Tamino und Pamina identifizierenden (und gleichsam miteinzuweihenden) Publikums sowohl die Inschrift als auch ihre Musikalisierung (vermutlich) als Teil einer fremdgewordenen, nur durch Übersetzung zugänglichen Erinnerungskultur verstanden. Aus der Perspektive eines bereits ‚freimaurerisch' eingeweihten Publikums hingegen, das sich an dieser Stelle wohl eher mit den die Sarastrosphäre vertretenden zwei Geharnischten identifizieren dürfte, mag die fundierende Anschlussfähigkeit an die uralte Erinnerungskultur der Isis-Mysterien gewahrt bleiben. Entsprechend wird in diesem Fall die dazugehörige ‚archaische' Musik, die ja von den Geharnischten selbst gesungen wird und damit für diese keine abgelebte, sondern virulente

[316] Assmann, J. (2005b), S. 241f.

(musikalische) Vergangenheit darstellt, weniger historisierend als vielmehr monumental rezipiert werden.

Trotz dieser großen Schnittmenge mit den ersten beiden Modi sind dennoch einige distinktive musikalisch-rhetorische Charakteristika des historisierenden Modus auszumachen. Eine spezifische wirkungspotentielle Form des historisierenden Vergangenheitsbezugs zeigt sich beispielsweise in dem von Dahlhaus sogenannten „sentimentalischen Traditionalismus", „der sich Vergangenes mit historischem Bewußtsein, also gerade darum, weil es vergangen ist und die Farbe einer früheren [Epoche] trägt, kompositorisch zu eigen macht."[317] Dieser romantisch-sentimentalische Zug des historisierenden Modus lässt sich beispielsweise gut an Felix Mendelssohn Bartholdys Oratorium *Paulus* op. 36 veranschaulichen.[318] Dadurch, dass Mendelssohn in diesem Werk das aus den Bachschen Passionen abgelauschte Idiom des Gemeindechorals in ein Stück Konzertmusik transferiert, entsteht die paradoxe Wirkung einer entfunktionalisierenden Funktionalisierung und dekontextualisierenden Kontextualisierung ebendieses Idioms. Durch die in Mendelssohns Chorälen zu beobachtende satztechnische Glättung bzw. „größere ‚Milde' und ‚weichere' Harmonik" des Choralsatzes gegenüber dem Bachschen Vorbild[319] gerät überdies das gesamte Oratorium für den Hörer leicht in einen romantischen Duktus der

---

317 Dahlhaus/Krummacher (1996), Sp. 341.

318 Vgl. dazu auch ebd., Sp. 337.

319 Keil (1997), S. 114. In einem Vergleich zwischen Mendelssohns erstem Choral *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, der Nr. 3 aus dem Oratorium *Paulus*, und den fünf Bachschen Choralbearbeitungen über die gleiche Melodie (die Nummern 125, 249, 313, 326 und 353 aus den seit 1765 immer wieder bei Breitkopf verlegten *371 Vierstimmige[n] Choralgesängen*) macht Keil insgesamt rund dreimal so viele harmoniefremde bzw. dissonante Töne bei jedem der Bachschen Choräle aus wie bei Mendelssohns Version: „Nimmt man […] noch den größeren Ambitus jeder einzelnen Stimme bei Bach hinzu, so kann man den Befund dahingehend zusammenfassen, daß Bach polyphoner, dissonanter und (im Klangbild) ‚zerklüfteter schreibt, Mendelssohn dagegen nicht nur die Stimmen enger beieinander beläßt und so ein homogeneres, sondern auch durch die deutliche Zurückhaltung bei den harmoniefremden Tönen ein konsonanteres Klangbild erzeugt." ebd., S. 115.

musikalischen Andacht. In seiner Wirkung kann somit die historistische „Wunde der Zeit“[320] zwischen Bach und Mendelssohn gelindert und das im *Paulus* historisierend integrierte Choral-Idiom in den Dienst eines neuen kunstreligiösen Ausdrucksideals gestellt werden: „[D]as Alte wird […] in dem sehnsüchtigen Bewußtsein der Zeitferne, aus der es stammt und deren Bild es heraufbeschwört, restituiert“.[321]

Alte Stile und Techniken, die bewusst archaisierend „‚mitkomponiert' oder mindestens mitgemeint“ sind und „vom Hörer als ästhetisches Teilmoment aufgefaßt werden“ sollen – Dahlhaus nennt als Beispiel etwa Johannes Brahms' *Drei geistliche Chöre für Frauenstimmen* op. 37 sowie Archaismen in Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* und *Parsifal* –, können „im Extrem“ zum „Ausdruck von Zeitenferne selbst“ werden.[322] Werden „Mischungen heterogener Stile […] als solche wahrgenommen“, erscheint die historisierend dargestellte Musik als „ein bestimmtes, fest umrissenes Stück Geschichte“.[323] Anschauliches Beispiel dafür liefert Giuseppe Verdis Oper *Aida*, gerade wenn man sie – erneut mit Jan Assmann – Mozarts *Zauberflöte* gegenüberstellt.[324] Erscheint in Mozarts Oper das Alte Ägypten, wie oben erwähnt, als lebendige, d. h. anschlussfähige Kultur, so offenbart sich in Verdis *Aida* ein stark historisierendes, um

---

320 Das Bild der romantischen „Wunde der Zeit“ zwischen Vergangenheit und Gegenwart hat Aleida Assmann im Zusammenhang einer Analyse von William Wordsworths Gedicht *Memory* (1823) geprägt. In Wordsworths Gedicht wird mittels der Metapher „pen“ das räumlich gedachte Konzept der Memoria als mnemotechnischer *ars* ausgedrückt und diesem die durch die Metapher „pencil“ dargestellte, zeitlich gedachte Erinnerung als anthropologischer *vis* gegenübergestellt. Letztere bearbeitet „mit großer Freiheit das vorhandene Gedächtnismaterial“: „Ihre Aufgaben sind bei Wordsworth im weitesten Sinne kosmetisch und heilend: Das blaß Gewordene wird neu eingefärbt, das Verlorene wiederhergestellt, das Schmerzliche gemildert. Diese Wunden werden durch die Erinnerung zwar nicht geheilt, aber doch gelindert.“ Assmann, A. (2010), S. 93f.

321 Dahlhaus/Krummacher (1996), Sp. 341.

322 Ebd., Sp. 341f.

323 Ebd., Sp. 338.

324 Vgl. Assmann, J. (2002a) u. (2010b), S. 153–184.

nicht zu sagen ‚ägyptologisches' Bild des antiken Lands am Nil. Im Gegensatz zur *Zauberflöte*, in der die altägyptische Priesterwelt ihre gleichsam mythische Vergegenwärtigung in der Wiener Freimaurerwelt des 18. Jahrhunderts erfährt, ist das unter maßgeblicher Federführung des Ägyptologen Auguste Mariette zustande gekommene Opernprojekt *Aida* einzig einer historisierenden Darstellung verpflichtet, die auf allen Ebenen der künstlerischen Gestaltung mit archäologischer Genauigkeit und Akribie das alte Ägypten als museal-prunkvolle Grand Opéra inszeniert: angefangen von der vermeintlich auf originalen antiken Textquellen basierenden *story* über originalgetreue Kostüme, Requisiten und Bühnenbilder bis hin zum Nachbau und Einsatz antikisierender Instrumente, den berühmten *Aida*-Trompeten, die Verdi in seine Partitur integriert hat, wobei es für die historisierende Wirkung keinerlei Rolle spielt, dass es diese Instrumente so im Alten Ägypten freilich nie gegeben hat.[325] Gleiches gilt für Verdis Wahl der musikalischen Idiomatik innerhalb herausgehobener Nummern der Oper, in der laut Assmann die ästhetische Darstellung Ägyptens auf dreierlei Weise historistisch-exotistisch angelegt erscheint: Die in den Tempel- und Ballettszenen erklingende ‚ägyptisierend-orientalisierende' Musik (Harfenklänge, Chromatismen, Ornamentik, monodischer Gesang etc.) verweist auf die Exotik Ägyptens; die ‚imperialistische' Fanfaren-, Marsch- und Hymnenmusik in den Massenszenen zeigt Ägypten in seiner Staatlichkeit; die parodistischen Anspielungen auf Palestrinasche Kontrapunktik in den leitmotivisch wiederkehrenden Priestergesängen beschwören Ägypten in seiner starren theokratischen Verfassung herauf.[326] In Verdis *Aida* hört das alte Ägypten dementsprechend auf „Gegenstand der Erinnerung zu sein", wie sie sich in den „Ägypten-Imagationen" ausdrückt, „die das Abendland auf der Grundlage der griechischen Quellen errichtet

[325] Vgl. Assmann, J. (2010b), S. 153–165.
[326] Vgl. ebd., S. 176–179.

hatte“, sondern es wird zu einem künstlerisch repräsentierten „Gegenstand der Forschung“[327], gleichsam zu tönender Ägyptologie.

Was historisierende Darstellungsformen in musikalischen Interpretations- und (bedingt auch) Improvisationskulturen angeht, so kann hier der von Hermann Danuser für die historische Aufführungspraxis vorgeschlagene Begriff des „historisch-rekonstruktiven Modus“ bemüht werden. Von der Prämisse historischer Aufführungspraxis ausgehend, „rigoros nach historisch richtigen Aufführungen der Meisterwerke zu streben“[328], ergeben sich mit Danuser einige Aspekte und Problematisierungen, die den Facettenreichtum des historisierenden Modus in Bezug auf musikalisch-interpretatorische Erinnerungskulturen beleuchten:

> Wie genau auch alle Quellen untersucht, wie umfassend und differenziert alle ermittelbaren Daten miteinander in Beziehung gesetzt werden, es bleibt mehr offen als ein ungelöster Rest. Dies liegt nicht zuletzt daran, daß es schwerfällt, überhaupt ein klares Ziel der Rekonstruktion zu bestimmen. Ist es die zufällige Disposition des Hier und Jetzt einer früheren Aufführung – durchaus mit Rücksicht auf die Tatsache, daß die Komponisten die Vorbedingungen einer Aufführungssituation bei der Komposition ihrer Musik oft bis ins kleinste mitbedacht haben? Sind es die hervorgehobenen Sonderbedingungen von Festaufführungen bei Repräsentationsanlässen, bei denen die Komponisten dem Ideal ihrer Vorstellungen nahekommen mochten? Oder ist es eine ideale Aufführungssituation, wie sie von den Komponisten wohl erwünscht, aber nie erreicht worden ist? So ist denn weniger die tatsächliche Rekonstruktion vergangener Fakten und Umstände ein Kennzeichen dieses Interpretationsmodus – die Menschen, die damals Musik gemacht und gehört haben, die historischen Interpretations- und Rezeptionssubjekte, lassen sich ohnehin nicht rekonstruieren – als vielmehr der Wille solches überhaupt zu versuchen. Die ‚Rekonstruktion’ nähert sich daher mehr und mehr der ‚Konstruktion’ einer Idee Alter Musik an.[329]

Damit wird die historische Aufführungspraxis von ihrem Wirkungspotential her zu einer eigenen „Kultur der ‚Alten Musik’“, die in vielfältiger Weise Berührungspunkte mit den anderen musikalischen Modi kollektiven Gedächtnisses aufzuweisen hat.

---

327 Ebd., S. 184.
328 Nef (1909), S. 237.
329 Danuser (1997), S. 14f.

Analog dazu ist der historisierende Modus auch in der Tradition der „Historischen Konzerte“ greifbar. Hier unterscheidet Dahlhaus gemäß den Kategorien des „relativierenden“ und „retrospektiven“ Historismus zwischen einem „dokumentarischen Typus“ und einem „restaurativen Typus“[330]: Wird im dokumentarischen Typus „ein musikalisches Gebilde, das aus dem Schutt der Überlieferung ausgegraben wird“, als „Dokument einer vergangenen Epoche, deren Geist es ausdrückt und deren kompositionstechnischen Entwicklungsstand es demonstriert“, erinnert, liegt das Bestreben des „restaurativen Typus“ – wie etwa im Falle der Palestrina-Renaissance in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – darin, „ein Stück alte Musik als Werk wiederzugewinnen, statt es als bloßes Dokument vorzuführen“ und die Zeit, aus der es stammt, als „Klassik oder Goldenes Zeitalter“ zu verklären.[331] Sind im ersten Fall die Übergänge des historisierenden zum unten dargestellten antagonistischen Modus dadurch fließend, dass der musikalische Text als identitätsabstraktes Dokument einer abgelebten Vergangenheit erscheint, die für die Gegenwart nicht anschlussfähig ist und damit gar in kulturelle Opposition zum eigenen Sinnhorizont geraten kann, so ergeben sich im zweiten Fall erneut große Überschneidungen mit einem kontrapräsentisch ausgerichteten monumentalen Modus, der allerdings auch seinerseits antagonistisches Potential aufweisen kann, etwa dann, wenn die Musikkultur der Gegenwart als eine ‚verfallen(d)e’ wahrgenommen und gegen die ‚hehre’ Musikkultur der Vergangenheit ausgespielt wird. Tritt in der dokumentarischen Konzertpraxis demgegenüber gar das historistisch-relativistische Phänomen auf, rhetorisch ebenso die eigene Gegenwart zum historisch bedingten Darstellungsgegenstand zu

330 Dahlhaus/Krummacher (1996), Sp. 340f.
331 Vgl. ebd., Sp. 341.

machen, so deuten sich damit Übergänge vom historisierenden zum reflexiven Modus (s. u.) an.[332]

c) Antagonistischer Modus

Verwiesen bereits einige restaurative bzw. relativistische Darstellungsverfahren des historisierenden Modus – darunter auch die von Assmann herausgearbeiteten exotistischen Archaismen in Verdis *Aida* – sowie die zu konstatierenden Selektionsprozesse des erfahrungshaftigen und v. a. des monumentalen Modus in ihrem Wirkungspotential im- oder explizit auf musikalische Ausdrucksformen konkurrierender musikalischer Vergangenheitsversionen, so treten diese mittels des *anatagonistischen Modus* dominant in Erscheinung.

Mögliche musikalische Darstellungsverfahren, die eine Gegenüberstellung erinnerungskultureller Identität(en) und Alterität(en) evozieren können, lassen sich sowohl auf der mikro- als auch der makrostrukturellen Musikmaterialebene ausmachen.[333] So können z. B. innerhalb einer Dur-Moll-tonal organisierten Musik programmatisch gesetzte Modi bzw. Skalen (wie Pentatonik, Ganztonskalen, Kirchentonarten, Oktatonik, Chromatik, alterierte Skalen etc.) oder Harmonien (wie Orgeltöne, Bordune, Quart-/Quintparallelen, vagierende und dissonante Akkorde, Cluster etc.) mit

---

332 Als kompositorisches Beispiel einer derartigen relativistischen Tendenz mag hier stellvertretend Louis Spohrs sechste Sinfonie in *G*-Dur, op. 116 aus dem Jahre 1839 genannt werden, die den Beinamen *Historische Sinfonie im Stil und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte* trägt. In ‚chronologischer' Reihung werden den vier Sätzen stilistisch vier Musikepochen zugedacht, die von der „Bach-Händel'sche[n] Epoche 1720" (1. Satz) über die „Haydn-Mozart'sche Epoche 1780" (2. Satz) und die „Beethoven'sche Epoche 1810" (3. Satz) bis hin zur „Allerneueste[n] Epoche 1840" (4. Satz) reichen, vgl. Steinbeck (2002), S. 63ff.

333 Die folgende Liste orientiert sich ein stückweit an musikalischen Phänomenen, die Ralph P. Locke als typische Stilmerkmale eines musikalischen Exotismus gekennzeichnet hat, Locke (2009), S. 51–54.

antagonistischem Potential (etwa im Sinne eines Exotismus und/oder Archaismus) aufgeladen werden; gleiches kann für tonale bzw. tonalitätsähnliche Rückgriffe in atonaler Musik gelten. Ebenso sind rhythmische oder melodische Parameter geeignet, musikalische Gegen-Erinnerung zu erzeugen: etwa wenn z. B. repetitive Patterns, schlichte Liedmelodien, ornamentale und melismatische Linien, monotone oder Sprechgesänge, Rufe, Schreie und Geräusche oder auch asymmetrische Phrasenstrukturen als Ausdruck einer (ästhetisch fremdartig oder gar negativ konnotierten) archaischen oder exotischen Tanz- und Musikkultur markiert bzw. in avantgardistischer Klangkunst rhythmisch-melodische Elemente insgesamt zu Splittern und Rudimenten einer ‚abgelebten' musikkulturellen Vergangenheit erklärt werden.

Auch exotische oder archaische Instrumente (wie sie z. B. oft in Filmmusik-Partituren eingesetzt werden[334]) bzw. deren imaginative Nachbauten (wie etwa Verdis *Aida*-Trompeten) sowie spieltechnische Imitationen selbiger auf zeitgenössischen Instrumenten bzw. überhaupt ungewöhnliche (je nach musikkulturellem und -historischem Kontext freilich unterschiedlich ins Gewicht fallende) Spiel- und Gesangstechniken (z. B. *col legno*, *pizzicato*, *rubato*, *portamento*, *glissando* oder *vibrato*) können Evokationen eines antagonistischen Modus auslösen. Als Gegenstück dazu sind auch die Innovation von Instrumenten oder Spieltechniken (z. B. Aleksander Skrjabins Farbenklavier in *Promethée* op. 60, John Cages Klavierklang-

[334] Vgl. z. B. den Einsatz des armenischen Duduk in Hans Zimmers Score zu dem Monumentalfilm *Gladiator* (DreamWorks; Universal 2000, Regie: Ridley Scott). Dieses Instrument wird hier gleichsam als musikalischer Ausdruck archaisch-exotischer Alterität des dekadenten Römischen Reiches zur Zeit der Kaiser Marcus Aurelius und Commodus genutzt: „I was looking for ways of placing the music in its own imaginary ancient world and letting it echo into our times. […] I had wanted to write for Djivan Gasparyan, the great *duduk* virtuoso, who plays with an ancient and noble poetry, each of his notes telling us a story from a time now foreign to us, from a time that feels mythic and raw and full of soul and dignity.", vgl. Zimmer (2001), [S. 1].

Experimente in seinen *Sonatas and Interludes for Prepared Piano* (1946–48) oder Harry Partchs neuentwickeltes Instrumentarium für sein Musiktheaterstück *Delusion of the Fury* (1965/66)) oder auch der gänzliche Verzicht auf vokale und instrumentale Klangerzeugung (wie in Cages *tacet*-Stücken) sowie die Ersetzung ‚physischen' Instrumentariums durch elektronische oder computergenerierte Klänge rhetorisch oft als avantgardistisch-provokative Dekonstruktion traditioneller Musikkultur und damit antagonistisch angelegt bzw. verleiten dazu, von Rezipienten in dieser Weise verstanden zu werden.[335]

Überdies werden musikalische Antagonismen oft durch Zitate, Entlehnungen, Allusionen oder formale Muster markiert, sofern diese im gegebenen Musikkontext als ‚Fremdkörper' wahrgenommen werden bzw. rhetorisch auf ‚fremde' außer- wie innermusikalische Erinnerungskulturen verweisen. Weitere Formen des antagonistischen Modus zeigen sich schließlich in der programmatischen Abkehr von überkommenen Satztechniken, Stilarten, Formprinzipien oder Gattungsmustern bzw. umgekehrt in der konservativen Verteidigung ebendieser gegenüber Wandlungs- und Veränderungsprozessen, so dass letztlich prinzipiell jede Form musikalischer ‚ars nova' bzw. ‚ars antiqua' implizite oder explizite antagonistische Momente in sich tragen kann.

---

[335] Ein besonders eindrückliches Beispiel einer durch instrumententechnische Präparation evozierten Gedächtnisrhetorik, die allerdings wohl eher dem monumentalen als dem antagonistischen Modus zuzuordnen ist, findet sich in den *scordatura*-Techniken der fünfzehn, 1670 von Heinrich Ignaz Franz Biber von Bibern zahlensymbolisch codiert komponierten *Rosenkranz*- oder *Mysteriensonaten*. Hier werden z. B. in der *Sonata XI* bei der Solo-Violine die *D*- und die *A*-Saite (hier auf d^1 und g^1 gestimmt) zwar in ihren jeweiligen Wirbeln belassen, aber sowohl im Wirbelkasten oberhalb des Sattels als auch zwischen Steg und Saitenhalter vertauscht, so dass auf dem Instrument zweimal ein Kreuz, das Symbol christlicher Erinnerungskultur schlechthin, erscheint. Auf diese Weise korrespondiert die äußere Gestalt des Instruments mit der klanglichen Semiose von *Sonata XI*, der die Osterhymne *Surrexit Christus hodie* als *cantus firmus* zugrunde liegt, vgl. Schmid (1995), S. 193f.

Als eindrückliches Beispiel für einen ausgeprägten antagonistischen Modus lässt sich etwa Arnold Schönbergs unvollendete dodekaphone Oper *Moses und Aron* anführen. Jan Assmann hat im Kontext seiner erinnerungshistorischen Beschäftigung mit den Thomas Mannschen *Josephs*-Romanen und Sigmund Freuds Studie *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* auch einen ausführlicheren Blick auf Schönbergs Oper geworfen und an dem von Schönberg selbstverfassten Libretto sowie der Partitur die künstlerische Umsetzung des der Oper zugrundeliegenden biblischen Mythos untersucht.[336] Alle drei Werke (Manns Romane, Freuds Essay und Schönbergs Oper) lassen sich demnach im Sinne Hans Blumenbergs als „Arbeit am Mythos"[337] begreifen, da in ihnen der biblische Mythos nicht nur nacherzählt, sondern künstlerisch (bzw. psychoanalytisch) fortgeschrieben und weitergedacht wird. Konsequenter noch als bei Mann und Freud hat Schönbergs *Moses und Aron* die ‚Mosaische Unterscheidung'[338] zum Thema, die sich hier im Vergleich zur Sinnformation des biblischen Monotheismus in noch radikalisierterer Form zeigt, da das Bilderverbot Gottes zum Problem sprachlicher Kommunikation der Gottesidee überhaupt ausgeweitet wird, so „daß zuletzt der Gott der Bibel selbst als ein bloßes Bild seinem eigenen Verbot zum Opfer fällt".[339] Vor diesem Hintergrund wird die Oper ebenso zum Brennpunkt der *ästhetischen* Agenda Schönbergs: Sie thematisiert mithilfe des biblischen Mythos' das „Leiden des kompromißlosen Neuerers an der Verständnislosigkeit des Publikums und der Unübersetzbarkeit seiner musikalischen Gedanken in ‚gefälligere' Formen".[340]

Den mit der ‚Mosaischen Unterscheidung' in die Welt kommenden Antagonismus zwischen Gott und den Göttern bzw. zwischen dem abstrak-

---

336 Vgl. Assmann, J. (2005c), (2006a), S. 208–217 u. (2015), S. 163–167; 376–382.
337 Vgl. Blumenberg (2006).
338 Vgl. zu diesem Assmannschen Begriff Kap. 1.1.
339 Assmann, J. (2005c), S. 5.
340 Ebd., S. 8f.

ten Gedanken und seiner Vermittlung repräsentiert Schönberg in seiner die ‚Mosaische Unterscheidung' konsequent über die Bibel hinaus zu Ende denkenden Oper anhand des Antagonismus seiner beiden Hauptfiguren, deren Gegensatz zwischen Denken (Moses) und Reden (Aron) er musikalisch sinnreich in den Gegensatz zwischen Sprechen (Moses) und Singen (Aron) übersetzt:

> Schönbergs Aron ist der biblische Mose [und der biblische Aaron in Personalunion[341]], und Schönbergs Mose ist eine Gestalt, von der die Bibel nichts weiß und die ihre Wurzeln im griechischen Denken, in der negativen Theologie des Areopagiten, in der durchdringenden Rationalität des Rabbi Moscheh ben Maimon, in der Geisttheologie eines Sebastian Franck und im Ikonoklasmus der Moderne hat. […] Die Grenze, die Schönberg zwischen Moses und Aron zieht, stellt den biblischen Gott auf Arons Seite. Damit wird die gesamte Torah in Bausch und Bogen als falsches Bild, als Götzenbild und Idolatrie entlarvt und der biblische Gott fällt seinem eigenen Verbot zum Opfer, dem Verbot, sich ein Bild zu machen.[342]

An der zentralen Episode des zweiten Akts, dem Tanz um das Goldene Kalb, führt Assmann vor, wie Schönberg musikalisch über den Antagonismus zwischen Moses' dramatisch-gesprochenem Melodram- und Arons lyrisch-gesungenem Belcanto-Stil hinaus die ‚Mosaische Unterscheidung' bzw. ihr musikästhetisches Pendant, die Unterscheidung zwischen Gedanke und Stil, hörbar macht. So etwa in der zweiten Szene (T. 207–218), in der das Volk ein Loblied auf die heidnischen Götter anstimmt, „das mit seinem Dreiertakt und seiner eingängigen Melodie genau die Meßbarkeit, Faßlichkeit,

---

341 „Diese Grenze [der ‚Mosaischen Unterscheidung'] zieht Schönberg, indem er nicht Israel und Ägypten, sondern Moses und Aron gegenüberstellt, die Unterscheidung also mitten in den biblischen Monotheismus selbst hineinträgt, der auf der Verbindung von Mose und Aaron beruht. Dort gehen die beiden Brüder einträchtig zusammen, dort funktioniert die Arbeitsteilung zwischen Gesetz und Gnade, Entscheidung und Versöhnung – bis auf eine einzige Szene, die Episode des Goldenen Kalbs, in der Aaron Moses Anweisungen zuwiderhandelt. Das ist natürlich auch die Szene, die Schönberg, dem es auf Konfrontation von Mose und Aaron ankommt, herausgreift und in ganz großem Stil zum II. Akt der Oper ausgestaltet. Ging es im ersten Akt um das Verbot des ‚Vorstellens', des Erzeugens mentaler und sprachlicher Bilder, woran in der Bibel, die in solchen Fällen schweigt, überhaupt nicht gedacht ist, so geht es jetzt um ein materielles Bild, wie es auch die Bibel aufs schärfste verbietet. Hier vertritt Schönbergs Aron also nicht den biblischen Mose, sondern spielt die Rolle, die ihm auch die Bibel zuschreibt", ebd. S., 14f.

342 Ebd., S. 12f.

Fühlbarkeit abbildet, die das Wesen der alltagsnahen Gottheiten ausmacht“[343], oder später in der dritten Szene des zweiten Akts (ab T. 320), in der sich – nachdem Aron mit den Worten „Verehrt euch selbst in diesem Sinnbild“ dem Volk das Kalb übergeben hat (T. 317ff.) – über insgesamt 659 Takte „das thematische Material […] immer weiter von den Tonsymbolen [entfernt], die für den Gottesgedanken stehen“ und sich „mit dem symphonischen Prunk und der rhythmischen Schwungkraft des sich verselbstständigenden Orchesters […] die Ekstase des sich an sich selbst berauschenden Volkes [steigert]“.[344]

> In der ungemein differenzierten, formenreichen Ausgestaltung dieser Szene wird deutlich, worum es hier geht: um die Darstellung des Heidentums als falscher Religion und damit um die sinnliche Veranschaulichung der Mosaischen Unterscheidung.[345]

Assmann geht schließlich so weit, die gesamte Oper *Moses und Aron* als Psychoanalyse und -therapie des Monotheismus selbst zu deuten. Der Monotheismus trägt das den anderen Religionen fremde „Problem der Vermittlung, des Kompromisses und der Tradition bzw. in Max Webers Worten, der ‚Veralltäglichung’“ mit sich herum. Entsprechend kommt keine monotheistische Religion ohne „das Element des Aronitischen aus, keine allerdings auch ohne unter ihm zu leiden“.[346] Genau dieses Dilemma führt nach Assmanns Lesart der zweite Akt in Schönbergs Oper vor, in dem Moses am Ende verzweifelt ausruft: „O Wort, du Wort, das mir fehlt!“ (T. 1128ff.). Im Libretto des dritten, nicht mehr komponierten Akts, in dem Aron am Ende stirbt und Moses die Oper mit den Worten beschließt: „Aber in der Wüste seid ihr unüberwindlich/und werdet das Ziel erreichen:/Vereinigt mit Gott“[347], wird schließlich

---

343 Ebd., S. 16.
344 Ebd., S. 19.
345 Ebd., S. 19f.
346 Ebd., S. 28.
347 Schönberg, *Moses und Aron*, Bd. 2, S. 503.

> [d]as Problem der Vermittlung und Tradierung [...] in Gestalt des Aron verkörpert, abgespalten und umgebracht. [...] Schönberg therapiert die monotheistische Religion einigermaßen gewaltsam durch Abspaltung, Abtötung und Verleugnung des Aronitischen.[348]

Damit führt Schönberg in seiner Oper den Monotheismus (und implizit analog dazu auch seine eigene Musikästhetik) als eine Religion vor, „die in ihrer ikonoklastischen Stoßkraft und Dynamik, ihrem ‚Fortschritt in der Geistigkeit' über sich selbst hinausweist und in letzter Konsequenz ihre eigene Aufhebung betreibt"[349] bzw. nur ‚in der Wüste'[350] lebbar macht. Schönbergs *Moses und Aron* bewegt sich somit permanent auf dem schmalen Grat zwischen Dekonstruktion des Fremden und Dekonstruktion des Eigenen und damit im Übergangsfeld zwischen antagonistischem und reflexivem Modus.

Wie schon bei den bisher vorgestellten Modi ist auch im Falle des antagonistischen Modus neben der kompositorischen eine performatorische Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses anzunehmen. In Interpretationskulturen deckt sich der antagonistische Modus zu einem Großteil mit dem von Hermann Danuser beschriebenen „aktualisierenden Modus"[351], wenngleich dieser zumeist auch dominant reflexive Momente aufweist (s. u.). Überdies können sich auch der weiter oben dargestellte traditionelle[352] oder historisch-rekonstruktive Modus[353] je nach Perspektivierung leicht in einen antagonistischen Modus steigern, etwa dann, wenn beide Modi rhetorisch in Konkurrenzen zueinander treten (z. B. historische vs. romantische Aufführungspraxis ‚Alter Musik') oder wenn innerhalb eines Modus sich antagonistisch entgegengestellte Traditions- und Stilrichtungen von Interpretation oder Improvisation entwickeln (man denke etwa an die

348 Assmann, J. (2005c), S. 28.
349 Ebd., S. 29.
350 Vgl. Anm. 347.
351 Vgl. Danuser (1997), S. 17.
352 Vgl. Anm. 305.
353 Vgl. Anm. 329.

durch mediale Inszenierung gestützten Dirigenten-Konkurrenzen zwischen Arturo Toscanini und Wilhelm Furtwängler bzw. Herbert von Karajan und Leonard Bernstein oder an die unterschiedlichen Improvisationsrichtungen der Jazzgeschichte (New Orleans Jazz, Chicago Jazz, Dixieland, Swing, Bebop, Cool Jazz, Free Jazz etc.)).

In Bezug auf das antagonistische Potential des aktualisierenden Modus nun lassen sich mit Danuser zwei wesentliche Erscheinungsweisen in Interpretationskulturen (bzw. bedingt auch in Improvisationskulturen) festmachen, die zum einen die typische Musizierpraxis zwischen Mittelalter und dem 19. Jahrhundert, zum anderen eine spezifische Ausformung aktualisierenden Musizierens im 20. Jahrhundert betreffen. Danuser sieht in der älteren Form des aktualisierenden Modus, ähnlich wie in Bezug auf den traditionellen Modus, das Aufführungsziel von Musikwerken darin liegend, „entweder die Intention ihrer Autoren wahrzumachen oder die Werke als Material der Gegenwart zuzuführen, nicht aber einen neuen Sinngehalt in ihnen zu offenbaren".[354] Als Beispiele nennt er etwa die Uminstrumentierungen Beethovenscher Sinfonien durch Richard Wagner, Gustav Mahler oder Felix Weingartner, Adaptionen Vivaldischer Konzerte durch Johann Sebastian Bach oder Wolfgang Amadeus Mozarts Bearbeitungen Händelscher Oratorien.[355]

Geraten in diesen Fällen antagonistische Momente, die zwischen musikalischer Vergangenheit und Gegenwart aufgebaut werden, auch auf Seiten der Rezipienten selten in ein Spannungsverhältnis, so dass hier in der Regel eher von einem prozessualen erfahrungshaftigen bzw. monumentalen Modus gesprochen werden könnte, so verweisen aktualisierende Aufführungspraxen, die Danuser vornehmlich seit dem 20. Jahrhundert festmacht,

---

354 Danuser (1997), S. 17.
355 Vgl. ebd.

stärker auf rhetorische Interpretationskonkurrenzen bzw. Dekonstruktionen von Interpretationskulturen:

> Statt ein Werk aus einer ungebrochenen, gewiß wandelbaren Tradition des Vortrags heraus darzustellen oder sich gar um Rekonstruktion einer historisch früheren Aufführungsweise zu bemühen, zielt der aktualisierende Interpret darauf, die Vergangenheit aus einem reflektierenden Geist der Gegenwart zu deuten und die Reproduktion älterer Werke vom Stand des gegenwärtigen Komponierens her zu bestimmen. […] Der aktualisierenden Interpretation liegt somit die Idee zugrunde, eine problemgeschichtliche Beziehung zwischen musikalischen Denkformen der Gegenwart und Prinzipien älterer Musik aufzuspüren und Werke so darzustellen, daß Züge, die ihnen ursprünglich allenfalls verborgen innewohnten oder die ihnen auch gänzlich fremd waren, zu lebendiger ästhetischer Gegenwart erhoben werden.[356]

Steht also einer ästhetischen Vergangenheitsversion, wie sie etwa in traditionellen oder historisch-rekonstruktiven Interpretationskulturen repräsentiert wird, eine ästhetische Gegenwart gegenüber, in der die konkurrierenden Musizierhorizonte desavouiert bzw. dekonstruiert und gleichzeitig die eigenen Ästhetikstrategien affirmativ gestärkt werden, so weist der aktualisierende Modus rhetorisch dominante Züge musikalischer Opposition auf und ist somit von seiner Wirkung her dem antagonistischen Modus zuzuordnen.

d) reflexiver Modus

Ist für die bisher genannten Modi rhetorisch zunächst einmal die inner- und außermusikalische Kollektivgedächtnisbildung konstitutives Ziel, so dient der *reflexive Modus* in erster Linie der musikalisch vermittelten Gedächtnisreflexion. Wie Erll für den Bereich der Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses betont hat, sind literarische Texte mittels Verdichtung, Narration und Gattungsmustern nicht nur an der Herausbildung von verschiedenen Formen des kollektiven Gedächtnisses beteiligt[357], sondern

356 Ebd.
357 Vgl. Erll (2011), S. 174–177.

sie „stellen [auch] die Prozesse und Probleme des Gedächtnisses so dar, dass sie“ – zumindest seit der „Herausbildung des modernen Sozialsystems Literatur im Laufe des 18. Jahrhunderts“ und der damit einhergehenden Ausstattung literarischer Texte mit „bestimmten Privilegien und Restriktionen“[358] (z. B. Fiktionalität, Interdiskursivität, Polyvalenz)[359] – „Gesellschaften eine Beobachtung und Kritik der Erinnerungskultur ermöglichen“.[360] Dieses Potential von Literatur hängt maßgeblich mit der „Multifunktionalität literarischer Formen“ zusammen.[361] Im Sinne Wolfgang Isers stellt nämlich die „für jeden fiktionalen Text notwendige Selektion aus den vorhandenen Umweltsystemen“ (z. B. soziokulturellen oder auch solchen des Symbolsystems Literatur selbst) im reflexiven Modus nur eine besonders ausgeprägte Form der allgemeinen „Grenzüberschreitung“ fiktionaler Texte dar, bei denen durch die Selektion

> die Realitätselemente, die […] in den Text eingehen, nicht mehr an die semantische oder systematische Strukturiertheit der Systeme gebunden sind, denen sie entnommen wurden. Das gilt für die Umweltsysteme genauso wie für Texte, auf die sich der jeweils neue Text bezieht. […] Zunächst rücken die Bezugsfelder als solche in den Blick, da erst der selektive Eingriff in sie und die sich darin anzeigende Umstrukturierung ihrer Organisationsform diese als Bezugsfelder gewärtigen läßt. Solange sie als Systeme die Organisationsform der jeweiligen sozio-kulturellen Welt bilden, fallen sie so mit ihren regulativen Funktionen zusammen, daß sie als solche kaum wahrgenommen werden; sie werden für die Realität selbst gehalten. Die Selektion reißt sie aus dieser Identifikation heraus und macht sie zum Gegenstand der Wahrnehmung.[362]

Grundsätzlich vermögen demnach also implizit alle Modi kollektiven Gedächtnisses „zur Reflexion über Erinnertes und Vergessenes in der Gesellschaft anzuregen“[363], da es durch die „Spaltung in solche Elemente, die im Text aktualisiert werden, und in solche, die inaktiv bleiben“ möglich

---

358 Ebd., S. 173f.
359 Vgl. ebd., S. 177f.
360 Ebd., S. 196.
361 Vgl. ebd., S. 218.
362 Iser (1993), S. 24f.
363 Erll (2011), S. 218.

wird, dass „Gegenwärtiges aus Abwesendem visiert werden und Abwesendes sich in Gegenwärtiges einzeichnen kann“.[364]

Im Falle musikalischer Texte ist grundsätzlich ebenfalls von einer ähnlichen Multifunktionalität kompositorischer Materialien bzw. interpretatorischer Ausdrucksformen auszugehen, so dass auch hier – zumindest sofern Musik (analog der Literatur) im modernen Sinne als „Kunst“ verstanden wird[365] – dominant im erfahrungshaftigen, monumentalen, historisierenden oder antagonistischen Modus sich darbietende Musiktexte von ihrem Wirkungspotential her (zumindest implizit) reflexive Momente aufweisen können. Durch den Artifizialitäts-Charakter jeder Komposition (vgl. lat. „componere“ = zusammenfügen) etwa wird das zur Verfügung stehende musikalische Material selbst immer schon einer organisierenden und strukturierenden Betrachtung bzw. Selektion unterzogen und damit ein Stück weit von dem erinnerungskulturellen Bezugssystem des jeweilig präfigurierten kollektiven Musikgedächtnisses entbunden. Die Diskrepanz zwischen dem in konkreter Musik jeweils aktualisierten und inaktiv bleibenden Material, sei es (weitgehend) ungeformtes (z. B. Tonmaterial, Satzregeln, Besetzung etc.) oder vorgeformtes (z. B. die Vorlagen für Eigen- und Fremd-Parodien in Werken Johann Sebastian Bachs und Georg Friedrich Händels oder die von Bach in seinen beiden Bänden des *Wohltemperierten Klaviers* (BWV 846–869 u. 870–893) bzw. in seinen Spätwerken *Goldberg-Variationen* (BWV 988), *Musikalisches Opfer* (BWV 1079) und *Kunst der Fuge* (BWV 1080) systematisch und lehrwerksartig in den Blick genommenen Kompositionstechniken „Fuge“, „Kanon“, „Kontrapunkt“ und „Variation“), birgt somit an

364 Iser (1993), S. 25f.

365 Zum paradigmatischen Wechsel der Musik von den ‚quadrivialen’ (d. h. mathematischen) zu den ‚trivialen’ (d. h. schönen) Künsten um 1800 und der damit verbundenen Entdeckung des Reflexionspotentials von Musik durch die in der romantischen Musikästhetik aufkommende Idee einer ‚absoluten Musik’ vgl. Keil (2012), insb. S. 11–111.

sich bereits das Potential für musikalische Erinnerungs- und Gedächtnisreflexionen. Dies gilt ebenso für musikalische Interpretationen bzw. performative Musizierakte, da die Entscheidung für eine bestimmte Gestaltungsweise gleichzeitig auch das Verwerfen anderer Gestaltungsweisen bedingt, so dass letztere gerade dadurch, dass sie in eine Art Latenzstatus zurückversetzt werden, im konkreten Musizierakt gleichsam *ex negativo* mitschwingen können.

Schließlich weisen auch all die Phänomene, die Sicking in ihrer Studie unter der Kategorie „Erinnerung in der Musik" aufführt[366] – seien es musikalische Texte, die selbstreferenziell Erinnerung als kompositorischen Prozess thematisieren (etwa Robert Schumann in einigen seiner Liederzyklen und lyrischen Klavierstücken), seien es musikalische Texte, die eine inhaltlich-explizite Darstellung von Erinnerung in Musik evozieren (etwa die oben erwähnten von Fenner, Hofmann und Sicking analysierten Gedächtniskompositionen) – von ihrem Wirkungspotential her implizite reflexive Momente auf, die über die musikimmanente Ebene hinaus auf außermusikalische Erinnerungsphänomene und -diskurse verweisen und damit im Sinne Erlls als spezifische Ausprägungen paradigmatischer Aspekte der Selektion zu einem reflexiven Modus beitragen können.

Sind also gedächtnisbildende musikalische Texte rhetorisch grundsätzlich bereits daraufhin angelegt, einer Gedächtnisreflexion nutzbar gemacht werden zu können, so gilt umgekehrt ebenfalls, dass auch gedächtnisreflexive musikalische Texte permanent musikkulturelle Gedächtnisbildung betreiben, alleine schon dadurch, dass sie i. d. R. selbst in denjenigen musikalischen Traditionszusammenhängen stehen, die sie (und dies zumeist auch nur in spezifischen Ausschnitten) zu reflektieren suchen. Denn genau wie andere musikalische Texte können auch sie ihrerseits zum

[366] Vgl. Sicking (2010), S. 32–36.

Muster späterer Texte werden, institutionell bzw. funktional in Konzerten, Bildungs- und Medieneinrichtungen, Forschungskontexten etc. aufgeführt, rezipiert, studiert, vermittelt, verbreitet und tradiert werden und somit selbst als Gegenstand kollektiven Musikgedächtnisses erscheinen. Reflexive Texte sind so gesehen rhetorisch in erster Linie selbstreflexiv angelegt und machen auf ihre jeweilige Positionierung und Perspektive innerhalb einer (oder mehrerer) Erinnerungskultur(en) aufmerksam.

Zeigt sich nun in musikalischen Texten rhetorisch ein dominant reflexiver Modus, ist davon auszugehen, dass ihre jeweilige Selektionsstruktur bewusst gesteigert bzw. ihr kompositorischer, interpretatorischer oder improvisatorischer Reflexionscharakter in Bezug auf inner- und außermusikalische Gedächtnisinhalte explizit betont wird. So sind musikimmanente Formen gesteigerter Selektivität v. a. in Bezug auf das von Theodor W. Adorno (mit Blick auf die Musik Igor Strawinskis freilich pejorativ) beschriebene Phänomen von „Musik über Musik" erkennbar.[367] Mit Mitteln der Verfremdung und Montage, wie sie etwa durch heterophone oder asymmetrische Satzstrukturen, Bi- bzw. Polytonalität und -rhythmik oder Schablonentechniken[368] hervorgerufen werden können, kann musikalisches Material aus seinen traditionellen Verwendungsweisen herausgerissen und damit einer musikalisch reflektierten Betrachtung ebendieser Verwendungstraditionen zugänglich gemacht werden. Auch klangfarbenmelodische Kompositionsweisen, wie sie etwa bei Arnold Schönberg, Anton von Webern und Theodor W. Adorno begegnen, entkoppeln Tonfolgen aus ihren

367 Vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 166–169.

368 Zum Begriff der v. a. in Igor Strawinskis Musik stark ausgeprägten „Schablonentechnik" vgl. Volker Scherliess' Definition: „Die heterogenen Elemente werden in verschiedener Weise zueinander in Beziehung gesetzt. Sie erklingen hintereinander, miteinander, parallel und verschoben, werden dabei aber nicht nur schematisch behandelt […], sondern auch verändert, verlängert und verkürzt, mit Einschüben oder Auslassungen versehen usw. Es handelt sich im Grunde um Kontrapunkt in einer anderen Dimension: nicht mehr Stimme gegen Stimme, sondern ein komplexes Element gegen das andere." Scherliess (1983), S. 132f.

vermeintlich ‚natürlichen' Verlaufsprozessen und können so, wie etwa im Falle von Weberns 1934 erstellter Instrumentation des *Ricercar zu 6 Stimmen* aus Johann Sebastian Bachs *Musikalischem Opfer* BWV 1079, analytisch-reflexive Zugänge zu musikkulturellen Gedächtnisinhalten aufbauen.

Ebenso sind in diesem Zusammenhang stilpluralistische und eklektische Verfahren zu nennen, in denen musikalische Stile, Entlehnungen oder Zitate aus zum Teil unterschiedlichsten erinnerungskulturellen Kontexten synthetisiert oder disparat nebeneinander gestellt werden können und somit zur Reflexion der Musikgedächtnisse, aus denen die pluralistisch bzw. eklektisch zusammengeführten Musiken stammen, einladen.[369] Als Beispiele seien hier etwa die Leonard Bernstein gewidmete *Sinfonia* (1968) von Luciano Berio oder die diversen stilpluralistischen Montagetechniken in den Werken Mauricio Kagels genannt.[370]

Wie Werner Keil gezeigt hat, eignet darüber hinaus auch einer zum Fragmentarischen tendierenden Musik oft ein ausgeprägt reflexives Erinnerungspotential. Keil geht diesbezüglich von Friedrich Schlegels Metapher des Fragments als einem eingerollten „Igel" aus, womit gemeint ist, dass das Fragment „gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet"[371] nicht nur im „retrospektiven Sinne […] Relikt" sondern auch im „prospektiven Sinne […] Projekt" sein kann.[372] Diese Idee nun überträgt Keil z. B. auf Richard Wagners Leitmotive, insbesondere auf die einleitende, sich rund um den Tristanakkord bildende Motivverbindung aus Leidens- und Sehnsuchtsmo-

---

369 Zu weiteren Verfahren der Verfremdung und Montage, wie sie vor allem in neoklassizistischer Musik zu finden sind, vgl. Scherliess (1998).

370 Vgl. Keil (2014), S. 339–345.

371 Schlegel, *Athenäums-Fragmente,* Nr. 206, S. 197.

372 Vgl. Pikulik (2000), S. 127.

tiv[373] in *Tristan und Isolde* und macht auch hier fragmentarische Tendenzen aus:

> Wenn es zu den Eigenschaften eines Fragments gehört, auf dichtest gedrängtem Raum, durch Zuspitzung, Paradoxie, Andeutung etc. ein Maximum an über sich selbst hinausweisendem Sinn zu generieren, wenn es etwas bezeichnet, das immer nur im Werden begriffen ist, wenn es Tendenz, Möglichkeit zu einem Resultat, aber nicht dieses selbst ist, dann könnte man das *mutatis mutandis* auch von Wagners ‚Leitmotiven' sagen, besonders von diesem, mit dem *Tristan und Isolde* anfängt. Dem Fragment aus der Vergangenheit, dem Relikt, und demjenigen aus der Zukunft, dem Projekt, entsprechen unmittelbar Wagners eigene Formulierungen, der ja den Begriff ‚Leitmotiv' vermied und stattdessen von *Erinnerungs-* und *Ahnungs-Motiven* sprach. Ganz am Ende der Oper […] erklingt ein letztes Mal das Blickmotiv mit dem rätselhaften Tristanakkord, worauf unmittelbar der finale *H*-Dur-Schlußakkord der Oper folgt […]. [H]ier ist dieses Motiv für die Zuhörer und Zuschauer der Oper auch mit der Erinnerung an das gesamte soeben erlebte Musikdrama beladen, ein ungeheuer verdichtetes Fragment, eine Abbreviatur der Oper in einem einzigen dissonanten Klang, eingebettet wie ein Ammonshorn, ein Petrefakt in die Sterbearie Isoldes.[374]

Wie im letzten Satz des obigen Zitats bereits anklingt, geht Keil soweit, strukturelle Verwandtschaftsbeziehungen zwischen literarischem Fragment und musikalischer Dissonanz auszumachen:

> Was in der Literatur das Fragment, ist in der Musik die Dissonanz. Sie ist ganz analog zu den Bestimmungsstücken eines Fragments ‚Tendenz', eine Art Fremdkörper im musikalischen Gefüge, sie treibt es im historischen Verlauf „immer ärger", lädt sich zunehmend mit Sinn auf, bis schließlich in der sogenannten atonalen Musik Schönbergs und seiner Schüler am Beginn des 20. Jahrhunderts die „Emanzipation der Dissonanz" (Adorno) bis zu dem Punkt geführt wird, da in einem Musikstück alles zur Dissonanz wird.[375]

Daraus leitet Keil schließlich Adornos Begriff des fragmentarisch ‚zerrütteten' Kunstwerks ab, den dieser in seiner *Philosophie der neuen Musik* – selbst ein Musterbeispiel literarisch-antagonistischer Reflexion im

---

373 Entgegen der von Hans von Wolzogen geprägten Bezeichnungen „Leidens-" bzw. „Sehnsuchtsmotiv" (vgl. Wolzogen (1911), S. 15) benennt Keil das Motiv als „Blickmotiv", vgl. Keil (2012), S. 87. Dieses meint bei Wolzogen jedoch ein aus dem Sehnsuchtsmotiv abgeleitetes Motiv, das erstmals in T. 17 des Vorspiels in den Violoncelli erklingt, vgl. Wolzogen (1911), S. 16. Zum Problem der Leitmotiv-Benennungen in Wagners Musikdramen insgesamt und speziell im *Tristan* vgl. Thorau (2003), S. 182–202.

374 Keil (2012), S. 88.

375 Ebd., S. 89.

Erllschen Sinne[376] – gleichsam als Quintessenz aus den musikalischen Dissonanzen in Schönbergs Werken entwickelt hat:

> Durch Kunstfeindschaft nähert das Kunstwerk sich der Erkenntnis. […] Das geschlossene Kunstwerk erkannte nicht, sondern ließ in sich Erkenntnis verschwinden. […] Erst das zerrüttete Kunstwerk gibt mit seiner Geschlossenheit die Anschaulichkeit preis und den Schein mit dieser. Es ist als Gegenstand des Denkens gesetzt und hat am Denken selber Anteil: es wird zum Mittel des Subjekts, dessen Intentionen es trägt und festhält, während im geschlossenen das Subjekt der Intention nach untertaucht. Das geschlossene Kunstwerk nimmt den Standpunkt der Identität von Subjekt und Objekt ein. In seinem Zerfall erweist sich die Identität als Schein und das Recht der Erkenntnis, die Subjekt und Objekt einander kontrastiert, als das größere, als das moralische. Die neue Musik nimmt den Widerspruch, in dem sie zur Realität steht, ins eigene Bewußtsein und in die eigene Gestalt auf. In solchem Verhalten schärft sie sich zur Erkenntnis.[377]

Folgt man dieser Argumentation Keils und Adornos, so verweisen fragmentarische Musikformen, zu denen man neben Wagners Leitmotiven und der dissonant ‚zerrütteten' Musik Schönbergs etwa auch bruchstückhafte Zitations- und Allusionstechniken (z. B. in der Musik Gustav Mahlers) sowie musikalische Versatzstücke oder Zufallsoperationen in elektronischen, aleatorischen oder Klangkompositionen (man denke z. B. an Karl-Heinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1955/56) oder sein *Klavierstück XI* (1956) bzw. an die selbstredenden *Fragmente. Stille an Diotima* von Luigi Nono (1980)) zählen könnte, rhetorisch auf einen abwesenden musikalischen Sinn- oder Gedächtnishorizont, welcher in seiner Abwesenheit im Fragment durch eben dieses zum Gegenstand der musikalischen Reflexion werden kann.

Des weiteren zeugen musikalisch experimentelle bzw. humorig-ironische Konventionsbrüche und Späße[378] – z. B. in etwaigen Werken Joseph Haydns, Wolfgang Amadeus Mozarts, Charles Ives', Erik Saties, John Cages oder Mauricio Kagels und nicht zuletzt auch in Sketchen und Musikparodien eines Loriot (alias Vicco von Bülow), Gerard Hoffnung oder P.D.Q. Bach

---

376 Vgl. Erll (2011), S. 222.
377 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 118f.
378 Zu Humor in der Musik mit weiterführenden Beispielen vgl. z. B. Arias (2001).

(alias Peter Schickele) – von auffälligem reflexivem Potential, das neben musikimmanenten Gedächtnisreflexionen auch musikinstitutionelle und musiksoziokulturelle Konventionsmuster, die erinnerungskulturell codiert sind, parodieren kann. Als Beispiel sei hier stellvertretend Cages berühmtes *4'33''* genannt, bei dessen Uraufführung 1952 in Woodstock durch den Pianisten Dan Tudor, wie Keil betont, „[a]lle Bedingungen, die einen ‚richtigen' Konzertbesuch und damit eine ‚richtige' Aufführung von Musik ausmachen", gegeben waren (Konzertsaal, Publikum, Bühne, Künstler, Instrument, ‚Noten' mit Spielanweisungen etc.), so dass man nur zu dem „paradoxen Schluss" kommen könne, „in *4'33''* ‚erklinge' eine Art *unhörbarer Musik*."[379] Gerade dadurch, dass Cages *4'33''* ‚unhörbar' ist, wird die Diskrepanz zwischen der erinnerungskulturell erwarteten und der konkret (nicht-)gehörten Musik in eben der Stille der Aufführung wahrnehmbar und provoziert somit die Reflexion musikkultureller Erinnerung.

Auch andere Formen der Interpretation bzw. Improvisation können auf einen dominant reflexiven Modus hindeuten. So tendiert etwa der von Hermann Danuser beschriebene „aktualisierende Modus"[380] in vielen Fällen nicht nur zum Antagonismus, sondern auch zur Reflexion:

> So kann sich ein Musikwerk aufgrund einer aktualisierenden Interpretation in neuem Licht zeigen, ohne seine Identität zu verlieren, ja es kann auf diese Weise recht eigentlich seinen Gehalt im Laufe der Geschichte zur Entfaltung bringen.[381]

Als Musterfall eines solchen reflexiv-aktualisierenden Modus können Glenn Goulds Interpretationen und Einspielungen Bachscher Werke in den 1950er Jahren gelten, die Danuser treffend mit dem Etikett „systematische[r] Antisystematik" bezeichnet hat:

> [Gould] bringt in einer Fülle von Abweichungen eine manieristische Negation der Interpretationstradition zum Ausdruck, der ein systematischer Zug auch dort eigen ist, wo phantasievolle Spontaneität das Spiel zu beherrschen scheint. […] [N]icht nur,

379 Keil (2012), S. 302f.
380 Vgl. Anm. 356.
381 Danuser (1997), S. 17.

> wo sich […] mit guten Gründen verschiedene Artikulationsweisen rechtfertigen lassen, sondern auch dort, wo die Tradition eine bestimmte Artikulation unabweisbar vorschreibt, waltet Glenn Goulds antitraditionelle Eigenmächtigkeit. […] Neben der Artikulation stellt vor allem das Tempo einen Bereich dar, in dem Gould durch ungewöhnliche Maßnahmen Aufsehen erregt hat. Seine Tendenz, das Gewohnte beinahe à tout prix zu verfremden, veranlaßt ihn, ruhige Stücke zügig, bewegte dagegen langsam vorzutragen.[382]

Die unkonventionelle Form, ja das erinnerungskulturell wahrgenommene ‚Missverhältnis' von interpretatorischer Analyse gegenüber interpretatorisch analysiertem Notentext erscheint hier als reflexiver Zugriff auf die Musik Bachs, der es dem Hörer ermöglicht, den musikalischen Gedächtnisinhalt distanziert zu rezipieren. Gould inszeniert sich gleichsam als ‚unzuverlässiger' musikalischer ‚Erzähler'[383], der gewissermaßen manipulativ aufzeigt, wie erinnerungskulturell codierte Interpretations- und Hörkonventionen funktionieren.[384]

Weitere dominant im reflexiven Modus stehende musikperformatorische Zugangsweisen lassen sich z. B. in Bezug auf den Vortrag aleatorischer Musik (mit dem bzw. den Ausführenden als Zufallsoperanten), bei Improvisationen oder in Klang-Performances und Live-Kompositionen feststellen. Aufgrund der (ebenso von Musiker(n) wie Publikum) i. d. R. von vornherein bewusst mitempfundenen, auf den jeweiligen musikalischen Augenblick reduzierten Einzigartigkeit der jeweiligen Performanz, welche man auch *ex negativo* geradezu als eine paradoxe ‚Nicht-Interpretation' einer zugrundeliegenden ‚Nicht-Komposition' begreifen könnte, wird gleichzeitig die (zumindest potentiell) absolut gesetzte erinnerungskulturelle ‚Nicht-Anschließbarkeit' und damit Unverbindlichkeit selbiger Performanz

---

382 Ebd., S. 22.

383 Zum Phänomen „unzuverlässigen Erzählens" in der Literatur vgl. Erll (2011), S. 220f.

384 Eine ähnliche Form der reflexiv-interpretatorischen Distanzierung zeigt sich in Strawinskis Dirigierästhetik, in der er eine ‚textgetreue' Wiedergabe gegenüber der Interpretation von „Tenören des Taktstocks" (so Strawinskis eigenes *bonmot*, zit. n. Scherliess (1998), S. 274) bevorzugt und damit die jeweilige ‚Gemachtheit' der Musik verdeutlicht bzw. den Hörer zu deren Reflexion anregt, vgl. ebd., S. 274ff.

offenkundig, wodurch reflexiv-dekonstruktivistische Ausdrucks- und Erfahrungsweisen der prinzipiell semantisch offenen Struktur musikalischer Erinnerungskulturen zum Tragen kommen können.

* * *

Grundsätzlich gilt es mit Erll zu betonen, dass die Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses – sei sie literarischer oder musikalischer Natur – „zumeist auf der Verbindung verschiedener Modi" basiert und die einzelnen Modi „in variablen Mischungsverhältnissen auftreten" können.

> Ohne einen erfahrungshaftigen Modus sind monumentalisierende oder historisierende Darstellungen der Vergangenheit in der Literatur [bzw. der Musik] kaum goutierbar. Der antagonistische Modus baut auf den zuvor genannten Modi auf, denn erst wenn der [literarische bzw. musikalische] Text von der Leserschaft [bzw. Hörerschaft] als Medium von Vermittlung von Vergangenheit (als Nah- oder Fernhorizont oder als Geschichte) wahrgenommen wird, werden auch die in ihm inszenierten Antagonismen glaubhaft und wirksam. Reflexive Modi bleiben in von Konkurrenzen beherrschten Erinnerungskulturen nur selten auf die distanzierte Beobachtung des kollektiven Gedächtnisses beschränkt. Sie weisen häufig auch antagonistische Implikationen auf.[385]

Die Modi eröffnen „durch ihre jeweiligen Ausprägungen und Kombinationen" von daher auch „verschiedene Optionen der erinnerungskulturellen Funktionalisierung" von Musik und Literatur als Medien des kollektiven Gedächtnisses:

> Literatur [bzw. Musik] kann als Medium der Herausbildung und Transformation von kulturellem Gedächtnis fungieren; sie kann kommunikative Gedächtnisse ikonisch anreichern; sie kann Mythos und rezente Alltagserfahrung modellhaft zusammenführen; sie kann Vorstellungen von Geschichte mitprägen; sie kann bestehende Vergangenheitsversionen dekonstruieren und Gegen-Erinnerung in das kollektive Gedächtnis einschreiben; sie kann schließlich die kritische Reflexion auf Funktionsweisen und Probleme des kollektiven Gedächtnisses anregen.[386]

Für die oben in den Blick genommenen fünf musikalischen Modi kollektiver Gedächtnisrhetorik ist also ausdrücklich zu betonen, dass zwar grundle-

---

385 Erll (2011), S. 223.
386 Ebd.

gend eigenständige Merkmale der einzelnen Modi benennbar sind, diese Merkmale aber immer einen großen Spielraum der Komplementarität, Korrespondenz und Synthese mit Merkmalen der anderen Modi aufweisen, so dass das wesentliche Kennzeichen aller Modi ihr Vermögen darstellt, miteinander oszillieren zu können.

1.3.4 Das erinnerungskulturelle Leistungsvermögen von Musik als Medium des kollektiven Gedächtnisses

Musikalische Erinnerungskulturen sind – wie jede erinnerungskulturelle Formation – in ihrer institutionellen bzw. funktionalen Anwendung musikkultureller Codes auf spezifische musikalische Texte durch eine pro- und gleichzeitig retrospektive Dynamik gekennzeichnet. Diese doppelseitige Dynamik lässt sich gut mithilfe des dreistufigen Mimesis-Modells Paul Ricœurs verdeutlichen[387], das Erll für die Beschreibung der interrelativen Konstruktion von literarischem Text und erinnerungskulturellem Kontext adaptiert hat.[388] Ricœur bzw. Erll gehen von drei Ebenen der Mimesis des kollektiven Gedächtnisses aus: Mimesis I meint in diesem Zusammenhang die „erinnerungskulturelle *Präfiguration*", d. h. den expliziten oder impliziten inter-/transtextuellen, -medialen und/oder -diskursiven Bezug eines gedächtnismedialen Textes zur vorgängigen, außertextuellen, erinnerungskulturell präformierten Wirklichkeitserfahrung von Welt; unter Mimesis II ist die künstlerische bzw. „literarische *Konfiguration*", d. h. die ‚poietische' Formung eines gedächtnismedialen Textes durch Zusammenführung, Neu- und Umstrukturierung von konkreten Inhalten und Formen des kollektiven Gedächtnisses zu verstehen; mit der Mimesis III schließlich wird die „kollektive *Refiguration*" gefasst, d. h. die erinnerungskulturelle

387 Vgl. Ricœur (1988), S. 87–135.
388 Vgl. Erll (2011), S. 179–185.

Aktivierung bzw. Aktualisierung des gedächtnismedial Dargestellten im Rezeptionsakt, der gleichsam zu einer ikonischen Anreicherung der kollektiven Wirklichkeitswahrnehmung führen kann.[389]

Bezogen auf musikalische Erinnerungskulturen ist somit die Mimesis I als grundlegende erinnerungskulturelle Rahmung außer- und innermusikalischer Gedächtnisinhalte aufzufassen, die Mimesis II als ‚poietische' Formung und Wandlung derartiger Inhalte zu konkreten musikalischen Gedächtnismedienangeboten (seien sie kompositorischer oder performatorischer Art) und die Mimesis III schließlich als aktivierende rezeptiv-kollektive Aktualisierung dieser Formationen im Hinblick auf die Anreicherung des jeweiligen kollektiven (Musik-)Gedächtnisrahmens. Damit ergibt sich eine Zirkelstruktur, in der jede musikalische Konfiguration von außer- und innermusikalischen Vergangenheitsversionen (Mimesis II) variativen Bezug auf symbolisch präformierte Ordnungen von (musikalischer) Vergangenheit nimmt, die konstitutiv für die jeweilige außer- oder innermusikalische Erinnerungskultur sind (Mimesis I), während jede rezeptiv-kollektive Refiguration (Mimesis III) zur Rückbindung immanenter musikalischer bzw. Konfigurationen von kollektivem (Musik-)Gedächtnis an die jeweilige außer- oder innermusikalische Erinnerungskultur führt, diese anreichert und damit (potentiell) das Reservoir erinnerungskulturell relevanter und für künftige musikalische Konfigurationen geeigneter Gedächtnisinhalte erweitert.[390] Es zeigt sich somit, dass mental präexistente

---

389 Vgl. ebd., S. 180–184.

390 Es gilt diesbezüglich freilich mit Ricœur zu betonen, dass es sich bei dem Mimesis-Zirkel nicht um einen „circulus vitiosus" handelt, bei dem „der Endpunkt zum Ausgangspunkt zurückzuführen oder, schlimmer noch, der Endpunkt im Ausgangspunkt vorweggenommen zu sein [scheint]. Wenn das der Fall wäre, würde sich der hermeneutische Zirkel des Narrativen im circulus vitiosus der *mimẽsis* auflösen". Demgegenüber möchte Ricœur den hier vorliegenden zirkulären Charakter eher als eine „[endlose] Spirale" verstanden wissen, „bei der die Vermittlung mehrmals durch den gleichen Punkt führt, jedoch jeweils in anderer Höhenlage", Ricœur (1988), S. 115.

musikkulturelle Sinnsysteme, musikalisch-konfigurative Darstellungsverfahren, die in produktionsseitiger, d. h. kompositorischer und/oder performatorischer Funktionalisierung außer- und/oder innermusikalische Gedächtnisinhalte zum materialen Gegenstand von Musik machen, und refigurativ-rezeptionsseitige Funktionalisierungen von Musik als einem sozialen Medium des kollektiven Gedächtnisses aufs Engste und interdependent miteinander verknüpft sind und überhaupt erst in dieser Verknüpfung eine musikalische Erinnerungskultur konstituieren (vgl. Abb. 1).

An diesem Zirkel-Modell wird überdies deutlich, dass musikalische Erinnerungskulturen sowohl durch spezifische Stabilisierungs- als auch Dynamisierungsprozesse gekennzeichnet sind. Anhand der erinnerungskulturell präfigurierten Codes, Schemata und Rahmungen können innerhalb musikalischer Erinnerungskulturen gedächtnismediale musikalische Texte konfigurativ in ihrer symbolsystemischen Materialität und refigurativ in ihrer sozialsystemischen Funktionalität hervorgebracht werden, jeweils mit dem Ziel, den durch die jeweiligen Kon- bzw. Refigurationen evozierten Erinnerungs-Sinn mit dem präfigurierten erinnerungskulturellen Sinnrahmen in einen möglichst großen Einklang zu bringen. Musik als Medium des kollektiven Gedächtnisses wird in diesen Fällen gedächtnisbildend funktionalisiert und damit für die Konstruktion und Affirmation der gegebenen Erinnerungskultur nutzbar gemacht. Zum anderen aber werden gerade durch diese Kon- und Refigurationen musikkultureller Gedächtnisinhalte – und der damit stetig einhergehenden Variations-, Verlagerungs- und Vergessensakte – kontinuierlich neue musikkulturelle Formationen hervorgebracht bzw. bestehende Formationen erweitert und variiert, so dass kontinuierliche Anreicherungs- und Transformationsprozesse des präfigurierten Sinnrahmens die Folge sind, die entweder im Sinne eines musikkulturellen Traditionskontinuums unbemerkt und implizit vonstatten gehen oder aber Ausgangspunkt für absichtsvolle und explizite Verände-

rungen des strukturellen und inhaltlichen Gefüges der jeweiligen Musikkultur sein können. In letztgenanntem Fall wird Musik als Medium des kollektiven Gedächtnisses gedächtnisreflexiv funktionalisiert und so für die (potentielle) Dekonstruktion und Revision einer gegebenen Erinnerungskultur nutzbar gemacht.

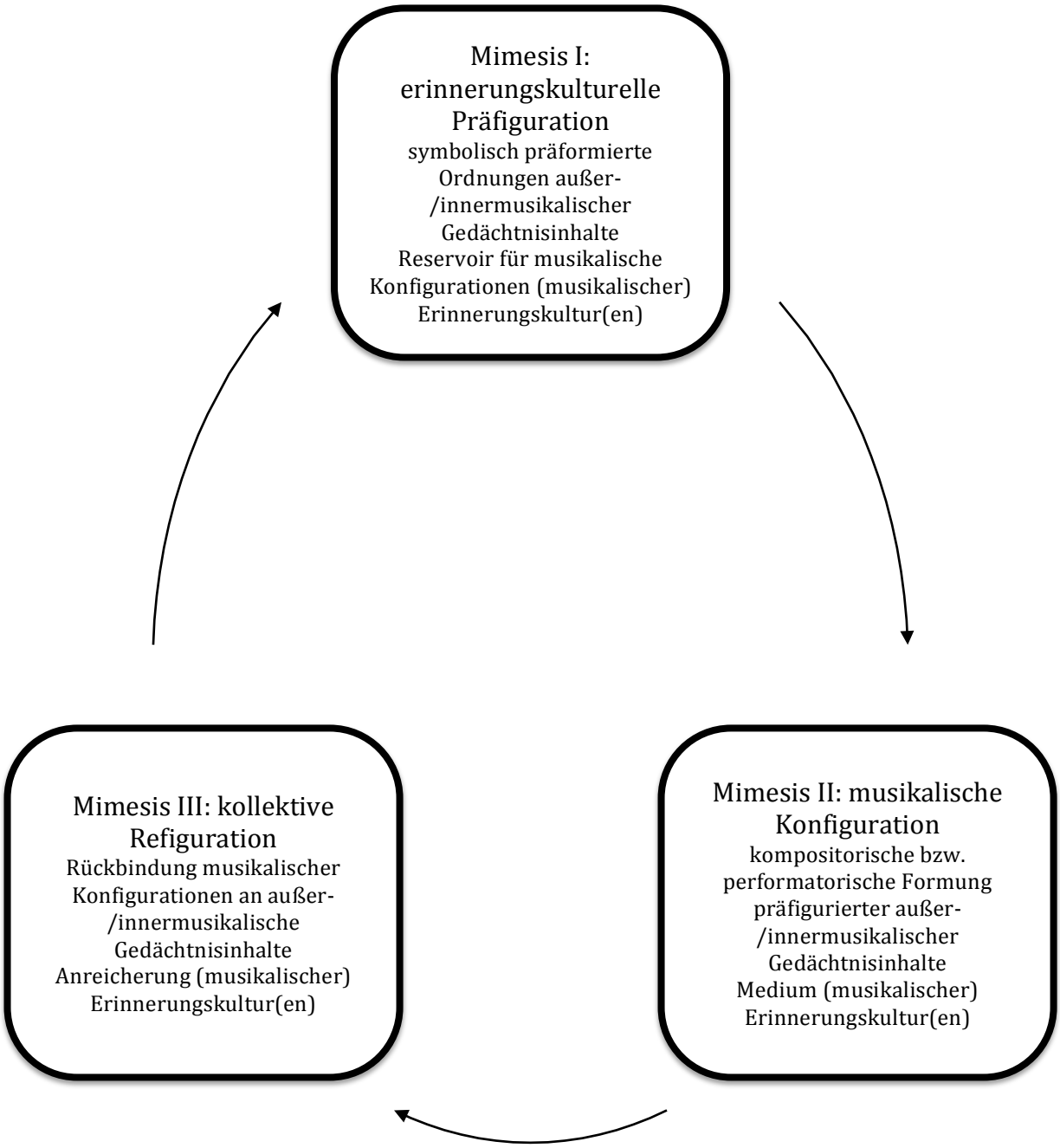


Abb. 1: Dreistufiger Zirkel musikalisch-erinnerungskultureller Mimesis
(in Anlehung an Erll (2011), S. 179–185)

Gerade diese Anreicherungs-, Transformations- Dekonstruktions- und Revisionsprozesse einer musikalischen Erinnerungskultur können auch – zumal in stark polymorph und polysystemisch konstituierten kulturellen Formationen – durch die Präfigurationen anderer koexistierender oder konkurrierender musikalischer Erinnerungskulturen angeregt werden. Dadurch, dass musikkulturelle Sinnhorizonte letztlich immer nur in Koexistenz, Konkurrenz und/oder ‚hybrider' [391] Symbiose zu anderen musikkulturellen Sinnhorizonten denkbar sind, hat sich eine musikalische Erinnerungskultur stetig neu (und stetig anders) innerhalb eines inter- bzw. transkulturellen Diskurses zu verorten und sich entsprechend in ihrer materialen, sozialen und mentalen Dimension kontinuierlich neu (und anders) zu konstituieren.

Diese Wandlungsprozesse lassen sich kultursemiotisch mit dem von Roland Posner in Anlehnung an Juri M. Lotman[392] vorgeschlagenen Modell eines „konzentrischen System[s] semiosischer Sphären […], das in mehreren Schichten von nichtsemiosischen Sphären umgeben ist" beschreiben:

> Eine jede Sphäre macht einen Weltausschnitt verfügbar. Die semiosischen Sphären bestehen aus Zeichensystemen mit Codes, die dieses Weltsegment mit Hilfe ihrer Signifikate gliedern. Die nichtsemiosischen Sphären lassen ihre Weltsegmente ungegliedert. Die Sphären zerfallen in vier verschiedene Bereiche: 1. das Außerkulturelle: es ist den Mitgliedern der betreffenden Gesellschaft völlig unbekannt; 2. das Gegenkulturelle: es ist den Mitgliedern der betreffenden Gesellschaft bekannt, erscheint ihnen aber als der eigenen Kultur mehr oder weniger entgegengesetzt; 3. das peripher Kulturelle: es wird von den Mitgliedern der betreffenden Gesellschaft als Teil ihrer Kultur anerkannt, aber nicht für zentral gehalten; 4. das zentral Kulturelle: es wird von den Mitgliedern der betreffenden Gesellschaft als Teil ihrer Kultur anerkannt und als wesentlich für deren Identität betrachtet.[393]

Erinnerungskulturelle Wandlungsprozesse ergeben sich nun dadurch, dass es zu einer „Verschiebung der Grenze zwischen den Sphären bzw. den

---

391 Zum Begriff der „Hybridität" v. a. im Kontext von Subjektkulturen der Moderne bzw. Postmoderne vgl. Reckwitz (2010).

392 Vgl. Lotman (1990).

393 Posner (2008), S. 58.

Sphärenbereichen“ kommt. Kultursemiotisch lassen sich diese Grenzen und ihre Verschiebung wie folgt rekonstruieren:

> Der Übergang vom Außerkulturellen zum Nichtkulturellen [bzw. Gegenkulturellen] setzt ein, wenn eine Kultur einen neuen Objektbereich entdeckt[394], ihn durch einen rudimentären Code erfasst und zum bekannten Wissensstand in Beziehung setzt. An der Grenze zwischen Kultur (Lotman spricht von ‚Semiosphäre’) und Nichtkultur entsteht ein Bedürfnis nach Übersetzung fremder Texte, die folglich Sinnbildungsprozesse in Gang setzen. Hier definiert eine Kultur ihre eigene Identität, so dass nach Einverleibung des vorher Fremden ein Bedarf nach neuen derartigen Herausforderungen entsteht.[395] Im Innern einer Kultur gibt es eine Binnengliederung in Zentrales und Peripheres. Hier entsteht Dynamik, weil jeder Code dazu tendiert, eine zentrale Stelle einzunehmen, die durch weite Verbreitung, häufige Verwendung und hohes Prestige gekennzeichnet ist. Zentrale Codes werden immer weiter verfeinert, standardisiert und automatisiert und greifen schließlich auf andere Zeichensysteme über.[396] Sobald diese wachsende Dominanz sie starr und damit unattraktiv macht, werden sie wiederum von flexibleren Codes verdrängt.[397]

Konkretisiert man diesen Kulturmechanismus auf den Bereich musikalischer Erinnerungskulturen, so lässt sich das in ihnen wirkende spezifische Leistungsvermögen der Musik wie folgt zusammenfassen: Musik ist (wie alle erinnerungskulturellen Symbolsysteme) zugleich durch Erzeugung und Vermittlung kultureller Erinnerung gekennzeichnet und weist überdies (gleich den anderen Künsten) als Medium des kollektiven Gedächtnisses

---

394 Im Falle einer Musikkultur wäre hier etwa an eine neue musikalische Praxis, ein neues Tonalitätssystem, ein neues Klangspektrum, einen neuen Ausdruckscharakter etc. zu denken.

395 Als anschauliches Beispiel hierzu wäre etwa die Integration (und damit Auflösung) exotistischer Idiome in die eigene Klangsprache zu nennen, wie sie z. B. in den von Gamelanmusik inspirierten Klavierwerken Claude Debussys oder Maurice Ravels zu beobachten ist.

396 Als Beispiele mögen hier etwa die in Arcangelo Corellis Triosonaten zu beobachtenden Bildungsprinzipien von musikalischen Gattungen dienen, die Ludwig Finscher durch Aspekte wie Kanonisierung des Stils, Setzung einer Gattungshierarchie und Musterhaftigkeit des Tonsatzes, Ausnutzung dieser Gattungshierarchie durch Verleger (etwa durch Druck von Ausgaben bzw. Arrangements für Studium und Musizierpraxis) und Komponisten (etwa durch Debütieren in der entsprechenden Gattung) sowie die direkte kompositorische Nachahmung der Gattungsvorlage, die auch und gerade bis hin zur Übererfüllung der gesetzten Norm reichen kann, gekennzeichnet sieht, vgl. Finscher (1988), S. 302f.

397 Posner/Schmauks (2013), S. 423f. Vgl. dazu etwa die oben genannten Beispiele zur Oszillation zwischen monumentalem, erfahrungshaftigem oder auch historisierendem Modus.

neben dem gedächtnisbildenden auch ein gedächtnisreflexives Potential auf, d. h. ihre erinnerungskulturellen Codierungen sind stets sowohl auf Sinnstiftung als auch auf Kontingenz hin angelegt: Auf der einen Seite geht der Artifizialitäts-Charakter der Musik mit der Notwendigkeit einher, mittels produktions- und/oder rezeptionsseitiger Funktionalisierung aus dem Pool (prinzipiell semantisch ungerichteten) musikalischen Materials Elemente auszuwählen, diese Elemente als musikalische Zeichen aufzufassen und sie – unter Verwendung einer oder mehrerer spezifischer Medientechnologien zur Speicherung, Tradierung und Verbreitung, die durch ihre Materialität die Codierung ebenfalls mitprägen – entweder gemäß präfigurierter erinnerungskultureller Codes mit inner- und/oder außermusikalischem Erinnerungs-Sinn aufzuladen oder diesen Sinn (etwa in Anlehnung oder Abgrenzung zu anderen verfügbaren Codes) neu zu generieren. Auf der anderen Seite erlaubt das Privileg der Musik, als ‚Kunst' verstanden zu werden, es auch, die ebenfalls ihrem Artifizialitäts-Charakter geschuldete Multifunktionalität bzw. Polyvalenz ihrer Semiotik nach außen zu tragen und so gesteigerte Komplexionen und Ambiguitäten innerhalb der musikalischen Semiose inner- und/oder außermusikalischer Vergangenheitsdarstellungen zu erzeugen, die die durch sie selbst hervorgebrachten Konstruktionen und Affirmationen des kollektiven (Musik)-Gedächtnisses von einer Metaebene aus beobachtbar und ggf. dekonstruier- bzw. revidierbar machen. Damit weisen sich musikalische Codes in ihrer Tendenz zur erinnerungskulturellen Stabilisierung stets auch durch ihre Flexibilität aus und können als Medien des kollektiven Gedächtnisses sowohl Formungs- als auch Wandlungsprozesse musikalischer Erinnerungskulturen ebenso sinnbildend evozieren wie gleichzeitig künstlerisch und damit reflexiv darstellen.

* * *

Mit der vorangegangenen Vorstellung des kultursemiotischen Modells musikalischer Erinnerungskulturen ist der kulturtheoretische Hintergrund der vorliegenden Arbeit umrissen. Letztere versteht sich damit zunächst als ein musikwissenschaftlicher Beitrag zur interdisziplinären kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung insgesamt, da sie mithilfe des von Erll adaptierten kultursemiotischen Modells aufzuzeigen versucht, auf welche Weise sich das kulturelle Symbolsystem Musik in den Reigen der Medien des kollektiven Gedächtnisses eingliedern lässt. Dabei zeigt sich, dass Musik als Kunst klanglich gestalteter Zeit in besonderer Weise als erinnerungsaffine Kunstform und damit als wirkmächtiges Medium kollektiver Gedächtnisbildung und -reflexion ausgewiesen werden kann. Indem Mechanismen kollektiver Gedächtnisbildung auf der einen und musikalische Gestaltungsprinzipien auf der anderen Seite strukturell große Schnittmengen aufweisen, scheint Musik von daher wie kaum ein anderes Gedächtnismedium geeignet, gleichsam aus sich selbst heraus, d. h. künstlerisch das für Erinnerungskulturen konstitutive Prinzip einer „Sinnbildung über Zeiterfahrung“[398] ausdrücken zu können. Entsprechend wird ein Schwerpunkt der nachfolgend vorzustellenden Fallstudien zu Ernest Blochs *Avodath Hakodesh* und Leonard Bernsteins *Kaddish*-Sinfonie sowie des die Arbeit abschließenden musikdidaktischen Ausblicks darin liegen, an zwei konkreten kompositorischen Beispielen sowie einem mit Vorschlagscharakter für die unterrichtspraktische Umsetzung beschriebenen Anwendungsfall von musikalischer Erinnerungskultur – gemeint ist die schulische Musikpraxis – das gedächtnismediale Potential von Musik kultursemiotisch noch tiefergehend zu analysieren bzw. zu exemplifizieren und damit ein möglichst umfassendes und vielfältiges Bild dessen zu zeichnen, wie Musik

[398] Vgl. Anm. 232.

als Untersuchungsgegenstand kulturwissenschaftlicher Gedächtnisforschung fruchtbar gemacht werden kann.

Neben diesem aus musikwissenschaftlicher Perspektive motivierten allgemeinen kulturwissenschaftlichen Erkenntnisinteresse möchte die vorliegende Arbeit in dialektischer Weise auch einen kulturwissenschaftlichen Beitrag zu den disziplinimmanenten Diskursen der Musikwissenschaft und Musikdidaktik leisten, indem sie die derzeit innerhalb der Kulturwissenschaften ebenso national wie international intensiv diskutierte Gedächtnisforschung auf ihre Tauglichkeit für genuin musikwissenschaftliche bzw. musikdidaktische Fragestellungen hin überprüfen will und versucht, kollektives Gedächtnis als Beschreibungs- und Analyseinstrument für kulturelle Funktionszusammenhänge von Musik nutzbar zu machen. Dadurch, dass das kulturelle Phänomen Musik nicht autonom für sich, sondern immer schon innerhalb soziokultureller Rahmenbedingungen steht, wirken ebendiese Rahmenbedingungen von jeher auch auf die künstlerischen Implikationen und den praxialen Gebrauch von Musik ein. Dies gilt insbesondere für die Phänomene ‚Kollektives Gedächtnis' und ‚Erinnerungskulturen', die – wie anhand der nachfolgenden Fallstudien und der musikdidaktischen Überlegungen im Schlussteil der Arbeit ebenfalls eingehender zu zeigen sein wird – auf spezifische Weise sowohl künstlerische Gestaltungs- als auch ästhetische Rezeptionsprozesse von Musik initiieren können.

Beide Formen und Wege des Erkenntnisinteresses der vorliegenden Arbeit – musikwissenschaftliche Perspektivierung kulturwissenschaftlicher Gedächtnisforschung und erinnerungshistorische Perspektivierung musikwissenschaftlicher Fragestellungen – seien im Folgenden zunächst mit Blick auf die beiden den Hauptteil der Arbeit ausmachenden Fallstudien (Kap. 2 und 3) noch etwas eingehender erläutert. Detailliertere Ausführungen zu den wissenschaftstheoretischen und unterrichtspraktischen

Absichten und Zielen des didaktischen Ausblicks zur musikalischen Erschließung von Erinnerungskulturen im Musikunterricht der allgemeinbilden Schule erfolgen dann in dem die Arbeit abschließenden Kapitel 4.

1.4 Einführung in die beiden Fallstudien

Ausgehend von dem oben vorgestellten kultursemiotischen Modell musikalischer Erinnerungskulturen sollen im Folgenden zwei Fallstudien – die eine zu Ernest Blochs Synagogaloratorium *Avodath Hakodesh* aus dem Jahre 1933, die andere zu Leonard Bernsteins dritter Sinfonie *Kaddish* aus dem Jahre 1963/rev. 1977 – vorgestellt werden. Diese beiden Werke, die vor allem in der deutschsprachigen Musikwissenschaft bislang zumeist nur marginale Beachtung gefunden haben, sollen als konkrete musikalische Objektivationen, die jeweils spezifische Angebote als Medien (musik-) kulturellen Gedächtnisses machen bzw. erinnerungskulturell entsprechend als Medien des (musik-)kulturellen Gedächtnisses gewirkt haben (und wirken), die bisherigen theoretischen Überlegungen zum erinnerungskulturellen Potential von Musik exemplifizieren. Gemäß den drei kultursemiotischen Dimensionen der Mentalität, Materialität und Sozialität musikalischer Erinnerungskulturen werden in beiden Studien jeweils die weltanschaulichen und ästhetischen Prämissen, die kompositorisch-erinnerungsrhetorischen Strukturen sowie jeweils exemplarisch ausgewählte, erinnerungskulturell motivierte Interpretations- bzw. Rezeptionsweisen der beiden genannten Kompositionen in den Blick genommen und unter der übergeordneten Fragestellung diskutiert, wie beide Werke in ihrer kompositorischen Struktur sowie ihrer performativen Ausführung Wirkungspotentiale als Medien im Rahmen sowohl musikalischer als auch jüdischer Erinnerungskultur(en) entfalten. Da beide Kompositionen

überdies in den ihnen zugrundeliegenden ästhetisch-programmatischen Konzepten eben diese Erinnerungskulturen – die musikalische und die jüdische – jeweils auf spezifische Weise symbolisch miteinander engschalten, wird im Rahmen der Darstellung auch zu erörtern sein, inwieweit beide Werke implizit und/oder explizit ihre jeweiligen erinnerungskulturellen Kontexte künstlerisch darzustellen und zu reflektieren vermögen. Entsprechend soll an beiden Fallstudien exemplarisch verdeutlicht werden, welches weitreichende und komplexe Leistungsvermögen Musik als Medium der kollektiven Gedächtnisbildung und -reflexion in konkreten musikalischen Texten im Einzelfall zukommen kann.[399]

Darüber hinaus verstehen sich die vorliegenden Fallstudien selbstredend auch als Beiträge zur aktuellen, bislang vornehmlich im anglo-amerikanischen Bereich angesiedelten Bloch- bzw. Bernstein-Forschung. Die an beiden Fallstudien vorgenommenen erinnerungshistorischen

---

399 Die Wahl dieser beiden Kompositionen rührt zu einem Gutteil auch daher, dass es gerade die jüdische Erinnerungskultur ist, die seit biblischen Zeiten wie kaum eine andere kulturelle Formation das Erinnern explizit zu einem zentralen Bestandteil ihres kulturellen Selbstverständnisses gemacht hat: „Only in Israel and nowhere else is the injunction to remember felt as a religious imperative to an entire people", Yerushalmi (1996), S. 9. Von daher verspricht die in beiden Werken zu konstatierende musikalische Symbolisierung ebendieser bewusst ausgeprägten Erinnerungskultur eine ergiebige Quelle zur Untersuchung des Leistungsvermögens von Musik als Medium des kollektiven Gedächtnisses zu sein. Allerdings gilt es hierbei auch umgekehrt einschränkend festzuhalten, dass diese ‚Musterhaftigkeit' der gedächtnismedialen Qualität von Musik, wie sie in den folgenden Ausführungen am Beispiel von Blochs *Avodath Hakodesh* und Bernsteins *Kaddish* vorgeführt werden soll, in anderen musikkulturellen Kontexten weiterer Verifikation bedarf (eine ähnliche Einschränkung gilt im Übrigen etwa auch für das bislang elaborierteste, von Kerstin Sicking stammende musikwissenschaftliche Gedächtniskonzept, das die Autorin am Beispiel von Musik im Kontext der auf vielfältige Weise mit jüdisch-kollektiver Gedächtnisarbeit zusammenhängenden Erinnerungskultur der Schoah entwickelt hat, vgl. Sicking (2010), S. 39). Mögliche Ansatzpunkte für derartige weitergehende Untersuchungen zum Potential von Musik als Gedächtnismedium sind im obigen Kapitel zum kultursemiotischen Modell musikalischer Erinnerungskulturen zwar – in bewusstem Bemühen um eine möglichst breite historische und stilistische Streuung der dort genannten Musikbeispiele – heuristisch angerissen, erfordern jedoch noch weitere und fundiertere Ausarbeitung in zukünftigen Forschungsprojekten.

Beobachtungen gehen u. a. mit philologischen Untersuchungen zu teils kaum beachtetem oder gar nicht berücksichtigtem Material aus den in der *Library of Congress* in Washington D.C. und der *Hargrove Music Library* bzw. *Bancroft Library* der *University of California, Berkeley* befindlichen Nachlässen beider Komponisten sowie detaillierten analytischen und interpretatorischen Betrachtungen der infrage stehenden Werke und ihres weltanschaulich-ästhetischen und soziokulturellen Kontextes einschließlich exemplarisch ausgewählter Aspekte der Rezeptionsgeschichte einher. In diesem Zuge werden gerade ausgehend von der Perspektive kulturwissenschaftlicher Gedächtnisforschung teilweise grundlegend neue Erkenntnisse zum musikalisch-ästhetischen Verständnis der beiden infrage stehenden Werke aufgezeigt, da sich als Ergebnis der philologischen, musikanalytischen und soziokulturellen Untersuchungen in beiden Fallstudien jeweils feststellen lässt, dass die Phänomene des kollektiven (Musik-)-Gedächtnisses und der jüdischen Erinnerungskultur ebenso als treibende Motoren wie auch als prägender ästhetisch-weltanschaulicher Überbau sowohl für die künstlerische Konzeption als auch für die Interpretations- und Rezeptionsgeschichte beider Kompositionen geltend gemacht werden können.

* * *

Die Fallstudie zu Ernest Blochs *Avodath Hakodesh* macht zwei – vordergründig im Widerspruch zueinander stehende – Grundtendenzen der ästhetisch-philosophischen Weltanschauung des Komponisten aus: erstens Blochs recht befremdlich anmutende Bewunderung von und kompositionsästhetische Auseinandersetzung mit Richard Wagners antisemitisch geprägter Mythos- und Musikästhetik; zweitens seine künstlerische Adaption der kulturphilosophischen Idee einer ‚Mission Israels'. Mittels

perspektivischer Umkehrung der aus Wagners Ideen abgeleiteten rassisch-antisemitischen Propaganda in Houston Stewart Chamberlains Buch *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts* entwickelte Bloch die eigentümliche Theorie einer ‚rassisch' fundierten Legitimation des Judentums, die als gleichsam tragisches Beispiel einer paradoxen und unter soziokulturellem Druck zustande gekommenen Assimilation eines jüdischen Künstlers in eine antisemitisch geprägte Mehrheitsgesellschaft gelten kann (Kap. 2.1 u. 2.2.3).

Für die Anwendung seiner Rassentheorie auf musikästhetische Fragestellungen diente Bloch des Weiteren die gemeinsam mit seinem Freund Edmond Fleg künstlerisch adaptierte reformjüdische Idee einer ‚Mission Israels', deren ideologisches Ziel darin bestand, die Einigung der Menschheit nach dem Vorbild des sich dem Volk Israel als erstem und einzigem Volk unverfälscht offenbart habenden Einen Gottes voranzutreiben. Aufgabe des jüdischen Künstlers sei es hierbei, seine Kunst in den Dienst dieser Mission zu stellen, d. h. eine Kunst zu schaffen, die gerade nicht distinktive Merkmale einer gettoisierten jüdischen Kunst (die ohnehin erst im Zuge der Diaspora entstanden sei) in sich aufnehme, sondern stattdessen einen am biblischen Mythos fundierten Humanismus, den Bloch in Wagnerscher Rhetorik als das „Reinmenschliche" [400] bezeichnete und überdies in kosmotheistischer Manier an die kosmischen Naturgesetze gebunden sah, zum Ausgangs- und Zielpunkt habe (Kap. 2.2.4). Durch dieses von rassischen und mythischen Ideen durchzogene Zusammendenken von Judentum und Kunst entwickelte Bloch schließlich eine spezifische Weltanschauung und Musikästhetik, die in einer nahezu paradoxen Opposition zur ‚traditionellen' jüdischen Musik- und Erinnerungskultur zu stehen scheint (Kap. 2.2.1; 2.2.2 u. 2.4).

---

[400] Vgl. Anm. 559.

Das 1933 fertiggestellte Synagogaloratorium *Avodath Hakodesh*, das der Komponist im Zuge der Machtergreifung Hitlers als „an answer to the accusations of Chamberlain as to the danger of a 'chosen people' seeking to usurp the world"[401] verstanden wissen wollte, greift in seiner musikalischen Gedächtnisrhetorik diesen paradoxen Antagonismus einer jüdisch-antijüdischen Musikästhetik wieder auf. So gewährt etwa die exemplarische Analyse der ersten Seite eines bislang von der Forschung nicht eingehender untersuchten autographen Manuskripts, das Bloch im Zuge seiner für die Komposition von *Avodath Hakodesh* angestellten Hebräischstudien skizziert hat, grundlegende Einblicke in die tiefgreifenden Konsequenzen, die sich aus Blochs ‚jüdischer' Weltanschauung für seinen Kompositionsstil ergeben. Bloch geht bei seinen Sprachstudien nämlich von der Prämisse einer „unmittelbaren Signifikation"[402] des Hebräischen aus, d. h. von einer sprachmythischen Erinnerungsfigur, die ursprünglich aus der biblischen Vorstellung stammt, die Adam im Zuge der Schöpfung gegebene ‚Ursprache' könne alle Lebewesen und Dinge mit ihrem ‚natürlichen' Namen benennen. Davon ausgehend versteht Bloch folglich auch seine aus der grammatischen Struktur und dem Klang des Hebräischen abgelauschte Musik als unmittelbaren Ausdruck der ewigen Gesetze des Kosmos, ja geradezu als eine ‚musique éternelle'[403], die analog der midraschischen Vorstellung der Präexistenz der Thora vor Erschaffung der Welt buchstäblich aus der ‚Ur-Zeit' stamme (Kap. 2.2.6).

Bloch hat die erinnerungskulturellen Analogien zwischen der Thora und seiner Musik, die er an anderer Stelle auch einmal als „Bible musicale"[404] tituliert hat, ganz konkret in seine Partitur eingewoben. Zwar wird die

---

401 Vgl. Anm. 582.
402 Vgl. Anm. 446.
403 Vgl. Anm. 1095.
404 Vgl. Anm. 566.

traditionell das Zentrum der Sabbatmorgen-Liturgie bildende Thoralesung selbst nicht vertont, über große Teile seiner Komposition hinweg aber übernimmt Bloch die spezifisch musikalischen Vortragstechniken der rabbinischen Thorakantillation und stellt damit den hinter dem heiligen Text stehenden Kult musikalisch ins Zentrum (Kap. 2.2.5 u. 2.3.2). Überdies ist das gesamte Werk durch einen stets programmatischen Einsatz von Leitmotivtechnik, die mit eklektischen Stil-Allusionen aus dem Bereich der Gregorianik und der Wagnerschen Orchestersprache einhergeht (Kap. 2.3.3), Selbstzitaten aus früheren Werken (Kap. 2.3.5) und schließlich einer eigentümlich dissonanten ‚kosmischen' Musik geprägt. Letztere wartet nicht allein analog kabbalistischer Vorstellungen der traditionellen jüdischen Schofarmusik mit entsprechend prägnanten Blechbläserfanfaren auf, sondern Bloch vertont in ihrem Idiom überdies u. a. das *Shema Yisroel*, das jüdische Bekenntnis zum monotheistischen Gott JHWH schlechthin, indem er insbesondere das zentrale Schlusswort „echod" (= „Einer") geradezu antithetisch mit einem sich urplötzlich aus dem zuvor erklungenen *unisono* entfaltenden Clusterklang in Töne setzt, als handele es sich nicht um das monotheistische Bekenntnis zum Einen und Einzigen Gott, sondern um das monistisch-kosmotheistische Bekenntnis zu einem All-Einen Gott (Kap. 2.3.4).

Der u. a. in Blochs ‚kosmischer' Musik aufscheinende antagonistische Modus zwischen ‚traditioneller' jüdischer Erinnerungskultur und seiner eigenen (und eigenwilligen) monumentalen Erinnerung an das biblische Urvolk Israel wird in seinem Wirkungspotential vielleicht noch drastischer an dem zweimal in *Avodath Hakodesh* auftauchenden Abschnitt *Tzur Yisroel* deutlich. *Tzur Yisroel* stellt das einzige Stück ‚traditioneller' Synagogalmusik dar, das in Blochs Werk wörtlich zitiert und vom Komponisten selbst

programmatisch als eine Musik „as from the ‚Scheol'"[405] ausgegeben wird. Im Rahmen des im fünften Teil der Komposition sich dezidiert entfaltenden kosmotheistischen Initiationsrituals scheint das *Tzur Yisroel* regelrecht eine musikalische ‚Höllenfahrt', einen rituellen *Descensus ad infernos* darzustellen. Innerhalb der sich unmittelbar anschließenden finalen Hymne, dem von Bloch so titulierten „cosmic poem"[406] *Adon Olom,* erklingt erneut die Idiomatik der oben erwähnten ‚kosmischen' Musik, die an dieser Stelle – wie Bloch selbst schreibt – geradezu wagnerisch „as an ‚Erlösung'"[407] daherkommen soll. Programmatisch geraten im *Part V* von *Avodath Hakodesh* somit die ‚traditionelle' Synagogalmusik auf der einen und Blochs ‚eigene' Musik auf der anderen Seite ganz konkret in eine außer- und innermusikalische Erinnerungskonkurrenz zueinander (Kap. 2.3.5).

In Korrespondenz dazu zeigen sich in *Avodath Hakodesh* auch auf formaler Ebene deutlich wahrnehmbare gedächtnisrhetorische Antagonismen von jüdischer Tradition und Blochschem ‚Kunst-Judentum'. Die offene und akkumulative Liturgiestruktur des Sabbatmorgen-Gebets, wie sie sich auch in Blochs ‚Libretto'-Vorlage, dem *Union Prayer Book of Jewish Worship* von 1922 zeigt, wird durch die musikalische Faktur der Komposition zu einem dicht verwobenen Netz von musikalischen Beziehungen und zyklusartigen Strukturen umgestaltet, das Bloch auch hier wieder programmatisch explizit mit dem Gedanken einer monistisch-kosmotheistischen All-Einheit Gottes in Verbindung bringt (Kap. 2.3.1). Mit dieser formal, satztechnisch, idiomatisch und programmatisch geradezu systematischen ‚Unterwanderung' des traditionellen jüdisch-monotheistischen Gottesbildes erscheint Blochs *Avodath Hakodesh* folglich gewissermaßen als eine Inversion von Schönbergs *Moses und Aron*: Ist Schönbergs Oper nach der Lesart Assmanns

405 Vgl. Anm. 971.
406 Vgl. Anm. 691.
407 Vgl. Anm. 980.

durch eine radikale Zuspitzung der ‚Mosaischen Unterscheidung' gekennzeichnet, so mutet *Avodath Hakodesh* nach der Lesart der vorliegenden Fallstudie erinnerungskulturell gleichsam als ein Synagogaloratorium *jenseits* der ‚Mosaischen Unterscheidung' an.

Auch die Betrachtung einiger exemplarischer Aspekte der außer- wie innerjüdischen Rezeptionsgeschichte der Blochschen Musik und speziell des *Avodath Hakodesh* offenbart das spezifisch antagonistische gedächtnismediale Wirkungspotential, das aus der materialen und mentalen Dimension der Blochschen Kompositionen insgesamt spricht. Bereits in jungen Jahren wurde er etwa mit seiner zwischen 1901 und 1903 entstandenen Sinfonie *cis*-Moll oder seiner 1910 uraufgeführten Oper *Macbeth* vom größtenteils nicht-jüdischen und folglich häufig auch nicht frei von antisemitischen Ressentiments seienden europäischen Publikum zum „grand juif errant de la musique"[408] abgestempelt – eine Rolle, in der sich der Komponist zeitlebens durchaus auch selbst nicht ungerne sah (Kap. 2.2.2). Größeren Erfolg hatte er Ende der 1910er Jahre in Amerika, wo er mit den Kompositionen seines sogenannten *Jüdischen Zyklus* (1911–1916) als „genius of his race"[409] umjubelt wurde. Doch auch dieser Erfolg beim ‚gojischen' Publikum der USA wandelte sich spätestens in dem Moment in Ablehnung und Unverständnis, als Bloch v. a. im Laufe der 1920er Jahre zwischenzeitlich stärker auf die von ihm durchaus selbst erkannten ‚nicht-jüdischen' Anteile seiner Musik insistierte, wie etwa in seinen beiden 1928 bzw. 1929 komponierten Orchester-Rhapsodien *America* und *Helvetia*, die jeweils eine spezifisch ‚nicht-jüdische' Facette seiner eigenen Biographie und kulturellen Identität programmatisch in den Blick nehmen (Kap. 2.2.7).

Umgekehrt allerdings wurde seine Musik und ganz speziell *Avodath Hakodesh* auch und gerade von jüdischer Seite immer wieder nur sehr

408 Vgl. Anm. 541.
409 Vgl. Anm. 734.

reserviert aufgenommen, eben weil die antagonistische Gedächtnisrhetorik der Blochschen Musik eine unkritische Aufnahme in traditionelle jüdische Musikkultur-Zusammenhänge nur schwerlich ermöglicht(e). Insbesondere zwei in der Fallstudie exemplarisch herausgegriffene ‚jüdische' Rezeptionsweisen von *Avodath Hakodesh* zeigen jeweils einen spezifischen Weg auf, wie das antagonistische Potential von Blochs Komposition in den ‚traditionellen' Gedächtnisrahmen jüdischer Erinnerungskultur mittels konkreter Performanz des Werkes ‚zurückübersetzt' worden ist. Zum einen handelt es sich dabei um eine 1960 in New York im Rahmen eines Gedenkkonzerts für den ein Jahr zuvor verstorbenen Bloch veranstaltete konzertante Aufführung des Werks unter der Leitung Leonard Bernsteins und zum anderen um die Verwendung der Komposition als einer liturgischen Synagogalmusik während eines im April 1939 ebenfalls in New York in einer chassidischen Gemeinde abgehaltenen Sabbatmorgen-Gebets (Kap. 2.3.6).

Während in Bernsteins Aufführung an zentraler Stelle liturgische Eingriffe vorgenommen werden, um *Avodath Hakodesh* im Rahmen einer konzertanten Aufführung gewissermaßen in ein ‚traditionelles' Sabbatmorgen-Gebet zurückzuführen, erscheint die liturgische Aufführung der Blochschen Musik in der chassidischen Gemeinde in New York gerade aufgrund des Aufführungsortes sowie des soziokulturellen Status der Ausführenden und des Publikums als ein Versuch der Symbiose von Blochs kosmotheistischer Weltsicht und der jüdischen Tradition. Bloch wohnte der Aufführung selbst bei und war laut eigener Aussage zu Tränen gerührt, ja von dem Erlebten regelrecht entrückt, v. a. weil er die offenkundig nur laienhaft musizierende chassidische Gemeinde allen Ernstes für die mythische Reinkarnation des biblischen Wüstenvolks hielt. Beide Aufführungen können somit als ‚Prototypen' für die sinnstiftende Anschlussfähigkeit von *Avodath Hakodesh* an spezifische Rezeptionsweisen jüdischer Erinnerungskultur gelten und

verweisen gleichzeitig auf das paradoxe Wirkungspotential dieses Blochschen Werks als einem musikalischen Medium des (anti-)jüdischen kulturellen Gedächtnisses.

* * *

In Bernsteins *Kaddish*-Sinfonie, dem Gegenstand der zweiten Fallstudie der vorliegenden Arbeit, geht es musikrhetorisch weniger um eine antagonistische als um eine reflexive Auseinandersetzung mit dem kollektiven Gedächtnis der Musik und des Judentums. Dazu greift Bernstein in dem seiner Komposition zugrundeliegenden selbstverfassten Sprechertext auf drei monumentale Erinnerungsmedien des Judentums zurück: erstens auf das jüdische Kaddischgebet, das in seiner Funktion als Totengebet v. a. im 20. Jahrhundert zu einem festen Topos des Gedenkens an die jüdische Leidensgeschichte geworden ist (Kap. 3.4.3.1); zweitens auf die bis in biblische Narrative zurückzuverfolgende und später vor allem den osteuropäischen Chassidismus prägende Tradition des ‚Din-Toire mit Got', des Streits zwischen Mensch und Gott um Frieden und Gerechtigkeit für Israel bzw. die Welt (Kap. 3.1); drittens auf den mystischen Schöpfungsmythos der lurianischen Kabbala, in dem der Mensch als Vollender der göttlichen Schöpfung auftritt (Kap. 3.4.2 u. 3.5). Auf dieser erinnerungskulturellen Basis inszeniert Bernstein in seinem Sprechertext angesichts der Katastrophengeschichte des 20. Jahrhunderts mit zwei Weltkriegen, Schoah, Atombombe und Kaltem Krieg eine radikale, zuweilen blasphemische und anthropotheistische Züge annehmende Theodizee, in der der biblische Gottesbund als zentrale Erinnerungsfigur der jüdischen Religion zunächst dekonstruiert und schließlich – den Resultaten der Dekonstruktion eingedenk – im Sinne eines ‚Fortschritts in der Geistigkeit' restituiert wird.

Diese Reflexionsrhetorik monumentaler jüdischer Erinnerung wird im Sprechertext von *Kaddish* zudem auf zweierlei Weise mit einer Reflexion erfahrungshaftiger sozialer Erinnerung enggeschaltet. Wie anhand der vergleichenden Analyse der unterschiedlichen Textfassungen von 1963 und 1977, den daran ablesbaren Gendering-Experimenten Bernsteins in Bezug auf den Sprecher-Part und der damit verbundenen Diskussion um die Datierung der zweiten revidierten Fassung deutlich wird, schreibt Bernstein in den monumentalen Modus der krisenbehafteten biblischen Bundesidee implizit auch sein eigenes ödipales Generationenverhältnis zum Vater Samuel sowie die v. a. in den USA der 1950er und 1960er Jahre virulente soziale Debatte um queere Lebensentwürfe bzw. die eng damit verknüpften biographischen Auswirkungen in Bezug auf die Ehe mit seiner Frau Felicia Montealegre als erfahrungshaftigen Modus ein (Kap. 3.4.3.2).

Mit diesen literarischen Modi des *collected* und des *collective memory*, wie sie der Sprechertext entfaltet, korrespondiert auch das gedächtnismediale Wirkungspotential von Bernsteins Musik. Wie die Bernstein-Forschung bereits mehrfach herausgestellt hat, weist *Kaddish* auf musikalischer Ebene grundlegende Charakteristika einer Art Doppelkomposition von Musiktheaterstück und Sinfonie auf.[410] Von der musikalisch-formalen Anlage her ist *Kaddish* ebenso als ‚fünfaktige' Dramenstruktur, die mit effektvoll eingesetzten musiktheatralen Stilmitteln wie z. B. ‚choreographischen' Anweisungen für Sängerinnen und Sänger, Kontrastwirkungen, Übergangseffekten und programmatisch eingesetzten Stilbrüchen und Eklektizismen aufwartet, wie auch als viersätzige Sinfoniestruktur mit beinahe exzessiv dichter und satzübergreifender motivisch-thematischer Arbeit beschreibbar. Damit ist die Komposition nicht nur dem traditionellen Gattungsgedächtnis der Sinfonie verpflichtet, sondern auch das

[410] Vgl. u. a. Bernard (1990), S. 185; Rasmussen (1994), S. 152–168; Copeland (1998), S. 93–97; Schiller, D. (2003a), S. 145f.; Rasmussen (1994), S. 152–168.

Sinfonische wird in ihr durch Überpointierung klassischer Gattungsmuster und den musiktheatralen Zuschnitt gleichsam in eine Art Gedächtnisgattung übersetzt, in der die Sinfonie als Gattung selbst im Sinne eines historisierend-reflexiven Modus zum theatralen bzw. musealen Schauobjekt gemacht wird.

Gedächtnisrhetorisch vollzieht sich also bereits auf der formstrukturellen Seite der Komposition ein ähnlich reflexives Wechselspiel von Dekonstruktion und Restitution, wie es auf der Ebene des Sprechertextes bezüglich der jüdischen Erinnerungsfigur des Gottesbundes und der daran gespiegelten persönlichen Identitätskrise zwischen Ödipuskomplex und queerer Lebensweise festgemacht gemacht werden kann. Ebendieser reflexive Modus des Sprechertextes spiegelt sich musikalisch explizit in dem programmatischen Einsatz von Tonalität und Atonalität wider. Beide Idiome werden kompositorisch in eine Analogie zu den im Sprechertext verhandelten Transformationsprozessen Gottes und des Menschen gestellt: So steht den ersten Sätzen *Invocation*, *Kaddish 1* und *Din Torah* mit ihren diversen ‚atonalen' Stilistiken (Aleatorik, Expressionismus, Dodekaphonie, Polytonalität etc.) im *Kaddish 2* kontrastiv ein Stück ‚lyrisch-tonaler' Musik entgegen, das z. T. hypertextuelle Bezüge zu dem Motivmaterial einer von Bernstein selbst anlässlich des 70. Geburtstags seines Vaters 1962 geschriebenen Widmungskomposition aufweist. An zwei späteren Stellen, namentlich im *Scherzo* und im *Finale*, finden mittels entwickelnder Variation musikalische Transformationsprozesse von atonalem hin zu tonalem Motivmaterial statt (Kap. 3.4.1).

Um die ästhetischen Intentionen dieser musikalischen Rhetorik der *Kaddish*-Sinfonie vollends zu erfassen, soll zunächst Bernsteins zeitlebens v. a. in seinen musikpädagogischen, aber auch in seinen kompositorischen und dirigentischen Aktivitäten gepflegte Selbstinszenierung als ein ‚musikalischer Rabbi' erörtert (Kap. 3.2) und anschließend sein eng mit

dieser ‚Rabbi'-Identität zusammenhängendes musikästhetisches Weltbild anhand seiner 1973 in *Harvard* gehaltenen *Norton Lectures* eingehender aufgezeigt werden. Bernsteins *Harvard*-Vorlesungen erfahren im Rahmen der vorliegenden Arbeit dabei erstmals[411] sowohl durch einen kursorisch-philologischen Blick auf das umfangreiche, bislang in der Bernstein-Forschung weitgehend unberücksichtigte Planungs- und Skizzenmaterial, das Bernstein und sein Team zu den Vorlesungen erstellt haben, als auch durch eine (kultur-)semiotische Analyse des Argumentationsgangs der Vorlesungen selbst eine ausführlichere musikhistorische Betrachtung und Würdigung (Kap. 3.3).

In diesen Vorlesungen versuchte Bernstein mittels einer von der Musikästhetik David Pralls und der generativen Transformationsgrammatik Noam Chomskys abgeleiteten generativen Musiktheorie, die gleichsam den initiativen Prototypen für die späteren musiktheoretischen Modelle Ray Jackendoffs und Fred Lerdahls bildete, eine musikalische Universalgrammatik herzuleiten, nach der musikalischen Oberflächenstrukturen implizite Tiefenstrukturen zugrunde lägen. Diese musikalischen Oberflächenstrukturen ließen sich nicht nur innerhalb eines synchronen Systems aus tiefenstrukturellen Parametern wie Ton- oder Rhythmusmaterial, sondern auch innerhalb eines diachronen Systems aus tiefenstrukturellen, d. h. vorgängigen Kompositionen der Musikgeschichte transformieren. Überträgt man

---

411 Eine jüngst erschienene Ausnahme bildet die Studie *Musikalische Poetiken des 20. Jahrhunderts – Igor Strawinsky und die ‚Charles Eliot Norton Lectures'* von Sarah Rust, in der auch ein Kapitel den *Norton Lectures* Leonard Bernsteins gewidmet ist, vgl. Rust (2014), S. 109–122. Rust beschränkt sich bei ihrer Darstellung allerdings weitgehend auf eine kursorische Paraphrase ausgewählter Teile der Bernsteinschen Vorlesungen, wobei sie weder die historische Genese der Bernsteinschen Vorlesungsreihe thematisiert noch eingehender die textkompositorische Gestalt der Vorlesungen als Ganzes in den Blick nimmt, sondern exemplarische Teile aus Bernsteins Argumentationsgang lediglich in Bezug auf Ähnlichkeiten und Unterschiede zum ‚Urbild' der *Norton Lectures* mit musikbezogenem Schwerpunkt – Igor Strawinskis *Poétique musicale* von 1939 – diskutiert.

dieses von Bernstein angenommene, in bestimmten Punkten erstaunliche Parallelen zu den semiotischen Strukturen kultureller Gedächtnisbildung aufweisende Transformationsmodell von Musik auf die musikalische Rhetorik von Atonalität und Tonalität innerhalb der *Kaddish*-Sinfonie, so offenbart sich hier ein regelrechtes Vexierspiel zwischen den beiden von Bernstein im Kontext der *Norton Lectures* symbolisch aufgeladenen Umschreibungen tonaler und atonaler Musik: Auf der einen Seite steht die tonale „Poetry of Earth“[412] als Symbol der lebensweltlichen Sphäre des Menschen, auf der anderen Seite die atonale „Poetry of Air“[413] als Symbol der kabbalistischen Sphäre Gottes. Ganz ähnlich dem Verhältnis zwischen „kotiger Wurzel“ und „heiterem Wipfel“ in dem eingangs zitierten Gleichnis Josephs aus Thomas Manns Roman-Tetralogie[414] scheinen auch „Poetry of Earth“ und „Poetry of Air“ in den *Norton Lectures* bzw. *Kaddish* zu korrespondieren. Bernstein kehrt allerdings die Perspektive, die Joseph in seinem Gleichnis einnimmt, gewissermaßen um, indem er auf der Basis eines ausgeprägten musikalischen Eklektizismus nicht die ‚kotige Wurzel’ „nur hübsch zuunterst“[415] belassen will, um im Sinne eines ‚Fortschritts in der Geistigkeit’ über sie hinaus zum ‚heiteren Wipfel’ zu gelangen, sondern umgekehrt – gleichsam von der Prämisse ausgehend, dass der ‚heitere Wipfel’ der „Poetry of Air“ ‚nur hübsch zuoberst’ bleibe – eine Rückkehr zur ‚kotigen Wurzel’ der „Poetry of Earth“ propagiert. Durch diese musikalische Inversion der Idee des ‚Fortschritts in der Geistigkeit’ sowie durch die v. a. in der Schlussfuge von *Kaddish* zu konstatierende ‚Poly-’, bzw. ‚Heterophonie’ der musikalischen Stile offenbart sich in Bernsteins Sinfonie die Ebene der Musik als eine paradoxe lebensweltlich-mystische Komposition und

412 Vgl. Anm. 1465.
413 Vgl. Anm. 1693.
414 Vgl. Anm. 105.
415 Vgl. ebd.

somit als rhetorisch vielsinniges Komplement zum reflexiven Spiel zwischen erfahrungshaftigem und monumentalem Modus auf der Ebene des Sprechertextes (Kap. 3.4.2 u. 3.5).

Die erinnerungskulturelle Dynamik von Musik und Text der *Kaddish*-Sinfonie zeigt sich schließlich auch in zwei für dieses Werk geschriebenen neueren Textfassungen aus den Jahren 2002 bzw. 2003, die zum einen von der Tochter des Komponisten, Jamie Bernstein Thomas, zum anderen von Bernsteins langjährigem Freund, dem Schoah-Überlebenden Samuel Pisar, stammen. Diese beiden, hier erstmals im wissenschaftlichen Kontext untersuchten Textfassungen greifen auf je spezifische Weise die erinnerungskulturellen Implikationen Bernsteins auf und refigurieren sie eindrucksvoll in eine jeweils eigene erfahrungshaftige Erinnerung, die gleichzeitig wiederum am kulturellen Gedächtnis des Judentums gespiegelt wird.

Bernstein Thomas setzt sich – unter Berufung auf die metatextuellen Tradierungsprinzipien der gestaffelten Textkommentierungen des Talmud – kommentierend und konfrontierend mit den Sprechertexten und der Musik ihres Vaters auseinander, indem sie die dort verhandelten inhaltlichen und musikalischen Konflikte programmatisch auf die eigene Familiengeschichte und die damit verbundene Entwicklung und Etablierung ihrer persönlichen künstlerischen Identität projiziert. Darüber kommt sie zu grundlegenden Überlegungen zum Verhältnis von schaffender und nachschaffender Kunst bzw. Kunstproduktion und Kunstrezeption, das im Kontext von kulturellen bzw. konkret jüdischen Erinnerungsprozessen diskutiert wird (Kap. 3.4.3.3).

Im Zentrum von Pisars Textfassung steht das – wie Bernsteins Vorlage ebenfalls im Anklageton gegen Gott gehaltene – Gedenken an seine im nazistischen Genozid umgekommenen Familienmitglieder und Freunde sowie darüber hinaus die Artikulation des ihm eingeschriebenen Traumas

des eigenen Überlebenskampfes in den Konzentrationslagern von Auschwitz, Majdanek und Dachau. Als moralischer Zeuge der Schoah, dem die konzertante Performanz der *Kaddish*-Sinfonie gleichsam die „[öffentliche] Arena einer moralischen Gesellschaft“[416] bietet, nutzt er diese Konzert-‚Arena' zudem für den Appell zu einer globalen Ethik von Frieden, Toleranz und Brüderlichkeit. Dadurch, dass die aus Pisars Trauma resultierenden Leerstellen der verbalen Erinnerung in Bernsteins Musik ihr künstlerisches Ausdrucksventil finden, verbinden sich hier auf erschütternde Weise verbale und musikalische Erinnerung an die Schoah zu einer dichten Symbiose und Komplementarität (Kap. 3.4.3.4). Somit wird sowohl in Bernstein Thomas' als auch in Pisars Textfassung schlussendlich Bernsteins *Kaddish*-Sinfonie in ihrem breit angelegten Wirkungspotential als Medium des *collected* und *collective memory* ästhetisch aufgegriffen und gleichsam jeweils spezifisch erinnerungskulturell reflektiert.

* * *

In der formalen Anlage der beiden Fallstudien zu Blochs *Avodath Hakodesh* und zu Bernsteins *Kaddish*-Sinfonie gestatte ich mir – ähnlich wie schon in der vorliegenden Einleitung der Arbeit – als jeweiligen Ein- und Ausstieg ein paar Erörterungen zu ausgewählten Textstellen aus Thomas Manns *Josephs*-Romanen (bzw. in einem Fall aus ihrem literarischen Umfeld) einzubeziehen. Dies mag (neben rein textästhetischen Gründen) zunächst einmal – wie angedeutet[417] – in der grundsätzlichen thematischen Überschneidung der in allen drei Werken verhandelten und reflektierten Gedächtnisinhalte des biblischen Mythos ihre Begründung finden. Darüber

[416] Vgl. Anm. 1914.
[417] Vgl. Kap. 1.1.

hinaus sprechen aber noch ein paar weitere Aspekte für eine derartige ‚poetische' Rahmung der Fallstudien.

Ernest Bloch kann Thomas Manns *Josephs*-Romane, deren erster Band *Die Geschichten Jaakobs* im Oktober 1933 erschien, während seiner Arbeit an *Avodath Hakodesh* nicht zur Kenntnis genommen haben. Seine Komposition erlebte am 19. Januar 1934 ihre Weltpremiere in Turin, wurde von ihm jedoch schon Anfang Juni 1933 fertiggestellt. Auch deutet sich aus den erhaltenen Quellendokumenten keinerlei Korrespondenz zwischen Bloch und Mann an, weder während der Entstehungsphase des *Avodath Hakodesh* noch vorher oder danach. Dennoch erscheint die zeitliche und geistige Nähe beider Werke als auffällig, ebenso wie diejenige – von Assmann ausgemachte – zwischen Manns Roman-Tetralogie, Freuds *Moses*-Studie und Schönbergs Oper *Moses und Aron*. Genau wie die Autoren dieser Werke nutzt auch Bloch den biblischen Mythos auf spezifische Weise, um sich darüber mit dem beginnenden Dritten Reich auseinanderzusetzen, also analog zu Mann, Freud und Schönberg – wie es Jan Assmann mit Bezug zur Terminologie Hans Blumenbergs[418] ausdrückt – eine „Arbeit am Mythos" zu betreiben und „das, wofür der Name Moses als symbolischer Erinnerungsfigur im kulturellen Gedächtnis des Abendlandes steht (auch wenn Thomas Mann dabei auf die Gestalt des Joseph [bzw. Bloch auf das zumeist nicht personifizierte biblische Urvolk Israel] zurückgriff) ihrer Zeit als rettende und richtende Idee in Erinnerung zu rufen".[419]

Die Tragik, dass speziell Bloch bei seinem Versuch, *Avodath Hakodesh* als ‚Antwort' auf Chamberlain und die nazistischen Usurpatoren in Stellung zu bringen, in die gleichen Argumentationsmuster verfiel, wie diejenigen, gegen die er seine Komposition richtete, ist bereits angedeutet worden und wird in der Fallstudie noch weiter ausgeführt werden. Dies ändert aber

418 Vgl. Blumenberg (2006).
419 Assmann, J. (2005c), S. 7f.

nichts an der Tatsache, dass auch Bloch grundsätzlich humanistischen Idealen anhing, die der menschenverachtenden Ideologie der Nationalsozialisten diametral entgegenstanden. Ja, es scheint sogar so, dass er jenseits seiner teils kruden Rhetorik den Humanismus selbst als Teil des Mythos begriff. Damit kann man ihm in Bezug auf seinen *Avodath Hakodesh* gewissermaßen eine Art Inversion jener Grundintention Thomas Manns unterstellen, der bekanntlich einmal im Hinblick auf seine *Josephs*-Romane konstatierte: „Der Mythos wurde in diesem Buch dem Faschismus aus den Händen genommen und bis in den letzten Winkel der Sprache hinein *humanisiert*".[420] Bei Bloch ist es – so der Tenor der folgenden Fallstudie – umgekehrt der Humanismus, der gleichsam mythisiert und damit gegen den antihumanistischen Mythos des Faschismus in Stellung gebracht wird, wenngleich er sich leider manches Mal tragischerweise derselben Rhetorik wie jener bedient. Von dieser ‚chiastischen' Analogie her mag es gerechtfertigt erscheinen, Thomas Mann und Ernest Bloch vor dem Hintergrund einer erinnerungshistorischen Auseinandersetzung mit ihrem jeweiligen *Opus magnum* in einen künstlerischen Vergleich zu setzen.

Eine ähnliche Argumentation kann auch für Leonard Bernsteins *Kaddish*-Sinfonie geltend gemacht werden, insofern als die in ihr dezidiert gestellten ethischen Forderungen, aus denen bereits die erfahrungshaftige Erinnerung an zwei der schrecklichsten Gedächtnisorte der Katastrophengeschichte des 20. Jahrhunderts, Auschwitz und Hiroshima, spricht, den biblischen Mythos – womöglich sogar noch konsequenter als in Thomas Manns *Josephs*-Romanen – auf eine ethisch und demokratisch humanisierte Zukunft zu verpflichten suchen. Die Verbindungslinie zwischen Thomas Mann und Leonard Bernstein geht aber über diese humanistische Grundintention noch hinaus.

---

420 TM, *Joseph und seine Brüder* (Vortrag), S. 658.

In einem Interview kurz vor Ende seines Lebens antwortete Bernstein auf die Frage, wer ihn am meisten beeinflusst habe, mit einer illustren Namensliste, in der neben dem Verweis auf seine eigenen Studenten und der Aufzählung von Persönlichkeiten wie Laotse, Moses, Jesus, Baudelaire, T.S. Eliot, Shakespeare oder Rabelais auch der Name Thomas Mann auftaucht.[421] Mag man diese Liste zunächst für ein bloßes und dem Verdacht der Selbstschmeichelei ausgesetztes *name dropping* halten, so ist doch Bernsteins Bewunderung v. a. für Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* quellenkundlich nachweisbar. Nachdem die englische Erstausgabe des Romans, übersetzt von Helen Tracy Lowe-Porter, 1948 bei Alfred A. Knopf erschienen war, las Bernstein selbst den Roman auf jeden Fall im Sommer 1949[422] und empfahl ihn etwa zeitgleich seinem Freund François Valéry, Sohn Paul Valérys, mit den Worten „it's for you" nachdrücklich zur Lektüre.[423] Im Kontext desselben an Valéry gerichteten Briefs beklagte Bernstein zudem den aus dem Atombombenabwurf auf Hiroshima seiner Ansicht nach hervorgehenden Zivilisationsbruch[424] und rechtfertigte sein eigenes verzweifeltes politisches wie künstlerisches Engagement für Frieden und Gerechtigkeit: „I have to continue the agony, the search, the activity, the promise of future, or the consequences are guilt".[425] Eine ähnlich persönlich engagierte interpretatorische Übertragung des in Manns Roman (doppelt) geschilderten Untergangsszenarios deutscher (Musik-)-Kultur auf die weltpolitischen Wirrnisse der Zeit findet sich auch in der fünften, den Titel „The Twentieth Century Crisis" tragenden Vorlesung der

421 Cott (2013), S. 155.

422 Dies geht aus einem Brief Bernsteins an William Schuman vom 15. Juli 1949 hervor, in dem es gegen Ende heißt: „Now I can go back to Mann's *Dr. Faustus* which sits particularly well in this divine isolation 40 miles from Tanglewood. I'm at last finding a few days for myself – to read, to sleep: it is a most welcome novelty", zit. n. Simeone (2013), S. 259.

423 LB an François Valéry, 28. Juli 1949, in: *LoC Bernstein Col*, Box 56, Folder 10, S. 2.

424 Vgl. dazu auch Kap. 3.2 u. 3.4.3.4.

425 LB an François Valéry, 28. Juli 1949, in: *LoC Bernstein Col*, Box 56, Folder 10, S. 2.

Norton Lectures. Hier zählt Bernstein *Doktor Faustus* (neben der Musik Gustav Mahlers, Arnold Schönbergs und Igor Strawinskis sowie einer Reihe weiterer Kunstwerke aus Literatur, Malerei, Film, Theater und Musik des 20. Jahrhunderts) zu den „truly great works of our century", die angesichts der dieses Jahrhundert prägenden Katastrophengeschichte „have been born of despair or of protest, or of a refuge from both. But anguish informs them all".[426] An anderer Stelle der Vorlesung spricht er gar von dem „death of society, of our Faustian culture"[427], dem es gelte, Widerstand zu leisten:

> There must be something in us, and in me, that makes me want to continue; and to teach is to believe in continuing. To share with you critical feelings about the past, to try to describe and assess the present – these actions by their very nature imply a firm belief in a future.[428]

Klingt in diesen Worten implizit auch das große humanistische Programm der *Kaddish*-Sinfonie – „the biggest crisis-piece of all"[429], wie er es einmal genannt hat – an, so setzt Bernstein ebendieses Werk im Rahmen eines 1975 von Philip Ramey durchgeführten Interviews schließlich sogar dezidiert in Bezug zu Thomas Manns Roman: „In a sense it's a little bit of a Dr. Faustus story".[430]

Neben diesen von Bernstein explizit intendierten Verbindungslinien zwischen *Kaddish* und *Doktor Faustus* gibt es womöglich sogar noch eine implizite zwischen Bernsteins Sinfonie und Thomas Manns *Josephs*-Romanen. Jack Gottlieb, langjähriger Assistent Bernsteins und u. a. mitverantwortlich für die Instrumentation der 1963er-Erstfassung von *Kaddish*, erinnert sich in seinen Memoiren *Working with Bernstein* an eine Ferienbegegnung mit Bernstein „during a summer in the mid-'60s", bei der dieser ihm von einigen kuriosen Erlebnissen mit seinem Psychotherapeu-

---

426 LB, *TUQ*, S. 315.
427 Ebd., S. 317.
428 Ebd., S. 318.
429 LB, zit. n. Ramey (1974).
430 Ebd.

ten Sándor Radó erzählt habe. Während seines Urlaubs – so berichtet Gottlieb von sich selbst – „I was slogging through the Thomas Mann *Joseph Trilogy*[sic!] on Cape Cod".[431] Entsprechend dürften Gottlieb und Bernstein bei ihrer Begegnung möglicherweise nicht nur über Bernsteins Psychiater-Probleme, sondern auch über Thomas Manns *Josephs*-Romane gesprochen haben. Leider bleibt Gottlieb eine genauere Datierung dieses Zusammentreffens geschweige denn eingehendere Berichte über die zwischen beiden besprochenen Themen schuldig, aber zumindest lässt sich konstatieren, dass in Bernsteins engem und auf die Konzeption von *Kaddish* direkt einflussnehmendem Umfeld während oder kurz nach Entstehung der Sinfonie die *Josephs*-Romane Thomas Manns präsent waren.

Daraus lässt sich freilich keine direkte Beeinflussung durch die Mannsche Roman-Tetralogie auf Inhalt und Struktur von Bernsteins Sinfonie ableiten (wenngleich das ähnliche ästhetische Grundkonzept beider Werke, den biblischen Mythos und den darin eingeschriebenen ‚Fortschritt in der Geistigkeit' erinnerungskulturell und reflexiv darzustellen, anhand der vorliegenden Fallstudie zur *Kaddish*-Sinfonie augenfällig werden sollte). Dennoch mag aus diesem inhaltlichen wie historischen Kontext heraus auch in der zweiten Fallstudie die Rahmung der Ausführungen zu Bernsteins *Kaddish* durch Passagen aus Thomas Manns *Josephs*-Romanen eine gewisse Rechtfertigung erhalten.

* * *

Derartig eingestimmt auf die folgenden Untersuchungen zu Bloch und Bernstein scheint nun der Zeitpunkt gekommen, sich erneut – gleichsam wie der Sänger der Muse – dem Erzähler der *Josephs*-Romane zuzuwenden

431 Gottlieb (2010), S. 27.

und seinem das *Vorspiel: Höllenfahrt* abschließenden Ruf zu folgen, der da lautet:

> Hinab denn und nicht gezagt! Geht es etwa ohne Halt in des Brunnens Unergründlichkeit? Durchaus nicht. Nicht viel tiefer als [im Falle Blochs ca. achtzig, im Falle Bernsteins ca. fünfzig, im Falle der Romanfiguren aus Thomas Manns *Joseph und seine Brüder*] dreitausend Jahre tief – und was ist das im Vergleich mit dem Bodenlosen? Dort tragen die Leute nicht Stirnaugen und Hornpanzer und kämpfen nicht mit fliegenden Echsen: es sind Menschen wie wir – einige träumerische Ungenauigkeit ihres Denkens als leicht verzeihlich in Abzug gebracht. […] Die Augen auf, wenn ihr sie in der Abfahrt verkniffet! Wir sind zur Stelle. Seht – schattenscharfe Mondnacht über friedlicher Hügellandschaft! Spürt – die milde Frische der sommerlich ausgestirnten Frühlingsnacht![432]

[432] TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 54. Das für den vorliegenden Zusammenhang v. a. aus textästhetischen Gründen adaptierte Thomas-Mann-Zitat bzw. speziell der darin sich findende Satz „einige träumerische Ungenauigkeit im Denken als leicht verzeihlich in Abzug gebracht" möge bitte in keinem Falle als despektierliche Äußerung gegenüber den intellektuellen Fähigkeiten Ernest Blochs oder Leonard Bernstein verstanden werden, sondern gerade umgekehrt als Metapher für einen spezifisch künstlerisch-erinnerungskulturellen Blick auf die Welt, der als eben dieser aus erinnerungshistorischer Sicht in der vorliegenden Arbeit eine explizite Würdigung erfahren soll. So gesehen mag die Wortwahl „als leicht verzeihlich in Abzug gebracht" im vorliegenden Kontext etwas unglücklich erscheinen und wäre sinngemäß besser in einen Ausdruck des Respekts vor der Eigenwertigkeit des künstlerischen Weltbezugs zu übersetzen. In meinem, durch die Lektüre der *Josephs*-Romane gestützten Verständnis glaube ich aber, dass auch bereits der Sprachkünstler Thomas Mann mit dieser seiner Wendung eben eine solche Respektsbekundung – freilich auf subtil ironische Weise verschlüsselt – für seine durchaus ‚künstleraffinen' Romanfiguren im Sinn hatte, so dass ich mich berechtigt fühle, das Zitat in dieser Form in meinen Text übernehmen zu dürfen.

2. Ernest Blochs *Avodath Hakodesh*: Ein Synagogaloratorium jenseits der ‚Mosaischen Unterscheidung'

You look at that tree and you can see the outer form; it's a tree, but within the tree the branches sometimes come out from the trunk at the same point, but in due time they're staggered a bit. And so within is the diversity and without is the form. That's why we don't want to repeat themes too often, but the human mind needs to be referred back to something that's familiar.

(EB zu Helen Johnston Kintner, der er – auf einer der Klippen von Agate Beach, Oregon, sich befindend – seine philosophischen Überlegungen zum Thema „musikalische Wiederholung" mitteilte[433])

2.1 „He is his forefathers": Blochs ‚zitathaftes Leben'

Die unmittelbar nach der ‚Höllenfahrt' des Erzählers einsetzende Handlung des ersten *Josephs*-Romans *Die Geschichten Jaakobs* beginnt bei einem Brunnen, an dem in mondbeschienener Frühlingsnacht Joseph „in Murmeln und halblaute[m] Singsang […] leise Zwiesprache mit dem hohen Gestirn" hält:

> „Abu – Chammu – Aoth – Abaoth – Abirâm – Chaam – mi – ra – am …" In dieser Improvisation gingen alle möglichen Weitläufigkeiten und Ideenverbindungen durcheinander, denn wenn er damit dem Monde babylonische Schmeichelnamen sagte, ihn Abu, Vater, und Chammu, Oheim, nannte, so spielte doch auch der Name Abrams, seines wahren und vermeintlichen Ahnen, hinein, dazu in abwandelnder Erweiterung dieses Namens ein anderer, ehrwürdig überlieferter: Chammurabi's, des Gesetzgebers, legendärer Name, des Sinnes: ‚Mein göttlicher Oheim ist erhaben', ferner aber Bedeutungslaute, die auf dem Wege des Vater-Gedankens über den Bereich östlich-urheimatlicher Gestirnfrömmigkeit und der Familienerinnerung hinausgingen und sich an dem Neuen, Werdenden, im Geist seiner Nächsten leiden-

[433] Zit. nach: Steinberg, N. (2006), S. 22. Blochs Ausspruch ist bei Nancy Steinberg wiedergegeben nach einem Interview, das die Autorin selbst am 6. Februar 2006 mit Helen Johnston Kintner geführt hat und in dem letztere aus ihrer Erinnerung die obigen Worte zitiert. Johnston Kintner war insgesamt 13 Jahre lang bis zu Blochs Tod am 15. Juli 1959 seine Sekretärin in seinem Domizil in Agate Beach, Oregon.

> schaftlich Gehegten, Erörterten, Geförderten stammelnd versuchten … „Jao – Aoth – Abaoth“, klang sein Singsang. „Jahu, Jahu! Ja – a – we – ilu, Ja – a – um – ilu –“.[434]

Diese synkretistisch-kosmologischen Spielereien der Benennung antiker Götter und Heroen, die sich schließlich zum biblischen Gottesnamen JHWH verdichten, drohen bei Joseph mit „wachsende[r] Selbstvergessenheit, in die sein Treiben ihn einlullte, ins nicht mehr ganz Geheure auszuarten“[435], insofern als er dabei zunehmend in Trance zu geraten scheint:

> Sein Anfall, oder wie man es nennen wollte, wirkte als Unstimmigkeit und besorgniserregende Überraschung, er stand zu dem Eindruck freundlich verständiger Gesittung, den seine wohlgefällige und allenfalls etwas zu stutzerhafte Person auf den ersten Blick und überzeugend vermittelte, in unwahrscheinlichem Gegensatz. War es Ernst damit, so fragte sich nur, wessen Sache es war, sich um seine Seele zu kümmern, die in diesem Falle als berufen, aber jedenfalls als gefährdet zu gelten hatte. Handelte es sich um Spielerei und Laune, so blieb die Sache bedenklich genug, – und daß dergleichen hier zum mindesten einschlägig war, schien aus dem Verhalten des jungen Mondnarren unter folgenden Umständen hervorzugehen.[436]

Mit den „folgenden Umständen“ spielt der Erzähler auf die Unterhaltung zwischen Joseph und seinem vom Hügel und den Zelten her hinzugetretenen Vater Jaakob an, der sich in dreifacher Sorge an seinen Sohn wendet: erstens in der Sorge um Josephs nächtlichen Aufenthalt bedrohlich nahe der Tiefe des Brunnens und der damit verbundenen Gefahr des Fallens in selbige[437]; zweitens in Sorge angesichts des sündigen Verhaltens Josephs, in körperlicher Blöße seine kultisch-ritualartige Anbetung des Mondes vollzogen zu haben, d. h. „in der Überzeugung, dieser werde Gefallen daran haben, und in der berechneten Absicht, ihn – oder das obere Wesen überhaupt – damit zu bestechen und für sich einzunehmen“[438]; drittens schließlich aus Sorge, „daß der Löwe der Wüste, und der im Röhricht des Abflusses wohnt, dort, wo er ins Salzmeer geht, herüberkommt, wenn ihn

---

434 TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 66.
435 Ebd.
436 Ebd., S. 67.
437 Vgl. ebd., S. 70.
438 Ebd., S. 79.

hungert, und in die Hürden fällt, wenn er nach Blut lechzt, damit er sich Beute hole".[439]

Insbesondere die letztgenannte Sorge Jaakobs räumt Joseph mit einer eigentümlichen Begründung aus der Welt:

> „[…] Weiß mein Väterchen nicht, daß die Tiere den Menschen scheuen und meiden, darum, daß Gott ihm den Geist des Verstandes verlieh und ihm eingab die Ordnungen, unter welche das einzelne fällt, und weiß er nicht, wie Semael schrie, als der Erdmensch die Schöpfung zu nennen wußte, als ob er ihr Meister und Urheber sei, und wie alle feurigen Diener sich verwunderten und die Augen niederschlugen, weil sie zwar sehr gut ‚Heilig, heilig!' zu rufen vermögen in abgestuften Chören, von den Ordnungen und Überordnungen aber gar nichts verstehen? Auch die Tiere schämen sich und kneifen den Schwanz ein, weil wir sie wissen und über ihren Namen befehlen und die brüllende Gegenwart ihres Einzeltums entkräften, indem wir ihn ihr entgegenhalten. Wäre er nur gekommen mit Fauchen und gehässiger Nase, lang schleichenden Trittes, so hätte er mir doch den Sinn nicht geraubt mit seinem Schrecken und mich nicht erbleichen lassen vor seinem Rätsel. ‚Ist dein Name wohl Blutdurst?' hätte ich gefragt, um mir einen Spaß mit ihm zu machen. ‚Oder heißest du etwa Mordsprung?' Aber dann hätte ich mich recht aufgesetzt und gerufen: ‚Löwe! Siehe, ein Löwe bist du nach deiner Art und Unterart, und dein Geheimnis liegt bloß vor mir, daß ich es aussage und abtue lachenden Mundes.' Und er hätte geblinzelt vor dem Namen und sich weggeduckt vor dem Wort, ohnmächtig, mir zu erwidern. Denn er ist ganz ohne Unterricht und weiß nichts vom Schreibzeug …"[440]

War das hier zum Tragen kommende „Geplauder des Sohnes vom ‚Namen'"[441] bereits im eingangs zitierten Kontext des spielerischen Rituals der „Weitläufigkeiten und Ideenverbindungen" mit den Namen der Mondgötter antizipiert worden[442] und wird es ebenso weitergeführt in einer nachfolgend von Joseph dem Vater erzählten „Fabel vom Namen", in der es um die Preisgabe des „wahrhaften und unverstellten Namen[s] Gottes" durch den Engel Semhazai an die Dirne Ischchara geht[443], sowie der dadurch ausgelösten Erinnerung Jaakobs an die Herkunft des ihm im Zuge seines Ringkampfs „mit dem besonderen Manne" am Jabbok zugesprochenen Ehrennamens

---

439 Ebd., S. 81.
440 Ebd., S. 90.
441 Ebd., S. 94.
442 Vgl. Anm. 434.
443 Vgl. TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 91.

„Jisrael“[444], so greift im selben Kontext auch der Erzähler dieses Spiel um die Signifikation von Namen auf und wendet es auf Joseph selbst an, indem er den Namen seines Protagonisten mit dem „Wort Sefer, Buch und Schreibzeug“ in Verbindung bringt und dabei auf die Buch- und Schriftgelehrsamkeit Josephs anspielt.[445]

Sowohl Joseph und Jaakob als auch der Erzähler bedienen sich an dieser Stelle eines Phänomens, das Aleida Assmann mit dem Begriff „unmittelbare Signifikation“[446] umschrieben hat. Damit ist die historische, in Anlehnung an die platonische Ideenlehre entwickelte semiotische Vorstellung einer direkten und natürlichen Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem gemeint. Demgegenüber steht die „mittelbare Signifikation“[447], die – ausgehend von Aristoteles – als Grundmaxime die Arbitrarität und Konventionalität von Zeichen und Bezeichnetem annimmt, wie sie spätestens seit Ferdinand de Saussure zu den unstrittigen Erkenntnissen moderner Semiotik gehört. Dennoch ist das Prinzip der „unmittelbaren Signifikation“ gerade aus kulturgeschichtlicher Perspektive interessant, da sie gleichsam „ein aus christlicher, neuplatonischer, hermetischer und kabbalistischer Überlieferung zusammengesetztes Vorstellungserbe“ darstellt, „das die literarische Tradition des Abendlandes entscheidend mitgeprägt hat.“[448] Assmann verweist in diesem Zusammenhang auf das Bezeichnungsverfahren der adamitischen Ursprache, wie sie im biblischen Buch Genesis (2.19f.) begegnet und auch von Thomas Manns Joseph im Brunnengespräch mit dem Vater erwähnt und angewandt wird. Genau wie in der Genesis Gott die Schöpfung aus dem Wort heraus entstehen lässt, so

---

444 Vgl. ebd., S. 94ff.; s. auch Kap. 3.1.
445 Vgl. ebd., S. 90f.
446 Assmann, A. (1980), S. 57f.
447 Vgl. Ebd.
448 Ebd., S. 58; vgl. dazu auch Eco (2002).

ist auch Adam spontan in der Lage, alle Tiere im Paradies beim Namen zu nennen:

> In Ergänzung zum Sprechen Gottes, dem magischen Sprachrealismus des Schöpfungswortes, aus dem die Dinge hervorgehen, steht das Sprechen Adams, der intuitive Erkenntnisakt, der die Dinge mit ihren natürlichen Namen verbindet und so verstehend nacherschafft. Eine universale Sprache verbindet Gott, Natur und Mensch gleichermaßen; mit der Namensgebung hat sich Adam als kompetenter Kommunikationspartner qualifiziert.[449]

Der laut dem Erzähler schon von seinem Namen her schriftgelehrte Joseph nun hebt mit seiner ‚Waffe' der ‚unmittelbaren Signifikation', die er gegen die potentielle vom Löwen ausgehende Gefahr einsetzen will, nicht nur auf die verbale Macht seiner mündlichen Rede ab, sondern auch auf die Macht der Schrift („Denn er [der Löwe] ist ganz ohne Unterricht und weiß nichts vom Schreibzeug …"[450]). Auch an anderer Stelle der Roman-Tetralogie – namentlich im *Nachtgespräch* zwischen Joseph und dem midiantischen Kaufmann, der ihn als Sklaven nach Ägypten führt[451] – erfüllt gerade die Schrift die Aufgabe der ‚Bändigung' der Dinge qua ihrer Semiotisierung. So erstellt Joseph auf Befehl des Midianiters eine Liste von dessen Waren, die er kunstvoll „in Menschenschrift"[452] verfasst – sehr zur Beeindruckung seines Auftraggebers:

> „Kein Klecks", sagte er, „das ist gut. Aber man sieht auch, daß die Zeichen gezogen sind mit Genuß und Schönheitssinn, und sind ein Zierat. Hoffentlich stimmt es überein mit dem Wirklichen, so daß es nicht nur malerisch ist, sondern auch sachgemäß. Es erfreut, das Seine so bildlich im Reinen aufgeführt und das Verschiedene ebenmäßig verzeichnet zu sehen. Die Ware ist fettig und harzig; der Kaufmann macht seine Hände nicht mit ihr gemein, er handhabt sie in ihrer Geschriebenheit. Die Dinge sind dort, aber sie sind auch hier, geruchlos, reinlich und übersichtlich. So eine

---

449 Assmann, A. (1980), S. 58.

450 Vgl. Anm. 440.

451 Das *Nachtgespräch* zwischen dem väterlichen Alten und Joseph am Rande des Meeres stellt in vielerlei Hinsicht eine Transformation des eingangs zitierten Gesprächs zwischen Joseph und Jaakob am Rande des Brunnens dar, vgl. Fischer, B.-J. (2002), S. 448.

452 TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 679. Gemeint ist damit das Hieratische als der altägyptischen Schrift für den Geschäftsgebrauch; demgegenüber verweist die „Gottesschrift" (s. Anm. 456) auf die Hieroglyphenschrift, die dem religiösen Gebrauch vorbehalten ist.

> Schreibliste ist wie der Ka[453] oder geistige Leib der Dinge, der neben dem Leibe ist […].“[454]

Die Kunst, durch Schrift den „Ka“ bzw. „geistigen Leib der Dinge“ erzeugen zu können, hat Joseph von Eliezer, dem „Ur-Knecht“ der abrahamitischen Sippe[455], gelehrt bekommen. In dessen Unterricht lernt er die

> Landes- und Menschenschrift, die zur Befestigung seiner täglichen Redeweise und Mundart taugte und in der sich Handelsbriefe und -aufstellungen nach phönizischem Muster am säuberlichsten zu Blatt bringen ließen, – und auch wieder die Gottesschrift, die amtlich-heilige von Babel, die Schrift des Gesetzes, der Lehre und der Mären, für die es den Ton gab und den Griffel.[456]

Josephs Schriftgelehrsamkeit, die er bei Eliezer lernt, ist aber nicht nur kalligraphischer, sondern auch und vor allem erinnerungskultureller Art, denn Joseph übt die Kalligraphie beim Lesen und Abschreiben mythischer Texte, von denen Eliezer „schöne Muster“ als „Schriftstücke“ besitzt:

> Dies alles las Joseph mit dem Zeigefinger und schrieb es ab in züchtiger Haltung, ungebückt, nur die Lider gesenkt. Er las und schrieb von Etana’s Freundschaft mit dem Adler, der ihn gegen den Himmel Anu’s trug; und so hoch gelangten sie in der Tat, daß das Land unter ihnen wie ein Kuchen und das Meer wie ein Brotkorb war. Als aber beides ganz verschwunden gewesen, hatte den Etana leider die Furcht gepackt, und mitsamt dem Adler war er in die Tiefe gestürzt – ein beschämender Ausgang. Joseph hoffte, daß er sich anders halten würde als Held Etana, gegebenen Falles; doch besser als dessen Geschichte gefiel ihm die des Waldmenschen Engidu und wie die Dirne aus Uruk, der Stadt, ihn zur Gesittung bekehrte: wie sie den Viehischen lehrte, mit Manier zu essen und zu trinken, mit Öl sich zu salben und Kleider zu tragen, kurz, einem Menschen und Städter zu gleichen. Das zog ihn an, er fand es vorzüglich, wie die Dirne den Steppenwolf zustutzte, nachdem sie ihn durch ein Liebesleben von sechs Tagen und sieben Nächten für die Verfeinerung empfänglich gemacht. Die Babelsprache ging ihm in dunkler Pracht von den Lippen, wenn er diese Reihen aufsagte, so daß Eliezer den Saum küßte von seines Schülers Kleid und ausrief: „Heil dir, Sohn einer Lieblichen! Deine Fortschritte sind glänzend, und wirst über ein kleines der Mazkir sein eines Fürsten und eines großen Königs Erinnerer! […]“[457]

---

453 Der „Ka“ stellt in der altägyptischen Kultur die gleichsam generationell vererbbare „Sozialseele“ des Menschen dar, „die den einzelnen in die Gemeinschaft einbindet und […] dem Begriff der Würde nahesteht, […] im Gegensatz zum Ba als der Köperseele, die den Körper zu Lebzeiten beseelt, um nach dem Tode zum Himmel aufzufliegen.“, Assmann, J. (2006a), S. 89.

454 TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 680.

455 Ebd., S. 122.

456 Ebd., S. 407f.

457 Ebd., S. 408f.

Joseph führt – wie aus diesen Zeilen abzulesen ist – ein buchstäblich „zitathaftes Leben“[458]: er wandelt – wie auch sein Vater Jaakob und sein Lehrer Eliezer – „oben in seines Fleisches Geschichten“, das zugleich ein Wandeln ‚unten’ ist, und zwar nach „geprägtem Urbild“[459], wie es der in der Schrift manifeste Mythos mittels ‚unmittelbarer Signifikation’ tradiert. Mit Blick auf Eliezer, dessen Identität, sowohl „Älteste[r] [Knecht]“ des „Ur-Wanderers“ Abraham[460] als auch (freigelassener) Knecht und Hauslehrer Jaakobs und Josephs zu sein, „sich nicht als ganz fest umzirkt erwies, sondern gleichsam nach hinten offenstand, ins Frühere, außer seiner eigenen Individualität Gelegene überfloß und sich Erlebnisstoff einverleibte, dessen Erinnerungs- und Wiedererzeugungsform eigentlich und bei Sonnenlicht betrachtet die dritte Person statt der ersten hätte sein müssen“[461], (er)findet der Erzähler dafür die – gerade im die *Josephs*-Romane durchwaltenden ‚lingo-mythischen’ Kontext von Sprache, Schrift und Semiotik – äußerst treffende Metapher der „Mondgrammatik“:

> [D]ie Klarheit der Sonne ist eine und eine andere des Mondes Klarheit, die ja bei jenem übernützlichen Gespräch [zwischen Joseph und Jaakob am Brunnen] wunderbar obgewaltet hatte. In ihr nehmen die Dinge sich anders aus als in jener, und sie mochte diejenige sein, die damals und dort dem Geist als die wahre Klarheit erschien.[462]

Wenn dieser ‚mondgrammatische’ „Hang zur Gedankenverbindung“[463] und das mythische ‚Wandeln in Geschichten’[464] für die Figuren der *Josephs*-Tetralogie seine Erfüllung in der Schriftauslegung erfährt, die Schriftgelehrsamkeit aber gleichzeitig als ein Mittel verstanden wird, die stetige

---

458 TM, *Freud und die Zukunft*, S. 497.
459 TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 188.
460 Vgl. ebd., S. 19.
461 Ebd., S. 122f.
462 Ebd., S. 121; vgl. dazu auch Assmann, J. (2006a), S. 45–49.
463 Vgl. Anm. 131.
464 Vgl. Anm. 459.

Bedrohung des mythisch ‚Überständigen' [465] durch das (mündliche und/oder schriftliche) Wort zu ‚bändigen' und damit zu abstrahieren, so tut sich hier freilich ein kulturgeschichtliches Spannungsfeld auf, das mit der von Jan Assmann als ‚Mosaische Unterscheidung'[466] bezeichneten Differenzierung zwischen Kultreligion auf der einen und Schriftreligion auf der anderen Seite zu tun hat. Thomas Manns Figuren mit ihren ‚nach hinten offenstehenden' Identitäten[467] denken – wie sich nicht zuletzt metaphorisch auch in den im obigen Zitat erwähnten sumerischen Mythen von Etanas Sturz in die Tiefe einerseits und der sittlichen Erziehung Engidus durch die Dirne andererseits zeigt[468] – offenkundig die formative Seite des Mythos bzw. des Rituals, in dem sich gewissermaßen das „Wandeln in des Fleisches Geschichten nach geprägtem Urbild"[469] kultisch realisiert, zusammen mit der normativen Seite der Schrift bzw. des Gesetzes, mustergültig verkörpert etwa durch die Thora als der Gesetzgebung Gottes, nach der es sich nach orthodoxer jüdischer Auffassung bis in alle Facetten des Alltagslebens hinein auszurichten gilt.[470] „Aber darf man wirklich", so wäre mit Assmann an dieser Stelle zu fragen, das „so spezifisch jüdische Prinzip der Schrifterfüllung durch Gesetzestreue, durch das Wandeln in den vorgeschriebenen

---

465 Vgl. Anm. 83.
466 Vgl. Kap. 1.1.
467 Vgl. Anm. 461.
468 Vgl. Anm. 457.
469 Vgl. Anm. 459.
470 In gleicher Weise ist auch die in Josephs ritualisiertem Spiel mit den Namen der Mondgötter auftauchende Wendung „Abu, Vater, und Chammu, Oheim" zu verstehen (vgl. Anm. 434). Wenn der Erzähler diesbezüglich explizit hervorhebt, dass hier einerseits „der Name Abrams, seines wahren und vermeintlichen Ahnen," hineinspiele, andererseits „in abwandelnder Erweiterung dieses Namens ein anderer, ehrwürdig überlieferter: Chammurabi's, des Gesetzgebers, legendärer Name" (vgl. ebd.), so sind hier in geradezu mustergültiger Pointierung die formative Seite des Mythos und die normative Seite des Gesetzes mittels des ‚mondgrammatischen' „Hang[s] zur Gedankenverbindung" (vgl. Anm. 131 + 462) in übergeordneter mythischer Einheit zusammengefasst.

Bahnen der Gebote, mit dem mythischen Bewußtsein gleichsetzen, das im Gegenwärtigen die Verkörperung zeitloser Ur-Muster erkennt?“[471]

> Die Wende von der primären zur sekundären Religionserfahrung läßt sich auch als Wende vom Ritual zum Text verstehen. […] Mit dem Prinzip der rituellen Kohärenz verbindet sich die Vorstellung von der Inganghaltungsbedürftigkeit der Welt. Ritualkulturen oder Kultreligionen gehen typischerweise davon aus, daß das Universum leiden oder geradezu untergehen würde, wenn die Riten nicht ordnungsgemäß vollzogen werden. Der Ritus dient immer der Inganghaltung eines Gesamtzusammenhangs, der von Zerfall bedroht ist. Textuelle Kohärenz erwächst aus dem Verblassen dieser Vorstellung. Für die Bibel bewirkt das Aufkommen einer Schöpfungstheologie und einer Theologie des Willens diesen Wechsel. Die Welt verdankt ihren Bestand nicht den Riten, sondern dem erhaltenden Willen und Wirken eines transzendenten Gottes. […] Im Judentum kehrt sich das Verhältnis von Schrift und Kult um. Hier ist die Schrift nicht mehr Vor- bzw. Nachschrift des kultischen Vollzugs. Die Schrift ist das Eigentliche. Der kultische Vollzug reduziert sich auf den Nachvollzug der Schrift, in Form gemeinsamer Lesung, Erinnerung, Beherzigung und Auslegung. Das kommt einer vollständigen Umpolung gleich. Die Schrift verstetigt nicht das Ritual, sie tritt an seine Stelle. […] Der Kult stützt sich auf den Akt, den Vollzug, die Schau. Die Schrift führte zu einer Entritualisierung und Enttheatralisierung der Religion.[472]

Thomas Mann versucht durch den seinen Romanfiguren und ihm selbst eigenen „Hang zur Gedankenverbindung“[473] – trotz des dabei mitschwingenden inneren Vorbehalts gegen das ‚Überständige’[474] des Mythos (nicht umsonst erscheint dem Erzähler und später auch Jaakob Josephs ‚sündige’ Mondanbetung nicht ganz geheuer) – eine Brücke zwischen Kult und Schrift zu schlagen und – ganz gemäß dem eigentlichen Thema der *Josephs*-Romane – den Mythos als notwendige Stufe zur Überwindung bzw. ‚Humanisierung’ desselben in die Darstellung des an Joseph und Jaakob aufgezeigten ‚Fortschritts in der Geistigkeit’[475] zu integrieren.

* * *

---

471 Assmann, J. (2006a), S. 51.
472 Assmann, J. (2003), S. 145–151.
473 Vgl. Anm. 131.
474 Vgl. Anm. 83.
475 Vgl. Kap. 1.1.

Genau den umgekehrten Weg, also die erinnerungskulturell begründete Rückführung von textueller in rituelle Kohärenz, vollzieht der jüdische Komponist Ernest Bloch in seinem 1933 entstandenen Synagogaloratorium *Avodath Hakodesh* (wörtl. ‚Dienst des Heiligen') für Bariton (= „Cantor"), Chor und Orchester.[476] In dieser Komposition bildet – wie die nachfolgende Fallstudie aufzuzeigen versucht – der sich um die heilige Schrift der Thora rankende Ritus des synagogalen Sabbatmorgen-Gebets Schacharit zwar den Ausgangspunkt (sprich die textliche Grundlage des Oratoriums), die mythische Struktur des Ritus selbst aber – und nicht die normative Schriftauslegung innerhalb desselben – gleichsam den Zielpunkt der künstlerischen Darstellung. Bloch baut – gewissermaßen in Umkehrung der ‚Mosaischen Unterscheidung' – in seinem Oratorium systematisch die Synagogalliturgie von einem Textkult in einen kultischen Text um, indem er die rituelle Struktur des Sabbatmorgen-Gebets in den Fokus seiner kompositorischen Konzeption rückt und eigentlich disparate Teile der ohnehin stark akkumulativ aufgebauten Liturgie nicht nur umstellt oder gar ganz weglässt, sondern diese Teile auch mittels eines dicht gewebten musikalischen Bezugsnetzes aus Leitmotiven und formstrukturellen Interrelationen in einen neuen, zur traditionellen jüdischen Liturgiestruktur geradezu konträren Sinnzusammenhang stellt: Innerhalb des Oratoriums verwandelt sich der Thoradienst – zieht man das von Bloch in diversen Briefen und ‚Program Notes' detailliert ausgearbeitete außermusikalische Programm zum *Avodath Hakodesh* und den damit korrelierenden endo- und exosemantischen Erinnerungs-Sinn seiner Musik zurate – regelrecht in einen Mysterienkult zu Ehren eines kosmotheistisch daher kommenden ‚All-Einen' Gottes, dessen irdisches Abbild eine auf universaler Bruderschaft beruhende ‚All-Einheit' des Menschen darstellt.

---

476 Vgl. EB, *AvodHak* Partitur.

Dass dieser musikalisch in *Avodath Hakodesh* realisierte antagonistische Gegenentwurf zur traditionellen monotheistischen Gottesauffassung des Judentums in Blochs eigener Weltanschauung und nahezu auch seinem gesamten Œuvre dennoch eine dezidierte erinnerungskulturelle Begründung in der Bibel findet, wird besonders deutlich an einer Passage aus einem Brief, den er am 30. November 1906 an seinen engen Freund, den Literaten Edmond Fleg gerichtet hat. Das dort Geschilderte stellt gewissermaßen das biographische Initialmoment für die von Bloch fortan zeitlebens entwickelte und im *Avodath Hakodesh* künstlerisch kulminierende Konzeption seiner durchaus eigenwilligen und (wie noch zu zeigen sein wird) zuweilen recht befremdlichen ‚jüdischen' Musikästhetik dar:

> J'ai lu la Bible. J'ai lu des fragments sur Moïse. Et un immense orgueil m'a fait palpiter! Tout mon être a vibré. C'est une révélation. Je me retrouverai *là*. Je n'ai pas *pu* continuer cette lecture, car j'ai eu *peur*. Oui, Fleg, j'ai eu peur de devenir trop moi-même, de sentir en un coup brusque tomber de moi tout ce qui s'était peu à peu aggloméré, collé contre moi; de me retrouver nu, dans tout le Passé qui vit en moi, de me dresser juif, orgueilleusement juif […].[477]

Dieses buchstäbliche ‚Ur-Erlebnis', das Bloch beim Lesen der Bibel widerfährt, lässt ihn seine kulturelle Identität als Jude gewahr werden. Er empfindet – ähnlich den Figuren der *Josephs*-Romane – durch die gleichsam ‚mondgrammatische'[478] Bibellektüre sein eigenes Leben als ein „zitathaftes"[479], das sein ‚Gepräge'[480] in jenen Geschichten, die von der mythischen Vergangenheit seines Volkes erzählen, besitzt.

Die Analogiebildung zwischen dem „zitathaften Leben" Josephs, Jaakobs und Eliezers einerseits und der „nach hinten offenstehenden Identität"[481] Blochs andererseits lässt sich noch weiter treiben. An einer Stelle seiner Sachbuch-Lektüre von Thomas Manns *Josephs*-Tetralogie setzt Jan Assmann

---

477 EB an Edmond Fleg, 30. November 1906, in: *LoC Bloch Col*, Box 32, Folder 3, S. 7f.
478 Vgl. Anm. 462.
479 Vgl. Anm. 458.
480 Vgl. Anm. 459.
481 Vgl. Anm. 461.

den für das „mythische Ich“[482] der Romanfiguren so charakteristischen „Hang zur Gedankenverbindung“[483] nämlich bezeichnender Weise mit einer Art von ‚Musikalität’ gleich:

> [B]ei Jaakobs Hang zur Gedankenverbindung und zum Leben im Mythos [handelt es sich] um eine besondere Veranlagung und Bildung […]. Jaakob ist für diese Art von Beziehungen empfänglicher, gewissermaßen „musikalischer“ als andere Menschen, in ihm klingt mehr an, schwingt mehr mit.[484]

Genau die gleiche Assoziation, das eigene Leben als Wiederkehr des biblischen Mythos in Bezug zu Musik zu setzen, findet sich auch bei Bloch. In dem an Fleg gerichteten Brief heißt es im selben Kontext der oben zitierten Passage weiter:

> Tout cela germer. Qui sait? Peut-être trouverons-nous là, vous et moi, l’affranchissement de nos jougs, l’Affranchissement! Cette musique est en nous. Il faut que nous fassions sentir à tout ce qui est d’âme juive la grandeur et la destinée de cette race. Il faut qu’un souffle de confiance en l’avenir s’élève, et que les Juifs aient honte de ce qu’ils sont, de la fausse voie où ils se trouvent… et qu’ils sentent un réveil en eux. „La Terre promise!“ En lisant certains passages, j’ai presque regretté de n’avoir que la musique pour parler; mais les Juifs entendent la Musique.[485]

Angesichts dieser Aussage, das eigene „zitathafte Leben“[486] als Jude im Sinne eines musikalischen Prinzips aufzufassen („Cette musique est en nous“), ist man geneigt zu konstatieren: Was für Joseph die Kalligraphie, ist für Bloch die Musik. Kann Joseph kalligraphisch gleichsam den „Ka oder geistigen Leib der Dinge“ abbilden[487], so sucht Bloch buchstäblich in der Musik den Ausdruck für seine kulturelle Identität, findet er in ihr gewissermaßen die ‚unmittelbare Signifikation’ seines ‚mythischen Ichs’. Diese musikästhetische Grundhaltung, die sich spätestens seit seinem ‚Bibelerlebnis’ 1906 wie ein roter Faden durch sein Denken und Komponieren zieht, hat Bloch in einem Interview mit dem Musikjournalisten Olin

---

482 Zum „mythischen Ich“ der Mannschen Romanfiguren vgl. Assmann, J. (2006a), S. 37–61.
483 Vgl. Anm. 131.
484 Assmann, J. (2006a), S. 44.
485 EB an Edmond Fleg, 30. November 1906, in: *LoC Bloch Col*, Box 32, Folder 3, S. 9f.
486 Vgl. Anm. 458.
487 Vgl. Anm. 454.

Downes, das anlässlich der Uraufführung seines *Quatuor à cordes* durch das *Flonzaley-Quartett* am 29. Dezember 1916 in der *Boston Post* abgedruckt wurde, sehr prägnant auf den Punkt gebracht:

> It is not 'nationalism' in art that we want. It is racial consciousness – quite another thing. Nationalism tends towards that which is narrow, selfish, parochial. But racial consciousness is something that every great artist must have. A tree must have its roots deep down in its soil. A composer who says something is not only himself. He is his forefathers! He is his people! Then his message takes on a vitality and significance which nothing else can give it, and which is absolutely essential in great art. I try to compose with this in mind. I am a Jew. I have the virtues and defects of a Jew. It is my own belief that when I am almost Jewish I compose most effectively. You ask me what is that which is Jewish in music. That I can't tell you. But it is something that both you and I can recognize and feel, even if we cannot analyze it, and it is something more than a mere quotation of a folk theme.[488]

Blochs sich hier ausprechendes ‚jüdisches' Komponieren ‚in Spuren'[489], das er dezidiert einem (wie auch immer zu verstehenden) nationalistisch-folkloristischen jüdischen Musikstil entgegenstellt, zeigt die problematischen Facetten auf, in die das semiotische Modell einer ‚unmittelbaren Signifikation' führen kann. Blochs ‚mythisches Ich' resultiert für ihn selbst offenkundig nicht nur aus einem spielerischen (und damit konstruktivistischen) „Hang zur Gedankenverbindung"[490], sondern es entpuppt sich – so seine Sichtweise – geradezu als eine auf biologisch-‚rassischer' Determiniertheit beruhende kulturelle Identität. Die musikalischen Semiosen, in denen sich die von ihm erinnerungskulturell evozierte jüdische (Musik-)-Kultur externalisieren soll, werden hier verbunden mit „racial consciousness"[491]: Seine jüdische Identität – so Blochs Argumentation – basiere auf naturbedingten „virtues" und „defects"[492] der jüdischen Rasse und entsprechend klinge, wenn er sich dessen beim Komponieren bewusst sei, in seiner Musik die gleiche Signifikanz dieser rassischen Determination an.

---

488 Olin Downes, *The programme given by the Flonzaley Quartet*, in: *Boston Post*, (31. Dez. 1916), S. 29; zit. nach: Schiller, D. (2003a), S. 25f.

489 Vgl. Anm. 82.

490 Vgl. Anm. 131.

491 Vgl. Anm. 488.

492 Vgl. ebd.

Blochs Musik – so ließe sich sein oben zitiertes Interview-Statement wohl zusammenfassen – weist ihn als Juden aus, gerade weil sie auf alle kulturellen Konventionen jüdischer Musik verzichtet, ja diese zugunsten einer in der Musik sich offenbarenden ‚unmittelbaren Signifikation' jüdischer „racial consciousness" grundlegend negiert.

Diese eigentümliche Engschaltung von mythischem Denken und Rassentheorie gemahnt nicht von ungefähr an so unheilvolle historisch-politische Entwicklungen wie diejenige des zeitgleich zur Entstehung des *Avodath Hakodesh* sich Bahn brechenden Nationalsozialismus in Deutschland. Entsprechend gehen Blochs weltanschauliche Gedanken und Äusserungen – obwohl er ja gerade ‚jüdische' Musik schreiben und dies (wie noch zu zeigen sein wird) mit einer dezidiert universalistisch-humanistischen Grundhaltung der Gleichheit und Brüderlichkeit aller Menschen (und damit diametral der antihumanistischen Nazi-Ideologie entgegengestellt) verbinden wollte – bezeichnenderweise des öfteren auch mit antisemitischen Argumentationsmustern einher, die er offenkundig – wie im Folgenden zu zeigen sein wird – aus der Lektüre der Schriften Richard Wagners und Houston Stuart Chamberlains für sich übernommen hat. Nicht zuletzt anhand dieser moralisch und ethisch – von den zugrundegelegten biologisch-anthropologischen Prämissen ganz zu schweigen – höchst problematischen, in ihrer Paradoxie in gewissem Grade aber auch tragisch anmutenden Haltung Blochs ist zu erkennen, dass sein mittels Musik erinnerungskulturell evoziertes Judentum – von ihm selbst mit dem noch eingehender zu erörternden Stichwort ‚Mission Israels' verbunden[493] – dezidiert ein anderes sein will, als dasjenige der ‚traditionellen' jüdischen Musik- und Erinnerungskultur; es stellt gleichsam ein musikalisch generier-

[493] Vgl. Kap. 2.2.4.

tes Gegengedächtnis zum kollektiven Gedächtnis jüdischer (Musik-)Kultur dar.

Um sich diesem antagonistischen Modus in Blochs erinnerungskulturellem und musikästhetischem Denken bzw. dessen kompositorischer Umsetzung im *Avodath Hakodesh* zu nähern, hilft ein Blick auf einige biographische Aspekte, die erklären, warum Bloch seine kulturelle Identität als Jude aufgab, um die Spuren dieser Identität – nun semantisch anders mit mythisch-rassischen Aspekten aufgeladen – erinnerungskulturell wieder aufzunehmen und in ihnen musikalisch zu wandeln.

2.2 Die „Mission Israels“: Biographische Aspekte innerhalb der Blochschen Musikästhetik

2.2.1 Vom Mono- zum Kosmotheismus

Ernest Bloch wurde 1880 in Genf in eine alteingesessene schweizerische Familie jüdischer Herkunft hineingeboren.[494] Sein Großvater väterlicherseits, Isaak Joseph Bloch, war seinerzeit der als ‚Bal Tefile' titulierte Vorbeter und Laienkantor der jüdischen Ghetto-Gemeinde in Lengnau im schweizerischen Kanton Aargau; sein Vater, Maurice (dt. Moritz, urspr. Meier Isaak) Bloch, studierte zunächst für das Rabbineramt, gab das Studium dann allerdings mit zunehmender Ambivalenz und Antipathie gegenüber der jüdischen Religion zugunsten einer Kaufmannskarriere in

[494] Eine ausführlichere Dokumentation der Familiengeschichte Blochs findet sich bei Knapp (2003), S. 28–44 – Blochs hebräischer Name lautete *Yitzchok ben Maier* (benannt nach seinem Großvater väterlicherseits), vgl. ebd., S. 40.

Genf auf. Dennoch erzog der patriarchalisch eingestellte „Alte Bloch“[495] seine Kinder – Ernest hatte noch zwei Geschwister Loulette (Louise) und Arnold – gemäß den jüdischen Traditionen, die er ihnen vor allem durch Lieder und Geschichten vermittelte.

Bei den gesungenen Melodien des Vaters wird es sich wohl vielfach, wie Alexander Knapp anhand eines erhaltenen Gesangheftes Maurice Blochs aus dem Jahr 1847 gezeigt hat[496], um Gesänge gehandelt haben, die an die Muster angelehnt sind, die Salomon Sulzer in seinem erstmals 1839 erschienenen *Schir Zion: Gesänge für den Israelitischen Gottesdienst* vorgelegt hatte. Die an diesem Idiom orientierten jüdisch-synagogalen Lieder des Vaters müssen auf Bloch eine enorme Wirkung ausgeübt haben. Noch 1943 schreibt er darüber an seinen Biographen Henry Minsky:

> He [Maurice Bloch] knew Hebrew perfectly well, had studied to be a rabbi – But was not religious at all – an ‘agnostic’ as you say here! but each year he celebrated the ‘Seder’ at Pesach – and often sang Hebrew melodies – which impressed me deeply – One of them is included in *Schelomo*, in memory of my father – I did not know ... the significance of its words![497]

Die Mutter Sophie Jean Braunschweig war zwar durchaus spirituell veranlagt, aber genauso wenig orthodox in der konkreten Religionsausübung wie ihr Gatte.[498] Aus der Erinnerung schreibt Bloch über seine religiösen Gespräche mit der Mutter aus Kindertagen etwa:

> From my early youth I have asked questions of my mother, ‘Who is God?’ ‘Where is God?’ ‘Has God a shape?’ To which she answered, ‘Yes, but God has no shape, no form. We cannot see Him just as we do not see air.’ She told me He was in everything, everywhere, in the stars, in the trees, within me and I would dream and wonder.[499]

---

495 So die in der Familie gängige Bezeichnung des als etwas kauzig und stur geltenden Vaters, vgl. Strassburg (1977), S. 1.

496 Vgl. Knapp (2003), S. 32–39.

497 EB an Henry Minsky, 1943, zit. n. Strassburg (1977), S. 6.

498 Die gesamte Familie Bloch war in Ernests Kindertagen nur sehr unregelmäßig in den Synagogalgottesdiensten der jüdischen Gemeinde in Genf zugegen, vgl. Knapp (2003), S. 43.

499 EB, *BL Lecture AvodHak*, S. 2 – Diese gleichsam pantheistische Umdeutung des jüdischen Monotheismus durch die Mutter dürfte für Blochs eigenes späteres religiöses Weltbild (s. u.) sehr prägend gewesen sein.

Ergänzt wurde die elterliche religiöse Erziehung durch Hebräischstunden bei einem Hauslehrer, den Ernest und seine Geschwister aber wohl nicht allzu ernst nahmen.[500]

Nach seiner Bar Mitzwa entfernte sich Bloch zunehmend von jeglichen religiösen Bezügen. Zu dieser Abkehr trugen sicherlich auch ernüchternde und befremdliche Erfahrungen bei, die Bloch bereits als Kind mit Mitgliedern seiner Genfer Heimatgemeinde machen musste. In einem Brief an Fleg vom 24. Januar 1912 berichtet er beispielsweise von seinem Onkel mütterlicherseits, dem Präsidenten der Gemeinde, und dessen rauem Umgangston gegenüber jüdischen Flüchtlingen aus Russland; der dortige Rabbi sei gar „le pire des antisémites et ne croit à *rien*!". Alles in allem kommt Bloch in dem besagten Brief so zu dem scharfen, verallgemeinernden Urteil „Les juifs n'ont pas changé, depuis la Bible; il y a t[ou]j[ou]rs les 3/4 des sales juifs parmi eux!"[501]

Zu diesen innerjüdischen Desillusionen gesellten sich auch antisemitische Anfeindungen, denen Bloch in seiner Kinder- und Schulzeit wohl des Öfteren ausgesetzt war.[502] Beides zusammen – das von ihm als abstoßend empfundene jüdische Gemeindeleben in Genf ebenso wie die selbsterfahrenen antisemitischen Anfeindungen – dürfte seine innere Entfernung von der jüdischen Religion in seiner Jugendzeit forciert haben. Entsprechend bezeichnete er sich selbst bereits früh, so etwa in einem Brief an die Eltern aus dem Jahre 1902, als materialistischen Atheisten, wenn auch mit humanistischem Anspruch:

---

500 Vgl. Suzanne Bloch an Robert Strassburg, 26. November 1969, zit. n. Strassburg (1977), S. 2.

501 EB an Edmond Fleg, 24. Januar 1912, in: *LoC Bloch Col*, Box 33, Folder 4, Bl. 2r+v.

502 Eine Reihe solcher Begebenheiten werden bei Tibaldi Chiesa (1933), S. 11–18 dargestellt – Strassburg weist unter Berufung auf Suzanne Bloch einschränkend darauf hin, dass Bloch selbst Tibaldi Chiesas Studie nicht gutgeheißen habe, da ihre Texte nicht immer faktengetreu seien, vgl. Suzanne Bloch an Robert Strassburg, 26. November 1969, zit. n. Strassburg (1977), S. 4; s. ferner: Knapp (2003), S. 41.

> Je suis absolument *athée*, matérialiste convaincu, bien que j'estime impossible de prouver le bon Dieu ou le non Dieu – Admirant la matière et les actes naturels, je suis par cela *opposé au christianisme* que je considère comme une déviation de l'humanité.[503]

Mit der Zeit sah Bloch in den modernen Ausprägungen jeglicher institutionalisierter Religionen nur noch, wie er selbst schrieb, „a dogmatic and desiccated form, remote from nature, morbid, lifeless, a fairy-tale that has lost all its meanings"[504], mit der Folge einer unüberwindlichen Kluft zwischen dem gegenwärtigen Modernisierungs- und Rationalisierungsprozess der Welt und der Gesellschaft auf der einen und der dogmatisierten Spiritualität der institutionalisierten Religionen auf der anderen Seite: „Le monde devient athée de plus en plus et les *religions* sont mises à leur juste place; je ne crois pas qu'un esprit clair et logique puisse encore leur accorder une place importante dans la *marche* du monde."[505] Schließlich deutete Bloch die Religionen insgesamt als degenerierte Formen eines ursprünglichen, die Welt und den Menschen bzw. sein Handeln lenkenden Naturprinzips:

> *Hors de la nature pas de salut!* Tout dérive de là. Et par ce principe, sans être *incroyant*, je renie toutes les religions et les combattrai de toutes mes forces. Je ne suis ni optimiste, ni pessimiste. Je dis: vivre ou mourir.[506]

Vor dem Hintergrund dieses religionsablehnenden, auf Naturgesetz basierenden Weltbilds mutet es etwas merkwürdig an, dass Bloch 1906 auf Drängen seines damaligen Freundes Robert Godet in einem kleinen Antikladen in Bern ausgerechnet ein lebensgroßes Kruzifix aus dem 16. Jahrhundert erwarb, das fortan in seinem Arbeitszimmer als dominanter Blickfang hing.[507] Die Erklärung für den scheinbaren Widerspruch, in dem

---

503 EB an seine Eltern, 24. März 1902, zit. n. Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 1, S. 173.
504 EB, *Man and Music*, S. 496.
505 EB an seine Eltern, Ende Mai 1900, zit. n. Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 1, S. 136.
506 EB an seine Schwester Loulette, undatiert 1900; zit. n. Tappy (1984), S. 143.
507 Zu Blochs Kruzifix und seiner Geschichte, vgl. ausführlich Bloch/Bloch, *The Story of a Sculpture*, S. 26ff.

das christliche Symbol schlechthin zu Blochs sonstiger pantheistischer Weltauffassung[508] zu stehen schien, lieferte Bloch selbst in einem Brief vom 4. Juni 1924 an Lucien Haudebert:

> For 15 years in my studio there has been an immense Christ from the 16th century!!! I also have a Buddha who meditates in his own language on the same problems, and a Confucius, a Lao Tsé, who dominates the Jeremy of Michelangelo! And all understand each other because they come from the same, unique family! Here is my "Judaism"! It is all too natural that the Jews don't understand it at all.[509]

Blochs Pantheismus trug also – genau wie Josephs Anrufung der Mondgötter – synkretistische Züge – eine Idee, der er zeitlebens verhaftet blieb, wie ein gleichsam als Resumée seines Lebens und seiner Musik zu lesender Ausspruch von ihm bezeugt, der in David Ewens 1961 in dritter Auflage erschienenem *New Book of Modern Composers* wie folgt wiedergegeben wird:

> Spiritual values never die. The universal idea must prevail. This crucial idea has permeated all my life and most of my works, … – my ultimate faith and belief is in the unity of man, in spite of real racial values and dissimilarities. My faith is in justice … on earth, on the right of each man to live his life as decently and usefully and giving to the community what he has to give, according to his gifts, his forces. This is the great idea of our great prophets, and also, in many ways the ideals of other races, like Confucius, Buddha and Christ.[510]

Bloch ging es offenkundig nicht um die dogmatisch sich von einander abgrenzenden Einzelreligionen mit ihren ‚degenerierten' Institutionalisierungen, sondern um ihre (vermeintlich) gemeinsame Essenz, die „universal

---

508 An anderer Stelle schreibt Bloch explizit: „To find out if God exists or not is not my business or anybody else's. In any case, if he exists it isn't the fellow that religions portray. He must be great and impassive like Nature and her elements. I become a Pantheist!" EB an seine Eltern, 8. Mai 1900, in englischer Übersetzung zit. n. Bloch, S. (1981), S. 1.

509 EB an Lucien Haudebert, 4. Juni 1924, o. Nachweis zit. n. Móricz (2008), S. 153. Zuvor hatte er bereits an Romain Rolland in einem Brief vom 18. Mai 1924 ähnlich geschrieben: „[...] [M]es enfants n'ont reçue aucune éducation religieuse et notre vie n'est pas juive. Elle a simplement vécu dans l'atmosphère de mes livres, de mon Christ, de mon Bouddha, d'un ‹Confucius› et du Jérémie, que j'ai autour de moi – une seule religion! Et *ma* seule religion!" zit. n. Tappy (1984), S. 140.

510 EB, *The Composer Speaks*, S. 91.

idea“ der „unity of man“, die sich im alles durchwaltenden göttlichen Prinzip der Natur offenbare.

Dieses universelle Naturprinzip bekam – wie noch eingehender zu zeigen sein wird – insbesondere im *Avodath Hakodesh* eine entschieden kosmologische Dimension, indem in diesem Oratorium der jüdische Gott JHWH zu einem kosmischen All-Einen – Bloch selbst bezeichnete ihn einmal als „Jehova of the Cosmos“[511] – umgedeutet ist. Blochs auf diese Weise verstandenes Judentum („Here is my ‘Judaism’“[512]), das als eine Religion des „too natural“[513] ganz ähnlich dem von Jan Assmann am Beispiel des altägyptischen Götterglaubens aufgezeigten kosmotheistischen Prinzip der „Nichtunterscheidung von Gott und Welt“[514] aufgebaut zu sein scheint[515], steht folglich in diametralem Widerspruch zum biblisch-jüdischen Monotheismus, in dem sich „das Göttliche […] aus seiner symbiotischen

---

511 EB an Reuben Rinder, 26. November 1930, in: *UCB Bloch Col*, Box 8, Folder 28, Item 01150^{v}.

512 Vgl. Anm. 509.

513 Vgl. ebd.

514 Assmann, J. (2003), S. 62.

515 Wie sehr Bloch die Antike (gerade auch während der Entstehungszeit seines *Avodath Hakodesh*) für diese „Nichtunterscheidung von Gott und Welt“ im Sinne einer symbiotischen Einheit von Götterkult und Lebenswelt bewunderte und diese meliorativ seiner eigenen Gegenwart entgegenstellte, wird nicht zuletzt aus einem Brief vom 13. Februar 1932 deutlich, in dem er seinen amerikanischen Freundinnen Ada Clement und Lilian Hodgehead fasziniert seine Eindrücke einer kurz zuvor unternommenen Tagesreise nach Pompeji schilderte: „*Pompeii* […] is incredibly *moving* and *beautiful*. I had *no idea* of the tremendous impression, it would make on me. You actually *live* 2000 years ago … before christianity had infected the world – you see everywhere *another* world, another conception of life, a full, refined civilisation, the old mythology – with still Egyptian cult! – mixed with ‘central heating’, theaters, art, culture … all of which was to be *crusted* by false values, false standards, for centuries … One thinks irresistibly of Nietzsche … and you are not only enraptured by the beauty and harmony of what existed, but you cannot refrain from *thinking* all the time … comparing … meditating – *This* is History – Not the books! nor the theories, nor the false perspective of *present events*. I would like to go there, sometimes, and study again, on the spot, Roman History – Then you realize what *man* is, and what *History* is – not in regard to 100, 200 years, but to 1000 years.“ in: *UCB Bloch Col*, Box 3, Item 00394^{v}–00395^{r}.

Eingebundenheit in Kosmos, Gesellschaft und Schicksal [emanzipiert] und […] der Welt als eigenständige Größe gegenüber[tritt].“[516]

> Der Gegensatz von Monotheismus heißt nicht Polytheismus oder gar Götzendienst und Idolatrie, sondern Kosmotheismus, die Religion des immanenten Gottes und der verschleierten Wahrheit, die sich in tausend Bildern zeigt und verhüllt, Bildern, die sich nicht logisch ausschließen, sondern beleuchten und ergänzen.[517]

Insofern erscheint es nur folgerichtig, wenn Bloch bzgl. seines kosmotheistischen Verständnisses von Judentum konstatieren musste: „[T]he Jews don’t understand it at all“.[518]

In diesem Zusammenhang sind auch Blochs Beobachtungen einer bäuerlichen katholischen Prozession im oberbayerischen Drößling im Sommer 1900 bezeichnend, von denen er seiner Schwester Loulette berichtete:

> Oui, la Foi Catholique, la seule Foi vraiment artistique, la seule où l’homme cherche à offrir à Dieu la plus pure essence de son âme, le point même par lequel il se rattache à la Divinité, l’Art. [...] Drössling, cet été, à midi, un jour que j’admirais ces prairies verdoyantes, ces côtes ondulées couvertes de forêts, et au loin la ligne sombre des montagnes, j’entendis tout à coup une rumeur vague, peu à peu plus précise, et tout à coup voilá une procession qui défile dans les champs pendant que les cloches sonnent un carillon étrange, supra-terrestre. Les paysans endimanchés, les femmes, les enfants, tous émus et recueillis, psalmodiaient leur hymne de reconnaissance à Dieu! [...] Si j’étais pieux, si j’étais convaincu, ce serait la seule religion qui me conviendrait. Et je serais hereux! Mais j’en suis éloigné! pauvre sceptique, de jour en jour plus réaliste, et plus sceptique![519]

Die kunstreligiös anmutende ästhetische Betrachtung dieser katholischen Prozession in ländlicher Idylle zeigt ein eigentümliches Verhältnis von Archaik und Kunst auf. Hier wird in Paradoxie zur traditionellen katholischen Kirchenlehre gerade kein institutionalisierter Gottesdienst, in dem ein Priester der Mittler zwischen Gott und den Gläubigen wäre, sondern ein rituelles Fest in und mit der Natur und damit auch (nach Blochs Ansicht) in unmittelbarer Gottesnähe geschildert. Fließend gehen die wortmalerischen

---

516 Assmann, J. (2003), S. 62.
517 Ebd., S. 64.
518 Vgl. Anm. 509.
519 EB an seine Schwester Loulette, 26. Februar 1901, zit. n. Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 1, S. 145.

Naturbeschreibungen in die Darstellung der Prozession über: Wie in einem Gemälde verschmelzen die Konturen der Berge („au loin la ligne sombre des montagnes“) mit dem ins Feld ziehenden Prozessionszug. Auch die Musik, die hier ertönt, das „überirdische“ Glockenspiel („carillon étrange, supra-terreste“) und der direkt an Gott gerichtete psalmodische Lobgesang der festlich gekleideten einfachen Bauern deutet die Natur-, ja Allverbundenheit der ganzen Begebenheit an. Durch die eigentümliche Musik gerät die gesamte Prozession für Bloch zum heiligen Naturfest, Glaubensritus und Kunstwerk zugleich („Foi vraiment artistique“). Es herrscht Harmonie zwischen Gott, Natur und Musik.

Auch wenn Bloch diese „seule religion qui me conviendrait“[520] als Realist und Skeptiker nur von außen und ein wenig neidisch bewunderte, so hat er doch im Sinne dieser Erfahrung in seinen späteren Kompositionen, namentlich im *Avodath Hakodesh*, das aus seiner Sicht ebenso ‚naturverbundene’ biblische Volk der Hebräer und ihren „in the desert“ angesiedelten „Temple of God in ‘Nature’“[521] zum programmatischen Ausgangspunkt seiner ästhetisch-musikalischen Überlegungen gemacht sowie in seiner dort erklingenden von ihm selbst so bezeichneten ‚kosmischen Musik’ die von ihm propagierte kosmotheistische Ausrichtung des archaischen Judentums beschworen. Daraus resultierend geriet Bloch allerdings in einen unauflösbaren Widerspruch zur strengen Lehre des Mosaischen Monotheismus und damit in bis hin zu antisemitischen Entgleisungen reichende Konflikte mit der traditionellen jüdischen Religion und Kultur.

---

520 Vgl. ebd.

521 EB, *UCB Program Notes AvodHak*, Item 01274.

2.2.2 „Le grand juif errant de la musique“

Den Ausgangspunkt für das musikästhetische Denken Blochs im oben aufgezeigten Rahmen von Kosmotheismus, Archaik und Kunst bilden seine Studienjahre um 1900 in Genf, Brüssel, Frankfurt und München[522] und die Schlüsselerlebnisse, die er durch den Kontakt mit der Musik der deutschen und französischen Spätromantik und des *fin de siècle* hatte, insbesondere mit Gustav Mahlers *Auferstehungssinfonie*, Claude Debussys *Pelléas et Mélisande* und Richard Wagners Musikdramen.

Bereits aus Blochs früher Jugend ist eine Anekdote überliefert, die auf bezeichnende Weise die Verschränkung von archaischem Natur- und Kunstritus antizipiert:

> I made a vow to myself that I would become a composer. I wrote that vow on a scrap of paper, buried it under a mound of stones and built over it a bonfire. To have broken that vow would have been sacrilege![523]

Hinter diesem ebenso mystisch wie archaisch anmutenden ‚Initations-Ritual' in die Musik des zehn- oder elfjährigen Bloch stand sein stetiges musikalisches Interesse an einer naturverbundenen Musikkultur, die sich nicht zuletzt in seinem starken Hang zeigte, bereits in vielen seiner impressionistisch anmutenden Jugendwerke, die so bezeichnende Titel wie *Symphonie Orientale* (1896), *Près de la Mer* (1898), *Orientale* (1898), *Hiver – Printemps* (1904), *Historiettes au Crépuscule* (1904) oder *Poèmes d'Automne* (1906) tragen, musikalische Archaismen und Exotismen zu verwenden.[524]

---

522 Als wichtigste Lehrer Blochs während seiner Genfer Schul- und Studienzeit sind Albert Goss (Violine), Émile Jaques-Dalcroze (Solfège und Komposition) und Ernst Reyer (Violine) zu nennen. Ihnen folgten ab 1896 in Brüssel Eugène Ysaÿe (Violine) und François Rasse (Komposition) sowie ab 1899 in Frankfurt Iwan Knorr (Komposition). 1901 schließlich siedelte Bloch nach München über, wo er bei dem Rheinberger-Schüler Ludwig Thuille weiteren Kompositionsunterricht nahm.

523 EB, zit. n. Ewen (1936), S. 29.

524 Vgl. Knapp (2003), S. 82–104.

Nach der Studienzeit in Genf und Brüssel ging Bloch 1899 nach Deutschland, wo er zunächst in Frankfurt am *Hoch'schen Konservatorium* bei Iwan Knorr Unterricht nahm und später private Unterweisungen in Komposition bei dem Schüler Josef Gabriel Rheinbergers und engen Freund Richard Strauss' Ludwig Thuille in München erhielt. Als bedeutendste Komposition Blochs dieser Zeit kann sicherlich die Sinfonie in *cis*-Moll, die zwischen 1901 und 1903 entstand, gelten, mit der er erstmals von einem breiteren Publikum, wenngleich überwiegend ablehnend, wahrgenommen wurde.[525] Hauptkritikpunkte an der Sinfonie sah beispielsweise Max von Schillings – ebenso wie Thuille Professor an der *Königlichen Musikschule in München*, dem Bloch sein Werk zur Ansicht vorlegte – in ihrer stilistischen Uneinheitlichkeit. So berichtet Bloch selbst über von Schillings' Reaktion auf die Sinfonie:

> Schillings fut très étonné de me savoir suisse, car il ne trouve aucun caractère national dans ma musique. Le fonds général lui semble allemand avec une rhythmique française et mes themes sont, dit-il, d'une "gaieté mélancolique". Cela provient sans doute du manque d'unité dans mon éducation.[526]

In anderen, insbesondere deutschsprachigen Kritiken zu der Baseler Teil-Uraufführung wurden an der Sinfonie stilistische Eklektizismen in Bezug etwa auf Emmanuel Chabrier, Richard Wagner, Anton Bruckner oder Richard Strauss sowie ein exzessiver Einsatz von Dissonanzen bemängelt[527]; alles Aspekte, die letztlich darauf abzielten, „Bloch's effort to combine what were considered to be incompatible French and German style"[528] zu verurteilen.

---

525 Die mittleren beiden Sätze der Sinfonie wurden erstmals beim *Baseler Tonkünstlerfestival*, das vom 12. Bis 15. Juni 1903 stattfand, aufgeführt und mit weitgehend vernichtenden Kritiken bedacht, vgl. Strassburg (1977), S. 15 – Die erste Gesamtaufführung der Sinfonie erfolgte erst 1908 in Genf.

526 EB an Edmond Fleg, 8. Februar 1903, in: *LoC Bloch Col*, Box 32, Folder 1, S. 9.

527 Vgl. Strassburg (1977), S. 14–16; Kushner (2002), S. 19-22; Móricz (2008), S. 99.

528 Móricz (2008), S. 99.

Während desselben *Baseler Tonkünstlerfestivals* erklang auch Gustav Mahlers zweite Sinfonie, die Bloch dort erstmals hörte. Nahezu überwältigt von diesem „œuvre titanique“[529] schrieb er ein Jahr später für *Le Courrier Musical* eine von Enthusiasmus sprühende Rezension des Werks. Folgt man seinen dortigen Ausführungen, erblickte Bloch in Mahler gewissermaßen einen gleichgesinnten Geist, der durch seine gewaltige, monumentale, aber dennoch einfache und persönliche Musiksprache genau dem Ideal entsprach, das auch er in seiner Musik anstrebte:

> Ce qui, dans son œuvre, frappe immédiatement, au point de vue technique, c'est la clarté et la simplicité des moyens. M. Mahler fait penser à un poète-philosophe qui employerait un vocabulaire très simple, des mots usuels que chacun peut saisir d'emblée; aucun fatras de spécialiste! Et de cette langue d'une netteté classique, d'une logique de structure impeccable , qui partout donne l'impression d'une impérieuse nécessité, la puissante pensée de Mahler surgit d'autant plus facilement qu'elle n'a pas d'obstacle entre elle et le public; l'émotion est ébranlée immédiatement; la forme est vaincue par la pensée, elle s'éfface, on ne songe plus aux mots – aux notes – mais on vit directement la pensée de l'auteur. C'est comme en présence d'un acteur de génie: il nous fait oublier son talent, mais nous arrache des larmes.[530]

In Analogie zu seinen Äußerungen über das göttliche Prinzip der Natur und des Kosmos, von dem die institutionalisierten Religionen abgefallen seien, verstand Bloch offenkundig auch Mahlers auf technische Einfachheit setzende Tonsprache als eine – wie es im obigen Zitat heißt – dem artifiziellen „fatras de spécialiste“ gegenübergestellte Musik. Stichworte wie Natürlichkeit, Reinheit und direkte emotionale Wirkung antizipieren in Blochs Aufsatz ein musikästhetisches Ideal, das deutliche konzeptionelle Verwandtschaften zu dem von ihm vertretenen kosmotheistischen Weltbild aufzeigt. Bezeichnenderweise lässt er am Ende seiner Rezension offen, ob Mahlers Philosophie, wie sie sich in der „conclusion titanique“ der zweiten Sinfonie[531], also der finalen Vertonung von Friedrich Gottlieb Klopstocks

---

529 EB, *Gustave Mahler*, S. 408.
530 Ebd., S. 409.
531 Vgl. ebd., S. 410.

Hymnus *Die Auferstehung* offenbare, christlicher oder pantheistischer Natur sei.[532]

Die musikästhetisch-weltanschaulichen Verbindungen, die Bloch zwischen sich selbst und Mahler sah, lassen sich noch weiter verfolgen. Wie aus einem Brief Mahlers vom August 1904 hervorgeht, muss Bloch sich im Zuge seiner Rezension zur *Auferstehungssinfonie* wohl auch direkt an seinen Komponistenkollegen gewandt haben. Mahlers Antwort an Bloch lautete:

> Mein lieber Herr Bloch! Ihr Brief hat mir eine tiefe Herzensfreude bereitet. Glauben Sie nur nicht, daß ich unempfindlich bin gegen solche herzliche, volle Zustimmung, und gegen eine so noble Art, letztere zu äußern. Ich lebe in der Welt wie ein fremder[sic!], komisch daß hie und da die Stimme eines gleichgesinnten[sic!] an mein Ohr dringt. – Wie sollte auch nicht so verständniß[sic!] innige und rückhaltlose Mitempfindung rühren? Halten Sie es für gut oder nützlich, Ihre Meinung über mich und mein Werk öffentlich zu äußern, so kann es mir nur recht sein. – Denn ich kann nicht einsehen, warum nur diejenigen das Recht haben sollen, über mich in Zeitungen zu schreiben, die mich *nicht* verstehen, und *Nichts* von mir wissen.[533]

Dieses von Mahler geschilderte Empfinden eines Fremdseins in der Welt – von ihm andernorts prägnant formuliert in seinem berühmten Ausspruch „Ich bin dreifach heimatlos: *als Böhme unter den Österreichern, als Österreicher unter den Deutschen und als Jude in der ganzen Welt*. Überall ist man Eindringling, nirgends ‚erwünscht'"[534] – kommt auch, wenngleich Bloch dieses konkrete Bonmot seines Kollegen, das ‚nur' in Alma Mahlers erstmals 1940 erschienen Memoiren überliefert ist, freilich nicht kennen konnte, in der Mahler-Rezension im *Courrier Musical* zum Tragen, wo es an an einer Stelle heißt:

> M. Mahler, me dit un initié, vit en solitaire. Il n'appartient à aucune clique, il ne veut rien savoir des coteries d'école, il meprise profondément tout ce qui, pour réussir, est

---

532 „[S]ans chercher à savoir si la philosophie de M. Mahler était chrétienne ou panthéiste, il [das Publikum] s'en allait ému, plus fort, plus heureux, plus puissant!", ebd., S. 411.

533 Gustav Mahler an EB, undatiert, August 1904, Faksimile in: Downes (1977), S. 1. In englischer Übersetzung ist Mahlers Brief auch wiedergegeben in: *Ernest Bloch Society Bulletin* 16 (1984), S. 13. In Herta Blaukopfs Ausgabe der Mahler-Briefe ist der obige Brief nicht enthalten, vgl. Blaukopf (1996).

534 Von Alma Mahler überlieferter Ausspruch Gustav Mahlers, zit. n. Mitchell (1971), S. 137.

obligé d'aliéner sa liberté, de crier «Vive le Roi» ou «Vive la République» selon le temps.[535]

Blochs Darstellung von Mahlers explizit im Hinblick auf dessen Musik zugespitzte ‚Heimatlosigkeit' spiegelt genau auch die Situation wider, mit der sich seinerseits Bloch bereits in den Kritiken zu seiner *cis*-Moll-Sinfonie konfrontiert gesehen hatte und der er sich durch die zunehmenden Erfahrungen seines öffentlichen Auftretens als Künstler nach und nach immer bewusster wurde.

Besonders deutlich wird dies etwa an einigen öffentlichen Reaktionen auf Blochs erste und einzig vollendete Oper *Macbeth*, die er zusammen mit seinem Librettisten und Freund Edmond Fleg zwischen 1904 und 1909 komponiert hatte. Am 30. November 1910 in der Pariser *Opéra-Comique* uraufgeführt, ist Blochs *Macbeth* musikalisch insbesondere von Claude Debussys Oper *Pelléas et Mélisande* inspiriert, wenngleich der symbolistisch-impressionistische Tonfall der Musik in gewisser Spannung zur dramatischen und blutigen Shakespeareschen Librettovorlage steht.[536] Bloch lernte Debussys Oper 1903 bei seiner Übersiedlung nach Paris kennen und bemühte sich anschließend intensiv, wie zuvor schon bei Mahlers zweiter Sinfonie, um die Anerkennung des Werks in der Öffentlichkeit.[537] Demgegenüber wurde seine eigene, Debussys Musikstil nachempfundene Oper *Macbeth* größtenteils ablehnend aufgenommen[538] und nach 13 Pariser Aufführungen im Juni 1911 bereits wieder abgesetzt, woraufhin Bloch frustriert in seine Heimatstadt Genf zurückkehrte, um dort fortan bis

535 EB, *Gustave Mahler*, S. 408.

536 Zur eingehenderen Analyse und Rezeption der Oper vgl. Krämer, M. (2000), S. 115–164.

537 Vgl. Móricz (2008), S. 100ff.

538 Vgl. dazu die bei Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 1, S. 481–495 abgedruckte Auswahl an Rezensionen.

zu seiner Emigration in die USA 1916 u. a. am Konservatorium als Dozent für Musikästhetik zu unterrichten.[539]

Einer der wenigen, die Blochs *Macbeth* bewunderten, war der französische Schriftsteller und spätere Literaturnobelpreisträger Romain Rolland. Er hatte 1910 von Blochs Shakespeare-Oper gehört und anschließend die Partitur studiert.[540] Über Rollands Einschätzungen des Werkes sind wir u. a. durch den Musikwissenschaftler Henry Prunières unterrichtet, der 1926 im Kontext eines Vergleichs zwischen Blochs *Macbeth* und Giacomo Meyerbeers Grand Opèra *Les Huguenots* sinngemäß einen Brief Rollands zitierte:

> Ce n'est pas par hasard que le nom de Meyerbeer vient sous ma plume. Il y a de grandes affinités entre ces musiciens et, s'il l'aivait voulu, Bloch eût pu être le musicien du XXe siècle. Il avait ce don prodigieux d'assimilation, cet éclectisme qui fit la force de Meyerbeer. Je me souviens d'une lettre de Romain Rolland où il admirait comment Bloch ar[r]ivait à fondre dans son style les élèments les plus disparates empruntés à Wagner, Strauss, Debussy et les Russes. Il l'appelait "le grand juif errant de la musique".[541]

Das von Prunières bzw. Rolland in Bezug auf Bloch gezeichnete Bild des „grand juif errant de la musique", das ja schon im Rahmen der *cis*-Moll-Sinfonie und in der Korrespondenz mit Gustav Mahler präfiguriert war, wurde spätestens durch den Misserfolg der Oper *Macbeth* zu einem durchgängigen Leitmotiv auch in Blochs eigenem Denken.[542] So schreibt er z. B. am 22. März 1915 unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs und

---

539 Diverse Skizzen zu Blochs Vorträgen in seiner Genfer Konservatoriumszeit, darunter u. a. für Blochs Konzept einer jüdischen Musik sehr aufschlussreiche Notizen zu Gustav Mahler, Claude Debussy und Edmond Fleg (letztere werden bei Knapp (2003), S. 65–68 eingehend analysiert), sowie eigenwillige Überlegungen Blochs zu einer „Art préhistorique – Art primitif – Sculpture et peinture", finden sich in *LoC Bloch Col*, Box 22, Folder 1 bis Box 23, Folder 3 – Zu Blochs generellen musikpädagogischen Prinzipien und Vorgehensweisen vgl. Kushner (1984), S. 37–40.

540 Über die *Macbeth*-Oper entwickelte sich auch ein intensiver persönlicher Kontakt zwischen Rolland und Bloch, der in einem eindrucksvollen Briefwechsel zwischen 1911 und 1933 gut dokumentiert ist, vgl. Tappy (1984) Zur Korrespondenz zwischen Bloch und Rolland s. ferner: Brody (1982).

541 Henry Prunières, *Les concerts – Israël d'Ernest Bloch*, in: *Revue musicale* 8.2 (1. Dez. 1926); zit. n. Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 1, S. 491.

542 Vgl. dazu auch Schiller, D. (2003a), S. 22–27.

bereits mit dem Gedanken an Emigration aus Europa spielend in einem in deutlicher Anlehnung an die Rhetorik Mahlers verfassten Brief an Rolland:

> Et je vois venir le jour, où je serai sans doute forcé de m'exiler, moi et les miens. Et pour aller où? Comme Suisse, après cette guerre, ce ne pourra être ni en Allemagne, ni en France. En Allemagne, je suis un Français. En France, je suis trop Allemand! Et juif, par surcroît! Comme si l'on n'était pas *homme* avant tout...[543]

Selbst noch 1950, als er längst ein etablierter amerikanischer Komponist mit Wohnsitz in Agate Beach, Oregon, und gefragter Dozent an der *University of California* in Berkeley war, teilte Bloch dem Leiter der jüdischen Gemeinde in Chicago, Samuel Laderman, verbittert seine Reaktion auf eine zu diesem Zeitpunkt bereits 16 Jahre zurückliegende ablehnende Kritik der Turiner Premiere des *Avodath Hakodesh* am 16. Januar 1934 mit, die damals von dem jüdischen Musikwissenschaftler Leo Levi für die italienische Zeitschrift *Israel* verfasst worden war:

> In *Torino*, at the premiere of this same work [= *Avodath Hakodesh*], the only *Jewish* paper 'Israel' wrote pages of *insults*, and it was the prominent Jew, – with an Oxford accent! – Cecil Roth, who gave me the article, at a reception in London (1934) at Mme Sieff. When I read it, a few hours later, in our little suite, with Mme Bloch ... she said I grew pale ... and I told her: 'In *Switzerland*, they say I am a Swiss renegade – In America: a Swiss expatriate who steals the prizes from *our* native composers' (L. Gilman!).[544] In Germany, I am a 'Frenchman' because I fought for Debussy! – in France, I am a 'German' because I defended G. Mahler – and now ... the *Jews* put me 'out,' say I am not a 'Jew'.... where must I go to live and to belong? in the Moon?!![545]

Bemerkenswert ist an diesem zynisch überspitzten, gewissermaßen den altbekannten antisemitischen Mythos vom ‚Ewigen Juden'[546] auf sich selbst übertragenden Ausdruck des Gefühls des Ausgegrenztseins aus der Welt, dass das von Bloch empfundene Fremdheitsgefühl offenkundig nicht einmal an den Toren des Judentums haltmachte und damit paradoxerweise Blochs

---

543 EB an Romain Rolland, 22. März 1915, zit. n. Tappy (1984), S. 34.

544 Bloch spielt hierbei auf seine Auszeichnung mit dem Kompositionspreis der rennomierten Musikzeitschrift *Musical America* an, den er 1928 für sein Orchesterwerk *America – An Epic Rhapsody* erhielt, vgl. Kap. 2.2.7.

545 EB an Samuel Laderman, 30. Dezember 1950, zit. n. Schiller, D. (2003a), S. 68 – Zu Levis Kritik vgl. ausführlicher Móricz (2008), S. 173ff. sowie Kap. 2.3.6.

546 Zur Entstehung und Rezeption des Motivs vom ‚Ewigen Juden' in der abendländischen Literatur- und Kulturgeschichte vgl. Körte/Stockhammer (1995).

jüdische Identität in Konflikt mit der kulturellen Identität des Judentums selbst geriet. Besonders deutlich spricht sich dieses Konfliktpotential in einem Brief an Fleg vom 18. Mai 1912 aus, wo es etwa an einer Stelle heißt:

> [D]ans quel milieu de juif pouvons-nous *sincèrement* vivre? […] Où sont les juifs qui correspendant notre judaisme? Je crois que la majorité d[es] juifs seront nos *pires* ennemis. Mais nous ne travaillons pas pour la „majorité"![547]

Dieses eigentümliche antagonistische Verständnis eines gegen die „majorité des juifs" anzustrebenden künstlerischen Judentums war maßgeblich beeinflusst durch Blochs intensive Freundschaft mit dem französischen Kritiker Robert Godet, einem engen Vertrauten Claude Debussys. Godet hatte 1913 die französische Übersetzung eines erstmals 1899 erschienenen und später als eine Art Leitschrift des nationalsozialistischen Rassismus und Antisemitismus in Deutschland zu grausiger Berühmtheit gelangten Buches vorgelegt: *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts* des glühenden Wagnerianers Houston Stewart Chamberlain.[548]

1903 hatte Godet eine der wenigen positiven Kritiken zu Blochs *cis*-Moll-Sinfonie verfasst[549] und damit, wie der Komponist selbst aus der Rückschau berichtet, dessen Interesse auf sich gezogen:

> Two months later [gemeint ist die Teil-Uraufführung der *cis*-Moll-Sinfonie beim Baseler Musikfestival im Juni 1903], an article appeared in the journal *Le Temps* in Paris. This article praised my work as the most important of the Festival. It was unsigned. After one year, in Paris, (1903-1904), I wrote, desperately, a letter to the anonymous author of this article.... This man was Robert Godet, 'the only friend I ever had,' Debussy told me in 1907. He was the man who translated the book that made Hitler, by H. S. Chamberlain, 'The Foundations oft he 19th Century.' When the book was published in French, in 1913, we broke our relations. Godet was the most extraordinary man I ever met, and I did not realize, during the ten years of our profound and intimate friendship, that he was the worst anti-semite that ever existed.

---

547 EB an Edmond Fleg, 18. Mai 1912, in: *LoC Bloch Col,* Box , Folder , Bl. 2r.

548 Textgrundlage für Godets zweibändige Übersetzung (= Chamberlain (1913)) war die leicht bearbeitete Volksausgabe von Chamberlains Buch aus dem Jahre 1907 (= Chamberlain (1907)).

549 Auszüge von Godets anonym veröffentlichter Kritik in *Le Petit Temps* vom 29. Juni 1903 finden sich bei Tappy (1984), S. 31.

> It is this man, in his article of *Le Temps*, that attracted my attention to what could be Jewish within me.[550]

Godet wurde Blochs Kompositionsschüler und brachte – quasi in Umkehrung der unterrichtlichen Rollenverteilung – seinem Lehrer die Musik Modest Mussorgskis nahe, insbesondere dessen jüdisch inspirierte Werke, wie die Kantate *Josua* (1877), *Hebräisches Lied* (1867) und den berühmten Satz *Samuel Goldenberg und Schmuÿle* aus *Bilder einer Ausstellung* (1874).[551] Bloch war enorm fasziniert von den Begegnungen mit Godet und sah in ihm geradezu eine messianische Person, die den Schlüssel zu seinem eigenen ästhetischen und weltanschaulichen Denken, ja gewissermaßen zu seinem eingangs erörterten ‚mythischen Ich'[552] in Händen zu halten schien:

> Les trois journées que je viens de passer auprès de Robert Godet compteront parmi les plus belles et les plus *profondes* de ma vie. [...] Eh bien, en ces trois journées, qui me semblent hors du temps et de l'espace, il s'est fait en moi une grande clarté. Je me suis regardé enfin sans voile, et ce réveil de tout un passé que je sens plonger très loin dans la race même, m'a donné la joie intense que l'on aurait à créer spontanément une œuvre longtemps conçue avec douleur. Comment cela s'est fait, je ne saurais le dire. Godet est une âme qui se traduit sans la moindre phraséologie, il n'y a pas d'apparence en lui. Nous avons parlé de tout, mais de tout ce qui *comte réellement* dans l'existence. [...] Il recherche la vérité de la vie et non sa représentation superficielle, il préfère le geste à la parole, l'accent contenu à l'extériorisation, bref tout ce qui part de *l'instinct* le plus sacré et non d'une convention.[553]

Aufgrund der Freundschaft zu Godet widmete Bloch sich schließlich wieder mit verstärktem Interesse den kulturellen Wurzeln seiner eigenen jüdischen Identität, die er – wie bereits gezeigt[554] – durch das im November 1906 enthusiastisch begonnene Studium der Bibel und mithilfe mythisch-rassischer Ansichten hoffte für sich selbst aufhellen zu können. Analog dazu rückte auch auf musikalischem Gebiete anstelle von Mahler und Debussy

---

550 EB an Olin Downes, 9. Juli 1954, zit. n. Schiller, D. (2003a), S. 55f.

551 Vgl. Godets Brief an Bloch vom 28. November 1904, in: *LoC Bloch Col*, Box 37, Folder 30, sowie Blochs Brief an Fleg vom 27. Dezember 1904, in: *LoC Bloch Col*, Box 32, Folder 2, s. dazu ferner Móricz (2008), S. 106; Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 1, S. 287f.

552 Vgl. Kap. 2.1.

553 EB an Edmond Fleg, 21. Februar 1906, in: *LoC Bloch Col*, Box 32, Folder 3, S. 1f. u. 4.

554 Vgl. Kap. 2.1.

ein neues künstlerisches Vorbild verstärkt in den Mittelpunkt von Blochs Interesse: Richard Wagner. Gerade in dessen antisemitischem Pamphlet *Das Judentum in der Musik* fand Bloch auf befremdliche Weise seinen eigenen Zugang zu einem mythisch und rassisch fundierten Judenbild, dem er fortan immer wieder musikalische Gestalt zu geben suchte: zunächst in seinen zwischen 1911 und 1916 größtenteils noch in Satigny bei Genf entstandenen Kompositionen des sogenannten *Jüdischen Zyklus* – hierzu zählen seine *Trois Poèmes Juifs pour Grand Orchestre* (1913), die Psalmvertonungen *Deux Psaumes Pour Soprano et Orchestre Précédés d'un Prélude Orchestral: Psaumes 137 et 114* (1912–14) sowie *Psaume 22 pour Baryton et Orchestre* (1914), die Sinfonie *Israel* (1912–16), das berühmte Stück *Schelomo: Rapsodie Hébraïque pour Violoncelle et Orchestre* (1916), das *Quatuor à Cordes* (1916) sowie die unvollendet gebliebene Oper *Jézabel*, an der er v. a. zwischen 1907 und 1918 immer wieder mehr oder weniger intensiv arbeitete[555] –; dann in den 1920er Jahren während seiner ersten Zeit in Amerika vornehmlich im Rahmen kleinerer Werke wie *Baal shem – Three Pictures of Chassidic Life* für Violine und Klavier (1923), *From Jewish Life: Three Sketches* und *Méditation Hébraïque* jeweils für Violoncello und Klavier (beide 1924), *Prélude (Recueillement)* für Streichquartett (1925) und *Abodah: a Yom Kippur melody* für Violine und Klavier (1928); in den 1930er Jahren (und wieder zurück in Europa) neben seinem noch ausführlicher zu thematisierenden Synagogaloratorium *Avodath Hakodesh* (1933) v. a. in dem symphonischen Poem *Voice in the Wilderness* für Violoncello und Orchester und dessen gekürzter Version für Klavier *Visions et Prophéties* (beide 1936); schließlich in dem nach dem Zweiten Weltkrieg

555 Für eine detaillierte Besprechung der Werke des *Jüdischen Zyklus* vgl. Knapp (2003), S. 100–270. Ein ausführlicherer musikanalytischer Vergleich zwischen *Jézabel* und *Schelomo* findet sich bei Móricz (2008), S. 116–152 u. Móricz (2001). Eine jeweils überblicksartige Einführung in sämtliche ‚jüdische' Werke Blochs findet sich bei Lewinsky/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 1–4, *passim*.

wiederum in den USA entstandenen Spätwerk u. a. in den *Six Préludes* und den *Quatre Marches Nuptiales* jeweils für Orgel (beide 1950), in der *Suite Hébraïque* für Viola oder Violine und Orchester sowie *Meditation and Processional* für Viola und Klavier (beide 1951) und schließlich in der *Proclamation* für Trompete und Orchester (1955).

2.2.3 „Mon Messie“: Richard Wagner – deutsche Musik – jüdische Musik

Bereits 1901, während seines Studiums in der ‚Wagnerhauptstadt' München, hatte Bloch Wagner als „mon Messie“ bezeichnet.[556] Zehn Jahre später schrieb er anlässlich einer *Meistersinger*-Aufführung, die er im März 1911 in Leipzig erlebt hatte, von seinen Eindrücken an Fleg:

> Hier soir, nous sommes allés aux *Meistersinger.* […] J'ai été remué plus profondément que jamais. [...] C'est vraiment une *religion* que l'Art, poussé à ce point. Jamais Wagner ne m'a produit une telle impression; et je vous assure que l'Art de Debussy, à côté de cela, n'est que l'Art d'un bel objet de vitrine. C'est l'expression d'*une* sensibilité, d'un petit côté de l'âme humaine, encore stylisé, raréfié, joli, joli et joli, avec la terreur de faire grand, de "manquer de goût". Je me suis senti une fois de plus bien plus près de la sensibilité *musicale* de l'Allemand, toute en profondeur, que de celle du Français, toute en surface. [...] Ce n'est pas seulement Wagner que j'ai retrouvé, c'est un peu moi-même... *Nous ne sommes pas Français*... Nous ne sommes pas Allemands non plus, il est vrai, mais notre sensibilité profonde de Juifs est plus près de *la complète réalisation humaine* qu'est la musique allemande que de la jolie forme musicale française.[557]

Die Verortung seines künstlerischen Konzepts von Judentum in der geistigen Nähe jener ‚tiefen' ‚deutschen' „religion que l'Art“ Wagners bei gleichzeitiger Abgrenzung von der „toute en surface“ sich abspielenden ‚französischen' Musik à la Debussy berührt den Kern von Blochs Kunstauffassung schlechthin: Angesichts seiner Hingabe an Wagner wies er seiner

---

556 „Wagner (mon Messie, à moi) est énorme; je le révère comme le plus grand génie que je connaisse.“ EB an seine Schwester Loulette, 26. Februar 1901, zit. n. Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 1, S. 143.

557 EB an Edmond Fleg, 11. März 1911, in: *LoC Bloch Col*, Box 33, Folder 1, Bl. 2r u. 3r–4r.

eigenen mit „sensibilité profonde de Juifs“ ausgestatteten Musik die Aufgabe zu, analog der deutschen und speziell der Wagnerschen Musik „la complète réalisation humaine“ zu sein. Blochs Musik, die ausgelöst durch die Begegnung mit Godet und seinem ‚Bibelerlebnis’ nun explizit ‚jüdisch’ und explizit ‚human’ sein sollte, war konzeptionell nicht (wie zuvor noch in seiner Oper *Macbeth*) über Debussys „l’Art d’un bel objet de vitrine“, sondern nur über Wagners musikalisch-religiöses Deutschtum realisierbar, wenngleich diese Ausrichtung für ihn nicht bedeutete, dass seine ‚jüdische’ Kunst vollkommen in Wagners bzw. der ‚deutschen’ Musik aufzugehen habe. Diese sollte jener vielmehr als konzeptionelles Muster dienen.

Im Kontext dieser Suche Blochs nach einem geeigneten ‚jüdisch-humanen’ Idiom kam v. a. auch der von Wagner in seinem antisemitischen Pamphlet *Das Judentum in der Musik* vorgetragenen These einer durch die (eigene, wagnerische) Musik evozierten Erlösung des Menschen, seinem gleichsam mythischen Aufgehen im „Reinmenschlichen“[558], eine Schlüsselstellung zu:

> [J]e comprenais aussi la fin de son „Judenthum in der Musik“ „*mit uns* leiden und leben, in einem Worte, mit uns *Menschen* zu werden“ …. Oui! Si c’était possible? […] je ne suis pas allemand, mais je le suis aux *Meistersinger*, parce que le *rein menschlich* immortel a trouvé à s’exprimer d[an]s sa forme parfaite [d’un côté] dans l’art plastique, [de] l’autre [côté] dans la musique…) Mais *nous*? Où sommes-nous et où allons-nous? Où est notre nation? Où trouver les échos de nos plaintes, dispersés que nous sommes, et qui comprendra nos lamentations? […] [I]l y avait la joie d’avoir pris, moi, musicien, une femme allemande, c’est-à-dire d’une race qui puisse, quoique différente de la nôtre, me comprendre par la musique, langage commun. Et puis, n’est-ce pas symbolique ? et n’y-a-t-il pas là un trait d’union entre nous et eux. Car un art juif doit être *humain*, et ce que nous proclamerons doit être pour tous... Mais avant de proclamer, il faut nous être *retrouvés* nous-mêmes, et pour cela, il faut aller *notre* route et non pas la leur...[559]

In einem etwa zur gleichen Zeit geschriebenen Brief Blochs an den italienischen Komponisten Ildebrando Pizzetti – ein glühender Anhänger

---

558 Vgl. dazu auch Wagners berühmte Phrase: „[D]er Inhalt dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat: es ist *das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche*“, Wagner, *Eine Mitteilung an meine Freunde*, S. 318.

559 Ebd., Bl. 4r–5r; vgl. dazu auch: Móricz (2008), S. 102f.

Benito Mussolinis – brachte Bloch seine von Wagners *Das Judentum in der Musik* inspirierten Überlegungen einer jüdischen Teilhabe am ‚Reinmenschlichen', die Wagner selbst ja unmissverständlich (und in seiner historischen Wirkung auf schrecklichste Weise folgenreich) nur in dem „rücksichtlos […] durch Selbstvernichtung wiedergebärenden Erlösungswerke", kurz in der „Erlösung Ahasvers, – de[m] *Untergang*!" zugestanden hatte[560], noch deutlicher zum Ausdruck:

> Contrairement à Wagner qui disait aux Juifs "cessez d'être Juifs, pour être pleinement hommes avec nous", je pense, je crois, je suis convaincu que ce n'est qu'en redevenant pleinement Juifs que les Juifs seront pleinement hommes.[561]

Blochs argumentatorischer Trick, Wagners Überlegungen, wie das Judentum gleichsam mythisch am ‚Reinmenschlichen' partizipieren könne, einfach umzudrehen, indem das ‚Reinmenschliche' nicht mehr durch selbstvernichtende Preisgabe alles Jüdischen, sondern eben gerade nur durch die (künstlerische) Ausbildung des ‚Reinjüdischen' zu erreichen sei, erscheint – wie Klára Móricz gezeigt hat – gleichsam als Konkretisierung einer von Godet inspirierten Idee, die dieser in einem Brief an Bloch vom 6. März 1914 wie folgt formulierte:

> Pour descendre […] jusqu'aux racins de pure humanité par où une race donné communique avec touts les autres races, il faut suivre sans doute une à une les inflexions de sa tige, il faut se garder de croire qu'un arrivera au général en brûlant les étapes du particulier.[562]

In diesen Worten Godets verbindet sich das Bild des Wegs der ‚partikularen Rasse' zur „pure humanité" mit dem Bild eines wohl nicht anders als mythisch und damit erinnerungskulturell zu deutenden Abstiegs zu den Wurzeln eben dieses ‚reinen Menschentums': Letzteres wird in den oben zitierten Äuserungen Blochs und Godets – durchaus ganz gemäß dem

---

560 Vgl. Wagner, *Das Judentum in der Musik*, S. 173.

561 EB an Ildebrando Pizzetti, 13. Oktober 1911, in: Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 1, S. 549.

562 Robert Godet an EB, 6. März 1914, in: *LoC Bloch Col*, Box 37, Folder 39, S. 4. Vgl. dazu auch Móricz (2008), S. 113ff.

Vorbild Wagners, der seinerseits das ‚Reinmenschliche' – in den Worten Petra-Hildegard Wilbergs – als „jenes Substantielle […], das als Substrat aller Geschichte unterliegt und immer schon vorausliegt"[563], aufgefasst hatte – offenkundig als ein mythischer Urgrund begriffen, dem es sich – ähnlich dem ja ebenfalls stark von Wagners Ideen inspirierten Abstieg des Erzählers der *Josephs*-Romane in die Brunnentiefe der Vergangenheit – Schicht um Schicht zu nähern gelte. Entsprechend ist Blochs erinnerungskulturelle Identifikation mit den Geschichten und Figuren der Bibel, wie er sie im Rahmen seines ‚Bibelerlebnisses' vollzogen hatte, gerade vor dem Hintergrund seiner Wagner-Rezeption als eine mythische Identifikation mit dem im ‚Reinjüdischen' des biblischen Personals verkörperten ‚Reinmenschlichen' zu verstehen. Zielpunkt der Vision einer ‚jüdischen' Musik war – so wird auch hier wieder deutlich – der für Bloch ‚rassisch' fundierte Mythos der Bibel; gewissermaßen wurde bei ihm also das letztlich auf ethisch-moralischer Konvention beruhende Mosaische Gesetz durch das auf ‚unmittelbarer' weil ‚rassischer' ‚Signifikation' basierende Naturgesetz ersetzt.

Wie aber sollte nun Blochs auf Inversion der antisemitischen Mythostheorie Wagners fußende und das ‚Reinmenschliche' zum Ziel habende ‚jüdische' Musik konkret aussehen? Wagner hatte in *Das Judentum in der Musik* über die jüdische Musik verachtend geschrieben:

> Dem jüdischen Tonsetzer bietet sich nun als einziger musikalischer Ausdruck seines Volkes die musikalische Feier seines Jehovadienstes dar: die Synagoge ist der einzige Quell, aus welchem der Jude *ihm verständliche* volkstümliche Motive für seine Kunst schöpfen kann. Mögen wir diese musikalische Gottesfeier in ihrer ursprünglichen Reinheit auch noch so edel und erhaben uns vorzustellen gesonnen sein, so müssen wir desto bestimmter ersehen, daß diese Reinheit nur in allerwiderwärtigster Trübung auf uns gekommen ist: hier hat sich seit Jahrtausenden Nichts aus innerer Lebensfülle weiterentwickelt, sondern Alles ist, wie im Judentum überhaupt, in Gehalt und Form starr haften geblieben. Eine Form, welche nie durch Erneuerung des Gehaltes belebt wird, zerfällt aber; ein Ausdruck, dessen Inhalt längst nicht mehr lebendiges Gefühl ist, wird sinnlos und verzerrt sich. Wer hat nicht Gelegenheit

563 Wilberg (1996), S. 285.

> gehabt, von der Fratze des gottesdienstlichen Gesanges in einer eigentlichen Volks-Synagoge sich zu überzeugen? Wer ist nicht von der widerwärtigsten Empfindung, gemischt von Grauenhaftigkeit und Lächerlichkeit, ergriffen worden beim Anhören jenes Sinn und Geist verwirrenden Gegurgels, Gejodels und Geplappers, das keine absichtliche Karikatur widerlicher zu entstellen vermag, als es sich hier mit vollem naiven Ernste darbietet? In der neueren Zeit hat sich der Geist der Reform durch die versuchte Wiederherstellung der älteren Reinheit in diesen Gesängen zwar auch rege gezeigt: was von Seiten der höheren, reflektierenden jüdischen Intelligenz hier geschah, ist aber eben nur ein, seiner Natur nach fruchtloses Bemühen von Oben herab, welches nach Unten nie in dem Grade Wurzel fassen kann, daß dem gebildeten Juden, der eben für seinen Kunstbedarf die eigentliche Quelle des Lebens im Volke aufsucht[,] der Spiegel seiner intelligenten Bemühungen als diese Quelle entgegen-springen könnte. Er sucht das Unwillkürliche, und nicht das Reflektierte, welches eben *sein* Produkt ist; und als dieses Unwillkürliche gibt sich ihm gerade nur jener verzerrte Ausdruck kund.[564]

Blochs ‚Antwort'[565] auf diese von Wagner gehässig formulierte Absage an die kulturellen Sinn stiftende Kraft jüdischer Musik lautete:

> Je sens germer en moi toute une floraison. Je ne la sollicite pas, je ne *produis* rien, et je ne cherche pas à donner une forme, pour le moment, à ces ébauches, mais je sens que l'heure viendra, et je l'attends en confiance, en respectant le silence présent, imposé par des lois naturelles qui savent. Il y aura des rhapsodies juives pour orchestre, des poèmes juifs, des drames surtout; *des poèmes pour chant* dont je n'ai pas de paroles, mais j'en voudrais d'hébraïques. Toute une Bible musicale viendra, et je voudrais laisser chanter en moi ces "chants séculaires" où vibrera toute l'âme juive, dans ce qu'elle a de profondément national et de profondément humain. De nouvelles formes devraient être créées, libres et nettes, cependant claires et somptueuses; je les pressens sans les voir encore devant moi. Je crois que je ferai un jour, des chants pour être chantés à la synagogue, en partie par le ministre, en partie par les fidèles. C'est vraiment étrange que tout cela sorte ainsi lentement, et que cette impulsion m'ait choisi moi, si étranger par toute ma vie *extérieure* à tout ce qui est juif.[566]

Um dem von Wagner negierten kulturellen Sinn jüdischer Musik zu begegnen, ersetzte Bloch in seinen obigen Ausführungen zur Vision neuer ‚jüdischer' Musikformen Wagners These, dass ‚der Jude' zum „Unwillkürli-

---

564 Wagner, *Das Judentum in der Musik*, S. 158f.

565 Wie David M. Schiller zu Recht bemerkt, schreibt Bloch im obigen Zitat zwar natürlich nicht in direkter Entgegnung auf Wagners Pamphlet, aber „his rhetoric does confirm the lasting influence of Wagner's 'Judaism in Music' on subsequent discussions of Jewish creativity." Ergänzend weist Schiller darauf hin, dass der Einfluss von Wagners Text so enorm für die jüdische Musikwelt war, „that even sixty years later, no Jewish composer could take up the problem of Jewish creativity without evoking and confronting anew Wagner's rhetoric on the Jews' language and music and Wagner's attack on the synagogue, where the Jews' music and language meet.", Schiller, D. (2003a), S. 20.

566 EB an Edmond Fleg, 16. Juli 1911, in: *LoC Bloch Col*, Box 33, Folder 2, Bl. 4^{v}–5^{r}.

chen“ dränge[567], durch sein eigenes Konzept von „racial consciousness“[568]: Bei der von ihm zu konzipierenden „Bible musicale“[569], die ganz im Sinne des monumentalen Modus den fundierenden Kanon einer neuen ‚jüdischen’, ja mit Blick auf den *Avodath Hakodesh* ‚universellen’ Musikkultur stiften können sollte, setzte er erneut ganz auf die Inspiration der ‚wissenden’ Naturgesetze („imposé par des lois naturelle qui savent“) und distanzierte sich gleichzeitig von allem äußerlich Jüdischen („si étranger par toute ma vie *extérieure* à tout ce qui est juif “[570]), d. h. implizit also auch von der traditionellen jüdischen Musik sowie der bisherigen Musik jüdischer Komponisten. Diese Ablehnung jeglicher bestehender ‚jüdischer Musik’, die für Bloch konsequenterweise analog der Abkehr von Debussy auch eine Abkehr von Mahler bedeuten musste, verbalisiert er an anderer Stelle ganz explizit:

> I think the principal reason that Jewish composers have never as yet attained the first rank in musical composition is that, consciously or unconsciously, through fear or a lack of self-knowledge, they failed to proclaim themselves in their art. I think the great shortcoming of Mahler as a composer was that he failed to realize this. So he built with idioms that were outworn and inadequate to the things he wished to say and the manner in which he would have said them. If, in his restless searching for ‘the word’, he could have linked himself to the genius of his race, what might he not have accomplished? As it is, we listen to Mahler’s great symphonies, that tower so high, and aspire so much higher, and realize with sorrow that for all their spirituality their musical material is too conventional, too certain to crumble with the passage of time.[571]

Die besondere Tragik eines solchen Verständnisses von künstlerischem Judentum – pointiert von Klára Móricz mit den Worten „Bloch could find his ideal Judaism nowhere in the real world. It had to be constructed in his art“[572] umschrieben – liegt vor allem darin, dass Bloch in seinem weltan-

---

567 Vgl. Anm. 564.
568 Vgl. Anm. 488.
569 Vgl. Anm. 566.
570 Vgl. ebd.
571 EB zit. n. Olin Downes, *Ernest Bloch, the Swiss Composer, on the Influence of Race in Composition*, in: *The Musical Observer* 14.3 (1917), S. 11, zit. n. Knapp (2003), S. 76.
572 Móricz (2008), S. 105.

schaulichen Denken permanent genau in die antisemitischen Fallen gelaufen ist, die ihm rassistische Argumentationen wie diejenige Wagners gestellt haben.[573] Besonders eindrücklich wird dies – wie Móricz an vielfältigen Quellendokumenten zeigen konnte[574] – an Blochs Auseinandersetzung mit Houston Stewart Chamberlains rassistischem Manifest *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts*, das – wie weiter oben bereits erwähnt – sein enger Freund Robert Godet ins Französische übersetzt hatte. Bloch geriet darüber mit Godet in einen nicht mehr zu schlichtenden Streit, unter dem er aber Zeit seines Lebens schwer litt[575] und entsprechend mehrfach erneute Annäherungsversuche gegenüber Godet startete, die dieser aber ungerührt ausschlug. Anfang 1934 schließlich widmete sich Bloch erneut der Lektüre von Chamberlains Schrift, dessen Rassenideologie er nun als unumstößliche, wenngleich mit gefährlichem Potential behaftete biologische Fakten ansah[576]:

> I have finished and reread Chamberlain's book – Here you have the key […] to the events, in Germany […] only that, in spite of its fanaticisms and hypothesis – like Darwin or Marx after all – the book is a *great* book. But when it falls on smaller minds, and has to be put into vulgarization and practice, like e[ver]ywh[ere] else, it becomes a *terrible weapon*.[577]

---

573 Vgl. dazu auch Schiller, D. (2003a), S. 17ff.

574 Vgl. Móricz (2008), S. 107–115; Móricz (2007), S. 108–114.

575 Bloch sprach in diesem Zusammenhang mehrfach von "the great tragedy of his life", zit. n. Bloch/Bloch, *The Story of a Sculpture*, S. 28.

576 So schrieb er am 18. März 1934 an seine Geliebte Winnifred Howe, dass Chamberlain nicht nur ein Prophet gewesen sei, sondern dass sein Buch „at least is based on *real, sound, biological* facts.", in: *UCB Bloch Col*, Box 9, S. 7^{v}. Überdies ist an späterer Stelle desselben Briefes in ebenso überzeugtem wie resignierendem Tonfall gar folgende sozialdarwinistische Äußerung zu lesen: „Germany is rearming, vigorously – eliminating all Socialism, internationalism, and Jews, as a *branch* of it, – rapidly *nationalizing* it, and practically fighting capitalism too – when ready – in 2, 3 years, perhaps – they will start again – as in 1914 – but with more chances to win. I believe – *Biological* process, after all – Growth – Races – Huge forces – *Brutal facts* – not *Thought*, nor *Ethics*, nor *Justice*, nor *Beauty* – *Brutal* facts, physical – as everywhere [else] with *individual tragedies* – There is but *one,* one terrible *Logic* – what we *rebel* or not, against it", ebd., S. 9^{r+v}.

577 EB an Lilian Hodgehead und Ada Clement, 6. Juli 1934, in: *UCB Bloch Col*, Box 3, Item 00497^{v}–00498^{r}.

Offenkundig von der erneuten Chamberlain-Lektüre angeregt, ließ er sich im Rahmen eines Interviews mit der *New York Times* im März 1934 öffentlich zu einer Äußerung hinreißen, in der er – in gewisser Weise vielleicht vergleichbar den Aufsätzen *Bruder Hitler* (1938) oder *Deutschland und die Deutschen* (1945) sowie dem Roman *Doktor Faustus* (1947) von Thomas Mann – versuchte, dem Nationalsozialismus bzw. Hitlerismus in Deutschland einen, wenn auch klar negativ konnotierten, so doch ‚größeren' kulturgeschichtlichen (um nicht zu sagen: mythischen) Überbau, gleichsam eine, wie es im *Doktor Faustus* an einer Stelle heißt, „[höhere] Interpretation des kruden Geschehens"[578] zu verleihen:

> The phenomenon of Germany is bigger than the treatment of the Jews. […] A movement as profound as the Lutheran Reformation is taking place. I greatly respect Hitler's sincerity. He believes wholly and disinterestedly in what he is doing. He is a fanatic, if you will, on fire with his cause, but certainly not an opportunist making political capital. I do not think he is right. But to label him and his movement merely as anti-Jewish is inaccurate. The movement goes much further back; its Jewish aspect is discernible in H. S. Chamberlain's "Genesis of the Nineteenth Century".[579]

Nachdem auf derlei missverständliche Worte entsprechend heftig ausgefallene Reaktionen insbesondere aus den Kreisen amerikanisch-jüdischer Gemeinden nicht lange auf sich warten ließen, versuchte sich Bloch beinahe trotzig etwa wie folgt zu rechtfertigen:

> The Jews have *persecuted* me here – because I said *Hitler* was not a „madman" nor a „fool," but a terribly *serious* and *sincere* fanatic, he and his associates – It is rapidly spreading *all over the world*. And the *nervous* and *dishonest* Jews here make "mock trials" and other *farces*, to advertise themselves, which *hurt* and *do not help* the poor Jews in Europe – They forget too that Hitler persecutes not only the *Jews*, but all liberal minded people – But *who* wants the Truth! *Who* wants common sense, and thought, nowadays *here*, in this land of no culture, no background, no honesty?? – people do not realize the seriousness of the situation.[580]

---

578 TM, *Doktor Faustus*, S. 448. – Die Problematik dieser von Manns Ich-Erzähler Serenus Zeitblom geprägten Formel zur Romantisierung der deutschen Geschichte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der letztlich auch Thomas Mann selbst in seinen oben gannten Schriften verfallen ist, hat Safranski (2007), S. 370–375 anschaulich vor Augen geführt.

579 EB, zit. n. Downes (1934), S. 24.

580 EB an Lillian Hodgehead, 6. April 1934, in: *UCB Bloch Col*, Box 3, Item 00493^{v}.

Es scheint – wie Móricz in Bezug auf die beiden letztzitierten Äusserungen treffend bemerkt – nicht nur gleichsam so, als wenn Bloch trotz seiner (aus heutiger Sicht betrachtet) in manchen Punkten durchaus hellsichtigen Wahrnehmung der soziopolitischen Geschehnisse der 1930er Jahre in Europa und Amerika „never acknowledged the offensiveness of his remarks", sondern auch, „that his intimate knowledge of Chamberlain's *Foundations* entitled him to pass judgements on the situation of the Jews worldwide".[581] Blochs Sendungsbewusstsein ging vor allem in künstlerischer Hinsicht allerdings deutlich über das innerjüdische Adressatentum hinaus und steigerte sich insbesondere im *Avodath Hakodesh* zu einer regelrechten, als universal und humanistisch proklamierten Mission, in der schließlich sogar wieder eine Art Emanzipation von den Thesen Chamberlains möglich schien. Im selben Zeitungsinterview, in dem er in Chamberlains Buch das ‚mythische' Fundament Hitlers erblickte, sind von Seiten Blochs auch folgende Worte zu vernehmen:

> I believe […] my 'Sacred Service' may be an answer to the accusations of Chamberlain as to the danger of a 'chosen people' seeking to usurp the world; a challenge, too, to those Jews who would limit their faith to their race. For its Judaism is not that of the Ghetto but that of the prophets – messianic and universal. The faith it embodies, though inspired by the ancient service, transcends racial boundaries; the appeal it voices, though rooted in one religion, is to brotherhood. It addresses not Jews alone, but mankind.[582]

Die erinnerungskulturell vom antiken jüdischen Kultus inspirierte Transzendierung der ‚racial boundaries' im *Avodath Hakodesh* spielt erneut auf den bei Bloch gegenüber Wagner mit umgekehrten Vorzeichen verlaufenden Prozess an, durch das im antiken Judentum sich (angeblich) verkörpernde ‚Reinjüdische' zum ‚Reinmenschlichen' zu gelangen. Die metaphysische Allverbundenheit der Welt, die Wagner in seinen mythisch konzipierten Musikdramen darstellen und dort als Erlösungsinstrument für

581 Móricz (2008), S. 174.
582 EB, zit. n. Downes (1934), S. 24.

die Menschheit auf Kosten des Judentums nutzen wollte, wird bei Bloch durch den Einfluss Godets und Chamberlains umgedeutet zu der paradoxen Vision, dass sich gerade durch sein künstlerisches Schaffen ‚jüdischer Musik' ein mythisch-‚reinmenschlicher' Universalismus verkünden lasse, dessen oberstes Gebot die – geradezu Beethovensch anmutende – religions-, kultur- und rassenübergreifende Brüderlichkeit aller Menschen sei.

Móricz hat diese trotz ihres humanistischen Grundimpulses alles in allem recht befremdliche Haltung Blochs treffend mit einer Überlegung Hannah Arendts zur jüdischen Assimilation zu erklären versucht:

> What his anxiety and periodic outbursts of anti-Jewish sentiment demonstrate is his incurable insecurity originating from his assimilated status, which, as Hannah Arendt observed, could not have been achieved without the assimilation of the anti-Semitism of the main culture. This assimilated anti-Semitism, combined with Bloch's deep anxiety about Jewish reception of his work, created a complex relationship between Bloch and Judaism that no single term can capture.[583]

Blochs Spannungsverhältnis zum Judentum – und damit auch allgemeiner zur jüdischen Erinnerungsfigur der ‚Mosaischen Unterscheidung' – stellt eine geradezu tragisch-paradoxe erinnerungskulturelle Sinnformation jüdischer Identitätsfindung dar: In seinen musikästhetischen Überlegungen versucht er, mit den künstlerischen Mitteln der Musik eine auf Basis der Erinnerung an die (vermeintlich) antik-kosmotheistische Welt der Bibel stehende rassisch-jüdische Identität zu erschaffen, die zwar in scharfem Kontrast zum ‚traditionellen' Judentum steht (und stehen soll), dafür aber die mythische Verkörperung des ‚Reinmenschlichen' zum Ziel hat, das es, ausgehend von einem dem ‚Reinjüdischen' inhärenten humanistischen Impuls, gilt, in die Welt zu tragen.

Um den Blochschen Gedanken der gleichsam prophetischen Sendung dieses ‚jüdisch-reinmenschlichen' Geistes in die Welt vollends in seinem kulturgeschichtlichen Kontext zu erfassen, ist ein Blick auf die ursprünglich

583 Móricz (2005), S. 79.

aus den theologischen Kreisen des amerikanischen Reformjudentums stammende[584], von Bloch gemeinsam mit seinem Freund Fleg aber eher in allgemein erinnerungskultureller *und* spezifisch künstlerischer Hinsicht adaptierte Idee einer ‚Mission Israels' hilfreich, die programmatisch auch an prominenter Stelle im *Avodath Hakodesh* wiederkehrt und dort gleichsam den Schlüssel zu der Intention des Komponisten liefert, dieses Synagogaloratorium stelle sozusagen die künstlerische Antwort auf Chamberlains Buch *Die Grundlagen des Neunzehnten Jahrhunderts* dar.

2.2.4 Edmond Fleg und die ‚Mission Israels'

Edmond Fleg hat das Konzept der ‚Mission Israels' in einem erstmalig 1928 erschienenen Essay mit dem Titel *Pourquoi je suis juif*[585] besonders deutlich und ausführlich dargelegt. Dieser Essay kommt als eine Art Autobiographie Flegs daher, welche in vielem deutliche Parallelen zur Biographie Blochs aufweist. Fleg berichtet darin seinem fiktiven, weil ungeborenen Enkelkind von der kulturellen Gedächtnisarbeit, die er in Bezug auf seine einst verlorengegangene und schließlich wiedergefundene jüdische Identität vollzogen habe.[586] Im ersten Kapitel „Israël Perdu"[587] beschreibt der in Genf geborene Fleg seine Kindheit in einem orthodoxen jüdischen Elternhaus, von dem er sich aber nach und nach immer weiter entfernt, vor allem, weil die strengen, starren Regeln und Rituale ihm weitestgehend unverständlich bleiben und darüber hinaus seiner Meinung nach zunehmend in Konflikt mit der modernen Welt, zu der er sich hingezogen fühlt, geraten. Flegs Weg

584 Zur Geschichte der reformjüdischen Theologie der „Mission Israels" in den USA vgl. Schiller, D. (2003a), S. 27ff.
585 Fleg (1928).
586 Vgl. ebd., S. 9f.
587 Vgl. ebd., S. 11–30.

führt in der Folge Schritt für Schritt weg vom orthodoxen jüdischen Glauben hin zum Atheismus. Bereits als Kind sucht er im Gebet einen individuellen, vom jüdischen Ritus losgelösten Zugang zu Gott. Dann lernt er die christliche Religion kennen und ist stark von der Lektüre des Neuen Testaments beeindruckt. Er konvertiert daraufhin nicht nur innerlich zum Christentum, sondern verdammt sogar die Religion der Väter aufgrund ihrer postulierten ewigen Schuld am Tod Jesu.[588] Seine Entsagung vom Judentum mündet später in eigene philosophische Studien, die ihn in Anlehnung an Auguste Comte zu dem Urteil „il n'y a plus de religion que la Religion de l'Humanité"[589] kommen lassen. Als Student an der Pariser Sorbonne wird er schließlich zum Ästhetizisten, der sich vollends von der sowohl als prosaisch-modern wahrgenommenen, als auch angesichts überholter, aber dennoch weiterhin praktizierter religiöser Kulte primitiv anmutenden Welt abkehrt: „Ma fonction principale fut donc de m'admirer".[590]

Das zweite Kapitel „Israël Retrouvé"[591] setzt ein mit den Ereignissen der Dreyfus-Affäre 1894. Zunächst wenig von den Vorkommnissen um den wegen vermeintlichen Landesverrats in Verbannung und Haft geschickten jüdischen Hauptmann der französischen Artillerie Alfred Dreyfuß berührt, fühlt sich Fleg aufgrund des sich während der Affäre zuspitzenden Antisemitismus und der freundschaftlichen Auseinandersetzung mit einem Anti-Dreyfusard, den er „le Logicien" nennt[592], mehr und mehr zur

588 „Ce qui a fini par me détacher de tout cela, c'est la lecture du Nouveau Testament. J'ai pleuré de vraies larmes en lisant le supplice de Jésus et j'ai eu honte pour mes pères qui se sont souillés du sang de ce juste qu'ils ont si traîtreusement crucifié. Oui, j'ai eu honte de ma race." – ebd., S. 23.

589 Ebd., S. 27.

590 Ebd., S. 24.

591 Vgl. ebd., S. 31–72.

592 Vgl. ebd., S. 32 – Gemeint ist damit der nationalistisch-monarchistisch eingestellte Journalist Lucien Moreau, mit dem Fleg, ähnlich wie Bloch mit Godet, eine enge Freundschaft pflegte. Auszüge aus Flegs Briefverkehr während der Zeit der Dreyfus-

Solidarität mit seiner ursprünglichen Religionsgemeinschaft verpflichtet. Gleichzeitig kommt Fleg mit der Strömung des Zionismus in Berührung, die sehr eindrücklich auf ihn wirkt. Durch die zionistische Idee wird es für Fleg zwischenzeitlich sogar möglich, auf höherer Ebene einen Konsens mit seinem Diskussionsgegner, dem nationalistisch gesinnten „Logicien" zu erzielen:

> Mon *Logicien*, de son côté, applaudissait à mon enthousiasme. Il voyait très bien mon sionisme éventuel s'accorder avec son nationalisme naissant, en accepter même certaines conséquences antisémitiques; nos deux esprits eussent suivi de la sorte deux marches parallèles, laissant tous deux l'idée d'*humanité* pour celle de *patrie*, et la patrie, pour moi, étant la patrie juive.[593]

Jedoch wird Fleg kein Zionist: „[J]e me sentis juif, très juif, mais je me sentis aussi très français, français de Genève, mais français."[594] Die zionistische Maxime, „la patrie juive ne s'offre qu'aux Juifs qui ne croient point en avoir d'autre"[595], trifft auf ihn nicht zu. Dennoch werden nun die Fragen „Qu'est-ce que le Judaïsme? Que doit faire un Juif? Comment être juif? Pourquoi être juif?" [596] zum Zentrum der kulturellen Identitätssuche Flegs, die er, verstärkt durch die Gründung einer Familie und die Geburt eines Sohnes, fortan durch ein dreijähriges intensives Studium der jüdischen Geschichte und Kultur sowie des Hebräischen betreibt:

> Je crois comprendre maintenant la force qui me poussa, et le moment qu'elle choisit pour s'exercer. Déjà, sans doute, j'obéissais à l'instinct qui me dicte aujourd'hui ce livre pour toi: je n'enseignerais pas à mes enfants la religion de mes pères, je voulais leur transmettre pourtant quelque chose d'Israël.[597]

Am Ende dieser erinnerungskulturellen Spurensuche steht Flegs Erkenntnis, dass der Eine Gott des Judentums nichts anderes sei als „l'*idée d'un Dieu*

Affäre, in denen sich auch Teile der Korrespondenz zwischen Fleg und Moreau finden, sind bei Elbaz (1976) publiziert.

593 Fleg (1928), S. 51.

594 Ebd., S. 52.

595 Ebd., S. 53.

596 Ebd., S. 54.

597 Ebd., S. 55f.

créateur et libre“[598], den das auserwählte Volk Israel am intensivsten von allen Völkern erfahren habe:

> Si cet Esprit était présent en moi et dans le monde, ne serait-il pas présent aussi dans l'histoire du monde? dans l'histoire des peuples, dans l'histoire d'Israël? On concevrait alors que certains génies, certaines races, eussent mieux que d'autres senti sa présence, et que celle qui crut la sentir le mieux se fût senti la mission de la proclamer. Pourquoi non?[599]

Aus der Einheit Gottes, die aufs Engste mit der Heilsgeschichte Israels verbunden ist, schließt Fleg nach talmudischer und kabbalistischer Lehre, dass auch der nach dem Bilde Gottes geschaffene Mensch ‚Einer' sein soll[600], und begründet daraus den Missionsgedanken Israels:

> L'Unité humaine est pour le Juif un article de foi, comme l'Unité divine; et, quand je cherche, dans la conscience de ma race, quel est mon devoir de Juif, son Dieu me répond: «Ton devoir de Juif, c'est ton devoir d'homme.» Tu vois, mon enfant, combien j'étais loin maintenant de mon Logicien: raisonnant en dehors de la foi juive, il me semblait opposer l'humanité et sa race; Juif, je devais confondre la mienne et l'humanité.[601]

Die Konsequenzen, die dieser Missionsgedanke für Fleg schließlich zeitigt, werden in dem Essay eingehender im dritten und damit letzten Kapitel, das „Israël Perpétué“ überschrieben ist, erörtert.[602] Fleg berichtet, wie er die als göttliche Mission aufgefasste Geschichte seines Volkes in Gedichten erzählt hat, die zusammengefasst in dem 1911 entstandenen und 1913 erstmals publizierten Band *Écoute, Israël*[603] nachzulesen sind. Am Ende dieser

---

598 Ebd., S. 67.
599 Ebd.
600 Vgl. ebd., S. 71.
601 Ebd., S. 72.
602 Vgl. ebd., S. 73–100.
603 Fleg, *Écoute, Israël* – Der umfangreiche Gedichtband durchschreitet thematisch die gesamte jüdische Geschichte und ist in sieben Bücher mit jeweils drei thematisch zusammenhängenden Anthologien unterteilt: Livre I (1. *Les pères du monde*, 2. *La maison d'esclavage*, 3. *La terre de promesse*), Livre II (1. *Les guerres d'Elohim*, 2. *Le chandelier d'or*, 3. *La vallée des prophètes*), Livre III (1. *Les rives de Babel*, 2. *Le nouveau Morïa*, 3. *L'acropole vaincue*), Livre IV (1. *Les deux pourpres d'Hérode*, 2. *L'évangile d'Ahasvérus*, 3. *La mort du temple*), Livre V (1. *La lampe du Talmud*, 2. *La croix de Rome*, 3. *L'étendard d'Ismaël*), Livre VI (1. *Le jardin des Califes*, 2. *La croisade des rabbis*, 3. *Le feu des moines*), Livre VII (1. *Les amis du ghetto*, 2. *Le sel de la terre*, 3. *L'Apocalypse du Juif Errant*).

mittels Lyrik heraufbeschworenen Gedächtnisgeschichte Israels steht für Fleg die aus der kabbalistischen Lehre adaptierte Vision einer „Sainte Cène humaine commence“[604]:

> [É]pars sur la terre, les membres d'Adam se rejoignent; le sang de tous les hommes coule dans ses veines; dans son cœur battent tous les cœurs humains: comme Dieu, l'Homme est Un.[605]

Doch vor der Erfüllung dieser Vision einer endzeitlichen Einheit der Menschheit steht für Fleg der Antisemitismus, der nach dem Ersten Weltkrieg aller Orten wieder neu aufkeimte. Angesichts der alten vom Christentum ausgehenden Ressentiments gegenüber dem Judentum und der modernen in sich widersprüchlichen antisemitischen Klischees, die Juden seien zum einen Bolschewiken, zum anderen Kapitalisten, kommt Fleg in bemerkenswert brillanter Argumentationsweise, in der er alle gängigen antisemitischen Vorurteile auf eindrückliche Weise als solche entlarvt[606], zu dem Schluss, dass die wirkliche Ursache des Antisemitismus die Angst der Majorität vor einer Minorität sei: „J'en étais donc venu à penser que l'antisémitisme n'a qu'une cause véritable: la prétention des Juifs à être juifs.“[607] Wenn es laut Fleg aber nun diesen Anspruch der Juden, Juden zu sein, gibt, so muss er historisch überprüfbar sein:

> Pour mériter, à mes yeux, cette faveur exorbitante de rester à part en se mêlant aux autres, il faudrait qu'Israël fût nécessaire, que sa mission m'apparût non point seulement comme un beau rêve de prophètes, comme un beau thème de poète, mais comme une contrôlable réalité.[608]

---

604 Fleg (1928), S. 77. Vgl. zu diesem Aspekt kabbalistischer Lehre ausführlicher Kap. 3.4.2.

605 Ebd. Angesichts des Ersten Weltkrieges, dessen Gräuel Edmond Fleg als Soldat auf französischer Seite am eigenen Leibe miterlebte, bekommt sein Gedanke der mythisch begründeten Mission Israels, die Menschheit zu einen und zu versöhnen, auch eine konkret politische Dimension (vgl. hierzu Flegs Schilderungen des Krieges in seinem Essay (ebd., S. 75ff.)).

606 Ebd., S. 77–84.

607 Ebd., S. 84.

608 Ebd., S. 84f.

Und noch einmal zapft er daraufhin das kulturelle Gedächtnis des Judentums an und befragt die jüdische Geschichte, ob es diese Notwendigkeit des Judentums gebe:

> Seule l'histoire d'Israël pouvait me répondre. Cette histoire, comme toutes les autres, débute par la légende: mais qu'en penserais-je, si je la trouvais aussi miraculeuse en ses développements authentiques qu'en ses origines légendaires?[609]

Das ‚Wunder' der sich aus der erinnerungskulturellen Verknüpfung von mythischer und historischer Entwicklung herausschälenden geschichtlichen Notwendigkeit des Judentums besteht für Fleg schließlich darin, dass nur

> Israël prononce, au long des siècles, sa parole d'Unité; à mesure qu'il la prononce, elle se réalise, mais, en se réalisant, elle s'obscurcit; et Israël doit la garder claire, pour la dire et la redire en toute sa clarté, jusqu'à la fin des temps.[610]

Sowohl Christentum als auch Islam – so Fleg weiter – nehmen als religionsgeschichtliche Varianten und Vereinfachungen des Judentums dessen abstrakter Idee der göttlichen Einheit etwas von ihrer absoluten Geistigkeit, verkünden somit nur die halbe Wahrheit. Auch die modernen Philosophien des Jakobinismus, Marxismus oder Wilsonismus „ne popularisent l'Unité humaine que sous une forme encore confuse et superficielle"; es sind somit einzig

> les étapes d'une route qui cherche, du dehors, à rejoindre celle de la justice et de la paix juives; mais cette paix, cette justice, en leur esprit profond, ne peuvent se faire intégralement ni par la révolution, ni par la lutte des classes, ni par les intérêts harmonisés des nation; il faut pour Israël, qu'un progrès de l'homme intérieur rapproche les hommes de l'Homme.[611]

Aber warum ist es gerade das jüdische Volk, das paradigmatisch für den Fortschritt des inneren Menschen hin zur Menschlichkeit einsteht? Flegs bemerkenswerte Antwort darauf lautet:

> Il y a subi tant de violences, souffert tant d'injustices, vécu si complètement la misère de la vie, que la pitié pour le pauvre et l'humilié lui est devenue naturelle. Il a dû si

---

609 Ebd., S. 85.
610 Ebd., S. 90.
611 Ebd., S. 90f.

> longtemps s'abstenir de verser le sang, – même des animaux, même des bêtes humaines qui le massacraient, – que l'horreur du meurtre a comme atrophié chez lui le geste de tuer. Et il a vu de si près, dans ses pérégrinations angoissées, tant d'hommes différents partout et partout semblables, qu'il a compris, qu'il a senti, jusque dans la chair de sa chair, que l'Homme est Un, comme Dieu est Un. Ainsi une race s'est formée, qui peut avoir les vices comme les vertus des autres races, mais qui est à coup sûr la plus *humaine* des races.[612]

Aus der Existenz und Geschichte dieses Volkes Israel, das in sich die Idee der Einheit Gottes und der Einheit des Menschen vereint, nicht nur weil es dazu einst von Gott auserwählt worden ist, sondern auch weil es gerade um dieser Auserwähltheit willen an sich selbst über Jahrhunderte und Jahrtausende hinweg so viel Unmenschlichkeit erdulden musste und daher wie kein zweites Volk um den Wert der Menschlichkeit weiß, leitet Fleg schließlich die Existenz Gottes überhaupt ab („Pour moi, mon enfant, qui ai si longtemps cherché la preuve de l'existence de Dieu, je l'ai trouvée dans l'existence d'Israël"[613]) und kommt zu zwölf eindringlichen Thesen, warum er Jude ist:

> Je suis juif, parce que, né d'Israël, et l'ayant perdu, je l'ai senti revivre en moi, plus vivant que moi-même.
> Je suis juif, parce que, né d'Israël, et l'ayant retrouvé, je veux qu'il vive après moi plus vivant qu'en moi-même.
> Je suis juif, parce que la foi d'Israël n'exige de mon esprit aucune abdication.
> Je suis juif, parce que la foi d'Israël réclame de mon cœur toutes les abnégations.
> Je suis juif, parce qu'en tous lieux où pleure une souffrance, le Juif pleure.
> Je suis juif, parce qu'en tous temps où crie une désespérance le Juif espère.
> Je suis juif, parce que le parole d'Israël est la plus ancienne et la plus nouvelle.
> Je suis juif, parce que la promesse d'Israël est la promesse universelle.
> Je suis juif, parce que, pour Israël, le monde n'est pas achevé: les hommes l'achèvent.
> Je suis juif, parce que, pour Israël, l'Homme n'est pas créé: les hommes le créent.
> Je suis juif, parce qu'au-dessus des nations et d'Israël, Israël place l'Homme et son Unité.
> Je suis juif, parce qu'au-dessus de l'Homme, image de la divine Unité, Israël place l'Unité divine, et sa divinité.[614]

Fleg beschließt seinen Essay, indem er diese Thesen der jüdischen Identität in die mythische Genealogie des kulturellen Gedächtnisses des Judentums

---

612 Ebd., S. 91f.
613 Ebd., S. 91.
614 Ebd., S. 96f.

einschreibt: Die Juden aller Zeiten, die Väter und Vorväter, Fleg selbst und die Kinder und zukünftigen Generationen sind Träger dieser Identität, sie alle sind Zeitzeugen der Menschheit auf dem göttlichen Weg zur Einheit, einer

> vérité qui coulait dans leur sang, qui coule dans le mien; et je ne la transmettrais pas, avec mon sang, à ceux de mon sang? La recevras-tu, mon enfant? La transmettras-tu? Peut-être voudras-tu la quitter. Alors, que ce soit pour une vérité plus grande, s'il en est une. Je ne pourrai pas t'en vouloir. Ce sera ma faute: je ne te l'aurai pas transmise comme je l'avais reçue. Mais, que tu l'abandonnes ou que tu le suives, Israël marchera jusqu'aux derniers jours.[615]

Soweit die etwas ausführlichere Zusammenfassung des Inhalts und der argumentatorischen Struktur des Flegschen Essays. Bemerkenswert an Flegs Gedankengang ist zum einen die Betonung der mythischen Struktur der jüdischen Identität. Genau wie das Personal der *Josephs*-Romane Thomas Mann begreift sich Fleg als ein in Spuren wandelndes Subjekt, das seine jüdisch-kulturelle Legitimität einzig aus den palimpsestartigen Schichten des kulturellen Gedächtnisses, die sich seit den Tagen Abrahams immer weiter auftürmen, bezieht, sich selbst als weitere Schicht in diesem kulturellen Erinnerungsdiskurs versteht und in den künftigen Generationen bis hin zum utopischen Ende der Geschichte weitere solcher Schichtungen erblickt. Die Fundierung dieses jüdischen mythischen Ichs überwindet, wie Fleg an sich selbst exemplifiziert, sogar die Zweifel am und die Abkehr vom Judentum, indem Zweifel und Abkehr mit in die mythische Konstanz der kulturellen Identität eingeschrieben werden:

> Si tu crois éteinte en toi la flamme d'Israël, regarde et attends; un jour, elle se rallumera. C'est une histoire très vieille, que chaque siècle recommence: Israël a eu mille occasions de mourir; mille fois il est ressuscité.[616]

Vergessen und Wiederfinden der jüdischen Kultur und Identität werden somit zum konstitutiven Teil jüdischer Erinnerungskultur erklärt.

---

615 Ebd., S. 99f.
616 Ebd., S. 10.

Zum anderen wird dieser erinnerungskulturell in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft festgeschriebene Status seiner jüdischen Identität von Fleg dadurch dynamisiert, dass er aus seiner kulturellen Rolle heraus, Teil jenes Volkes zu sein, das an sich selbst in seiner Geschichte kontinuierlich die Erfahrung der göttlichen Einheit am eindringlichsten und direktesten gespürt und diese zu dem zentralen Anliegen seiner Existenz erhoben hat, eine Mission zur Vereinigung der Menschheit ableitet. Der fundierende Mythos des Einen Gottes JHWH – der bei Fleg allerdings im Gegensatz zu Bloch sehr viel klarer der Gott der ‚Mosaischen Unterscheidung' ist[617] – wird zur Mythomotorik des Volkes Israel, dessen überhistorische Aufgabe es ist, nach dem Vorbild der göttlichen Einheit „les hommes " zu „l'Homme" zu machen.[618] Die Methode zur Durchführung dieser Aufgabe ist der Erinnerungsdiskurs der jüdischen Geschichte. Die Juden – tausendfach deswegen leidgeprüft – haben nach Flegs Ansicht die Idee der Einheit Gottes und der Menschheit als einzige kulturelle Gruppe durch alle Zeiten hindurch rein bewahrt und sind deshalb berufen, immer wieder aufs Neue der nicht-jüdischen Welt diese Idee vor Augen zu führen. Der auf einen utopischen Universalismus gerichtete jüdische Mythos des Einen Gottes (der hier wie gesagt im Gegensatz zu Bloch eindeutig monotheistisch und nicht kosmotheistisch begriffen wird) und des Einen Menschen muss in einer jeweils als defizitär empfundenen Gegenwart kontinuierlich die von

---

617 So heißt es etwa an einer Stelle: „l'idolâtrie […] c'est là pour lui [Israël] le péch´qui les contient tous, car la vivante croyance en un Dieu unique, invisible et spirituel, est la première des vérités qu'il doit au monde.", ebd. S. 86 – Blochs synkretistisch-kosmotheistische Naturreligion, in der er – etwa mit seinem 1906 erworbenen überdimensionalen Kruzifix – eine – aus jüdischer und Flegs Sicht – explizite Idolatrie betreibt („Et les chrétiens divinisent leur prophète, et les païens, accoutumés aux dieux visibles, croient voir de leurs yeux l'invisible. Dieu d'Israël; et ainsi, la vérité chrétienne n'est pour les Juifs que demi-vérité", ebd. S. 87), ist bei aller geistigen Nähe, die beide Künstler ansonsten miteinander verbindet, kaum mit der ‚traditionellen' jüdischen Gottesvorstellung Flegs zu vereinbaren.

618 Vgl. Anm. 611.

Gott zu Anbeginn der Zeiten verheißene Zukunft verteidigen. Wagnerisch gesprochen, verkörpert der jüdische Mythos somit auch für Fleg seit jeher das ‚Reinmenschliche'.[619]

Die Flegs ‚Mission Israels' innewohnende Mythomotorik wirkt entsprechend sowohl fundierend als auch kontrapräsentisch: Fundierend nach innen, indem die Einschreibung eines jeden Juden in die palimpsestartig geschichtete Genealogie von Abraham bis in die zukünftige Endzeit als sinnstiftend für die eigene kulturelle Identität als ‚auserwähltes Volk' begriffen wird; kontrapräsentisch nach außen, da sie eine permanente Ungleichzeitigkeit zwischen gegenwärtiger, nicht-jüdischer Welt und prophezeitem jüdischem Mythos erzeugt. Die formative Kraft der Vergangenheit wird als normative Handlungsanweisung für die Juden aller Zeiten verstanden; die jüdische Erinnerung an den Einen Gott und die eigene Geschichte wird zur moralisch-ethischen Alternative der jeweiligen nicht-jüdischen Gegenwart.

Besonders bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist Flegs Sicht auf die jüdischen Kulturtechniken, die er für diesen mythischen Erinnerungsdiskurs nutzt: Seine Aufmerksamkeit bei der eigenen kulturellen Identitätssuche gilt nämlich in allererster Linie dem Gedächtnismedium jüdischer Erinnerungskultur schlechthin: der hebräischen Sprache.

> Y a-t-il une mémoire ancestrale? Je n'en puis guère douter, car ce que j'appris alors, il me sembla constamment, non que je l'apprenais, mais que je me le rappelais. L'hébreu d'abord. Oh! je ne le saurai jamais comme je voudrais! Mais j'en sais assez déjà pour m'être persuadé qu'on ne peut comprendre Israël sans comprendre l'hébreu. Ces mots dont j'avais entendu si souvent, durant mon enfance, prononcer les syllabes étranges, ces mots dont le sens m'était resté fermé, s'ouvraient maintenant tout à coup devant moi, comme des portes qui s'ouvriraient sur des trésors. Et ce n'etait pas seulement leur signification qui m'éclairait, mais aussi l'âme qui se dégageait d'eux, reflétant tout un monde, celuí de mon père, le mien, dans la transparente filiation des dérivés d'une même racine, dans la structure rudimentaire de la phrase, dans l'illogique incohérence des images, dans l'impuissance à exprimer

619 Vgl. Kap. 2.2.3.

> l'abstraction pure, dans les contours imprécis du verbe qui, distinguant à peine le passé, le présent et le futur, semble se mouvoir dans l'éternité.[620]

Diese mythische Interpretation der hebräischen Sprache – eben eine „mémoire ancestrale" – scheint geradezu eine Reminiszenz an das Prinzip der ‚unmittelbaren Signifikation' darzustellen, wie es uns schon im Rahmen der beiden eingangs erörterten ‚Nachtgespräche' Josephs mit Jaakob bzw. dem alten Midianiter begegnet war.[621] Gleich dem „Ka der Dinge", den Joseph durch seine Kalligraphie zu bändigen vermag[622], spricht sich für Fleg in der hebräischen Sprache eine ‚Seele' aus, die den gesamten kulturellen Erinnerungs-Sinn des Judentums in sich zu fassen vermöge („l'âme qui se dégageait d'eux, reflétant tout un monde, celuí de mon pére, le mien"[623]), weil in ihr Signifikant und Signifikat auf nahezu allen Ebenen des hebräischen Sprachsystems gleichsam Deckungsgleichheit aufwiesen: in der „transparente filiation"[624], einer Etymologie, die gewissermaßen bis auf ihren ‚Urgrund', d. h. ihre ‚eine' Sprachwurzel schauen kann; in der ‚archaisch' anmutenden Syntax; in der schillernden, bildlich-konkreten, sozusagen ‚natürlichen' Lexik; im zur quasi ‚mythischen' Allverbundenheit zusammengeflossenen Tempus der Verben, in denen die unterschiedlichen historischen Zeitkategorien Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft kaum zu greifen sind, ja geradezu auf die Ewigkeit selbst zu verweisen scheinen. Verbunden mit der Idee ‚Mission Israels', im Judentum den Bewahrer und Verkünder des ‚Reinmenschlichen' zu sehen, scheint das Hebräische für Fleg von daher gleichsam Qualitäten der adamitischen Ursprache aufzuweisen. Warum Fleg trotz der offenkundigen sprachgeschichtlichen Haltlosigkeit seiner Thesen gerade dem Hebräischen relativ einfach und – von

620 Ebd., S. 56.
621 Vgl. Kap. 2.1.
622 Vgl. Anm. 454.
623 Vgl. Anm. 620.
624 Vgl. ebd.

sinngeschichtlicher Perspektive aus gesehen – durchaus überzeugend eine solche mythisch-ursprachliche Kraft zusprechen konnte, wird deutlich, wenn man sich mit erinnerungshistorischem Blick ein paar linguistische Phänomene rund um die hebräische Schrift bzw. die erinnerungskulturelle Praxis der rabbinischen Thorakantillation anschaut.

2.2.5 Exkurs: Grundzüge der Thorakantillation

Im Hebräischen bilden bekanntermaßen einzig konsonantische Buchstaben die Basis des Schriftbildes, während Vokalfärbungen nur durch sogenannte masoretische Zeichen (das sind unterschiedliche Akzent- und Punktzeichen, die über- oder unterhalb der konsonantischen Hauptbuchstaben stehen) kenntlich gemacht werden. Gerade dadurch ergibt sich in der hebräischen Schrift ein eigentümliches Wechselspiel von konzeptioneller Schriftlichkeit und konzeptioneller Mündlichkeit. Insbesondere gilt dies in Bezug auf jede geheiligte Thoraschriftrolle, die im traditionellen rabbinischen Ritus laut halachischer Lehre des Talmud nicht mit masoretischen Zeichen versehen sein darf, hier also jegliches graphische Zeichen als Hilfe für die Vokalisation des schriftlichen Textes fehlt. Genau dieses Phänomen der fehlenden masoretischen Zeichen auf den kultischen Schriftrollen markiert die graphologische Grundlage für die kulturelle Ausbildung einer schriftlichen und einer mündlichen Thora in der jüdischen Religion, wie sie – wie Heidy Zimmermann gezeigt hat[625] – vor allem am Beispiel der rabbinischen Thorakantillation zu greifen ist. Nach Zimmermann steht die Thorakantillation genau im Schnittpunkt des Spannungsfeldes von schriftlicher und mündlicher Offenbarung sowie der sich daraus ergebenden schriftlichen und mündlichen Überlieferung:

[625] Zimmermann (2000).

1. Am Ausgangspunkt der schriftlichen Achse steht die schriftliche Offenbarung, konkretisiert im Konsonantentext der Tora. Diese schriftliche Tora ist nicht etwa die „Verschriftlichung mündlicher Rede", sondern im eigentlichen Sinne ein „schriftliches Kommunikat".[626] Dessen materialisierte Zeichensubstanz wird bewahrt auf der Achse schriftlicher Überlieferung.
2. Als Pendant zur schriftlichen Offenbarung steht die Gesamtheit mündlicher Offenbarung, die das schriftliche Kommunikat begleitet und aktualisiert. Während im allgemeinen unter ‚mündlicher Offenbarung' konkret das Corpus der Mischna verstanden wird, zielt der Begriff im vorliegenden Zusammenhang auf die Masora [d. h. die Ausspracheregeln des Bibeltextes], sozusagen auf den Kern der mündlichen Offenbarung.
3. Mit der Verschriftlichung der Masora tritt eine zweite Zeichenebene zum Konsonantentext hinzu. Beide Zeichenebenen werden fortan schriftlich weitertradiert, bleiben aber konzeptionell voneinander getrennt.
4. Schliesslich ist der adäquate Überlieferungsmodus für die mündliche Offenbarung die mündliche Überlieferung. Dieses Prinzip gilt auch weiter, nachdem die mündliche Offenbarung (hier die Masora) verschriftlicht ist. Es wird gestützt auf die Einsicht, dass Schrift ein sehr unzureichender Speicher für sämtliche Aspekte der Aussprachetradition sein kann.[627]

Am Phänomen der rabbinischen Thorakantillation wird die im Einleitungskapitel der vorliegenden Fallstudie bereits referierte Feststellung Jan Assmanns plastischer, dass im Zuge der ‚Mosaischen Unterscheidung' „das herkömmliche Verhältnis von Text und Kult umgekehrt" wird[628]: „Nicht der Kult heiligt den Text, sondern der Text heiligt den Kult."[629] Der Kult selbst operiert dabei wiederum in der Dimension der konzeptionellen Mündlichkeit, da eben der konsonantisch in der Schrift offenbarte Text (= schriftliche Thora) im Zuge der Kantillation auch in vokalisierter Form offenbart wird (= mündliche Thora) und parallel dazu die schriftlich überlieferte Masora – neben der zeit- und raumunabhängigen Tradierung der Kantillationsregeln

626 Unter „schriftlichem Kommunikat" versteht Zimmermann in Anlehnung an Arnold Goldberg, dass zum Konzept der schriftlichen Offenbarung die „unlösbare Bindung an die hebräische Sprache und deren Schriftzeichen" gehört, sowie „darüber hinaus die Vorstellung, dass der geschriebene Text absolut unveränderbar und ein in allen Einzelheiten festgelegtes Ganzes ist", vgl. ebd., S. 111 – Damit einher geht die traditionelle jüdische Auffassung, dass die Bibel als ein „in Schrift geoffenbarte[r] Text" auf der Voraussetzung „eines immer schon schriftlichen Kanons" basiert, vgl. ebd. – Damit korrespondiert auch die midraschische Vorstellung von der „Präexistenz der Tora vor der Erschaffung der Welt", vgl. ebd., S. 110.

627 Ebd., S. 114.

628 Vgl. Anm. 472.

629 Assmann/Assmann (1992), Sp. 1423; vgl. auch Zimmermann (2000), S. 113.

– einzig der vorbereitenden Übung der mündlichen Überlieferung des Vortrags dient.

Betrachtet man diese konzeptionelle Mündlichkeit der Thorakantillation genauer, so hat sie auf funktionaler Ebene drei wesentliche Aufgaben: „korrekte Aussprache des Wortlautes, verständliche Übermittlung des Sinnes und perzeptive Wirkung“.[630] Dementsprechend strukturiert das etwa 30 Zeichen umfassende masoretische Akzentsystem den Text, und zwar unter den drei Aspekten 1. der Phonetik, 2. der Logik und Syntax sowie 3. der Melodie.[631]

Der phonetische Aspekt bezieht sich neben der durch die Punktierung geregelten Vokalisation vor allem auf die Bezeichnung des Wortakzents, der im Hebräischen

> nicht nur für die korrekte Aussprache erforderlich, sondern auch grammatisch signifikant ist. Betonung kann also semantische Qualität haben, das heisst, ihr Lautwert ist bedeutungstragend. Die dreiradikalige Grundstruktur des Hebräischen[632] bedingt eine relativ grosse Zahl von homographen Wortformen, die sich in der Aussprache durch die Vokalisierung unterscheiden, oder Homonymen, bei denen nur die Silbenbetonung über die Bedeutung entscheidet. Die Akzentuierung fängt diese Ambiguität – wie auch den Umstand beweglicher Betonungsverhältnisse – auf, indem die meisten Akzente über bzw. unter dem ersten Konsonanten der betonten Silbe eines Wortes gesetzt werden oder diese im Fall von fixer Position durch Zeichenverdoppelung markieren.[633]

Auf der syntaktischen Ebene übernehmen die masoretischen Akzente die Funktion eines „hochentwickelte[n] Interpunktionssystem[s] [...], das den Text im Sinne einer intendierten Aussage gliedert“.[634] Der melodische Aspekt schließlich verweist unmittelbar auf das traditionelle Gebot, die geoffenbarte Schrift im Zuge des Kultes singend vorzutragen. Dabei ist wesentlich,

---

630 Zimmermann (2000), S. 137.

631 Vgl. ebd., S. 137–166.

632 Das Hebräische gehört zu den semitischen Sprachen und basiert dementsprechend auf Wortwurzeln, die in ihrer Grundstruktur immer drei Wurzelkonsonanten, sog. Radikale aufweisen.

633 Ebd., S. 138.

634 Ebd., S. 143.

> dass der Sänger nicht ein Stück wiedergibt, das er sich als individuelle Melodie angeeignet hat, sondern dass er sich eines Arsenals von Formeln und Wendungen bedient, um die Melodie bei jeder Lesung des Textes von neuem zu konstituieren (zwei Lesungen werden deshalb nie identisch sein).[635]

In Anlehnung an Wilhelm von Humboldts berühmten Ausspruch, Sprache mache „von endlichen Mitteln einen unendlichen Gebrauch“[636] definiert Zimmermann diese abstrakt in den masoretischen Zeichen[637] kodierten musikalischen Formeln als

> eine Tongruppe, die unter bestimmten syntaktischen Bedingungen regelmässig verwendet wird, um bestimmte Funktionen zu erfüllen. [...] Eine Formel ist keine starre melodische Floskel [...], sondern ein veränderbares Teil, das bei der ‚Komposition' adaptiert wird. Mit dieser Eigenschaft geht die Tatsache einher, dass jede performance nicht die Reproduktion eines stabilen Originals darstellt, sondern im Sinne von Re-komposition oder Re-konstruktion eine ebenbürtige Variante zu früheren *performances* erzeugt.[638]

Grundsätzlich kann man das System in disjunktive und konjunktive Formeln unterteilen, wobei die disjunktiven Formeln einen gewissen Grad an Selbstständigkeit aufweisen, während die konjunktiven Formeln den disjunktiven vorgelagert bzw. beigefügt sind und diese je nach Zusammenhang modifizieren können. So enden beispielsweise in jeder Kantillation alle Verse jeweils mit dem gleichen disjunktiven Akzent, ‚Sof pasuq' genannt, der als starke Zäsur das Ende einer Rezitationseinheit markiert. Zimmermann transkribiert diese Sof-pasuq-Formel mit den Tonhöhen *g–a–f*, wobei sich die einzelnen Töne der Formel jeweils der Betonung des Wortes anpassen: Entweder kommen die beiden Kerntöne *a–f* melismatisch auf die letzte Silbe oder sie verteilen sich syllabisch auf die letzten zwei

---

635 Zimmermann (2004), S. 59f. – Zur ausführlichen Darstellung der musikalischen Details der Kantillationspraxis, die im Folgenden nur sehr verallgemeinert wiedergegeben werden können, vgl. Zimmermann (2000), S. 155-164 u. S. 184-210.

636 Humboldt (1836), S. 106; vgl. auch Zimmermann (2000), S. 185.

637 Die Zeichen, die im masoretischen Zeichenverbund explizit die musikalische Ausführung des Textes festlegen, werden auch mit dem eigenen Begriff „ṭeʿamīm“ (Sg. „ṭaʿam“) bezeichnet, vgl. ebd., S. 42-44.

638 Ebd., S. 193 – Prototypen dieser flexibel und variabel einsetzbaren Formeln fasst Zimmermann in Tabelle 4 im Anhang ihrer Studie zusammen.

Silben. Weitere, vorausgehende Silben der letzten Worteinheit des Verses werden auf dem *g*, das als *tonus currens* fungiert, vorgelagert.[639] Je nach Verslänge ergeben sich zudem weitere Zäsuren. Ausschlaggebend bei dem gesamten Verfahren ist, dass

> der Sänger [...] nicht nach einem starren Baukastenprinzip vor[geht], er wendet nicht [...] ein Mosaikverfahren an, sondern er synthetisiert Formeln und Wendungen zu einer homogenen Melodie, indem er sie flexibel auf den Text adaptiert. Schließlich muss er Wörter (und Wortkomplexe) mit ganz unterschiedlich vielen Silben auf den Melodiewendungen unterbringen, und zwar so, dass der Wortakzent auf den richtigen Ton der Melodie trifft. Zusätzlich können sich die melodischen Formeln wandeln, abhängig davon, in welche Kombination, das heißt in welchen melodischen Zusammenhang sie geraten sind.[640]

Insgesamt zeigt sich also, dass die der Thorakantillation zugrundeliegenden masoretischen Akzente ein „hochdifferenziertes und flexibles Zeichensystem" darstellen, „dessen Aufgabe es ist, die kanonische Artikulation des Textes akribisch zu sichern." Entscheidend dabei ist, dass die „gesungene Rezitation als ideale und einzig adäquate Form der rituellen Textverkündung" ein Ereignis ist, „das sich nicht in phonetische, syntaktische, melodische oder rhetorische Funktionen aufspalten lässt, sondern alle diese Aspekte als Ganzheit umfasst." Dass die Kantillation konzeptionell mündlich ist, wird vor allem daran deutlich, dass der Sänger in seinem Vortrag – nur mit Hilfe verinnerlichter, während der Rezitation zu memorierender sprachlicher Betonungs- und Grammatik-Gesetze des Hebräischen sowie dem intuitiven Wissen um Kombinationsmöglichkeiten melodischer Formeln – „die Aussprache, die Gliederung und die melodische Intonation des Textes im buchstäblichen Sinne *rekonstruieren*, neu zusammensetzen" muss[641], dementsprechend – linguistisch in Anlehnung

639 Vgl. ebd., S. 196.
640 Zimmermann (2004), S. 60.
641 Vgl. ebd.

an John L. Austin und Karl Erich Grözinger formuliert – einen performativen Sprechakt bzw. „performatives Musizieren“ vollzieht.[642]

Diese Variabilität der mündlichen Performanz des schriftlich kanonisierten Textes macht es möglich, auf unterschiedlichste situative und kontextuelle Faktoren, die eine Lesung determinieren, flexibel zu reagieren.[643] So erfordern allein schon die unterschiedlichen Textgattungen – die 24 Bücher der hebräischen Bibel lassen sich in 21 prosaische und 3 poetische Bücher unterteilen, wobei die prosaischen Bücher nochmals nach besonderen Rezitationsweisen für Thora, Haftara (= Prophetenlesung) und die Megillot-Festrollen unterschieden werden – unterschiedliche Formen des Vortrags, bei denen die jeweilige Situation der Lesung und die Funktion des Textes berücksichtigt werden müssen: Das sogenannte „Meereslied“ oder „Schira“[644] (Ex. 15, 1-21) etwa wird unterschiedlich rezitiert, je nachdem, ob es Bestandteil der zyklischen Thoralesung im Sabbatgebet am siebten Tag vor Pessach ist, ob es im Morgengebet, bei der Beschneidungszeremonie oder beim Schriftstudium gelesen wird. Darüber hinaus gehen die unterschiedlichen Lesesituationen innerhalb und außerhalb der Liturgie mit unterschiedlichen sozialen Besetzungen des Rezitationsamtes einher: Die überwiegende Zahl der kultischen Lesungen ist Aufgabe des Sheliach Tzibbur, des ‚Gesandten der Gemeinde’, der den Text stellvertretend für alle liest und verkündet; daneben gibt es aber auch kollektive Rezitationen, etwa beim Thorastudium im Cheder, der Grundschule, wo die Kinder in *call-and-response*-Manier mit dem Lehrer interagieren. Schließlich –

---

642 Vgl. Grözinger (1982), S. 335ff.; vgl. auch Zimmermann (2000), S. 353.

643 Die folgenden Anmerkungen fassen Zimmermanns Darstellung der situativen und kontextuellen Faktoren der Thorakantillation zusammen, vgl. Zimmermann (2000), S. 168-176.

644 Einer detaillierten Analyse und Kontextualisierung dieses Liedes als einer fundamental wichtigen Quelle für das Verständnis des musikalischen Denkens im rabbinischen Judentum ist der zweite Teil von Zimmermanns Studie gewidmet, vgl. ebd., S. 225-347.

maßgeblich bedingt durch die Diaspora – haben sich vielfältige, regional unterschiedliche Dialekte der Rezitationsweise ausgebildet, die zum einen internen Veränderungen, zum anderen Akkulturationsprozessen an den jeweiligen neuen Kulturraum geschuldet sind. Entscheidend an diesen vielen Variantenbildungen innerhalb der Thorakantillation ist die Tatsache,

> dass sie sich alle auf den gleichen Text und auf das gleiche Zeichensystem der masoretischen Akzente beziehen. So manifestiert sich auch musikalisch die enorme Integrationsleistung der jüdischen Tradition, die den Gedanken der Einheit so abstrakt formuliert, dass es möglich ist, eine unbeschreibliche Vielfalt an individuellen Ausformungen zu absorbieren. Diese Integrationskraft hängt ganz essentiell mit der Wechselbeziehung zwischen mündlicher und schriftlicher Überlieferung zusammen, wie sie exemplarisch in der Torakantillation verkörpert ist. Die musikalischen Charakteristika der Toralesung sind denn auch nur vor dem Hintergrund dieser Dynamik zu verstehen.[645]

Für den Kontext der vorliegenden Arbeit ist es recht bemerkenswert, dass diese auf dem abstrakten Einheitsgedanken fußende Integrationskraft der jüdischen Tradition, die Fleg in seinem Essay *Pourquoi je suis juif* mythisch begründet hat, ihre strukturelle Entsprechung in der die sprachliche Faktur des Hebräischen gedächtnismedial nutzenden Thorakantillation findet. Dadurch, dass Phonetik, Syntax und melodische Intonation substantielle Komplementärelemente innerhalb der Thorakantillation darstellen, die bei der kultischen Sinnstiftung durch das Rezitieren des heiligen, kanonischen Textes aufs Engste zusammenwirken, ergibt sich eine verblüffende Parallele zu Flegs sprachmythischen Ansichten über das Hebräische. Auf spezifische Weise sind im erinnerungskulturellen Rahmen der Thorakantillation der Sinn der konsonantischen hebräischen Schrift und der Klang ihrer vokalisierend-akzentuierenden mündlichen Ausführung, mithin Signifikat und Signifikant enggeschaltet, so dass sowohl Schrift als auch Kantillation zum Symbol der diachronen und synchronen Einheit des jüdischen kulturellen Gedächtnisses erhoben werden können.

---

645 Zimmermann (2004), S. 62.

Diese erinnerungskulturelle Engschaltung von Sinn und Klang zeigt, dass sich im synagogalen Thoradienst trotz der im Zuge der ‚Mosaischen Unterscheidung' aufgekommenen qualitativen Umkehrung des Verhältnisses von Kult und Text noch deutlich Relikte ritueller Kohärenz, insbesondere was den Umgang mit dem Heiligen an sich angeht, gehalten haben. Dazu noch einmal etwas ausführlicher Jan Assmann:

> Primäre oder Kultreligionen haben es mit dem in der Welt sinnfällig anwesenden Heiligen (*hieros*, *sacer*) zu tun. Das Heilige, mit dem der Priester umgeht und für das er sich reinigen muß, ist innerweltlich vorhanden, standortgebunden verkörpert oder sinnfällig vergegenwärtigt und durch sehr hohe Schranken von der profanen Alltagswelt abgesetzt. Der priesterliche Umgang mit diesem Heiligen erfordert Heiligkeit im Sinne von *hosius*, *sanctus*. Damit wird ein Zustand bezeichnet, der aus der profanen Sphäre ausgesondert ist. Sekundäre Religionen dagegen heben diesen Unterschied auf, weil das Heilige in der Welt überhaupt nicht mehr zu finden ist. Das einzige, was hier noch als *hieros* bzw. *sacer* gelten kann, ist die heilige Schrift, *biblia sacra*. Diese ist daher im Judentum und im Islam mit Vorstellungen und Vorschriften besetzt, die deutlich aus dem Ritual übernommen sind. So darf etwa ein Jude eine Bibel nicht auf den Boden legen, und ein Muslim darf überhaupt kein Schriftstück in arabischer Schrift und Sprache vernichten, ja noch nicht einmal zur Lektüre an unpassende Örtlichkeiten mitnehmen, und sei es die Tageszeitung. Das Christentum, und insbesondere der Protestantismus, hat auch noch diese Reste des Rituellen abgestreift. Der Ausleger oder Prediger qualifiziert sich für sein Amt durch die Kenntnis der Schriften. Er versteht sie zu lesen und vorzulesen, er kennt sie auswendig und weiß eine Stelle durch andere zu beleuchten, er versteht sie vor allem in die Lebenswirklichkeit einer jeweiligen Gegenwart zu übersetzen. Hier gibt es keine unmittelbare Interaktion mit der Natur. Das Gelingen seiner Amtsausübung bemißt sich am Grad der Beherzigung seiner Predigt, d. h. der Umsetzung von Text in Lebenspraxis.[646]

Die Thorakantillation steht somit direkt auf der Schwelle zwischen Kult und Text, in ihr ist das Heilige des Textes durch seinen musikalischen bzw. kantillarischen Vollzug anwesend, sie bildet aber gleichzeitig die Grundlage für die Tradierung, Auslegung und Kommentierung des Textes, wie sie sich dann in Mischna und Talmud weiter entfaltet. Der in der Schrift geoffenbarte Sinn ist im konsonantischen Buchstaben manifest, aufgrund der fehlenden schriftlich fixierten vokalen Klanglichkeit zunächst aber quasi hermetisch verschlossen (eben heilig) und als solcher für die mündliche Verkündigung während der Kulthandlung unverfügbar. Deshalb muss mit

[646] Assmann, J. (2003), S. 146f.

den masoretischen Zeichen ein flexibles sprachlich-musikalisches Dekodierungssystem geschaffen werden, das einerseits die Schrift in ihrer Heiligkeit als solches zu erfassen und andererseits den in ihr gespeicherten Sinn zwecks Tradierung des identitätssichernden Wissens hermeneutisch immer wieder neu (und immer wieder anders) aufzuschlüsseln sucht:

> Die Einführung eines Notationssystems, wie es die masoretischen Akzente darstellen, lässt sich unter dem Stichwort der Traditionssicherung mit Aleida Assmann und Jan Assmann kulturhistorisch beschreiben als eine Massnahme, die für eine Gruppe „im Dienst der Rezitation der kulturellen Überlieferungen des identitätssichernden Wissens" steht und in den Funktionsbereich des ‚kulturellen Gedächtnisses'" gehört. Weil aber der Gegenstand der Notation – die Kantillation der Schrift – sich gegen eine lineare Aufspaltung in abstrakte Parameter sperrt, ist auch diese Schriftkultur „im Funktionsbereich ‚Tradition' oral geblieben".[647]

Um es noch einmal zu betonen: Freilich soll hier nicht behauptet werden, die sprachliche Struktur des Hebräischen im Allgemeinen bzw. die musikalische Struktur der Thorakantillation im Speziellen seien semiotisch *tatsächlich* im Sinne einer sich ‚mythisch' ausnehmenden ‚unmittelbaren Signifikation'[648] zu denken. Die Grundmaximen (post-)strukturalistischer Linguistik, die von einer Arbitrarität zwischen Zeichen und Bezeichnetem ausgehen, gelten selbstredend auch für das Hebräische und natürlich erst recht für die konventionalisierten Zeichenstrukturen der rabbinischen Synagogalmusik. Es ging im vorliegenden Kapitel aber auch gar nicht um eine sprachsystematische Untersuchung der synchronen Ebene des Hebräischen, sondern vielmehr um die Verdeutlichung dessen, wie das abendländische „Vorstellungserbe"[649] der ‚unmittelbaren Signifikation', das sich etwa in der Erinnerungsfigur der oft mit dem Hebräischen gleichgesetzten adamitischen Ursprache manifestiert, in der rabbinischen Sprach- und Synagogaltradition ebenfalls im Hinblick auf das Hebräische erinne-

---

647 Vgl. Zimmermann (2000), S. 119 – Zimmermann bezieht sich an dieser Stelle konkret auf Assmann/Assmann (1992), S. 1417f.

648 Vgl. Kap. 2.1.

649 Vgl. Anm. 448.

rungskulturell und sinnformierend gewirkt hat, indem es half, im Zuge der Umstellung vom Kult auf den Text Elemente des Kultischen und Rituellen im Thoradienst zu bewahren. Genau diese Elemente aber sind es, die nicht nur – wie gezeigt – Fleg zu der Annahme führen konnten, das Hebräische sei eine Art mythische Ursprache, sondern auch Bloch – Flegs Ideen diesbezüglich noch weiterdenkend – dazu verleitet haben, in der Musikalisierung ebendieser ‚Ursprache' gleichsam den adäquaten Ausdruck der im Zuge der ‚Mission Israels' zu verkündenden Botschaft des ‚Reinmenschlichen' zu sehen.

2.2.6 Auf der Suche nach der „mémoire ancestrale": Blochs Hebräischstudien

Auch Bloch glaubte an die adamitische Ursprache – dies legt jedenfalls eine Notiz nahe, die sich im Manuskript zu einem von ihm am 26. April 1940 am *San Francisco Conservatory of Music* gehaltenen Vortrag mit dem programmatischen Titel *The Tower of Babel – The chaos of Present Times and its reflection in the Art of Music* findet. In diesem Vortrag beschäftigte sich Bloch zu Beginn mit – wie er selbst schrieb – „Theories on the Origin of Speech"[650] und verwies in diesem Zuge auf eine „Divine Origin Theory", die er am biblischen Mythos der adamitischen Ursprache und deren Zersplitterung in die Vielfalt der Sprachen im Zuge der babylonischen Sprachverwirrung exemplifizierte:

> ‚In the beginning was the Word.' Language originated as divine act. The Hebrews held that God gave to Adam a fully developed language. Had it not been God's will to create a confusion of tongues during the building of the Tower of Babel, there would have been no variations in the spoken word. We read in chapter XI of Genesis; And the whole earth was of one language, and of one speech. […] And they said, Go to, let us build us a city and a tower, whose top may reach unto heaven"; „And the LORD said,

650 EB, *Tower of Babel*, S. 1.

> Behold, the people is one, and they have all one language; and this they begin to do; and now nothing will be restrained from them, which they have imagined to do."[651]

Diese biblisch fundierte „Divine Origin Theory", in der Bloch den Mythos der adamitischen Ursprache mit dem der babylonischen Sprachverwirrung synthetisierte, diente ihm in den weiteren Ausführungen seines Vortrags auch als (nirgendwo von ihm kritisch hinterfragter) Mythos einer dekadent gewordenen Moderne:

> … It was a success! The ‚confusion of languages' – of everything! – is greater than ever! Not only amidst those who speak diff. languages, but even amidst those who speak the same LANGUAGE and do not understand each other![652]

Für Bloch bedeutete dies im Umkehrschluss offenkundig – und so ist auch der deutlich zwischen den Zeilen stehende Tenor des gesamten Vortrags gehalten, in dem an späterer Stelle der Mythos der babylonischen Sprachverwirrung ebenso auf die seiner Ansicht nach zu konstatierende ‚Verfallsgeschichte' der Musik in der Moderne übertragen wird –, dass die Restitution der adamitischen Ursprache ein Weg zur Wiedervereinigung der Menschheit, seiner Sprache und seiner Musik sein könne. Dass er ebendiese adamitische Ursprache darüber hinaus anscheinend mit dem Hebräischen gleichgesetzt hat, deutet sich in dem hier zitierten Vortrag zwar nur implizit dadurch an, dass er auf die ‚hebräische' Herkunft dieses Mythos rekurriert („The Hebrews held that God gave to Adam a fully developed language"[653]), sollte aber aus den folgenden Ausführungen zu Blochs im Rahmen seiner ‚jüdischen' Musikästhetik erinnerungskulturell entwickelten Einstellung gegenüber der Sprache seiner Väter und Vorväter deutlich hervorgehen.[654]

---

651 Ebd., maschinenschriftl. Anhang – Die Unterstreichungen innerhalb des Bibelzitats hat Bloch laut Manuskript nach Lesung der gesamten Bibelstelle noch einmal seperat zitiert („read again the underlined", vgl. ebd. S. 1).

652 Ebd., S. 1.

653 Vgl. Anm. 651.

654 Zu Blochs Ansichten über das Hebräische vgl. ausführlich auch Schiller, D. (2003a), S. 13-30.

Einer der ersten Hinweise auf Blochs verstärkt auftretendes Interesse am Hebräischen findet sich in seinem bereits zitierten Brief an Fleg vom 16. Juli 1911, in dem er seine Visionen einer „Bible musicale“ artikuliert hatte: „Il y aura des rhapsodies juives pour orchestre, des poèmes juifs, des drames surtout; des poèmes pour chant dont je n'ai pas de paroles, mais j'en voudrais d'hébraïques“ heißt es dort in noch recht vager Vorstellung davon, wie das Hebräische mit seiner ‚jüdischen' Musik in Einklang gebracht werden könne.[655] Derartige Überlegungen nahmen jedoch in der Folgezeit, auch und gerade dadurch, dass sich Bloch zunehmend systematisch dem Studium des Hebräischen zuwandte, immer konkretere Formen an. So hat Bloch, wie aus einem Brief Flegs hervorgeht, bereits im selben Jahr 1911 offenkundig den Versuch unternommen, sich der Bibel im hebräischen Original zu nähern:

> Je suis heureux que vous vous mettiez à l'hébreu... Il vous serait très utile d'avoir la Bible, avec une traduction allemande en regard. C'est le meilleur moyen d'apprendre. Les traductions françaises sont toutes très mauvaises, sauf celle de Weil, introuvable... Je me réjouis d'avance à la joie que vous éprouverez en découvrant ce langage de nos ancêtres. Ecrivez-moi vos impressions.[656]

Auch wenn Fleg, der ja – wie er selbst in *Pourquoi je suis Juif* ausgeführt hatte – neben seiner Identität als Jude „aussi très français, français de Genève, mais français“ war, mit seiner Intention, Bloch eher deutsche als französische Bibelübersetzungen zu empfehlen, zunächst einmal nur eine rein didaktisch motivierte Hilfestellung im Sinn gehabt haben mag, die Bloch ermöglichen sollte, den hebräischen Bibeltext relativ praktikabel sprachlich und inhaltlich besser zu erfassen, so dürfte sein Ratschlag dennoch Blochs eigene zunehmend ablehnende Haltung gegenüber der französischen Sprache – eine Ablehnung, die (was die französiche (Musik-) Kultur insgesamt angeht) ja bereits im Rahmen seiner Wagner-Rezeption

655 Vgl. Anm. 566.
656 Edmond Fleg an EB, undatiert 1911, zit. n. Elbaz (1976), S. 157.

präfiguriert war[657] – weiter bestärkt haben. Im Oktober 1911 schrieb Bloch Fleg zurück:

> Je ne compose pas, mais j'ai noté *deux ou trois thèmes* qui sont très beaux. J'ai trouvé un thème de foi juive qui est certainement une des plus belles choses que j'ai faites, et que je trouve aussi beau que du Beethoven. […] Mais, Nom de Dieu, que le français me gêne! Sur ce beau thème je baragouine des Baruch ata Adonaï! des Shema Israël, et alors cela va tout seul. Une déclamation noble et poignante se dégage, se dessine, s'affirme. Ces syllabes appellent l'expression. Je suis de plus en plus convaincu que ce n'est pas pour rien que je n'ai jamais pu compose de lieder; la langue me gêne. L'hébreu m'irait mieux, j'en suis certain.[658]

Und noch drastischer heißt es in einem ebenfalls 1911 geschriebenen Brief Blochs an Romain Rolland, in dem er diesem von seiner Arbeit an der schließlich unvollendet gebliebenen Oper *Jézabel* berichtete:

> J'ai écrit un acte de *Jézabel*; je l'ai brûlé, car c'était un «mensonge». Mais depuis, j'ai trouvé quelques accents qui sont enfin le commencement de ce que je cherche. Ce seront de grands poèmes juifs. Il y en a avec paroles (je ne sais pas encore les paroles, mais, ceci est terrible à dire: le français me gêne – ce n'est pas ma langue; il me faut quelque chose de brutal et de terrible et d'implacable, qui fouille le fond du cœur de l'homme; et je crois que c'est l'hébreu, car c'est en hébreu que les dix commandements ont tonné dans l'orage du Sinaï.[659]

Vor dem Hintergrund der bereits thematisierten Blochschen Adaption der wagnerisch-mythischen Idee des ‚Reinmenschlichen' für sein eigenes Konzept einer ‚jüdischen' Musik[660] fühlt man sich auch bei solcherlei Worten, in denen sich die Annahme der gänzlichen Unvereinbarkeit seiner ‚jüdischen' Musik mit der französischen Sprache einerseits und die nahezu perfekte Symbiose seiner musikalischen Ideen mit der hebräischen Sprache andererseits ausdrückt, in gewisser Weise erneut an die Mythostheorie Wagners erinnert, die ihrerseits zu einem Gutteil auch eine – wenngleich natürlich nicht auf das Hebräische, sondern auf das Deutsche bzw. Germanische bezogene – mythisch angelegte Sprachtheorie darstellt.

---

657 Vgl. Kap. 2.2.3.

658 EB an Edmond Fleg, Ende Oktober 1911, zit. n. Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 1, S. 517.

659 EB an Romain Rolland, 23. November 1911, zit. n. Tappy (1984), S. 17.

660 Vgl. Kap. 2.2.3.

Wie Petra-Hildegard Wilberg gezeigt hat, finden sich in Wagners Musikdramen, deren mythischer Inhalt ja in der Darstellung des ‚Reinmenschlichen' aufgehen sollte[661], auch in der poetischen Ausdrucksform des Stabreims mythisch gedachte Momente, die überdies ebenfalls die strukturelle Keimzelle für den „Bedeutungsreiz, […] Erinnerungswert und Beziehungszauber"[662] der auf musikalischer Ebene zum Tragen kommenden Leitmotivtechnik bilden.[663] Wagner selbst spricht diesbezüglich einerseits von einem „verdichteten und zusammengedrängten Ausdruck", der es ermögliche, zu „der zur Verwirklichung der dichterischen Absicht notwendigen Verdichtung und Zusammendrängung der Handlungsmomente und ihrer Motive" zu gelangen[664], andererseits – ganz schopenhauerisch – von einer Musik, die „in ihren Motiven den Charakter aller Erscheinungen der Welt nach ihrem innersten An-sich"[665] darzustellen vermöge. Versuchte Wagner diese verdichtete Darstellung im Falle der Musik bekanntlich dadurch zu erreichen, dass seine Leitmotive im Sinne eines „Variationsverfahren[s] ohne Thema" ständig Urgestalt und Ableitung zugleich darstellen, dabei aber immer „substantiell identisch" bleiben sollen, d. h. sich nach Wagners Auffassung im Laufe der Handlung mit immer weiteren endo- und exosemantischen Schichten aufladen können, die ihnen im Sinne einer „musikalische[n] Arché" jedoch von vornherein als musiko-mythisches Potential innewohnen und somit die Musikdramen insgesamt zu „ersichtlich gewordene[n] Taten der Musik"[666] machen[667], so ist für ihn analog dazu die Stabreimtechnik durch die alliterative Betonung der Stammsilben gekennzeichnet, durch welche die den Sprachakzent tragenden Wörter bei

661 Vgl. Anm. 558.
662 TM, *Wagner und der ‚Ring'*, S. 520.
663 Vgl. Wilberg (1996), S. 295–317.
664 Wagner, *Dichtkunst und Tonkunst*, S. 118.
665 Wagner, *Beethoven*, S. 105.
666 Wagner, *Über die Benennung „Musikdrama"*, S. 306.
667 Vgl. Wilberg (1996), S. 306f.

gleichzeitiger Zusammendrängung und Verringerung der „komplizierten Literaturphrase“ [668], die laut Wagner eine „übermäßige Zahl von [...] vermittelnden und verdeutlichenden Nebenwörter[n]“ [669] aufweise, plastisch hervorgehoben werden sollen:

> In den „Sprachwurzeln“, [...] den Urelementen der Sprache, sieht Wagner die Vereinigung von Vokal und Konsonant als Vereinigung des „subjektiven... Eindrucks“ mit dem „objektiven Ausdruck“ eines Gegenstandes vollzogen. In der Sprachwurzel verbinden sich Subjektives und Objektives, Innen und Außen, da in ihr der „tönende[n] Laut in ein unterscheidendes Gewand“ gekleidet, d. h. von „stummen Mitlautern“ in einer Weise „umschlossen“ wird, die diesen Laut überhaupt erst zu einer „bestimmten, unterscheidbaren Kundgebung“ befähigen.[670]

Aus dieser Sprachwurzeltheorie ergibt sich in der Konsequenz somit wiederum die Annahme einer ursprünglichen mythisch fundierten Einheit von Klang und Sinn und damit erneut das Prinzip der ‚unmittelbaren Signifikation’. Sinnlicher Eindruck und sprachlicher Ausdruck werden als komplementäre Seiten eines sprachmythischen Denkens, in dem „Gehalt und Gestalt“ eine Einheit bilden, verstanden.[671]

Im vorliegenden Kontext ist es nun besonders interessant, dass für Wagner das Deutsche bzw. das Germanische gerade durch seine Stammsilbenbetonung im Gegensatz etwa zur Beugungssilbenbetonung der romanischen Sprachen die ausgeprägte Möglichkeit bot, der von ihm angenommenen mythischen Struktur und ‚unmittelbaren Signifikation’ der Sprache künstlerisch gerecht zu werden. Die Stammsilbenakzente offenbarten bei entsprechender alliterativer Anordnung im Stabreim für Wagner ihre gleichsam natürliche Beziehung zueinander; sie verstärken und steigern sich geradezu in ihrem Ausdrucksvermögen und korrespondieren dadurch mit dem ja „gleichfalls durch Verdichtung verstärkten und gesteigerten Ausdrucksgegenstand“. Der Stabreim bildet in Wagners

---

668 Wagner, *Dichtkunst und Tonkunst,* S. 120.
669 Ebd.
670 Wilberg (1996), S. 297.
671 Vgl. Ebd., S. 298.

Theorie „gewissermaßen sprachliche Archetypen aus, die im semantisch einschlägigen Kontext in vielfältig variierter Form wiederkehren."[672]

Um wieder zu den beiden obigen Blochschen Zitaten und der darin sich ausprechenden musikalischen Ablehnung des Französischen bei gleichzeitiger Hinwendung zum Hebräischen zurückzukommen, so schien auch für Bloch musikalisch nur dann ein als ‚natürlich' empfundener Audruck zustande kommen zu können, wenn sich seine Musik nicht mit der „Lüge" („mensonge"[673]) des Französischen, sondern mit dem als „noble et poignante" bzw. als „brutal" „terrible" und „implacable" charakterisierten Hebräisch verband.[674] Bloch scheint hier vom Prinizp her ähnlichen Gedanken gefolgt zu sein wie Wagner, der in seinen Überlegungen zur deutschen Stammsilbenbetonung mit der erwähnten Absage an die „komplizierte Literaturphrase"[675] zweifelsohne ebenfalls die französische (oder allgemeiner: romanische) Sprache attackiert hatte. Nimmt man diesbezüglich außerdem Edmond Flegs weiter oben zitierte Aussage aus *Pourquoi je suis juif* hinzu, dass – genau wie es Wagner in Bezug auf das Deutsche bzw. Germanische proklamiert hatte – auch in Bezug auf das Hebräische die „transparente filiation des dérivés d'une même racine",

---

672 Ebd., S. 299. Zur exemplarischen Verdeutlichung der mythischen Ausdrucksstruktur des Stabreims bietet sich etwa das Alliterationsgewebe im *Tristan* an. Die stabenden Begriffe „Treue", „Trotz", „Trug", „Traum", „Trauer" und „Trost" laden – ähnlich wie auf musikalischer Ebene die Leitmotive – im Laufe der Handlung durch ihren alliterativen Charakter sowohl den zentralen Gegenstand der Handlung, den „Trank" als auch den sprechenden Namen des Helden „Tristan" semantisch immer weiter auf und verdichten bzw. steigern damit durch ausdruckssprachliche Mittel das inhaltlich-mythische Beziehungsgeflecht des gesamten Musikdramas, vgl. ebd., S. 300n149 – Als weitere anhand der *Walküre* herausgearbeitete Beispiele führt Wilberg die semantisch gleichlaufenden stabenden Wortfelder „Liebe", „Lenz", „locken", „lachen", „Licht", „leuchten" und „Lust" sowie die semantisch gegenläufigen Alliterationen „Wonne" und „Weh", „Winterstürme" und „Wonnemond", „Trauer" und „Trost", „Tränen" und „Trost", „Trauer" und „Traum", „Tat" und „Tod", „Macht" und „Minne", „Mord" und „Minne", „Ende" und „Ewige" an, vgl. ebd.

673 Vgl. Anm. 659.

674 Vgl. Anm. 658f.

675 Vgl. Anm. 668.

sprich die aus linguistischer Sicht grundlegende Dreiradikalität der Wurzelkonsonanten in allen semitischen Sprachen die gleichsam ‚archaische' Seele des Hebräischen ausmache, ja sich in ihr geradezu mustergültig die jüdische Erinnerungskultur offenbare[676], so verwundert es kaum, wenn auch Bloch gerade das klanglich-mythische Potential des Hebräischen zur ästhetischen Konzeption seiner ‚jüdischen' Musik inspirierte, eben weil er im Hebräischen die archaische und kraftvoll-naturgewaltige ‚Ursprache' erblickte, in der „les dix commandements ont tonné dans l'orage du Sinaï".[677] Naturgewalt und göttliches Gesetz manifestierten sich gleichsam im hebräischen Wort, und eine Musik, die ebenfalls Manifestation dieser Allianz von Natur und Gotteswort sein und so à la Wagner zum ‚Reinmenschlichen' bzw. auf den mythischen „fond du cœur de l'homme"[678] gelangen wollte, kam nicht umhin, das Wort, die ‚Seele'[679] des jüdischen kulturellen Gedächtnisses, ‚wörtlich' zu nehmen, d. h. im Original zu vertonen. Nur das Hebräische konnte demnach für Bloch den Anspruch erheben, die göttliche Wahrheit adäquat auszudrücken, jede andere Sprache wäre Verfälschung dieser Wahrheit und damit „mensonge"[680] gewesen. Somit konnte Bloch gar nicht anders, als seine Skizzen zu *Jézabel*, die zur Vertonung eines französischen Textes führen würden, dem Feuer anheim zu geben, denn auch diese Musik hätte sich ansonsten als eine ‚lügnerische' Musik kundgetan.[681]

---

676 „[C]e n'etait pas seulement leur signification qui m'éclairait, mais aussi l'âme qui se dégageait d'eux, reflétant tout un monde, celuí de mon père, le mien, dans la transparente filiation des dérivés d'une même racine […]", Fleg (1928), S. 56 (vgl. Anm. 620).

677 Vgl. Anm. 659.

678 Vgl. ebd.

679 Vgl. Anm. 620.

680 Vgl. Anm. 659.

681 Zu den Problemen, die Bloch mit Flegs französischsprachigen Librettoentwürfen sowie mit der gesamten Werkgenese von *Jézabel* hatte, vgl. auch ausführlich Móricz (2008), S. 116-137 und Móricz (2001), S. 455–476.

Vor einer ähnlichen Problematik stand Bloch erneut bei seinem wohl berühmtesten Werk aus dem *Jüdischen Zyklus*, der 1916 komponierten Rhapsodie für Violoncello und Orchester *Schelomo*. Inspirationsquelle für *Schelomo* war der berühmte *vanitas*-Ausruf zu Beginn des biblischen *Prediger*-Buches[682], der durch den zeitgleich tobenden Ersten Weltkrieg sowie die Tatsache, dass im Juni 1915 sein ehemaliger Schüler Ernest Ansermet die von Bloch selbst lang ersehnte Chefdirigentenstelle im Genfer *Grand Theâtre* zugesprochen bekam[683], auch eine besondere persönliche Färbung für Bloch bekommen haben mag. Den zentralen *vanitas*-Gedanken, der *Schelomo* zugrunde liegt, hat Bloch aus der Rückschau in Form eines ausführlichen Programmkommentars für ein Konzert in der *Accademia di Santa Cecilia* in Rom am 22. Januar 1933 wie folgt begründet:

> [E]ro saturo del testo biblico, e, sopratutto, della miseria del mondo, per la quale ho sentito sempre tanta compassione. […] Si può, volendo, immaginare – come sembra, in verità – che il violoncello solo, in Schelomò, sia l'incarnazione del re Salomone, e che l'orchestra che sembra riflettere i pensieri di Salomone, mentre lo strumento a solo esprimerebbe le parole di lui. L'Introduzione, che contiene in germe molti dei motivi essenziali, è un lamento sulla vanità delle cose: «Nulla vale la pena che ci costa», «Tutto è vanità», ma fino alla cadenza del violoncello sembra che sia una reazione sentimentale, quasi fiscia. Alla cadenza, essa si formula e il filosofo pessimista si esprime con parole. Questo inizio è evidentemente un soliloquio.[684]

In einer Zeit der persönlichen wie gesellschaftlichen Erschütterungen, in der Bloch mit seinem zwischen 1911 und 1916 komponierten *Jüdischen Zyklus* den ersten Versuch unternahm, seine ästhetischen Überlegungen zu einer ‚jüdischen' Musik in die Tat umzusetzen, bestand für ihn bei *dem* Werk des Zyklus, das durch seinen programmatischen Zugriff auf den in der Bibel fundierten Begriff der *vanitas* vielleicht am prägnantesten die ebenso soziopolitisch wie für ihn persönlich bedrückenden Umstände jener Jahre

682 „Worte des Predigers, des Sohnes Davids, des Königs in Jerusalem./Nichtigkeit der Nichtigkeiten, alles ist Nichtigkeit!/Welchen Gewinn hat der Mensch von all seinem Mühen, mit dem er sich abmüht unter der Sonne?", Pred. 1.1-3, in: *Elberfelder Studienbibel*, S. 782.

683 Vgl. Bloch, S., *Program Notes for Bloch's Compositions*, S. 49.

684 EB, zit. n. Tibaldi Chiesa (1933), S. 48.

zusammenfasst, einzig die Möglichkeit, auch den hebräischen Text in die symbolische Stimme des Violoncellos zu übertragen, weil er sich – wie das folgende, ebenfalls aus Blochs Programmheft-Text zu dem Konzert von 1933 in Rom stammende Zitat belegt – des Hebräischen (noch) nicht mächtig (genug) fühlte:

> [M]a la lingua francese non conveniva ai miei accenti, e neppure il tedesco o l'inglese. Non sapevo abbastanza bene l'ebraico. Così gli schizzi si accumulavano e… dormivano. Un giorno incontrai il violoncellista Alessandro Barjansky e sua moglie. […] La speranza rinasceva in me. E anche il desiderio di scrivere un'opera per questo meraviglioso violoncellista. Perché non mi sarei servito, per il mio Ecclesiaste, – invece che di un cantore, limitato da un guaggi parlati, – del suo violoncello?[685]

Das ‚Handicap', das Hebräische zu wenig zu beherrschen[686], um es zur Grundlage seiner ‚jüdischen' Kompositionen zu machen, konnte demnach nur dadurch ausgeglichen werden, dass Bloch in *Schelomo* – im Untertitel bezeichnenderweise *Rapsodie Hébraïque* genannt (eine Attribution, die sich fortan noch zwei weitere Male in Instrumentalwerken Bloch findet[687]) – nicht den Versuch der (musikalischen) Vokalisierung der Sprache, sondern deren Symbolisierung in der Musik unternahm. Die ‚mythische' Sprache des Hebräischen musste – anders als bei der bezeichnenderweise unvollendet gebliebenen Oper *Jézabel*, wo dies aufgrund der Gattung *per definitionem* nicht möglich war – in einer ‚hebräischen' Rhapsodie in die für den Wagnerianer Bloch einzig denkbare andere ‚Sprache' mit ‚mythischer' Struktur – nicht umsonst sprach Bloch in Bezug auf den Violoncello-Part in *Schelomo* ganz im Sinne von Wagners „ersichtlich gewordene[n] Taten der Musik"[688] von einer „incarnazione del re Salomone"[689] – übersetzt werden: die Instrumentalmusik.

---

685 Ebd., S. 47f.

686 Zu Blochs Hebräisch-Sprachkenntnissen, die er als Kind erworben hatte, vgl. Knapp (2003), S. 43.

687 Zum einen in der *Meditation Hébraïque* für Violoncello und Klavier (1924) zum anderen in der *Suite Hébraïque* für Viola bzw. Violine und Orchester (1951).

688 Vgl. Anm. 666.

689 Vgl. Anm. 684.

Für sein Synagogaloratorium *Avodath Hakodesh* schließlich, dem ausgewählte Texte der synagogalen Sabbatmorgen-Liturgie zugrunde liegen, war eine bloß symbolische Übersetzung des Hebräischen ins ‚Instrumentale' freilich nicht möglich. Um ein mythisch fundiertes Gesamtkunstwerk im Sinne Richard Wagners zu kreieren, in dem eine kosmotheistische Allverbundenheit von Gott, Natur und Musik erfahrbar werden sollte, reichte Bloch die instrumentalmusikalische Erfassung der mythischen Aura des Hebräischen nicht mehr aus, hinzutreten musste die vokalmusikalische Artikulation der Texte[690]:

> I am still studying my hebrew text. I have now *memorized entirely* the whole service – in hebrew – I can write it in hebrew from memory – I know its significance word by word. I have discovered the grammar, without grammar! But what is more important, I have absorbed it to the point that it has become mine and as if it were the very expression of my soul – It far surpasses a „jewish service" now. It has become a

690 Einschränkend gilt bezüglich der folgenden Ausführungen freilich zu bemerken, dass bereits die Uraufführung von *Avodath Hakodesh* am 19. Januar 1934 in Turin nicht in hebräischer Sprache, sondern in einer von Mary Tibaldi Chiesa angefertigten italienischen Übersetzung dargeboten wurde (vgl. Móricz (2008), S. 174) und auch Bloch selbst sehr viel später, genauer im Jahre 1950 seinen *Avodath Hakodesh* auf LP eingespielt hat, dabei aber als Textgrundlage ebenfalls nicht das hebräische Original, sondern die auch in der Partitur abgedruckte englische Übersetzung von David Stevens verwendete, vgl. EB, *AvodHak* Einspielung – Die Erklärung für diese beiden, meine im Folgenden angestrengte Argumentation scheinbar untergrabenden Aufführungsphänomene mag vermutlich darin liegen, dass die seit Blochs erster Zeit in Amerika und auch später noch immer stärker zunehmende Ambivalenz gegenüber der jüdischen Kultur der Gegenwart (vgl. dazu v. a. das folgende Kap. 2.2.7) und der zunehmend universale Anspruch, den er auf *Avodath Hakodesh* projizierte, ihn dazu geführt haben, in dem Synagogaloratorium immer weniger Bezüge zur jüdischen Kultur zu sehen und schließlich so weit zu gehen, auch den offenkundigsten jüdischen Bezug, das Hebräische, bereits in der Uraufführung wie auch der späteren Einspielung zu verdecken. In einem von Bloch selbst am 16. September 1933 am *San Francisco Conservatory of Music* gehaltenen Vortrag über *Avodath Hakodesh* schreibt er: „The whole text is Hebrew, translated into Italian and English. I have been asked by four different organizations to conduct it in Europe, among them the Catholic, which is very gratifying, as it is a message not alone given to the Jews, but to humanity in general", EB, *BL Lecture AvodHak*, S. 3. Von diesen rezeptionsseitigen Funktionalisierungen des Werkes, die sich übrigens – betrachtet man die spätere Aufführungs- und Einspielungspraxis bis einschließlich heute – weitgehend *nicht* durchgesetzt haben, bleibt freilich die eng verflochtene Symbiose von Musik und hebräischer Sprache, wie sie die Werkgenese von *Avodath Hakodesh* – und nur um diese soll es im Folgenden zunächst gehen – aufs Deutlichste kennzeichnet, unbenommen.

> cosmic poem, a glorification of the Laws of the Universe… it has become the very text I was after since the age of 10 – a dream of stars, of forces – the Primordial Element – *before* the *worlds* existed – I declaim it aloud, amidst the rocks and forests – in the great Silence – And the music slowly elaborates itself...[691]

Mit *Avodath Hakodesh* liegt Blochs umfangreichstes und komplexestes ‚jüdisches' Werk überhaupt vor, das auch er selbst als das Schlüsselwerk seiner Musikästhetik angesehen hat – wohl nicht zuletzt deswegen, weil es ihm hier – wie am obigen Zitat abzulesen – das einzige Mal gelungen war, nicht nur im Rahmen eines knapp einstündigen Werks nahezu durchgehend einen offenbar akribisch verinnerlichten hebräischen Text zu vertonen, sondern weil ihm dieser Text auch gerade in seiner mühevoll erschlossenen inhaltlichen und grammatischen Faktur als „the very text" seiner kosmotheistischen Weltanschauung erschien: Der hebräische Text ist hier ganz gemäß der von Bloch in seinem Vortrag *The Tower of Babel* beschworenen „Divine Origin Theory" – und damit gleichzeitig als erinnerungskulturelle Variante der midraschischen Vorstellung von der Präexistenz der Thora vor

---

691 EB an Lillian Hodgehead, 12 September 1930, in: *UCB Bloch Col*, Box 3, Item 00296^{v}–00297^{r} – Ganz ähnliche Worte hatte Bloch in einem Brief an Reuben R. Rinder vom 8. September 1930 gefunden: „[…] the Jewish Service… Slowly, I have absorbed it, in studying patiently the text. It has impregnated me – It is becoming mine. I have *memorized* it slowly, and now I know it *all by heart* […] I declaim it, aloud, amidst the rocks and forests… and when I cannot sleep at night, I recite it! Evenings and mornings, I go over it – or write it from memory ––– At the same time, the music is slowly elaborating itself within me… The *plan* has taken shape, by divisions, forms, synthesis… and the more I go, the more I become *fascinated* and enthusiastic by this Text and its Greatness, its *ruggedness*, its deep philosophic – *cosmic* significance – The Adon Olum is really the Summit […] of *all Philosophy*. It puts man at its right place – It can be accepted by all believers or not – It contains a thought which will survive all doctrines! […] Of course, I will write a *service*, as I said, for Reform Synagogue Service, thats is, in *simple* form […] – But besides, and more and more it becomes imperious for me to give such Poem a larger and still more elaborate Form – And it will become a huge *Cosmic Poem* for Orchestra[,] Cantor and chorus […] without forcing it, humbly studying (the text assimilating) the sound, accents, significance of it I am waiting for the music to come – and it will come – this I know […] I have been waiting some 30 years and more for that! Strange, at 50, to start what my father did at 15! […] Thus *Hebrew* will some day be sung, in Cathedrals too, like Latin, and I do not see why a whole literature could not be created! What a task would it be!", *UCB Bloch Col*, Box 8, Folder 28, Item 01144–01145.

Erschaffung der Welt[692] – ein „cosmic poem, a glorification of the Laws of the Universe […] dream of stars, of forces – the Primordial Element"; ein Text, der, v. a. wenn er laut deklamiert wird „amidst the rocks and forest in the great silence", seine buchstäblich ur-, ja natursprachliche Kraft entfaltet. Ganz in diesem Sinne hat Bloch sich auch in einem ausführlichen Brief an Reuben R. Rinder geäußert. Rinder, Kantor des jüdischen Tempels *Emanu-El* in San Francisco und Gründer der *Society for the Advancement of Synagogue Music*, war Blochs ursprünglicher Auftraggeber für *Avodath Hakodesh*. An einer Stelle des besagten Briefes vom 26. November 1930 schreibt Bloch in Bezug auf die von ihm für sein Synagogaloratorium gewählte Abschlusshymne *Adon Olom*, in deren letzter Strophe es darum geht, Seele und Körper in die Obhut Gottes zu geben, Folgendes:

> how magnificent, this conception of *geviyo* (= *body* or *corpse*!) how deep too…. how „scientific", to talk in a modern and, „…American" way! This transitory, relative, equilibrium of chemical substances forming our „body" – as the great physiologist *Bichat* said, more than a century ago: „Life is the ensemble of forces resisting death" this mere word explains it! a body – a corpse – not very much! Nothing to be proud of! Again, it makes us very small – puts us in our right place! But here comes the רוּח! for which I find all these translations: wind, heath, heathering, soul, life, spirit, heart, character, courage! And, indeed, without *air*, and *breath*, we are only a „geviyoh" – nothing! – The smallness *and* the greatness of our Destiny, of our being! – And one accuses the Jewish Race of Materialism! This single Poem is a reply – The *whole problem* lies in it, I do not know anything which unites more closely *Science*, the real, great, eternal Science – not fads! – and *Religion* than this Adon Olom![693]

692 Vgl. Anm. 626. Auch wenn Bloch – wie noch ausführlicher zu zeigen sein wird – in *Avodath Hakodesh* nicht die eigentliche Lesung der Thora, sondern nur deren rituellen Rahmen innerhalb der Sabbatmorgen-Liturgie vertont, so hat doch auch er selbige symbolisch und ganz explizit im Sinne dieser midraschischen Vorstellung verstanden. In seinen in der *Library of Congress* archivierten *Program Notes* zu *Avodath Hakodesh* heißt es über die Thora etwa: „the necessary order, the Discipline, the Limitation (to so-called „freedom"!) „äusserlich begrenzt – innerlich unbegrenzt" (Goethe) […] [T]his order is a necessity in everything – We find it around us – in the Universe – in the infinity of the Cosmos – in the infinitely small as in the Stars – in Science, in (real) Arts – Only man's organisation of the Planet – seems to lack it!", EB, *LoC Program Notes AvodHak*, S. 16.

693 EB an Reuben R. Rinder, 26. November 1930, in: *UCB Bloch Col*, Box 8, Folder 28, Item 01155^{r+v}.

Das Hebräische ist in diesen Worten für Bloch offenkundig gleichbedeutend mit der adamitischen Ursprache, mit der die disparaten Sprachen der Welt – „Science“ und „Religion“ – wieder vereint werden könnten, und zwar mittels der Kraft der ‚unmittelbaren Signifikation’ – so mutet jedenfalls seine kaum anders denn als (typisch ‚jüdische’) ‚Heiligung des Wortes’ zu verstehende Beschreibung der Vokabel רוּחַ (= ruach) an, in der in größtmöglicher Verdichtung gewissermaßen die ‚unmittelbare Signifikation’ der Materie menschlichen Lebens überhaupt enthalten zu sein scheint: „I find all these translations: wind, heath, heathering, soul, life, spirit, heart, character, courage! And, indeed, without *air*, and *breath*, we are only a ‚geviyoh’ – nothing! – The smallness *and* the greatness of our Destiny, of our being!“[694]

In dem im obigen Zitat zu findenden Satz „And one accuses the Jewish Race to Materialism“ deutet sich überdies zumindest implizit an, dass auch für Bloch das Hebräische in einer gleichsam ‚biologischen’ Beziehung zum Judentum zu stehen scheint. Ganz im Sinne der Äußerungen Flegs in *Pourquoi je suis juif*, denenzufolge sein eigener Spracherwerb des Hebräischen nicht eine Sache des Erlernens, sondern des Erinnerns gewesen sei („non que je l’apprenais, mais que je me le rappelais“) und somit gleichsam als ein ‚erinnerungskultureller’ Abruf aus der „mémoire ancestrale“ umschrieben werden könne[695], mutet denn auch Blochs eigene Aneignung des Hebräischen vornehmlich als eine – von ihm so interpretierte – Sache seiner intuitiv, ja beinahe instinkthaft gesteuerten „racial consciousness“[696] an und erschien ihm offenkundig nicht (oder nicht ausschließlich) als ein rein kognitiv gesteuerter Spracherwerb. Blochs weiter oben zitierte

694 Vgl. Anm. 693.
695 Vgl. Anm. 620.
696 Vgl. Anm. 488.

Bemerkung „I have discovered the grammar, without grammar!“[697] weist ebenfalls in diese Richtung: Auch wenn er im Rahmen seiner Hebräischstudien nachweislich mehrmals Rinder konsultierte, ist er hierbei anscheinend doch weitgehend autodidaktisch und intuitiv, gewissermaßen – wenn man so in erneuter Bemühung der Mannschen Metapher sagen darf – ‚mondgrammatisch'[698] vorgegangen:

> When I was approached to write from the text, I was given the Union Prayer Book; but, I could not write this work before knowing exactly the meaning, significance, depth of each word in the Hebrew language. I made my Hebrew "communion" when I was 13; but, I was not educated religiously and my life was lived among the Gentiles. Just as a plant has to go to its roots for nourishment, I, too, had go back to my own soil for growth. I did not know the language, and I could not put sounds in music, without knowing the meaning of the words, so I was compelled to learn Hebrew. Providence acted here, as I was to learn the Hebrew language from Cantor Reuben Rinder, who suddenly met with an accident[699] and so I was forced to learn it by myself. Just as a lady who goes to a doctor and pays a high price for a prescription which in itself does not cure her, as she must do that job herself, so I, too, had to learn the Hebrew grammar and with what patience. I had kept for many years a little Hebrew dictionary, from which I had to learn the letters and sometimes it took an infinite time for every word. Instead of merely translating, I had to go to the roots and imagine my feeling when I found the word "olom", for instance, meaning the universe, space, eternity of time. When you are in the business of "moving and expressing", have imagination and go deeply into things, and find something enourmous, it makes you actually suffer.[700]

Die in dem obigen Zitat anklingende ‚imaginative' Annäherung an das Hebräische lässt sich auch exemplarisch an dem ersten von insgesamt 29,

---

697 Vgl. Anm. 691.

698 Vgl. Anm. 462.

699 In einem Brief an Rinder vom 5. März 1931 brachte Bloch, der sich kurz zuvor nicht nur selbst aufgrund eines Sturzes an Daumen und linker Schulter verletzt hatte, sondern nach eigener Aussage auch aufgrund einer schweren Depression gar zweimal versucht hatte Suizid zu begehen (vgl. Kap. 2.2.7 u. 2.3.5), sein Mitgefühl gegenüber dem Kantor zum Ausdruck, den – glaubt man Blochs Worten – vermutlich im Dezember 1930 ein ähnlich gravierender Schicksalschlag – ich konnte im Rahmen meiner Forschungen leider nicht eruieren, was genau – ereilt haben muss: „I am so sorry that you too had to go through such ordeal – physically and mentally – And I can understand it so well … But we *do not know why* … We do not know anything … about Life, Death, Time, Space, Matter … about all what is *important* – And thus, we have to bow humbly and accept … and go on … and do our best or what we think deeply, in our conscience, is the best … but how *lost* we are, in face of that ultimate Truth!“, *UCB Bloch Col*, Box 8, Folder 28, Item 01164^{v}.

700 EB, *BL Lecture AvodHak*, S. 2.

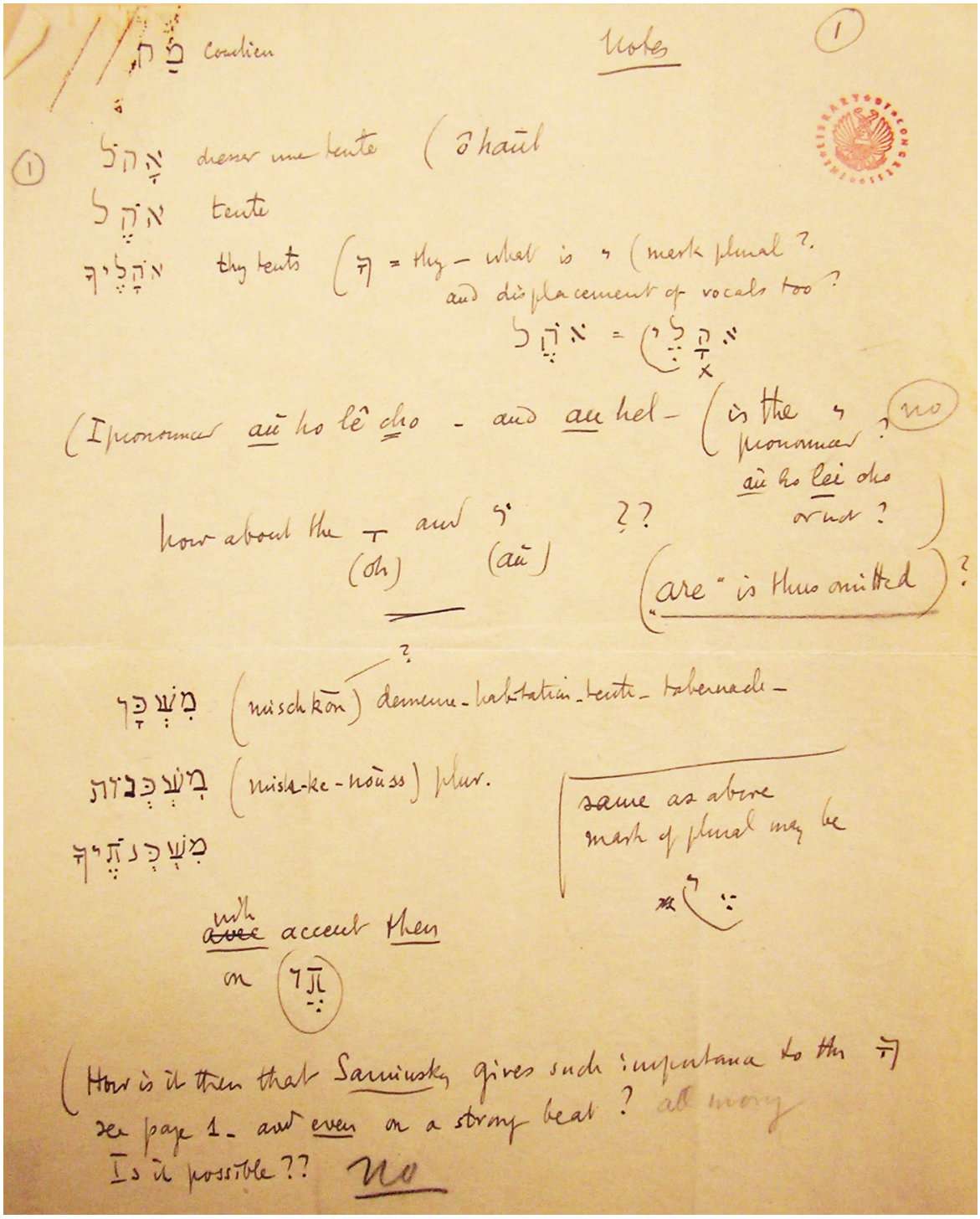
teilweise beidseitig beschrieben Skizzenblättern nachweisen (vgl. Abb. 2), die sich heute in der *Ernest Bloch Collection* der *Library of Congress* befinden und detaillierte Vokabel- und Betonungsübungen zu den einzelnen Wörtern der in *Avodath Hakodesh* verwendeten Gebetstexte enthalten.[701] Auf dem ersten dieser Skizzenblätter beschäftigt sich Bloch eingehender mit einer sprachlichen Analyse der ersten zwei Verse des Eingangsgebetes der Sabbatmorgen-Liturgie „Ma tovu" (Num 24.5). Die Verse lauten im hebräischen Original wie folgt:

מַה־טֹּבוּ אֹהָלֶיךָ יַעֲקֹב	Ma tovu oholecho Ya'akov,	(= Wie gut sind deine Zelte, Jakob,
מִשְׁכְּנֹתֶיךָ יִשְׂרָאֵל:	mishkenosecho Yisroel;	deine Wohnstätten, Israel.)[702]

In Blochs sprachlicher Analyse dieser Verse stehen – neben der Klärung der lexikalischen Bedeutung einzelner Wörter, der Skizzierung von Wortstammformen bzw. deren Ableitungen sowie Übersetzungen ins Französische oder Englische – vor allem Aussprachefragen im Vordergrund. Beachtet man etwa seine Anmerkungen zu אֹהָלֶיךָ und ךָ (Zeile 4ff.), so scheint ihn hier zunächst vor allem die Funktion des Konsonanten jod „י" (= /j/) in אֹהָלֶיךָ (= oholecho) zu beschäftigen, bei dem er erwägt, ob es sich sowohl um einen Pluralmarker als auch im Verbund mit dem Vokalisationszeichen segól „ֶ" (= /ɛ/) um eine Vokalschreibweise handeln könne, die bei der Aussprache den Diphthong /ei/ erfordern würde („what is י (mark plural?/ and displacement of vocals too?"). In der folgenden Notiz skizziert er den Beginn des Wortes אֹהָלֶיךָ wie folgt: „אֹהֶל = אֹהָלֶי" und schreibt dann weiter: „(I pronounced <u>aū</u> ho lê <u>cho</u> – and <u>au</u> hel – (is the י pronounced? <u>aū</u> ho <u>lei</u> cho or not?)". Mit Bleistift ist nachträglich ein englisches „no" als negierender Metakommentar eingefügt.

701 EB, *Hebrew Notes*, S. 1.

702 Das hebräische Original von Num 24,5 ist zit. n. *Union Prayerbook*, S. 65. Die Transkription folgt derjenigen der Partitur, EB, *AvodHak* Partitur, S. 3.



Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Erben Ernest Blochs (namentlich Ernest Bloch II).

Abb. 2 Erste Seite der Hebräischskizzen Ernest Blochs zu *Avodath Hakodesh* (*LoC Bloch Col*, Box 2, Folder 6, S. 1)

Bloch umkreist hier – von ihm durch die geschwungene Bindelinie unterhalb von „לֶי“ auch grafisch explizit hervorgehoben – das orthographische Problem, dass im hebräischen Schriftbild der Konsonant jod „י“, der in der Tat zunächst einmal als Pluralmarker dient, im Verbund mit dem tsére-Laut „ֶ“ (= /ɛ/) als sogenannte *Mater lectionis*, also als Hilfszeichen für die Vokalaussprache fungieren kann und dann ein Dehnungs-*e* bzw. den Diphthong /ei/ auslöst.[703] Bloch bezieht diese Regel allerdings nicht auf den zweigepunkteten tsére-Laut „ֶ“, sondern fälschlicherweise stets auf den anderen im Hebräischen gebräuchlichen *e*-Vokal, den dreigepunkteten segól-Laut „ְ“, der jedoch nach den Ausspracheregeln des Hebräischen i. d. R. immer als Monophthong /ɛ/ ausgesprochen wird und damit für etwaige Diphthongierungsfragen, wie sie hier von Bloch erörtert werden, eigentlich von vornherein keinerlei Relevanz hat. Es handelt sich also bei der Buchstabenkombination „ֶי“ in אֹהָלֶיךָ in Wirklichkeit *ausschließlich*, wie Bloch ja auch selbst als weitere Option in Erwägung gezogen hatte, um einen Pluralmarker (אֹהָלֶיךָ = dt. „deine Zelte“).

Im modernen, d. h. sephardischen Hebräisch wird in der Aussprache zwischen segól-Vokal und tsére-Vokal i. d. R. nicht unterschieden und beide Laute werden normalerweise als Monophthong /ɛ/ realisiert. Dennoch herrscht auch unter israelischen Sprechern heutzutage keine Einigkeit darüber, ob der tsére-Vokal (und nur dieser) im Verbund mit der *Mater lectionis* „י“ diphthongiert werden soll oder nicht.[704] Für gesungenes Hebräisch – insbesondere im Falle der auch von Bloch weitgehend verwendeten aschkenasischen Aussprache[705], die anders als das Sephardi-

---

703 Vgl. Nash (2007), S. 31.

704 Vgl. ebd.

705 Dass Bloch in *Avodath Hakodesh* die aschkenasische Aussprache benutzt, zeigt sich v. a. an den dunklen Vokalfärbungen (z. B. „Jisr**o**el“ statt „Jisr**a**el“). Wie Ethan Daniel Nash herausgearbeitet hat, weicht Bloch bei der Wortakzentuierung allerdings zumeist von der aschkenasischen Aussprache ab, indem er i. d. R. die letzte Silbe des

sche die artikulatorische Trennung von tsére und segól strenger vornimmt[706] – schlägt z. B. Ethan Daniel Nash in seinem „Conductor's Guide to Bloch's *Avodath Hakodesh*" als generellen musikpraktischen Hinweis vor, den tsére-Vokal im Verbund mit einer *Mater lectionis* nicht als schlecht zu singenden Diphthong /ei/, sondern als geschlossenen Vokal /e/ zu singen, um ihn vom offeneren Klang des segól-Vokals /ɛ/ zu unterscheiden.[707] Wenngleich Bloch in seinen Anmerkungen nicht explizit zur Problematik von gesprochenem und gesungenem Hebräisch Stellung nimmt und, wie gesagt, im Hinblick auf die *Mater-lectionis*-Problematik vom falschen *e*-Vokal segól anstatt tsére ausgeht, so kommt er im Endeffekt – wie die Frage nach der Diphthongierung von לֶי in אֹהָלֶיךָ („is the י pronounced? aū ho lei cho or not?"), die schließlich mit dem nachträglich eingefügten „no"-Kommentar negierend geklärt wird, beweist – ebenfalls zu der Lösung, keine Diphthongierung vorzunehmen. Der von ihm notierte Zirkumflex in seiner Transkription „aū ho **lê** cho" deutet überdies an, dass Bloch den als Monophthong belassenen ségol-Vokal nun auch weiterhin (korrekterweise) offen als /ɛ/ ausspricht.

Die von falschen orthographisch-grammatischen Voraussetzungen ausgehende Frage nach einer Diphthongierung von לֶי in אֹהָלֶיךָ wird direkt im Anschluss durch die von Bloch ebenfalls grammatisch fehlerhaft formulierte Frage „how about the ◌ְ (oh) and ◌וֹ (aū)??" auf die Problematik der Vokalisierung von אֹהָלֶיךָ insgesamt ausgedehnt, wodurch sich auch die markanten Unterstreichungen bei den Transkriptionen „(I pronounced aū

Wortes betont, wie es für die sephardische Aussprache des Hebräischen typisch ist (eine wichtige Ausnahme bildet hier die weiter unten noch eingehender zu thematisierende Akzentuierung von אֹהָלֶיךָ und מִשְׁכְּנֹתֶיךָ). Das aschkenasische Hebräisch tendiert demgegenüber stärker zur Betonungsverschiebung auf die vorletzte oder gar auf die Anfangssilbe eines Wortes, vgl. ebd, S. 106f. – Zu generellen Unterschieden zwischen aschkenasischer und sephardischer Aussprache im Hebräischen vgl. u. a. ebd., S. 40–49.

706 Vgl. ebd., S. 43f.

707 Vgl. ebd., S. 31.

ho lê cho – and au hel – (‚is the י pronounced? aū ho lei cho or not?['] erklären lassen. Blochs Unsicherheiten bei der Vokalisierung hängen hier anscheinend damit zusammen, dass der ebenfalls als *Mater lectionis* gebrauchte Buchstabe vaw „ו“ in Kombination mit dem kamats-Vokal „ָ“, welcher normalerweise als /a/ bzw. – v. a. in aschkenasischer Aussprache – als /ɔ/ realisiert wird, zu dem Diphthong /aw/ bzw. /au/ verbunden werden kann. Bloch scheint jedoch – wie seine Frage „how about the ֹ (oh) and ו (aū)??“ nahelegt – diese Diphthongierung vielmehr aus dem „holam male“, der Kombination aus vaw-Laut und darüberstehendem Vokal-Zeichen holam („וֹ“) abzuleiten, die jedoch immer zur Aussprache /o/ führt. Verkompliziert wird die ganze Sache dadurch, dass bei dem infragestehenden Wort אֹהָלֶיךָ überdies die sog. Defektivschreibung greift, es also zu einem schreibökonomischen Wegfall des vaw „ו“ nach dem Anfangsbuchstaben aleph „א“ kommt.[708] Als ‚Relikt' des holam male („וֹ“) bleibt in dieser Schreibweise des Wortes אֹהָלֶיךָ somit einzig der holam-Vokal links über dem aleph stehen („אֹ“), der bewirkt, dass der gesamte Eingangsvokal von אֹהָלֶיךָ ebenfalls als /o/ ausgesprochen wird und nicht, wie Bloch konsequent in seinen Transkriptionen auf dem Skizzenblatt behauptet, als Diphthong /au/.[709] Dadurch allerdings, dass in allen späteren Notenskizzen und in der Partitur auch dieser Diphthong – genau wie die Diphthongierung von לֶי – nicht mehr erscheint, sondern es dort nach aschkenasischer Aussprache korrekt immer „**o**hol**e**cho“ und nicht wie von Bloch auf dem vorliegenden Skizzenblatt zunächst angenommen „**au** ho **lei** cho“ heißt, lässt sich vermuten, dass der besagte, von Bloch nachträglich mit Bleistift revidierend eingefügte „no“-Kommentar nicht nur auf die explizit formulierte Frage „is the י pronounced? aū ho lei cho or not?“, sondern auch auf die in der Frage

708 Vgl. dazu Lambdin (2008), S. XXIV.

709 Auch im modernen Ivrit schreibt man die hebräische Vokabel für das Wort „Zelt“ unpunktiert als אוהל (= ohel) und in der punktierten Form als אֹהֶל.

„how about the ֹ (oh) and ו (aū)??“ angerisse Diphthongierungs-Problematik bezogen ist.

Neben diesen aus der komplexen Orthographie des Hebräischen resultierenden Vokalisierungsfragen, bei denen Bloch offenkundig zunächst buchstäblich in ‚mondgrammatischer' Manier „ha[s] discovered the grammar, without grammar“[710] und erst im Nachhinein – womöglich auf Nachfrage bei Rinder[711] – die korrekten Orthographie- und Grammatikregeln angewandt hat, wird im unteren Teil des Skizzenblattes der Fokus auf Fragen gelenkt, die sich um die Wortakzentuierung drehen. Konkret scheint Bloch zunächst die Betonung des Wortes מִשְׁכְּנֹתֶיךָ (mishkenosecho) aus der zweiten Verszeile des Eingangsgebets „Ma tovu“ unklar zu sein. Nachdem er auch in מִשְׁכְּנֹתֶיךָ erneut die im oberen Teil des Blattes zunächst fälschlicherweise für einen Diphthongierungsmarker gehaltene Kombination aus segól-

710 Vgl. Anm. 691.

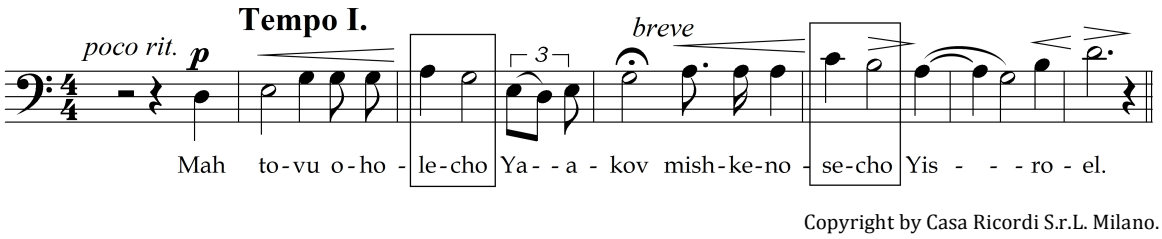
711 Zwar hat sich bzgl. der vorliegenden Diphthongierungsfragen keine konkrete Anfrage Blochs bei Rinder erhalten, dass er sich aber z. T. sehr detailliert bei dem Kantor über Aussprachebesonderheiten des Hebräischen informiert hat, belegt eine weitere Passage aus dem oben bereits zitierten Schreiben vom 26. November 1930: „My third question is a merely technical one! It refers to the accentuation of some words in the Verhafto – In the text you gave me, before I left, you have, here and there[,] *underlined* certain „e“ (which being not the ֽ (metheg) is of course not an accent) infer[r]ed from it, after thorough analysis of the words that you probably meant that these „e“ were *not to* be obliterated but *pronounced* as a real – [though] probably *short* – syllable – They usually refer to a conjunction (וְ) or a preposition (בְּ) or (בְ)[.] I realize that there might be many reasons for it. Some of them, may be, purely „euphonic“ – There is no difficulty to understand that you pronounce <u>ve</u> shinanton and not v'shinanton! and <u>le</u> vonecho and not l'vonecho, and <u>be</u> veisécho and not b'veisécho! But, later, you underlined the „e“ in u<u>ve</u>lechtecho, u<u>ve</u>shochbecho, u<u>ve</u>kumecho, u<u>ke</u>sharton, whereas, euphonically it could as well well be „uv'echtechtecho, uv'shochbecho, uv'kumecho, uk'sharton – In the case of u<u>ve</u>lech<u>te</u>cho, for instance, I find that the root is הָלֹךְ ,יָלֹךְ, to go, to walk, the ו is the conjunction „and“ – the בְ stands probably for *when*, and the end of the word indicates the conjunction of the verb. Same for יָשַׁב, and קוּם, to arise to get up – and קָשַׁר, to bind. – Thus here, I was a little in the dark, […] and I did not get the reason why apparently less important syllables (בְ) was to be counted – However, it went *very well*, musically, as you will see – *The question is to know whether I was right in interpreting your underlining the letter, in the sense of counting it … or not*. Please tell me – if it is *so* or *not* – According to your reply I may leave – or have to change … my musical interpretation (of syllables)“, *UCB Bloch Col*, Box 8, Folder 28, Item 01154^{r+v}.

Vokal „ְ“ und Jod „י“ ‚entdeckt’ hat („הֶי“ = „-se-“) und zunächst noch einmal mit dem bestätigenden Hinweis „same as above, mark of plural may be ְי“ kommentiert, kommt er schließlich im Hinblick auf den bisherigen gedanklichen Fokus des Skizzenblattes, den Fragen rund um die hebräische Vokalisation, zu der etwas überraschenden Erkenntnis: „with accent then on הֶי“, d. h. zu einer bislang auf dem Skizzenblatt nicht explizierten Frage nach der Betonung eines hebräischen Wortes. Den Wortakzent setzt er im konkreten Falle von מִשְׁכְּנֹתֶיךָ auf der Penultima (= mishkeno**sé**cho) an.

Blochs Akzentuierung an dieser Stelle ist richtig, und zwar nicht nur im Hinblick auf die aschkenasische Aussprache, die ohnehin zur Betonung der vorletzten Silbe tendiert, sondern auch im Hinblick auf die sephardische Aussprache, bei der für gewöhnlich die Endsilbenbetonung vorherrschend ist. Allerdings leitet er auch hier – genau wie zuvor bei der Frage nach den Diphthongierungen von אֹהָלֶיךָ – die schriftgrammatischen Regeln offenkundig falsch her. Die Betonung hat nämlich in diesem Falle nichts mit dem Pluralmarker Jod „י“ und erst recht nichts mit der (von Bloch weiter oben fälschlich angenommenen) *Mater-lectionis*-Kombination „ְי“ zu tun, sondern hängt mit dem Interpunktionszeichen meteg „ִ“ zusammen, das eine Akzentuierung der zugehörigen Silbe und/oder eine Dehnung des zugehörigen Silbenvokals bewirkt. Bloch vergisst jedoch konsequent, den meteg-Akzent in seiner obigen Skizze zu notieren, und zwar nicht nur bei מִשְׁכְּנֹתֶיךָ (= mishkenosecho), wo es als Ergänzung zum segól-Vokal unter dem Buchstaben Tav „ת“ (= תֶ) erscheinen, also מִשְׁכְּנֹתֶיךָ heißen müsste, sondern auch bereits bei dem weiter oben auf dem Blatt einzig unter Vokalisationsfragen erörterten Wort אֹהָלֶיךָ, wo es als Ergänzung zum segól-Vokal unter dem Buchstaben Lamed „ל“ (= „לֶ“) stehen, d. h. אֹהָלֶיךָ lauten müsste. In Blochs Vorlage, dem *Union Prayerbook,* sind beide Wörter

korrekt mit meteg notiert.[712] Dennoch gelangt auch Bloch in beiden Fällen – in der Partitur von *Avodath-Hakodesh* liegt die Penultima-Betonung sowohl bei אֹהָלֶיךָ („oho**lé**cho“) als auch bei מִשְׁכְּנֹתֶיךָ (= mishkeno**sé**cho) eindeutig vor (vgl. NB 1) – zur richtigen Akzentuierung, weil er die Buchstabenkombination „ֶי“ offenkundig nicht nur (korrekterweise) für einen Pluralmarker und eine (wenn auch nachträglich zurecht verworfene) Vokalisierungsregel zur Diphthongierung hält, sondern in ihr – wie das kopulative Adverb „then“ in seiner Schlussfolgerung „with accent then on חֶי“ eindeutig markiert – intuitiv (und eigentlich falsch) eben *auch* einen Akzentmarker sieht.

In dem ganz unten auf der Seite stehenden Kommentar, mit dem Bloch sich zu einer nicht näher bestimmten Quelle bei Lazare Saminsky äußert, wird das an מִשְׁכְּנֹתֶיךָ erörterte Akzentuierungsproblem schließlich auch in seiner musikalischen Relevanz thematisiert. Bloch schreibt: „How is it then that *Saminsky* gives such importance to the ךָ see page 1 – and even on a strong beat? Is it possible??“ Erneut ist an dieser Stelle mit Bleistift nachträglich ein deutlich geschriebenes und unterstrichenes englisches „no“ als negierender Metakommentar eingefügt. Vermutlich handelt es sich bei Blochs Quelle um den Anfang von Lazare Saminskys *Sabbath Morning Service* op. 31.[713]



NB 1 EB, *Avodath Hakodesh*, *Part I*, Cantor, ein Takt nach Ziffer 2 (Penultima-Betonung)

712 Vgl. *Union Prayerbook*, S. 65.
713 Vgl. Saminsky, *Sabbath Morning Service*.

Cantor, T. 1-9

Maestoso *mp*

Ma to - wu o - - ho - le - - - - cho Ia - a - kov mish - - ke -

no se - - cho, mish-ke no - - se - - cho Is - - - ra - - - - el

Chor, T. 9-16

p

Ma to - wu o - - ho - le - - - - cho Ia - a - kov, mish-ke - no -

p

se - - - - - - - - cho Is - ra - el,

Nach Aussage des Verlags Bloch Publishing Company, Inc. gemeinfrei.

NB 2 Lazare Saminsky, *Ma towu* aus *Sabbath Morning Service*, op. 31 (Endsilbenbetonung)

Rinder hatte Bloch in Vorbereitung auf *Avodath Hakodesh* mehrere gängige Synagogalkompositionen diverser Komponisten zur Ansicht gegeben, darunter wohl auch dieses Werk Saminskys, das 1929 für den großen

Tempel *Emanu-El* in New York entstanden war.[714] Saminskys Version der Einleitungsverse des (bei ihm mit „w“ anstatt – wie bei Bloch – mit „v“ transkribierten) „Ma towu“ ist in NB 2 wiedergegeben.

Wenngleich sich in Saminskys Komposition durch die Melismatik teilweise schwebende Nebenbetonungen auf den vorletzten Silben ergeben, so tendiert Saminsky insgesamt – im Gegensatz zu Bloch – doch zur Endsilbenbetonung, also zu „ohole**chó**“ bzw. „mischkenose**chó**“ (siehe Markierungen in den Notenbeispielen). Somit liegt bei Saminsky der Akzent von אֹהָלֶיךָ und מִשְׁכְּנֹתֶיךָ, wie von Bloch beschrieben („How is it then that *Saminsky* gives such importance to the ךָ“) tendenziell auf dem Endkonsonanten Chaf „ך“ (= /χ/) mit integriertem kamats-Vokal „ָ“ (= /a/).

Mit der Kritik an Saminsky, die sich in einer kleinen Notiz auf dem zweiten Skizzenblatt in Bezug auf ein anderes, hier aus Platzgründen nicht weiter zu erörterndes Ausspracheproblem noch weiter fortsetzt („now see Saminsky: uvo ??) – wrong“[715]), scheint Bloch – zumindest im Ansatz – seine ‚mondgrammatischen’ Hebräischstudien auch als Korrektiv bisheriger jüdischer Musik, auf jeden Fall aber als eine Legitimation seiner eigenen ‚jüdischen’ Musikästhetik genutzt zu haben. Eine ‚jüdische’ Musik konnte für ihn demzufolge nur dann wirklich ‚jüdisch’ sein, wenn sie sich den (von ihm intuitiv erschlossenen) Vokalisierungs- und Betonungsverhältnissen des Hebräischen anpasste, und das hieß gemäß seinem Konzept der

714 Nicht nur die zeitliche Nähe beider Kompositionen (Saminskys *Service* stammt aus dem Jahre 1929, Blochs *Avodath Hakodesh* entstand zwischen 1930 und 1933) sprechen dafür, dass Bloch in dieser Skizze auf Saminskys *Sabbath Morning Service*, op. 31 rekurriert, sondern auch die Tatsache, dass die Seitenzahlangabe bei Bloch („page 1“) mit derjenigen in der Partitur von Saminsky übereinstimmt, vgl. Saminsky, *Sabbath Morning Service*, S. 1. Saminsky hat zwar neben seinem *Sabbath Morning Service* auch noch einen *Sabbath Evening Service*, op. 28 (1926) komponiert, in dem aber nicht das hier relevante Ma-tovu-Gebet vertont wurde. Somit deutet alles darauf hin, dass Bloch bei seinen Hebräisch-Studien Saminskys *Sabbath Morning Service*, op. 31 vorgelegen haben dürfte.

715 *LoC Bloch Col*, Box 2, Folder 6, S. 2.

‚unmittelbaren Signifikation', dass, wenn er – wie es in dem weiter oben angeführten Zitat heißt – seinen hebräischen Text (gleichsam aus seiner „mémoire ancestrale" heraus[716]) laut deklamierte „amidst the rocks and forests in the great silence", auch seine Musik auf intuitive Weise „slowly elaborate[d] itself".[717] Konnte Bloch in seinem im Einleitungskapitel der vorliegenden Fallstudie zitierten Interview mit Olin Downes vom Dezember 1916 noch nicht genau benennen, was an seiner mit „racial consciousness" ausgestatteten Musik nun tatsächlich ‚jüdisch' sei („You ask me what is that which is Jewish in music. That I can't tell you. But it is something that both you and I can recognize and feel, even if we cannot analyze it, and it is something more than a mere quotation of a folk theme"[718]), so hatte er durch seine im Kontext der Werkgenese von *Avodath Hakodesh* durchgeführten Hebräischstudien diesbezüglich nun ein konkretes Kriterium an der Hand: die klangliche Gestalt der hebräischen ‚Ursprache', die es gleichsam vermochte, seine sich ebenfalls im Latenzzustand einer „mémoire ancestrale" befindliche Musik zu evozieren. In dem bereits mehrfach zitierten Brief an Rinder vom 26. November 1930 brachte Bloch diese eigentümliche sprachlich-musikalische Form kultureller Gedächtnisarbeit geradezu mustergültig auf den Punkt:

> I am battling against notes, sounds, rhythms, to extirpate out of my soul, all the unexpressed music which is latent – since centuries – which was *awaiting* this marvellous text, greater, deeper, every day! Sometimes it is a terrible fight – I had, literally, to *fight* for each note, lately (for the „Waanachnu") to be simple, strong, direct – true, before all – and when this is done, I will have to go over all that, implacably severe for myself, questioning each note, each chord, each word, to see whether I cannot find a better, stronger one! Then, I will clear it, really give it shape.[719]

716 Vgl. Anm. 620.
717 Vgl. Anm. 691.
718 Vgl. Anm. 488.
719 EB an Reuben R. Rinder, 26. November 1930, in: *UCB Bloch Col*, Box 8, Folder 28, 01146^{v}–01147^{r}.

Diese eigentümliche kulturelle Erinnerung Blochs an eine in ihm selbst ‚seit Jahrhunderten' schlummernde Musik, die mittels eines hebräischen Textes (der in Blochs Augen geradezu der ‚Urtext' der Welt war[720]) und dessen Sprache (die seines Erachtens der adamitischen Ursprache gleichkam[721]) auf gleichsam mythische und mystische Weise aus biblischen Zeiten in die Gegenwart heraufgeholt werden sollte, markiert die konsequente Weiterentwicklung und muster-, ja endgültige Umsetzung seiner musikästhetisch-erinnerungskulturellen Ideen einer ‚jüdischen' Musik, die er spätestens seit seinem Bibelerlebnis 1906 verfolgt hatte. Dennoch liegt zwischen den Welten der rein instrumentalmusikalischen ‚hebräischen' Rhapsodie *Schelomo* von 1916 und der 1930 begonnenen vokal- (und instrumental-) musikalischen Vertonung der hebräischsprachigen Sabbatmorgen-Liturgie in *Avodath Hakodesh* mehr als ‚nur' die Auffindung eines passenden Textes und damit einer ‚mondgrammatisch' passenden (Musik-)Sprache für sein Konzept einer ‚jüdischen' Musik. In die durch diese beiden Schlüsselwerke seines Œuvres entstehungsgeschichtlich abgesteckte Zeitspanne fiel sein erster Amerikaaufenthalt, der durch einschneidende Ereignisse gerade in Bezug auf Blochs Identität als ‚jüdischer' Komponist Wandlungsprozesse auslöste, die die biographische Hintergrundfolie dafür bilden, dass aus *Avodath Hakodesh* trotz seiner textlichen Grundlage weniger ein für den praktischen synagogalen Gebrauch gedachtes Sabbatmorgen-Gebet als vielmehr ein – wie er es selbst nannte – „cosmic poem"[722] wurde.

720 Vgl. Anm. 691.
721 Vgl. Anm. 651.
722 Vgl. Anm. 691.

2.2.7 *Israel – America – Helvetia*: Blochs Weg zu *Avodath Hakodesh*

Am 23. April 1925 schrieb Bloch seinen beiden Kolleginnen Lillian Hodgehead und Ada Clement am *San Francisco Conservatory of Music*[723] einen Brief, in dem er ihnen von seinem Plan und der gescheiterten kompositorischen Umsetzung einer ‚universalen Messe' als dem zweiten Teil seiner 1912 bis 1916 entstandenen *Israel*-Symphonie berichtete:

> Israel? A sad story. I started [it] in *1912*. I wanted to write a *synthesis* of the Jewish soul. I thought first of characterizing it by *Jewish festivities,* the great religious Feasts, embodying all the soul of Israel [...]. This was meant to be the *1st part of Israel* [...]. The *second Part* has *not* been written! There was going to be a kind of *Scherzo,* showing the "sales juifs", the renegade, the parvenus, the disgrace of Israël, the ones who have sacrificed to *False Gods*. The last movement (conceived in 1912–1914) and of which I have sketches, was meant to signify: "next year in Jerusalem" – but in a *Symbolic* sense. The triumph of *Truth* and *Justice* and *Peace*, on *Earth*. At the end, the Bass would [...] proclaim a *Credo* embodying my ideas of Judaism, of Humanity: "Here *ends* Israel... but here *begins* the realization of its *ideals*, which are those of *all humanity*, according to the great prophets!" proclaiming the *Unity* of Humanity, and a chorus would have sung a hymn of Peace and Love. In *1914,* I *could* not write these words! The Tragedy was too terrible. All faith in Humanity was gone. The War! I thought, *after* the war. Alas! After the war, came the *Peace*, 50 times worse than the War. Then: America! The nation that kills slowly the indipendent, the creative ones! Lessons, talks about music, easy money, standards, mediocracy, equality, (??) prostitution of my thoughts, of my liberty, of my self, my real self!! This is the tragedy of my Israël – Thus it is published unfinished – Then slowly came another idea, for the *end*. And it is going to be ... a *Mass*, Yes a catholic, but *symbolical*, universal *Mass!* [...] This *Mass,* which would bring my excommunication from among the Jews, the Protestants, the Catholics, would be a tremendous thing. The *text of the Mass* combines the whole philosophy of Life. The *Kyrie* would embody all the sufferings of man, since the beginning of the world. The struggles in the Darkness! The appeals to God: Why has Thou thus forsaken me. I would use *Jewish* motives, *Protestant Chorales*, *Gregorian chant*! The *Crucifixus* will not mean Christ only, but all those who have suffered and been crucified by man's insanity, stupidity, cruelty. And the *Resurrexit!* and the Dona nobis Pacem! Then I could realize my whole Philosophy of Life and Thought. Shall I ever be able to do it?[724]

---

723 Bloch hatte 1925 die Leitung des Konservatoriums übernommen und blieb dort bis zu seiner Rückkehr in die Schweiz 1930. Zu Blochs Zeit in San Francisco vgl. Miller, L. E. (2012), S. 106–130.

724 EB an Lillian Hodgehead und Ada Clement, 23. April 1925, in: *UCB Bloch Col*, Box 2, Item 00148^{r}–00150^{v}.

Auch wenn Bloch diese ‚universale Messe' nie geschrieben hat, so finden sich doch – wie Klára Móricz gezeigt hat – ihre philosophischen Intentionen und vorgesehenen musikalischen Gestaltungsmittel zu großen Teilen in seinem zwischen 1930 und 1933 komponierten Synagogaloratorium *Avodath Hakodesh* wieder.[725] Neben eklektizistischen Anleihen aus jüdischer Synagogalmusik, gregorianischem Choral und Rennaissance-Vokalpolyphonie (alles gepaart mit spätromantisch-wagnerischem Orchestersatz) sind es vor allem die formale fünfteilige Anlage des Werkes und inhaltliche Bezüge, die Reminiszenzen an das Mess-Ordinarium der katholischen Liturgie erahnen lassen.[726]

Neben dem in der *Israel*-Sinfonie zunächst gescheiterten Plan einer gigantomanisch-katholisierenden Ausformung der ‚Mission Israels' zeigt der zitierte Brief Blochs darüber hinaus, dass der Erste Weltkrieg und vor allem die Erfahrungen in Amerika eine deutliche Bruchstelle in der Werkgenese der Sinfonie markieren, die die Blochsche Diskrepanz zwischen ‚jüdischer' Musik und ‚universalem' Anspruch deutlicher denn je zutage treten lässt. Gleich in der ersten Zeit von Blochs Amerikaaufenthalt zwischen 1916 und 1930 weisen besonders zwei Ereignisse symptomatisch auf diese Bruchstelle hin: Erstens die Reaktionen auf das große *Carnegie-Hall*-Konzert vom 3. Mai 1917, dem ersten Konzert weltweit, in dem nur Blochsche Musik, namentlich die in den 1910er Jahren enstandenen Werke des *Jüdischen Zyklus* erklangen, und zweitens Blochs Besuch eines Jiskor,

---

725 Vgl. Móricz (2008), S. 169 – In einem späteren Brief an Olin Downes äußert sich Bloch selbst dahingehend, dass *Avodath Hakodesh* eine direkte Fortsetzung der *Israel*-Symphonie sei, vgl. Ernest Bloch an Olin Downes, 9. Juli 1954, in französischer Übersetzung abgedruckt in: Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 1, S. 691.

726 Erinnert sei in diesem Zusammenhang auch noch einmal an das in Kap. 2.2.1 skizzierte Erlebnis Blochs während seiner Münchener Studienzeit, wo er bei einem Bergspaziergang in den Alpen auf eine bäuerlich-katholische Prozession traf und diese gleichsam als kosmotheistischen Naturritus verklärte. Ähnliche Erlebnisse und Verklärungen des katholischen Kultes finden sich noch häufiger in Blochs Biographie, vgl. Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 3, S. 271f.

des Ritus' am letzten Feiertag des Pessachfestes, dem er im April 1918 in einer kleinen chassidischen New Yorker Gemeinde beiwohnte.

Augangspunkt für diese Ereignisse war Blochs Übersiedlung in die USA, wo er 1916 zunächst als Dirigent eines Orchesters die berühmte kanadische Tänzerin Maud Allan auf einer Tanztournee durch das Land begleitete. Nach anfänglichen Triumphen in New York geriet die gesamte Tournee allerdings ziemlich bald zu einem finanziellen Desaster und musste schließlich im November desselben Jahres abgebrochen werden. Bloch, der sich zwischenzeitlich völlig mittellos in New York wiederfand, erhielt Hilfe von seinem Freund Alfred Pochon, dem ersten Geiger des *Flonzaley Quartetts*, das wiederum am 29. Dezember desselben Jahres Blochs 1916 zum Teil schon in New York entstandenes erstes Streichquartett (das letzte Werk des *Jüdischen Zyklus*) mit einschlagendem Erfolg in der New Yorker *Aeolian Hall* uraufführte.[727]

Diese erste große Anerkennung von Blochs kompositorischem Schaffen überhaupt sowie wichtige, zum Teil von Romain Rolland vermittelte Kontakte zu amerikanischen Musikjournalisten wie Olin Downes, Waldo Frank und Paul Rosenfeld machten ihn quasi über Nacht berühmt. Dem bedeutenden Musikkritiker der *Boston Post* und später der *New York Times*, Olin Downes, gab Bloch zwischen 1916 und 1917 mehrere Interviews zu seiner musikalisch-kulturellen Weltanschauung. Mit diesen Interviews setzte eine lebenslange freundschaftliche Zusammenarbeit zwischen Downes und Bloch ein.[728] Waldo Frank war Begründer und Mitherausgeber des Journals *The Seven Arts*, das sich im Zuge des aufkeimenden Patriotismus in Amerika während des Ersten Weltkriegs als Organ einer neuen

---

727 Vgl. Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 2, S. 56 – Weitere Werke des Quartettabends waren Haydns *Quartett* op. 77, Nr. 1 sowie die *Suite pour deux violons* (1914) von Emánuel Moór.

728 Eine kommentierte Übersicht aller Publikationen Downes' zu Bloch findet sich bei Kushner (1988), S. 72-79.

amerikanisch-nationalen Kunstbewegung verstand. Bloch selbst steuerte für die Märzausgabe 1917 von *The Seven Arts* seinen Aufsatz *Man and Music*[729] bei, in dem er die Grundzüge seines musikästhetischen Denkens auf den Punkt brachte. Rosenfeld, ebenfalls Mitarbeiter bei *The Seven Arts* und gleichzeitig Privatschüler Blochs, feierte die Musik seines Lehrers ganz in dessen Sinne als „a large, a poignant, an authentic expression of what is racial in the Jew"[730] und stellte Bloch in diametrale Opposition zu dem „theatric orientalism of Rimsky-Korsakov and Balakirev".[731] Blochs Musik sei „imperious, barbaric and ritual"[732]: „It is as if the genius that once flowered at the court of the king [David] had come to miraculous second blooming".[733]

Dieser Wandel vom in Europa abgelehnten „grand juif errant de la musique"[734] zum in Amerika gefeierten jüdischen Komponisten, „who has opened himself to the genius of his race"[735], fand seinen Höhepunkt in dem besagten, von der *Society of the Friends of Music* veranstalteten *Carnegie-Hall*-Konzert am 3. Mai 1917, in dem der gesamte *Jüdische Zyklus* (ausgenommen das erste Streichquartett) zur Aufführung kam. Den ersten Teil des Konzertes, bestehend aus *Trois Poèmes Juifs*, *Schelomo*, *Prelude et Psaumes 137 et 114* und *Psaume 22,* dirigierte Artur Bodanzky, den zweiten Teil, in dem die *Israel*-Symphonie auf dem Programm stand, leitete Bloch selbst vom Dirigentenpult aus.[736] Bis auf *Trois Poèmes Juifs*, die bereits

---

729 EB, *Man and Music*.
730 Rosenfeld (1917), S. 413.
731 Ebd., S. 415.
732 Ebd.
733 Ebd., S. 413.
734 Vgl. Anm. 541.
735 Rosenfeld (1917), S. 416 – Noch ein Jahr später schreibt Bloch nach Hause: „On commence à publier, un peu partout, des articles, des études sur moi, me plaçant très haut et me considérant fièrement comme le premier grand compositeur Juif.", EB an seine Mutter, 5. Februar 1918, in: Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 2, S. 140.
736 Das Orchester bestand aus Mitgliedern der *Society of the Friends of Music* und Mitgliedern der *New Yorker Philharmoniker*. Solisten des Abends waren Hans Kind-

erstmalig am 28. Februar 1914 im *Grand Theâtre* von Genf im Rahmen eines Abonnementkonzerts unter der Leitung des Komponisten erklungen waren und auch schon ihre Amerikapremiere am 23. März 1917 in Boston erlebt hatten[737], waren alle Werke des Abends Welturaufführungen. Auch wenn die Kritiken zum *Carnegie-Hall*-Konzert durchaus gemischt ausfielen[738], waren Blochs Werke doch mit einem Schlag berühmt geworden, wurden vielfach besprochen und bahnten sich bald den Weg ins Konzertrepertoire der amerikanischen und später auch der europäischen Orchester.[739] Dies wurde u. a. dadurch begünstigt, dass der Verleger Rudolf E. Schirmer, Sohn des Verlagsgründers Gustav, großes Interesse an Blochs Kompositionen bekundete. Am 7. Juni 1917 wurde zwischen dem G. Schirmer-Verlag und Bloch ein Vertrag aufgesetzt, der vorsah, dass der Verlag nicht nur die Werke des *Jüdischen Zyklus* und weitere bereits entstandene Kompositionen Blochs (namentlich die *cis*-Moll-Symphonie, die Tondichtung *Hiver – Printemps* (1904) und den Liederzyklus *Poèmes d'Automne* (1906)) druckte, sondern sich darüber hinaus auch die Exklusivrechte an zukünftigen Werken Blochs sicherte.[740] Da Bloch spätestens seit

---

ler, Violoncello (*Schelomo*); Melanie Kurt, Mezzosopran (*Psaumes 137 et 114*); Carl Braun, Bariton (*Psaume 22, Israel*). Die Solistinnen der *Israel*-Symphonie waren Marie Tiffany, Sopran; Lila Robeson, Alt; Flora Perini, Alt, vgl. Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 2, S. 93.

737 Für die Aufführung der *Trois Poèmes Juifs* im Rahmen des Bostoner Konzerts 1917 überließ Karl Muck, damaliger Chefdirigent des *Boston Symphony Orchestra*, ebenfalls Bloch das Pult.

738 Vgl. Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 2, S. 93f.

739 Stellvertretend seien hier nur einige Beispiele von Aufführungen Blochscher Werke aus der direkten zeitlichen Nähe zum *Carnegie-Hall*-Konzert genannt: Ein weiteres bejubeltes Konzert, in dem große Teile des *Jüdischen Zyklus* dargeboten wurden (*Israel*, *Trois Poèmes Juifs*, *Psaumes 137 et 114* und *Schelomo*), folgte im Januar 1918 in Philadelphia, in Chicago wurden zu Beginn des darauffolgenden Monats die *Trois Poèmes Juifs,* ebenfalls mit großem Erfolg, aufgeführt, beide Male unter der Leitung des Komponisten. Am 8. März desselben Jahres leitete Bloch die amerikanische Erstaufführung seiner *cis*-Moll-Symphonie, wiederum in der *Carnegie Hall* in New York, vgl. ebd., S. 133-143.

740 Zum detaillierten Vertragsinhalt vgl. Blochs Brief an seine Frau vom 8. Juni 1917, in: ebd., S. 100f.

dem *Carnegie-Hall*-Konzert in der amerikanischen Öffentlichkeit als *der* jüdische Komponist schlechthin wahrgenommen wurde, versah auch der G. Schirmer-Verlag die Deckblätter von Blochs Kompositionen mit einem Davidsstern mit den Initialen „EB“ in der Mitte.[741]

Dieser Enthusiasmus beflügelte Bloch, seine Rolle als „le premier grand compositeur Juif“[742] weiter auszubauen. Bereits Anfang September 1916 hatte er ein jüdisches Ghetto in der New Yorker Lower East Side besichtigt und Fleg diesbezüglich begeistert berichtet:

> Hier soir, j'étais si fatigué que je suis allé flâner au quartier chinois et de là au „Ghetto“. Comme j'aurais voulu t'avoir, mon cher Edmond. Quelle saveur! – Quelle saleté aussi! Toutes les affiches en *hébreu*, partout. Et ce jargon, et ces types! Et quel bruit! Ah! Ils ne sont pas à „sang froid“ ceux-là! *Je me retrouverais*. Voilà un bonhomme avec les mains derrière le dos, longue redingote; chapeau melon; longue barbe; geste familier! C'est de la famille! Voilà une vieille femme qui pourrait être *ma* ou *ta* tante, et des enfants dont les yeux vifs et profonds à la fois, m'émeuvent. Et les vieux! Quels regards![743]

Im August 1918 suchte er mehrmals die *New York Public Library* auf, um dort sehr akribisch u. a. in der *Jewish Encyclopedia* nach ‚authentischem' jüdisch-musikalischem Material für die immer noch virulente Arbeit an der Oper *Jézabel* zu suchen.[744] Diese ‚archäologische' Tätigkeit Blochs steht allerdings in merkwürdigem Gegensatz zu seiner zeitgleichen medialen Inszenierung als rassisch jüdischer Komponist in der amerikanischen Presse und vor dem amerikanischen Publikum. So ist etwa im Programm-Heft des Bostoner Konzerts vom 23. März 1917, in dem die *Trois Poèmes*

---

741 Vgl. Kushner (2002), S. 46.

742 Vgl. Anm. 735.

743 EB an Edmond Fleg, 3. September 1916, *LoC Bloch Col*, Box 33, Folder 10, S. 3.

744 Am 11. August 1918 schrieb er an Fleg: „[À] la bibliothèque à New York – où je vais chaque mercredi donner des leçons – j'ai regardé les parties musicales de le Jewish Encyclopedy. En même temps, je rassemblais tout ce que j'avais esquissé de Jézabel et je classais tout ce matériel sur des feuilles.“, *LoC Bloch Col*, Box 33, Folder 13, Bl. 1v. vgl. dazu auch Móricz (2008), S. 128–131.

Juifs ihre Amerikapremiere feierten, folgende Aussage Blochs zu lesen, die ganz im Zeichen seiner mythisch fundierten „racial consciousness“[745] steht:

> It is not my purpose, not my desire, to attempt a ‘reconstruction’ of Jewish music, or to base my work on melodies more or less authentic. I am not an archæologist. I hold it of first importance to write good, genuine music, *my* music.[746]

Die Ambivalenz zwischen künstlerischer Inszenierung, in der die eigenen kulturellen Wurzeln negiert wurden, und gleichzeitigem regem ‚archäologischem’ Interesse an eben diesen Wurzeln wird schließlich vollends bei Blochs Besuch des besagten chassidischen Jiskor deutlich, an dem er auf Einladung des Rabbis Judah Leon Magnes im April 1918 in New York teilnahm. In einem Brief an seine Mutter bezeichnete er die Begebenheit als „peut-être l’éxpérience la plus étrange de ma vie“[747] und bezüglich der dort gehörten Musik schrieb er an Fleg:

> Ici, c’est la Tribu nomade, primitive, le désert, l’Orient, il y a 3000 ans! Chacun psalmodie ce que le ministre officiant récite, mais avec des variantes, et cela produit un effet extraordinaire. Il y a des mélopées courtes qui se répètent à satiété jusqu’à l’étourdissement; puis des cantilènes qui viennent de si loin... douloureuses; d’autres, âpres comme les rochers du Sinaï puis des *chants*, c’est peut-être le plus étonnant. Des *chants* empruntés ça et là au cours des âges! Voici l’Espagne, sans l’ombre d’un doute. Chacun joue sa part. On entend les guitares, les castagnettes! On frappe les tables, on murmure des “tra la la, des dzing, des brr”, et sur cela on chante de vraies danses espagnoles! puis c’est la Turquie! l’Arabie! la Pologne! la Grèce aussi, avec ses modes – la Russie aussi – et les temps modernes, représentés par les plus vulgaires chansons des rues, exaspérées, orientalisées, judaïsées, *férocement*, frénétiquement, un tonnerre de joie naïve et barbare. Chose étrange, tout ce qui me semble indéniablement juif est triste, mélancolique ou âpre. Les chants de joie sont presque tout empruntés.[748]

Bloch versuchte sich sogar – erneut in quasi ‚archäologischer’ Manier – an einer Transkription einer kurzen Melodie, die vom Rabbi vorgesungen und von der Gemeinde in „50 ou 60 variantes simultanées qui empiétaient l’une sur l’autre“ responsorisch aufgegriffen worden sei (vgl. NB 3).

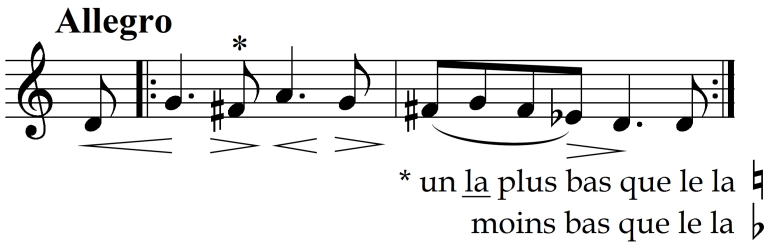
---

745 Vgl. Anm. 488.

746 EB, zit. n. Hale (1917), S. 1132 u. 1134.

747 EB an seine Mutter, 5. April 1918, in: Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 2, S. 145.

748 EB an Edmond Fleg, 6. April 1918, in: *LoC Bloch Col*, Box 33, Folder 12, Bl. 5^{r+v}; vgl. dazu auch Móricz (2008), S. 162f.



Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Erben Ernest Blochs (namentlich Ernest Bloch II).

NB 3 EB, Transkription einer Synagogalmelodie im Ahava-Rabba-Modus (Brief an Edmond Fleg, 6. April 1918, in: *LoC Bloch Col*, Box 33, Folder 12, Bl. 6[r])

Auffällig an der kurzen Melodie ist neben dem orientalisch klingenden Ahava-Rabba-Modus mit seiner typischen phrygischen Sekunde und dem Anderthalbtonschritt zwischen 2. und 3. Stufe vor allem Blochs expliziter Hinweis unter dem Notenbeispiel auf einen Viertelton auf der 2+ des ersten Volltaktes (Achtelnote *fis*[1]↑ als ‚Leitton' zu *g*[1]): „un *la* plus bas que le la ♮; moins bas que le la ♭".[749] Weiter berichtete er, dass sich über diesem „*tumulte* incroyable" eine Solostimme erhoben habe, die

> quelques notes très différentes, rapides, sans rapport avec le reste, sorte d'incantation formidable, comme si l'on voulait contraindre le vieux Jéhovah à se montrer. D'ailleurs, dans tout cela, il y avais je ne sais quelle intimité avec le vieux Père Éternel, un tête-a-tête, un dialogue presque... Je ne crois pas qu'aucune religion se permette une telle intimité, une telle audace dans l'apostrophe![750]

Völlig überwältigt von den eigentümlichen Erfahrungen während dieses chassidischen Gottesdienstes in der New Yorker Synagoge – gleichsam die Potenzierung seiner Besichtigung des jüdischen Ghettos anderthalb Jahre zuvor – resignierte er schließlich in Bezug auf sein eigenes musikalisches Schaffen geradezu:

> Ma musique me semblait bien petite auprès de cette vie extraordinaire. Certes, j'ai pressenti bien des choses, et c'est aussi un miracle que, sans rien savoir, j'aie retrouvé, en moi, transposés dans notre actuel langage musical, tant de réalités. Car rien de ce que j'ai vu et entendu ne m'a surpris. Je l'attendais. Mais je n'imaginais pas que cela existait encore... Tu comprendras, cher ami, tout ce que cette expérience signifie pour moi. C'est une grande joie. C'est aussi une douleur extrême; car ma vie bifurqué. J'aurais pu, étant seul, me replonger, même à mon âge, dans cette Vérité, la rajeunir

749 EB an Edmond Fleg, 6. April 1918, in: *LoC Bloch Col*, Box 33, Folder 12, Bl. 6[r].
750 Ebd. Bl. 6[r+v].

> en moi, et créer une œuvre formidable, reliant ce passé granitique au Présent, à l'Avenir... Hélas, hélas, je ne le puis... Tout m'en sépare, ma femme, mes enfants eux-mêmes, et tout ma vie. C'est une grande tragédie que cette épreuve n'a fait que raviver. Il faudra encore chercher à "concilier". Toute ma vie se sera passée à "concilier". Et j'ai peur que de concession en concession, il ne reste que l'ombre de ce que j'aurais pu être.[751]

Es ist recht bemerkenswert, dass zu dem Zeitpunkt, als Bloch erstmals als explizit jüdischer Komponist in der Öffentlichkeit positiv wahrgenommen und sogar gefeiert wurde, ihn ausgerechnet das für ihn befremdliche jüdische Leben sowie ein einfacher jüdischer Pessachritus im New Yorker Ghetto aus der künstlerischen Bahn zu werfen drohten und in ihm ernsthafte Zweifel an seinem eigenen musikalischen Schaffen weckten. Es mutet fast so an, als habe sich in dem Moment, in dem Bloch sich durch den Erfolg in Amerika vom „grand juif errant de la musique"[752] zum „genius of his race"[753] gewandelt hatte, sich sein eigenes antimodernes künstlerisches Credo, wie er es z. B. in seinem Aufsatz *Man and Music* entworfen hatte, gegen ihn selbst wendete. In diesem Aufsatz hatte er etwa geschrieben:

> [Art] must have its roots deep within the soil that brings it forth. […] A work of art is the soul of a race speaking through the voice of a prophet in whom it has become incarnate. Art is the outlet of the mystical, emotional needs of the human spirit; it is created rather by instinct than by intelligence; rather by intuition than by will. Primitive and elemental races have had marvelous arts; and there have been periods of superior civilization, sterile in this form of expression: particularly those in which the practical and intellectual elements have been dominant. Indeed, it would seem as if certain social states like certain individual conditions give forth an atmosphere that is hostile to art and exclude it. And it is a proper question whether a society, primarily utilitarian like our own, is of a sort to foster art. For art is a completely disinterested fucntion; it is free of all practical compromise and deaf to the law of supply and demand.[754]

So sehr Bloch bislang auch versucht hatte, seine „mémoire ancestrale"[755] in eigene Musik zu setzen und damit eine künstlerische Antwort auf die Kunstfeindlichkeit der utilitaristischen Gesellschaft seiner Zeitgenossen zu

751 Ebd., Bl. 7r+v.
752 Vgl. Anm. 541.
753 Vgl. Anm. 735.
754 Bloch, *Man and Music*, S. 495f.
755 Vgl. Anm. 620.

finden, kam ihm doch angesichts eines musizierenden „Tribu nomade, primitive“ aus einer exotisch-alten Welt („le désert, l’Orient, il y a 3000 ans“[756]) seine eigene bisherige Musik offenkundig klein und unbedeutend vor. Die mythische ‚Mission Israels’, die Fleg zufolge seit biblischen Zeiten den wahren jüdischen Geist beflügelte und Bloch während dieses Jiskor quasi in ihrem archaischen ‚Urzustand’ („comme les rochers du Sinaï“[757]) entgegengeschmettert wurde, musste für ihn dort zum Problem werden, wo er den ‚falschen Götzen’ des modernen Musikbetriebs huldigte. Ebendies separierte ihn und sein modernes Leben von der archaisch-mythischen Welt der chassidischen Gemeinde, die in bester kosmotheistischer Manier „voulait contraindre le vieux Jéhovah à se montrer“ und intime musikalische „tête-à-têtes“ mit dem „Père Éternel“ ausleben konnte – eine für ihn so faszinierende (und beneidenswerte) archaische Kultpraxis, dass keine institutionalisierte Religion sie hätte tolerieren können („Je ne crois pas qu’aucune religion se permette une telle intimité, une telle audace dans l’apostrophe!“[758]).

Passend zu dieser ambivalenten Erfahrung scheint Bloch auch nicht mehr voll und ganz seinem rassisch-jüdischen Instinkt bzw. seiner „racial consciousness“[759] getraut zu haben, wenn er entgegen seiner eigenen Bekundung gleichsam doch als „archæologist“[760] akribische Materialstudien an traditioneller jüdischer Musik in der *New York Public Library* betrieb. Die empfundene „Wunde der Zeit“[761] zwischen mythischer Vergangenheit und säkularer Moderne war somit offenkundig auch für Bloch angesichts seines

---

756 Vgl. Anm. 748.
757 Vgl. ebd.
758 Vgl. Anm. 750.
759 Vgl. Anm. 488.
760 Vgl. Anm. 746.
761 Vgl. Anm. 320.

Erfolges in den USA als „genius of his race“[762] letztlich nicht aufzuheben. ‚Israel’ und ‚Amerika’ passten für ihn in dieser Hinsicht nicht zusammen.

Dennoch hielt Bloch weiterhin an seinem ästhetischen Credo eines kosmotheistisch geprägten, ‚instikthaften’ Komponierens fest und musste dementsprechend das Konzept der ‚Mission Israels’ auf Kosten der jüdischen Seite dieser Mission weiter universalisieren. Ein Aspekt passte dabei weiterhin in Blochs Ästhetikkonzept: So fasziniert Bloch von der während des Pessachritus musizierenden Gemeinde auch war, so abstoßend und befremdlich erschien ihm – wie das obige Zitat ebenfalls zeigt – letztlich doch die erklungene Musik: Während die ‚authentische’ jüdische Musik immer einen Hang zur Melancholie habe („tout ce qui me semble indéniablement juif est triste, mélancolique ou âpre“), sei es nur die beigemischte, ‚geliehene’, *nicht*-jüdische Musik mit ihren spanischen, türkischen, arabischen, polnischen, griechischen und russischen Elementen gewesen, in der sich während des Ritus Freude und Lebenslust widergespiegelt habe („Les chants de joie sont presque tout empruntés“). Die gehörte jüdische Musik war für ihn demnach also gar keine ‚jüdische’, sondern eine grotesk (und paradox) ‚judaisierte’ („On frappe les tables, on murmure des ‚tra la la, des dzing, des brr’, et sur cela on chante de vraies danses espagnoles! [...] les plus vulgaires chansons des rues, exaspérées, orientalisées, judaïsées, *férocement*, frénétiquement, un tonnerre de joie naïve et barbare“ [763]).

In dieser ambivalenten Mischung aus Faszination und Abscheu gegenüber der musizierenden Gemeinde und der von ihr konkret musizierten Synagogalmusik scheinen indirekt wieder Wagners hasserfüllte Worte vom ‚Gegurgel’, ‚Gejodel’ und ‚Geplapper’ jüdischen Synagogalgesangs anzuklin-

---

762 Vgl. Anm. 735.
763 Vgl. Anm. 748.

gen.[764] Das mythische Wüstenvolk, das „comme les rochers du Sinaï“ dastand[765], trug für Bloch – musikalisch gesehen – gewissermaßen auch die „sales juifs“, wie sie den zweiten Teil der *Israel*-Symphonie kennzeichnen sollten[766], in sich. Eine im Blochschen Sinne ‚jüdische’ Musik, die mythisch-rassisch fundiert sein und die Ziele der ‚Mission Israels’ einer universalen Humanität einlösen können sollte, musste für ihn demnach letztlich anders aussehen, als eine von der sozialen Trägerschaft her zwar ‚authentische’, von der ‚materialen Dimension’ des Gedächtnismediums Musik selbst her aber eben zu ‚bunt’ gemischte, weil ‚judaisierte’ (= „judaïsées“[767]) Musikkultur.

Da Blochs eigenes Konzept einer ‚jüdischen’ Musik gerade nicht nach einer eklektischen Verschmelzung unterschiedlichster Musiken zu ‚einer’ jüdischen Musik, sondern nach einer ‚rassisch’ authentischen jüdischen Musik verlangte, die „something more than a mere quotation of a folk theme”[768] sein und gleichzeitig das buchstäbliche Urmodell einer inklusiven, menschheitsverbindenden Musikkultur universalen Anspruchs abgeben sollte, war seine Krise als ‚jüdischer’ Komponist in Amerika somit eine doppelte: Sie beruhte sowohl auf der Erkenntnis, dass die Inszenierung im modernen amerikanischen Musikbetrieb als „genius of his race“[769] eine vermeintlich unüberwindliche Kluft zwischen der eigenen gelebten musikkulturellen Gegenwart und der zu erinnernden mythisch-jüdischen Vergangenheit bedeutete, als auch auf dem Bewusstsein, in Konflikt mit einer ‚authentischen’ jüdischen Kultur zu stehen, deren Authentizität mit

764 Vgl. Anm. 564.
765 Vgl. Anm. 748.
766 Vgl. Anm. 724.
767 Vgl. Anm. 748.
768 Vgl. Anm. 488.
769 Vgl. Anm. 735.

seiner musikalischen Sinnformation eines mythisch-rassisch fundierten Judentums für ihn nicht in Einklang zu bringen war.[770]

War Bloch auf dem Höhepunkt seiner Karriere in Amerika also (un)gewollt vor allem „A Jewish Composer for the Gentiles“[771], so blieb er auch dies nur so lange, wie er das ihm zugesprochene Klischee des „genius of his race“[772] bediente. In dem Moment, in dem er versuchte, sich stärker von den Zuschreibungen als ‚jüdischer' Komponist, die er durch seine zahlreichen Interviews und sonstigen Äußerungen ja zunächst selbst befeuert hatte, zu lösen und ‚universelle', d. h. ‚amerikanische' Musik zu komponieren, versagte ihm auch die durchaus nicht frei von antisemitischen Ressentiments seiende Öffentlichkeit der USA insgesamt die Gefolgschaft. Besonders deutlich wird dies etwa an den Reaktionen auf sein 1926-27 komponiertes Orchesterwerk *America – An Epic Rhapsody.*[773] Bloch – seit 1924 übrigens amerikanischer Staatsbürger – hatte mit diesem Werk im Juni 1928 den ersten Preis eines von dem renommierten amerikanischen Musikjournal *Musical America* ausgeschriebenen und mit 3.000 $ Preisgeld dotierten Komponistenwettbewerbs gewonnen. Bloch selbst schrieb über sein Werk:

> *America* is not different in its impulse and neccessity from all I have done. It is part of my *Weltanschauung* – only the form and cadre are different. [...] I act no more [as] a Jew (though all my Jewish works are written rather by a man with Jewish roots than by a limited Hebrew), but as a man alone.[774]

Dieser weniger auf seine musikästhetische Grundhaltung als auf deren begriffliche Attribution abzielende Paradigmenwechsel Blochs vom ‚jüdischen' zum ‚universellen' Komponisten wurde vom amerikanischen

---

770 Zu weiteren in dieser Zeit geäußerten, teilweise heftig ausfallenden Kritiken Blochs an jüdischer Musik generell vgl. z. B. Móricz (2008), S. 163f.

771 Ebd., S. 157.

772 Vgl. Anm. 735.

773 Vgl. zu Blochs *America* auch ausführlicher Móricz (2011).

774 O. Nachweis zit. nach Saleski (1949), S. 22.

Feuilleton indes wenig goutiert.[775] Wohlgesonnene Journalisten wie Downes oder Rosenfeld bescheinigten Blochs *America* erhebliche Einbußen an künstlerischer, d. h. ‚jüdischer' Authentizität und bezeichneten das Werk als „second-class Bloch and superficial"[776] oder „tawdry" und krankend an der „slackness of its aesthetic quality".[777] Noch deutlicher wurde der scharfzüngig-polemische Kritiker Daniel Gregory Mason, der in seinem erstmals 1931 publizierten Buch *Tune In, America* nicht davor zurückschreckte, seine Kritik zu *America* mit antisemitischen Beleidigungen gegenüber Bloch zu spicken: „Bloch has been long the chief minister of that intoxication to our public, capped his dealing with us by the grim jest of presenting to us a long, brilliant, megalomaniac and thoroughly Jewish[!] symphony – entitled *America*".[778] An anderer Stelle bezeichnete er *America* als „pompous rhodomontade [...], so immeasurably inferior to his earlier and sincere Jewish works".[779]

Den Stempel des ‚jüdischen' Komponisten wurde Bloch also auch nicht in dem Moment los, in dem er sich ein Stück weit von seiner ursprünglichen ästhetischen Konzeption, ‚jüdische' Musik schreiben zu wollen, zugunsten einer ‚universellen' Ausrichtung seiner Musikästhetik entfernte. Als jüdischer Komponist stellte er nach dem gängigen sozialdarwinistisch-antisemitischen Muster vielmehr wieder eine Gefahr („intoxication") für die sich in nationaler Aufbruchsstimmung befindliche amerikanische Musikkultur dar. Bloch war somit erneut der „grand juif errant de la musique", wie ihn ja bereits das europäische Publikum zu Beginn des Jahrhunderts tituliert und abqualifiziert hatte.[780] Bloch mussten – wie er ja in seinen

775 Vgl. auch hierzu Móricz (2008), S. 165–168.
776 Downes (1942), S. X7.
777 Rosenfeld, *Bloch and His "Sacred Service"*, S. 165.
778 Mason, *Tune In, America*, S. 161f.
779 Ebd., S. 106.
780 Vgl. Anm. 541.

eingangs zitierten Auslassungen über die *Israel*-Sinfonie konstatiert hatte – die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg in Amerika demnach tatsächlich vorkommen, wie „the *Peace*, fifty times worse than the War".[781]

In dieser tragisch-absurden Situation scheint es geradezu ein Wink des Schicksals und eine *selffulfilling prophecy* der Eigen- und Fremdzuschreibungen Blochs gewesen zu sein, dass er im Januar 1930 von Reuben R. Rinder den offiziellen Auftrag erhielt, für dessen Tempel *Emanu-El* in San Francisco ein komplettes Sabbatmorgen-Gebet zu komponieren.[782] Bloch war bereits seit 1924 eng mit Rinder bekannt und hatte seither mit ihm immer wieder über ein Projekt zur Vertonung einer Synagogalmusik gesprochen. Für den konkreten Auftrag nun wollte der von Rinder für das Projekt angeworbene Mäzen Daniel Koshland 3.000,-$ zur Verfügung stellen. Diese Summe jedoch erschien dem Cellisten Gerald Warburg, selbsterklärter Liebhaber Blochscher Musik und Sohn des finanzkräftigen New Yorker Bankiers Felix Warburg, als zu gering für ein solch großes und prestigeträchtiges Projekt und einen in seinen Augen so bedeutenden Komponisten wie Bloch. Von seiner Familie garantierte er für Blochs Arbeit an der Synagogalmusik eine Fördersumme von 10.000 $, von der 2000 $ sofort an den Komponisten ausbezahlt werden sollten. Überdies wurde im März 1930 von der Familie Stern, familiär mit dem US-amerikanischen Jeansfabrikanten Levi Strauss verbunden, an der *University of California, Berkeley* der „Jacob and Rosa Stern Musical Fund" eingerichtet, der mit einem Stiftungsvermögen von insgesamt 100.000 $ zehn Jahre lang jährlich 5.000 $ an Bloch auszahlen sollte, um ihm finanzielle Absicherung und Freiheit für das Komponieren zu gewährleisten. Im Gegenzug erklärte Bloch sich bereit, Manuskripte seiner Werke, die nicht bereits im Zuge einer 1925

---

781 Vgl. Anm. 724.

782 Zur im Folgenden nur in den Grundzügen umrissenen Entstehungsgeschichte des *Avodath Hakodesh* vgl. ausführlich Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 3, S. 232–249.

an die *Library of Congress* erfolgten Übergabe von persönlichen Materialien und Dokumenten in Washington D.C. aufbewahrt wurden, an die Universität in Berkeley weiterzugeben.

Noch vor diesen langfristig angelegten finanziellen Zusagen hatte Bloch bereits am 11. Februar 1930 seinen mittlerweile ungeliebten Posten als Direktor des nach dem Börsenkrach 1929 finanziell in der Krise steckenden Konservatoriums in San Francisco gekündigt und kehrte schließlich – zusätzlich befeuert sowohl durch die für ihn enttäuschende Übergehung seiner Person im Hinblick auf den seit Oktober 1929 vakanten Posten des Chefdirigenten des *San Francisco Symphony* als auch durch eine (zwischenzeitliche) private Beziehungskrise mit Winnifred Howe, einer jungen Klavierprofessorin am Konservatorium in San Francisco, die seit 1929 seine Geliebte gewesen war[783] – am 24. Juli 1930 Amerika den Rücken. Er ging zurück in seine schweizerische Heimat, der er bereits ein Jahr zuvor im August – diesmal noch gemeinsam mit Howe – einen Urlaub abgestattet hatte, und ließ sich dort dann ab Oktober 1930 im tessinischen Dörfchen Roveredo-Capriasca nieder, wo er drei Jahre lang abgeschieden von der Welt seinen *Avodath Hakodesh* für Bariton (Cantor), gemischten Chor und

[783] Blochs Liebesaffäre hatte ziemlich bald nach Howes 1928 erfolgten Anstellung als Klavierprofessorin am *San Francisco Conservatory of Music* begonnen und dauerte schließlich – zwischenzeitlich immer wieder auftretende kürzere oder längere Unterbrechungen, wie diejenige während der Entstehungszeit von *Avodath Hakodesh* abgerechnet – bis ins Jahr 1951, vgl. Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 2, S. 811 u. Móricz (2005), S. 80–86. Überdies war Howe bei weitem nicht die einzige Geliebte des Komponisten, was offenkundig auch der ausschlaggebende Grund für die von ihr ausgehende (zwischenzeitliche) Trennung im Sommer 1930 war. Blochs anscheinend äußerst duldsame Ehefrau Marguerite, geb. Schneider – das Paar war seit 1904 verheiratet – zählte über die gemeinsamen Ehejahre hinweg insgesamt 26 Frauen, denen ihr Mann auf intime Weise zugetan gewesen sein soll, vgl. Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 2, S. 858. Bloch hat offenkundig – wie Klára Móricz gezeigt hat – seine Geliebten allesamt als einer Art ‚Harem' zugehörig angesehen und sich dabei selbst wohl in der Rolle eines alt-orientalischen Herrschers à la König Salomo gewähnt, vgl. Móricz (2005), S. 80n16. Wenn es auch in diesem recht ‚delikaten' Fall erlaubt ist so zu benennen, stellt Blochs Libido gewissermaßen ein weiteres Indiz für seine ‚Praktizierung' eines „zitathaften Lebens" (vgl. Kap. 2.1) dar.

Orchester auf der Textgrundlage des „Morning Service for the Sabbath", wie er im reformjüdischen *Union Prayerbook of Jewish Worship* abgedruckt ist[784], komponierte.

Trotz der Abgeschiedenheit in den Schweizer Bergen war aber auch die Zeit der Werkgenese von *Avodath Hakodesh* nicht frei von Persönlichkeitskrisen, Schicksalsschlägen und Querelen: Nach der (zwischenzeitlichen) Trennung von Howe ohnehin in einer schweren psychischen Depression steckend, litt der überdies oft zur Hypochondrie neigende Bloch laut eigener Aussage[785] Anfang 1931 trotz der Einnahme starker Narkotika über mehrere Wochen hinweg unter schweren Schlafstörungen und stürzte zudem in seinem Garten, wobei er sich schmerzhaft an Daumen und linker Schulter verletzte. In diesem Zustand massiver psychischer und körperlicher Niedergeschlagenheit habe er schließlich sogar – wie er Ada Clement am 3. Mai 1931 berichtete – zwei Selbstmordversuche unternommen.[786] Im Oktober desselben Jahres verstarb seine große New Yorker Förderin Harriet Lanier – ein Verlust, der Bloch persönlich sehr schwer traf.

---

784 Vgl. *Union Prayerbook*, S. 64–129.

785 In einem Brief an Rinder vom 5. März 1931 schrieb er: „Excuse me for having left your beautiful, encouraging and affectionate letter of Dec. 31st so long without reply […] My life has been since, a life of utter misery, of wretched health, of almost constant *despair* – conflicts, at the outside and at the inside – physical troubles of all kind – sleeplessness – in spite of the most powerful narcotics, like *Chloral*. For 3 weeks, my work was even interrupted; I fell in the garden, 4 weeks ago, running madly to eradicate my thoughts, and since, I have terrible pains in my thumb and shoulder (left) and can hardly use them. I was even near death. My last hopes and illusions vanished…", *UCB Bloch Col*, Box 8, Folder 28, Item 01164r.

786 „Yes, *I despised myself* – I hated myself *so* that I tried to kill myself, twice. I tried to break my head several times, because it hurt me so, and I hated it so!" EB an Ada Clement, 3. Mai 1931, in: *UCB Bloch Col*, Box 3, Item 00320r+v. Vgl. dazu auch ausführlicher Kap. 2.3.5. Wie konsequent Bloch seine beiden Selbstmordversuche tatsächlich geplant und durchgeführt hat, vermag ich angesichts eines grundsätzlich des Öfteren aus seiner Korrespondenz abzulesenden Hangs zu übertriebener Wehleidigkeit an dieser Stelle nicht zu beurteilen. Dass aber diese Zeit in der Tat eine einschneidende Lebensphase für Bloch bedeutete, wird nicht zuletzt daran deutlich, dass er – wie noch eingehender zu zeigen sein wird – ebenfalls zu Beginn des Jahres 1931 grundlegende konzeptionelle Änderungen an *Avodath Hakodesh* vorgenommen hat, die maßgeblich aus seiner Depression zu resultieren scheinen.

Schließlich schrieb er im Februar 1932 entrüstet an Ada Clement und Lillian Hodgehead, dass Gerald Warburg seine finanziellen Zusagen für *Avodath Hakodesh* nicht eingehalten habe und dass zu allem Überfluss sein ehemaliger Schüler und Freund Frederick Jacobi ebenfalls eine Synagogalkomposition für den Temple Emanu-El schreiben würde, wodurch er sich mit seinem eigenen dortigen Kompositionsauftrag ausgebotet fühlte: „I will not have any more things to do with such a band! I shall finish this Service, freely, and have it performed in Italy, in Europe – but *not* for the American ‚Reform Jews'".[787]

In der Tat erlebte Blochs *Avodath Hakodesh* seine Uraufführung am 19. Januar 1934 im *Teatro di Torino* durch den Bariton Raffaele Cocelli, den *Chor* und das *Orchester des EIAR* unter Blochs Leitung und es dauerte, wenngleich die Amerikapremiere des Werkes bereits am 11. April 1934 in der New Yorker *Carnegie Hall* mit Bariton Friedrich Schorr, den Chören der *Schola Cantorum* der *Pius X School* sowie den *New Yorker Philharmonikern* erneut unter Leitung des Komponisten stattfand und weitere Aufführungen in Boston (15. April 1934) und Chicago (11. Mai 1934) folgten, bis zum Jahre 1938, bis *Avodath Hakodesh* auch in San Francisco im *Temple Emanu-El* (Bariton war Austin Mosher, es sang ein eigens zusammengestellter Chor aus San Francisco, Orchester war das *Bay Region Symphony Orchestra* unter der Leitung von Giulio Silva) aufgeführt wurde.[788]

---

787 EB an Ada Clement und Lilian Hodghead, 13. Februar 1932, in: *UCB Bloch Col*, Box 3, Item 00397[r].

788 Weitere bedeutende Aufführungen des Werkes fanden zu Blochs Lebzeiten u. a. 1934 in Mailand, Groningen und – im Rahmen eines Konzerts des *Kulturbundes Deutscher Juden* – in Berlin, 1935 in Budapest, in Prag und – trotz zunehmender Nazi-Terrorherrschaft als zweite Deutschlandpremiere – auch in Frankfurt a. M., 1937 in Paris, 1938 in Birmingham, Belfast und Bristol, 1940 in Jerusalem, Haifa und Tel Aviv, 1949 in London und 1958 in Ann Arbor, Michigan, statt. Die im April 1960 stattgefundene Aufführung in der New Yorker *Carnegie Hall* unter der Leitung Leonard Bernsteins, die im Zeichen des Gedenkens an den ein Jahr zuvor verstorbenen Bloch stand, sowie eine im April 1939 in einer kleinen chassidischen Gemeinde im liturgischen Rahmen stattgefundene Aufführung des Oratoriums, bei der Bloch

Ungeachtet dieser äußeren teils förderlichen, teils widrigen Umstände machte Bloch v. a. in Briefen an Clement und Hodgehead immer wieder deutlich, dass er inmitten der wilden Natur der Schweizer Alpen jenen Ort gefunden habe, der ihn wie kein anderer inspirieren könne, sein „cosmic poem“[789] *Avodath Hakodesh* zu komponieren. Neben der *Israel*-Sinfonie als einer Hommage an das Land seiner Vorväter und der epischen Rhapsodie *America* als einer Huldigung an seine zweimalig in seinem Leben – zum einen zwischen 1916 und 1930, zum anderen wieder ab 1938 bis zu seinem Tod – bezogene Wahlheimat, hatte Bloch auch seinem Geburtsland ein Jahr vor seiner Rückkehr hierher ein Tongemälde gewidmet, das er *Helvetia – The Land of Mountains and its People* genannt hatte. *Helvetia* bildet nicht nur gleichsam den Abschluss einer musikalischen Trilogie zu seinen eigenen drei kulturellen Identitäten, sondern die Komposition steht auch symbolisch für den Weg einer zunehmenden Transformation seiner ‚jüdischen' Musik in eine ‚kosmisch-naturreligiöse' und damit erinnerungskulturell gesehen im Zeichen einer endgültigen Umkehrung der ‚Mosaischen Unterscheidung'.

In Blochs eigenen, 1932 verfassten Programm-Notizen heißt es zu *Helvetia*: „une grande fresque, ou plutôt cinq fresques, représentant chacune un moment du thème général. Ce thème, c'est la Montagne – l'Homme – et l'union de l'Homme à son sol natal“.[790] Eben diese „union de l'Homme à son sol natal“ stellt auch das zentrale Thema in *Avodath Hakodesh* dar:

> My whole work is made up of this contact with the world and its people. […] It contains life with its joys, sufferings around me and within me, the plants, rocks,

selbst anwesend war, werden weiter unten noch eingehender erörtert werden, s. Kap. 2.3.6.

789 Vgl. Anm. 691.

790 EB, *Program Notes Helvetia*, zit. n. Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 2, S. 815.

> clouds, the birds, the animals; all of Nature have contributed to it. I have been only the humble worker, trying to do his best.[791]

Blochs musikästhetische Idee, dass in *Avodath Hakodesh* „all of Nature have contributed to it", darf man durchaus ‚buchstäblich' verstehen. In demselben Brief an Ada Clement vom 3. Mai 1931, in dem er seine beiden Anfang des Jahres unternommenen Suizidversuche gestand, berichtet er Folgendes von einer kurz zuvor unternommenen Bergwanderung:

> I could at *last talk* to the trees, rocks, flowers, and they responded to my heart… Incomparably beautiful country… *no* autos, *no* tourists, *no* traffic, *no* fake, all, all, perfectly harmonious, the immensely varied landscape (each walk is like *another* land) the old stone houses, stupendously picturesque and *alive* […] and the *people*, all the peasants, old and young, fitting perfectly in, all simple true, without ambition, satisfied with their lot, living simply, happy, kind, reserved, proud – the *best* Swiss, perhaps the *best* people I ever met […] The other day, alone, I discovered […] a *real*, huge forest of fir trees – very rare here, where *birches* and *chestnut* trees abound – in a big *canyon* – I stopped – lied on the earth; began taking pictures, of the one, the other … amidst an impressive *silence* – and suddenly it was as if the *soul* of each tree was warming my heart and *actually* communing with me… A moment of deep emotion. I cried! – I had become myself a tree! a much better thing to be than a man.[792]

Eine derartig kuriose Transformation eines Menschen in einen Baum – offenkundig für Bloch nahezu eine ‚Epoptie' der Natur und gleichzeitig wohl auch eine Art ‚Erlösung' von den zuvor durchlittenen Qualen seiner Depression – wurde von ihm auch fotografisch mehrmals ‚festgehalten'. Bloch war ein leidenschaftlicher (und talentierter) Fotograf, der u. a. in engem Kontakt mit Alfred Stieglitz stand, einem der Pioniere amerikanischer Fotografiekunst und berühmt für seine von ihm selbst mit „Equivalents" betitelten Bilder von Wolkenformationen.[793] 1931 erstellte Bloch eine ganze Fotoserie, in der er die „soul of trees" einfangen wollte. Vier dieser eindrucksvollen Schwarzweiß-Fotografien tragen bezeichnende Untertitel: „Bach", „Mozart" „Beethoven" und „Debussy" – vier der – auch für Bloch – größten Namen von Komponisten des kulturellen Gedächtnisses

---

791 EB, *BL Lecture AvodHak*, S. 1.
792 EB an Ada Clement, 3. Mai 1931, in: *UCB Bloch Col*, Box 3, Item 00317r–00318r.
793 Johnson (2012), S. 7ff. u. 13–17.

abendländischer Musikgeschichte, deren jeweilige musikalische Stilistik sich archetypisch in der Struktur der Bäume wiederzuspiegeln scheint:

> Bach is a structural counterpoint like a fugue of birch tree trunks; Beethoven is a dramatic trunk thrusting from the ground; Mozart is light, sturdy and complete while Debussy is cropped close, evocative with shimmering light.[794]

Gleichsam den fotografischen Prolog zu dieser Bilderserie stellt eine Aufnahme dar, die Bloch bereits während seines mit Howe 1929 nach Griesalp im Kiental in den Berner Alpen unternommenen Urlaubs gemacht hatte (vgl. Abb. 3).

Auf diesem Foto mit dem Titel „The Lonely Tree" ist eine schroffe und karge Felslandschaft abgebildet. Rechts im Bild, etwas oberhalb der Mitte, ist ein einzelner, auf einem Felsvorsprung stehender und vom rauhen Bergwind markant gezeichneter Nadelbaum (vermutlich eine Tanne) zu sehen. Laut Eric B. Johnson, der sich intensiv mit Blochs fotografischem Werk beschäftigt hat, sah Bloch in genau diesem Bild, das er als eines der wenigen Fotos vergrößern und rahmen ließ, gleichsam „a self-portrait which epitomized his sense of isolation in his life as a musician".[795]

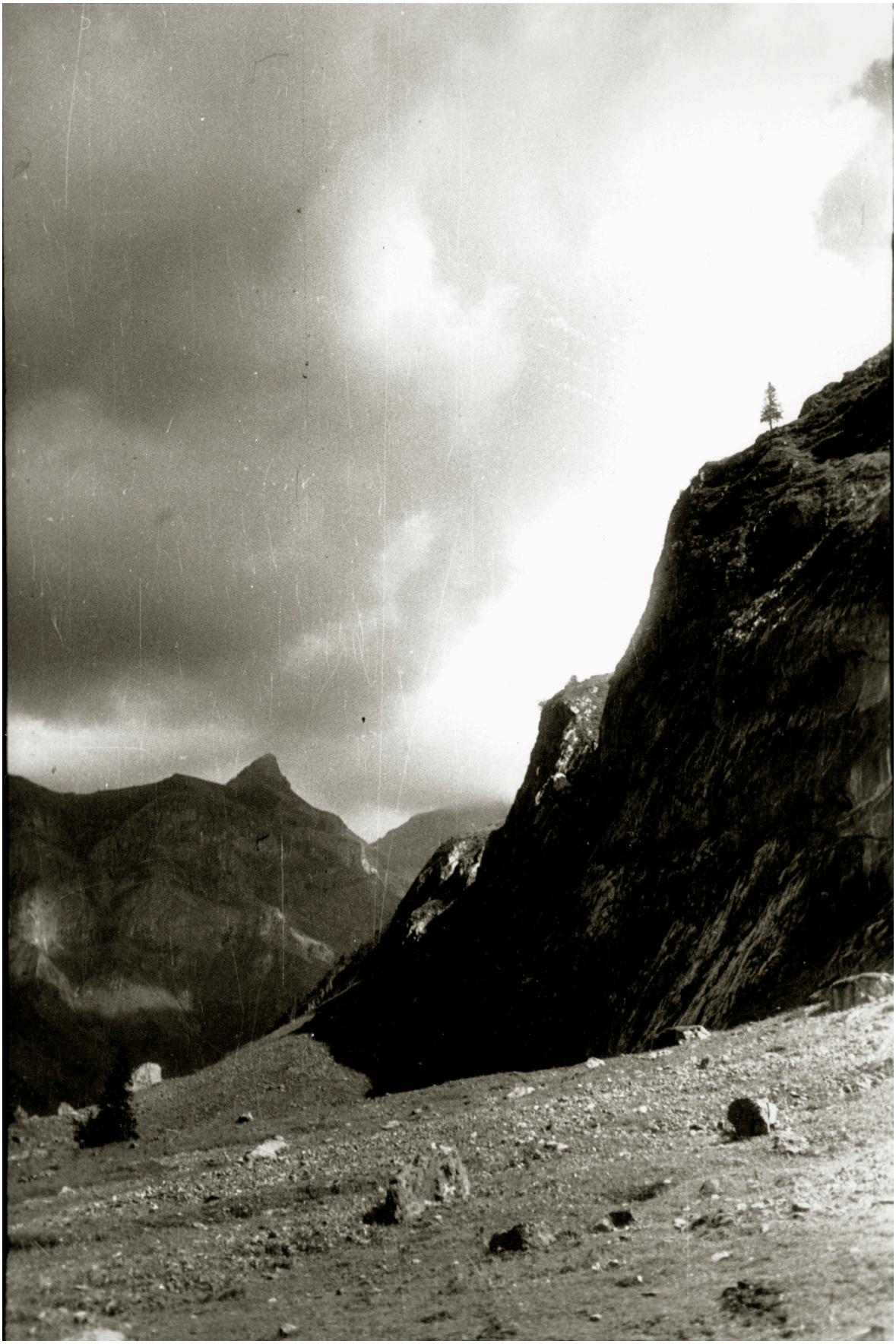
Bloch hatte somit nach seinen ambivalenten Erfahrungen in Amerika und der dortigen sowohl musikalisch wie weltanschaulich geprägten Identitätssuche von *Israel* über *America* zu *Helvetia* und schließlich zum im Folgenden eingehender in den Blick zu nehmenden *Avodath Hakodesh* buchstäblich seine in die Krise geratene ‚jüdische' Identität mit einer Art ‚Naturidentität' in Symbiose gesetzt („the soul of each was warming my heart and *actually* communing with me… I had myself become a tree"[796]):

---

[794] Ebd., S. 77. Die vier Fotos lagern heute in der *LoC Johnson Col*, Box 2, Folder 2.

[795] Johnson (2012), S. 69. Vgl. dazu auch die Ausführungen Johnsons, dem ich an dieser Stelle herzlich für die Zusendung eines Scans des Blochschen Fotos danken möchte, in einer an mich gerichteten Mail vom 21.09.2015: „Note that this was one of the very few images in his life that Bloch had enlarged and framed. It meant a great deal to him, and to a large extent representated a 'Self Portrait.' He identified with the isolated tree holding on to a great cliff."

[796] Vgl. Anm. 792.



Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Erben Ernest Blochs (namentlich Ernest Bloch II; Scan von Eric B. Johnson).

Abb. 3 EB, *The Lonely Tree*, aufgenommen nahe Griesalp (Schweiz), ca. 1929 (*LoC Johnson Col*, Box 2, Folder 1)

Das Foto des einsamen Baums auf der Felsklippe markiert nicht nur Blochs eigene, auch im wörtlichen Sinne ‚monumentale' Einschreibung in die musikgeschichtliche Ahnenreihe Bachs, Mozarts, Beethovens und Debussys, deren jeweiligen Musikstilen er kurze Zeit später versuchte, mit seiner „Soul of Trees"-Fotoserie ebenfalls eine ‚naturhafte' Signatur zu verleihen[797], sondern auch der auf dem Foto abgebildete „Lonely Tree" selbst wird gewissermaßen zur ‚unmittelbaren Signifikation' seiner eigenen, von ihm selbst und anderen attestierten Identität als „grand juif errant de la musique".[798] Gleich dem Abstieg in die Brunnentiefe der Vergangenheit und der stetig gestaffelten erinnerungskulturellen Suche nach dem mythischen ‚Urgrund', wie sie Thomas Mann in seinen *Josephs*-Romanen zeichnet, findet Bloch nicht nur in der aus den Mythen der Bibel sich speisenden „racial consciousness"[799] des Volkes seiner Vorväter und der damit verbundenen ‚Ursprache' des Hebräischen den ‚Urgrund' seiner ‚jüdischen' Musik, sondern dieser ‚Urgrund' seinerseits stellt – wenn man so in passend metaphorischer Anlehnung an Thomas Mann sagen darf – nur ein „Vorgebirge"[800] für Blochs mit den Bergen und der Wildnis der Schweizer Alpen verbundenen ‚Urgrund' der Natur dar.

Vor diesem erinnerungskulturellen Hintergrund der Blochschen Weltanschauung dürfte es kaum verwundern, dass ihm sein *Avodath Hakodesh* – sein ‚jüdisches' *opus maximum* – im Laufe der Werkgenese immer weniger als eine auf die praktische liturgische Umsetzung hin konzipierte Synago-

---

797 In einem Brief an Ada Clement und Lilian Hodgehead vom 25. Oktober 1931, in dem er seinen beiden Freundinnen über seine Bilderserie berichtet, zeigt sich diese Identifikation Blochs mit den auf seinen Bildern abgelichteten ‚Komponisten'-Bäumen recht deutlich anhand der folgenden, bewusst doppeldeutigen Formulierung: „I shall send you later some of the pictures […] – you will see then … I have really got the *soul* of a few trees, birches, chestnuttrees, especially …", *UCB Bloch Col*, Box 3, Item 00366^{v}–00367^{r}.

798 Vgl. Anm. 541.

799 Vgl. Anm. 488.

800 Vgl. Anm. 37.

galmusik erscheinen, sondern vielmehr zu einem kosmotheistischen Mysterienspiel zwecks Einweihung in die letzten und großen Geheimnisse der Natur bzw. des Kosmos und damit zu einer ‚jüdischen' Musik jenseits der ‚Mosaischen Unterscheidung' geraten musste.

2.3 Synagogaler Thoradienst vs. kosmotheistisches Mysterium: *Avodath Hakodesh*

2.3.1 Liturgischer und musikalischer Aufbau

> [W]e must stress at the outset that the rabbis were not systematic theologians. Their work, be it in the field of law or ethics or liturgy, is not a masterpiece of orderliness. Unlike most non-Jewish liturgies, which are orderly and symmetrical, the liturgy of the synagogue is organic in its formulation rather than logical. This is due to its slow, gradual development, which depended on historic situations and on prolonged usage rather than logical rules of organization. In the Jewish tradition the door was always open to new prayers, and the judge of their admissibility was not an official body of theologians guided by a system of logical rules, but the community of Israel.[801]

Das jüdische Gebetbuch *Siddur*, das die synagogale Gottesdienstordnung regelt, ist, wie das obige Zitat Abraham Millgrams klarmacht, durch eine offene, akkumulative Struktur gekennzeichnet, die geradezu symptomatisch dem gewöhnlichen Bild einer in sich geschlossenen, symmetrisch proportionierten und dogmatisch festgelegten Liturgie entgegensteht.[802] Im *Siddur* finden sich nicht nur „supplications, thanksgivings, and praises, but also credal recitations, ethical disquisitions, legal enactments, and poetical works both of high lyrical quality and of artificial linguistic manipulations hardly of prayerful value."[803]

Auf Basis dieser grundsätzlich akkumulativen und disparaten Struktur der jüdischen Liturgie lassen sich nach Millgram drei zentrale Einheiten ausmachen, von denen jede „has developed independently and is singular in

---

801 Millgram (1975), S. 89f.

802 Dadurch, dass im Judentum anstelle einer Priesterelite ein ganzes Volk durch einen historisch gewachsenen kulturellen Diskurs über die Liturgie-Inhalte seiner Religion befunden hat, spricht Millgram im Zusammenhang mit der Entstehung des *Siddur* beinahe von einem demokratischen Prozess: „To make the teaching of the tradition a cardinal principal of the faith [...] was in ancient times one of the most revolutionary innovations imaginable. And it is to this daring cultural leap of the synagogue that some scholars trace the beginnings of modern democracy.", vgl. ebd., S. 108.

803 Ebd., S. 90.

content and structure“[804]: erstens das Sch’ma Jisrael mit seinen Benediktionen, zweitens das Achtzehnbittengebet, Tefilla oder auch Amida genannt, und drittens die Lesung von Thora und Haftara, häufig begleitet von einer Predigt. Diese drei zentralen Einheiten werden von einer Fülle weiterer Gebete, Benediktionen, Bitten, Meditationen, Hymnen, ethischer und rechtlicher Abhandlungen usw. gerahmt, so dass sich sehr grob eine fünfteilige Struktur der jüdischen Liturgie am Sabbatmorgen ergibt:

1. *Einleitende Meditationen und Gebete*: Diese werden beim Eintritt in die Synagoge gesprochen, dienen der Begrüßung und Würdigung des Gotteshauses und sollen auf das Gebet und den Thoradienst einstimmen.
2. *Sch’ma und seine Benediktionen*: Das jüdische ‚Glaubensbekenntnis’ verkündet die zentrale Lehre der Existenz des Einen Gottes JHWH, der sein Volk aus Ägypten geführt hat, und gemahnt an die Weitergabe der Thora an die künftigen Generationen. In den abschließenden Benediktionen, v. a. im Gebet „Tzur Jisrael“ (= „Fels Israels“) wird die Erinnerung an die göttliche Rettung auch auf die Zukunft projiziert und die messianische Restitutierung Israels erfleht.
3. *Tefilla/Amida*: Hierbei handelt es sich um eine Reihe stehend gesprochener Gebete (werktags 18/am Sabbat sieben an der Zahl). Die ersten drei Gebete preisen JHWH als Gott der Väter, verkünden seine Macht und heiligen seinen Namen; die letzten drei erflehen Gottes gnädige Annahme der Bitten, danken Gott und bitten um Frieden; das Mittelstück des Tefilla/Amida-Gebets variiert je nach Anlass sehr stark – in diesen Gebeten werden unterschiedlichste Bitten vorgetragen.
4. *Thoradienst*: Dieser bildet das zeremonielle Zentrum des Sabbatmorgen-Gebets und überdies den Kern jüdischer Glaubenslehre, da hier das Studium und die Verkündung des göttlichen Gesetzes allen zuteil wird.

[804] Ebd., S. 96f.

Analog und ergänzend dazu erfolgt am Sabbatmorgen sowie an besonderen Festtagen die Lesung aus der Haftara, den Prophetenbüchern, die immer mit dem zuvor verlesenen Thoraabschnitt korreliert. Am Ende des Thoradienstes kann eine Predigt stehen.

5. *Abschließende Gebete und Hymnen*: An dieser Stelle wird Gott als König über Israel und Herrscher über das ganze Universum gepriesen. Im Kaddisch gedenkt man der Toten. Den Abschluss bildet der Aaronitische Segen über die Gemeinde.

Diesem Schema folgen weitgehend auch die für die Liturgie des Sabbatmorgen-Gebets im *Union Prayerbook* von 1922 ausgewählten Texte[805], die, wie erwähnt, die Textgrundlage von *Avodath Hakodesh* darstellen. Ebendiese aufgezeigte prinzipielle Offenheit und Disparität der Synagogalliturgie stellte nun für den vornehmlich auf rituelle Kohärenz bedachten ‚Kosmotheisten' Bloch eine offenkundig nicht geringe Grundproblematik hinsichtlich der formalen und musikalischen Konzeption seiner Synagogalkomposition dar. Dies geht wiederum besonders deutlich aus seinem bereits mehrfach zitierten Briefwechsel mit Kantor Rinder hervor:

> As I think I told you, I had to give great shapes, to organize all these scattered fragments of text – I cannot compose in another way. "Die Musik muss Gestalt werden", said Schiller. And the defect of all the Services you showed me was that they were [very] small fragments, unrelated, arias, recitations, choirs, with no connection, no nervous system, no circulatory system, no directing brains in them. In spite of all necessities of the liturgy, I felt one could, – one *had* to – give *Unity* to all that, for *Unity* is the basis of our Religion[:] יְיָ אֶחָד or rather יְהוָה אֶחָד. Thus I could, in studying closely the text and the whole Service, discover *five* great parts, in this Jewish Oratorio![806]

Die hebräischen Worte gegen Ende des obigen Zitats, die der Schlusswendung des ersten Verses des Sch'ma Jisrael entsprechen (s. u.), lauten in aschkenasischer Transkription: „*adonai* [wörtlich: *JHWH*] *echod*" (Blochs

---

805 Ein ausführlicherer Kommentar zur Sabbatmorgen-Liturgie des *Union Prayerbook* findet sich im Anhang 5.1 der vorliegenden Arbeit.

806 EB an Reuben R. Rinder, 26. November 1930, in: *UCB Bloch Col*, Box 8, Folder 28, Item 01147[v].

erste Formulierung יָוָ אֶחָד stellt m. E. lediglich eine etwas eigentümliche Abkürzung des Gottesnamens zu „*JW echod*“ dar). Diese prädikative Wendung wird nach jüdisch-monotheistischer Tradition zumeist mit „Adonai (ist) einzig“ oder „Adonai (ist) Einer“ übersetzt.[807] Bloch selbst hat sie – folgt man dem Kontext, in den das Sch'ma-Zitat eingebettet ist – allerdings ganz eindeutig als „Adonai (ist der) All-Eine“ verstanden. Gott ist bei ihm kein monotheistischer, sondern ein monistischer und damit kosmotheistischer Gott. Direkt im Anschluss heißt es in dem Brief explizit:

> Then I had to penetrate myself with the Unity and *meaning* of each Part. Then, I saw the *color* to give to each one of them. For me needs Variety, to justify the Unity – God is infinite – but He permeates the All, under infinite Forms too – and one can find Him in the big rocks, in the clouds, in the Sea, as well as in the little herb, the little fly, all animated by Eternal Life![808]

Rinder hat genau zu der oben zitierten Passage zwei Randvermerke auf einer von ihm selbst angefertigten schreibmaschinenellen Abschrift des Blochschen Briefes notiert. Der erste Kommentar ist etwas allgemeiner gehalten und lautet: „Nothing in Synagogual musical literature to be compared with this Sacred service – without unity, sequence compositions of seperate musical units“[809]; der zweite bezieht sich konkret auf Blochs Sch'ma-Zitat: „(Shma) Central theme monotheism“.[810] An beiden Notizen wird in pointierter Weise deutlich, dass Rinder offenkundig sehr genau verstanden hatte, dass Bloch mit *Avodath Hakodesh* etwas vollkommen anderes beabsichtigte, als eine Synagogalmusik im Sinne der jüdischen Tradition und Gottesvorstellung zu schreiben. Für Rinder war es eindeutig, dass die jüdische Liturgie gerade nicht die monistische All-Einheit der Welt, sondern den Monotheismus, die Lehre eines abstrakten, transzendenten

---

807 Vgl. Assmann, J. (2003), S. 156.

808 EB an Reuben R. Rinder, 26. November 1930, in: *UCB Bloch Col*, Box 8, Folder 28, Item 01147^{v}–01148^{r}.

809 Reuben R. Rinder, Typoskript des Briefes von EB, 26. November 1930, in: *UCB Bloch Col*, Box 8, Folder 28, Item 01157^{v}.

810 Ebd., Item 01158^{r}.

Gottes zum Thema hat. In einem 1950 entstandenen Essay mit dem Titel *Essentials of Judaism*, der als Typoskript bei den *Reuben Rinder Papers* der *Bancroft Library* in Berkeley aufbewahrt wird, hat er dies – wenngleich hier ohne konkreten Bezug zu Bloch – noch einmal sehr präzise artikuliert:

> Judaism emphasizes the Oneness of God, Oneness in the sens[e] that true Judaism has never admitted the possibility of more than one God, or of the division of the Deity into different parts, powers or forms. God is also unique. „He is One and there is no unity like unto His unity," as an old Hebrew hymn has it.[811]

Rinder zieht demnach mit seinen beiden Kommentaren zu den kompositorischen Ideen Blochs in geradezu mustergültiger Weise das erinnerungskulturelle Register der ‚Mosaischen Unterscheidung' und macht dadurch sehr deutlich, dass Blochs musikalisches Vorhaben, „to organize all these scattered fragments of text", „to give Unity to all that"[812], in der Konsequenz darauf hinausläuft, die letztlich ebenfalls auf die ‚Mosaische Unterscheidung' zurückzuführende Disparität der einzelnen Teile der Synagogal-Liturgie durch musikalische Querverbindungen durchweg wieder aufzuheben und damit der eigentlich offenen und akkumulativen Struktur des Sabbatmorgen-Gebets ein geradezu anti-monotheistisches Prinzip, gleichsam eine musikgezeugte ‚rituelle Kohärenz' überzustülpen.[813]

Signifikant für Blochs Programm, eine übergordnete All-Einheit der Synagogalmusik und -liturgie zu schaffen, ist zunächst die Textauswahl, die

---

811 Reuben R. Rinder, *Essentials of Judaism*, Typoscript, in: *BL Rinder Papers*, Carton 1:13, S. 2f.

812 Vgl. Anm. 806.

813 Dazu passt auch das von Bloch in seinem Brief an Rinder angeführte Zitat aus dem 22. Brief der Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* von Friedrich Schiller – seinerseits ein ‚Kosmotheist' *par excellance* –, das im Original wie folgt lautet: „Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden, und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken" (Schiller, F., *Ästhetische Erziehung*, S. 381). Wenn im *Avodath Hakodesh* eine Musik, die mit „ruhige[r] Macht der Antike" wirken soll, auf eine auf textueller Kohärenz und kontrapräsentischer Mythomotorik basierende Religion wie diejenige des Judentums trifft, so erscheint es vor dem Hintergrund alles bisher in dieser Fallstudie zu Bloch Gesagten geradezu als zwingend, dass in diesem Spannungsfeld die Entscheidung des ‚Kosmotheisten' Bloch ‚zugunsten' der Musik und ‚zulasten' der Religion ausfallen musste.

Bloch aus der Sabbatmorgen-Liturgie des *Union Prayerbook* getroffen hat.[814] In *Avodath Hakodesh* werden ganze Formteile innerhalb der fünfteiligen Struktur des jüdischen Gottesdienstes verschoben, gekürzt und ausgetauscht. So bindet Bloch sein *Shema Yisroel* samt den dazugehörigen Benediktionen komplett in den ersten Teil der die Sabbatmorgen-Liturgie einleitenden Meditationen und Gebete ein und verleiht damit dieser ersten zentralen Säule der jüdischen Liturgie den Charakter des Prologhaften oder Expositorischen. Die zweite zentrale liturgische Säule, das Amida-Gebet, kürzt er auf dessen Kernstück Keduscha (= Heiligung Gottes) zusammen, das nun den zweiten mit *Kedusha – Sanctification* überschriebenen Teil des Werks bildet. Indem Bloch in diversen Kommentaren zu seiner Komposition in Bezug auf diesen zweiten Teil immer wieder auf die Parallele zum Sanctus der katholischen Messe aufmerksam macht[815], unterstreicht er durch die Konzentration auf den Keduscha-Abschnitt den religionsübergreifenden Anspruch seines *Avodath Hakodesh* ganz im Sinne der angestrebten ‚universalen Messe'.[816]

Die dritte zentrale Säule, den Thoradienst, verteilt Bloch auf zwei Teile, wobei das eigentliche Herzstück – der Teil der Liturgie, der gerade die textuelle Kohärenz des jüdischen Ritus ausmacht – nämlich die Lesung von Thora und Haftara, bezeichnenderweise komplett wegfällt.[817] Zwar können

---

814 Ein Vergleich von Blochs Textauswahl zur Vorlage des *Union Prayerbook* findet sich im Anhang 5.2; vgl. dazu auch Ward (2003); Nash (2007), S. 65–70 u. 82–105.

815 Z. B. „CORO Kodosh, Kodosh, Kodosh (Holy, Holy, Holy – is the Lord of Hosts. – This is the original form of the 'Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus deus Sabaoth – of the Catholic Church", EB, *LoC Program Notes AvodHak*, S. 13.

816 Vgl. Anm. 724ff.

817 Natürlich stellt die kompositorische Umsetzung der Thoralesung von vornherein ein unlösbares musikalisches Problem dar, weil die vorzutragenden Thorastellen mit jedem Ritus wechseln und sich somit die Thoralesung *per se* jeder Komposition im Sinne eines geschlossenen Kunstwerks entzieht. So gesehen wäre jedes Vorhaben, aus der Synagogalliturgie ein musikalisches Kunstwerk zu machen, von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Gerade aber dadurch, dass Bloch ebendieses Vorhaben im *Avodath Hakodesh* unternimmt, zeigt sich, dass er offenkundig die textuelle

in einer liturgischen Aufführung des Werkes die Thora- und Haftaralesung relativ leicht zwischen *Part III* und *Part IV* eingeschoben werden[818], allerdings widerspricht Blochs Kommentar „The Service consists of *five parts*, which are to be performed *without interruption* – save short pauses between each Part“[819] entschieden dieser Aufführungspraxis. Im selben Kommentar heißt es zum mit *Taking the Scroll from the Ark* titulierten Orchesterzwischenspiel im *Part III* weiter: „One opens the Ark – takes from it, slowly the *Scrolls*, carries them slowly through the Audience”.[820] *Part IV* ist dann programmatisch mit *Returning the Scroll to the Ark* überschrieben. Folgt man diesen Programm-Hinweisen Blochs, so ist David M. Schiller zuzustimmen, dass zumindest in

> concert settings [...] the omission of the Torah reading and absence of the Torah itself create a formal problem. [...] [I]n a concert performance, attempting to follow Bloch's descripition as a literal stage direction would reduce the Torah from an object of reverence to a prop and transform the *Sacred Service* from an actual Jewish service into an acted-out representation of one.[821]

In diesem Sinne können Blochs Kommentare dann nicht mehr verstanden werden als „stage directions for a liturgical performance, but rather as an extra-musical programme to help the concert audience envision what Bloch

---

Kohärenz der Synagogalliturgie durch eine explizit *künstlerisch-musikalische* Form von ritueller Kohärenz ersetzt, die eigentlich der inneren Logik des jüdischen Textkults widerspricht. Er löst das Problem der Thoralesung dadurch, dass er – auch von daher in etwa vergleichbar mit Vertonungen des katholischen *ordinarium missae*, in der ja i. d. R. auch die im Laufe des Kirchenjahres oder zu unterschiedlichen gottesdienstlichen Anlässen liturgisch variierenden Teile des *proprium missae* fehlen bzw. je nach Anlass (und sei es ein rein künstlerischer) die Wahl auf jeweils bestimmte Propriumsteile fällt – das als musikalische Einheit aufgefasste Werk gänzlich vom eigentlichen Thoradienst abkoppelt. Besonders deutlich hat diese Problematik bereits Leo Levi in seiner in äußerst kritischem Ton gehaltenen Rezension zur Turiner Uraufführung von *Avodath Hakodesh* vom 19. Januar 1934 erkannt: „[I]l sabato mattina, la riunione è tutta dominata dalla lunga lettura degli squarci biblici della Torà: è riunione di studio assai più che di rievocazioni epiche, non è un momento musicale nella vita ebraica.“, Levi (1934), S. 4.

818 Zur Problematik von liturgischer und konzertanter Aufführung des *Avodath Hakodesh* vgl. auch Kap. 2.3.6.

819 EB, *LoC Program Notes AvodHak*, S. 1.

820 Ebd., S. 19.

821 Schiller, D. (2003a), S. 34f.

was trying to represent musically."[822] Genau diese musikalische Repräsentation der Liturgie hat Bloch übrigens auch selbst zum Ausdruck gebracht, wenn es in seinen im Jahre 1950 für die von ihm musikalisch geleitete Ersteinspielung von *Avodath Hakodesh* verfassten *Program Notes* heißt:

> The occasional short preludes and interludes were intended to replace the so-called "responsive readings", and allow people, instead, to fall into silent meditation and prayer, thus connecting, also, the several moods of the text itself and giving them unity.[823]

Den größten formalen Eingriff innerhalb der Liturgie nimmt Bloch im *Part V* vor, in dem traditionell das Kaddisch als Totengebet im Zentrum stünde. Zwar räumt Bloch auch hier für den synagogalen Gebrauch das Rezitieren des Kaddisch durch den Minister ein, interpoliert in der Partitur aber anstelle des Kaddisch das *Tzur Yisroel*, das bereits als Abschluss der *Shema-Yisroel*-Benediktionen im ersten Teil erklungen war. Wird das Kaddisch in einer synagogalen Aufführung rezitiert, ergibt sich laut Blochs einzig im Klavierauszug stehender Anweisung eine eigentümliche Überlagerung mit dem *Tzur Yisroel*: „At the Temples, the MINISTER could start *here*, in Hebrew, the ‚Kaddish' prayer – in such case CHORUS and CANTOR must sing the following till the end of page 80, *ppp*, as a *far distant lamentation* of *all mankind.*"[824] Darauf folgt als „Answer to this lamentation"[825] die Hymne *Adon Olom*, die Bloch statt der im *Union Prayerbook* an dieser Stelle stehenden Hymne En Kelohenu wählt. Im *Union Prayerbook* fungiert das Adon Olom als Abschlusshymne des dortigen *Sabbath Evening Service*, wobei es grundsätzlich durchaus auch im Sabbatmorgen-Gebet zu diesem Zweck eingesetzt werden kann.

---

822 Ebd., S. 35f.

823 EB, *Program Notes AvodHak* 1950.

824 EB, *AvodHak* Klavierauszug, S. 78 – vgl. dazu ausführlich Kap. 2.3.5 u. 2.3.6. Siehe ferner Schiller, D. (2003a), S. 46.

825 EB, *AvodHak* Klavierauszug, S. 78.

Sabbath Morning Service im *Union Prayerbook* von 1922				
Meditationen + Segnungen	Sch'ma Jisrael	Tefilla/Amida (mit Keduscha)	Thoradienst	Gebete + Hymnen (mit Kaddisch und En Kelohenu)
Blochs *Avodath Hakodesh*				
Meditationen + *Shema* (mit *Tzur Yisroel*)	"Sanctification" (= *Kedusha*)	Einleitung des Thoradienstes	*Returning the Scroll to the Ark*	"Adoration" (mit Proömium zum Kaddisch + *Tzur Yisroel* + *Adon Olom*)

Tab. 1 Schematische Gegenüberstellung der Sabbatmorgen-Liturgie im *Union Prayerbook* und in *Avodath Hakodesh*

Dennoch ist Blochs Austausch der beiden Hymnen bedeutsam, da er das *Adon Olom* als „much more beautiful, deep, philosophical" empfand und es ihm als "the *real* answer and *real* conclusion"[826] erschien. Die abschließende *Benediction* ist laut Bloch nur für den liturgischen Gebrauch obligatorisch, in konzertanten Aufführungen kann sie wegfallen, so dass dann das gesamte Werk mit dem *Adon Olom* endet.[827] Aus dieser grundlegenden Neustrukturierung der Sabbatmorgen-Liturgie im *Avodath Hakodesh*, die schematisch in Tab. 1 zusammengefasst ist, ergibt sich die Schlussfolgerung, dass der Höhepunkt des Werks nicht mehr auf der traditionell als ‚Klimax' der jüdischen Liturgie geltenden – bei Bloch bezeichnenderweise ausgesparten – Thoralesung liegt, sondern in den *Part V* auf die Hymne *Adon Olom* wandert, die dadurch zum formalen, musikalischen und ästhetischen Schlüssel des gesamten Oratoriums gemacht wird.[828] Dazu an späterer Stelle mehr.

Diese entscheidenden textformalen Eingriffe werden von einem beziehungsreichen musikalischen Querverbindungssystem flankiert, das Bloch

826 EB, *LoC Program Notes AvodHak*, S. 5.
827 Ebd., S. 6 u. 28; vgl. auch Anm. 2177.
828 Vgl. Schiller, D. (2003a), S. 36.

selbst in einem Programmheft-Text für die Aufführungen des *Avodath Hakodesh* in New York am 11. April 1934 in folgende inhaltliche Kategorien eingeordnet hat:

> The feeling of nature, in the initial *Meditation*, *Mah Tovu* – temples, tents, dwellings – mixture of secular and sacred, religion in every-day life, are found in several parts of the Service (the *Veohavto*, for instance). The cosmic element, the Unity of God – of man – and of the universe, recur several times, too (*Shema Yisroel*, *Echod hu Elohenu*, *Adon Olom*). The necessity of order, discipline, organization – even through symbols – is clearly indicated in the *Veohavto* and in all passages to the *Law* (the *Torah*). The exultation of man, his joy in Life and in his Faith, take a free course in the *Mi Chomocho*, in warm accents in the second *Echod hu Elohenu* – in an almost barbaric, primitive form, in the *Adonay Yimloch*, the *Lecho Adonoy*, in clear fresh joy in the *Hodo al Eretz*, in peaceful expression in the *Etz Chayim*. The dramatic, tragical side, embodying human misery and suffering, in the *Tzur Yisroel*, and the symphonic part related to it. The mystic and ethereal element, in the *Kedusha*. The philosophical in *Adon Olom*, etc.[829]

Móricz hat daraus einen musikalischen Bauplan für *Avodath Hakodesh* aufgestellt, der textliche und musikalische Querverbindungen, die Bloch in seiner Komposition gezogen hat, veranschaulicht.[830] Dieser Bauplan macht deutlich, dass an die Stelle der grundsätzlich offenen, akkumulativen und disparaten Struktur der jüdischen Liturgie bei Bloch ein beziehungsreiches Formgeflecht rückt, das gezielte dramaturgische Umstrukturierungen und Eingriffe bei der textlichen Disposition vornimmt und darüber hinaus ein das gesamte Werk umspannendes, musikalisches Netzwerk mit diversen Rahmungen und Rückgriffen schafft, das geradezu an Wagnersche Musikdramen-Architektur und ihren musikalischen ‚Beziehungszauber'[831] gemahnt. Somit entsteht in *Avodath Hakodesh* aus einer offenen und akkumulativen eine geschlossene und vernetzte Form bzw. – kultursemiotisch gesprochen – aus einer textuellen eine rituelle Kohärenz.

Bloch hat damit in *Avodath Hakodesh* nichts weniger versucht, als die paradox anmutende ‚Hintergehung' der ‚Mosaischen Unterscheidung' qua

---

829 EB, *UCB Program Notes AvodHak*, Item 01274.
830 Vgl. Móricz (2008), S. 177; Móricz (1996), S. 216.
831 Vgl. Anm. 662.

spezifischer ‚Musikalisierung' bzw. ‚Theatralisierung' der jüdischen Liturgie, oder wie er selbst schreibt:

> This work instead of being made up of fragments is written in five parts, which have to be played without interruption, as a unity. The text as a liturgy is very beautiful. It is a whole drama in itself, and like the mass of the Catholics it must go on without interruption.[832]

Wie dieses rituelle anstelle textueller Kohärenz evozierende „whole drama in itself" über die genannten formalen Aspekte hinaus in seiner musikalisch-materialen Dimension gestaltet ist, soll in den folgenden Kapiteln an einigen exemplarischen Aspekten herausgearbeitet werden.

2.3.2 Thorakantillation ohne Thora: Blochs motivische Arbeit

In seiner Studie zum *Jüdischem Zyklus* kommt Alexander Knapp zu dem Ergebnis, dass Bloch „is essentially a motivic composer: there are relatively few extended melodies (as understood in the context of Western Art music), and even these are created from accumulations of motifs and subdivisions of motifs".[833] In dieser motivisch angelegten Musik sieht Knapp eine kompositorische und stilistische Ableitung von Einzelaspekten traditioneller jüdischer Musik, namentlich der Thorakantillation, der jüdischen Gebetsmodi und Psalmodie, der Schofar-Motivik[834] sowie generell der Rhythmik des Hebräischen. Er arbeitet diese Parallelen in den Werken des *Jüdischen Zyklus en detail* an „primary themes", also dominant aus dem Orchester heraushörbaren Themen, und „secondary themes", also z. B. kontrapunktischen Texturen oder Bassverläufen heraus.[835]

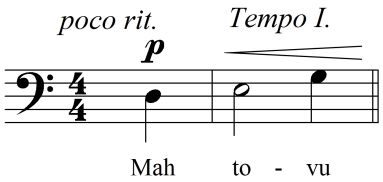
---

832 EB, *BL Lecture AvodHak*, S. 2.
833 Knapp (2003), S. 126.
834 Vgl. dazu Kap. 2.3.4.
835 Vgl. Knapp (2003), S. 126–270.

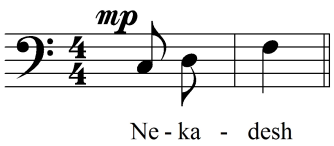
Kategorie A

Motiv a^1 (= Grundgestalt) – Entspricht aufgrund seiner Intervallstruktur (Sekunde-Terz) dem Kopf des Leitmotiv, das die gesamte Partitur durchzieht (vgl. NB 5).

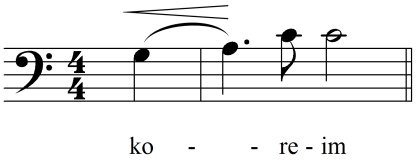
Part I: Cantor, 1 Takt nach Ziffer 2



Part II: Cantor, 8 Takte vor Ziffer 25



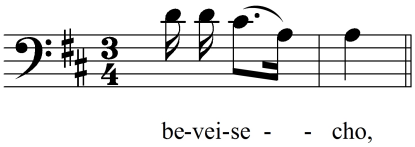
Part V: Cantor, 3 Takte vor Ziffer 65



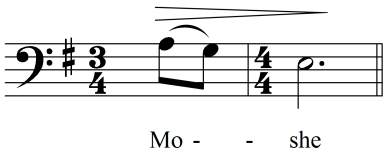
Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

Motiv a^2 (= Umkehrung von a^1).

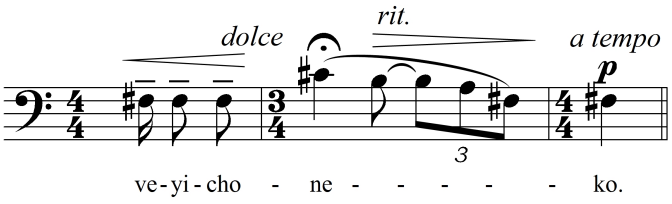
Part I: Cantor, 7 Takte nach Ziffer 16



Part III: Cantor, 3 Takte nach Ziffer 45



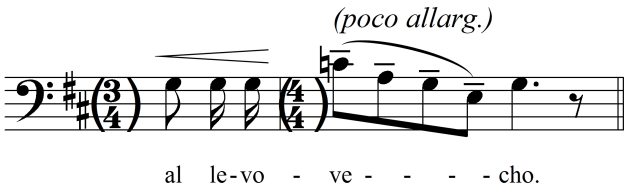
Benediction: Cantor, 2 Takte nach Ziffer 94



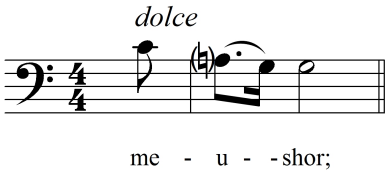
Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

Motiv a^3 (= Krebs von a^1).

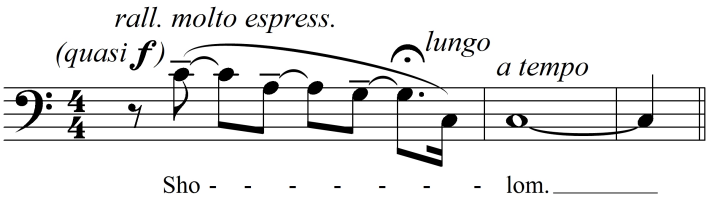
Part I: Cantor, 2 Takt nach Ziffer 16



Part IV: Cantor, 2 Takte nach Ziffer 60



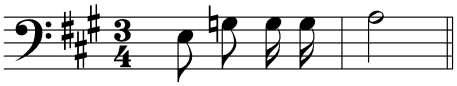
Benediction: Cantor, 10 Takte nach Ziffer 94



Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

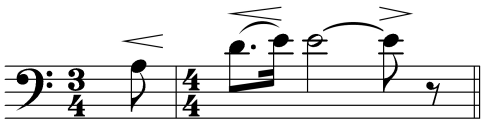
Motiv a^4 (= Krebs der Umkehrung von a^1) – Terz kann auch z. B. zur Quarte vergrößert sein.

Part I: Cantor, 2 Takte vor Ziffer 6



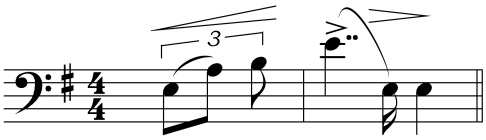
lif - nei A - do - noy,

Part III: Cantor, 2 Takte nach Ziffer 41



ro - shei - - chem!

Part II: Cantor, 4 Takte vor Ziffer 30



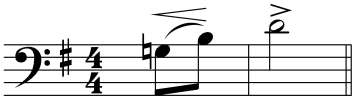
yash - - mi - ei - - nu

Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

Motiv a^5 – von a^1 abgeleitetes Dreiklangsmotiv.

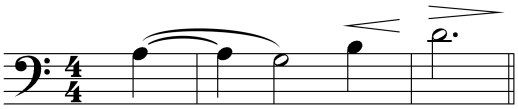
Part II: Cantor, 1 Takt vor Ziffer 30

rit. molto



l'ei - - nei

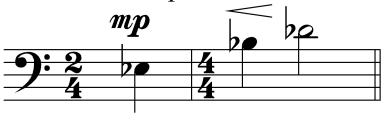
Part I: Cantor, 5 Takte nach Ziffer 2



Yis - - - ro - el.

Part V: Cantor, 2 Takte nach Ziffer 66

Tempo I.



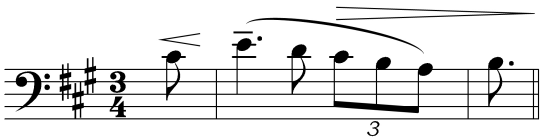
Ha - ko - dosh

Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

Kategorie B

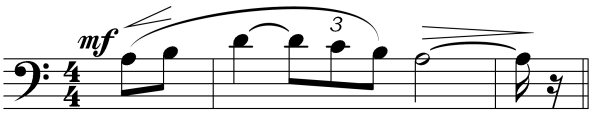
Motiv b^1 – abwärts laufendes Triolenmotiv.

Part I: Cantor, 4 Takte nach Ziffer 5



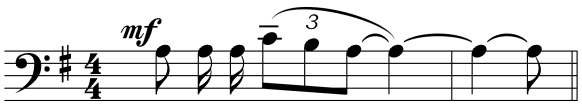
o - ha - - - - - vti

Part I: Cantor, 5 Takte nach Ziffer 20



E - - - - - - li

Part III: Cantor, 4 Takte vor Ziffer 47

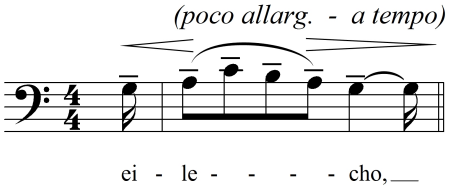


Beis Ya - a - kov,

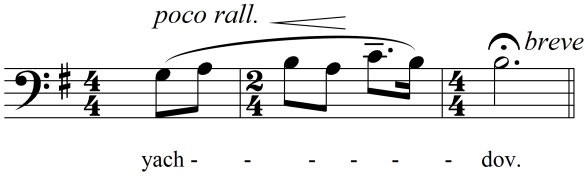
Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

Motiv b^2 – duolische Variante von b^1 (auch in Umkehrung).

Benediction: Cantor, 7 Takte nach Ziffer 94



Part IV: Cantor, 3 Takte vor Ziffer 52

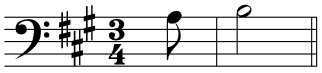


Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

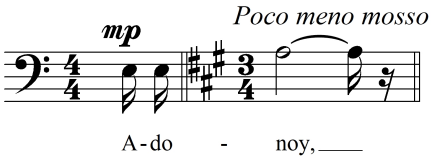
Kategorie C

Motiv c^1 – elementares Auftaktmotiv aufwärts (Auftaktintervall variabel, flexible Anzahl und Rhythmik von repetierten Auftakten – gilt analog für alle weiteren Motive der Kategorie C).

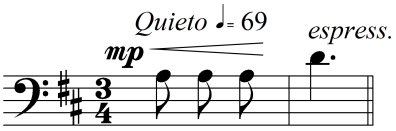
Part I: Cantor, 1 Takt vor Ziffer 6



Part I: Cantor, 2 Takte nach Ziffer 5



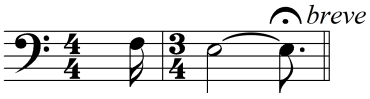
Part I: Cantor, 6 Takte nach Ziffer 16



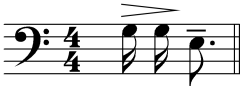
Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

Motiv c^2 – elementares Auftaktmotiv abwärts.

Part I: Cantor, 4 Takte vor Ziffer 24



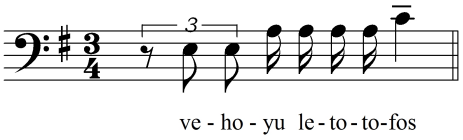
Benediction: Cantor, 7 Takte nach Ziffer 94



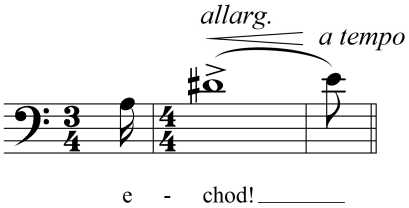
Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

Motiv c^3 – erweitertes Auftaktmotiv mit Aufwärtstendenz am Ende (häufig untere Vorhaltsnote).

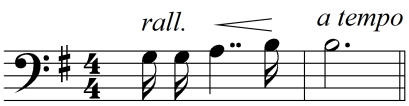
Part I: Cantor, 3 Takte nach Ziffer 17



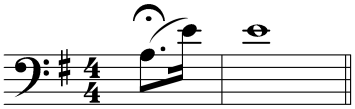
Part I: Cantor, 2 Takte vor Ziffer 12



Part IV: Cantor, 6 Takte vor Ziffer 52



Part III: Cantor, 6 Takte nach Ziffer 41



Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

Motiv *c*[4] – erweitertes Auftaktmotiv mit Abwärtstendenz am Ende (häufig obere Vorhaltsnote).

Part I: Cantor, 7 Takte nach Ziffer 16

be-vei-se - - cho,

Part I: Cantor, 1 Takt vor Ziffer 15

me-o - de - - cho.

Part I: Cantor, 2 Takte nach Ziffer 2

o - ho - le - cho

Part IV: Cantor, 3 Takte nach Ziffer 58

lo - - chem.

Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

Motiv c[5] – volltaktige Ableitung der Auftaktmotive.

Part II: Cantor, 3 Takte vor Ziffer 26

slentando

zeh - el - zeh

Part IV: Cantor, 1 Takt nach Ziffer 57

a tempo

p *dolcissimo*

Yi - ras

Part III: Cantor, 1 Takt nach Ziffer 45

a tempo ♩= 80

p misterioso

To - roh

Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

Kategorie D

Motiv *d*[1] – auftaktiges Triolenmotiv mit unterer Wechselnote.

Part I: Cantor, 3 Takte nach Ziffer 2

breve

Ya - - a - kov

Part II: Cantor, 3 Takte vor Ziffer 30

be - ra - cha - mov

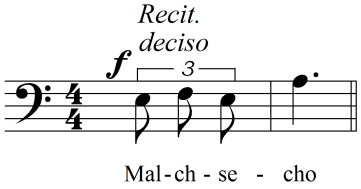
Part II: Cantor, 8 Takte nach Ziffer 29

hu_____ mo - shi - ei - - - - nu,

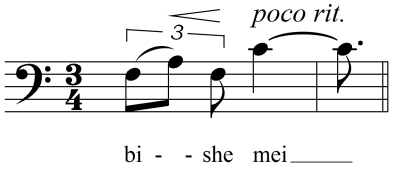
Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

Motiv d^2 – auftaktiges Triolenmotiv mit oberer Wechselnote (Umkehrung von d^1).

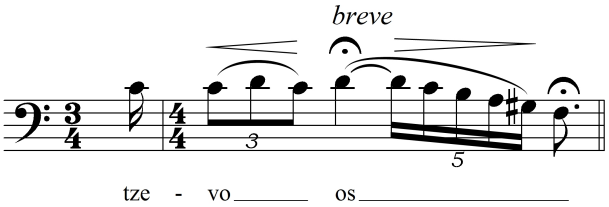
Part I: Cantor, 1 Takt nach Ziffer 20



Part II: Cantor, 3 Takte vor Ziffer 25



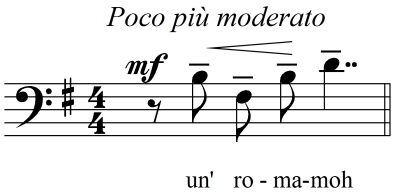
Part I: Cantor, 8 Takte nach Ziffer 23



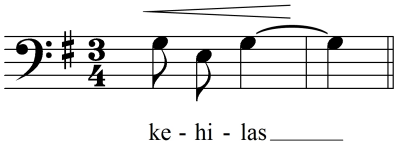
Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

Motiv d^3 – duolische Ableitung von d^1 bzw. d^2.

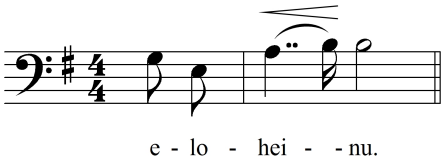
Part IV: Cantor, 4 Takte vor Ziffer 52



Part III: Cantor, 2 Takte vor Ziffer 46



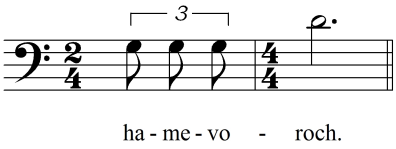
Part II: Cantor, 3 Takte nach Ziffer 29



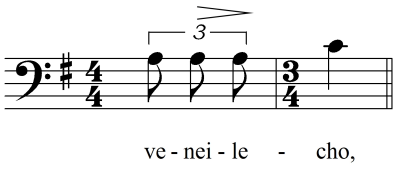
Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

Motiv d^4 – auftaktiges Triolenmotiv mit Tonrepetition (zugleich Sonderform von Kategorie E).

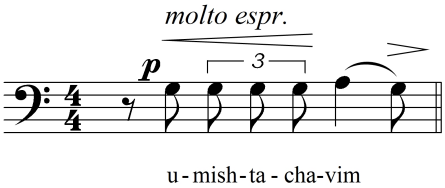
Part I: Cantor, 3 Takte nach Ziffer 9



Part III: Cantor, 3 Takte vor Ziffer 47



Part V: Cantor, 1 Takt vor Ziffer 65



Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

Kategorie E

Motiv e^1 - Repetitionsmotiv (variable Anzahl von Repetitionstönen).

Part I: Cantor, 6 Takte nach Ziffer 14

Tranquillo
molto espr.

Ve - o - hav - to

Part II: Cantor, 2 Takte vor Ziffer 25

poco rit. - - - - - - - - - - -

mo-rom

Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

Motiv e^2 – Repetitionsmotiv mit Wechselnote.

Part I: Cantor, 5 Takte nach Ziffer 23

a tempo

be-ez - ras Yis - ro - - el,

Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

Kategorie F

Motiv f^1 – Dreitonmotiv aufwärts.

Part I: Cantor, 1 Takt vor Ziffer 21

lunga

ve-om-ru!

Part V: Cantor, 8 Takte nach Ziffer 65

ham' - - lo - chim,

Part II: Cantor, 7 Takte nach Ziffer 27

(poco anim. - -

ho - o - - - retz.

Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

Motiv f^2 – Dreitonmotiv abwärts (Umkehrung von f^1).

Part I: Cantor, 1 Takt nach Ziffer 24

A - do-noy,

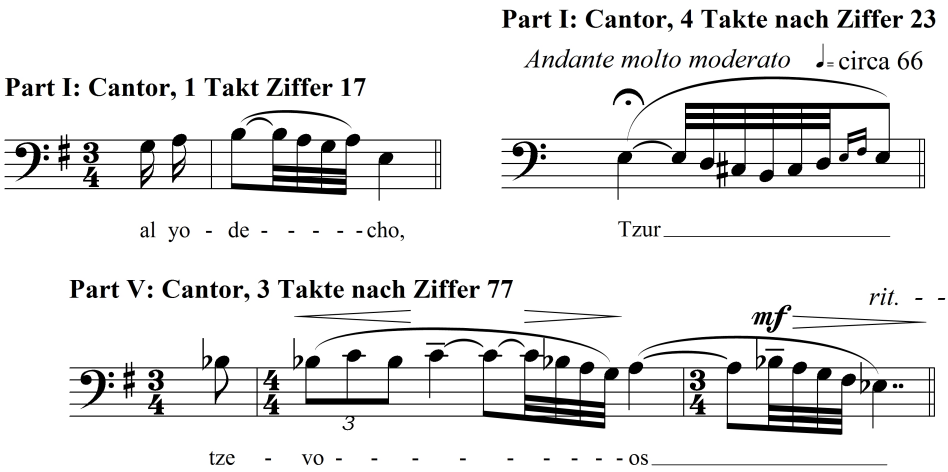
Part II: Cantor, 6 Takte nach Ziffer 27

be - - chol

Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

Kategorie G

Motiv *g* – arabeskenartiges, melismatisches Motiv (entweder als Drehfigur oder als Skalenfigur, häufig mit orientalisierender Intervallstruktur).



Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

Tab. 2 Motivpool des Cantor-Parts von *Avodath Hakodesh*

Dieses Analyseverfahren Knapps ist vom Grundansatz her auch gut auf Blochs *Avodath Hakodesh* anwendbar und bekommt hier weitere Fundierung dadurch, dass zur Musik der zugrundeliegende hebräische Text als analytischer ‚Kontrollmarker' hinzukommt, der ja – wie gezeigt – bei den Werken des *Jüdischen Zyklus*, die bis auf die französischsprachigen Psalmvertonungen und das Finale der *Israel*-Symphonie ausnahmslos instrumentale Werke sind, (noch) fehlte.[836]

Betrachtet man z. B. den sich nahezu omnipräsent im musikalischen Einsatz befindenden Cantor-Part in *Avodath Hakodesh*, so zeigt sich hier ein ganzes Arsenal an motivischen Basiselementen, die sich als ein relativ konstanter Motivpool beschreiben lassen, wobei die Übergänge der einzelnen Grundmotiv-Kategorien jeweils fließend sind (vgl. Tab. 2). Die Motive dieses Kategorien-Pools, aus dem sich nicht nur der gesamte Cantor-Part, sondern auch große Teile der Chorpartien sowie viele der rein

836 Vgl. Kap. 2.2.6.

instrumentalen Abschnitte im *Avodath Hakodesh* speisen, wirken für sich genommen nicht sonderlich komplex und scheinen geradezu programmatisch kaum über elementare, um nicht zu sagen, archetypische musikalische Floskeln hinauszugehen.[837] Einzig das in Tab. 2 aufgeführte Motiv *g* fällt aufgrund seiner Ornamentik und orientalisierenden Klanglichkeit bemerkenswerterweise ein wenig aus dem Rahmen. Dazu an späterer Stelle mehr.

Allerdings sind alle angeführten Motive nicht in dem Sinne als Formeln oder Floskeln zu verstehen, dass sie von Bloch nach einem starren, schematischen Baukastenprinzip zusammengesetzt würden, sondern im Gegenteil: Sie erscheinen gerade aufgrund ihres Elementarcharakters ganz ähnlich der weiter oben kursorisch vorgestellten Gestaltungsprinzipien der Thorakantillation[838] vielmehr als veränderbare motivische Keimzellen, die je nach Kontext flexibel und komplex aufeinander bezogen, kombiniert und zu größeren melodischen Einheiten synthetisiert werden können, wenngleich die Musik – wie bereits erwähnt – hier natürlich nicht direkt auf die Thoralesung, sondern auf die allgemeinen liturgischen Texte des Sabbatmorgen-Gebets (unter denen freilich auch Texte aus der Thora zu finden sind) bezogen ist.[839] Darüber hinaus wirken häufig jeweils unterschiedliche Motivkategorien in einem konkreten motivischen Gebilde komplex zusammen, indem sie ineinander übergehen, sich überlappen oder aber von vornherein ineinander eingebettet sind.

So zeigt sich in Tab. 2 etwa im dritten Beispiel für Motiv d^1 (*Part II*, Cantor, 8 Takte nach Ziffer 29) ein nahtloser Übergang von auftaktigem Triolenmotiv d^1 hin zum abwärts laufenden Triolenmotiv b^1. Ähnlich setzt

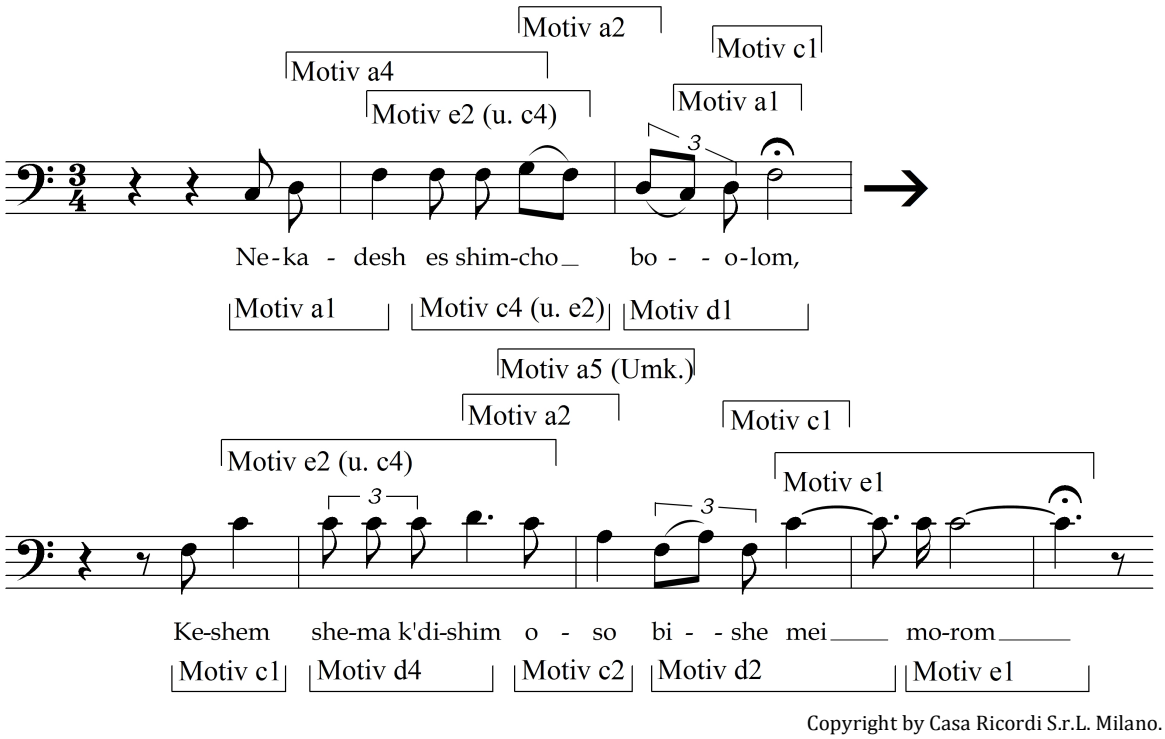
---

837 Auch Alexander Knapp sieht in den Cantor-Rezitativen des *Avodath Hakodesh*, exemplifiziert am Eingangsresponsorium *Ma tovu* (*Part I*, Ziffer 2), ganz allgemein starke Reminiszenzen an traditionelle synagogale Gebetsgesänge im mixolydischartigen *Adonay-Moloch*-Modus, vgl. Knapp (1970-71), S. 108.

838 Vgl. Kap. 2.2.5.

839 Für eine detaillierte Darstellung der Herkunft sämtlicher Textpassagen aus *Avodath Hakodesh* vgl. Ward (2003), S. 249–257.

sich im dritten Beispiel für Motiv d^2 (*Part I*, Cantor, 8 Takte nach Ziffer 23) das Triolenmotiv d^2 in dem orientalisierten melismatischen Skalenmotiv *g* fort. Im dritten Beispiel für Motiv a^4 (*Part II*, Cantor, 4 Takte vor Ziffer 30) überlappen sich Leitmotiv-Kopf a^4 und Vorhaltsmotiv c^4, des gleichen sind im ersten Beispiel für Motiv *g* (*Part I*, Cantor, 1 Takt nach Ziffer 17) Dreitonmotiv f^1 und melismaltisches Motiv *g* ineinander verschachtelt. Vollständige Integration von krebsförmigem Leitmotiv-Kopf a^3 und abwärtsführendem Vorhaltsmotiv c^4 liegt im zweiten Beispiel von Motiv a^3 (*Part IV*, Cantor, 2 Takte nach Ziffer 60) vor. Ebenso ist das erste Beispiel von Motiv c^3 (*Part I*, Cantor, 3 Takte nach Ziffer 17) durch eine komplette Einbettung von Dreiklangsmotiv a^5 mit Auftaktmotiv c^3 gekennzeichnet. Darüber hinaus weisen etwa das erweiterte Auftaktmotiv c^4 und das Repetitionsmotiv e^2 in bestimmten Zusammenhängen starke strukturelle Gemeinsamkeiten auf. Das Triolenmotiv d^4 stellt in sich sogar bereits eine Sonderform der Repetitionsmotive der Kategorie E dar, verweist aber gleichzeitig aufgrund seiner prägnanten Rhythmik auf die Motive d^1 und d^2. Über die rhythmische Synthetisierung von Repetition und Triole hinaus wird in diesem letzten Beispiel besonders deutlich auch der diastematische Verlauf der Motive beeinflusst, da im Falle von Triolenmotiv d^4 die markante Wechselnote aufwärts bzw. abwärts der Motive d^1 und d^2 zugunsten des Repetitionsverlaufs von Motiv e^1 und e^2 aufgegeben wird. Diese Liste an komplexen Motivkopplungen und -bezügen ließe sich nahezu beliebig fortsetzen. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sowohl Rhythmik als auch Tonhöhenverlauf der Motive flexibel und variabel gehandhabt werden und bestimmte durch die obige Kategorisierung suggerierte Intervalle und Rhythmen keine absoluten Werte, sondern höchstens Richtungstendenzen darstellen, die je nach Kontext innerhalb der Komposition veränderbar sind und trotzdem ihren Verwandtschaftsgrad mit der jeweiligen Kategorie behalten.



NB 4 EB, *Avodath Hakodesh*, *Part II*, Cantor, Takt 5 (Motiv-Synthetisierung)

Im Folgenden soll anhand einer zusammenhängenden melodischen Einheit des Cantor-Parts exemplarisch aufgezeigt werden, wie die Synthetisierung der herausgearbeiteten motivischen Keimzellen zu homogenen Melodien vonstatten geht und wie der jeweils zugrundeliegende, vom Cantor gesungene hebräische Text Einfluss auf die dynamische Kombination der Motive in der Musik nimmt (vgl. NB 4). Wie man sieht, sind die einzelnen Motivbausteine komplex miteinander verzahnt. Während sich auf einer ersten Ebene (im Beispiel jeweils untere Klammerreihe) dominant hörbare Motive ausmachen lassen, die gemäß den Worteinheiten des hebräischen Textes die Melodie in Abschnitte gliedern und jeweils auf die Wortakzente[840] als Zielpunkt hinführen, ergeben sich auf einer übergeordneten, mehrdimensionalen Ebene (im Beispiel die oberen Klammerreihen) latent weitere Motivverarbeitungen, die flexibler an die jeweiligen Wortakzente

[840] Zur Wortakzentuierung im Hebräischen vgl. Anm. 705.

gekoppelt sind, indem letztere als Start-, Zentral- oder Zielpunkt des jeweiligen Motivs fungieren.

Allgemein fallen die Wortakzente zum Teil mit dem Taktschwerpunkt des 3/4-Takts zusammen, ergeben zum Teil aber auch Nebenschwerpunkte auf anderen Zählzeiten, so dass der 3/4-Takt zwar grundsätzlich erkennbar bleibt, aber dennoch den Charakter einer freien deklamatorischen Akzentuierung erhält. Während also die Wortakzente die Ankerpunkte des melodischen Gebildes ergeben, bei denen sich die Motive der unteren und oberen Ebene besonders dicht überlappen bzw. verzahnen, entsteht in den Melodieteilen zwischen den Akzenten ein rhythmisch relativ frei auffüllbares Feld, in dem die restlichen Silben des Textes variabel durch die flexible Verschachtelung des Motivmaterials vertont werden. Für NB 4 ergibt sich demnach das in Abb. 4 zu sehende Schema. Die grauen Ovale kennzeichnen jeweils die dichtesten Überlappungen der Motive mit den Wortakzenten. Die Pfeile geben die Betonungsrichtung der einzelnen Motive an. Analoge Motiv-Text-Behandlungen durchziehen die gesamte Cantorpartie und die zumeist responsorisch zum Cantor angelegten Chorstellen. Auch in den nicht *colla parte* geführten Teilen des Orchester-Parts findet sich diese Motivverzahnung häufig wieder, wenngleich hier logischerweise die Bezüge zu Wortakzentuierungen fehlen.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass Bloch mithilfe einer dynamischen Synthetisierung der oben genannten basalen Motiveinheiten, die sich insbesondere bei den jeweiligen Wortakzenten in Form eines besonders dichten ‚Beziehungszaubers'[841] zeigt, eine zwar taktgebundene, aber dennoch stark deklamatorisch bzw. ‚kantillatorisch' wirkende Melodik erzeugt, die trotz des beschränkten Motivvorrats, auf dem nahezu das gesamte musikalische Material des knapp einstündigen Oratoriums basiert,

[841] Vgl. Anm. 662.

eine große Vielfalt an konkreten Erscheinungsweisen schafft, wobei jedoch immer ein gewisser Archetypus-Charakter der Motive erkennbar bleibt.

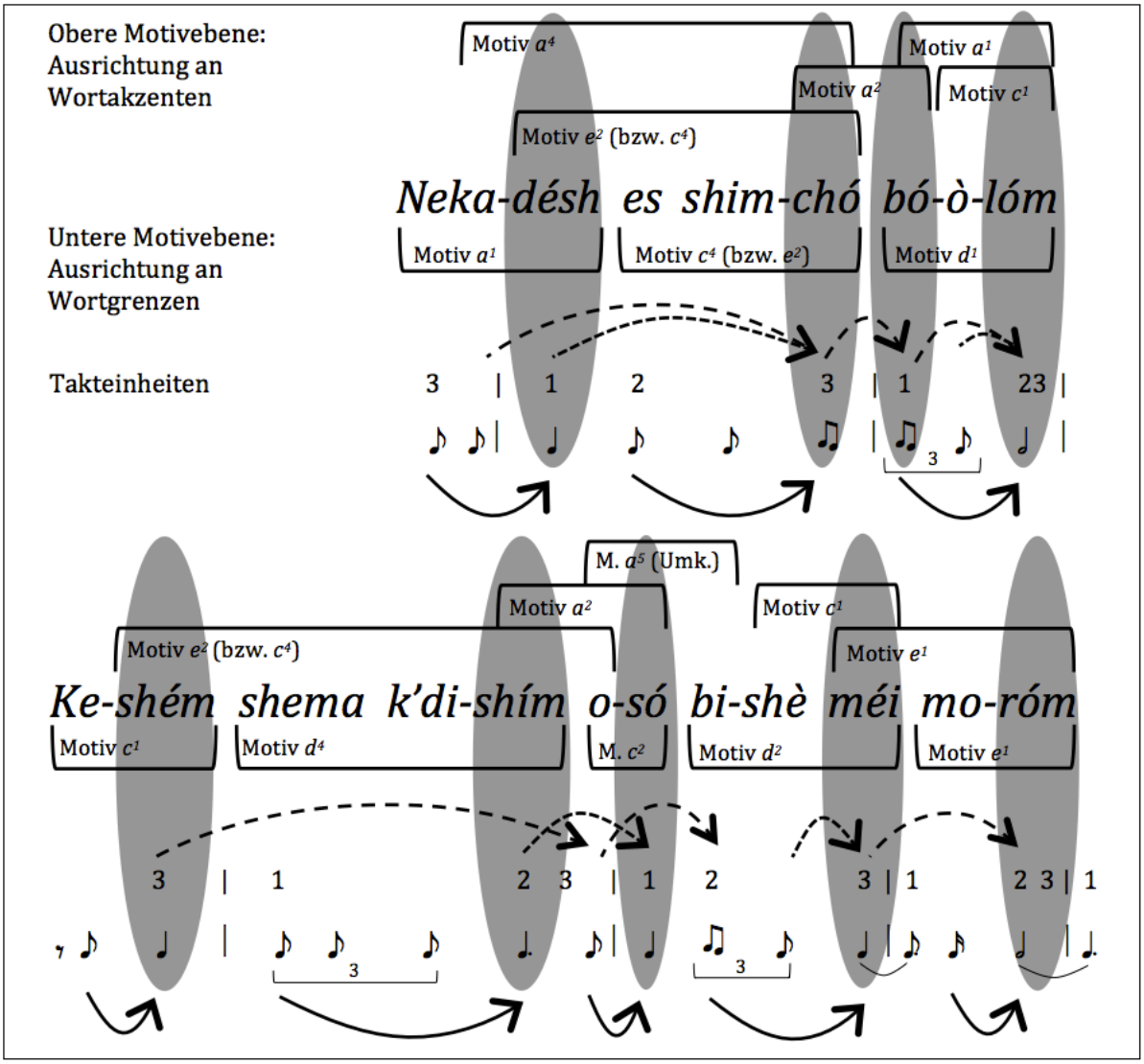


Abb. 4 Motivebenen im Cantor-Part von *Avodath Hakodesh* (Bsp. *Part II*, Takt 5)

Dadurch, dass an vielen Stellen der Partitur häufige Takt- und Tempowechsel sowie angegebene Rubati, Atemzäsuren und Fermaten innerhalb einer melodischen Linie diesen Deklamations- bzw. ‚Kantillationscharakter' der Musik zusätzlich verstärken, entsteht insgesamt der paradoxe Eindruck einer zwar detailliert auskomponierten und stets mit endosemantisch strukturiertem Zusammenhalt ausgestatteten, aber dennoch improvisiert wirkenden ‚Kantillation'. Auch wenn Bloch also die Thoralesung selbst nicht

zum Gegenstand seiner Komposition gemacht hat, so übernimmt er doch über weite Strecken seiner Partitur das musikalische Prinzip ihres traditionellen synagogalen Vortrags und suggeriert musikalisch damit in *Avodath Hakodesh* insgesamt den paradoxen Eindruck einer Synagogal-Liturgie, die zwar nicht mehr des Textes an sich, wohl aber des diesem Text zugrundeliegenden Kultes bedarf. Die Partitur des Synagogaloratoriums erscheint von daher ganz buchstäblich als eine „Bible musicale“[842], wie sie Bloch ja bereits in seinem Brief vom 16. Juli 1911 an Edmond Fleg vorgeschwebt hatte.

2.3.3 „A kind of Jewish Magnificat“: Zur ‚mythischen' Struktur des Hauptmotivs in *Avodath Hakodesh*

Suggerierte die im vorangegangenen Kapitel herausgearbeitete motivische Synthetisierungstechnik in *Avodath Hakodesh* eine kompositorische Adaption der Kantillations-Praxis des synagogalen Thoradienstes – wenngleich Bloch sie nicht auf die Thoralesung selbst, sondern auf die sie rahmenden liturgischen Texte angewendet hat –, so verweist die modale Melodik, Harmonik und Kontrapunktik, die an vielen Stellen des gesamten Werkes deutlich wahrnehmbar ist, auch auf die Sphäre christlich-katholischer Kirchenmusik aus Mittelalter und Renaissance. Bloch selbst hat diese Sphäre in seinen Kommentaren an mehreren Stellen explizit benannt, namentlich für die Teile *Yihyu lerozon* (*Part III*, Ziffer 38)[843], *Lecho Adonoy* (*Part III*, Ziffer 49)[844] und *Hodo al Eretz* (*Part IV*, Ziffer 52).[845]

---

842 Vgl. Anm. 566.

843 „This CORO is ‚a cappella' and somewhat in the style of the old masters (XVIth century)“, EB, *LoC Program Notes AvodHak*, S. 17.

844 „This CORO, somewhat ‚Palestrinian', is built upon a regular canon at the 8^{ve}, in ‚modo lydico' – on which the vocal parts are added –“, ebd., S. 20.

845 „[A] very joyous chorus – a little in old french style (XV, XVI C[entury])“, ebd.

Bloch hegte zeitlebens eine besondere Vorliebe für alte Musik. Seine Tochter Suzanne berichtet in einem Artikel für *American Choral Review* eindrücklich von Chorproben aus Blochs Zeit in New York und Cleveland, in denen er enthusiastisch Musik von Josquin Desprez, Orlando di Lasso oder Clément Janequin mit den jeweiligen Chören einstudierte:

> Bloch's own enthusiasm would bring everything in the music to life. He had the greatest affection and love for the music of Josquin, and considered Orlando di Lasso one of the musical giants of all times. What he was able to bring out in the three-part sections of Orlando's sixth Penitential Psalm, De Profundis, was of utmost beauty. He sensed every reflection and brought to life qualities very human and deep though nowadays often neglected for the sake of "texture".[846]

Darüber hinaus widmete er sich in seiner Zeit am Konservatorium in San Francisco intensiv Kontrapunktstudien:

> With the classes he conducted at the San Francisco Conservatory of Music he started from the very beginning, going to the old masters, studying the modes systematically, and writing hundreds of examples. He then copied the best of them in little note-books.[847]

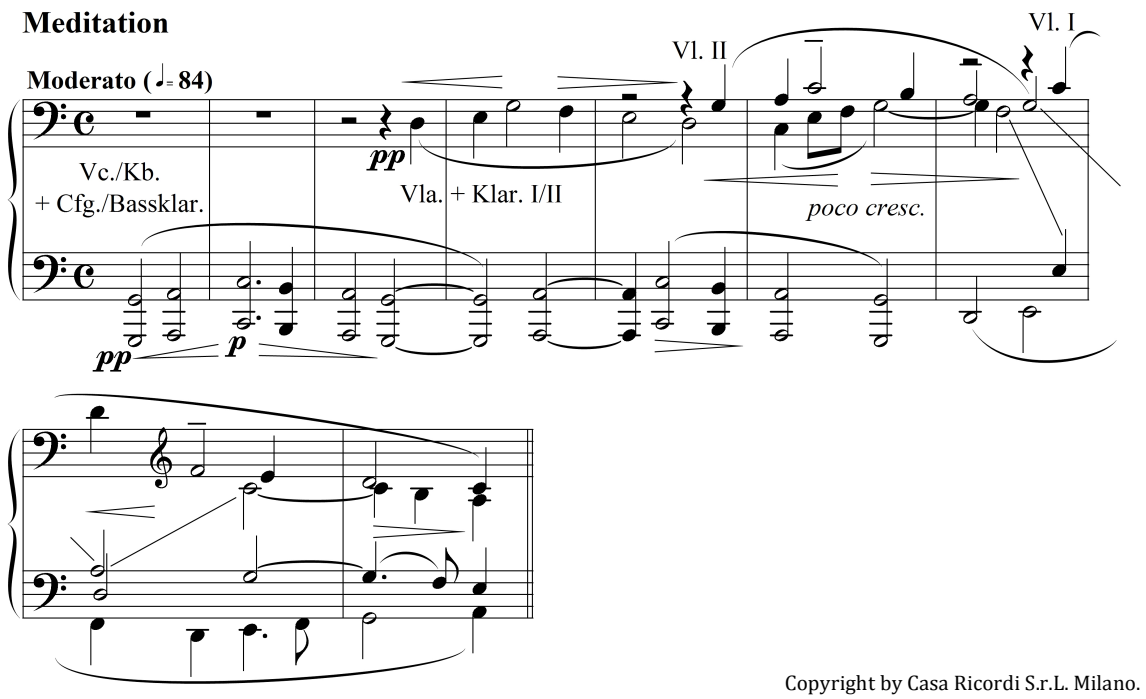
Im neunten dieser Skizzenbücher mit Kontrapunktstudien findet sich eine „basso-obligato"-Studie über die Tonfolge *g–a–c–h–a–g*, über die Bloch auf mehreren Seiten viele unterschiedliche Kontrapunkte gebildet hat, und zwar sowohl im *tempus perfectum* als auch im *tempus imperfectum*. Auf der ersten Seite dieser Studien stößt man zudem auf die Notiz „For possible Jewish Service"[848] und genau dieser hier verzeichnete ‚cantus firmus' bildet denn auch das alles durchwaltende Hauptmotiv in *Avodath Hakodesh*. Das Motiv wird gleich zu Beginn des Werkes exponiert, indem es – eingebettet in einen mixolydischen Tonsatz – am Anfang der Orchestereinleitung *Meditation* imitatorisch durch sämtliche Streicherstimmen (plus tiefe Holzbläser) wandert (vgl. NB 5).

---

846 Bloch, S. (1968), S. 51.

847 Ebd. S. 53.

848 Vgl. ebd. S. 53f. – ein Faksimile der Abschrift der ersten Seite der „basso-obligato"-Studie, die Suzanne Bloch (allerdings transkribiert auf Lautentabulatur) angefertigt hat, ist in Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 3, S. 242 abgedruckt.



NB 5 EB, *Avodath Hakodesh*, *Part I*, Anfang

Dieses Leitmotiv durchzieht alle Teile von *Avodath Hakodesh* und erhält, wie Móricz gezeigt hat, im Laufe des Werkes mehrere formstrukturelle Funktionen:

> Its contrapuntal elaboration in the symphonic prelude at the beginning of the Service establishes the modal character of the composition. Its appearance also functions as a structural device: framing sections, as, for example, in Mah Tovu (How goodly are Thy tents), helping to effect transitions, of fullfilling both roles at once as in the symphonic interlude that accompanies the „Taking the Scroll from the Ark" (part three, m. 79). The motive permeates the vocal and instrumental parts, as both fragmentary references (part one, mm. 182–184) and forceful *cantus firmi* in the bass (part three, mm. 57–58), recognizable fragments as ornamentation (part two, mm. 85–87). Its authorita-tive voice dominates both peaceful and triumphant endings (part four, mm[.] 122–25).[849]

Dass Bloch sein Hauptmotiv allerdings nicht nur als über die gesamte Partitur hinweg wirkendes formstrukturelles Bindeglied, sondern überdies auch ganz im Sinne eines nahezu omnipräsenten Wagnerschen Erinnerungs- und Ahnungsmotivs, d. h. gleich einer ‚mythischen' „musikalischen Arché", in der sich das gesamte ‚Programm' von *Avodath Hakodesh* nach

849 Móricz (2008), S. 178.

seinem „innersten An-sich“ verdichtet[850], eingesetzt hat, mögen die im Folgenden angeführten Beispiele ebenso bestätigen, wie auch Blochs eigene Aussage, dass das Hauptmotiv „permeates the whole work, and appears often, always taking different shapes – and giving it a musical – and spiritual – Unity“.[851]

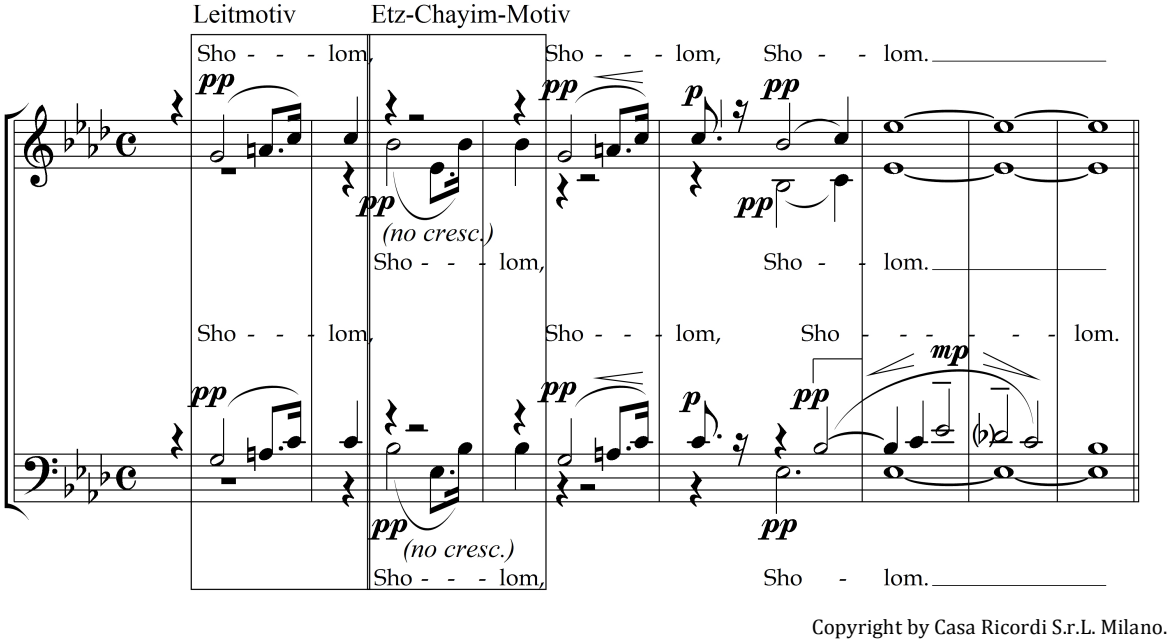
Macht der instrumentale, fugatoartige Beginn im *Part I* den *Introitus*-Gestus der die Liturgie einleitenden Meditationen und Gebete sinnfällig, so symbolisiert er – berücksichtigt man Blochs Programm-Kommentar zum folgenden Eingangsresponsorium *Ma tovu* (*Part I*, Ziffer 2), in dem das Leitmotiv fragmentarisch immer wieder aufgegriffen wird – darüber hinaus geradezu einen archaischen ‚Tempel in der Wüste': „It is a kind of 'Pastorale' – in the desert, perhaps – The *Temple of God* in 'Nature' – an introduction – Temple ... tents ... dwellings ... – mixture of secular and sacred ... religion in every day life".[852] Auch am Ende der Chorpartie von *Ma tovu* kehrt das Motiv im Orchester wieder und leitet über zum *Borechu*, dem eigentlichen Ruf zum Sabbatmorgen-Gebet, in dem die Cantor-Stimme erneut das Motiv-Initial (hier um eine Quinte nach oben transponiert, auf *d* beginnend) singt (*Part I*, Ziffer 8/9). Das symphonische Zwischenspiel *Taking the Scroll from the Ark* (*Part III*, Ziffer 44) ist ebenfalls durch das Motiv geprägt und gestaltet sich hier – wie in Kap. 2.3.1 gezeigt – gewissermaßen zu einem kleinen Stück Programmmusik, das gleichsam an die Stelle des liturgischen Thoradienstes tritt.

---

850 Vgl. Anm. 665 u. 667.

851 EB an Reuben R. Rinder, 26. November 1930, in: *UCB Bloch Col*, Box 8, Folder 28, Item 01149[r].

852 EB, *LoC Program Notes AvodHak*, S. 7; für den fast gleich lautenden Programm-Kommentar in EB, *UCB Program Notes AvodHak*, Item 01274 vgl. Anm. 1039.



NB 6 EB, *Avodath Hakodesh*, *Part IV*, Ziffer 64

Zum Abschluss des Thoradienstes kehrt der Motivkopf im Chorsatz *Etz Chayim*, in Sopran und Tenor auf dem letzten Wort *sholom* erklingend, wieder (*Part IV*, Ziffer 64) und wird in Alt und Bass durch das Hauptmotiv des *Etz Chayim*, ein Motiv mit zunächst fallendem, dann aufwärtsgeführtem Quintsprung, antiphonal kontrapunktiert (vgl. NB 6). Somit verklärt sich das Motiv hier zu einer Art Friedenshymne, laut Blochs Aussage – ganz im Sinne der ‚Mission Israels'[853] – eine der Hauptbotschaften des gesamten *Avodath Hakodesh:* „I hope it will bring to the souls, minds and hearts of the people, a little more confidence, make them a little more kind and indulgent than they were and bring them peace".[854] In der mit „*Vaanachnu* (Adoration)" überschriebenen Orchestereinleitung des *Parts V*, die ganz ähnlich wie *Part I* imitatorisch mit Leitmotiv im Streichersatz und im ersten Fagott beginnt und damit einen Rahmen um das liturgische Geschehen bildet, dient das Motiv programmatisch der Vorbereitung des großen kosmischen

853 Vgl. Kap. 2.2.4.
854 EB, *BL Lecture AvodHak*, S. 2.

Mysteriums, das – wie weiter unten zu zeigen ist[855] – in der Abschlusshymne *Adon Olom* verkörpert wird.

Darüber hinaus erklingt das Motiv auch im Orchestervorspiel zum *Shema Yisroel*. Hier taucht es allerdings nicht eingebettet in den gewohnten mixolydischen Tonsatz, sondern in einer phrygischen Variante auf (*e–f–a–g–f–e* (3 Takte nach Ziffer 10)) auf, die im Verbund mit der an dieser Stelle dominanten, ebenfalls aus dem Motiv abgeleiteten ‚kosmischen Schofar-Musik' – auch dazu an späterer Stelle mehr[856] – auf Gott selbst als Herrscher des Universums verweist (vgl. NB 10). Weitere fragmentarische Rückgriffe auf das Motiv finden sich u. a. im Chor *Mi Chomocho* (*Part I*, Ziffer 18) und den textlich ähnlich lautenden Chören *Adonoy Yimloch* (*Part I*, Ziffer 21) und *Yimloch Adonoy leolom* (*Part II*, Ziffer 32), die Bloch allesamt als „very primitive", „very barbaric" „rough" und „exulting" umschreibt.[857] In *Mi Chomocho* und *Adonoy Yimloch* erscheint das Motiv – wiederum in phrygischer Tonart – als arabeskenartiges Ostinato in Bläsern und Harfe, in *Yimloch Adonoy leolom* als markanter Viertelnoten-Motor, der sich über insgesamt 71 Takte im vollen Orchester erstreckt. Alle drei Chöre verkörpern für Bloch die „idea of perpetuity – Always ever and ever this *gigantic* idea, ‚beyond man' – the Cosmos – outside of space and time".[858]

Die eigentümlichste Variante des Motivs findet sich schließlich im *Part V* während des englischsprachigen Proömiums zum *Kaddish*, das auf das folgende, von Bloch an dieser Stelle interpolierte *Tzur Yisroel* hinleitet. Während der vom Minister im Sprechgesang[859] rezitierten Textstelle „In the divine order of nature" (*Part V*, Ziffer 74) erklingt das Motiv in Kontrabässen, Bassklarinette und erstem Fagott (später von Flöten und erster Oboe

855 Vgl. Kap. 2.3.4.
856 Vgl. ebd.
857 EB, *LoC Program Notes AvodHak*, S. 11; S. 15.
858 Ebd., S. 15.
859 Zur musikalischen Ausführung des Minister-Parts vgl. Kap. 2.3.5.

weitergeführt) in einer verminderten Wendung (*fis–g–b–a–g–fis* bzw. *c–des–fes–es–des–c*), die den von Bloch mit dem ‚Kosmischen' assoziierten Charakter der phrygischen Version aus der Orchestereinleitung zum *Shema Yisroel* sowie der Chorsätze *Mi Chomocho* und *Adonoy Yimloch* weiter verfremdet. Das Motiv erscheint – wie Bloch selbst schreibt – „‚misterioso' and in a completely different key and ‚oriental mode' in the basses".[860] Die exotische Klanglichkeit, die im musikalischen Gestus bereits das darauffolgende *Tzur Yisroel* antizipiert[861], entsteht v. a. dadurch, dass das in verminderter Diastematik gesetzte Motiv zweimal unmittelbar aufeinander folgend um einen Tritonus sequenziert wird und so gleichsam die oktatonische Skala *fis–g–a–b–c–des–es–fes–(fis)* durchläuft (vgl. NB 7). Als Kommentar zu dieser gesamten Stelle schreibt Bloch:

> […] a *music* which is not quite made, but must be perhaps the most mysterious and moving and shivering of all the Service, the music accompaning and symbolizing this Part if the Service – for the Departed ones – A shadow casts itself over the earth … the idea of Death – the beloved ones, gone, gone … and my initial motive comes, as from the "*Scheol*", colorless, ashy, in a[n] unearthly light … and from it, from that Idea, the Light emerges slowly again, for, what do we know about Life, and Death,(?) and then, we give our souls in confidence […] and the "Adon Olom" is fully justified and comes as a *coronation* of the whole – ending in great emotion of peace and faith.[862]

Im *Tzur Yisroel* selbst wird diese oktatonische Variante ebenfalls aufgegriffen (*Part V*, Ziffer 77) und im Übergang zum sich direkt anschließenden *Adon Olom* nochmals in seiner ‚Orientalität' gesteigert, indem es mit der Tonfolge *d–es–g–fis–es–d* nun mit dem obligatorischen ‚orientalistischen' Anderthalbtonschritt *fis–es* aufwartet (*Part V*, 4 Takte vor Ziffer 79). Ebenso greift das *Adon Olom* – für Bloch neben der „coronation" des gesamten Werks „perhaps even the greatest philosophy of all! An atheist can even subscribe to it, if he changes the name of God into the 'Laws of the Uni-

860 EB an Reuben R. Rinder, 5. März 1931, in: *UCB Bloch Col*, Box 8, Folder 28, Item 01166^{r}.

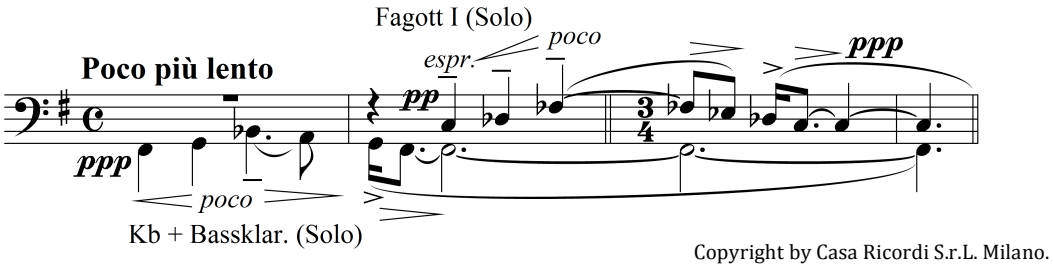
861 Vgl. dazu auch Móricz (2008), S. 178–182.

862 EB an Reuben R. Rinder, 26. November 1930, in: *UCB Bloch Col*, Box 8, Folder 28, Item 01151^{v}–01152^{r}.

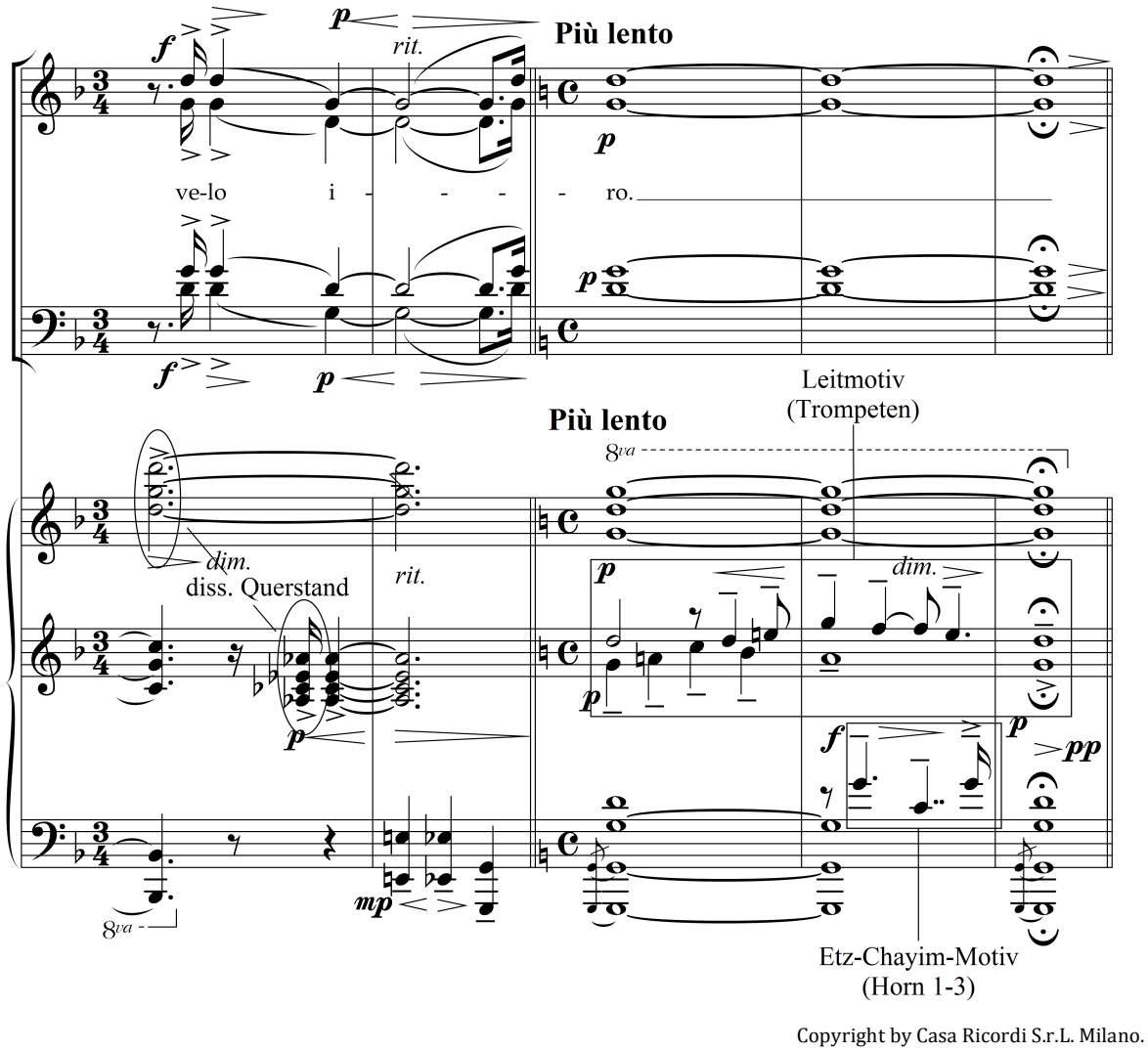
verse'"[863] – das Motiv wieder auf und zwar zum einen erneut in verminderter Variante als Bindeglied zwischen der ersten und der zweiten Strophe (*Part V*, 3 Takte vor Ziffer 81) sowie am Ende der dritten Strophe (*Part V*, Ziffer 87) – Bloch selbst beschrieb diese ersten drei Strophen des *Adon Olom* insgesamt als „*gigantic*! and terrible, too – like the desert, or better, like our dreams, when we lose ourselves in the Stars, into the Idea of the *Infinite*"[864] –, zum anderen an mehreren Stellen der vierten und fünften Strophe (*Part V*, 5 Takte nach Ziffer 87; 4 Takte vor Ziffer 90; Ziffer 92; 5 Takte nach Ziffer 93), in denen die Perspektive vom Kosmos zur menschlichen Sphäre wechselt, erneut und bezeichnenderweise im aus den anderen Teilen des *Avodath Hakodesh* gewohnten mixolydischen Modus. In Blochs eigenem Kommentar heißt es hierzu: „Then, this hopeless philosophy *goes down* to man, [...] becomes human, to the heart of man".[865] In seiner letzten mixolydischen Variante (*Part V*, 5 Takte nach Ziffer 93) wird das Motiv von zweiter und erster Trompete imitatorisch einsetzend in den Schlussakkord, einen sowohl im Chor als auch im Orchester erklingenden leeren Quintklang *g–d*, quasi als „purified version"[866] hineingespielt. Analog zum *sholom*-Schluss von *Etz Chayim* (NB 6) wird – diesmal aber bezeichnenderweise instrumental – auch hier das von den Trompeten intonierte Hauptmotiv mit dem Quintmotiv aus dem ‚Friedens'-Chor, der jetzt im ersten und dritten Horn erklingt, kombiniert.[867] Dadurch wird der eigentlich als Abschluss des Thoradienstes gedachte Friedensruf auch in das mystisch-kosmische Finale der Hymne *Adon Olom* integriert, ja hier geradezu transzendiert (vgl. NB 8).

---

863 Ebd., Item 01150[v].
864 Ebd.
865 EB, *LoC Program Notes AvodHak*, S. 27.
866 Móricz (2008), S. 194.
867 Vgl. ebd., S. 192ff. – Zur detaillierteren Analyse des gesamten Komplexes von Proömium zum *Kaddish*, interpoliertem *Tzur Yisroel* und abschließendem *Adon Olom* im *Part V* vgl. Kap. 2.3.4 u. 2.3.5.



NB 7 EB, *Avodath Hakodesh*, *Part V*, Ziffer 74



NB 8 EB, *Avodath Hakodesh*, *Part V*, 2 Takte nach Ziffer 93

Wenn man so will, schließt das Motiv also endosemantisch alle eigentlich disparaten Teile der Liturgie kurz und vereint sie von vornherein auf musikalisch-mythische Weise in sich selbst. Das Leitmotiv wird damit zur allumfassenden und das gesamte weltanschauliche Programm von *Avodath*

Hakodesh in sich verdichteten „musikalischen Arché". Damit ist das mythische Potential des Motivs aber noch nicht erschöpft. Die dem Motiv zugrunde liegende Tonfolge *do–re–fa–mi–re–do* hat Bloch nämlich auch hypertextuell mit der gregorianischen *Magnificat*-Intonation im 8. Psalmton verbunden. So schrieb er in dem bereits mehrfach zitierten Brief an Rinder vom 26. November 1930 mit Bezug auf den letzten Vers des *Vaanachnu* „Hakodosh boruch-hu" („dem Heiligen, gelobt sei er"), dem im Orchester erneut das Leitmotiv unterlegt ist (*Part V*, Ziffer 66–67):

> The necessary climax which follows the "Boruch Huh" – a kind of Jewish *Magnificat,* which, though using my initial motive, is curiously related to the *Magnificat* of the Gregorian Chant – very, most probably, *originating* from *our old* Synagogues in *Jerusalem*! and which I will restore to *Us*!![868]

Mit dieser Formulierung, die Bloch an anderer Stelle – wenngleich dort ohne expliziten Bezug zu seinem Leitmotiv – nochmals in knapperer Form wiederholte („After the rather elaborate *Vaanachnu* and the few measures of symphonic 'magnificat', *I suddenly saw* my way!"[869]), band er sein Leitmotiv nicht nur an eine wirkmächtige kirchenmusikalische Formel abendländisch-christlicher Erinnerungskultur an[870], sondern verlegte im

---

868 EB an Reuben R. Rinder, 26. November 1930, in: *UCB Bloch Col*, Box 8, Folder 28, Item 01152[v].

869 EB an Reuben R. Rinder, 5. März 1931, in: *UCB Bloch Col*, Box 8, Folder 28, Item 01165[r].

870 Móricz bringt das Motiv ausgehend von der *Magnificat*-Intonation u. a. mit dem Kopfmotiv des Finalsatzes von Mozarts *Jupiter*-Sinfonie sowie mit dem Grals- und Glaubensmotiv aus Wagners *Parsifal* in hypertextuelle Verbindung und stößt damit das Tor zu einer weitreichenden Rezeptionsgeschichte auf, vgl. Móricz (1996), S. 217ff.; Móricz (2008), S. 176–179 – Ob Bloch über die *Magnificat*-Intonation hinaus diese oder andere hypertextuelle Bezüge seines Motivs bewusst gewesen sind, lässt sich nach derzeitiger Quellenlage nicht eindeutig nachweisen. Allerdings hat Bloch im Herbst 1931 offenkundig Proben des *Parsifal* in Bologna beigewohnt und dürfte von daher die zentralen Leitmotive von Wagners Bühnenweihfestspiel, das er ebenso wie die *Meistersinger* bereits in jungen Jahren glühend verehrte (vgl. Anm. 557), gut im Ohr gehabt haben, vgl. EB an Ada Clement und Lilian Hodgehead, 25. Oktober 1931, in: *UCB Bloch Col*, Box 3, Item 00365[v]. – Auch der von Móricz vorgeschlagene enge hypertextuelle Bezug von Gregorianik, Blochschem Leitmotiv und dem Initialmotiv des Mozartschen *Jupiter*-Finales ist bereits früh erkannt worden. So z. B. von Lazare Saminsky in einer ausführlichen Besprechung von *Avodath*

gleichen Atemzug dessen Ursprung auch noch um eine historische Schicht tiefer auf die von ihm immer wieder mythisch überhöhte Jerusalemer Tempelzeit der jüdischen Antike – eine erinnerungskulturelle Intention, die übrigens gerade in jüdischen Kreisen bereits früh explizit wahrgenommen und goutiert wurde. So ist in zwei von Lazare Saminsky im Jahre 1934 verfassten Rezensionen zu *Avodath Hakodesh* zu lesen:

> The form of Bloch's liturgy bases its unity on the use of an Old Gregorian chant, as a sort of leit-motif. The proceeding is entirely legitimate since, according to all scientific evidence, the ancient church chants derived from the melodies used by the Jewish people when reciting the Bible.[871]

> Bloch has a dual idea: first, to infuse into his new building material the primeval vigor and serenity stamped on the Gregorian chant; secondly, to point once more to the latter's well known source, the ancient Temple chant of the people of Israel.[872]

Bloch entwickelte mit seiner Idee, den antiken Jerusalemer Tempelgesang in *Avodath Hakodesh* wieder gegenwärtig machen zu wollen („which I will restore to us!!"[873]), also geradezu ein zyklisches Verständnis von Musikgeschichte: Er erkannte in dem Motiv offenkundig eine geschichtsträchtige palimpsestartige Struktur, die er im *Avodath Hakodesh* gedächtnisrhetorisch zum Erklingen bringen wollte. Das durch die diversen Schichten der abendländischen Musikgeschichte mit gestaffeltem kulturellen Erinnerungssinn aufgeladene Motiv hatte für Bloch (und Rezensenten wie Saminsky) seinen ‚beruhigenden' Urgrund dabei in der biblischen Vergangenheit des antiken Volkes Israel, jener mythischen Zeit, die Bloch in seiner Musik erinnerungskulturell wieder heraufbeschwören und gegen die Verfallsgeschichte der Moderne in Stellung bringen wollte. Das musikalisch scheinbar so banale – man möchte fast sagen – ‚Allerwelts'-Motiv *do–re–fa–*

Hakodesh aus dem Jahre 1934: „In this opening hymn as well as in the text of his Sacred Service, Bloch uses the famous Gregorian pattern worked so wonderfully by Mozart in his finale of the *Jupiter* symphony", Saminsky (1934b), S. 176.

871 Saminsky (1934a), S. 173.

872 Saminsky (1934b), S. 176f.

873 Vgl. Anm. 868.

mi–re–do war für Bloch in seinem ausgeprägten „Hang zur Gedankenverbindung“[874] somit gleichsam zu einem „musical *locus communis*, or, to maintain a connection with religious topoi, a *locus oecomenicus*“[875], d. h. zu einer Art universaler, musikalisch-mythischer ‚Weltformel’ geworden.

2.3.4 Zur ‚kosmischen’ Musik in *Avodath Hakodesh*

In einem Beitrag zu *Musikalische[n] Aspekte[n] antiker Kosmologien*[876] hat Eckhard Roch auf einen eigentümlichen kulturgeschichtlichen Antagonismus zwischen zwei jeweils in Verbindung mit Musik stehenden antiken Mythen – einmal aus dem griechischen, einmal aus dem biblischen Umfeld – hingewiesen, der besonders in der christlichen Tradition[877] immer wieder als solcher wahrgenommen worden ist: Auf der einen Seite dieses Antagonismus steht der vor allem durch Euripides’ *Phoenissae* überlieferte Mythos des Amphion[878], der mit seiner siebensaitigen Lyra die Mauern der siebentorigen Stadt Theben errichtet – jener Stadt, in der dann der eigentliche Städtegründer und thebanische Stammvater Kadmos mit der Göttin Harmonia die Ehe eingehen wird; auf der anderen Seite steht der im biblischen Buch Josua 6,1–20 geschilderte Fall Jerichos, bei dem die Israeliten mit der Bundeslade sieben Tage um die Stadt herumziehen und dabei von sieben Priestern, die sieben Schofaroth (= Widder-Hörner) blasen, angeführt werden, bis am siebten Tag auf Geheiß JHWHs die Mauern einstürzen und die Stadt unter der Führung Josuas erobert werden

---

874 Vgl. Kap. 2.1.
875 Móricz (2008), S. 176.
876 Vgl. Roch (1999).
877 Roch nennt hier namentlich Adam von Fulda, Athanasius Kircher und – unter Berufung auf Kircher – Marin Mersenne sowie die Kirchenväter Augustinus, Hieronymus und Ambrosius, vgl. ebd., S. 24.
878 Vgl. Euripides: *Φοινισσαι*, V. 823f., in: Murray, *Euripidis Fabulae*.

kann. Roch interessiert sich in seinem Beitrag nun insbesondere für die kosmologische Ordnung bzw. kosmologisches Chaos bringende Funktion der in beiden Mythen jeweils zum Einsatz kommenden Musikinstrumente. Zu Amphions Lyra schreibt er:

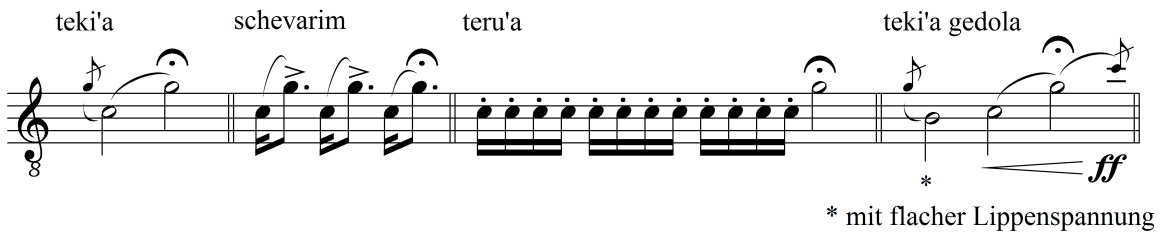
> [W]ie die Steine zur siebentorigen Stadtmauer, so fügen sich auch die Töne zu einer Ordnung, d. h. zum Ganzen der „Harmonia" genannten siebentönigen Tonskala, beide sind Bausteine (elementa) einer Kunst, einmal der Baukunst, zum anderen der Kunst der Musen, der μουσικὴ τέχνη. Gewiß gaben die sieben Stadttore Thebens den Anlaß für die Verbindung des Mauerbaus mit dem Spiel Amphions auf seiner vermutlich siebensaitigen Lyra. Indem das mythische Denken dieses Prinzip der Harmonia jedoch als das Wesentliche, das Material hingegen als das Akzidentielle begreift, kann es aufgrund dieser Analogie sogar einen Wirkungszusammenhang zwischen dem architektonischen und musikalischen Sachverhalt unterstellen. […] Das Verhältnis der Analogie von Baukunst und Musik läßt sich folglich auch umkehren: Die Ordnung der Töne impliziert die Ordnung der Steine, da beide auf dem gleichen Prinzip der Fügung beruhen. Die Stadt entsteht als Fügung kosmischer Elemente, weshalb der Urmensch und Städtegründer Kadmos, in dessen Namen der Kosmos ja anzuklingen scheint, folgerichtig mit Harmonia die Ehe eingeht. Die Söhne des Himmels sind auf dieser Hochzeit zu Gast, berichtet Euripides. Die Gründung der Stadt Theben, der καδμεία oder καδμεία γῆ, kommt einem kosmischen Ereignis gleich, sie ist ein Bild des harmonisch geordneten Kosmos, eine Welt im Kleinen, und ihr Gründer Kadmos gilt als der Stammvater eines bedeutenden Geschlechtes, aus dem Götter und Halbgötter und das Volk der Griechen selbst hervorgehen werden.[879]

Demgegenüber heißt es bei Roch zu den Schofaroth Josuas:

> Bei den sieben Hörnern […] handelt es sich um den sogenannten Schofar, ein primitives Kultinstrument aus dem Horn eines Widders, das ohne Mundstück geblasen wird. Da auf diese Weise keine melodisch verwertbaren Töne, sondern nur unharmonisch quäkende Geräusche erzeugt werden können, ist der Schofar nicht als eigentliches Musikinstrument, sondern eher als dessen urtümlicher Gegensatz aufzufassen. Am siebenten Tag zieht das Volk siebenmal um die Stadt. Beim siebenten Male aber sagt Josua zum Volk: „Erhebt das Kriegsgeschrei! Denn der Herr hat die Stadt in eure Gewalt gegeben". Der Klang der Hörner mischt sich also mit dem Kriegsgeschrei des Volkes zu einem schreckenerregenden Lärm. Zwar stürzen die Mauern nicht etwa durch diesen Lärm, sondern durch die Macht des Kriegsherrn Jahwe ein, aber Lärm und Zerstörung gehören dabei doch zusammen wie das Symbol und seine Bedeutung. Der Lärm ist Chaoslärm, ein mythologischer Topos, der auch in vielen anderen Erzählungen den Gegensatz zu Harmonie und Ordnung symbolisiert. Kosmologisch gesehen ist der Schluß vom Chaoslärm auf die Zerstörung der Mauer geradezu zwingend: Wenn „harmonische" Proportionen, d. h. die emmelischen Intervalle der diatonischen Tonleiter die Steine zur Mauer der Stadt Theben fügen, so müssen „unharmonische", ekmelische Intervalle notwendig das Gegenteil bewirken.[880]

---

879 Ebd., S. 20f.
880 Ebd., S. 24ff.



NB 9 Die vier grundlegenden Schofartöne (zit. n. Montagu (2001), S. 275)

Freilich ist Rochs Charakterisierung des Schofars als eines geradezu amusischen Instruments unhaltbar, und zwar mit Blick sowohl auf die Bibel als auch auf die spätere jüdische (Musik-)Kulturgeschichte. Der Schofar ist zweifelsohne nicht bloß als ein ‚chaotisch-lärmendes' Signalhorn, sondern als ein vollwertiges Musikinstrument aufzufassen, „whose propensity to evoke a profound aesthetic response has led to multiple interpretations of its symbolism".[881] Sein ritueller Einsatz an den ‚Zehn Tagen der Umkehr' (der Zeit zwischen dem jüdischen Neujahrsfest Rosch ha-Schana und dem Versöhnungstag Jom Kippur) und hier v. a. im Rahmen des ‚Hundert-Töne-Blasens' im Morgengebet an Rosch ha-Schana[882] ist sowohl durch „a substantial musical performance" als auch durch „a complex compositional

881 Miller, M. (2002), S. 83. Entgegen der im obigen Zitat vertretenen Ansicht Rochs (Anm. 880) werden – wie Joachim Braun gezeigt hat – bereits in der Mischna auch explizite Hinweise zu Mundstücken des Schofars gegeben und spätestens auf manchen Darstellungen des 3.–4. Jahrhunderts sind aufgesetzte Mundstücke klar zu erkennen (vgl. Braun (1999), S. 210 u. ebd., Abb. V/8-1b-c, S. 318). Ebenso konnte, wie etwa dem Babylonischen Talmud zu entnehmen ist, das Schofarblasen „auch ein musikästethisches Ereignis sein und war als solches akzeptiert: ‚wer ein Lied (Hebr. *šir*) bläst, hat seine religiöse Pflicht erfüllt' ([Babylonischer Talmud Rosch Haschanah] 28a)". Die auf den ‚kaiserlichen' Mosaiken [in Ḥamat Tiberias, Bet Schean, Sepphoris und Bet Alpha, vgl. Braun (1999), Abb. V/8-1, 8-2, 8-3 u. 8-4, S. 317–321], dargestellten Schofar-Hörner gehören zu den ausgewählten Prachtexemplaren, auf denen man aller Wahrscheinlichkeit nach eine Melodie *šir* blasen konnte.", ebd. S. 213. Auch Miller hat darauf hingewiesen, dass „shofars are capable not only of the few pitches of the fundamental and overtone but through expertise and lip pressure, a full chromatic range!", Miller, M. (2002), S. 109n7.

882 Das jüdische Neujahrsfest wird daher auch als ‚Jom Terua', als der bereits in Lev. 23.24 und Num. 29.1 erwähnte ‚Tag des Schofarblasens' bezeichnet.

form and content“ geprägt[883], die durch den vielfältigen, liturgisch streng geregelten Einsatz der vier grundlegenden Signaltöne ‚teki‘a’, ‚schevarim’, ‚teru‘a’ und ‚teki‘a gedola’ (vgl. NB 9) zustande kommen.[884]

Auch seine insgesamt 72 Erwähnungen im Tanach – der Schofar ist damit das meisterwähnte Musikinstrument der Bibel überhaupt – bezeugen eine große Bandbreite an symbolischen Tropen und Funktionen, die der Schofar für die Heilsgeschichte des Volkes Israel einnimmt:

> Im AT wird *šofar* sowohl im kultischen als auch weltlichen Kontext erwähnt: als Hinweis auf transzendentale Kräfte und Mittel, sie in Bewegung zu setzen (Ex 19,13; Ps 47,6), am Versöhnungstag (Lev 25,9), Neumondfest (Ps 81,3) und am Tag der Busse (Joel 2,1), bei der Beförderung der Bundeslade (2 Sam 6,15), im Krieg (Ri 3,27, 6,34; Jos 6,4–20; 2 Sam 2,28), bei der Siegesfeier (1 Sam 13,3) und beim Hofputsch (2 Sam 15,10).[885]

Gleich die ersten beiden Bibelstellen (Gen. 22,13 und Ex. 19,13–19), die traditionell in Bezug zum Schofar gestellt werden, stehen symptomatisch für den religiösen Symbolgehalt des Instruments: In der berühmten Geschichte um die göttliche Versuchung Abrahams, seinen Sohn Isaak zu opfern (Gen. 22,1–19), ist es der Widder (aus dessen Horn ein Schofar für gewöhnlich hergestellt wird[886]), den Abraham schließlich als Brandopfer anstelle Isaaks darbietet, wodurch der Bund zwischen dem Patriarchen und JHWH bestätigt wird. Auch wenn hier noch der explizite Bezug zum Schofar als einem Musikinstrument fehlt, so gerät in der jüdischen Erinnerungskultur ausgehend von dieser Geschichte auch das Widderhorn, das als Schofar geblasen wird, zum „klingenden Sinnbild, zum Schrei des Sühnetiers,

---

883 Vgl. Miller, M. (2002), S. 95.

884 Vgl. Montagu (2001), S. 274f.

885 Braun (1999), S. 209f.

886 Auch wenn die Bibel den Schofar zumeist in Zusammenhang mit dem Widderhorn bringt, so sind doch die Angaben in der Mischna, welche Tierhörner für ein Schofar in Frage kommen, recht offen gehalten: In Frage kann hier z. B. das Horn von Schafwidder, Ziegenbock, Antilope oder Steinbock kommen. Kuhhörner jedoch gelten als nicht-koscher, da sie zu sehr an das Goldene Kalb, das Symbol des Abfalls von Gott schlechthin, gemahnen, vgl. Miller, M. (2002), S. 93. Heutzutage werden Schofaroth i. d. R. entweder im aschkenasischen Stil aus Widderhorn oder im jemenitischen Stil aus dem Horn des Kudus, einer afrikanischen Antilopenart, hergestellt.

welches das Menschenopfer auslöst und den Bund des einen Gottes mit Abraham besiegelt."[887]

Die symbolische Verbindung des Schofar-Kults mit der „Geburtsstunde des Monotheismus"[888] kommt dann explizit in Ex. 19,13–19 zum Ausdruck, wo die Vorbereitungen des Volkes Israel am Fuße des Sinai für JHWHs Verkündung der Zehn Gebote an Mose geschildert werden:

> [Und der HERR sprach zu Mose: […]] Keine Hand darf ihn [den Berg] berühren, denn sonst muss er gesteinigt oder erschossen werden; ob Tier oder Mensch, er darf nicht am Leben bleiben. Erst wenn das Widderhorn anhaltend ertönt [*bimschoch ha-jovel*], sollen sie zum Berg hinaufsteigen./Darauf stieg Mose vom Berg zu dem Volk hinab; und er heiligte das Volk, und sie wuschen ihre Kleider./Dann sagte er zum Volk: Haltet euch für den dritten Tag bereit! Nähert euch keiner Frau!/Und es geschah am dritten Tag, als es Morgen wurde, da brachen Donner und Blitze los, und eine schwere Wolke lagerte auf dem Berg, und ein sehr starker Hörnerschall ertönte [*kol schofar*], sodass das ganze Volk, das im Lager war, bebte./Mose aber führte das Volk aus dem Lager hinaus, Gott entgegen, und sie stellten sich am Fuß des Berges auf./Und der ganze Berg Sinai rauchte, weil der HERR im Feuer auf ihn herabkam. Und sein Rauch stieg auf wie der Rauch eines Schmelzofens, und der ganze Berg erbebte heftig./Und der Hörnerschall [*kol ha-schofar*] wurde immer stärker. Mose redete, und Gott antwortete ihm mit einer lauten Stimme.[889]

Malcolm Miller setzt in seinem Aufsatz *The shofar and its symbolism* die übernatürlichen Kräfte, die dem Schofar in dieser Bibelstelle zugeschrieben werden, in deutlichen Kontrast zu magischen Funktionen, wie etwa Geistervertreibungen o. ä., wie sie in anderen Kulturen mittels des Blasens von Naturhörnern zum Tragen kommen:

> [W]hat is particularly significant and distinctive here […] is the way the shofar's magical connotation in the Sinai story is refined to connect with a divinely inspired ethical code. It is a code, moreover, that eschews magic as a principle and instead emphasizes moral behavior as a divine imperative. The same term for the shofar's sound (kol = "voice") is used for the "voice" of the Lord (sometimes translated as thunder) that answers Moses. The shofar becomes a link between heaven and earth, a vehicle through which to apprehend the transcendent.[890]

---

887 Gerson-Kiwi (1980), S. 43.

888 Ebd.

889 *Elberfelder Studienbibel*, S. 90. Die Transkriptionen aus dem hebräischen Original wurden von mir eingefügt nach Miller, M. (2002), S. 85.

890 Ebd., S. 87.

Bereits aus diesen wenigen Ausführungen, die – wie Miller gezeigt hat – mit einem Blick auf nahezu die gesamte Kulturgeschichte des Schofars in ähnlicher Weise übertragbar wären[891], dürfte wohl klar abzulesen sein, dass der Schofar in seiner traditionellen religiösen Symbolik – wenngleich seine musikalischen Qualitäten durchaus höherwertig einzuschätzen sind, als von Roch in seiner Gegenüberstellung des Josua- und des Amphion-Mythos behauptet – nur schwerlich als ein gleichsam ‚pythagoräisches' Instrument im Sinne der Lyra des Amphion, in der sich in bester kosmotheistischer Manier die Äquivalenz bzw. Immanenz von himmlischer und irdischer Ordnung auszudrücken scheint, durchgehen kann, sondern der Schofar vielmehr ein, wenn nicht *das* Instrument der ‚Mosaischen Unterscheidung' repräsentiert: der Klang des Schofars als Erinnerungssymbol des Abrahamitischen Bundes, Zeichen der Transzendenz Gottes und Sinnbild des Mosaischen Gesetzes.

Es ist somit gerade in der Gegenüberstellung zwischen den Mythen des Mauerbaus von Theben einerseits und des Falls der Mauern von Jericho andererseits symptomatisch, dass es im Jericho-Mythos – anders als im unter umgekehrten Vorzeichen stehenden Theben-Mythos, in dem die Musik gleichsam die ‚unmittelbare Signifikation' der Stadtmauer darstellt – gerade nicht die Musik ist, die die Mauern zum Einsturz bringt, sondern dies eben nur der allmächtige Gott JHWH vermag. Das Schofarblasen selbst hat keine magische Funktion im engeren Sinne mehr, wie es etwa Amphions Spiel auf der Lyra kennzeichnet, sondern die Schofarmusik dient gleichsam als Appell an den transzendenten Gott, seine Allmacht gegenüber einer nicht-monotheistischen Welt aufzuzeigen und seinen heilsgeschichtlichen Plan, sein auserwähltes Volk ins Gelobte Land zu führen, umzusetzen.

---

891 Vgl. ebd. *passim*. Zur besonderen Rezeption des Schofar-Kults in der Kabbala, die eine – wenn auch (nicht zuletzt im Hinblick auf Bloch) bedeutsame – Ausnahme in der Kulturgeschichte des Schofars darstellt, s. u.

Die ‚Mosaische Unterscheidung' zeigt sich hier – so könnte man aus dem Blickwinkel einer erinnerungshistorischen Instrumentengeschichte des Schofars pointieren – in dem zwischen Amphionischer Lyra und Josuanischem Schofar stehenden ‚Fortschritt in der Geistigkeit' einer nicht mehr unmittelbar auf das kosmische Ordnungsgefüge Einfluss nehmenden Musik.

* * *

Schofar-artige Fanfarenmotive, d. h. Motive, die v. a. in den Blechbläsern erklingen und sich in ihrem Gestus mehr oder weniger eng an die vier grundlegenden Schofar-Signaltöne teki'a, schevarim, teru'a und teki'a gedola anlehnen (vgl. NB 9), sind seit den Kompositionen des *Jüdischen Zyklus* der 1910er Jahre ein regelrechtes ‚Markenzeichen' Blochscher Musik[892] – so auch in *Avodath Hakodesh*. Hier taucht – wiederum vornehmlich in den Blechbläsern – eine solche, den markanten Punktierungsrhythmus des schevarim-Tons antizipierende ‚Schofar'-Fanfare an mehreren Stellen leitmotivisch auf (vgl. NB 10): erstmals im Vorspiel zum *Shema Yisroel* im *Part I* (Ziffer 10), dann erneut zu Beginn des *Mi Chomocho* (*Part I*, Ziffer 18), als Einleitung des *Echod hu eloheinu* (*Part II*, Ziffer 29), in der Überleitung zum *Adon Olom* (*Part V*, 3 Takte vor Ziffer 79) und im *Adon Olom* selbst am Ende der dritten Strophe (*Part V*, Ziffer 86).

Klára Móricz beschreibt in ihrer Interpretation von *Avodath Hakodesh* dieses Motiv ganz im Sinne der ‚unharmonischen' Josuanischen Schofar-Musik als eine „bellicose music built on a myriad of repetitions of a Phrygian variant of the leitmotif. The dotted rhythms and the brass announce the proximity of a truly fearsome God"[893] und leitet daraus ab, dass Blochs „representation of God in the *Service* falls very close to the

892 Vgl. Knapp (2003), S. 241–250; Kushner (2002), S. 32.
893 Móricz (2008), S. 185.

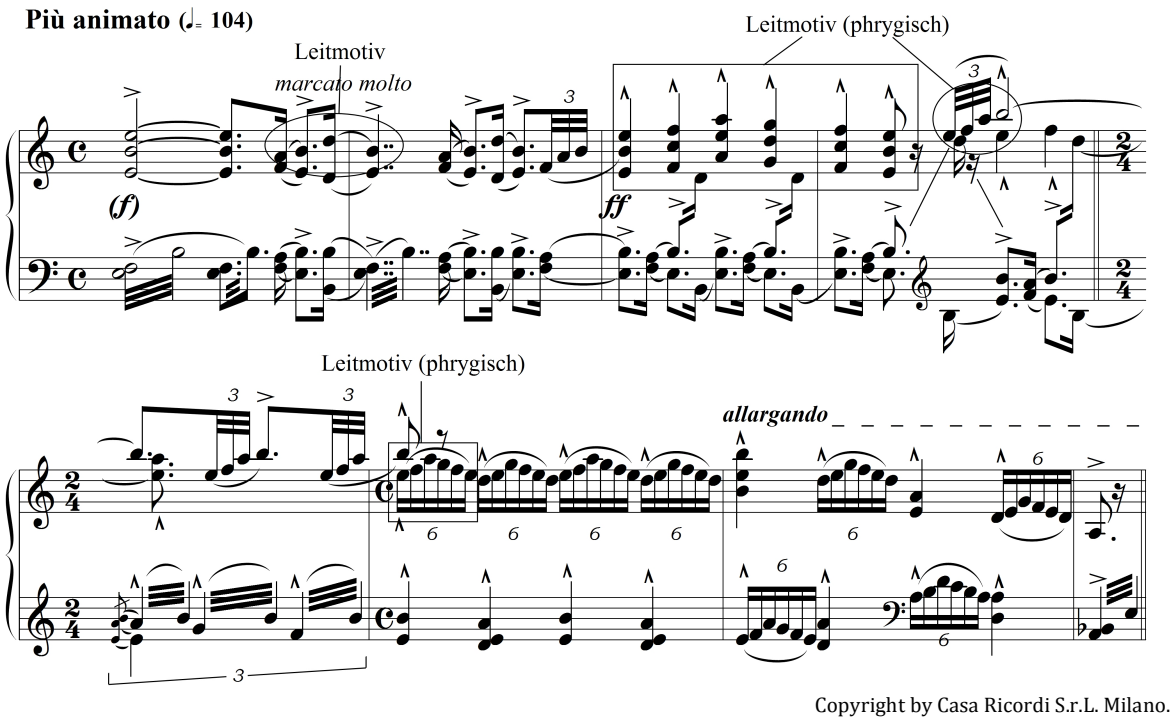
stereotypical picture of the God of the Old Testament".[894] Móricz beruft sich bei ihrer Einschätzung vor allem auf einen Kommentar des jüdisch-amerikanischen Musikkritikers Kurt List. Dieser hatte 1950 eine Werkbesprechung von *Avodath Hakodesh* für die Zeitschrift *Commentary* geschrieben und darin festgestellt: „Bloch establishes an immediate relationship with God. But unlike the God of the Catholic liturgy – an alternately benevolent and scolding father – Bloch's is the immutable, strict, and avenging Lord of the Old Testament".[895] An späterer Stelle formulierte er noch deutlicher: „It seems rather that, by depicting the Spirit of the Scriptures, Bloch has created such a separatist and Jewish world that it becomes radically unassimilable for the Western World".[896] Móricz zieht daraus den Schluss, dass damit Blochs Versuch, mit *Avodath Hakodesh* eine ‚universale Messe' für die gesamte Menschheit zu schreiben, den Gedanken der ‚Mission Israels' über alle Religions- und Weltanschauungsgrenzen hinweg in die Welt zu tragen und damit – auch im Sinne einer Selbstüberwindung rassisch-rassistischer Denkmuster – „an answer to the accusations of Chamberlain"[897] zu liefern, letztlich gescheitert sei:

> Its intended universalistic, humanitarian message remained occluded behind distracting questions of musical style and representations of Jewishness, which ultimately defeated the composer's purpose of erasing the line dividing Jewish and Christian religious music.[898]

Mir scheinen diese Deutungen von Móricz und List, wenngleich sie im Hinblick auf das erinnerungskulturelle Potential des *Avodath Hakodesh* unumwunden als ernstzunehmende rezeptionsseitige Funktionalisierungen der Blochschen Musik verstanden werden müssen, nicht vollständig aufzugehen.

---

894 Ebd., S. 183.
895 List (1950), S. 588.
896 Ebd., S. 589.
897 Vgl. Anm. 582.
898 Móricz (2008), S. 195.



NB 10 ,Kosmische' Schofarmusik (EB, *Avodath Hakodesh*, *Part I*, Ziffer 10)

Bloch, der im Übrigen Lists Rezension direkt nach deren Erscheinen heftigst und mit drastischen Worten zurückwies[899], hat nämlich in seiner produktionsseitigen Funktionalisierung der Schofar-Musik in *Avodath Hakodesh* ebendiese – trotz ihres unumwunden ‚dissonanten' Charakters – programmatisch ganz dezidiert gerade *nicht* als exklusiv ‚jüdisches' Symbol eines eifernden monotheistischen Gottes verstanden, sondern gemäß dem seiner ‚jüdischen' Musik zugrundeliegenden antagonistischen Modus als „[t]he cosmic element, the Unity of God –– of man –– and of the universe".[900] An anderer Stelle schreibt er ähnlich: „a motif – which will *recur* several times, in the whole Service – It is more ‚cosmic' – as if representing the *Forces of the Universe* – very often assimilated to *God* in my conception of this Service, as *One* and *Unique* Cause".[901] Das Schofar-Motiv in *Avodath Hakodesh* erscheint von daher – wenn man so will – weniger als musikali-

899 Vgl. Kap. 2.3.6. Zum Disput zwischen List und Bloch s. auch ausführlich Schiller, D. (2003a), S. 64–69.

900 EB, *UCB Program Notes AvodHak*, Item 01274.

901 EB, *LoC Program Notes AvodHak*, S. 8.

sches Symbol der ‚Mosaischen Unterscheidung' und ihres monotheistischen Exklusivcharakters, sondern es gerät vielmehr zum Ausdruck eben jener anti-monotheistischen, d. h. kosmotheistischen Weltordnung ‚amphionischer' Prägung, in der alles aus dem einen kosmischen Urgrund, der über allen einzelnen Religionen und Weltanschauungen steht bzw. diese in sich synkretistisch vereint, hervorgeht.[902]

Blochs Rezeption der Schofar-Musik in *Avodath Hakodesh* scheint vor diesem weltanschaulichen Hintergrund übrigens zumindest vom Prinzip her der Schofar-Symbolik der Kabbala nahezustehen, der man ebenfalls – mit Miller gesprochen – „a new, mystical quality" attestieren kann, „quite distinct from traditions of rabbinical Judaism, in its poetic-allegorical tone".[903] Zwar lässt sich anhand der Quellenlage keine eingehendere Beschäftigung Blochs mit kabbalistischem Schrifttum oder Gedankengut feststellen; der – wenn auch nur zufällige – gedankliche Parallelismus zwischen Blochs Musikästhetik-Konzept und dem ‚anti-rabbinischen' Symbolismus des Schofars in der Kabbala liegt jedoch auf der Hand. Amnon

---

902 Lazare Saminsky scheint in seiner Interpretation des *Avodath Hakodesh* der hier vorgeschlagenen Deutung durchaus nahezustehen, wenn er in *Music of the Ghetto and the Bible* zum der Schofar-Musik vorausgehenden *Borechu* und dem durch das Schofar-Motiv musikalisch eingeleiteten *Shema Yisroel* schreibt: „'Praise Ye the Lord', in the powerful biblical Hebrew *Borechu et Adonaï hammevorah*, is tonally translated by Bloch into a formal act of ritual, an invocation; whereas *Shema Israel* […] has an awed gleam of cognizance of the Supreme Force that clasps the Universe into oneness. It is curious that Bloch's musical counterpart of these two 'laudations' are conceived in an order that reverses the traditional musical expression given by the synagogue to these texts. It is Bloch's *'Praise the Lord'* that bears the mighty tribal countenance. His 'Hear, O Israel', with its mystical piano, rings like an annunciation of the mystical wedding of the Creed and Israel – a favorite Hebrew vision – rather than like an impetuous, race-urged profession of faith, *urbi et orbi*. Such intensified stress marks the traditional musical run of 'Hear, O Israel', as conceived by the so-called classics of synagogal music.", Saminsky (1934b), S. 177.

903 Miller, M. (2002), S. 97. Zur generellen Nähe der Kabbala zu mythisch-pantheistischen Weltanschauungen vgl. Scholem (1973), S. 117–158; Scholem/Garb/Idel (2007), S. 648–651.

Shiloah hat die zentrale mystische Funktion, die die Kabbala dem Schofar zugeschrieben hat, wie folgt zusammengefasst:

> A theme that constantly recurs in different forms is the role the shofar plays in dissipating harsh judgment. It is within the power of the shofar to change the nature of celestial judgment from punishment to clemency; the blowing of the shofar can interrupt and even silence the accusers on the day of judgment (the New Year). When the Holy One […] is sitting on the seat of Judgment and the litigants […] bring their denunciations to him, by dint of prayer and blowing the shofar, the people of Israel turn God's decision from punishment to merciful forgiveness. […] The sound of the shofar, which is compounded of fire, wind, and water blended together, rises to the seat of Judgment and strikes it creating a sound on high that is described in mystical terms as the „voice of Jacob." The blast reverberates loudly and the devil becomes confused, while the Almighty's compassion is aroused. […] [A] harmony is created as the voices from earth mingle with those from above. Just as compassion below encourages the awakening of compassion in the celestial regions, so the sound of the shofar below awakens the sound of the celestial shofar. […] Through this affinity the blowing of the shofar is able to reinforce the power of the Almighty […] and bring about *tiqqun* (the restoration of harmony) in the world.[904]

Im Rahmen dieser mystischen Einbindung des Schofars in die kabbalistische Kosmologie werden auch die erwähnten grundlegenden Schofartöne symbolisch aufgeladen:

> [I]mportant historic events in the life of the nation are associated with the blowing of the shofar, as well as events of the future – that is, the redemption. The *teqiʿah* symbolizes the continuation of the *galut* (dispersion), the *shevarim* symbolize the approach of redemption, the arrival of which is announced by the jubilant *teruʿah*. The *shevarim* shatter the tombstones of those being punished; their pillars stand in the gateways and prevent the prayers from entering the world above. This interpretation is based on the passage in Exod. 3:24 „Thou shalt not bow down to their gods, nor serve them, nor do after their doings; but thou shalt utterly overthrow them, and break in pieces their pillars." The *teruʿah* shackles the provocateur in chains, because it produces trill-like sounds suggesting the links of a chain.[905]

Sei es nun ein zufälliger Parallelismus oder eine – wenn auch anhand der Quellendokumente nicht verifizierbare – bewusste Adaption Blochs, in jedem Fall ist es bezeichnend, dass in dem Schofar-Motiv und den damit musikalisch im Verbund stehenden Passagen in *Avodath Hakodesh* – wie im Folgenden noch eingehender zu zeigen sein wird – nahezu mustergültig diese kabbalistische Idee der durch das Blasen des Schofars bewirkten

---

904 Shiloah (1992), S. 141f.
905 Ebd., S. 142.

Wiederherstellung des tiqqun – gleichsam die kabbalistische Version der kosmotheistisch-pythagoräischen Sphärenharmonie, wie sie im Amphion-Mythos antizipiert wird[906] – umgesetzt zu sein scheint; und es ist überdies sehr verblüffend, dass Bloch in seinem Schofar-Motiv, das an prominenter Stelle im Finale von *Avodath Hakodesh* wiederkehrt und dort – gleichsam ‚wagnerianisch' – die musikprogrammatische Verkündung der ‚kosmischen' Erlösung der Menschheit einleitet, gerade den shevarim-Ton und damit nach kabbalistischer Vorstellung das Symbol des „approach of redemption"[907] immitiert. Doch der Reihe nach.

Die ‚kosmotheistische' Programmatik der Musik setzt sich direkt in der durch die oben beschriebene Schofar-Musik eingeleiteten Vertonung des *Shema Yisroel* (*Part I*, 3 Takte nach Ziffer 11) fort, das Bloch in seinen handschriftlichen *Program Notes*, die heute in der *Library of Congress* lagern, gemäß der synkretistisch-kosmotheistischen Ausrichtung seines Weltbildes wie folgt umschrieben hat:

> This is the great Jewish "Profession of Faith" – the Essential affirmation – of Unity – like the "Credo in Unum Deum" – or the "Allah Il Allah" of the Musulmans – It arises first, very mysteriously – with a *Cosmic* character – Then even louder, and in strong affirmation –[908]

Dieses jüdische Glaubensbekenntnis „with a *Cosmic* character" hat Bloch entgegen dem dezidiert monotheistischen Gottesbild, wie es das Sch'ma Jisrael eigentlich ausspricht[909], geradezu ‚monistisch' in Töne gesetzt hat. Der erste, in Blochs Partitur wie folgt transkribierte Vers „Shema Yisroel Adonoy Eloheinu, Adonoy echod!" – in seinen oben zitierten *Program Notes* übersetzt er selbigen mehrdeutig mit „Hear, o Israël – The Lord, our God, The Lord is *ONE*"[910] – wird responsorisch zunächst vom Cantor vorgetragen

---

906 Vgl. dazu auch Kap. 3.4.2.
907 Vgl. Anm. 905.
908 EB, *LoC Program Notes AvodHak*, S. 8.
909 Vgl. dazu eingehender Kap. 2.3.1.
910 EB, *LoC Program Notes AvodHak*, S. 8.

und dann vom Chor wiederholt. Der Chor singt den gesamten Vers im *unisono*, nur bei dem Schlüsselwort „echod" fächert sich der Klang dissonant auf und es entsteht eine bitonale Mixtur aus *H*-Dur und *a*-Moll. Nimmt man noch den Triller a^2–gis^2 in den hohen Holzbläsern und das auf Zählzeit 3 des Taktes in den Bratschen einsetzende eis^1 bzw. f^1 hinzu, so ergibt sich ein regelrechter teilchromatischer Cluster *a–h–c–dis–e–eis/f–fis–gis*, der sich im Folgetakt nach *a*-Moll hin auflöst[911] (vgl. NB 11).

Bloch selbst hat diesen eindrücklichen dissonanten Effekt zur Darstellung Gottes als „plastic opposition in the musical illustration of the text"[912] explizit hervorgehoben und damit ein musikalisch äußerst sinnfälliges Symbol für die von ihm ja bereits in der Korrespondenz mit Rinder propagierte monistisch-kosmotheistische All-Einheit Gottes gefunden. Dasselbe *Hen-kai-pan*-Motiv, wie ich es in Anlehnung an eine berühmte, ursprünglich aus der auf das Alte Ägypten rekurrierenden All-Einheits-Lehre des Hermes Trismegistos stammende Formel, die von Gotthold Ephraim Lessing überliefert worden sein soll[913], bezeichnen möchte, taucht noch zwei weitere Male teils in geringer Abwandlung in *Avodath Hakodesh* auf: zum einen bei der Wiederholung des *Shema* in den liturgischen Rahmenteilen des (selbst nicht vertonten) Thoradienstes (*Part III*, 1 Takt vor Ziffer 48 (Cantor + Orchester) bzw. 1 Takt vor Ziffer 49 (Chor + Orchester)), zum anderen zum Abschluss des *Bayom hau* im Vorfeld des

---

911 Bei der Parallelstelle im Cantor-Part 7 Takte zuvor (*Part I*, 1 Takt vor Ziffer 12) übernimmt das Orchester den Mixturklang in klangfarblich reizvoller Aufteilung: *H*-Dur (Holzbläser) und *a*-Moll (Streicher + Hörner). Die Clustertöne *eis/f* und *gis* der Chorstelle fehlen hier noch.

912 EB, *AvodHak Translation*, S. 14.

913 Vgl. dazu Assmann, J. (2007), S. 205–210. Lessing hat – wie Jan Assmann zeigen konnte – seine Formel *Hen kai pan* (wörtl. „Eines und Alles" bzw. das „All-Eine"), die überdies stark an die von ihm hochgeschätzte spinozistische Philosophie des *deus sive natura* gemahnt, vermutlich von dem englischen Philosophen Ralph Cudworth übernommen, der sie wiederum in seiner 1678 erschienenen Schrift *The True Intellectual System of the Universe* in Schreibweisen wie *Hen to pan* oder *To hen kai to pan* aus dem *Corpus Hermeticum* abgeschrieben hatte, vgl. ebd.

Proömiums zum *Kaddish* (*Part V*, 4 Takte nach Ziffer 71) – stets im Zusammenhang mit dem Wort „echod“.[914]

Die programmatische Kombination aus dissonanter Musik und göttlich-kosmischer Sphäre prägt neben dem leitmotivisch eingesetzten Schofar-Motiv und dem zweimal erklingenden *Shema* v. a. die Chöre *Echod hu Elohenu* (*Part II*, Ziffer 29), *Seu sheorim* (*Part III*, Ziffer 41) und *Bayom hau* (*Part V*, Ziffer 71). Den unbestreitbaren Höhepunkt der ‚kosmischen' Musik in *Avodath Hakodesh* markiert jedoch die bereits mehrfach angesprochene mystische Abschlusshymne *Adon Olom* (*Part V*, Ziffer 79) – ein „‚cosmic' dream“, wie Bloch selbst sie einmal genannt hat:

> […] this *titanic* text! which concludes the work – A philosophy, or metaphysics, which *outgrows* all creeds, all religions, all 'Science' – and which, if properly interpreted, may outlive all of them – perhaps the *last word* of wisdom, of knowledge, of 'Weltanschauung'[.][915]

Den „*titanic* text“ des *Adon Olom* hat Bloch mehrfach akribisch Wort für Wort übersetzt – häufig mit Alternativvorschlägen für einzelne Wörter –, da ihm die Übersetzung aus dem *Union Prayerbook*, die dort als „Closing Hymn“ des „Evening Service for the Sabbath“ firmiert[916], als eine „very bad, weak, edulcorated english translation”[917] erschien. Zunächst der Wortlaut der von Bloch kritisierten englischen Übersetzung aus dem *Union Prayerbook*:

> The Lord of all did reign supreme / Ere yet this world was made and formed. / When all was finished by His will, / Then was His name as King proclaimed. // And should these forms no more exist. / He still will rule in majesty. / He was, He is, He shall remain; / His glory never shall decrease. // And one is He, and none there is / To be compared or joined to Him. / He ne'er began, and ne'er will end, / To Him belongs dominion's power. // He is my God, my living God; / To Him I flee when tried in grief; / My banner high, my refuge strong, / Who hears and answers when I call. // My spirit I commit to Him, / My body, too, and all I prize; / Both when I sleep and when I wake, / He is with me, I shall not fear.[918]

---

914 Vgl. auch Móricz (2008), S. 185ff.
915 EB, *LoC Program Notes AvodHak*, S. 25.
916 Vgl. *Union Prayerbook*, S. 62f.
917 EB, *LoC Program Notes AvodHak*, S. 25.
918 *Union Prayerbook*, S. 62.

She - ma Yis - ro - el A-do - noy E-lo -

poco

p

cresc. poco a poco

allargando

hei - - nu, A-do - noy e - chod!

cresc.

cresc.

hohe Holzbläser

allargando

Bratschen (div.)

ff

"Hen kai pan"-Motiv

Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

NB 11 *Shema Yisroel* (EB, *Avodath Hakodesh*, *Part I*, Ziffer 12)

Die vollständigste und systematischste Blochsche Übertragung des *Adon Olom* findet sich als Typoskript in der *Ernest Bloch Collection* in der *Library of Congress.*[919] Sie lautet im Vergleich:

919 EB, *AvodHak* Übersetzung, S. 13f.

1. Strophe:

adon	*olom*	*asher*	*molach*	*beterem*	*kol*
Lord	Eternity Cosmos	who	reigned	before	all

yetziv	*nivro*	*le es*	*naasoh*
that had been created, (formed, thought)	existed had been created	in time	accomplished

vecheftzo	*kol*	*asay melech*	*shemo*	*nikro*
by his will	all	then king	his name	was proclaimed

(At the time when by his power these forms were created, then his name was proclaimed King.)

2. Strophe:

ve acharey[920]	*kichlos*	*hakol*	*levado*	*yimloch*	*noroh*
and after	the end destruction dissolution	of all	he alone	will rule	terrible

Vehu	*hoyoh*	*vehu*	*hoveh*	*vehu*	*yihyeh*	*besiforoh*
and he	was	and he	is	and he	shall be	in Glory

3. Strophe:

vehu	*echod*	*veayn*	*sheini*[921]
and he	one	and no	second

lehamshil	*lo*	*lehachbiroh*	*beli*	*reichis*
similar to be compared	to him	or joined to him	without	beginning

beli	*sachlis*	*velo*	*ho os*	*veha*	*misroh*
without	End	and to him	Majesty	and the	Domination

920 Als Fußnotenkommentar schreibt Bloch zu dieser Textstelle: „Here the words are absolutely bound to the musical expression as in the entrance of the seperate voices on 'VEACHAREY' (p. 83) as with a sort of growing terror. Then 'KICHLOS' __ the crumbling down, all musically expressed, then emptiness, silence, the fearful mystery on the word 'LEVADO'. Then 'YIMLOCH' 'Trovo' coming as voices in the ether, taking heed of His Presence in the empty world where 'Matter' has disappeared …", ebd., S. 13.

921 Zu dieser Textstelle hat Bloch den folgenden, oben bereits teilweise zitierten Kommentar eingefügt „Here is the illustration of the word 'one'. ECHOD in the 'S~~C~~HEMA'[sic!] and the plastic opposition in the musical illustration of the text", ebd., S. 14.

4. Strophe:

vehu	*eli*	*ve chay*	*goali*	*vetzur*	*chevli*
and he	(is) my God	and living	Liberator	and rock	(in) my suffering

beeis	*tzoroh*	*vehu*	*nissi*	*umomos*	*li*
in time	distress	and he	(is) my sign	and shelter	my

menos	*kosi*	*beyom*	*ekro*
cup	(of) my salvation	in day of when	I call unto him

5. Strophe:

beyodo	*afkid*	*ruchi*	*beeis*	*ishan*
Into his hand	I commit	my spirit	in time when	I sleep

meoiroh	*veim*	*ruchi*	*geviyosi*	*adonoy*	*li*
and when I wake	and with	my soul	my body	the Lord	with me

velo	*iro*
I shall not	fear

Auf diese „hebrew words“, die – wie er selbst schrieb – „are so stupendous“[922], hob Bloch in allererster Linie ab, wenn er – wie an anderer Stelle zitiert – von jenem „very text“ sprach, der ihm im Sinne der adamitischen Ursprache und der ‚unmittelbaren Signifikation’ vorkam, wie „a cosmic poem, a glorification of the Laws of the Universe […] a dream of stars, of forces – the Primordial Element – *before* the *worlds* existed – I declaim it aloud, amidst the rocks and forests in the great silence, and the music slowly elaborates itself...“.[923] Im selben Brief, in dem er Ada Clement von seinen eigentümlichen ‚Baum’-Erlebnissen in den Schweizer Alpen berichtete[924], beschrieb er auch die Genese des *Adon Olom* ganz im Sinne einer kosmotheistischen (und damit antijüdischen) Naturmystik:

> The End of the Service […] will be a stupendous thing! Suddenly I began howling the music! It is no more music, anyhow – It is like hoarse sounds, coming through the

922 EB an Ada Clement, 3. Mai 1931, in: *UCB Bloch Col*, Box 3, Item 00318[v].
923 Vgl. Anm. 691.
924 Vgl. Anm. 792.

> Ether, from inhuman voices, thousand[s] of years back … before the Earth existed … or was only fire – or gas – or nebula! The Jews will rebel! as always – *Mais je m'en fous*!![925]

Wie bereits an anderer Stelle angedeutet[926], hat Bloch innerhalb des *Adon Olom* noch einmal eine inhaltlich-programmatische Binnendifferenzierung zwischen den ‚kosmischen' Strophen eins bis drei und den ‚humanen' Strophen vier und fünf vorgenommen. Diese Differenzierung wird auch musikalisch besonders plastisch dadurch, dass nach den ersten drei Strophen, in denen nur der vom Orchester begleitete Chor singt, zu Beginn der vierten Strophe für insgesamt zehn Takte der Cantor (nach fünf Takten zusätzlich flankiert von einem Sopran-Solo) auftritt (*Part V*, 3 Takte Ziffer 87). Nach den „hoarse sounds, coming through the Ether, from inhuman voices, thousands of years back … before the Earth existed … or was only fire – or gas – or nebula!" der ersten drei Strophen, die bezeichnenderweise wiederum durch das (gleichsam den „approach of redemption"[927] zu symbolisieren scheinende) punktierte Schofar-Motiv eingerahmt werden (*Part V*, 3 Takte vor Ziffer 79 bzw. Ziffer 86), erklingt für Bloch in Strophe vier und fünf, wie er an Rinder schrieb:

> no more *Cosmos*, but *Earth,* and *Man* – The microcosm, after the macrocosm – It is God leaning towards man – no more the Jehova of the Cosmos – This is *our* Christianity, the God near man – and *not* in need of taking a human shape, of being crucified – but without shape, without beginning and no end, ever present – And in the last strophe, it is *man* toward God.[928]

Speziell für die letzte Strophe verlangte Bloch in einem mit *Notes pour l'Etude des Chœurs* betitelten Manuskript überdies, sie solle in einem „tout autre caractère" gesungen werden: „de nouveau une *voix blanche*, *détaché*, de la terre l'idée de la *Mort acceptée* – sans couleur, ferme, morne, d'un

---

925 EB an Ada Clement, 3. Mai 1931, in: *UCB Bloch Col*, Box 3, Item 00319[v].

926 Vgl. Kap. 2.3.3.

927 Vgl. Anm. 905.

928 EB an Reuben R. Rinder, 26. November 1930, in: *UCB Bloch Col*, Box 8, Folder 28, Item 01150[v].

autre monde, déjà".[929] In seinen in der *Library of Congress* aufbewahrten *Program Notes* führte er diesbezüglich noch weiter aus:

> I interpreted this last Strophe (V) by the Idea of *Death* – accepted death – as accepted Life – with serenity – death, suffering, doubts, nothingness ... all you want ... – but *accepted*, with a confidence, a conviction, that man is too small, too stupid, too limited, emprisoned in the narrow wall of his senses, to be able to *understand* anything! He ignores everything! – All! – The "equations" of his pride and mere formulas, empty labels, to be changed from time to time – "exploded theories" – fetishes, emptiness ... He does not know *anything about the Causes* about all which is *essential* (: he knows nothing about) Time, Space, Matter, Thought – Thus ~~puts~~ [commits] himself – soul and body – into God's hand – or, if you prefer ... he relies upon the Huge Forces, the ultimate Laws, the Last and superior *Truth* of the *Universe* – He does not judge any more about what is "good" or "bad" – with humility he *accepts* – It is almost a "Nirvana" – as far away from Marx and the U.S.S.R. as from Hitler! – Outside of Time – and Space –[930]

Das gesamte *Adon Olom* entpuppt sich – folgt man diesen Kommentaren Blochs – geradezu als eine kosmische Schau Gottes, eine Epoptie, die gleich dem Prinzip antiker Mysterienkulte das Endziel jeder Einweihungszeremonie markiert. Genau wie im Mysterienkult der Myste, so sollte nach Bloch das Publikum im *Adon Olom* die überwältigenden Kräfte des Kosmos erfahren und schließlich ins Elysium bzw. hier ins Nirwana eingehen.[931]

---

929 EB, *Notes pour l'Etude des Chœurs*, S. 6.

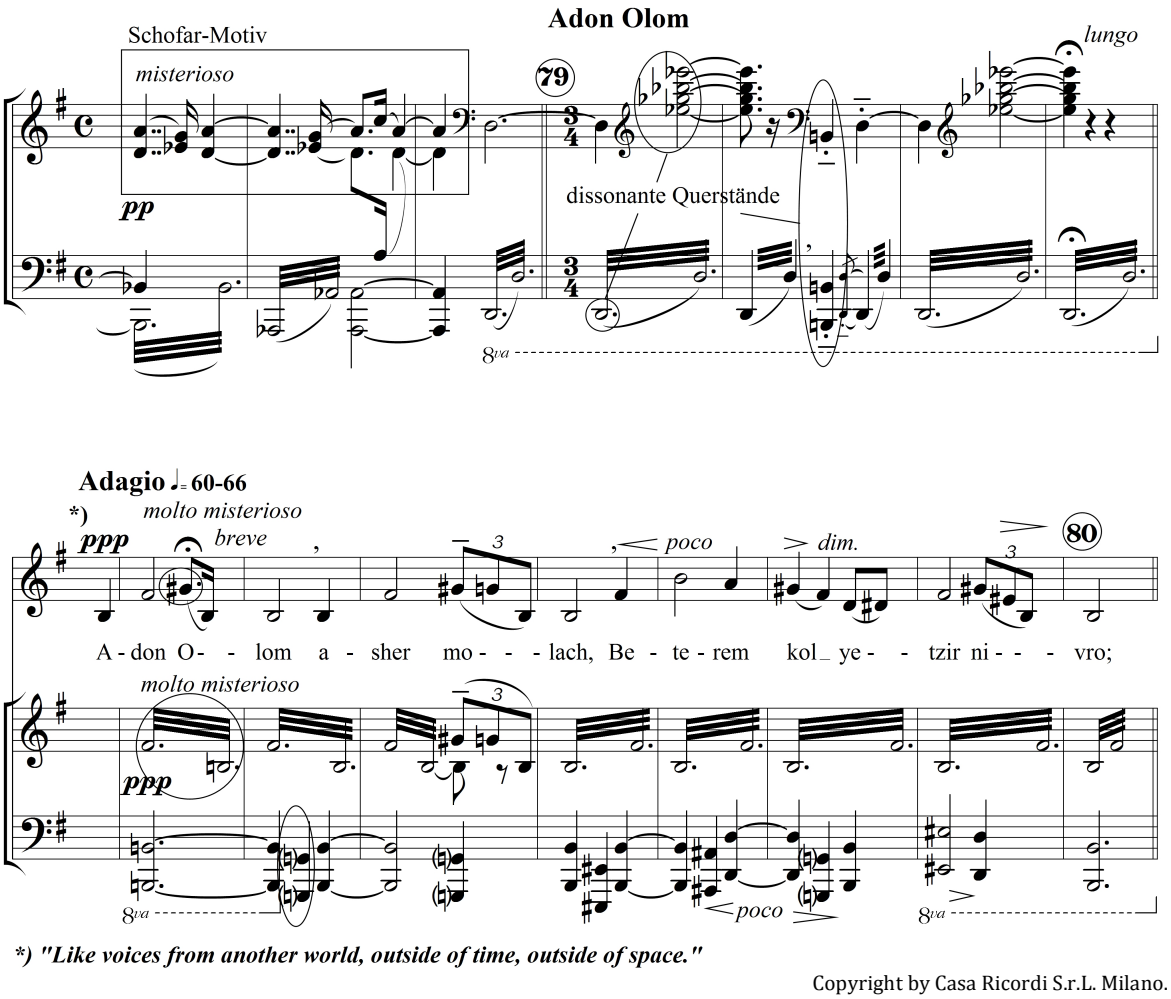
930 EB, *LoC Program Notes AvodHak*, S. 27f.

931 Allgemein zu den Funktionen und Gehalten antiker Mysterienreligionen vgl. Burkert (2003). Zur Rezeptgeschichte antiker, vornehmlich altägyptischer Mysterienkulte, die v. a. seit der Aufklärung z. B. in Freimaurerkreisen u. ä. immer wieder als Erfahrungsräume einer geheimen Gegenwelt dienten, vgl. Assmann/Ebeling (2011); speziell zum eigentümlichen Verhältnis von Musik und theosophischer Geheimlehre im frühen 20. Jahrhundert, deren Wurzeln ebenfalls in der Rezeption antiker Mysterienkulte zu suchen sind, siehe ferner: Keil (2012), S. 173–211. Dass auch Bloch durchaus empfänglich für die modernen theosophischen Adaptionen der antiken Mysterienlehren war, zeigt u. a. seine Liebesaffäre mit der Dichterin Beatrix Rodès im Jahre 1906 – bezeichnenderweise demselben Jahr, in dem Godet in ihm die Leidenschaft für die Bibel entfachte. Noch am 9. April 1934 schrieb er an seine jetzige Geliebte Winnifred Howe über den hohen Stellenwert, den seine frühere Beziehung zu Rodès – übrigens die erste und einzige der vielen Affären während seiner Ehe mit Marguerite Schneider (vgl. Anm. 783), die beinahe zur Scheidung geführt hätte – gehabt habe: „Our souls were merged in each other – This feeling I only felt with 3 human beings, in my existence – R. Godet – B. Rodès and you [= Winnifred Howe]", in: *UCB Bloch Col*, Box 9, S. 4^{v}. Auf Texte Rodès', die während ihres Studiums in Deutschland Anfang der 1900er Jahre mehrmals an Theosophie-Kursen Rudolf Steiners teilgenommen hatte und später mit Édouard Schuré, dem

Freilich trägt dieses Nirwana Blochs stark resignative und fatalistische Züge, ganz im Gegensatz zu den himmlischen Freuden des Elysiums, die den Mysten nach antikem Muster nach bestandener Initiation erwarten. Blochs Epoptie im *Adon Olom* hingegen sollte ganz klar Teil nicht eines antiken, sondern eines modernen, pessimistischen, man möchte in Anlehnung an den Wagnerianer Bloch sagen: ‚schopenhauerischen' Mysteriums sein.[932] Der moderne Myste, der an der als dekadent empfundenen Gegenwart kranke, sollte in Blochs musikalisch-‚kosmischer' Schau im *Adon Olom* von den Geißeln seiner Zeit („as far away from Marx and the U.S.S.R. as from Hitler!") nur „Outside of Time – and Space", also im Nichts Erlösung finden.

Autor der einflussreichen theosophischen Schrift *Les Grands Initiés*, liiert war, komponierte Bloch im Frühsommer 1906 seine *Poèmes d'Automne*, vgl. Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 1, S. 343f. u. 351–359. Speziell das letzte dieser Lieder mit dem Titel *Invocation*, in dem ein von einer Priesterin durchgeführtes mystisches Einweihungsritual beschrieben wird, weist, wie Knapp gezeigt hat, direkte musikalische Bezüge zum dritten Satz *Cortège funèbre* aus den *Trois Poèmes Juifs* auf. *Cortège funèbre* wird seinerseits – wie noch zu zeigen sein wird – an prominenter Stelle im fünften Teil von *Avodath Hakodesh* – wenngleich nicht exakt mit der aus dem *Poèmes d'Automne*-Lied *Invocation* stamenden Melodie – zitiert (vgl. Knapp (2003), S. 91–94. s. ferner Anm. 1021). Dies legt nahe, dass bei Bloch die enge im *Avodath Hakodesh* zutage tretende enge Beziehung zwischen Mystizismus und ‚jüdischer' Identität im Kern bereits früh biographisch und ästhetisch angelegt war.

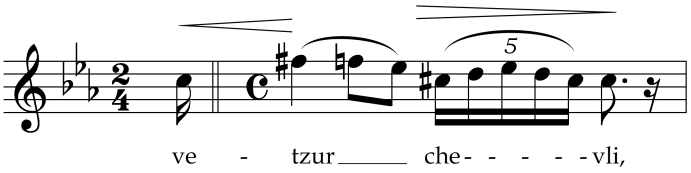
932 Dass für den Wagnerianer Bloch Anfang 1931 – jener Zeit, in die neben der musikalischen (Neu-)Konzeption des gesamten *Parts V* einschließlich des *Adon Olom* (vgl. dazu ausführlicher das folgende Kapitel 2.3.5) bezeichnenderweise auch seine tiefe Depression samt der zwei Suizidversuche fällt – gerade die Beschäftigung mit der Philosophie Schopenhauers offenkundig von großer Wichtigkeit war, geht aus seinem Brief an Ada Clement vom 3. Mai 1931 hervor, in dem es an einer Stelle heißt: „I reread Schopenhauer – It may help me to go back in my carapace, like a snail…", in: *UCB Bloch Col*, Box 3, Item 00317^{r}. Überdies spricht in diesem Zusammenhang auch die weitere Lektüre Blochs dieser Zeit für sich. Im gleichen Brief an Clement heißt es weiter: „I was busy with the *Journal of Eugene Delacroix*, 3 huge volumes – marvellous!! – the *Trotsky* [gemeint ist Leo Trotzkis 1929 erschienene Autobiographie *Mein Leben*] (I wrote Lil[ian Hodgehead] about it, you *must* read it! and *Maeterlincks* extraordinary last books (L'Intelligence des Fleurs, Vie des Fourmis, Vie des Termites, La Grande Feerie, (astronomy) La Vie de l'Espace (the 4th dimension!) all hard, but *deep*, *deep*, true, substancial! […] The 'Termites' is really fascinating! I read it 3 times – The End is gigantic of pessimism – Since the '*Ecclesiaste*' one has not *despaired* of the Future of Humanity in such fantastic way!", ebd., Item 00320^{r}.



Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

NB 12 *Adon Olom*, Anfang (EB, *Avodath Hakodesh*, *Part V*, 3 Takte vor Ziffer 79)

Ausgehend von dieser nihilistischen Lösung, die der Text vermittelt, scheint sich das *Adon Olom* auch musikalisch von den weitgehend ‚harmonisch'-tonalen Klangwelten der ersten vier Teile gelöst zu haben und endgültig in der Welt der ‚Moderne', der Welt der ‚Dissonanz' angekommen zu sein, welche ja bereits mehrfach in der kosmischen Schofar-Musik und der *Hen-kai-pan*-Formel antizipiert worden war. Wie Móricz herausgearbeitet hat, prägen in allen fünf Strophen und den instrumentalen Zwischenspielen des *Adon Olom* markante Dissonanzen zwischen reinen Quint- oder Dreiklängen und einem stets parallel dazu auftretenden Querstand das Klangbild – gemäß dem Muster, wie es exemplarisch etwa gleich zu Anfang der Orchestereinleitung sowie am Beginn der ersten Strophe zu sehen ist (vgl. NB 12).



Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

NB 13 EB, *Avodath Hakodesh*, *Part V*, 1 Takt nach Ziffer 88

Darüber hinaus flicht Bloch in den Satz des *Adon Olom* mehrfach musikalische Reminiszenzen aus den ersten vier Teilen des *Avodath Hakodesh* ein. Zunächst sei in diesem Zusammenhang nochmals auf das bereits beschriebene Aufgreifen des alles durchwaltenden Leitmotivs – während der ‚makrokosmischen' Strophen in verminderter, während der ‚mikrokosmischen' Strophen in gewohnt mixolydischer Variante erklingend – und das einen Rahmen um die ersten drei Strophen bildende Schofar-Motiv verwiesen, das analog der kabbalistischen Symbolik des shevarim-Tons hier ebenfalls gewissermaßen als „approach of redemption"[933] fungiert. Des Weiteren zeigt sich in der vierten Strophe ein orientalisierendes Motiv, das im Solosopran auf die Textstelle „vetzur chevli" („and rock in my suffering") erklingt (*Part V*, 1 Takt nach Ziffer 88). Diese Stelle evoziert sowohl musikalisch als auch textlich Assoziationen an das *Tzur Yisroel* (= "Rock of Israel") (*Part I*, 4 Takte nach Ziffer 23 bzw. *Part V*, Ziffer 76; vgl. NB 14) da in beiden Fällen die Musik von dem in Kap. 2.3.2 unter der Kategorie G gefassten, arabeskenartig-melismatischen Motiv geprägt ist.[934] Im Gegensatz jedoch zu seiner im *Tzur Yisroel* stets abwärts gerichteten Diastematik tritt das infragestehende Motiv an dieser Stelle des *Adon Olom* das erste und einzige Mal während des gesamten Werkes mit umgekehrtem, aufwärts gerichtetem Tonhöhenverlauf auf (NB 13).

Bei Ziffer 89 der Partitur schließlich zitiert Bloch im Orchester die Melodie der *Silent Devotion*, mit der zu Beginn von *Part III* der rituelle

933 Vgl. Anm. 905.
934 Vgl. Schiller, D. (2003a), S. 51.

Rahmen des Thoradienstes eingeleitet wurde. Dort diente diese Melodie, wie Bloch in seinen *Program Notes* schreibt, dazu, dass „before entering in com-munion with *The LAW*, (in the highest sense of the word) in order to understand it fully, to accept willingly and joyfully its discipline – its restrictions of 'freedom' even […] a kind of ‚purification' is required".[935] Im *Adon Olom* nun singt der Chor über dieser „purification"-Melodie zeitgleich die Worte „vehu nissi umomos li menos kosi beyom ekro" ("and he is my sign and shelter my cup of my salvation when I call unto him"). Die im Text angesprochene Erlösung des Menschen durch Gott ist mittels der programmatisch eingesetzten Musik quasi als Komplementärhandlung zur „purification" vor dem Thoradienst zu deuten: Musste der Mensch sich vor dem Thoradienst reinigen, um das göttliche Gesetz annehmen zu können, verhilft nun Gott dem durch kosmische Initiation gereinigten Menschen zur Erlösung.

Ganz am Ende des *Adon Olom* taucht – wie bereits im Kap. 2.3.3 erörtert – schließlich noch das kontrapunktisch zum Leitmotiv stehende *Sholom*-Motiv aus dem *Etz Chayim* auf (*Part IV*, Ziffer 59). Wie Móricz gezeigt hat, sind *Etz-Chayim*-Motiv und das Anfangsmotiv von *Adon Olom* insofern miteinander verwandt, als letzteres eine variierte Umkehrung des ersteren darstellt. Während das *Adon-Olom*-Motiv von unten die Oberquint anspringt und zur Sexte fortschreitet, um dann wieder zum Ausgangston zurückzufallen, springt das *Etz-Chayim*-Motiv vom Ausgangston in die Unterquint und wieder zurück.[936] In der letzten Strophe des *Adon Olom* schleicht sich das ‚originale' aus *Etz Chayim* stammende Unterquint-Motiv sukzessive in den dissonanten Satz ein. Erstmals taucht eine Unterquint-Diastematik am Anfang der Chormelodie der letzten Strophe (hier auf *g–c–g*; 4 Takte nach Ziffer 90) auf und kehrt am Ende der Strophe (nun auf *d–g–*

935 EB, *LoC Program Notes AvodHak*, S. 16.
936 Móricz (2008), S. 193f.

d; 3 Takte nach Ziffer 93) wieder, allerdings noch ein letztes Mal konterkariert durch einen Querstand in Form eines *as*-Moll-Dreiklangs in den Hörnern. Nach dieser ‚finalen Dissonanz' etablieren das Haupt-Leitmotiv und originales *Etz-Chayim*-Motiv in den beiden Schlusstakten wieder die Grundtonart *g*-mixolydisch, in der das ganze Werk begonnen hatte und die schließlich auch zum musikalisch-harmonischen Zielpunkt des *Adon Olom* wird (vgl. NB 8):

> From the beginning of Adon Olom the course of musical events is determined by a desperate search for this place where the leitmotif can be restated reassuringly from G. When we first hear the melody of Adon Olom, the G appears as the dissonant pedal. The same G rubs against the "war music" in the instrumental postlude of the third strophe of Adon Olom, then a few measures later supports a variant, minor-sixth version of the Adon Olom motive now played starting on G by a solo trumpet and then by a solo oboe (part five, mm. 185–86). After Bloch recalls the music from the "Silent Devotion" (part three) at the end of the fourth strophe to invoke the idea of the purification of heart, the violins quote the original form of the Adon Olom motive starting on G (part five, mm. 210–11). The same G remains the central note for the last strophe, the melody of which is built around the axis of fifths C–G–D. Appearing in the bass, a chromatic version of the concluding gesture of the Adon Olom motive falls back to G (part five, m. 234). As the chorus sings the final G–D open fifths, Bloch brings back the Service's leitmotif. In these last three measures Bloch reestablishes the purity of the G-based harmony and at last suppresses the dissonances that signaled disturbance and alarm when facing the God of the universe.[937]

Auch wenn Móricz in ihrer Analyse nicht berücksichtigt, dass bereits während der einzelnen Strophen des *Adon Olom* das Hauptmotiv immer wieder in unterschiedlichen klanglichen Varianten im Orchester durchscheint, und zwar – wie in Kap. 2.3.3 gezeigt – auch bereits in mixolydischer Diastematik (allerdings vor den beiden Schlusstakten in der Tat noch nicht auf *g*), so macht die obige analytische Beobachtung doch deutlich, dass sich im *Adon Olom* musikalisch gemäß der höchsten Stufe einer ‚mystischen Initiation' eine Art Überwindung und Verwandlung mit dem Ziel der Veredelung oder Sublimation der eigenen Natur vollziehen soll. Bloch selbst beschreibt die Schlusstakte des *Adon Olom* entsprechend als „a supreme end, a climax, such a *moving* music, that people must fall in each others

[937] ebd., S. 194.

arms – and leave the Temple *better men*, more *human*, with more *compassion, love, generosity*, indulgence for each other".[938]

Dieser offenkundig angestrebte Prozess von ‚Überwindung', ‚Verwandlung' und ‚Veredelung' – alle drei Handlungen werden traditionell als die wesentlichen Parameter der letzten und höchsten Stufe antiker mystischer Einweihung angesehen[939] – gibt sich musikalisch an allen aufgezeigten Stellen des *Adon Olom* zu erkennen. Das Leitmotiv offenbart sich in seiner ‚verwandelten' verminderten Form als ‚kosmisches' Symbol, um von dort aus wieder die ‚irdische' mixolydische Form anzunehmen. Das an das *Tzur Yisroel* gemahnende Motiv *g*[940] im Solosopran (*Part V*, Ziffer 88) erklingt gleichsam buchstäblich in Umkehrung. Das schmerzvolle Flehen der

---

938 EB an Reuben R. Rinder, 5. März 1931, UCB Bloch Col, Box 8, Folder 28, Item 01166[v].

939 So ging – wie Jan Assmann am Beispiel der Großen Mysterien der Wiener Freimauererlogen gezeigt hat – bereits die Mysterientheorie des ausgehenden 18. Jahrhunderts von drei Stufen der mystischen „Umwandlung des Menschen, d. h. des inneren Menschen" aus: „1. Die Befreiung von Irrtümern, Illusionen, 2. die Erkenntnis der Wahrheit und die Erwerbung aller damit verbundenen höheren Einsichten und 3. die Überwindung, Verwandlung und Veredlung („Sublimation") der eigenen Natur. Die beiden ersten Aspekte betrafen die kognitiven Fähigkeiten, der dritte dagegen betraf die Affekte, Triebe, Gefühle, Leidenschaften wie Angst, Schrecken, Schauder, Ehrfurcht, Verlangen, Sehnsucht, Faszination, Liebe.", Assmann, J. (2005), S. 220 – Freilich soll hier nicht behauptet werden, Bloch hätte für *Avodath Hakodesh* die freimaurerischen Mysterientheorien des 18. Jahrhunderts studiert; er stand jedoch – wie seine intensive Liebesbeziehung zu Beatrice Rodès im Jahre 1906 bezeugt (vgl. Anm. 931) – zumindest in jungen Jahren offenkundig den theo- bzw. anthroposophischen Kreisen um Édouard Schuré und Rudolf Steiner nahe, in denen – ähnlich wie bei den Wiener Freimaurern rund hundert Jahre zuvor sowie diversen anderen esoterischen Bewegungen des 19. und 20. Jahrhunderts auch – die von Assmann umschriebene „kosmotheistische Option" ebenfalls hoch im Kurs stand. In all diesen esoterischen, z. T. auch okkultistischen Strömungen wurde (trotz der Vielfältigkeit, Verschiedenheit und z. T. Gegensätzlichkeit der einzelnen Lehren im Detail) die von den antiken Mysterien herstammende Vorstellung einer mittels Einweihung in esoterische Geheimnisse zu erreichenden „Umwandlung des inneren Menschen" als ein so zentraler Aspekt angesehen, dass Werner Keil in diesem Zusammenhang (wenngleich er nicht wie Assmann von „Kosmotheismus", sondern von dem dahinterstehenden Prinzip des „Monismus" spricht) gar von einer „dritte[n] abendländische[n] ‚Erzählung'" spricht, vgl. Assmann, J. (2003), S. 106; Keil (2012), S. 176.

940 Vgl. Tab. 2.

Menschheit um die Hilfe Gottes, wie es im *Tzur Yisroel* erscheint[941], wird dadurch musikalisch zum tiefen Vertrauen auf Gott (der Sopran singt an dieser Stelle „vetzur chevli“ = „and rock in my suffering”) umgedeutet: „the Idea of *Death* – accepted death“ verwandelt sich, wie Bloch pathetisch schreibt, zum „accepted life”.[942] Auch das programmatische Zitat der Melodie aus der *Silent Devotion* symbolisiert diesen Wandel, indem es programmatisch die irdische Reinigung im Vorfeld des Thoradienstes hin zur kosmischen Erlösung ins Nirwana transformiert. Und schließlich erscheint das Frieden symbolisierende *Etz-Chayim*-Motiv in variierter Umkehrung als Hauptmotiv des *Adon Olom*. Der dem Menschen unbegreifliche, kosmische Friede soll somit gewissermaßen durch die Musik als Inversion des irdischen Friedens offenbar werden. Am Ende jedoch tritt das *Etz-Chayim*-Motiv wieder in Originalgestalt auf und beschließt zusammen mit dem wieder bei seinem tonalen Ausgangspunkt *g*-mixolydisch angekommenen Leitmotiv die Hymne gleichsam erhaben mit dem Appell an die Humanität des Menschen. Nach der kosmischen Schau vollzieht sich somit an dieser Stelle programmatisch der bereits aus der ‚Mission Israels’ bekannte, irdisch-humanistische Auftrag, die Menschen nach Maßgabe des Einen Gottes zum Einen Menschen zu machen (“leave the Temple *better men*, more *human*, with more *compassion, love, generosity*, indulgence for each other“[943]).

Nimmt man all diese Befunde zusammen, so scheint mir, dass die vermeintlich chaotisch und dissonant daherkommende ‚kosmische Musik’ in *Avodath Hakodesh* insgesamt auf etwas anderes verweist, als auf die von Móricz und List angenommene ‚exklusiv-jüdische’ Darstellung des eifernden Gottes des Alten Testamentes. Die Schofar-Musik, das *Hen-kai-*

941 Vgl. ausführlich dazu Kap. 2.3.5.
942 Vgl. Anm. 930.
943 Vgl. Anm. 938.

pan-Motiv und das *Adon Olom* stehen programmatisch allesamt – wenngleich durch die ‚Dissonanz' der Musik in reizvoller Inversion zur ‚amphionischen' Vorstellung einer kosmisch-musikalischen ‚Harmonie'[944] – für das von dem Kosmotheisten Bloch so sehr bewunderte kosmische Gefüge an sich. Die gedächtnisrhetorisch gleichsam im monumentalen Modus stehenden „hoarse sounds, coming through the Ether, from inhuman voices, thousand[s] of years back … before the Earth existed … or was only fire – or gas – or nebula!"[945] symbolisieren die kosmische Ur-Form des All-Einen Gottes[946], nach dessen Vorbild gemäß dem ‚universalen' Ziel der ‚Mission Israels' die All-Einheit des Menschen und letztlich auch die All-Einheit zwischen menschlicher und kosmischer Sphäre (wieder-)hergestellt werden soll:

> Thus, as a last resort, he commits himself, soul and body, into God's hand – or if one prefers, he relies humbly upon the huge forces, the laws, the everlasting and higher Truth of the Universe - and their ultimate wisdom.[947]

---

944 Dass Bloch mit diesem paradoxen Verständnis einer gleichsam ‚dissonanten Sphärenharmonie' übrigens durchaus konform mit anderen musikästhetischen Vorstellungen des 19. und 20. Jahrhunderts geht, in denen sich – ebenfalls unter buchstäblich anderen, nämlich ‚Dissonanz' anstatt ‚Harmonie' evozierenden Vorzeichen – Relikte der antiken Vorstellung einer musikalischen Einheit von Makro- und Mikrokosmos gehalten haben, wird deutlich, wenn man sich Werner Keils grundlegende Ausführungen zu den Begriffen ‚Dissonanz' und ‚Harmonie' etwa bei E. T. A. Hoffmann, Arthur Schopenhauer oder Theodor W. Adorno eingehender anschaut, vgl. Keil (2012), insb. S. 11–111.

945 Vgl. Anm. 925.

946 Bloch bedient sich hier gleichsam einer musikalischen Gedächtnisrhetorik, die – wenn auch freilich auf gänzlich andere musikästhetische Zusammenhänge gemünzt – Theodor W. Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik* mit folgenden Worten umschrieben hat: „Der Ursprung der Atonalität, als die vollendete Reinigung der Musik von den Konventionen, hat eben darin zugleich etwas von Barbarei. [...] Der dissonante Akkord ist nicht nur gegenüber der Konsonanz der differenziertere und fortgeschrittenere, sondern klingt wiederum, als habe das zivilisatorische Ordnungsprinzip ihn nicht ganz gebändigt, gewissermaßen, als wäre er älter als die Tonalität." Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 46n6. Auch bei Bloch sind die ‚dissonanten' Akkorde gewissermaßen ‚älter' als die Tonalität, ja sogar ‚älter' als die Welt selbst, sie stehen für die ‚musikalische Ursprache' des Kosmos.

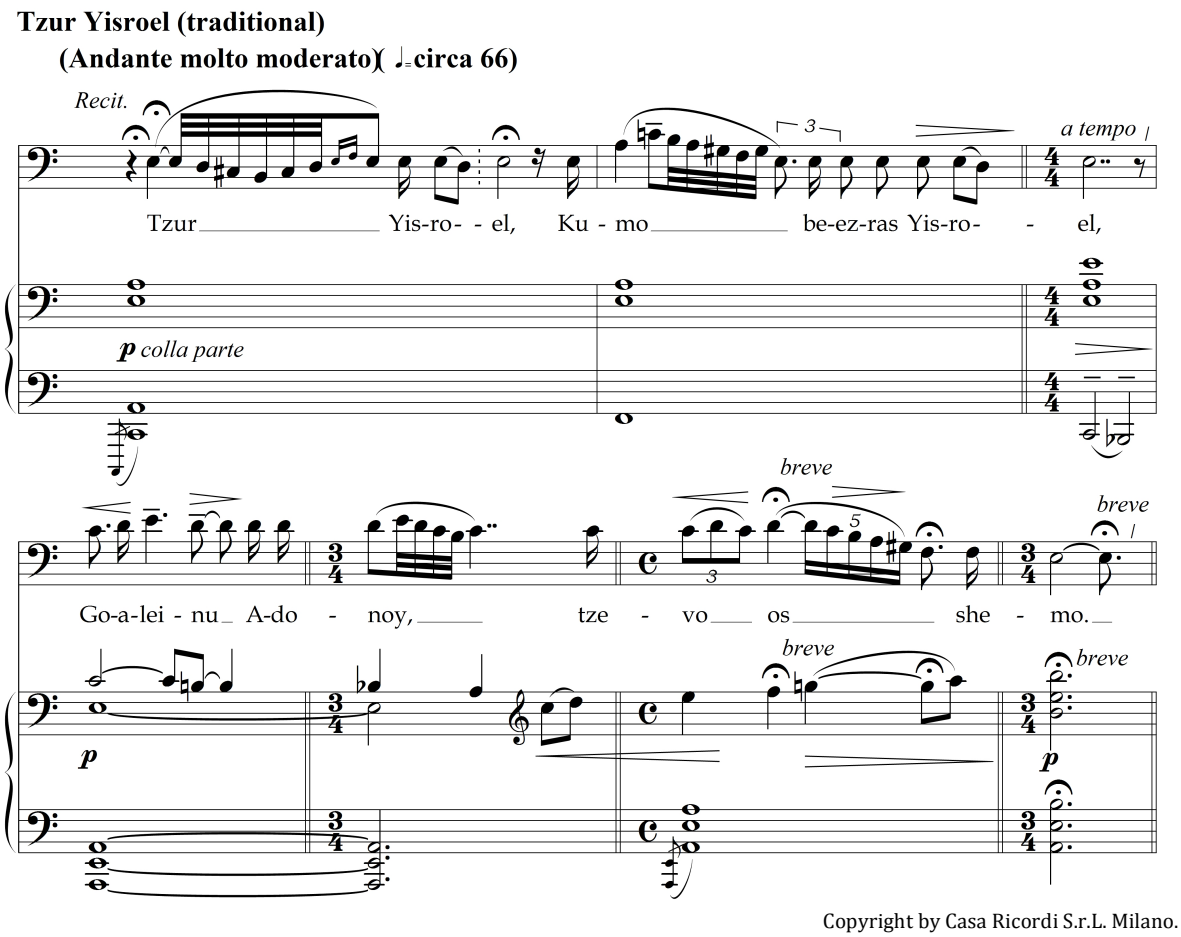
947 EB, *UCB Program Notes AvodHak*, Item 01277.

Bloch erhob mit seiner ‚kosmischen' Musik in *Avodath Hakodesh* damit einen Anspruch, den man – wenn man es in kabbalistischer Gedächtnisrhetorik formulieren würde – als tiqqun, als monumentale Restituierung der (paradoxerweise dissonanten) ‚Harmonie' der Welt bezeichnen könnte.

2.3.5 Blochs musikalische ‚Höllenfahrt': Der *Part V* von *Avodath Hakodesh* als kosmotheistisches Initiationsritual

Neben der ‚kantillatorisch' anmutenden Motivik, dem ebenso wagnerisch wie gregorianisch daherkommenden, alles durchwaltenden Leitmotiv und der dissonant-kosmischen Musik, die sich u. a. in der ebenfalls leitmotivischen Schofar-Musik, dem *Hen-kai-pan*-Motiv des *Shema Yisroel* und schließlich kulminierend im *Adon Olom* ausdrückt, begegnet dem Hörer des *Avodath Hakodesh* als weiteres musikalisches Idiom ein traditioneller Synagogalgesang, den Bloch für die Vertonung des bereits mehrfach erwähnten *Tzur Yisroel* verwendet hat. Das *Tzur Yisroel* erklingt einmal am Ende des *Parts I* (4 Takte nach Ziffer 23; vgl. NB 14) und wird erneut direkt vor dem *Adon Olom* anstelle des eigentlich dort zu erwartenden Totengebets Kaddisch interpoliert (*Part V*, Ziffer 76).[948] Im *Part I* wird dieser liturgische Abschnitt weitgehend solistisch vom Cantor vorgetragen, bei der Wiederkehr im *Part V* intoniert zunächst der gesamte Chor das Gebet, bevor es ab Ziffer 77 der Cantor weiterführt.

[948] Für liturgische Aufführungen hat Bloch selbst – wie in Kap. 2.3.1 gezeigt – die Möglichkeit eingeräumt, dass das *Kaddisch* vom Minister über dem *Tzur Yisroel* des Chores rezitiert werden kann.



NB 14 *Tzur Yisroel* (EB, *Avodath Hakodesh*, *Part I*, 4 Takte nach Ziffer 23)

Bloch hat für die kompositorische Gestaltung dieses Abschnittes eine ihm von Rinder vermutlich im Frühjahr oder Sommer 1930[949] zugesandte traditionelle synagogale Melodie verwendet – die einzige im gesamten *Avodath Hakodesh* überhaupt. Rinder berichtete dazu aus der Rückschau:

> I would like to tell you about one piece in this work, namely, 'Tzur Jisroel'. Bloch wanted at least one traditional number included in the service, so I sent him this traditional chant, which I always chanted at the Sabbath morning service. He was

949 In einem Brief vom 8. September 1930 bedankt sich Bloch bei Rinder für die Zusendung mit den folgenden Worten: „There is a long time I wanted to thank you for sending me the Ve[o]haft[o], the [Tz]ur [Y]isroel, the Yi[hyu] Leroz[o]n, and the splendid Adon Olom", *UCB Bloch Col*, Box 8, Folder 28, Item 01144. Ob es sich bei den anderen hier von Bloch genannten Abschnitten der Sabbatmorgen-Liturgie auch um Vertonungen oder nur um die jeweiligen Texte handelte, die Rinder ihm zuschickte, ließ sich für mich nicht genauer eruieren. In jedem Fall hat Bloch nur für das *Tzur Yisroel* die von Rinder stammende traditionelle Musik verwendet.

> enchanted by it. He used it exactly as I wrote it for him without changing one note. Of course the accompaniment is his own ...[950]

Diese „one traditional number", die auch in der Partitur mit dem Verweis „traditional" (*Part I*, 4 Takte nach Ziffer 23) explizit als solche markiert ist, fällt musikalisch aufgrund ihres orientalisierten, melismatisch-arabesken Melodieverlaufs, der maßgeblich durch den ihm zugrundeliegenden *Ahava-Rabba*-Modus mit phrygischer Sekunde und übermäßigen Sekunden zwischen II. und III. bzw. VI. und VII. Stufe geprägt ist[951], deutlich aus dem Rahmen des ansonsten im Wesentlichen mixolydisch-modal gehaltenen bzw. dissonanten Charakters der restlichen Musik von *Avodath Hakodesh*. Móricz schreibt diesbezüglich:

> The melody thus seems to stand apart from the universal aspirations of Bloch's message. It functions as a reference to something outside of the composition, a quotation that is not integrated into the fusion of styles that embodied Bloch's universalistic intent. Coupled with the Kaddish at its second appearance and thus associated with the service of the dead, the melody of Tzur Yisroel also leaves the present tense to reach, in Godet's spirit, an undefinable past that would neutralize its Jewish specificity; hence Bloch's instruction that, if performed with the Kaddish, the performers must sing it „*da lontano*" and „*ppp* as a *far distant lamentation of all mankind*."[952]

Diese von Móricz unterstellte ‚Neutralisation' der ‚jüdischen' Spezifität des *Tzur Yisroel* bei dessen Interpolation im *Part V* scheint sich auf den ersten Blick auch in Blochs eigenen Kommentaren wiederzuspiegeln. So weist er in seinen handschriftlich verfassten *Program Notes*, die heute in der *Ernest Bloch Collection* der *Library of Congress* aufbewahrt werden, im Hinblick auf

---

950 Reuben R. Rinder, *Discourse on Works by Bloch, Milhaud and Lavry*, in: *Proceedings of the 5th Annual Convention of the American Conference of Cantors, Monticello, New York, 16-19 June 1958*, S. 39f., zit. nach: Knapp (2003), S. 175 – Ein Faksimile der Rinderschen Skizze, die Bloch in der Tat zumindest für das erste *Tzur Yisroel* seines *Avodath Hakodesh* nahezu eins zu eins übernommen hat, ist ebenfalls bei Knapp abgedruckt, vgl. ebd., S. 178.

951 Alexander Knapp umschreibt die generelle Funktion des *Ahava-Rabba*-Modus in der jüdischen Liturgie wie folgt: „The name [Ahava Rabba] is taken from the opening of a Sabbath morning prayer (‚With great love'). The mode is used for confessions of sin, supplications, lamentations over national or personal tragedy, and pleas for mercy." Knapp (2003), S. 178.

952 Móricz (2008), S. 181.

den *Tzur-Yisroel*-Abschnitt in *Part I* nicht nur deutlich auf dessen ‚exotisch'-zitathaften Charakter hin, wenn er schreibt: „Tzur Yisroel: – which I added to the Service – (This is the one and only ‚traditional' melody I used in the whole Service)", sondern benennt auch die Rolle des Cantors an dieser Stelle explizit: „Cantor: (As a voice of a poor Jew…)".[953] Damit wird hier das im *Part I* erklingende *Tzur Yisroel* recht eindeutig als spezifisch ‚jüdischer' Bittgesang konnotiert, wenngleich Blochs Übersetzung der ersten Verszeile an dieser Stelle seiner *Program Notes* auch bereits die universale Dimension zu antizipieren scheint: „Rock of Israël!! – *Arise* to the help of Israël! … (= mankind =)".[954] Blochs spätere Programm-Notiz zum interpolierten *Tzur Yisroel* in *Part V* hingegen lässt den Bezug zum explizit ‚Jüdischen' nur noch sehr vage zu. Dort heißt es: „one hears, at a distance, the *supplication of mankind*, its cry towards God, for help, for an explanation, of this sad world – the reason for our sufferings ..." und einzig die Wiederholung der wörtlichen Übersetzung „'Tzur Yisroel…' Rock of Israel – *Arise* to the help of Israel…", der mit Bleistift in Klammern erneut ein „mankind" hinzugefügt ist, lässt noch die ‚jüdische' Konnotation der Passage erahnen.[955]

Ähnliches zeigt sich auch in den von Bloch für die New Yorker Premiere am 11. April 1934 verfassten *Program Notes* zu *Avodath Hakodesh*, die als Typoskript in der *Bloch Collection* der *Hargrove Music Library* in Berkeley lagern.[956] Zwar heißt es in der Einleitung, in der die einzelnen Idiome des gesamten Oratoriums vorgestellt werden, zum *Tzur Yisroel* zunächst ganz

---

953 EB, *LoC Program Notes AvodHak*, S. 12.

954 Ebd.

955 Ebd., S. 25.

956 Den *Program Notes* ist ein vom 18. November 1948 datierter Brief Ernest Blochs an Helen Farnsworth vom *Department of Music* der *University of California Berkeley* beigefügt, in dem es heißt: „I have ransacked my papers and found a few data about the SACRED SERVICE which might help you. […] The best […] it seems to me, are the Program Notes which I wrote myself, for the First American performance of this work, which I conducted myself at Carnegie Hall, on April 11th, 1934 […]", *UCB Bloch Col*, Box 8, Folder 32, Item 01273.

allgemein und ohne genauere Differenzierung zwischen *Part I* und *Part V*: „The dramatic, tragical side, embodying human misery and suffering, in the *Tzur Yisroel*, and the symphonic part related to it“[957], doch die späteren Ausführungen zu dessen Erscheinen am Ende von *Part I* machen recht deutlich, dass es für Bloch auch hier zunächst das – wenngleich nicht explizit genannte – jüdische Volk zu sein scheint, das – ganz im Sinne der ‚Mission Israels' – seine Klage stellvertretend für die gesamte Menschheit anstimmt:

> [...] all the misery, the sufferings of humanity –– symbolized in a crowd of poor, persecuted people. This short symphonic interlude leads to the *Tzur Yisroel*, where the Cantor, as one voice amidst the mass, intones the "Rock of Israel ... Arise to the *help* of Israel ..." On this tragic conclusion ends the first part.[958]

Der spätere Kommentar zum interpolierten *Tzur Yisroel* in *Part V* entspricht demgegenüber weitgehend demjenigen des Washingtoner Manuskripts und deutet keinen direkten Bezug mehr zum ‚Jüdischen' an: „At a distance, one hears again the supplication of mankind, its cry toward God for help, for an explanation of this sad, incomprehensible world, the reason for our sufferings ... '*Tzur Yisroel, kumo beezras Yisroel*'".[959]

Schaut man sich neben diesen beiden *Program Notes* allerdings weitere Dokumente an, in denen sich Bloch zur Programmatik des *Tzur Yisroel* geäußert hat, so scheint es – insbesondere, wenn man berücksichtigt, dass zumindest im Hinblick auf die von Bloch schließlich eindeutig präferierte Konzertversion des *Avodath Hakodesh* die Rezitation des Kaddisch im *Part V* definitiv *nicht* vorgesehen war[960] – nicht mehr ganz so einfach zu sein, das

---

957 EB, *UCB Program Notes AvodHak*, Item 01274.

958 Ebd., Item 01275.

959 Ebd., Item 01276f.

960 Vgl. Kap. 2.3.1 – Wie bereits an anderer Stelle zitiert, heißt es in den – überdies tatsächlich *nur* im Klavierauszug, nicht aber in der Partitur abgedruckten – Noten-Anweisungen zum *Tzur Yisroel* im *Part V* eindeutig: „At the Temples, the MINISTER could start *here*, in Hebrew, the 'Kaddish' prayer – In such case CHORUS and CANTOR must sing all the following till the end of page 80, *ppp*, as a *far distant lamentation* of *all mankind* – The Answer to this lamentation, – this cry for help, – is then the Adon

Tzur Yisroel lediglich als Klagegesang der „voice of a poor Jew“[961] einerseits und als „supplication of mankind“[962] andererseits aufzufassen und davon ausgehend – wie es beispielsweise Móricz’ Interpretation nahelegt – seine Interpolation im *Part V* gleichsam als eine Sublimierung seiner spezifisch ‚jüdischen’ Idiomatik zu begreifen („Coupled with the Kaddish at its second appearance […] the melody of Tzur Yisroel also leaves the present tense to reach, in Godet’s spirit, an undefinable past that would neutralize its Jewish specificity“[963]).

So wird etwa in einer Vorlesung, die Bloch am 16. September am *San Francisco Conservatory of Music* über *Avodath Hakodesh* gehalten hat, die Unterschiedlichkeit der Programmatik zwischen dem ersten und dem zweiten *Tzur Yisroel* von Bloch nahezu gänzlich anders bestimmt. In dem heute in Kopie in der *Bancroft Library* in Berkeley aufbewahrten Transkript der stenographisch mitgeschriebenen Vorlesung, das ebenfalls sowohl in der Bloch-Biographie Robert Strassburgs[964] als auch in dem von Blochs Tochter Suzanne gemeinsam mit Irene Heskes herausgegebenen „Program Source Book“ *Ernest Bloch: Creative Spirit*[965] abgedruckt wurde, ist als Kommentar zum ersten *Tzur Yisroel* zunächst zu lesen:

> Then the symbol of the Rock “my helper, shelter”, is symbolic of the whole misunderstanding of the world, the lamentation of the rich because they are poor and the poor

---

Olom –“, EB, *AvodHak* Klavierauszug, S. 78. Innerhalb der drei in der vorliegenden Arbeit zurate gezogenen Programm-Kommentare Blochs findet sich nur in dem Washingtoner Manuskript der explizite Hinweis darauf, dass das Kaddisch in der Synagoge – und auch hier nur optional – rezitiert werden könne: „Then at the *Synagogue*, the liturgical service may go on = *Kaddish* = (*Service for the dead*) […] – and *at the same time Organ and Coro* continue – but as from far away, veiled, mysterious, one hears the *Tzur Yisroel* (“Rock of Israel ... Arise to the help of Israel (Mankind).”, EB, *LoC Program Notes AvodHak*, S. 5.

961 Vgl. Anm. 953.

962 Vgl. Anm. 955.

963 Vgl. Anm. 952.

964 Strassburg (1977), S. 136–142.

965 Bloch/Heskes (1976), S. 11–16.

because they are, all asking for the help of God, thus, with the Amen ending the first part.[966]

Hier fehlt der Verweis auf die spezifisch ‚jüdische' Qualität der Klage, die von vornherein als mehr oder weniger ‚universaler' Klagegesang ausgerichtet wird. Mag man hierin vielleicht noch eine – womöglich auch dem Vorlesungscharakter geschuldete – inhaltliche Verkürzung bzw. Engschaltung der Programmatik beider *Tzur-Yisroel*-Passagen erblicken, so zieht dieses Argument im Hinblick auf den im Vorlesungsskript zu findenden Kommentar bzgl. des interpolierten *Tzur Yisroel* in *Part V* nicht mehr. Zwar ist auch hier zunächst allgemein von „lamentations of mankind, asking what this is all about"[967] die Rede; an späterer Stelle jedoch bringt Bloch diesbezüglich eine gegenüber allen anderen bisher zitierten Äußerungen zu dieser Stelle recht andersartige, radikalere Programmatik ins Spiel. Er schreibt: „Then there is a terrible crash, as if suddenly poor, fleshy man thinks of himself, his fears – death."[968]

Wie lässt sich diese hier drastisch zugespitzte ‚*memento-mori*'-Wendung der Programmatik des *Tzur Yisroel* im *Part V* verstehen? Zur Beantwortung dieser Frage ist es hilfreich, einen genaueren Blick auf die Entstehungsgeschichte des gesamten fünften Teils von *Avodath Hakodesh* bzw. speziell der Passage zwischen dem zweiten Abschnitt des *Alenu* (1 Takt nach Ziffer 67), dem *Kaddisch*-Proömium (Ziffer 72) und der besagten Interpolation des *Tzur Yisroel*, das schließlich in das bereits eingehend analysierte „cosmic poem"[969] *Adon Olom* mündet, zu werfen. Am 26. November 1930 hatte Bloch in seinem bereits mehrfach zitierten Brief an Rinder den bis *dato* aktuellen Stand seiner Gesamtkonzeption von *Avodath Hakodesh* dargelegt

966 EB, *BL Lecture AvodHak*, S. 5.
967 Ebd.
968 Ebd., S. 6.
969 Vgl. Anm. 691.

und dort – wie bereits in anderem Zusammenhang erwähnt[970] – bzgl. der oktatonischen Variante des Leitmotivs, das im Übergang vom *Kaddisch*-Proömium zum *Tzur Yisroel* erklingt, geschrieben, dass die Musik „comes, as from the ‚Scheol', colorless, ashy, in a unearthly light…".[971] Bezüglich der gesamten Passage, die dem *Adon Olom* vorausgeht, heißt es im selben Brief an späterer Stelle:

> During this last *symphonic* part leading from (Hakodosh Boruch Huh) to the (Adon Olom) I have about *Three* different colors in my music – 1°/ the necessary climax which follows the "Boruch Huh" [es folgt der bereits an anderer Stelle erörterte Vergleich mit dem gregorianischen Magnificat[972]] […] This lasts only for a few measures). Then, the color changes – according to the text "And now, ere we part" – and comes slowly this greyish, ashy music of mystery – The Kaddish – which is only sketches yet and not yet ready – On my sketches, I have here almost a *need* of *voices* (the choir, or only a few voices) repeating, rather *muttering* a kind of supplication, very cloudy, misty, distant – pianissimo – *almost not to be heard* […] If in the Temple, there be need of silence, or only *music*, distant music, these voices could be suppressed – […] they would be, as the music itself, a *background*, a "toile de fond", upon which the liturgy (Minister and "Amen" of the Congregation) could go on – all this musical part – and, eventually "vocal distant part" would serve merely here to *create the proper atmosphere* or mystery, of awe, of emotional background. At the concert, naturally, it would be essential. Thus, *if I were to use* here these voices, what *words* could be used? – It ought to be something very "indefinite" of course, and *outside* of the liturgy itself, as it is not a part of it […] May be the word "Adonoj" only? and a muttering on "Ah" or "oh" Or a word like "have pity of us" or leaning towards: "misericorde, grace" רַחֲמִים? (Horachamon?) […] It must be from a distant crowd – humanity – a kind of lamentation, of supplication, were rising, all imbued with the idea of our smallness, hopelessness, in face of Death, Dust – the nothingness of man! – The music here is almost *stagnant*, slow, veiled, stopped – a very dramatic moment, to remind to *all*, what we are, how small we are, how stupid our pride, our possessions, our vanity, our hardness of heart – our wars, our cruelties, etc … – And then, light will come again – and the "Adon Olom" –[973]

Offenkundig hatte Bloch – wie aus obigem Zitat hervorgeht – zu diesem Zeitpunkt (Ende 1930) zwar schon die Idee einer „greyish, ashy music", die mit den Idiomen des oktatonischen Leitmotivs und eines vom Chor „very cloudy, misty, distant" gemurmelten Flehens – durchaus ganz im Sinne der

970 Vgl. Anm. 862.

971 EB an Reuben R. Rinder, 26. November 1930, in: *UCB Bloch Col*, Box 8, Folder 8, Item 01152[r].

972 Vgl. Anm. 868.

973 EB an Reuben R. Rinder, 26. November 1930, in: *UCB Bloch Col*, Box 8, Folder 28, Item 01152[v]–01153[v].

späteren „supplication of mankind“[974] –aufwarten sollte und textlich durchaus auch „*outside* of the liturgy itself“ hätte liegen können, er schien diese Passage aber grundsätzlich weiterhin dem traditionellen liturgischen Ablauf gemäß und auch inhaltlich durchaus naheliegend mit dem Kaddisch verbinden zu wollen. An eine Interpolation des von ihm bereits zu diesem Zeitpunkt im *Part I* vertonten *Tzur Yisroel*[975] scheint er indes noch nicht gedacht zu haben. Dies änderte sich offenkundig im Zuge seines körperlichen und psychischen Zusammenbruchs Anfang des Jahres 1931, der – wie angedeutet – seinen Ursprung wohl zu allererst in der bereits ein halbes Jahr zurückliegenden Trennung von Winnifred Howe hatte, in seinen zwei Selbstmordversuchen gipfelte und schließlich wohl nicht zuletzt durch seine mystischen Erfahrungen in der Natur der Schweizer Berge überwunden wurde[976]. Nachdem Rinder ihm in einem – wohl leider nicht erhalten gebliebenen – Brief vom 31. Dezember 1930[977] als Text für die im obigen Zitat von Bloch imaginierte Chorstelle vermutlich das schließlich zwischen dem zweitem Teil des *Alenu* und dem Kaddisch-Proömium eingeflochtene *Bayom hau* (*Part V*, Ziffer 71) vorgeschlagen hatte, schrieb Bloch am 5. März 1931 zurück:

> The *Waanachnu* (V) was started when I had this terrible collapse… and after the interruption, I restarted again – First I rebelled a little about the new text you asked me to add: בַּיּוֹם הַהוּ [= *Bayom hau*] as it disturbed all *the plan* I had made, leading to the Final Adon Olom – But it seems that the tragedy which had occurred, and may be the fact of having been nearer to the supreme reality Death – were not in vain… Strange are the ways of – Destiny – or of Providence! – There was my will – and greater – the will of God! After the rather elaborate *Vaanachnu* and the few measures of symphonic “magnificat”, *I suddenly saw* my way! (And strange to say, this *way* was the *one* I

974 Vgl. Anm. 955.

975 Im selben Brief heißt es bzgl. des *Tzur Yisroel* am Ende von *Part I* (hier wieder explizit ‚jüdisch’ konnotiert): „suddenly all the misery, persecutions, injustices done to Israel were symbolized and coming to *ask* for *Justice*: the צוּר יִשְׂרָאֵל [= *Tzur Yisroel*], for which I used the traditional, beautiful song you gave me“, ebd., Item 01149r.

976 Vgl. Kap. 2.2.7.

977 Bloch entschuldigte sich in seinem Brief an Rinder vom 5. März 1931, ihm erst jetzt – nach seinem Kollaps – auf seinen „beautiful, encouraging and affectionate letter of Dec. 31st“ geantwortet zu haben, vgl. *UCB Bloch Col*, Box 8, Folder 28, Item 01164r.

> expected to follow in the last part of "Israël", which was never written …) I saw that the "בַּיּוֹם הַהוּ", alone, by the *CORO*, on a symphonic music, was *senseless*! And that the *inclusion* of the *text* […] of the Minister was of supreme importance! More than that: a *necessity* for *explaining* the "בַּיּוֹם"; and a *proclamation*, in the deepest, clearest, most *universal* way, of the *true ideals of Israël*, of our great Prophets… the *Key* of the whole Service! (and besides, the deepest part of my own philosophy of Life, and which *permeates all* my works, whether Jewish or not! A human *Credo*! The Faith that "it can be done" on *Earth* – as opposed to Christianity "in the other world"(!!)) Thus I decided to do what I wanted to do at the *End* of Israël (the part never written) A preacher was to come, and before the final chorus, proclaim to the *World* these same hopes, and truths, about the *Unity* (again! again! "אחד" [= echod]) of man, of the Universe![978]

Es folgt eine ausführliche Darlegung der weiter unten noch eingehender zu betrachtenden Musik zu dem zweiten Teil der den *Part V* einleitenden Hymne *Alenu* (*Part V*, 1 Takt nach Ziffer 67) und dem sich daran anschließenden *Bayom hau*. Als Bloch in seinem Brief an Rinder auf das Proömium zum Kaddisch zu sprechen kommt, heißt es weiter:

> then a sudden [decrescendo] and *total* change of color… The music *goes on*, *subdued* (motiv of the *Jewish Poems* (Hope after Death) and on that music, again, measured, the Minister goes on with the *full text* "And now ere we part…" it leads to the most mysterious "In the divine order of nature…" when my initial motiv […] comes "misterioso" and in a completely different key and "oriental mode" in the basses… Then comes this strange, shadowing music, I told you… *And then* (perhaps against the usual liturgy, and the rules! but *it had to be* – and people will actually *cry* and look deeply into their souls–) in a muttering way, the words almost *not to be heard* (or on a "*ah*" at the Temple, if necessary) The *Coro* sings again the "*Tzur Yisroël*", somewhat modified, on *one* single, distant, misterious, veiled harmony … (The *Kaddish* service can go on, during that Time[979] – But what more *beautiful* than to have it go with such a *background*! Like a supplication! The smallness of man – and his humility before God? – It dies out … and out of that mystery will arise as an "Erlösung" the Final "*Adon Olom*".[980]

Bezüglich dieser grundlegenden musikalischen Neukonzeption der gesamten Totengebets-Liturgie wurde er gegenüber Ada Clement knapp

---

978 Ebd., Item 01164^{v}–01165^{r}.

979 Bloch bezog sich in seinen Ausführungen zum Kaddisch an dieser Stelle wohl vornehmlich auf die Synagogalversion, für die er ja ursprünglich von Rinder auch den Auftrag erhalten hatte. Dennoch scheint er hier auch bereits deutlich die Konzertversion vor Augen gehabt zu haben, wenn er dem Kaddisch – zumindest indirekt durch das in seiner Formulierung benutzte Hilfsverb „can" angedeutet – einen gewissen Optionalstatus zuweist.

980 EB an Reuben R. Rinder, 5. März 1931, in: *UCB Bloch Col*, Box 8, Folder 28, Item 01166^{r}.

zwei Monate später noch sehr viel deutlicher – auch im Hinblick auf seine persönliche Krise. Zu der neu komponierten (bzw. interpolierten) Musik schrieb er ihr in seinem Brief vom 3. Mai 1931:

> It comes really from the grave – When I wrote that, slowly, sleepless, tortured, suffering *hell*, muting letters, sending cables, all this as if I were *dead* myself – all that for a little girl who had 3 weeks faith in me!!! what a shame for E. B. […] You see, I have tried to keep alive, in spite of all… but it meant 2, 3 hours of life and not every day – amidst 21 or 22 of death! My nights were terrific – *Insane*, yes, *insane* I have been most of the time… and for what!! Yes, *I despised myself* – I hated myself *so* that I tried to kill myself, twice – I tried to break my head several times, because it hurt me so, an I hated it so! I hope *there is* a *Hell* – where all this can be accounted for some day – In the meantime, *I* was in Hell, and these near me too. Well, I must get my balance.[981]

Es scheint offenkundig, dass der Impuls, den gesamten *Part V* konzeptionell noch einmal völlig umzugestalten und dort v. a. das *Tzur Yisroel* anstelle (oder zumindest als musikalischen „background"[982]) des Kaddisch zu interpolieren, seinen Ursprung in Blochs Erfahrung der als ‚Hölle' empfundenen Zeit seiner Depression Anfang 1931 hatte. Das, was Ende 1930 noch als recht vage Imagination einer mystischen ‚Scheol'-Musik anmutete, bekam durch Blochs persönliche Erfahrungen ‚an der Todesschwelle' ein sehr viel plastischeres Gepräge und folglich auch eine sehr viel konkretere musikalische Ausdrucksgestalt. Das interpolierte *Tzur Yisroel* ist – zumindest lässt sich dies von der Perspektive der Werkgenese aus betrachtet wohl konstatieren – mehr als nur eine allgemeine „supplication of mankind"[983], die – wie Móricz meint – gedächtnisrhetorisch gleichsam im historisierenden Modus „leaves the present tense to reach, in Godet's spirit, an undefinable past that would neutralize its Jewish specificity".[984] Im *Tzur Yisroel* oszilliert dieser historisierende Modus überdies mit einem erfahrungshaftigen: Die traditionelle bzw. von Bloch geradezu ‚traditionalistisch'

---

981 EB an Ada Clement, 3. Mai 1931, in: *UCB Bloch Col*, Box 3, Item 00319^{r} u. 00320^{r+v}.
982 Vgl. Anm. 980.
983 Vgl. Anm. 955.
984 Vgl. Anm. 952.

verwendete *Ahava-Rabba*-Melodie des *Tzur Yisroel*, die auch in der Rezeptionsgeschichte von *Avodath Hakodesh* von Anfang an immer wieder als explizit ‚jüdisch' aufgefasst wurde[985], erscheint – ähnlich dem in Kap. 2.2.7 erwähnten Foto des „Lonely Tree" – als zutiefst erfahrungshaftiger Ausdruck des von aller Welt verlassenen und dem Tod anheim gegebenen „grand juif errant de la musique"[986]; was in *Part I* die „voice of a poor Jew" war[987], die im Namen des auserwählten Volkes stellvertretend für die gesamte Menschheit Klage führte, wird in *Part V* – verbunden mit der „supplication of mankind"[988] – gewissermaßen zur Stimme des Komponisten selbst, die mit dem interpolierten *Tzur Yisroel* „a terrible crash" zum Ausdruck bringt, „as if suddenly poor, fleshy man thinks of himself, his fears –– death".[989] Die „one traditional number"[990] von *Avodath Hakodesh* scheint an dieser Stelle somit auch gleichsam musikalisch Blochs persönliche ‚Höllenfahrt' des Jahres 1931 darzustellen.

Und doch ist diese zutiefst persönliche ‚Scheol'-Musik, die buchstäblich am Ende – wie er selbst schrieb – „dies out"[991], nicht sein letztes Wort: Sie wird direkt im Anschluss geradezu wagnerisch ‚überwunden' durch das „as an ‚Erlösung'"[992] daherkommende „cosmic poem"[993] *Adon Olom*, das ebenfalls im Zuge der Neuausrichtung des *Parts V* Anfang 1931 kompositorisch völlig umstrukturiert und nun in der Form konzipiert wurde, wie sie

---

985 Wenn man den Worten von Rose Rinder, der Gattin Reuben R. Rinders, glauben darf, so wurde der ‚jüdische' Charakter des *Tzur Yisroel* – auch gegenüber der restlichen Musik im *Avodath Hakodesh* – bereits früh erkannt: „When the critics first heard it, they said, 'By this you can tell that Ernest Bloch has a fine Jewish background, a real understanding of Jewish music.' However, I think the rest of it is typically Bloch", Rinder/Chall (1971), S. 51.

986 Vgl. Anm. 541.

987 Vgl. Anm. 953.

988 Vgl. Anm. 955.

989 Vgl. Anm. 968.

990 Vgl. Anm. 950.

991 Vgl. Anm. 980.

992 Vgl. ebd.

993 Vgl. Anm. 691.

bereits Gegenstand der Erörterung in Kap. 2.3.4 war.[994] Auch von daher ist der erfahrungshaftige Modus der ‚Scheol'-Musik dialektisch verbunden mit der von seiner ‚traditionalistischen' Idiomatik her ja ohnehin historisierend anmutenden[995] Gedächtnisrhetorik der Rinderschen Synagogalmelodie. Die im interpolierten *Tzur Yisroel* erinnerungskulturell anklingende Erfahrungshaftigkeit ist sozusagen eine der überwundenen Vergangenheit; Bloch hat – nicht zuletzt dank seiner mystischen Natur-Erfahrungen in den Schweizer Alpen – seine existenzielle Krise überlebt und folglich endet auch sein *Avodath Hakodesh* musikalisch nicht im ‚Scheol', sondern mit der im *Adon Olom* dargestellten monumentalen Epoptie der ewigen Gesetze des Kosmos.

* * *

Man mag an dieser Stelle freilich einwenden, dass die von mir unterstellte Symbiose von historisierendem und erfahrungshaftigem Modus in Blochs ‚Scheol'-Musik des *Tzur Yisroel* gedächtnisrhetorisch äußerst subtil daherkommt und für ein größeres Publikum, das um die biographischen Umstände nicht Bescheid weiß, kaum als solche rezeptionsseitig funktionalisierbar zu sein scheint – zumal die diesbezüglichen Intentionen Blochs auch in seinen für die Öffentlichkeit bestimmten Programm-Notizen – zu gewissem Grade vielleicht abgesehen von der zitierten Vorlesung Blochs im

---

994 So schreibt Bloch in dem besagten Brief an Clement vom 3. Mai 1931 zunächst: „The Service has progressed, however – it is almost finished, save the *last* chorus, which was almost done… but did not satisfy me – Too tame – too much like a choral – And the hebrew words are so stupendous, that I could not leave it so." Und an späterer Stelle heißt es – wie bereits andernorts zitiert: „The End of the Service, on the text I quoted, will be a stupendous thing! Suddenly I began howling the music! It is no more music, anyhow – It is like hoarse sounds, coming through the Ether, from inhuman voices, thousand of years back… before the Earth existed… or was only fire – or gas – or nebula!", *UCB Bloch Col*, Box 3, Item 00318^{r+v} u. 00319^{v}.

995 Vgl. Anm. 952.

September 1933 in San Francisco – in dieser Form so gut wie nicht herauslesbar sind. Es gibt jedoch – nimmt man zum interpolierten *Tzur Yisroel* auch die diesem Abschnitt musikalisch vorangehende Passage, bestehend aus dem zweiten Teil des *Alenu*-Gebets und dem *Kaddisch*-Proömium, hinzu – noch weitere Argumente, die für Blochs expliziten Anspruch sprechen, die gesamte dem ‚kosmischen' Finale des *Adon Olom* vorgelagerte Musik im *Part V* rhetorisch im Sinne eines erfahrungshaftigen Modus hörbar zu machen.

Sofern *Avodath Hakodesh* in Originalsprache aufgeführt wird, hat das Publikum bis zu dem Zeitpunkt, an dem die Musik in *Part V* bei Ziffer 67 angelangt ist, ca. eine gute halbe Stunde lang nur gesungenes Hebräisch gehört. In dem auf Ziffer 67 folgenden und bis hin zum in Ziffer 76 beginnenden *Tzur Yisroel* reichenden Abschnitt erklingen dann jedoch mit dem zweiten Abschnitt des *Alenu* und dem *Kaddisch*-Proömium explizit zwei Texte, die Bloch in *englischer* Sprache aus dem *Union Prayerbook* übernommen[996] und in seine Partitur eingefügt hat.[997] Der *Alenu*-Abschnitt heißt im Wortlaut der Partitur (*Part V*, Ziffer 67–71):

> May the time not be distant, O God when Thy Name shall be worshipped in all the Earth, when unbelief shall disappear and error be no more. May the day come when all men shall invoke Thy Name, when corruption and evil shall give way to purity and goodness, when superstition shall no longer enslave the mind, nor fetichism blind the eye! O may all men recognize that they are brethren, so that one in spirit and one in fellowship, they may be forever united before Thee. Then, shall Thine kingdom be established on earth and the word of Thine ancient seer be fulfilled![998]

Nach dem Einschub des auf Hebräisch gesungenen *Bayom hau* (Ziffer 71) folgt ab Ziffer 72 das englische Proömium zum *Kaddisch*:

> And now ere we part, let us call to mind those who have finished their earthly course and have been gathered to the eternal home. Though vanished from bodily sight, they have not ceased to be, and it is well with them; they abide in the shadow of the Most

---

996 *Union Prayerbook*, S. 124f.

997 Für eine eingehendere Kommentierung der Herkunft und traditionellen liturgischen Funktion dieser beiden Texte vgl. Anhang 5.1.

998 EB, *AvodHak* Partitur, S. 118–125.

> High. Let those who mourn for them be comforted, Let them submit their aching hearts to God, for He is just and wise and merciful in all His doings, though no man can comprehend His ways ... In the divine order of nature both life and death, joy and sorrow, serve beneficent ends and in the fulness of time we shall know why we are tried and why our love brings us sorrow as well as happiness. With patiently all ye that mourn, and be ye of good courage, for surely your longing souls shall be satisfied.[999]

Bloch äußerte sich in seinen New Yorker *Program Notes* bzgl. der musikalischen Ausführung dieser beiden Texte wie folgt:

> Thus far, the whole text was sung in *Hebrew*. Now the Cantor addresses the people in a kind of recitativo (spoken voice) in the language of the country where the Service takes place: English, in English-speaking countries; French, in France; Italian, German.[1000]

Insbesondere bezüglich der „spoken voice" ergänzte er in seinem Vortrag in San Francisco 1933:

> My difficulty here was not to regulate the rhythm, to combine the talking and singing, bringing the whole philosophical message of humanity, brotherhood, and lamentations of mankind, asking what this is all about.[1001]

Wenngleich Bloch hier also gleichsam eine ‚Sprechstimme' fordert, ist der Cantor- bzw. „Minister"-Part, wie er an dieser Stelle der Partitur benannt wird, ganz im Stile eines rhythmisch und melodisch auskomponierten Rezitativs gehalten. Der Rhythmus muss, soll der Text in einer anderen Sprache als der in der Partitur notierten englischen dargeboten werden, entsprechend der jeweiligen Deklamation angepasst werden. Wie eine Skizze, in der Bloch den Beginn der französischen Textversion des *Alenu* notiert hat, zeigt, bleibt der diastematische Verlauf nach Blochs Vorstellungen hingegen exakt derselbe wie in der englischen Fassung.[1002] Die Ausführungsanweisungen in der Partitur changieren zwischen „Recitant – Spoken voice" (1 Takt nach Ziffer 67), „a little more singing" (Ziffer 69), „almost singing" (Ziffer 70), „again talked voice" (Ziffer 72 [Anm.: Dies ist

---

999 Ebd., S. 127–135.

1000 EB, *UCB Program Notes AvodHak*, Item 01276.

1001 EB, *BL Lecture AvodHak*, S. 4f.

1002 Ein Faksimile mit einem Auszug aus der Skizze findet sich bei Bloch, S. (1985), S. 28; Reprint auch in: Kushner (2002), S. 92.

der Beginn des *Kaddisch*-Proömiums]), „with an expression of dispair“ (2 Takte vor Ziffer 75), „with a little more „voice“ (1 Takt nach Ziffer 75) und wieder „with an expression of dispair“ (2 Takte nach Ziffer 75).

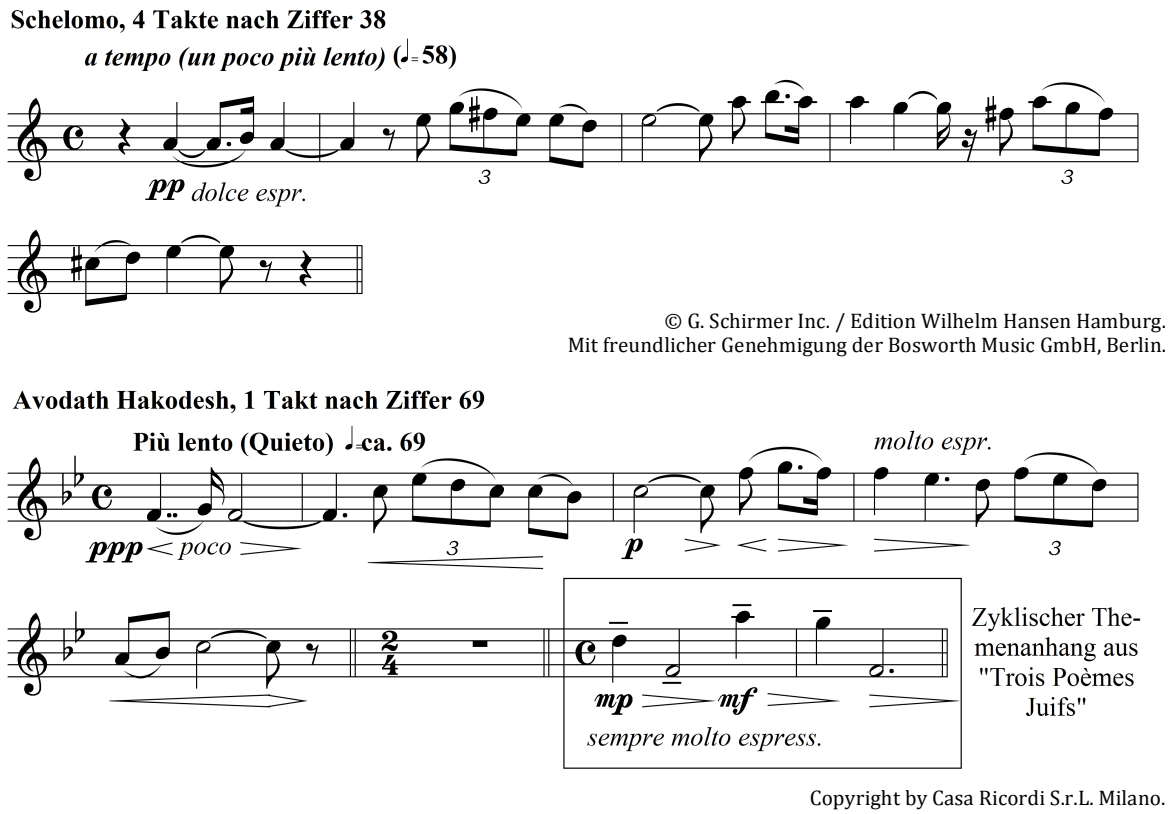
Dieser eigentümliche Sprechgesang und die Forderung nach Deklamation der Texte in der Sprache des jeweiligen Landes der Aufführung machen deutlich, dass es Bloch für die hier zu verkündende „whole philosophical message of humanity, brotherhood, and lamentations of mankind, asking what this is all about“[1003] auf höchste Textverständlichkeit ankam: Jeder soll diese Botschaft, die weitgehend mit derjenigen der ‚Mission Israels' deckungsgleich ist, vernehmen. Aber nicht nur textlich findet hier gleichsam ein Wechsel von mythischer Ur- zu Alltagssprache statt.

Auch musikalisch ist die gesamte Passage gerade aus gedächtnisrhetorischer Perspektive auffällig. Bloch hat hier nämlich in intertextueller Manier insgesamt drei motivisch-thematische Selbstzitate aus Werken seines *Jüdischen Zyklus* – namentlich eine Passage aus *Schelomo*, dann ein Motiv, das sowohl in den Skizzen zu *Jézabel* als auch in denjenigen zu der schließlich ebenfalls Fragment gebliebenen Sinfonie *Jeremiah* auftaucht, und schließlich eine Melodie aus dem letzten Satz *Cortège funèbre* der *Trois Poèmes Juifs* – in den begleitenden Orchestersatz eingewoben. Bloch schreibt dazu in seinem oben bereits in Auszügen zitierten Brief an Rinder vom 5. März 1931:

> I divided this *text* in several parts – When “O may *all men* recognize that they are brethren … till „for ever united”, – which I repeat – “*for ever united* before Thee”, comes, I used, in the instrumental part one of the most beautiful motivs of *Schelomo* and at “Then shall *Thine Kingdom*”, a new motiv which is from my never finished “Jeremiah”!! and a coronation of it! Then, *wildly*, the chorus says the “Bayom hau”, and 2 measures of terrific climax … then a sudden [decrescendo] and *total* change of color … The music *goes on, subdued* (motiv of the *Jewish Poems* (Hope after Death) and on that music, again, measured, the Minister goes on with the *full text* “And now ere we part…”[1004]

[1003] Vgl. Anm. 1001.

[1004] EB an Reuben R. Rinder, 5. März 1931, in: *UCB Bloch Col*, Box 8, Folder 28, Item 01165^{v}–01166^{r}.



NB 15 *Schelomo*-Zitat in *Avodath Hakodesh*

Bezeichnend für den textübergreifenden Erinnerungs-Sinn an dieser Stelle der *Avodath-Hakodesh*-Partitur ist nun die Programmatik der drei zitierten Musiken in ihren orignären musikalischen Zusammenhängen bzw. genauer Blochs Auslegung und Anreicherung dieser originären Programmatik aus der durch *Avodath Hakodesh* geprägten Rückschau Anfang der 1930er Jahre.

Zu der aus *Schelomo* (dort 4 Takte nach Ziffer 38)[1005] zitierten Passage, die im *Part V* von *Avodath Hakodesh* (1 Takt nach Ziffer 69) geradezu ‚Beethoven-gleich' für die Brüderlichkeit aller Menschen stehen soll (vgl. NB 15), hat Bloch in einem Programm-Kommentar zu einer von ihm selbst geleiteten Aufführung von *Schelomo* in der *Accademia Nazionale di Santa Cecilia* in Rom am 22. Januar 1933, den er selbst als „l'idea di ‹psicoanaliz-

[1005] Vgl. EB, *Schelomo*, S. 63f.

zare› la mia partitura“ und als „un programma ‹a fatto compiuto›, scritto seguendo la musica“ bezeichnet hat, Folgendes geschrieben:

> Un gesto desolato: «Tutto questo è vanità…» L'orchestra, allora, sembra staccarsi da questo mondo del Nulla e volare lontano, in un sogno: la visione di un mondo migliore, un mondo terreno, ove regnerebbero la place, la giustizia, l'amore… e Schelomò si lascia trasportare dal sogno… […] Quasi tutte mie opere, per quanto cupe, terminano tuttavia con una conclusione ottimista, o almeno con una speranza. Questo è l'unica che si compia così, con una negazione assoluta. Ma il soggetto lo esigeva. Il solo passagio di luce e di speranza è quello che ho fatto notare, dopo la meditazione di Schelomò. Ne ho scoperto il vero senso… quindici anni dopo averlo scritto… E ho utilizzato questo frammento per illustrare una pagina del mio Oratorio Ebraico, ove le parole esprimono appunto la speranza, il voto ardente che un giorno gli uomini possano alfine riconoscere che sono tutti fratelli e sappiano vivere in armonia, in pace.[1006]

Das von Bloch für die Textstelle „Then shall Thine Kingdom“ (*Part V*, Ziffer 70) verwendete Motiv entstammt – worauf er ja auch selbst in dem oben zitierten Brief an Rinder hinwies[1007] – den Skizzen zu seiner unvollendet gebliebenen Sinfonie *Jeremiah*. Dort firmiert es u. a. auf einem Skizzenblatt unter dem Stichwort „Israël – Peaceful motiv“ mit dem Zusatz „From Jezabel“[1008] (vgl. NB 16). Die *Jeremiah*-Skizzen enthalten ansonsten kaum weiterführende Hinweise auf irgendeine Programmatik der Musik. Ganz anders sieht es diesbezüglich im Falle der kompositorischen Vorlage von *Jeremiah*, der ebenfalls unvollendet gebliebenen Oper *Jézabel* aus, deren musikalische Skizzen vornehmlich in zwei umfangreichen handschriftlich von Bloch erstellten Leitmotivsammlungen für die Hauptfiguren der Oper – die eine unter dem Titel *Jézabel. Equisses et Notes* im Jahre 1911 erstellt, die andere unbetitelt aus dem Jahre 1918 stammend[1009] – erhalten geblieben sind und heute in der *Library of Congress* aufbewahrt werden.

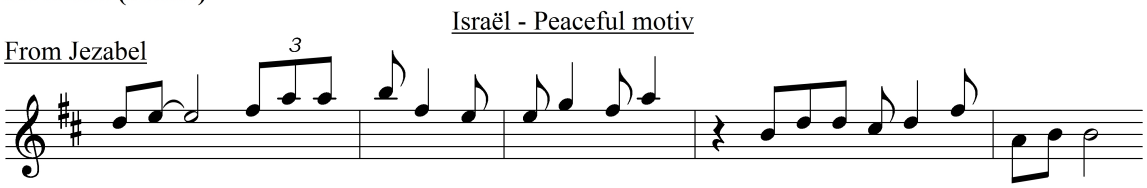
1006 EB, zit. n. Tibaldi Chiesa (1933), S. 50.

1007 Vgl. Anm. 1004.

1008 EB, *Jeremiah Sketches*, in: *LoC Bloch Col*, Box 5, Folder 15, Bl. 2r.

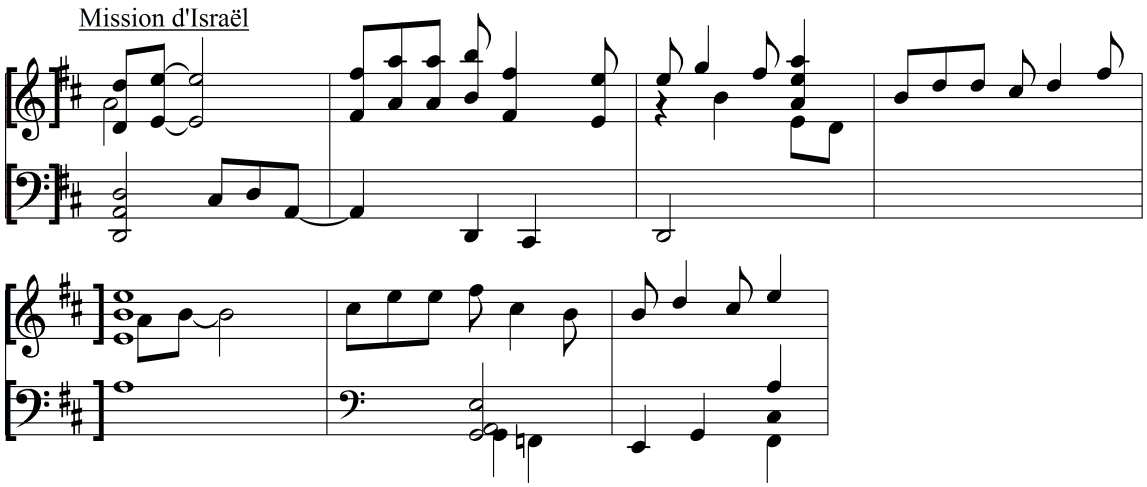
1009 Zur philologischen Kommentierung der beiden Skizzenbände vgl. auch Móricz (2008), S. 123. In ihrem Fußnoten-Kommentar auf S. 370n25 hat Móricz die Datierung beider Skizzensammlungen versehentlich vertauscht.

Jeremiah (Skizze)



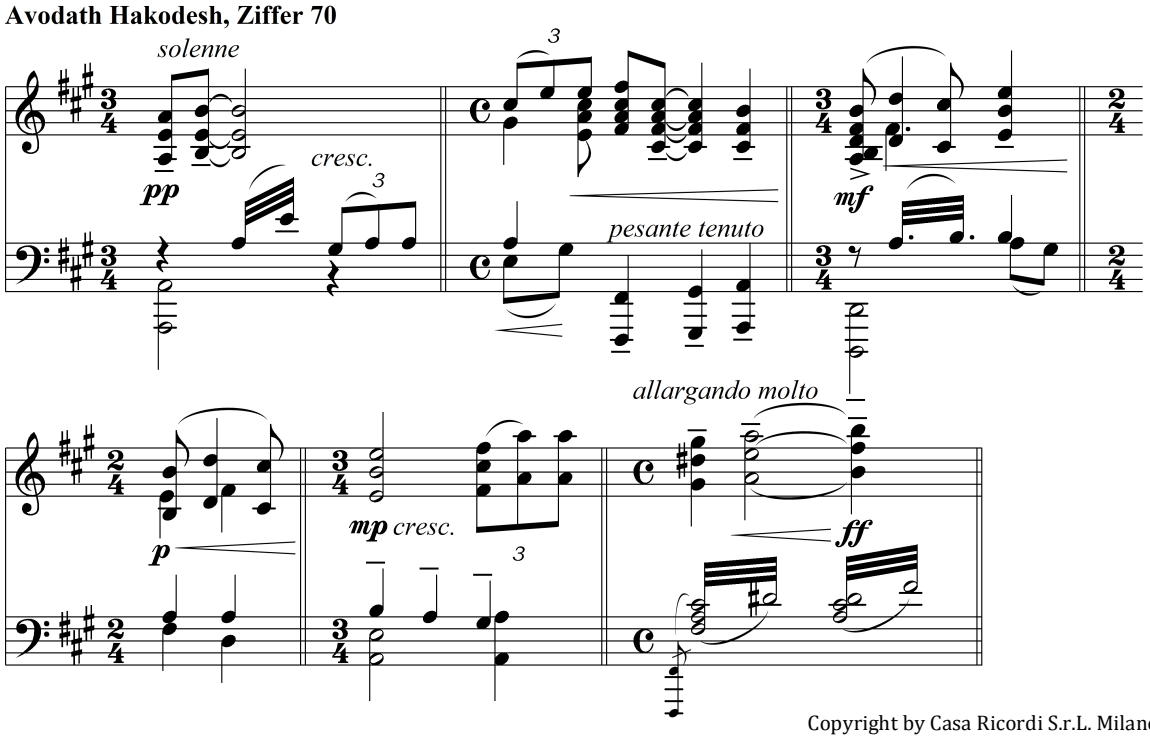
Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Erben Ernest Blochs (namentlich Ernest Bloch II).

Jézabel (Skizze)



Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Erben Ernest Blochs (namentlich Ernest Bloch II).

Avodath Hakodesh, Ziffer 70



Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

NB 16 *Jeremiah-/Jézabel*-Zitat in *Avodath Hakodesh*

In beiden Skizzenbänden ist das infragestehende Motiv mit dem bezeichnenden Titel „Mission d'Israël" versehen und sollte in der Oper als eines der Leitmotive des biblischen Propheten Elija fungieren (in Blochs *Jézebel-*

Skizzen von 1911 „Elie (Israël)“, in denen von 1918 „Eliahou“genannt). Während die Figur des Eliahou von Bloch in seinen 1918er-Skizzen mit den Attributen „violence, ardeur, visionair, orgueil du prophète“ charakterisiert wird[1010] und auch die ihm von Bloch zugeschriebenen musikalischen Motive – wie Móricz gezeigt hat – grundsätzlich durch eine „intensity of utterance“ gekennzeichnet sind, die sich „in rhythmic contrasts and frequent use of accents“ sowie „aggressively ascending melodic shapes, idiomatic brass figures (arpeggios or repeated notes) and abundance of perfect fourths, fifths, and tritones“ manifestiert[1011], erscheinen zwei der Eliahou-Motive als Teil „of the idealized Jewish World“[1012], wie sie v. a. der fromme Jehovah-Anhänger Naboth verkörpert, der gemäß der aus 1. Kön. 21 bekannten Geschichte im ersten Akt im Auftrag der als grausame orientalische *femme fatale* gezeichneten Titelheldin Jézabel wegen des Streits um seinen Weinberg getötet wird. Bei diesen beiden Motiven handelt es sich zum einen um das oben erwähnte, hier als „Mission d'Israël“ titulierte Leitmotiv[1013], das in *Avodath Hakodesh* bei Ziffer 70 zitiert wird (vgl. NB 16), zum anderen um ein schlicht als „Israël“ benanntes Motiv[1014], das seinerseits die Keimzelle für das Motiv aus dem dritten der *Trois Poèmes Juifs* mit dem Titel *Cortège funèbre* bildet, welches wiederum ebenfalls in *Avodath Hakodesh*, und zwar zu Beginn des *Kaddisch*-Proömiums zitiert wird (vgl. NB 17).[1015] Bloch selbst hatte die in *Jézabel* u.

1010 Vgl. EB, *Eliahou Sketches* (*Jézabel,* 1918), in: *LoC Bloch Col*, Box 6, Folder 6, S. 1.
1011 Móricz (2008), S. 133ff.
1012 Ebd., S. 135.
1013 Vgl. EB, *Eliahou Sketches* (*Jézabel*, 1918), in: *LoC Bloch Col*, Box 6, Folder 6, S. 5.
1014 Ebd., S. 6.
1015 Das „Israël“-Motiv taucht überdies noch ein weiteres Mal in Blochs Œuvre auf, und zwar an einer Stelle des ein Jahr nach den *Trois Poèmes Juifs* entstandenen *Psaume 22* (dort 5 Takte nach Ziffer 13). Nicht nur an diesen hier erwähnten Beispielen wird deutlich, dass die für *Jézabel* erstellten Motiv- und Themenkataloge vom Komponisten immer wieder als eine Art Steinbruch für spätere Werke Blochs, insbesondere diejenigen des *Jüdischen Zyklus* genutzt wurden, vgl. dazu Knapp (2003), S. 100–104; Móricz (2008), S. 137.

a. durch diese beiden Motive symbolisierte ideale jüdische Welt im Kontext der Werkgenese seiner Oper in einem Brief an Fleg vom 21. August 1911 einmal als eine Welt „de force morale, de *justice*, de lutte contre la nature humaine, de loi, d'ordre et aussi de joie intérieure, profunde, calme de devoir accompli – l'esprit juif"[1016] umschrieben. Speziell das „Mission d'Israël"-Motiv hätte wohl – folgt man den 1918er-Skizzen – vornehmlich im 3. Akt während der Szene um das Gottesurteil am Berg Karmel, bei dem Eliahou gegenüber Jézebels Baalsdienern die Macht Jehovas demonstriert, erklingen sollen. Bloch schreibt zu dieser Szene die Stichworte: „*Carmel* – Paysage – roc – sec – Lumière /– Solitude – Ascitisme – Eliahou – […] La Mission d'Israël) impersonnel – Écoute Israël!"[1017] und die Notierung des Motivs selbst findet sich auf einem Doppelblatt, das die Überschrift „Carmel" trägt.[1018] In den 1911er-Skizzen hingegen fehlt die genaue Zuordnung zur Karmel-Szene und Bloch vermerkt zu dem Motiv lediglich den Kommentar „Paix"[1019] – eine Parallele zu der Programmatik, wie sie offenkundig auch für das Motiv in *Jeremiah* vorgesehen war.

Bezüglich des dritten Selbstzitats in *Part V* von *Avodath Hakodesh*, der gerade bereits im Zusammenhang mit dem „Israël"-Motiv aus *Jézabel* erwähnten Passage aus *Cortège funèbre* (dort 4 Takte nach Ziffer 14)[1020],

---

1016 EB an Edmond Fleg, 21. August 1911, in: *LoC Bloch Col*, Box 33, Folder 2, Bl. 5v.

1017 EB, *Eliahou Sketches* (*Jézabel*, 1918), in: *LoC Bloch Col*, Box 6, Folder 6, S. 1.

1018 Ebd., S. 5.

1019 EB, *Jézabel. Equisses et Notes* (1911), in: *LoC Bloch Col*, Box 6, Folder 7, Register *Elie (Israël)*, S. [9].

1020 Vgl. EB, *Trois Poèmes Juifs*, S. 80f. Die zitierte *Cortège-funèbre*-Melodie setzt sich gleichsam aus dem ursprünglich aus *Jézabel* stammenden „Israël"-Motiv, das den Themenkopf bildet, als auch aus einem Motiv zusammen, das in allen drei Sätzen der *Trois Poèmes Juifs* erklingt und diese damit zyklisch aneinander bindet (erster Satz *Danse*, Ziffer 14; zweiter Satz *Rite*, Ziffer 9 u. 13). Dieses zyklische Motiv erscheint in allen drei Sätzen jeweils als eine Art Themenanhang, dem jeweils ein austauschbarer Themenkopf (in *Cortège funèbre* eben das „Israël"-Motiv aus *Jézabel*) vorangestellt wird. Dasselbe Verfahren nutzt Bloch auch im *Part V* von *Avodath Hakodesh*, indem er hier ebendieses aus *Trois Poèmes Juifs* stammende Themenanhangs-Motiv als selbiges nicht nur im *Cortège-funèbre*-Zitat verwendet (4 Takte vor

die zu Beginn des *Kaddisch*-Proömiums erklingt (1 Takt nach Ziffer 72; vgl. NB 17), heißt es in Blochs eigenem Programm-Kommentar zur amerikanischen Erstaufführung der *Trois Poèmes Juifs* am 23. März 1917 in Boston:

> III. CORT[È]GE FUNÈBRE. This is more human. My father died – these ‚Poems' are dedicated to his memory. There is something implacably severe in the rhythms that obstinately repeat themselves. At the end, sorrow bursts forth, and at the idea of an eternal separation the soul breaks down. But a very simple and serene melody arises from the orchestral depths as a consolation, a balm, a gentle faith. The memory of our dear departed ones is not effaced; it lives forever in our hearts.[1021]

In seinem späteren, ebenfalls wie der *Schelomo*-Kommentar für das Konzert am 22. Januar 1933 in Rom abgefassten Programmheft-Text zu *Trois Poèmes Juifs* schreibt Bloch zu der fraglichen Melodie aus *Cortège funèbre* noch ausführlicher:

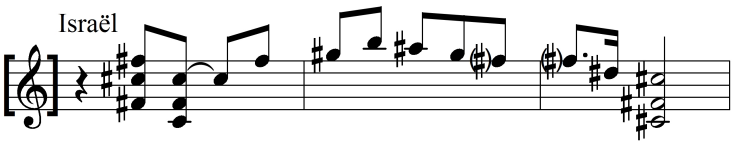
> Allora un dolcissimo canto si leva, in calma di mistica serenità, oltre ogni umana pena. È una speranza? Un conforto? Non parla di un'altra viva, e pure non la nega. Dice forse che nulla dei nostri tentativi, delle nostre lotte, nulla è perduto. Il sorriso, la bontà, la tenerezza dei nostri morti persistono: essi rimangono sempre con noi; sembrano ancora chinarsi verso noi, ne sentiamo quasi lo sguardo, il calore delle loro mani che non sono più…[1022]

Ziffer 73), sondern es auch dem kurz zuvor erklingenden *Schelomo*-Motiv beifügt (3 Takte vor Ziffer 70), so dass beide Zitate endosemantisch miteinander verbunden werden (vgl. NB 15 u. 17).

1021 EB, zit. n. Hale (1917), S. 1136. – Schiller weist darauf hin, dass „[a]ctually, the Cortège funèbre contains two melodies that can be characterized as ‚simple and serene'", vgl. Schiller, D. (2003a), S. 43 – Die andere Melodie, die zwischen Ziffer 6 und 8 erklingt, umschreibt Bloch in seinem 1933er-Programm-Kommentar (s. u.) wie folgt: „Un canto mistico si leva, un balsamo, una consolazione: desiderio di rassegnarsi, forse, ma il dolore rimane, latente; volontà di credere e di sperare, ma il cuore resta greve, colmo di lacrime.", EB, zit. n. Tibaldi Chiesa (1933), S. 45 – Beide Melodien aus *Cortège funèbre* tauchen ihrerseits wiederum in zwei weiteren publizierten Werken Blochs auf. Wird die auch im *Avodath Hakodesh* zitierte Melodie, die ja – wie oben angedeutet – ihren Ursprung in dem „Israël"-Motiv aus *Jézabel* hat, bereits an einer Stelle des ein Jahr nach den *Trois Poèmes Juifs* entstandenen *Psaume 22* (dort 5 Takte nach Ziffer 13; vgl. EB, *Psaume 22*, S. 23f.) fragmentarisch aufgegriffen, entstammt die andere Melodie des *Cortège funèbre* ursprünglich dem letzten Teil *Invocation* der 1906 komponierten *Poèmes d'Automne* (T. 27–43; vgl. EB, *Poèmes d'Automne*, S. 26f.), s. hierzu auch Anm. 931.

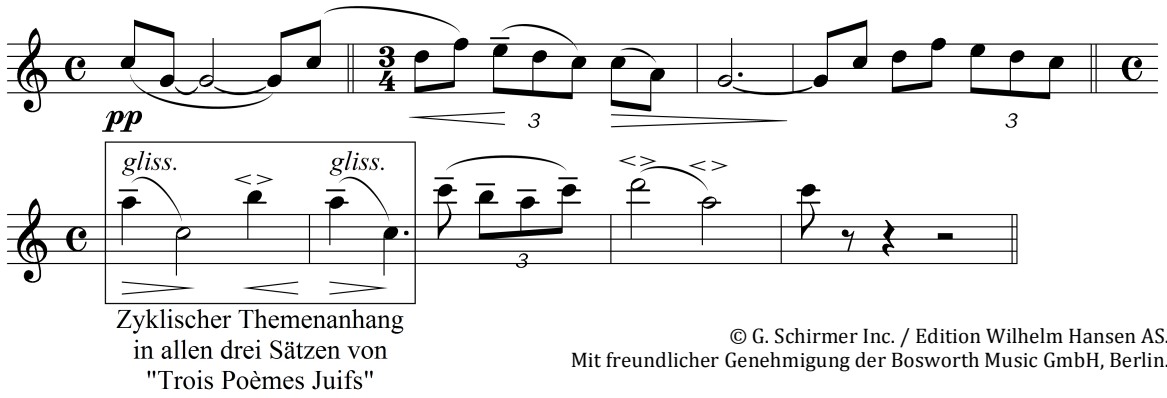
1022 EB, zit. n. Tibaldi Chiesa (1933), S. 45f.

Jézabel (Skizze)



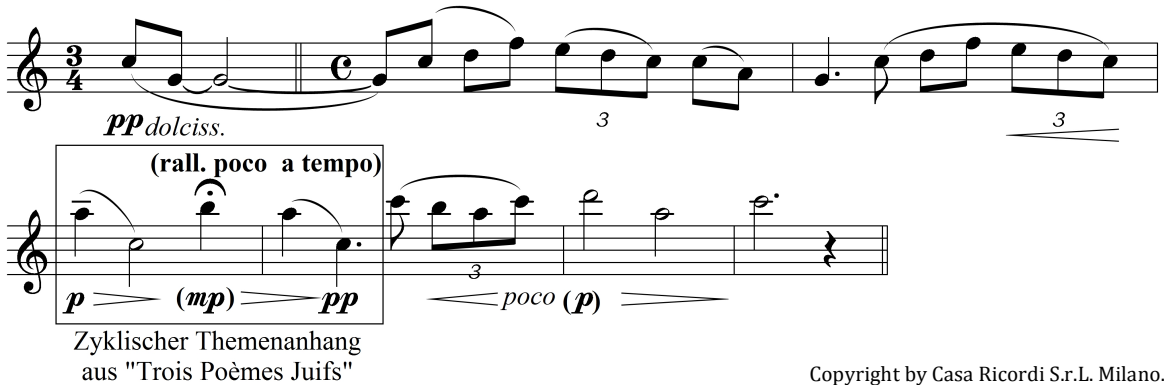
Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Erben Ernest Blochs (namentlich Ernest Bloch II).

Cortège funèbre, 4 Takte nach Ziffer 14



© G. Schirmer Inc. / Edition Wilhelm Hansen AS.
Mit freundlicher Genehmigung der Bosworth Music GmbH, Berlin.

Avodath Hakodesh, 1 Takt nach Ziffer 72



Copyright by Casa Ricordi S.r.L. Milano.

NB 17 *Cortège-funèbre*-Zitat (urspr. aus *Jézabel*) in *Avodath Hakodesh*

Fasst man die Programmatik der drei Selbstzitate im *Part V* von *Avodath Hakodesh* zusammen, so stehen das *Schelomo*- und das *Jeremiah*- (bzw. *Jézabel*)-Zitat offenkundig für die Vision einer geeinten Menschheit im Sinne der ‚Mission Israels', wie sie auch im englischsprachigen Text des *Alenu* zum Ausdruck kommt. Im *Cortège-funèbre*-Zitat, das die Deklamation des die Totengebets-Liturgie einleitenden Kaddisch-Proömiums musikalisch untermalt, scheint gleichsam die in *Trois Poèmes Juifs* evozierte Programmatik des Gedenkens an den Tod des eigenen Vaters mitzuschwingen. Es weist damit gewissermaßen eine ganz buchstäblich im erfahrungs-

haftigen Modus stehende ‚Überleitungsfunktion' zwischen der zuvor verkündeten Botschaft der ‚Mission Israels' und der nachfolgend im oktatonischen Leitmotiv und schließlich im *Tzur Yisroel* anklingenden ‚Scheol'-Musik auf, in welcher schließlich das Gedenken an den Vater in die „supplication of mankind"[1023] und parallel dazu in den musikalischen Ausdruck der persönlichen Existenzkrise von Bloch selbst transformiert wird.

Bloch selbst hat in seinen in Washington aufbewahrten handschriftlichen *Program Notes* die gesamte Passage zwischen *Alenu* und Kaddisch-Proömium wie folgt umschrieben:

> This whole text – to be sung or recited in *English* in English speaking countries – in [F]rench, in France, in [I]talian, in *Italy* – is thus a *projection*, more general, more universal, of the *hidden* philosophy of the Service proper – a kind of *radiation*, of *announcement*, to the *whole of Mankind* of its *Central Idea* – At least, this was my conception of it. But I know it *is* the conception of the *Hebrew Prophets* – the living, eternal, universal contribution of *Israël* to *Mankind* – And it happens to be my *own* philosophy too! – (I changed a few words, as you can see – very few – To "*Idolatry*" which, to me, seemed too limited, circumscribed to "religion" or "worship" of the "True God" – which each creed pretends to possess exclusively!! – I substituted the word "Fetishism" – in a very broad sense = Adoration of any "label" in a blind way, submission of man to any "isms", in *all realms of Life* – This, for me, is the Capital sin, and the Source, the Cause of most of our Evils – We worship the *means* for the End – *Virtuosity* of all kinds, in Life, in Science, in Arts, leading *always* to sure *destruction* – Any kind of "fetishism" *blinds* reason – prevents man from seeing the *Truth*, to be *just* and far sighted – Thus, I do not believe any more in "isms" – Capitalism, Socialism, Communism, as *panaceas,* as in "Speed", a "Prosperity", or any Law which, like Prohibition *enslaved* the men who made it – no more than in *"Atonalism",* "Polytonalism" eh! Our whole modern world is *blinded* and *enslaved* by *fetishism* – See our worship of *Speed* – records of airplanes – of Discoveries which man *does not know how to use*, for the benefit of mankind, of business – taken as an idol! = (production not for the needs of mankind – the aim, the end – but as a means in itself, money making!) *Science* in the same way – Virtuosity of a Ludendorff, or of a surgeon, or of *musical acrobats!* – or Hitlerism – It is all *one* and the *same perversion*. –)[1024]

An diesem vernichtenden Rundumschlag gegen die moderne Welt, deren unterschiedlichste und gegensätzlichste zivilisatorische Erscheinungsweisen radikal über einen Kamm geschoren werden, wird nochmals deutlich,

---

[1023] Vgl. Anm. 955.
[1024] EB, *LoC Program Notes AvodHak*, S. 23f.

dass Bloch innerhalb des gesamten hier infragestehenden Abschnitts von *Part V* auf eine dezidierte ‚Erfahrungshaftigkeit' in seiner textlichen und musikalischen Gedächtnisrhetorik abhebt: Während des *Alenu* soll jeder die Botschaft der universalen Brüderlichkeit vernehmen, indem er klar und deutlich in seiner jeweiligen Sprache angesprochen und mit spezifischen Änderungen gegenüber dem Originaltext konfrontiert wird: Aus dem der ‚monumentalen' biblischen Rhetorik entstammenden Substantiv „idolatry", das dezidiert eines der zentralen Phänomene umschreiben würde, gegen das sich – manifest im ersten Artikel der Zehn Gebote – die ‚Mosaische Unterscheidung' auflehnt[1025], wird der ‚moderne' und ‚lebensweltlich' konnotierte Begriff „fetishism", der gleichsam theologisch etwas ‚neutraler', weil nicht biblisch fundiert, daherzukommen scheint, dafür aber so gewählt ist, dass auch ein säkulares Publikum verstehen können soll, was die Botschaft der Brüderlichkeit in der Gegenwart diskreditiert habe: die moderne Welt mit ihren – aus Blochs Sicht – hybriden Ausformungen von ‚-ismen'. Da hinein wird passend das musikprogrammatische *Schelomo*-Zitat eingewoben, das den Traum von einer besseren Welt des an der Eitelkeit alles Irdischen resigniernden biblischen Predigers symbolisiert. Dieser Traum findet bei der Textstelle „Then, shall Thine Kingdom be established on earth" schließlich seine – wie Bloch in seinem Brief an Rinder vom 5. März selbst geschrieben hatte – musikalische „coronation" in dem „Mission d'Israël"-Zitat aus *Jeremiah/Jézabel*[1026] und symbolisiert damit die „conception of the *Hebrew Prophets* – the living, eternal, universal contribution of *Israël* to *Mankind",* welche auch gleichzeitig Blochs „*own* philosophy" darstellt.

Diese prophetische Verkündigung der ‚Mission Israels' dient gleichsam der Vorbereitung für die Offenbarung der letzten und ewigen göttlich-

[1025] Vgl. Kap. 1.1.
[1026] Vgl. Anm. 1004.

kosmischen Geheimnisse der Natur und des Universums, wie sie schließlich im *Adon Olom* erklingen. Vor diese kosmische Schau Gottes ist jedoch noch das *Tzur Yisroel* geschaltet, das – textlich und musikalisch durch das Kaddisch-Proömium sowie das programmatisch ebenfalls dem Totengedenken gewidmete *Cortège-funèbre*-Zitat und die oktatonische Variante des Leitmotivs vorbereitet – als ‚Scheol'-Musik symbolisch den Platz der gleichsam selbstreflexiven Totenklage der Menschheit einnimmt, stellvertretend repräsentiert durch die „voice" des an der Welt leidenden „poor Jew"[1027] Bloch, der physisch und v. a. psychisch ganz konkret mit dem Tod ‚gerungen' hat. Die Menschheit und ihr „Hebrew Prophet"[1028] Bloch durchleben im *Tzur Yisroel* – der einzigen ‚authentisch' jüdischen Melodie des *Avodath Hakodesh* – sozusagen die letzte Prüfung des Todes, um selbigen schließlich als „accepted death" in ein „accepted Life"[1029] umzuwandeln und so frei für die kosmische Erkenntnis Gottes zu werden, wie sie das „as an ‚Erlösung'"[1030] daherkommende *Adon Olom* ausspricht. Mit *Alenu*, *Schelomo*-, *Jeremiah-/Jézabel*- und *Cortège-funèbre*-Zitat, Kaddisch-Proömium, *Tzur Yisroel* und *Adon Olom* formiert Bloch also geradezu eine Art kosmotheistisches Initiationsritual, das von seiner (kultur-)semiotischen Struktur her entfernt an den von Jan Assmann in Bezug auf Mozarts *Zauberflöte* beschriebenen Einweihungsweg von Protagonisten auf der Bühne und Publikum erinnert[1031], wenngleich hier natürlich nicht wie bei Mozart freimauerische Ideale, sondern die reformjüdische Ethik der ‚Mission Israel' samt einer an Wagner, Godet und Chamberlain geschulten biologistisch-naturmystischen Weltanschauung den Ausgangspunkt

[1027] Vgl. Anm. 953.
[1028] Vgl. Anm. 1024.
[1029] Vgl. Anm. 930.
[1030] Vgl. Anm. 980.
[1031] Vgl. Kap. 1.3.3.1.

bilden[1032]: Im *Part V* von *Avodath Hakodesh* erscheint die gesamte ‚Konzertgemeinde' gleichsam als ein kollektiver Myste, der nach der Aufnahme der prophetischen Botschaft der ‚Mission Israels' – analog Taminos und Paminas Feuer- und Wasserprobe, in der sie „des Todes Schrecken überwinden" sollen[1033] – eine symbolische und ganz konkrete Todeserfahrung, sozusagen einen rituellen *Descensus ad infernos* zu durchleben hat und schließlich – gleich einer Wiedergeburt („accepted death – as accepted Life"[1034]) zur Epoptie der kosmischen Gesetze des All-Einen Gottes gelangen soll – gewissermaßen Blochs ebenso ‚archaische' wie ‚schopenhauerische' Variante des *Zauberflöten*-Finales, in dem sich im Schlussbild – wie es in Schikaneders Regieanweisung bekanntlich heißt – „Das ganze Theater […] in eine Sonne" verwandle.[1035]

* * *

[1032] Angesichts Blochs kosmotheistischer Weltanschauung und der in seiner Verbal- und Musiksprache allerorten anzutreffenden ‚Wagner'-Rhetorik wäre es neben dem *Zauberflöten*-Vergleich freilich mindestens ebenso naheliegend, Blochs Synagogaloratorium mit einem weiteren prominenten Beispiel einer – wenn auch im Vergleich zu Mozarts Freimaureroper nicht ganz „so auschließlich die gesamte Form bestimmend[en]" – „Verbindung von Ritual und Oper" (Assmann, J. (2005b), S. 23) in Vergleich zu setzen, das überdies auch ganz konkrete musikalische Spuren in *Avodath Hakodesh* hinterlassen hat (vgl. Anm. 668): Die Rede ist von Wagners Bühnenweihfestspiel *Parsifal*. Diesen Vergleich hat auch Móricz bereits bemüht, wenn sie schreibt: „[T]he *Sacred Service* was Bloch's *Parsifal*, a religious drama that propagated a pagan worship of nature and depicted the unsettling anxiety of human existence.", Móricz (2008), S. 170. Móricz spielt mit ihrer Aussage auf eine Äußerung Blochs selbst an, die dieser in einem undatierten Brief an Edmond Fleg aus dem Jahre 1909 im Zusammenhang mit den ersten Plänen zu einer ‚jüdischen' Oper im Vorfeld der musiktheatralen Konzeptionierung von *Jézabel* getätigt hatte. Dort heißt es bzgl. der Idee, den biblischen *Mose*-Stoff opernkompositorisch anzugehen: „Moïse est superbe, mais nous sommes trés jeunes. Il faut que ce soit notre Parsifal.", *LoC Bloch Col*, Box 32, Folder 9, S. 13.

[1033] Vgl. den Gesang der zwei Geharnischten (2. Aufzug, 28. Auftritt, T. 206–225), in: Mozart, *Zauberflöte*, S. 288–292.

[1034] Vgl. Anm. 930.

[1035] Vgl. die Regieanweisung im 2. Aufzug, 30. Auftritt, T. 819, in: Mozart, *Zauberflöte*, S. 353.

Akzeptiert man diese Interpretation des *Parts V* als eines kosmotheistischen Initiationsrituals und betrachtet von diesem Zielpunkt der Komposition aus, den Bloch ja selbst als „a *projection*, more general, more universal, of the *hidden* philosophy of the Service proper – a kind of *radiation*, of *announcement*, to the *whole of Mankind* of its *Central Idea*" bezeichnet hatte[1036], die ersten vier Teile von *Avodath Hakodesh*, so scheinen auch diese sich in die im *Part V* offen zutage tretende ‚Mysterienstruktur' des Synagogaloratoriums einzufügen. Bloch hat die Programmatik der ersten vier Teile in seinem 1933 in San Francisco gehaltenen Vortrag wie folgt zusammengefasst (Anm.: Die Angaben der einzelnen Liturgieteile in eckigen Klammern sind von mir hinzugefügte Ergänzungen):

> The first part is a meditation, a simple prelude, principally musical, written in tonality, and for unity I used the old modes, as musically I had to make the work compact. Music enters first the external ear, then the inner ear, the heart and finally the mind or soul. The motive is very simple […] After the Meditation, the Cantor and chorus come [= *Ma Tovu*]. […] You must first imagine a Temple of Service, with good in everything that is made and beautiful. Then comes a motif, a cosmic thing, with the force of the Universe [= *Borechu,* Schofar-Musik], then comes the Proclamation of Faith [= *Shema Yisroel*]. Then a more human thing [= *Veohavto*], a chorus of exaltation [= *Mi Chomocho*; *Adonoy Timloch*], then the misery of humanity [= *Tzur Yisroel*], thus forming the exposition. The second part [= *Kedusha*] is like the Sanctus of the Catholic Church which was originally taken from the Hebrew. The third part is liturgic, woven around the [Torah] and the Laws of Moses, with its organization, discipline, symbolism [= *Silent devotion*; *Yihyu lerozon*; *Seu Sheorim*; *Taking the Scroll from the Ark*; *Toroh Tzivoh*; *Shema Yisroel*; *Lecho Adonoy*]. When I read, "Lift up your heads, oh ye gates and be ye lifted up ye everlasting doors and the King of Glory shall come in," [= *Seu Sheorim*] I could not understand what this was about. It mystified, puzzled and worried me. I was in the Switzerland mountains at the time, the day was foggy, the fir trees drooped, the landscape was covered with sadness, I could not see the Light. Suddenly a wind came up, the clouds in the sky parted and the Sun was over everything. I had understood. I felt God was within me at that time in lifting up the clouds. They were simply doors painted with the varnish of communism, technocracy, the cults, sects, fetishisms of today, which we cannot understand, all our ideas in a [B]abel. We were in a fog, we could not see the Truth, nor understand God and Life; but, when the clouds lift from out of our mind and life, and our hearts become as a little child, then the Truth will come in as a King of Glory. […] This part then ends with the *Exaltation* [= *Lecho Adonoy*]. The 4th part says: "Then put the Law away in the Ark now that you have understood it. It must be a living thing, the rejoicing, happiness,

[1036] Vgl. Anm. 1024.

> the exaltation of all mankind [= *Hodo al Eretz*; *Toras Adonoy*], ending with the Tree of Life [= *Etz Chayim*] and that all those who are supporters of it are happy.["][1037]

Bedenkt man zusätzlich zu diesem programmatischen Ablauf von *Avodath Hakodesh* noch, dass Bloch insbesondere den meditativen Beginn von *Part I* mit dem die „lieblichen Zelte Jakobs" (vgl. Num. 24.5) besingenden *Ma Tovu*, das traditionellerweise der Begrüßung und Würdigung der Synagoge als Gebetsraum und Gotteshaus dient[1038], in seinen anderen Programm-Kommentaren auch – wie erwähnt – als „a kind of invocation, in the desert perhaps – the Temple of God in 'Nature'" bezeichnet hat[1039], so offenbaren sich die ersten vier Teile des Werkes insgesamt als eine Art archaischer Ritus des antiken Wüstenvolks Israel, der gleichsam das in der Musik selbst auskomponierte erinnerungskulturelle ‚Urbild' für das „cosmic poem" des finalen *Parts V* abgibt:

> The whole service is a kind of History of all of mankind, of the family life and the cosmic. […] It contains the old Jewish message of faith and hope in life. It is a human thing. When I used the word "Israel", I thought of it in a symbolic way. I wrote from my heart, with my roots in Jewish soil, for the whole outside world. The entrance of this element is dramatic.[1040]

Ganz gemäß dem von Bloch in seinem Programm-Kommentar geprägten Bild, dass „[m]usic enters first the external ear, then the inner ear, the heart and finally the mind or soul"[1041], soll dem (in erster Linie nicht-jüdischen) Zuhörer gleichsam auch das „whole drama"[1042] der „entrance" des ‚jüdischen' Elements in mehreren Stufen präsentiert werden: Zunächst als vor dem ‚äußeren Ohr' erklingende Welt des archaischen Wüstenvolkes, das im Einklang mit der Natur lebt und die ewigen Gesetze des Kosmos verehrt; dann durch diverse liturgische Stationen hindurch und insbesondere durch

---

1037 EB, *BL Lecture AvodHak*, S. 3f.
1038 Vgl. Anhang 5.1.
1039 Vgl. EB, *UCB Program Notes AvodHak*, Item 01274; für den fast gleich lautenden Programm-Kommentar in EB, *LoC Program Notes AvodHak*, S. 7 vgl. Anm. 852.
1040 EB, *BL Lecture AvodHak*, S. 3f.
1041 Vgl. Anm. 1037.
1042 EB, *BL Lecture AvodHak*, S. 2.

den in *Part III* und *IV* präsentierten Thorakult, der nicht in seiner textuellen, sondern rituellen Kohärenz prononciert wird und – wie an Blochs Umschreibungen des *Seu Sheorim* offenkundig wird – gleichsam bereits als eine Antizipation des in *Part V* erklingenden „cosmic poem“[1043] im *Adon Olom* (gewissermaßen ein ‚kleines Mysterium' vor dem finalen „'großen Mysterium' darstellend) daherkommt, ins ‚innere Ohr' und Herz übergehend; und schließlich im *Part V*, der samt musikalischer ‚Höllenfahrt' im *Tzur Yisroel* im Zeichen der ‚Mission Israels' stehenden Initiation in die ewigen Natur- und Kosmos-Gesetze, Verstand und Seele erreichend. *Avodath Hakodesh* scheint von daher ganz im Zeichen einer ‚konnektiven Struktur'[1044] zu stehen, in der die kultische Welt des biblischen Wüstenvolks Israel als erinnerungskultureller Archetypus einer Gegenwart erscheint, in welcher eine im Zeichen der ‚Mission Israels' stehende ‚universale Messe' abgehalten werden soll[1045]. Die finale mystische Initiation im *Part* V bedarf, damit die ‚Mission Israels' erfüllt und die Menschheit zur Einheit geführt werden kann, gewissermaßen der in *Part I* bis *IV* evozierten Erinnerung an die mythische Ur-Einheit von Gott, Mensch und Kosmos, die mittels programmatischer Simulation eines gleichsam ‚biblischen' Ritus in Szene gesetzt wird.[1046]

[1043] Vgl. Anm. 691.
[1044] Vgl. Anm. 107.
[1045] Vgl. Anm. 724.
[1046] Angesichts einer solchen ‚konnektiven Struktur' zwischen ‚biblischem' Ritus einerseits und ‚universaler Messe' andererseits, stellt sich auch die Frage, ob Móricz mit ihrer Deutung, dass speziell Blochs Selbstzitate im *Part V* als „an attempt to wash off the Jewish stigma by reinterpreting his earlier, insular Jewish works in light of his new, universalizing human creed“ (Móricz (2008), S. 182) wirklich den programmatischen Kern dieses Intertextualitäts-Phänomens erfasst hat. Mir scheint es vielmehr so, als stehe auch diese musikalische ‚Erinnerung' an die eigenen früheren Werke ebenfalls im Zeichen einer ‚konnektiven Struktur' im obigen Sinne, d. h. als stünden im ‚Initiations-Ritual' des *Part V* die drei Zitate des *Jüdischen Zyklus* gewissermaßen im selben Verhältnis zur ‚kosmischen' Musik des finalen *Adon Olom*, wie dies mit Blick auf die Konzeption des gesamten Werks die ersten vier Teile im Verhältnis zum *Part V* tun; als stelle sich die Musik des *Jüdischen Zyklus* musikalisch

Bezeichnend und befremdlich zugleich mutet an diesem ‚Ritual'-Konzept des *Avodath Hakodesh* freilich die im vorliegenden Kapitel zum Ausgangspunkt genommene programmatische Funktion der einzigen ‚traditionellen' jüdischen Musik des Werkes, der Vertonung des *Tzur Yisroel* an, mit dem in *Part I* – wie es in Blochs New Yorker *Program Notes* von 1934 heißt – die archaische Natur-Idylle des anfänglich im *Ma tovu* beschworenen ‚Wüstentempels' gleichsam in einer „tragic conclusion" endet[1047] und das in *Part V* innerhalb des Initiationsrituals als ‚Scheol'-Musik offenkundig einen rituellen *Descensus ad infernos* symbolisiert, aus welchem schließlich das *Adon Olom* – beinahe christologisch, auf jeden Fall aber wagnerisch – eine ‚Erlösung' verspricht. Durch diese beiden programmatischen Funktionen des *Tzur Yisroel* wird deutlich, dass Bloch offenkundig auch im *Avodath Hakodesh* mit seinem Konzept der „racial consciousness"[1048] ernst gemacht hat, und zwar gerade dadurch, dass er mit der zweimaligen kompositorischen Aufnahme der Rinderschen *Tzur Yisroel*-Melodie in sein Oratorium deutlich hörbar mit seiner eigenen 1917 aufgestellten Konvention „I am not an archæologist"[1049] gebrochen hat, wobei er aber gleichzeitig diese „one traditional number"[1050] gedächtnisrhetorisch als eine Musik präsentiert, die im *Part V* schließlich geradezu buchstäblich „dies out"[1051], um der ‚kosmisch'-universalen Musik des *Adon Olom* Platz zu machen. Betrachtet man *Avodath Hakodesh* als ein Musik gewordenes kosmotheistisches Mysterium, so hat hier die ‚traditionelle' jüdische Musik des *Tzur Yisroel* offenkundig

---

gleichsam als Archetypus der Musik von *Avodath Hakodesh* dar. Schließlich folgt – wie oben gezeigt – auch der *Part V* in sich noch einmal u. a. mittels der drei ‚chronologisch' einkomponierten Selbstzitate einem evozierten ‚Initiations'-Muster; und auch hier führt die Musik gewissermaßen vom „external ear" über das „inner ear" und „heart" zu „mind and soul" (vgl. Anm. 1037).

1047 Vgl. EB, *UCB Program Notes AvodHak*, Item 01275.

1048 Vgl. Anm. 488.

1049 Vgl. Anm. 746.

1050 Vgl. Anm. 950.

1051 Vgl. Anm. 980.

letztlich und einzig die programmatische Funktion einer Art ‚Gegen-Musik', von der es mithilfe der im Finale epoptisch erklingenden ‚kosmischen' Musik ‚Erlösung' zu erhalten gilt.

Dass ebendieses antagonistische Wirkungspotential von Blochs *Avodath Hakodesh* als einem Medium des kollektiven Gedächtnisses auch und gerade in rezeptionsseitigen Funktionalisierungsstrategien jüdischer Couleur immer wieder zum Tragen gekommen ist, mögen einige im folgenden Kapitel zu erörternde Beispiele der Rezeptionsgeschichte des Werks exemplifizieren.

2.3.6 ‚Judaisierung' einer universalen Messe und ‚Universalisierung' einer jüdischen Liturgie: Aspekte der ‚jüdischen' Rezeptionsgeschichte von *Avodath Hakodesh*

Blochs wohl prägnanteste Formulierung in Bezug auf den sowohl textlich als auch musikalisch in *Avodath Hakodesh* gegenüber der jüdischen ‚Tradition' gedächtnisrhetorisch festzustellenden antagonistischen Modus findet sich in einem, teilweise bereits andernorts zitierten Brief an Lillian Hodgehead vom 12. September 1930:

> It far surpasses a "jewish service" now. It has become a cosmic poem, a glorification of the Laws of the Universe [...]. I do not care any more what people will say... I do not wish it for the Jews – who will probably fight it – nor the critics! nor the "tradition" – It has become a "private affair" between God and me – And I know, a great thing, it will be.[1052]

Aber nicht nur Bloch selbst hat sein Werk in spezifischer Opposition zur jüdischen ‚Tradition' gesehen. Blickt man auf die größtenteils von jüdischer Seite stattgefundene Rezeptionsgeschichte von *Avodath Hakodesh*, so hat sich hier seine im obigen Zitat aufgestellte Prognose „the Jews – who will

[1052] EB an Ada Clement und Lillian Hodgehead, 12. September 1930, in: *UCB Bloch Col*, Box 3, Item 00297.

probably fight it“ als durchaus nicht abwegig erwiesen. Den Anfang machte diesbezüglich gleich eine über weite Strecken einem Totalveriss gleichkommende Besprechung der Turiner Uraufführung am 19. Januar 1934, die – verfasst von dem jüdischen Musikwissenschaftler Leo Levi, einer Koryphäe in Sachen Ethnographie italienischer Synagogalmusik – neun Tage später, am 25. Januar in der italienischen Zeitschrift *Israel* abgedruckt wurde.[1053] Bloch war über Levis Kritik so verbittert, dass er noch im Jahre 1950 entrüstet an Samuel Laderman die bereits in anderem Zusammenhang zitierten Worte schrieb:

> In *Torino*, at the premiere of this same work [*Avodath Hakodesh*], the only *Jewish* paper ‘Israel’ wrote pages of *insults*, and it was the prominent Jew, – with an Oxford accent! – Cecil Roth, who gave me the article, at a reception in London (1934) at Mme Sieff. When I read it, a few hours later, in our little suite, with Mme Bloch ... she said I grew pale ... and I told her: ‘In *Switzerland*, they say I am a Swiss renegade – In America: a Swiss expatriate who steals the prizes from *our* native composers’ (L. Gilman!). In Germany, I am a ‘Frenchman’ because I fought for Debussy! – in France, I am a ‘German’ because I defended G. Mahler – and now ... the *Jews* put me ‘out,’ say I am not a ‘Jew’.... where must I go to live and to belong? in the Moon?!![1054]

Bereits die Einstiegssätze in Levis Rezension stellen die aus seiner Sicht grundlegende Problematik von Blochs Synagogaloratorium gegenüber der jüdischen ‚Tradition’ auf markante Weise dar:

> A un primo esame superficiale, nulla c'era nel «Servizio Sacro», quale veniva presentato prima dell'esecuzione, che non offendesse la sensibilita di un ebreo come tale. A cominciare dal titolo e dal fatto che il concerto veniva eseguito di venerdi sera. «Avodath Haqqodesh – Servizio del Santo» fa pensare al Beth Hamiqdash [= der antike Tempel von Jerusalem] e richiama alla mente quella che nel rituale tradizionale è la funzione più vicina nel ricordo, al servizio del Miqdash [= Tempel]: la Avodà [= Gottesdienst] di Kippur. Ancora, Avodà chiama Buber uno stadio della scala mistica dell'estasi hassidica. E tanto la rievocazione, nostalgicamente fiduciosa, del momento, solenne tra i solenni, in cui il Kohen Gadol [= Hohepriester] entrava nel Qodesh Haqodashim [= das Allerheiligste] a espiare le colpe di Israele pronunciando il Tetragramma [= Umschreibung des Gottesnamen JHWH], quanto il momento più drammatico della gioia hassidica, apparivano appropriati schemi entro cui il Bloch inserisse questo suo oratorio ebraico. Ma per uno Shahrit di sabato mattina, Avodath Haqqodesh è sproporzionato.[1055]

[1053] Vgl. Levi (1934); vgl. zu Levis Kritik auch Móricz (2008), S. 173ff.

[1054] EB an Samuel Laderman, 30. Dezember 1950, zit. n. Schiller, D. (2003a), S. 68; vgl. auch Anm. 545.

[1055] Levi (1934), S. 3f.

Es ist bezeichnend, dass Levis Rezension genau das als kritisch beurteilt, was Bloch offenkundig mit seinem Synagogaloratorium erinnerungskulturell beabsichtigte: Der aus Levis Sicht gerade im Hinblick auf ein Schacharit am Sabbatmorgen recht unglücklich gewählte Titel *Avodath Hakodesh* – von ihm wörtlich mit „Dienst des Heiligen" („Servizio del Santo") übersetzt – lege die Assoziation mit dem antiken Tempelritual in Jerusalem an Jom Kippur nahe, bei dem der Hohepriester das Allerheiligste betrat, um die Bundeslade mit dem Blut zweier Opfertiere zu besprengen und stellvertretend für das Volk die Vergebung der Sünden zu empfangen. Levi assoziierte mit Blochs Werktitel also genau jene ‚Ur-Schicht' des ‚Brunnens der Vergangenheit', die zwar vielleicht für eine in seinen Augen normale Sabbatmorgen-Liturgie als unpassend, ja, wenn – wie Levi ebenfalls anprangerte – die Uraufführung von Blochs musikalischem ‚Schacharit' pikanter- (um nicht zu sagen: ignoranter-)weise nicht am Samstagmorgen, sondern am Freitagabend stattfand, für die jüdische Sensibilität als solche sogar als beleidigend („offendesse") erscheinen mochte[1056], für Bloch aber geradezu den eigentlichen erinnerungskulturellen Zielpunkt darzustellen schien, in den er seine weltanschaulichen und musikästhetischen Intentionen einer universal und kosmotheistisch ausgerichteten ‚Mission Israels' hineinprojizieren konnte.

Auch im weiteren Verlauf seiner Rezension wartete Levi immer wieder mit deutlichen Attacken, wie der folgenden, gegen Blochs sich musikalisch im *Avodath Hakodesh* entfaltende antagonistische Auffassung von jüdischer

[1056] Überdies mag Levi auch noch die Tatsache gestört haben, dass die Uraufführung nicht auf Hebräisch, sondern in einer von Mary Tibaldi Chiesa besorgten italienischen Übersetzung stattgefunden hatte (vgl. dazu Anm. 690). Explizit äußerte er sich diesbezüglich zwar nicht, machte aber in seiner Rezension an mehreren Stellen unmissverständlich klar, dass ihm insbesondere das amerikanische Reformjudentum, das ja auch u. a. die hebräischen Anteile der Liturgie zugunsten englischsprachiger Texte und Übersetzungen zurückgedrängt hatte, nichts weiter sei als „una snaturazione della vita tradizionale ebraica", ebd., S. 4.

Kultur auf:

> Di fatto, nella Bibbia, egli trova, e riesce a tradurre in musica, solo quanto qualsiasi ginevrino-americano può trovarci, ossia nulla di specificamente ebraico: una ‹ religione universale › che sta tra un puritanesimo alla calvinista e un pietismo all'anglicana; che non si esplica se non attraverso una romantica nostalgia di primitivismo e di barbarismo che sta tra Rousseau e le danze negre, e un'aspirazione contemplativamente messianica per una giustizia sociale e una fratellanza universale che sta tra il ‹ Bureau International du Travail › e l'esercito della salvezza. [...] Israele viene ridotto, con poco felice definizione pre-hitleriana, a una ‹ razza › che ha una ‹ religione › come tutte le altre.[1057]

Wenngleich aus Levis Sicht Blochs biblisch fundiertes und in *Avodath Hakodesh* in Musik gesetztes Konzept der ‚Mission Israels' paradoxerweise gerade den biblischen Auserwähltheitscharakter des jüdischen Volkes unterminiere, indem es letztlich nur romantische Allerweltsfloskeln zur universalen Brüderlichkeit verkünde und damit Israel zu „una ‹ razza › che ha una ‹ religione › come tutte le altre" mache, so eröffnete der Rezensent zum Ende seiner Kritik hin doch noch eine kleine Perspektive, aus der *Avodath Hakodesh* auch aus jüdischer Sicht als akzeptabler Beitrag zur allgemeinen jüdischen (Musik-)Kultur anzusehen sei:

> [A]i cristiani che vedranno attraverso questa musica un po' più da vicino Israele, a quegli israeliti dimentichi che non si vergogneranno più della loro religione e – perchè no? – a Bloch stesso che ha cominciato a studiare l'ebraico e che dimostra, ora, interesse a quel mondo ebraico che non conosce ma che dice di amare e di desiderare per sé. Se così sarà, sarà stata, veramente, questa, Avodath Qodesh – santa fatica.[1058]

Dieser Gedanke Levis, *Avodath Hakodesh* als ein (wenn auch vom Komponisten zuweilen ‚schief' konzipiertes) Plädoyer für eine neue kulturelle Verständigung zwischen Juden und Nicht-Juden aufzufassen und davon ausgehend Blochs Werk auch als zumindest potentiellen Weg zu einer neuen Form von jüdischer (Musik-)Kultur zu begreifen, die *idealiter* mit Toleranz und Sym- oder zumindest Empathie ‚von außen' rechnen konnte – eine angesichts des grausamen Laufs der Weltgeschichte in den Jahren nach der Uraufführung von 1934 *realiter* zunächst leider hoffnungslos zum

[1057] Ebd., S. 4.
[1058] Ebd., S. 5.

Scheitern verurteilte „santa fatica“ –, wurde auch in der weiteren Rezeptionsgeschichte des Synagogaloratoriums des Öfteren – wenn auch auf jeweils ganz unterschiedliche Weise – wieder aufgegriffen.

Lazare Saminsky beispielsweise hatte in seiner ebenfalls 1934 erschienenen Schrift *Music of the Ghetto and the Bible* das ‚jüdische Potential' von Blochs *Avodath Hakodesh* darin erkannt, dass man das v. a. in der Orchesterversion erklingende „cosmic poem“[1059] wieder zurück in eine ‚traditionelle' Synagogal-Komposition übersetzen sollte. Nachdem Saminsky Blochs Werk zunächst insgesamt als „mighty utterance of Israel's tonal genius […] far beyond anything yet conceived within the shrines of American Israel“ gelobt und dabei ausdrücklich „a cleansing of his musical speech from much of that well known plaintive and insipid Oriental *melopoeïa* which passes for Jewish music, and which marred Bloch's former Hebraic style“ hervorgehoben hatte,[1060] schrieb er an späterer Stelle weiter:

> This vigorous work by one of the foremost masters of our time is in every respect destined for and will fare best in the synagogue. The Sacred Service has also a concert version, for solo, chorus and orchestra. It is my impression that the orchestra helps to overstress the super-emotional parts of the service and to sharpen that climactic tempestuousness which smacks of the ordinary. The synagogue will subdue the over-exuberant and the superficial quasi-tribal climaxes, will lend dignity and pathos of quality to the rendition. The orchestral accompaniment, whose outbursts only accentuate the high theatrical hue of some of the overstressed passages, will be felicitously eliminated in the synagogal presentation of the Service. This in turn will tend to give the rendition its proper line and proportion. Then the full value of this important work will benefit Judaism, the synagogue and our every-day cultural life.[1061]

War für Saminsky bezeichnenderweise Blochs vermeintlich ‚jüdischer' Stil v. a. aus der Synagogalvariante (und damit aus der für Bloch laut eigener Aussage ausdrücklich sekundären Fassung) seines *Avodath Hakodesh*

1059 Vgl. Anm. 1052.

1060 Saminsky (1934b), S. 176; vgl. zu Saminskys Kritik auch Schiller, D. (2003a), S. 59–63.

1061 Saminsky (1934b), S. 180.

ablesbar, so verstand Kurt List in seiner bereits andernorts zitierten[1062] Rezension aus dem Jahre 1950 auch und gerade die Orchesterversion als eine ausschließlich ‚jüdische' Komposition.[1063] Er vollzog damit gleichsam die Umkehrung der 16 Jahre zuvor geführten Argumentation in Levis Besprechung der Uraufführung: Was für Levi in Blochs Musik zu sehr universal und zu wenig jüdisch war, war für List zu jüdisch, um universal sein zu können:

> Possibly none of his music has influenced or ever will influence the mainstream of Western music. But in the field of "Jewish music" it occupies much more than a modest niche. […] More than merely a well-wrought musical work, the *Sacred Service* opens up an original facet of Jewish music that should prove of interest to all those concerned with the field. […] [F]or Bloch, as for the Hebrew prophets, God is immutable Law, and the central theological question is not that of faith but that of truth. It is in this respect that Bloch's music is perhaps most expressive of the classic Jewish spirit; for by asserting the existence of an objective eternal truth, as distinguished from the subjective state of faith, Bloch poses the theological problem as basic. […] Where he errs is in believing that "this message … in its great simplicity and variety … embodies a philosophy acceptable to all men." It seems rather that, by depicting the spirit of the Scriptures, Bloch has created such a uniquely separatist and Jewish world that it becomes radically unassimilable for the Western world. Yet, if there is such a thing as Jewish music, Bloch's comes closest to it.[1064]

Wie bereits angedeutet, echauffierte sich Bloch bezeichnenderweise in heftigster Form auch über Lists Rezension[1065]. Der Herausgeber Elliot Cohen hatte Bloch die in seinem Magazin *Commentary* im Oktober 1950 veröffentlichte Rezension Lists zukommen lassen, was den Komponisten in demselben Brief an Laderman, in dem er auch zuvor seinem oben zitierten Unmut über die Uraufführungs-Kritik Levis Luft gemacht hatte[1066], zu folgendem drastischen Ausbruch verleitete, der einmal mehr Blochs höchst problematisches, von Wagners, Godets und Chamberlains rassistischem Antisemitismus infiziertes Weltbild offenbart:

1062 Vgl. Anm. 895f.
1063 Vgl. dazu auch Schiller, D. (2003a), S. 64–69.
1064 List (1950), S. 587ff.
1065 Vgl. Anm. 899.
1066 Vgl. Anm. 1054.

> Well my first impulse was to write to E. Cohen that the only *Commentary* I could make was in quoting *Schopenhauer*. either: "There is a difficulty in properly judging works which becomes all the harder, the higher the character; often there are no persons competent to understand the work, and often no unbiased or honest critics." … Or to say: "My commentary? I wonder who is the most despicable, K. List, for writing such an article, or *you*, to send it to me…" And also to deplore that "the best Jews were burned and tortured by Hitler, when some of the worst escaped and now *poisened* America!" But Mme. Bloch said that I ought simply write E. Cohen "No *Commentary*"![1067]

In Blochs mit antisemitischen Unflätigkeiten gespickten Attacken auf die Kritiken Levis und Lists spitzt sich noch einmal auf drastische Weise das gesamte erinnerungskulturell fundierte Paradoxon von *Avodath Hakodesh* zu, ein Synagogaloratorium jenseits der ‚Mosaischen Unterscheidung' darzustellen: Entrüstete sich Bloch im Hinblick auf Levi darüber, von diesem nicht als Jude anerkannt zu werden, so scheint es hinsichtlich der Rezension Lists vor allem die darin aufscheinende Kritik an dem universalistischen Anspruch der ‚Mission Israels' zu sein, die Bloch regelrecht ausfällig werden ließ. Blochs aus der Bibellektüre und der damit verbundenen Vorstellung einer „racial consciousness"[1068] evozierter Kosmotheismus sollte – so sein erinnerungskulturelles Konzept – eine jüdische Handschrift tragen, die aber zugleich im wagnerisch-mythischen Sinne ‚reinmenschliche'[1069] Züge aufzuweisen habe. Er entwarf damit in seiner Musik ein ‚Judentum', das von jüdischer Seite, wie die bisherigen Beispiele zeigen, entweder als ‚unjüdisch' abqualifiziert oder aber auf Kosten der universalen Intentionen des Werkes in Konformität mit der jüdischen ‚Tradition' gebracht werden musste.

Den womöglich „most decisive step both in restoring Bloch's Jewish identity and in recovering the *Sacred Service* for the synagogue"[1070] unternahm schließlich Leonard Bernstein, der anlässlich eines großen

---

[1067] EB an Samuel Laderman, 30. Dezember 1950, zit. n. Schiller, D. (2003a), S. 69.
[1068] Vgl. Anm. 488.
[1069] Vgl. Kap. 2.2.3.
[1070] Schiller, D. (2003a), S. 69.

Konzertfestivals, das vom 7. bis 10. April 1960 im Gedenken an den am 15. Juli 1959 verstorbenen Bloch stattfand, gemeinsam mit den *New Yorker Philharmonikern*, den Chören der *Metropolitan Synagogue* und der *Community Church of New York* sowie dem Bariton Robert Merrill am 8. April in der *Carnegie Hall* Blochs *Avodath Hakodesh* zur Aufführung brachte. Zwei Tage später, am 10. April 1960, wurde die Aufführungsversion im *Manhattan Center* aufgenommen und ist somit bis heute zugänglich.[1071]

Die Besonderheit an Bernsteins Version ist nun, dass im fünften Teil während des ‚Sprechgesangs' von *Alenu* und Kaddisch-Proömium statt des von Robert Merrill gesungenen Cantor-Parts plötzlich die Stimme von Dr. Judah Cahn, dem damaligen Rabbi der *Metropolitan Synagogue* erklingt, die die beiden Texte in rezitierendem Sprechton vorträgt. Dadurch entsteht der Effekt, dass – wie Schiller schreibt –

> [t]he use of ordinary speech shortens the amount of time required to recite the Reform Alenu and allows much of the music between rehearsal [67] and rehearsal [71], as well as the ‚gentle-consolation' melody at rehearsal [72], to be heard without vocal counterpoint.[1072]

Der Text des Kaddisch-Proömiums ist zudem stark zusammengekürzt, so dass bezeichnenderweise gerade der bereits implizit den Grund für das abschließende „cosmic poem"[1073] des *Adon Olom* legende Textteil ab „In the divine order of nature", den Bloch selbst als „an expression of the *whole* philosophy of the work – and of *my* philosophy" bezeichnet hatte[1074], komplett wegfällt. An dessen Stelle rückt ab Ziffer 74 die (original auf Aramäisch bzw. Hebräisch gehaltene[1075]) Rezitation des Kaddisch-Gebets selbst, die wohl gemeinsam von Cahn, Bernstein und Merrill sowie

---

1071 Vgl. LB, *AvodHak* Einspielung.
1072 Schiller, D. (2003a), S. 70.
1073 Vgl. Anm. 691.
1074 EB, *LoC Program Notes AvodHak*, S. 23.
1075 Zur Sprache des Kaddisch-Gebets vgl. Kap. 3.4.3.1. Das Manuskript des Kaddischtextes, wie es Bernstein für seine Interpretation von Blochs *Avodath Hakodesh* benutzt hatte, findet sich in *LoC Bernstein Col*, Box 78, Folder 24.

Bernsteins damaligem Assistenten Jack Gottlieb[1076] über dem im Orchester erklingenden oktatonischen Leitmotiv gesprochen wird. Die letzten Worte des Kaddisch überlappen sich schließlich für ca. einen Dreivierteltakt mit dem Einsatz des *Tzur Yisroel* im Chor.

Damit macht Bernstein nicht nur in einer konzertanten Aufführung von Blochs eigentlich ausschließlich für den synagogalen Einsatz eingeräumten Vorschlag Gebrauch, das Kaddisch von einem ‚Minister' sprechen zu lassen, sondern er weicht überdies auch auf spezifische Weise von den recht genauen Anweisungen Blochs, wie sie sich im Klavierauszug finden, ab: Bloch verlangt nämlich den (synagogalen) Einsatz der Kaddisch-Rezitation *zeitgleich* mit dem Einsatz des *Tzur Yisroel*, das dem Kaddisch kontrapunktisch "*ppp*, as a *far distant lamentation* of *all mankind*" entgegengestellt werden soll.[1077] Dadurch, dass außerdem der textliche Bezug des Kaddisch-Proömiums zum finalen *Adon Olom* wegfällt, erscheint die gesamte ‚Initiationsritual'-Struktur nicht mehr stringent und die dezidierte Zuschreibung des *Tzur Yisroel* als einer ‚Scheol'-Musik erfährt durch die explizite Rezitation des Kaddisch direkt zuvor eine gewisse programmatische ‚Entsemantisierung'. Das *Tzur Yisroel* erscheint in Bernsteins Interpretation allenfalls noch als nachgeschobene ‚symbolische Dopplung' und ‚Anhängsel' der durch die Kaddisch-Rezitation bereits ‚vollständig' vollzogenen Totengebetsliturgie, jedoch kaum noch als Kulmination einer regelrechten ‚Höllenfahrts'-Musik, wie sie Bloch selbst vorschwebte.

Diese eigenwillige Bernsteinsche Interpretation hat in späteren Jahren Blochs Tochter Suzanne auf den Plan gerufen, die in zwei Besprechungen seiner Einspielung vehement eben diese veränderte Passage kritisierte. Ihr

---

[1076] Dass auch Gottlieb zu den Rezitatoren gehörte, geht aus dessen Ausführungen in Gottlieb (2010), S. 22 hervor. Schiller nennt in seiner Studie demgegenüber nur Cahn, Bernstein und Merrill als vermutliche Sprecher, vgl. Schiller, D. (2003a), S. 70.

[1077] Vgl. EB, *AvodHak* Klavierauszug, S. 78.

mit einer Emphase bzw. Empfindlichkeit, die derjenigen ihres Vaters in nichts nachzustehen scheint, vorgetragener Hauptkritikpunkt richtete sich dabei vor allem auf Bernsteins Interpolation des Kaddisch. So schrieb sie etwa in einem 1982 veröffentlichten Aufsatz:

> Some of the most horrendous treatment is made of this particular segment by musicians who follow Bernstein's disc as a model. Instead of using Bloch's words, chosen from the Union Prayer Book, as an integral part of the score, a rabbi with a microphone comes forth instead and pronounces a memorial service in Hebrew – but not the particular Kaddish Bloch had chosen.[1078] Bernstein didn't want me to be shocked by his changes, the first I heard his performance of the Service. He explained that he felt the voice's singing overshadowed the marvelous orchestral part. For a long time after the record came out I went around with a 'mea culpa' on my forehead for not having made a scene backstage that day to scream "No! No! No!" But there was such emotion after the performance, so many tears, that I couldn't think straight and was confused about it all. I have been told that all the screaming wouldn't have done a thing, as the soloist didn't want to work on that rather difficult section anyway. Apparently he and Bernstein thought the music was highly 'improved'… Amen.[1079]

[1078] Diese Aussage Suzanne Blochs bezieht sich – entgegen einer Interpretation von Seth Ward – wohl weniger darauf, dass in Bernsteins Interpretation die Kaddisch-Version aus dem traditionellen Siddur rezitiert wird, während in der Kaddisch-Version des dem Blochschen *Avodath Hakodesh* zugrundeliegenden *Union Prayerbook* eine Textstelle interpoliert wird, die für gewöhnlich nicht als traditioneller Bestandteil des Kaddisch-Gebets gilt, vgl. Ward (2003), S. 255f u. 263n69. Entgegen dem ansonsten im Duktus eines Loblieds auf Gott gehaltenen Gebetstext des Kaddisch geht diese im *Union Prayerbook* ergänzte Textpassage direkt auf den Aspekt der Totenklage ein: „To the departed whom we now remember, may peace and bliss be granted in life eternal. May they find grace and mercy before the Lord of heaven and earth. May their souls rejoice in that ineffable good which God has laid up for those who fear Him, and may their memory be a blessing unto those who treasure it.", *Union Prayerbook*, S. 126. Im gesamten Quellenmaterial zu *Avodath Hakodesh* findet sich indes kein einziger Hinweis darauf, dass es Blochs Intention gewesen sei, bei einer liturgischen Aufführung das Kaddisch explizit und exklusiv in dieser Fassung des *Union Prayerbook* zu rezitieren. Insofern dürfte auch bei Suzanne Blochs Aussage „the particular Kaddish Bloch has chosen" vermutlich eher der Fall vorliegen, dass sie – mit Schiller gesprochen – „is using the word 'Kaddish' very loosely, as a generic, Jewish-English word for a memorial prayer" (vgl. Schiller, D. (2003a), S. 71). Konkret gesagt dürfte sie mit Blochs „particular Kaddish" allem Anschein nach das Kaddisch-*Proömium* inklusive der für Bloch programmatisch zentralen Textstelle „In the divine order of nature" im Blick gehabt haben, zumal sie in ihrer Rezension Blochs Programm-Kommentar zu dieser Passage in Gänze zitiert, vgl. Bloch, S. (1982), S. [3]. Gerade die besagte Textstelle entfällt ja – wie erwähnt – in Bernsteins Interpretation und entzieht damit Blochs eigentlichem ‚musikalischen Kaddisch', der ‚Scheol'-Musik des *Tzur Yisroel* gewissermaßen die Exosemantik, was wohl auch den Grund für Suzanne Blochs echauffierte Worte diesbezüglich lieferte.

[1079] Bloch, S. (1982), S. [3].

Den offenkundigen Vorbildcharakter, den Bernsteins Interpretation für nachfolgende Aufführungen und Aufnahmen hatte[1080], kritisierte Suzanne Bloch erneut anlässlich einer Aufführung von *Avodath Hakodesh* in Portland 1985 mit folgenden Worten:

> This 'Lenny' interpretation set a tradition, by which the work is now regularly desecrated. Narrators read not Bloch's text, which is intentionally changed from that of the synagogue to emphasize its universal, timeless qualities, but the more sectarian one from the prayerbook, and too often read it as though it were a seed catalogue; or they overaccent words, for 'expression.' Bernstein's interpretation even had the narrator recite the *Kaddish* in Hebrew, something nowhere suggested in the score![1081]

Als Konsequenz empfahl sie künftigen Aufführenden des Synagogaloratoriums schließlich Blochs eigene Einspielung aus dem Jahre 1950 als Referenzeinspielung: „We will all be grateful when performers do this section as intended by the composer, and clearly recorded by him on London records".[1082] Kurioserweise weicht Blochs eigene Einspielung allerdings – wie bereits andernorts erwähnt[1083] – ebenfalls markant von der Partitur ab,

---

[1080] Neben den von Suzanne Bloch erwähnten Aufführungen in New York 1982 und Portland 1985 (s. u.) zeigt sich z. B. auch in der Einspielung aus dem Jahre 1977 mit Douglas Lawrence als Kantor, Rabbi Abner Bergman als Rezitator des Kaddisch, dem Utah Chorale und dem Utah Symphony unter der Leitung von Maurice Abravanel eindeutig der Einfluss von Bernsteins Aufführung 1960 mit der Interpolation des Kaddisch, vgl. Abravanel, *AvodHak* Einspielung LP. Kurioserweise fehlt bei der 2010 digital remasterten CD-Wiederveröffentlichung dieser Aufnahme (vgl. Abravanel, *AvodHak* Einspielung CD) im Track 6 (= *Part V* von *Avodath Hakodesh*) die ursprünglich auf der LP von 1977 zu hörende Tonspur des von Bergman gesprochenen Minister-Parts inkl. dessen Kaddisch-Rezitation. Der gesamte Abschnitt zwischen Ziffer 67 (= Beginn des englischsprachigen *Alenu*) und 76 (= Beginn des *Tzur Yisroel*) erklingt hier somit mit Ausnahme der zwischengeschalteten hebräischsprachigen Chorstelle *Bayom hau* (Ziffer 71) rein instrumental. Zudem ist Bergman weder auf dem Cover noch im Booklet als Ausführender angegeben, vgl. Abravanel, *AvodHak* Einspielung CD.

[1081] Bloch, S. (1985), S. 28 – Zu Suzanne Blochs letzter Aussage in obigem Zitat vgl. Anm. 1078.

[1082] Ebd., S. 28. Als redaktioneller Kommentar der *Ernest Bloch Society*, in deren Bulletin Suzanne Bloch ihre Kritik veröffentlicht hatte, ist ergänzend dazu oberhalb ihres eigentlichen Artikels zu lesen: „In connection with Suzanne's discussion of the cantor's solo in Part V of the Avodath Hakodesh, arrangements are now being made to try to make available to conductors desiring one a copy of that section of the London recording of the work under Bloch's direction.", ebd., S. 26.

[1083] Vgl. Anm. 690.

insofern als in ihr die gesamte Komposition in englischer anstatt in hebräischer Sprache gesungen wird. In dem weitgehend auf den *Program Notes*, wie sie in Berkeley und Washington vorliegen, basierenden Programm-Kommentar des Schallplatten-Covers der Blochschen Einspielung heißt es gleich zu Beginn gleichsam als Manifestation seiner ‚universalistischen' Intentionen:

> The "Service" is a setting of Hebrew texts used in the Reform Temples of America. Most of them belong to the Sabbath morning service, and they originate from the Psalms, Deuteronomy, Exodus, Isaiah, Proverbs and other sources of Jewish spiritual patrimony. These texts embody the essence of Israel's aspirations and its message seems to me above all a gift of Israel to the whole of mankind. It symbolizes for me more than a "Jewish Service", for, in its great simplicity and variety, it embodies a philosophy acceptable to all men.[1084]

Aus Suzanne Blochs obiger Apologie der Intentionen des Vaters bei gleichzeitiger Kritik an der musikalischen Umsetzung selbiger bei Bernstein (und anderen) wird ersichtlich, dass das Bernsteinsche Interpretationsmuster von Blochs Synagogaloratorium insgesamt ebenfalls genau im Brennpunkt des Konflikts zwischen Synagogalliturgie und „cosmic poem"[1085] zu liegen scheint. Als nicht-liturgische und damit grundsätzlich ‚universale' Konzertversion angelegt, die gerade in ihrer vermeintlich mangelhaften Performanz bei Bernstein von Suzanne Bloch kritisiert wird, verweist *Avodath Hakodesh* hier – ähnlich den Intentionen Saminskys – sowohl mit der Kaddisch-Rezitation selbst als auch mit der durch die spezifische Kürzung des Kaddisch-Proömiums evozierten ‚Entsemantisierung' der ursprünglichen Programmatik des interpolierten *Tzur Yisroel* als ‚Scheol'-Musik stärker, als Bloch es selbst an dieser Stelle vorgesehen hatte, zurück auf die ‚traditionelle' Synagogalliturgie, wenngleich es freilich schon allein aufgrund der Konzertsituation nicht in einem rein als liturgisch aufzufassenden Sabbatmorgen-Gebet aufgeht. *Avodath Hakodesh* wird bei Bernstein

---

[1084] EB, *Program Notes AvodHak* 1950.
[1085] Vgl. Anm. 1052.

vielmehr – wie Schiller es ausdrückt – ebenso als „a philosophy acceptable to all men'", wie auch als „something much closer to an actual synagogue service"[1086] inszeniert.

Ein umgekehrtes Phänomen rezeptionsseitiger Funktionalisierung zeigt sich im Falle einer dezidiert liturgischen Aufführung des *Avodath Hakodesh* am Sabbatmorgen des 29. April 1939 in einer New Yorker Synagoge, der Bloch persönlich beiwohnte und von der wir durch ihn selbst in Form eines Briefes, den er eine Woche später, am 6. Mai 1939, an seine Schwester Loulette schrieb, unterrichtet sind. In diesem Brief heißt es:

> J'ai eu pourtant une expérience extraordinaire [...]. Donc, il y a huit jours, nous allions, Marguerite et moi, à cette synagogue (de New York) avec un peu d'appréhension, car le *chœur* ne comportait que 9 chanteurs! Et que pourrait-on faire avec 9 chanteurs et un *orgue mou*! Mais voilà… il ne s'agissait *plus* d'une «exécution» ni d'un «concert», mais d'un vrai Service Sacré du samedi matin, interrompu seulement – rarement – ça et là par le rabbin, lisant et commentant les dix commandements, ou son fort beau sermon – donc d'une *complète cérémonie religieuse*. Dès les premières notes, – le «chazan» chantant souvent dos au public! ma musique – nous étions *pris* – malgré des fautes, des tempi différents de ceux que je prends, l'atmosphère était belle, si émouvante, si *vraie*, si impersonnelle, que j'oubliai absolument que l'on jouait *ma* musique, *mon* oeuvre… tout cela s'effaçait… j'étais déjà *mort*, depuis des siècles! C'était un rite, sacré, symbolique – une union de l'Homme avec Dieu, avec les Forces cachées de l'Univers, une communion profonde, par des gestes, des mots, des sons – qui ne m'appartenaient plus – quelque chose comme la montagne, ou la mer, ou le coucher de soleil parmi les forêts… je disparaissais – comme lorsque j'*écrivis* ce Service, comme lorsque je sentais la Musique sourdre en moi, me pénétrer, venant, venant d'un monde caché et mystérieux. Et cela reprenait *forme* ainsi, comme si elle avait toujours *existé* bien avant d'être écrite! Je dus mettre mes lunette, bien vite, car mes larmes m'inondaient… je n'osai regarder Marguerite, à côté de moi, car – il n'y avait plus rien au monde que cette communion avec Dieu – elle aussi, pleurait. Et cela dura une heure et demie, au moins. J'étais *secoué* par l'emotion, les sanglots. Je ne savais pas que j'étais si intensément, profondément, désespérément religieux.[1087]

Es mutet geradezu als eine Ironie der Geschichte an, dass es ausgerechnet eine musikalisch laienhafte, liturgische Aufführung in einer Synagoge war, die Bloch angesichts dieser überbordend emotionalen, regelrecht hymnisch-pathetischen Schilderung offenkundig als vollendete und ihn völlig

---

1086 Schiller, D. (2003a), S. 70.

1087 EB an seine Schwester Loulette, 6. Mai 1939, zit. n. Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 3, S. 266.

überwältigende Interpretation seines *Avodath Hakodesh* wahrnahm.[1088] Am Ende des Briefes brachte Bloch diese Aufführung darüber hinaus mit dem bereits in Kap. 2.2.7 dargestellten Erlebnis eines chassidischen Pessachgottesdienstes in Verbindung, den er im April 1917 in New York miterlebt hatte, und zählte beide Begebenheiten – zusammen mit drei weiteren Ereignissen (einer Musikdarbietung von Hopi-Indianern in New Mexico, einigen Gregorianische Choräle singenden Benediktinerinnen in einer Pariser Kirche und einem Trauergottesdienst für einen befreundeten alten Bauern aus Châtel) – zu den wichtigsten Erfahrungen in seinem Leben überhaupt.[1089]

Gerade diese Verknüpfung der 1939er-Aufführung seines *Avodath Hakodesh* mit dem 1917 gemachten Erlebnis in der chassidischen Gemeinde, deren Mitglieder er ja begeistert als „la Tribu nomade, primitive, le désert, l'Orient, il y a 3000 ans!"[1090] bezeichnet hatte, deutet an, wie weit für

---

[1088] Die Option, dass *Avodath Hakodesh* – zumindest in der liturgischen Fassung – nicht nur von professionellen Musikern, sondern auch von musikalischen Laien aufgeführt werden könne, hatte Bloch selbst übrigens auch schon in seinem 1933 gehaltenen Vortrag am *San Francisco Conservatory of Music* explizit eingeräumt: „The work is written for baritone, cantor, mixed chorus, four voices, (eight can do it), a piano part, or organ. I knew from the text there was a great message to be given to the world. I did not write that only first-class artists could interpret it; but, that any modest musicians, providing they could sing the notes and felt the text could carry the message.", EB, *BL Lecture AvodHak*, S. 1. Damit liegt ein weiteres Indiz für seine Intention vor, mit seinem Synagogaloratorium ein Werk zu komponieren, das über ein ‚normales' kunstmusikalisches Produkt hinausgehen sollte und daraufhin angelegt war, die gesamte ‚Konzertgemeinde' einschließlich Publikum und Musiker an dem in der Musik präsentierten kosmotheistischen Initiationritual teilhaben zu lassen. Entscheidend war für ihn offenkundig nicht allein die musikalische Qualität der Performanz, sondern auch und v. a. der Grad des Sich-Einlassens der Ausführenden auf die mystische ‚Botschaft' der Musik an die Welt.

[1089] „Ce fut l'une des 4 à 5 expériences de ma vie: 1/ Le Service que j'entendis en 1917 chez les pauvres ‹hassidim› à New York à ‹Pessach› 2/ La musique des Indiens 3/ Les nonnes, et le chant grégorien à la rue Monsieur 4/ Le service funèbre, dans l'église de Châtel, du vieux papa Marchand (avec la Messe de Requiem, chantée par 4 à 5 bougres sans voix!) 5/ Ce Service, qui, par hasard, se trouve écrit par moi, mais ne m'appartient plus." EB an seine Schwester Loulette, 6. Mai 1939, zit. n. Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 3, S. 266f.

[1090] Vgl. Anm. 748.

Bloch die Kombination aus jüdischer ‚Tradition' und der eigenen Musik trotz zwischenzeitlich immer wieder auftretender gegenteiliger Bekundungen doch möglich schien, ja sogar – wenn er gegen Ende des Briefes an seine Schwester den Satz schrieb „Non! Plus des sales concerts! Voilà qui était *vrai* et *poignant*."[1091] – beinahe zur einzig denkbaren Form der Aufführung werden konnte. In den Menschen, die in der Synagoge seinen *Avodath Hakodesh* laienhaft musizierten, verkörperte sich anscheinend – ganz im Sinne seines mythischen Denkens – wieder das archaische Wüstenvolk, das er bereits 1917 in der New Yorker chassidischen Gemeinde erblickt hatte. War ihm die damalige Gemeinde – wie gezeigt – allerdings noch dahingehend negativ aufgefallen, dass ihm ihre vermeintlich ‚groteske', aus allen Regionen der Welt ‚geklaute' Musik nichts weiter als ein "tra la la, des dzing, des brr"[1092] vorkam, so sang das ‚Wüstenvolk' hier, 1939, eine Musik, die tatsächlich aus den Tiefen der jüdischen „mémoire ancestrale"[1093] hervorzuquellen schien, nämlich seine eigene Musik. „Racial consciousness"[1094] und jüdische ‚Tradition' hatten sich für ihn somit in seiner eigenen Musik gleichsam wiedergefunden und hoben gemeinsam an, die ‚Mission Israels' an die Welt zu verkünden.

In diesem Rahmen erschien Bloch seine eigene Musik schließlich kaum noch als ein von ihm selbst bewusst komponiertes Kunstprodukt, sondern vielmehr als eine direkte mystische Offenbarung einer höheren Macht. Im Brief heißt es weiter:

> Le *Shema Yisroel* était incroyable… et lorsque le cantor dit: «Roc d'Israël! Lève-toi – et viens au secours d'Israël!» (Tzur Yisroel, Kumo be-ezras Yisroel!) en songeant à l'heure présente, à la détresse de toute l'humanité, j'étais écrasé de douleur et de sanglots. Plus tard, tout l'*Episode* de la *Torah*, où l'on sort, de l'arche Sainte, les rouleaux sacrés, séculaires, contenant ces simples préceptes que l'on viole partout

[1091] EB an seine Schwester Loulette, 6. Mai 1939, zit. n. Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 3, S. 266.
[1092] Vgl. Anm. 748.
[1093] Vgl. Anm. 620.
[1094] Vgl. Anm. 488.

> actuellement, *ma* musique (??) était là – éternelle – comme *dictée*. A la fin, quand les gens sont venus, émus, quelques-uns bouleversés, pour me «remercier», je me suis écroulé en sanglotant, pendant dix minutes, dans les bras d'un ami. «To thank me, for what?» Pourquoi? Je ne me sentais qu'un pauvre petit intsrument, une machine à souffrir, un atome perdu, ayant capturé, emmagasiné, par Destinée, la Vie réelle, cachée par les apparences, et lui ayant redonné une forme palpable, des sons et des rythmes, et, guidé par une Force supérieure, ayant réussi à la recréer et à la communiquer ainsi, à mes pauvres frères. C'est tout.[1095]

Folgt man diesen Äußerungen, so wird offenkundig, dass Bloch anscheinend – erneut nahezu mustergültig auf das Prinzip ‚unmittelbarer Signifikation' rekurrierend – seine ‚eigene' Musik als eine ‚göttlich diktierte' empfand, und da er diese Empfindung während der Aufführung insbesondere und bezeichnenderweise im Zusammenhang mit dem Ritus der Öffnung des Thoraschreins hatte, mag ihm ‚seine' Musik geradezu als der Thora selbst, dem vor aller Welt manifesten Wort Gottes, ebenbürtig erschienen sein. Ja, es mutet in seiner Formulierung „tout l'*Episode* de la *Torah*, où l'on sort, de l'arche Sainte, les rouleaux sacrés, séculaires, contenant ces simples préceptes que l'on viole partout actuellement, *ma* musique (??) était là – éternelle – comme *dictée*" fast so an, als habe er ‚seiner' ‚musique éternelle' gar zugetraut, der Thora, deren einfache Regeln er in der modernen Welt mit Füßen getreten sah, gleichsam ein neues Milieu bereiten zu können, in dem sie wieder ihre einstige Wirkung zu entfalten in der Lage wäre. Angesichts solcher Vorstellungen ist man regelrecht versucht, Blochs kulturelle Identitätskonstruktion an dieser Stelle als die eines Religionsstifters à la Mose aufzufassen, wobei seine Heilige Schrift nicht (mehr) die Thora ist, sondern eine buchstäbliche „Bible musicale"[1096], die von den ewigen Kräften des Universums kündet und den humanistischen Gedanken der Brüderschaft aller Menschen als ‚Mission Israels' in die Welt tragen will.

[1095] EB an seine Schwester Loulette, 6. Mai 1939, zit. n. Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 3, S. 266.

[1096] Vgl. Anm. 566.

Vor dem Hintergrund dieser gedächtnisrhetorisch monumentalen Sinnstiftung seiner Musik ist Blochs künstlerisches Verhältnis zum Judentum erinnerungshistorisch vielleicht am ehesten mit dem Verhältnis zwischen Neuem und Altem Testament zu vergleichen. Genau wie das Christentum im Sinne einer *religio duplex* als neuen Referenzpunkt das Jesuanische Evangelium annimmt und dieses an die Stelle des Mosaischen Gesetzes stellt, ohne letzteres zu negieren, sondern als fundierende Grundschicht beizubehalten[1097], macht auch Bloch in *Avodath Hakodesh* eine Art *religio duplex* zum Thema, indem er in seiner Musik (die nicht von ungefähr über weite Strecken der Partitur strukturell den Regeln der Thorakantillation gehorcht) ebenfalls die Heilige Schrift des Judentums zum inspirativen Ausgangspunkt macht, ihre Lehre aber nicht mehr im traditionellen ‚jüdischen' Sinne auslegt und dementsprechend auch nicht mehr gemäß dem Prinzip textueller Kohärenz ‚direkt' ausspricht, sondern diese in ein eigenwilliges ‚neues' Konzept eines kosmotheistischen Weltbilds überführt, das Blochs Ansicht nach dem ‚Ur-Sinn' dieses ‚Ur-Textes der Welt' entspricht.

Gerade aber diese ‚thoraische' Fundierung seiner Musik schien (und scheint[1098]) Blochs *Avodath Hakodesh* – trotz aller Vorbehalte, die von ihm und anderen diesbezüglich im Laufe der Zeit immer wieder zu vernehmen

---

[1097] Vgl. dazu Assmann, J. (2006a), S. 205.

[1098] An dieser Stelle sei mir ein kurzer Hinweis auf eine konzertante (und ‚partiturgetreue') Aufführung von *Avodath Hakodesh* gestattet, der ich selbst im Rahmen der *Ouverture spirituelle* der Salzburger Festspiele am 25. Juli 2012 im Großen Festspielhaus beiwohnen durfte. Es musizierten Thomas Hampson als Cantor, *The Collegiate Chorale* und das *Israel Philharmonic Orchestra* unter der Leitung von Zubin Mehta. Einige männliche Mitglieder des Orchesters trugen während der Aufführung eine Kippa – ein Symbol, dass dem Publikum unmissverständlich signalisierte, dass es sich bei dieser Aufführung keineswegs ‚nur' um ein gewöhnliches Sinfonie- bzw. Oratorienkonzert handelte, wenngleich im ersten Teil Beethovens füntes Klavierkonzert in *Es*-Dur op. 73 (Solist: Rudolf Buchbinder) erklang [Anm.: Hier trugen die Musiker ihre Kippot übrigens noch nicht!], sondern tatsächlich als eine – wenngleich nicht am Sabbatmorgen, sondern an einem Mittwochabend ‚abgehaltene' – ‚Synagogalliturgie' inszeniert wurde.

waren – weiterhin für spezifisch ‚jüdische' Rezeptionsweisen anschlussfähig zu machen. Sowohl Bernsteins ‚jüdisch-liturgische' Interpretation von Blochs ‚universaler Messe' als auch die von der New Yorker Gemeinde aus Blochs Sicht realisierte ‚universal-kosmische' Aufführung ‚seiner' Sabbatmorgenliturgie trafen sich von entgegengesetzten Seiten kommend an einem Punkt, an dem eine solche ‚Versöhnung' in Bezug auf Blochs erinnerungskulturell scheinbar unversöhnlichen Antagonismus zwischen jüdischer „racial consciousness" [1099] einerseits und archäologischer Spurensuche der eigenen kulturellen Identität andererseits möglich erschien. Beide oben vorgestellten Rezeptionsweisen eröffneten somit Wege, *Avodath Hakodesh* sowohl als ein jüdisches Sabbatmorgen-Gebet „for the ‚Tradition'"[1100] als auch im Sinne einer „Universal Mass"[1101] für die ‚gesamte' Menschheit zu begreifen und darüber hinaus – zumindest im Falle der liturgischen Aufführung in der New Yorker Synagoge 1939 – sogar Blochs Intention gerecht zu werden, dass *Avodath Hakodesh* – wie er an Lillian Hodgehead am 12. September 1930 geschrieben hatte – „has become a private affair between God and me".[1102]

2.4 Fazit: Ernest Bloch, der Turm zu Babel und das Geheimnis der ‚Rollenden Sphäre'

> ... In meinem als „jüdisch" bezeichneten Werk – meinen Psalmen, Schlomoh, Israel, Drei jüdische Gedichte, Baal Schem, Stücke für Cello, Awodat Hakodesch, Die Stimme in der Wüste – habe ich das Problem nicht äusserlich angefasst – durch Benutzung mehr oder weniger authentischer Melodien (die meistens den anderen Völkern entliehen, angeglichen sind... oder mehr oder minder geweihter „orientalischer"

[1099] Vgl. Anm. 488.
[1100] Vgl. Anm. 1052.
[1101] Vgl. Anm. 724.
[1102] Vgl. Anm. 1052.

> Formeln, Rhythmen oder Intervalle! – Nein! Ich habe nur einer inneren Stimme gelauscht, tief, geheim, drängend, brennend, einem Instinkt viel mehr als einer kalten und trockenen Vernunft, einer Stimme, die von sehr weit zu kommen schien, hinter mir, hinter meinen Eltern … einer Stimme, die beim Lesen gewisser Stellen der Bibel, Hiob, Kohelet, den Psalmen, den Propheten erbebte… Dieses ganze jüdische Erbgut rührte mich auf, und es en[t]stand daraus Musik – Wieweit sie … jüdisch ist – Wieweit sie nur … Ernest Bloch ist – Ich weiss darüber nichts – Die Zukunft allein wird entscheiden. –[1103]

Diese 1938 in der Zeitschrift *Musica Hebraica* als Vorwort eines von Mary Tibaldi Chiesa geschriebenen Artikels zum Thema *Ernest Bloch – The Jewish Composer* dreisprachig (Französisch, Englisch und – wie oben zitiert – Deutsch) abgedruckte Stellungnahme Blochs – „perhaps his fullest statement on the ‚Jewish Question'"[1104], „his ‚Manifesto'"[1105] – bündelt in eindrücklicher Form die Konzeption einer ‚jüdischen' Musikästhetik, wie sie Bloch zeitlebens entwickelt hat und wie sie in der vorangegangenen Fallstudie am Beispiel seines Hauptwerks, dem Synagogaloratorium *Avodath Hakodesh,* eingehender analysiert wurde. Blochs Idee einer ‚jüdischen' Musik ist – wie ich versucht habe aufzuzeigen – von einer komplexen, dabei ebenso bemerkenswerten wie befremdlichen, ja geradezu tragisch-paradoxen Doppelstrategie von kulturellem Erinnern und Vergessen geprägt: In seiner Musik versucht Bloch den vermeintlich mythisch-idealen Kern der jüdischen Identität zu erinnern, d. h. eine in exakter Umkehrung der Ideen Wagners in dessen Pamphlet *Das Judentum in der Musik* stehende erinnerungskulturelle Ansicht zu vertreten, nach der es einem ‚jüdischen' Künstler darum zu tun sei, das der ‚jüdischen Rasse' eingeschriebene ‚reinmenschliche'[1106] ‚Erbgut', wie es sich mustergültig im Personal der Bibel verkörpere, mit Mitteln der Kunst und Musik gleichsam ‚instinkthaft' herauszufiltern; im Gegenzug wird dafür Blochs Verständnis

---

[1103] Tibaldi Chiesa (1938), S. 12.
[1104] Kushner (2002), S. 151.
[1105] Knapp (2003), S. 18.
[1106] Vgl. Anm. 561.

(zeitgenössischer) jüdischer ‚Tradition', d. h. der Bezug zu einer mehr oder weniger stabilen, kontinuierlichen und einheitlichen ‚jüdischen' (Musik-) Kultur vergessen oder zumindest verdrängt, da diese in Blochs Augen einen bloß äußerlichen Nationalismus, um nicht zu sagen: einen – ganz der Wagnerschen Argumentation folgend – ‚falschen' Eklektizismus verkörpere, der letztlich nicht zu einer eigenen und authentischen musikalischen Ausdruckskraft fähig sei.

Ihren weltanschaulichen Überbau erfährt diese paradoxe Doppelstrategie wiederum in zwei komplementären Ideen: Zum einen in Blochs Hang zu einer kosmotheistisch geprägten Weltsicht, in der als oberste Instanzen nicht zivilisatorische Konventionen, sondern die ewigen Gesetze der Natur und des Kosmos, die geradezu als mythische Größen eines monistischen All-Einen Gottes aufgefasst werden, gelten; zum anderen in der von Bloch dezidiert kosmotheistisch ausgerichteten reformjüdischen Idee einer ‚Mission Israels', die sich zum Ziel setzt, als Abbild des einen und einenden göttlichen Prinzips auch die Menschheit zu einen, wobei für diese Aufgabe gerade die Juden das prädestinierte Volk seien, weil sich diesem der ‚Eine Gott', der nach Bloch nicht als monotheistisch-transzendenter Gott, sondern als monistisch-immanenter All-Einer Gott – Bloch nannte ihn den „Jehova of the Cosmos"[1107] – daherkommt, nach dessen Vorbild der ‚Eine Mensch' entstehen solle, als erstem und am klarsten offenbart habe. In der missionarischen Aufgabe, diese Offenbarung der allumfassenden Einheit von Gott, Mensch und Kosmos durch Zeit und Raum gegen Anfeindung und Verfolgung zu bewahren und der Menschheit zu verkünden, liege schließlich auch der Schlüssel für den ewigen Leidensweg des Volkes Israel begründet – ein Leidensweg, den Bloch für sich persönlich in ein an Mahlerscher Rhetorik

[1107] Vgl. Anm. 511 u. 928.

ausgerichtetes Selbstbild des „grand juif errant de la musique“[1108] übersetzt und dabei sein Außenseitertum so konsequent inszeniert, dass es nicht nur in Opposition zur außerjüdischen, sondern immer wieder auch zur innerjüdischen Welt gerät.

Besonderen ästhetischen Ausdruck findet diese eigentümlich antagonistische Sinnformation eines ‚jüdischen’ Künstlers in der von Edmond Fleg mit dem prägnanten Begriff der „mémoire ancestrale“[1109] umschriebenen Vorstellung einer ‚unmittelbaren Signifikation’, nach der v. a. das Hebräische – analog der Vorstellung der Präexistenz der Thora vor Erschaffung der Welt – geradezu als adamitische Ursprache verstanden wird. Wenn Bloch speziell in *Avodath Hakodesh* in dieser Ursprache gleichsam den erinnerungskulturellen Schlüssel für die in ihm vermeintlich „since centuries“[1110] latent schlummernde Musik findet und auch tatsächlich – wie anhand seiner Hebräischskizzen gezeigt – ganz konkret versucht, aus der grammatischen Struktur und dem Klang des Hebräischen seinen eigenen musikalischen Ausdruck herauszudestillieren, so bekommt in Blochs Sinnformation ebendiese Musik gleichfalls die ‚Signatur’ des Naturhaften und Unmittelbaren, ja sie wird schließlich quasi – wie seine Reaktion auf die Performanz ‚seines’ *Avodath Hakodesh* in der kleinen New Yorker Synagoge am 29. April 1939 nahelegt – gar zu einer ‚musique éternelle’[1111] erklärt, die als „Bible musicale“[1112] zumindest auf Augenhöhe mit der Thora zu stehen scheint und auch nicht von ungefähr über weite Strecken der Partitur enge strukturelle Ähnlichkeiten zur synagogalen Thorakantillation aufweist, wenngleich die Thoralesung selbst bezeichnenderweise in der Komposition selbst ausgespart bleibt.

[1108] Vgl. Anm. 541.
[1109] Vgl. Anm. 620.
[1110] Vgl. Anm. 719.
[1111] Vgl. Anm. 1095.
[1112] Vgl. Anm. 566.

Für Bloch stellt das Gedächtnismedium Musik also ganz im Sinne des von Thomas Mann in seinen *Josephs*-Romanen beschworenen „Hangs zur Gedankenverbindung“[1113] geradezu buchstäblich (sprich ausgehend von der Vorstellung einer ‚unmittelbaren Signifikation’) eine mythisch fundierte ‚konnektive Struktur’[1114] zwischen Gegenwart und biblisch-archaischer Vergangenheit, um nicht zu sagen: ‚kosmischer Ur-Welt’ her. Diese musikalische Gedächtnisrhetorik lässt sich in *Avodath Hakodesh* auch ganz konkret an mehreren kompositorischen Aspekten der Partitur aufzeigen. Zunächst etwa an den endo- und exosemantischen Aufladungen des in dem Oratorium nahezu omnipräsenten Haupt-Leitmotivs: Dieses Motiv mutet nicht nur innerhalb des Werkes – ganz nach Wagnerschem Muster – als eine „musikalische Arché“[1115] an, die alle eigentlich disparaten Teile der Sabbatmorgen-Liturgie analog dem für Bloch so zentralen Aspekt der monistisch gedachten „Unity“[1116] musikalisch zusammenbindet, sondern es scheint darüber hinaus gleich einem Palimpsest über die ihm dezidiert eingeschriebene ‚gregorianische’ Schicht der *Magnificat*-Intonation hinaus bis auf die Urgründe antiker jüdischer Musikgeschichte – den Jerusalemer Tempelgesang – zu verweisen, den Bloch in *Avodath Hakodesh* wiederum programmatisch explizit restituieren will. Überdies markiert die ‚kosmische’ Musik, wie sie im ebenfalls leitmotivisch eingesetzten Schofar-Motiv, der *Hen-kai-pan*-Formel im *Shema Yisroel* und vor allem in den dissonanten Klängen des finalen *Adon Olom* aufscheinen, programmatisch jene „hoarse sounds, coming through the Ether, from inhuman voices, thousand of years back… before the Earth existed… or was only fire – or gas – or nebula!“[1117],

[1113] Vgl. Kap. 2.1.
[1114] Vgl. Anm. 107.
[1115] Vgl. Anm. 667.
[1116] Vgl. Anm. 806.
[1117] Vgl. Anm. 925.

die als ‚unmittelbare Signifikation' des „Primordial Element"[1118] aller göttlichen Schöpfung erscheinen. Diese Musik wird gleichsam als Epoptie der Gesetze des Kosmos dem Publikum präsentiert, das dadurch wiederum ganz im Sinne eines mystischen Rituals zu der von der ‚Mission Israels' angestrebten All-Einheit des Menschen geführt werden und den ‚Tempel' „*better men*, more *human*, with more *compassion, love, generosity*, indulgence for each other"[1119] verlassen soll.

Neben dieser schon allein von seiner opulenten Klanggewalt her monumentalen Rhetorik in *Avodath Hakodesh*, die durch die (für gewöhnlich) über weite Teile des Werkes gesungene hebräische Sprache unterstrichen wird, stellt sich das Gedächtnismedium Musik gerade in dem dem *Adon Olom* vorgeschalteten Teil rhetorisch im erfahrungshaftigen Modus dar, indem dort nicht nur im zweiten Teil des *Alenu* und des Kaddisch-Proömium die Sprache vom ‚ursprachlichen' Hebräisch zur Sprache des jeweiligen Landes der Aufführung wechselt und die von Bloch explizit betonte Wortänderung von „idolatry" zu „fetishism" gegen Ende des *Alenu*[1120] ganz dezidiert einen stärkeren Gegenwartsbezug und ‚sozialen Nahhorizont' des Ausgesagten evozieren soll, sondern indem Bloch auch im Sinne eines textübergreifenden Erinnerungs-Sinns drei seinerseits exosemantisch auf spezifische Weise aufgeladene Selbstzitate aus früheren Kompositionen (*Schelomo*, *Jeremiah/Jézabel* und *Trois Poèmes Juifs*) eingefügt hat, die gleichsam als musikalische ‚Vorstufe' zum „cosmic poem"[1121] *Adon Olom* erscheinen und dem Werk überdies – v. a. im letzten der Zitate, einer Passage aus *Cortège funebre*, dem dritten der *Trois Poèmes*

[1118] Vgl. Anm. 691.
[1119] Vgl. Anm. 938.
[1120] Vgl. Anm. 1024.
[1121] Vgl. Anm. 691.

Juifs, das Bloch dem Totengedenken an seinen eigenen Vater gewidmet hatte – eine dezidiert ‚persönliche Note' verleihen.

Die Kulmination der musikalisch lebensweltlichen Implikationen im *Part V* kommt schließlich – wenn auch nur aus den biographischen Begleitumständen der Werkgenese von *Avodath Hakodesh* ablesbar – dem *Tzur Yisroel* zu – jenem zweimal innerhalb des Werkes erklingenden Abschnitt, dem eine traditionelle, von Kantor Rinder vermittelte Melodie zugrundeliegt, die Bloch entgegen seiner eigenen, v. a. in Amerika mehrfach getätigten musikästhetischen Selbstzuschreibungen ganz dezidiert als ein „archæologist"[1122] eingebaut hat. Neben dem auf diese Weise der Musik plakativ innewohnenden ‚historisierenden Modus', wie er auch bereits von Móricz beschrieben worden ist, scheint die „one traditional number"[1123] *Tzur Yisroel* darüber hinaus geradezu dem mustergültigen musikalischen Ausdruck der Blochschen Selbstinszenierung als „grand juif errant de la musique"[1124] gerecht zu werden, die ihn Anfang 1931 offenkundig in eine solche existentielle Krise geführt hatte, dass er laut eigener Aussage zwei Selbstmord-Versuche unternahm, aus deren – nicht zuletzt mithilfe eigentümlicher mystischer Erfahrungen in der wilden Natur der Schweizer Alpen bewerkstelligten – Überleben sich ihm schließlich auch die Vision der endgültigen Konzeptionierung des *Parts V* als eines kosmotheistischen Initiationsrituals auftat. Das *Tzur Yisroel*, das Bloch ganz bewusst – und nachdem es bereits programmatisch die „tragic conclusion"[1125] des die Natur-Idylle des Tempels Gottes in der Wüste[1126] exponierenden *Parts I* gebildet hatte – gegen den eigentlichen liturgischen Ablauf der sich normalerweise um das Kaddisch kreisenden Totengebetsliturgie interpo-

[1122] Vgl. Anm. 746.
[1123] Vgl. Anm. 950.
[1124] Vgl. Anm. 541.
[1125] Vgl. Anm. 958.
[1126] Vgl. Anm. 852 u. 1039.

liert hat, stellt als eine auch von ihm selbst so betitelte ‚Scheol'-Musik[1127] innerhalb des rituellen Ablaufs der Initiation eine buchstäbliche musikalische ‚Höllenfahrt' dar, gleichsam einen rituellen *Descensus ad infernos*, die letzte und schwerste Prüfung des Mysten vor der Epoptie, die schließlich im „cosmic poem"[1128] des Adon *Olom* – hier durchaus wieder ganz wagnerisch – zur ‚Erlösung' von der unmittelbar zuvor gemachten Todeserfahrung führt. Die ‚Scheol'-Musik des *Tzur Yisroel* symbolisiert dabei programmatisch sowohl eine universale „supplication of mankind"[1129] als auch die „voice of a poor Jew"[1130], die man hier wohl durchaus als Stimme des sich als „grand juif errant de la musique"[1131] gebärdenden Komponisten auffassen darf, zumal er diese ja auch explizit in dem direkt dieser Passage vorausgehenden Abschnitt in Form der drei Selbstzitate aus *Schelomo*, *Jeremiah/Jézabel* und *Trois Poèmes Juifs* musikalisch hat ertönen lassen. Damit scheint die ‚Scheol'-Musik der ‚traditionellen *Tzur-Yisroel*-Melodie gedächtnisrhetorisch genau im Oszillationsfeld zwischen historisierendem, erfahrungshaftigem und antagonistischem Modus zu stehen und innerhalb des Initiationsrituals von *Part V* eine Art ‚Gegen-Musik' darzustellen, die gewissermaßen in der die ‚Erlösung' bringenden ‚kosmischen' Musik des abschließenden *Adon Olom* überwunden werden soll.

Ausgehend von dieser Deutung des *Parts V* als eines kosmotheistischen Initiationsrituals scheint auch das gesamte Werk einer rituellen Kohärenz im Assmannschen Sinne verpflichtet. In den ersten vier Teilen seines Oratoriums geht es Bloch zunächst um die in ein musikalisches Ritual gegossene Darstellung der archaischen ‚Wüstenreligion' der Bibel, deren vermeintlich auf ritueller Kohärenz beruhende liturgische Welt er durch

[1127] Vgl. Anm. 971.
[1128] Vgl. Anm. 691.
[1129] Vgl. Anm. 955.
[1130] Vgl. Anm. 953.
[1131] Vgl. Anm. 541.

eine geschickt gewählte musikalische Idiomatik, Textauswahl und Formgestaltung derart arrangiert hat, dass sie der eigentlich textuellen Kohärenz seines ‚Librettos', der traditionellen Sabbatmorgen-Liturgie, wie sie sich im *Union Prayerbook* dokumentiert, nahezu diametral entgegenläuft. Der sich schließlich als ein kosmotheistisches Initiationsritual gerierende *Part V* markiert demgegenüber, wie Bloch selbst schreibt, „a *projection*, more general, more universal, of the *hidden* philosophy of the Service proper – a kind of *radiation*, of *announcement*, to the *whole of Mankind* of its *Central Idea*".[1132] Damit baut er innerhalb des Oratoriums gedächtnisrhetorisch gleichsam eine ‚konnektive Struktur'[1133] zwischen der (vermeintlich) archaisch-kosmotheistischen Welt des biblischen Judentums und seinem eigenen Ziel auf, der modernen Welt eine ‚universale Messe' im Sinne der ‚Mission Israels' zu verkünden. Die ‚biblische' Religion und Blochs eigenes kosmotheistisches Weltbild bilden in *Avodath Hakodesh* somit gewissermaßen eine Art *religio duplex* aus, in der erstere gleichsam den erinnerungskulturellen Archetypus für letzteres darstellt.

Wirft man von dieser eigentümlichen musikalischen Gedächtnisrhetorik des Werkes ausgehend einen Blick auf die Rezeptionsgeschichte der Blochschen Musik insgesamt und auf diejenige von *Avodath Hakodesh* im Speziellen, so zeigt sich auch hier, dass es gerade derartige Fragen nach den erinnerungskulturellen Verbindungen und Ambivalenzen zwischen Blochs ästhetischem Konzept einer ‚jüdischen' Musik einerseits und ‚der' jüdischen (Musik-)Tradition andererseits waren, die offenkundig immer wieder im Zentrum der Rezeptions-Diskurse standen (und stehen) und damit von dem spezifischen gedächtnismedialen Wirkungspotential der Blochschen Musik zeugen. Wurde Blochs Rolle als „grand juif errant de la musique"[1134] bereits

[1132] Vgl. Anm. 1024.
[1133] Vgl. Anm. 107.
[1134] Vgl. Anm. 541.

in jungen Jahren auch von außen – namentlich von Personen wie Robert Godet oder auch Romain Rolland – definiert und oft genug mit einem mehr oder weniger ausgeprägten antisemitischen Unterton begleitet, so waren es vor allem seine ersten großen Erfolge in den USA Ende der 1910er Jahre, die dazu führten, dass Bloch – auch durch tatkräftige verbale Mithilfe seiner eigenen Person – nicht nur zum „genius of his race“[1135], sondern v. a. auch zu einem „Jewish Composer for the Gentiles“[1136] avancierte – eine Rolle, die er aber nur so lange erfolgreich bedienen konnte, so lange er eben jenem Klischee kompositorisch entsprach und nicht – wie etwa mit seiner 1928 entstandenen Orchester-Rhapsodie *America* – dezidiert versuchte, eine andere programmatische Facette seiner Musik in den Vordergrund zu rücken.

Umgekehrt tat sich allerdings auch gerade die von jüdischer Seite ausgehende Bloch-Rezeption lange Zeit schwer, Blochs von ihm selbst und anderen aufgedrückten Stempel eines mit „racial consciousness“ [1137] ausgestatteten ‚jüdischen’ Komponisten zu goutieren. Speziell die jüdische Rezeptionsgeschichte des *Avodath Hakodesh* zeigt dies anschaulich, da immer wieder auf spezifische Weise versucht wurde, Blochs vermeintlich zu stark von der ‚Tradition’ abweichende Abschnitte der Komposition entweder als ‚nicht-jüdisch’ abzulehnen oder aber – wie etwa geradezu mustergültig an der wirkmächtigen Bernstein-Interpretation des Werks aus dem Jahre 1960 zu sehen – in einen deutlicher ‚jüdisch’ ausgeprägten Rahmen einzubinden. Vor diesem Hintergrund mutet es fast paradox an, dass es wiederum eine explizit ‚jüdische’ Rezeptionsform von *Avodath Hakodesh* war, die offenkundig Blochs eigener Vision, die vermeintlich kosmotheistische Lehre der Bibel im Sinne der ‚Mission Israels’ in einer

[1135] Vgl. Anm. 734.
[1136] Vgl. Anm. 771.
[1137] Vgl. Anm. 488.

‚universalen Messe' der Welt zu verkünden, aus Sicht des Komponisten am nächsten gekommen zu sein scheint: Gemeint ist die laienhaft musizierte liturgische Performanz seines Werks in einer kleinen chassidischen Gemeinde in New York im April 1939. Hier verband sich für den Komponisten anscheinend auf beinahe mustergültige Weise die mythische Idee eines „zitathaften Lebens"[1138] – in besagter Aufführung verkörpert durch die das archaische ‚Wüstenvolk' repräsentierende musizierende Gemeinde – mit seiner Vorstellung der ‚unmittelbaren Signifikation' der zwar aus seiner Feder stammenden, aber scheinbar im Sinne einer Verbalinspiration niedergeschriebenen kosmischen ‚Ur-Musik' seines Werkes.

Es stellt sich an dieser Stelle freilich die Frage, ob jenseits dieser recht eigentümlichen (und wohl auch historisch singulären) ‚erfolgreichen' Symbiose von Blochs ‚jüdischer' Musik und der jüdischen ‚Tradition' nicht noch ein weiteres gedächtnismediales Wirkungspotential in Blochs *Avodath Hakodesh* aufscheint, das durchaus den produktionsseitigen Funktionalisierungen des Komponisten gerecht wird, aber auch die rezeptionsseitigen Funktionalisierungen eines (heutigen) Publikums berücksichtigt, das sich – so sei hier einmal optimistisch unterstellt – wohl zumeist v. a. mit Blochs zwar aus seiner historischen Zeit heraus zu bewertenden, aber nichtsdestoweniger hochproblematischen Ansichten zum vermeintlichen Konnex zwischen Judentum und ‚Rasse' recht schwer tun dürfte. Schiller hat in seiner Studie zu Blochs *Avodath Hakodesh* einige beachtenswerte Überlegungen diesbezüglich angestellt, indem er sich dem Werk über die Gattungsfrage nähert:

> The oratorio genre is dramatic, not liturgical, and foreign to Jewish tradition, but Bloch's conception is nevertheless logical. […] Recognizing the concert version of the *Sacred Service* as an oratorio[1139] is an important step in interpreting it. […] The

[1138] Vgl. Kap. 2.1.

[1139] Bloch hatte in einem Brief an Edmond Fleg vom 26. Oktober 1930 dezidiert geschrieben, dass er vorhabe, *Avodath Hakodesh* zu einem großen Werk für „Cantor,

> definition of the genre in the *New Harvard Dictionary of Music* finds that 'most oratorios place special emphasis on narration, on contemplation, and, particularly in the 18th, 19th, and 20th centuries, on extensive use of a chorus'. The need for narration arises from the very performance tradition that distinguishes oratorio from opera in the first place; in the oratorio, action is 'narrated or suggested, not played out'. In a very real sense, the same distinction seperates liturgical music from concert music based on liturgy: in the former, liturgical actions are actually performed or at least assumed to have been performed as part of the original conception of the music; in the latter, a liturgical action may be narrated or suggested, but is not 'played out'.[1140]

Freilich hatte Bloch – wie die vorangegangene Fallstudie versucht hat aufzuzeigen – durchaus vorgehabt, mit seinem ‚*Parsifal*-gleichen'[1141] *Avodath Hakodesh* einen tatsächlichen Ritus musikalisch ‚durchzuspielen', allerdings eben in der Tat keine Sabbatmorgen-Liturgie im traditionellen Sinne, sondern – darin ist sein ‚Oratorium' gleichsam ein Spätling ‚romantischer' Kunstreligions-Ästhetik à la Wagner – ein kosmotheistisches Mysterienspiel samt Initiation des Publikums. Der hier in Musik gegossene antagonistische Modus zwischen seinem eigenen ‚Kunst-Judentum' und der ‚traditionellen' jüdischen Musik-Kultur basiert – so lässt sich als Ergebnis der erinnerungshistorischen Analyse von *Avodath Hakodesh* festhalten – dominanterweise auf dem gedächtnisrhetorischen Prinzip der Gedächtnis- bzw. genauer ‚Gegengedächtnis'-Bildung.

Dennoch sind Formulierungen, die Bloch in seinen Kommentaren immer wieder gebraucht, wie etwa „When I used the word 'Israel', I thought of it in a symbolic way"[1142], „The text as a liturgy is very beautiful. It is a whole drama in itself"[1143] und v. a. „The occasional short preludes and interludes

---

chœur – orgue et grand orchestre" zu machen: „[E]t j'espère alors, la chose une fois achevée, la diriger moi même à Amsterdam, avec ce chœur magnifique de 400, chantan en hébreu –(un oratorio juif!, je crois pour la première fois). Et pourquois pas? C'est plus logique, me semble-t-il qu'un Oedipe Roi en Latin!", zit. n. Schiller, D. (2003a), S. 38n58.

1140 Schiller, D. (2003a), S. 39.

1141 Vgl. Anm. 1032.

1142 EB, BL *Lecture AvodHak*, S. 3.

1143 Ebd., S. 2.

were intended to replace the so-called 'responsive readings', and allow people, instead, to fall into silent meditation and prayer, thus connecting, also, the several moods of the text itself and giving them unity"[1144] untrügliche Indizien dafür, dass in *Avodath Hakodesh* jenseits des ‚gedächtnisbildenden' Potentials auch eine größtenteils zwar nur ‚rezessiv' wahrnehmbare, ab und zu aber auch – wie etwa im Falle der programmmusikalischen Symbolisierung der Öffnung des Thoraschreins im *Part III* – explizit hörbare ‚gedächtnisreflexive' Schicht zutage tritt, anhand derer deutlich wird, dass es sich bei der Komposition – und das ist ja die reizvolle Ambiguität einer jeden auf ‚romantischer' Kunstreligions-Ästhetik beruhenden Musik – neben dem der Musik innewohnenden religiös-sakralen Gestus auch um ein musikalisches Kunstwerk *über* eben diesen Gestus handelt: Blochs *Avodath Hakodesh* ist somit ein Oratorium, das versucht, die religiöse Atmosphäre eines Sabbatmorgen-Schacharit musikalisch einzufangen, diese einem Publikum – sei es nun jüdisch oder nicht-jüdisch – vorzuführen und damit – wie es ja auch schon Leo Levi gegen Ende seiner Rezension der Uraufführung durchaus weitsichtig andeutete – *idealiter* womöglich auch ein von Sym- oder zumindest Empathie und Toleranz getragenes „interesse a quel mondo ebraico" zu wecken.[1145] Dadurch, dass diese ‚gedächtnisreflexive' Ebene in Blochs Musik an verschiedenen Stellen – v. a. etwa in Bezug auf die zyklische Form, die Programmatik und Idiomatik der ‚kosmischen' Musik oder auch die dramaturgische Stellung des *Tzur Yisroel* – durch antagonistische Momente evoziert wird, d. h. durch Elemente, die dem traditionellen liturgischen Ablauf des Sabbatmorgen-Gebets offenkundig widersprechen und gerade deshalb den Selektions- und ‚Kompositions'-Charakter von *Avodath*

[1144] EB, *Program Notes AvodHak* 1950.
[1145] Vgl. Anm. 1058.

Hakodesh deutlich machen, ließe sich Blochs „oratorio juif“[1146] gedächtnisrhetorisch insgesamt als ein eindrückliches musikalisches Beispiel einer „antagonistischen Reflexion“[1147] beschreiben.

Aber eben in dieser antagonistischen Reflexion, die letztendlich versucht, die traditionelle Synagogalliturgie erinnerungskulturell radikal gegen den Strich zu bürsten, indem ihr statt einer textuellen eine rituelle Kohärenz übergestülpt wird, liegt gleichzeitig die besondere Herausforderung, die *Avodath Hakodesh* auch jenseits der problematischen Implikationen einer von Bloch angenommenen „racial consciousness“[1148] seiner ‚jüdischen’ Musik bereit hält: die Herausforderung, sich auf ein Werk einzulassen, das von einer Weltsicht *jenseits* der ‚Mosaischen Unterscheidung’ und damit auch jenseits des Erfahrungshorizonts des laut Jaspers und Assmann während der „Achsenzeit“ entstandenen „Mensch[en], mit dem wir bis heute leben“[1149], ausgeht, einer Weltsicht, die sich nicht treffender als mit dem Attribut ‚mythisch’ bezeichnen lässt. Wie konsequent Bloch dem Gedanken einer mythischen Formation von Welt und Geschichte angehangen und diese Formation gleichsam als Gegenmodell zur Welt der Moderne und deren Auffassung von Geschichte entworfen hat, mag abschließend ein nochmaliger Blick auf das Manuskript des am 26. April 1940 am *San Francisco Conservatory of Music* gehaltenen Vortrags Blochs zum Thema *The Tower of Babel – The chaos of Present Times and its reflection in the Art of Music* zeigen, der bereits im Zusammenhang mit Blochs mythischem Sprachdenken etwas eingehender betrachtet worden war.[1150] Wie in jenem Zusammenhang schon angedeutet, markiert das titelgebende biblische Symbol des Turms zu Babel zunächst einmal ganz allgemein die typische

[1146] Vgl. Anm. 1139.
[1147] Vgl. dazu Erll (2011), S. 222.
[1148] Vgl. Anm. 488.
[1149] Vgl. Anm. 96.
[1150] Vgl. Kap. 2.2.6.

Blochsche Radikalkritik an der Moderne und ihren „fetishisms“, wie sie auch im *Alenu* von *Avodath Hakodesh* mit eben dieser Vokabel angeprangert werden.[1151] Gegen Ende des Vortragsskripts kommt bei Bloch jedoch noch ein weiterer Gedankengang zum Tragen, der die Schelte gegenüber der modernen Welt in einen größeren historischen Zusammenhang stellt:

> a) But this is not new, nor special[/proper] to our times! [...] all decadent periods, in the Past, from times of the Greek, and probably before, have witnessed similar periods, with the same symptoms – b) it is not due the actual events either c) as it started long before.[1152]

Daraus leitet er schließlich als Fazit ab:

> Of course, there are, in History, – in Art, as in other realms of Life – short periods of relative STABILITY … when Creation, Tastes, Values, are somewhat more settled – periods of agreed, admitted, STANDARDS, when one is not so eclectic, so hectic, so questioning as in our days … These are the so-called CLASSIC PERIODS, periods of perfect health, aesthetically, of balance, of harmony – when Artists create more than discuss … more WORKS, less THEORIES or SYSTEMS[.] These [epochs] are, usually, preceded by much larger periods of less stabilized times, formative, preparatory, searching periods, PRIMITIVE STAGES of precursors, forerunners, – and [they are] followed by the restless periods called ROMANTICISM and DECADENCE –[1153]

Nachdem Bloch anschließend ausführlich die Eigenschaften jeder Periode aufgelistet hat, wobei er entsprechende Zuordnungen von musikgeschichtlichen Epochen und Komponisten vornimmt und speziell die Periode der Dekadenz auch mit seiner eigenen Gegenwart gleichsetzt („Now undoubtedly, we live in such a period, since about 40 years, or even more …“[1154]), schließt er seine Vortrags-Notizen mit folgenden Bemerkungen ab:

- Or is it, are we … in the start of a primitive Period?
- Is all this a “true”, “organic” evolution or … someth. like a faked, forced creation?
- True evolution is a balance between the Past (Tradition) experiences and choice of the Race – and the necessary “going forward” Art does not know PROGRESS but Renewal …[1155]

1151 Vgl. Anm. 1037.

1152 EB, *Tower of Babel*, S. 11.

1153 Ebd., S. 14.

1154 Ebd., S. 17.

1155 Ebd., S. 19. Am Ende dieser letzten Manuskriptseite bemerkt Bloch – quasi als Fußnote – in einer Bleistiftnotiz: „Now: thus far diatonism [–] hierarchy of sounds (1/2 tone tone creates it [gemeint ist wohl das Halbton-Ganzton-Verhältnis diatoni-

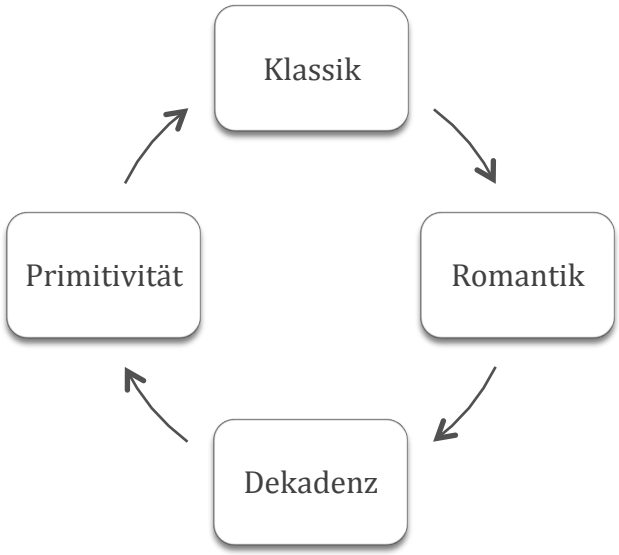


Abb. 5 Ernest Blochs zyklisch gedachter Verlauf der Musikgeschichte

Fasst man die vorangegangenen Zitate zusammen, so analysiert Bloch demnach den Verlauf der Musikgeschichte nur vermeintlich als lineare, in biblischen Urzeiten mit dem Turm zu Babel begonnene Verfallsgeschichte nach dem Schema: ‚Primitivität' → ‚Klassik' → ‚Romantik' → ‚Dekadenz'. Insbesondere der Schluss des Vortrags evoziert mit der Frage „are we … in the start of a primitive Period?" und dem Insitieren auf der Ästhetik eines „Renewal" anstatt eines „Progress" vielmehr die Grundannahme eines zyklischen Prinzips von ‚suchender', ‚blühender', ‚verfallender', ‚chaotischer', und erneut ‚suchender', ‚blühender' etc. Musikgeschichte nach dem in Abb. 5 abgebildeten Schema. Wenn Bloch also seine musikalische Gegenwart letztlich doch nicht als dekadente Epoche, sondern zumindest perspektivisch als den zyklisch und damit mythisch wiederkehrenden Beginn einer historischen Periode „of less stabilized times, formative, preparatory, searching periods, PRIMITIVE STAGES of precursors,

scher Musik]) „If we abolish it – equality of 12 semi tones – it is indeed a Revolution – but has it physiological, psychological bases? Can it grow??", ebd.

forerunners“[1156] wahrgenommen hat, dann scheint er sich selbst ganz im Sinne eines „zitathaften Lebens“ [1157] als ein solcher „precursor“ und „forerunner“ gesehen zu haben, der den mythischen Weg zu einer neuen ‚Klassik’ ebnen könne.

Im dritten Abschnitt des *Tower-of-Babel*-Vortrags hatte er – wohl nicht zuletzt auf sich selbst gemünzt – zu diesen ‚Wegbereitern der Kultur’ geschrieben:

> Inventions of genius, discoveries of all kind are always personal, individual. They spread, blow/blossom in becoming collective later. [...] At the head, at the start of even creation, or idea, or movement, religious, [philosophical], political, scientific or artistic, there is always one man, one individual – one leader – (The whole History of Mankind is here to prove it) The people, the Mass, always follow. They never create directly.[1158]

Implizit scheint sich hier ein stets in der Doppelrolle des „grand juif errant de la musique“[1159] und des „genius of his race“[1160] befindlicher Komponist in eine große Genealogie von musikalischen ‚Führern’, ‚Genies’ und ‚Propheten’ einzuschreiben, in deren Spuren er gleich Thomas Manns Romanfiguren Jaakob, Joseph und Eliezer mit seiner Musik und seines „Fleisches Geschichten“ [1161] auf mythisch wiederkehrende Weise zu wandeln beabsichtigt. Diesem „Wandeln in tief ausgetretenen Spuren“[1162] „nach geprägtem Urbild“[1163] entspricht im Übrigen auch jene von Fleg in seinem Essay *Pourquoi je suis juif* als konstitutiver Teil jüdischer Erinnerungskultur ausgemachte zyklische Bewegung, die sich pointiert in den ersten beiden seiner den Essay abschließenden zwölf Thesen jüdischer

---

1156 Vgl. Anm. 1153.
1157 Vgl. Kap. 2.1.
1158 EB, *Tower of Babel,* S. 9.
1159 Vgl. Anm. 541.
1160 Vgl. Anm. 734.
1161 Vgl. Anm. 459.
1162 Vgl. Anm. 141.
1163 Vgl. Anm. 459.

Identität ausspricht und die sich auch scheinbar so mustergültig in den beiden Künstlerbiographien Flegs und Blochs niederschlagen:

> Je suis juif, parce que, né d'Israël, et l'ayant perdu, je l'ai senti revivre en moi, plus vivant que moi-même.
> Je suis juif, parce que, né d'Israël, et l'ayant retrouvé, je veux qu'il vive après moi plus vivant qu'en moi-même.[1164]

In solcherlei Worten mündet Blochs Ästhetik einer ‚jüdischen' Musik, die im Rahmen einer zyklisch gedachten Musikgeschichte prophetisch den Weg zu einer neuen ‚Klassik' bereiten wollte und gleichzeitig dem ebenso humanistischen wie kosmotheistischen Ziel der ‚Mission Israels' entsprechen sollte, erinnerungskulturell in ein dezidiert ‚mythisches' Konzept von Zeit und damit – in den Worten des Erzählers der Mannschen *Josephs*-Romane – gleichsam

> ins Geheimnis ein, und unsere Hinweise verlieren sich in ihm: nämlich in der Unendlichkeit des Vergangenen, worin jeder Ursprung sich nur als Scheinhalt und unendgültiges Wegesziel erweist und deren Geheimnis-Natur auf der Tatsache beruht, daß ihr Wesen nicht das der Strecke, sondern das Wesen der Sphäre ist. Die Strecke hat kein Geheimnis. Das Geheimnis ist in der Sphäre. Diese aber besteht in Ergänzung und Entsprechung, sie ist ein doppelt Halbes, das sich zu Einem schließt, sie setzt sich zusammen aus einer oberen und einer unteren, einer himmlischen und einer irdischen Halbsphäre, welche einander auf eine Weise dem Ganzen entsprechen, daß, was oben ist, auch unten ist, was aber im Irdischen vorgehen mag, sich im Himmlischen wiederholt, dieses in jenem sich wiederfindet. Diese Wechselentsprechung nun zweier Hälften, die zusammen das Ganze bilden und sich zur Kugelrundheit schließen, kommt einem wirklichen Wechsel gleich, nämlich der Drehung. Die Sphäre rollt: das liegt in der Natur der Sphäre. Oben ist bald Unten und Unten Oben, wenn man von Unten und Oben bei solcher Sachlage überall sprechen mag. Nicht allein daß Himmlisches und Irdisches sich ineinander wiedererkennen, sondern es wandelt sich auch, kraft der sphärischen Drehung, das Himmlische ins Irdische, das Irdische ins Himmlische, und daraus erhellt, daraus ergibt sich die Wahrheit, daß Götter Menschen, Menschen dagegen wieder Götter werden können.[1165]

[1164] Fleg (1928), S. 96.
[1165] TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 189f.

3. Leonard Bernsteins *Kaddish*-Sinfonie: Das Ringen mit Gott als musikalischer ‚Fortschritt in der Geistigkeit'

Mi … Mi …
Mi alone is only mi.
But mi with sol
Me with soul
Mi sol
Means a song is beginning
Is beginning to grow
Take wing, and rise up singing
From me and my soul.
Kadosh! Kadosh! Kadosh!

(LB, *Mass* Libretto, S. 24)

3.1 „A Din-Toire mit Got": Bernsteins „Jabboks-Stunde"

Eine jener ‚Geschichten' Jaakobs in Thomas Manns gleichnamigem Roman erzählt die Herkunft des ihm zugesprochenen Ehrennamens. In „schattenscharfe[r]" und „sommerlich ausgestirnte[r] Frühlings-" und „Mondesnacht"[1166] mit Joseph am Brunnenrand hockend und dessen ‚mondgrammatisches' [1167] Nachsinnen über die adamitische Ursprache, sprich das „Geplauder des Sohnes vom ‚Namen'"[1168] vernehmend, kommen Jaakob in einem Anflug von „Gedankenverbindung"[1169]

> traumschwere, hohe und ängstliche Erinnerungen aus alten Tagen, da er in großer Körperfurcht [...] so inbrunstvoll nach geistiger Macht getrachtet und mit dem besonderen Manne, der ihn überfallen, um den Namen gerungen hatte. Ein schwerer, schrecklicher und hochwollüstiger Traum von verzweifelter Süße, aber kein luftiger

[1166] Ebd., S. 55.
[1167] Vgl. Anm. 462.
[1168] TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 94.
[1169] Ebd., S. 93.

> und vergehender, von dem nichts erübrigte, sondern ein Traum so körperheiß und wirklichkeitsdicht, daß doppelte Lebenshinterlassenschaft von ihm liegengeblieben war, wie Meeresfrucht am Land bei der Ebbe: das Gebrechen von Jaakobs Hüfte, des Pfannengelenks, daraus er hinkte, seit der Besondere es im Ringen verrenkt hatte, und zweitens der Name, – aber nicht des eigentümlichen Mannes Name: der war aufs äußerste verweigert worden, bis in die Morgenröte, bis in die Gefahr der peinlichsten Verspätung, wie keuchend heiß und unablässig gewalttätig Jaakob ihn auch gefordert hatte; nein, sondern sein eigener anderer und zweiter Name, der Beiname, den der Fremde ihm im Kampfe vermacht, damit er von ihm ließe vor Sonnenaufgang und ihn vor peinlicher Verspätung bewahrte, der Ehrentitel, den man ihm seitdem beilegte, wenn man ihm schmeicheln, ihn lächeln sehen wollte: Jisrael, „Gott führt Krieg" …[1170]

Jaakobs neuer und um den Preis des Hinkens in der Hüfte errungener Name ‚Jisrael/Israel'[1171] ist im (von Thomas Mann entworfenen) palimpsestartigen ‚Ge-Schicht' der Vergangenheit bereits mythisch vorgeprägt:

> Denn der Name und Titel, den Jaakob sich einst errungen, war keine Erfindung seines eigentümlichen Gegners gewesen. Gottesstreiter, so hatte sich immer ein räuberisch-kriegerischer Wüstenstamm von äußerst ursprünglichen Sitten genannt, von welchem einzelne Gruppen [...] das rein nomadische Dasein mit einem Zustand lockerer Seßhaftigkeit vertauscht hatten und durch geistliche Werbung und Verständigung zu einem Bestandteil von Abrahams Glaubenssippe geworden waren.[1172]

Zwar ist der Gott jener sich ‚Israel' nennenden „Gottesstreiter" ein „schnaubender Kriegsherr und Wettererreger namens Jahu, ein schwer zu behandelnder Kobold mit mehr dämonischen als göttlichen Zügen, tückisch, tyrannisch und unberechenbar", aber „doch war diesem dunklen, in der gebildeten Welt völlig unbekannten Gotteswesen eine große theologische Laufbahn vorbehalten, ebendadurch nämlich, daß Bruchteile seiner Glaubensträgerschaft in den Bereich von Abrahams Gottesdenken gerieten", dass „Teile der wüstenhaften Wesenheit ihres Gottes nährend eingedrungen [waren] in das durch den Geist des Menschen nach Verwirk-

---

1170 Ebd., S. 95.

1171 Thomas Mann variiert die Schreibweise des Jaakobschen Ehrennamens in der Roman-Tetralogie immer wieder, um so gemäß dem „Hang zur Gedankenverbindung" (vgl. Anm. 131) auf die unterschiedlichen Kontexte, in denen der Name auftaucht, hinzuweisen und diese diversen Erscheinungsformen doch gleichzeitig mythisch zusammenzubinden.

1172 Ebd., S. 130f.

lichung trachtende Gotteswesen“[1173], welches Abraham „lehrend weiter ausgeformt und hervorgedacht“[1174] hatte. Somit sollte der „Name aber, den Jahu’s beduinische Krieger sich zugelegt, [...] zum unterscheidenden Merkmal reineren und höheren Ebräertums, zur Kennzeichnung von Abrahams geistigem Samen werden, ebendadurch, daß Jaakob in schwerer Nacht am Jabbok ihn sich hatte zugestehen lassen …“[1175]

Dieser Jaakob zuteil gewordene Name ‚Jisrael/Israel’ wird schließlich in der Zeit der Romangegenwart, in der laut Thomas Manns eigener Aussage die „Geburt des Ich aus dem mythischen Kollektiv, des abrahamitischen Ich, welches anspruchsvollerweise dafür hält, daß der Mensch nur dem Höchsten dienen dürfe, woraus die Entdeckung Gottes folgt“[1176], dargestellt werde, dialektisch zu einem neuen Kollektiv zusammenfügt:

> Jaakob nämlich hatte beschlossen und sich gewöhnt, den Namen, den er sich am Jabbok errungen, und von dem er hinkte, nicht auf seine Einzelperson allein zu beziehen, sondern ihm eine weitere und größere Meinung zu geben. Warum nicht? Da es sein Name war, schwer errungen bis zum Morgenrot, durfte er darüber verfügen. Israel, so sollte nicht mehr nur er persönlich genannt sein, sondern alles, was zu ihm, dem Segensmanne, vom zweiten bis zum spätest-niemals spätesten Gliede noch in allen Verzweigungen und Seitenverwandtschaften gehörte, eine Sippe, der Stamm, das Volk, dessen Zahl wie der Sterne Zahl sein sollte und wie des Sandes am Meer.[1177]

Das Besondere an diesem Gott, den Abraham „hervorgedacht“[1178] und mit dem Jaakob bis zum Morgengrauen am Jabbok „um den Namen gerungen“[1179] hat, ist sein Verhältnis zur Zeit. Nicht nur der Jaakob von seinem Gegner im nächtlichen Ringkampf verliehene Name ‚Israel’ macht ‚mit der Zeit’ Karriere als identifikatorisches Zeichen eines sich vom mythischen zum geistigen Kollektiv wandelnden Volkes, sondern auch Gott selbst ist gemeinsam mit seinem auserwählten Volk Teil des linear gedachten

---

[1173] Ebd., S. 131.
[1174] Ebd., S. 426.
[1175] Ebd., S. 132.
[1176] TM, *Joseph und seine Brüder* (Vortrag), S. 665f.
[1177] TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 2, S. 1544.
[1178] Vgl. Anm. 1174.
[1179] Vgl. Anm. 1170.

Zeitkonzepts einer Heilsgeschichte. Abrahams und Jaakobs Gott hebt sich von den Göttern der „rollenden Sphäre“, in der nach zyklischem Zeitverständnis „Götter Menschen, Menschen dagegen wieder Götter werden können“[1180], dadurch ab, dass er nach und nach immer weniger als ein zyklisch wiederkehrender, weltimmanenter Gott erscheint, sondern sich als ein buchstäblich „zur Zeit“ kommender[1181], d. h. chronologisch werdender, transzendenter Gott zeigt: „Gott hatte dennoch und allerdings eine Geschichte, aber sie betraf die Zukunft, so herrlich für Gott, daß seine Gegenwart, so herrlich sie immer war, ihr nicht gleichkam“.[1182]

Jan Assmann bringt diese Zukunftsorientierung Gottes, wie sie in Thomas Manns *Josephs*-Romanen aufscheint, dezidiert mit der Freudschen Formulierung des ‚Fortschritts in der Geistigkeit' in Verbindung.[1183] Wie bereits an anderer Stelle erwähnt[1184], hatte Freud in seinem letzten großen, etwa zeitgleich zu Thomas Manns *Josephs*-Romanen entstandenen und möglicherweise von diesen inspirierten Buch *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* das mosaisch-biblische Bilderverbot als einen im Sinne von „Triebverzicht“ zu deutenden „Triumph der Geistigkeit über die Sinnlichkeit“[1185] charakterisiert: „[E]s [bedeutet] eine Zurücksetzung der sinnlichen Wahrnehmung gegen eine abstrakt zu nennende Vorstellung“[1186] und impliziert laut Freud damit die drei Grundsäulen des mosaischen Monotheismus, nämlich „die Idee eines einzigen Gottes, sowie die Verwerfung des magischen Zeremoniells und die Betonung der ethischen Forderung“.[1187]

1180 Vgl. Anm. 1165.
1181 Vgl. TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 96; s. auch Anm. 1201.
1182 Ebd., S. 433.
1183 Assmann, J. (2006a), S. 190–198.
1184 Vgl. Kap. 1.1.
1185 Freud, *Der Mann Moses*, S. 139.
1186 Ebd.
1187 Ebd., S. 84.

Laut Assmann ist diese von Freud diagnostizierte „Verbindung zwischen Bilderverbot und Ethik bzw. der Idolatrie mit Gesetzlosigkeit, Unzucht und Gewalt [...] der biblischen Tradition zutiefst eingeschrieben“[1188]:

> Das Gesetz, und das heißt hier: die Forderungen der Ethik, wird als Wille Gottes erklärt und zum einzigen Mittel, ein gottgefälliges Dasein zu führen. Bereits die Bibel sieht darin ein Element des Vorbehalts gegen die Welt. So heißt es in Psalm 119 Vers 19: „Ich bin ein Fremder auf Erden: verbirg deine Gesetze nicht vor mir“. Dem Gesetz treu bleiben heißt, als Fremder auf Erden zu leben, als Fremder auf Erden zu leben heißt, seinen einzigen Halt im Gesetz zu finden. In diesem Motiv – *gēr anokhi ba-'aretz* „ein Fremdling bin ich auf Erden“ – stoßen wir auf jenen inneren Vorbehalt, der auch Manns Joseph davor bewahrt, sich ganz und gar in der ägyptischen Welt zu Hause zu fühlen und den ägyptischen Sitten zu assimilieren. Das Gesetz umschreibt eine Ordnung, die bewirkt, daß man in dieser Welt lebt ohne ganz in ihr aufzugehen. Diese Weltentfremdung bedeutet den „Fortschritt in der Geistigkeit“.[1189]

Im Kontext der *Josephs*-Romane erweitert Thomas Mann die Freudsche Idee des monotheistischen ‚Fortschritts in der Geistigkeit' dahingehend, dass der zukunftsorientierte „Gott selbst in dieser Richtung einer allmählichen Vergeistigung fortschreitet. [...] Gottes Zeit ist die lineare Zeit des Werdens, der Verheißung, der Erfüllung. Mit ‚Gott' kommt Richtung und Zukunft in die Zeit des Menschen“.[1190] Damit tritt der kreisförmigen Zeit des Mythos, die durch die stetig wiederkehrende Vergegenwärtigung des mythischen Urgrunds gekennzeichnet ist, eine „neue Zeitachse, in der das Alte und das Neue auseinander treten“[1191], entgegen. Innerhalb dieser Zeitachse ist das „Alte“, das vorher das Urgepräge des Gegenwärtigen gebildet hatte, nunmehr nur noch das „heidnisch ‚Überständige'“, also „Dinge, Institutionen, Bräuche, Anschauungen, die aus einer abgelebten Vergangenheit hinüber stehen in eine Gegenwart, in die sie nicht mehr gehören“.[1192]

[1188] Assmann, J. (2006a), S. 194.
[1189] Ebd.
[1190] Ebd., S. 197.
[1191] Ebd., S. 198.
[1192] Ebd. – vgl. dazu auch Anm. 83.

Das „Überständige“ wird für das sich aus dem „mythischen Kollektiv“ emanzipierende „Ich“ zum „Gegenstand kulturellen Abscheus“[1193], etwa wenn Jaakob beim Sinnen über die archaischen Bräuche eines Festes, in denen Menschen- und Tieropfer dargeboten werden, übel wird: „[D]er Mensch tut manches, und siehe, er weiß nicht, was er tut. Wüßte und bedächte er’s aber, so möchte es sein, daß sich das Eingeweide ihm umwendete und ihm das Unterste zuoberst käme in Übelkeit“.[1194] Und doch rät Jaakobs Sohn Joseph ihm, „das Fest“, das schließlich zum jüdischen Pessach- bzw. zum christlichen Osterfest werden wird, „zu schonen und es nicht eifernd anzutasten um seiner Geschichte willen, für welche vielleicht mit der Zeit eine andere eintreten könnte“.[1195] Hier erhält – analog zum werdenden Gott – das Fest seinen kulturellen Sinn erst durch zukünftige Resemantisierungen: Deshalb muss es vor Abschaffung verschont werden, auch wenn es aufgrund seiner Archaik Abscheu erregt und in seiner bisherigen Form überwunden werden muss.[1196]

Auch Jaakobs nächtlicher Ringkampf am Jabbok ist letztlich sowohl durch Überwindung als auch durch Verschonung geprägt. Jaakob überwindet in dieser Nacht einen Gott, der sehr archaisch daherkommt: Er ist ein menschen- bzw. tiergestaltiger Gott mit „weit auseinanderstehenden Rindsaugen, die nicht nickten“, einem „Gesicht, das, wie auch die Schultern, poliertem Steine glich“ und einem Körper, „der nicht zum Sitzen eingerichtet war“.[1197] Darüber hinaus erscheint Jaakobs Gegner geradezu als ein kosmischer Sonnengott, der des Morgens seinen Sonnenlauf beginnt und gerade deshalb von Jaakob beinahe zu „peinlichste[r] Verspätung“[1198]

[1193] Assmann, J. (2006a), S. 78.
[1194] TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 474.
[1195] Ebd., S. 476.
[1196] Vgl. Assmann, J. (2006a), S. 78 u. 201f.
[1197] TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 96.
[1198] Vgl. Anm. 1170.

genötigt werden kann, weil dieser bis zum Morgengrauen nicht von ihm ablässt. Nur dadurch, dass Gott erstens seinem Gegner den neuen Namen ‚Jisrael' verleiht und damit den Menschen Jaakob als ein im Zuge des ‚Fortschritts in der Geistigkeit' sich von der Allverbundenheit der Welt emanzipierendes Wesen anerkennt, und dadurch, dass er zweitens seinen eigenen Gottesnamen „bis aufs äußerste verweigert"[1199] und damit seine eigene Entwicklung hin zu einer Transzendenz, Abstraktheit, Unabbildbarkeit und Unbenennbarkeit vorantreibt, kann der nächtliche Kampf beendet werden. Und so kann – gleichsam dialektisch – schließlich auch Jaakob, der ja selbst als körperliches Erinnerungszeichen an die ‚abgelebte Vergangenheit' sein „Ehrenhinken"[1200] davongetragen hat, am Ende des Ringkampfes Verschonung gegenüber dem ‚überständigen' archaisch-kosmotheistischen Rinds- und Sonnengott üben, indem er zur Morgenröte von dem „Weitäugige[n]" abließ, „so daß er denn hoffentlich mit knapper Not noch mochte zur Zeit gekommen sein".[1201] Jaakob verhilft damit in seiner „Jabboks-Stunde"[1202] auch diesem ursprünglich weltimmanenten Gott selbst zu einem ‚Fortschritt in der Geistigkeit', indem er ihm eine Geschichte zugesteht, die nicht mehr die zyklisch wiederkehrende Vergangenheit, sondern die zeitlich linear verlaufende Zukunft betrifft.

* * *

Derlei Auseinandersetzungen mit einem in der Zeit werdenden Gott, wie Jaakob sie in seiner „Jabboks-Stunde" durchmacht, kennzeichnen auch Leonard Bernsteins dritte Sinfonie, die den Namen des zentralen jüdischen

---

1199 Vgl. ebd.
1200 TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 2, S. 1740.
1201 Ebd., Bd. 1, S. 96.
1202 Ebd., Bd. 2, S. 1641.

Gebets Kaddisch[1203] als Titel trägt. In Bernsteins großangelegter, 1961–63 entstandener[1204] und 1977 revidierter[1205] *Kaddish*-Sinfonie für Sprecherin bzw. Sprecher[1206], Sopran, gemischten Chor, Knabenchor und Orchester wird eine mit leidenschaftlichem Eifer ausgetragene und teilweise bis an

---

1203 Um im Folgenden eindeutig zwischen dem Gebet und Bernsteins Sinfonie zu unterscheiden, wird, wenn von dem jüdischen Gebet allgemein die Rede ist, die deutsche Schreibweise „Kaddisch", wenn von Bernsteins Sinfonie die Rede ist, die englische und kursivierte Schreibweise „*Kaddish*" verwendet.

1204 Den ursprünglichen Auftrag zur Komposition hatte Bernstein bereits 1955 von der *Koussevitzky Foundation* anlässlich des 75-jährigen Jubiläums des *Boston Symphony Orchestra* erhalten. Die intensive Arbeit an dem Werk begann er aber erst im Sommer 1961 auf Martha's Vineyard, Massachusetts. Im Sommer 1962 setzte er die Arbeit in der *MacDowell*-Kolonie, New Hampshire, fort und schloss die Kompositon am 19. August 1963 in Fairfield, Connecticut, ab. Die Orchestrierung, bei der ihm sein Assistent Jack Gottlieb behilflich war, erfolgte im November 1963; kurz vor Abschluss der Arbeit erschütterte Bernstein die Nachricht vom am 22. November 1963 stattgefundenen Attentat auf John F. Kennedy, woraufhin er sie dem Andenken des ermordeten US-Präsidenten und Freundes widmete. Auf Bitte des Komponisten fand die Uraufführung des Werks nicht gemäß des ursprünglichen Auftrags in Boston, sondern am 10. Dezember 1963 im *Frederic R. Mann Auditorium* in Tel Aviv statt; Bernstein selbst dirigierte das *Israel Philharmonic Orchestra* sowie von Abraham Kaplan einstudierte Chöre, die israelische Schauspielerin Hannah Rovina war die Sprecherin, die Sopranistin Jennie Tourel trat als Solistin auf. Die amerikanische Erstaufführung mit Bernsteins Frau Felicia Montealegre als Sprecherin, erneut Jennie Tourel als Sopranistin, dem *New England Conservatory Chorus*, dem *Columbus Boychoir* und dem *Boston Symphony Orchestra* unter der Leitung von Charles Münch fand am 31. Januar 1964 statt. Bernstein führte die Sinfonie wenig später noch einmal selbst mit seinen *New Yorker Philharmonikern* in den Saisonkonzerten vom 9. bis 14. April 1964 auf; Sprecherin und Solistin waren wiederum Montealegre und Tourel, es sangen die von Kaplan geführten *Camerata Singers* sowie erneut der *Columbus Boychoir*. In dieser Fassung erfolgte im Mai 1964 auch die Ersteinspielung bei *Sony Music*, vgl. LB, *Kaddish* Einspielung 1. Zur Entstehungsgeschichte von *Kaddish* vgl. u. a. auch Burton (1994), S. 332–342.

1205 Zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte der revidierten Fassung vgl. Kap. 3.4.3.2.

1206 In der Originalfassung von 1963 ist die Sprecherrolle explizit weiblich festgeschrieben, während in der revidierten Fassung von 1977 sowohl eine Frauenstimme als auch eine Männerstimme den Sprecherpart übernehmen kann. Wenn im Folgenden fassungsübergreifende Überlegungen zum Text angestellt werden, steht um der besseren Leserfreundlichkeit willen der geschlechtsneutral zu verstehende Begriff „Sprecher"; wenn explizit Bezug auf die Erstfassung von 1963 genommen wird, erfolgt die feminine Form „Sprecherin". Zu zwei weiteren Textfassungen von *Kaddish*, die zum einen von Bernsteins Tochter Jamie Bernstein Thomas und zum anderen von dem Schoah-Überlebenden Samuel Pisar stammen, sowie zu Identitäts- und Gender- bzw. Queer-Konzeptionen des Sprecherparts in den diversen Text-Fassungen der Sinfonie vgl. Kap. 3.4.3.

die Grenzen der Blasphemie gehende Debatte zwischen Mensch und Gott um die Theodizeefrage inszeniert, die mit mehr oder weniger expliziten Bezugnahmen auf die großen humanitären Katastrophen des 20. Jahrhunderts von zwei Weltkriegen und Schoah über Hiroshima bis hin zum nuklearen Wettrüsten im Zuge des Kalten Krieges zu neuer Aktualität gelangt.

Für Bernstein trug dieses in *Kaddish* dargestellte Ringen mit Gott – ein Streit, der, so die These der folgenden Untersuchung, als ein ‚Fortschritt in der Geistigkeit' sowohl Gottes als auch des Menschen gestaltet wird, und zwar im ethischen wie im ästhetischen Sinne – eine spezifisch jüdische Handschrift, die Bernstein selbst erinnerungskulturell bis in biblische Zeiten zurückverfolgte. In einem 1985 gegebenen Fernsehinterview, das der japanische Sender NHK TV anlässlich einer Tournee austrahlte, die unter dem Motto „Hiroshima Peace Journey" stand und bei der auch die revidierte Fassung von *Kaddish* aufgeführt wurde, bemerkte Bernstein über den Schauspieler Michael Wager, der während der Tournee den Sprecherpart in der Sinfonie ausführte:

> He is, I suppose, my voice and he has a tremendous argument with God, which many people find too strong or maybe even blasphemous. But which is in the old Judaistic tradition. I mean all our great Judaistic personalities of the past including Abraham who founded Judaism, and Moses and the prophets all argued with God. They argued with God the way you argue with somebody who's so close to you that you love so much, that you can really fight. You know how the more you love someone the more you can get angry with them and when you have a reconciliation, the more close you become than ever. Something like that happens in the course of this piece and it takes a really extraordinary actor to be able to perform that.[1207]

Zum einen schreibt Bernstein – so macht diese Aussage deutlich – den Sprecherpart in *Kaddish* explizit in die bis auf die biblischen Erzväter zurückreichende und eng mit dem Namen ‚Israel' verbundene Tradition

[1207] LB, *Hiroshima Peace Journey*, Fernseh-Interview mit NHK TV, 1985, zit. n. http://www.leonardbernstein.com/kaddish_commentary.htm (Abrufdatum: 12. November 2015).

jüdischer Streitkultur mit Gott ein. Zum anderen personalisiert und individualisiert er letztere allerdings gleichsam dadurch, dass der Gottesstreit als eine Auseinandersetzung vorgeführt wird, die in einer engen und vertrauten, geradezu familiär-intimen Beziehung stattfindet, wie etwa derjenigen zwischen Sohn und Vater. Dies umschreibt er an anderer Stelle wie folgt: „Every son, at one point or other, defies his father, fights him, departs from him only to return to him – if he is lucky – closer and more secure than before. [...] [W]e see clearly the parallel with God: Moses protesting to God, arguing, fighting to change God's mind".[1208]

Bernsteins in *Kaddish* deutlich zu erkennende künstlerische Verarbeitung des nicht immer konfliktfreien Verhältnisses zwischen ihm und seinem Vater Samuel, der Leonards Musikerkarriere zunächst äußerst skeptisch gegenüberstand, soll an späterer Stelle eingehender betrachtet werden. Entscheidend ist hier zunächst die Feststellung, dass in *Kaddish* durch die Verschränkung von jüdischer Gottesstreitkultur mit dem persönlichen Vater-Sohn-Konflikt offenkundig die Gedächtnisrahmen kultureller und kommunikativer Erinnerung bzw. ein erfahrungshaftiger und ein monumentaler Modus überlagert und zu einer komplexen sinngeschichtlichen Formation zusammengeschlossen werden. *Collective memory* geht in *collected memory* über und umgekehrt; kulturelles Traditionskontinuum wird auf generationelle Auseinandersetzung übertragen und damit dynamisiert, der Vater-Sohn-Konflikt wird an einer kritischen Perspektive auf die biblische Heilsgeschichte gespiegelt.

Eines der prägenden Phänomene jüdischer Gottesstreitkultur – das gleichzeitig auch die unmittelbarste Vorlage für Bernsteins *Kaddish* liefert –

[1208] LB, *Tribute to S.J.B.*, S. 176 – Diese Aussage Bernsteins ist nicht explizit auf *Kaddish* gemünzt, sondern steht im Zusammenhang mit einer am 7. Januar 1962 gehaltenen Laudatio auf seinen eigenen Vater Samuel J. Bernstein. Die unmittelbare zeitliche und thematische Nähe der Laudatio zu *Kaddish* ist jedoch offenkundig. Für eine genauere Betrachtung der Laudatio, vgl. Kap. 3.4.2 u. 3.4.3.2.

stellt ein berühmter jiddisch-sprachiger Text des chassidischen Rabbis Levi Jizchak von Berditschew mit dem Titel *A Din-Toire mit Got* – auch *Kaddisch des Rabbi Levi Jizchak von Berditschew* genannt – dar. Levi Jizchak wirkte ab 1785 bis zu seinem Tode 1810 als Rabbi und Zaddik[1209] im ukrainischen Berditschew, wo er schnell überregionale Berühmtheit erlangte und maßgeblich für die Verbreitung des Chassidismus in Mittelpolen, Litauen und der Ukraine verantwortlich zeichnete.[1210] Das Besondere an der Lehre Levi Jizchaks war, dass er sich in hohem Maße als eine Art Anwalt des Volkes Israel verstand und dessen Recht durchaus forsch auch gegenüber Gott einklagte. Ihm werden eine große Anzahl an Liedern, Gebeten und Predigten zugeschrieben, die er im Auftrag des Volkes Israel gegenüber Gott vorgetragen haben soll.[1211] Der berühmteste dieser Texte ist sein bereits erwähntes *Kaddisch* bzw. *Din-Toire mit Got*, das vielfach zumeist mündlich tradiert, variiert und auch musikalisch adaptiert wurde.[1212]

Der eigentlich aus dem jüdischen Rechtswesen stammende Begriff „Din Thora", der in etwa soviel wie „Prüfung durch das Gesetz" meint und die Thora als höchste Instanz bei einem Rechtsstreit annimmt[1213], wird in Levi

---

1209 Zur Funktion des Zaddik als dem charismatischen Vorsteher einer chassidischen Gemeinde vgl. eingehender Kap. 3.5.

1210 Zum Leben Levi Jizchaks vgl. u. a. Dubnow (1931), Bd. 2, S. 42–59; Dresner (1986), S. 18–46; Rubinstein (2007).

1211 Vgl. Dresner (1986), S. 47–90.

1212 Textvarianten des *Din-Toire* mit traditionell überlieferten Melodien finden sich u. a. bei Vinkovetzky/Kovner/Leichter (1987), S. 167–170; Ausubel (1975), S. 725–727; vgl. auch Anhang 5.3. Musikalische Adaptionen stammen u. a. von Low (1921); Engel (1923); Jospe (1956) – Idelsohn gibt eine Melodie in der ukrainisch-dorischen Skala wieder, die direkt auf Levi Jizchak zurückgehen soll und aus Elementen der Amida-, Selicha- und Kaddisch-Weise für die hohen Feiertage gebildet ist, vgl. Idelsohn (1932), S. XII; 29, Nr. 104.

1213 „In real life, a din torah is a judicial proceeding analogous to a civil hearing or trial, which is convened to adjudicate a dispute between two Jewish parties. This is pursued according to Jewish law, but also according both to sekhel hayashar (common reasoning) and to Judaically accepted norms of fairness and righteous behavior." Levin (2005), S. 6 – Zur Verankerung von Din Thora im jüdischen Rechtswesen vgl. außerdem Cohn (1980), S. 173f.; Schiller, D. (2003a), S. 154.

Jizchaks Text auf Gott selbst angewandt, d. h. Gott selbst muss sich hier unter sein eigenes Gesetz stellen und von Levi Jizchak als ‚Anwalt' Israels seiner Taten anklagen lassen. Diese selbstbewusste Anklage gegenüber Gott soll Levi Jizchak der Legende nach einmal am jüdischen Neujahrstag Rosch ha-Schana[1214] als gleichsam spontanen Einfall vor der in der Liturgie eigentlich vorgesehenen Kaddisch-Rezitation gehabt haben:

> Before commencing the *kaddish* itself as the congregation would have expected, so the story goes, he began by improvising aloud this interchange with God, as if proclaiming to God on that annual Day of Judgement: „I will not begin the service – and the congregation will be forced to wait – until I have an answer and until I can know why Israel, who is more loyal and more steadfast to You than any other people, still waits for your rescue from its suffering" [...] Of course, Levi Yitzḥak then proceeded immediately to segue into usual kaddish, without any such answer – reconfirming his and his people's unqualified commitment.[1215]

Levi Jizchaks Gottesstreit erscheint – folgt man der Legende – damit als eine Art Kommentar zum eigentlichen Kaddisch-Gebet. In ähnlicher Weise kann auch die Funktion des Sprechertextes innerhalb der *Kaddish*-Sinfonie als ästhetisch und philosophisch weitergeführte Anknüpfung an die Gedanken Levi Jizchaks verstanden werden. Der sich durch die gesamte Partitur ziehende Sprechertext handelt die Bedingungen für das zukünftige Gotteslob, wie es im heiligen Gebetstext des Kaddisch steht, das dreimal in Gänze innerhalb der Sinfonie erklingt, argumentativ aus.

Da der familiäre Alltag im Hause Bernstein stark von talmudisch-chassidischer Lehre durchdrungen war – diese wurde maßgeblich vermittelt durch Bernsteins Vater Samuel, der einer chassidischen Gemeinde im ukrainischen Beresdov entstammte und 1908 nach Amerika übersiedelte –, war Bernstein laut eigener Aussage seit Kindertagen gut mit

---

1214 Rosch ha-Schana heißt in der rabbinischen Literatur traditionell auch Jom Hadin (= „Tag des Gerichts"), weil hier Gott Gericht über die Menschen hält und Bilanz über das moralisch-religiöse Verhalten des vergangenen Jahres gezogen wird.

1215 Levin (2005), S. 7.

Levi Jizchaks *Din-Toire mit Got* vertraut.[1216] Den offenkundigsten Bezug zu Levi Jizchaks Text in der *Kaddish*-Sinfonie markiert der zweite Teil des Werks, der den bezeichnenden Titel *Din Torah* trägt.[1217] Im Laufe der folgenden Fallstudie wird sich allerdings zeigen, dass Bernstein über die Anknüpfung an die chassidische Tradition hinaus die – um mit Freud zu sprechen – „ethische Forderung"[1218] des Göttlichen Gesetzes, die von Levi Jizchak gegenüber Gott zunächst nur in Bezug auf das Judentum aufgeworfen worden war, in *Kaddish* universalisiert und sie für die gesamte Menschheit reklamiert. Im Sprechertext von *Kaddish* ist in der Gottesanklage kontinuierlich der allgemeine politisch-humanistische Appell zu Weltfrieden, Freiheit, Toleranz und Philanthropie zu vernehmen.

Die musikalische Entsprechung dieser im Gottesstreit des Sprechers propagierten Universalethik zeigt sich in *Kaddish* in der Lösung des Konflikts zwischen Tonalität und Atonalität. Ähnlich der mit einem ‚Fortschritt in der Geistigkeit' einhergehenden Gottesüberwindung

---

[1216] Drei Tage nach der Uraufführung von *Kaddish* in Tel-Aviv am 10. Dezember 1963 war in der israelischen Tageszeitung *Ma'ariv* ein Interview mit Bernstein zu lesen, das der Reporter J. Lapid direkt im Anschluss an die Uraufführung geführt hatte. Dort äußerte Bernstein sich explizit zu Levi Jizchaks Text: „I heard of Rabbi Levi Yitschak of Berditchev and his argument with God, when I was a child, from my father, and this confirmed to me the fact that I was not going against Jewish tradition". LB, *Thin, Delicate Roots*, Interview mit J. Lapid (*Ma'ariv*), 13. Dezember 1963, Typoskript in engl. Übersetzung, in: *LoC Bernstein Col*, Scrapbooks, 1933–1987, Microfilm 99/20002 [Mus]–Vol. 50 (10/4/63–1/31/64) Reel No. 27, Feet 80. Mitte Oktober 1963 – einem Zeitpunkt, zu dem Bernstein immer noch an seinem Sprechertext feilte (die Partitur war bereits am 19. August fertig geworden, vgl. Burton (1994), S. 337) – schickte der befreundete Rabbi Judah Cahn Bernstein überdies eine englische Übersetzung des Jizchakschen Kaddisch-Textes (vgl. Anhang 5.3) sowie eine englische Textfassung des hebräischen Gedenkgebets Jiskor von Zalman Schneour. Aus dem Anschreiben Cahns geht hervor, dass Bernstein ihn wohl zuvor um Zusendung passender traditionell-jüdischer Texte zum Grundthema von *Kaddish* gebeten hatte, vgl. Judah Cahn an LB, 17. Oktober 1963, in: *LoC Bernstein Col*, Box 81, Folder 26.

[1217] Vgl. LB, *Kaddish* Klavierauszug 1963, S. 30–46; LB, *Kaddish* Partitur 1977, S. 32–47.

[1218] Vgl. Anm. 1187.

entwickelt Bernstein in ‚seiner' musikalischen „Jabboks-Stunde"[1219] ein musikästhetisches Zukunftsmodell, in dem tonale und atonale Grenzen mithilfe eines eklektischen Stilpluralismus überwunden werden sollen. Hintergrund dieser Überwindung ist Bernsteins Annahme, dass die – gerade aus Sicht der musikalischen Avantgarde in der Mitte des 20. Jahrhunderts – gleichsam ‚überständige'[1220] Tonalität als natürlicher Urgrund jeglicher Musik fungiere und diese deshalb – ähnlich wie das archaische Fest bei Joseph in Thomas Manns Roman-Tetralogie – im Hinblick auf ihre zukünftig möglichen Resemantisierungen vor ‚Abschaffung verschont' werden müsse.

In dieser auf einen progressiven Eklektizismus setzenden Verwendung von Musik als Medium der Überwindung und gleichzeitigen Verschonung (musik)kultureller Erinnerung steckt – komplementär dem Mannschen „Hang zur Gedankenverbindung"[1221] – offenkundig auch ein gewisser Hang Bernsteins zu Dialektik und Paradoxie. Aus diesem Hang lassen sich – wie im Folgenden zu zeigen sein wird – Bernsteins eigene kulturelle Identität als ‚musikalischer Rabbi' ableiten sowie – davon ausgehend – sowohl seine 1973 in *Harvard* gehaltenen *Norton Lectures* als auch seine *Kaddish*-Sinfonie als dominant dem reflexiven Modus verpflichtete Darstellungsformen (musikalischer) Erinnerungskultur begreifen.

[1219] Vgl. Anm. 1202. Die Aufführungsdauer von *Kaddish* beträgt je nach Textfassung freilich ‚nur' ca. 40–45 Minuten.
[1220] Vgl. Anm. 83.
[1221] Vgl. Anm. 131.

3.2 „I'm not a musician, I'm really a rabbi"[1222]

> [*P*]*lay* is a very big word. Because we use the word *play* for music – we *play* the piano, we *play* Tchaikovsky's Sixth Symphony. We go to see a Shakespeare *play*. We *play* Macbeth. Hamlet is a *player*. Stravinsky said that music is "the *play* of notes" – twelve little notes … less than half of an alphabet. I'm a compulsive anagrammatist, and I love to do British crossword puzzles for that reason. I take the *Manchester Guardian* every week, I doo the weekly one in *The Nation* because it's a British-style puzzle, I do the ones in *The Atlantic* and *Harper's Magazine* because they're very hard. Anagrams are at the heart of these cryptic puzzles where you juggle the letters such that *beard* and *bread* have the same letters but mean completely different things. *Play* technique. And that's all music really is.[1223]

Dieses ‚Liebesgeständnis' zu sprachlichem wie musikalischem ‚Rätselspiel' stellt gleichsam eine lebenslange musikästhetische wie musikdidaktische Grundhaltung des vielseitig begabten Komponisten, Dirigenten, Musikschriftstellers und Musikpädagogen Leonard Bernstein dar. Bereits im Teenageralter entwickelte Bernstein etwa zeitgleich zu seinen ersten spielerischen Versuchen als Musiklehrer[1224] gemeinsam mit seinem Schulfreund Eddie Ryack eine witzige Kunst- und Geheimsprache mit eigenwilliger Lexik und Grammatik: das „Rybernische" (benannt nach den ersten Silben der jeweiligen Nachnamen der beiden Jungen). In diese

---

1222 „Once in the green room after a concert, I heard Leonard Bernstein say earnestly to a nun, 'I am not a musician, I am really a rabbi.'", Rosen, C. (2002), S. 119f.

1223 LB, zit. n. Cott (2013), S. 68f.

1224 Bernstein erteilte laut eigener Aussage mit nur 12 Jahren seinen beiden Schulfreunden Eddie Ryack und Sid Ramin schon ersten Klavierunterricht und hatte daneben bereits autodidaktisch ein eigenes Konzept und eine eigene Unterrichtsmethode von Harmonielehre entwickelt, die er für einen Dollar pro Unterrichtsstunde an Ramin erprobte, vgl. Burton (1994), S. 14. – Bernstein erläuterte sein didaktisch erprobtes Harmonielehrekonzept aus der Erinnerung wie folgt: „[...] I knew nothing, nobody had ever taught me theory or given me the rudiments of music in any technical way so I invented them and I invented a system – I was 12 – when I invented names for the various chords and I remember that the tonic was called the „finishing chord" even if it didn't come at the end of a phrase or at the end of a piece or whatever, if it was in G Major, that was the tonic, – the dominant was called the governing chord. [...] I had them absolutely clearly outlined and I remember it was so clearly systemitised that I was able to teach this system to my friends [...].", LB, *My Musical Childhood*, TV-Interview mit Humphrey Burton (BBC-TV/Unitel 1987; unvollständig, nicht gesendet), Typoskript, 15. September 1986, in: *LoC Bernstein Col*, Box 99, Folder 1, Roll 2, S. 22.

Geheimsprache, um die herum im Laufe der Zeit eine ganze Kultur und ein ganzer Staat, „Rybernia“ genannt, imaginiert wurden, fanden – auf augenzwinkernde Weise – Sprachkuriositäten von Freunden und Familienangehörigen Aufnahme (etwa die Sprechstörung eines Nachbarjungen mit einer Hasenscharte, osteuropäische Akzente des Englischen, jiddische Idiome usw.). Diese wurden durch Anagramme, Assonanzen und Chiffrierungen spielerisch verzerrt und somit verrätselt. Das „Rybernische“ wurde bald zu einer gesamtfamiliären Geheimsprache, die lebenslang von Bernstein, seinen Geschwistern und seinen Kindern sowie engen Freunden gepflegt wurde (und von den noch lebenden Vertretern der genannten Gruppen wohl nach wie vor gepflegt wird).[1225]

Die Liebe Bernsteins zu Rätseln, Wortspielen und subtiler Ironie zeigt sich auch eindrücklich in einer Art ‚Rechenschaftsbericht’ über sein musikalisches Denken und Tun während eines selbstauferlegten Sabbatjahres, das er 1964 – direkt im Anschluss an die Uraufführung von *Kaddish* – von seiner Tätigkeit als Chefdirigent der *New Yorker Philharmoniker* genommen hatte. Dieser aufschlussreiche Bericht erschien am 24. Oktober 1965 großformatig in der *New York Times* in einer zweigeteilten Form, und zwar zum einen als Essay mit dem Titel *What I Thought …*, zum anderen als Gedicht mit der Überschrift *… And What I Did*.[1226] Das für diesen dualistischen Aufbau des Artikels bezeichnende dialektische Motto lautete: „I have two answers for everything and one answer to nothing“ – ein Zitat aus dem Essay-Teil des Artikels, das auch als Bildunterschrift zu dem zum Artikel gehörigen großformatigen Porträtfoto Bernsteins aufgegriffen wurde.[1227] Dieses dialektische Motto spielt auf Bernsteins sophistisch-paradoxe Überlegungen zur von ihm wahrgenommenen Krise der Musik in der Mitte

[1225] Vgl. Burton (1994), S. 15; Bernstein, B., *Family Matters*, S. 107–111.
[1226] Vgl. LB, *What I Thought … And What I Did*.
[1227] Vgl. ebd., S. X19.

der 1960er Jahre an, die sich für ihn v. a. an den Fragen zur Zukunft der Sinfonie und zur Zukunft der Tonalität überhaupt entzünden. Diese beiden Fragen waren in Bernsteins Denken und Lehren immer wieder von zentraler Bedeutung. Sie wurden nicht zuletzt in den 1973 an der *Harvard University* gehaltenen *Norton Lectures* musiktheoretisch und -ästhetisch bzw. -philosophisch von ihm weiter ausgeführt und schlugen sich u. a. auch in der *Kaddish*-Sinfonie künstlerisch nieder.

Im Laufe des Prosa-Essays *What I thought ...* mündeten Bernsteins dialektische Gedankenspiele schließlich in allgemeinere Erörterungen über die Paradoxien des Lebens ein:

> If I may be pardoned for a quasi-existential paradox, I suggest that the answer is in questioning. By experimenting with the problem, by feeling it out, by living with it, we are answered. All our lives are spent in the attempt to resolve conflicts; and we know that resolutions are impossible except by hindsight. We can make temporary decisions (and do, a thousand times a day); but it is only after death that it can be finally perceived wether we ever succeeded in resolving our conflicts. This is patent, since as long as we live we continue the attempt to resolve them. That attempt is the very action of living.[1228]

Und erneut die Brücke zur zeitgenössischen Musik schlagend schrieb er weiter:

> A work of art does not answer questions: it provokes them; and its essential meaning is in the tension between their contradictory answers. This kind of dialectical thinking is certainly not new; what may be new is applying it to contemporary musical matters, which suffer generally from over-opinionatedness. [...] One is tempted to settle for a firm No; but with extra time to think and spend with the scores, one is bowled over by the phenomenon of Boulez, or by the incredible imagination of Lukas Foss. The No turns to Yes overnight; yet both answers have been objectively arrived at. This is not merely a matter of distinguishing talent from the mass of new composers; it is a question of resolving the riddle of the existence of these two geniuses in a specious musical moment. And the riddle is its own answer: their struggle is tomorrow's history book.[1229]

Schließlich erweiterte Bernstein die dialektisch-paradoxe Erörterung der zeitgenössischen Musik noch um ein persönliches Konfliktfeld:

[1228] Ebd.
[1229] Ebd.

> [A]s a conductor I am fascinated by, and wide open to, every new sound-image that comes along; but as a composer I am committed to tonality. Here is a conflict, indeed; and my attempt to resolve it is, quite literally, my most profound musical experience. And if this sounds far too existential for an old romantic like me, well and good: I am ready to switch and consider the teleological approach, and wrestle with that. Another synthesis to be sought.[1230]

Die Anspielung „an old romantic like me" war direkt auf Bernsteins kompositorischen Erguss des Sabbatjahres 1964 gemünzt: die *Chichester Psalms.*[1231] Diese als Auftragskomposition für die Kathedrale von Chichester geschriebenen Psalmen für Knabensopran, gemischten Chor und großes Orchester bilden in gewisser Weise das tonale Gegenstück zu der direkt zuvor entstandenen, über weite Strecken mit ‚dodekaphonen'[1232] und sonstigen ‚modernen' Stilmitteln komponierten *Kaddish*-Sinfonie. Der Entstehung der *Chichester Psalms* war der denn auch als Gedicht gestaltete zweite Teil von Bernsteins Essay *... And What I Did* gewidmet, in dem der ‚Wortakrobat' Bernstein die tonal-schlichten *Chichester Psalms* in subtiler Selbstironie mit bewusst infantil gedichteten Paarreimversen pries:

> These psalms are a simple and modest affair, / Tonal and tuneful and somewhat square, / Certain to sicken a stout John Cager / With its tonics and triads in E-flat major. / But there it stands – the result of my pondering, / Two long months of avant-garde wandering – / My youngest child, old-fashioned and sweet. / And he stands on his own two tonal feet.[1233]

Für das stetige und paradoxe, ja beinahe schizophrene Ringen des Dirigenten-Komponisten Bernstein um den „teleological approach"[1234] von traditioneller Tonalität und avantgardistischem Klangexperiment fand der wortspielliebende Autor in seinem ersten Teil des Essays eine ebenso bezeichnende wie treffende Metapher: das Palindrom, also ein Wort oder

---

1230 Ebd.
1231 Vgl. LB, *Chichester Psalms*.
1232 Zu Bernsteins in *Kaddish* zugrundegelegtem, teils recht eigenwilligem Verständnis von ‚Dodekaphonie' vgl. Kap. 3.4.1.
1233 LB, *What I Thought ... And What I Did*, S. X19.
1234 Vgl. 1230.

eine Phrase, die spiegelsymmetrisch von vorne wie von hinten gelesen werden kann:

> [H]ow should one read a palindrome? The fact that it *is* a palindrome tempts you to read it backwards; but don't forget that you have already read it forwards: A MAN, A PLAN, A CANAL – PANAMA! The essence of it, the whole point of it, is that it can be read both ways. And not only can, but should, and must, if its meaning is to exist.[1235]

Demnach war – so muss man diese Palindrom-Metapher in Bezug auf die Frage nach der Zukunft der Musik wohl lesen – die von Bernstein (zumindest als ‚romantischer' Komponist) präferierte Tonalität in Zeiten einer avantgardistischen Moderne nur zu haben, wenn man eben auch diese ‚Kehrseite' der tonalen Musik und ihr kreatives Potential (für die der Dirigent Bernstein ja ohnehin offen zu sein schien) in irgendeiner Form mit in die eigenen ästhetischen Überlegungen einband: „Another synthesis to be thought."[1236] Selbstredend galt dies dann auch für den umgekehrten Fall von atonaler Musik, deren ‚Kehrseite' Bernstein – wie anhand der *Kaddish*-Sinfonie noch eingehender zu zeigen sein wird – als tonale Musik ausmachte.

Wie die oben zitierten kurzen Ausflüge Bernsteins in ‚existentialistische' Überlegungen über die Paradoxien des Lebens allgemein bereits deutlich gemacht haben, steckte in seinem Hang zum dialektischen Denken offenkundig mehr als nur eine musikalisch-ästhetische Grundhaltung. Bernstein verband letztere über sein gesamtes Leben hinweg in unzähligen Interviews, Aufsätzen und sonstigen Äußerungen immer wieder mit der Idee einer Paradoxie der Moderne und ihren globalen Krisen, wie sie sich in der Geschichte des 20. Jahrhunderts mit zwei Weltkriegen, Schoah, Atombombe, Kaltem Krieg, McCarthy-Ära, Vietnamkrieg, Rassismus,

---

[1235] LB, *What I Thought … And What I Did*, S. X19.
[1236] Vgl. Anm. 1230.

Überwachungsstaat usw. zuhauf zeigen.[1237] Zentrale Kategorie dieser Krisen war für Bernstein dabei diejenige des Glaubens, die er als Krise des Menschen zu sich selbst und in seiner Beziehung zu Gott auffasste. Prophet und erstes Opfer dieser doppelten Glaubenskrise stellte sinnbildlich Bernsteins wohl größtes musikalisches Idol dar: Gustav Mahler. Letzterer war für Bernstein der paradoxe Mensch *par excellance*:

> Basically, of course, all of Mahler's music is about Mahler – which means simply that it is about conflict. Think of it: Mahler the creator vs. Mahler the performer; the Jew vs. Christian; the Believer vs. the Doubter; the Naif vs. the Sophisticate; the provincial Bohemian vs. the Oriental Mystic; the operatic symphonist who never wrote an opera. But mainly the battle rages between Western Man at the turn of the century and the life of the spirit. Out of this opposition proceeds the endless lists of antitheses – the whole roster of Yang and Yin – that inhabit Mahler's music.[1238]

Diese Zeilen, aus denen vielleicht mehr noch als ein Porträt Mahlers ein Selbstporträt Bernsteins spricht[1239], standen zu Beginn eines kleinen Essays über Mahler, in welchem Bernstein auf das berühmte Diktum seines Vorbilds „meine Zeit wird kommen"[1240] anspielte, indem er seinen eigenen

---

[1237] Eine eindrückliche Dokumentation des politischen Engagements Bernsteins für Demokratie, Aussöhnung der Völker und Weltfrieden bietet Seldes (2009) – Als politisch links stehender Intellektueller, Jude und Homosexueller war er – wie Seldes neben anderen Dokumenten v. a. anhand der über 700 Seiten dicken Bernstein-Akte des FBI dargelegt hat – auch persönlich während der McCarthy-Ära in den 1940er und 1950er Jahren, teilweise aber auch später noch, in nicht geringem Maße politischer Verfolgung und Überwachung durch den US-amerikanischen Staat ausgesetzt. So datiert der erste Eintrag in den online einsehbaren Dokumenten von Bernsteins FBI-Akte vom 2. März 1949 (vgl. *FBI-Akte Bernstein*, Teil 1, S. 5), der letzte vom 18. November 1974 (*FBI-Akte Bernstein*, Teil 3, S. 148).

[1238] LB, *Mahler: His Time Has Come*, S. 259.

[1239] Zu Mahler als Identitätsfolie für Bernsteins eigene (künstlerische) Existenz, vgl. u. a. Seldes (2009), S. 104–106 u. 144–148; Scheibler (2001), S. 159–172; Keller (2008).

[1240] Gustav Mahler an Alma Schindler, 31. Januar 1902, in: La Grange/Weiß (1995), S. 129 (Brief Nr. 18). Mahlers Ausspruch war freilich etwas weniger visionär, als Bernsteins Essay-Titel suggeriert. Mahler äußerte ihn in dem besagten Brief ganz konkret im Kontext der Konkurrenz zu Richard Strauss. Die kommerziellen Absichten, die Strauss mit seiner zwei Tage zuvor unter Mahlers Leitung erstmals in der Wiener Hofoper zur Aufführung gebrachten Oper *Feuersnot* op. 50 hegte und beim abendlichen Festbankett deutlich zum Ausdruck brachte, lösten bei Mahler große Verständnislosigkeit aus: „[D]er ganze Abend war für mich unbefriedigend. Die Athmosphäre, die Strauss um sich verbreitet, ist so ernüchternd – man wird sich ordentlich selbst fremd. Wenn das die Früchte sind, die an einem Baum hängen –

Aufsatz mit dem Titel *Mahler: His Time Has Come* versah. Bernstein hatte den später in seine Essaysammlung *Findings* aus dem Jahre 1981 aufgenommenen Aufsatz ursprünglich im September 1967 für das *High Fidelity Magazine* verfasst, und zwar als einen PR-Artikel für die von ihm selbst gemeinsam mit den *New Yorker Philharmonikern* zwischen 1960 und 1967 eingespielte erste Gesamtaufnahme der Mahler-Sinfonien überhaupt, die im Sommer desselben Jahres als 14-LP-Box-Edition bei CBS erschienen war.[1241] Der Essay stellt von daher auch ein wichtiges Dokument der in den 1960er Jahren aufgekommenen Mahler-Renaissance dar[1242] – ein Phänomen, auf das Bernstein selbst nicht nur in seinem programmatisch gewählten Titel rekurrierte, sondern das er auch später im Text wieder aufgriff. Die junge Generation, die gegenwärtig Mahler (nicht zuletzt in seinen eigenen Interpretationen) hörte, sei – so Bernstein – auch eine Generation, die die Paradoxien der modernen Welt erlebt habe und mit ihnen zurechtkommen müsse. Sie sei – so die Botschaft des Dirigenten – diejenige, die Mahlers Visionen erstmals vollends begreifen könne:

> The dual vision of Mahler's, which tore him apart all his life, is the vision we have finally come to perceive in his music. This is what Mahler meant when he said, „My time will come." It is only after fifty, sixty, seventy years of world holocausts, of the simultaneous advance of democracy with our increasing inability to stop making war, of the simultaneous magnification of national pieties with the intensification of our active resistance to social equality – only after we have experienced all this through the smoking ovens of Auschwitz, the frantically bombed jungles of Vietnam, through Hungary, Suez, the Bay of Pigs, the farce-trial of Sinyavsky and Daniel, the refueling of the Nazi machine, the murder in Dallas, the arrogance of South Africa, the Hiss-Chambers travesty, the Trotskyite purges, Black Power, Red Guards, the Arab encirclement of Israel, the plague of McCarthyism, the Tweedledum armaments race –

---

wie kann man den Baum lieben? […] [L]ieber zusammen das Brod der Armuth essen, und im Lichte wandeln, als sich so verlieren an das Gemeine! Kommen wird die Zeit, da die Menschen die Spreu vom Weizen gesondert erblicken werden – und meine Zeit wird kommen, wenn die seine um ist. Könnte ich sie an Deiner Seite noch erleben!" Vgl. zum historischen Kontext und Wirkungspotential von Mahlers Bonmot auch Sponheuer (2010b), S. 419.

1241 Vgl. Burton (1994), S. 369.

1242 Vgl. Fischer, J. M. (2010), S. 882ff.; Sponheuer (2010b), S. 431; Hein (2010), S. 467; allgemein zur Mahler-Renaissance der 1960er Jahre vgl. zudem Sponheuer (2010a).

> only after all this can we finally listen to Mahler's music and understand that it foretold it all. And that in the foretelling it showered a rain of beauty on this world that has not been equaled since.[1243]

Folgt man diesen Ausführungen, so hatte sich jenseits aller immer wieder von Bernstein beschworenen (und gelebten) geistigen und ästhetischen Verwandtschaft mit seinem kompositorischen Idol zwischen seiner eigenen Gegenwart der 1960er Jahre und derjenigen Mahlers, in der letzterer als Prophet des Schreckenskontinuums des 20. Jahrhunderts (noch) nicht gehört worden sei, ein Generationenbruch vollzogen.

Diesen Generationenbruch beschrieb Bernstein in einer Rede vor Studenten in Tanglewood am 8. Juli 1970 noch genauer. Er selbst – Jahrgang 1918, seit seiner Studienzeit in *Harvard* 1935–1939 in den linksprogressiven New Yorker Künstlerzirkeln um Aaron Copland aktiv[1244] und Anfang der 1940er Jahre selbst Student in Tanglewood unter seinem wohl wichtigsten Mentor Sergej Kussewitzki – verortete sich in dieser Rede zunächst jenseits der generationellen Bruchgrenze:

> We who were sitting there in 1940 were a generation of hopers. We came out of the Roosevelt decade, the thirties, educated by the Great Depression, the National Recovery effort, which was a great social spasm in our history. We were filled with causes: we had Spain, China, Czechoslovakia, the labor movement, racial equality, antifascism. We were dedicated to social progress and to the end of fascism in all forms. We kids who had spent our college days marching with strikers, giving one benefit after another for one cause after another – we kids were committed to the future. We had hope.[1245]

Konträr dazu erkannte er bei der jungen Studentengeneration – Zielgruppe des 1970 gehaltenen Vortrags in Tanglewood waren offenkundig Studenten im Umfeld der 1968er-Generation – nur Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit als Grundhaltungen, die sich angesichts der Teilung der Welt im Zuge des Kalten Krieges und der daraus resultierenden Stellvertreterkriege wie beispielsweise in Vietnam eingestellt habe. Im weiteren Verlauf der Rede

---

[1243] LB, *Mahler: His Time Has Come*, S. 261f.
[1244] Vgl. Kap. 3.4.3.2.
[1245] LB, *Of Tanglewood, Koussevitzky, and Hope*, S. 276f.

nahm Bernstein Bezug auf die Hauptschrift des marxistischen Philosophen Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, und das darin entfaltete Konzept eines auf die Zukunft gerichteten „Noch-Nicht-Bewussten" als Gegenseite des in die Vergangenheit verweisenden Un(ter)bewussten bei Freud.[1246] Bernstein übersetzte die Hoffnungslosigkeit der jungen Generation in eine Form von Ungeduld, die das in der Blochschen „Dämmerung nach vorwärts" vorgeschmeckte „Noch-Nicht-Gewordene"[1247] – für Bernstein hieß dies etwa weltweite Gerechtigkeit, Gleichheit aller Menschen, das Ende des Krieges und Demokratie – einfordere und immer wieder an deren Nichtzustandekommen resignieren müsse. Diese resignative Ungeduld sei zwar im Prinzip jeder Jugend innewohnend (also auch derjenigen Bernsteins in den 1930er und 1940er Jahren), jedoch stehe die heutige (1968er)-Jugend dabei vor einer vollkommen neuen Herausforderung, die zu dem grundlegenden Generationenbruch führe:

> It's an age in which instant gratification is offered by the advertising media – *instant* headache relief, *instant* energy, *instant* tranquilization. It's also an age in which *instant* destruction of human race is a real possibility we all live with day and night. You grew up in this age: you are the Instant Generation. How can we expect you to be patient? And there lies the real cause of the famous "generation gap": we grew up before all this instantaneoussness and you grew up after it. And the dividing line between us is Hiroshima. To quote the great scientist Albert Szent-Gyorgyi, you've got the atom in you, we just know about it; you were born with it, we just learned about it.[1248]

Die ‚Scheidelinie Hiroshima' durchziehe auch das Verhältnis diesseits und jenseits des Generationenbruchs in Bezug auf die Musik:

> In the decade surrounding 1940 the key to musical expression was nobility. We still had a form called the symphony, the noble symphony.[1249] […] All this music was

[1246] Vgl. ebd. S. 279f. Bernsteins Ausführungen zu Ernst Blochs *Prinzip Hoffnung* beziehen sich v. a. auf den Beginn des Kapitels 15 *Entdeckung des Noch-Nicht-Bewussten oder der Dämmerung nach Vorwärts*, in dem Bloch die Grundlegung seiner Theorie vornimmt, vgl. Bloch, E., *Prinzip Hoffnung*, Bd. 1, S. 129–137.

[1247] Vgl. ebd.

[1248] LB, *Of Tanglewood, Koussevitzky, and Hope*, S. 280ff.

[1249] Bernstein zählte in der Folge diverse sinfonische Werke Dimitri Schostakowitschs, Sergej Prokofiews, Aaron Coplands, Paul Hindemiths, Béla Bartóks, Roy Harris', William Schumans und Igor Strawinskis auf, vgl. ebd., S. 278.

> heroic music: it spoke of struggle and triumph; it reflected the basic nobility of man. [...] Now, today, all this is gone. The symphonic life we lead – and it is a flourishing one – is no longer fed by the noble symphony, nor is it fed by much of anything else, for that matter. New music has splintered into dozens of movements, groups, and experiments, ranging from the most didactic superserialism to the most frivolous Dada. And in between these extremes some of it is fascinating, some is titillating, some of it is touching and even beautiful, and some merely opportunistic – but one thing it almost never is is *noble*.[1250]

Gegen Ende der Rede entwarf Bernstein schließlich – erneut auf Ernst Blochs „Noch-nicht"[1251] anspielend – eine spezifisch-pragmatische Lösung für den Umgang der Jugend sowie der älteren Generation mit der sie trennenden Hiroshima-Bruchlinie. Diese Lösung umfasste auch die Vision einer neuen paradoxen Kunstausübung, für die ja bereits der ‚Prophet' Mahler das Modell abgeliefert hatte:

> [I]t's the artists of the world, the feelers and the thinkers, who will ultimately save us; who can articulate, educate, defy, insist, sing and shout the big dreams. Only the artists can turn the „Not-Yet" into reality. All right, how do you do it? Like this: Find out what you can do well, uniquely well – that's what studying is for: to find out what you can do particularly well. You. Unique. And then do it for all you're worth. [...] I'm talking about doing, which means [...] serving your community, whether that community is a tiny town or six continents. And there's no time to lose, which makes your position twice as difficult, because you're caught in a paradox. You see, you've got to work fast, but not be in hurry. You've got to be patient, but not passive. You've got to recognize the hope that exists in you, but not let impatience turn it into despair. Does that sound like double-talk? Well, it is, because the paradox exists. And out of this paradox you have to produce the brilliant synthesis. We'll help you as much as we can – that's why we're here – but it is you who must produce it, with your new, atomic minds, your flaming, angry hope, and your secret weapon of art.[1252]

Bemerkenswert an dieser Vision einer neuen pragmatischen Form paradoxer Lebensführung und Kunstauffassung der Generation nach Hiroshima war die Rolle, die Bernstein sich selbst dabei zuschrieb: Er verstand sich als Lehrer, der der Jugend den (künstlerischen) Umgang mit den Paradoxien der Welt vermitteln wollte (und mit der Tanglewood-Rede ja auch konkret versucht hatte zu vermitteln).

1250 Ebd., S. 278.
1251 Vgl. Anm. 1246.
1252 LB, *Of Tanglewood, Koussevitzky, and Hope*, S. 285f.

Mit der Lehrtätigkeit ist eine Dimension in Bernsteins eigener Identitätskonstruktion angesprochen, die er immer wieder mit der Tätigkeit eines Rabbis verglich. So etwa in einer ausführlichen Interview- und Foto-Reportage, die der Journalist John Gruen und der Fotograf Ken Heyman im Jahre 1967 über die Familie Bernstein während ihres Sommerurlaubs im toskanischen Städtchen Ansedonia produzierte und ein Jahr später unter dem Titel *The Private World of Leonard Bernstein* publizierte. In einem der Interviews bemerkte Bernstein in Bezug auf seine pädagogische Ader:

> I know it would have pleased my father deeply if I had become a rabbi [...]. And there is a certain amount of rabbi in me which I get from him, of course. He is the son of a rabbi and he is very rabbinical in nature himself. If you say to him ‚pass the salt', he's already teaching you something: ‚You know, Moses said about salt …' or whatever. I must say, I've inherited some of that. I do tend to be lecture-y[sic!] and I love to teach. I also, I'm sure, bore people to death by giving lectures when all they want is a simple answer. I know this is true of my children. I do it constantly. It's part of my rabbinical streak.[1253]

Bernstein sah das Lehren als „probably the noblest profession in the world – the most unselfish, difficult, and honorable profession"[1254] an. Er verstand sich in seinem gesamten Tun und Handeln – sei es als Dirigent, Komponist, Autor, Interviewpartner oder Pädagoge im engeren Sinne – gleichsam als eine Art Lehrer, dessen innerster Motor der Drang des sich Mitteilenwollens war[1255]:

> [...] [E]verything I do is, in one way or another, related to teaching. I even think of my conducting as teaching, in the sense that one is teaching one's vision of a piece to an orchestra and, through them, to an audience. Anything that is sharing of a feeling that one has or of knowledge which one may have – I don't go so far as to say *wisdom* – but anything which derives from the compulsion to share something one has, feels or knows, comes in the category of teaching. So that everything I do, really, is teaching.[1256]

1253 LB, zit. n. Gruen/Heyman (1968), S. 39.

1254 LB, *A Tribute to Teachers*, S. 184.

1255 „Falls es eine Formulierung gibt, in der sich wie in einer magischen Kugel mein Dasein zusammenfassen läßt, so sind es die Worte ‚sich mitteilen'", LB an Enrico Castiglione, 24. Juni 1989, in deutscher Übersetzung zit. n. Castiglione (1993), S. 9. – Vgl. dazu u. a. auch ebd., S. 10–15.

1256 LB, zit n. Wager (1972), S. 7. Eine ausführliche Darstellung des pädagogischen Wirkens Bernsteins bietet u. a. die Studie von Olsen (2009).

Bekanntestes Zeugnis dieser weitgefassten Lehrtätigkeit sind zweifelsohne die von Bernstein zwischen 1958 und 1972 durchgeführten *Young People's Concerts*, die er mit den *New Yorker Philharmonikern* zunächst in der *Carnegie Hall*, ab 1962 in der neu errichteten *Avery Fisher Hall* im *Lincoln Center* gab.[1257] Die Konzerte gelten nach wie vor als eines der wirkungs- und erfolgreichsten öffentlichen erzieherischen Projekte der gesamten amerikanischen Geschichte und wirken bis heute auch international nach.[1258]

Ein analoges Produkt äußerst medienwirksamer Musikpädagogik – diesmal eher auf ein Erwachsenenpublikum zielend – verband sich mit Bernsteins Fernseh-Essays, die er im Rahmen der von Robert Saudek und der Ford Foundation produzierten *Omnibus*-Reihe konzipierte. Dieses Kulturmagazin lief seit 1952 auf CBS, ab 1956 auf ABC und ab 1957 bis zur Einstellung der Sendereihe 1961 auf NBC.[1259] Gleich Bernsteins erstes Engagement für *Omnibus* am 14. November 1954 – Thema war eine eindrückliche, Aspekte der Werkgenese einschließende Analyse des

---

[1257] Transkripte von 15 Sendungen der Bernsteinschen *Young People's Concerts*-Reihe wurden z. B. von Jack Gottlieb in Buchform herausgebracht (vgl. LB, *Young People's Concerts* (Buch)) und auch international vermarktet (für die deutsche Buchausgabe vgl. LB, *Konzerte für junge Leute*). Außerdem sind auf dem US-amerikanischen Markt zwei 9-DVD-Sets erhältlich, auf denen mit Ausnahme der Sendung *The Second Hurricane* vom 24. April 1960 alle 53 Konzerte der Bernsteinschen *Young People's Concerts*-Reihe enthalten sind (vgl. LB, *Young People's Concerts* (DVD 1) u. LB, *Young People's Concerts* (DVD 2)).

[1258] Vgl. Burton (1994), S. 295f. Die *Young People's Concerts* der *New Yorker Philharmoniker* waren allerdings keine Innovation Bernsteins. Als kontinuierliche Institution des Orchesters existierten sie bereits seit 1924, gingen jedoch aus noch früheren Familienmatineen, die bis an das Ende des 19. Jahrhunderts zurückreichen, hervor, vgl. Olsen (2009), S. 58ff. Bei Olsen findet sich im Appendix B auch eine chronologische Liste aller 53 Konzerte mit den gespielten Werken bzw. Werkauszügen – Analytische Besprechungen ausgewählter Konzerte Bernsteins aus musikpädagogischer Sicht bietet u. a. Bösing (2003), S. 142–169.

[1259] Vgl. Rose (1986), 3f. – Rose liefert in seinem Handbuch eine aufschlussreiche und detaillierte Analyse der kulturgeschichtlichen Zusammenhänge amerikanischer TV-Kulturprogramme, die auch mit zahlreichen Untersuchungen des *Omnibus*-Formats aufwarten.

Kopfsatzes von Beethovens Fünfter Sinfonie – wurde zur erfolgreichsten Episode des gesamten Sendeformats überhaupt. Weitere Sendungen Bernsteins in der *Omnibus*-Reihe beschäftigten sich etwa mit den Themen Jazz, Dirigieren, Musical Comedy, Moderne Musik, Johann Sebastian Bach oder Oper.[1260]

Ähnlich aufwändig gestaltete Programme wie die *Omnibus*-Sendungen folgten ab 1958. Gemeinsam mit den *New Yorker Philharmonikern*, deren Chefdirigent er im selben Jahr geworden war, erörterte Bernstein in den CBS-Programmformaten *Lincoln Presents* (1958–1959) und *Ford Presents* (1959–1962) in insgesamt 15 Sendungen musikalische Themen und verdeutlichte seine Ausführungen mit entsprechenden musikalischen Darbietungen des Orchesters.[1261] Ebenso führte er sofort nach Ernennung zum Chefdirigenten der *New Yorker Philharmoniker* eine grundlegende Strukturänderung der Abonnemont-Konzerte des Orchesters ein, indem er die ebenfalls als Abonnement konzipierten sogenannten *Thursday Evening Previews* ins Leben rief, die eine Art öffentliche Generalprobe darstellten, „at which the conductor would include a little talk about the music on the program and would be free to stop the orchestra to make a point to players

---

[1260] Sieben der zehn Episoden der Bernsteinschen *Omnibus*-Sendungen (*Beethoven's Fifth Symphony* (14. November 1954); *The World of Jazz* (16. Oktober 1955), *The Art of Conducting* (4. Dezember 1955), *American Musical Comedy* (7. Oktober 1956), *Introduction to Modern Music* (13. Januar 1957), *The Music of Johann Sebastian Bach* (31. März 1957) *What Makes Opera Grand?* (23. März 1958)) sind als DVD auf dem amerikanischen Markt erhältlich, vgl. LB, *Omnibus* DVD. – Transkripte dieser sieben Episoden sind in LB, *Joy of Music*, S. 85–315 abgedruckt.

[1261] Fünf dieser Sendungen (*Jazz in Serious Music* (*Lincoln Presents,* 25. Januar 1959), *The Infinite Variety of Music* (*Lincoln Presents,* 22. Februar 1959), *The Ageless Mozart (The New York Philharmonic in Venice)* (*Ford Presents,* 22. November 1959), *Rhythm* (*Ford Presents,* 13. März 1960), *Romanticism in Music* (*Ford Presents,* 22. Januar 1961)) sind als Transkripte in LB, *Infinite Variety of Music* (Buch), S. 27–136 publiziert.

or public."[1262] Insgesamt begriff Bernstein seine Chefdirigententätigkeit bei den *New Yorker Philharmonikern* als „educational mission":

> The programs should add up to something; they should have a theme running through them. Programs should be built not singly but in series, cycles, blocks. Each series, cycle, block should be a festival of a particular composer, or a particular time or a particular movement. There should always be a sense of festival about going to the Philharmonic.[1263]

Diese öffentlichkeits- und medienwirksamen musikpädagogischen Auftritte setzten sich bis zum Lebensende Bernsteins 1990 auf vielfältige Weise fort.[1264]

Zieht man in diesem Kontext zudem mit in Betracht, dass sein internationaler Durchbruch als Dirigent ebenfalls maßgeblich mithilfe eines Massenmediums zustande kam – Bernstein musste, erst 25jährig, am 14. November 1943 in einem über den Radiosender von CBS landesweit übertragenen Konzert der *New Yorker Philharmoniker* spontan für den erkrankten Bruno Walter einspringen und begeisterte mit einer furiosen Leistung auf einen Schlag Publikum und Fachwelt[1265] –, so ist Bernsteins musikalische wie pädagogische Karriere aufs Engste mit der Entwicklung der elektronischen

---

1262 Burton (1994), S. 290.

1263 LB, zit. n. Schonberg (1957), S. 15.

1264 Die offizielle Bernstein-Webseite listet neben allen Sendungen von *Omnibus*, *Lincoln Presents*, *Ford Presents*, *Young People's Concerts* und den ebenfalls abgefilmten *Norton Lectures* (vgl. dazu Kap. 3.3) für den Zeitraum zwischen 1967 bis 1990 noch 26 weitere TV-Produktionen ähnlichen Formats auf, vgl. http://www.leonardbernstein.com/biblio_tv.htm (Abrufdatum: 12. November 2015). Bernsteins pädagogisches Vermächtnis wirkt in den USA überdies bis heute auch institutionell nach, und zwar in Form des *Leonard Bernstein Center*, das auf der Grundlage einer noch von Bernstein selbst gegründeten Stiftung, dem *BETA Fund* (= *The Bernstein Education Through the Arts Fund)* ein innovatives musikdidaktisches Konzept, *Artful Learning Model* genannt, konzipiert hat, bei dem allgemeines schulisches und akademisches Lehren und Lernen mit Hilfe von Kunst stimuliert und gefördert werden soll, vgl. http://www.leonardbernstein.com/artful_learning.htm (Abrufdatum: 12. November 2015).

1265 Das besondere Novum dieses legendenumrangten und für Bernsteins weitere Karriere fundamental wichtigen Konzerts lag auch darin begründet, dass es erstmals ein junger, aufstrebender und v. a. amerikanischer Dirigent war, „making good in one of the nation' cultural temples, until that day a citadel of European supremacy", Burton (1994), S. 118.

Massenmedien ab der Mitte des 20. Jahrhunderts zusammenzudenken. Er selbst äußerte sich hierzu einmal – bezeichnenderweise ebenfalls im Rahmen einer Fernsehreportrage – wie folgt:

> [...] [I]t was kind of prophetic that my debut as a conductor should have been involved with electronic medium. The medium of radio. Because that was to play in its various other manifestations, such a great part in the rest of my life since that day. But it wasn't really until 1954 when I got involved with television that I realized the tremendous power of the media can be in terms of music. […] [W]hat I realized about it was not only could I share what I thought and felt about these matters, about Beethoven and about the creative process itself with millions of people face to face, eye to eye, nose to nose, but that I could also use visual aids which was a whole new wrinkle. [...] I realized suddenly that my old teaching instinct, [...] [t]his old quasi rabbinical instinct [...] suddenly found a real paradise in the whole electronic world of television.[1266]

Dass Bernstein im obigen Zitat sein virtuos beherrschtes Spiel mit den audiovisuellen Möglichkeiten der modernen Kommunikationsmedien Radio und Fernsehen samt der sich daraus ergebenden Innovationen moderner musikpädagogischer Lehr- und Lernkonzepte ausgerechnet mit seinem „old quasi rabbinical instinct" in Verbindung brachte, deckt eine eigentümliche Ambiguität seiner Lehrerpersönlichkeit auf. Neben der auf direkte und sofortige Anschauung setztenden Nutzung der ‚modernen' audiovisuellen Medien wirkt es nämlich beinahe anachronistisch, dass, wenn man sich die Mitschnitte seiner Fernsehsendungen – seien es das *Omnibus*-Format, die *Young People's Concerts* oder die im Folgenden näher zu betrachtenden *Norton Lectures* – anschaut, das Wort eine von Bernsteins stärksten Waffen seiner pädagogischen Arbeit bleibt. Gerade in den an späterer Stelle noch eingehender in den Blick zu nehmenden *Norton Lectures*, in denen er zwar auch durchaus nicht wenig mit medienwirksamen musikalischen oder grafisch animierten Verdeutlichungen operierte, finden sich immer wieder lange Passagen, in denen er einfach nur auf die Überzeugungskraft seiner Wortgewalt – freilich immer durch die Kameraführung etwa mit close-up-

[1266] LB, zit. n. Rosen, P. (1978a), Reel 1, S. 8ff.

Einstellungen etc. medial unterstützt –setzte und vorlesungsartig monologisierte. Anders formuliert schien Bernsteins medial durchstrukturierte musikdidaktische Konzeption also maßgeblich von einem auf seine Person zugeschnittenen Unterrichtsstil abhängig zu sein. In Bernsteins pädagogischem Handeln durchdrangen Medialisierung und Personalisierung einander ständig und gingen in vielen Fällen eine – wie man wohl durchaus sagen darf – fruchtbare Symbiose ein.

Die typische rhetorische Grundform in Bernsteins personalisiertem Unterrichtsstil war – wie auch er selbst treffend bemerkte – das Fragenstellen: „[W]hen I teach I ask a lot of questions of my students and I like very much to learn from them."[1267] Auch da, wo in Bernsteins pädagogischer Tätigkeit kein direkter Dialog mit der jeweiligen Lerngruppe zustande kam (wie etwa bei den im monologisierenden Vorlesungsstil gehaltenen *Norton Lectures*), bleibt die ‚rabbinische' Technik des Fragenstellens spürbar, da nahezu jeder neue Gedankengang in Bernsteins Argumentation durch Fragen erschlossen und anschließend so lange – teilweise durchaus bis zur sophistischen Spitzfindigkeit oder gar Absurdität gehend – hin- und hergewendet wurde, bis eigentlich unversöhnliche argumentative Gegensätze – häufig auf verblüffende Art – zusammengezwungen und synthetisiert wurden. Dabei durchdrangen sich die Ebenen von Lehren und Lernen immer wieder und verschränkten sich auf paradoxe Weise:

> It's a very strange thing, that lernen, in German, which means to learn, and lehren, to teach, derive from the same place and are almost the same word, and, in fact, there are dialects of German, including Yiddish, by the way, in which a lerner, means a teacher, and there's a provincialism in American speech, whereby you say, I'll learn you, that'll learn you, meaning that will teach you, so you see, they are interchangeable words, basically, deep down, so when I teach I learn and when I learn I teach.[1268]

[1267] LB, *Something to say*, S. 266; vgl. auch Bösing (2003), S. 136.

[1268] LB, zit. n. Humphrey Burton, *Teachers and Teaching* (Filmporträt 1987), Typoskript, in: *LoC Bernstein Col*, Box 103, Folder 51, S. 1.

Bernstein verband die Funktion eines Rabbis neben der exzessiven Liebe zum Lehren, die mit medialisiertem und personalisiertem Lehrstil ja ohnehin schon doppelgesichtig angelegt war, also offenkundig auch mit der Idee des paradoxen Denkens an sich. So sah er in dem filmischen Projekt *The Little Drummer Boy. An Essay on Gustav Mahler (1860–1911)* von 1985 [1269] bezeichnenderweise sein künstlerisches Idol Gustav Mahler ebenfalls im Zusammenhang mit seinem ‚Rabbinismus'. Ähnlich wie in dem bereits zitierten Mahler-Essay von 1967 argumentierend, wurden in *The Little Drummer Boy* erneut die vermeintlichen inneren Paradoxa und Konflikte Mahlers aufgezeigt und „with his Jewishness, with the Talmudic quality of his dualistic mind, his Rabbinical ‚Either-Or'"[1270] in Verbindung gebracht. Die – laut Bernstein – daraus für Mahler folgende, schwere und anstrengende Lebensweise, mit dem „Rabbinical ‚Either-Or'" fertig werden zu müssen und dieses in einer paradoxen Musik aus kindlicher Glaubenssehnsucht auf der einen und fatalistischer Todesobsession auf der anderen Seite künstlerisch zu verarbeiten, machte Bernstein gegen Ende des Films als Grundcharakteristikum des Judentums generell aus:

> [...] [I]t's very difficult to be a Jew: as we say, ‚S'ist schwer zu sein a Yid'. Judaism is the hardest of all religions because there are no ultimate rewards except on earth – no promises about the Hereafter, no guaranteed Kingdom of Heaven – only the conviction that God will love you if you do his works. Judaism is not primarily a consolation; it is a system of ethics with not ten but hundreds of commandments about how man should live with man.[1271]

[1269] LB, *Little Drummer Boy* DVD. Das Filmprojekt trug zunächst den Titel *Mahler 125* (vgl. *LoC Bernstein Col*, Box 96, Folder 3f. u. 14–17) und war als Beitrag zum 125. Geburtstag Mahlers im Jahr 1985 vorgesehen. In der Endproduktion wurde der Titel in Anlehnung an Mahlers Lied *Der Tamboursg'sell* aus *Gesänge aus Des Knaben Wunderhorn*, das Bernstein als musikalischen und inhaltlichen roten Faden durch seinen Essay gewählt hat, in *The Little Drummer Boy* umformuliert und in dieser Form veröffentlicht.

[1270] LB, *The Little Drummer Boy*, Typoskript, in: *LoC Bernstein Col*, Box 99, Folder 15, S. 15.

[1271] Ebd., S. 36.

Noch allgemeiner hat Bernstein diesen Gedanken des „S'ist schwer zu sein a Yid" in einer Rede anlässlich des 20-jährigen Gründungsjubiläums der *Metropolitan Synagogue* in New York und dem damit zusammenfallenden 40-jährigen Dienstjubiläum des dortigen Rabbis Judah Cahn am 30. November 1979 formuliert, in der er geradezu buchstäblich wie ein Rabbi auftrat.[1272] In einer Erörterung der Gründe des Antisemitismus kam er – übrigens in ähnlicher argumentativer Brillianz, wie sie an anderer Stelle der vorliegenden Arbeit auch für Edmond Flegs Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Judenfeindlichkeit konstatiert wurde[1273] – gegen Ende des Vortrags zu folgendem Ergebnis:

> But there is one explanation that holds, that remains valid through the centuries, and that is the abiding gift to the world of the basic Jewish idea, the concept of Monotheism, Abraham's staggering Idea, as codified by Moses. This is the single most difficult idea ever handed to the human race, second only to the problem of mortality itself. Imagine: there is one God who is invisible and inaccessible, [of whom no images may be constructed; a God][1274] who punishes or forgives as He sees fit, with no logical pattern that we mortals can perceive, and who promises no rewards for our pains. In all the five Books of Moses, from Genesis to Deuteronomy, among all those 613 laws, to say nothing of all the miracles from the Egyptian Plaques[sic!] to the Sh'chinah on Mt. Sinai –– in all that Torah of ours there is not one mention of an afterlife: no guarantee of grace, no signed contract of salvation. Mankind has always had trouble in handling this colossal but thorny idea, from the Golden Calf onward, and is still not really able to handle it. I feel quite sure that if mankind *could* absorb and embrace Abraham's Idea there would be no anti-Semitism.[1275]

Bernsteins Liebe zum schweren, weil paradoxen Denken fand seinen erinnerungskulturellen Urgrund offenkundig in der schwersten, weil für die nicht-jüdische Welt so paradox erscheinenden jüdischen Religion mit der

---

[1272] An einer Stelle der Rede verwies Bernstein auf eine 30 Jahre zuvor gehaltene Gastpredigt – ebenfalls zum Thema „Antisemitismus" –, die er im Bostoner Israel-Tempel „in rabbinical robes" gehalten habe, vgl. LB, Predigt gegen Antisemitismus, 30. November 1979, in: *LoC Bernstein Col*, Box 91, Folder 93, S. 4 – Einschränkend gestand Bernstein im nächsten Satz freilich augenzwinkernd zu, dass „[t]his time I don't even have the robes", wodurch er sich mit rhetorischem „Understatement" gewissermaßen selbige wieder ‚anzog', vgl. ebd.

[1273] Vgl. Anm. 606.

[1274] Handschriftl. Zusatz Bernsteins.

[1275] LB, Predigt gegen Antisemitismus, 30. November 1979, in: *LoC Bernstein Col*, Box 91, Folder 93, S. 9.

Idee eines abstrakten Gottes. Bernsteins „rabbinical streak“[1276] fußte also letztlich – mit Assmann gesprochen – auf der Idee der ‚Mosaischen Unterscheidung’, von der der Freudsche ‚Fortschritt in der Geistigkeit’ seinen Ausgang nimmt.

Bernsteins ‚rabbinische Ader’, die – wie sich anhand der bisherigen Erörterungen gezeigt hat – vom spielerischen Worträtsel des *Manchester Guardian* bis hin zu universaler politischer Verantwortung für Mensch und Welt, von suggestiver Rhetorik bis zu multimedial geprägter Pädagogik reichte, fand ihren vielleicht verblüffendsten Niederschlag in Bernsteins kompositorischem Denken.[1277] Auch im kompositorischen Akt steckte für ihn eine innere Paradoxie. So etwa bei der kompositorischen Arbeit an *Kaddish*:

> One is never so active as when one is doing nothing. And, one is never less alone, ‚num quam minus solem ese[sic!]’ than when one is alone. [...] [W]hen one is alone that’s when all one’s thoughts, feelings, whatever is kept down in one’s societal life and activity rise to the surface and one is bes[ie]ged. I know in my most solitary periods when I was working on Kaddish at the McDowell colony[1278], [...] I was absolutely beseiged by these ghosts and characters as though I were writing plays of the characters who had come to life and were all around me and they won’t let you alone.[1279]

An anderer Stelle benutzte Bernstein – unter Bezugnahme auf Carl Gustav Jungs Psychoanalyse – zur Veranschaulichung der oben geschilderten

---

[1276] Vgl. Anm. 1253.

[1277] Vgl. zum Folgenden auch Bösing (2003), S. 50–61.

[1278] Die *MacDowell*-Kolonie ist eine 1907 von der Pianistin Marian MacDowell, Gattin des Komponisten Edward MacDowell, gegründete und bis heute bestehende Künstlerkolonie inmitten einer verwunschenen Naturkulisse nahe Peterborough, New Hampshire, in der exzellenten Künstlerpersönlichkeiten ein inspirierendes Umfeld für ihr kreatives Schaffen geboten werden soll, vgl. Wiseman (2006). Bernstein arbeitete in der Kolonie im Juni 1962 für drei Wochen an der *Kaddish*-Sinfonie und kehrte 1970 für seine Arbeit an *Mass* sowie 1972 für die ersten Entwürfe seiner *Norton Lectures* dorthin zurück, vgl. Anm. 1365. Zu Bernsteins erstem Aufenthalt in der *MacDowell*-Kolonie 1962, der neben dem ‚einsamen’ Komponieren an der *Kaddish*-Sinfonie freilich auch mancherlei Geselligkeiten und künstlerischen Austausch mit den anderen Künstlern bot, die sich zu dieser Zeit in der Kolonie aufhielten, vgl. Gottlieb (2010), S. 121ff.

[1279] LB, zit. n. Rosen, P. (1978a), Reel 2, S. 1f.

beinahe mystischen Trancezustände einmal die Metapher einer porösen Eierschale, bei der die Schale das Bewusste, die *persona* sei, das Innere hingegen das Unbewusste, die *anima*. Je poröser die Eierschale, desto eher könne das Innere durchsickern. „Now, a person with a very strong ego has a very hard eggshell, which is correspondlingly unporous; and, conversely, the less ego, or the weaker the ego, the more likelihood there is of this inner substance seeping through."[1280] Beim Komponieren müsse man nun „that exact trance-like state between consciousness and unconsciousness" finden, „which is the ideal state in which ideas rise from that bottomless pit. [...] The trick is then to wake yourself up enough to write it down and not forget it."[1281] Der Komponist würde – so Bernstein weiter – also idealerweise ein Aufnahmegerät benötigen,

> that can be attached to your head, as you are lying there in this trance, and that will record all the nonsense going on, so that you don't have to keep this kind of „watchdog," schizophrenic thing going on: whereby half of you is allowed to do what it wants, and the other half has to be at attention to watch what the first half is doing.[1282]

Entscheidend für die kompositorische Qualität sei dabei jene

> proportion equivalent to unconscious versus conscious. It's all according to how blithely he [= der Komponist] decides he's going to put one of his principles into motion. If he doesn't decide anything, he's lucky. If it all happens by itself, he's lucky. If he *has* to decide, then probably he's not a composer at all.[1283]

Unter diesem Aspekt des Ringens zwischen „unconscious versus conscious" subsumierte Bernstein auch den Aspekt des eklektischen Komponierens. In typisch ‚rabbinischer' Rhetorik versah er dabei selbst diejenigen Komponisten mit dem Etikett ‚eklektisch', „who are dedicated to the idea of writing music that is different from all other music that preceded it, making their

---

1280 LB, *Something to say*, S. 268.
1281 LB, zit. n. Rosen, P. (1978a), Reel 2, S. 3.
1282 LB, *Something to say*, S. 271.
1283 Ebd., S. 280.

music valuable only because it is different from earlier music".[1284] Er argumentierte:

> [T]heir art is still being written in terms of the art that preceded it – only this time in antithesis instead of imitation. [...] [E]ven experimental composers, revolutionary composers, self-styled radicals, are, in writing revolutionary music, recognizing the music that preceded them precisely by trying to avoid it. Therefore, in a sense they are composing in terms of the music that preceded them.[1285]

Folglich sei bei jeder Form von Komponieren – egal ob es sich nun um imitierenden oder antithetischen Eklektizismus handele – der durch Trance und das dabei erfolgende Ausfließen der *anima* gekommene Einfall an sich maßgeblich, der sich schließlich zur Botschaft des Komponisten an die Welt verdichte: „[T]he concept is conditioned by this crazy, compulsive urge to say something."[1286] Für Bernstein lag diese Botschaft der Musik allerdings weniger in inhaltlichen oder programmatischen Aspekten – „you can't state facts with F sharps"[1287] – als vielmehr im Zweck der Botschaft selbst, der Kommunikation mit Menschen:

> *Communication* is, I guess, the most written-about, the most discussed word of the twentieth century [...]. Everybody wants to get close to somebody else. Erich Fromm keeps writing books about how incapable we are of love, and how love is the only way we can obtain any warmth of communication in the world; and I suppose this is the truth. The only thing is that love isn't the only way. Art is also a way. Communication via art. So I suppose you could say that when you listen to a warm phrase of Mozart coming at you, something akin to love is reaching you.[1288]

Musik und ihre Vermittlung – egal ob durch Didaktik, Dirigat, Essayistik, Interviews oder eben Komposition – waren für Bernstein also vornehmlich Kommunikationakte und damit letztlich Akte der Liebe.[1289] Daraus sprach

---

1284 Ebd., S. 271f.
1285 Ebd., S. 272.
1286 Ebd.
1287 Ebd., S. 273.
1288 Ebd., S. 272f.
1289 „Could one go along with a paraphrase of Mary Baker Eddy and say, ‚Art is love'? I guess one could.", ebd. S. 273. Bernstein hat die Idee von Musik als Liebesakt durchaus auch wörtlich verstanden: „Dirigieren ist wie Sex, und genau wie guter Sex ist es alles andere als einfach [...]. Alle wie wir da sind, ich auf dem Podium, die Orchestermusiker, die Sänger, haben jedesmal Sex, wenn wir Musik machen. Meine Musiker sind meine Geliebten. [...] Tausend Geliebte in einem einzigen Augenblick! Rein

indirekt auch seine ausgeprägte Philantropie, die er in einem pathetischen ‚Glaubensbekenntnis' aus dem Jahre 1954 mustergültig zusammengefasst hat:

> I believe in people. I feel, love, need, and respect people above all else, including the arts, natural scenery, organized piety, or nationalistic superstructures. [...] I believe that man's noblest endowment is his capacity to change. In this he is divine. Armed with reason, he can see two sides and choose: he can be divinely wrong. I believe in man's right to be wrong. Out of this right he has built, laboriously and lovingly, something we reverently call democracy. He has done it the hard way, and continues to do it the hard way – by reason, by choosing, by error and rectification. Democracy is being achieved only by democratic method. There are far easier methods – swifter, more impressive, apparently more efficacious. But they ultimately achieve nothing as compared with the difficult, slow method in which the dignity of A is acknowledged by B, without impairing the dignity of C. Difficult indeed, with two billion A's, B's, and C's to be considered; but whatever cherished steps we have taken on the long road to the democratic ideal have been taken in this way. Man cannot have dignity without loving the dignity of his fellow.[1290]

Dieses nahezu anthropotheistische Plädoyer für den anstrengenden Prozess der Demokratie ist im vorliegenden Kontext insofern besonders bemerkenswert, als sich gerade die zuletzt geäußerte ‚ethische Forderung'[1291] nach Würde für „A", „B" und „C" – zumindest aus Bernsteins Munde – fast wie die kombinatorischen Vertracktheiten eines von ihm geliebten Kreuzworträtsels oder Anagramms ausnehmen, von denen im Eingangszitat des vorliegenden Kapitels die Rede war[1292]. Und da ja laut Bernstein eine naturgegebene Affinität zwischen Worträtsel und Spiel der Töne bestehe, verwundert es nicht, dass der Humanist Bernstein an anderer Stelle mit beinahe den gleichen Worten, die er für die Veranschaulichung des Demokratieprozesses gewählt hatte, den mystischen Komposi-

---

menschlich gesehen ist das eine außergewöhnliche Erfahrung, an der auch das Publikum teilhat. Schließlich ist die Musik ein Akt der Liebe, und wie die Liebe braucht auch die Musik das Teilen." LB, in deutscher Übersetzung zit. n. Castiglione (1993), S. 61; vgl. auch Kap. 3.5.

1290 LB, *This I Believe*, S. 140f.

1291 Vgl. Anm. 1187.

1292 Vgl. Anm. 1223.

tionsprozess, der für ihn ein Akt der Liebe war, beschrieb und diesen mit wiederum rabbinischem Denken gleichsetzte:

> I collect fragments, bits, ideas, and many of them are apparently unrelated to one another; and then suddenly comes the magic moment when I find that idea A is related to idea P, skipping B, C, D and so on in between and A and P suddenly go together, or F and X, or whatever it is. They go together because they belong together. That has nothing to do with eclecticism. They fit each other. And then this new combination of A-P and F-X find some factor in common and seem to want to couple just as the others had coupled – and suddenly you have A-P-F-X, and you begin to have a piece. It's a very mystic thing. […] I've been reading a great deal about Jewish mysticism, and about Kabala and the Zohar and the Medieval rabbis. I've been studying the Tree of the S'firot and so on, and a great deal of it has to do with coupling. It's a highly dualistic philosophy, no matter how much it varies from one great rabbinical thinker to another, or from one system to another [...]. There is always this one factor in common, which is the coupling, and somehow it's explained a lot to me of how I work myself that I didn't understand before – how one idea marries another and, in that marriage, becomes something new, becomes a single entity. Then that entity marries another entity which is itself the result of a coupling – it's like the intersection of two facts. If you think of a fact as an electrically[1293] charged wire, let's say, and you have two of them running parallel; but if they intersect, there is a spark or a shock or whatever, and this is an idea. That's how ideas are born. They are born out of the intersection of two facts.[1294]

Die Bezüge des kompositorischen Denkens Bernsteins zur Kabbala, die aus diesen Zeilen sprechen, werden an anderer Stelle noch eingehendere Beachtung finden.[1295] Fürs Erste soll es hier genügen, sich Bernsteins aus den letzten beiden Zitaten unmissverständlich sprechende Gleichsetzung von rabbinischem und paradoxem Denken und – davon abgeleitet – von

---

[1293] Bemerkenswert an Bernsteins Vergleich zwischen einem elektrischen Impuls und der kompositorischen Kopplung gegensätzlicher (musikalischer) Einheiten, den er auch andernorts immer wieder gerne in derartigen Zusammenhängen bemüht (vgl. Anm. 1456, 1640 u. 1721), ist die hierin versteckte Anspielung auf die etymologische Herkunft des Namens ‚Bernstein' aus altgriech. ἤλεκτρον [= *élektron = Bernstein*]. Inwieweit der Worträtselspezialist Bernstein sich dieser Etymologie tatsächlich bewusst war, lässt sich freilich nicht entscheiden (gefallen hätte sie ihm gewiss). In anderen Zusammenhängen hat er durchaus spielerisch mit seinem Namen experimentiert, wie etwa bei der Namensgebung seiner Produktionsfirma *Amberson Productions* (engl. *amber* = *Bernstein*), so dass es zumindest nicht ausgeschlossen scheint, dass er auch um eine derartige metaphorische (bzw. geradezu buchstäbliche) ‚Aufladung' seines Namens gewusst und damit sehr subtil im obigen Zitat gespielt hat.

[1294] LB, zit. n. Wager (1972), S. 8f.

[1295] Vgl. Kap. 3.4.2.

musikalischem und demokratischem Denken vor Augen zu führen, da dies die eigentliche Keimzelle auch für den musiktheoretischen und -ästhetischen Ansatz in den im Folgenden etwas eingehender zu betrachtenden *Norton Lectures* bildet.

Bernstein versuchte in diesen Vorlesungen auf eigenwillige und teils auch herausfordernde Weise, die bis heute umstrittene linguistische Theorie der Generativen Transformationsgrammatik von Noam Chomsky auf das Phänomen Musik anzuwenden. Dieser kühne Versuch – in mehrfacher Hinsicht geradezu ein Musterbeispiel für Bernsteins „rabbinical streak“ [1296] – stellte *in summa* sein musikalisch-erinnerungskulturelles Konzept vor, das auch bereits für die zehn Jahre zuvor komponierte *Kaddish*-Sinfonie als maßgeblich angesehen werden kann.

3.3 „Das grosse gefüllte Trunen Buch“: Bernsteins *Norton Lectures*

3.3.1 Bernsteins Genese einer Generativen Musikgrammatik

Als prägende Begegnungen seiner von 1935 bis 1939 währenden Studienzeit in *Harvard* nannte Bernstein immer wieder drei Personen: Dimitri Mitropoulos, Aaron Copland und David Prall. Während Mitropoulos wegweisend für Bernsteins dirigentische Karriere wirkte[1297] und Copland das kompositorische Talent seines engen Freundes maßgeblich beförder-

[1296] Vgl. Anm. 1253.

[1297] Mitropoulos und Bernstein kannten sich seit 1937 und hatten in dieser Zeit möglicherweise sogar ein homoerotisches Verhältnis zueinander, vgl. Burton (1994), S. 45ff. In jedem Fall war es wohl der griechische Maestro, der in seinem jungen Bostoner Protegé überhaupt erst das Interesse am Dirigieren weckte und diesen 1939 ans *Curtis Institute of Music* zu Fritz Reiner vermittelte, wo Bernstein dann entscheidende Kontakte zu seinem zweiten großen dirigentischen Mentor Sergej Kussewitzki und dessen bedeutender Kaderschmiede in Tanglewood knüpfen konnte, vgl. ebd. S. 58ff.

te[1298], so ist der Einfluss Pralls, seinerzeit Bernsteins Ästhetikprofessor in *Harvard*, fundamental für Bernsteins Positionen auf den Gebieten der Musikästhetik und -theorie gewesen. Prall war in den 1920er und 1930er Jahren in gewisser Weise ein Außenseiter auf dem Gebiete der amerikanischen Ästhetiktheorie.[1299] Geprägt vom kritischen Rationalismus und der Metaphysik-Lehre George Santayanas sowie den idealistisch-philosophischen Überlegungen Benedetto Croces zur Ästhetik entwarf Prall vor allem mit seinen zwei Schriften *Aesthetic Judgement* (1929) und *Aesthetic Analysis* (1936) eine Theorie der Ästhetik, die sich scharf von den seinerzeit gängigen positivistischen Zugängen absetzte, in denen das Phänomen Ästhetik vornehmlich empirisch untersucht bzw. konzeptionell analysiert wurde, und stattdessen die ästhetische Erfahrung als Wert an sich im Sinne eines Resultats menschlicher Intuitions- und Perzeptionsweisen von Welt in den Blick nahm.[1300]

Die Grundannahme Pralls war, dass „aesthetic experience is a matter of the very surface of our world, whether we are creating it or enjoying it"[1301]:

> [T]he aesthetic judgement, *this or that is beautiful*, records first of all the pleasant experience of contemplating the surface of our world simply for itself as the object before us, and, in thus discriminating the specific content present to our minds through the senses, finding its determinate beauties lying before us to enjoy.[1302]

Innerhalb dieses Grundprinzips ästhetischer Erfahrung von Oberflächenstrukturen unterschied Prall zwischen natürlichen Oberflächen auf der einen und artifiziellen Oberflächen auf der anderen Seite. Während natürliche Oberflächen keine intrinsische Ordnungen aufwiesen, „wether in

---

1298 In Bezug auf Coplands Einfluss *in puncto* Komposition während der Studienzeit in *Harvard* hat sich Bernstein einmal wie folgt geäußert: „Through his critical analyses of whatever I happened to be working on at the moment, Aaron became the closest thing to a composition teacher I ever had", LB, *Aaron Copland at 70*, S. 288.

1299 Zu Werk und Wirkung David Pralls vgl. u. a. Ross (1967) u. Berger (1967) sowie Seldes (2009), S. 12ff.

1300 Vgl. Seldes (2009), S. 13.

1301 Prall, *Aesthetic Judgment*, S. 3.

1302 Ebd., S. 219.

its rank, unchaste profusion, or in its natural but unintelligible selection and composition“[1303] und daher nur in ihrer Oberflächenqualität selbst als ästhetisch wahrgenommen werden könnten (Prall denkt hierbei etwa an Düfte oder Geschmacksrichtungen), seien artifizielle Oberflächen demgegenüber gerade durch ebendiese intrinsischen Ordnungen gekennzeichnet, indem sie aus ordnungsfähigen Basiselementen (etwa Farben, Formen, Tönen etc.) zusammengesetzt seien:

> Human composing is doing something with elementary materials that are capable of being composed, and elements cannot put together at all unless in themselves and by their very nature they are capable of sustaining structural relations to one another, relations of contrast, balance, rhythmic sequence, form in general. These relations must be at least dimly discerned by any artist if he is to use the materials of beauty at all.[1304]

Unter den artifiziellen Oberflächenstrukturen nun sei die Musik als Klang- und Zeitkunst die Kunst mit dem größten sensuellen Gehalt, wodurch sie nahezu rein ästhetische Oberflächen generiere: „It is obviously in music proper that a completely satisfactory aesthetic auditory surface is perfect art“.[1305] Poesie hingegen sei aufgrund des referenziellen Charakters ihrer Basiselemente, der Wörter, grundsätzlich „still symbolic linguistic discourse; its syllables carry meaning and reference“.[1306]

> In music perfection of the sounding surface is perfection of the music. In poetry, the sounding surface, important as it is, is only a comparatively slight, though essential, aspect of the beauty of even the verse as such. The other arts lie somewhere between these two extremes.[1307]

Daraus folgte für Prall speziell in Bezug auf die Musik, dass

> [t]here is no ‚interpretation' of music as such, except just that minutely specified feeling and emotion that is summoned and sustained by sounds in definite succession and combination, striking upon an ear capable of hearing them when it listens. And the complexity of these musical forms and patterns and movements is so great that a thorough grasp of the intellectually comprehensible technique of musical notation and musical form, to be gained only by a training more or less parallel to linguistic

[1303] Ebd., S. 66.
[1304] Ebd., S. 65.
[1305] Ebd., S. 193.
[1306] Ebd., S. 194.
[1307] Ebd., S. 202.

> training in its own field, is an almost indispensable condition of hearing them as the sound structures as they are. Thus the technical musical forms are themselves what the mind hears through the ear, and they define even the auditory aesthetic surface enjoyed as beautiful.[1308]

Wahrnehmung und Erfahrung einer aus klanglich-rhythmischen Basiselementen generierten, ästhetischen Musikoberfläche als einen komplexen kognitiven Prozess analog dem der Generierung von Sprache zu begreifen, war eine Idee Pralls, die Bernstein stark fasziniert haben muss. Denn damit war bereits *in nuce* Bernsteins theoretischer, von ihm selbst als „musico-linguistics"[1309] bezeichneter Ansatz, den er 1973 – nun selbst für ein Semester Ästhetikprofessor in *Harvard* – in seinen *Norton Lectures* entworfen hatte, vorweggenommen.[1310] Auch die Gegenüberstellung von Musik und Poesie, die Prall als zwei Pole ästhetischer Oberflächen ansah, findet sich auf spezifische Weise in den *Harvard*-Vorlesungen wieder. Es verwundert daher kaum, dass Bernstein die gesamte Vorlesungsreihe gleich zu Beginn seiner Einführung in die erste Sitzung dem Andenken David Pralls widmete.[1311]

Bernsteins spezielles Interesse an der Theorie seines ehemaligen *Harvard*-Lehrers im Zuge der Konzeption der *Norton Lectures*[1312] ist sicherlich

---

1308 Ebd., S. 211.

1309 LB, *TUQ*, S. 9.

1310 Der Prallsche wie der Bernsteinsche Ansatz, dass musikalische Basiselemente ästhetische Oberflächenstrukturen generierten, weist implizite Parallelen zur – gerade in Amerika bis heute – wirkmächtigen Musiktheorie Heinrich Schenkers mit ihren Theoremen von Urlinie bzw. Ursatz und Prolongation bzw. Schicht auf. So findet sich im erhaltenen Lesematerial, das Bernstein für seine *Norton Lectures* verwendet hat, etwa eine Kopie der ausführlichen Schenkerschen Analyse zur Sinfonie Nr. 40 *g*-Moll KV 550 von Wolfgang Amadeus Mozart (vgl. Heinrich Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik*, Bd. 2 München: Drei Masken Verlag 1926, S. 105–157, in: *LoC Bernstein Col*, Box 122, Folder 5). Allgemein zur Schenkerschen Schichtenlehre sowie ihrem Einfluss auf die amerikanische Musiktheorie, vgl. Schwab-Felisch (2005) sowie Keil (2012), S. 208–211.

1311 Vgl. LB, *TUQ*, S. 3.

1312 Es gilt zu betonen, dass Pralls Theorie bereits seit Bernsteins Abschlussarbeit in *Harvard* 1939 (vgl. LB, *Harvard Bachelor's Thesis*) in vielen seiner musikpädagogischen und musikessayistischen Beiträge immer wieder auf mannigfache Weise ihren Niederschlag gefunden hat, und zwar sowohl was das Verhältnis von Musik zu

auch zu einem Gutteil der Neuauflage beider Prallschen Ästhetikstudien im Jahre 1967 zuzuschreiben, anlässlich derer Bernstein erneut und unmissverständlich klarmachte: „I learn with real joy of the publication of David Prall's two key books. They were my bible at college, and I find, years later, that their lustre, insight, and sense of beauty have in no way diminuished."[1313] Wie Seldes gezeigt hat[1314], brachte Arthur Berger – ehemaliger Kommilitone Bernsteins in Pralls Ästhetikklasse in *Harvard* – in seiner Einführung zur 1967er-Neuauflage von *Aesthetic Analysis* Pralls Theorie erstmals in Zusammenhang mit einigen Aspekten der neuen und seinerzeit durchaus revolutionären Linguistik der 1960er Jahre, die maßgeblich mit dem Namen Noam Chomsky und dessen linguistischer Theorie einer Generativen Transformationsgrammatik verbunden war. Berger betonte, dass Pralls Wahrnehmungskonzept der „aesthetic surface" von einer rein kognitiven „[i]deal aesthetic knowledge"[1315] ausging, die sich wenig um die „incapacities of the average or subnormal individual"[1316] kümmere. Auch Chomskys linguistische Theorie schien in diesem Punkt für Berger ähnlich gelagert zu sein. Dazu zitierte er folgenden Abschnitt aus Chomskys grundlegender Schrift *Aspects of the Theory of Syntax* von 1965[1317]:

> Linguistic theory is concerned primarily with an ideal speaker-listener, in a completely homogeneous speech-community, who knows its language perfectly and is unaffected by such grammatically irrelevant conditions as memory limitations, distractions, shifts of attention and interest, and errors (random or characteristic) in applying his knowledge of the language in actual performance.[1318]

Poesie als auch was die Analogie von sprachlichen und musikalischen Kognitionsprozessen angeht. Zwei der vielleicht eindrucksvollsten dieser Beiträge, die in vielem bereits wesentliche Gedankengänge der *Norton Lectures* antizipieren, sind Bernsteins Brandeis-Vorlesung *The Language of Music* vom 6. Mai 1952, (*LoC Bernstein Col*, Box 72, Folder 16) sowie seine *Lincoln-Presents*-Sendung *The Infinite Variety of Music* vom 22. Februar 1959 (vgl. LB, *Infinite Variety of Music* (Sendung)).

1313 LB, o. N. zit. n. Prall, *Aesthetic Judgment*, Rückseite des Einbands.

1314 Seldes (2009), S. 130f.

1315 Prall, *Aesthetic Analysis*, S. 57.

1316 Berger (1967), S. xxii.

1317 Ebd.

1318 Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, S. 3.

Des Weiteren hob Berger „another potential parallelism between Prall and our current distinguished linguist“ hervor, nämlich

> this one revolving upon the latter's growing confidence in the innate and the former's firm belief in our "readiness of response" to natural or native "concrete structural complexes" that are "peculiar to certain qualitative aspects of sensous material."[1319]

Berger stand aber gerade dem Gedanken Pralls, dass ein derartig ‚natürliches' Material im Falle der Musik die Tonalität sei – auch eines der zentralen Argumente Bernsteins in den *Norton Lectures* – recht skeptisch gegenüber und kritisierte vor allem Pralls Idee, die Tonalität aus der Obertonreihe abzuleiten[1320], ausführlich.[1321]

Inwieweit Bernstein die von Berger 1967 ausgemachten Verknüpfungen zwischen Prall und Chomsky bewusst wahrgenommen hat, lässt sich aufgrund der Quellenlage nicht eindeutig entscheiden.[1322] Noch Mitte März 1972 weisen die Planungsskizzen der *Norton Lectures*, in denen ursprünglich (nach Prallschem Vorbild) unterschiedliche Formen von Wort-Ton-Verhältnissen und Analogien von Musik und Sprache in den Blick genommen werden sollten, keinen Bezug zu Chomsky auf, wenngleich von vornherein feststand, dass Bernstein in seinen Vorlesungen auch Aspekte von Musiktheorie und Linguistik miteinander zu verknüpfen suchte.[1323] In

---

1319 Berger (1967), S. xxiii.

1320 Prall widmete sich dieser Thematik sehr ausführlich im dritten Kapitel „Natural Basic Structures: Scales and Other Abstract Patterns“ aus *Aesthetic Analysis*, S. 65–79. Viele der dort zu findenden Überlegungen übernahm Bernstein in seine Argumentation in den *Norton Lectures*, vgl. LB, *TUQ*, S. 17–37.

1321 Vgl. Berger (1967), S. xxvf.

1322 Seldes sieht in Bergers Text eine direkte Inspirationsquelle für Bernsteins Hinwendung zur Chomskyschen Linguistik, vgl. Seldes (2009), S. 130f.

1323 Laut den Notizen vom 14. März 1972, die Bernsteins Assistent Tom Cothran festgehalten hat, sollten die Titel der einzelnen Vorlesungen ursprünglich „1) Music as Metaphor“, „2) The Ideas of Music“, „3) The Formalistic Setting“, „4) The Expressive Setting“, „5) „Language and Nationalistic Influence: the Languages of Music“ und „6) The Vernacular of Music“ heißen. Für die erste Vorlesung war aber auch zu diesem Zeitpunkt bereits – anhand von Beethovens Pastoralsinfonie – eine „discussion of the linguistic aspects of musical language applying methods appropriate to verbal language“ vorgesehen, vgl. Cothran, *Jamaica Notes*, in: *LoC Bernstein Col*, Box

einem Memorandum vom 30. April 1972 findet sich schließlich Bernsteins Bemerkung: „I haven't finished my first primer yet on Chomsky but I have a feeling that it[']s going to yield fruitful results."[1324] Bei diesem ersten – vielleicht durch die Lektüre des Berger-Textes angeregten(?) – Zugang handelte es sich wohl um die 1970 erschienene, kurze Einführung in Chomskys Theorie von John Lyons.[1325] Darauf folgte schließlich Bernsteins ausgiebige Lektüre von Chomskys *Language and Mind*[1326] und weiterer einschlägiger Studien und Aufsätze zur Generativen Transformationsgrammatik.[1327] Die von Bernstein gezogene Verbindung zwischen Chomsky und Prall wird schließlich in einem vermutlich im Frühsommer 1972 entstandenen Manuskript-Entwurf offenkundig, in dem Bernstein im

---

120, Folder 1, S. 1. Bernstein dachte dabei jedoch zunächst wohlmöglich an die strukturalistische Linguistik Leonard Bloomfields, vgl. LB, *Norton Notes,* 30. April 1972, in: *LoC Bernstein Col*, Box 120, Folder 1, S. 2f. sowie die Gegenüberstellung von Bloomfield und Chomsky, vgl. Harry Kraut, *Kleines Troonnen Buch,* pt. 1, in: *LoC Bernstein Col*, Box 121, Folder 3, Registerkarte „Research", Bl. 4.

1324 LB, *Norton Notes,* 30. April 1972, in: *LoC Bernstein Col*, Box 120, Folder 1, S. 4.

1325 Lyons (1970). In *LoC Bernstein Col*, Box 120, Folder 2 findet sich eine Fotokopie des Titelblatts von Lyons' Studie, der eine weitere Kopie mit handschriftlichen Notizen Bernsteins (original vermutlich auf der leeren Innenseite des Einbands von Lyons' Buch stehend) angeheftet ist. Diese Notizen enthalten erste Überlegungen zu Bernsteins zentraler Idee der Transformation von Prosa in Poesie via Metaphorik (vgl. Kap. 3.3.2) sowie zum Begriff der Ambiguität (vgl. Anm. 1333). Im selben Folder, direkt dahinter liegend, befindet sich – ebenfalls in Kopie und wiederum auf einem zweiten kopierten und angehefteten Blatt mit handschriftlichen Anmerkungen Bernsteins versehen – das Titelblatt von Kenneth Burkes *The Philosophy of Literary Form*. Bernsteins Anmerkungen hier verweisen auf Chomskys cartesianisches Konzept von Tiefen- und Oberflächenstruktur.

1326 LB, *TUQ*, Author's Note, [S. I].

1327 Die Skizzen zu den *Norton Lectures* legen nahe, dass Bernstein auch Chomskys *Syntactic Structures* sowie *Aspects of the Theory of Syntax* studiert hat. So findet sich z. B. im Skizzenbuch von Bernsteins Produzenten Harry Kraut (= *Kleines Troonnen Buch*, pt. 1, in: *LoC Bernstein Col*, Box 121, Folder 3, Registerkarte „Research", Bl. 1–3) eine typoskribierte Paraphrase aus Chomskys *Syntactic Structures* (vgl. nach der von mir verwendeten Ausgabe S. 26f., 32 u. 106f.), ergänzt durch ein Zitat aus *Language and Mind* (vgl. nach der von mir verwendeten Ausgabe S. 14). Daneben hat Bernstein diverse zusammenfassende Darstellungen der Chomskyschen Theorie in Aufsätzen von Fachzeitschriften, Feuilletons und Magazinen sowie andere linguistische Ansätze (u. a. einige Studien Roman Jakobsons) als Quellen benutzt, vgl. *LoC Bernstein Col*, Box 122, Folder 3–7.

Zusammenhang mit einem Verweis auf den Eingangssatz aus Pralls *Aesthetic Judgement* die Notiz „Also establish term ‚surface' which will be seen to conjoin with similar term in linguistics. (surface structure)" ergänzt hat.[1328]

Chomsky – seit 1961 als Professor für Linguistik und Philosophie am *Massachusetts Institute of Technology* (*MIT*) (und damit nur unweit der ganz benachbart gelegenen *Harvard University*) tätig – hatte mit seinem erstmals in der epochemachenden Studie *Syntactic Structures* von 1957[1329] entwickelten Modell einer allen menschlichen Sprachen (in Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft) zugrundeliegenden Universalgrammatik eine regelrechte Revolution innerhalb der Linguistik und weit darüber hinaus ausgelöst. Fußend auf dem Cartesianismus und anknüpfend an die sich daraus ableitende rationalistische Sprachtheorie des 17. bis 19. Jahrhunderts[1330], in der analog zur cartesianischen *res extensa* und *res cogitans* ein

---

[1328] LB, *Das grosse gefüllte Trunen Buch*, in: *LoC Bernstein Col*, Box 120, Folder 3, Manuskript-Entwurf der 1. Vorlesung, Bl. 1^{v}.

[1329] Chomskys *Syntactic Structures* bildet gleichsam die Essenz aus seiner 1955 entstandenen Dissertationsschrift *The Logical Structure of Linguistic Theory*, die allerdings erst 1975 erstmals publiziert wurde. Erweiterungen seiner Theorie unternahm Chomsky u. a. in *Aspects of the Theory of Syntax* von 1965 sowie in *Language and Mind* von 1968. Bereits kurz nach Aufkommen der Generativen Transformationsgrammatik sah sich Chomsky teils massiver Kritik ausgesetzt, insbesondere durch seine ehemaligen Schüler George Lakoff, John R. Ross, Paul M. Postal und James D. McClawley, die mit ihrer Theorie einer Generativen Semantik ein Gegenmodell zu Chomskys Ansatz entwickelten und damit einen auch bis ins Persönliche gehenden Streit provozierten, der teilweise noch bis in die Gegenwart hin ausstrahlt und heute zumeist unter dem Begriff „linguistic wars" firmiert (vgl. Harris (1993)). Auch als Folge dieser Kritik nahm Chomsky in den 1980er Jahren mit seiner *Government-Binding*-Theorie und erneut in den 1990er Jahren mit dem *Minimalist Program* grundlegende Neuformulierungen seines Modells einer Generativen Grammatik vor, die sich in vielem stark von den älteren Ansätzen lösen. Als allgemeine Einführungen in die Generative Grammatik vgl. u. a. Philippi/Tewes (2010) sowie Dürscheid (2012), S. 125–152.

[1330] Hauptvertreter der rationalistischen Sprachtheorie waren v. a. Antoine Arnauld und Claude Lancelot mit ihrer 1660 entstandenen *Grammatik von Port-Royal* sowie Wilhelm von Humboldt mit seiner bereits im Kontext der Thorakantillation bei Ernest Bloch (Vgl. Anm. 636) zitierten Sprachtheorie, vgl. Chomsky, *Language and Mind*, v. a. S. 5–20 u. 62.

duales System von Sprache als innerem mentalen Prozess und äußerlicher phonetischer Erscheinung, kurz die Trennung von Kompetenz und Performanz angenommen wurde, blies Chomsky mit seiner Generativen Transformationsgrammatik v. a. in den 1960er und 1970er Jahren zum Generalangriff gegen die bis dahin vorherrschende behavioristische Spracherwerbstheorie Skinnerscher Prägung.[1331]

Ausgangspunkt von Chomskys Überlegungen war die These einer universalen grammatischen Kompetenz, d. h. die Annahme eines von anderen kognitiven Fähigkeiten unabhängigen und eigenen Gesetzmäßigkeiten folgenden kognitiven ‚Sprachmoduls', das von Geburt an im Menschen angelegt sei und mithilfe dessen – in jeder Sprache nach gleichen Prinzipien und Prozessen ablaufend und unabhängig von der semantischen Aussage[1332] – aus grammatisch elementaren Tiefenstrukturen mittels bestimmter Transformationsregeln (auch Phrasenstrukturregeln genannt) syntaktisch korrekte Oberflächenstrukturen generiert würden. Zur Veranschaulichung

---

[1331] Vgl. etwa die 1959 verfasste und zu großer Berühmtheit gelangte Rezension Chomskys zu Burrhus F. Skinners zwei Jahre zuvor veröffentlichter Studie *Verbal Behavior*, in der Chomsky – durchaus nicht immer sachlich und fachlich sauber, wie Kenneth MacCorquodale und David C. Palmer nachdrücklich gezeigt haben (vgl. MacCorquodale (1970) u. Palmer (2006)) – versuchte, mit kognitionspsychologischen Argumenten Skinners behavioristische Sprachtheorie grundlegend zu demontieren, vgl. Chomsky, *Skinner Review*.

[1332] Chomskys berühmtes Paradebeispiel für einen grammatisch korrekten, semantisch aber unlogischen Satz lautete: „Colorless green ideas sleep furiously". Dass dieser Satz trotz seiner semantischen Absurdität als grammatisch korrekt empfunden wird, zeigt sich deutlich, wenn man ihn agrammatisch umstellt, etwa zu „Furiously sleep ideas green colorless." (vgl. Chomsky, *Syntactic Structures*, S. 15). An diesem Beispiel wird das grundlegende Ziel der Generativen Transformationsgrammatik anschaulich: „The fundamental aim in the linguistic analysis of a language L is to seperate the *grammatical* sequences which are the sentences of L from the *ungrammatical* sequences which are not the sentences of L and to study the structure of the grammatical sequences." (ebd., S. 13). Die Betonung der rein grammatischen, d. h. vornehmlich syntaktischen Komponenten von generativen Transformationsprozessen bei gleichzeitiger Ausklammerung semantischer Phänomene, war – neben der grundsätzlichen Kritik an der Idee einer Universalgrammatik – der Hauptstreitpunkt in den in Anm. 1329 erwähnten „linguistic wars" zwischen Chomsky und seinen Schülern Lakoff, Ross, Postal und McClawley, die der Generativen Grammatik Chomskys eine Generative Semantik entgegensetzten.

dieser Transformationsprozesse nutzen Chomsky bzw. die Generativgrammatiker insgesamt bis heute oft sogenannte Phrasenstrukturbäume, in denen die einzelnen nach unten hin aufgefächerten Tiefenstrukturelemente in einem Oberflächenstrukturelement zusammenlaufen.

Bernstein stieß neben solchen Phrasenstrukturbäumen, die er in den *Norton Lectures* ausgiebig für seine Zwecke adaptierte, v. a. bei der 1972er-Lektüre von Chomskys *Language and Mind* des öfteren auch auf einen Begriff, der zu einem der zentralen Schlagworte in seinen *Norton Lectures* avancieren sollte: „ambiguity".[1333] Chomsky kennzeichnete damit Mehrdeutigkeiten von bestimmten Sätzen, die daraus resultieren, dass sie aus unterschiedlichen Tiefenstrukturen generiert werden, in der Oberflächenstruktur aber gleich aussehen.[1334] Dabei spielen vornehmlich Transformationsprozesse wie etwa die Elidierung („deletion") eine Rolle.[1335] Ambiguität durch Elidierung lässt sich leicht anhand des Chomskyschen Beispiels von S_1 „I know a taller man than Bill" erläutern, der sowohl von S_2 „I know a taller man than Bill does" als auch von S_3 „I know a taller man than Bill is" abgeleitet sein kann. Die Elidierung von „does" in S_2 genau wie die Elidierung von „is" in S_3 bewirken jeweils S_1, bei dem somit nur noch aus dem Kontext eindeutig erkennbar ist, ob er von S_2 oder S_3 abgeleitet ist.[1336]

1333 Bernstein kannte den Chomskyschen Ambiguitätsbegriff allerdings schon vorher, und zwar aus der Lektüre von Lyons' Einführung in die Chomskysche Theorie, vgl. Anm. 1325.

1334 „There are [...] numerous sentences that are ambiguous in some way that is not indicated by the surface structure." Als ein einfaches Beispiel zur Erläuterung wählte Chomsky folgenden Satz „I disapprove of John's drinking.", dessen Ambiguität in zwei Weisen aufgelöst werden kann „I disapprove of John's drinking the beer." bzw. „I disapprove of John's excessive drinking.", vgl. Chomsky, *Language and Mind*, S. 27f.

1335 Vgl. ebd., S. 27–33. Drei weitere solcher Ambiguität auslösenden Transformationsprozesse, die Bernstein allerdings in seinen *Norton Lectures* weitgehend unberücksichtigt ließ, fasste Chomsky unter dem „principle of cyclic application", dem „A-over-A-principle" und dem „erasure principle" zusammen, vgl. ebd., S. 38–52.

1336 In seinen Beispielsätzen 13–18 führte Chomsky das Problem der Ambiguität durch Elidierungstransformationen noch sehr viel weiter, was aber im Rahmen der hier

Solche Ambiguität erzeugenden Elidierungsprozesse versuchte Bernstein in den *Norton Lectures* mithilfe der Chomskyschen Methode auf vielfältige Weise sowohl an Musik als auch an Poesie aufzuzeigen und erklärte damit Ambiguität zu einer der zentralen und kennzeichnenden, wenngleich auch problematischen Eigenschaften von Kunst überhaupt:

> [A]mbiguity has always inhabited musical art (indeed, all the arts), because it is one of art's most potent aesthetic functions. The more ambiguous, the more expressive, up to a certain point. Of course, there's a limit, which we are going to run into in the course of these lectures. We're eventually going to arrive at a state of such increased ambiguity that problems of musical clarity are bound to arise.[1337]

Die Ausarbeitung der *Norton Lectures* auf der Grundlage der Prallschen Ästhetiktheorie und der Chomskyschen Generativen Transformationsgrammatik beschäftigte Bernstein über zwei Jahre.[1338] Die sechs Vorlesungen waren ursprünglich für das Frühjahr 1973 geplant, wurden aber im März desselben Jahres aufgrund terminlicher Engpässe auf den Herbst verschoben[1339] und fanden schließlich vom 8. Oktober bis zum 13. November 1973 jeweils dienstags um 19:30 Uhr im stets vollbesetzten,

---

vorgenommenen überblicksartigen Darstellung zu weit führen würde, vgl. ebd., S. 30–32.

1337 LB, *TUQ*, S. 39 u. 41.

1338 Hilfe bei der inhaltlichen und medialen Konzeption bekam Bernstein vor allem durch seinen Assistenten und damaligen Liebhaber Tom Cothran (zu Bernsteins Affäre mit Cothran vgl. Kap. 3.4.3.2) und Mary Ahern, die in den 1950er Jahren Kulturredakteurin des *Omnibus*-Magazins gewesen war und die Bernstein seither als Beraterin für seine medialen Auftritte sehr schätzte, vgl. LB, *TUQ*, Author's Note [S. If.]. Weitere tragende Säulen bei der Vorbereitung und Durchführung der *Norton Lectures* waren v. a. der Geschäftsführer von Bernsteins Produktionsfirma *Amberson Productions* Harry Kraut als leitender Produzent, Humphrey Burton und Douglas Smith als Koproduzenten, Clark Santee als Regisseur der Videoproduktion, Anthony Clark und Candy Finkler als „Script Consultants", John McClure als Aufnahmeleiter, James Rieser und Peter Lieberson als weitere allgemeine Assistenten sowie Robert Saudek, der – ebenso wie Ahern – nach den *Omnibus*-Sendungen der 1950er Jahre von *Amberson Productions* erneut auch für die *Norton Lectures* als Leiter der Studio-produktion angeheuert worden war. Noch weitere Assistentinnen und Assistenten nennt Bernstein in seiner „Author's Note" der *Norton Lectures*, vgl. ebd., [S. II].

1339 Zur teils turbulenten Entstehungsgeschichte der *Norton Lectures* vgl. Burton (1994), S. 415–420.

1500 Plätze fassenden *Harvard Square Theater* statt.[1340] Am jeweils folgenden Tag wurden die einzelnen Vorlesungen leicht verändert von 14 bis 22 Uhr in einem Studio des Bostoner PBS-Senders WGBH-TV auf Video aufgezeichnet, die wiederum jeweils am darauffolgenden Sonntag von 16 bis 18 Uhr auf zwei Kanälen von WGBH-TV sowie einem Kanal des Schwestersenders WGBX-TV ausgestrahlt wurden.[1341] Zudem wurden die Tonspuren der Videoaufzeichnungen auf Schallplatte übertragen und gemeinsam mit der Erstausgabe der Printversion von 1976, verlegt bei *Harvard University Press*, vertrieben. Die Buchfassung erschien bis 1981 in fünf Auflagen[1342] und wurde ins Französische, Deutsche[1343], Ungarische und Japanische übersetzt.[1344]

Der inhaltliche, didaktische, mediale, körperliche und nicht auch zuletzt finanzielle, vertriebstechnische sowie werbestrategische Aufwand, den Bernstein und sein Team mit den *Norton Lectures* trieben, war immens. Bernstein hatte zusammen mit seinen Assistenten Tom Cothran und Mary Ahern neben den einschlägigen Studien von Prall und Chomsky zahlreiche Fachliteratur aus den Bereichen Musikwissenschaft, -theorie und -pädagogik, Linguistik, Literaturwissenschaft, Philosophie, Ästhetik, Akustik, Entwicklungs- und Kognitionspsychologie, ja sogar Ethologie

---

1340 Der Eintritt war frei, das Ticketkontigent allerdings auf zwei Eintrittskarten pro Person begrenzt, vgl. den Artikel *Bernstein lectures start Oct. 9*, in: *The Boston Globe*, 27. September 1973, S. 21, in: *LoC Bernstein Col*, Box 135, Folder 2.

1341 Vgl. Harry Kraut, *Kleines Troonnen Buch,* Production/performance miscellany, in: *LoC Bernstein Col*, Box 121, Folder 7, Registerkarte „Schedules", *Memorandum* (13. September 1973). 1976, im Jahr der Buchveröffentlichung der *Norton Lectures*, wurden die Vorlesungen erneut auf PBS und auf BBC in den USA und in Großbritannien ausgestrahlt. Die Videoaufzeichnungen sind zudem seit 2001 als DVD auf dem amerikanischen Markt erhältlich, vgl. LB, *TUQ* (DVD).

1342 Vgl. LB, *TUQ*.

1343 Vgl. LB, *Musik – die offene Frage*.

1344 In Anlehnung an Chomskys Lehre von Tiefen- und Oberflächenstrukturen sah Bernstein die diversen Versionen seiner *Norton Lectures* (Videoaufzeichnung, Schallplattenaufnahme, Buchform) augenzwinkernd ebenfalls als unterschiedliche „transformations" der ‚Tiefenstruktur'-Version, d. h. den Vorlesungen im *Harvard Square Theater* an, vgl. LB, *TUQ*, Author's Note, [S. I].

konsultiert[1345] und darüber hinaus mit etlichen Wissenschaftlern – darunter auch Chomsky selbst[1346] – den direkten Austausch über die aufgestellten Thesen gesucht.

In den sechs Vorlesungen selbst[1347] brachte Bernstein insgesamt über 600 Musikbeispiele (z. T. auch als Notenbeispiele projiziert), die er nahezu alle mit der ihm typischen Verve (und häufig auswendig) am Klavier vorspielte, sang oder mit Bodypercussion darstellte. Weitere rund 30 Grafiken (Phrasenstrukturbäume, Formschemata, Schaubilder, Tabellen etc.) wurden synchron (und teilweise animiert) zu Bernsteins Stichworten auf Leinwand projiziert. Den Vortragstext der abendfüllenden[1348] Vorlesun-

---

[1345] Vgl. die umfangreichen Textmaterialien und Bibliographien in: *LoC Bernstein Col*, Box 122, Folder 1–9 u. 13. Die Breite von Interessengebieten für die *Norton Lectures* zeigt erneut eindrücklich Bernsteins pädagogischen Hang zur Interdisziplinarität auf, wie er ihn noch Jahre später im Rahmen des *BETA Fund* formuliert hat, vgl. Anm. 1264. In der Einleitung zur ersten Vorlesung brachte Bernstein diesen Hang wiederum mit *Harvard* und speziell David Prall in Verbindung: „Perhaps the principle thing I absorbed from Professor Prall, and from Harvard in general, was a sense of interdisciplinary values – that the way to „know" a thing is in the context of another discipline. So these lectures are given in that spirit of cross-disciplines; which is why I'll be speaking of music along with quixotic forays into such fields as poetry, linguistics, aesthetics, and even, heaven help us, a bit of elementary physics.", LB, *TUQ*, S. 4 u. 6; vgl. dazu auch LB, *Memories of the Curtis Institute*.

[1346] Chomsky bekundete – wie ein Brief von ihm an Bernstein vom 18. September 1972 zeigt – wohl durchaus Interesse an Bernsteins Ansatz, wenngleich er seinen Thesen eher grundlegend skeptisch gegenüberstand, vgl. *LoC Bernstein Col*, Box 135, Folder 6. Bereits in *Language and Mind* hatte Chomsky überdies zu interdisziplinären Übertragungen seiner Linguistiktheorie kritisch bemerkt: „In general, the problem of extending concepts of linguistic structure to other cognitive systems seems to me, for the moment, in not too promising a state, although it is no doubt too early for pessimism.", Chomsky, *Language and Mind*, S. 66.

[1347] Die folgenden Fakten beziehen sich auf die Videoversion der *Norton Lectures* (vgl. LB, *TUQ* (DVD)), die sich aber – wie die Produktions-Typoskripte der Vorlesungen zeigen (vgl. *LoC Bernstein Col*, Box 123–134) – trotz der geringfügigen Änderungen (zumeist kleinere und inhaltlich marginale Textkürzungen gegenüber der Originalversion) weitgehend auch auf die Vorträge im *Harvard Square Theater* übertragen lassen.

[1348] Lagen die erste und zweite Vorlesung (folgt man der Videoversion) mit ca. eindreiviertel bzw. gut anderthalb Stunden Länge noch halbwegs im Rahmen üblicher Vortragszeiten, so dauerten die restlichen vier Vorlesungen alle über zwei Stunden, die sechste gar annähernd drei (eingerechnet jeweils die Video-

gen, der zur Sicherheit über einen Teleprompter ablief, hatte Bernstein darüber hinaus detailliert bis in Gestik und Mimik hinein durchgeplant und auswendig gelernt.[1349] Neben dieser großen Gedächtnisleistung dürfte zudem das sechsmal innerhalb von sechs Wochen praktizierte und aufgrund von Bernsteins enthusiastischem Unterrichtsstil auch sicherlich körperlich anstrengende Referieren der Vorträge – jede Vorlesung wurde im Prinzip dreimal gehalten: zweimal im Hörsaal (Probe + Vortrag), einmal im Fernsehstudio – an den Kräften gezehrt haben.

Darüber hinaus hatte Bernstein bereits im Dezember 1972 – ebenfalls im Studio von WGBH-TV – mit dem *Boston Symphony Orchestra* die in den *Norton Lectures* analysierten Stücke eingespielt (Wolfgang Amadeus Mozarts Sinfonie Nr. 40 in *g*-Moll KV 550[1350], Ludwig van Beethovens Sinfonie Nr. 6 in F-Dur op. 68 *Pastorale*, Hector Berlioz' zweiter Satz aus *Roméo et Juliette* op. 17; Richard Wagners „Vorspiel und Liebestod" aus *Tristan und Isolde*, Claude Debussys *Prelude à l'après-midi d'un faune*, Maurice Ravels „Feria" aus *Rhapsodie Espagnole*, Charles Ives' *Unanswered Question* und schließlich eine halbszenische Studioaufführung von Igor Strawinskis *Oedipus rex* mit René Kollo (Œdipe), Tatiana Troyanos (Jocaste), Tom Krause (Créon), Ezio Flagello (Tirésias), David Evitts (Le Messager), Frank Hoffmeister (Le Berger), Michael Wager (Sprecher) und dem *Harvard Glee Club*[1351] (Einstudierung F. John Adams)). Zusammen mit

---

Einspielungen mit dem *Boston Symphony Orchestra* (s. u.)). Die Gesamtlänge aller sechs Vorlesungen betrug somit über 13 Stunden.

1349 Vgl. Burton (1994), S. 420.

1350 Zu den ersten 21 Takten des 1. Satzes von Mozarts *g*-Moll-Sinfonie hatte Bernstein für seine zweite Vorlesung *Musical Syntax* zudem eine 36 Takte lange „deep structure" komponiert, die er ebenfalls mit dem *Boston Symphony Orchestra* eingespielt hatte, vgl. LB, *TUQ*, S. 93–97. Partitur und Stimmenmaterial dieser Tiefenstruktur-Version finden sich in *LoC Bernstein Col*, Box 122, Folder 11.

1351 Analog zu der Tiefenstruktur-Version der Mozart-Sinfonie (vgl. Anm. 1021) hatte Bernstein auch für die sechste Vorlesung *The Poetry of Earth* zu den ersten Takten des Chors „Mulier investibulo"aus Strawinskis *Oedipus rex* (Akt 2, Ziffer 173–177) eine – augenzwinkernd gemeinte – „deep structure" im Stile eines Football-

Bernsteins Videoaufnahme von Gustav Mahlers 9. Sinfonie mit den Wiener Philharmonikern, die er 1972 für Unitel eingespielt hatte, sowie nicht näher bestimmbaren Einspielungen von Band mit Auszügen aus Alban Bergs Violinkonzert *Dem Andenken eines Engels* und Igor Strawinskis *Le Sacre du Printemps* ergänzten diese Aufnahmen Bernsteins Vorträge und wurden zumeist gegen Ende jeder Vorlesung per Videopräsentation vorgeführt. Außerdem wurden die Mozart-, Beethoven-, Berlioz-, Wagner-, Debussy-, Ravel-, Mahler- und Strawinski-Einspielungen eigenständig, frei zugänglich und kostenlos ein weiteres Mal am 20. November 1973, eine Woche nach Abschluss der letzten Vorlesung und zwei Tage vor Thanksgiving, jeweils alle hintereinander sowohl nachmittags und abends im *Harvard Square Theater* gezeigt – angekündigt als „A Thankgiving Thank-You. The Filmed Musical Illustrations to Leonard Bernstein's 1973 Norton Lectures".[1352]

Diese großambitionierte „One-Man-Show"[1353] mit Bernstein als dem Dozenten, Musiker, Dirigenten und Entertainer in Personalunion – aufgrund der immensen multimedialen Ausstattung und mit einem Gesamtbudget von weit über einer Million Dollar möglicherweise die teuerste und aufwendigste Musikvorlesung der Geschichte[1354] – stieß auf

---

Schlachtrufs auf den selbstgedichteten lateinischen Text „Sic pugnare sic ad gloriam Harvardiensis/Summae universitatis Cantabrigiensis/Sicut caeda Brownam, sicut Taurum Canem/H-A-R-V-A(que)-R(que)-D" komponiert und mit dem *Harvard Glee Club* aufgenommen, so dass diese amüsante Strawinski-Persiflage ebenfalls als Audio-Einspielung während der Vorlesung erklingen konnte, vgl. LB, *TUQ*, S. 404f.

1352 Vgl. Harry Kraut, *Kleines Troonnen Buch,* Production/performance miscellany, in: *LoC Bernstein Col*, Box 121, Folder 7, Registerkarte „Schedules", *A Thanksgiving Thank-You*.

1353 Burton (1994), S. 420.

1354 Für detaillierte Kostenabrechnungen vgl. Harry Kraut, *Kleines Troonnen Buch,* Production/performance miscellany, in: *LoC Bernstein Col*, Box 121, Folder 7, Registerkarte „Budgets". Ein tragisches Indiz für den ‚Großevent'-Charakter der *Norton Lectures* war überdies eine telefonische Bombendrohung, die während der ersten Vorlesung *Musical Phonology* am 9. Oktober 1973 während der Einspielung von Mozarts *g*-Moll-Sinfonie einging, woraufhin das vollbesetzte *Harvard Square Theater* evakuiert werden musste. Die Drohung stellte sich bald als leer heraus, so dass nach einer guten halben Stunde die Vorlesung zu Ende geführt werden konnte.

ein recht kritisches Echo. Waren die unmittelbaren und persönlichen Reaktionen größtenteils positiv bis geradezu euphorisch[1355], so wurden Bernsteins Thesen von weiten Kreisen der Fachwelt bald mehr oder weniger harsch abgetan, v. a. nach dem Erscheinen der Buchausgabe 1976. Eine systematische Kritik erfuhr Bernstein beispielsweise durch Allan Keiler, der in einem Aufsatz von 1978 einige eklatante Widersprüche in Bernsteins Argumentation, insbesondere im Hinblick auf dessen diverse Äquivalenzmodelle zwischen Sprache und Musik aufdeckte und abschließend feststellte: „It would be tedious to hold up for scrutiny the inconsistency, faulty argument, and empty terminological morass that characterizes large parts of Bernstein's lectures. […] The novelty of the enterprise of the Norton Lectures mystifies more often than it clarifies."[1356] Auch der Linguist und Chomsky-Schüler Ray Jackendoff – obwohl Bernsteins musikolinguistischen Versuch durchaus als innovativ würdigend[1357] – machte

---

Bernstein griff den Vorfall am Ende der tagsdrauf produzierten Videoaufzeichnung der Vorlesung sichtlich erschüttert auf und fragte sich: „Why had I been talking my guts out for an hour and a half on human brotherhood and universality only to have this kind of despicable disproof of human brotherhood, thrown in our faces." Nach der Wiederaufnahme der Vorlesung und der Rückkehr des Teils des Publikums, der ausgeharrt hatte, sei jedoch das erneute und gemeinsame Hören der Mozart-Sinfonie – „this incredible piece of music [...] the essence of the whole Faustian experience of man" –eine außerordentliche Erfahrung gewesen: „My faith was restored: just to hear it and just to hear it with those people and through them. So, I feel even more confident of what I was trying to say in the beginning than I had when I wrote it.", vgl. LB, *TUQ* (DVD), Disc 1, 1:39:28–1:42:25.

1355 Vgl. die erhaltenen Dankesschreiben an Bernstein von Teilnehmern der Vorlesungen in: *LoC Bernstein Col*, Box 135, Folder 2 u. 8. In der Presse kamen Bernsteins Vorlesungen hingegen z. T. schlechter weg, so etwa bei Steinberg, M. (1973) oder Rubins (1974).

1356 Keiler (1978), S. 198 u. 212.

1357 Jackendoff hatte Bernsteins *Norton Lectures* in der Fernsehstudio-Version seinerzeit live miterlebt und als eine Reaktion auf Michael Steinbergs negative Zeitungskritik am 25. November 1973 im *Boston Globe*, in der er als vermeintlicher Kritiker Bernsteins zitiert wurde (vgl. Steinberg, M. (1973)), einen entgegnenden Brief an den Arts Editor der Zeitung geschrieben, datiert vom 3. Dezember 1973, in dem es u. a. hieß: „The value of Bernstein's lectures lay in his attempt to juxtapose linguistic theory and musical analysis, putting a new range of possible interpretations on well-known musical techniques. […] [I]t is an area where so little is known that

deutliche Schwächen in Bernsteins Handhabung der Chomskyschen Theorie aus, v. a. im Hinblick auf die problematische Annahme einer Universalgrammatik der Tonalität auf der Grundlage der Obertonreihe[1358], und wertete die *Norton Lectures* insgesamt zwar als „a rich mélange of brilliant and wild theoretical speculations, illuminating descriptions of a variety of musical phenomena, and just plain personality – a multi-media, multi-disciplinary happening“ [1359], vermisste aber letztlich doch das wissenschaftliche Fundament.

Auch wenn der wissenschaftlich-musiktheoretische Ertrag der *Norton Lectures* in der Tat insgesamt als eher marginal einzustufen ist, so kommt ihnen allerdings doch der unbestreitbare historische Wert des erstmaligen mehr oder weniger systematischen Ansatzes einer linguistisch gefärbten, generativen Musiktheorie zu, die seit den 1980er Jahren vornehmlich mit den Namen Ray Jackendoff und Fred Lerdahl verbunden ist [1360] und maßgeblich durch Bernsteins *Norton Lectures* initiiert wurde.[1361] Jackendoff

---

simply to pose interesting questions is a significant advance. I admire Bernstein for getting as far as he did; I learned a great deal from thinking about the musical and linguistic intuitions behind his proposals“, in: *LoC Bernstein Col*, Box 135, Folder 2.

[1358] Jackendoff (1977), S. 889. Zur grundlegenden Problematik des Zusammenhangs zwischen Obertonreihe und Tonalität vgl. auch Mâche (2000), S. 474 sowie Keil (2012), S. 60–65.

[1359] Jackendoff (1977), S. 883f.

[1360] Vgl. u. a. Jackendoff/Lerdahl (1983) sowie Lerdahl (2001). Eine interessante neuere Studie, die teilweise Aspekte der generativen Musiktheorie aufnimmt und modifiziert, stammt von Patel (2008), insb. S. 240–298. Zu allgemeinen und aktuellen Tendenzen kognitiver Musiktheorie v.a. in Amerika – wenngleich ohne den notwendigen Hinweis auf die historische Bedeutung Bernsteins für dieses Forschungsfeld – vgl. Thorau (2005); Thorau (2010b). Daneben beruft sich auch die angelsächsische Biomusikologie z. T. auf Bernstein als ihren gedanklichen Vorreiter, vgl. Brown (2000), S. 272 und Richman (2000), S. 304.

[1361] So schrieb Ray Jackendoff schon etwa in dem bereits in Anm. 1028 zitierten Brief an den Arts Editor des *Boston Globe* vom 3. Dezember 1973: „As a direct result of the Norton lectures, I have become involved in dozens of serious discussions about musical analysis, musical perception, and aesthetics. Several of my acquaintances are considering setting up seminars and workshops to study the relation of language and music. Thus I feel obliged to point out that the Norton lectures were in

und Lerdahl beginnen das Vorwort zu ihrem Standardwerk *A Generative Theory of Music* denn auch mit den Worten:

> In the fall of 1973, Leonard Bernstein delivered the Charles Eliot Norton Lectures at Harvard University. Inspired by the insights of transformational-generative („Chomskian") linguistics into the structure of language, he advocated a search for a „musical grammar" that would explicate human musical capacity. As a result of these lectures, many people in the Boston area took a fresh interest in the idea of an alliance between music theory and linguistics, and Irving Singer and David Epstein formed a faculty seminar on music, linguistics, and aesthetics at the Massachusetts Institute of Technology in the fall of 1974. Our collaboration began as an outgrowth of that seminar.[1362]

Zusammenfassend lässt sich dementsprechend mit Aniruddh D. Patel festhalten, dass

> Leonard Bernstein's provocative lectures at Harvard sparked interest in cognitive comparison between musical and linguistic syntax. Although his own ideas on the subject have not stood the test of time, his intuition of an important link is now being supported by modern research in cognitive neuroscience.[1363]

Wenn im Folgenden trotz der sprach- wie musikwissenschaftlich weitgehend zurecht falsifizierten Argumentation der *Norton Lectures* ein kursorischer Durchgang durch die einzelnen Bernsteinschen Vorlesungen getan wird, so steht diese Betrachtung weniger im Lichte einer erneuten kritischen Auseinandersetzung mit den (musiktheoretisch großenteils unhaltbaren) Thesen. Die folgende Darstellung ist vielmehr daran interessiert, ausgehend von einer (kultur-)semiotischen Analyse der in den Vorlesungen vorgestellten ‚Musikgrammatik' Bernsteins die erinnerungskulturellen Aspekte seines (musik-)ästhetischen Gedankengebäudes und die daraus ableitbaren Konsequenzen für die später noch eingehender zu erörternden Aspekte rund um das gedächtnismediale Potential der *Kaddish*-Sinfonie in den Blick zu nehmen. Dabei gilt es u. a. auch zu bedenken, dass Bernstein einige der ersten Überlegungen zur Konzeption

---

fact an important intellectual event for me and many colleagues […]", in: *LoC Bernstein Col*, Box 135, Folder 2.

1362 Jackendoff/Lerdahl (1983), S. IX.

1363 Patel (2008), S. 297.

der *Norton Lectures* 1972 in der – bereits an anderer Stelle erwähnten – ‚mystischen' Einsamkeit der *MacDowell*-Kolonie in Peterborough anstellte, wo er zuvor bereits Teile der *Kaddish*-Sinfonie und von *Mass* komponiert hatte.[1364] In einer am 9. August 1987 gehaltenen Dankesrede für die Auszeichnung mit der *Edward MacDowell Gold Medal* kommentierte er seine drei *MacDowell*-Aufenthalte mit folgenden Worten:

> All of those times I was writing works which had, at least in intent, a vastness; which were dealing with subjects of astronomical if not mystical and astrological dimension. The first time was *Kaddish*. The second time was *Mass*. The last time was to write the six lectures that I later gave at Harvard, known as the 'Norton Lectures'. This vastness is inherent somehow in this place. The air smells higher here, and sweeter, and closer to the vastness.[1365]

Demnach wäre Bernsteins musikalische Universalgrammatik vielleicht ebenfalls treffend – in freier Adaption der bereits im Zusammenhang mit Ernest Blochs Vorstellungen einer ‚unmittelbaren Signifikation' des Hebräischen thematisierten Metapher aus den *Josephs*-Romanen Thomas Manns[1366] – als eine Art „Mondgrammatik" zu bezeichnen, denn wenn auch die wissenschaftliche Unzulänglichkeit der Bernsteinschen Musikgrammatik-Theorie „sonnenklar" ist, so ist ja laut Thomas Manns Erzähler – zumal wenn es um den auch bei dem ‚Rabbiner' Bernstein allerorten zu spürenden „Hang zur Gedankenverbindung" geht – „die Klarheit der Sonne [...] eine und eine andere des Mondes Klarheit [...]. In ihr nehmen die Dinge sich anders aus als in jener, und sie mochte diejenige sein, die damals und dort dem Geist als die wahre Klarheit erschien."[1367]

„Das Mond-Symbol", schreibt Thomas Mann in seinem Schopenhauer-Essay von 1938 noch ausführlicher,

> dies kosmische Gleichnis allen Mittlertums, ist der Kunst zu eigen. Der alten, der frühen Menschheit nämlich war das Mondgestirn merkwürdig und heilig in seiner Doppeldeutigkeit, in seiner Mittel- und Mittlerstellung zwischen der solaren und der

---

[1364] Vgl. Anm. 1278 u. 1602.
[1365] LB, zit. n. Simeone (2013), S. 268n3.
[1366] Vgl. Kap. 2.1 u. 2.2.4ff.
[1367] TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 121; vgl. auch Anm. 462.

irdischen, der geistigen und der stofflichen Welt. Weiblich empfangend im Verhältnis zur Sonne, aber männlich zeugerisch im Verhältnis zur Erde, war der Mond ihnen der unreinste der himmlischen, aber der reinste der irdischen Körper. Er gehörte zwar noch der stofflichen Welt an, nahm aber in dieser die höchste, geistigste, ins Solarische übergehende Stelle ein und webte an der Grenze zweier Reiche, sie zugleich scheidend und verbindend, die Einheit des Alls verbürgend, der Dolmetsch zwischen Sterblichen und Unsterblichen. – Genau dies denn also ist die Stellung der Kunst zwischen Geist und Leben. Androgyn wie der Mond, weiblich im Verhältnis zum Geiste, aber männlich zeugend im Leben, die stofflich unreinste Manifestation der himmlischen, die übergänglich reinste und unverderblich geistigste der irdischen Sphäre, ist ihr Wesen das eines mondhaft-zauberischen Mittlertums zwischen den beiden Regionen. Dies Mittlertum ist die Quelle ihrer Ironie.[1368]

Dass auch Bernstein – gleichsam als ein ‚postmoderner' Joseph – selbst dem mystischen Zauber des Mondes, wie ihn die „alte, frühe Menschheit" erlebt haben mag, einiges abgewinnen konnte, aber auch sein kunstaffines und ironisches Potential nicht verkannte, beweist ein kleiner aus des Komponisten Feder stammender Aphorismus, der im zeitlichen Umfeld der Werkgenese der *Kaddish*-Sinfonie entstanden ist. Darin heißt es unter anderem ganz im Sinne Prallscher Ästhetiktheorie:

The Russians took photos of the other side of the moon –– so what? It is still beautiful; I prefer to have it be a heavenly light, Diana, chaste, Pierrot, green cheese.' But no –– there must be answers. They are right to photograph it; and such things must continue a millionfold. The moonlight on this palm will always move me, no matter what I know about it. Beauty is mysterious because it elicits aesthetic responses, not because (necessarily) it is unknown in its origins or manifestations. The mystery is *why we respond*, why the moonlight is moving; –– not why it exists.[1369]

Das einleitende Motto dieses die Ästhetik des Mondes preisenden Aphorismus lautete „I want answers"[1370], was man auch als Leitspruch der großen Antwortsuche verstehen mag, auf die sich Bernstein in seinen *Norton*

1368 TM, *Schopenhauer*, S. 534f.

1369 LB, *I want answers*, in: *LoC Bernstein Col*, Box 78 Folder 1. Eine ähnlich romantisierende Sichtweise Bernsteins auf den Mond zeigt sich im Skript der *Ford Presents*-Sendung *Romanticism in Music* vom 22. Januar 1961, wo es im Fazit heißt: „The romantics give us back our moon [...] which science has taken away from us and made into just another airport. Secretly we all want the moon to be what it was before – a mysterious, hypnotic light in the sky. We want love to be mysterious too, as it used to be, and not a set of psychotherapeutic rules for interpersonal relationships. We crave mystery even while we forge ahead toward the solution of one cosmic mystery after the other.", LB, *Romanticism in Music*, S. 135f.

1370 LB, *I want answers*, in: *LoC Bernstein Col*, Box 78 Folder 1.

Lectures begab: Nicht umsonst entlehnte er den programmatischen Titel seiner Vorlesungsreihe einer ebenso mystischen wie ironischen Komposition Charles Ives': *The Unanswered Question*.

3.3.2 Musikalische „Mondgrammatik": Bernsteins *Norton Lectures* 1–3

„Whither music?"[1371] – Wohin, Musik? Dies ist die zentrale, anhand von Ives' *The Unanswered Question* evozierte Frage, unter die Bernstein zu Beginn der ersten Vorlesung alle sechs *Norton Lectures* stellt: „Ives had a highly metaphysical question in mind; but I've always felt he was also asking another question, a purely musical one – 'whither music?'"[1372] Noch deutlicher führt Bernstein diese ‚Umformulierung' der Ivesschen Frage in der fünften Vorlesung *The Twentieth Century Crisis* aus. Nachdem er dort Ives' Anmerkungen aus dem Vorwort zur zweiten Fassung von *The Unanswered Question*[1373] zitiert hat[1374], in dem Ives bekanntlich die drei unterschiedlichen Schichten des Orchestersatzes programmatisch auflädt (Streichersatz = „The Silences of the Druids – Who Know, See and Hear Nothing", Trompete = „The Perennial Question of Existence", Flöten „and other human beings"[1375] = „the hunt for the 'Invisible Answer'"), analysiert Bernstein den kompositorischen Aufbau des Stückes wie folgt:

> Whither music in our century? Let me try to reinterpret the piece in exclusively musical terms. […] the strings do indeed play „pianissimo throughout with no changes in tempo", as Ives says, but more than anything about Druids, they are playing pure *tonal triads*. And against this slow, sustained, purely diatonic background, the trumpet intermittently poses his question – a vague, *non*tonal phrase; and each time it is answered by the wind-group in an equally vague, amorphous way. The repeated question remains more or less the same, but the answers grow more

[1371] LB, *TUQ*, S. 5.
[1372] Ebd.
[1373] Ives, *Unanswered Question*, S. 10.
[1374] Vgl. LB, *TUQ*, S. 268.
[1375] Diese eigentümliche Formulierung Ives' kommentiert Bernstein treffend mit den Worten: „typical Ives cracker-barrel humor", ebd.

> ambiguous and more hectic, until the final answer emerges as utter gibberish. But throughout it all, the strings have maintained their diatonic serenity, imperturbable; and when the trumpet asks his question for the last time, "Whither music?", there is no further answer except for those strings, quietly proloning their pure G-major triad into eternity. Is that luminous final triad the answer? Is tonality eternal, immortal? Many have thought so, and some still do. And yet the trumpet's question hangs in the air, unresolved, troubling our calm. Do you see how clearly this piece spells out the dilemma of the new century – the dichotomy that was to define the shape of musical life from then to now? On the one hand, tonality and syntactic clarity; on the other, atonality and syntactic confusion.[1376]

Bernstein strebt in seiner Vortragsreihe jedoch weniger an, „to answer the question as to understand it, to redefine it".[1377] Um diese Redefinition der Ivesschen Frage vorzunehmen, müsse jedoch zunächst gefragt werden:

> Whence music? What music? and Whose music? It would be pretentious to assume that by the end of this series we will answer the ultimate question; but it is reasonable to assume that we will be in a better position to make some educated guesses.[1378]

Bernstein baut mit der von ihm unterstellten doppelten ‚Unanswered Question' nach der menschlichen Existenz bzw. nach der Zukunft der Musik gleich zu Beginn eine – um sein zentrales Schlagwort der *Norton Lectures* zu benutzen – subtile Ambiguität auf, die sich unterschwellig durch die gesamte Vortragsreihe zieht. So mündet denn auch diese implizite Doppeldeutigkeit der Ivesschen Frage ganz am Ende der letzten Vorlesung in die vielsagende Formulierung „I'm no longer quite sure what the question is".[1379] Ganz explizit wird diese Ambiguität schließlich in den letzten beiden Vorlesungen und den dort vorgenommenen Ausführungen zu Arnold Schönberg, Alban Berg, Gustav Mahler und Igor Strawinski.[1380]

Parallel zu dieser übergeordneten doppelten Betrachtungsweise lässt sich auch eine inhaltliche Zweiteilung innerhalb der sechs Vorlesungen ausmachen. Während die ersten drei Vorlesungen *Musical Phonology*,

---

1376 Ebd., S. 269.
1377 Ebd., S. 5.
1378 Ebd.
1379 Ebd. S. 425.
1380 Vgl. Kap. 3.3.3.

Musical Syntax und *Musical Semantics* vornehmlich der ebenfalls von Bernstein gestellten Frage „Whence music?“ nachgehen und das „Golden Age“ der Musik (Bernstein meint damit in etwa die Musik von Bach bis Beethoven)[1381] behandeln, schlägt dieses „whence“ spätestens mit der vierten Vorlesung *The Delight and Dangers of Ambiguity*, die das 19. Jahrhundert behandelt, in die Frage nach dem „whither“[1382] um und wird dann in der fünften und sechsten Vorlesung *The Twentieth Century Crisis* und *The Poetry of Earth* anhand der Musik des 20. Jahrhunderts weiter entfaltet. Diese thematische Zweiteilung der sechs Vorlesungen in zweimal drei Vorträge setzt sich auch in der sonstigen Darstellungsweise fort. Bernsteins linguistisch-transformationsgrammatische Überlegungen zur Musik erfolgen schwerpunktmäßig in den ersten drei Vorlesungen, die mit den offenkundig ‚grammatischen’ Titelschlagwörtern „Phonology“, „Syntax“ und „Semantics“ aufwarten; die Vorlesungen vier bis sechs hingegen betonen – wenngleich weiterhin mit zahlreichen Anspielungen auf das Chomskysche Transformationsmodell – ästhetische Aspekte und Bewertungen der Musik, was ebenfalls bereits an den zentralen Schlagwörtern der einzelnen Vorlesungstitel „Delights and Dangers“, „Crisis“ und „Poetry“ abzulesen ist.

Ein weiterer zentraler und auf der Ambiguität von Grammatik und Ästhetik fußender Dualismus innerhalb der *Norton Lectures* betrifft die Gegenüberstellung bzw. parallele Betrachtung von Sprache und Musik aus linguistischer bzw. von Prosa/Poesie und Musik aus ästhetischer Sicht. Mit insgesamt 70 Erwähnungen von bzw. Anspielungen auf Literaten – die Spannbreite reicht dabei von Homer bis T. S. Eliot – und 66 genannten literarischen Werken, von denen 37 wörtlich oder sinngemäß zitiert

[1381] Vgl. LB, *TUQ*, S. 37 u. 39.
[1382] Vgl. Anm. 1371.

werden – einige davon mehrmals[1383] –, nehmen sich die *Norton Lectures* zumindest ab der zweiten Vorlesung nahezu als eine Art Doppelbetrachtung von musikalischer und literarischer Poetik aus, so dass Bernstein mit der Konzeption seiner Vorlesungen durchaus gewissenhaft seinem Ruf als „Charles Eliot Norton Professor of Poetry" Genüge getan hat.[1384]

Die einleitenden Gedanken zur Chomskyschen Transformationsgrammatik innerhalb der ersten Vorlesung *Musical Phonology* kreisen um das Phänomen der (in der linguistischen Forschung heute sehr umstrittenen[1385]) Monogenese[1386], mithilfe derer Bernstein versucht, dem „Tower–

[1383] Die Angaben gelten sowohl für die Buch- als auch die Filmversion, vgl. LB, *TUQ* und LB, *TUQ* (DVD). Im Vergleich dazu nennt Bernstein in der Buchversion 66 Komponisten der abendländischen Kunstmusikgeschichte (aufgrund von Kürzungen sind es in der Videoversion vier weniger), angefangen von Purcell, Rameau, Bach und Händel bis hin zu Stockhausen, Boulez, Cage und Berio. Hinzukommen – nimmt man Film- und Buchversion zusammen – acht Künstler bzw. Bands aus dem Jazz/Rock/Pop-Bereich sowie 17 Bezüge zu außereuropäischer bzw. folkloristischer Musik. An konkreten Kompositionen werden 122 Werke der abendländischen Kunstmusik erwähnt, von denen 71 mit zumeist mehreren Noten- und/oder Hörbeispielen dargestellt werden. Daneben finden fünf Songs (davon einer als Notenbeispiel) aus dem Jazz/Rock/Pop-Bereich, elf Beispiele (davon sechs mit Notenbeispiel) zu außereuropäischer, neun Beispiele (davon zwei in Notenform) zu folkloristischer Musik sowie hunderte musiktheoretische Exemplifikationen Eingang in Bernsteins Vorträge (jeweils Buch- und Filmversion komplementär ergänzt).

[1384] In der heutigen offiziellen Beschreibung der nach dem bedeutenden amerikanischen Kunstgeschichtsprofessor Charles Eliot Norton benannten Poetik-Professur ist allerdings der Terminus „'poetry' […] interpreted in the broadest sense to encompass all poetic expression in language, music, or fine arts", zit. n. http://mahindrahumanities.fas.harvard.edu/content/norton-lectures (Abrufdatum: 12. November 2015). Nimmt man diese Vorgabe zum Maßstab, so hätte Bernstein durchaus – wie viele seiner prominenten Vorgänger als Norton-Professoren (u. a. Igor Strawinski, Paul Hindemith, Aaron Copland, Carlos Cháves, Leo Schrade, Roger Sessions) auch – ebenso mit einer reinen Musikvorlesung dem Lehrstuhl gerecht werden können, vgl. Rust (2014), *passim*.

[1385] Vgl. Gippert (2010a); Gippert (2010b); Bußmann/Lauffer (2008), S. 767f.

[1386] Vgl. LB, *TUQ*, S. 10–14. Hierbei gilt freilich zu bedenken, dass eine diachrone Sprachbetrachtung in Chomskys Theorie so gut wie gar keine Rolle spielt. Das Modell der Chomskyschen Universalgrammatik ist vornehmlich auf der synchronen Ebene, wie sie seit Saussures *Cours de linguistique générale* im Zentrum linguistischer Forschung steht, angesiedelt und betrachtet Phänomene des Sprachsystems, nicht der Sprachgeschichte. Folglich schaltet Bernstein an dieser Stelle also entge-

of–Babel-moment in human evolution“[1387] sowohl im Hinblick auf Sprache als auch auf Musik näherzukommen. Auf der Sprachseite betreibt er eine stark volksetymologisch gefärbte Herleitung von Urphonemen, die teilweise sehr an das Blochsche Prinzip der ‚unmittelbaren Signifikation' erinnert[1388]; auf der Seite der Musik sieht er deren Urklanglichkeit in der bereits angesprochenen Obertonreihe begründet. Aus ihr leitet er nicht nur die pentatonische bzw. diatonische Skala ab, sondern beschreibt auch die musikgeschichtliche Entwicklung der abendländischen Mehrstimmigkeit als eine sukzessive Erschließung der Obertöne.[1389] Ein zentrales Moment sei dabei die implizite Dominant-Tonika-Relation, die zwischen dem Grundton bzw. dem ersten und zweiten Oberton liege (auf den Ton *C* bezogen der Quinte *g*–*c*).[1390] Wenn man nun diese fundamentale (und von Bernstein ebenfalls als musikalische Universalie(!) angenommene) Dominant-Tonika-Relation in Form von Quintschichtungen potenziere, so erhalte man schließlich den Quintenzirkel bestehend aus zwölf übereinander geschichteten Quinten, aus denen sich wiederum die chromatische Tonleiter ableiten lasse. Mithilfe der neu gewonnenen Chromatik lasse sich Musik – Bernsteins Beispiel in der Vorlesung ist die Universitätshymne *Fair*

---

gen jeder modernen Linguistik-Theorie einen systematischen mit einem heterogen dazu stehenden historischen Ansatz eng.

1387 Ebd., S. 12.

1388 Die Nähe der Bernsteinschen Monogenese-Argumentation zu dem im Bloch-Kapitel eingehender diskutierten abendländischen „Vorstellungserbe“ (vgl. Anm. 448) der adamitischen Ursprache und der damit verbundenen ‚unmittelbaren Signifikation' (vgl. Kap. 2.1 u. 2.2.6) wird vor allem an dem ebenso amüsanten wie einfältigen Beispiel des Urworts „Ma“ für „Mutter“ offenkundig: Bernstein stellt sich einen „hominid infant“ vor, der seine Stimme summend ausprobiert und – als er Hunger bekommt – seine Lippen zum A-Laut öffnet, um an die Brust der Mutter zu gelangen, vgl. LB, *TUQ*, S. 13.

1389 Vgl. ebd., S. 17–37.

1390 Vgl. ebd., S. 35ff.

Harvard – nun so frei harmonisieren, dass daraus „chromatic porridge“ entstehen könne, „and in our own century it's going to become goulash“.[1391] Damit ist Bernstein bei seiner zentralen Überlegung der ersten Vorlesung angelangt, die von der Frage ausgeht: „How does music contain this loose, runny chromaticism?“[1392] Seine ganz gemäß dem klassischen Postulat von der Einheit in der Mannigfaltigkeit folgende Antwort lautet:

> By the basic principle of *diatonicism* – that stable relationship of tonics and dominants, subdominants and supertonics, new dominants and new tonics [...]. We can now modulate as freely as we want, as chromatically as we want, and still have complete tonal control.[1393]

Bernstein führt an dieser Stelle erstmals den zentralen Begriff der Ambiguität ein: „It's a curious thing, and a crucial one, that through this perfect combination of opposites, chromaticism and diatonicism, there is distilled the essence of ambiguity“.[1394] Mustergültig verwirklicht sieht er diesen perfekten Ausgleich der ambigen ‚Musikphoneme' Chromatik und Diatonik in jenem „Golden Age“, das mit Johann Sebastian Bach beginnend über dessen Sohn Carl Philipp Emanuel bis zu den Wiener Klassikern Haydn, Mozart und Beethoven reiche.[1395] Die durchaus offenkundig vorhandenen stilistischen Unterschiede der genannten Komponisten seien nur „syntactic and semantic changes“ (die zentralen thematischen Aspekte der beiden Folgevorlesungen) und eben keine phonologischen. „In these specific terms we can see the peak attained by Bach continuing as a kind of plateau, level and lofty, right into the music of Beethoven.“[1396] Zum Abschluss der ersten Vorlesung zeigt Bernstein an exemplarisch ausgewählten Passagen aller vier Sätze aus Mozarts *g*-Moll-Sinfonie KV 550 entsprechende in Balance

---

1391 Ebd., S. 37.
1392 Ebd.
1393 Ebd.
1394 Ebd., S. 39.
1395 Vgl. ebd.
1396 Ebd.

stehende ‚Phonologie-Ambiguitäten' zwischen Chromatik und Diatonik auf.[1397]

Die zweite Vorlesung *Musical Syntax* stößt zum Kernbereich der Chomskyschen Transformationsgrammatik vor. Hier entwickelt Bernstein seine ihn immer wieder in argumentative Widersprüche verstrickende Äquivalenzmodelle von Sprache und Musik, für die er später am heftigsten kritisiert wurde.[1398] Im weiteren Verlauf der Vorlesung versucht Bernstein analog zu den sprachlichen Transformationsprozessen zwischen Tiefen- und Oberflächenstruktur ebensolche Transformationen auch in Musik auszumachen. Dies exemplifiziert er zunächst etwas abstrakter am *thema regium* aus Johann Sebastian Bachs *Musikalischem Opfer* BWV 1079, dessen einzelnen Tönen er jeweils ein Wort unterlegt, um so vermeintlich generative Analogien zwischen sprachlicher Satz- und musikalischer Phrasenbildung aufzuzeigen[1399], und dann konkreter an einer Klavieretüde Charles-Louis Hanons, die er als ‚Tiefenstruktur' einer von ihm selbst ‚darüber' komponierten Fuge mit dem ironischen Titel *Hanon Can Be Beautiful* vorführt[1400], sowie erneut am Kopfsatz der *g*-Moll-Sinfonie von Mozart, dem er eine Tiefenstruktur –„a perfect nightmare of symmetry"[1401], wie er es selbst nennt – hinzukomponiert.[1402] Die für seine folgende Argumentation grundlegende Erkenntnis, die sich aus der Analogiesetzung von sprachlichen und musikalischen Transformationsprozessen ergebe, bestehe allerdings darin, dass die Qualitäten der jeweiligen Oberflächenstrukturen von Sprache und Musik unterschiedlich seien: Ein sprachlicher Satz in der Oberflächenstruktur

---

1397 Vgl. ebd., S. 39–49.
1398 Vgl. z. B. Keiler (1978), S. 209–212.
1399 LB, *TUQ*, S. 71–77.
1400 Ebd., S. 80–83.
1401 Ebd., S. 95.
1402 Ebd., S. 93–97.

> belongs to the world of prose, of literal meaning; whereas the corresponding musical phrase inhabits a world of poetry – sensous, aural poetry. This series of notes has already led us into an aesthetic domain; but that series of words […] leaves us grounded in the world of prosaic fact.[1403]

Damit stülpt Bernstein in seiner Argumentation gewissermaßen die Prallsche Ästhetik, d. h. die sensitive Wahrnehmung ästhetischer Oberflächenstrukturen, der Chomskyschen Grammatik, d. h. der generativen Herleitung (prosa)sprachlicher Oberflächenstrukturen, über. Im Falle der Musik führten – so Bernstein – die Transformationsprozesse automatisch immer zu einer ästhetischen Oberfläche im Prallschen Sinne, während diese im Falle der Sprache immer nur durch eine weitere Transformation der schon als Oberflächenstruktur existierenden Prosa im Chomskyschen Sinne hergestellt werden könne. Ästhetische Sprache, d. h. Poesie sei demnach eine „super-surface structure"[1404], während Musik einfach nur „surface structure" sei.[1405] Bernstein visualisiert diesen herausgearbeiteten Unterschied in einem „double ladder"-Schaubild von sprachlicher bzw. musikalischer Transformation[1406] (vgl. Abb. 6), das an späterer Stelle der *Norton Lectures* noch einmal zu zentraler Bedeutung gelangen wird[1407].

In der ausführlichen ‚syntaktischen' Analyse der Oberflächen- und Tiefenstruktur des Beginns von Mozarts *g*-Moll-Sinfonie rekurriert Bernstein vor allem auf die ‚poetischen' Ambiguitäten *in puncto* Symmetrie und Periodizität der Oberflächenstruktur der Musik, die durch Elidierungs-

---

[1403] Ebd., S. 77.

[1404] Ebd., S. 79. Das Verhältnis von prosaischer und poetischer Textoberfläche exemplifiziert Bernstein an ‚poetischen' Elidierungsprozessen, die er anhand des ersten Verses von William Shakespeares Sonnet 66 „Tired with all these, for restful death I cry" aufzeigt, ebd., S. 83f.

[1405] Ebd., S. 79. Musikalische ‚Prosa' sei folglich nur als Tiefenstrukturphänomen beschreibbar, das sich allerdings z. B. in Etüden – hier kommt das Beispiel von Hanon ins Spiel – auch in einer Oberflächenstruktur zeigen könne. Durch die kompositorische Ausgestaltung der Tonleiterübungen Hanons zu einer Fuge demonstriert er den musiktransformatorischen Prozess des „converting prose into poetry", ebd., S. 80–83.

[1406] Vgl. ebd., S. 84f., Abb. 52–56.

[1407] Vgl. Kap. 3.3.3.

prozesse aus der vollkommen symmetrischen Tiefenstruktur erklärbar seien. Die dahintersteckende Ästhetik erläutert er wie folgt:

> [S]ymmetry is not necessarily balance [...]. What Mozart has done [...] is to make the leap from prosy symmetry into poetic balance, that is, into art. And he accomplishes this leap through those very principles of transformation so deftly enunciated by Chomsky; only Mozart achieves thereby not the mere grammar of a sentence, but the *super*-grammar of an aesthetic surface.[1408]

Nach der in der ersten Vorlesung thematisierten Obertonreihe, auf der jede musikalische Phonologie basiere, hat Bernstein mit der Symmetrie seine zweite musikgrammatische Universalie[1409] nun auf syntaktischer Ebene gefunden: Sie bildet die ‚prosaische' Tiefenstruktur, die durch ‚Elidierung' in eine ‚poetische' Oberflächenstruktur überführt sein will, um zu Musik zu werden.

Die in den ersten beiden Vorlesungen eingeführten Ambiguitäten phonologischer bzw. syntaktischer Art ergänzt Bernstein in der dritten Vorlesung *Musical Semantics* um das Phänomen der „semantic ambiguity", welche gleichsam eine Kombination aus den vorangegangenen beiden Ambiguitäten darstelle.[1410] Um dies deutlich zu machen, wählt er den folgenden Satz: „The whole town was populated by old men and women", bei dem die semantische Doppeldeutigkeit offenkundig darin besteht, dass die Stadt entweder von alten Männern und alten Frauen oder von alten Männern und Frauen jeglichen Alters bewohnt sein kann. Hervorgerufen werde diese Ambiguität – so Bernstein weiter – durch die rhetorische Figur des Zeugma, also einer ‚Elidierung' des Adjektiv-Attributs vor dem zweiten Präpo-

---

1408 LB, *TUQ*, S. 97.

1409 „[Symmetry] is a *universal* concept, based on our innate symmetrical instincts, which arise from the very structures of our bodies. We are symmetrically constituted, dualistically constituted, in the systole and diastole of our heartbeats, the left-rightness of our walking, the in-and-outness of our breathing, in our maleness and femaleness. This dualism invades our whole life, on all levels; in our actions (preparation/attack, tension/release) and in our thinking (Good and Evil, Yin and Yang, Lingam and Yoni, progress and reaction)", ebd., S. 91f.

1410 Vgl. ebd., S. 119.

sitionalobjekt „women“.[1411] Durch eine weitere Elidierungstransformation könne aus diesem bereits in der ‚prosaischen’ Oberflächenstruktur ambigen Satz ein noch ambigerer Satz werden, der dann in den Bereich der ‚poetischen’ „super-surface structure“ gerate: „The whole town was old men and women“. Dieser aus linguistischer Sicht syntaktisch zwar korrekte, semantisch aber inkorrekte Satz („since a town is a place and men and women are people, and a place can’t be people“) funktioniere in einer auf semantische Eindeutigkeit ausgelegten Prosasprache nicht, in einer poetischen, auf semantische Ambiguitäten setztenden Poesiesprache hingegen sei er durchaus denkbar, nämlich dann, wenn „the mind intuits a *metaphorical* meaning, and can then accept the semantic ambiguity on that level.“[1412]

Bezogen auf Musik unterscheidet Bernstein in der Folge drei Formen solcher Metaphern: intrinsische, extrinische und analogische.[1413] Im Gegensatz zu sprachlichen Metaphern, bei denen für das Verständnis der metaphorischen Kombination ein kurzer mentaler Prozess ablaufe, um die heterogenen Komponenten der Metapher über das *tertium comparationis* in Einklang zu bringen, funktionierten intrinsisch-musikalische Metaphern augenblicklich

---

[1411] Vgl. ebd., S. 119–121. Ein musikalisches Äquivalent zu solchen sprachlichen Zeugmata erblickt Bernstein in dem *Danse des Cochers et des Palefreniers* aus Igor Strawinskis Ballett *Petruschka* (Tableau IV, Nr. V), indem er – unter Anwendung seines aus *Musical Syntax* bekannten Äquivalenzmodells 3 – feststellt, dass dort den immer neuen Motiven der Melodie, den „nouns“, das immer gleichbleibende Begleitpattern, das „verbal adjective“, ‚zeugmatisch’ unterlegt sei, vgl. ebd. S. 120f.

[1412] Ebd., S. 122f. Bernstein erläutert den Begriff der Metapher an späterer Stelle am Beispiel des berühmten Shakespeare-Zitats „Juliet is the sun“ (*Romeo and Juliet*, II/1, Vers 45) mit gewohnt puzzleartiger Kombinationslogik: „[W]e are comparing *A* and *B*, [...] both of which must relate to a third factor, *X*, which is abstractable from both. If *A* is Juliet and *B* is the sun, then *X* is radiance [...]; *A* has *X*, and *B* has *X*, therefore *A* is like *B*. Juliet is like the sun. We then delete the *like* and Juliet *is* the sun. And what a deletion is there! Of such transformations are metaphors made, and of such metaphors is beauty born.“, LB, *TUQ*, S. 125.

[1413] Ebd., S. 131 u. 133.

> [b]ecause the *A's* and *B's* of music are not burdened by litteral semantic weights […] with no time or effort needed to explain that relationship in terms of semantic meanings; the only time required is the time it takes to play the music.[1414]

Am Beispiel der Sequenzen und Komplementärmotivik innerhalb der ersten vier Takte des ersten Satzes aus Johannes Brahms' 4. Sinfonie in *e*-Moll op. 98 zeigt Bernstein solche intrinsisch-musikalischen Metaphern auf.[1415] Ausgehend davon sei eine intrinsische Semantik der Musik generell Gegenstand dessen, was Strawinski „Le Jeu de Notes" genannt habe:

> One can almost think of a given piece of music as a continuing game of anagrams, in which there are, as it were, twelve "letters" that can be juggled and rejuggled. The constant rearrangement and transformation of these "letters" is made particularly rich by the combined possibilities of horizontal and vertical structures – melodic, harmonic, and contrapuntal anagrams – which of course language cannot do, even with twenty-six letters. Music is further enriched by the extension of these possibilities to near-infinity, through the extraordinary variety of high and low registers, durations, dynamics, meters, rhythms, tempi, colorations. It's as if all music were one supergame of sonic anagrams. […] [M]usic has intrinsic meanings of its own, which are not to be confused with specific feelings or moods, and certainly not with pictorial impressions or stories. These intrinsic meanings are generated by a constant stream of metaphors, all of which are forms of poetic transformations.[1416]

Demgegenüber seien extrinsisch-musikalische Metaphern solche,

> by which musical meanings relate to nonmusical meanings. In other words, certain semantic meanings belonging to the so-called "real world", the "world out there" – the *non*musical world – are assigned to musical art in terms of literal semantic values, namely extramusical ones.[1417]

Solche extrinsisch-musikalischen Metaphern träten beispielsweise in Ludwig van Beethovens 6. Sinfonie *F*-Dur op. 68 *Pastorale* auf, wenn durch die Musik lautmalerisch bäuerliches Leben, Wasserplätschern oder Vogelstimmen nachgeahmt würden. „[T]hese notes equal those birds; *these are those*. It is a variation of the old formula."[1418] Analogische Metaphern schließlich seien solche, bei denen

---

[1414] Ebd., S. 127.
[1415] Vgl. ebd., S. 126f.
[1416] Ebd., S. 129f.
[1417] Ebd., S. 133.
[1418] Ebd.

> we compare those intrinsic musical metaphors with their counterparts in speech, strictly verbal ones; and this comparison is in itself a metaphorical operation. It says: this musical transformation is like that verbal one; this is like that. Delete "like" and you have the metaphor.[1419]

Mit dieser Aussage gerät implizit Bernsteins gesamter Ansatz, Musik und Sprache, Ästhetik und Grammatik, Prall und Chomsky in Beziehung zueinander zu setzen, auf eine solche analogische Metaphernebene. Hier zeigt sich bereits, dass Bernstein auch durchaus selbst ein gewisses ‚poetisches' Potential seiner Vorlesungen expliziert hat, das rational an mancher Stelle vielleicht zwar nicht funktionieren mag, aber ‚mondgrammatisch'[1420], d. h. künstlerisch durchaus seine Berechtigung behält.

Aus der Opposition von intrinsischen und extrinsischen Metaphern, die wiederum nur mithilfe von analogischen Metaphern als solche beschrieben werden könnten, leitet Bernstein im weiteren Verlauf – unter (fast möchte man sagen: unvermeidlicher) Berufung auf Eduard Hanslicks Idee der absoluten Musik[1421] – eine Differenz von „meaning", der objektiv-intrinsischen Seite der Musik, und „expressing", der subjektiv-extrinsischen Seite, ab und konstruiert daraus eine weitere „beautiful new semantic ambiguity to add to our fast-growing list".[1422] *Was* Musik ausdrücke, sei zwar eine rein subjektive Angelegenheit des Komponisten, Musikers oder

---

[1419] Ebd.

[1420] Vgl. Anm. 1367.

[1421] Vgl. LB, *TUQ*, S. 135. Der aufgrund von Bernsteins Diskussion beinahe obligatorisch zu erwartende Hinweis auf Hanslicks berühmten, vielfach zur Platitüde verkommenen Auspruch der „tönend bewegten Formen" ist insofern an dieser Stelle aber vielleicht doch mehr, als nur eine pauschale und unreflektierte Referenz, als auch – wie Dahlhaus gezeigt hat – in Hanslicks Konzept von Komponieren als „Arbeit des Geistes in geistfähigem Material" jene Auffassung von cartesianischer Geisteskonstitution durchscheint, wie sie sich in Wilhelm von Humboldts Sprachtheorie äußert und die wiederum auch für Chomskys rationalistisch-kognitiven Ansatz von Linguistik prägend war, vgl. Dahlhaus, *Idee der absoluten Musik*, S. 95f. Bernstein dürfte – selbst wenn er die direkten historischen Bezüge zwischen Hanslick und Humboldt nicht gekannt haben sollte – aufgrund seiner intensiven Beschäftigung mit Chomsky und dessen Vorläufern diese inhaltliche Parallele der Hanslickschen Überlegungen mit denen der rationalistischen Sprachtheorie kaum entgangen sein.

[1422] Ebd., S. 139.

Hörers, aber *wie* sie es ausdrücke sei objektiv fassbar, nämlich eben durch jene zuvor beschriebenen metaphorischen Prozesse. Diese durch musikalische Metaphorik erzeugte Ambiguität von Bedeutung und Ausdruck mache Musik somit zu einer „totally *metaphorical* language" oder kurz „metalanguage", welche „can name the unnamable, and communicate the unknowable".[1423]

Analog zu der phonologischen Universalie der Obertonreihe und der syntaktischen Universalie der Symmetrie spekuliert Bernstein im Anschluss daran über eine „innate universal grammar of musical metaphor", die er darin bestätigt findet, dass „all metaphors, verbal or musical, derive from transformational processes"[1424], wie er sie in der Vorlesung zuvor herausgearbeitet hatte. Um diese Annahme einer musikalischen ‚Universalmetaphorik' zu untermauern, dehnt er den Begriff der Metapher noch einmal und fasst darunter auch andere gängige sprachlich-rhetorische Figuren. Explizit stellt er in diesem Zusammenhang Antithese, Alliteration, Anapher und Chiasmus vor, die er auch in musikalischen Strukturen ausmacht und damit – zumindest ansatzweise – ein ebenso eigenwilliges wie eindrückliches Modell musikalisch-rhetorischer Figurenlehre entwickelt[1425]:

[1423] Ebd., S. 139f. Bernstein leitet diese Formulierung zwar vordergründig aus einer Definition in Marcus Fabius Quintilianus' *Institutio Oratoria* ab, dass Metaphern die schwierige Aufgabe bewältigten, allem einen Namen zu geben, vgl. LB, *TUQ*, S. 139. Er spielt dabei aber wohl indirekt auch auf Theodor W. Adornos Paradox „Ihre [= der Musik] Sprachähnlichkeit erfüllt sich, indem sie von der Sprache sich entfernt" aus seinem *Fragment über Musik und Sprache*, das seine Schrift *Quasi una fantasia* eröffnet, an, vgl. Adorno, *Fragment über Sprache*, S. 256. In der fünften und sechsten Vorlesung der *Norton Lectures* setzt sich Bernstein explizit mit Adornos Musikphilosophie auseinander (vgl. Kap. 3.3.3) und sowohl Adornos *Philosophie der neuen Musik* als auch *Quasi una fantasia* tauchen in den erhaltenen Literaturlisten Bernsteins zu den *Norton Lectures* auf, vgl. *LoC Bernstein Col*, Box 122, Folder 1, Bl. 1^{r+v}, Eintrag 15 bzw. 40.

[1424] LB, *TUQ*, S. 140.

[1425] Vgl. ebd., S. 141–153. Antithetische Strukturen, wie Bernstein sie zunächst literarisch anhand des Psalms 115 aufgezeigt hat, zeigten sich beispielsweise in Mozarts Klaviersonate Nr. 14 *c*-Moll KV 457 in Form von gegensätzlichen Motiven sowie dynamischen und harmonischen Kontrasten; Alliterationen fänden sich z. B.

> The proliferation of any given figure of speech sets up an array of *A's* and *B's*, all of them alike in deriving from some aesthetic principle of design. And it is this very principle which now serves as the *X*-factor.[1426]

Das eigentlich tiefenstrukturelle Prinzip all dieser rhetorischen Figuren sei jedoch dasjenige der Wiederholung.

> [A]ll figures of speech, and all metaphors, in speech and music alike, depend ultimately on repetition, which is then subjected to variation, or as the linguists say, transformation.[1427]

So werde beispielsweise im Falle der Antithese aus dem metaphorischen Äquivalent *A* = *B* die antithetische Opposition *A* vs. *B*, die aber eigentlich nur eine durch Variation bzw. Transformation in Opposition verwandelte Wiederholung sei; bei Alliterationen, Anaphern und Chiasmen liege der Wiederholungscharakter in analoger Weise noch offenkundiger auf der Hand.[1428]

Anhand dieses Modells von Metaphorik als Wiederholung und Variation, das Bernstein wenig später noch einmal bündig unter dem Prinzip der

---

im Seitenthema des ersten Satzes aus Beethovens 8. Sinfonie *F*-Dur op. 98 mit dem taktweise sich wiederholenden immer gleichen Auftaktmotiv, oder analog dazu im Hauptthema von Franz Schuberts Ouvertüre zur Balletmusik *Rosamunde* D 644, im zweiten Satz aus Dimitri Schostakowitschs 5. Sinfonie *d*-Moll op. 47, im Seitenthema des ersten Satzes aus César Francks Sinfonie *d*-Moll FWV 48 oder auch in dem finalen Galopp in Gioachino Rossinis Ouvertüre zu *Guillaume Tell*; Anaphern im Sinne von Wiederholungen größerer Motiveinheiten oder Phrasen seien zu Beginn des zweiten Satzes aus Gustav Mahlers 5. Sinfonie *cis*-Moll (1902) oder im zweiten Satz aus Beethovens 2. Sinfonie *D*-Dur op. 36 zu finden; Chiasmen schließlich – also rückläufige Themen nach dem Schema A–B–B–A – wiesen das Seitenthema des ersten Satzes aus Schuberts „Unvollendeter" Sinfonie Nr. 7 *h*-Moll D 759 oder das Hauptthema aus Emanuel Chabriers *España* (1883) auf.

1426 Ebd., S. 141.

1427 Ebd., S. 145 u. 147.

1428 Vgl. ebd., S. 145–153. Bernstein beruft sich bei diesen Überlegungen maßgeblich auf Studien des Linguisten und Musikwissenschaftlers Nicolas Ruwet sowie des aus der berühmten Prager Schule stammenden Sprachforschers und Poetologen Roman Jakobson. In Bernsteins Nachlass finden sich unter den Dokumenten zu den *Norton Lectures* u. a. der aus dem Jahre 1967 stammende Aufsatz *Quelques Remarques Sur Le Rôle De La Répétition Dans La Syntax Musicale* von Ruwet sowie diverse Studien Jakobsons, die z. T. intensiv mit Eintragungen Bernsteins versehen sind, vgl. *LoC Bernstein Col*, Box 122, Folder 3.

„Violation of Expectation“ zusammenfasst[1429], erfolgt im zweiten Teil der Vorlesung eine eingehende Analyse des ersten Satzes aus Beethovens *Pastoral*-Sinfonie. [1430] Indem Bernstein den gesamten Satz durchaus überzeugend als eine einzige Wiederholungs-, Variations- und Transformationsfolge des motivischen Materials der ersten vier Takte begreift[1431] und dabei gerade jegliche programmatischen Bezüge der Musik ausblendet, die „a kind of visual curtain of nonmusical ideas“ bildeten, „a semi-transparent curtain so to speak, that interposes itself between the listener and the music per se“ [1432], versucht er anschaulich den zuvor aufgeworfenen ambigen Gegensatz von intrinsischer und extrinsischer musikalischer Semantik aufzuzeigen.

Mit dieser dritten Vorlesung, einer „study of pure meaning“, in der Bernstein nach eigener Aussage „the weakest of the three linguistic departments“ betreten habe[1433] – einen Bereich, den – wie er überdies selbst bemerkt[1434] – ja wohlweißlich auch Chomsky zunächst aus seinen Überlegungen zu einer generativen Transformationsgrammatik ausgeschlossen hatte[1435] –, verlässt er gleichzeitig auch den engen Bereich der linguistischen Analyse von Musik bzw. ‚transformiert’ diese zunehmend in eine poetologische Betrachtung derselben. Eben eine solche stärker ästhetisch motivierte Perspektivierung kennzeichnet vornehmlich die folgenden drei Vorlesungen, mit denen sich Bernstein auch weiter der

---

[1429] „What is expected is, of course, repetition – either literal or in the form of an answer, a counterstatement, or whatever; and when those expectations are violated, you've got a variation. The violation is the variation.“, LB, *TUQ*, S. 162.

[1430] Vgl. ebd., S. 157–187.

[1431] „Every bar and phrase to come – and I mean every one, without exception – will be some kind of transformation, some metaphorical rendering, of the elements present in these four little bars“, ebd., S. 157f.

[1432] Vgl. ebd., S. 157.

[1433] Vgl. ebd., S. 128.

[1434] Vgl. ebd.

[1435] Vgl. Anm. 1329.

eigentlich zentralen Frage seiner *Norton Lectures* annähert: „Whither music?“[1436]

3.3.3 Musikgeschichte als ‚metaphorischer' Transformationsprozess: Bernsteins *Norton Lectures* 4–6

In den *Norton Lectures* stehen die Vorlesungen vier bis sechs zu den Vorlesungen eins bis drei in gewisser Weise im Verhältnis einer ‚analogischen Metapher', wie sie von Bernstein in *Musical Semantics* definiert worden war. Hatte Bernstein seine universalgrammatischen Überlegungen zur Musik in den ersten Vorlesungen am Beispiel des „Golden Age“[1437] von Bach bis Beethoven (bzw. analog dazu die literarische Welt Shakespeares) vorgeführt, so behandeln die letzten drei Vorlesungen die mit der Romantik aufkommende Entwicklung der Krise der Musik nun aus poetologisch-ästhetischer Sicht. Entsprechend stehen jetzt auch neue Komponistennamen wie Hector Berlioz, Richard Wagner, Claude Debussy, Maurice Ravel, Charles Ives, Arnold Schönberg, Alban Berg, Gustav Mahler und schließlich Igor Strawinski im Fokus der Betrachtung; ebenso andere Literatennamen wie z. B. Gerald Manley Hopkins, James Joyce, Gertrude Stein, Stéphane Mallarmé, Stefan George, e. e. cummings oder T. S. Eliot. Aus den von Bernstein für das „Golden Age“ angenommenen balancierten Ambiguitäten von diatonischer und chromatischer Phonologie, symmetrischer und asymmetrischer Syntax sowie intrinsischer und extrinsischer Semantik entstehe – so Bernsteins These – in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts ein Ungleichgewicht der entsprechenden Parameter, das zwar zunächst zu bislang ungeahnten „Delights“, aber auch zu „Dangers“ (vgl. Vorlesung 4) und schließlich einer großen „Crisis“ führe, aus der sowohl die Dodekapho-

[1436] Vgl. Anm. 1371.
[1437] Vgl. Anm. 1395.

nie Schönbergs (vgl. Vorlesung 5) als auch der Neoklassizismus Strawinskis (vgl. Vorlesung 6) mit gänzlich neuen ästhetischen Ambiguitätskonzepten hervorgingen und damit jeweils spezifische Wege aus der beschworenen Krise des 20. Jahrhunderts und der daraus resultierenden Ivesschen Frage „Whither music?“[1438] aufzeigten.

Die vielleicht bedeutsamste Metaphorisierung der ersten drei Vorlesungen betrifft aber die Transformationsgrammatik selbst. Diese wird nämlich ab der vierten Vorlesung von einem kognitiv-linguistischen Prinzip mit dem Fokus auf synchrone, d. h. systematische Sprach- bzw. Musikbetrachtung gerichtet hin zu einem ästhetisch-musikalischen Prinzip mit dem Fokus auf diachroner, d. h. historischer Sprach- bzw. Musikbetrachtung liegend ‚transformiert'. Diese Metaphorisierung vollzieht sich maßgeblich in der vierten Vorlesung *The Delights and Dangers of Ambiguity*. Hier macht Bernstein zunächst – unter Berufung auf eine Definition aus *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary* – auf den ‚ambigen' Begriff der Ambiguität selbst aufmerksam, der zwischen „bothness“ und „vagueness“ schwanke. Je mehr nun künstlerisch-ambige Prinzipien weg von ersterer hin zu letzterer tendierten, desto mehr gerieten sie von „delights“ zu „dangers“[1439], d. h. die „perfect control“, unter der die Musik des „Golden Age“ phonologisch, syntaktisch und semantisch gestanden habe, nehme mit dem Voranschreiten der Musikgeschichte im 19. Jahrhundert sukzessive ab, bis die Musik schließlich zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer „total ambiguity“ gelange, „lost in fenceless chromaticism“.[1440]

[1438] Vgl. Anm. 1371.

[1439] Vgl. LB, *TUQ*, S. 201.

[1440] Ebd., S. 259. Auch wenn in Begriffen wie „Golden Age“, „delights“, „dangers“ und „crisis“ natürlich rhetorisch eine grundlegend ästhetisch-konservative Werthaltung Bernsteins nicht wegzudiskutieren ist, so bemüht er sich doch vielfach auch, diese Werthaltung möglichst gering zu veranschlagen, etwa wenn er in Bezug auf die Frage, ob ambigere Kunst aufgrund ihres größeren expressiven Gehaltes besser sei als weniger ambige Kunst, klarstellt: „I don't have to point out that it's not a questi-

Nachdem Bernstein anhand einiger musikalischer[1441] und literarischer[1442] Beispiele den sich langsam herausbildenden romantisch-ambigen Künstlertypus des „Priest and Prophet“[1443] eingehender beschrieben hat, setzt er unter dem Blickpunkt der Transformationsgrammatik die beiden ‚erz-romantischen’ Künstler Hector Berlioz und Richard Wagner mit ihren Werken *Roméo et Juliette* op. 17 bzw. *Tristan und Isolde* in eine eigentümliche Beziehung zueinander.

Dazu greift er auf die beiden Anfangsphrasen des zweiten, mit *Roméo seul – Tristesse – Bruits lointains de concert et de ball – Grande fête chez Capulet* überschriebenen Teils aus Berlioz’ Symphonie dramatique zurück und baut sie – geradezu im Stile einer Spielanleitung – in mehreren Transformationsschritten zum Beginn des *Tristan*-Vorspiels von Richard Wagner um, indem er Berlioz’ Phrasen minimal diastematisch verändert und so spezifisch miteinander kombiniert, dass er zur Wagnerschen Leitmotivkombination

---

on of ‘better’; these questions relate not to qualitative changes in art but to quantitative changes.“, vgl. ebd., S. 211f.

[1441] Als Beispiele zunehmender phonologischer bzw. syntaktischer Ambiguität betrachtet Bernstein zu Beginn der Vorlesung etwa den harmonisch wie metrisch ‚vagen’ Beginn des *Adagietto* aus Gustav Mahlers 5. Sinfonie *cis*-Moll (1883), die „[a]mbiguity by prestidigitation“ im Übergang zur Finalfuge aus Beethovens „Hammerklaviersonate“ *B*-Dur op. 106, rhythmische Ambiguitäten in Robert Schumanns *Carnaval* op. 9 oder den *Sinfonischen Etüden* op. 13 sowie die chromatische Ambiguität in Frédéric Chopins „Terzenetüde“ *gis*-Moll op. 25 Nr. 6 bzw. den harmonischen „bliss of ambiguities“ in dessen Mazurka *a*-Moll op. 17 Nr. 4, vgl. ebd., S. 196–211.

[1442] Bernstein überträgt die Idee eines zunehmenden Chromatismus in der Musik auch auf die Literatur, indem er behauptet: „I mean it [= chromaticism in poetry] to denote the terms in which one single phonological aspect of poetic language can be freely pursued – sound itself, indulged in for its own sake.“, ebd., S. 212. Als Beispiele dafür führt er u. a. Auschnitte aus Gerard Manley Hopkins’ Gedicht *The Leaden Echo and the Golden Echo* (o. J.; postum gedr. 1918) und Gertrude Steins Libretto zu Virgil Thomsons Oper *Four Saints in Three Acts* (1927/28) an, vgl. ebd., S. 212ff.

[1443] Zu diesem Künstlertypus zählt er u. a. Lord Byron, Jean Paul, Eugène Delacroix, Victor Hugo, E. T. A. Hoffmann, Robert Schumann, Frédéric Chopin oder Hector Berlioz, vgl. ebd. S. 205 u. 214f.

aus „Leidens-“ und „Sehnsuchtsmotiv“, die er semantisch mit „Tristan“ einerseits und „Isolde“ andererseits gleichsetzt, gelangt.[1444]

Mit dieser Idee derartiger metaphorischer Transformationsprozesse zwischen Komponisten und ihren Werken hin zu mehr musikalischer Ambiguität hat Bernstein sozusagen seine Formel einer fundamental auf eklektischen Prinzipien fußenden Musikgeschichte gefunden, die er fortan auf alle weiteren musikgeschichtlichen Entwicklungen von Berlioz und Wagner ausgehend über Debussy, Schönberg, Berg und Mahler bis hin zu Strawinski anwendet. Somit verankert er auch die ‚Krisenmusik’ des 20. Jahrhunderts letztlich in der Universalgrammatik der Musik, wie sie nach seiner Ansicht konstitutiv für das „Golden Age“[1445] gewesen sei. Umgekehrt formuliert, begreift er also offenkundig das „Golden Age“ als eine Art Tiefenstruktur aller späteren Musik. Indem Bernstein an dieser Stelle somit den musiktheoretisch adaptierten sprachsystematischen Ansatz Chomskys in einen gleichsam historischen Ansatz überführt, transformieren sich seine Ausführungen zur Musikästhetik des 19. und 20. Jahrhunderts geradezu – wenn man es im Hinblick auf die grundlegende Thematik der vorliegenden Arbeit so zuspitzen darf – in die Betrachtung einer musikalischen ‚Gedächt-

---

[1444] Ebd. S. 226f. Zur Untermauerung des „clear case of Wagnerian robbery, or to put it more politely, borrowing“ führt Bernstein einige weitere, teils durchaus überzeugende Belege an, in denen eine ‚metaphorische Transformation’ von Berlioz’ *Roméo et Juliette* in Wagners *Tristan und Isolde* zu erkennen sei, vgl. ebd., S. 228f. Analog zu dem transformatorischen Umbau der beiden Berliozschen Melodiephrasen in Wagners den berühmten Tristanakkord einschließende Kombination aus „Leidens-“ und „Sehnsuchtsmotiv“ verwandelt Bernstein durch entsprechende Transformationsprozesse an späterer Stelle auch diese Motivkombination wiederum in den Beginn des *Liebestod*-Finales, so dass er zu Wagners gesamtem Musikdrama behaupten kann: „[I]t is one long series of infinitely slow transformations, metaphor upon metaphor, from the mysterious first phrase through to the climactic heights of passion or of transfiguration, right to the end.“, ebd. S. 237. Darüber hinaus wartet er auch mit einer verblüffenden harmonischen Deutung der infragestehenden Motivkombination auf, indem er durch Abzählen der Häufigkeit der darin vorkommenden Töne als Tiefenstruktur derselben den verminderten Akkord *h–d–f–gis* herausliest, „the most ambiguous of all tonal formations“, ebd. S. 233.

[1445] Vgl. Anm. 1395.

nisrhetorik'. Auch von daher lassen sich also durchaus gewisse ‚argumentative Affinitäten' zwischen Bernsteins ‚mondgrammatischen'[1446] Vorlesungen und Thomas Manns *Josephs*-Romanen ausmachen und nicht zuletzt deswegen waren die *Norton Lectures* ebenso – dies sei an dieser Stelle gerne zugegeben – (zumindest in manchem Punkt) ‚inspirierend' für das in der vorliegenden Arbeit vorgeschlagene kultursemiotische Modell musikalischer Erinnerungskulturen und erst recht für die davon ausgehende Überlegung, Bernsteins Musik und Musikästhetik selbst zum Gegenstand einer erinnerungshistorischen Untersuchung zu machen.

Besonders deutlich wird Bernsteins eigene ‚gedächtnisrhetorische' Betrachtung von Musik auch und vor allem an der Gegenüberstellung von Arnold Schönberg und Igor Strawinski in den letzten beiden Vorlesungen *The Twentieth Century Crisis* und *The Poetry of Earth.*[1447] Bernsteins Sicht auf Schönberg – den er entgegen der gelegentlich zu lesenden Meinung[1448] musikästhetisch nicht etwa abgelehnt, sondern v. a. in den *Norton Lectures* streckenweise geradezu bewundert hat[1449] – ist maßgeblich dadurch

---

[1446] Vgl. Anm. 1367.

[1447] Bernstein beruft sich bei dieser (vermeintlich) antagonistischen Setzung maßgeblich auf Theodor W. Adorno und dessen *Philosophie der neuen Musik*. Er ‚transformiert' dabei allerdings Adornos Argumentation dahingehend, dass er sie v. a. im Hinblick auf Strawinski invertiert, d. h. Strawinski in ein erwartbar sehr viel positiveres Licht rückt, als Adorno dies – zumindest nach Bernsteins Meinung – in seiner *Philosophie der neuen Musik* tut.

[1448] Vgl. etwa Seldes (2009), S. 134–139.

[1449] So schreibt Bernstein beispielsweise gegen Ende der fünften Vorlesung (mit Blick auf die großen humanitär-existentiellen Krisen des 20. Jahrhunderts, auf die er – wie gezeigt – in seinen ästhetischen wie politischen Äußerungen immer wieder unermüdlich rekurrierte) die nahezu hymnischen Worte: „Schoenberg is one of the great examples of the human spirit in our century, that spirit which is, after all, our only hope. He is a prototype of Ambiguous Man, compulsively engineering his own destruction, and simultaneously flying on into the future." Der direkt folgende Nachsatz: „We will find the same true of Stravinsky", unterstreicht nur noch mehr Bernsteins Überzeugung, dass *sowohl* Schönberg *als auch* Strawinski musikalische Auswege aus der Krise des 20. Jahrhunderts aufzuzeigen in der Lage gewesen seien, vgl. LB, *TUQ*, S. 318. Auch im Kontext der Revision seiner *Kaddish*-Sinfonie im Jahre 1977 äußerte Bernstein einmal: „In the case of my own music, I would have to say

geprägt, dass er in dessen Musik noch weitergehende Ambiguitäten ausmacht, die durch ähnliche Transformationen vorangegangener Musik zustandekämen, wie er sie zuvor bei Wagner und Berlioz aufgezeigt hatte. So entdeckt er u. a. in *Pierrot lunaire* op. 21 und den *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19 Reminiszenzen an Wagners *Tristan*[1450] und erklärt die Dodekaphonie zwar zu einem neuen ästhetischen Ordnungssystem, „which guaranteed, or your money back, that you would never slip into tonal habits (no more B major, no more *Tristan*)"[1451], das aber letztlich doch nichts anderes sei als

> still derived from the same twelve notes of the harmonic series, a universal we all share. This fact alone would account for Schoenberg's constant reversions to tonality, whether overt or implied, as well as to traditional syntactic structures.[1452]

Die Regeln der Dodekaphonie seien zwar „not apparently based on innate awareness, on the intuition of tonal relationships. They are like rules of an artificial language, and therefore must be learned."[1453] Trotzdem funktionierten sie nach den gleichen Transformationsprinzipien wie in tonaler Musik. Somit kommt Bernstein mit der bereits bekannten, sich bis in den Wortlaut hinein geradezu leitmotivisch durch sein gesamtes Denken ziehenden ‚Rabbi-Rhetorik'[1454] zu dem Schluss:

> Is there possibly the beginning of a clue here to the Unanswered Question? How does the wild thought[1455] strike you that *all* music is ultimately and basically tonal, even

---

that it has its roots everywhere. In jazz, in Hebrew liturgical music, in Bach and Beethoven and Schumann and Chopin and Mahler and the rest. In the musicians of my own country like [Copland] and Harris and [Schuman]. It also has its roots in Schoenberg and in the various movements that have revolutionized music in our century and caused crisis to occur in our musical history.", LB zit. n. Rosen, P. (1978a), Reel 2, S. 8.

1450 Vgl. LB, *TUQ*, S. 273 u. 277.

1451 Ebd., S. 277.

1452 Ebd., S. 283.

1453 Ebd.

1454 Vgl. Kap. 3.2.

1455 Diese Formulierung spielt möglicherweise auf Claude Lévi-Strauss' einflussreiche Studie *La pensée sauvage* von 1962 an, in der erstmalig in größerem Umfang und ethnologisch untermauert auf die kognitive Gleichwertigkeit primitiv-mythischen Denkens gegenüber rational-logischer Weltanschauung hingewiesen wurde, vgl.

> when it's nontonal? Does this hypothetical notion touch off some innate response in you? I know it does in me; it gives me the same sort of electric charge I always feel when any two facts intersect and spark an idea; and the two facts here are the two givens of one series intersecting another – the harmonic series and any given tone row.[1456]

Zur Untermauerung der These des tonalen Urgrunds atonaler Musik führt Bernstein auch entsprechend ‚zwölftönig' chromatisierte Passagen aus der Musik des „Golden-Age"[1457]-Dreigestirns Bach, Mozart und Beethoven an. Konkret nennt er Bachs Fugenthema aus der *f*-Moll-Fuge des *Wohltemperierten Klaviers* (Band 1) BWV 857, die zirkelharmonische Passage „Tu m'invitasti a cena" des Komtur-Auftritts im Finale des 2. Akts (Szene 15, T. 487–494) aus Mozarts *Don Giovanni* KV 527 sowie die Schlusspassage des *Allegro energico, sempre ben marcato* aus dem Chorfinale der 9. Sinfonie *d*-Moll op. 125 von Beethoven (Textstelle: „Ihr stürzt nieder, Millionen? Ahnest du den Schöpfer Welt? Such' ihn über'm Sternenzelt!", T. 730–745).[1458] Speziell die „spooky passage"[1459] aus *Don Giovanni* und die „non-earthly Divinity"[1460] in dem Abschnitt aus Beethovens Sinfonie deuteten laut Bernstein darauf hin, dass

> [t]hese early adumbrations of tone rows are clearly attempts to transcend tonality, to evoke mystery by momentarily denying, or ignoring, the universal roots of harmony, which are born in the harmonic series. And this sudden rootlessness, however brief,

---

Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*. Bernstein geht im Zusammenhang mit seiner Darstellung von Strawinskis *Sacre du printemps* kurz auf das Prinzip mythischen Denkens ein – wenngleich auch dort ohne direkten Verweis auf Lévi-Strauss (s. u.). In einer Notiz seines Assistenten Tom Cothran zur ersten Vorlesung heißt es darüber hinaus explizit: „Chomsky not only (linguist) seeking universality: Lévi-Strauss, *Cassirer* (?)", Tom Cothran notes on lecture 1 – 3.VII. FULL OUTLINE Tr.#1, in: *LoC Bernstein Col*, Box 120 Folder 7, S. 4. Auch Bernsteins Beschäftigung mit Lévi-Strauss und Cassirer untermauert einmal mehr seine in den *Norton Lectures* sukzessive eingenommene ‚kulturwissenschaftliche' Perspektive auf das Phänomen Musik.

1456 LB, *TUQ*, S. 291. Beachte v. a. die Formulierung „electric charge", die gewissermaßen eine Art Leitmotiv in Bernsteins kompositionsästhetischem Denken darstellt, vgl. Anm. 1293, 1640 u. 1721)

1457 Vgl. Anm. 1395.

1458 Vgl. LB, *TUQ*, S. 290–293.

1459 Ebd., S. 291.

1460 Ebd., S. 293.

suggest the mystic, the unearthly, whether it's Mozart's ghostly stone guest, or Beethoven's evocation of the Godhead.[1461]

Mit einem ähnlich religiösen Duktus versieht Bernstein die Dodekaphonie auch, wenn er an anderer Stelle zu Schönbergs Zwölftonmethode meint: „It's as though a new covenant had been formed, replacing the old one of tonality."[1462]

Die erinnerungskulturelle Bedeutung des voranstehenden Gedankens, dass die Dodekaphonie zum einen Mystisches und Überirdisches impliziere und zum anderen einen geradezu biblisch anmutenden ‚Neuen Bund' der Musik darstelle[1463], wird auch im später zu erörternden Zusammenhang mit der *Kaddish*-Sinfonie von wesentlicher Bedeutung sein. An dieser Stelle mag zunächst einmal Bernsteins Fazit genügen, dass in dodekaphoner Musik insgesamt eine neue „fascinating ambiguity between the planned antitonal functions of the twelve-tone row and the inevitable tonal harmonic implications that innately reside in it" existiere: „And so there is always that resulting ambiguous tug-of-war between rooted and partly rooted. But music can never be totally rootless as long as there are twelve equal tones in an octave."[1464]

1461 Ebd.

1462 Ebd., S. 281.

1463 Schönberg hätte übrigens diese Konnotation der Dodekaphonie sowohl mit der Idee des Göttlichen als auch in Bezug auf die biblische Bundestheologie ganz ähnlich so formulieren können: Man denke nur an die (zumindest annähernd bereits dodekaphon komponierten) gnostischen Visionen in seinem Oratoriums-Fragment *Die Jakobsleiter* (vgl. Keil (2012), S. 196) oder an seine unvollendete Oper *Moses und Aron* sowie *A Survivor from Warsaw* op. 46, in denen die Dodekaphonie explizit mit dem Gedanken der ‚Mosaischen Unterscheidung' verbunden wird, vgl. Kap. 1.3.3.1. Bernstein hat übrigens gerade *Moses und Aron* zeitlebens tief bewundert (vgl. Gradenwitz (1992), S. 337). Er erwähnt Schönbergs Oper auch an einer Stelle in den *Norton Lectures*, und zwar im Rahmen einer Aufzählung der „truly great works of our century", vgl. LB, *TUQ*, S. 315. Somit mag er vielleicht auch von dieser Seite her inspiriert worden sein, die Schönbergsche Dodekaphonie entsprechend ‚religiös' zu konnotieren.

1464 Ebd., S. 295.

Die weitere Entfaltung der Idee einer ambigen Verwurzelung der Musik in einer „Poetry of Earth“[1465] nimmt Bernstein am Beispiel Strawinskis vor. Was bei Schönberg die „artificial language“ der Dodekaphonie sei, sei bei Strawinski eine „objective expressivity“, mit der es ihm möglich gewesen sei, „to keep tonality ‚fresh’, by one means or another.“[1466] Diese „tonality-fresheners“[1467] seien auf allen drei musico-linguistischen Ebenen erkennbar: Bi- bzw. Polytonalität als neue phonologische Ambiguität; Polyrhythmik und -metrik als neue ambig-syntaktische Strukturen; schließlich das (neoklassizistische) Konzept einer ‚Musik über Musik’[1468] als neue semantische Ambiguität.[1469]

Gerade in Bezug auf die letzgenannte neue Ambiguität musikalischer Semantik entwickelt Bernstein einen hinsichtlich der obigen Unterstellung, er betreibe in den *Norton Lectures* gleichsam eine ‚gedächtnisrhetorische’ Betrachtung von musikalischen Phänomenen, recht bemerkenswerten Gedanken. Am Beispiel der Ballette *Les Noces* (1923) und *Le Sacre du printemtemps* (1913) attestiert er Strawinskis Musik nämlich

> primitive ‚meanings’ of the folk music which is the lifeblood of these works. This is one very obvious sense in which Stravinsky’s music can be understood as Poetry of Earth; these pieces are deeply rooted in the earth of folklore, at times seeming to reach back even further than traditional folk music, reaching atavistically back to prehistory. […] Pieces like *Les Noces* and *Le Sacre du printemps* are in themselves like attestations of monogenesis; they evoke responses in us that seem to demonstrate the identity of our human beings. […] The folk element naturally places great emphasis on the mythic – what Jung called the Collective Unconscious – which makes these early Stravinsky works seem like immense anthropological metaphors.[1470]

[1465] Diese der sechsten Vorlesung den Titel gebende Metapher hat Bernstein einem Sonett von John Keats *On the Grasshopper and Cricket* (1816) entnommen, das der letzten *Norton Lecture* als Motto vorangestellt ist, vgl. ebd., S. 324.

[1466] Ebd., S. 331.

[1467] Ebd., S. 338.

[1468] Bernstein zitiert den Adornoschen Terminus wörtlich im Zusammenhang mit einer kurzen Betrachtung von Strawinskis *Symphonie de Psaumes* (1930), vgl. LB, *TUQ*, S. 389.

[1469] Vgl. ebd., S. 338–372.

[1470] Ebd., S. 359.

Die Besonderheit dieser ‚anthropologischen Metaphern' Strawinskis sei jedoch – wie bei jeder Form von Metapher – dass auch sie ambig seien. Denn

> the most striking semantic effects of Stravinsky's primitivism results from the utterly modern sophistication with which it is treated. There is an exciting friction here of conflicting forces: after all, here's a thoroughly twentieth century composer writing prehistoric music. It's a glorious misallience, producing glorious offspring – a synthesis of earthly vernacular embedded in stylistic sophistication.[1471]

In dieser Deutung erscheinen Strawinskis Werke damit auch als „rooted and partly rooted"[1472] genau wie die Dodekaphonie Schönbergs; hinzu tritt hier allerdings noch das Phänomen, dass Strawinskis Musik für Bernstein nicht nur als ein bis in prähistorische Zeiten zurückreichender musikkultureller Gedächtnisspeicher fungiert[1473], sondern dass sie ihm darüber hinaus menschliche Musikkultur an sich in künstlerischer Reflektion darzustellen scheint, eben eine ‚anthropologische *Metapher*' ist. Wenn man so will, präsentiert bzw. demonstriert Strawinskis Musik für Bernstein damit – wie für Jan Assmann die *Josephs*-Romane Thomas Manns – Diskurse erinnerungskulturellen Denkens durch künstlerische Mittel, hier speziell durch Musik. Wenn man so will, begreift er Strawinskis Musik als eine gedächtnisrhetorisch dem reflexiven Modus zugehörige Musik.

Das Besondere an Bernsteins Verständnis von Strawinskis musikalischer Gedächtnisrhetorik ist nun, dass er damit erneut sein Modell der Chomskyschen Transformationsgrammatik, das spätestens in der sechsten Vorlesung endgültig von einem linguistischen zu einem philosophischen Konzept geworden ist, kurzschließt. Rekurrierend auf sein „double ladder"-

---

1471 Ebd.

1472 Vgl. Anm. 1464.

1473 Dies gilt aus Bernsteins Sicht analog auch für Schönberg, wenn er die Dodekaphonie durch transformationsgrammatische Analyse auf ihre tonalen Wurzeln und damit letztlich auch auf den vermeintlich prähistorisch-monogenetischen Urgrund der Musik zurückzuführen versucht (s. o.).

Schaubild von sprachlicher bzw. musikalischer Transformation[1474] entwirft Bernstein nämlich „an even higher metaphorical plane, perhaps the highest there is, on which we can almost touch the essential being of both poetry and music […]. We are now beyond surface analysis, or even super-surface analysis, beyond phonology, beyond syntax; we are into new areas of abstract semantics“[1475] (vgl. Abb. 6). Verlief die Äquivalent-Stufung von Sprache und Musik in den vorangegangenen Vorlesungen bislang nie exakt isomorph (weshalb auch alle davon abgeleiteten Äquivalente nie eins zu eins aufgingen), so bilden für Bernstein auf dieser übergeordneten, quasi-platonischen[1476] Konzept- oder Ideenebene beide Kognitionssysteme, d. h. abstrakt-sprachliche und abstrakt-musikalische Semantikkonzepte schlussendlich ein wirkliches Äquivalent; ja beide könnten überhaupt nur mithilfe dieser isomorphen Konzeptebene koinzidieren: etwa im Wort-Ton-Verhältnis von Vokalmusik, durch extrinsische Metaphorik in Programmmusik, in Form von Verbalisierung musikalischer Verläufe in Spielanweisungen oder bei Analysen und Interpretationen oder eben – wie bei Strawinski – als Musik im Sinne erinnerungskulturell fundierter anthropologischer Metaphern. Dementsprechend sei es – so Bernstein weiter – auch ihm selbst nur davon ausgehend möglich gewesen, Sprache und Musik im Sinne einer analogischen Metapher derart gegenüberzustellen, wie in den *Norton Lectures* geschehen.[1477]

Die normale Koinzidierungsform dieser Ebene sei nun die, dass eine „well-matched compatibility of the semantic components coming together from both the left [Sprache] and the right [Musik]“[1478] vorhanden sei. Diese

---

1474 Vgl. Anm. 1406.
1475 LB, *TUQ*, S. 380f.
1476 Auch Bernstein selbst weist in Bezug auf die Konzeption seines Schaubilds auf die platonische Ideenlehre hin, vgl. ebd., S. 383.
1477 Ebd., S. 380–383.
1478 Ebd., S. 381 u. 383.

„perfect consummation“ visualisiert Bernstein in Form eines ‚monistischen’ Kreises, in den das bereits aus der zweiten Vorlesung bekannte Doppelleiter-Modell von Sprache und Musik mündet, so dass eine Form ähnlich einem Chomskyschen Strukturbaum mit zwei Unterzweigen entsteht.[1479] Dieses „perfect O“ suggeriere – so Bernstein weiter – sowohl Einheit als auch Unendlichkeit und sei ein „realm within which all our responses to art can converge“. Hier träfen sich „our innate and our conditioned responses on the highest plane“; das hieße dementsprechend auf Musik bezogen, dass die aus der monogenetischen Universalgrammatik ableitbare tonale Musik wie die davon abstrahierte ‚künstliche Sprache’ der Schönbergschen Dodekaphonie in jenem Kreis zu einer Synthese fänden. Und schließlich gelte der „meeting point“ der angeborenen und angelernten Bezugsweisen zu (musik-)ästhetischen Oberflächen auch „in terms of thought and of emotion; so that our circle is also the realm of pure *affect*“. Neben musikalischer und verbaler Bedeutung koinzidierten hier demnach auch musikalischer und verbaler Ausdruck sowie letztlich sogar Bedeutung und Ausdruck an sich.[1480]

Dieses monistische Ästhetikmodell wird von Bernstein – ganz gemäß dem üblichen Verfahren der *Norton Lectures* – wiederum dadurch ‚ambiguiert’,

---

[1479] Ebd., S. 383, Abb. 61.

[1480] Ebd., S. 383f. Bernstein exemplifiziert den letzgenannten Punkt erneut an Wagners *Tristan und Isolde*. Es gebe nämlich nur zwei solcher reinen Affekte, die in jenem obersten Kreis koinzidierten und von denen alle anderen Affekte ableitbar seien: „love in conjunction with its opposite, death“. Dementsprechend erblickt er in der „supreme metaphor that Wagner was seeking in Isolde’s *Liebestod:* love-death, the ultimate synthesis of these two primal forces“. Wagner habe in Isoldes *Liebestod* „particular semantic components from his poetry and his music“ eingeführt, die perfekt harmonierten. „The love-death idea in Isolde’s words correspond[s] almost magically with the equivalent idea in the music. When she says „Ertrinken, versinken“, she does literally seem to be drowning, her voice is submerged in the sea of orchestral texture that surges around her. When she sings the word „Wellen“, you hear waves; when she is pouring out a progression of sexual verbs like „schwellen“ and „schlürfen“ and „wogenden“, you experience them musically, in the orgasmic pulsings of the orchestra“, ebd. S. 384.

dass mittels Transformationsprozessen aus den „well-matched components“ innerhalb des Kreises „ill-matched components“ werden könnten.[1481] Bernstein kennzeichnet dies in seiner Grafik durch ein X, das er durch den Kreis zeichnet.[1482] Ein derartiger „X-Factor“[1483] sei überall in Strawinskis Musik zu finden:

> Stravinsky with all his incongruities: the modern with the primitive; tonality with wrong notes in it; one chord fighting another, rhythm against rhythm; the contradictions of asymmetry, of street vernacular dressed up in white tie and tails; classic forms filled with contemporary stylism, and classic styles in contemporary forms – name a mismating: Stravinsky's written it. His works are an encyclopedia of misalliances. And what do these mismatched components produce? Indirection, obliquity, the indispensable mask of our century – the objectified emotional statement delivered at a distance, from around the corner, and perceived, so to speak, second-hand. […] [T]he personal statement is made via quotes from the past, by alluding to the classics, by a limitless new eclecticism.[1484]

Dieses kompositorische Verfahren der Synthese phonologischer, syntaktischer und semantischer Inkongruenzen [1485] exemplifiziert Bernstein abschließend an Strawinskis *Oedipus rex*[1486] und kommt zu dem Schluss, dass Strawinskis Musik insgesamt eine Art von „joke“ sei:

> [W]hat's funny is what's incongruous […]. And what's funny can bite deep […]. There are all kinds of jokes: the humor continuum ranges all the way from slapstick burlesque through sardonic wit, through elegant satire, to black comedy and chilling dramatic irony.[1487]

1481 Ebd., S. 384.

1482 Ebd., Abb. 62.

1483 Ebd., S. 390. Da Bernstein denselben Terminus ja bereits in der dritten Vorlesung in Bezug auf das *tertium comparationis* von Metaphern verwendet hatte (vgl. ebd., S. 125 (s. Anm. 1412 u. 1426)), zeigt sich hier – wie vielfach in den *Norton Lectures* – eine Art Begriffstransformation innerhalb der Vorlesungen, vgl. dazu ausführlicher das folgende Kap. 3.3.4.

1484 LB, *TUQ*, S. 384f.

1485 Hierher gehört schlussfolgernd auch der von Bernstein zuvor erörterte Komplex der sophistisch reflektierten anthropologischen Metaphern Strawinskis („a thoroughly twentieth century composer writing prehistoric music“, ebd., S. 359), mit dem er – wie oben gezeigt – versucht hat, Strawinskis Musik gleichsam aus ‚gedächtnisrhetorischer' Perspektive zu betrachten und ihr implizit eine musikalische Gedächtnisrhetorik zuzuschreiben, die – gewissermaßen mit „miss-matched components“ operierend – im reflexiven Modus erscheint.

1486 Vgl. ebd., S. 391–417.

1487 Ebd., S. 385 u. 387.

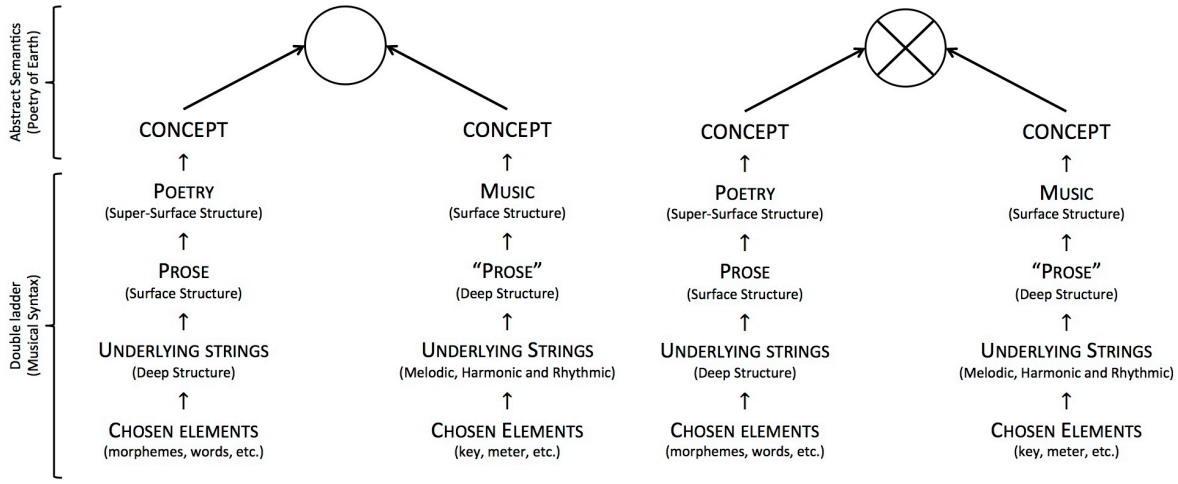


Abb. 6 „Double Ladder"-/„Abstract Semantics"-Schaubilder in Leonard Bernsteins *Norton Lectures* Nr. 2 und 6 (Grafiken kompiliert aus: LB, *TUQ*, S. 85, Abb. 56; S. 383, Abb. 61; S. 384, Abb. 62).

Wie buchstäblich ernst Bernstein diese vermeintlich neue und an Strawinski exemplifizierte ästhetische Form von Spiel, Witz und Ironie gerade in Bezug auf die Krise des 20. Jahrhunderts ist, hat er bereits zuvor im Zusammenhang mit einer Darstellung der Lyrik von T. S. Eliot – dem in den *Norton Lectures* parallel zu Igor Strawinski stehenden literarischen „neoclassic master"[1488] – deutlich zu machen versucht:

> We tend to view our own century as so advanced, so prosperous and swift in its developments, that we lose sight of its deeper, truer self-image, the image of a shy, frightened child adrift in a shaky universe, living under the constant threat of Mummy and Daddy about to divorce or die. And so we must cover up, we must hide our profound embarassment at direct emotional expression [...]. The new century must speak through a mask a more elegant and disguising mask than any previous age has used. It is the obliquity of expression that is now semantically paramount; aesthetic perceptions are registered at a remove; they are so to speak, heard around the corner.[1489]

Strawinskis Musik sei ebenso wie Eliots Lyrik „the extreme case, the very model of that obliquity, that mask we have come to know so well".[1490] In ihr liege „the amazing proximity of comedy to tragedy in our time. [...] [T]he big

[1488] Ebd., S. 375.
[1489] Ebd., S. 376.
[1490] Ebd., S. 379.

existentialist joke which is at the center of most major twentieth century works of art – namely, the sense of the absurd."[1491]

Mit genau diesem Sinn fürs Absurde und Ironische zeige Strawinski in seiner Musik – einer Musik, die nach Bernsteins obigen Worten zu urteilen, überdies als eine sehr ‚theatrale' anmutet – parallel zu Schönberg den anderen Weg aus der Krise des 20. Jahrhunderts auf:

> Is it possible that far-off history may look back at the Schoenberg Method (which we must now also call the Stravinsky Method) as an evolutionary mutation, rather than a revolutionary one? Can it be that it simply occured too rapidly for us to recognize it as a transformational phenomenon?[1492]

Mit der Idee der „evolutionary mutation" der Schönbergschen und Strawinskischen Musik kommt Bernstein schließlich auch seiner Beantwortung der Frage „Whither music?"[1493] nahe. Durch eine derartige Synthese sei eben jenes zuvor herausgearbeitete „supra-level of abstract musical semantics, of pure Idea" erreicht, „where those apparently mismatched components can unite – tonal, nontonal, electronic, serial, aleatory – all united in a magnificent new eclecticism".[1494] Solange alle Elemente dieser „eclectic union" kombiniert wären mit und eingebettet seien in „the tonal universal – that is, conceived against a contextual background of tonality", habe auch die Musik selbst eine Zukunft.[1495] Entsprechend ‚optimistisch' enden denn auch die *Norton Lectures* mit einem regelrechten Glaubensbekenntnis zu einem universalen Eklektizismus, der es schaffen könne,

> that ultimately these idioms can all merge into a speech universal enough to be accessible to all mankind. And that the expressive distinctions among these idioms depend ultimately on the dignity and passion of the individual voice. And finally, I believe that because all these things are true, Ives' *Unanswered Question* has an answer. I'm no longer quite sure what the question is, but I do know that the answer is *Yes*.[1496]

[1491] Ebd., S. 391.
[1492] Ebd., S. 422.
[1493] Vgl. Anm. 1395.
[1494] LB, *TUQ*, S. 422.
[1495] Ebd., S. 421–425.
[1496] Ebd., S. 424f.

Neben dieser zentralen Botschaft einer universalen eklektischen ‚Zukunftsmusik', die sowohl aus der „Poetry of Earth"[1497] als auch aus den „Abstract Semantics"[1498] ihr ästhetisch-kreatives Potential ziehe, gelte ähnliches auch für das ursprünglich ‚linguistische' Thema der *Norton Lectures*, die kognitive Struktur musikalischen Denkens an sich. Denn dieses sei als eine „vastly complex interaction of metaphors" beschreibbar, „as taking place simultaneously on the deepest level of the unconscious and on the highest level of abstract idea".[1499] Folgt man dieser Logik Bernsteins, wären dementsprechend sowohl musikalischer Eklektizismus als auch musikalisches Denken – frei nach der in Manns *Josephs*-Romanen entworfenen und am kabbalistisch angehauchten ‚Ur-Mythos' von Seele und Geist gespiegelten Erzähltheorie – ausgestattet „mit Segen oben vom Himmel herab und mit Segen von der Tiefe, die unten liegt".[1500] Diese Idee eines ‚doppelten Segens' der Musik mit irdisch-tonalen Wurzeln und himmlisch-abstrakten Ideen ist – wie sich noch zeigen wird – auch zentral für das gedächtnismediale Konzept der *Kaddish*-Sinfonie.

3.3.4 „The Unanswered Question": Was ist ein Troonn?

Aus der vorangegangenen Darstellung der ‚mondgrammatisch'[1501] anmutenden *Norton Lectures* dürfte hervorgegangen sein, dass das von Bernstein in der letzten Vorlesung *The Poetry of Earth* entworfene Modell einer mit „well-matched" und „ill-matched components"[1502] operierenden, kurz eklektischen ‚Zukunftsmusik' auch die ‚Tiefenstruktur' der *Norton Lectures*

[1497] Vgl. Anm. 1463.
[1498] Vgl. Anm. 1475.
[1499] LB, *TUQ*, S. 417.
[1500] Vgl. Anm. 81 u. 121.
[1501] Vgl. Anm. 1367.
[1502] Vgl. Anm. 1481.

selbst abgiebt. Bernsteins *Harvard*-Vorlesungen sind aus wissenschaftlicher Sicht ein ebenso bunt zusammengewürfeltes Sammelsurium an (teils unreflektiert entlehnten) linguistischen und ästhetischen Theoremen, (pseudo-) philosophischen Spekulationen, und (teilweise unhaltbaren) musikalischen und literarischen Analysen. Die *Norton Lectures* erscheinen somit in ihren inhaltlichen Argumentationsgängen zwar manchmal durchaus ‚well-matched', noch viel häufiger jedoch ‚ill-matched'. Damit sind sie – um in der Begrifflichkeit Bernsteins zu bleiben – vielleicht weniger in der Sphäre wissenschaftlicher Prosa, als vielmehr in der Sphäre künstlerischer Poesie anzusiedeln und stellen somit eine Art von eklektischer Komposition dar, die auf jeder einzelnen Seite ihrer ‚Partitur' letztlich vor allem immer wieder sich selbst zu erklären versucht. Dass auch Bernstein selbst, der ja bereits in Bezug auf seine musiktheoretisch-ästhetische Adaption der Chomskyschen Transformationsgrammatik offen von einer ‚analogischen Metapher' [1503] gesprochen hatte, seine *Norton Lectures* durchaus mit einem derartigen autoreflexiven ‚künstlerischen' Konzept im Hinterkopf entworfen hat, mögen einige Indizien belegen.

Besonders deutlich wird Bernsteins ästhetisch-kreativer Ausdruckswille in den *Norton Lectures* anhand der von ihm ausgewählten Literatur-Zitate, die teilweise geradezu leitmotivisch eingesetzt werden: so z. B. im Falle des Shakespeare-Zitats aus *Othello* „Put out the light, and then put out the light" (Akt 5, Szene 2), das Bernstein in der zweiten Vorlesung als Beispiel für poetisch-syntaktische Ambiguität präsentiert.[1504] Dasselbe Zitat taucht in der letzten Vorlesung im Zusammenhang mit T. S. Eliot wieder auf, und zwar im Zusammenhang mit dessen Gedicht *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, in dem sich der in der letzten *Norton Lecture* zitierte Vers „There will be time to ask ‚Do I dare?' and ‚Do I dare?'" findet, der – wie Bernstein

[1503] Vgl. Anm. 1419.
[1504] Vgl. LB, *TUQ*, S. 109.

meint – „[s]hades of Othello“ enthalte.[1505] T. S. Eliots Gedicht erscheint somit – um mit der Chomsky-Bernsteinschen Terminologie zu sprechen – in den *Norton Lectures* als eine Art ‚literarische Transformation' von Shakespeares Drama.

Weitere Beispiele für den leitmotivisch-transformatorischen Einsatz von Literatur-Zitaten innerhalb einzelner Vorlesungen und auch vorlesungsübergreifend ließen sich z. B. anhand von John Keats' Gedicht *On the Grashopper and Cricket,* dem Rückert-Vers „Du bist die Ruh“[1506] oder dem Kompositum „dying fall“ wiederum aus T. S. Eliots *The Love Song of J. Alfred Prufrock* aufzeigen[1507], ebenso wie diverse musikalische Querverbindungen – es sei hier nur an die oben zitierten ‚leitmotivischen' Erwähnungen des *Tristan*-Anfangs im Zusammenhang mit der Musik Schönbergs erinnert[1508] –, die allesamt deutlich zeigen, dass Bernsteins *Harvard*-Vorlesungen ein dichtes ‚kompositorisches' Bezugsgewebe aus Anspielungen, Antizipationen und Rückverweisen zugrundeliegt, das vielleicht weniger wissenschaftlich-theoretischen Ansprüchen genügen mag, dafür aber umso mehr künstlerisch-ästhetischen Kriterien gehorcht.

Darüber hinaus war Bernstein in den *Norton Lectures* ja selbst mehrfach als Tonsetzer und Komponist tätig, etwa wenn er aus der Universitäts-Hymne *Fair Harvard* einen Mini-Zkylus musikhistorisch-stilistischer Variationen gestaltete, aus der erwähnten Hanon-Etüde eine Fuge kreierte

---

[1505] Vgl. ebd. S. 377.
[1506] Vgl. ebd., S. 337 u. 383.
[1507] Vgl. ebd., S. 210, 219 u. 377.
[1508] Vgl. Anm. 1450f. Auf einen weiteren leitmotivischen Kunstgriff eines Musikzitats macht Bernstein übrigens selbst augenzwinkernd aufmerksam, wenn er bei der ‚Entdeckung' der musikalischen Beziehungen von Strawinskis *Oedipus Rex* zu Verdis *Aida* in Bezug auf den Beginn der sechsten Vorlesung, die er klavierspielend mit einem Ausschnitt aus der Ballettmusik der Triumphszene des zweiten Aktes von *Aida* eingeleitet hatte, erklärt: „And suddenly I knew why I had started this whole lecture by playing the ballet from *Aida*, thinking at the time it was just an amusing way to introduce the question of sincerity. Amazing, the power of the unconscious, so accurate in its metaphors, so on-the-nose.“, LB, *TUQ*, S. 411.

oder zu Mozarts *g*-Moll-Sinfonie und dem „Football"-Chor „Mulier in vestibulo" aus *Oedipus Rex* eine ‚Tiefenstruktur' komponierte.[1509] Damit einhergehend muten die *Norton Lectures* – zumindest in der ursprünglichen Vortragssituation und in den Videoaufzeichnungen – zu großen Teilen als regelrechte Sinfoniekonzerte an, in denen die zentral analysierten Werke zumeist in Gänze und mit Bernstein am Dirigierpult zur ‚Aufführung' gelangten.[1510] Auch Bernsteins charmant-witzige Entertainer-Qualitäten, die er seinem Publikum am Klavier und im mündlichen Vortrag präsentierte[1511], erscheinen vor diesem Hintergrund durchaus symptomatisch.

Der vielleicht faszinierendste Befund einer ebenso selbstironischen wie rätselspielartigen Kompositionsabsicht Bernsteins in Bezug auf die *Norton Lectures* zeigt sich jedoch, wenn man die Planungsskizzen zu den Vorlesungen von Bernstein und seinen Mitarbeitern durchsieht. Hier stößt man nämlich allerorten auf das merkwürdige Rätselwort „Troonn" – in dieser oder der leicht variierten Schreibweise „Troon", jeweils auch im Plural „Troonns" bzw. „Troons" oder gar ‚verdeutscht' „Troonnen" bzw. „Trunen". So haben sich in den Archivalia zu den *Norton Lectures* zwei umfangreiche Materialmappen mit den (original so geschriebenen) Titeln „Das grosse gefüllte Trunen Buch"[1512] bzw. „Kleines Troonnen Buch"[1513] erhalten. „Das groose gefüllte Trunen Buch" umfasst größtenteils Manu- und Typoskripte zu den einzelnen Vorlesungen, die auch alle mit „Troon I–VI" nummeriert werden; das zweigeteilte „Kleine Troonen Buch" stellt eine (teils identische) Materialsammlung von Bernsteins Produzenten Harry Kraut dar. Daneben wird in der *Bernstein Collection* auch das Typoskript einer am 19. Oktober 1972 durchgeführten „TROONNS planning conference" mit

[1509] Vgl. Anm. 1350f, 1391 u. 1400.
[1510] Vgl. Kap. 3.3.1.
[1511] Vgl. ebd.
[1512] Vgl. *LoC Bernstein Col*, Box 120, Folder 3.
[1513] Vgl. *LoC Bernstein Col*, Box 121, Folder 3f. u. 7.

Bernstein und mehreren seiner Mitarbeiter als Teilnehmern aufbewahrt.[1514] Der Hinweis auf ein ähnliches Ereignis, das vermutlich im Mai 1973 stattfinden sollte, findet sich wiederum in einem mit Bleistift verfassten Vermerk in Tom Cothrans Planungsskizzen: „Next Week: National Troon Week in Berkeley".[1515]

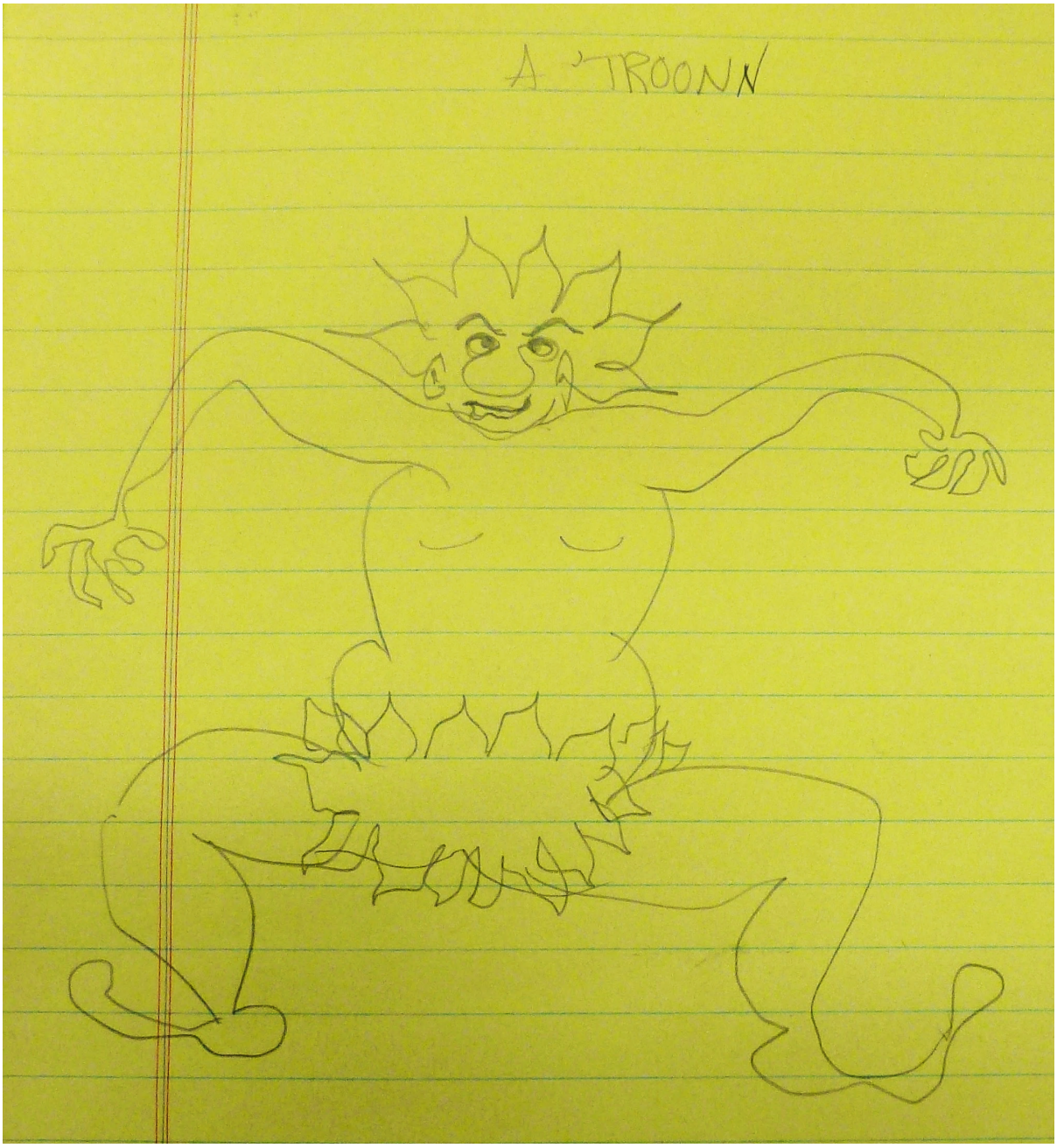
Das kurioseste Dokument, auf dem der Begriff „Troonn" auftaucht, stellt eine wohl von Bernstein selbst stammende Comiczeichnung, auf der ein trollartiges Fabelwesen abgebildet ist, dar. Die Zeichnung ist mit „A TROONN" überschrieben[1516] (vgl. Abb. 7). Dazugehörig hat sich ein kleiner, bibliographisch nicht näher bestimmbarer Zeitungsausschnitt erhalten, der ein wenig die Herkunft und Bedeutung des eigentümlichen Worts „Troon(n)" beleuchtet. Die Überschrift des Artikelausschnitts lautet „The Ordeal Called Troon" und im Text selbst heißt es: „Troon. The very name rolls ominously from the Scottish tongue, hinting darkly at the mysteries and hazards that lurk amid the wiry gorse and heather of the rough."[1517] Der Artikel bezieht sich offenkundig auf die schottische Kleinstadt Troon knapp 60 km südwestlich von Glasgow in der Unitary Authority South Ayrshire gelegen. In Verbindung mit diesem – laut Zeitungsausschnitt – an die rauhe und mystische Natur Schottlands gemahnenden Städtenamen mag man den gezeichneten Troll somit wohl als eine Art Erdgeist verstehen, der im schottischen Hochmoor sein Unwesen treibt.

1514 Vgl. *LoC Bernstein Col*, Box 121, Folder 1. Die personelle Besetzung der Teilnehmerschaft an der Konferenz ließ sich für mich leider nicht genau ermitteln; vermutlich waren neben Bernstein selbst u. a. Tom Cothran und Robert Saudek beteiligt.

1515 Vgl. *LoC Bernstein Col*, Box 120, Folder 6.

1516 Vgl. *LoC Bernstein Col*, Box 120, Folder 13.

1517 Ebd.



© Amberson Holdings, LLC. Used by permission of the Leonard Bernstein Office, Inc.

Abb. 7 LB, *A TROONN* (*LoC Bernstein Col*, Box 120, Folder 13)

Spätestens bei der Betrachtung dieser Zeichnung und des dazugehörigen Zeitungsauschnitts fragt man sich natürlich, was denn wohl ein merkwürdiger schottischer Moortroll namens „TROONN“ mit den transformationsgrammatischen Überlegungen zur Musik in den *Norton Lectures* zu tun haben soll. Vielleicht hatte Bernstein in irgendeiner Weise die Idee der

„Poetry of Earth“[1518] im Kopf, als er den Zeitungsauschnitt las und vermutlich danach die Zeichnung angefertigt hat. Auch der Hinweis auf den Städtenamen Troon, der laut Zeitungsartikel ominös über die schottische Zunge rolle, mag eine Assoziation zu den monogenetischen Überlegungen in der ersten Vorlesung der *Norton Lectures* wecken.

Der schottische Troll „Troonn“ wäre somit vielleicht als ein mythisches Fabelwesen zu deuten, das die Zeiten überdauert hat und dessen Name an den prähistorischen ‚Uranfang’ der „Poetry of Earth“ erinnert; gleichzeitig mag er aber auch als ein frecher Kobold erscheinen, der – gleich Strawinski mit seiner „bag of tricks“[1519] – für seine ‚troonnigen’ Quälereien („Ordeal called Troon“) mit immer neuen Geheimnissen und Gefahren („mysteries and hazards“) hinter jedem ‚stacheligen Ginster’ („wiry gorse“) und jedem ‚herben Heidekraut’ („heather of the rough“) lauert.[1520]

Neben dieser zugegeben ‚ambigen’ Deutung kann man dem eigentümlichen Begriff „Troonn“ allerdings auch noch rationaler und genauer auf den Grund gehen. Des Rätsels Lösung lässt sich am besten an dem Eingangssatz eines Schreibens Harry Krauts vom 17. März 1972, das er an Leonard Bernstein, Mary Ahern, James Rieser, Robert Saudek, Tom Cothran und John McClure gerichtet hat, aufzeigen. Der Brief beginnt mit den Worten: „(The Troonns are coming …..) or (Troonns as Granmaas)“.[1521] Offenkundig haben Bernstein und seine Mitarbeiter ganz im Stile der seit Kindertagen zirkulierenden Geheimsprache des Rybernischen diesen Begriff nicht nur als codierte Zuschreibung für die Vorlesungen selbst, sondern auch als Namens-Chiffren für ihre Kommunikation bzgl. der *Norton Lectures* benutzt. In der Formulierung „Troonns as Granmaas“ ist die Decodierung

---

[1518] Vgl. Anm. 1465.
[1519] LB, *TUQ*, S. 330.
[1520] Vgl. Anm. 1517.
[1521] Harry Kraut, *Attachment A – Leonard Bernstein. Harvard College 1972–3. Charles Eliot Norton Lecture Schedule*, in: *LoC Bernstein Col*, Box 120 Folder 6, S. 3.

der Chiffre selbst bereits trickreich versteckt enthalten: Bringt man nämlich die einzelnen Buchstaben in eine andere Reihenfolge, so liest man „Nortons as Anagrams“. Der Code „Troonn“ ist demnach nichts anderes als ein großes Worträtsel-Spiel, das Bernstein und seine Mitarbeiter mit dem Namenstitel der renommierten *Harvard*-Vorlesungen für Poetik betrieben haben.

Diese geistreiche Laune spiegelt nahezu idealtypisch Bernsteins thematisches Konzept der *Norton Lectures* wider, Musik als ein einziges „supergame of sonic anagrams“[1522] vorzustellen, das mithilfe transformationsgrammatischer Analysen dechiffriert werden könne. Eben ein solches „supergame of […] anagrams“ stellt sich auch in der „Troonn“-Chiffre dar, so dass die *Norton Lectures* selbst zu einem Gutteil den Charakter eines gewaltigen Puzzlespiels erhalten – ein Puzzlespiel allerdings, das hinter manchem ‚Ginsterbusch’ und ‚Heidekraut’ so komplex, ja paradox anmutet, dass es auch dem ‚Puzzlespieler’ Bernstein anscheinend gelegentlich selbstironisch als ein „Ordeal called Troon [= Norton]“ vorgekommen sein mag.

In dem bereits an anderer Stelle erwähnten Interview mit dem Journalisten John Gruen[1523] versah Bernstein den von ihm geliebten Vergleich zwischen Worträtselspiel und „Le Jeu des notes“[1524] mit einer bemerkenswerten weitergehenden Interpretation, die geradezu mustergültig auch auf das ‚mondgrammatische’[1525] TROONN-Anagramm der *Norton Lectures* zu passen scheint. Auf Gruens Frage, warum er Rätsel und Puzzles so faszinierend finde, führte Bernstein aus:

> Because they check out *right*, and on many levels of meaning. Whatever level you seek it on, it’s right. It’s the only thing in the world that is. Except music! The only thing in the world that comes out right. That checks and is impossible to fault. It’s so

[1522] LB, *TUQ*, S. 130.
[1523] Vgl. Kap. 3.2.
[1524] Vgl. Anm. 1416.
[1525] Vgl. Anm. 1367.

> satisfying, it makes you believe again in an ordered cosmos. These puzzles are a kind of anchor in a believable reality. I just adore doing them. I feel completely content.[1526]

Betrachtet man vor dem Hintergrund dieser mystisch-kosmischen ‚Tiefenstruktur' von Rätselspiel und Musik die ‚Richtigkeit' der *Norton Lectures*, so wird deutlich, dass Bernsteins darin aufgebautes Ordnungssystem, in dem Musik und Sprache in einem – wenngleich ambigen – ‚Monistisch-Absoluten' zu einer Synthese finden, selbst eine durchaus ähnliche ‚Tiefenstruktur' aufzuweisen hat. Es kommt somit möglicherweise auch nicht von ungefähr, dass die in den *Norton Lectures* immer wieder beschriebenen und dargestellten, um nicht zu sagen, ‚beschworenen' Strukturbäume der Chomskyschen Transformationsgrammatik eine gewisse grafische Affinität zu jenem kabbalistischen Sefirot-Baum aufweisen, der in der folgenden Diskussion um die *Kaddish*-Sinfonie noch eine zentrale Rolle spielen wird.[1527]

Insgesamt schienen für Bernstein Rätsel- und musikalisches Spiel (egal ob am Kompositionsschreibtisch oder vom Dirigentenpult, Instrument bzw. Katheder aus) eine – wenngleich durch seine offenkundig unbändige Energie und Gewitzheit ironisch gebrochene – Art von ‚Meditation' zu sein, in der die Übergänge vom Mystisch-Kosmischen zum Ästhetisch-Musikalischen und zum Spielerisch-Ironischen vollkommen fließend waren. Ein derartig mystisch-mythisches Verfahren kann – legt man ‚mondgrammatische' Maßstäbe zugrunde – durchaus seine eigene Dignität besitzen und erweist sich somit auf seine Weise als ‚richtig'. Die *Norton Lectures* sind von daher nichts mehr und nichts weniger als ein „grosses gefülltes Trunen Buch"[1528]: ein paradoxes Spiel- und damit Kunstwerk, das vor „des Mondes Klarheit"[1529] seine eigene Wahrheit enthält.[1530]

[1526] LB, zit. n. Gruen/Heyman (1968), S. 51.
[1527] Vgl. Kap. 3.4.2 u. 3.5
[1528] Vgl. Anm. 1512.
[1529] Vgl. Anm. 1367.

3.4 „I shall simplify. But I'll get there the hard way …": Die *Kaddish*-Sinfonie

3.4.1 „Symphonic Play" zwischen Gattungsgedächtnis und Gedächtnisgattung

Wenn das 20. Jahrhundert, wie Bernstein in den *Norton Lectures* und andernorts immer wieder behauptete, aufgrund der zu konstatierenden existentiellen Katastrophen ein Krisenjahrhundert nicht nur der Musik, sondern auch des Glaubens und der Menschheit insgesamt war; ein Jahrhundert, in dem der Mensch gleich einem verängstigten Kinde, das den Rückhalt seiner Eltern verloren hatte, ‚maskiert' durch die Welt laufen musste, um seinen Jammer und sein Schaudern vor dem überkommenen Elend zu verbergen und überhaupt noch weiter leben zu können; wenn also das 20. Jahrhundert, dieses „badly written drama, from the beginning"[1531] ein ‚maskiertes' Jahrhundert war, in dem Schönberg und Strawinski musikalisch jeweils auf ihre abstrakte bzw. ironische Weise die ‚Poesie der Erde' ‚maskierten', um überhaupt noch Musik schreiben zu können; also folglich und schließlich das krisengeschüttelt-‚maskierte' 20. Jahrhundert eine krisengeschüttelt-‚maskierte' Musik hervorbrachte, dann erscheinen die folgenden zwei, vordergründig nur schwerlich auf einen Nenner zu bringenden Aussagen Bernsteins auf den zweiten Blick ebenso verblüffend wie konsequent komplementär zueinander:

[1530] In diesem Kontext erscheint es überdies geradezu symptomatisch, dass – wie die Videomitschnitte der Fernsehproduktion und einige Fotos von den Vorträgen im *Harvard Square Theater* beweisen – während der gesamten Vorlesungsreihe nahezu durchgehend das berühmte *Veritas*-Logo der *Harvard University* zu sehen war, das inszenierungstechnisch so geschickt vor einem schwarzen Hintergrund angebracht war, dass es in den meisten Kameraeinstellungen stetig als Nimbus über Bernsteins Kopf zu schweben schien. Vgl. z. B. die Fotos in LB, *TUQ*, S. 1; 24; 51; 66; 142; 146; 261; 323.

[1531] Ebd., S. 314.

> The work I have been writing all my life is about the struggle that is born of the crisis of our century, a crisis of faith.[1532]

> I have a suspicion that every work I write, for whatever medium, is really theater music in some way.[1533]

Das erste Zitat entstammt einer erläuternden Äusserung Bernsteins zu seiner ersten Sinfonie *Jeremiah* von 1942; das zweite ist dem Vorwort zu seiner zweiten Sinfonie *The Age of Anxiety* von 1949 entnommen. Beide Zitate stehen also in einem engen programmatischen Zusammenhang mit Bernsteins sinfonischem Schaffen und zeigen, dass die Relationen zwischen Glaube und Krise, zwischen Theater und Musik somit als zentrale Aspekte in Bernsteins Sinfonien zu gelten haben. Dies wird in der folgenden Betrachtung der *Kaddish*-Sinfonie eingehender zu verfolgen sein.

Mit dem Thema der existenziellen Glaubenskrise als grundlegendem Programmkonzept folgt Bernsteins sinfonische Musik klar der – wenngleich nicht endo- sondern exosemantisch verankerten – Gattungstradition der Sinfonie als einer bürgerlichen Weltanschauungsmusik[1534], wie sie sich unter deutsch-österreichischer Federführung im 19. Jahrhundert europaweit etabliert hatte und auf dieser Basis – wie Christoph von Blumenröder herausgestellt hat – noch vielfach bis weit ins 20. Jahrhundert hinein und über die Grenzen Europas hinaus konstitutiv war:

> Die Symphonie als die große öffentliche Gattung der Instrumentalmusik kann auch im 20. Jahrhundert weiterhin als eine musikalische Rede an ein großes Publikum figurieren, als eine musikalische Rede an die Welt und zugleich über die Welt: über den Menschen, über sein Leid, seine Kämpfe und sein Streben nach Überwindung, über Gefühle, Überzeugungen und Ideale, über das Leben mit Liebe und Tod, das Fragen und Ringen um Glaube, Gott und Unsterblichkeit der Seele.[1535]

1532 LB bei einer Pressekonferenz in Berlin, August 1977, zit. n. Gottlieb, *Prefatory Note* (1992), in: LB, *Jeremiah*, S. [I].

1533 LB, *Age of Anxiety*, Vorwort (1949), S. [II].

1534 Zum Begriff Weltanschauungsmusik vgl. grundlegend Danuser (2009). Vgl. auch Anm. 1542.

1535 Blumenröder (2002), S. 97.

Nicht zuletzt durch die große Zahl an aus Europa in die USA emigrierenden Komponisten (wie Arnold Schönberg, Igor Strawinski, Béla Bartók, Paul Hindemith, Bohuslav Martinů oder auch Ernest Bloch) sowie durch die noch größere Zahl an sinfonischen Werken von europäischen Komponisten, die mit ihrer Musik (auch durch maßgebliche Initiative Bernsteins) im amerikanischen Konzertleben sehr präsent waren (neben den Repertoire-Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts z. B. Jean Sibelius, Dimitri Schostakowitsch, Sergej Prokofiew und spätestens ab den 1960er Jahren natürlich Gustav Mahler) war dieses europäische Erbe der Sinfonie auch für die Entwicklung einer spezifisch amerikanischen Gattungstradition im 20. Jahrhundert grundlegend. Wie Günter Moseler gezeigt hat, suchten vor allem die Vertreter eines „konzeptionellen Amerikanismus“[1536] in ihren sinfonischen Werken die bewusste Auseinandersetzung mit den überkommenen europäischen Gattungs-Vorbildern, wobei diese Auseinandersetzung gerade durch einen „gänzlich unbefangenen Umgang mit dem hier verwendeten musikalischen Material“ sowie durch Vermischungstendenzen mit Jazz- und Folksong-Elementen gekennzeichnet war.[1537]

Was die breitere Rezeption der amerikanischen Sinfonietradition – natürlich vor allem in den USA aber auch in Europa – angeht, so gebührt auch hier an erster Stelle erneut Bernstein, vornehmlich in seiner Zeit bei den *New Yorker Philharmonikern*, das Verdienst einer regelrecht systematisch angelegten Aufführungspraxis. Ein gutes Beispiel dafür liefert gleich seine erste Chefdirigenten-Saison in New York 1958/59, in der Bernstein ganz gemäß seiner „educational mission“[1538] im Stile eines gedächtnisrhetorisch dem historisierenden Modus verpflichteten musikgeschichtlichen

---

[1536] Hüppe/Moseler (2002), S. 176.
[1537] Vgl. ebd., S. 176f. Vgl. zur Geschichte der amerikanischen Sinfonie auch Butterworth (1998); Tawa (2009).
[1538] Vgl. Anm. 1263.

Kompendiums einen Überblick über das kompositorische Schaffen in den USA seit dem 19. Jahrhundert gab. In den Abonnement-Konzerten der Saison wurden insgesamt 27 (zumeist sinfonisch geprägte) Werke von 23 amerikanisch-stämmigen Komponisten aufgeführt, chronologisch nach den Rubriken „Older Generations", „The Twenties", „From the Crash through the Second World War" und „Young Gegeration" unterteilt.[1539]

Vor diesem aus amerikanisch-historischer Perspektive auf die ‚europäische' Gattung ‚Sinfonie' blickenden Hintergrund zeigt sich somit auch für Bernsteins sinfonisches Schaffen (und zwar sowohl dirigentisch als auch kompositorisch), dass die Sinfonie im 20. Jahrhundert generell ein „durch und durch geschichtlich geprägtes Phänomen" war, ein

> Ergebnis bewußter Distanzierungen gegenüber tradierten Gattungskriterien beziehungsweise gezielter Modifikationen vorheriger Positionen. In selten zuvor praktizierter kritischer Reflexion arbeiten sich die Komponisten, die als repräsentativ für Neue Musik zu gelten haben[1540], an der Gattungsgeschichte ab, stellen sich zu ihr, oder gegen sie, oder außerhalb ihrer, indem sie diesen Bezirk vollständig verlassen.[1541]

In Bezug auf Bernsteins eigenes historisierendes Abarbeiten der (amerikanischen wie europäischen) Gattungsgeschichte bekommt das zweite von ihm selbst genannte Beschreibungsmerkmal seiner Sinfonik, die Theatralität eine entscheidende Bedeutung. Könnte man in Bezug auf die Thematik

---

[1539] Vgl. NYP, Programmheft, 3./4./5. Oktober 1958, in: *NYP Digital Archives*, ID 6942, S. [9].

[1540] Bernstein zu der von Blumröder hier intendierten Komponistengruppe zu zählen, mag auf den ersten Blick vielleicht etwas verwundern, assoziiert man mit dem Schlagwort ‚Neue Musik' speziell nach 1945 doch vornehmlich avantgardistische Richtungen wie Serialismus, elektronische Musik, Klangkomposition oder Aleatorik und weniger Bernsteins vornehmlich an Strawinski bzw. an neoklassizistisch-neoromantischen Mustern orientierten sowie mit Jazz und jüdischer Sakralmusik bzw. Folklore gepaarten Stilpluralismus. Gerade aber die bewusst gezogene historisch-distanzierte Perspektive auf die traditionellen Gattungskonventionen der Sinfonie sowie seine – wenn auch in einen weitgehend traditionellen Formrahmen eingebundenen – Experimente mit Dodekaphonie, Aleatorik und instrumentalen Geräuscheffekten speziell in der *Kaddish*-Sinfonie (s. u.) lassen Bernstein – zumindest in den genannten Punkten – ebenfalls als repräsentativ für eine begrifflich weiter gefasste ‚Neue Musik' in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erscheinen.

[1541] Blumenröder (2002), S. 97.

der Glaubenkrise noch eine weitgehend ungebrochene Anknüpfung an den monumentalen musikalisch-philosophischen Überbau der Sinfonie europäisch-romantischen Formats sehen und dementsprechend Bernsteins *Kaddish*-Sinfonie mit Thomas Röder und Klaus Meyer als „Spätling der ‚Weltanschauungssymphonik'" bezeichnen[1542], so kommt mit dem Aspekt der Theatralität ein – wenngleich von Bernstein gattungsgeschichtlich ebenfalls begründetes – Moment der kompositorischen Zurschaustellung und damit Distanzierung von der Gattung ‚Sinfonie' ins Spiel, das Bernstein selbst als spezifisch amerikanisch angesehen hat und das man gedächtnis-rhetorisch am besten mit dem reflexiven Modus fassen kann.

Paradigmatisch dafür ist ein im November 1954 von Bernstein verfasster metafiktiver Brief- bzw. Telegramm-Dialog des Komponisten L. B. mit dem Broadway-Produzenten B. P., in dem es um die Frage *Whatever Happened to That Great American Symphony?* geht.[1543] Darin wirbt B. P. bei L. B. für eine neue Musical-Produktion über Robert Burtons Schrift *The Anatomy of Melancholy*. L. B. lehnt den Auftrag jedoch zunächst aufgrund seiner Arbeit an einer neuen Sinfonie ab. In der Folge entspinnt sich aus dem Briefwechsel eine kleine, kontrovers zwischen B. P. und L. B. diskutierte Musikgeschichtstheorie. Ausgangspunkt ist die Behauptung des Musical-Produzenten, dass es in der gegenwärtigen amerikanischen Gesellschaft keine historische Notwendigkeit für Sinfonien mehr gebe: „[P]erhaps our age does not express itself truly through the symphonic form".[1544] Hingegen sei das Theater der Ort „of musical art in America where there is hot, live, young blood".[1545] Die Begründung dafür liege in der Musikgeschichte der Sinfonie selbst begründet. Sei alle Musik, so die Theorie B. P.s weiter,

---

1542 Vgl. Röder/Meyer (1989), S. 89.
1543 LB, *Great American Symphony?*, vgl. zum Folgenden auch Giger (2009), S. 314–318.
1544 LB, *Great American Symphony?*, S. 41.
1545 Ebd.

ursprünglich aus dem Theater hervorgegangen, d. h. aus ritualisierten Kontexten wie etwa religiösen und weltlichen Festen („If ever there was theater music in the truest and best sense it was simple plain-chant“[1546]), und damit immer zweck- und ideengebunden gewesen, so sei mit dem Aufkommen und der Entfaltung der Oper, in der die Musik schließlich ihren ureigenen Ausdruck gefunden hätte, auch der Moment gekommen, in dem

> the music can be *seperated* from the words or the ideas or the concepts – that is, from the theater – and can exist for the audience in its own right. Now that there is a Mozart opera, there can also be a Mozart symphony. (But never forget that the symphony […] came from the opera overture!).[1547]

Die musikgeschichtliche Konsequenz daraus sei gewesen, dass „the audience had grown *with* the music in the theater, and had reached the point where they could relate to the music *without* the theater.“[1548]

Nun sei aber die gegenwärtige amerikanische Musikkultur historisch erst an dem Punkt angelangt, an dem sich beispielsweise Deutschland im 17. Jahrhundert befunden habe, nämlich „[d]eep in the singspiel“[1549], wobei die amerikanischen Singspiele z. B. *Oklahoma!* oder *Can-Can* hießen und maßgeblich aus der einzig ‚wirklich’ originären amerikanischen „folk music“, dem Jazz ‚transformiert’ worden seien[1550]:

> This is a period we must pass through before we can arrive at a real American symphonic form, or a real American style of whatever kind of concert music. It may not be the symphony as we have known it: we may produce something very different. But the musical language it will speak must first be created in our theater; then one day it can be divorced from “meaning” and stand alone, abstract.[1551]

Gerade B. P.s Insistieren auf die „American symphonic form“ macht sein Problem, dass er mit der traditionellen Sinfonie und ihrer bisherigen Adaption durch amerikanische Komponisten hat, deutlich:

1546 Ebd., S. 44.
1547 Ebd., S. 45.
1548 Ebd.
1549 Ebd.
1550 Ebd., S. 46.
1551 Ebd., S. 45.

> [A]ll the stuff that is being turned out by the mile every day for concert performance in American halls is really European, and *old* European at that, with perhaps some American spice added by way of cowboy tunes or blues harmonies or jazz rhythms. But the music remains essentially European, because the whole notion of the symphonic form is a German notion, and don't let anybody tell you anything else.[1552]

An dieser Stelle nun hakt L. B. ein und kritisiert B. P.s Musikgeschichtstheorie dahingehend, dass selbst wenn sich die amerikanische Musikgeschichte musikhistorisch auf der Stufe des Singspiels befinde, „she is at the same time equipped with the foreknowledge of the next 250 years."[1553]

> American composers can never be that naïve now, writing as they are after the world has already known Mozart and Strauss and Debussy and Schönberg. Perhaps they are condemned after all to be epigonous, and to follow in the line handed them by an already overdeveloped Europe.[1554]

Konsequenz daraus sei, dass – auch wenn „it may not be so exciting to compose now as it must have been in 1850"[1555] – gegenwärtige amerikanische Komponisten nichts anderes tun könnten als Musik zu schreiben, die dem inneren schöpferischen Impuls folge und allein daraus ihre Berechtigung jenseits aufgestellter Musikgeschichtstheorien ziehe. Gleich einer Pointe nimmt L. B. den Auftrag B. P.s für das neue Musical am Ende allerdings doch mit den im Telegrammstil verfassten Worten an: „PLANS CHANGED HAVE DECIDED ACCEPT YOUR SHOW STILL DISAGREE HEARTILY YOUR THEORY […]."[1556]

Das in diesem metafiktiven Dialog aufgeworfene Problemfeld, das bereits Bernsteins spätere in den *Norton Lectures* geführte Diskussion um Strawinskis „objective expressivity" zwischen „primitivism" und „sophistication" zu antizipieren scheint[1557], setzt sich auch in späteren Jahren wie ein roter Faden durch Bernsteins Gedanken über sinfonische Formen fort.

[1552] Ebd., S. 45f.
[1553] Ebd., S. 48f.
[1554] Ebd., S. 49.
[1555] Ebd.
[1556] Ebd., S. 51.
[1557] Vgl. Anm. 1466 u. 1471.

Im direkten Anschluss an sein Sabbatjahr 1964 widmete er sich mit den *New Yorker Philharmonikern* zusammen über zwei Spielzeiten hinweg in einem umfänglichen Längsschnitt der Entwicklung der Sinfonie im 20. Jahrhundert, mit dem er die Fragestellung des fiktiven Streitgesprächs von 1954 zwischen Komponist und Broadway-Produzent in weit größerem Maßstab wiederholte und weiterführte. In seinen einführenden Worten zu diesem aufführungspraktischen Großprojekt[1558], die an die weiter oben zitierte Diskussion um das Ende der „noble symphony" gemahnen[1559], heißt es:

> Over the next two seasons we shall embark on a survey of what has happened to the symphonic form during our century. […] There is a belief held by some – and reinforced by historical thinking – that the symphony, as a form, along with its satellite the concerto, has undergone a great cycle from Mozart to Mahler – a one-hundred-fifty-year-long arc whose apogee is commonly held to be Beethoven. Those who hold this point of view will naturally tend to regard all symphonic expression after Beethoven as part of a decline; and they will certainly regard everything from Mahler on as the ultimate decadence. If we accept this deterministic idea, it follows that the twentieth century is, symphonically speaking, an epigonous age, in which symphonies of one kind or another have indeed been written, some of them even considered masterpieces, but none of them resulting from a vital current or growth. […] It also follows that the symphony orchestra, by the same token, would become a kind of museum of the past – if we regard the symphony orchestra as a natural externalization of this symphonic growth over a century and a half. It then follows that conductors would become curators, and the whole institution of symphonic concerts inevitably cut off from the mainstream of centemporary composition.[1560]

Nimmt man beide Aspekte zusammen, d. h. erstens Bernsteins Drang, eine neue ‚amerikanische' Form der Sinfonie auf der Grundlage von Jazz und Musical zu kreieren, zweitens die von ihm konstatierte Krise der Sinfonik

---

1558 Insgesamt wurden in 35 Konzertprogrammen der Doppelsaison 1965–67 59 Werke aufgeführt, die sich unter dem Motto „Symphonic Forms in the Twentieth Century" subsumieren ließen, wobei neben ‚wirklichen' Sinfonien auch sinfonische Konzertformen erklangen, vgl. *LoC Bernstein Col*, Box 83, Folder 7. Die meisten der Programmhefte waren ebenfalls jeweils mit dem Motto „Symphonic Forms in the Twentieth Century" betitelt, vgl. *NYP Digital Archives*, ID-Nummern 326; 334; 884; 890; 1199; 1203; 1209; 1284; 1287; 1291; 2040; 2048; 2055; 2251; 3391; 3019; 3914; 4287; 4358; 4359; 5057; 5061; 5968; 5976; 5985; 5992; 7286; 7290; 7296; 7357; 7359.

1559 Vgl. Anm. 1250.

1560 LB, *On Program-making*, S. 242f.

im 20. Jahrhundert, die als museale Kunstform eine spezifische Spielart der allgemeinen musikalischen Krise und damit Abbild der noch viel grundsätzlicheren Glaubens- und Menschheitskrise darstellt, so zeigt sich in Bernsteins sin-fonischem Denken erneut ein paradoxes Komplementärphänomen. Gerade weil die Gattung ‚Sinfonie' als lebendige Musikform ausgedient habe, könne sie mithilfe von Jazz und Musical einer grundlegenden ‚amerikanischen' Transformation unterzogen werden; gerade weil die Sinfonie keine naive Kunstform mehr sei und nur noch in der ironischen Brechung als transformierte ‚Theaterkunst' eine Zukunft habe, werde sie zu einer ‚musealen' Gattung, die auf der Bühne oder in pädagogisch motivierten Konzertprogrammen zur Schau gestellt werden könne. In seiner Einführung in die Doppelsaison 1965–67 überließ es Bernstein bezeichnenderweise dem Publikum darüber zu befinden, inwieweit es aufgrund der Längsschnitt-Präsentation der Sinfonik des 20. Jahrhunderts eine Zukunft der Gattung Sinfonie für möglich halte: „I feel that in two seasons our audiences can hear enough of these works so that they can form at least a theoretical idea of what has happened."[1561] Die von Bernstein auf den Konzertplan gesetzte sinfonische Musik wurde dem Publikum somit ganz konkret als eine erinnerungskulturell fundierte ‚Unanswered Question' dargeboten.

* * *

Betrachtet man vor diesem Hintergrund einer im doppelten Sinne ‚maskierten' Sinfonik – als Theaterkunst und ironisch gebrochene Gattung – das kompositorische Konzept der *Kaddish*-Sinfonie, so lässt sich auch dieses sowohl als künstlerisches Aufgreifen der Idee einer gleichsam ‚theatergezeugten' neuen Sinfonieform als auch als ‚museale' Zurschaustellung der

[1561] Ebd., S. 243.

Gattung selbst begreifen. Im Folgenden zunächst ein paar Beobachtungen zur ‚theatralen' Struktur von *Kaddish.*[1562]

Auffälligstes ‚theatrales' Moment stellt natürlich die Rolle der Sprecherin dar, die als ‚Protagonistin' der Sinfonie in einem einzigen großen, melodramatischen und in freien ungereimten Versen gestalteten Monolog stetig ein imaginär und stumm bleibendes Gegenüber (‚Gott/Vater') anspricht. Ihr zur Seite gestellt ist ein ‚neutraler' Chor, der für die eigentliche Rezitation des Kaddisch-Gebets zuständig ist und damit das ‚Geschehen' gleichsam ‚kommentiert'.[1563] Dem Chor erteilt Bernstein in der Partitur sogar schlaggenaue ‚Regieanweisungen' zum Aufstehen, Hinsetzen, rhythmischen Fußaufstampfen und Händeklatschen, wodurch auch optische Handlungsmomente in die ‚Performanz' der Sinfonie integriert werden (vgl. z. B. *Kaddish 1*, dritter u. fünfter Takt nach Buchstabe A). Beinahe an episches Theater Brechtschen Formats gemahnend wird auch das Publikum auf spezifische Weise mit in das theatrale Geschehen einbezogen, indem die Sprecherin ihre Kaddisch-Anklage gegen Gott nicht nur in ihrem eigenen Namen, sondern darüber hinaus auch „for all those I love,/Here in this sacred house" vorträgt. Dadurch gerät die Theatralität der *Kaddish*-Sinfonie – natürlich auch gestützt durch den Doxologie-Charakter des Kaddisch-Gebets selbst, das ja, wie bereits im Rahmen der Bloch-Studie gezeigt, zentraler Bestandteil der jüdischen Liturgie ist[1564] – in die Sphäre des

---

[1562] Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die Erstfassung von 1963 (vgl. LB, *Kaddish* Klavierauszug 1963). Sie sind in den grundlegenden Zügen aber auch problemlos auf die revidierte Fassung von 1977 (vgl. LB, *Kaddish* Partitur 1977) anwendbar. Die Zitate des Sprechertextes werden nach LB, *Kaddish* Klavierauszug 1963, S. Vff. zitiert.

[1563] „Die Rolle des Chors ist unbestimmt; am ehesten scheint er kommentierend zu intensivieren. (Wir hätten also einen Fall, in dem ein freier, einer liturgischen Dichtung hinzugefügter Text, üblicherweise ein Kommentar, hier von seinem eigenen Ausgangspunkt, dem Kaddisch-Gebet, kommentiert wird, wobei dieser Kommentar zum größten Teil in der Musik liegt.)", Röder/Meyer (1989), S. 89.

[1564] Vgl. Kap. 2.3.1 sowie Anhang 5.1; s. ferner Kap. 3.4.3.1.

Sakral-Rituellen. Dabei bleibt bewusst offen, ob die Sprecherin ein tatsächliches Gotteshaus (etwa eine Synagoge) meint (also „the greatest theater of them all“, wie es der Produzent B. P. in seinem metafiktiven Dialog mit dem Komponisten L. B. halb ernsthaft, halb süffisant formuliert hatte[1565]), oder ob sie vielleicht doch auf den ‚heiligen Musentempel' des Konzertsaals anspielt. Gottesdienst- und Konzert-Ritual werden ganz gemäß der romantischen Konzeption von musikalischer Kunstreligion miteinander verschmolzen, gleichzeitig aber in das übergeordnete Theaterspiel integriert und von ihm subtil ironisch zur Schau gestellt.

Legt man dem ‚Libretto' des Sprechertextes ein dramaturgisches Prinzip zugrunde, so zeigt sich eine locker an klassisch-symmetrische Dramentektonik angelehnte Fünfteiligkeit der Szenenfolge, die zum einen tatsächlich als Fünfaktstruktur, zum anderen als Doppelszene mit vorgeschaltetem Prolog, Intermezzo-artigem Entr'Acte und abschließendem Epilog betrachtet werden kann[1566]:

[1565] Vgl. LB, *Great American Symphony?*, S. 44. Das Motiv des Gotteshauses als Theaterraum wird von Bernstein erneut und noch expliziter in der 1971 entstandenen *Mass* thematisiert, die den bezeichnenden Untertitel *A Theater Piece for Singers, Players and Dancers* trägt, vgl. LB, *Mass* Klavierauszug.

[1566] Die folgende Analyse der fünfteiligen ‚Dramaturgie' der *Kaddish*-Sinfonie orientiert sich einerseits am theatralen Formraster, das Andrew Bernard der *Kaddish*-Sinfonie zugrunde gelegt hat (vgl. Bernard (1990), S. 185), und andererseits an den Überlegungen Philip Larue Copelands zur dramatischen Form von *Kaddish* (vgl. Copeland (1998), S. 93–97). Freilich geben die Satzbezeichnungen der Partitur gemäß der Anzahl der in der Sinfonie vertonten Kaddisch-Rezitationen eine Dreiteilung der Satzfolge vor: I. *Invocation* + *Kaddish 1*; II. *Din Torah* + *Kaddish 2*; III. *Scherzo* + *Kaddish 3* + *Finale* (mit *Fuga* (= Abschluss von *Kaddish 3*)), vgl. LB, *Kaddish* Klavierauszug 1963, S. 2 u. LB, *Kaddish* Partitur 1977, S. [III]. Bernstein rekurriert in seinen Textskizzen jedoch selbst immer wieder auf eine implizite Fünfteiligkeit der Komposition und ordnet die Sätze z. B. an einer Stelle nach folgendem Schema an: I. „Final Kaddish“ [= *Invocation* + *Kaddish 1*]; II. „Scene“ [= *Din Torah*]; III. „Pietà“ [= *Kaddish 2*]; IV. „Scene“ [= *Scherzo* + *Kaddish 3*]; V. „New Kaddish“ [= *Finale* mit *Fuga*], vgl. LB, *ms. notes*, in: *LoC Bernstein Col*, Box 81, Folder 27, S. 5. Für weitere Einteilungsversuche der Sätze von *Kaddish* vgl. Schiller, D. (2003a), S. 145f.; Rasmussen (1994), S. 152–168; vgl. dazu auch Anm. 1978.

I. *‚Prolog'/1.Akt* (*Invocation* + *Kaddish 1*): Am Beginn der Sinfonie steht – strukturell einem Proömium ähnlich und gleichzeitig als expositionelle Einführung des ‚Antagonisten' dienend – die Anrufung Gottes („O, my Father: ancient, hallowed,/Lonely, disappointed Father:/Rejected Ruler of the Universe:/Handsome, jealous Lord and Lover:/Angry, wrinkled Old Majesty"), die nahtlos in die Ankündigung („I want to pray") und schließlich in die Rezitation des „final *Kaddish*" übergeht („Time to begin our gallant *Yit'gadal*"). Das *Kaddish 1*, das im *Allegro-molto*-Teil allerdings weniger ‚galant' als mit rhythmisch-dynamischer Wucht daherkommt (der Satz ist schwerpunktmäßig aus alternierenden 7/8- und 3/4-Takten bzw. 8/8-Takten (unterteilt in 3 + 2 + 3) aufgebaut; die Artikulationsanweisungen zu Beginn lauten „wild" und „marcatiss." (vgl. 3 Takte nach Buchstabe A)), assoziierte Bernstein laut seines Assistenten Jack Gottlieb mit dem in 2. Sam. 6 berichteten ekstatischen Tanz Davids um die Bundeslade bei deren Überführung nach Jerusalem.[1567] So gesehen entspräche *Kaddish 1* damit einer Art ‚Ballettmusik', die dem eigentlichen Beginn der Handlung vorgelagert ist. Ähnliches hatte Bernstein bereits sechs Jahre zuvor in seinem Erfolgsmusical *West Side Story* erprobt, in dem er den Prolog, der in den Bandenkrieg zwischen Jets und Sharks einführt, ebenfalls als Ballett gestaltet hatte. Der rhythmische ‚Drive' der Musik sowie die Klatsch- und Stampfgesten des Chores in *Kaddish 1* erinnern stark an entsprechende Passagen aus der *West Side Story*.

II. *‚Erste Szene'/2. Akt* (*Din Torah*): Die ‚Dramenexposition', die ansatzweise ja bereits in *Invocation* mit der Anrufung des ‚Antagonisten' Gott begonnen hatte, setzt sich zu Anfang des *Din Torah* fort, indem hier nun die Selbstvorstellung der Sprecherin als ‚Protagonistin' erfolgt

[1567] Vgl. Gottlieb, *Program Notes Kaddish*, S. 4.

(„*Aní Havazelét ha-Sharón./Shoshanát ha-Amakím.*/I am the Lily of Sharon, the Rose/Of the Valleys, Daughter of Zion./I am that part of Man you made/To suggest his immortality“). Aus der Selbstvorstellung der Sprecherin entspinnt sich gewissermaßen das ‚handlungserregende Moment’, die Legitimierung der Anklage gegen den angesichts der drohenden universalen Vernichtung schweigenden Gott:

> I am exiled by Man, no longer cherished,/While he runs free – free to play/With his new-found fire, avid for death,/Voluptous, total and ultimate death./Lord God of Hosts, I call *you* to account!/And don’t shrug me off, as if I were playing/Defiant daughter, your impudent rebel/Who could do with a slap. You know who I am!/*Aní Havazélet ha-Sharón*, the lily/That Man has picked and thrown away! And *you* let this happen, Lord of Hosts?

Das in der Anklage begonnene ‚Ansteigen der Handlung’ spitzt sich in der blasphemischen Exklamation „Tin god! Your bargain is tin!/It crumples in my hand! And where/Is faith now – yours *or* mine?“ als Klimax zu, deren Spannung sich schließlich in einer achtstimmigen *a-cappella*-Kadenz des Chores auf dem Wort „Amen“ entlädt, in der jede Stimme eine eigene Linie in eigener Stilistik sowie seperatem Metrum und Tempo zu singen hat (10 Takte nach L): Sopran 1: 6/8-Takt, *Vivace* (Viertel = 108) – Sopran 2: 3/4-Takt, *Presto possibile* (Viertel = 176) – Alt 1: 3/2-Takt, *Moderato* (Halbe = 80) Alt 2: 4/4-Takt, *Moderato* (Viertel = 96) – Tenor 1: 3/4-Takt, *Lento* (Viertel = 60) – Tenor 2: 12/8-Takt, *Alla marcia* (punktierte Viertel = 120), Bass 1: 4/4-Takt, *Jazzy* (Viertel = 132) – Bass 2: 4/4-Takt, Andante (Viertel = 72). Diese komplexe musikalische Polymusik erscheint programmatisch gleichsam als musikalisierte ‚babylonische Sprachverwirrung’.

III. ‚*Entr’acte*’/3. Akt (*Kaddish 2*): Im Übergang von *Din Torah* zum *Kaddish 2* erfolgt eine Art ‚Peripetie’, in der die Sprecherin ihren blasphemischen Ausbruch bereut („Forgive me Father, I was mad with fever.“), die Verwundbarkeit und Schwäche ihres göttlichen Gegenübers anerkennt („I forgot you are too vulnerable“) und Gott in Schlaf wiegt („If I

could comfort you, hold you against me,/Rock you and rock you into sleep!"), um ihm von „stories/Of other stars, stars that you love,/that deserve your love, stars that do not/Disappoint and disgust and disgrace your love" zu erzählen. Das vom Solo-Sopran (quasi als musikalisches *alter ego* der Sprecherin fungierend) und Frauenchor gesungene, mit „Andante con tenerezza" überschriebene *Kaddish 2* dient als symbolisches Wiegenlied für Gott. Bernstein verweist in seinen Textplanungsskizzen immer wieder darauf, dass das *Kaddish 2* als „Pietà" zu verstehen sei.[1568] Die Anklage des *Din Torah* wandelt sich in der ‚Peripetie' des *Kaddish 2* somit in Trauerklage; aus der „Defiant daughter" wird gleichsam eine *mater dolorosa*.

IV. *‚Zweite Szene'/4. Akt* (*Scherzo* + *Kaddish 3*): Das *Scherzo* entfaltet die in *Kaddish 2* antizipierte Traumsequenz: Die Sprecherin führt Gott auf der Traumreise zunächst sein perfektes, aber steriles himmlisches Königreich vor:

> So this is the Kingdom of Heaven, Father,/Just as you planned it./Every immortal cliché in place./Lambs frisk. Wheat ripples./Sunbeams dance. *Something is wrong*./The light: flat. The air: sterile./Do you know what is wrong?/There is nothing to dream.

[1568] Vgl. LB, *ms. notes* u. LB, *ms. draft scripts*, in: *LoC Bernstein Col*, Box 81, Folder 27, *passim*. Auch Jack Gottlieb gibt in seinen *Program Notes* den Hinweis: „Bernstein often refers to this section as the *Pietà*", Gottlieb, *Program Notes Kaddish*, S. 5. In den Notenskizzen zum *Kaddish 2* findet sich überdies als Überschrift des Satzes die Notiz „Souvenir Ricordo di Bellini", *LoC Bernstein Col*, Box LB-41, Folder *Kaddish Sketches.* Angesichts der Pietà-Programmatik handelt es sich hierbei vermutlich weniger um eine Anspielung auf Vincenzo Bellini, zu dessen Musik sich in Bernsteins Sinfonie keinerlei Reminiszenzen ausmachen lassen, als vielmehr auf die bedeutenden Pietà-Gemälde des venezianischen Renaissance-Malers Giovanni Bellini. Das Motiv der mitleidenden Gottesmutter, die den Leichnam des gekreuzigten Sohns in Händen hält, war gerade zu Beginn der 1960er Jahre in der New Yorker Kunstszene sehr präsent, da 1964 Michelangelos berühmte *Römische Pietà* vom Vatikan für die New Yorker Weltausstellung entliehen wurde – ein kuratorisch so bedeutendes Ereignis, dass Michelangelos Skulptur bereits am 22. April 1962 das Titelcover des *New York Times Magazine* zierte und mit einem dreiseitigen Artikel von Irving Stone, Autor des 1961 erschienen Michelangeloroman-Bestsellers *The Agony and the Ecstasy*, bedacht wurde, vgl. Schiller, D. (2003a), S. 156f.

um schließlich mit ihm zum „Star of Regret“ zurückzukehren, „where dreaming is real,/And pain is possible – so possible/You will have to believe it. And in pain/You will recognize your image at last.“ – dramaturgisch eine rückläufig angelegte, ja geradezu wörtlich vom Himmel auf die Erde ‚fallende Handlung’. Zurück auf Erden führt die Sprecherin Gott ihre menschlichen Wunder vor:

> Now I will you show a dream to remember!/Real-life marvels! Genuine wonders!/Dazzling miracles!…/Look A Burning Bush!/Look! A Fiery Wheel!/A Ram! A Rock! Shall I smite it? There!/It gushes! It gushes! And *I* did it!

Erneut hat eine Transformation der Sprecherin stattgefunden: statt als „Defiant daugther“ oder *mater dolorosa* tritt sie nun geradezu als menschliche Göttin auf. Ihre menschlichen ‚Wunder’ – allesamt Inversionen göttlicher Wunder alttestamentarischer Qualität – sollen Gott selbst in einen Neuen Bund mit dem Menschen führen („A rainbow, which I have created for you!/My promise, in permanent, sun-fast colors!/Look at it, Father: Believe! Believe!“). Den Höhepunkt der Szene, aus der schließlich die Lösung des Konflikts zwischen Mensch und Gott erwachsen wird, markiert die gleichsam ‚anthropotheistisch’ gewendete erste Zeile des Kaddisch-Gebets „MAGNIFIED … AND SANCTIFIED … BE THE GREAT NAME OF *MAN*“. Ein ‚retardierendes Moment’ tritt mit dem *Kaddish 3* ein, das – von einem Knabenchor gesungen – den Engelsgesang der Cherubim vertritt („Cherubim call from corner to corner,/Chanting your praises“). Mit dem Erwachen aus dem Traum in frostiger Morgendämmerung endet die Szene.

V. *‚Epilog’*/5. Akt (*Finale* + *Fuga*): Das *Finale* mit der abschließenden Tutti-Fuge greift den Szenenschluss des *Kaddish 3* wieder auf („The dawn is chilly; but the dawn *has* come./Father, we’ve won another day./We have dreamed our *Kaddish*, and wakened alive.“) und entwickelt aus ihm epilogartig die aus dem dramatischen Disput mit Gott herausgeschälte Zukunftslösung der Glaubenskrise:

> We can still be immortal,/You and I, bound by my rainbow./You can no longer afford my death,/For if I die, you die with me./But as long as I sing, I shall live./And as long as I live, I shall continue/To create you, Father, and you me./That is our pact; and to honor it/Is our honor.

Mit einer erneuten und erneuerten Gottesanrufung, die den Bogen zurück zur einleitenden *Invocation* schlägt („O, my Father; Lord and Lover:/Beloved Majesty: my Image, my Self! …/We are one after all, you and I:/Together we suffer, together exist,/And forever will re-create each other."), mündet die Epilogszene in die finale Fuge, die in voller Besetzung die letzten Verse des Kaddisch-Gebets, die im *Kaddish 3* zuvor ausgespart geblieben waren, als (wenngleich eigenwilligen) Jubelgesang anstimmt.[1569] Dieses „New Kaddish"[1570], das das paradoxerweise am Anfang der Sinfonie von der Sprecherin beschworene „final Kaddish" geradezu invertiert, wird somit zu einer Art *lièto fine* der Sinfonie.

Auch musikalisch durchziehen ‚theatrale' Momente in dominanter Weise die *Kaddish*-Sinfonie, was sich vor allem im dramaturgischen Einsatz von Kontrasten und Übergangseffekten mithilfe unterschiedlicher musikalischer Stilistiken zeigt.[1571] Die Sinfonie beginnt mit einem auf unbestimmter Tonhöhe gesummten Cluster des Chores, also wenn man so will mit einem kleinen Stück ‚Aleatorik'[1572], das eine unheimliche und brüchige Stimmung

---

[1569] Zur theologischen Bedeutung dieser Aufspaltung des Kaddisch-Textes vgl. Kap. 3.4.3.1.

[1570] Vgl. Anm. 1566.

[1571] Zur generellen ‚musiktheatralen' Qualität der Bernsteinschen Musik und insbesondere seiner Sinfonien vgl. auch Copeland (1998), S. 19–148.

[1572] Aus dem undatierten Particell, das Bernstein seinem Assistenten Jack Gottlieb vermacht hat, geht hervor, dass in einer früheren Stufe der Werkgenese der Anfang der Sinfonie überdies durch eine Schlagzeug-Improvisation noch vor dem Einsetzen des Chorclusters eröffnet werden sollte: „A few seconds … Improvisation by percussion group, pp sempre; mainly isolated sounds or simple figures, limited to the following: cymbals, maracas, claves, wood- and temple-blocks, glockenspiel, and triangle. No drums, no Tam-tam, no rasps. The maracas may be continuous, e.g. (♩ = 80)" LB, *Sketch/Short Score Kaddish*, S. 3.

evoziert. Darüber hebt melodramatisch die Sprecherin mit der *Invocation* an. Laut Gottliebs Interpretation erscheint dieser Beginn der *Kaddish*-Sinfonie als eine „attention-getting procedure“ für das Publikum und damit als eine echte „‚curtain-raiser’ technique“, die eine direkte Sogwirkung in die Thematik erzeugt.[1573] In der Folge werden die ersten drei Hauptmotive der Sinfonie exponiert (Motiv 1, Motiv 2 (vgl. NB 18) und Motiv 3 (vgl. NB 19)), darunter auch die über die Sinfonie hinweg immer wieder leitmotivisch eingesetzte und von Bernstein selbst als „*Kaddish*-Tune“ [1574] benannte Melodie (= Motiv 3), die in sich modulierend von *a*-Moll über *g*-Moll und *gis*-Moll/*H*-Dur zu einem Halbschluss in *h*-Moll, dann erneut in *a*-Moll ansetzend, diesmal über *c*-Moll, *Es*-Dur und *h*-Moll zu *g*-Moll führt und damit ein Musterbeispiel an polytonaler Melodieführung darstellt, wie Bernstein es später auch in den *Norton Lectures* am Beispiel von Strawinskis *Histoire du soldat* analytisch vorführen sollte.[1575] Außerdem mag man mit Andreas Giger vor allem in den ersten Tönen der *Kaddish*-Tune *a–h–a–c–h–a–es–d–c*… Reminiszenzen an die Bluesskala sehen. Gestützt wird dieser Eindruck auch dadurch, dass die Exposition der *Kaddish*-Tune zu Beginn vom Alt-Saxophon gespielt wird und damit ebenfalls einen gewissen ‚Jazz-Touch’ erfährt.[1576]

Mit einem guten Sinn für theatrales „timing“[1577] ist gegen diesen düster-melancholischen Anfang mit einem ‚scharfen Schnitt’ das bereits dargestell-

---

[1573] Gottlieb (1964), S. 10.

[1574] LB zit. n. Gottlieb, *Program Notes Kaddish*, S. 3. Zu Bernsteins charakteristischen „dramatic beginnings“ in seiner Musik generell und speziell in den einzelnen Sätzen von *Kaddish* vgl. auch Copeland (1998), S. 37–44.

[1575] Vgl. LB, TUQ, S. 342–345; s. dazu auch Schiller, D. (2003a), S. 150.

[1576] Vgl. Giger (2009), S. 318.

[1577] In Bernsteins metafiktivem Dialog zwischen dem Komponisten L. B. mit dem Broadway-Produzenten B. P. hatte letzterer als Qualitäten, die ein „great theater composer“ mitbringen müsse, u. a. gefordert: „[H]e must have the sense of timing of a [Eleonora] Duse, a sense of when to go easy and when to lay it on, a preknowledge of what the audience will feel every second of the work. He must have lightness and

te wild-tänzerische *Kaddish 1* gesetzt, das in Exposition und Reprise auf einem ‚dodekaphonen' Ostinato (Motiv 4 (vgl. NB 20)) sowie dem neueingeführten Motiv 5 (vgl. NB 18) aufgebaut ist. Der durchführungsartige Mittelteil des Satzes basiert erneut auf der *Kaddish*-Tune, die aufgrund des 8/8-Beats an dieser Stelle noch jazzartiger in der Anlage wirkt.[1578] Die dem Ostinato zugrundeliegende Reihe *g–b–d–cis–e–a–c–h–fis–f–as–es*, die gewisse Reminiszenzen an die Reihe aus Alban Bergs Violinkonzert erkennen lässt[1579], zeigt in der ‚Oberflächenstruktur' durchaus tonale Bezüge, da sie in den ersten sechs Tönen einen *g*-Moll- bzw. einen *A*-Dur-Dreiklang bildet, gefolgt von vier Tönen, die zwei überlappende Tritoni im Halbtonabstand bilden (*c–fis*/*h–f*); den Abschluss der Reihe markiert eine aufsteigende Quinte. Aber nicht nur in Bezug auf ihre tonalen Qualitäten, sondern auch hinsichtlich ihrer kompositorischen Behandlung gehorcht diese Reihe nicht wirklich den dodekaphonen Prinzipien, wie sie Arnold Schönberg aufgestellt hat. Bernstein fasst die Reihe über die gesamte Sinfonie hinweg nämlich lediglich linear auf und setzt sie nur an zwei Stellen im *Scherzo* (Buchstabe B und C bzw. Buchstabe N und O) in

---

weight, wit and sentiment, pathos and brillance.", LB, *Great American Symphony?*, S. 50; vgl. dazu auch Copeland (1998), S. 59.

[1578] In der *Omnibus*-Sendung *Introduction to Modern Music* hatte Bernstein die komplexe Rhythmik in moderner Musik, etwa bei Strawinski, allgemein auch auf den Einfluss des Jazz zurückgeführt: „Much of this new interest in rhythm arises from the twentieth-century composer's fascination with jazz. Jazz has not only bequeathed new rhythms to music, but also it has taught composers the handling of cross-rhythms", LB, *Introduction to Modern Music*, S. 230. In seiner *Harvard Bachelor's Thesis* hatte er die Adaption von Jazz-Rhythmen in amerikanischer Musik, etwa bei Copland oder Sessions, eingehend analysiert. Hier erscheine die Rhythmik „received through the medium of jazz, and combined with an intensely personal and highly developed style totally independent of jazz", LB, *Harvard Bachelor's Thesis*, S. 75. Legt man diese weitgespannte Definition Bernsteins von absorbierter Jazz-Rhythmik in amerikanischer bzw. allgemein moderner Musik zugrunde, so können gleichsam auch die asymmetrischen Metren, vielfachen Taktwechsel und ungewöhnlichen Akzentuierungen innerhalb der *Kaddish*-Sinfonie und hier speziell des *Kaddish 1* als vom Jazz inspiriert gelten.

[1579] Vgl. Schiller, D. (2003a), S. 151f.

Umkehrung. Reihenbrechungstechniken oder andere Modi nutzt er überhaupt nicht.[1580] Dass es sich bei dieser Reihe somit ‚nur' um ein ‚pseudo-dodekaphones' Gebilde handelt, zeigt sich nicht zuletzt auch in der dezidiert tonalen Wirkung, die die Reihe in der Coda von *Kaddish 1* entwickelt. Bernstein erzeugt hier eine deutliche Dominant-Tonika-Wirkung auf dem fünfmalig wiederholten „Amen" des Chores, unisono auf *fis-g* singend (4 Takte nach P). Die Tonika-Wirkung des Tons *g* wird noch dadurch verstärkt, dass die Orchesterbegleitung, die weiterhin mit dem Achtelostinato der ‚Zwölftonreihe' betraut ist, den ersten Reihenton *g* (der den Grundton des aus den ersten drei Reihentönen heraushörbaren *g*-Moll-Dreiklangs bildet) immer genau auf die ebenfalls auf *g* gesungene Silbe „-men" von „Amen" setzt.[1581]

In einem deutlichen dramatischen Kontrast zu dieser wilden, gleichsam pseudo-atonalen ‚Tanzszene' erscheint die emotionale Wucht, mit der Bernstein im anschließenden *Din Torah* die äußerste Rage der Sprecherin musikalisch nachzeichnet. Erstes markantes Merkmal in *Din Torah* ist der einleitende Rhythmus-Kanon im Schlagwerk, der im Verlauf des Satzes mehrmals wiederkehrt (2 Takte vor D; 1 Takt vor F sowie in diversen Fragmenten, die quer verteilt über den gesamten Satz von einzelnen Schlaginstrumenten gespielt werden; vgl. NB 18) und an einer Stelle auch von den Flöten imitiert wird (3 Takte nach F). Der Kanon ist rhythmisch diminuierend gestaltet, so dass er mit höchstkomplexen rhythmischen Vertraktheiten aufwartet, die an ein virtuoses Schlagzeugsolo in einer Jazz-Improvisation erinnern (die diversen Pattern bestehen aus Achteltriolen, Sechszehnteln, Sechzehntel-Quintolen, Sechzehntel-Sextolen und Zweiund-

---

[1580] Vgl. Gottlieb (1964), S. 125; Moura (2002), S. 148.

[1581] Vgl. auch Schiller, D. (2003a), S. 153. Auch die Polytonalität der *Kaddish*-Tune endet am Schluss der *Invocation* ja bereits in *g*-Moll und bereitet diese Tonart als ‚Tonika' des *Kaddish 1* damit subtil vor.

dreißigsteln, die alle kontrapunktisch gegeneinandergesetzt sind). In seiner ‚hämmernden' Qualität mag der Kanon das Chaos der Bedrohung durch den „Ultimate Death" und/oder auch den maschinell-entmenschlichten Charakter der Urbanität des ‚Krisenjahrhunderts' symbolisieren.[1582]

Zweites wesentliches Kennzeichen in *Din Torah* ist eine weitere, dieses Mal ‚wirklich' atonale und (etwas) strenger den traditionellen dodekaphonen Regeln gehorchende Zwöltonreihe, die expressiv buchstäblich ‚zum Himmel schreiend' den emotionalen Ausbruch der blasphemischen Beleidigung Gottes als „tin god" musikalisch unterstützt (Buchstabe D). Die auch hier dominant linear und diastematisch ansteigend geführte Reihe *f–b–h–e–es–as–a–d–cis–fis–g–c* (Motiv 6 (= NB 21)) durchmisst innerhalb eines Taktes zweieinhalb Oktaven von *f* bis c^3, ist in rhythmischer Akzeleration gesetzt (punktierte Achtel → normale Achtel → Achteltriolen → Sechzehntel) und wird direkt anschließend in Krebsform und rhythmisch den gleichen Weg nehmend wieder zurückgeführt. Dadurch, dass aber neben der linearen Führung der Reihe auch die sie begleitenden Akkorde aus einzelnen Reihentönen abgeleitet sind (s. u.), folgt Bernstein hier enger dodekaphonen Prinzipien als im Falle von Motiv 4.[1583]

Die expressive Dringlichkeit dieser Passage ist auf eine direkte Erschütterung beim Zuhörer hin angelegt. Dem expressiven Ausbruch des Motivs 6 ist erneut die nun durch den Chor eine große Terz höher auf *cis* gesummte *Kaddish*-Tune vorgelagert[1584], die – direkt nach dem Ende des ersten

---

[1582] Der stark geräuschlastige Anteil in der Instrumentation von *Din Torah* zeigt sich auch darin, dass beispielsweise das Klavier im weiteren Verlauf dreimal einen Punktierungsrhythmus als Cluster mit den Fäusten auf die Tasten schlagend spielen soll (3 Takte nach K bzw. 2 Takte vor L). Bereits im *Kaddish 1* haben die Pauken ab Buchstabe F und nochmals 4 Takte vor Buchstabe H auf unbestimmter Tonhöhe, aber „with wide skips" (Ambitus zwischen *E* und *a*) den dortigen 8/8-Puls (3 + 2 + 3) zu markieren, vgl. dazu auch Gottlieb (1964), S. 202 u. 206.

[1583] Vgl. ebd., S. 127.

[1584] Das ‚Amen'-Ende von *Kaddish 1* und der musikalische Beginn von *Din Torah* stehen damit, wenn man so will, im Tritonus-Abstand *g–cis* zueinander, jenem Intervall,

Perkussion-Kanons einsetzend – beinahe choralartig das musikalische Fundament des Melodrams bildet und damit einen dezenten, ja geradezu ‚sakralen' Klangteppich für die sich mehr und mehr entfaltende emotionale Aufwallung der Sprecherin bietet. Dadurch erscheint die musikalische Expressivität zwei Takte vor Buchstabe D mit dem erneuten Einsatz des Perkussion-Kanons und der dodekaphonen Melodie zwei Takte später noch umso stärker.

Aus diesem musikalisch-expressiven Ausbruch kurz vor Buchstabe D entwickelt sich in der Folge (Buchstabe H) ein ‚jazzig'-zwischenspielartiges „Amen" des Chores, das in Form eines Sonatensatzes gestaltet ist und auf einem grotesk-swingähnlichen Beat fußt[1585], wobei das den Abschnitt dominierende Motiv, wie Gottlieb gezeigt hat, aus dem Perkussion-Kanon abgeleitet ist.[1586] Dieses „Amen" dient als Vorbereitung auf die bereits dargestellte Polymusik der Chorkadenz, in der der Bass 1 wie erwähnt ebenfalls „Jazzy" zu singen hat. Die Chorkadenz, in der im Übrigen alle bis hierher exponierten Motive (mit Ausnahme der *Kaddish*-Tune) auf die Stimmen verteilt verarbeitet sind[1587], wird dramaturgisch effektvoll ausgeblendet, sobald die Sprecherin wieder anhebt und Gott auf das in *Kaddish 2* vollzogene Einwiegen in den Schlaf vorbereitet.

Nach diesem Feuerwerk ‚Neuer Musik' und ‚Jazz' in *Invocation*, *Kaddish 1* und *Din Torah* – programmatisch den blasphemischen Disput mit Gott bzw. die Glaubenskrise symbolisierend – folgt das lyrisch-tonale Wiegenlied des *Kaddish 2* im ruhig-wiegenden 5/8-Takt, in dem der Solo-Sopran eine

---

das Bernstein in den *Norton Lectures* im Zusammenhang mit Claude Debussys *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* – dort handelt es sich im Übrigen auch um den Tritonus *g–cis* – als „absolute negation of tonality" beschrieben hatte, vgl. LB, *TUQ*, S. 243.

1585 Die Anweisung an dieser Stelle lautet für den Schlagzeuger „wire brushes (jazzy)", als allgemeine Spielanweisung gibt Bernstein „grotesque" an.

1586 Gottlieb, (1964), S. 130.

1587 Vgl. ebd.

schöne Kantilene in *Es*-Dur entfaltet, apart begleitet von Holzbläsern, Celesta, Harfe und Streichern. Der Kontrast dieses ‚romantischen' Orchesterlieds zum dramatischen Ausbruch des *Din Torah* könnte größer nicht sein, musikalisch sind beide aber dennoch logisch durch den ‚weichen Schnitt' des *fade out* der Chorkadenz verbunden. Das *Kaddish 2* ist überdies der einzige Abschnitt der Sinfonie, der ausschließlich mit anderem Motivmaterial als die übrigen Sätze gestaltet ist und somit von der sinfonisch-motivischen Arbeit her ein wenig aus dem Rahmen fällt (vgl. Motiv 7, Motiv 8 und Motiv 9; NB 22).[1588] Dies mag in dem an dieser Stelle vollzogenen Rollenwechsel der Sprecherin von „Defiant daughter" zur *mater dolorosa* begründet liegen, da gerade die Rolle der christlich konnotierten Gottesmutter im Kontext der ansonsten stark jüdisch geprägten Thematik des Werkes als bewusst gesetzter Fremdkörper wirkt.[1589]

Das *Scherzo* ist – wie Röder und Meyer es umschreiben – mit „pointilistischem Klangbild" in „dodekaphone[r] Organisation" zunächst als eine „weichgezeichnete Webern-Parodie" gestaltet.[1590] Im Laufe des Satzes jedoch wird die zugrundeliegende ‚Zwölftonreihe' – dieselbe wie in *Kaddish 1*, die hier allerdings – wie bereits erwähnt – neben ihrer Originalgestalt bezeichnenderweise auch zweimal in Umkehrung erklingt (gleichsam eine augenzwinkernde Antizipation des Folgenden) – parallel zur Inversion der Doxologie des Kaddisch-Gebets „MAGNIFIED … AND SANCTIFIED … BE THE

[1588] Vgl. ebd., S. 131f. In Motiv 8 hat Gottlieb eine lose Affinität zur *Kaddish*-Tune erkannt (ebd. S. 131), die m. E. aber nicht zwingend ist, wenngleich somit der leitmotivische Charakter der *Kaddish*-Tune, eben auch modifiziert im *Kaddish 2* präsent zu sein, gewahrt wäre (s. u.). In jedem Fall scheint mir die motivische und klangliche Kontrastwirkung des *Kaddish 2* gegenüber dem Rest der Sinfonie das zentrale kompositorische Moment des Satzes darzustellen.

[1589] Vgl. dazu ausführlicher Kap. 3.4.2 u. 3.5.

[1590] Vgl. Röder/Meyer (1989), S. 91.

GREAT NAME OF *MAN*“ [1591] mittels entwickelnder Variation in eine romantische, um nicht zu sagen: hymnisch-pathetische *Ges*-Dur-Kantilene[1592] transformiert (ab Buchstabe S; vgl. NB 20).[1593] Letztere steht programmatisch für den im Text eingeforderten neuen Glauben Gottes an den Menschen und weckt in ihrer Machart Assoziationen etwa an eine Musical-Ballade oder ähnliches. Naheliegende hypertextuelle Bezüge dieser Kantilene, auf die auch bereits verschiedentlich hingewiesen worden ist[1594], sind etwa in der Melodie der „Transition Scene“ im Vorfeld des *Shaker*-Themas aus Aaron Coplands Ballett *Appalachian Spring* (Ziffer 51)[1595] oder auch in Bernsteins eigener Melodie zu dem Song *Somewhere* aus *West Side Story* (Nr. 13d u. 13e)[1596] zu erkennen. Auch die Hauptmelodie des Chores

---

[1591] Vorbereitet wird der ‚invertierte' Text des Kaddisch-Eingangsverses 23 Takte zuvor bei Buchstabe L durch den leitmotivischen, sich in vier Anläufen bis Buchstabe R kanonisch verdichtenden und dynamisch steigernden Einsatz der *Kaddish*-Tune.

[1592] Die Tonart *Ges*-Dur ist an dieser Stelle insofern bemerkenswert, als sie bezogen auf den latent vorhandenen Tonartenplan der *Kaddish*-Sinfonie einem allzu simplen Deutungsmuster der Restituierung des neuen Glaubens mit der gleichzeitigen Rückkehr zur reinen Tonalität als endgültiger Lösung des theologischen wie musikalischen Konflikts der *Kaddish*-Sinfonie widerspricht: „The problem with this interpretation“ – Schiller spielt hier auf die Deutungen von Gottlieb (1968), S. 163 und Rasmussen (1994), S. 160ff. an, die auch bei Röder/Meyer (1989), S. 91f. und Scheibler (2001), S. 84f. durchklingen – „is that the evolution leads to the ‚wrong' tonality, the remote key of G♭, rather than the key established in the first movement, G.“, Schiller, D. (2003a), S. 160. Die Tonalität auf *g*, die in *Kaddish 1* noch als *g*-Moll erschien, wird erst – und zwar ganz klassisch im Beethovenschen Sinne eines *per aspera ad astra* (wobei zum *aspera* eindeutig auch der Beginn des noch folgenden *Finales* zu zählen ist!) – erst im Schlussakkord der finalen Fuge wieder erreicht, in dem *G*-Dur erklingt, s. u. Das *Scherzo* ist und bleibt auch musikalisch ‚nur' eine Traumsequenz, deren programmatische Vision sich an der Realität messen lassen muss.

[1593] Vgl. Gottlieb (1964), S. 125f.

[1594] Vgl. Gottlieb (1965), S. 173; Bernard (1990), S. 223ff.; Schiller, D. (2003a), S. 163f., Seldes (2009), S. 92.

[1595] Copland, *Appalachian Spring*, S. 64f. Bernard führt noch zwei weitere Melodien Coplands, namentlich aus dessen dritter Sinfonie (1. Satz, Ziffer 3; Fanfarenthema aus Satz 4, Ziffer 85), als im melodischen Gestus ähnlich gelagerte Beispiele an, die allerdings wohl keinen Anspruch auf einen direkten hypertextuellen Bezug zu Bernsteins Melodie erheben können, vgl. Bernard (1990), S. 224f.

[1596] Vgl. LB, *West Side Story*, S. 163–171.

aus dem dritten Teil von Bernsteins *Chichester Psalms* (ab T. 20)[1597] sowie der *Simple Song* aus *Mass* (*I. Devotions before Mass*, Nr. 2, ab T. 24)[1598] weisen starke Affinitäten zu der Kantilene auf. Die spezifisch ‚amerikanische' Qualität der Melodie – wie ihrer potentiellen Vorbilder und Nachahmungen auch – liegt, sofern man Bernsteins eigenen Ausführungen folgt, vornehmlich in dem Gebrauch großer Intervalle, die in einen weiten melodischen Bogen gespannt werden: Markantestes Intervall ist die aufsteigende kleine Septime zwischen zweitem und drittem Melodieton jeder Phrase; der Gesamtambitus der Melodie umfasst zwei Oktaven von *b* bis b^2, der sukzessive in drei Wellen erschlossen wird (vgl. NB 20). Bernstein selbst vernahm in solcherlei mit großen Intervallen operierender Melodik „a feeling […] of big spaces in American music which, I suppose, derive from the fact that there are big spaces here and one is conscious of them."[1599]

Vollständig ‚überzuckert' wird die *Ges*-Dur-Kantilene schließlich durch den im *Kaddish 3* hinzutretenden Knabenchor[1600], dessen Gesang aber immer wieder dramatisch durch motivische Einsprengsel aus dem atonalen Teil des *Scherzos* ‚gestört' wird. Eine nahezu filmmusikalisch anmutende szenische Überblendung erfolgt am Ende des *Kaddish 3*, wenn sich nach den Worten „Cherubim call from corner to corner,/Chanting your praises" ein vierstimmiger Kanon im Knabenchor entspinnt, der motivisch aus dem skalar aufwärtsgeführten Kontrapunkt der Kantilene (Motiv 10 (vgl. NB 23)) abgeleitet ist.[1601] Die szenische Überblendung wird dadurch besonders eindrücklich, dass der Schlussakkord der vorangegangen Passage noch zwei

---

1597 Vgl. LB, *Chichester Psalms*, S. 58–69.
1598 Vgl. LB, *Mass* Klavierauszug, S. 19–22.
1599 LB, zit. n. Brandon (1958), S. 14; s. auch: LB, *What Makes Music American?*, S. 48.
1600 Spätestens hier ist die von Bernstein geschickt eingesetzte musikalische Ironie einer allzu bieder-braven, ja bis an die Grenzen des Kitsches gehenden neuen ‚Glaubensmusik' mit Händen zu greifen.
1601 Vgl. Gottlieb (1964), S. 134.

Takte über den Kanoneinsatz herübergehalten wird (vgl. Buchstabe DD). Der Kanon selbst – von Bernstein ursprünglich als geselliger „Round“ für die Gäste eines im Sommer 1962 abgehaltenen Empfangs des Direktors der *MacDowell*-Kolonie George Kendall komponiert[1602] und 1979 auch separat als Widmungskomposition für die *Wiener Sängerknaben* unter dem Titel *Canon in Five Parts – from Kaddish* in einer Fassung mit vierhändiger Klavierbegleitung veröffentlicht[1603] – wird am Ende durch sukzessives Aussetzen der Stimmen ähnlich ausgeblendet, wie die Chorkadenz in *Din Torah* zuvor, so dass die Schlaf- und Traumsequenz von *Kaddish 2 – Scherzo – Kaddish 3* durch geschickte musikalische Übergangsgestaltung tatsächlich wie eine große, vom restlichen Geschehen entrückte Traumphase wirkt.

Dieser Eindruck verstärkt sich noch dadurch, dass das *Finale* zu Beginn stilistisch zur atonalen Expressivität des *Din Torah* zurückkehrt. Das *Din Torah* zugrundeliegende dodekaphone Motiv 6 prägt – allerdings bezeichnenderweise nun in diastematischer Umkehrung – in gleicher expressiver Dringlichkeit auch die Einleitungstakte des *Finales*, so dass ein musikalischer Rahmen um die oben genannte ‚Traumepisode’ entsteht; die im Text thematisierte frostige Morgendämmerung wird also gewissermaßen auch musikalisch wieder zur – wenngleich buchstäblich ‚gewandelten’ – Realität der Glaubenskrise. Das ‚umgekehrte’ *Din Torah*-Motiv wird im weiteren Verlauf des Satzes – analog dem Muster der entwickelnden Variation des *Scherzos* – so transformiert, dass daraus schließlich der Themenkopf des finalen Fugensubjekts (Motivelement X; vgl. NB 21) entsteht.[1604] In diese Transformation gliedert sich auch die bis hierher immer mehr oder minder statisch als Leitmotiv fungierende *Kaddish*-Tune ein, die an dieser Stelle – sieht man von deren unterschiedlichen Rhythmisierungen im *Kaddish 1* (1

[1602] Vgl. Gottlieb (2010), S. 122.
[1603] Vgl. LB, *Canon*.
[1604] Vgl. Gottlieb (1964), S. 125 u. 136.

Takt nach F bis J bzw. 8 Takte vor O bis P) sowie ihrer kanonischen Behandlung im Vorfeld der Klimax im *Scherzo* (Buchstabe P bis R) ab – auch erstmals am sinfonisch-motivischen Verarbeitungsprozess teilhat und sich in der Transformationspassage hin zum Fugenthema gleichsam in das abschließend angestimmte „New Kaddish“[1605] ‚verwandelt’ (vgl. NB 21).[1606] Der durch den von *Din-Torah*-Reihe und *Kaddish*-Tune ausgehenden Transformationsprozess erhaltene Kopf des Fugensubjekts verweist motivisch überdies auch auf das Eingangsmotiv des Chores aus *Kaddish 1*, das seinerseits aus der Umkehrung von Motiv 1 abgeleitet ist (vgl. NB 18)[1607], welches wiederum noch einmal direkt vor dem Einsatz der Fuge auf die letzten Worte der Sprecherin „O my Father; Lord and lover:/Beloved Majesty: my Image, my Self!…“ (Ziffer 5) als Reminiszenz auf die Eingangs-*Invocation* erklingt. Damit schafft Bernstein auch musikalisch einen Rückverweis vom wirklichen ‚finalen’, d. h. „New Kaddish“[1608] der Schlussfuge auf das paradoxerweise von der Sprecherin ganz zu Anfang beschworene „final Kaddish“. Genau wie im *Kaddish 1* wird auch die Fuge von einem 7/8-Takt dominiert, wenngleich aus der in *Kaddish 1* stehenden Spielanweisung „Wild“ (vgl. 2 Takte nach Buchstabe A) in der Fuge nun ein „Allegro vivo, con gioia“ geworden ist.

Musikalischen Höhepunkt und Kulmination des Stilpluralismus der Fuge wie der gesamten Sinfonie bildet schließlich die Coda, in der bei Buchstabe P die mit Bläsern und Streichern instrumentierte, im 3/4-Takt stehende Kantilene des *Scherzos*, die den neuen Gottesglauben symbolisiert,

---

1605 Vgl. Anm. 1566.

1606 Vgl. Gottlieb (1964), S. 125. Noch deutlicher wird die Ableitung des Fugenmotivs aus der Transformation von *Kaddish*-Tune (Motiv 3) und *Din-Torah*-Motiv 6 im weiteren Verlauf der Fuge, wenn sich die charakteristische Quart-Sekund-Motivik konsequent durchsetzt (z. B. zu Beginn der zweiten Durchführung bei Buchstabe H: *e-h-b-f-e*; vgl. NB 21). In der Exposition des Fugenthemas ist die Motivik durch die eingebaute Terz in der Tonfolge *f-c-**h**-**g**-f* noch latent verschleiert.

1607 Vgl. ebd., S. 123.

1608 Vgl. Anm. 1566.

kontrapunktisch gegen die in Viertelquartolen komponierte und markant von den Stabspiel-Instrumenten des Schlagzeugapparates (plus Celesta, Harfe und Klavier) gespielte Quart-Sekund-Motivik gesetzt wird, die aus der Umkehrung der dodekaphonen *Din-Torah*-Reihe abgeleitet ist. Die Spielanweisung lautet „Broadly" (vgl. NB 24). Bei Buchstabe Q wandelt sich erneut der Klanggestus und fällt zurück in die bereits aus *Kaddish 1* bekannte Spielanweisung „Wild" (2 Takte vor Buchstabe A), die zudem durch den ebenfalls aus *Kaddish 1* (bzw. dem Beginn der Fuge) stammenden Taktwechsel von 7/8 und 3/4 unterfüttert wird. Unter dem Fugensubjekt in den Melodiestimmen des Orchesters wandelt sich hier die Kantilene nun in rabiat akzentuierte Achtelketten-Fragmente in den Bassinstrumenten, die an das dodekaphone Ostinato in *Kaddish 1* gemahnen. Bei Buchstabe R schließlich singt der Chor das das Kaddisch-Gebet abschließende „V'rim'ru, amen" („Und sprecht: Amen") zunächst noch einmal im unisono auf das Motiv 1, das auch hier genau wie zu Beginn der *Invocation* auf dem Ton *ges* endet, bevor der Chor anschließend – 12-stimmig auf einen von *ges*[2] (Sopran 1) bis *a* (Bass 3) aufgefächerten Cluster und begleitet von Motiv 1 in den Pauken – in zwei abwärts geführten glissandi – das zweite eine Oktave tiefer ansetzend und *senza voce* auf unbestimmter Tonhöhe im *ppp* verklingend – den ‚aleatorischen' Anfang der *Invocation* evoziert. Den Abschluss bildet ein sukzessive sich im Chor bildender *G*-Dur-Akkord mit hinzugefügter None – eine typische „Bernstein 'consonance'"[1609] –, unter dem ein letztes Mal im Orchester – angelehnt an den Ostinato-Modus des *Kaddish 1* – der Kopf des Fugensubjekts als Achtelkette aus Originalgestalt und Umkehrung erklingt, bevor das Orchester in den *G*-Dur-Schlussakkord des Chores mit *sfffz* einstimmt. Tonartlich hat sich also erst im letzten Akkord der Sinfonie (und damit in musikdramaturgisch geschickt gehalte-

[1609] Schiller, D. (2003a), S. 163.

nem Spannungsbogen) der Kreis geschlossen, das ‚alte' ‚*g*-Moll' des „final Kaddish" bzw. die in den Motiven der *Invocation*, der *Ges*-Dur-Kantilene, dem *Kaddish 3* und den Chorglissandi der Fugencoda mehr oder weniger latent vorhandene *Ges*-Tonalität hat sich zum aufgehellten *G*-Dur des „New Kaddish"[1610] gewandelt, so dass – wie es Schiller ausdrückt – „[f]inally the speaker gets her ‚Amen'".[1611]

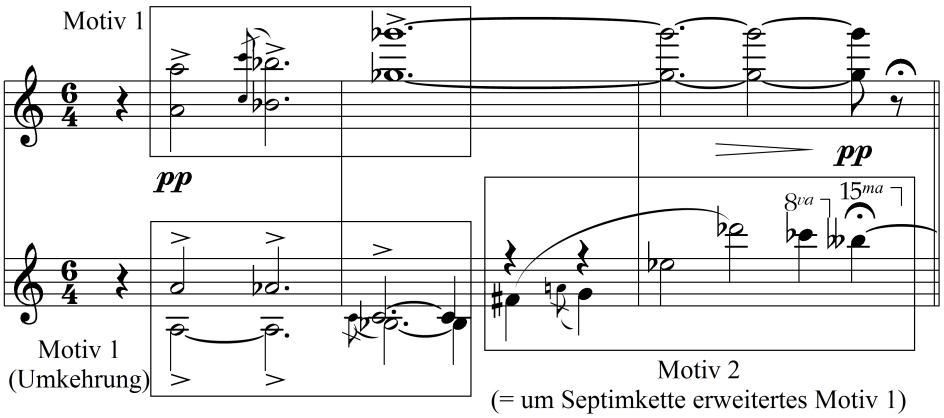
* * *

Wie die vorangegangene Analyse gezeigt hat, sind bereits bei einer Betrachtung der *Kaddish*-Sinfonie von musiktheatraler bzw. programmmusikalischer Warte aus einige Aspekte (etwa Satzanlage, motivisch-thematische Arbeit oder zyklische Form) zum Tragen gekommen, die ebenso in einer sinfonischen Untersuchung des Werks von Bedeutung sind. Hinter der ‚Maske' der Theatermusik mit ihren effektvollen ‚Szenenwechseln', filmmusikalisch anmutenden Übergängen, leitmotivischen Bezügen, programmatischen Evokationen und dramatrugisch geschickt eingesetzten Stilbrüchen und -kontrasten entpuppt sich *Kaddish* formal denn auch wirklich als nahezu mustergültige Sinfonie im klassisch-romantischen Sinne, zumindest wenn man Bernsteins eigenes Gattungsverständnis zugrundelegt. Letzteres basiert auf dem zentralen Aspekt des „development". Exemplifiziert etwa am Hauptmotiv des Kopfsatzes von Beethovens fünfter Sinfonie *c*-Moll op. 67 bedeutete dies für Bernstein:

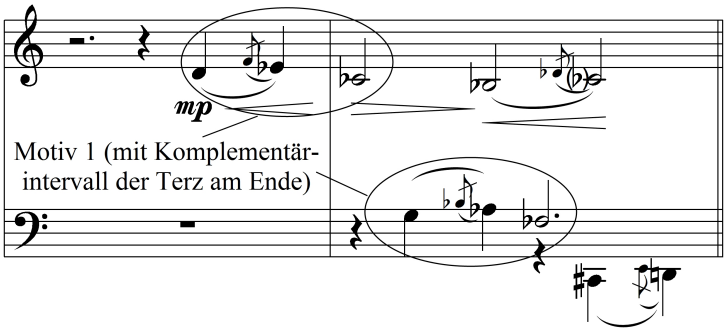
> [T]he real meaning lies in all the notes that follow it, all the notes of all the five-hundred measures of music that follow it in this first movement. And Beethoven [...] had the ability to find exactly the right notes that had to follow his themes. But even he, with this great ability, had a gigantic struggle to achieve this rightness: not only the right notes, but the right rhythms, the right climaxes, the right harmonies, the right instrumentation.[1612]

[1610] Vgl. Anm. 1566.
[1611] Schiller, D. (2003a), S. 163.
[1612] LB, *Beethoven's Fifth Symphony*, S. 86.

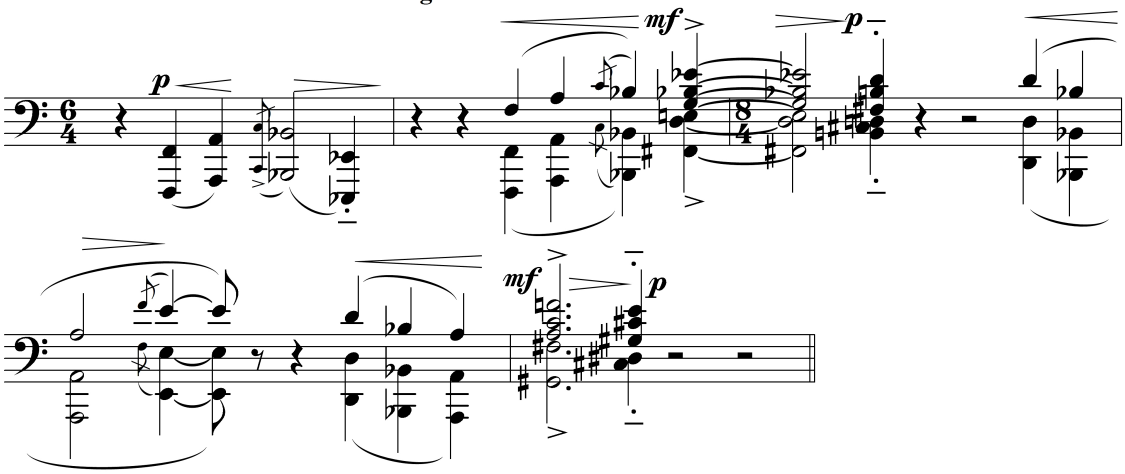
"Invocation", Buchstabe A



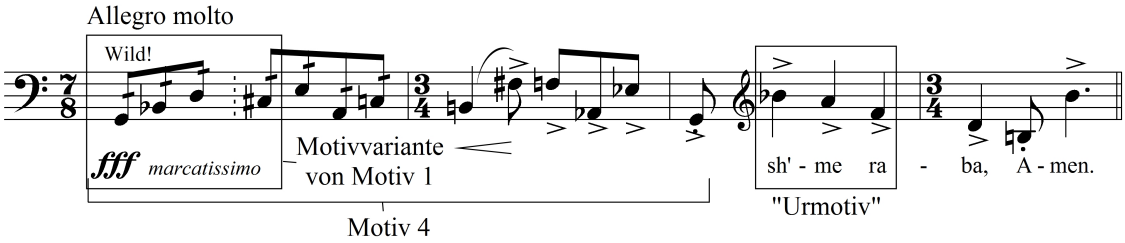
"Invocation", 2 Takte nach B



Transformationen von Motiv 1 zu Beginn von "Kaddish 1"



"Kaddish 1", dritter Takt nach A



Der Abdruck erfolgte mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin.

NB 18 LB, *Kaddish*, Transformationen und Kopplungen von Motiv 1, 2 und 5

"Din Torah", Takt 2

Temple Blocks

Rasp.

[Side] Drums

Sus. Cymb.

Timp.

Bass-Dr.

Ableitung aus dem Kopf von Motiv 1

Ganztonskala im "Kaddish 2" als Umkehrungs-Ableitung der Septimkette aus Motiv 2

"Invocation", 1 Takt nach Buchstabe A

"Kaddish 2", Buchstabe E

Motiv 5, "Kaddish 1", 4 Takte vor B

ya - m' - lich ma - l'-chu-te

Kombination aus punktiertem Motiv 5 und Motiv 2

"Kaddish 1", 5 Takte nach D

Y'-he sh'- - me ra-ba a - lam u - l' - a - l'-me

m' - va-rach L' - a - lam

(Clap)

(Clap)

Motivverschmelzung von Motiv 2 und 5 (Septimketten + Punktierung)

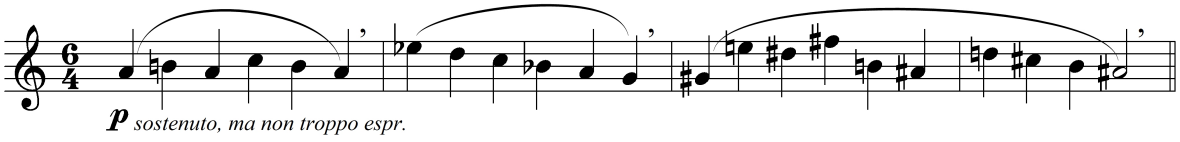
"Din Torah", 3 Takte nach C

violento

Der Abdruck erfolgte mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin.

NB 18 (Fortsetzung) LB, *Kaddish*, Transformationen und Kopplungen von Motiv 1, 2 und 5

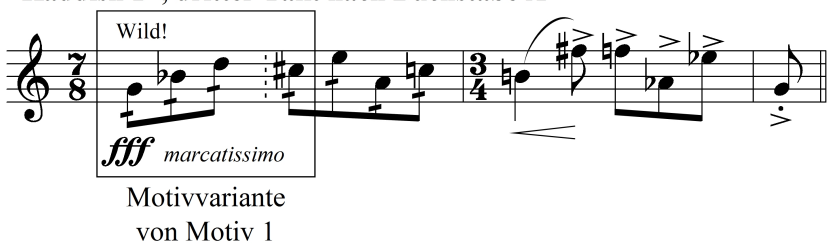
"Invocation", 3 Takte nach Buchstabe C



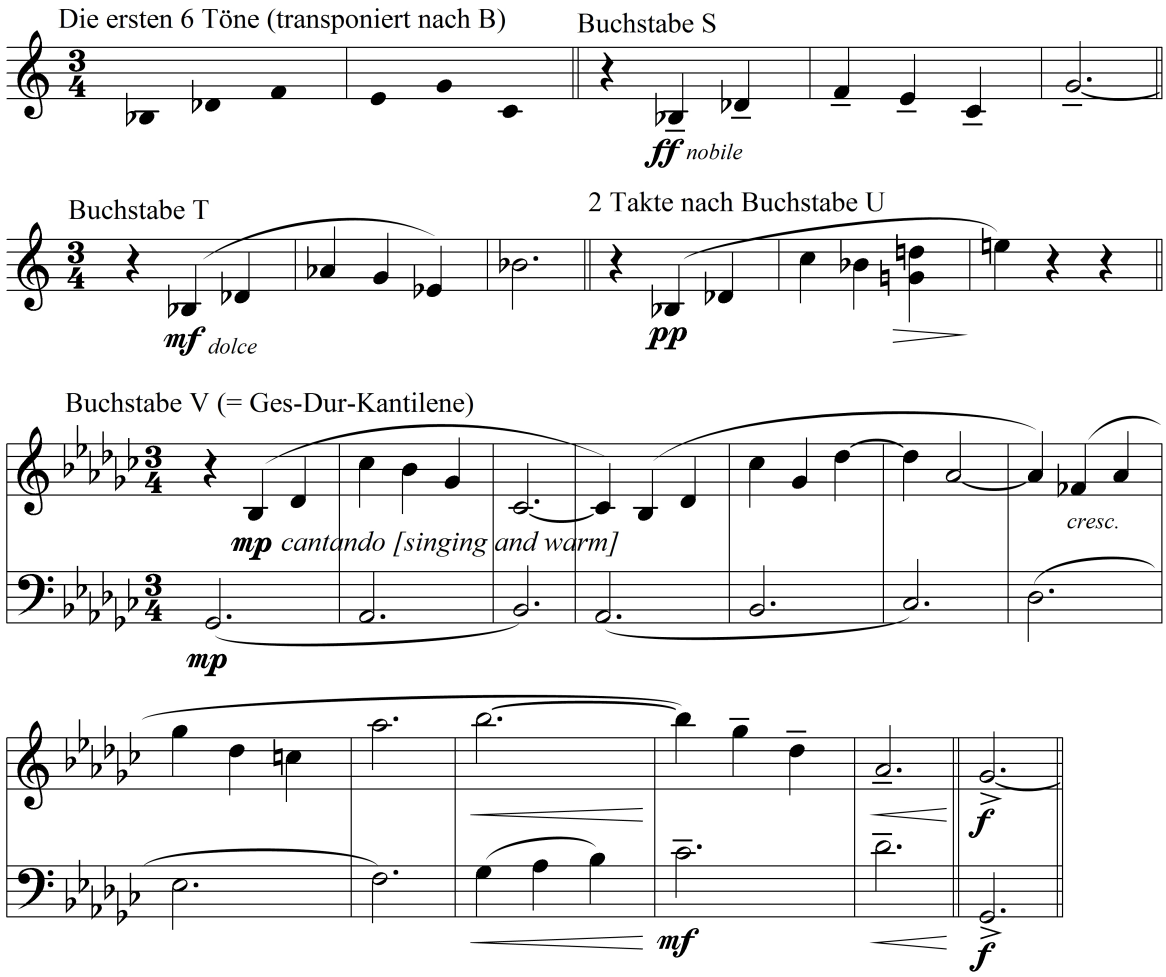
Der Abdruck erfolgte mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin.

NB 19 LB, *Kaddish*, „*Kaddish*-Tune“ (= Motiv 3)

"Kaddish 1", dritter Takt nach Buchstabe A

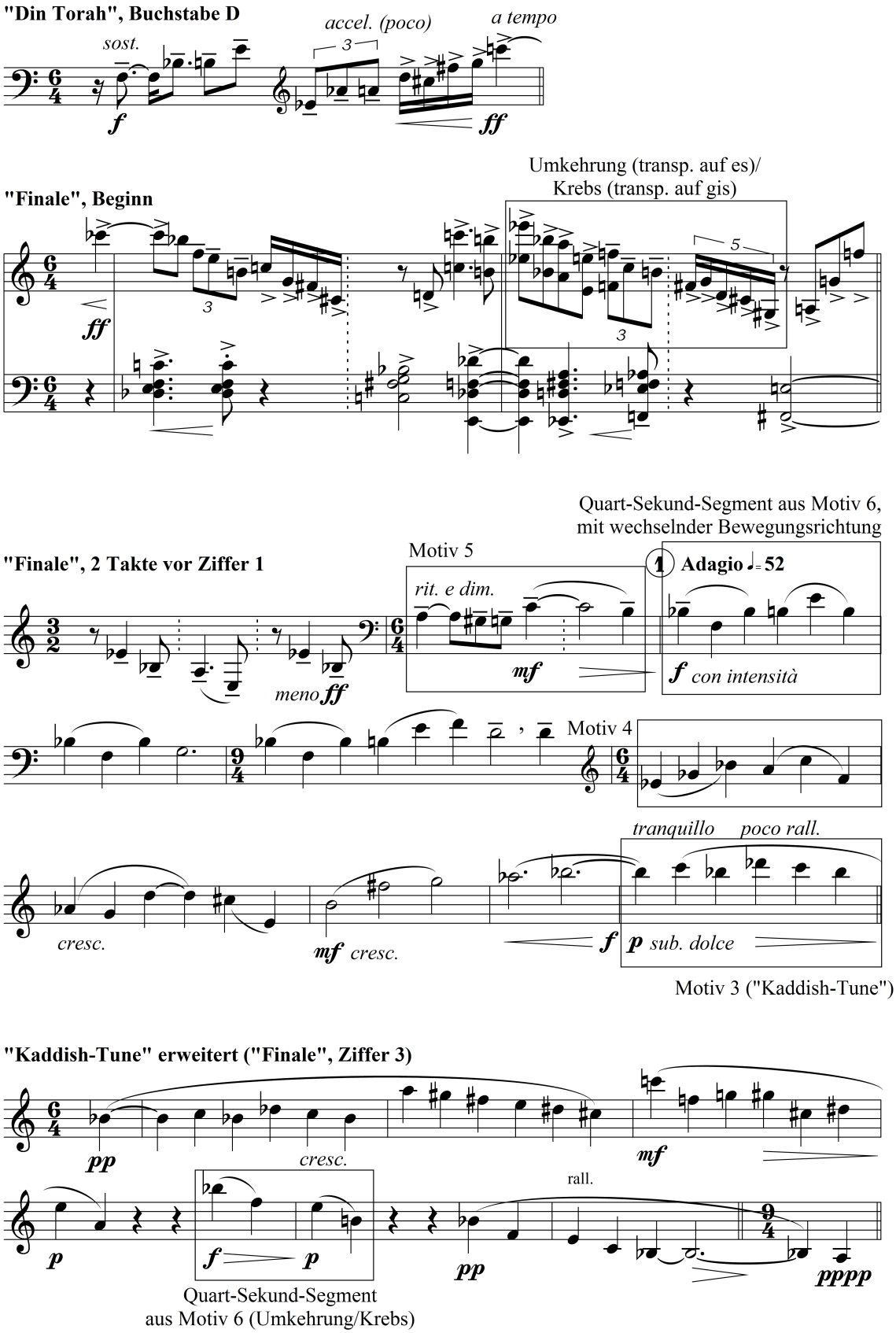


Transformation im "Scherzo" (Buchstabe S-V)



Der Abdruck erfolgte mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin.

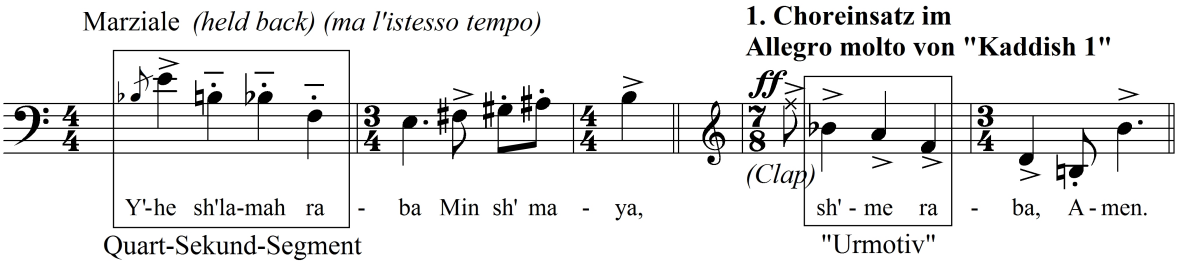
NB 20 LB, *Kaddish*, Transformation von Motiv 4 → *Ges*-Dur-Kantilene



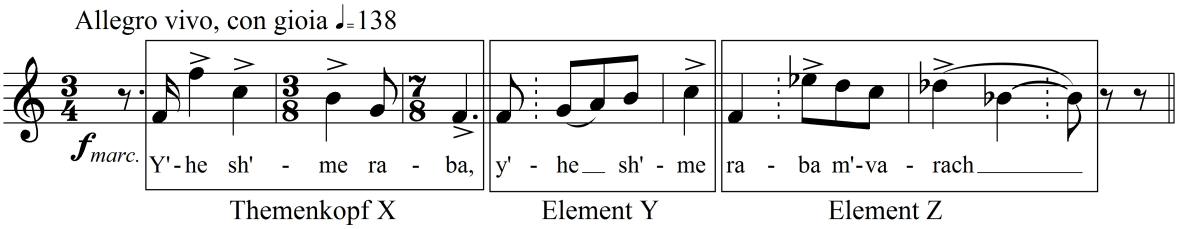
Der Abdruck erfolgte mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin.

NB 21 LB, *Kaddish*, Transformationen von Motiv 6,
Kopplung mit Motiv 3 (= "*Kaddish*-Tune") → Fugenthema

Fugenthema (2. Durchführung, Buchstabe H)



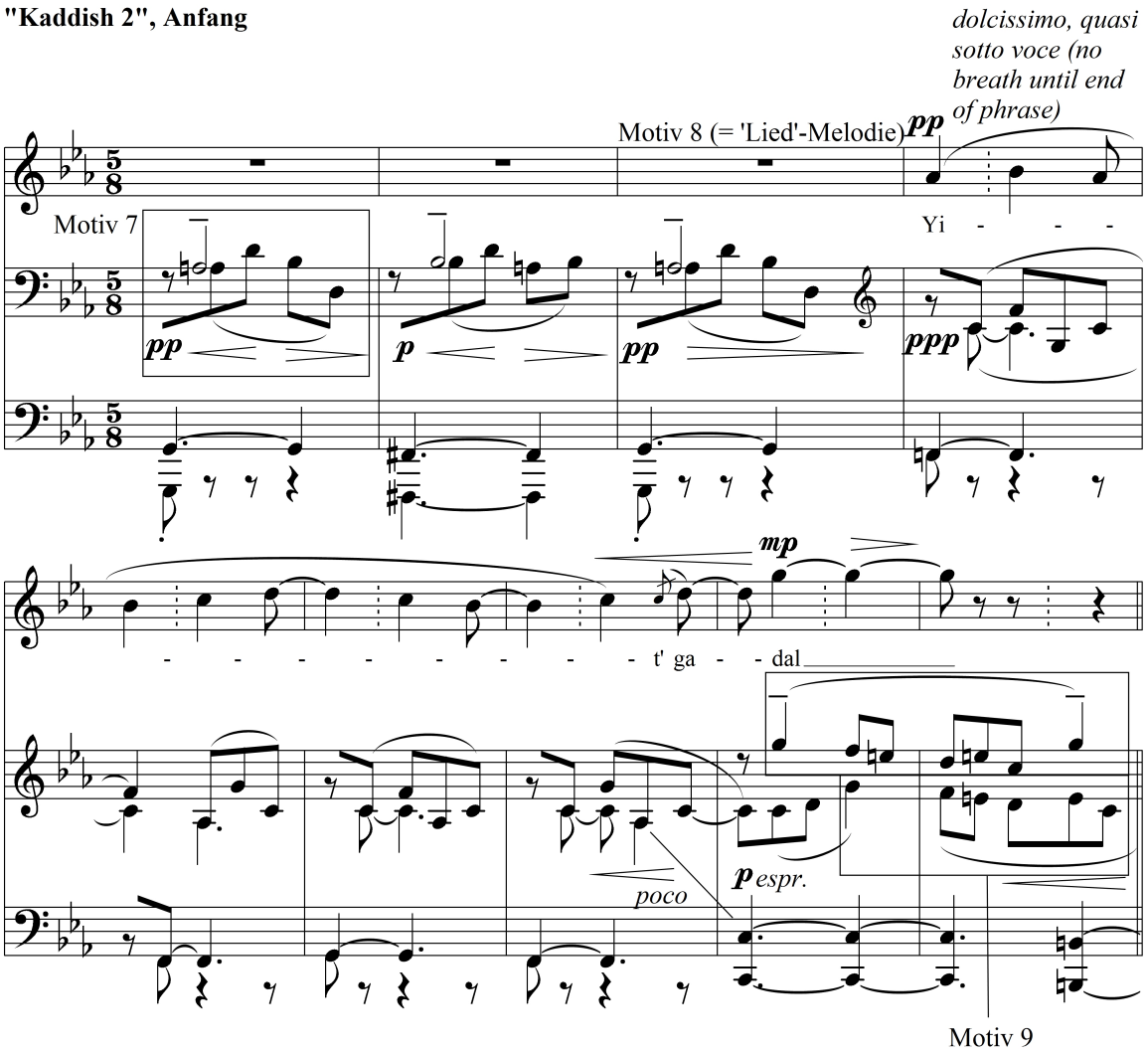
Fugenthema (Exposition)



Der Abdruck erfolgte mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin.

NB 21 (Fortsetzung) LB, *Kaddish*, Transformationen von Motiv 6, Kopplung mit Motiv 3 (= "*Kaddish*-Tune") → Fugenthema

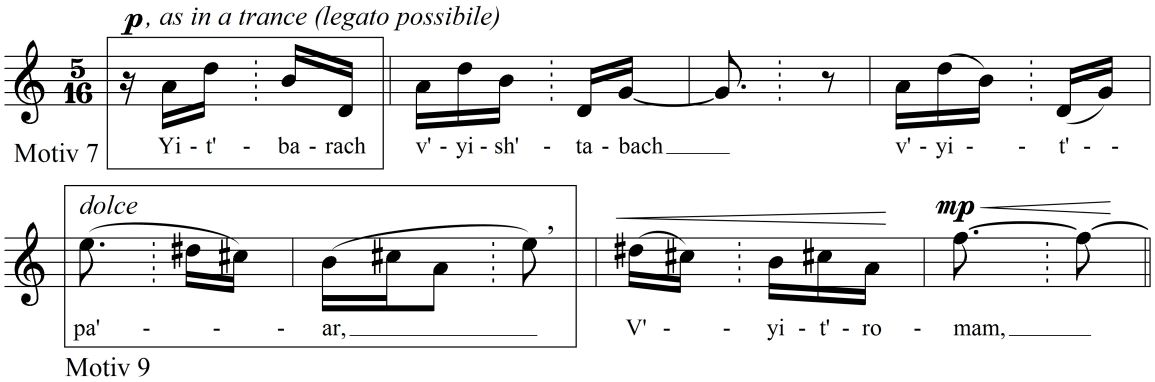
"Kaddish 2", Anfang



Der Abdruck erfolgte mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin.

NB 22 LB, *Kaddish*, Motivmaterial *Kaddish 2*

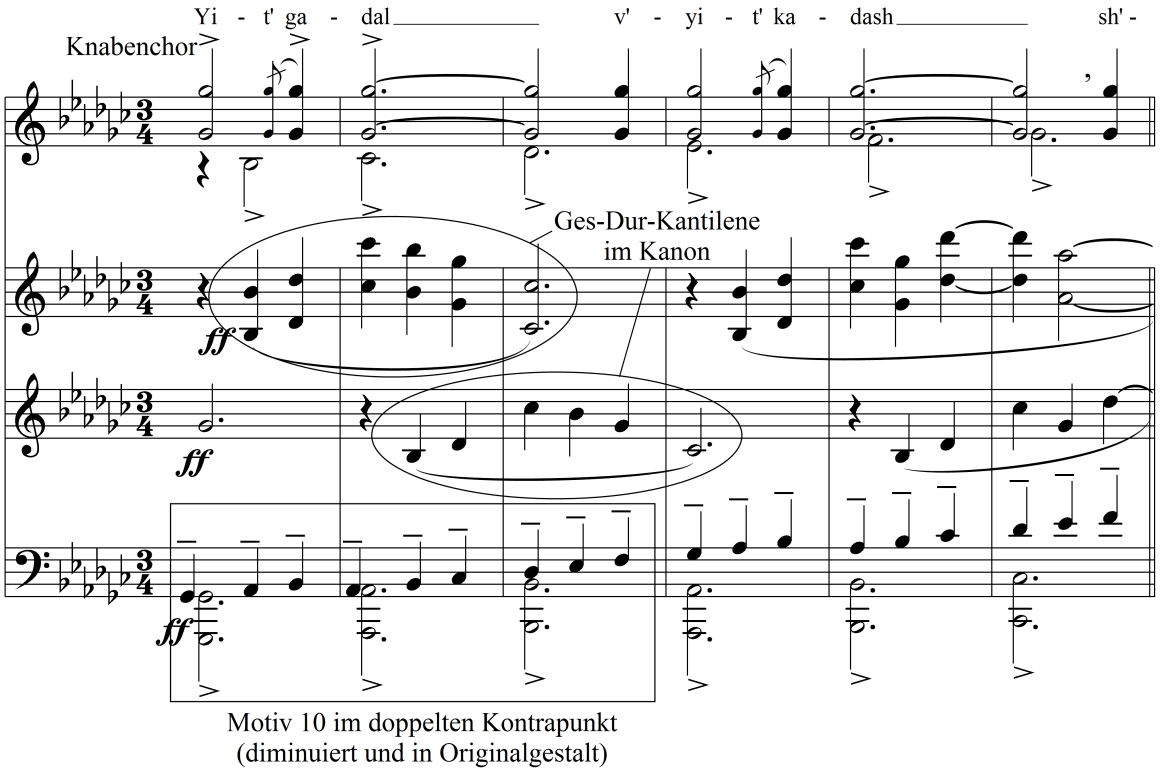
"Kaddish 2" - Melodie des B-Teils (7 Takte nach E)



Der Abdruck erfolgte mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin.

NB 22 (Fortsetzung) LB, *Kaddish*, Motivmaterial *Kaddish 2*

Beginn von "Kaddish 3" (= Buchstabe W)



Der Abdruck erfolgte mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin.

NB 23 LB, *Kaddish*, Transformationen von Motiv 10 → ‚Cherubim'-Kanon

'Cherubim'-Kanon, "Kaddish 3", Buchstabe DD

Ableitung aus Motiv 10

B' - a - l' - ma di - v' - ra chi - rú - te. V' - ya - - - - - m' - lich

p simply

B' - a - l' - ma di - v' -

Fragmente der Ges-Dur-Kantilene

ppp

Der Abdruck erfolgte mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin.

NB 23 (Fortsetzung) LB, *Kaddish*, Transformationen von Motiv 10 → ‚Cherubim'-Kanon

Fuge, Buchstabe P

Hohe Holzbl., Tr., Vl.

fff *molto cant. [marc. molto]*

Glock., Cel., Vib.,
Xyl., Harfe, Pno.

fff

Pos.
+ Vla.

Bassinstrumente

fff

Der Abdruck erfolgte mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin.

NB 24 LB, *Kaddish*, Fugencoda,
Tonalität (= *Ges*-Dur-Kantilene) vs.
Atonalität (= Quart-Sekund-Segment aus Motiv 6)

Dementsprechend sei ein Thema nur dann ein *sinfonisches* Thema, wenn

> it does not pose as a *tune* – a complete song-melody – but rather as an incomplete melodic line, which is what a theme really is. A theme *has* to be incomplete – open at the ends, so to speak – so that it requires development, begs for it, in fact, to give it fulfillment. A self-sufficient, closed melody, like "Liebestraum," for example, would

not need this kind of development, since it is satisfying in itself and therefore doesn't require the symphonic outgrowth to follow.[1613]

Anders gewendet schien für Bernsteins Idee eines sinfonischen „development" somit v. a. ein „building process"[1614] zu sein, wie er allgemein beispielsweise auch – freilich ohne direkten Bezug zur sinfonischen Form – bei Johann Sebastian Bachs „argumentative technique" zugrundeliege: „Once the theme is stated at the beginning, the main thing is over. The rest of the movement will be a constant elaboration, reiteration, and discussion of that main event, just as the architecture of a bridge grows inevitably out of one initial arch."[1615]

Da – wie das im obigen Zitat angeführte Beispiel Bachscher Kompositionsweise als einer dezidiert ‚nicht-sinfonischen' Musik zeigt – der musikalische „building process" in Bernsteins Augen ein zwar notwendiges wenngleich noch nicht hinreichendes Kriterium für sinfonische Musik

---

[1613] LB, *Brahms: Symphony No. 4*, S. 234. In einem seiner *Young People's Concerts* beschreibt Bernstein seiner Meinung nach typisch sinfonische Themen (er wählt u. a. Beispiele aus Peter Tschaikowskis sechster Sinfonie *Pathétique* in *h*-Moll op. 74, Ludwig van Beethovens fünfter Sinfonie *c*-Moll op. 67, César Francks Sinfonie in *d*-Moll FWV 48 und Wolfgang Amadeus Mozarts *Haffner*-Sinfonie in *D*-Dur KV 385) mithilfe der sog. „1-2-3 method": „[F]irst of all, there is a short idea, or phrase […] – second, the same phrase is repeated, but with a small variation […] – and third, the tune takes off in a flight of inspiration.", LB, *What Is a Melody?*, S. 204–207. Diese Art der Themenkonstruktion mag man in Bezug auf die *Kaddish*-Sinfonie am ehesten in der *Kaddish*-Tune und der *Ges*-Dur-Kantilene des *Scherzos* erblicken, bezeichnenderweise allerdings beides Themen, die (zumindest über weite Strecken) nicht motivisch verarbeitet werden, sondern – ganz wie der Name des ersten Themas schon nahelegt – im oben genannten Sinne „tunes" sind. Gleiches gilt übrigens auch für das in den *Young People's Concerts* gewählte Beispiel aus Tschaikowskis „Pathétique": Wie Bernstein selbst an anderer Stelle betont, ist das Seitenthema des Kopfsatzes die einzige Melodie des Werks, „that is not really *thematic* in a symphonic sense", sondern „almost synomous with the word *melody*" im Sinne von „song", weil „[i]t never gets developed in a proper symphonic way – or in any way for that matter: it appears as the second theme in the first movement and reappears dutifully in the recapitulation. That is all. Does that make it symphonic material? No.", LB, *Tchaikovsky: Pathétique*, S. 171f.

[1614] „Once you are aware of how music is developed – how these blocks of stone are arranged and rearranged – then you can begin to appreciate the building process that is the essence of the symphonic idea […]", LB, *Brahms: Symphony No. 4*, S. 231.

[1615] LB, *The Music of Bach*, S. 243f.

darstellte[1616], erweiterte Bernstein sein Gattungskonzept von ‚Sinfonie' an anderer Stelle um die Formaspekte der „perfect three-part balance", also Exposition, Durchführung und Reprise sowie der „contrasting elements", also dem Gegensatz zwischen Tonika und Dominante bzw. dem „magnetic pull, away from and back to the tonic"[1617]: „Balance and contrast: in these two words we have the main secrets of sonata form."[1618] Während der Aspekt der „Balance" für ihn zunächst eine weitere, nun explizit sinfonische (bzw. ‚sonatische') Spezifizierung des „building process" bedeutete[1619], zeigt sich gerade im Verbund mit dem Konzept der „contrasting elements" eine für den vorliegenden Kontext ebenso treffende wie symptomatische Interpretionsweise Bernsteins in Bezug auf die Sonatenform: Die „idea of

---

[1616] Es gilt freilich zu bemerken, dass Bernstein gerade in Bachs Kontrapunktik sowohl eine musikalische Affinität zum Jazz als auch zum Neoklassizismus à la Strawinski erblickte, die beide – wie gesehen – zwei der tragenden Säulen seines eigenen sinfonischen Konzepts bildeten. So bedeutete ihm Kontrapunkt etwa „to hear *lines*, simultaneous melodic lines, rather than chords. […] [P]resent-day jazz is also primarily involved with line. That's why jazzmen idolize Bach. […] Bach and the jazz player both feel music in terms of line – that is, horizontally.", ebd., S. 245. Ebenso erfordere ein „modern dissonant counterpoint" im Sinne eines kontrapunktischen Übereinanderlegens zweier Melodien, bei denen „[a]t certain points along the route there must inevitably be clashes", ein „technical handling and sensitive selection fully as much as old 'consonant' counterpoint does; the only difference is that the use of dissonance is far freer and no longer subject to the ancient rules of preparation and resolution.", LB, *Introduction to Modern Music*, S. 224f.

[1617] LB, *What Is Sonata Form?*, S. 228 u. 236. Zu der von Bernstein hier angesprochenen ‚phonologischen' Ambiguität von Tonika und Dominante wären sinngemäß freilich noch die bereits im Zusammenhang mit den *Norton Lectures* erörterten syntaktischen (und ggf. auch semantischen) Ambiguitäten sinfonischer ‚Grammatik' zu zählen.

[1618] Ebd., S. 228. Bernstein definierte an anderer Stelle die Sinfonie als „sonata for a whole orchestra" und Konzert als „symphony that features a soloist, or a little group of soloists, seperate from the big orchestra group", LB, *What Is a Concerto?*, S. 154. Die Gattungen Sonate, Sinfonie und Konzert betrachtete Bernstein also offenkundig – abgesehen von ihren jeweiligen spezifischen Eigenheiten v. a. *in puncto* Besetzung – von formaler Seite her als Synonyme. Sonatenform bedeutete für ihn demnach immer auch Sinfonie- bzw. Konzertform im klassisch-romantischen Sinne.

[1619] In seiner *Young People's Concerts*-Sendung *What Is Sonata Form?* vom 6. November 1964 verglich Bernstein die dreiteilige Form mit einer „bridge with two great towers rising on either side of the river, and the connecting span sweeping over the water between them.", LB, *What Is Sonata Form?*, S. 228f.

contrast“ gebe letzterer nämlich „its drama and excitement“.[1620] Die gesamte Sonatenform sei demnach – wie er in einem seiner *Young People's Concerts* an Mozarts *Sonata facile* KV 545 erläuterte – einem klassischen (wenngleich hier ‚nur' drei-aktigen) Drama vergleichbar:

> This whole exposition has been like the first act of a drama about running away from home – pulling away from that force called the tonic. The next act coming up, the development, intensifies that drama, wandering even faster away from home, through even more distant keys, but then finally giving in and coming home in third act, or recapitulation. It's as though we were trying to roam, to explore, escape, be free; but always there is that magnet sitting there, pulling us back. That's the drama of it all.[1621]

Mit dieser formalen Gleichsetzung von Sonatensatz und Drama schaffte Bernstein im Übrigen auch die Brücke zu satzübergreifenden Bauprinzipien und damit auch zum äußeren Gattungskriterium der Weltanschauungsmusik, wie er sie v. a. in der romantischen Epoche und ihren „Delights and Dangers of Ambiguity“[1622] verkörpert sah. Sei die klassische Sinfonie v. a. Haydns und Mozarts „[a] work usually consisting of four seperate movements, each molded in sonata form, or rondo form, or song form, or scherzo form, or whatever“ gewesen[1623], so sei die Form der romantischen Sinfonie hingegen – als Beispiel im Kontext des obigen Zitats aus seiner *Ford-Presents*-Sendung *Romanticism in Music* führte Bernstein erneut Berlioz' „Symphonie dramatique“ *Roméo et Juliette* an – nur noch mit dem Wort „*dramatic*“ zu bezeichnen.

> His [= Berlioz'] chief concern is dramatic content and effect, a concern which was a general symptom of this romantic freedom fever. […] And out of this grows what we call *program music* – music with extramusical meanings, symphonies with names and stories and scenarios. That is to say that symphonies have now virtually become *dramas*, with the emphasis on their content rather than on their form.[1624]

[1620] Ebd., S. 234.
[1621] Ebd., S. 238.
[1622] Vgl. Kap. 3.3.3.
[1623] LB, *Romanticism in Music*, S. 128.
[1624] Ebd.

Am Beispiel der *Faust*-Sinfonie von Franz Liszt mit ihren satzübergreifenden Themenbildungen und -entwicklungen erläuterte Bernstein weiter:

> This dramatic method of having a theme, or motto, that runs through various movements of a symphony is called in the trade „cyclical form" – that is, a form in which the material keeps returning in cycles. This […] could not have happened in classical music; a classical symphony is *pure*: each movement is a precise, seperate, clear unit. And then, as usual, Beethoven lit the spark, especially in his Fifth and Ninth symphonies; and it caught on like wildfire.[1625]

Entsprechend waren für Bernstein auch Wagners Musikdramen sinfonisch, weil in ihnen jeder Akt gleich einem „gigantic movement of a supersymphony, with voices developed out of motto themes" sei: „Curious, isn't it, that the cyclical method, born of freedom, becomes in turn a strong unifying principle, a discipline controlling that very freedom?"[1626] Somit bedeutete in Bernsteins Augen die Gattung ‚Sinfonie' bis hierher eine umfassende Ambiguität von strenger architektonischer Form und freiem dramatischem Programm, die sich im musikgeschichtlichen Spannungsfeld von Klassik und Romantik entzündete, sich für ihn überdies allerdings – wie ja bereits im Zusammenhang seines fiktiven Dialogs zur amerikanischen Sinfonie zitiert – gattungsgeschichtlich bis in die barocken Anfänge der italienischen Opernsinfonia zurückgehend legitimieren ließ: „But never forget that the symphony […] came from the opera overture!"[1627]

Dabei blieb Bernsteins gleichsam ‚historisierendes' Gattungsverständnis jedoch noch nicht stehen, wie seine Diskussion der Sinfonik Mahlers zeigt. Auch Mahler war in Bernsteins Augen ein „operatic symphonist who never wrote an opera"[1628], aber er singe – „[a]long with Strauss, Sibelius and, yes, Schoenberg" – „the last rueful songs of nineteenth-century romanticism."[1629] Mehr noch als für die genannten zeitgenössischen Komponisten-

---

[1625] Ebd., S. 129f.
[1626] Ebd., S. 133.
[1627] Vgl. Anm. 1547.
[1628] LB, *Mahler: His Time Has Come*, S. 264.
[1629] Ebd.

kollegen sei es Mahlers Schicksal gewesen, „to sum up, package, and lay to ultimate rest the fantastic treasure that was German-Austrian music from Bach to Wagner.“ Somit sei Mahler der „last symphonist in the long line started by Mozart“ und gleichzeitig „the last *Heilige Deutsche Künstler* in the line started by Bach“[1630]:

> To recapitulate the line, bring it to climax, show it all in one, soldered and smelted together by his own fire – this was a function assigned him by history and destiny, a function that meant years of ridicule, rejection, and bitterness. […] He took all (all!) the basic elements of German music, including the clichés, and drove them to their ultimate limits. […] Mahler is German music multiplied by *n*.[1631]

Mit Mahler gerate die deutsche Musik und speziell die Sinfonie somit ins Fahrwasser von „neurotic intensity […], in which we now find ourselves mirrored“, von „irony almost too bitter to comprehend“[1632], von „excesses of sentimentality that still make some listeners wince“, von „moments of utter despair – often the despair of not being able to drive all this material even further, into some kind of para-music that might at last cleanse us“.[1633] Jedoch liege gerade in diesem musikalisch umfassend ausgedrückten Scheitern paradoxerweise eine kathartische Wirkung, „the triumphant result of all this purgartory, justifying all excesses: we do ultimately encounter an apocalyptic radiance, a glimmer of what peace must be like.“[1634] In Mahler verband sich für Bernstein somit Kulmination und geschichtlicher Abschluss der Sinfonie als einer, in der Romantik einem musikalischen Drama gleichgesetzten und im Sinne einer Weltanschauungsmusik gedeuteten, kurz spezifisch deutschen Gattung.

Erst vor diesem Hintergrund einer in Bernsteins Augen untergegangenen europäisch-deutschen (Musik-)Kultur wird vollends deutlich, warum von

---

1630 Ebd.
1631 Ebd.
1632 Ebd., S. 264f.
1633 Ebd., S. 265.
1634 Ebd.

ihm „everything from Mahler on as the ultimate decadence“[1635] gesehen wurde, und die Sinfonie spätestens in den 1960er Jahren speziell in Amerika seiner Meinung nach nur noch eine museale Gattung darstellte, die allenfalls – wie bereits Mahlers Sinfonik ja auch selbst – mit Mitteln der Übertreibung, neurotischen Intensität, Ironie, Sentimentalität und Verzweiflung operieren konnte, um überhaupt noch musikalische Geltung zu erlangen. Einen solchen kompositorischen Versuch einer ‚musealen' Gattungspräsentation stellt auch die spezifisch ‚sinfonische', sprich endosemantische Anlage der *Kaddish*-Sinfonie geradezu musterhaft dar.

Das zentrale sinfonische Kriterium des „development“[1636] reizt Bernstein in der *Kaddish*-Sinfonie gewissermaßen bis zum Exzess aus, da es im gesamten Werk so gut wie „keine freie Note mehr“ gibt, um ein Zitat aus einem von Bernsteins Lieblingsbüchern, Thomas Manns *Doktor Faustus* zu entlehnen.[1637] Genau wie in Manns Roman Adrian Leverkühn mit seinem Konzept eines „strengen Satz[es]“ eine „vollständige Integrierung aller musikalischen Dimensionen, ihre Indifferenz gegeneinander kraft vollkommener Organisation“ anstrebt[1638], konzipiert Bernstein – ebenfalls, wie Leverkühn, unter Zuhilfenahme der Dodekaphonie, aber nicht nur dieser – einen nahezu rein kontrapunktisch organisierten und dabei umfassend motivisch vernetzten Satz, aus dem in allen Teilen der Sinfonie jeweils eine sinfonisch angelegte Sonaten- (*Invocation*/*Kaddish 1* + *Din Torah*), dreiteilige Lied- (*Kaddish 2*), Scherzo- (*Scherzo*/*Kaddish 3*) oder Fugenform (Schluss des *Finales*) entspringt.[1639] Das Grundmaterial dazu stellen die

---

1635 LB, *On Program-making*, S. 242.

1636 Vgl. Anm. 1612f.

1637 Vgl. TM, *Doktor Faustus*, S. 280. Für Bernsteins Bezug in *Kaddish* zu Thomas Manns Roman vgl. auch Kap. 1.4.

1638 Vgl. ebd., S. 279.

1639 Dies hat bereits Gottlieb überzeugend in seiner 1964 erschienen Studie zu Bernsteins Kompositionsweise dargestellt, vgl. Gottlieb (1964), S. 129–137. Es kann also mitnichten davon die Rede sein, dass – wie Günter Moseler behauptet – in

weiter oben bereits benannten Motive 1 bis 10 dar, aus denen die gesamte motivische Arbeit der Sinfonie nahezu lückenlos generiert wird. Bemerkenswert an diesen sinfonisch verarbeiteten ‚Themen' ist allerdings deren radikale Reduzierung, indem Bernstein – wie bereits Jack Gottlieb detailliert gezeigt hat – als entscheidende musikalische Materialgröße nicht melodische Einheiten, sondern „Musical Atoms"[1640], sprich Intervalle verwendet:

> [H]e [= Bernstein] actually composes with intervals as the main source materials. The interval is used not only in its natural state as a musical building block, but it is treated as an entity unto itself. It has meaning *sui generis*. […] There are areas in the orchestral music where intervals are nakedly exposed for the expressive value they offer. […] One might say that no longer is there a melody made up of just the single tones: B, C-sharp, F-sharp, etc., but a melody made up of the intervals: major third, major seventh, major second, etc.[1641]

In der *Kaddish*-Sinfonie sind es somit vornehmlich die Intervalle der Motive, an denen und mit denen die sinfonische Entwicklungsarbeit vollzogen wird. Dies wird v. a. deutlich, wenn man – angelehnt an die akribische Analyse Gottliebs[1642] – die einzelnen Motive auf ihre intervallische Struktur hin

---

Kaddish „die historische Radikalität des Formbegriffs hinsichtlich programmatischer Dringlichkeit relativiert wird", Hüppe/Moseler (2002), S. 189. Das genaue Gegenteil ist der Fall. Die programmatische Dringlichkeit hat in *Kaddish* gerade in einer zugespitzten Radikalisierung der Gattungskonventionen ihr semantisches Fundament.

1640 „One simple note by itself is not music – not even a molecule of music, not even an atom. A single note is more like a single proton or an electron, which, as you know, are meaningless all by themselves. You need at least one of each – at least two atomic particles – in order to create an atom. And in exactly the same way you need at least two notes before you can begin to have an atom of music. […] [O]nce you have two notes […] you suddenly feel a relationship between them, like an electric tension. There is already the beginning of a musical meaning.", LB: *Musical Atoms*, S. 255f. Man bemerke die erneute Verwendung der Metapher ‚electric tension', die Bernstein allgemein liebend gerne für Kompositionsprozesse bemüht (vgl. Anm. 1293, 1456 u. 1721).

1641 Gottlieb (1964), S. 19.

1642 Vgl. ebd., S. 119–137. Gottliebs Studie ist nach wie vor als erste Referenzliteratur in Bezug auf Bernsteins Kompositionsstil im allgemeinen wie auf die *Kaddish*-Sinfonie im Speziellen anzusehen. Gottlieb war als Bernsteins Assistent maßgeblich an der Instrumentierung der Sinfonie beteiligt und hatte insofern einen direkten Einblick in Bernsteins Komponierwerkstatt. Dementsprechend stützen auch alle anderen

untersucht[1643], aus der die wesentlichen Transformationsprozesse hervorgehen. Zunächst fällt auf, dass die Motive 1, 3, 4 und 5 „three-note groupings which melodically span the interval of a third either in step-wise motion or in triads“[1644] bilden und somit zu einem relativ engen diastematischen Bereich mit wechselnder Bewegungsrichtung tendieren.[1645] Dagegen weisen Motiv 2 und 6 strukturelle Ähnlichkeiten in ihrer „pyramid construction“[1646] auf: Bei Motiv 2 ist es eine aufsteigende Kette kleiner Septimen, bei Motiv 6 sind es Sequenzen aus aufsteigenden Quarten mit jeweils dazwischengeschalteten kleinen Sekunden aufwärts oder abwärts.[1647] Des Weiteren treten einzelne Intervallverbindungen eines Motivs, teils variiert, auch in anderen Motiven auf. So erscheint etwa die aufsteigende kleine Sekunde aufwärts mit anschließendem kleinen Sextsprung aufwärts, die das Motiv 1 bildet, zu Beginn des dritten Taktes von Motiv 3 in Permutation auf (kleine Sexte aufwärts plus kleine Sekunde abwärts). Das gleiche Motiv bildet in (leicht variierter) Umkehrung den Beginn des zweiten Taktes von Motiv 4 (kleine Sekunde abwärts + große Sexte abwärts). Ebenso markiert die zentrale Keimzelle aus Motiv 6 (Quarte

---

analytischen Darstellungen der *Kaddish*-Sinfonie (Röder/Meyer (1989), S. 88–92; Bernard (1990) S. 182–225; Scheibler (2001), S. 83ff; Schiller, D. (2003a), S. 144–166; Giger (2009), S. 314–318) ihre Untersuchungen ebenfalls maßgeblich auf seine Analyse-Ergebnisse. Die Beschaffung bzw. Einsichtnahme der DMA-Dissertation von David Ernest Boelzner *The Symphonies of Leonard Bernstein: An Analysis of Motivic Character and Form,* University of North Carolina at Chapel Hill 1977, die laut Sekundärliteratur in ähnlicher analytischer Weise wie Gottlieb vorgehen soll, war mir im Rahmen der vorliegenden Arbeit trotz intensiven Bemühens leider nicht möglich.

1643 Vor allem die Motive 1 bis 6 sind in diesem Zusammenhang von Belang, weniger die Motive 7 bis 9, die wie erwähnt, auf das programmatisch aus dem Rahmen fallende *Kaddish 2* beschränkt bleiben und allenfalls sehr subtile Bezüge zu den anderen Motiven aufzeigen. Motiv 10 tritt erst im Verlauf des *Scherzos* in Erscheinung, prägt dann aber maßgeblich das motivische Material in *Kaddish 3*.

1644 Gottlieb (1964), S. 120.

1645 Letzteres gilt auch für die Motive 7 bis 9.

1646 Ebd., S. 121.

1647 Tendenziell mag man auch das aufwärtsstrebende Skalenmotiv 10 eher zu dieser Motivgruppe zählen.

aufwärts + kleine Sekunde) die Mittelachse von Motiv 5. Eine – wie angedeutet – entferntere Affinität in Bezug auf die Intervallfolge mag man in der Aufnahme der ersten sechs Töne aus der *Kaddish*-Tune (= Motiv 3) in die Kantilene aus *Kaddish 2* (= Motiv 8) sehen (die Töne 1 bis 3 und 6 bis 8); auch die Schlusswendung der letzten drei Töne der *Kaddish-2*-Melodie mit der Vorschlagsnote vor dem vorletzten Ton legt eine gewisse Verwandtschaft zu Motiv 1 nahe.

Zeigt bereits diese allgemeine intervallische Verflochtenheit und Kongruenz der einzelnen Motive an, warum aus ihnen ein dicht gewebtes motivisches Netz entstehen kann, das die gesamte Sinfonie trägt, so potenziert sich dies dadurch, dass die Motive – wie bereits oben angedeutet – mittels Transformationen nicht nur eine jeweils autonome Entwicklung im Sinne eines motivischen Arbeitsprozesses durchmachen, sondern in diesem Zuge auch neue Relationen zueinander aufbauen.

Eine wichtige Transformation von Motiv 1 betrifft die Inversion der aufwärts geführten Sexte in das Komplementärintervall der abwärts geführten Terz (vgl. NB 18). Diese kann in Kombination mit der Originalgestalt (zum ersten Mal bereits in der *Invocation*, 2 Takte nach Buchstabe B), aber auch emanzipiert von letzterer auftreten (so etwa in der Fuge, 3 Takte vor Buchstabe F bzw. 1 Takt vor Buchstabe G). Eine weitere Motivvariante (vgl. NB 18) etabliert sich gleich zu Beginn der langsamen Einleitung des *Kaddish 1*, zunächst wiederum in Kombination mit der Grundgestalt von Motiv 1 (T. 1f. bzw. Buchstabe A), dann über eine weitere Umkehrungstransformation ohne Vorschlagsnote (T. 3 bis 5) bis hin zur Krebsgestalt im *Allegro-molto*-Teil, wo es als eigenständiges Eröffnungsmotiv im Chorsatz dient (5 Takte nach Buchstabe A). Dieses neu entstandene, aus Motiv 1 abgeleitete Gebilde stellt in Bezug auf die Diastematik Bernsteins meist verwendetes Motiv in allen seinen Kompositionen überhaupt dar und wird

von Gottlieb deshalb auch als „Urmotiv“ bezeichnet.[1648] Mit Vorschlagsnote weist das Variantmotiv (in Grundgestalt), da es nun aus einem Grundstellungs-Dreiklang mit anschließender Sekunde abwärts gebildet ist, außerdem Bezüge zum Reihenbeginn von Motiv 4 (NB 20) auf, das ja wiederum das Ostinato im *Allegro-molto*-Teil des *Kaddish 1* bildet und somit quasi sich selbst, d. h. das „Urmotiv“ als der umgekehrten Variante von Motiv 1 begleitet. Überdies lässt sich auch der Perkussion-Kanon in *Din Torah* nach Gottlieb[1649] indirekt aus Motiv 1 ableiten (vgl. NB 18). Wird im Motiv 2, das natürlich zuallererst ebenfalls eine Variante von Motiv 1 darstellt und mit diesem überdies zumeist kombiniert auftritt, die aufsteigende Kette kleiner Septimen komplemetär als abwärts geführte große Sekundreihe notiert, d. h. in eine Ganztonskala abwärts transformiert, so entsteht ein weiteres Bauelement, das wiederum als subtiles Bindeglied zwischen *Kaddish 2* und den restlichen Sätzen gelten kann. Ganztonskalbewegungen bilden nämlich das zentrale Begleitmaterial des B-Teils von *Kaddish 2* (v. a. Buchstabe D und E bzw. Buchstabe G und H; vgl. NB 18).[1650]

[1648] Ebd., S. 123. An früher Stelle seiner Studie definiert Gottlieb Bernsteins „Urmotiv“ wie folgt: „[A] fundamental characteristic of Bernstein's melodic style can be determined: *an ascending or decending interval tends to be preceded or followed by a single step up or down*. The mathematical possibilities of this relationship are limited. In fact, there are only 32 possible versions of an interval in combination with step-wise motion (i.e., a second), solely in terms of semi-tone or whole tone construction. These 32 versions may be transposed to any of the twelve tones, making a total of 384 possibilities. The interesting thing is not that these potentialities are used indiscriminately by Bernstein, but that, on the contrary, the choice is held down to but a few possibilities – and, in some cases, even one. Therefore, along with the general frequency of this motivic design, there are favorite *specific* patterns. […] For example, a descending minor second followed by a descending major third is a very typical motive [in Bernsteins Musik generell]. It appears so often it could be called an *Urmotiv*.“, ebd., S. 33f.

[1649] Ebd., S. 130.

[1650] Markant tritt eine Ganztonskala auch im *Kaddish 3* auf. Hier bildet sie ein Binnenzwischenspiel innerhalb der *Grazioso-assai*-Variante der *Ges*-Dur-Kantilene (4 Takte nach AA).

Wie erwähnt bleibt Motiv 3 (die *Kaddish*-Tune) bis einschließlich des *Scherzos* weitgehend von motivisch-thematischen Transformationsprozessen ausgespart. Im *Finale* jedoch werden die quasi Kadenzfunktion aufweisenden drei Quintfälle, die jeweils durch eine Durchgangsnote miteinander verquickt sind[1651], aus dem Melodiegestus heraus zu einem doppelten Quartfall mit dazwischengeschalteter kleiner Sekunde abwärts umgebaut und abgespalten, so dass sich die *Kaddish*-Tune motivisch damit nicht nur an die Umkehrung bzw. den Krebs von Motiv 6 angliedert, sondern aus beiden schließlich der Kopf des abschließenden Fugensubjekts gebildet wird, der seinerseits Reminiszenzen an die „Urmotiv"-Variante von Motiv 1 aufweist (vgl. NB 21).

Noch deutlicher, um nicht zu sagen, regelrecht plakativ zeigt sich ein derartig transformatorischer Umbauprozess eines Motivs am Beispiel von Motiv 4, dessen erste sechs Töne während des musikalischen Höhepunkts der Sinfonie, dem Übergang vom *Scherzo* zum *Kaddish 3* von einer dodekaphonen Reihe (die ihrerseits ja bereits tonale Bezüge aufweist) in die *Ges*-Dur-Kantilene verwandelt werden (vgl. NB 20). Dies geschieht sukzessive durch das Verfahren entwickelnder Variation. Zunächst erklingt die Reihe melodisch in Originalgestalt (auf *h*) 3 Takte nach Buchstabe R, bevor ab Buchstabe S sukzessive einzelne Intervalle invertiert werden, bis die Transformation in die Kantilene bei Buchstabe V abgeschlossen ist. Die sich zwei Takte nach Buchstabe U als neues Fixintervall zwischen zweitem und drittem Melodieton herauskristallisierende kleine Septime verweist ihrerseits auf das Motiv 2 zurück und wird im Rahmen der Steigerung hin zur Coda der finalen Fuge zum alles übertönenden Klangimpuls, indem es im Chor als ein regelrechtes, über 15 Takte insgesamt 14 Mal wiederholtes

[1651] Gottlieb erkennt in der ‚*Kaddish*-Tune-Kadenz' auch Affinitäten zu den letzten vier Reihentönen von Motiv 4, ein Bezug, der mir bis auf den allgemeinen Verweis auf den diastematischen Verlauf etwas zu weitgehend erscheint, ebd., S. 125.

Septim-Pattern auf dem Wort „Amen“ erklingt (4 Takte vor Buchstabe O bis 1 Takt vor Buchstabe P). In der direkt sich anschließenden Coda werden dann die *Ges*-Dur-Kantilene (wieder mit markanter kleiner Septime) und Motiv 6, das seit dem *Finale* im Verbund mit Motiv 3 (und der „Urmotiv“-Variante von Motiv 1) steht (vgl. NB 23), kontrapunktisch zusammen- bzw. gegeneinandergestellt (vgl. NB 24). Die kleine Septime, die – wie weiter oben bereits angedeutet – v. a. in der *Ges*-Dur-Kantilene geradezu buchstäblich die „big spaces“ amerikanischer Musik zu symbolisieren scheint[1652], entpuppt sich somit als eine Art ‚Leitintervall’[1653] innerhalb der gesamten Sinfonie.

Das Motiv 5 macht derlei Transformationsprozesse nicht durch und dient vor allem in *Kaddish 1* und *Din Torah* als horizontales Kombinationsmaterial für andere Motive, namentlich Motiv 1 und 2. Vor allem die markant punktierte Rhythmisierung der chromatisch abwärtsgeführten Schlusswendung, die sich erstmals im *Kaddish 1* herausbildet und bereits dort in Kombination mit Motiv 2 auftritt (ab Buchstabe D), gliedert sich in *Din Torah* so oft an die Septimketten von Motiv 2, dass an dieser Stelle geradezu von einer Motivverschmelzung die Rede sein kann (3 Takte nach Buchstabe C bis F bzw. Buchstabe L bis zur Chorkadenz; vgl. NB 18). Nach *Din Torah* taucht das Motiv allerdings nur noch zweimal kurz im *Scherzo* auf (ab Buchstabe A bzw. 6 Takte vor Buchstabe N) und spielt dann im Rest der

---

1652 Vgl. Anm. 1599.

1653 Ein derartiges ‚Leitintervall’ lässt sich übrigens auch in den *Norton Lectures* ausmachen, indem Bernstein als entscheidendes Intervall des Leidensmotivs aus Wagners *Tristan* die einleitende kleine Sexte aufwärts annimmt. Deren Auftreten zu Beginn des Flötensolos in Schönbergs *Der kranke Mond* aus *Pierrot lunaire* reicht ihm aus, Schönbergs Stück mit dem von Wagner in Beziehung zu setzen, vgl. LB, *TUQ*, S. 272f. Schiller, der sich in seiner Analyse der *Kaddish*-Sinfonie ebenfalls auf Bernsteins Aussagen in den *Norton Lectures* beruft, geht sogar soweit, dementsprechend auch den Sextsprung im Motiv 1 aus *Kaddish* auf *Tristan* zu beziehen. Analog zu Wagner und Schönberg steht auch in der die *Kaddish*-Sinfonie einleitenden *Invocation* – nimmt man den Chor-Cluster zu Beginn aus – das die vermeintliche ‚Tristan-Sexte’ enthaltende Motiv 1 ganz am Beginn, vgl. Schiller, D. (2003a), S. 148.

Sinfonie keine Rolle mehr. Damit ist es sozusagen das einzige Motiv außerhalb derjenigen des *Kaddish 2*, das im „New Kaddish“[1654] der finalen Fuge keinen Platz mehr hat.

Motiv 6 ist – wie bereits angedeutet – insofern bemerkenswert, als es die einzige ‚echte’ Zwölftonreihe darstellt, die auch weitgehend nach den Regeln der Dodekaphonie behandelt wird. Sie weist als besonderes Kennzeichen auf, dass sie (um eine Quinte nach oben bzw. Quarte nach unten transponiert) mit ihrem Umkehrungskrebs identisch ist und folglich auch ihr Krebs und ihre Umkehrung (in Quint- bzw. Quarttransposition) jeweils miteinander übereinstimmen. Zudem wird die in *Din Torah* (1 Takt nach D) und am Beginn des *Finales* linear geführte Reihe mit dissonanten Akkorden begleitet, wobei im *Finale* bis auf den sechsten Reihenton *h* – die Reihe ist hier auf *gis* transponiert – alle Reihentöne auch in den Begleitakkorden vorkommen[1655] (vgl. NB 21; die akkordisch begleitete Reihe steht sowohl in *Din Torah* als auch im *Finale* jeweils in transponierter Umkehrung bzw. in Krebsgestalt). Damit sind dies die einzigen beiden Momente der gesamten *Kaddish*-Sinfonie, in denen nicht von einem kontrapunktisch, sondern einem akkordisch gedachten Satz die Rede sein kann. Eine weitere Besonderheit ist eine Fortspinnung des für die Reihe zentralen Intervalls der Quarte bei Ziffer 1 des *Finales*. Für den weiteren Verarbeitungsprozess ist an dieser Motiv-Entwicklung wichtig, dass hier aus dem ‚pyramidalen’[1656] Quart-Sekund-Aufbau des Motivs 6 erstmals ein Tonhöhenverlauf mit wechselnder Bewegungsrichtung wird, der sich somit der diastematischen Struktur der Motive 1, 3, 4 und 5 annähert, sodass es überhaupt erst

---

[1654] Vgl. Anm. 1566.

[1655] Von strenger Dodekaphonie im Sinne Schönbergs kann allerdings auch an dieser Stelle nicht die Rede sein, da einige Töne in den Begleitakkorden mehrfach wiederkehren (v. a. *f* (4x), *des* (3x), *e* (3x) und *fis* (3x); auch *c* und *es* tauchen jeweils zweimal auf), bevor andere überhaupt das erste Mal erklungen sind (vgl. NB 21).

[1656] Vgl. Anm. 1646.

zu der motivübergreifenden Verarbeitung zusammen mit Motiv 3, der *Kaddish*-Tune, in Richtung Fugensubjekt kommen kann (vgl. NB 21).[1657]

Das weitgehend von den anderen Sätzen der Sinfonie isolierte Motivmaterial aus *Kaddish 2* formt ebendiesen Teil der Sinfonie zu einer schlichten dreiteiligen Liedform, die auch tatsächlich – nimmt man die Besetzung mit Solo-Sopran und Frauenchor hinzu – als eine Art Orchesterlied daherkommt.[1658] Dies zeigt sich auch in der Motivbehandlung. Motiv 7 dient nämlich im rahmenden A-Teil ganz der Schubertschen Liedtradition folgend als ‚beibehaltene Spielfigur', auf der sich die Liedmelodie (Motiv 8) und ihre gelegentlich eingeflochtene Gegenstimme (Motiv 9) entfalten (vgl. NB 22). Im lebhafteren B-Teil (Buchstabe D bis L) wird aus der Spielfigur von Motiv 7 das melodische Material der Singstimme(n), das erneut mit Motiv 9 melodisch gekoppelt ist (vgl. NB 22). Motiv 8 fehlt bis auf die Überleitungsphase vom A-Teil hin zum B-Teil in letzterem gänzlich und kehrt erst in der Reprise des A-Teils (Buchstabe M) wieder. Das Begleitmaterial des B-Teils bildet sich zu großen Teilen aus der bereits erwähnten Ganztonskala, die man als aus Motiv 2 generiert betrachten mag (vgl. NB 18).

Das skalare Motiv 10, das als Bass-Kontrapunkt zur *Ges*-Dur-Kantilene im *Scherzo* eingeführt wird (Buchstabe V), wird zu Beginn des *Kaddish 3*

[1657] Entsprechend wird diese Transformation von Motiv 6 auch umrahmt von Motiv 5 und 4, bevor es dann in die *Kaddish*-Tune mündet (vgl. NB 21). Gottlieb deutet für diese Passage eine mögliche Reminiszenz an Maries Wiegenlied „Mädel, was fangst du jetzt an?" aus Alban Bergs *Wozzeck* (Akt 1, 3. Szene) an, vgl. Gottlieb (1964), S. 12f. Bernstein hat in seinen *Norton Lectures* Maries Lied dezidiert als Musterbeispiel für eine dodekaphone Musik mit ausdrucksstarker tonaler Oberflächenstruktur gedeutet: „This is twelve tone music – yet tender, moving, and totally accessible", LB, *TUQ*, S. 298f. So gesehen, mag die oben in Frage stehende Motiventwicklung programmatisch eine ähnliche ‚Tonalisierung' von Motiv 6 andeuten, wie dies zuvor die Transformationsprozesse im *Scherzo* für Motiv 4 bewirkt haben.

[1658] Mit dieser Integration eines ‚Liedes' in einen sinfonischen Zusammenhang stellt der Satz damit die vielleicht deutlichste Anspielung auf Gustav Mahler innerhalb der *Kaddish*-Sinfonie dar.

zunächst einer Diminutionstransformation unterzogen und dient gemeinsam mit der Originalgestalt von Motiv 10 als doppelter Kontrapunkt gegenüber der kanonisch geführten *Ges*-Dur Kantilene und dem homophonen Satz des des darüberliegenden Knabenchores (Buchstabe W; vgl. NB 23). Aus dieser Diminution schließlich erwächst das Melodiematerial des abschließenden ‚Cherubim'-Kanons des Knabenchors (Buchstabe DD)[1659], dem nun – quasi in Umkehrung der Satz-Verhältnisse im *Scherzo* – Fragmente der *Ges*-Dur-Kantilene als Kontrapunkt im Orchester beigefügt sind (vgl. NB 23).

Das Fugensubjekt schließlich stellt eine Art Synthese der wesentlichen Motive des Vorangegangenen dar (vgl. NB 21): Nicht nur der Themenkopf X ist, wie erwähnt, aus Motiv 3 und 6 generiert[1660] und weist überdies Verwandtschaft zur „Urmotiv"-Variante[1661] von Motiv 1 auf, sondern auch die Fortspinnung, die sich wiederum noch einmal in zwei Teile Y und Z untergliedern lässt, ist auf vorangegangenes Motivmaterial bezogen. Element Y verweist mit seinem skalar aufwärtsführenden, aus *F*-lydisch herausgeschälten Ganztonskala-Segment sowohl auf Motiv 10 – v. a. was die Rhythmisierung eines Tonleitersegments in Achteln angeht, die bereits aus dem ‚Cherubim'-Kanon aus *Kaddish 3* bekannt ist – als auch auf die Ganztonversion der Septimkette aus Motiv 2, die ja bereits im B-Teil von *Kaddish 2* als Begleitmaterial fungierte. Element Z ist demgegenüber erneut durch einen markanten Sprung des aus Motiv 2 und der *Ges*-Dur-Kantilene bekannten ‚Leitintervalls' der kleinen Septime gekennzeichnet und weist auch im weiteren diastematischen Verlauf enge Verwandtschaft mit der Kantilene auf. Damit sind – bis auf Motiv 5 und das originäre Motivmaterial

---

1659 Bei Buchstabe CC tritt Motiv 10 zunächst noch einmal in Originalgestalt auf und leitet damit direkt zum ‚Cherubim'-Kanon über. Kontrapunkt bildet auch hier die *Ges*-Dur-Kantilene.

1660 Vgl. hierzu insb. Anm. 1604f.

1661 Vgl. Anm. 1648.

aus *Kaddish 2*, d. h. die Motive 7, 8 und 9 – direkt oder indirekt bzw. in transformierter Form alle konstitutiven Motive der Sinfonie in dem Fugensubjekt miteinander verschmolzen. Überdies mag man in Element Z das abwärts geführte Tonleitersegment nach dem Septsprung als eine Art Inversion von Element Y erkennen, sodass auch innerhalb des Fugensubjekts eine stabile motivische Einheit entsteht. Diese wird auch dadurch unterstützt, dass das Rahmenintervall der Oktave, das im Themenkopf mithilfe von Intervallsprüngen durchzogen wurde, in der Fortspinnung erst schrittweise aufwärts, dann abwärts abgemessen wird. Dabei ist das gesamte Fugensubjekt – genau wie die *Kaddish*-Tune zuvor – melodisch modulierend, da es von *F*-lydisch aus startet, im Element Z aber erst nach *B*-Dur und schließlich nach *b*-Moll gewendet wird. Auch in dieser Hinsicht vertritt das „New Kaddish"[1662]–Fugenthema also ‚ebenbürtig' die *Kaddish*-Tune der vorangegangenen Kaddisch-Teile.

* * *

Wie diese – von mir durchaus bewusst in einer recht ‚akademischen' Rhetorik gehaltene – ‚sinfonische' Analyse der *Kaddish*-Sinfonie hoffentlich insgesamt deutlich macht, ist Bernsteins letztlich auf Intervallen statt Motiven aufbauender ‚strenger Satz ohne freie Note'[1663] als Zu- wenn nicht gar als ebenfalls recht ‚akademisch' anmutende Überspitzung sinfonischer Entwicklungsprinzipien zu verstehen.[1664] Dies gilt tendenziell auch für die

---

[1662] Vgl. Anm. 1566.

[1663] Vgl. Anm. 1637f.

[1664] Dieses Wirkungspotential in Bernsteins Musik kam offensichtlich bereits bei den ersten Aufführungen von *Kaddish* in Boston und New York im Winter bzw. Frühjahr 1964 zur Entfaltung, nimmt man etwa die Rezensionen von Harold Rogers und Irving Kolodin zur Grundlage. Rogers schrieb in einer am 5. Februar 1964 im *Christian Science Monitor* erschienenen Kritik anerkennend: „At [...] times the music is apt to become completely atonal, with percussive punctuation, asymmetrical rhythms, polyrhythms, augmentations, diminutions – name it, and he's done it",

Aspekte der zyklischen Balance und des thematischen Kontrastes innerhalb der Komposition. Alle Sätze lassen sich – wie bereits angedeutet – weitgehend in sinfonische Satzschemata integrieren: Die *Invocation* fungiert als langsame Einleitung zum Sonatensatz des *Kaddish 1*. *Din Torah* ist ab Buchstabe D ebenfalls als – im klassischen viersätzigen Sinfonie-Verständnis ‚überzähliger' – Sonatensatz konzipiert, *Kaddish 2* stellt eine dreiteilige Liedform dar und vertritt im Satzzyklus den langsamen Satz. *Scherzo* und *Finale* tragen bereits in ihren Satzbezeichnungen entsprechend ‚sinfonische' Titel; in *Kaddish 3* mag man überdies eine Art ‚Trio' des *Scherzos* erblicken (wenngleich die anschließende *Scherzo*-Reprise fehlt). Der erste Teil des *Finales* markiert – ganz in der Tradition Beethovens – eine Art Überleitung vom *Scherzo* zum eigentlichen Sinfoniefinale, der Fuge, die mit zwei Themendurchführungen und dazugehörigen Episoden plus Coda ebenfalls weitgehend ‚traditionell' aufgebaut ist. Mit der Reminiszenz an das *Kaddish 1* treibt die Fuge überdies die zu Beginn des *Finales* durch den Rückgriff auf *Din Torah* begonnene satzübergreifend-rückläufige Zyklusbildung weiter und schließt diese in der Coda mit der eklektischen Überlagerung von *Ges*-Dur-Kantilene und *Din-Torah*-Motiv 6 sowie der schlußendlichen Rückwendung auf die Anfangsmotivik der *Invocation* musikalisch sinnreich ab.

Die zyklische Form der gesamten Sinfonie lässt sich überdies aber auch – legt man als die beiden entscheidenden ‚sinfonischen' Kontraste nicht Intervalle, Motive oder Themen, sondern allgemein die Phänomene Atonalität und Tonalität zugrunde – als ein einziger großer Sonatensatz im Sinne einer Einsätzigkeit in der Mehrsätzigkeit deuten. Während *Invoca-*

Rogers (1964), S. 12. Kolodin merkte – wenngleich mit deutlich kritischerem Unterton als Rogers – in seiner für *The Saturday Review* verfassten Rezension vom 25. April 1964 an: „Considering the resources utilized – and skilfully utilized – the total effect is of a rather scrappy, discontinous musical texture […]", Kolodin (1964), S. 28.

tion, *Kaddish 1* und *Din Torah* gleichsam die ‚atonale' Sphäre der Sinfonie exponieren, bildet *Kaddish 2* das lyrisch-tonale ‚Seitenthema'. Das *Scherzo* und *Kaddish 3* besitzen gleichsam Durchführungscharakter, indem in ihnen beide Sphären ineinander moduliert und kontrapunktisch gegeneinandergestellt werden. Das *Finale* und vor allem dessen Fuge ziehen aus dieser ‚Durchführung' schließlich ihre ‚Konsequenzen' und binden in Form einer ‚Reprise' alle vorangegangenen Motive, atonale wie tonale, in einer Art Apotheose des Eklektizismus und Stilpluralismus mal synthetisierend, mal heterophon aneinander.

Die wohl eigentümlichste Konsequenz, die sich aus dieser hier unterstellten Doppelstruktur von Einsätzigkeit und Mehrsätzigkeit ziehen lässt, ist die ‚Ambiguität' einer Durchführungspassage in Scherzoform, d. h. der in Bezug auf die Gattungstradition inhärente ‚Widerspruch' von ‚schwergewichtiger' Themenverarbeitung im traditionell (vermeintlich) ‚leichtesten' Satz einer Sinfonie. Bernstein selbst sprach in einem seiner *Young People's Concerts*, das den Titel *Humor in Music* trug, in Bezug auf den Scherzo-Satz einer Sinfonie von einem regelrechten „*symphonic* humor" und definierte mit Blick auf das Scherzo aus Johannes Brahms' vierter Sinfonie in *e*-Moll op. 98 diesen dort wie folgt:

> [S]ymphonic humor does not have to be funny, but rather high-spirited, or playful, or devilish. Usually this kind of humor is to be found in the *scherzo* movement of a symphony. This Italian word *scherzo* means a joke; but in music it has come to mean any piece that is playful, or lighthearted, or humorous in any way. […] The scherzo from Brahms's *Fourth Symphony*, for instance, is in two-four time, and doesn't sound like any scherzo ever written before. The only things that make it a scherzo are that it *is* the third movement, it is playful, full of energy, short – as all jokes should be – and full of good humor.[1665]

Wenn aber nun das *Scherzo* als ‚Durchführung' der *Kaddish*-Sinfonie fungiert und sowohl mit der programmatisch-theatralen Transformation des menschlichen Glaubens an Gott in den göttlichen Glauben an den

[1665] LB, *Humor in Music*, S. 147f.

Menschen als auch mit der musikalischen Transformation von Atonalität in Tonalität geradezu den Höhepunkt der *Kaddish*-Sinfonie markiert, so mutet dieser Höhepunkt angesichts des obigen Zitats gleichsam nicht anders als ein ironischer Höhepunkt „full of good humor" an. Die programmatischen wie musikalischen Transformationen – so ‚bedeutungsschwer' sie auch daherkommen mögen – entpuppen sich gewissermaßen als Musterbeispiele jenes Humor und Ironie erzeugenden „X-Faktors" abstrakter Semantik, den Bernstein in der letzten *Norton Lecture* aus „ill-matched components" sprachlicher und musikalischer Semantik generiert hatte.[1666] Weder das göttliche Himmelreich als gänzlich sterile, d. h. ‚atonale' Welt noch eine irdische Welt mit anthropotheistisch-‚tonalem' Charakter vermögen im ‚in-' und ‚extrinsischen' Programm der *Kaddish*-Sinfonie eine finale Lösung der sinfonischen sowie der Glaubenskrise zu bewirken. Erst die paradox-eklektische ‚recreation' beider Spähren, wie sie die abschließende Fuge vorstellt, zeigt in Bernsteins sinfonischer Gedächtnisrhetorik eine wirkliche, d. h. realistische Perspektive zur Zukunft der Menschheit und damit der Musik auf. Wer diesen ‚X-Faktor' des *Scherzos* der *Kaddish*-Sinfonie nicht berücksichtigt und Bernstein einen allzu großen Konservativismus *in puncto* Tonalität unterstellt, indem er das *Scherzo* als Zielpunkt der Weltanschauungsmusik und nicht als ‚Tiefenstruktur', aus dem die eigentliche Lösung per Transformation erst noch generiert werden muss, ansieht, der ‚verpasst' gewissermaßen den Witz des *Scherzos* und damit den des gesamten Werks.[1667]

[1666] Vgl. Anm. 1481–1487.

[1667] Vgl. dazu auch Anm. 1592. Man könnte diesbezüglich – sofern eine weitere Analogiebildung zwischen den ästhetischen Ideen in den *Norton Lectures* und dem Programm der *Kaddish*-Sinfonie erlaubt ist – treffend mit Bernsteins eigenen (eigentlich auf Adorno und dessen (vermeintliche) Ablehnung Strawinskis gemünzten) Worten sagen, dass jeder, der im *Scherzo* der *Kaddish*-Sinfonie den Zielpunkt der musikalischen Entwicklung selbiger sieht, „simply fail[s] to perceive the X-factor at all, seeing it only as cleverness, showbiz, theatrical know-how (which [is] also true,

Letzterer besteht eben darin, dass Bernstein uns mit *Kaddish* eine Sinfonie präsentiert, die zwar ernst macht mit der „stillschweigende[n] Konvention der kryptoreligiösen Veranstaltung ‚Symphoniekonzert'"[1668], indem sie im Gewand eines dreifachen Kaddisch-Gebets daherkommt und die Glaubenskrise des 20. Jahrhunderts als existentielle Krise der Menschheit begreift. Diese Weltanschauungssinfonik erhält jedoch durch die programmatische wie musikalische Formstruktur einen gleichsam ‚theatralen' Zuschnitt, der – wie anhand seiner „educational mission" der Konzertsaisons 1965–67 dargestellt[1669] – für Bernstein ebenso ein ‚musealer' zu sein scheint, und ironisiert gerade mit einem Scherzo als Kulminationspunkt die dem Werk zugrundeliegende sinfonische Struktur, stellt diese gleichsam auf einer Theaterbühne bzw. im Konzertsaal als einer Art klingendem Museum zur Schau. Damit mutet die *Kaddish*-Sinfonie regelrecht als eine ‚maskierte' Sinfonie oder vielleicht noch treffender als ein „Symphonic Play" an, wie Bernstein selbst sein Werk in den frühen Planungsskizzen zwischenzeitlich nannte[1670], das mit den Mitteln der Expressivität, Sentimentalität, Ironie und Dramaturgie auf der einen und einem dicht gewebten ‚strengen Satz', in dem alles mit allem verbunden ist und der dennoch paradoxerweise nicht in einen homogenen Stilmonismus, sondern einen heterogenen Stilpluralismus mündet, auf der anderen Seite operiert. Die *Kaddish*-Sinfonie ist buchstäblich ein sinfonisches Spiel, das in Anlehnung an Mahlers Sinfonik noch einmal auf bemerkenswerte Weise die ‚letzten Tropfen aus der ruhmreichen Frucht' einer in den 1960er Jahren vermeintlich obsolet

---

in a way) – but not seeing the real meaning, which is the amazing proximity of comedy to tragedy in our time. He completely misse[s] the joke, the big existentialist joke which is at the center of most major twentieth century works of art – namely, the sense of the absurd", LB, *TUQ*, S. 391.

1668 Röder/Meyer (1989), S. 89.

1669 Vgl. Anm. 1263 u. 1560.

1670 Die Notiz in den frühen Textplanungsskizzen lautet im genauen Wortlaut: „Kaddish – A Symphonic Play, for 2 speakers; mixed chorus + [orch.[?]]", LB, *ms. notes*, in: *LoC Bernstein Col*, Box 81, Folder 27, S. 6.

gewordenen ‚europäisch-deutschen' Gattung auspresst[1671], damit gleichzeitig die ihm inhärente Gattungskrise auf eine sehr ‚amerikanische' Weise verhandelt und schließlich ein so grundlegend anderes Formkonzept auf der Basis des alten evoziert, dass der Gattungsname ‚Sinfonie' auch Bernstein selbst zwischenzeitlich als nicht mehr angemessen erscheinen konnte. Auf den Punkt gebracht bewegt sich Bernstein in Bezug auf die Gattung ‚Sinfonie' in *Kaddish* also – musikalisch dezidiert auf den gedächtnisrhetorischen Pfaden eines reflexiven Modus wandelnd – zwischen einem europäischen Gattungsgedächtnis und einer amerikanischen Gedächtnisgattung.[1672]

Gerade aus dem letztgenannten Spannungsfeld kristallisiert sich noch ein weiterer Aspekt heraus, der für den vorliegenden Kontext einer gedächtnisrhetorischen Musikanalyse der *Kaddish*-Sinfonie abschließend kurze Beachtung verdient. In der am 23. März 1958 gesendeten *Omnibus*-Sendung *What Makes Opera Grand?* hatte Bernstein anhand einer Analyse des dritten Aktes aus Giacomo Puccinis Oper *La Bohème* einen eigenen Kriterienkatalog

---

1671 „In this position of Amen-sayer to symphonic music, through exaggeration and distortion, through squeezing the last drops of juice out of that glorious fruit, through his desperate and insistent reexamination and reevaluation of his materials, through pushing tonal music to its uttermost boundaries, Mahler was granted the honor of having the last word, uttering the final sigh, letting fall the last living tear, saying the final goodbye.", LB, *Mahler: His Time Has Come*, S. 268.

1672 Die Begriffe „Gattungsgedächtnis" und „Gedächtnisgattung" werden derzeit v. a. in der literaturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung diskutiert: „Im Rahmen der Intertextualitätsforschung wird grundlegend zwischen Einzeltext- und Gattungsreferenzen unterschieden. Gattung sind daher erstens Resultat intertextueller Bezüge; […] sie basieren auf einem ‚Gedächtnis der Literatur' (bzw. dem ‚Gattungsgedächtnis'). Zweitens dienen bestimmte Gattungen, wie Autobiographie, Biographie oder Epos, als konventionalisierte ‚Formulare' zur Kodierung von Vergangenheitsversionen (‚Gedächtnisgattungen'). Aufgeladen mit ideologischer Bedeutung tradieren Gattungen dabei auch Werte, Normen und Identitätskonzepte […]", Erll (2011), S. 81. Demgegenüber verstehe ich insbesondere den Begriff „Gedächtnisgattung" – wenngleich in meiner Verwendung natürlich auch zumindest implizit der Aspekt der Kodierung von Vergangenheitsversionen mitgedacht ist – im vorliegenden Fall als die Umschreibung einer musikalischen Gattung – hier derjenigen der Sinfonie –, die ihr eigenes „Gattungsgedächtnis" mittels einer reflexiven Gedächtnisrhetorik zum expliziten Gegenstand der endo- und exosemantischen Darstellung macht.

für ‚großes' Musiktheater erstellt, der sich nahezu eins zu eins auf die *Kaddish*-Sinfonie übertragen lässt: „[M]usic expanding words, situations, atmosphere, character, emotion. Time is also expanded; leitmotivs are used, and, of course, simultaneous singing."[1673] Der für Bernstein wichtigste Aspekt der „Grand Opera" war der des „simultaneous contrast", den er – wie gezeigt – in der *Kaddish*-Sinfonie v. a. durch die eklektische Fülle an unterschiedlichen Stilistiken erreicht hat: „This is really the crowning delight of opera: that in the very same moment we can experience conflicting passions, contrasting moods and seperate events." In der direkt folgenden Schlusswendung heißt es dann: „And because only the gods have ever been able to perceive more than one thing at a time, we are, for this short period, raised to the level of gods."[1674]

Bedenkt man zu diesem eigentümlichen Satz zusätzlich noch, dass Bernstein im Zusammenhang mit seiner bereits mehrfach zitierten Analyse des Kopfsatzes von Brahms' vierter Sinfonie in Bezug auf dessen dichte motivisch-thematische Arbeit – der Bernsteins eigene ‚motivisch-thematische Arbeit' in der *Kaddish*-Sinfonie in nichts nachsteht – konstatierte: „Brahms *has* worked the miracle. For there is something divine in symphonic growth, something akin to creation itself"[1675], so ist man geradezu versucht zu konstatieren, dass die kompositorische Struktur der *Kaddish*-Sinfonie selbst, und zwar sowohl in ihrer Theater- wie in ihrer Sinfonie-Schicht, einen maßgeblichen Programmaspekt des Werks darzustellen scheint. Wenn Bernstein in der *Kaddish*-Sinfonie analog zu seiner neue ‚biblische Wunder' schaffenden Sprecherin selbst das kompositorische ‚Wunder' vollbrachte, unterschiedlichste Stile, Formen und Satzprinzipien wie Aleatorik, Expressionismus, Dodekaphonie, Jazz,

---

[1673] LB, *What Makes Opera Grand?*, S. 313.
[1674] Ebd., S. 314.
[1675] LB, *Brahms: Symphony No. 4*, S. 262.

Musical, romantische Sinfonik, Kontrapunkt, Fuge, Sonatensatz, dreiteilige Liedform oder Improvisation sowohl in ein dramatisches Musiktheaterstück als auch in ein Stück abstrakt-absoluter Sinfoniemusik zu gießen, dann demonstrierte er mit diesem virtuos gehandhabten Eklektizismus nicht nur ein abgeklärtes Verhältnis zur überkommenen Gattungskonvention, sondern suchte durch eine buchstäblich „musikalische Rede an die Welt und zugleich über die Welt“[1676] weiterhin sowohl musikalische als auch humanistische Wege aus der von ihm postulierten Glaubenskrise, die für ihn ebenso stets eine musikalische Krise war. Die Frage nach der Gattungszugehörigkeit der *Kaddish*-Sinfonie bleibt von daher letztlich zwar wohl eine ‚Unanswered Question', die zwischen Musiktheater und Sinfonie, zwischen Gattungsgedächtnis und Gedächtnisgattung schwankt, aber dennoch schien sich Bernstein – genau wie in den *Norton Lectures* – offenkundig nicht davon abhalten zu lassen, eine Antwort zu suchen und am Ende – wenngleich der Unsicherheit der Fragestellung eingedenk – mit ‚Ja' zu antworten.[1677]

3.4.2 Kabbalistische Transformationen Gottes und des Menschen

Die *Kaddish*-Sinfonie von 1963 kann nach dem Befund der vorangegangenen gedächtnisrhetorischen Analyse gleichsam als eine kompositorische Antizipation der beiden Abonnement-Saisons von 1965/66 und 1966/67 angesehen werden[1678], in deren Konzerten Bernstein und die *New Yorker*

1676 Blumenröder (2002), S. 97.

1677 Vgl. Anm. 1496.

1678 Bezeichnenderweise steht zwischen der Komposition der *Kaddish*-Sinfonie und den besagten Konzertsaisons das in Kap. 3.2 erwähnte Sabbatjahr 1964, in dem Bernstein über die künstlerischen ‚Konsequenzen' aus der *Kaddish*-Sinfonie nachdachte. Kompositorischer Erguss des Sabbatjahres waren – nach gescheiterten Experimenten mit avantgardistischen Musikformen – die ‚tonalen' *Chichester Psalms*, dirigentisch ging aus dem Sabbatjahr eben jene Retrospektive zur sinfonischen Musik hervor.

Philharmoniker – wie bereits angedeutet – die Gattung ‚Sinfonie' auf ihren ‚zukunftsfähigen' bzw. ‚musealen' Charakter hin abklopften.[1679] Ebenso deutlich spiegelt sich in *Kaddish* allerdings auch – wie im folgenden Kapitel eingehender zu zeigen sein wird – Bernsteins „educational mission"[1680] der zeitgleich zu ihrer Uraufführung (10. Dezember 1963 in Tel Aviv) stattgefundenen Konzertsaison 1963/64 der *New Yorker Philharmoniker* wider. Unter dem Titel „The Avant-Garde" führten Bernstein und sein Orchester zwischen dem 2. Januar und dem 9. Februar 1964 in fünf Programmen mit jeweils vier Konzerten neben traditionellem Repertoire insgesamt zehn Werke der damalig zumeist jüngeren bis jüngsten Avantgarde auf.[1681]

Besonders bemerkenswert im vorliegenden Zusammenhang sind Bernsteins Ausführungen zu Iannis Xenakis' *Pithoprakta* und György Ligetis *Atmosphères* im Rahmen seiner Moderation der *Thursday Evening Preview* am 2. Januar 1964, die gleichzeitig als Einführung des Publikums in die gesamte Konzertreihe zur Avantgarde-Musik fungierte. Erneut bewegte

---

[1679] Vgl. Anm. 1560.

[1680] Vgl. Anm. 1263.

[1681] Im ersten Programm kamen unter dem Motto „New Orchestral Sounds" Iannis Xenakis' *Pithoprakta* (1956) und György Ligetis *Atmosphères* (1961) (beides Amerikapremieren) zur Darbietung; das zweite Programm widmete sich dem „Jazz Trend" und präsentierte Aaron Coplands *Concerto for Piano and Orchestra* (1926) sowie Larry Austins *Improvisations for Orchestra and Jazz Soloists* (1961); im dritten Konzertprogramm wurden (ohne explizites Motto) die ersten zwei Teile von Stefan Wolpes *Symphony No. 1* (1956) als Uraufführung (dirigiert von Stefan Bauer-Mengelberg) gegeben; in der vierten Konzerteinheit „The Electronic Influence" stand Edgar Varèses *Déserts* (1954) auf dem Programm und im unter dem Motto „Music of Chance" stehenden fünften Programm erklangen John Cages *Atlas Eclipticalis* (1961/62) und *Winter Music (Electronic Version)* (1957), Morton Feldmans *... Out of 'Last Pieces'* (1961) sowie Earle Browns *Available Forms II, for Orchestra Four Hands* (1961/62) (letztere Komposition wiederum eine Amerikapremiere). Die einzelnen Konzertprogramme sind unter den ID-Nummern 6204 bzw. 6208; 6212; 6214; 6217; 3172 in den *NYP Digital Archives* abrufbar (Abrufdatum: 12. November 2015). Die Skripte (jeweils Manu- und Typoskript) von Bernsteins Konzerteinführungen (außer zum zweiten Programm) befinden sich in *LoC Bernstein Col*, Box 82 Folder 1; 2; 3; 5; s. auch *LoC Bernstein Online Col*, Digital ID: lbtep 0101; 0102; 0111; 0112; 0121; 0122; 0131; 0132. Mitschnitte von Bernsteins Einführungen zu und Aufführungen von Xenakis' *Pithoprakta* und Cages *Atlas Eclipticalis* sind auf den Tracks 4–6 u. 11f. von LB, *NYP Live,* Disc 9 enthalten.

Bernstein hier die Frage nach der Zukunft der Musik und ihrem tonalen oder atonalen Weg dorthin. Und erneut sah er mit dem Atombombenabwurf auf Hiroshima einen grundlegenden Wandel in der Musik bzw. den Künsten überhaupt verbunden:

> Since that atomic moment, we have been forced to begin to accept, finally, reluctantly, hundreds of years late, the truth of the Copernican revolution. [We have had to begin to accept that][1682] Man is not the center of infinity; the stars are not [necessarily] *up*; the sun is not in the east or west. There is no up or east or center. There is space: and somewhere in space there is a speck we call Earth, along with innumerable other specks; and this speck is inhabited by what we call life. [And life is capable of creating new life]. […] [W]e have begun to perceive it, and the results in the arts have been extraordinary. Man's ego ~~is~~ no longer [is] the inner motor of ~~a~~ [an art-]work; the hero-artist no longer exists. Modern art ~~is~~ [seems to be] a collection of anti novels, non-poems, un-pictures and no-plays. […]. [T]he modern artist is, at least temporarily, in the process of abdicating his personal will. In some way or other he has begun to relate to space, rather than to his fellow-man.[1683]

In der Folge exemplifizierte Bernstein dieses ‚ego-lose' Komponieren an Xenakis' *Pithoprakta* für Streichorchester, in welchem im Sinne einer „gigantic chamber music" viele ungewöhnliche Spielweisen – von *col-legno*- und *sul-ponticello*-Spiel bis hin zum Klopfen mit der Hand auf den Rücken der Instrumente – auf 46 unterschiedliche Streicherstimmen gleichzeitig verteilt werden, so dass, wie Bernstein weiter ausführte,

> no human conductor is capable of hearing all ~~the actual~~ [those different] notes, nor, in fact, would Mr. Xenakis himself, if he were here. Every member of the orchestra is on the honor system; but I trust them, as you must trust the composer. This is the sense in which the composer has abdicated his ego; he has written a huge and vastly complex work[,] carefully planned[,] [as if by an IBM computer], to sound[,] [in the end] of all things, like an improvisation by the orchestra.[1684]

Nachdem Xenakis' Stück aufgeführt worden war, setzte Bernstein seine Moderation fort und äußerte seinen persönlichen Eindruck von dem Stück als einer Musik „of immobility – non-movement":

[1682] Die in Klammern stehenden Zusätze sind handschriftliche Ergänzungen Bernsteins zu dem Typoskript, die beim mündlichen Vortrag mitgelesen wurden, vgl. dazu LB, *NYP Live,* Disc 9, Track 4.

[1683] LB, *Thursday Evening Preview*, 2. Januar 1964, Typoskript, in: *LoC Bernstein Col*, Box 82, Folder 1, S. 4f. (s. auch: *LoC Bernstein Online Col*, Digital ID: lbtep 0102, S. 4f.).

[1684] Ebd., S. 6f.

> ~~Of course~~ [Strange, since] the actual music is *filled* with movement – an extraordinary amount of it, as any member of the orchestra can testify: but the total result seems [somehow] static, – like the night sky, which we know to be whirling and orbiting and exploding at great speed, but which looks to us absolutely fixed.[1685]

Im Anschluss führte er diese „static quality in music" auf die „first twelve-tone experiments" Schönbergs zurück:

> Because there too, with the twelve notes in constant play, we ~~eventually~~ [often] get the feeling of *all the notes [sounding] all the time*, which ~~is~~ [makes it] necessarily static, even though the play of the notes themselves is wildly dynamic and kinetic.[1686]

Entsprechend interpretierte Bernstein auch Ligetis Mikropolyphonie in *Atmosphères*, die sich seiner Ansicht nach zu oszillierenden Clustern „like stars"[1687] verband, als „kinetic stasis" bzw. „far cry from romantic yearnings of [old] prehistoric Schoenberg"[1688]:

> It is very much like the night-sky – always static, and always somhow changing. And the last three bars are three long, slow bars of complete silence. That is the final motionlessness, and the final abdication of ego [on the part of the composer].[1689]

Atonale ‚Post-Hiroshima'-Musik (und ihre Antizipation bei Schönberg) sei – so Bernsteins offenkundige Botschaft in diesem Konzert – eine neue Form von entmenschlichter, ja ‚kosmischer' Musik, deren ästhetische Ambiguität in der statischen Wirkung einer überbordenden inneren Dynamik bestehe. Diese Worte, die überdies wie eine eigentümliche, gleichsam (post-) moderne ‚Transformation' der kosmotheistisch-mythischen Gedankenwelten Ernest Blochs anmuten[1690], scheinen bereits Bernsteins knapp zehn Jahre später in den *Norton Lectures* gemachten Ausführungen zur Musik Schönbergs vorwegzunehmen, in denen er ja – wie erwähnt – die Atonalität generell aufgrund ihrer vermeintlichen transformatorischen Entsagung der irdischen Verwurzelung mit dem Mystischen und Un- bzw. Überirdischen

---

1685 Ebd., S. 8.
1686 Ebd.
1687 Ebd., S. 10.
1688 Ebd., S. 8f.
1689 Ebd., S. 10.
1690 Vgl. Kap. 2.3.4.

assoziierte.[1691] Jack Gottlieb hat bezüglich dieser zeitlebens in Bernsteins Denken wahrnehmbaren Idee, dass sich in atonaler Musik so etwas wie Transzendenz ausdrücke, einmal – genauer gesagt im Zusammenhang mit dem von Bernstein in etwa zeitgleich zu den *Norton Lectures* komponierten Ballett *Dybbuk*[1692] – die durchaus treffende, weil zu Bernsteins eigener Metapher ‚komplementäre' Formel „Poetry of Air" gefunden.[1693]

Diese Bernsteins Titel der letzten *Harvard*-Vorlesung *The Poetry of Earth* gleichsam ‚transformierende' Metapher benutzte Gottlieb natürlich nicht von ungefähr gerade im Kontext von *Dybbuk*, denn diesem Ballett liegt eine, v. a. durch Salomon An-Skis dramatische Legende *Der Dibbuk* von 1920 bekannt gewordene jüdische Legende zugrunde, in der es um den Exorzismus eines bösen Geistes, Dibbuk genannt, geht, welcher in den Körper eines jungen Mädchens gefahren ist. In Bernsteins Version der Geschichte dürfen die beiden Liebenden Channon und Leah auf Ratschluss der Eltern nicht heiraten. Daraufhin ruft das Paar mithilfe kabbalistischer Formeln verzweifelt mystische Kräfte um Rat an. Allerdings kommt Channon bei dem Beschwörungsritual ums Leben bzw. fährt als Dibbuk in den Körper Leahs. Leah wiederum kann daraufhin durch Channon denken und mit seiner Stimme reden. Die Rabbiner der Gemeinde versuchen, Leah den Dibbuk auszutreiben, doch dabei stirbt schließlich auch sie. Die beiden Liebenden sind somit im Tode erlöst und wieder vereint.

1691 Vgl. Kap. 3.3.3.

1692 *Dybbuk* erlebte seine Uraufführung am 16. Mai 1974 am *New York State Theater* in einer Choreographie von Jerome Robbins.

1693 „In *Dybbuk* the Jewish song materials can be understood as the 'poetry of earth', deeply rooted in the soil of eastern European folkore. […] But there is another kind of music in the score, displayed prominently in the Second Suite, which might be understood as the 'poetry of air'. With its mysterious manipulations and unpredictable rhythms, it soars like a projectile. It seems to avoid key centers, either through the use of serial techniques or through the use of […] symmetrical scales […]." Gottlieb (1981), S. 7.

Wie in *Kaddish* zeigt sich – folgt man Bernsteins eigenen Programmnotizen zum Ballett – auch in *Dybbuk* ein tiefgehendes „drama about dualisms – Good and Evil, Ends and Means, Male and Female, Justice and Necessity, Self and Society, etc., with all their problematic intercombinations, and especially the duality of the so-called True World as opposed to *this* world in which we seem to reside."[1694] Musikalisch sind in *Dybbuk* die beiden Weltsphären vergleichbar dem „Kingdom of Heaven" bzw. dem „Star of regret" in der *Kaddish*-Sinfonie mit unterschiedlichen musikalischen Stilistiken besetzt: Die „True World" von *Dybbuk*, also die mystisch-göttliche Sphäre wird mit einer abstrakten Musik dargestellt, die mit seriellen Techniken und Oktatonik operiert – die musikalische Konstruktion dieser Sphäre hat Bernstein maßgeblich aus kompositorischen Experimenten mit kabbalistischer Zahlenlehre generiert –; „*this* world" hingegen ist gemäß der „Poetry of Earth"[1695] von musikalischen Anleihen bei ostjüdischer Folklore geprägt.[1696]

Wie Alexandra Scheibler gezeigt hat, benutzte Bernstein für die musikalische Konzeption von *Dybbuk* offenkundig u. a. das in einer 1971er-Neuauflage bei Collier Books erschienene Buch *9½ Mystics – The Kabbalah Today* von Herbert Weiner.[1697] Dabei scheint er sich besonders für den darin nacherzählten Schöpfungsmythos der lurianischen Kabbala[1698] interessiert zu haben, wie entsprechende Anstreichungen und Randvermerke deutlich machen.[1699] Nach Weiners Aussage stellt der lurianische Schöpfungsmythos eine „dramatic explanation of the world's creation

---

1694 LB, *Dybbuk: A Note by the Composer*, in: *LoC Bernstein Col*, Box 89, Folder 30, S. 1.
1695 Vgl. Anm. 1463.
1696 Für eine inhaltliche und musikalische Analyse von Bernsteins *Dybbuk* vgl. ausführlich Pearlmutter (1985), S. 191–303.
1697 Vgl. Scheibler (2001), S. 124–129.
1698 Vgl. Weiner (1971), S. 69–73. Zur lurianischen Kabbala allgemein vgl. Scholem (1980), S. 267–314; Grözinger (2005), S. 619–681; Dan (2007), S. 94–110; Necker (2008).
1699 Vgl. Scheibler (2001), S. 127n135.

drawn in a mystical yet sharply visual imagery“[1700] dar. Protagonisten dieses Dramas sind laut Weiner Gott, Kosmos und Mensch:

Am Anfang ist nur Gott (bzw. das Unendlich-Göttliche, ‚en sof' genannt) gleich einem leeren Rahmen des Universums. Aus einer eintretenden Bewegung heraus zieht sich Gott (bzw. das en sof) – vergleichbar einem Einatmen – zusammen und gibt damit einen neuen, leeren Raum frei (in dem Gott nun abwesend ist). Diese Zusammenziehung heißt ‚tzimtzum' und markiert den ersten Akt des Dramas. Im zweiten Akt erfolgt die teilweise Rückkehr Gottes, quasi das Ausatmen des göttlichen Lichts in den neugeöffneten leeren Raum. Dies nennt sich ‚hitpaschtut'. Durch dieses göttliche Zurückströmen setzt nun der dritte, der eigentliche Schöpfungsakt ein, der aber einen katastrophischen Ausgang nimmt. Das nämlich, was sich gerade zu formen begann, wird durch die zu große Stärke des Lichts wieder zerstört. Gemeint sind hier die berühmten zehn Sefirot, die in der kabbalistischen Ikonographie zumeist zu einem Baum zusammengefügt werden, der gleichzeitig auch der anthropomorphen Gestalt des bereits aus Thomas Manns *Josephs*-Romanen bekannten ‚Ur-Menschen' adam qadmon entspricht.[1701] Die lurianische Kabbala sieht in den Sefirot die Gefäße, in denen das schöpferische Gotteslicht gesammelt wird, wobei auch ihr eigenes Material aus göttlichem, allerdings etwas gröberem Licht gemacht ist und somit der Kraft des en-sof-Stromes nicht Stand halten kann. Das innere Licht wird durch die Zerstörung der Sefirot-Gefäße in zwei Richtungen zerstreut. Einiges Licht – die „holy sparks“, wie Weiner sie nennt[1702] – kehren zur göttlichen Urquelle zurück, während andere Lichtstrahlen an den Scherben der Sefirot-Gefäße, den sog. ‚klipot' hängenbleiben und mit

[1700] Weiner (1971), S. 71.
[1701] Vgl. Anm. 59.
[1702] Weiner (1971), S. 71.

ihnen in die Tiefe fallen. Somit ist die göttliche Harmonie zerstört, die – um die Schöpfung zu vollenden – wiederhergestellt werden muss.

Dies ruft nun den Menschen auf den Plan. Als Abbild des adam qadmon ist es – wir befinden uns quasi im vierten Akt des Dramas – dessen Aufgabe, die in die Tiefe gefallenen und an den klipot hängenden Lichtstrahlen zu bergen bzw. zu befreien und somit die Schöpfung zu ‚reparieren'. Diese Reparatur nennt sich ‚tiqqun'. Die gefallenen göttlichen Lichtstrahlen sind an alle Elemente der durch hitpaschtut entstandenen Schöpfung gebunden: Minerale, Pflanzen, Tiere und Menschen. Der Mensch kann die Reperatur der Schöpfung dadurch bewerkstelligen, dass er an und in der Welt arbeitet, etwa indem er den Boden umpflügt, Pflanzen und Tiere als Nahrungsquelle nutzt oder auch körperlich und geistig an sich selbst arbeitet, um seinem Urbild, dem adam qadmon, nachzustreben. All dies bewirkt die Befreiung der in den Dingen der Welt gebundenen Lichtstrahlen. Dennoch ist das tiqqun immer wieder mit großen Mühen, die zwischenzeitlich auch zum erneuten Scheitern der Wiederherstellung der göttlichen Harmonie führen können, verbunden. Der finale fünfte Akt des Dramas besteht schließlich aus dem großen letzten tiqqun, in dem der Mensch die göttlichen Funken, die aufgrund ihrer größten und heiligsten Kraft von allen Lichtstrahlen am tiefsten gefallen sind, aus den Abgründen des Dunkels befreien muss. Hier kommt es am Ende zum apokalyptischen Kampf zwischen Mensch und Unterwelt, immer auch mit der Gefahr, dass der Mensch selbst mit in die Tiefe gerissen wird und untergeht. Gewinnt der Mensch indes und befreit die letzten Funken, so ist die göttliche Harmonie wieder hergestellt und die Schöpfung vollendet.

Dieses kosmische Schöpfungsdrama, in dem Gottes Schöpfung erst durch den Menschen vervollkommnet werden kann, wird in *Dybbuk* – wie angedeutet – durch das Drama um Channon und Leah sowie durch eine aus jüdischer Zahlenmystik generierte, oktatonisch-serielle Musik einerseits

und eine auf ostjüdische Folklore rekurrierende Musik anderseits, kurz durch die Ambiguität von ‚Poetry of Air' und ‚Poetry of Earth' repräsentiert. Die programmatisch-musikalische Struktur des *Dybbuk*-Balletts zeigt damit so deutliche Parallelen zum theologisch-künstlerischen Konzept der *Kaddish*-Sinfonie auf, dass dies die Frage aufwirft, ob nicht – zumindest in Ansätzen – die Grundidee des lurianischen Schöpfungsmythos ebenso eine Art ‚mystische Tiefenstruktur' für Bernsteins rund zehn Jahre früher komponierte *Kaddish*-Sinfonie darstellt.

Da die lurianische Mystik eine fundamentale Säule der chassidischen Lehre bildet[1703], dürfte Bernstein der kabbalistische Schöpfungsmythos – ähnlich wie die Texte Levi Jitzchaks[1704] – in seinen Grundzügen vermutlich nicht erst durch die Lektüre von Weiners Buch, sondern bereits seit Kindheitstagen bestens vertraut gewesen sein. Bernsteins Auseinandersetzung mit der Kabbala im konkreten Kontext der *Kaddish*-Sinfonie offenbart sich überdies in seiner bereits an anderer Stelle zitierten Tischrede *Tribute to SJB*, gehalten am 7. Januar 1962[1705] anlässlich des 70. Geburtstags seines Vaters Samuel. Darin hatte Bernstein die Figur des Vaters ganz im Duktus der *Kaddish*-Sinfonie als „God, the model to be followed, in whose image he was created" bezeichnet. Mit diesem Vater könne (oder müsse) der Sohn streiten und kämpfen wie Mose mit Gott, aber einzig aus dem Grund „to return to him – if he is lucky – closer and more secure than before".[1706] In dieser Laudatio auf den Vater nun findet sich im gleichen Kontext auch ein expliziter Bezug zur Kabbala:

> I was reading excerpts from the Kaballah the other day, and was suddenly aware of a strange, hidden memory that this was in some way a forbidden book; and I went on

---

1703 Vgl. Scholem (1980), S. 356–385; Grözinger (2005), S. 683–910; Dan (2007), S. 121–132; Necker (2008), S. 73f.; s. auch Kap. 3.5.

1704 Vgl. Anm. 1216.

1705 Vgl. Kap. 3.1. Die Datierung 1. Januar 1963 in LB, *Findings*, S. 174 ist inkorrekt, vgl. *LoC Bernstein Col*, Box 80, Folder 9.

1706 LB, *Tribute to S.J.B.*, S. 176.

> dimension on my father-thinking. In the revelation of Rabbi Shimeon it is pointed out that the total manifestations of God are to be understood as Wisdom, or *Chachmah*, but that this cannot exist except in the dual form of male and female; and so *Chachmah* is the Father, and *Binah*, or Understanding, is the Mother. But the two are not seperate – that is the mystical necessity; they are indivisible; and Rabbi Shimeon even proves it by making an anagram of *Binah*: *Ben-Yah*, the Son of God. What a marvelous paradox, and so typically Jewish: the mother is, after all, a Son of God, just as the father is: therefore, they are one.[1707]

Die beiden Manifestationen Gottes, chachma und bina, stellen die zweite und dritte Sefira innerhalb des kabbalistischen Baumdiagramms dar, sie entsprechen in der anthropomorphen Gestalt des adam qadmon rechtem und linkem Auge bzw. Gehirn und Herz.[1708] Wenn Bernstein – sich auf Rabbi Schimon ben Jochai stützend, nach orthodoxer Lehre Verfasser des Zohar, der wichtigsten Schrift der Kabbala – die Synthese von chachma und bina auf das Vater-Mutter- bzw. Vater(Gott)-Sohn-Verhältnis überträgt, so spiegelt dies auch die Entwicklung der Beziehung zwischen Sprecherin und Gott in der *Kaddish*-Sinfonie wider[1709]:

Zunächst ist Gott der „ancient, hallowed,/Lonely, disappointed Father", aber auch der „jealaous Lord and Lover". Die Sprecherin ist analog dazu – gleichsam als geschlechtliche Inversion der Sohnesrolle – eine „defiant daughter" aber auch (in Anspielung auf das Hohelied Salomos) „the Lily of Sharon, the Rose/Of the Valleys, Daughter of Zion", also gleichsam die ‚Geliebte' Gottes.[1710] In ihrer Verstoßenheit als Tochter bzw. Geliebte fordert sie von Gott Verständnis, bina ein: „Father, understand what is happening!" Gerade weil Gott angesichts des „ultimate death" kein bina,

---

1707 Ebd.

1708 Vgl. Kap. 3.5.

1709 Die folgenden Aussagen beziehen sich in erster Linie auf die Erstfassung von 1963, da nur hier durch die eindeutig weibliche Konnotation des Sprecher-Parts die von Bernstein in seiner Laudatio auf den Vater angerissene Genderzuordnung von chachma und bina offenkundig zum Tragen kommt. Die Zitate des Sprechertextes werden erneut nach LB, *Kaddish* Klavierauszug 1963, S. Vff. wiedergegeben. Für weitergehende Ausführungen zum Text der revidierten Fassung von 1977 vgl. Kap. 3.4.3.2.

1710 Vgl. dazu auch Schiller, D. (2003a), S. 141f.

sprich keinen Glauben (mehr) an den Menschen hat, wird er zum „tin god“, während sich die Sprecherin bereits hier in der Weisheits-Dimension des chachma tummelt, sie ‚weiß’ – im Gegensatz zu Gott – um die existentielle Gefahr des Bruchs ihrer Beziehung: „And where/Is faith now – yours *or* mine?“. Im anschließenden Pietà-Kontext des *Kaddish 2*, in dem sich die Gemüter wieder beruhigen, wandelt sich die Tochter und Geliebte zur *mater dolorosa*, die Gott, den „vulnerable“, „sorrowful Father“ in Schlaf wiegt. Der Vater ist hier geradezu buchstäblich „ben-yah“[1711], im jesuanischen Sinne leidender Gottessohn. Sein bina-Prozess wird weitergeführt, er erkennt „ruefully eying“ sein „two footed handiwork – frail, foolish,/Mortal“, aber wieder ist es die Sprecherin als Verkörperung des chachma, die ihn auf diese Erkenntnis aufmerksam macht: „But yours was the fatal, first mistake:/Creating Man in your own image,/Fallible“. Aber auch bei der Sprecherin als Tochter/Mutter tritt bina wieder deutlicher hervor, gerade dadurch, dass die empathische Einfühlung in ihr Gegenüber auf eine qualitativ neue Stufe gestellt wird.

Die ‚Aufklärung’ Gottes (und damit implizit auch die des Menschen) setzt sich in der Beziehungskonstellation im *Scherzo* fort. „Something is wrong“ im himmlischen Königreich, so wirft es die Sprecherin Gott vor. Sie ist es, die Gottes Schleier lüftet, eine Entschleierung, die – gleichsam in Inversion zu kosmotheistisch angelegten Mystiken[1712] – seine eigenen Augen, nicht diejenigen des Menschen betrifft. Die Sprecherin hat – durch Kursivdruck innerhalb des Textes explizit hervorgehoben – das Wissen um die illusorische Beschaffenheit des perfekten Gottesreiches und seiner Bewohner und offenbart Gott dieses Wissen:

> And these creatures of your Kingdom./These smiling, painless people –/Are they created in your image, also?/You are serenity, but rage/As well. *I know*. I have borne it!/You are hope, but also regret./*I know*. You have regretted me./But not these, these

[1711] Vgl. Anm. 1707.
[1712] Vgl. Anm. 939.

perfect ones –/These are beyond regret, or hope./They don't exist, Father, not even/In the light-years of our dream.

Konsequenz dieser multiplen Rollenvertauschung im kabbalistischen Kontext von chachma und bina – man möchte geradezu von theatralem Maskenspiel zwischen Vater/Gott–Sohn/Tochter bzw. Vater–Mutter sprechen – ist der anthropotheistische Auftritt der Sprecherin, die nun die Rolle Gottes selbst einnimmt und gleichzeitig von Gott als ihrem Gegenüber bina einfordert, d. h. das zu tun, was ihm in *Din Torah* noch abgesprochen worden war, nämlich selbst (wieder) zu glauben: „O God, believe. Believe in me/And you shall see the Kingdom of Heaven,/Just as you planned". Auf dieser Basis vollzieht sich im *Finale* die schlussendlich ausgewogene Vereinigung von chachma und bina im Gott-Mensch-Verhältnis. „The dawn is chilly" und Gott ist wieder chachma, „Lord and Lover/Beloved Majesty". Aber Gott kann an diesem ‚neugewonnenen Tag' („we've won another day") nicht mehr ohne bina der Tochter und Geliebten sein: „You can no longer afford my death,/For if I die, you die with me./But as long as I sing, I shall live./And as long as I live, I shall continue,/To create you, Father, and you me." Aus dem „helpless infant" ist eine emanzipierte Frau geworden; ebenso ist Gott gewachsen: „We've both grown older, you and I." Gott als „Lord and Lover/Beloved Majesty" ist auch – aus Sicht der Sprecherin – „my Image, my Self!" Um noch einmal aus Bernsteins *Tribute to S.J.B.* zu zitieren: „therefore, they are one".[1713]

Aus diesen im Sprechertext der *Kaddish*-Sinfonie deutlich wahrnehmbaren kabbalistischen Transformationen Gottes und des Menschen spricht auf abstrakterer Ebene auch der lurianische Schöpfungsmythos: Gott als uranfänglicher allmächtiger Schöpfergott ‚scheitert' mit seinem ersten Schöpfungsprojekt; der göttliche Harmonie garantierende Zusammenhalt der Sefirot, hier repräsentiert durch chachma und bina, ist zerstört. Der

[1713] Vgl. Anm. 1316.

Mensch ist gleichsam Abbild des adam qadmon, die Sprecherin selbst bezeichnet sich neben ihren Tochter-, Geliebten- und Mutter-Attributen explizit auch als „that part of Man you made/To suggest his immortality./[…] The part/That refuses death, that insists on you/Divines your voice, guesses your grace." Diesem Menschen wird – unter existentieller Lebensgefahr des „ultimate death" – die Aufgabe zuteil, die zerstreuten Funken wieder zusammenzufügen, gemäß dem Motto, das Bernstein auch in *Dybbuk* thematisiert: „Something went wrong on High. The great human effort (Channon) is to put it right again".[1714] Channon ist in diesem Fall gewissermaßen die als Gott auftretende Sprecherin, die mit ihren „Real-life marvels! Genuine wonders!/Dazzling miracles!…" aus dem ‚falschen' Himmelreich („The light: flat. The air: sterile") ein richtiges („simple and peaceful") machen kann. Sie befreit damit quasi die bina-Funken und leitet sie Gott, bei dem zuvor nur noch die chachma-Funken zu finden waren, wieder zu. Die finale Vereinigung von chachma und bina schließlich wird in einen fortdauernden Neuschöpfungsprozess überführt, in dem die göttliche Harmonie, die sich als Harmonie zwischen Gott und Mensch entpuppt, als auf die Zukunft gerichtete Aufgabe perpetuiert werden kann: „Together we suffer, together exist,/And forever will recreate each other."

Die musikalische Entsprechung dieser deutlich aus dem lurianischen Schöpfungsmythos entlehnten ‚mystischen' Schicht des Sprechertextes findet sich – genau wie später in *Dybbuk* – entsprechend in den Sphären von Atonalität und Tonalität. Repräsentiert die Atonalität gewissermaßen die kosmische Dimension Gottes und damit chachma, so verkörpert die Tonalität die irdische Dimension des bina. Wenn nun – um im von Bernstein in den *Norton Lectures* entworfenen Bild zu bleiben – die Atonalität gleichsam so ‚wurzellos' wird, dass sie Gefahr läuft, ihren Bezug zum bina

[1714] LB, handschriftliche Notiz in seiner Ausgabe von Weiner (1971), S. 72, zit. n. Scheibler (2001), S. 127.

zu verlieren, droht ihr die Sterilität: Dem *Scherzo*, in dessen Text – nicht ohne einen gewissen ironischen Unterton – von den „perfect ones“ des sterilen Himmelreichs die Rede ist, eine ‚pointilistische’ Musik im Stile Weberns, Stockhausens oder Boulez’[1715], also – in Anlehnung an Bernsteins Konzerteinführung in die Avantgarde-Reihe der *New Yorker Philharmoniker* Anfang 1964[1716] – quasi eine ‚ego-lose’, statische ‚Poetry of Air’, eine – wenn man so sagen darf – ‚Post-Hiroshima-Musik’ zu unterlegen, spricht für sich selbst.[1717] Aber – wie die Transformation der dodekaphonen Reihe des *Scherzos* in die tonale *Ges*-Dur-Kantilene im Vorfeld des *Kaddish 3* zeigt – ist für Bernstein selbst diese Musik fähig, die Perspektive des bina einzunehmen, zur ‚Poetry of Earth’ zurückzufinden und daraus schließlich – wie es die finale Fuge vorführt – einen Eklektizismus, in dem beide Sphären nebeneinander existieren und sich sowohl synthetisch als auch heterophon durchdringen, zu kreieren.

Die Idee ‚ego-losen’ Komponierens, wie Bernstein es in seiner Konzertmoderation 1964 an Xenakis, Schönberg und Ligeti erörtert hatte und wie es in der ‚pointilistischen’ Musik des *Scherzos* der *Kaddish*-Sinfonie – programmatisch das schale Licht und die sterile Luft des von den „perfect ones“ bewohnten Himmelreichs umsetzend – zum Ausdruck kommt, begegnet bezeichnenderweise auch in den *Norton Lectures*, hier allerdings im Zusammenhang mit der Igor Strawinski unterstellten „objective expressivity“:

> The composer is now not expressing himself any more, his inner conflicts or his psychic geography. He is, rather, contemplating a world to which he is affectively attached […] contemplating those worlds and recording musically what they expressed to him. The resulting music is then a kind of aesthetic document, unromanticized, an objective presentation. […] Stravinsky brings it close to us, but he himself – the ego of Igor – remains at a respectful distance.[1718]

[1715] Vgl. Anm. 1590.
[1716] Vgl. Anm. 1683.
[1717] Vgl. dazu auch Schiller, D. (2003a), S. 157ff.
[1718] LB, *TUQ*, S. 335f.

Auch die weiter oben erörterte Beschreibung von Bernsteins eigenem kompositorischen Schaffensprozess aus einem Zustand der Trance heraus zielte gleichsam auf die Vorstellung eines ‚ego-losen' Komponierens ab[1719] – nebenbei ein weiteres Indiz auch für Bernsteins eigene erinnerungskulturelle ‚Einschreibung' in den Kreis der Komponisten ‚Neuer (Post-Hiroshima-)Musik'. Speziell in Bezug auf den Kompositionsprozess von *Kaddish* äußerte er sich diesbezüglich wie folgt:

> [H]ow can I describe that process? It's, if you'll think of the mind, not the brain. […] [T]he mind where creativity takes place as an immensely complicated circuitry of electronic threads all of which are connected at certain points and they are all informational. But every once in a while there is something like a short circuit, the two of them will cross. […] Eventually those two strands will come together, a spark will fly and I'll be off sailing. My ego gone. I won't know my name. I won't know what time it is and then I'm a composer.[1720]

Die Formulierung „a spark will fly", die auch in anderen Zusammenhängen bei Bernstein immer wieder auftauchte[1721], enthält deutliche Anklänge an den oben skizzierten kabbalistischen Kontext der Gottesfunken und zeigt, dass Bernsteins ‚avantgardistisch'-kompositorisches Denken anscheinend sehr tief in der Lehre der Kabbala verwurzelt war und dementsprechend einen ausgeprägt mystischen Duktus aufwies, dem er in *Kaddish* – neben aller reflexiv-ironischer Zurschaustellung von Gattungsfragen rund um die sinfonische Form – textlich und musikalisch einen gedächtnisrhetorisch monumentalen Platz einräumte. Damit mutet die Sinfonie von ihrem gedächtnismedialen Wirkungspotential her als eine Komposition an, die – wie bereits Max Brod in einer Rezension der Uraufführung am 10. Dezember 1963 in Tel Aviv meinte – „leuchtend und eindeutig in der jüdischen Traditionskette" steht.[1722]

[1719] Vgl. Anm. 1280–1283.
[1720] LB, zit. n. Rosen, P. (1978a), Reel 2, S. 5.
[1721] Vgl. Anm. 1293, 1456 u. 1640.
[1722] Vgl. Brod (1963), S. 9. Ähnlich äußerte sich übrigens auch der bereits aus anderem Zusammenhang bekannte Kantor des *Temple Emanu-El* in San Francisco, Reuben R.

3.4.3 „Suffer and recreate each other!“: Zu den Textfassungen der *Kaddish*-Sinfonie

3.4.3.1 Das Kaddisch – eklektisches Gebet in einer eklektischen Sinfonie

In dem Jack Gottlieb gewidmeten Particell der *Kaddish*-Sinfonie findet sich auf dem Deckblatt – von Bernstein in rotem Buntstift geschrieben – der Titel „A Threefold Kaddish“ und darüber mit Bleistift links und rechts – teilweise durchgestrichen – die Notizen „Three reasons/ways for saying/to say Kaddish“ bzw. „Kaddish for Us All: 1. To await the Evil Day – 2. To Comfort God – 3. To Affirm Life“.[1723] Diese drei semantischen Ebenen, die Bernstein dem Kaddisch-Gebet zuschreibt, deuten an, dass er mit der Wahl dieses Basistextes für seine Sinfonie mehr im Sinn hatte als ‚nur’ eine Anspielung auf dessen landläufige Wahrnehmung als jüdisches Totengebet.[1724]

Rinder, wenn er in einer undatierten *Lecture on Le[o]n[a]rd Bernstein's Kaddish Symphony* schrieb: „What Bernstein attempted to [do] in his present work, as one critic pointed out, was to ‘strike a chord of God's immanence and Man's int[i]macy with the Divine. A note of David's Harp floated inaudibly across thirty centuries and touched Bernstein's heart. He captured it in flight he reproduced it with brilliant orchestral and verbal enlargement.’“, *BL Rinder Papers*, Carton 1:13, S. 6. Auf welchen Kritiker sich Rinder hier bezieht, konnte ich leider nicht herausfinden. Vermutlich wird es sich um einen weiteren Rezensenten der Uraufführung von *Kaddish* in Tel Aviv gehandelt haben. Wie Gottlieb ausführt, wurde Bernsteins Sinfonie in Israel enthusiastisch gefeiert, während die Kritiker der ersten Aufführungen in den USA das Werk eher reserviert aufnahmen, vgl. Gottlieb (1965), S. 171; s. dazu auch Schiller, D. (2003a), S. 175–179.

1723 LB, *Sketch/Short Score Kaddish*, S. 1.

1724 Eine Transkription der Version des Kaddisch-Gebets, die Bernstein in seiner Sinfonie verwendet hat, findet sich im Anhang 5.3. Für weitere Besprechungen des theologischen Hintergrunds des Kaddisch im Zusammenhang mit Bernsteins Sinfonie vgl. v. a. Bernard (1990), S. 175–182; Schiller, D. (2003a), S. 140–144. Während Bernard trotz akribischer Einbettung der Bernsteinschen Fassung in die jüdische Rezeptionsgeschichte des Kaddisch-Gebets im weiteren Verlauf seiner Studie einzig die politischen Implikationen in Bernsteins Verwendung des Textes in den Blick

In der Tat ist das Kaddisch-Gebet im jüdisch-liturgischen Gebrauch nicht zwingend nur auf den Gebrauch als Totengebet festgelegt, wie überhaupt die geschichtliche Entwicklung und die textliche Struktur eines der wichtigsten Gebete des Judentums im Gegensatz zu anderen jüdischen Gebetstexten[1725] recht ‚offen' anmutet.[1726] Die liturgischen Wurzeln des polysemen Kaddischtextes liegen weitgehend im Dunklen. Die einzelnen Textteile des Kaddisch, die teils älter und am Wortlaut der Thora orientiert, teils jüngeren Datums sind, erwachsen wohl aus einer langen, vielleicht sogar bis ins 5. Jahrhundert v. Chr. reichenden, mündlichen Tradition. Bis ins 12. Jahrhundert n. Chr. hinein scheint der liturgische Gebrauch des Kaddisch jedoch nicht flächendeckend und einheitlich gewesen zu sein. Als mögliche historische Einordnung der Entstehung ist häufig auf die inhaltliche Nähe des Kaddisch zum christlichen Vaterunser hingewiesen worden, allerdings scheinen nach neueren Erkenntnissen der Judaistik verwandtschaftliche Bezüge zwischen beiden Gebeten aufgrund eines

---

nimmt, indem er es als eine Art Totengebet für die Opfer der diversen menschengemachten Katastrophen des 20. Jahrhunderts begreift (vgl. Bernard (1990), S. 642f.; s. zu dieser Thematik ausführlicher Kap. 3.4.3.4), fokussiert Schiller seine Analyse vornehmlich auf die Problematik, dass Bernstein die Rezitation des Kadisch in der Erstfassung von 1963 entgegen der orthodox-jüdischen Tradition in den Mund einer Frauenstimme legt (vgl. dazu ausführlicher Kap. 3.4.3.2). Auf den für die folgende Darstellung zentralen Aspekt der historischen und textlichen Multiplizität des Kaddisch als einer Art ‚Spiegel' des Eklektizismus der Musik gehen beide Studien indes nicht ein.

[1725] Die beiden Stammgebete der jüdischen Liturgie etwa, Sch'ma und Amida, sind bereits seit Aufkommen des rabbinischen Synagogalgottesdienstes in der Folge der Jerusalemer Tempelzerstörung 70 n. Chr. als liturgische Gebete bezeugt und haben ihre Fundierung entweder – im Falle des Sch'ma – in der Thora selbst oder – im Falle von Amida – in einer auf alltäglichen Gebetspraxen fußenden und schon früh, d. h. um 200 n. Chr. erfolgten liturgischen Festlegung in Mischna und anderer rabbinischer Literatur, vgl. Lehnardt (2002), S. 1f.

[1726] Zur Geschichte und textlichen Struktur des Kaddisch vgl. Lehnardt (2002); Lehnardt (2005); Avenary/Millen (2007). Als Beispiel für eine geschichtliche Darstellung des Kaddisch aus jüdisch-amerikanischer Sicht zur Entstehungszeit von Bernsteins gleichnamiger Sinfonie vgl. Luban (1962). Eine eindrucksvolle und reichhaltige – wenngleich nicht im engeren Sinne wissenschaftliche – Abhandlung über das Kaddisch bietet überdies Wieseltier (2000).

stetigen Erweiterungs-, Umdeutungs- und Neuverwendungsprozesses in Bezug auf den Text und die Funktion des Kaddisch allenfalls auf Vorformen des jüdischen Gebets zuzutreffen.[1727]

Was die liturgische Funktion des Kaddisch-Gebets angeht, so ist auch hier von ursprünglich recht heterogenen Gebrauchsweisen auszugehen, die sich mit der Zeit zu traditionell fünf unterscheidbaren Varianten verdichtet haben[1728]: Textliche Basis aller Kaddisch-Versionen bildet das sogenannte Halb-Kaddisch oder Chatzi Kaddisch, das kleinere Abschnitte des Synagogalgottesdienstes gliedert[1729] – eine Funktion, die wohl aus der Tradition der Kaddisch-Rezitation am Ende eines Lehrvortrags oder einer Predigt hervorgegangen ist. Das Halb-Kaddisch ist wie alle Kaddisch-Varianten ein Gemeindegebet, d. h. es kann nur in einem Minjan, einer Gruppe von mindestens zehn (männlichen)[1730] Gemeindemitgliedern, die bereits ihre Bar Mitzwa erreicht haben, gebetet werden. Den Hauptteil der Rezitation übernimmt dabei ein Vorbeter, der Sheli'ah Tzibbur bzw. Chassan; die Gemeinde bleibt bis auf eine Ausnahme – am Beginn des doxologischen Teils leitet sie den Lobpreis mit zwei eigenen Versen ein – darauf beschränkt, die einzelnen Gebetsabschnitte jeweils mit einem ‚Amen' zu bestätigen. Das Halb-Kaddisch besteht im ersten Teil aus einem endzeitlichen Ausblick auf die Herrschaft JHWHs, im zweiten Teil aus einer Doxologie mit achtfachem Lobpreis des Gottesnamens. Ähnliche, die Liturgie gliedernde Funktion hat das Voll-Kaddisch oder Kaddisch Shalem,

---

1727 Lehnardt (2002), S. 298.

1728 Vgl. zum Folgenden ebd., S. 15–43.

1729 Es steht traditionell vor den Segenssprüchen zum Sch'ma, am Ende der stillen Amida und nach der Thora-Lesung, vgl. Trepp (2004), S. 155.

1730 In reformierten Gemeinden ist zwar auch Frauen die Kaddisch-Rezitation erlaubt (vgl. Avenary/Millen (2007), S. 697f.), aber wenn Bernstein in seiner *Kaddish*-Sinfonie – zumindest in der 1963er-Erstfassung – explizit eine Frau für den Sprecherpart vorschreibt, so ist dies wohl eindeutig als bewusster Regelverstoß gegen die orthodoxe, seit dem Mittelalter tradierte Konvention zu deuten. Vgl. Schiller, D. (2003a), S. 140f.; s. dazu ausführlicher Kap. 3.4.3.2.

das für gewöhnlich den gesamten Thoradienst beschließt. Es erweitert das Halb-Kaddisch textlich durch zwei zusätzliche Bitten: einmal um Annahme des Gebets, einmal um Frieden für die Gemeinde und ganz Israel.

Die auch außerhalb des Judentums bekannteste Variante stellt natürlich das Klage-Kaddisch, auch Kaddisch der Waisen (Kaddisch yatom) bzw. der Trauernden (Kaddisch Avelim) genannt, dar. Es besteht für gewöhnlich aus dem Text des Voll-Kaddisch abzüglich der ersten Bitte um Annahme des Gebets – dies ist auch die Gebetsvariante, in der es in der *Kaddish*-Sinfonie erscheint. Die Funktion des Kaddisch als Totengebet bildete sich erst im Spätmittelalter heraus und gilt – wenngleich bereits Frühformen dieses Gebrauchs wohl bis ins 11. Jahrhundert zurückreichen – erst seit dem 16. Jahrhundert als vollständig in die Liturgie integriert. Dies zeigt sich nicht zuletzt auch daran, dass es in der Liturgie – ganz gemäß deren akkumulativer Struktur[1731] – erst nach dem eigentlichen Thoradienst erscheint. Die Frage, warum gerade das Klage-Kaddisch als Totengebet dient, obwohl es textlich nicht einmal ansatzweise auf die Aspekte ‚Tod' oder ‚Trauer' eingeht, sondern wie erwähnt eschatologisch und doxologisch ausgerichtet ist, kann womöglich dadurch beantwortet werden, dass zum einen dem Kaddisch bereits früh eine sühnende Funktion zugesprochen wurde und zum anderen generell mit dem Verstorbenen eine Person weniger da ist, die in das Gotteslob des Kaddisch einstimmen kann. Das Gedenken an den Verstorbenen durch die Kaddisch-Rezitation eines Angehörigen soll demnach sowohl der Vergebung der Sünden des Dahingeschiedenen als auch der symbolischen Kompensation der durch den Tod entstandenen Lücke im Minjan der Kaddisch-Rezitierenden dienen. Das Klage-Kaddisch wird traditionell nach dem Tod des Heimgegangenen von dessen Sohn oder ersatzweise von einem anderen männlichen Angehörigen bzw. Freiwilligen

[1731] Vgl. Kap. 2.3.1.

der Gemeinde täglich elf Monate hindurch und dann alljährlich als sogenanntes Jahrzeit-Kaddisch zum Todestag gesprochen.

Der Vollständigkeit halber seien noch zwei weitere Varianten des jüdischen Gebets erwähnt: das Rabbiner-Kaddisch (Kaddisch de-rabbanan) und das Begräbnis-Kaddisch (Kaddisch le-chaddata). Das Rabbiner-Kaddisch, das das Klage-Kaddisch textlich um eine zusätzliche Bitte für die Lehrer und ihre Schüler erweitert, wird nach dem Studium rabbinischer Schriften oder der ‚mündlichen Thora' rezitiert. Das Begräbnis-Kaddisch oder auch Erneuerungs-Kaddisch, das nicht mit dem Klage-Kaddisch zu verwechseln ist, wird direkt bei einer Beerdigung sowie nach dem Studium eines Talmud-Traktats gebetet. Es ist ähnlich dem Klage-Kaddisch aufgebaut, ersetzt aber den zweiten und dritten Vers des einleitenden eschatologischen Teils durch eine erweiterte Bitte um Erneuerung der Welt, Auferstehung der Toten, Wiederherstellung Jerusalems und des Tempels sowie Tilgung des Götzendienstes. Das Begräbnis-Kaddisch ist damit die einzige Kaddisch-Variante, die explizit den Aspekt ‚Tod', allerdings wiederum in eschatologischem Kontext, anspricht.

Neben den heterogenen historischen, textlichen und funktionalen Zusammensetzungen und Gebräuchen zeigt sich auch in der Sprache des Kaddisch eine eigentümliche Mischform aus unterschiedlichen aramäischen Dialektformen, die den Text dominieren, und hebräischen Abschnitten, allen voran die Friedensbitte „Oseh shalom …", die den Schluss aller Textvarianten außer der des Halb-Kaddisch markiert. Die unterschiedlichen Sprachebenen werden allerdings über den gesamten Text hinweg immer wieder auf komplexe Weise, teilweise innerhalb eines Satzes, ja manchmal sogar je nach Artikulationsweise innerhalb eines Wortes

ineinander ‚moduliert', so dass das Kaddisch-Gebet insgesamt gewissermaßen aus einer ‚polylingualen Kunstsprache' besteht.[1732]

Vor dem Hintergrund dieser von der Entstehungsgeschichte, dem Textkorpus, der liturgischen Funktion und der linguistischen Form her derart ‚ambigen' Struktur des Kaddisch-Gebets scheint es, als wenn Bernstein für sein eklektisches sinfonisch-theatrales Kompositionsprojekt der *Kaddish*-Sinfonie kaum einen geeigneteren Text hätte finden können. Besonders eindrücklich gestaltet sich die Korrelation von ‚eklektischem' Gebet und eklektischer Musik in *Kaddish 3* und der Finalfuge, in denen Bernstein explizit mit der Theologie der Textstruktur des Klage-Kaddisch spielt. Dem ‚Cherubim'-Knabenchor im *Kaddish 3* gibt er nämlich zunächst nur die eschatologische Eingangspassage des Gebets zu singen. Schiller schreibt dazu:

> In a synagogue service, this portion of the prayer is recited by the mourner. It is then followed by the congregational response, 'May His great Name be blessed', that the talmudic sage Rabbi Jose remarked upon, the one that causes the Almighty to nod His head and exclaim, 'How fortunate is the King who is thus praised in His house!' But 'Kaddish 3' simply ends with the injunction, 'Speedily, and at a near time, And say ye, Amen.' The response, and the acceptance and reconciliation it symbolizes, is withheld.[1733]

Auch von dieser Seite her kann also das *Kaddish 3* als Zielpunkt der Traumsequenz von *Kaddish 2 – Scherzo – Kaddish 3*[1734] noch nicht der Zielpunkt der sinfonischen Entwicklung insgesamt sein. Der von der Sprecherin geforderte neue Gottesglaube, gleichsam die Eschatologie des vom Menschen geschaffenen „Kingdom of Heaven/on Earth", wie es im *Kaddish 3* heißt, benötigt sozusagen noch die Akzeptanz vom und die Wiederversöhnung mit dem Himmel.

Entsprechend vertont Bernstein die noch ausstehende ‚Antwort' auf die eschatologische Forderung, also den doxologisch angelegten zweiten Teil

---

[1732] Vgl. dazu ausführlich Lehnardt (2002), S. 44–62.
[1733] Schiller, D. (2003a), S. 160f.
[1734] Vgl. Kap. 3.4.1.

des Kaddisch mit der abschließenden Friedensbitte, erst in der Finalfuge. Auch hier ist die theologische Aussage des Textes musikalisch eindrücklich abgebildet. Die Doxologie des achtfachen Gotteslobs bildet die Textgrundlage der ersten Durchführung (Anfang der Fuge bis Buchstabe C) sowie des ersten Zwischenspiels (Buchstabe D bis G). Das Gotteslob wandert hier gewissermaßen unentwegt durch alle Stimmen. Die zweite Durchführung (Buchstabe H bis L) leitet über zur Friedensbitte, in der zunächst dessen erster Teil „Y'hē sh'lama raba/min sh'maya v'chayim alēnu/v'al kol Yis'raēl,/v'im'ru : amen" [= „Frieden in Fülle werde uns zuteil vom Himmel und Leben für uns und ganz Israel, und sprechet: Amen."] vertont wird. Im zweiten Zwischenspiel (Buchstabe M), das gleichzeitig als Überleitung zur Coda (Buchstabe O) fungiert, sowie in der Coda selbst schreitet die Textvertonung weiter voran zum zweiten, hebräischen Teil der Friedensbitte „Oseh shalom bim'romav,/Hu ya-aseh shalom alēnu/v'al kol Yis'raēl,/v'im'ru : amen" [= „Der Frieden stiftet in seinen Himmelshöhen, möge er Frieden stiften für uns und für ganz Israel, und sprechet: Amen."]. Vor allem in der Coda, in der ja ‚Poetry of Earth' und ‚Poetry of Air' in Form der *Ges*-Dur-Kantilene und des Quart-Sekund-Segments des dodekaphonen *Din-Torah*-Motivs 6 eklektisch nebeneinandergestellt werden[1735], entsteht somit eine sinnreiche musikalische Umsetzung der im Text erbetenen himmlischen und irdischen Friedensstiftung Gottes.[1736]

Über die theologischen Aspekte des Kaddisch hinaus müssen für Bernsteins künstlerisches Interesse an dem polysemen jüdischen Gebet freilich auch weitere musikalische und literarische Rezeptionsweisen des Textes veranschlagt werden. Kompositorische Auseinandersetzungen mit dem Kaddisch außerhalb des traditionellen jüdisch-liturgischen Rahmens treten bereits seit der frühen Neuzeit auf. Als erste Vertonungen sind hier

[1735] Vgl. ebd.
[1736] Vgl. Schiller, D. (2003a), S. 161ff.

diejenigen von Salamone Rossi[1737] und Benedetto Marcello[1738] zu nennen. Bekannte Kaddisch-Vertonungen jüngerer Zeit vor Bernsteins Sinfonie finden sich z. B. in Maurice Ravels Nr. 1 aus *Deux mélodies hebraïques* für Gesang und Klavier (1914; 1919/20 orchestriert)[1739] und natürlich in der bereits thematisierten ‚Nicht-Komposition' des Kaddisch in Blochs *Avodath Hakodesh*, wobei hier Bernstein ja selbst – wie gezeigt – das Kaddisch nachträglich in Rezitations-Form ‚reintegriert' hat.[1740]

[1737] In Rossis 1623 am Hof von Mantua entstandener Sammlung *Ha-Shirim Asher li-Shelomo* (= „Lieder Salomos") – sie stellt die erste Sammlung polyphoner Vertonungen synagogaler Texte überhaupt dar – gibt es zwei Kaddisch-Vertonungen, einmal für dreistimmigen (Nr. 1), einmal für fünfstimmigen Chor (Nr. 16) gesetzt, vgl. Kramer Netanel (2003), S. 21–37.

[1738] Marcellos achtbändige Sammlung *L'Estro Poetico-Armonico* (Venedig, 1724–27) enthält neben Vertonungen von Italienisch-Paraphrasen aller 50 Psalmen u. a. auch eine tänzerische Vertonung des Kaddisch (Bd. 4, hebräische Intonation zu Psalm 22, S. 109). Inwieweit Bernstein die Musik Rossis und/oder Marcellos kannte, ist schwer zu sagen, wahrscheinlich eher nicht. Dennoch ist es bemerkenswert, dass Bernstein sowohl analog zu Rossi jeweils das Gebet (mit Ausnahme des *Kaddish 2*) dem Chor und nicht etwa traditionell einem Solisten zuschreibt, als auch analog zu Marcello seinem *Kaddish 1* einen ebenfalls tänzerischen Charakter verleiht. Letzteres Phänomen könnte aber auch allgemein aus der aschkenasischen Tradition abgeleitet sein, das Kaddisch am Ende des Mussafgebets besonders heiter und fröhlich anzustimmen. In dieser Tradition steht auch Marcellos Komposition, vgl. Avenary/Millen (2007), S. 697.

[1739] Vgl. Kramer Netanel (2003), S. 38–42. Ravels *Deux mélodies hebraïques* waren von der russischen Sopranistin Alvina Alvi in Auftrag gegeben und 1914 von ihr zusammen mit Ravel selbst am Klavier uraufgeführt worden. Somit zeigt sich also in Ansätzen bereits bei Ravel eine von der jüdisch-orthodoxen Norm abweichende ‚Gender'-Zuordnung in Bezug auf die Gebetsrezitation. Es gibt jedoch keine Hinweise darauf, dass Bernstein Ravels Komposition (zumindest im engeren Sinn und speziell in Bezug auf den Genderaspekt) als Vorlage für seine *Kaddish*-Sinfonie benutzt hat.

[1740] Vgl. Kap. 2.3.5 u. 2.3.6. In Darius Milhauds, auch ansonsten – trotz gleicher Textvorlage aus dem *Union Prayerbook* – in vielem deutlich anders als Blochs *Avodath Hakodesh* komponiertem *Service sacré* op. 279 von 1947 (vgl. Zeitlin (1992), S. 147n14) taucht das Kaddisch dafür in gleich zwei Alternativfassungen auf: einmal vom Sprecher in Melodramform rezitiert (*Part IV*, Nr. IVa), einmal responsorisch vom Bariton und vom Chor gesungen (*Part IV*, Nr. IVb), vgl. ebd., S. 76f.; 99. Bernstein dürfte Milhauds Komposition vermutlich gekannt haben, da er sich im Umfeld der *Kaddish*-Sinfonie und auch bereits früher – schon 1945 hatte er seine Synagogalmusik *Hashkiveinu* im Auftrag der New Yorker *Park Avenue Synagogue* komponiert – intensiv mit dem Komponieren und Kompositionen für die Synagoge beschäftigte. Vgl. dazu etwa das Protokoll einer Konferenz zur Synagogalmusik am 18.

Wichtiger noch als die musikalische Rezeption[1741] erscheinen für den vorliegenden Kontext zwei vornehmlich ab der Mitte des 20. Jahrhunderts zum Tragen kommende literarische Traditionen der Kaddisch-Rezeption. Ausgehend von dem bereits erörterten *Din-Toire mit Got* Levi Jitzchaks[1742] entwickelte sich vor allem im Zusammenhang mit der Schoah ein nahezu topischer Aufgriff des Kaddisch als einem zentralen Text der Erinnerung an die Opfer des nationalsozialistischen Genozids, häufig – ganz nach der Vorlage Levi Jitzchaks – gepaart mit einem gebrochenen Verhältnis zu Gott.[1743] Eindrucksvolles Zeugnis davon legen beispielsweise die berühmten autobiographischen Schoah-Erinnerungen Elie Wiesels in *Die Nacht:*

November 1965, die in der New Yorker Wohnung des befreundeten Rabbi Judah Cahn stattfand und an der auch Bernstein teilnahm, *LoC Bernstein Col*, Box 82, Folder 29.

[1741] Aus der Vielzahl an Kaddisch-Kompositionen, die nach Bernsteins Sinfonie entstanden sind und häufig im Zusammenhang mit dem Gedenken an die Schoah stehen, seien an dieser Stelle stellvertretend noch William Francis McBeths *Kaddish for Symphonic Band* op. 57 (1975), Jan Radzynskis *Kaddish – To the Victims of the Holocaust* für Ensemble bzw. Orchester (1979 bzw. 1983), David Diamonds *Kaddish* für Cello und Orchester (1987), Mark Kopytmans *Kaddish* für Violoncello (oder Viola) und Klavier (1992), James Raphaels *Kaddish* für Klavier (1996) oder die Kantate *Kaddish* für Chor, Solisten und Kammerorchester von Lawrence Siegel (2008) genannt. Ebenso finden sich in Ronald Senators *Holocaust Requiem* (1986) sowie in Thomas Beveridges *Yizkor Requiem* (1994) an exponierter Stelle Kaddisch-Vertonungen.

[1742] Vgl. Kap. 3.1.

[1743] Vgl. die bei Bernard (1990), S. 195–216 u. 680–702 genannten und inhaltlich teilweise bis in den Wortlaut gleich zum Sprechertext der *Kaddish*-Sinfonie lautenden Beispiele etwa von Jacob Glatzstein, Aaron Zeitlin, Uri Zvi Greenberg, Mordecai Temkin, Erich Fromm, Anne Frank und Elie Wiesel. Als Texte jüngeren Datums, die das Kaddisch in ähnlich topischer Weise als Erinnerungstext an das Dritte Reich und die Schoah aufgreifen, seien u. a. Imre Kértesz' Roman *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind* (ungar. Orig. 1990; dt. Übersetzung 1992), die 1994 erschienene Essaysammlung *Kaddish* von Ka-Tzetnik 135633 (Pseudonym von Yehiel De-Nur [135633 war De-Nurs KZ-Nummer in Auschwitz; „Ka-Tzetnik" heißt auf Jiddisch soviel wie „KZ-ler"]); Kurt Witzenbachers autobiographische Erzählungen *Kaddisch für Ruth – Erinnerungen an meine jüdische Freundin* (1996) und *„Noch ein Kaddisch"* (2007) sowie der Gedichtzyklus *Kaddish* von Paulus Böhmer (2002) erwähnt. Der ebenfalls in dieser Tradition stehende Sprechertext zur *Kaddish*-Sinfonie von Samuel Pisar wird in Kap. 3.4.3.4 eingehender Betrachtung finden.

Erinnerung und Zeugnis[1744] ab, in denen immer wieder Referenzen zum Kaddisch gezogen werden. So etwa, als Wiesel 1944 am Vorabend von Rosch ha-Schana, dem jüdischen Neujahrsfest, das der Legende nach auch Levi Jitzchak seinerzeit für sein *Din-Toire mit Got* gewählt hatte, beobachtete, wie einige Gefangene begannen, den Lobpreis Gottes anzustimmen:

> Warum, warum soll ich ihn preisen? Jede Faser meines Wesens sträubte sich dagegen. Nur weil er Tausende seiner Kinder in Gräben verbrennen ließ? Nur weil er sechs Gaskammern Tag und Nacht, Sabbat und Festtag arbeiten ließ? Nur weil er in seiner Allmacht Auschwitz, Birkenau, Buna und so viele andere Todesfabriken geschaffen hat? Wie soll ich zu ihm sagen: ‚Gepriesen seist du, Ewiger, König der Welt, der du uns unter den Völkern erwählt hast, damit wir Tag und Nacht gefoltert werden, unsere Väter, unsere Mütter, unsere Brüder in den Gaskammern verenden sehen? Gelobt sei dein heiliger Name, du, der du uns auserwählt hast, um auf deinem Altar geschlachtet zu werden?' […] Die Andacht endete mit dem Kaddisch. Ein jeder sprach Kaddisch für seine Eltern, seine Kinder, seine Brüder und sich selbst.[1745]

Eine weitere, v. a. in den USA sich Bahn brechende Traditionslinie der künstlerischen Rezeption des Kaddisch-Gebets verbindet sich mit Allen Ginsbergs Elegie *Kaddish* von 1961.[1746] Ginsberg konfrontiert darin das Totengedenken – das Gedicht behandelt das Leben und Sterben seiner

---

[1744] Wiesel, *Nacht*. 1954 auf jiddisch geschrieben und ein Jahr später in Argentinien unter dem Titel *Un di Velt Hot Geshvign* veröffentlicht, übersetzte Wiesel seinen Text bereits 1955 ins Französische. 1958 wurde diese Textfassung unter dem Titel *La Nuit.* in Frankreich publiziert, woraufhin 1960 eine in 3.000er-Auflage gedruckte englische Fassung beim New Yorker Verlag *Hill & Wang* auf den Markt kam, die sich allerdings nur schleppend verkaufte. Da es keine Aufstellung über Bernsteins Bibliothek Anfang der 1960er Jahre gibt und sich auch keinerlei Aufzeichnungen diesbzgl. in den Skizzen finden, ließ sich für mich leider nicht eruieren, ob Bernstein das Buch bereits während der Entstehungsphase von *Kaddish* kannte (in den Studien Andrew Bernards und v. a. David M. Schillers wird Wiesels Text als Bernstein bekannt vorausgesetzt, vgl. Bernard (1990), S. 203n105; Schiller, D. (2003b), S. 188). In späteren Jahren stand Bernstein in jedem Fall in engem Kontakt mit Wiesel, vgl. die Korrespondenz zwischen beiden in: *LoC Bernstein Col*, Box 59, Folder 2.

[1745] Wiesel, *Nacht*, S. 96ff. Noch direkter zeigt sich die Verknüpfung von Kaddisch und Gottesanklage in Wiesels Text bei der Darstellung der Selektion seiner Familie bei der Ankunft in Auschwitz: „‚Jisgadal wejiskadasch schme raba … Sein Name sei erhöht und geheiligt …' murmelte mein Vater. Zum ersten Mal fühlte ich Aufruhr in mir aufwallen. Warum sollte ich Seinen Namen heiligen? Der Ewige, der König der Welt, der allmächtige und furchtbare Ewige schwieg, wofür sollte ich ihm danken?", ebd., S. 54f.

[1746] Vgl. Ginsberg, *Kaddish*, S. 7–36; s. dazu auch Morgan (2010) sowie ferner Schiller, D. (2003a), S. 149n73; Schiller, D. (2003b), S. 192.

Mutter Naomie, die 1956 in einer psychatrischen Klinik starb – explizit mit dem Thema seiner eigenen Homosexualität und dem daraus erwachsenden Generationen- und Sozialkonflikt vor dem Hintergrund sowohl der jüdischen Tradition als auch der prüden gesamt-amerikanischen Gesellschaft Ende der 1950er Jahre. Diese ‚queere'[1747] Lesart des Kaddisch wurde später v. a. im amerikanischen Theater und Film (so z. B. in Harvey Fiersteins *Torch Song Trilogy* (1982; verfilmt 1988[1748]) oder Tony Kushners *Angels of America* (1991)) wieder aufgegriffen und weitergeführt, und zwar v. a. im Hinblick auf die mit Beginn der 1980er Jahre (im leider wahrsten Sinne) ‚virulente' Thematik AIDS[1749] – ein Thema, dessen sich auch Bernstein in dieser Zeit sehr engagiert annahm.[1750]

In Anbetracht dieser doppelten, um 1960 v. a. in den USA und speziell New York sich Bahn brechenden Aktualität des Kaddisch-Gebets, im Sinne sowohl eines Erinnerungstopos an die Schoah als auch einer Reibungsfläche in Bezug auf die Anerkennung sexueller Selbstbestimmung homosexueller jüdischer Künstler, wird deutlich, dass Bernsteins Wahl gerade dieses Textes für seine dritte Sinfonie wohl auch die zutiefst persönliche Entscheidung eines homosexuell veranlagten, amerikanisch-jüdischen Künstlers gewesen sein muss. Als Musiker musste Bernstein lange Zeit um die Gunst seines (irdischen) Vaters ringen[1751]; überdies hatte er einen Großteil seiner entfernteren Verwandtschaft im Zuge der Schoah verloren – ein Trauma, mit dem er zeitlebens zu kämpfen hatte[1752]; er kam als politisch links orientierter Bürgerrechtler und Pazifist bis in die 1970er Jahre hinein immer wieder mit Staatsorganen und der veröffentlichten Meinung in

[1747] Zum Begriff „queer" vgl. Kap. 3.4.3.2.
[1748] Die Kaddisch-Referenz taucht nur in der von Fierstein selbst adaptierten Filmfassung auf, vgl. Friedman (2007), S. 77ff.
[1749] Vgl. ebd., insb. S. 87–118.
[1750] Vgl. Seldes (2009), S. 158; 164f.; 246n40.
[1751] Vgl. Kap. 3.4.3.2.
[1752] Vgl. Kap. 3.4.3.4.

Konflikt[1753]; schließlich war er von den sozialen, religiösen und familiären Spannungen zwischen konventionellem Familienleben und homosexueller Veranlagung[1754] sowie von diversen weiteren inneren Zerrissenheiten künstlerischer und persönlicher Natur geplagt.[1755] Der Kaddisch-Text bildet damit – wenn man so sagen darf – das ambige ‚erfahrungshaftige' Gegengewicht zur ‚ego-losen' und ‚monumentalen' Kabbala-Mystik des kosmischen Schöpfungsdramas und der ‚Poetry of Air'[1756]; es verkörpert gleichsam eine ganz eigene Form von ‚Poetry of Earth' innerhalb der *Kaddish*-Sinfonie. Bernsteins Komposition steht demnach nicht nur symbolisch für die universale Glaubens-, Menschheits- und musikalische Krise des 20. Jahrhunderts, sie mutet ebenso als eine Metapher für die mit der globalen Krise verwobenene Persönlichkeitskrise des Musikers und Menschen Leonard Bernstein an. Dies mag der folgende Vergleich der beiden Sprechertext-Fassungen von 1963 und 1977 eingehender zeigen.

3.4.3.2 Ödipus und Queer: Leonard Bernsteins Textfassungen von 1963 und 1977

Vergleicht man die beiden von Bernstein selbst stammenden Textfassungen zur *Kaddish*-Sinfonie von 1963 und von 1977 miteinander und versteht man sie – neben rein ästhetischen Erwägungen – auch als jeweiligen zutiefst persönlichen Ausdruck ihres Autors[1757], so stellen sich zwei Fragen.

1753 Vgl. Kap. 3.4.3.2.
1754 Vgl. ebd.
1755 Vgl. Kap. 3.2.
1756 Vgl. Kap. 3.4.2.
1757 Freilich ist zu bedenken, dass Bernstein den Sprechertext für die 1963er-Fassung anfangs nicht selbst verfassen wollte, sondern sich dafür zunächst an die Dichter Robert Lowell und Frederick Seidel wandte. Bis Ende 1962 arbeitete er mit Lowell zusammen, der ihm am 19. Dezember 1962 drei Gedichte schickte (vgl. *LoC Bernstein Col*, Box 81, Folder 26), zusammen mit dem selbstkritischen Kommentar: „The words seem too artificial and weak to stand the glaring prominence of an unaccom-

Erstens: Warum hat Bernstein in seiner 1963er-Fassung den Sprecherpart – gleichsam sein alter ego – explizit einer Frauenstimme übertragen? Zweitens: Warum hat er dies in seiner 1977er-Textfassung revidiert und den Sprecherpart ‚neutral' gehalten, so dass er nun sowohl von einer Frau als auch von einem Mann ausgeführt werden kann?

---

panied recital. They may not work for you in any way. The woman speaker rather gets lost after part one. My counter images of sun and ice may seem remote and literary. And still worse, the very cadences of my rhythms may give the whole a frivolous tone. Please have no fears about disliking or rejecting what I have done." (*LoC Bernstein Col*, Box 36, Folder 54). Bernstein war zwar durchaus angetan von Lowells Gedichten und fand sie „three beautiful poems", aber sie waren ihm zu lyrisch und „of a certain obscurity which would not have served the purpose of immediacy needed in the concert hall", LB, zit. n. Gruen/Heyman (1968), S. 40. Lowells Gedichte wurden später als „Three Poems for *Kaddish*" veröffentlicht, vgl. Lowell (1979). Die nach der abgebrochenen Zusammenarbeit mit Lowell begonnene Kooperation mit Seidel währte bis zum Frühjahr 1963. Seidel schickte Bernstein am 4. April 1963 zwei fertige Textteile sowie einen dritten als Entwurf und trat dabei bedeutend selbstbewusster als Lowell zuvor auf: „My plan differs quite a bit […] from what you seemed to have in mind. […] I see it as being dramatic and, for the most part, tense and everywhere *in*tense. And there would be an absolute embargo on any mush, any mooning about in Biblical language. My two speeches are very different from the sort of thing that comes up in your notes. The speculative material that is your main concern there I have left for the third […] speech, where it would have to be presented in a spare, personal and almost prosaic manner", *LoC Bernstein Col*, Box 81, Folder 26. Bernstein war von Seidels Entwürfen allerdings wenig angetan: „[W]e worked for months and [Seidel] works like at the rate of one word a week. Very very slow and what was coming out was so little in the first place that I knew it would never get done in time for the performance that fall. And also I wasn't crazy about what was coming out. I didn't like the images and it was all full of black saxophones - it just - it sounded wrong and old fashioned in another way. Finally I had to do it myself", LB, zit. n. Gruen/Heyman (1968), S. 40. Neben den Texten Lowells und Seidels finden sich in der *Bernstein Collection* der *Library of Congress* noch zwei weitere Text(teil)entwürfe von Harold Brodkey und Evelyn Ames, vgl. *LoC Bernstein Col*, Box 81 Folder 26. Aus all diesen Texten hat Bernstein für seinen eigenen Text einzelne Motive und Ideen übernommen, sie aber weitgehend losgelöst von den Textmodellen der Vorlagen in die eigene Textkomposition eingebunden. Nach dem Abschluss letzterer schrieb er am 10. August 1963 an seine Schwester Shirley: „I'm terribly excited about the new piece, even about the Speaker's text, which I finally decided has to be done by me. Collaboration with a poet is impossible on so personal a work, so I've found after a distressful year of trying with Lowell and Seidel; so I'm elected, poet or no poet. But the reactions of various people to whom I've read it have been so moving (and moved) that I was encouraged to keep at it. I think you'll be surprised by its power.", zit. n. Burton (1994), S. 336. Im Geiste dieser Aussage mag die folgende Analyse des buchstäblich ‚erfahrungshaftigen Modus' in Bernsteins Textfassungen als gerechtfertigt erscheinen.

Ein Teil der Antwort auf die erste Frage ergibt sich bereits aus dem weiter oben dargestellten kabbalistischen Konzept von chachma und bina. Den Sprecherpart einer Frau zuzuschreiben, eröffnete Bernstein offenkundig in besonderer Weise Möglichkeiten, die dargestellten multiplen ‚Rollen-' und ‚Maskenspiele' zwischen Mensch und Gott, den ‚Protagonisten' der Sinfonie zu elaborieren.[1758] Wie aber der Kontext von chachma und bina als Relation von Vater-Mutter- bzw. Vater-Sohn/Tochter-Verhältnis – zumal vor dem Hintergrund der weiter oben zitierten Laudatio Bernsteins auf seinen Vater Samuel[1759] – ebenfalls andeutet, spiegelt sich in der weiblichen Besetzung des Sprecherparts der 1963er-Fassung darüber hinaus sowohl ein generationeller Konflikt zwischen Vater und Sohn als auch ein spezifischer ‚Gender trouble' in Bezug auf Bernsteins Homosexualität wider. Aus dem Kontext dieser beiden Aspekte ergeben sich auch spezifische Antwortmuster für die zweite Frage nach dem Grund für die ‚geschlechtsneutrale' Revision des Textes von 1977. Zunächst ein paar Anmerkungen zum Spannungspotential des *Kaddish*-Textes im Hinblick auf das Verhältnis von Samuel und Leonard Bernstein:

> I think that probably the greatest gift my father bestowed on us children was to teach us to love learning. He was, in our house, *Chachmah*; he was the flaming angel in charge of it. A child may or may not have Understanding, *Binah*, the more female, intuitive side of Wisdom; if he doesn't have it he will never have it, for it cannot be learned. But *Chachmah* can be learned, and I think that is probably the foundation of all Jewish living and culture – that learning can be learned; and it is certainly the sense in which I call my father a great Jew. He made it impossible for his children not to love wisdom, to love the actual seeking after it.[1760]

Wie Humphrey Burton eindrücklich in seiner umfangreichen Bernstein-Biographie schildert[1761], sah der „great Jew" Samuel J. Bernstein trotz seines ‚chachma' im Musikerberuf des Sohnes zunächst wohl nichts anderes als

---

[1758] Vgl. Kap. 3.4.2.
[1759] Vgl. Anm. 1707.
[1760] LB, *Tribute to S.J.B.*, S. 176f.
[1761] Burton (1994), S. 3–118. Zur Familiengeschichte der Bernsteins vgl. auch Bernstein, B., *Family Matters*.

eine Art Bettlertum. Aus seiner ukrainischen Heimat kannte Samuel Musiker nur als Klezmorim, die im jüdischen Schtetl in der sozialen Hierarchie sehr weit unten rangierten. Dementsprechend strebte er für seinen Erstgeborenen nachhaltig eine solide Ausbildung mit anschließender Option auf den Einstieg in seine eigene Kosmetikfirma an.

Die Kenntnisnahme einer westlichen Musikhochkultur verbunden mit einer ehrbaren Tätigkeit als Berufsmusiker erschloss sich Samuel Bernstein wohl erst nach und nach, vor allem auch, weil sein Sohn Leonard seit dem Teenageralter auf seiner Passion für die Musik zunehmend selbstsicherer beharrte. Ein erster Schritt der Annäherung vollzog sich im Rahmen eines gemeinsamen und wohl auf Initiative Samuels eingeleiteten Konzertbesuchs von Vater und Sohn im Mai 1932[1762], bei dem Arthur Fiedler das *Boston Pops Orchestra* dirigierte und in diesem Rahmen u. a. Maurice Ravels *Boléro* (1928) zur Aufführung brachte – im Hinblick auf die Hinwendung zur Orchestermusik eines der Schlüsselerlebnisse Leonards, der vorher weitgehend nur über die Synagoge, das Radio und den eigenen Klavierunterricht Kontakt mit Musik hatte. Weitgehend volle Akzeptanz der musikalischen Tätigkeit des Sohnes stellte sich bei Samuel nach dem Dirigentendebüt Leonards 1943 ein. Samuels Reaktion auf den überwältigenden Erfolg des Sohnes ist in den berühmt gewordenen Worten „How could I know my son was going to grow up to be Leonard Bernstein?“[1763] überliefert.

[1762] Insgesamt markiert das Jahr 1932 einen gewissen Wendepunkt im gesamten Familienleben der Bernsteins. Samuels gutgehendes Kosmetik-Unternehmen sorgte Anfang der dreißiger Jahre für einen beachtlichen kleinen Wohlstand – Samuel besaß keine Aktien und war deshalb weitgehend von dem Börsenkrach 1929 verschont geblieben. Dadurch konnte die Familie ab 1931 ein neues Haus in Boston bauen, das 1932 fertig wurde. Außerdem wurde im gleichen Jahr Bernsteins jüngerer Bruder Burton geboren und Bernstein selbst erhielt seine Bar Mitzwa. Auch gab Bernstein in diesem Jahr, am 30. März, seinen ersten öffentlichen Auftritt bei einem Schülerkonzert seiner Klavierlehrerin Susan Williams (s. u.), vgl. LB, *Tribute to S.J.B.*, S. 178.

[1763] Samuel Bernstein, zit. n. Burton (1994), S. 122.

Sketch for SJB's 70th birthday piece (recto)

Motivvariante von Motiv 1
(= Beginn des Ostinatos von Motiv 4
("Kaddish 1", 3 Takte nach A)

f *marc., pesante*

cresc. e rall. *f* *ff* *rit.* **A tempo** *pp* Etc. to

Motiv 7

Sketch for SJB's 70th birthday piece (verso)

Motiv 9

rall. al Adagio **Cadenza**

ff *ff* *mf* *ff*

Motivvariante von Motiv 1

[Anm.: Die einzelnen Töne dieses Akkords sind leider kaum zu entziffern].

sfz *mp* *dim.*

© Amberson Holdings LLC, 2015.

NB 25 LB, „Sketch for SJB's 70th Birthday Piece"
(*LoC Bernstein Col, Music, 1935–1990,* Box 1071, Folder 21)

Dass das Bestreben, den Vater-Sohn-Konflikt zu begraben, in dieser Zeit aber nicht nur von Samuels, sondern auch von Leonards Seite ausging, zeigt nicht zuletzt die kurz zuvor, am 31. Dezember 1942, vollendete *Jeremiah*-Sinfonie, die Bernstein seinem Vater widmete.[1764] Eine ähnliche Widmungskomposition fertigte Bernstein auch im direkten Umfeld der *Kaddish*-Sinfonie an. Nachdem er bereits 1932 bei seinem ersten öffentlichen Auftritt im Rahmen eines Schülerkonzerts seiner Klavierlehrerin Susan Williams als (heute verschollene) Eigenkomposition eine Variationsfolge über ein Thema, das er seinem unter der Dusche singenden Vater abgelauscht hatte, zum Besten gegeben hatte, komponierte er anlässlich der erwähnten Feier des 70. Geburtstags Samuels ein ebensolches Stück über dasselbe Thema noch einmal und machte es seinem Vater unter dem Titel *Meditation on a Prayerful Theme My Father Sang in the Shower Thirty Years Ago* zum Geschenk.[1765]

Zu dieser Komposition hat sich in der *Bernstein-Collection* der *Library of Congress* u. a. ein Skizzenblatt mit dem Titel „Sketch for SJB's 70th birthday piece" erhalten, auf dem sich Aufzeichnungen finden, die deutliche Verwandtschaftsbezüge zu ein paar musikalischen Elementen der *Kaddish*-Sinfonie, insbesondere zum *Kaddish 2* aufweisen[1766]: Das im Klaviersatz

---

[1764] Vgl. LB, *Jeremiah*, S. [V]. Die Uraufführung der Sinfonie fand allerdings erst am 28. Januar 1944 in der *Syria Mosque* in Pittsburgh, Pennsylvania statt. Ausführende waren Jennie Tourel, Mezzosopran, und das *Pittsburgh Symphony Orchestra* unter der Leitung des Komponisten.

[1765] LB, *Tribute to S.J.B.*, S. 178f. Laut Bernsteins Typoskript seiner Geburtstags-Laudatio handelte es sich bei der ehemals vom Vater abgelauschten Melodie um ein Fragment aus einer nicht näher bestimmten Parascha-Kantillation. Als Parascha wird ein wöchentlicher Leseabschnitt des masoretischen Thoratextes bezeichnet. Glaubt man seinem Skript, baute Bernstein beim Vortrag der Rede selbst dann allerdings eine Slapstick-Einlage ein, indem er zur Exemplifizierung der Musik nicht die Kantillationsmelodie selbst, sondern den bekannten Gene-Kelly-Song „I'm Singin' in the Rain" ansang und augenzwinkernd mit „Perfect for a shower, isn't it?" kommentierte, vgl. *LoC Bernstein Col*, Box 80, Folder 9, S. 6.

[1766] In der *Finding Aid* der Musikmanuskripte der Bernstein-Collection der *Library of Congress*, die mir bei meinen Recherchen dankenswerterweise von Mark E. Horo-

skizzierte Thema steht wie das *Kaddish 2* im 5/8-Takt und ist in der Begleitung mit einer beibehaltenen Spielfigur unterlegt, die stark an das Motiv 7 erinnert, das im Überleitungsteil gemeinsam mit Motiv 9 und Anleihen bei Motiv 1 wörtlich zitiert wird (vgl. NB 25).[1767] Berücksichtigt man diese hypertextuellen Bezüge zwischen der Skizze der Geburtstagskomposition für den Vater und dem *Kaddish 2* im Kontext des dramaturgisch-exosemantischen Programms der *Kaddish*-Sinfonie, so ist es recht bemerkenswert, dass diese Bezüge vornehmlich just zu dem Zeitpunkt zum Tragen kommen, in dem die Peripetie der Handlung einsetzt und sich die Konfrontation zwischen Sprecherin und Gott vor dem Hintergrund der Pietà in Verständnis, in ‚bina' wandelt.[1768]

Ebenso ließ Bernstein seinem Vater ein Druckexemplar der hebräischen Übersetzung seines Sprechertextes, die er anlässlich der Uraufführung am 10. Dezember 1963 in Tel Aviv angefertigt hatte, zukommen. Die in Bernsteins Handschrift verfasste Widmung auf dem Titelblatt lautete: „Dear Daddy – I thought you wouldn't want to miss this. Isn't it beautiful in Hebrew? Love Lenny".[1769] Einige Textmarkierungen und hebräischsprachige Randvermerke Samuels im ebenfalls beiligenden Typoskript des englischen Originaltextes zeugen von dessen ernsthafter Auseinandersetzung mit dem Text des Sohnes. In einem Telegramm an Leonard vom 13.

---

witz, Senior Music Specialist der *Music Division* der *Library of Congress*, zur Verfügung gestellt wurde (Anm.: Mittlerweile ist die *Finding Aid* auch online verfügbar), findet sich zu dieser Skizze explizit der Hinweis: „Note on envelope: 'Used in Kaddish'", vgl. *LoC Bernstein Col*, Box 1071, Folder 21.

[1767] Der erste Einleitungstakt der Skizze gemahnt freilich deutlich an den Beginn des *Allegro-molto*-Teils von *Kaddish 1*, in dem das ‚dodekaphone' Motiv 4 als Ostinato exponiert wird, (vgl. NB 20).

[1768] Vgl. Kap. 3.4.1 und 3.4.2.

[1769] LB, *Kaddish speaker's text (hebrew)*, in: *LoC Bernstein Col*, Box LB-41, S. 1.

Dezember 1963 schrieb er gar euphorisch: „RECEIVED HEBREW TEXT I AM THRILLED AND PROUD TODA RABBA MOTHER/FINE LOVE/DAD“.[1770]

Dass Bernsteins Vater von dem Sprechertext offenkundig sehr angetan war, zeigt psychologisch zum einen, dass die Gottesstreitkultur im chassidischen Hause Bernstein durchaus eine probate Form der Religionsausübung auch für den orthodoxen Samuel zu sein schien, zum anderen, dass die im Text mitschwingende Verarbeitung des ödipalen Vater-Sohn-Konflikts nicht nur als emotionaler Ausdruck des Sohnes, sondern auch als angemessene Ausdrucksweise für den Vater dienen konnte. Die am Ende der *Kaddish*-Sinfonie beschworene wechselseitige Rekreation von Gott und Mensch bzw. chachma und bina scheint somit auf der konkretisierten Vater-Sohn-Ebene zwischen Leonard und Samuel Bernstein Anfang der 1960er Jahre ebenso Früchte getragen zu haben. Dennoch erklärt dies noch nicht hinreichend, wieso Bernsteins alter ego in der Sinfonie – auch wenn man die Sohnesrolle als weibliches bina gegenüber dem männlichen chachma der Vaterfigur versteht – zwingend mit einer Sprecherin zu besetzen wäre. Die Position des Sohnes ausschließlich weiblich zu konnotieren, erscheint vor dem Hintergrund des realen Konflikts der beiden Männer Leonard und Samuel Bernstein zwar als äußerst reizvolle Ambiguität, aber nicht als absolut innere Notwendigkeit. In der revidierten Fassung von 1977 ist denn auch genau dies nicht mehr der Fall: In den Textkürzungen bzw. -änderungen entfallen v. a. die dezidiert weiblichen Attribute des Sprecherparts sowie die dazu analogen „Lover“-Attributionen Gottes; der

[1770] Telegramm Samuel Bernsteins an LB, 13. Dezember 1963, in: *LoC Bernstein Col*, Box 7, Folder 1. Die vermutlich durch die Telegrammübertragung unverständlichen Worte „TODA RABBA MOTHER“ sind wohl als „to the Rabbi Mother“ zu lesen. „Rabbi Mother“ entspräche dann vermutlich der Sprecherin, die als ‚Rabbi-Mutter’ ihr Kaddisch zu (oder gegen) Gott betet.

im Gott-Mensch-Konflikt implizierte Vater-Sohn-Konflikt an sich bleibt indes nahezu vollständig erhalten.[1771]

Um also eine hinreichende Antwort auf die Frage nach den unterschiedlichen Rollenbesetzungen von Frau und Mann in der Originalfassung von 1963 bzw. der Revisionsfassung von 1977 zu erhalten, ist ein Blick auf Bernsteins ‚Gender trouble' und dessen Spiegelung in den *Kaddish*-Textfassungen nötig. Wie Nadine Hubbs deutlich gemacht hat, ist Bernstein zu den zentralen Figuren des v. a. in den 1930er Jahren an Einfluss gewinnenden Komponistenzirkels um Aaron Copland und Virgil Thomson zu zählen, dem sich auch Marc Blitzstein, David Diamond, Paul Bowles und Ned Rorem zuordnen lassen[1772]; Bernstein trat dem Zirkel 1937, also mit 19 Jahren, bei.[1773] Diese künstlerische Gemeinschaft junger Männer – Thomson (Jahrgang 1896) war der älteste, Rorem (Jahrgang 1923) der jüngste der Gruppe – war maßgeblich durch einen intensiven Austausch der individuellen intellektuell-künstlerischen Kompetenzen und eine gemeinsame Nutzung der finanziell-beruflichen Ressourcen der einzelnen Mitglieder

---

[1771] Bernsteins während einer Berliner Pressekonferenz im August 1977 gegebene Erklärung für die Textrevision macht sein Problem mit der oben angesprochenen Limitierung des Textes auf eine weibliche Rolle im Kontext der Auseinandersetzung mit Gott bzw. Vater entsprechend deutlich: „I did not change it from a woman to a man. I made it so that it can be for either one. The original idea was that it be a woman because she represented *das Ewig-Weibliche* […], that part of man that intuits God. But then I realized that this was too limiting. Hence the alternative possibility.", LB, zit. n. Gottlieb (1981), S. 5.

[1772] Vgl. Hubbs (2004); Hubbs (2009); vgl. zum Folgenden auch Schiller, D. (2003a), S. 148ff u. 163ff.

[1773] Bernsteins ‚Initation' in den Copland-Thomson-Kreis lässt sich genau auf den 14. November 1937 datieren, da er an diesem Tage während einer Tanzrevue-Vorstellung im New Yorker *Guild Theater* erstmals Copland begegnete, der wiederum an diesem Tag Geburtstag hatte und Bernstein anschließend noch in sein New Yorker Loft einlud, wo dieser dann auch die Bekanntschaft anderer Mitglieder des Zirkels machte. Laut eigener Aussage musste Bernstein, nachdem er während der Feier seine Begeisterung für Coplands *Piano Variations* kundgetan hatte, auf Geheiß des Meisters diese spontan am Klavier zum Besten geben und erwarb sich durch die virtuose Bewältigung der Aufgabe den Respekt der Kollegen, vgl. LB, *Aaron Copland at 70*, 287f.

geprägt, so dass sich aus dieser Gruppe – quasi als Speerspitze des „konzeptionellen Amerikanismus“[1774] – das für das weitere 20. Jahrhundert grundlegende Referenz-Idiom musikkultureller Identität in den USA herausschälte: „America's Sound“, wie Hubbs es bündig im Titel ihrer Studie nennt. Es ist allerdings bemerkenswert, das dieses „‘Coplandian’ Americana idiom“[1775] gerade aus einer inneren Opposition gegenüber den moralisch-konservativen Normen der US-amerikanischen Gesellschaft in der Mitte des 20. Jahrhunderts entstand. Das entscheidende Kriterium des inneren Zusammenhalts dieser Komponisten-‚peer group' war nämlich die gemeinsam geteilte Homosexualität aller Mitglieder, also die – wenn man so sagen darf – zwischen den Künstlern bestehende ‚queer group'.[1776] Diese ‚queer group', in der durchaus direkte körperlich-sexuelle Kontakte untereinander gepflegt wurden, die aber darüber hinaus auch ein wichtiges soziales Gefüge für die Mitglieder darstellte, trotzte in einer Art geheimgehaltenen Subkultur einem homophoben Establishment, dessen diskriminierende, teilweise gewaltsam vorgetragene Ressentiments gegenüber queeren Lebensentwürfen[1777] v. a. während der McCarthy-Ära aber auch

---

[1774] Vgl. Anm. 1536.

[1775] Hubbs (2004), S. 4.

[1776] Allgemein zum seit den 1980er Jahren verstärkt in der kultur- und gesellschaftswissenschaftlichen Diskussion angekommenen Begriff ‚queer' vgl. Jagose (2001). Grundlegend für musikwissenschaftliche Ansätze der ‚queer theory' Brett/Wood/Thomas (2006).

[1777] Im Falle Bernsteins und anderer Mitglieder des Copland-Thomson-Zirkels gingen die homophoben Ressentiments v. a. Anfang der 1950er Jahre mit der teils massiven ‚Inquisition' durch das McCarthy-Regime in Bezug auf die (vermeintlichen) kommunistischen und damit staatsfeindlichen Umtriebe der links-intellektuellen Künstler einher, die zwischenzeitlich bis an den Rand des völligen gesellschaftlichen Ruins führten. So stellte Bernstein 1953 für die staatlichen Behörden ein derartig nationales Sicherheitsrisiko dar, dass man drohte, ihm den Reisepass zu entziehen – ein schwerwiegender Eingriff in die internationale Karriereplanung des aufstrebenden jungen Dirigenten. Das Ende der Karriere vor Augen gab Bernstein in demütigenden Verhören vermeintliches politisches Fehlverhalten aus der Vergangenheit zu und schwor allen künftigen kommunistischen Betätigungen ab. Dadurch gewährleistete er schließlich seine gesellschaftliche Rehabilitation und konnte erst danach mithilfe seines immensen künstlerischen Talents und auch seiner charismatischen

noch bis zum Ende der 1960er Jahre das gesellschaftliche Bild der USA (und andernorts) maßgebend prägten.[1778]

Um den homophoben Ressentiments ebenso offensiv wie verschleiernd zu begegnen, rang sich Bernstein, inzwischen 33-jährig, im Jahre 1951 zur Heirat mit der chilenischen Schauspielerin Felicia Montealegre durch. Die nach außen hin konventionelle und medienwirksame Ehe mit Felicia[1779],

---

Ausstrahlung innerhalb der nächsten Jahre vom Staatsfeind zum gefeierten Hoffnungsträger der US-amerikanischen Musiknation avancieren, vgl. Seldes (2012), S. 25–86.

[1778] Dass die homophoben Ressentiments der Mehrheitsgesellschaft schwer auf den Queer-Identitäten der jungen Musiker lasteten, ja sogar zum infamen, von ihnen selbst genutzten Instrument für ihre eigene Etablierung im Musikerberuf wurden, zeigt Hubbs eindrücklich am Beispiel der Dirigentenkonkurrenz von Bernstein und Dimitri Mitropoulos auf, wie sie sich zum einen im Jahr 1949 in beider Bewerbung um den Nachfolgeposten Kussewitzkis in Boston, zum anderen 1957 bzw. 1958 in Bernsteins Bestrebungen um die Ablösung Mitropoulos' bei den *New Yorker Philharmonikern* offenbart. In beiden Fällen spielte Bernstein offenkundig gezielt Mitropoulos' Homosexualität gegen seine eigene vermeintliche und nach außen hin repräsentierte Heterosexualität aus, um sich so berufliche Vorteile gegenüber seinem ehemaligen Mentor zu verschaffen. 1949 war dies noch erfolglos (weder Mitropoulos noch Bernstein bekamen die Stelle, sondern der Franzose Charles Münch), 1957/58 jedoch umso erfolgreicher, wenngleich mit der tragischen Konsequenz eines psychisch gebrochenen Mitropoulos, der diesen persönlichen Schlag seines ehemaligen Protégés bis zu seinem Tod 1960 nicht mehr verwinden konnte. Bernstein – sich vermutlich seiner moralischen Schuld gegenüber Mitropoulos bewusst – ehrte den Mentor, Freund und Kollegen im Fühjahr 1961 mit einem großen Gedenkkonzert: Auf dem Programm stand Mahlers 3. Sinfonie, das Werk, bei dessen Probe in Mailand am 2. November 1960 Mitropoulos am Dirigentenpult einen tödlichen Herzinfakt erlitten hatte. 1963 rief Bernstein das Andenken an den griechischen Maestro überdies mit einem unter dessen Namen ins Leben gerufenen Dirigierwettbewerb wach, vgl. Hubbs (2009), S. 34–38.

[1779] Vgl. Hubbs (2009), S. 35. Arthur Laurents, Librettist der *West Side Story* und selber homosexueller Jude, bezeichnete Bernstein als „gay man who got married. He wasn't conflicted about it all. He was just gay", zit. n. Kaiser, C. (1997), S. 89. Bezeichnend ist auch, dass Bernstein während seiner Flitterwochen(!) an dem Operneinakter *Trouble in Tahiti* arbeitete, in dem es um die „ill-fated marriage" (Rorem (1994), S. 584) zwischen den Protagonisten Dinah und Sam – letzterer überdies eine Allusion auf den eigenen Vater – geht. Allerdings scheint, wie eine Äußerung Stephen Sondheims, Songtexter der *West Side Story*, nahelegt, auch der – möglicherweise aus der Verpflichtung der chassidischen Tradition herrührende – Drang Bernsteins, eine Familie gründen zu wollen, nicht allzu gering veranschlagt werden zu dürfen: „The *idea* of family was deeply rooted, patriarchy. It had nothing to do with pretending to be heterosexuel or anything like that." zit. n. Kaiser, C. (1997), S. 89.

aus der zwischen 1952 und 1962 drei Kinder (Jamie, Alexander und Nina) hervorgingen, wirkte sich stabilisierend auf Bernsteins gesellschaftliche und künstlerische Reputation der 1950er und 1960er Jahre aus, nicht zuletzt auch deshalb, weil für einen homosexuellen Dirigenten ein ebensolches gesellschaftliches Zeichen für die Karriereplanung in dieser Zeit sehr hilfreich war. Ned Rorem schreibt dazu in seinen Memoiren treffend:

> As for male orchestra conductors, they were and remain married worldwide, though most of them fool around: being absolute monarchs, anything is permitted them, provided they are protected with a wedding ring.[1780]

Nach dem Stonewall-Aufstand von 1969 änderten sich sukzessive die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen in Bezug auf queere Lebensweisen und Bernstein glaubte somit Mitte der 1970er Jahre, der ‚Protektion des Hochzeitsringes' nicht mehr zu bedürfen. Bereits seit 1972 hatte er ein Verhältnis mit Tom Cothran, seinem Assistenten der *Norton Lectures*, begonnen, das schließlich im Sommer 1976 zur kurzzeitigen Trennung von seiner Frau führte[1781] und Bernstein am 3. Dezember desselben Jahres während eines Gastdirigats bei den *New Yorker Philharmonikern* sogar den Mut zu einem halbwegs eindeutigen Coming Out verschaffte. Im Zusammenhang mit dem gegebenen Stück des Abends, Schostakowitschs 14. Sinfonie, sinnierte Bernstein, gerademal 58-jährig, über den eigenen Tod und kam zu dem Schluss:

> Studying this work I came to realize that as death approaches an artist must cast off everything that may be restraining him and create in complete freedom. I decided that I had to do this for myself, to live the rest of my life as I want.[1782]

[1780] Rorem (1994), S. 346f.

[1781] Vgl. Burton (1994), S. 426–439.

[1782] LB, zit. n. Burton (1994), S. 438. Übrigens vollzog Bernstein den öffentlichen Identitätswandel im Spätsommer 1976 auch äußerlich, indem er sich zum einzigen Mal in seinem Leben einen Vollbart wachsen ließ, mit dem er – wie Jacob Freedman, Executive Director der jüdischen *Liturgy Research Foundation*, es ausdrückte – aussah „like one of our genuine [young] patriarchs", Jacob Freedman an LB, 31. Dezember 1976, in: *LoC Bernstein Col,* Box 724, Folder 14; vgl. zum ‚alttestamentarischen' Aussehen Bernsteins auch Burton (1994), S. 437. Ein Jahr zuvor machte Bernstein überdies eine im vorliegenden Zusammenhang erstaunliche Bemerkung

Allerdings klopfte der Tod zu diesem Zeitpunkt noch nicht an Bernsteins eigener, sondern an Felicias Tür. Nachdem sie bereits im Sommer 1974 eine Brustamputation infolge eines Tumors über sich hatte ergehen lassen müssen, wurde bei ihr im Juni 1977 Lungenkrebs diagnostiziert, der sie nur ein Jahr später, am 16. Juni 1978 einen qualvollen Tod sterben ließ. Bernstein war – nachdem die Beziehung mit Cothran aufgrund dessen exzessiven Lebenswandels sowie der Reuegefühle Bernsteins gegenüber seiner Familie schnell an ihre Grenzen gekommen war – bereits im Februar 1977 gnädig wieder von Felicia aufgenommen worden. Nach Felicias erneuter Krebsdiagnose im Sommer desselben Jahres verstärkte sich Bernsteins großes Schuldgefühl ihr gegenüber automatisch und verfolgte ihn zeitlebens – wenngleich er nach Felicias Tod noch einige intime Beziehungen zu Männern pflegte.[1783]

---

zu seinem langjährigen Mentor und Weggefährten Copland anlässlich dessen 75. Geburtstags. In seiner am 25. Juni 1975 gehaltenen und mit *Aaron and Moses* überschriebenen Laudatio – möglicherweise eine bewusste rhetorische ‚Umkehrung' des Titels von Arnold Schönbergs Oper *Moses und Aron*, die Bernstein ja sehr verehrte (vgl. Anm. 1463) – pries Bernstein den Jubilar wie folgt: „Like his Biblical namesake, he has functioned as the High Priest of American music, the gentle but forceful leader and taste-maker, adored by his disparate tribes for his flexibility, facility, and immensely appealing articulate-ness. And yet this is a superficial portrait – this benign bestower of the Golden Calf. For within this pleasant and reassuring persona called Aaron lives the mysterious anima of the brother Moses, the stern and stammering lawgiver. It is as though the amiable, cultivated Aaron provided the public voice for the harsh and resolute prophet that rages within.", LB, *Aaron and Moses*, S. 317. Schiller hat diese Darstellung von Aaron und Moses treffend als Allegorien auf Coplands (und Bernsteins) Queer-Identität kommentiert: „Not only are there two Coplands, but one of them, like the speaker in Kaddish, is gendered female: whether deliberately or by a slip of the pen, Moses is *anima*, not *animus*.", Schiller, D. (2003a), S. 165.

1783 Vgl. Burton (1994), S. 439–447. Zwei Jahre nach Felicias Tod schrieb Cothran an Bernstein mit sichtlich verbitterter Eifersucht: „To me it seems that you are mourning not just for Felicia, but for that life you don't feel you gave her, the deep sexual love which was the only thing she really wanted. If you suspected from the beginning that that were true, should you have allowed her to marry you at all? And if you did, wouldn't you think that you might feel some qualms, justifiably? Fame, career, Amberson – life is a hard bargainer. I think the price you paid was too high. But I'm not sure that you think so. Or else you would have turned them in for something

Diese tragischen Lebensumstände um Bernsteins Homosexualität und die Ehe mit seiner Frau Felicia zeigen sich spiegelbildlich auch in den beiden Textfassungen der *Kaddish*-Sinfonie. Dabei kommt maßgeblich zum Tragen, dass Felicia Montealegre[1784] bei der von Charles Münch am 31. Januar 1964 in Boston geleiteten amerikanischen Erstaufführung der Originalfassung den Sprecherpart übernommen hatte und auch sie es ist, deren Stimme man auf der einzigen Aufnahme der Erstfassung, diesmal mit den *New Yorker Philharmonikern* unter der Leitung ihres Mannes, hören kann.[1785] Montealegres verstärkte Hinwendung zu Rezitationspartien im Konzertsaal setzte beinahe zeitgleich mit Bernsteins Übernahme der *New Yorker Philharmoniker* ein. Sie war erstmals im April 1958 gemeinsam mit ihrem Mann in einer Aufführung von Arthur Honeggers dramatischem Oratorium *Jeanne d'Arc au bûcher* (1935) zu erleben, in der sie die Titelpartie sprach.[1786] Im Dezember 1961 übernahm sie in einem von Josef Krips geleiteten Konzert den Erzählpart in Lukas Foss' *A Parable of Death* für Tenor, Sprecher, Chor und Orchester (1952)[1787], im Oktober 1962 besetzte

---

better.", Tom Cothran an LB, 25. September 1980, zit. n. Burton (1994), S. 460. Cothran starb übrigens noch im selben Jahr 1980 an AIDS; nach dem Tod seiner Frau ein weiterer schwerer Schicksalsschlag für Bernstein, vgl. ebd. Noch 1989 soll Bernstein seinem letzten Liebhaber Mark Adams Taylor ‚gebeichtet' haben, dass er dadurch, dass er seine Frau wegen eines Mannes verlassen habe, die Verantwortung für ihren Tod trage, vgl. ebd., S. 507.

[1784] Als Künstlerin trat Felicia immer – auch nach der Heirat mit Bernstein – unter ihrem Mädchennamen auf.

[1785] Vgl. LB, *Kaddish* Einspielung 1. Bei der Uraufführung in Tel Aviv sprach allerdings die israelische Schauspielerin Hannah Rovina den auf Hebräisch übersetzten Text. Bernstein soll laut seines Biographen Burton während ihrer ersten gemeinsamen Probe auf die Knie gefallen sein, weil Rovina exakt den Tonfall getroffen hatte, der ihm vorschwebte, vgl. Burton (1994), S. 338. Montealegre war bei den Abschlussproben ebenfalls dabei und dürfte sich bei der Kollegin entsprechende Inspiration für ihre eigene, einen Monat später anstehende Sprecherrolle bei der Amerikapremiere der Sinfonie ihres Mannes geholt haben.

[1786] Vgl. das Programmheft vom 24., 25. und 27. April 1958, in: *NYP Digital Archives*, ID 2124.

[1787] Vgl. das Programmheft vom 14., 15., 16. und 17. April 1961, in: *NYP Digital Archives*, ID 677.

sie die Rolle des Heiligen in einer Konzertfassung von Debussys Mysterienspiel *Le Martyre de Saint Sébastien* L 124 (1911), für die ihr Mann selbst eine für konzertante Zwecke umgearbeitete und ins Englische übersetzte Adaption des Mysterienspiel-Textes von Gabriele d'Annunzio entworfen hatte.[1788] War Bernstein offenkundig bereits von diesen frühen Auftritten Felicias als Rezitatorin melodramatischer Texte begeistert[1789], so betonte er aus der Rückschau immer wieder, dass er auch den originalen *Kaddish*-Text von 1963 seiner Frau gleichsam in die Stimme geschrieben hätte. So etwa in dem bereits an anderer Stelle zitierten Interview mit dem japanischen Fernsehsender NHK TV von 1985:

> I wrote it for [Felicia] because I love her and also because she was a very great actress and I have even much more outspokenly feminine roles at the time. She compares herself in the text with the Rose of Sharon, the Lily of the Valley, quotes from the Song of Songs from the Bible and there were many references to her femininity.[1790]

Eine etwas merkwürdige Wendung nahm Bernsteins Gleichsetzung der Sprecherin mit Felicia in folgender Formulierung, die er an früherer Stelle desselben Interviews geäußert hatte. In Bezug darauf, dass er das Libretto der *Kaddish*-Sinfonie selbst verfasst habe, sagte er:

> That's what I mean by the speaker representing my voice. I originally wrote it to be spoken by my wife and I wrote it for a woman although women are not officially supposed to say Kaddish in the old tradition.... Only the man stood up and said Kaddish for his dead father and mother but that's one old tradition I didn't stick to.[1791]

[1788] Vgl. die Programmhefte vom 18. und 19. bzw. vom 20. und 21. Oktober 1962, in: *NYP Digital Archives*, ID 242 u. 246. Von Bernsteins Konzertfassung von Debussys *Le Martyre de Saint Sébastien* mit Felicia Montealegre in der Rolle des Heiligen liegt auch eine Aufnahme vor, vgl. LB, *Debussy: Martyrdom* Einspielung.

[1789] In einem Brief an David Diamond vom 19. Mai 1958 etwa nannte er seine Frau in der Rolle der Honeggerschen *Jeanne d'Arc* „brave & inspiring & unforgettable (the whole orchestra in tears, Honegger notwithstanding)", zit. n. Simeone (2013), S. 401.

[1790] LB, *Hiroshima Peace Journey*, Fernseh-Interview mit NHK TV, 1985, zit. n. http://www.leonardbernstein.com/kaddish_commentary.htm (Abrufdatum: 12. November 2015).

[1791] Ebd.

In der Formulierung „my voice“ liegt eine gewisse und von Bernstein vermutlich ganz bewusst eingesetzte ‚Ambiguität’ in Bezug auf die hermaphroditische Identitätsverschränkung zwischen seiner eigenen Stimme als Komponist bzw. Librettist und ‚seiner’ Stimme für die Performanz des Werks, also Felicias Stimme. Vor dem Hintergrund des im Sprechertext implizierten Vater-Sohn-Konflikts und dem komplexen, mit starken sozialen Restriktionen besetzten Beziehungsgeflecht von Queer-Identität und konventioneller heterosexueller Lebensweise scheint es, als habe Bernstein sich selbst durch die Stimme seiner Frau in das Werk hineinkomponiert. Der gezielte Konventionsbruch, eine Frau das Kaddisch sprechen zu lassen – gleichsam ein dezidierter Moment antagonistischer Gedächtnisrhetorik[1792] –, wird enggeschaltet mit der eigenen ambigen und unkonventionellen Rolle, den Vater-Sohn-Konflikt als Frau bzw. genauer als Mutter, Tochter und Geliebte auszutragen. Die Sprecherin der *Kaddish*-Sinfonie verkörpert somit gewissermaßen einen ebenso ödipal wie queer veranlagten Menschen.[1793]

[1792] Wie sehr dieser Konventionsbruch gerade in konservativen jüdischen Kreisen provozierend gewirkt haben muss, zeigt eine im Oktober 1964 im *Jewish Spectator* abgedruckte Rezension des Rabbis des *Temple Emanuel* in Westwood, New Jersey, Andre Ungar, in der es an einer Stelle heißt: „His Kaddish Symphony is not merely something that cannot claim even to be a variation on a theme, but somehow it is a denial – obvious and dull – of the original prayer’s great affirmations. Judaism’s historical prayer for the dead exults with joy in the presence of God; accepts, transcends the Pain of His verdict; declares the reality, wisdom and goodness of the Lord. Rose of Sharon (or was it lily?) merely bitches. It is hard to know what the lady is supposed to represent; the shrillness of her pitch suggests the D.A.R. [= Daughters of the American Revolution]. Her poetry is middling journalese; her emotions are fit for the couch (the psychologist’s); her ideas – well, that is another story.“, Ungar (1964), S. 10. Vgl. zu Ungars Kritik auch Schiller, D. (2003a), S. 175ff.

[1793] Auch jenseits der für konservative jüdische Kreise virulenten Problematik, das Kaddisch von einer Frau rezitieren zu lassen (vgl. Anm. 1730), schien Bernsteins gedächtnisrhetorisch in seinen Text und seine Musik eingebauter ‚erfahrungshaftiger Modus’ gerade in den ersten Aufführungen von *Kaddish* in den USA 1964 sein ebenso antagonistisches Potential entfaltet zu haben. So bemängelte etwa Winthrop Sargeant am 18. April 1964 in einer für den *New Yorker* verfassten Rezension, dass „the text, which was devised by Mr. Bernstein himself, may cause a good many

Dieser ‚queere Ödipuskomplex' ist aber wiederum geschickt auf zweierlei Weise verschleiert: Zum einen wird er nach außen hin eben nicht von Bernstein selbst, sondern von seiner eigenen Frau repräsentiert. Bernsteins Queer-Identität ist dadurch auch hier gleichsam „protected with a wedding ring"[1794]: Gewissermaßen ist die eigene Ehefrau Felicia Montealegre paradoxerweise das gesellschaftlich legitime Sprachrohr für Leonard Bernsteins Homosexualität. Gleichzeitig nimmt man in der von Montealegre verkörperten Rolle der Sprecherin (neben den natürlich ebenfalls auf sie passenden Mutter- und Tochterattributionen) auch ihre eigene sexuelle Identität als ‚verstoßene' Geliebte wahr, die ihr Recht einfordert. Das *Din Torah* prangert den gebrochenen Gottesbund auch als gebrochenen Ehebund an: „Always you have saluted me […]/But now I see nothing. This time you show me/Nothing at all". Zum anderen wird der ‚queere Ödipuskomplex' in den jüdischen Traditionshintergrund eingebunden und ist von daher legitimiert. Die Sprecherin ist *„Aní Havazelét ha-Sharón. Shoshanát ha-Amakím"*, die Figur der Geliebten aus dem Hohelied Salomos und damit symbolisch das Volk Israel, das im (‚Ehe'-)Bund mit JHWH steht.[1795] Jacob Neusner hat die ins Bild der „rose of Sharon" bzw. „lily of the valleys" übersetzte Genderrolle Israels, wie sie das *Schir ha-Schirim Rabbah*, ein um

---

devout Jews to shake their heads in dismay", und zwar nicht zuletzt aufgrund des „rather shrilly" Vortrags durch Felicia Montealegre. An späterer Stelle monierte er dann dezidiert: „Mr. Bernstein's text purports to be the voice of humanity, or of the Jews, or of some other entity larger than Mr. Bernstein himself. Still, the point of view is sufficiently individual for one to assume that it is Mr. Bernstein's own, and I doubt whether it is widely shared among the devout." Und auch für die Musik hatte er wenig Verständnis, wenn er direkt im Anschluss schrieb: „The music that ornaments this curious concoction attempts to take an apocalyptic stance, and the physical machinery is […] reminiscent of Mahler. […] [W]hen the symphony was all over, I found that I retained very little of it in my memory except a general impression of noisiness. […] 'Kaddish,' I am afraid, is not for the ages.", Sargeant (1964), S.185f.

[1794] Vgl. Anm. 1780.

[1795] Vgl. zum Folgenden auch Schiller, D. (2003a), S. 141f.; Schiller, D. (2003b), S. 192–195.

600 n. Chr. verfasster aggadischer Midrasch zum Hohelied entfaltet[1796], ausführlich dargestellt[1797] und wie folgt zusammengefasst:

> Israel's feminine virtue must exceed even the wife's trust in the husband's protection. Israel also must care only for God, the way a wife's entire desire is solely for her husband. The point is unmistakable and critical. Israel is subject to an oath to wait patiently for God's redemption, not to rebel against the nation on its own; that is the concrete social politics meant to derive from the analogy of Israel's relationship to God to the wife's relationship to the husband: perfect submission, and also perfect trust. Rebellion against the nations stands for arrogance on Israel's part, an act of lack of trust and therefore lack of faithfulness. Implicit in this representation of the right relationship, of course, is the promise that feminine Israel will evoke from the masculine God the response of commitment and intervention: God will intervene to save Israel, when Israel makes herself into the perfect wife of God.[1798]

Durch die Überhöhung der multiplen sexuellen Identitäten von Felicia und Leonard Bernstein in die erotischen Konnotationen der erinnerungskulturell im Hohelied fundierten mystischen Hochzeit von Gott und Volk bzw. chachma und bina[1799] widerfährt dem vermeintlich gesellschaftlich Anrüchigen gewissermaßen eine religiöse Heiligung. Und dadurch, dass diese Symbolik mit dem chassidischen Traditionsstrang des Din-Toire kurzgeschlossen wird, um programmatisch die Evokation der Intervention Gottes gegen das Unrecht auf der Welt zu betreiben, erfährt auch die durch die Sexualproblematik mindestens unterschwellig schwehlende Beziehungskrise des Ehepaars Bernstein eine gleichsam monumentale Transzendierung.

In einem eigentümlichen Komplementärverhältnis zu dieser permanent zwischen monumentalem und erfahrungshaftigem Modus oszillierenden Gedächtnisrhetorik der Originalversion von 1963 erscheint die 1977

1796 Zum *Schir ha-Schirim Rabbah* allgemein vgl. Neusner (1989); Neusner (2001).

1797 Vgl. Neusner (2007), S. 51–68.

1798 Vgl. ebd., S. 59f.

1799 Kabbalistisch wäre an dieser Stelle vielleicht besser und konkreter von der mystischen Hochzeit als einer Kopulation zwischen der neunten und zehnten Sefira, Jesod und Schechina, den symbolischen Darstellungen von Phallus und Vagina des hermaphroditischen adam qadmon zu sprechen, die wiederum einerseits für den Zaddik als Übermittler des „Ausflusses" Gottes über die Welt und andererseits für die Gemeinde Israels stehen; vgl. dazu Kap. 3.5.

erstellte Revision der Textfassung. Neben ästhetischen Beweggründen[1800] gab Bernstein aus der Rückschau des NHK TV-Interviews von 1985 nämlich als einen Hauptgrund für die Textänderungen Felicias Tod an. In Bezug auf die Referenzen von Felicias Weiblichkeit im Originaltext von 1963 ließ er sich zur revidierten 1977er-Fassung mit folgenden Worten vernehmen:

> Which have now been taken out since she died. I could not find a woman that could ever replace her because she was unique. More than that I cannot say, she was one person in the history of the world - that was Felicia. I would never let another actress do it so I changed it, I revised it to be a man and Michael Wager, who has always been very close to our family and had a particularly close relationship with Felicia, took over the role. I took out the female references only - not all. I took out the out-spoken obvious, evidence regarding this like the Rose of Sharon. But I left in, he says: 'I am that part of man -- you may, who guesses your grace.' That's the female side.[1801]

In dieser Aussage Bernsteins von 1985 zeigt sich freilich der nahezu klassische Fall einer Freudschen Deckerinnerung in Bezug auf die Chronologie der Ereignisse der Werk-Revision.[1802] Erste konkrete Revisionsänderungen im Hinblick auf einen männlichen oder zumindest geschlechtsneut-

---

[1800] Bereits in dem John-Gruen-Interview von 1967 benannte Bernstein vermeintliche ästhetische Schwachpunkte des Textes, wenn er äußerte: „Still, they [= die Kritiker] are right about certain aspects of it, which are too immediate. In my fervor to make it immediately communicative to the audience, I made it over communicative, so that there are embarrassing moments. I know Felicia, who narrated it, had moments – overly verbose lines – that she simply couldn't speak. Eventually I did enormous cutting. But the text is still too overblown, still too corny. I do wish I could revise it, or find the perfect somebody who could revise it." LB, zit. n. Gruen/Heyman (1968), S. 40. Auf der Berliner Pressekonferenz 1977 ergänzte er bezüglich der konkret in der revidierten Fassung vorgenommenen Änderungen: „I was not satisfied with the original. There was too much talk. The piece is essentially the same, only better. It is tighter and shorter. There are some cuts, some musical rewriting and a lot of rewriting of the spoken text.", LB, zit. n. Gottlieb (1981), S. 5.

[1801] LB, *Hiroshima Peace Journey*, Fernseh-Interview mit NHK TV, 1985, zit. n. http://www.leonardbernstein.com/kaddish_commentary.htm (Abrufdatum: 12. November 2015).

[1802] Ob Bernstein die Deckerinnerung im oben zitierten Interview bewusst oder unbewusst formulierte, lässt sich hier nicht entscheiden, ist für die folgende Darstellung aber auch weitgehend unerheblich. Entscheidend ist schlichtweg Bernsteins Aussage, dass der Ausgangspunkt der Revision des *Kaddish*-Textes in kausalem Zusammenhang mit dem Tod Felicias stehe, was nachweislich falsch ist. Ebenso falsch ist selbstverständlich die Aussage „I would never let another actress do it", war doch – wie erwähnt – Hannah Rovina die Sprecherin bei der Uraufführung in Tel Aviv 1963 und nicht seine Frau Felicia, vgl. Anm. 1785.

ralen Sprecher lassen sich nämlich bereits in die Zeit der *Norton Lectures*, in der auch das Verhältnis mit Cothran begann, datieren. Im Umfeld der Gastprofessur lernte Bernstein auch den Philosophen und *MIT*-Professor Irving Singer kennen, der Bernstein nach dessen vorangegangener Anfrage im Herbst 1974 und Frühjahr 1975 einige Revisionsvorschläge für den *Kaddish*-Text unterbreitete, in denen auch schon die Genderrolle des Sprecherparts zur Disposition stand.[1803] Bernsteins eigene intensive Arbeit an der revidierten Textversion[1804] dürfte um die Jahreswende 1976/77 stattgefunden haben[1805], also in der Phase, in die auch sein Coming Out, das Zusammenziehen mit Cothran und die schließlich vorgenommene, reumütige Rückkehr zu seiner Familie fallen. Die Erstaufführung der Revisionsfassung fand nicht erst, wie die offiziellen Angaben in Partitur,

---

[1803] Singers Texttyposkript vom 12. Oktober 1974 sah weiterhin die zweimal vorkommende, auf das Hohelied verweisende Passage „Aní Havazelét ha-Sharón" etc. vor. Bernsteins mit blauem Buntstift eingetragener Randvermerk dazu lautet: „Cut? If a *man*", vgl. *LoC Bernstein Col*, Box 81, Folder 26.

[1804] Laut Burton hatte Michael Wager – die ‚neue Stimme' der revidierten *Kaddish*-Sinfonie (vgl. Anm. 891 u. 1390) – Bernstein bei der Neukonzeption des Textes unterstützt. Wagers Vorschlag, ganz vom ursprünglichen Sprechertext abzurücken und stattdessen auf Verse aus dem Alten Testament zurückzugreifen, lehnte Bernstein aber schließlich ab, vgl. Burton (1994), S. 440.

[1805] In einem Interview mit Martin Agronsky vom 9. Dezember 1976 deutete Bernstein an, dass er derzeit noch an der Überarbeitung des *Kaddish*-Textes sitze: „[M]y Third Symphony, "Kaddish", I have withdrawn in the last ten years. It's not being performed, because I was not satisfied with it. And I am now in the process of rewriting it, […] the revised version [will be] performed this year in April, and then I'll see.", *LoC Bernstein Col*, Box 607, Folder 2, S. 13. Ein vom 25. Januar 1977 datierter Brief Harry Krauts an Jacob Freedman, Executive Director der *Liturgy Research Foundation*, Springfield, Massachusetts, bestätigt, dass – wie Kraut schreibt – „Leonard Bernstein is presently away from New York composing". Weiter heißt es in dem Brief: „We have plans to record the new version of *Kaddish* this summer in Europe, after it has been given its premier[e] at the Leonard Bernstein Festival in Israel on March 29 [Anm.: An diesem Tag begann zwar das bis zum 9. April dauernde Festival, die *Kaddish*-Aufführung selbst fand allerdings erst am 4. April statt, s. Anm. 1396]. I am not sure when the record actually will be released […]", *LoC Bernstein Col*, Box 124, Folder 14. Bernstein weilte Anfang 1977 mit Cothran im kalifornischen Palm Springs, wo er neben der *Kaddish*-Revision auch an seinem neuen Kompositionsprojekt *Songfest: A Cycle of American Poems for Six Singers and Orchestra* arbeitete, vgl. Burton (1994), S. 439.

Klavierauszug, Werkverzeichnis und Homepage angeben, am 25. August 1977 in Mainz[1806], sondern schon rund vier Monate früher in Tel Aviv statt, also am selben Ort wie seinerzeit die Uraufführung der Erstfassung. Das Konzert am 4. April war Teil der zwischen dem 29. März und dem 9. April 1977 vom *Israel Philharmonic Orchestra* veranstalteten Bernstein-Retrospektive – der ersten dieser Art überhaupt – anlässlich der 30-jährigen Zusammenarbeit des Dirigenten mit dem Orchester.[1807]

Warum aber wird der Erstaufführungstermin in den meisten offiziellen Darstellungen nicht mit der *Kaddish*-Aufführung im April in Tel Aviv gleichgesetzt, sondern erst mit der Aufführung im August in Mainz?[1808] Die

---

[1806] Vgl. LB, *Kaddish* Partitur 1977, S. [V]; LB, *Kaddish* Klavierauszug 1977, S. IV; Gottlieb (1998), S. 33; http://www.leonardbernstein.com/works_concert.htm (Abrufdatum: 12. November 2015). Das von Bernstein geleitete Mainzer Konzert am 25. August 1977 war Teil einer größeren Europa-Tournee gemeinsam mit dem *Israel Philharmonic Orchestra*. Bei dem *Kaddish*-Konzert war Michael Wager der Sprecher, Montserrat Caballé die Solo-Sopranistin, als Chöre sangen der *Wiener Jeunesse Chor* sowie die *Wiener Sängerknaben*. In dieser Besetzung erfolgte auch die erste Einspielung der revidierten Fassung, die ein Jahr später bei *Deutsche Grammophon* erschien, vgl. LB, *Kaddish* Einspielung 2.

[1807] Das *Kaddish*-Konzert am 4. April 1977 im *Fredric R. Mann Auditorium* in Tel Aviv war das zweite der insgesamt drei Sinfoniekonzerte des Festivals. In der Aufführung gab Michael Wager den Sprecherpart, Florence Quivar war die Gesangssolistin, Leonard Bernstein leitete die *Sinai* und *Jerusalem Academy Choirs* sowie das *Israel Philharmonic Orchestra*. Neben der *Kaddish*-Sinfonie stand die *Serenade after Plato's Symposion* für Violine, Streichorchester und Percussion (1954) auf dem Konzertprogramm (Solo-Violinist war Menahem Breuer). Im ersten, von Lukas Foss geleiteten Konzert am 29. März erklangen die *Three Meditations from ‚Mass'* (1974), die zweite Sinfonie *The Age of Anxiety* (1947–49, rev. 1965), die *Symphonic Dances from ‚West Side Story'* (1960) sowie die *Suite from ‚On the Waterfront'* (1955, rev. 1960). Das letzte, von John Mauceri dirigierte Konzert brachte die *Chichester Psalms* (1965), die erste Sinfonie *Jeremiah* (1942) sowie eine Suite aus *Candide* (1955) zur Aufführung. Die Daten gehen aus einer Einblendung des Festivalplakats innerhalb der Filmreportage *Leonard Berstein – Reflections* hervor, die der Journalist Peter Rosen anlässlich des Festivals über Bernsteins damaligen Israel-Aufenthalt gedreht hatte, vgl. Rosen, P. (1978b), Min. 21:35–21:40. Das Skript der Reportage findet sich in *LoC Bernstein Col*, Box 91, Folder 3 (= Rosen, P. (1978a)). In Rosens Film sind an diversen Stellen auch Ausschnitte der Proben und der Aufführung des *Kaddish*-Konzerts zu sehen.

[1808] Neben Rosens Reportage (vgl. Anm. 1807) verweist in der bisherigen Bernstein-Literatur einzig Humphrey Burton auf die Erstaufführung der revidierten Version von *Kaddish* im Rahmen des israelischen Bernstein-Festivals im Frühjahr 1977, vgl.

Formulierung im Vorwort des Klavierauszugs gibt einen kleinen Hinweis: „The first performance of the final revised version was presented August 25, 1977“.[1809] Das Adjektiv „final“ deutet an, dass Bernstein vermutlich nach der April-Aufführung in Tel Aviv nochmals Überarbeitungen an dem Werk vorgenommen hat[1810] oder zumindest tatsächlich erst im August 1977 soweit war, die revidierte Fassung endgültig freizugeben. In jedem Fall koinzidiert die Verschiebung der Erstaufführung in der offiziellen Darstellung – sieht man einmal von der vermutlichen Marginalie ab, dass dadurch die ‚Premiere’ am 25. August 1977 in Mainz auch mit dem 59. Geburtstag des Komponisten zusammenfiel[1811] – in spezifischer Weise mit der weiter oben zitierten Deckerinnerung Bernsteins, er habe die Revision erst *nach* dem Tod seiner Frau vorgenommen, da der ursprüngliche Text von 1963 auf sie geschrieben gewesen sei und nun – nach ihrem Tod – die Sprecherrolle durch keine andere Schauspielerin adäquat hätte ersetzt werden können. Freilich lebte Felicia Montealegre auch zum Zeitpunkt der offiziellen Erstaufführung im August 1977 noch; jedoch hatte sie zwei Monate zuvor, im Juni, ihre Diagnose Lungenkrebs erhalten, an dem sie ein Jahr später starb.[1812] Über das in der Diagnose steckende Todesurteil für Felicia herrschte nach Erhalt der Hiobsbotschaft in der gesamten Familie

---

Burton (1994), S. 440. Allerdings fehlt auch bei ihm die Angabe des genauen Datums der Aufführung.

1809 LB, *Kaddish* Klavierauszug 1977, S. IV.

1810 Leider ließen sich für mich auf Basis der mir für die Arbeit vorliegenden Quellen keine wissenschaftlich belastbaren Rückschlüsse auf eine mögliche weitere Überarbeitungsphase der *Kaddish*-Sinfonie nach dem Monat März 1977 ziehen. Möglicherweise erbringt weiteres in der *Bernstein Collection* wohl vorhandenes, derzeit aber noch nicht katalogisiertes Skizzenmaterial zur *Kaddish*-Sinfonie der zukünftigen Forschung weitere Indizien bzgl. dieser Fragestellung.

1811 Jack Gottlieb misst dieser Datums-Koinzidenz allerdings einiges Gewicht bei, verlegt er in seinen Memoiren doch kurzerhand die Premiere noch exakt ein Jahr weiter nach hinten auf den 25. August 1978, so dass damit dann passenderweise die Erstaufführung und der ‚runde’ 60. Geburtstag Bernsteins zusammenfallen, vgl. Gottlieb (2010), S. 128.

1812 Vgl. Burton (1994), S. 441.

und speziell bei Bernstein selbst wohl ziemlich rasch Klarheit. Tochter Jamie beispielsweise notierte am 2. August 1977 ihre Beobachtungen zum Verhalten des Vaters in ihr Tagebuch:

> As the FMB [= Felicia Montealegre Bernstein] crisis recedes, his nervous energy and obsessiveness and despair take up their rightful old places, and the depression is creeping back. For awhile there, it was all channeled into Mummy. And a frightening concentration of negative energy it was, too. He brought Mummy this angel from an Austrian church – a little plaster angel, painted gold and pastels – very *gemütlich* and sweet. Mummy placed it on a stand to the left of her bed, so it perches over her shoulder. All I could think of, looking at that angel, was that it was the visual manifestation of LB's concept that every day of FMB's life from now on must be about death.[1813]

All dies lässt den Schluss zu, dass die Revision des *Kaddish*-Textes mit dem Wechsel von einer Frauen- zu einer Männer- oder zumindest geschlechtsneutralen Stimme zunächst im Kontext des selbstbewussteren und offensiveren Umgangs Bernsteins mit seiner Homosexualität Mitte der 1970er Jahre zu sehen ist. Der sowohl durch die Text-Symbolik der ‚mystischen Hochzeit' zwischen Zion und JHWH als auch durch die ‚einkomponierte' Rolle Felicias als Ehefrau des Komponisten legitimierte Tabubruch der 1963er-Fassung, eine Frau das Kaddisch sprechen zu lassen, (und zwar anstelle eines homosexuellen Mannes, was 1963 ein wohl noch stärkerer, nicht legitimierbarer Tabubruch gewesen wäre), hatte nach dem Stonewall-Aufstand 1969 und der im Anschluss daran, wenn auch nur mühsam beginnenden gesellschaftlichen Anerkennung queerer Lebensentwürfe an Virulenz verloren. Mitte der 1970er Jahre schien es für Bernstein offenkundig sogar möglich, dass auch ein homosexueller Mann im Konzertsaal sein Coming Out verkünden und ‚Kaddisch sagen' konnte. Mit dem Scheitern der (mehr oder weniger) öffentlich vollzogenen homosexuellen Partnerschaft zu Tom Cothran und der darauf folgenden reumütigen Rückkehr zu Frau und Familie kippte die vermeintlich gewonnene Freiheit der sexuellen Identität jedoch in eine Art Schuldbewusstsein um, erst recht,

[1813] Jamie Bernstein, Tagebucheintrag vom 2. August 1977, zit. n. ebd.

nachdem es von Bernstein in ein konkretes Schuldgefühl in Bezug auf das Sterben der eigenen Frau übersteigert wurde.[1814] Dieses Schuldgefühl drängte also die mit dem Bekenntnis zur Homosexualität verbundene Queer-Identität wieder in den Hintergrund, verschleierte sie erneut – wie schon in der Originalfassung von 1963 – unter dem Deckmantel der ehelichen Liebe, die nun sogar bis über den Tod hinausreichte. Übrig blieb somit – bis auf ein paar indizienhaft erhalten gebliebene Queer-Relikte[1815] – der ödipale Konflikt zwischen Vater und – nun ‚konventionell' gegendertem – Sohn.[1816] Darüber hinaus wurde das gesamte Werk in der revidierten Fassung durch die retrospektive Deckerinnerung des kausalen Zusammenhangs von Revision und Sterben der Ehefrau gleichzeitig geradezu zu einer Art Klage-Kaddisch für Felicia Montealegre umcodiert: „I could not find a woman that could ever replace her because she was unique. More than that

---

[1814] Vgl. Anm. 1783.

[1815] Neben Bernsteins selbst benannten „female references" in den zu Beginn von *Din Torah* stehenden Worten „I am that part of Man You made/To suggest his immortality./You surely remember, Father? – the part/That refuses death, that insists on You,/Divines Your voice, guesses Your grace" zeigt sich die implizite Feminität des Sprechers am deutlichsten sowohl im Übergang zum *Kaddish 2*, wenn die ‚mutterhaften' Worte „My sorrowful Father./If I could comfort You, hold You against me,/Rock You and rock You into sleep" gesprochen werden, als auch im *Finale*, wenn es im Stile einer Liebeserklärung heißt: „Beloved Majesty: my Image, my Self!", vgl. LB, *Kaddish* Partitur 1977, S. [VIIf.] u. [X].

[1816] Durch die geschlechtliche Umcodierung des Sprecherparts in der revidierten Fassung der *Kaddish*-Sinfonie verschiebt sich überdies auch die oben angesprochene Anspielung der Originalversion auf das biblische Bundessymbol des Volkes Israel als erwählter Braut Gottes hin zu der auf das ebenfalls biblisch fundierte Symbol des Volkes Israel als Gottes adoptiertem Sohn, vgl. dazu die Bibelstellen Hos. 11.1f., Hes. 16, Jer. 2–4 sowie – aus neutestamentlicher Perspektive – Röm. 9.4. Was den im Sprecherpart personifizierten monumentalen Modus angeht, so bleibt dieser also auch in der revidierten Fassung nicht nur im Hinblick auf die Kabbala, sondern auch im Hinblick auf die Bibel durchaus gewahrt. Zur erinnerungskulturellen Rhetorik der Braut- bzw. Sohnschaft des Volkes Israel, die in der Bibel außerhalb des Hohelieds bezeichnenderweise weniger mit dem Gottesbund als solchem, sondern ebenfalls – wie in Bernsteins *Kaddish* – vielmehr mit dem Bundes*bruch* in Verbindung stehen, vgl. eingehender Assmann, J. (2015), S. 241–247.

I cannot say, she was one person in the history of the world – that was Felicia".[1817]

Das in der revidierten Fassung von 1977 im Nachhinein hinzutretende symbolische Gedenken an Felicia Montealegre besitzt übrigens eine klare Analogie in der 1963er-Erstfassung, die Bernstein ja – obwohl die kompositorische Arbeit bereits im August 1963 abgeschlossen war – nachträglich dem Andenken des am 22. November 1963 ermordeten John F. Kennedy gewidmet hatte.[1818] Bernstein selbst hatte über die nachträgliche Widmung im Nachhinein durchaus kritisch geurteilt:

> At that moment, I realized that I had to dedicate the piece to the beloved memory of this man whom I did indeed love very much. […] This brings up the whole problem of what music had to do with current affairs, with politics, with whatever, and it really has little if anything to do except as a great time capsule -- an artistic incarnation of a given period in history.[1819]

Mit der 1977er-Revision hat Bernstein die *Kaddish*-Sinfonie ein stückweit aus dieser historischen ‚Zeitkapsel' der frühen 1960er Jahre gelöst und sie in eine neue ‚Zeitkapsel' der Jahre 1977/78 überführt. Beide Fassungen zusammengenommen verleihen der *Kaddish*-Sinfonie somit eine historisch-semantische Mehrdimensionalitiät zweier in ihr anklingender unterschiedlicher sozialer ‚Nahhorizonte' des kommunikativen Gedächtnisses. Auf diesem Wege der historisch-semantischen Öffnung gehen die in den folgenden beiden Kapiteln genauer zu erörternden Textfassungen von Jamie Bernstein Thomas und Samuel Pisar weiter und transformieren die

---

1817 Vgl. Anm. 1801.

1818 Vgl. Anm. 1204.

1819 LB, Interview mit Peter Rosen für *Reflections*, 1977, zit. n. http://www.leonardbernstein.com/kaddish_commentary.htm (Abrufdatum: 12. November 2015). [Anm.: Die Passage wurde nicht in Rosens Film übernommen und findet sich auch nicht in seinem Skript.] Am 22. Januar 1964 wurde überdies Bernsteins langjähriger und enger Freund, der Komponist Marc Blitzstein ermordet. Schockiert darüber schrieb er drei Tage später an seine Schwester Shirley: „It's an open season on Kaddish, all right. The President. Marc.", zit. n. Simeone (2013), S. 459.

Kaddish-Sinfonie schließlich vollends in ein offenes musikkulturelles Gedächtnis-Kunstwerk.

3.4.3.3 Elektra und Talmud: Jamie Bernstein Thomas' Textfassung

Nach der (inoffiziellen) Uraufführung der revidierten Fassung der *Kaddish*-Sinfonie im April 1977 in Tel Aviv[1820] notierte Bernsteins Tochter Jamie in ihr Tagebuch folgende auf den Vater gemünzten Worte: „O my Father: ancient, hallowed, lonely disappointed Father. Rejected Ruler of the Universe, Angry wrinkled Old Majesty …".[1821] Leonard Bernsteins Konzept in der *Kaddish*-Sinfonie, das Gott-Mensch-Verhältnis als Vater-Sohn/Tochter-Beziehung zu inszenieren und entsprechend biographisch zu konnotieren, griff seine Tochter Jamie in dem Tagebucheintrag ihrerseits auf und übertrug es biographisch wiederum auf ihr Verhältnis zum Vater. Dass sich die Beziehungsproblematik zwischen Jamie und Leonard Bernstein angesichts der oben geschilderten Dramatik der familiären Ereignisse der Jahre 1976/77 gerade an der *Kaddish*-Sinfonie entzündete, erscheint dabei fast zwangsläufig auf der Hand liegend.

Mag man demnach in dieser spezifischen, dem eigenen Tagebuch anvertrauten Auseinandersetzung einer Tochter mit dem Vater zunächst die eher der konkreten Situation geschuldete, flüchtig-affektive Ausdrucksform eines familiären Konflikts sehen, so zeigt die Notiz doch bereits *in nuce* das vielschichtige Potential der Interpretation und erinnerungskulturellen Weiterschreibung des Sprechertextes von *Kaddish* auf, welches sich schließlich in Jamie Bernstein Thomas' 2002 erstellter Neufassung des

---

[1820] Vgl. Kap. 3.4.3.2.
[1821] Jamie Bernstein, o. N. zit. n. Burton (1994), S. 440.

Sprechertextes zu der Sinfonie ihres Vaters eindrucksvoll entfaltet.[1822] Diese Textneufassung entstand anlässlich einer Aufführung von *Kaddish* beim *Cincinnati May Chorfestival 2002*[1823], für das das *Cincinnati Symphony Orchestra* Bernstein Thomas als Rezitatorin für die Sprecherpartie engagiert hatte. 2003 erfolgte eine CD-Einspielung dieser Fassung, wiederum mit Bernstein Thomas als Sprecherin, Ann Murray als Sopranistin, der *London Oratory School Schola*, den *BBC Singers*, dem *BBC Symphony Chorus* und *Orchestra* unter der Leitung von Leonard Slatkin.[1824] Inzwischen liegt eine im Vergleich zum im Booklet der CD-Einspielung abgedruckten Text leicht revidierte Fassung des Bernstein-Thomas-Textes auf der Leonard-Bernstein-Website vor, die als die offizielle und gültige Fassung angegeben wird.[1825]

[1822] Bernstein Thomas' Textfassung ist programmatisch weitgehend auf die revidierte Fassung der Partitur von 1977 hin konzipiert. Durch die Inszenierung der Sprecherin als ‚Tochter' lassen sich inhaltlich jedoch auch deutliche Konnotationen zur 1963er-Erstfassung ausmachen (vgl. Anm. 1830), wenngleich die direkt im Sprechertext vorkommenden Kommentare zu den Textfassungen Leonard Bernsteins schwerpunktmäßig an der revidierten Textfassung von 1977 ausgerichtet sind.

[1823] Das Festival 2002 stand unter dem Motto „Beethoven, Bernstein & Brotherhood". Neben Bernstein Thomas' textlicher Neufassung der *Kaddish*-Sinfonie wurde während des Festivals auch Beethovens 9. Sinfonie sowie Adolphus Hailstorks *Done Made My Vow* für Sprecher, Solisten, Chor und Orchester aufgeführt, in dem die wechselvolle Geschichte zwischen Afrika und Amerika reflektiert wird.

[1824] Vgl. Bernstein Thomas, *Kaddish* Einspielung. Im Booklet der Aufnahme ist der gesamte Sprechertext abgedruckt (vgl. Bernstein Thomas, *Sprechertext* Booklet), nach dem im Folgenden zitiert wird, vgl. Anm. 1837.

[1825] Vgl. http://www.leonardbernstein.com/kaddish_jamie_bernstein.htm (Abrufdatum: 12. November 2015). Leider ist auf der Webseite keine Datierung der revidierten Fassung angegeben. Die Änderungen bestehen größtenteils aus Umformulierungen einzelner Wörter oder Passagen, die aber die Gesamtaussage weitgehend unangetastet lassen. Zuletzt (Stand November 2015) hat Jamie Bernstein Thomas ihre Textfassung gemeinsam mit Mary Wilson, Sopran, der *Choral Art Society* und dem *Boston Children's Chorus* sowie dem *Portland Symphony Orchestra* unter der Leitung von Robert Moody am 16. bzw. 18. März 2014 im *Merrill Auditorium*, Portland, dargeboten, vgl. Keyes (2014).

Wie aus ihrem Einführungstext im CD-Booklet hervorgeht, waren es vornehmlich zwei Gründe, die Bernstein Thomas bewogen haben, die Neufassung des *Kaddish*-Sprechertextes zu schreiben und aufzuführen:

> First, it would give me an opportunity – force me, in fact – to get to know a very large work in my father's repertoire, which I had hithero avoided. [...] The second reason for taking the offer was that I received permission from the Estate of Leonard Bernstein (where I have a few connections) to make some changes in the text.[1826]

Bernstein Thomas' Neufassung ist also von daher zunächst einmal als ein buchstäblich nachschaffendes, künstlerisches Produkt aus der Perspektive einer Interpretin gegenüber einem vorhandenen Werk zu betrachten. Dementsprechend lässt sich der in dem Sprechertext ausgetragene Disput der interpretierenden Tochter mit dem komponierenden Vater auch als Positionsbestimmung zwischen schaffender Kunst und nachschaffender Kunst, zwischen Komposition und Interpretation begreifen.

Daran anknüpfend zeigt sich in der Textneufassung aber auch ein ästhetischer Diskurs um die Musik der *Kaddish*-Sinfonie selbst. War in Leonard Bernsteins Partitur das endosemantische Spannungsfeld zwischen Atonalität und Tonalität das zentrale musikästhetische Thema, so wird bei Jamie Bernstein Thomas nun gerade dieses Spannungsfeld im Sprechertext einer kritischen Bestandsaufnahme unterzogen und in den exosemantischen Diskurs von Kompositions- und Rezeptionsästhetik transferiert. Auch hier dient der Tochter-Vater-Konflikt wieder als Folie, etwa wenn sich Bernstein Thomas in ihrem Booklettext an die amerikanische Erstaufführung der 1963er-Fassung zurückerinnert, der sie als damals elfjähriges Mädchen genau wie ihre jüngeren Geschwister aufgrund der schweren und schwierigen Musik offenkundig nur ungern zuhören mochte:

> The music was difficult for us, [...] it was thorny and unforgiving, with vast atonal wastelands to traverse. By the time the big tunes came along, our fragile attention spans had transformed into a deep longing for cartoons.[1827]

[1826] Bernstein Thomas, *Kommentar* Booklet, S. 8.
[1827] Ebd.

Als dritte Ausdrucksebene des inszenierten Tochter-Vater-Disputs wird in der Text-Neufassung schließlich das auch schon in dem Tagebucheintrag vom April 1977[1828] spürbare Spannungsfeld der sich an *Kaddish* entzündenden Familienproblematik im Hause Bernstein erkennbar. Auch dieses psychologisch motivierte Krisenpotential hat offenkundig seine Wurzeln bereits in der Zeit der ersten Aufführungen der 1963er-Fassung, bei denen sowohl der eigene Vater als Komponist und Dirigent als auch die eigene Mutter als Rezitatorin in Erscheinung traten und – wie Bernstein Thomas selbst ausführt – als Künstlerpersönlichkeiten entsprechend einschüchternd auf die Tochter wirkten:

> I had always found the piece's narration to be overly sentimental, even mawkish. My siblings and I had the added intimidation, as children, of watching our mother […] declaim the text in its first performances in the United States.[1829]

Wie sich zeigt, spielt in Bernstein Thomas' Auseinandersetzung mit dem *Kaddish*-Text also neben dem Tochter-Vater-Konflikt auch explizit die „intimidation" durch die Mutter als Sprecherin der Erstfassung eine Rolle.[1830] So entspinnt sich ebenso wie in Leonard Bernsteins beiden Textfassungen auch hier ein vielschichtiges psychologisches Geflecht, das freilich weniger queer und ödipal, als vielmehr ‚elektral'[1831] angelegt ist:

[1828] Vgl. Anm. 1821.

[1829] Bernstein Thomas, *Kommentar* Booklet, S. 8.

[1830] Wenn Bernstein Thomas mit ihrer neuen Textfassung gewissermaßen ihr Eingeschüchtertsein durch die Mutter zu überwinden versucht, so zeigt sich damit ebenso eine implizite Identifikation der Tochter mit der Mutter wie auch eine gewisse Konkurrenzsituation zwischen beiden. Dies wird nicht zuletzt auch daran deutlich, dass mit der neuen Textfassung explizit wieder eine Frau die Rolle des Sprechers übernimmt und damit eine deutliche Reminiszenz an die mit Felicia Montealegre verbundene Erstfassung hergestellt wird. Bernstein Thomas stellt sich mit ihrem Text und dessen Performanz als Künstlerin gleichsam nicht nur dem Vater, sondern auch der Mutter ‚gleichberechtigt' zur Seite bzw. entgegen. Damit erscheint die implizite Tochter-Mutter-Ebene ihres Textes auch als eine Variante des komplexen Beziehungsgeflechts zwischen Leonard und Felicia, wie sie sich in den Textversionen Bernsteins selbst zeigt.

[1831] Der erstmals von Carl Gustav Jung beschriebene „Elektrakomplex" als Pendant zum Freudschen Ödipuskomplex soll hier eher metaphorisch denn im engen Sinne psychoanalytisch verstanden werden, zumal die für den Elektrakomplex entschei-

> Bernstein was in a lifelong struggle to come to terms with his own father, who doled out his love and approval in painfully small portions. As for his daughter, the problem has been the reverse: how to find a niche for her sensibilities under the overwhelming glare of her father's emotions.[1832]

Bernstein Thomas' Neufassung des *Kaddish*-Textes markiert demnach eine persönliche Überwindung in der familiären und künstlerischen Auseinandersetzung mit den eigenen Eltern und den Versuch einer eigenen Positionierung innerhalb des Familienkonflikts, der – wie sich zeigen wird – gleichzeitig eine Rollenfindung der eigenen künstlerischen Identität impliziert.

In diesem Zusammenhang ist nun v. a. Bernstein Thomas' methodisches Vorgehen zur Erstellung ihrer ebenso psychologisch wie ästhetisch motivierten Neufassung des *Kaddish*-Textes interessant. Dieses beschreibt sie im CD-Begleittext nämlich wie folgt:

> Now that I had the permission to revise the text, I was suddenly paralysed. First, the old who-did-I-think-I-was feeling washed over me, closely followed by my problematic feelings about religion and about Judaism in particular. Then there was the very first line of Bernstein's text: ‚O my Father…' Uh-oh. So already I was in big trouble. As I began studying my father's text line by line while listening attentively to the music, I found myself mentally arguing with my father over his text: How could you say that? Why do you use that imagery there? Where's your sense of irony? Rather than revising my father's text, I found that I was commenting upon it, taking him to task in much the same way that he was taking God to task in his narration. Something felt right about that approach.[1833]

Ihren Kommentar zu dem Text des Vaters hat sie also gleichsam zum eigenen Sprechertext umfunktioniert; ein Verfahren, das Bernstein Thomas

---

dende Komponente der libidinösen Sehnsucht der Tochter gegenüber dem Vater bei gleichzeitiger Konkurrenz zur Mutter sich hier eher in der Variante einer Konfrontation mit dem Vater und zumindest partieller Identifikation mit der Mutter zu manifestieren scheint. Dennoch mutet die Metapher als recht passend an, da der Name „Elektra" etymologisch von der Farbe des aus fossilem Harz bestehenden Bernsteins abgeleitet ist („ἤλεκτρον" = „élektron" = „Hellgold/Bernstein") und somit auf m. E. recht treffende Weise die Beziehung zwischen Tochter und Vater Bernstein bzw. zwischen Leonard Bernsteins Textfassungen und dem ‚Bernstein-farbenen' Text von Jamie Bernstein Thomas in ein Bild setzen mag.

1832 Vgl. Bernstein Thomas, *Kommentar* Booklet, S. 9.

1833 Ebd., S. 8.

selbst nicht nur psychologisch, sondern vor allem auch erinnerungskulturell fundiert:

> Although I haven't studied the Talmud, I remember my father describing how the ancient rabbis wrote their commentary in the margins of the holy text, while a later generation of rabbis wrote *their* commentary in the margins of the previous commentary, and so on. There is certainly an ancient tradition in Judaism of engaging one's elders in argument – all the way back to the essential intimacy of arguing with God. So perhaps I am merely adding another generational layer to a long line of chutzpah.[1834]

Wie bereits Leonard Bernsteins eigenen Texten liegt – ausgehend von dieser ‚talmudischen' Interpretation – somit offenkundig auch Bernstein Thomas' Textfassung die Engführung von generationeller Auseinandersetzung und kulturellem Traditionskontinuum, von familiärem Kommunikations- und jüdischem Kulturgedächtnis zugrunde, wobei hier vor allem die explizite Frage nach der erinnerungskulturellen Qualität des Sprechertextes selbst virulent wird. Die Ebenen von primärem, d. h. kanonischem oder kulturellem Text und sekundärem Kommentar im Sinne eines Meta- oder Paratextes sind hierbei nicht eindeutig zu trennen: In Bernstein Thomas' Talmud-Vergleich stellt jeder Text die Kommentarschicht des vorangegangenen Textes dar bzw. dient umgekehrt jeder Kommentar als Textschicht nachfolgender Kommentare. Jeder Text ist somit Kanon und Exegese zugleich. Für die erinnerungskulturelle Perspektivierung des zu einem komplexen intertextuellen Text-Kommentar-Gewebe anwachsenden Konvuluts der diversen Textfassungen ergibt sich dadurch in der Konsequenz der Befund, dass – wie Bernstein Thomas es selbst in einem Interview mit Judith Clurman formuliert hat – „the narration of *Kaddish* can never be quite finished".[1835] Jede Textfassung stellt für Bernstein Thomas

---

[1834] Ebd., S. 9.

[1835] Bernstein Thomas, Interview mit Judith Clurman für das *Juilliard Journal Online* 19/3 (November 2003), S. 2. Die Webseite mit dem Link zu dem leider nur online publizierten Interview ist mittlerweile nicht mehr verfügbar. Daher möchte ich an dieser Stelle Frau Susan Jackson, Editor in Chief des *Juilliard Journal* herzlich dafür danken, dass sie mir am 16. August 2012 den Interview-Entwurf von Frau Clurman per Mail zugesandt hat, aus dem ich hier zitiere.

gleichsam nur eine weitere Schicht im Palimpsest des kollektiven Gedächtnisses dar, wobei ihr Ziel nicht etwa darin besteht, wie z. B. in Ernest Blochs Ansatz in *Avodath Hakodesh* bis zum mythischen Urgrund dieses Palimpsestes, d. h. der Brunnentiefe der Vergangenheit hin vorzustoßen, sondern es im Gegenteil quasi mit dem Blick nach ‚vorne' im Sinne eines Traditionskontinuums immer weiter aufzuschichten.

Aus spezifisch musikästhetischer Sicht ist an dieser von Bernstein Thomas hinzugefügten Palimpsestschicht nun besonders spannend, dass ihr ‚Jaakob-gleiches' Ringen mit dem Vater vor allem als Ringen um die bzw. mit der Musik des Vaters inszeniert wird: „Wrestling with him through his music has turned out to be a deeply satisfying way for me to resolve that problem."[1836] Zunächst ist an Bernstein Thomas' Text auffällig, dass sie eine gegenüber den Textfassungen Leonard Bernsteins noch deutlichere Engführung der beiden Persönlichkeitsprofile ihres Vaters, des Musikers und des Juden, vornimmt. Schon in der *Invocation* wird die Musikersphäre des Vaters klarer herausgestellt. Hieß es bei Leonard Bernstein: „I will sing this final Kaddish for You,/For me, and for all these I love/Here in this sacred house", so lautet die Passage bei Jamie Bernstein Thomas „my father sang this Kaddish/In his sacred house of music".[1837] Aus der bei Leonard Bernstein sich subtil zeigenden Ambiguität von Sakralraum und Konzertsaal wird bei Bernstein Thomas eine offen zu Tage tretende. Im *Din Torah*

1836 Bernstein Thomas, *Kommentar* Booklet, S. 9.

1837 Dieser und alle folgenden aus Bernstein Thomas' Sprechertext zitierten Abschnitte werden nach der im Booklet abgedruckten Textfassung zitiert (vgl. Bernstein Thomas, *Sprechertext* Booklet, S. 33–47) und nur bei wesentlichen Abweichungen wird die Textfassung der Website (vgl. http://www.leonardbernstein.com/kaddish_jamie_bernstein.htm (Abrufdatum: 12. November 2015)) in der Fußnote mit angegeben.

setzt sich diese Engführung im Rahmen der ‚Exposition' der Vaterfigur, die auch hier als Gottesankläger auftritt[1838], fort:

> My father tells him, ‚You gave me the power of song/to mirror your immortality./I'm the voice/That insists on your presence up there:/So pay attention to me! I've sung to you since you started the clock. You used to answer back/With a rainbow, a raven, a plague, something./But you've been awfully quiet lately./Awfully quiet'.

Aus dem im Sinne des adam qadmon seit Anbeginn der Zeit Gott lobenden Volk Israel, das in der 1963er-Fassung überdies mit der Geliebten „Lily of Sharon" gleichgesetzt worden war, wird bei Bernstein Thomas der seit Anbeginn singende Künstler, der seinen (nun „awfully quiet" seienden) Schöpfer mit Liedern preist und dafür bislang mit den entsprechenden ‚biblischen Wundern' Gottes belohnt wurde. Der Kaddisch sagende Vater bleibt somit auf der einen Seite zwar Teil der Religionsgemeinschaft des Judentums, ist auf der anderen Seite aber auch als autonomes Künstlerindividuum wahrnehmbar, das sich losgelöst von der religiösen Gruppierung und aus freien Stücken, eben als Musiker Gott zuwendet. Der alte und nun in die Krise geratene Gottesbund des Regenbogens bietet in Bernstein Thomas' Text somit die Alternative (oder Synthese) von religiösem und künstlerischem Vertrag zwischen Gott und Mensch.

Auf dieser Basis gerät die Sprecherin in der Rolle als Tochter nun jedoch mit dem Vater und seiner Musik in Streit. Auf der einen Seite erscheint ihr die harsche Musik der *Kaddish*-Sinfonie – die „flinty notes" bzw. „hard fists of notes battering the portals" wie es in ‚ihrem' *Din Torah* heißt – angesichts neuer „acres of smoldering wreckage"[1839] zwar nach wie vor berechtigt:

[1838] Bernstein Thomas macht aus ihrem Vater einen „lonely, nocturnal rambler of a father" und einen „brilliant, bedeviled fist-shaker". Während die erste Umschreibung auf Bernsteins Lieblingsmetapher des Mondes als Symbol der Kunst anzuspielen scheint (vgl. Kap. 3.3.1), verweist die zweite auf den blasphemisch gegen Gott wetternden Hiob: „Denn er hat seine Hand gegen Gott ausgestreckt, und dem Allmächtigen gegenüber hat er sich überheblich gebärdet." (Hi. 15.25, in: *Elberfelder Studienbibel*, S. 620), vgl. hierzu auch Anm. 2008.

[1839] Als neue politische ‚Sinnschicht' zu Weltkrieg, Schoah, Hiroshima und Kaltem Krieg, die bereits in Leonard Bernsteins Textfassungen greifbar sind (vgl. Kap. 3.4.3.4),

„Maybe he was right to pray for the dead-to-be.//This next instant could be the one/That mutes our voices/Mid-verse.“[1840] Auf der anderen Seite jedoch deckt die Tochter das ‚falsche (musikalische) Spiel' ihres Vaters mit Gott auf und geht insbesondere anhand der programmatischen *Scherzo*-Musik hart mit dessen Gegenüberstellung von ‚Poetry of Air' und ‚Poetry of Earth'[1841] bzw. den göttlichen und menschlichen Wundern hart ins Gericht. Die kontrastierende Darstellung von Himmelreich und Erde, wie sie im Text ihres Vaters zu vernehmen war, kommentiert sie etwa mit folgenden Worten:

> Lambs frisk; wheat ripples; sunbeams dance./No messy tears,/No mawkish finales.[1842]/My father says: something is wrong.[1843]//Of course: this clockwork world/Contains no fog, no grime,/No seductive human ambiguity.//Surely that omniscient fellow traveler/Could detect the trap/My father was leading him into.//And what do we suppose/Will turn out to be the antidote/To this tuneless world,/Without shadows or curiosity?/This dream: it's nothing but a setup,/A holy sting;/My father gives his God no real choice at all.//Next stop on the dream tour: our fallible planet./Didn't we all see *that* coming?/See the earth! Feel the pain!/Aren't we all so much more interesting,/Lovebeable, meaningful?

Die Kritik an der allzu plakativen Gegenüberstellung von ‚Poetry of Air' und ‚Poetry of Earth' geht schließlich über in eine Generalabrechnung mit dem Vater und seinem blasphemischen Gottesstreit:

> I would tell my father this:/I grow impatient with your nattering and preening,/Your mystic melodrama./Do you think this God of yours/Will be impressed with your earthly marvels?/Are you so special, so *chosen*/That he's even thinking about you at all?

---

müssen in dieser Formulierung aus dem im Frühjahr 2002 fertiggestellten Text der in New York lebenden Künstlerin Bernstein Thomas mit Sicherheit auch die islamistischen Terroranschläge auf das New Yorker *World Trade Center* vom 11. September 2001 mitgedacht werden. Diese waren überdies auch der Anlass für Samuel Pisar, seinen Sprechertext zu verfassen, vgl. Kap. 3.4.3.4.

[1840] In der überarbeiteten Fassung heißt es an dieser Stelle noch deutlicher: „Maybe we are but an eyelash away/From erasing all our footsteps,/Silencing all our songs.“

[1841] Vgl. Kap. 3.4.2.

[1842] In der überarbeiteten Fassung ist von „No mawkish triumphal cadences“ die Rede.

[1843] An dieser Stelle wird in der überarbeiteten Fassung noch die rhetorische Frage eingeschoben: „Can we all guess what that something is?“.

Die eigentliche *Din-Torah*-Szenerie findet in Bernstein Thomas' Text somit gewissermaßen erst im *Scherzo* statt. Durch diese geschickte Verschiebung wird der symmetrisch-dramaturgische Spannungsbogen der Textfassungen Leonard Bernsteins ein stückweit aufgebrochen, durchaus ganz in dem Sinne, dass eben auch das kabbalistische „mystic melodrama" keine adäquate Sinnformation mehr für die Tochter darstellt. Der ‚geschlossene' Werkcharakter der *Kaddish*-Sinfonie wird – zumindest ansatzweise – in seiner einheitlichen Struktur aufgelöst, ja die gesamte (künstlerische) ‚Schöpfung' des Vaters wird buchstäblich bloßgestellt:

> Listen to him,/Hustling his God like a carnival barker, saying:/ ‚Look, a rainbow, which I have created for *you*!/My promise, my covenant!/Look at it', he cries,/‚And believe in *me*!' How can a daughter bear/To hear her own father proclaim[1844]: ‚Magnified … and sanctified …/Be the great name of MAN!'/*Ugh!*

Mit der Transformation der dodekaphonen in tonale Musik schlägt auch der Anklagegestus in ein sukzessives Verständnis für die ästhetischen Beweggründe des Vaters um. Zunächst beginnt die Verstehenssuche über drei Fragen, die gleichsam den Transformationsprozess hin zur pathetischen *Ges*-Dur-Kantilene, das hier rein musikalisch als „simple song"[1845] bzw. „tune" verstanden wird, illustrieren:

> Why must my father seek out difficulty?/What gray force compels him/To create these barbed-wire dissonances?//Isn't he, aren't we all better off/When he believes in the power/Of his own simple song?

Der hier formulierte Problemaufwurf eines Spannungsfeldes zwischen vergeistigt-abstraktem Kunstanspruch und emotionalem Sinnlichkeitsbedürfnis führt bei der Sprecherin kurze Zeit später – bei dem ‚brachialen' Wiedereinbruch der Atonalität in den „Simple Song" während des *Kaddish 3* – zur ersten Erkenntnis des ästhetischen Programms einer intellektuell

---

[1844] Die Selbstreferenz der Tochter an dieser Stelle fehlt in der überarbeiteten Fassung.

[1845] Die Formulierung „simple song" stellt eine direkte Anspielung auf die gleichnamige Nummer aus Bernsteins *Mass* dar (vgl. LB, *Mass* Klavierauszug, S. 17–22), die ihrerseits deutliche musikalische Reminiszenzen an die *Ges*-Dur-Kantilene aus *Kaddish* aufweist, vgl. Kap. 3.4.1.

anspruchsvollen und dennoch eklektischen Musik, wie sie der Vater in *Kaddish* komponiert hatte:

> But wait, wait:/He's not quite ready…/Not ready to abandon/All that hard-won complexity./Here is what my father wished for:/Respect for the rigour of his thoughts,/Delight for the joy in his notes./Somewhere in the clasp of joy to rigour/Lies the art, and the faith of it. [1846]

Im *Finale* endlich erschließt sich ihr dann die tiefere musikkulturelle Sinnformation des gesamten Werks:

> My father dreamed us a Kaddish,/Here in his sacred house of music./He wrestled with his own voice/To show us our harmony, our dissonance.//And here is what my father would say:/'My God is complicated, for so I make him./Yet he knows I long to simplify,/And I shall simplify./But', says my father, ‚I'll get there the hard way … like this!'[1847]

Der ästhetische Anspruch der Komposition wird von der Sprecherin somit gleichsam an das theologische Konzept eines ganz im Sinne des ‚Fortschritts in der Geistigkeit' stets neu ‚hervorzudenkenden' Gottes („My God is complicated, for so I make him") zurückgebunden. Der vom Menschen ins Abstrakte übersetzte monotheistische Gott ist ‚kompliziert', so dass eine adäquate musikalische Repräsentation dieses Gottes – aus der Sicht der Tochter offenkundig ein zentraler ästhetischer Anspruch der *Kaddish*-Partitur – entsprechend komplex sein muss. Da aber in die musikalische Gleichung [1848] neben Gott auch dessen ‚Schöpfer', der (künstlerische) Mensch gehört, der sich trotz seines Strebens nach Komplexität ebenso

---

[1846] In der überarbeiteten Fassung heißt es etwas metaphorischer „Respect for the rigor of his thoughts,/Love for the outpourings of his heart./Somewhere in the clasp of love to rigor/Lies the art and the faith of it." Dadurch wird der Gegensatz zwischen vergeistigter und emotionaler Musiksphäre, symbolisiert durch Kopf und Herz, noch schärfer herausgestellt, wenngleich indes die elegante Anspielung auf Bernsteins musikalischen Spieltrieb, die ‚joy in his notes' verloren geht.

[1847] Die Schlusswendung lautet in der überarbeiteten Fassung leicht abgewandelt: „‚My God is complicated, for so I make him./Yet he knows how I long to simplify,/Celebrate and simplify…/And my song shall simplify…/But I refuse, refuse to make it *easy*!'"

[1848] Bernstein Thomas' Sprecherin formuliert in der *Invocation* die Zielsetzung des Vaters mit seinem musikalischen Kaddisch-Gebet als „[a] last attempt to drag God back into the equation".

nach Einfachheit sehnt, lässt sich das Ganze nur in das pragmatische Paradox einer Einfachheit auf dem „hard way“ auflösen, wie es sich für Bernstein Thomas in der „not-entirely-smiling final fugue“[1849] der *Kaddish*-Sinfonie realisiert.[1850]

[1849] Bernstein Thomas, *Kommentar* Booklet, S. 9.

[1850] Bernstein Thomas argumentiert diesbezüglich, dass ihr Vater das grundlegende ästhetische Problem, die Suche nach einer adäquaten und modernen Simplizität der Musik, in der *Kaddish*-Sinfonie und speziell deren Finalfuge noch nicht zufriedenstellend gelöst habe. Erst mit den zwei Jahre später fertiggestellten *Chichester Psalms* sei ihm dies gelungen: „I like to think that the *Chichester Psalms* is the real coda to the *Kaddish Symphony.* It is the resolution of the conundrum my father had about writing difficult music and music that comes easily. That is what he did when writing the *Chichester Psalms.* He just decided to do what he wanted to do, and write what he wanted to write. He didn’t care about what anyone was thinking about his music, and ironically, the *Chichester Psalms* is his most popular orchestral piece. It gets played everywhere: in schools, colleges, and by orchestras all over the world.“, Bernstein Thomas, Interview mit Judith Clurman für das *Juilliard Journal Online* 19/3 (November 2003), S. 4 [zu den bibliographischen Informationen dieses Interviews vgl. Anm. 1835]. Und an anderer Stelle schreibt sie noch expliziter: „I have come to think that Kaddish and Chichester Psalms ought to be considered one work, for the latter piece is really a resolution of the conflicts so passionately articulated in the former. […] [T]he joyous opening movement of ‚Chich’, as my father affectionately called it, could replace the not-entirely-smiling final fugue in *Kaddish*.“, Bernstein Thomas, *Kommentar* Booklet, S. 9. Die vorliegende Studie kommt bzgl. Bernsteins Intentionen freilich zu einem etwas anderen Schluss, wenngleich die durchaus auch musikalisch engen Bezüge sowie natürlich die chronologisch direkt hintereinander erfolgende Entstehung beider Werke keinesfalls in Abrede gestellt werden sollen. Dennoch sind die ‚tonalen’ *Chichester Psalms* ja gerade nicht das Werk, in dessen Idiom im Sinne einer Emanzipation von abstrakter Musik Bernstein fortan primär weiterkomponiert hat. Das musikalische Grundkonzept von *Kaddish,* das eklektische Nebeneinander von Tonalität und Atonalität bzw. die paradoxe Gleichzeitigkeit von Überwindung und Verschonung musikalischer Tradition, kehrt vielmehr auch in den Kompositionen der 1970er und 1980er Jahre wieder, allen voran in *Dybbuk* und *Mass* oder auch dem zwischen 1987–89 entstandenen *Concerto for Orchestra („Jubilee Games“)*, Bernsteins vielleicht ‚avantgardistischster’ Partitur überhaupt. Nicht zu vergessen die 1977er-Revision der *Kaddish*-Sinfonie selbst, die trotz einiger kleinerer musikalischer Änderungen gegenüber der Erstfassung in der wesentlichen musikalischen Idiomatik unangetastet bleibt. Die „not-entirely-smiling final fugue“ bildet auch hier, zwölf Jahre nach Entstehung der *Chichester Psalms* den Abschluss der Komposition. Ungeachtet dessen ist Bernstein Thomas’ Deutung natürlich gerade im Kontext der vorliegenden Arbeit höchst interessant, zeigt sich in ihr doch ein eindrückliches Beispiel einer rezeptionsseitigen Funktionalisierung der musikalischen Gedächtnisrhetorik der *Kaddish*-Sinfonie.

Die Erklärung für dieses ästhetische Programm des Vaters sieht auch Bernstein Thomas – ebenso wie Bernstein selbst – in der musikalischen Krise des 20. Jahrhunderts begründet, wobei sie diese Krise speziell auf die akademischen Musikdiskurse in der Mitte des 20. Jahrhunderts zuspitzt. In ihrem Begleittext zur CD-Einspielung schreibt sie:

> We tend to forget nowadays what an urgent crisis composers faced in the mid-twentieth century. A composer who wished to be taken seriously by the academic musical community absolutely positively had to forfeit tonality in favour of the twelve-tone vocabulary. There was no middle-ground. It was desperately important to my father to be accepted in the world of academe, but he could not quite bring himself to stop writing a tune. To my ears, *Kaddish* is a graphic, sometimes violent battle between tunes and twelve-tones, and this is in part what my revised narration is about.[1851]

Bleibt man im Hinblick auf die *Kaddish*-Sinfonie im Bild des Palimpsests, so zeigt sich, dass Bernstein Thomas die musikimmanente Schicht der Sinfonie, also das Ringen zwischen Tonalität und Atonalität und die damit verbundenen kompositions- und rezeptionsästhetischen Diskurse, explizit auf die Textschicht übertägt. Letztere hat nun nicht mehr, wie noch bei Leonard Bernstein, die allgemeine Glaubenskrise, sondern speziell die Musikkrise zum zentralen Thema und verbalisiert damit gewissermaßen die endosemantische Musikschicht der Partitur, exemplifiziert am Konflikt zwischen Tochter und Vater und ihren unterschiedlichen Musikanschauungen. Dabei zeigt sich, dass auch die Sprecherin in Bernstein Thomas' Textfassung selbst auf der Suche nach ihrer eigenen ästhetischen Ausdrucksweise ist, mit der sie – wie es im Booklet-Begleittext heißt – versucht, „to find a niche for her sensibilities under the overwhelming glare of her father's emotions".[1852] Der talmudisch fundierte generationelle Konflikt zwischen Tochter und Vater ist letztlich musikalisch motiviert und wird durch die Musik selbst weitertradiert. In einer Textpassage aus dem *Finale* heißt es entsprechend:

[1851] Bernstein Thomas, *Kommentar* Booklet, S. 8f.
[1852] Ebd., S. 9.

> It looks like we won't solve/The ancient riddle this time either./We rage at our fathers,/Who raged at their fathers,/And back and back,/All the way back to the Creator/Who invented our grievances/But will not tell us why.//Maybe the most we can hope for/Is to locate our own heart's voice/And fling its tiny song skyward,/As clear and weightless/As a bird at sunrise./And that is prayer./Not a grand ambition, perhaps,/But it is the essential, fine thing/That every single one of us can do.

Zusammengefasst ist Jamie Bernstein Thomas' Textfassung demnach der Versuch einer jeweiligen Relationsbestimmung zwischen 1. schaffender und nachschaffender Kunst, 2. Kunstproduktion und Kunstrezeption sowie 3. künstlerisch tätiger Tochter und künstlerisch tätigen Eltern. Alle drei Relationsebenen werden jeweils auf der Grundlage von talmudischen Tradierungsprinzipien erörtert, also an einem kulturellen Erinnerungsprozess gespiegelt. Als Zugang für die eigene künstlerische Interpretation der *Kaddish*-Sinfonie dient Bernstein Thomas der Weg eines ‚nachschaffenden' Kommentars zu dem bzw. den ‚originalen' Text(en) des Vaters. Die Text-Kommentar-Struktur zwischen den Texten des Vaters und der Tochter ist allerdings nur eine relative, da beide in Bernstein Thomas' ästhetischem Konzept als zwei von potentiell unendlich vielen Schichten einer palimpsestartigen Struktur einer nach hinten in die Vergangenheit sowie einer nach vorne in die Zukunft hin unabgeschlossenen *Kaddish*-Narration erscheinen, in der die Verhältnisse von Text und Kommentar, von Schöpfung und Nachschöpfung je nach Schichtperspektive wechseln. Während die Perspektive nach vorne naturgemäß unbestimmt bleiben muss, lässt sich der Blick nach hinten bis in die Brunnentiefe der mythischen Anfänge der Bibel bzw. bis hin zur Ur-Relation von göttlichem Schöpfungswerk und menschlicher Annahme desselben zurückverfolgen. Ganz im Sinne der gegenseitigen „recreation" von Gott und Mensch, wie sie in Leonard Bernsteins Textversionen entworfen wird, bleibt letztlich auch hier unbestimmt, wer zuerst war und wer wen geschaffen hat, Gott oder Mensch („'My God is complicated, for so I make him./Yet he knows I long to simplify,/And I shall simplify./[…]'"). Das Paradox der wechselseitigen

göttlich-menschlichen „recreation“ stellt für Bernstein Thomas also gewissermaßen die ‚Urszene’ des künstlerischen (Nach-)Schaffensprozesses dar.

Daran anschließend wird der ästhetische Diskurs um den Sinn und Zweck von Musik verortet, der sich dialektisch zwischen den Polen des akademischen Anspruchs, den „rigours of [the] thoughts“, und des sinnlichen Gehalts, den „joys in [the] notes“ bzw. „outpourings of [the] heart“ bewegt. Das rigorose schöpferische Denken wird dabei in einer abstrakt-transzendenten Sphäre („What gray force compels him/To create these barbed-wire dissonances?“) verankert, das sinnlich-ästhetische Fühlen steht im Kontext zwischenmenschlicher Beziehungen („Isn’t he, aren’t we all better off/When he believes in the power/Of his own simple song?“). Dadurch, dass auch dieser Diskurs zwischen Dienst an der Kunst und Dienst am Publikum an die Auseinandersetzung zwischen Mensch und Gott, zwischen Tochter und Vater zurückgebunden wird, kommt ihm ebenfalls dessen Palimpseststruktur zu: In dieser überlagern sich die geistigen und die emotionalen Sinnschichten der Musik immer wieder und türmen sich daher immer weiter als gegenseitige Texte und Kommentare auf. Ebenso wie Schaffens- und Nachschaffensprozess erscheinen auch Kunstproduktion und Kunstrezeption sowohl als komplementäre als auch als wechselseitige Phänomene: „somewhere in the clasps of joy(/love) to rigour/ Lies the art, and the faith of it.“ Die Suche nach diesem „somewhere“ ist dabei ein stetiges Ringen um Kompromisse, wie nicht zuletzt die „not-entirely-smiling final fugue“ der *Kaddish*-Sinfonie zeigt.

Die Konsequenz, die die Sprecherin für ihre eigene künstlerische Identität aus diesem Ringen zieht, ist die Ergründung und Verortung ihrer eigenen „heart’s voice“, aus der sie ihren „tiny song“ himmelwärts schicken kann. Dies mag – wie sie es selbst im *Finale* äußert – vielleicht keine „grand ambition“ sein, aber „the essential, fine thing/That every single one of us

can do“. Scheint sich hierin vordergründig das Herausziehen der Tochter aus den hochtrabenden Konflikten des Vaters zu offenbaren, so zeigt sich aber auch, dass ihre „heart’s voice“, gerade indem sie mit ebendieser ihre eigene *Kaddish*-Rezitiation anstimmt und dadurch buchstäblich sowohl in die Fußstapfen des Vaters als auch der Mutter tritt bzw. sich ihnen gegenüber künstlerisch positioniert, genau wieder jene großen Fragen anstimmt. Auch Bernstein Thomas bzw. ihr alter ego im Sprechertext kann somit gewissermaßen ihren ‚Elektrakomplex’, eine „Bernsteinfarbene“ zu sein[1853], nicht abstreifen. Dementsprechend dient die *Kaddish*-Sinfonie ihr selbst als Barometer der eigenen psychischen und künstlerischen Zerissenheit zwischen Vater und Mutter, zwischen älterer und jüngerer Generation („My father dreamed us a Kaddish/[…] He wrestled with his own voice/To show us our harmony, our dissonance.“). Aufgehoben ist diese Zerissenheit indes ebenfalls wieder in der übergeordneten Talmudstruktur, in der sich ihr eigener Konflikt als „another generational layer to a long line of chutzpah“ [1854] ausnimmt. Im Schlusswort ihres Begleittextes heißt es entsprechend:

> But it all comes to the same thing: we fight our way into the world, and learn who we are by bumping up against the walls our elders built to protect us from falling. The bumps are painful, the walls shudder and sometimes crack, and on and on we go. Are we wiser now than we were 1,000 years ago? Are we getting somewhere? Is God participating somehow? In his *Kaddish* Symphony, Leonard Bernstein asks all these hard questions on our behalf – and with any luck, we humans are likely to go on shaking our fists and asking the hard questions for some time to come.[1855]

Jamie Bernstein Thomas macht somit in ihrer Textfassung zu der *Kaddish*-Sinfonie ihres Vaters – und damit ganz in dessen Tradition stehend – gedächtnisrhetorisch schlussendlich aus der eigenen Biographie und Familiensaga den gedächtnismedialen Modellfall einer nach hinten und vorne offenen musikalischen Erinnerungskultur.

[1853] Vgl. Anm. 1831.
[1854] Bernstein Thomas, *Kommentar* Booklet, S. 9.
[1855] Ebd., S. 9f.

3.4.3.4 Trauma und Zeugnis: Samuel Pisars Textfassung

David M. Schiller versteht in seinen Studien zu Bernsteins *Kaddish*-Sinfonie das Werk als eine „post-Holocaust symphony, a delayed but clearly recognizable response to what Bernstein himself characterizes as the trauma of the Holocaust".[1856] Dieses Trauma hatte Bernstein in seiner Einleitung zu der Essaysammlung *Findings* selbst zu benennen versucht, indem er bei dem Zusammentragen seiner ‚Fundstücke' für die 1982 veröffentlichte Essaysammlung eine eigentümliche thematische und zeitliche Überlieferungslücke innerhalb der eigenen Text-Dokumente bemerkte:

> Perhaps the most stunning surprise I have had in this last swift rereading is the gaping hiatus that occurs between my university graduation (1939) and the end of World War II (1945). There is literally nothing there; and this surprises me so strongly because it was not only a period of war, but especially of the Holocaust – perhaps the most traumatic and cruel period in my life, or in that of any contemporary adult for that matter. Besides, I note with equal surprise that almost as much material in this volume stems from my feelings of Jewishness as stems from the musical universe I inhabit. All the more curious, then, that I seemed to have no impulse to document my emotions of the *Hitlerzeit*. Perhaps I did and the words were lost; after all, I had no secretary or files in those days, and was constantly moving from city to city. Or perhaps I was traumatized, as were so many others, including *real* writers, repressing the pain, averting the inner eye from the implications of a Holocaust after which the world could never again be the same.[1857]

Wie Schiller gezeigt hat, manifestiert sich der „gaping hiatus" in bezeichnender Weise an den in *Findings* aufgenommenen Textdokumenten, die den fehlenden Zeitraum von 1939 bis 1945 umrahmen.[1858] Analysierte Bernstein in seiner *Harvard Senior Thesis* gemäß dem Thema der Arbeit *The Absorption of Race Elements into American Music* die Musik Aaron Coplands vor dem Hintergrund der Aufhebung hebräischer Musikelemente in einem neuen amerikanischen Stil und suggerierte damit einen musikalischen

---

[1856] Schiller, D. (2003a), S. 127.
[1857] LB, *Findings*, S. 8f.
[1858] Vgl. Schiller, D. (2003a), S. 127–139; s. auch Schiller, D. (2003b), S. 187ff.

Assimilationsprozess Coplands mit weitgehender Aufgabe dessen jüdischer Identität[1859], so zeigt der im April 1948 – kurz vor der israelischen Staatsgründung am 14. Mai – niedergeschriebene, metafiktional dramatisierte Aufriss „Dialogue and … Encore" zwischen Bernstein und einem französischen ‚Soziologen' auf einer Überfahrt von Amerika nach Europa, dass Bernstein – wohl nicht zuletzt aufgrund der Ereignisse der Schoah – eine verstärkte Hinwendung zum Zionismus verspürte und auch ganz konkret aktive Unterstützungshilfe für den Aufbau des Staates Israels leistete.[1860] Schiller schreibt dazu:

> Here, then, is one explanation for Bernstein's aporia: he was moving not only from city to city, but also from assimilation to Zionism. With his own understanding of the Jewish question still in flux, still evolving, it is not surprising that he did not address the topic in writing at the time.[1861]

1859 „Thus, with Copland, it is fair to say that if it were not known that he is of Jewish descent, the Hebraic element would probably be unnoticed. As a matter of opinion, certain themes of Roy Harris sound almost more Hebraic than the avowedly Jewish themes in *Vitebsk*.", LB, *Harvard Bachelor's Thesis*, S. 100. Ähnlich argumentiert Bernstein im gleichen Kontext übrigens auch gegenüber Ernest Bloch: „Even with Bloch, who writes music programmatically and deliberately Jewish, that racial element is not musically the primary factor, but is immersed in the post-Romantic style that permeates the music as a whole. […] Except for such pieces as *Schelomo*, where actual Hebrew themes are used, Bloch's Hebraism is all in the program notes.", ebd.

1860 Vgl. LB, *Dialogue and … Encore*. Zwischen 1947-49 reiste Bernstein regelmäßig nach Palästina und gab mit dem damals noch unter dem Namen *Palestine Orchestra* firmierenden *Israel Philharmonic Orchestra* Konzerte. Ab 1948 fungierte er als musikalischer Berater des Orchesters. Wie politisch einflussreich Bernsteins Tätigkeit in Israel Ende der 1940er Jahre buchstäblich gewesen ist, symbolisiert eine Anekdote während des israelischen Unabhängigkeitskriegs 1948-49. Nachdem im Oktober 1948 die Stadt Be'er Sheva am Rande der Negev-Wüste von der israelischen Armee erobert worden war, gab Bernstein gemeinsam mit 35 Mitgliedern am 20. November, einem Tag, nachdem die UNO den Rückzug der israelischen Truppen aus der Negev-Wüste angeordnet hatte, spontan ein Konzert in der Stadt für vor Ort gebliebene Soldaten und Siedler. Aufgrund der immensen Zuschauerzahlen, die in den Quellen zwischen 1000 und 5000 Personen schwanken, interpretierten die ägyptischen Militärs diese Menschenansammlung wohl als israelische Truppenbewegungen, woraufhin sie ihre eigenen Einsatzkräfte von Jerusalem abzogen, weil sie eine neue israelische Offensive in der Negev befürchteten, vgl. Burton (1994), S. 184f.

1861 Schiller, D. (2003a), S. 131.

Nimmt man, wie Schiller[1862], zusätzlich zu diesen Texten Leonard Bernsteins auch die – genau wie *Findings* 1982 erschienene – Familienchronik seines Bruders Burton, *Family Matters,* mit in den Blick, so zeigt sich, dass der Abschluss der sukzessiven Aneignung der jüdischen Identität beider Brüder, insbesondere was den Zusammenhang von Judentum und Schoah angeht, offenkundig erst mit größerem zeitlichen Abstand zu den Ereignissen zwischen 1939 und 1945 gänzlich vollzogen werden konnte. Burton Bernstein berichtet darüber, wie der nazistische Genozid an den Juden, dem auch viele seiner in Europa lebenden Verwandten zum Opfer fielen, seinen Vater Samuel während der Kriegsjahre in eine tiefe Depression stürzte.

> Sometimes Sam would want to discuss the grim events of the day with his family – or lecture on them, at Sunday-afternoon dinner – but as a rule particularly bad news would plunge him into another brooding silence.[1863]

Burton Bernstein recherchierte selbst in späteren Jahren am *YIVO Institute for Jewish Research* in New York über die eigene Familiengeschichte und konnte einige Familienmitglieder, die Opfer der Schoah geworden waren, identifizieren. In *Family Matters* hat er eine Opferliste der Familie mit insgesamt 27 aufgelisteten Personen zusammengestellt, die er wie folgt kommentiert: „After reading that death roster of people I never knew, not only did I understand the Holocaust but I understood – for the first time, really – what my family was."[1864] Auch wenn Burtons 15 Jahre älterer Bruder Leonard während der Kriegsjahre nicht mehr zu Hause wohnte und somit nicht so direkt wie Burton das Leid des Vaters angesichts der nazistischen Ermordung zahlreicher Verwandter mitbekommen haben dürfte, scheint es doch so zu sein, dass beide Brüder in ihren jeweils 1982 verfassten Texten *Findings* bzw. *Family Matters* „are talking about the same trauma: the loss of their extended family to the Holocaust, but especially as

---

[1862] Vgl. ebd., S. 132f.
[1863] Bernstein, B., *Family Matters*, S. 87.
[1864] Ebd., S. 101.

understood through the more immediate loss of their father to his own despair."[1865]

Wie stark bei Bernstein das Trauma des Leids der eigenen Familie gewirkt und zu welch deutlichen psychischen Verdrängungsmechanismen es geführt haben muss, wird besonders deutlich, wenn man sich sein merkwürdiges, ja beinahe befremdliches Verhalten während seiner dritten Europatournee im Frühjahr 1948 anschaut, die ihn als einen der ersten jüdischen Musiker überhaupt auch wieder nach Deutschland, genauer zu einem Gastdirigat bei dem *Bayrischen Staatsorchester* nach München führte. Wie aus zwei Briefen an seine Sekretärin Helen Coates über seinen Aufenthalt in der einstigen Nazi-Hochburg hervorgeht, betonte Bernstein in diesem Zusammenhang besonders seine Identität als amerikanischer Jude: „The orchestra seems to 'love me,' despite the three strikes on me of being under thirty, American (which means no culture to them) and Jewish".[1866] Als solcher konnte er seine erfolgreichen Konzerte dort gegenüber den von ihm nach wie vor als feindlich gesinnt wahrgenommenen Deutschen mit entsprechender Kriegssiegermentalität als einen „triumph in conquering that orchestra"[1867] verbuchen und es geradezu auskosten, Deutschland quasi an seiner empfindlichsten Stelle, der Musik, getroffen zu haben: „[M]usic is the Germans' last stand in their ‚master race' claim, and for the first time that claim has been exploded in Munich."[1868] Überdies gab er auch zwei Sonderkonzerte für ehemalige KZ-Häftlinge in Landsberg und Feldafing. Über diese Konzerte berichtete er wie folgt:

[1865] Schiller, D. (2003a), S. 133.

[1866] LB an Helen Coates, 8. Mai 1948, in: LB, *Two Letters to Helen Coates*, S. 132. Angesichts der in Kap. 3.4.3.2 geführten Diskussion ist man versucht, zu Bernsteins „strike"-Liste auch noch das Adjektiv „gay" hinzuzufügen.

[1867] Ebd.

[1868] LB an Helen Coates, 11. Mai 1948, in: LB, *Two Letters to Helen Coates*, S. 134.

> Monday I will give two concerts for D. P.'s in two camps – Landsberg and Feldafing. That will be exciting. You should see the posters! I'll bring one home.[1869]

> Almost more exciting were the two concerts in D. P. camps yesterday (Monday). I was received by parades of kids with flowers, and the greatest honors. I conducted a twenty-piece concentration-camp orchestra (*Freischütz*, of all things!) and cried my heart out. And the entire (all-Nazi?) Munich orchestra journeyed out to fill the front rows, bouquets in hand, at both concerts. I can't tell this to you now – it's too deep and involved – and my train is due. […] You will receive by airmail a package containing a real concentration-camp costume which they gave me. Be particularly careful of it – it's a great (if slightly odorous) possession.[1870]

Angesichts der Schrecken der Schoah wirkt Bernsteins gesamte Beschreibung in diesen Briefen trotz der grundsätzlichen Solidarisierung mit den Opfern unangemessen euphemistisch; die Begebenheit in den Lagern mutet durch Bernsteins Worte eher wie ein aufregendes Abenteuer eines jungen, angesichts seines ‚Eroberungs'-Erfolgs in Deutschland euphorisierten amerikanisch-jüdischen Stardirigenten an; an entsprechender Sensibilität für die Opfer hingegen scheint es ihm zu mangeln, besonders deutlich dann, wenn ein ‚muffiges KZ-Kostüm' eines Häftlings von ihm zum skurilen Souvenir einer Art Holocaust-Tourismus erklärt wird. Es macht den Eindruck, als habe der knapp 30-jährige, seit Kriegsende auf einer immensen internationalen Erfolgswelle schwimmende Bernstein die unermesslichen Dimensionen des Leids, das die Opfer der Schoah erdulden mussten, nahezu vollends verdrängt, obwohl dieses für ihn doch gerade in den beiden Münchener Lagern mit Händen zu greifen sein musste, ja sogar zur Inszenierungsstrategie der Auftritte dort gehörte.

Auf diese Diskrepanz zwischen stark ausgeprägtem amerikanisch-jüdischen Siegerbewusstsein auf der einen und mangelnder Sensibilität gegenüber den KZ-Opfern auf der anderen Seite schien Bernstein anzuspielen, wenn er im eingangs zitierten Vorwort zu *Findings* schreibt: „repressing the pain, averting the inner eye from the implications of a Holo-

[1869] LB an Helen Coates, 8. Mai 1948, in: LB, *Two Letters to Helen Coates*, S. 133.
[1870] LB an Helen Coates, 11. Mai 1948, in: LB, *Two Letters to Helen Coates*, S. 134.

caust“.[1871] Der „gaping hiatus“[1872] von Bernsteins ‚Schoah-Trauma’ war somit offenkundig nicht nur ein historisch auf die Zeit zwischen 1939-45 bezogener, sondern auch ein sozial-empathischer zwischen konkretem und ‚symbolischem’ Opfer: Die Leidensgeschichte der eigenen Familie bzw. der eigenen kulturellen Identität band ihn an das historische Ereignis Schoah und ‚traumatisierte’ ihn damit, dennoch geriet jede Solidarisierung mit denjenigen Opfern, die das Grauen am eigenen Leib gespürt hatten, zur ungelenken Veranstaltung.

Diese komplexe Trauma-Konstellation, die ‚Schuld’, quasi ‚nicht genügend Opfer’ zu sein, scheint auch ein weiterer Grund dafür zu sein, dass Bernstein bis zum Ende seines Lebens immer wieder mit dem Text der *Kaddish*-Sinfonie haderte. Die Bezüge zur Schoah sind in beiden Sprechertexten von 1963 und 1977 deutlich greifbar. Neben der generellen und bereits erwähnten Topik des Kaddisch-Gebets als einem der zentralen Texte des jüdischen Schoah-Gedenkens, zeigt sich Bernsteins Bezugnahme zum nazistischen Genozid an den Juden vornehmlich im Text des *Din Torah*, wo die Sprecherin als verkörpertes Volk Israel die Worte spricht: „I am exiled by man, no longer cherished,/While he runs free – free to play/With his new-found fire, avid for death,/Voluptuous, total and ultimate death.“[1873] Das „new-found fire“ markiert hier eine deutliche doppelte Referenz

[1871] Vgl. Anm. 1857.
[1872] Vgl. ebd.
[1873] In der 1977er-Fassung heißt es an dieser Stelle in leichter Abwandlung der Identifikation des Sprechers: „Your image; that stubborn reflection of You/That Man has shattered, extinguished, banished./And now he runs free – free to play/With his new-found fire, avid for death,/Voluptuous, complete and final death.“ Gerade in den Formulierungen „shattered“, „extinguished“, „banished“ und „final death“ – letztere eine eindeutige Anspielung auf die „final solution“ der nazistischen ‚Judenfrage’ – nimmt sich die revidierte Fassung beinahe noch deutlicher aus, als die Erstfassung, wenngleich die explizite Identifikation des Sprechers mit dem Volk Israel als „Aní Havazelét ha-Sharón./Shoshanát ha-Amakím“ entfällt.

sowohl zu den KZ-Krematorien der Nazis als auch zur Atombombe[1874] – beides Themen, die angesichts der politischen Situation Anfang der 1960er Jahre mit dem Eichmann-Prozess in Israel 1961 sowie der Kubakrise im Oktober 1962 erneut höchst aktuell waren bzw. erstmals überhaupt eine breitere öffentliche Resonanz gerade auch in der amerikanischen Gesellschaft erfuhren.[1875]

Im Kontext des in *Kaddish* entworfenen Bildes der paradoxen Wechselbeziehung zwischen versagendem Gott und versagender Menschheit verweist die Anklage der Sprecherin an dieser Stelle explizit auf die Zerstörung ihres Grundvertrauens in das menschliche und göttliche Ethos, einst symbolisiert durch den Bund des Regenbogens. Nicht nur der Bund, sondern geradezu die gesamte Schöpfung wird vor dem Hintergrund von Genozid und atomarer Vernichtung fragwürdig, wenn der fehlbare Gott einen fehlbaren Menschen nach seinem Ebenbilde geschaffen hat (oder umgekehrt?) und der Mensch (ebenfalls nach göttlichem Vorbild?) mit der Fähigkeit ausgestattet ist, eine regelrechte Lust an jenem „voluptuous, total and ultimate death" zu entwickeln, die schließlich die Negation der Schöpfung bewirken kann.

Komplementär zu Hannah Arendts berühmter, im Kontext des Eichmann-Prozesses geprägter Formel der „Banalität des Bösen", die ja besagt, dass

---

[1874] Vgl. Schiller, D. (2003a), S. 154f.; Schiller, D. (2003b), S. 186; Bernard (1990), S. 202f. u. 687.

[1875] Wie Barry Seldes gezeigt hat, war Bernstein sehr an Hannah Arendts Berichterstattung über den Eichmann-Prozess, die zunächst in einzelnen Beiträgen im *New Yorker* erschienen und erstmals 1963 in Buchform in den USA unter dem Titel *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* veröffentlicht (vgl. Arendt, *Eichmann in Jerusalem*), interessiert, vgl. Seldes (2009), S. 96f. u. S. 230n16; zur historischen Einordnung von Arendts Buch vgl. Mommsen, *Arendt-Essay*. Außerdem gehörte Bernstein zu den Unterzeichnern eines am 10. April 1962 in der *New York Times* geschalteten Appells des *Committee for a SANE Nuclear Policy* (Vorläufer der heutigen Friedensorganisation *Peace Action*) an die US-Regierung, von den schließlich doch ab dem 25. April desselben Jahres durchgeführten Atomtests nahe der Weihnachtsinsel im Indischen Ozean Abstand zu nehmen, vgl. Bernard (1990), S. 476f.

die Schuld eines motiv- und gedankenlosen Schreibtischtäters wie Adolf Eichmann, der gerade aufgrund seiner ‚Pflichtausübung' innerhalb eines bürokratisch und arbeitsteilig organisierten Massenmordsystems und nicht aufgrund einer vermeintlich ihm eigenen Dämonie zu einem der schlimmsten Verbrecher der Menschheitsgeschichte werden konnte, mit irdisch-juristischen Kategorien nur völlig inadäquat zu bemessen sei, erscheint bei Bernstein das göttliche Gesetz als völlig inadäquat, die Ordnung der Dinge nach Auschwitz und Hiroshima wiederherzustellen, eben weil es in beiden historischen Momenten versagt habe. Was bei Arendt „Zivilisationsbruch" ist[1876], ist bei Bernstein Scheitern der göttlichen Schöpfung.

Die Identifikation der Sprecherin bzw. des Sprechers in *Kaddish* mit dem jüdischen Opfervolk verweist indes wieder auf die oben angesprochene Problematik von konkretem und ‚symbolischem' Opfer. Inwieweit kann eine Sprecherin bzw. ein Sprecher, zumal wenn sie bzw. er – wie gezeigt – so stark autobiographisch gezeichnet wird wie bei Bernstein, repräsentativ für die Opfer der Schoah sprechen?

* * *

Genau dieses moralische Problem scheint Bernstein gespürt zu haben, als er sich kurz vor seinem Tod an seinen langjährigen Freund, den Schoah-Überlebenden Samuel Pisar[1877], mit der Bitte wandte, dieser möge doch

---

[1876] Zum Begriff des „Zivilisationsbruchs Auschwitz" vgl. Diner (1987) u. Diner (1988).

[1877] Wie Pisar selbst während einer von Habakuk Traber moderierten Konzerteinführung am 16. November 2013 im *Berliner Konzerthaus*, bei der ich als Zuhörer zugegen sein durfte, berichtete, waren sich Bernstein und er wohl erstmals am 19. Januar 1961 anlässlich der Inauguration ihres gemeinsamen Freundes John F. Kennedys als US-Präsident begegnet. Aus dieser Begegnung entwickelte sich im Laufe der Zeit – maßgeblich vermittelt durch Pisars zweite Frau Judith, die als damalige musikalische Direktorin der *Brooklyn Academy of Music* in engem Kontakt zu Bernstein stand – eine bis zum Tode Bernsteins reichende Freundschaft zwischen den beiden.

eine neue Textfassung für seine *Kaddish*-Sinfonie schreiben.[1878] An Bernsteins erste diesbezügliche Kontaktaufnahme mit ihm erinnert sich Pisar in einem Videointerview, das mit ihm anlässlich einer Aufführung von *Kaddish* mit seiner Textfassung am 28. Mai 2008 in Paris geführt wurde, wie folgt:

> Bernstein, en écrivant la symphonie et le texte, était très influencé par l'expérience de sa famille pendant l'holocauste. […] [I]l a perdu beaucoup de membres de sa famille […], qui vivaient en Europe. Et il était très marqué par ça. Mais, il n'a jamais souffert lui-même pas, directement. Donc, quand il a décidé de […] dialoguer avec Dieu, […] il était capable de faire un vrai texte. […] Mais, il me disait: «Finalement, je n'ai pas grand-chose à lui dire parce que je n'ai jamais souffert. Je danse autour de lui. C'est peut-être élégant, mais, ce n'est pas conform avec la musique. Toi, tu devrais le faire parce que toi, tu as souffert; [ça ne peut] pas être fait par quelqu'un qui a vécu normalement. Seulement quelqu'un qui était là, qui a vécu ça dans sa chaire et dans son âme, qui est à mesure de dire quelque chose de significatif et qui oserait le dire.[1879]

Spätestens seit 1987 kommunizierten Pisar und Bernstein wohl intensiver über das Thema Schoah. So heißt es etwa in einem Brief Pisars an Bernstein vom 2. März 1987 u. a.: „It goes without saying that I would be glad to discuss any aspect of the Holocaust, and particularly the human dimension, whenever You wish."[1880] Bernsteins Interesse an Pisars Sicht auf die Geschehnisse der nazistischen Judenvernichtung dürfte vermutlich maßgeblich durch die Lektüre der erstmals 1979 erschienenen Autobiographie Pisars *Le sang de l'espoir* geweckt worden sein, die 1980 unter dem Titel *Of Blood and Hope* auch in einer von Pisar selbst stammenden

---

[1878] Auf anderer Ebene zeigt sich hier erneut Bernsteins Bestreben, den Text der *Kaddish*-Sinfonie zwar als seinen eigenen verstanden wissen zu wollen, ihn aber in der Konsequenz – entweder in der Performanz oder – wie hier – gar in der Textkomposition selbst – doch immer jemand anderem zu übertragen: War es bei Felicia Montealegre die ‚Protektion des Eherings' (vgl. Anm. 1780 u. 1794), so war es bei Pisar gewissermaßen die ‚Protektion des moralischen Zeugen der Schoah' (s. u.), von der Bernstein sich offenkundig eine angemessene praktische Umsetzung seiner musikästhetischen Konzeption versprach.

[1879] Pisar (2008a), Teil 1, 00:34–02:29.

[1880] Samuel Pisar an LB, 2. März 1987, in: *LoC Bernstein Col*, Box, Folder, Bl. 1r.

englischen Übersetzung auf den Markt kam.[1881] In diesem Buch schildert Pisar auf erschütternde Weise seinen Überlebenskampf in den Konzentrationslagern Majdanek, Auschwitz und Dachau, aber auch seine erfolgreiche Tätigkeit nach 1945 als international renommierter Anwalt sowie einflussreicher Diplomat und Berater der UNESCO sowie der amerikanischen und westeuropäischen Außenpolitik während des Kalten Krieges. Dabei spiegelt Pisar seine Nachkriegserfahrungen, die einige intime Einblicke in die weltpolitischen Schaltzentren der 1960er und 1970er Jahre gewähren, immer wieder an seinen Erfahrungen als Kind und Jugendlicher, der seit 1941 in diversen KZs um sein Leben kämpfte, und thematisiert somit eindrücklich sowohl die körperlichen und psychischen Folgeerscheinungen der ‚entmenschlichten' Opfer der Schoah und den schwierigen Prozess ihrer ‚Rehumanisierung' als auch die sozialen und politischen Erschütterungen des Zivilisationsbruches insgesamt. Im Hinblick auf die KZ-Erfahrungen zeigen sich – ähnlich wie bei Elie Wiesels Schilderungen in *Nacht* – auch in Pisars Darstellung überdies immer wieder blasphemische Auseinandersetzungen mit Gott und dessen Versagen angesichts der Vernichtung des Volkes Israel bzw. konkret Pisars eigener Familie. So etwa, wenn Pisar die endgültige Trenung von Mutter und Schwester bei seiner Deportation aus dem Getto seiner Heimatstadt Białystok nach Majdanek beschreibt – hier zitiert nach der 1980 erschienenen englischen Ausgabe:

> When the two lines of prisoners seperated and I could see them no longer, a rage against man and God tore through my breast. Choking with tears, I raised my fist to heaven in a blasphemous cry against the Almighty: "*Gazlen! – Monster!* How dare you!"[1882]

Gerade diese Bezüge in Pisars Biographie, aber auch die großdimensionierten Analysen der kulturellen und gesellschaftlichen Konsequenzen der

---

[1881] Vgl. Pisar (1980). Pisars Buch wurde auch in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Das Blut der Hoffnung* bei Rowohlt verlegt, vgl. Pisar (1979).

[1882] Pisar (1980), S. 43.

Schoah für die gesamte Weltpolitik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts scheinen Bernstein offenkundig im Hinblick auf seinen Plan bestärkt zu haben, Pisar einen neuen Sprechertext für *Kaddish* schreiben zu lassen.

Zunächst jedoch wollte Bernstein Pisar für sein bereits seit den 1970er Jahren geplantes Projekt einer Holocaust-Oper gewinnen[1883], dem Pisar allerdings eher skeptisch gegenüberstand:

> Franchement, je n'étais pas d'accord. Je ne pouvais pas imaginer [un] opéra sur ce sujet. C'était avant *La Liste de Schindler*, c'était avant cet autre film *La vie est belle*, c'était la fiction, j'étais toujours d'avis [qu'on] [ne] peut pas mêler la fiction avec cette réalité-là. Et je lui ai dit de voir […] Maria Callas chanter une aria devant une chambre à gaz à Birkenau, ça [ne] me chantait pas.[1884]

Stattdessen versuchte Pisar seinerseits, Bernstein für eine ebenfalls nicht realisierte *Symphonie Olympique* über die olympische Bewegung der Neuzeit zu begeistern.[1885] Zu einer erfolgreichen künstlerischen Kooperati-

---

[1883] Zu Bernsteins umfangreichen Plänen einer Holocaust-Oper, die zwischenzeitlich unter dem Titel *Babel* firmierten und in der ein mehrsprachiges Libretto, bestehend aus französischen, englischen, deutschen und italienischen Textpassagen vertont werden sollte (vgl. Burton (1994), S. 481f.), hat sich reichhaltiges Planungs- und Skizzenmaterial (vgl. *LoC Bernstein Col,* Box 1060f.), ein bereits am 3. Oktober 1977, dem Jahr der *Kaddish*-Revision, verfasster Textentwurf von Gerald Green (*LoC Bernstein Col*, Box 707, Folder 2) sowie eine diesbezügliche Korrespondenz mit John Wells erhalten (vgl. LB an John Wells, undatiert 1990, in: *LoC Bernstein Col*, Box 103, Folder 49). Wie sehr Bernstein dieses schließlich nicht mehr realisierte Werk am Herzen lag und wie dessen Werkgenese implizit auch mit derjenigen der in Kap. 3.4.3.2 erörterten zwei Textfassungen von *Kaddish* zusammenzuhängen, ja diese gleichsam zu ‚transformieren' schien, wird besonders an einer in Humphrey Burtons Biographie geschilderten Begebenheit deutlich, die am Abend vor Bernsteins Tod am 14. Oktober 1990 stattfand. Burton berichtet von einem Gespräch Bernsteins mit Aaron Stern, dem damaligen Dekan des *American Conservatory of Music* in Chicago, Folgendes: „Stern sensed his friend was troubled by the need to make some kind of confession. It emerged in a flurry: he had been relieved, even glad, he said, when Felicia died, because it gave him the freedom for which he had been longing. But ever since, he had felt guilty for having had such a feeling. Was he never to be rid of this guilt? Or of his other guilt, toward his fellow Jews? He was a fraud, he said, or he would have been able to write his Holocaust opera. 'If I knew what I wanted to say I wouldn't be sitting here now.'", Burton (1994), S. 530.

[1884] Pisar (2008a), Teil 4, 00:14–01:18.

[1885] „Le Maestro et moi avions enisagé de travailler ensemble sur d'autres projets, notamment un opéra sur l'Holocauste proposé par lui et une symphonie olympique suggérée par moi", Pisar (2008b), S. 7. Pisars Idee einer olympischen Sinfonie kam bereits in einem von ihm verfassten Brief an Bernstein vom 8. Juni 1986 zum Aus-

on zwischen beiden kam es schließlich 1989, als Bernstein gemeinsam mit anderen Künstlern (darunter u. a. Krzysztof Penderecki, Hermann Prey, Barbara Hendricks und Lukas Foss) in Warschau ein international von der BBC übertragenes Benefizkonzert anlässlich des 50. Jahrestages des Einmarsches der deutschen Wehrmacht in Polen am 1. September 1939 gab. Für dieses Konzert hatte Bernstein bei Pisar angefragt, ob dieser bereit sei, für das Konzert eine Narration seiner Erlebnisse als Schoah-Überlebender beizusteuern. Pisar erstattete bei dem Konzert, begleitet von Videoprojektionen historischen Filmmaterials, an insgesamt sechs Stellen einen autobiographisch gefärbten Bericht über die Ereignisse der russischen Besatzung und der deutschen Invasion in Polen, den Aufstand im Warschauer Getto und die Deportation seiner Familie, sein eigenes Überleben der KZs sowie schließlich seine Flucht aus Dachau und den Todesmarsch, bei dem er von amerikanischen GIs gerettet wurde. [1886]

Bis zu seinem Tod im Oktober 1990 insistierte Bernstein daraufhin immer wieder, Pisar möge für *Kaddish* einen neuen Sprechertext schreiben. Zunächst wiegelte Pisar – ähnlich wie bei dem Holocaust-Opernprojekt – auch hier aus drei Gründen ab:

> Je protestai que je n'étais ni capable de composer des paroles à la hauteur de sa musique ni de déclamer un texte intime sur les calamités qui avaient décimé mon peuple, anéanti ma famille et saccagé mon enfance. Je n'étais pas non plus préparé à revisiter ma relation orageuse avec le "Royaume des Cieux", silencieux et passif durant ces années maudites.[1887]

Nach Bernsteins Tod revidierte Pisar diese ablehnende Haltung jedoch und reagierte damit auch auf den bis heute andauernden und vornehmlich seit

---

druck, wo es u. a. heißt: „Speaking of sport, I reported to I.O.C. President Juan Antonio Samaranch about our conversations and you will hear from him shortly. After you have had a chance to ponder the idea, I will be in touch.", *LoC Bernstein Col*, Box 44, Folder 49. Pisar war über lange Jahre Anwalt von Samaranch und dem Internationalen Olympischen Komittee.

[1886] Das Skript des Konzertprogramms mit Pisars Narrationstexten findet sich heute in *LoC Bernstein Col*, Box 102, Folder 23.

[1887] Pisar (2008b), S. 8.

den 1990er Jahren einsetzenden kulturellen Wandel des Schoah-Gedenkens, der auf der einen Seite durch das zunehmende Wegbrechen der persönlichen Erinnerung von Überlebenden und Zeitzeugen, also der Basis für das kommunikative Gedächtnis an die Schoah gekennzeichnet ist, sich auf der anderen Seite aber gleichzeitig durch eine neue Konjunktur des Gedenkens gerade im Kunst- und Unterhaltungsbereich sowie auch in der Historiographie und kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung auszeichnet und damit den Beginn eines kulturellen Gedächtnisses an den nazistischen Genozid markiert.[1888] Genau in diesem erinnerungskulturellen Übergangsprozess verortet Pisar seine Auseinandersetzung mit Bernsteins ‚Vermächtnis' des neuzuschreibenden *Kaddish*-Textes:

> Après nous, l'Histoire parlera, au mieux avec la voix impersonnelle des chercheurs et des romanciers, au pire avec celle des falsificateurs et des démagogues; ce processus a déjà commencé. Ces sombres réflexions m'ont amené à conclure que je devais à mon grand et regretté ami de relever son défi.[1889]

Nach den islamistischen Terroranschlägen auf das New Yorker *World Trade Center* am 11. September 2001 – für Pisar ein „nouvel embrasement du monde"[1890] – schrieb er seinen mit „Kaddish – A Dialogue with God"[1891] titulierten Text schließlich nieder. Die Uraufführung dieser Textfassung fand am 1. August 2003 auf Einladung Christoph Eschenbachs im Rahmen des *Ravinia Festivals of the Arts* in Chicago statt. Pisar selbst fungierte als Sprecher, dirigiert wurden die Sopranistin Kelley Nassief, der *Glen Ellyn Children's Choir* sowie Chor und Orchester des *Chicago Symphony* unter der Leitung des Bernstein-Schülers John Axelrod.[1892] Die europäische Erstaufführung erfolgte am 29. August 2006 während des *Lucerne Festivals*. Neben

---

1888 Vgl. Kap. 1.2.
1889 Pisar (2008b), S. 8.
1890 Ebd.
1891 Vgl. Pisar, *Kaddish* Sprechertext.
1892 Laut Pisars eigener Aussage haben sowohl Eschenbach als auch Axelrod maßgeblichen Anteil an der Einrichtung des Textes für Bernsteins Partitur gehabt, vgl. Pisar (2008b), S. 8.

Pisar als Sprecher dirigierte erneut Axelrod diesmal das *Luzerner Sinfonieorchester* sowie den *Rundfunkchor Berlin* und die Knaben des *Staats- und Domchores Berlin*, Sopranistin war Abbie Furmansky. Durch den Mitschnitt dieser Aufführung liegt auch eine Einspielung der Pisarschen Fassung vor.[1893] Weitere Aufführungen mit dem 2015 verstorbenen Pisar als Sprecher fanden u. a. in Berlin (2007), Philadelphia, Paris, New York, London (2008), Jerusalem (genauer Yad Vashem) (2009), Warschau (2010), Washington (2011), Prag (2012), Budapest und erneut Berlin (2013) sowie Frankfurt a. M. und Edinburgh (2014) statt.[1894] Die aktuellste mir als Typoskript vorliegende Textfassung[1895] datiert vom 8. September 2013.[1896]

[1893] Vgl. Pisar, *Kaddish* Einspielung.

[1894] Auch nach Pisars Tod im Sommer 2015 wird seine Textfassung weiterhin rezipiert. So sind Pisars Frau Judith und Tochter Leah im Oktober 2015 als gemeinsame Sprecherinnen bei zwei Mailänder Aufführungen der Pisarschen Fassung der *Kaddish*-Sinfonie zusammen mit Kelley Nassief (Sopran), dem *Coro di Voci Bianche de laVERDI* und dem *Coro e Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano* unter der Leitung von John Axelrod aufgetreten, wobei die beiden Sprecherinnen den inhaltlich und sprachlich unveränderten Text Pisars abwechselnd und nach Sinnabschnitten aufgeteilt vortrugen, vgl. Guadagnolo (2015), S. 14–26. An dieser Stelle sei Herrn Gerd-Heinrich Niemeyer, der die Mailänder Aufführung vom 25. Oktober 2015 live miterlebt hat, ganz herzlich für die anschaulichen Schilderungen seiner Konzerteindrücke gedankt. Darauf gestützt tut sich mit den Mailänder Konzerten eine verblüffende Analogie zwischen den Rezeptionsgeschichten der Fassungen Bernsteins und Pisars auf, insofern als in beiden Fällen sowohl Ehefrau als auch Tochter als maßgebliche Träger einer intergenerationell funktionalisierten Tradierung der jeweiligen Textfassungen fungieren und somit auch im Falle Pisars familiäre mit kollektiver Gedächtnisgeschichte (hier die der Schoah) durch das Medium der *Kaddish*-Sinfonie enggeschaltet zu werden scheint (vgl. dazu auch Kap. 3.4.3.2f.).

[1895] Dieses Typoskript wurde mir dankenswerterweise auf Nachfrage von der Programm- und Orchesterdirektion des *Berliner Konzerthauses* am 20. November 2013 per Mail zugesandt. Im *Konzerthaus* fand am 15. bzw. 16. November 2013 eine Aufführung von Bernsteins *Kaddish* mit Pisar als Sprecher statt; die Sopranistin Kelley Nassief, der *Ernst Senff Chor Berlin*, die Kappellknaben des *Staats- und Domchores Berlin* sowie das *Konzerthausorchester Berlin* wurden dirigiert von Wayne Marshall.

[1896] Ganz im Sinne des offenen Kunstwerks, wie es sich schon sowohl bei Leonard als auch bei Jamie Bernsteins Textfassungen zeigte, ist Pisars Text ebenfalls vom Grundansatz her unabgeschlossen, wie nicht zuletzt auch die von seiner Frau und seiner Tochter angestoßene postume Tradierung seiner Textfassung in den Mailän-

Pisars Text lässt sich grundsätzlich nahezu idealtypisch nach dem Muster einer „moralischen Zeugenschaft“ analysieren, wie sie Aleida Assmann im Kontext der Erinnerungskultur der Schoah klassifiziert hat.[1897] Der Typus des „moralischen Zeugen“ lasse sich demnach jeweils spezifisch von den anderen Typen des „juridischen“, des „religiösen“ und des „historischen Zeugen“ abgrenzen, obgleich er Züge all dieser Zeugentypen in sich

der Aufführungen vom Oktober 2015 zeigt, wenngleich der Text hier weder inhaltlich noch sprachlich, dafür aber formal bzw. performativ durch die Aufteilung der Rezitation auf zwei Sprecherinnen verändert wurde (vgl. Anm. 1894). Pisar selbst schreibt über seine stetigen Texttransformationen: „[C]'est devenu une obsession […] une compulsion de raffiner et de sculpter et d'améliorer de concert à concert. Comme si c'était nécessaire de tirer de mes entrailles les nuances pour ne pas trop offenser, pour exprimer la réalité honnêtement.“ Besonders bemerkenswert ist Pisars Tendenz, den Text dem jeweiligen Vortrags- und Konzertort anzupassen. So fügte er etwa bei einer Konzertaufführung im Rahmen des 7. Singer Festivals der jüdischen Kultur Warschau am 1. September 2010 zu Beginn der Sinfonie den Textzusatz ein: „This is my personal Kaddish/Performed tonight in Poland,/The land of blood and hope,/Where I was born and where I fought/My first victorious duels/With a very tragic fate.“ (vgl. Min. 01:28–01:47 des auf *YouTube* abrufbaren Video-Mitschnitts der Aufführung, http://www.youtube.com/watch?v=xzAU9lr2JVY, Abrufdatum: 12. November 2015). Auch anlässlich der erwähnten Aufführung im *Konzerthaus Berlin* am 16. November 2013 (vgl. Anm. 1895), bei der ich selbst als Zuhörer zugegen war, brachte Pisar eine kleine Reminiszenz an den Aufführungsort ein, indem er im Vorfeld der Transformationsepisode des *Scherzos*, wo von seiner Befreiung aus Dachau durch die Alliierten die Rede ist, ebenso die Eroberung Berlins durch die Rote Armee erwähnte – eine Passage, die in allen anderen mir bekannten Textfassungen fehlt. Da die im Konzert rezitierte ‚Berlin-Reminiszenz' auch in der mir vom Konzerthaus dankenswerterweise per Mail zugeschickten Version, die vom 8. September 2013 datiert (vgl. Anm. 1895), nicht enthalten ist, scheint dies ein recht kurzfristiger Einfall Pisars gewesen zu sein. Zu der mir zugesandten Textfassung schrieb Herr Matiss Druvins, Assistent der Programm- und Orchesterdirektion des *Berliner Konzerthauses*, in seiner an mich adressierten Mail vom 20. November 2013 Folgendes: „Herr Pisar überarbeitet […] seinen Sprechtext regelmäßig. Das ist auch der Grund dafür, dass wir Ihnen lediglich die Vorlage für die deutsche Übersetzung im Programmheft schicken können. Herr Pisar hatte nämlich nach der Drucklegung des Programms noch spontan Änderungen vorgenommen, die wir im Programmheft leider nicht mehr berücksichtigen konnten. Der am Abend des 16.11.2013 rezitierte Text liegt uns dementsprechend nicht vor. Er war gleichsam ein Resultat des Proben- und Aufführungsprozesses in Budapest, wo die Sinfonie kurz vor den Konzerten bei uns im Konzerthaus aufgeführt worden war.“

[1897] Assmann, A. (2012), S. 20–40; Assmann, A. (2006), S. 85–92.

vereine.[1898] Während religiöse Zeugen als Märtyrer-Opfer durch ihren Tod die Macht eines überlegenen Gottes o. ä. bezeugten, sich dementsprechend zu diesem Gott bekennten und damit eine grundsätzlich positive Sinnstiftung schafften,[1899] bezeugten moralische Zeugen, obgleich ebenfalls Opfer, gerade durch ihr Überleben eine grundlegend negative Botschaft „von dem Bösen schlechthin, das sie in Form einer organisierten verbrecherischen Gewalt unmittelbar am eigenen Leibe erfahren haben".[1900] Symptomatisch dafür steht bei Pisar die Theodizee im Sinne eines ‚Anti-Bekenntnisses' zu Gott. Zu Beginn von *Din Torah* heißt es:

> Lord, today I reach out to you/With the same visceral voice/I once raised against you blasphemously,/As a skeletal kid with shaved head and sunken eyes,/trembling at the threshold/of a Birkenau gas chamber./Trembling and demanding to know:/Why do you abandon us?/How can you allow such carnage?/Do you even care?/[...]And in my abysmal despair, I lashed out at you,/Like Moses smiting the rock in the Sinai desert,/Like Job protesting his undeserved punishment./Hallucinating from anguish and pain,/While the crematoria spewed fire and smoke,/I gave up praying./How could I go on murmuring that God is great,/And the other pious verses of adoration/I had absorbed with my mother's milk,/Like all the children of Abraham/since Isaac and Ishmahel,/Since Mary and Jesus?/No. I could not. I would not./Not there. Not in Auschwitz![1901]

Auch Pisar schreibt sich zwar in die bis in biblische Urzeiten zurückreichende und fundierende Sinngeschichte der jüdischen (bzw. allgemein der monotheistischen) Religion und ihrer Gottesstreitkultur ein, stellt den Gottesbund aber zugleich – und noch deutlicher als Bernstein selbst – dermaßen radikal in Frage, dass Gott selbst in die Nähe der Schuld an der Schoah gerückt und nahezu mit dem Bösen gleichgesetzt wird. So formu-

---

1898 Assmann, A. (2012), S. 30.

1899 Ebd., S. 24ff.

1900 Ebd., S. 30.

1901 Dieses und die folgenden Zitate werden aus pragmatischen Gründen nur nach der Fassung, wie sie sich auf der Bernstein-Website findet, wiedergegeben, vgl. Pisar, *Kaddish* Sprechertext. Die inhaltlichen Abweichungen etwa zu den Textfassungen der CD-Einspielung (vgl. Booklettext in: Pisar, *Kaddish* Einspielung, S. 21–30) oder des mir vorliegenden Transkripts des Berliner Konzerts am 15./16. November 2013 (vgl. Anm. 1895) sind in den von mir folgend angeführten Textpassagen jeweils nur marginaler Natur und können daher hier außen vor bleiben.

liert er am Ende von *Din Torah* im Anschluss an die Amen-Kadenz des Chores die Worte:

> How can one even be sure/That the Shoah was totally man-made?/We know from the book of Genesis/How wrathful and vengeful a God you can be/When you lose your notorious temper./Is it anger or indifference/That explains your perplexing silence/While we were being defamed,/Dehumanized and decimated?/I dread the thought, Lord,/But this silence may have convinced/Many a demon, and a largely uncarning world,/that the Holocaust, and more recent genocides,/Against vulnerable peoples,/Were and are acceptable – even to this day.

Dieser heftige Anklageton in Pisars ‚Zeugenaussage' evoziert natürlich auch, ganz nach dem Muster des *Din-Toire mit Got,* die Sphäre der Institution Gericht. Anders aber als beim juridischen Zeugen, bei dessen Zeugnis es laut Aleida Assmann vor allem auf Zuverlässigkeit und Glaubwürdigkeit im Kontext der Urteilsfindung ankomme[1902], stehe das Zeugnis des moralischen Zeugen „nicht (nur) im Zeichen der *Anklage*, sondern vor allem auch im Zeichen der *Toten-Klage*":

> Als Überlebender (*superstes*) wird er […] in erster Linie zum Sprachrohr und Zeugen für die, die nicht überlebt haben. Er wird zum Sprachrohr der ermordeten Toten und ruft ihre ausgelöschten Namen in Erinnerung.[1903]

Ganz in diesem Sinne ist Pisars *Kaddish*-Text sowohl (Gottes-)Anklage als auch Totengebet in einem. In der *Invocation* heißt es an einer Stelle:

> My first tears are for my family and my people,/Perpetual victims of religious and racial persecution/That reached its historic climax in my childhood,/Destroying everyone and everything around me,/While you supreme Ruler of the Universe,/Stood idly by.

Ähnlich wie bzgl. seiner *Kaddish*-Texte bei Bernstein das Gefühl aufkam, ‚nicht genügend Opfer' zu sein, geht auch bei Pisar das Totengedenken mit einem Gefühl der traumatischen ‚Schuld' des eigenen Überlebens einher. Am Ende von *Kaddish 1* schreibt Pisar:

> The loved ones I mourn are many:/My heroic father,/Tortured, executed by firing squad,/And tossed into a mass grave./My beautiful mother,/Deported in a cattle-train to die/With my angelic little sister,/Who had hardly lived./My schoolmates, and one and a half/Million other children./Why them, and why not me, O Lord?

[1902] Vgl. Assmann, A. (2012), S. 22f.
[1903] Ebd., S. 30.

Wie Pisar in seinem Text deutlich macht, wird die ‚Schuld' seines Überlebens dadurch sogar noch perpetuiert, dass sich ihm nie ein Ort und eine Zeit für das Totengedenken bot. Nochmals ein Zitat aus der *Invocation* im Übergang zum *Kaddish 1*:

> To this day I am haunted by guilt/For having survived,/When so many of mine were murdered./Now I must atone for the ritual/Kaddish I could never recite./Because I had no dates of their demise,/No closure, no burials,/No tombs for a stone, a flower, a prayer –/a prayer for their redemption./It'kadal v'it'kadash sh'me raba.

Mit Bernsteins *Kaddish*-Sinfonie jedoch wird es ihm gleichsam möglich, seine ‚Schuld' abzutragen und seinem Leid Ausdruck zu verleihen. Zu Beginn der *Invocation* heißt es dezidiert:

> In our age of anxiety and turbulence/The Maestro wanted my living testimony,/Drawn from the lowest depths of human suffering,/And the miracle of my survival,/To resonate in your kingdom/With his celestial music.

Damit kommt Bernsteins Musik für Pisar regelrecht eine therapeutische Wirkung der Entlastung der traumatischen ‚Schuld' zu. In Umkehrung zu Bernsteins Text, in dem der Sprecher das „Final Kaddish" anstimmt[1904], wird Pisar durch die Sinfonie in die Lage versetzt, gewissermaßen sein ‚erstes' Kaddisch überhaupt beten und somit Zeugnis ablegen zu können.

Dieses Zeugnis Pisars nun entpuppt sich regelrecht als eine spezielle Ausformung desjenigen eines historischen Zeugen, welcher laut Assmann für gewöhnlich als Über- bzw. Noch-Lebender oder auch als Beobachter (etwa Reporter oder Journalist) eine raumzeitliche Botenfunktion zwischen historischem Ort bzw. Ereignis und den ahnungslosen Unbeteiligten übernehme.[1905] Als Zeitzeuge könne der historische Zeuge zudem ein objektives historiographisches Bild um eine persönliche Dimension anreichern, wobei er als „eine aussterbende Spezies" (Günther Grass) zumeist erst „an der Schwelle [seines] Ablebens als Hüter einer kostbaren

[1904] Vgl. Kap. 3.4.1 u. 3.4.2.
[1905] Assmann, A. (2012), S. 26ff.

Erfahrung gewürdigt“ werde.[1906] Entsprechend versteht sich Pisar am Ende des *Scherzos* denn auch als

> humble messenger/From a world that once collapsed,/Alarmed to see the present world/Heading for another collapse?/And what is my message, if not that man,/though created in Your image,/And endowed with freedom to choose/Between good and evil,/Remains capable of the worst, as of the best,/Of hatred, as of love,/of madness as of genius./That unless we heed the lessons of the past,/Respect the sanctity and dignity of human life,/And uphold the core values/Of all great creeds – sacred and secular –/The forces of darkness will return with a vengeance/To doom our chances for a better future.

Dennoch greift in Pisars Fall der Begriff des historischen Zeugen im Sinne eines Boten oder Zeitzeugen zu kurz, da diese Ausformungen der Zeugenschaft – wie Assmann ausführt – generell nicht exklusiv auf der Opferseite zu finden seien. Ebenso könnten neutrale Personen als historische Zeugen fungieren und mithilfe von entsprechenden Beteuerungsformeln der Augen- oder Ohrenzeugenschaft den Wahrheitsanspruch ihres Zeugnisses geltend machen.[1907] Letzteres gelte nicht minder für den Täterzeugen, der aber i. d. R. freiwillig kein (vollständiges) Zeugnis seiner Schuld ablege, sondern verschleiere, abwehre oder leugne. Der Täterzeuge habe somit zumeist weniger die Wahrheitsfindung im juristischen oder historischen Sinne, als vornehmlich seine eigene Gesichtswahrung im Blick:

> Die charakteristische Täterintention ist die Spurenverwischung und Abwehr von Schuld durch Leugnung und andere Ausweichstrategien. Das perfekte Verbrechen ist eines, bei dem der Verbrecher keine Spuren zurücklässt, bei dem bereits die Tatsache des Verbrechens selbst erfolgreich verschleiert wird.[1908]

Von der anderen Seite aus gesehen, könne aber auch das Opfer, obwohl es Wahrheit permanent einfordere[1909], meist nicht auf herkömmliche Weise

---

[1906] Ebd., S. 29.
[1907] Ebd., S. 26ff.
[1908] Ebd., S. 34.
[1909] Assmann spricht in diesem Kontext von der „Wahrheitsmission“ des „moralischen Zeugen“, die „eine Welt voraus[setzt], in der das Zeugnis des traumatisierten Opfers ignoriert, verleugnet, verdrängt, vergessen, verfälscht oder sonst irgendwie beschönigt wird“, ebd. Damit erwiesen sich Täter- und Opfergedächtnis als diametral gegenläufige Erinnerungsstrategien: „Während der eine auf Vergessen und Vertu-

per Eid oder Beteuerung der Wahrheitsfindung dienen, da es i. d. R. nicht institutionell vor Gericht aussage und überdies aufgrund seiner Traumatisierung verbal häufig gar nicht in der Lage sei, Zeugnis abzulegen. Beim moralischen Zeugen werde die verbale Zeugenschaft deshalb ergänzt oder gar gänzlich durch die „verkörperte Wahrheit des Zeugnisses“[1910], hervorgehend aus der Personalunion von Opfer und Zeuge, vertreten:

> Der Körper ist […] der bleibende Schauplatz der traumatisierten Gewalt und damit zugleich das ‚Gedächtnis' dieser Zeugen, das sich nicht so einfach veräußern lässt wie die Botschaft, die der Bote zu überbringen hat. Der moralische Zeuge ist kein Gefäß für eine Botschaft, das Gefäß ist hier selber die Botschaft. […] Die Wahrheit und Autorität dieses Zeugnisses liegt allein in der Teilhabe am Trauma des Holocaust durch eine unmittelbare und unveräußerliche körperliche Erfahrung von Gewalt.[1911]

Wenn Pisar in *Din Torah* direkt vor der Amen-Kadenz des Chores (und damit am ultimativen expressiven Höhepunkt des Satzes) an den Todeskampf der Menschen in den Gaskammern erinnert und dabei auf seine eigene eintätowierte Auschwitznummer verweist, die ihn jeden Tag an den Auftrag „Never forget!“ gemahne („The Auschwitz Number/Engraved on my arm/Reminds me of it every day,/And today, Lord, I remind you“), exemplifiziert dies seine „verkörperte Wahrheit“[1912] auf erschütternde Weise. Sein gezeichneter und gemarterter Körper lässt buchstäblich kein Vergessen zu.

Damit aber dieses Körpergedächtnis wie auch das verbale Erinnern nicht nur vom Opfer selbst, sondern auch von Außenstehenden rezipiert werden könne, müssten – wie Assmann weiter ausführt – diese Außenstehenden dem moralischen Zeugen als „sekundäre Zeugen“ dienen, seine Botschaft aufnehmen und ihm den Status des Opfers zuerkennen.[1913] Der moralische

---

schen ausgerichtet ist, hat sich der andere der Spurensicherung, dem Erinnern und Erzählen verschrieben“, ebd. S. 35.

[1910] Ebd., S. 32f.

[1911] Ebd., S. 33.

[1912] Vgl. Anm. 1910.

[1913] Vgl. Assmann, A. (2012), S. 39f.

Zeuge lege also sein

> Zeugnis vom Verbrechen nicht innerhalb der Institution des Gerichts, sondern in der viel allgemeineren *öffentlichen Arena einer moralischen Gemeinschaft* ab. […] Indem der Zeuge und die Zeugin für ihr Zeugnis außerhalb des Gerichts Gehör finden, bringen sie performativ und interaktiv eine moralische Gemeinschaft hervor, die selbst keine feste Gestalt oder Institution hat. Sie entsteht allein dadurch, dass an sie appelliert wird.[1914]

Die „öffentliche Arena einer moralischen Gemeinschaft" ist in Pisars Fall insofern doch institutionalisiert, als sich sein musikalisches Zeugnis innerhalb der *Kaddish*-Sinfonie gleichsam im Rahmen einer musikalischen Performanz im Konzertsaal abspielt. Das Publikum, aber auch Musiker und Dirigent und natürlich nicht zuletzt – quasi postum – der Komponist der *Kaddish*-Sinfonie fungieren als „sekundäre Zeugen" und bieten Pisar durch das Konzert eine Art ‚rituelle' Plattform für seinen Zeugenbericht, seine Gottesanklage und sein öffentliches Totengedenken. Musik, Komponist und (universal gedachtes) Publikum werden von Pisar in diesem Sinne gleich zu Beginn der *Invocation* in einer Art *inscriptio* benannt:

> Eternal God, our Father in Heaven:/This is my personal Kaddish – an ode to life/inspired by the ancient prayer for the dead,/written for the monumental symphony/of Leonard Bernstein/and dedicated to the memory of John F. Kennedy,/Both my beloved mentors and kindred souls./[…] Mine is a layman's Kaddish, Lord,/Addressed to You and Your tormented children:/Jews, Christians, Muslims and all others/– Believers and non-believers –/Yearning for peace, freedom and justice/in our genocidal, fratricidal and suicidal world.

Vor diesem Hintergrund eines Sinfoniekonzerts als „öffentlicher Arena"[1915] für das Gedenken an die Schoah scheint es angebracht, Bernsteins *Kaddish*-Sinfonie und Pisars Text noch etwas grundlegender im Kontext von Kunst und Erinnerungskultur(en) der Schoah zu erörtern. Unumgehbaren Ausgangspunkt jeder ästhetischen Überlegung zur künstlerischen Darstellung der Schoah bildet sicherlich nach wie vor Theodor W. Adornos berühmtes und kontrovers diskutiertes Verdikt:

[1914] Ebd., S. 34.
[1915] Vgl. Anm. 1914.

> Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.[1916]

Zu bedenken gilt hierbei freilich, dass Adorno dieser radikalen, wenngleich in sich dialektischen Absage an jegliches Kunstschaffen (und zwar nicht nur speziell *über*, sondern generell – ganz gemäß der logischen Konsequenz aus dem Zivilisationsbruch – *nach* Auschwitz) an anderer Stelle in wiederum der ihm typischen Dialektik selbst entgegengehalten hat:

> Weil jedoch die Welt den eigenen Untergang überlebt hat, bedarf sie gleichwohl der Kunst als ihrer bewußtlosen Geschichtsschreibung. Die authentischen Künstler der Gegenwart sind die, in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert.[1917]

Die sich aus diesem Paradox herausschälende „Negative Dialektik" hat Adorno schließlich in seiner gleichnamigen Schrift von 1966, genauer im Kapitel *Meditationen zur Metaphysik* noch einmal präzise ausgeführt. Auf der einen Seite gilt für ihn:

> Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag es falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe sich kein Gedicht mehr schreiben.[1918]

Auf der anderen Seite bleibt aber auch die Erkenntnis: „Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran ist Müll".[1919] Somit ergibt sich der Zirkel:

> Wer für Erhaltung der radikal schuldigen und schäbigen Kultur plädiert, macht sich zum Helfershelfer, während, wer der Kultur sich verweigert, unmittelbar die Barbarei befördert, als welche die Kultur sich enthüllte.[1920]

Damit ist das paradoxe moralisch-ethische Spannungsfeld zwischen Aporie von und gleichzeitiger Forderung nach künstlerischer Darstellung aufgerissen, an dem sich – wenn vielleicht auch nicht jede Kunst *nach* –, so doch

---

[1916] Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, S. 30. Zur Debatte um Adornos „Lyrik-nach-Auschwitz"-Verdikt vgl. auch Kiedaisch (2006).
[1917] Adorno, *Jene zwanziger Jahre*, S. 506.
[1918] Adorno, *Meditationen zur Metaphysik*, S. 355.
[1919] Ebd., S. 359.
[1920] Ebd., S. 360.

womöglich jede Kunst *über* Auschwitz messen lassen muss[1921], will sie sich aufrichtig und verantwortungsbewusst in die Erinnerungskultur(en) der Schoah einschreiben.

Wie Michael Hofmann gezeigt hat, haben sich im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts spezifische Strategien innerhalb einer ‚Literaturgeschichte der Schoah' herauskristallisiert, die diesem Spannungsfeld Rechnung zu tragen versuchen. Gemeinsames Kennzeichen all dieser literarischen Auseinandersetzungen mit dem Thema sei, dass der Zivilisationsbruch Auschwitz auch einen Bruch mit den Formtraditionen der dramatischen, epischen und lyrischen Gattung evoziere, da „tradierte literarische Formen […] auf jeweils verschiedene Weise Sinnstiftung betreiben" und von daher als ungeignet erscheinen, ein vollends sinnloses Geschehen wie die Schoah künstlerisch zu verarbeiten.[1922] Dies gelte, wie Hofmann explizit betont, auch und gerade für den autobiographischen Bericht des moralischen Zeugen:

> Die getöteten Opfer können nicht mehr selber sprechen, und der Bericht über die Todeslager ist das Zeugnis eines Überlebenden, das unweigerlich als Geschichte einer Rettung verstanden wird und somit einer problematischen Entlastung dienen kann.[1923]

Dementsprechend müssten – soll verantwortungsbewusst über die Schoah gesprochen werden – auch hier Darstellungsformen und -methoden gefunden werden, die dem Zivilisationsbruch Rechnung tragen, d. h. konkret,

> dass nur solche Formen des Sprechens *über die Shoah* legitim sind, die deutlich aussprechen, dass die konventionellen Formen und Normen der Sinnstiftung keine Geltung mehr haben und dass das literarische Sprechen über die Shoah nur durch eine selbstreflexive Negation aller harmonisierenden Konventionen der Gattung und der Form seine Legitimation erlangen kann.[1924]

[1921] Vgl. dazu aber auch meine Ausführungen in Anm. 1929.
[1922] Hofmann, M. (2003), S. 9f.
[1923] Ebd., S. 10.
[1924] Ebd., S. 21.

Auf der Grundlage dieser ästhetisch-theoretischen Basis einer aporetischen Darstellungs-Problematik der Schoah zeigt Pisars autobiographisch gefärbter Text im Verbund mit Bernsteins eklektischer Musik eine bemerkenswerte künstlerische Lösungsstrategie auf.

Insbesondere dem Bernsteinschen Sinfoniekonzept zwischen Gattungsgedächtnis und Gedächtnisgattung [1925] kommt hierbei eine wichtige Funktion zu. Wie bereits an anderer Stelle eingehend erörtert, markierte für Bernstein die „dividing line"[1926] Hiroshima – die, wie oben gesehen, für ihn mit dem Zivilisationsbruch Auschwitz zusammenzudenken war – auch das Ende der „noble symphony"[1927], d. h. die Suspendierung des sinnstiftenden Moments der Gattung Sinfonie als einer Weltanschauungsmusik. Dadurch allerdings, dass er genau dieses sinnstiftende Moment in der *Kaddish*-Sinfonie noch einmal mit theatralen und eklektischen Mitteln ‚zur Schau' zu stellen bzw. zu dekonstruieren versuchte, ergibt sich für dieses Werk jene Konstellation einer „selbstreflexive[n] Negation" – oder zumindest Diskussion – „aller harmonisierenden Konventionen der Gattung und der Form", die Hofmann für eine verantwortungsbewusste Kunst der Schoah fordert.[1928] Die Musik der *Kaddish*-Sinfonie – speziell wenn sie mit dem Zeugentext Pisars gekoppelt wird – verdichtet sich vor diesem Hintergrund weniger zu einem Kunstwerk im emphatischen Sinne, als dass sie sich vielmehr als „[Paradigma] einer möglichen Musik" ausnimmt, wie Adorno es in ähnlichem Kontext einmal für Arnold Schönbergs *Survivor from Warsaw* op. 46 formulierte:

> Um so durchsichtiger wird die Idee der Musik selber, je weniger die Werke auf ihrem Schein bestehen. Sie nähern sich dem Fragmentarischen, dessen Schatten Schönbergs Kunst sein Leben lang begleitete. Nicht nur in ihrer Kürze, sondern in ihrer geschrumpften Diktion wirken die letzten Arbeiten bruchstückhaft. An Splitter geht die

[1925] Vgl. Kap. 3.4.1.
[1926] Vgl. Anm. 1248.
[1927] Vgl. Anm. 1250.
[1928] Vgl. Anm. 1924.

> Dignität des großen Werks über. Oratorium und biblische Oper werden aufgewogen von den paar Minuten der Erzählung des ‚Überlebenden von Warschau', in denen Schönberg von sich aus den ästhetischen Bereich suspendiert durchs Eingedenken an Erfahrungen, welche der Kunst schlechterdings sich entziehen. […] So wahr hat nie Grauen in der Musik geklungen, und indem es laut wird, findet sie ihre lösende Kraft wieder vermöge der Negation. Der jüdische Gesang, mit dem der Überlebende von Warschau schließt, ist Musik als Einspruch der Menschheit gegen den Mythos.[1929]

An die Stelle des Fragments bei Schönberg bzw. Adorno tritt bei Bernstein gewissermaßen der theatrale Eklektizismus; die heterogenen „Splitter" von einstmals ‚sinnstiftender' Musik – mögen sie aus dem tonalen oder aus dem

---

[1929] Adorno, *Arnold Schönberg*, S. 179f. Freilich konnte die „Dignität der Splitter", die für ihn das „Grauen" in Schönbergs Musik als „wahr" erklingen ließ, Adorno nicht davon abhalten, letztlich auch den *Survivor from Warsaw* seinem radikalen Urteil einer ‚barbarischen' Kunst auszusetzen, wenn er in seinem Essay *Engagement* schrieb: „[S]elbst der ‚Überlebende aus Warschau' bleibt in der Aporie gefangen, der er, autonome Gestaltung der zur Hölle gesteigerten Heteronomie, rückhaltlos sich ausliefert. Ein Peinliches gesellt sich der Komposition Schönbergs. […] [I]ndem es, trotz aller Härte und Unversöhnlichkeit, zum Bild gemacht wird, ist es […], als ob die Scham vor den Opfern verletzt wäre. Aus diesen wird etwas bereitet, Kunstwerke, der Welt zum Fraß vorgeworfen, die sie umbrachte", Adorno, *Engagement*, S. 423. Selbst, wenn man sich auch in diesem Fall Adornos unerbittlichem Verdikt anschließen wollte, so stellte sich doch die Frage, ob sein Urteil analog auch hinsichtlich Pisars *Kaddish*-Text gefällt werden könnte. Angesichts der „verkörperten Wahrheit", die der „moralische Zeuge" Pisar als tatsächliches Opfer der Schoah ausstrahlt (vgl. Anm. 1910f.), erscheint es mir doch etwas problematisch, eine Aufführung des Werks mit ihm als Rezitator einzig mit der ‚ästhetischen' Kategorie des „Bildes", das es v. a. im Verbund mit Bernsteins Musik gewiss *auch* ist, adäquat umschreiben zu wollen. Gerade auch im Hinblick auf diese Problematik scheint mir eine umfassendere Betrachtung von Musik aus der Perspektive kulturwissenschaftlicher Gedächtnisforschung einige Berechtigung zu besitzen. Denn hier wird weniger die Frage nach der moralischen Angemessenheit von Kunst gestellt. Unter der Prämisse, dass Erinnerung „eine zentrale Form menschlicher Selbstvergewisserung und Orientierung in Raum und Zeit" darstellt und deshalb „Individuen, Gruppen und Kulturen ein grundsätzliches Menschenrecht auf eine eigene Perspektive, Erfahrung und ‚Identität'" zugesprochen werden muss (vgl. Assmann, A. (2013a), S. 204f.), v. a. dann, wenn es um „die Hypothek einer noch unerledigten Vergangenheit" wie etwa die der Schoah geht, „in deren Folge sich Leiden und Schädigung der Opfer mit der Zeit nicht einfach aufgelöst haben, sondern in die Gegenwart hineinreichen und einer nachträglichen Beantwortung und Bearbeitung harren" (vgl. ebd., S. 208), rückt im Rahmen kulturwissenschaftlicher Gedächtnisforschung vielmehr die einfache Erkenntnis in den Fokus, dass Erinnern ohne mediale Repräsentation und Vermittlung von Vergangenheit schlichtweg nicht zu haben ist und es gerade die Künste sind, mithilfe derer „Möglichkeiten und Grenzen der Rahmenbedingungen ihrer jeweiligen Medien" reflektiert und kritisch beleuchtet werden können, vgl. ebd., S. 206. Die Künste tragen damit ihren Teil dazu bei, kulturelles Erinnern in einen „ethische[n] Rahmen" zu stellen, vgl. ebd., S. 207ff.

atonalen Gattungsgedächtnis stammen – sind die neuen Träger einer nun nur noch negativ zu bestimmenden Sinnformation der selbstreflexiven Gedächtnisgattung Sinfonie.

Eine ähnliche „Dignität der Splitter“ zeigt sich analog auch für den Zeugenbericht Pisars auf der Grundlage von Bernsteins Musik. Pisar selbst argumentiert diesbezüglich:

> Je décidais que c'était mon devoir de témoigner et de ne pas témoigner seulement avec les mots. C'est très difficile de transmettre. Mais avec la musique, avec cette immense extraordinaire musique de Bernstein, qui n'avait pas […] de colonne vertébrale aussi forte. […] [M]on texte lui donne une colonne vertébrale, qu'il a insoufflé à cette symphonie une nouvelle vie et que c'est vraiment ce que Bernstein voulait. Parce que ce n'est pas seulement le texte, mais c'est la musique qui sort agrandie de cette expérience.[1930]

Weder Text noch Musik – so lässt sich Pisars Aussage wohl sinngemäß weiterdenken – sind jeweils für sich alleingenommen in der Lage, adäquates Zeugnis über die Schoah abzulegen. Auf der einen Seite scheitern die Worte an der Aporie der Darstellung und der Vermittlung des Traumas. Auch sie bleiben gewissermaßen im Bruchstückhaften stecken. Auf der anderen Seite bleibt die Musik ohne die Worte – zumal ohne die ‚authentischeren' Worte des moralischen Zeugen Pisar gegenüber denen des ‚sekundären Zeugen' Bernstein – zu unspezifisch, als dass sie allein Zeugnischarakter bekommen könnte. Erst durch den Verbund von Wort und Musik gelangt die Schoah künstlerisch angemessen zur Darstellung: Auf der einen Seite „klingt das Grauen“ im Sinne Adornos durch den Text als ‚Wirbelsäule' der Musik („mon texte lui donne une colonne vertébrale“) in letzterer nun tatsächlich „wahr“[1931]; auf der anderen Seite bekommt Pisars Text durch die Musik, jene sich von vornherein jeglicher Sinnstiftung entziehende „metalanguage“, welche – wie Bernstein in den *Norton Lectures* konstatiert hatte – „can name the unnamable, and communicate the

[1930] Pisar (2008a), Teil 1, 03:01–04:15.
[1931] Vgl. Anm. 1929.

unknowable“[1932], die ideale Ausdrucksweise der Vermittlung des Nicht-Vermittelbaren zur Seite gestellt. Bernsteins Musik wird somit zum *Anderen* des verbalen Zeugnisses Pisars; mit ihr können die durch die Aporie der Darstellung entstehenden Leerstellen des Textes aufgegriffen, durch sie kann „das Schweigen des Traumas hörbar werden“.[1933] Wenn man so will, erreicht für Pisar die so ausgeführte *Kaddish*-Sinfonie in der Tat die Ebene der „Abstract Semantics“ aus Bernsteins musiko-linguistischem Modell der *Norton Lectures*[1934], in der oberhalb der eigentlichen Oberflächenstrukturen von Wort (hier das verbale Zeugnis Pisars) und Musik (hier das musikalische ‚Zeugnis’ Bernsteins) verbales und musikalisches Denksystem *in abstractum* miteinander koinzidieren und sich komplementär ergänzen.[1935]

Eindrücklichstes Beispiel dieser Koinzidenz von Wort und Musik in Pisars Textfassung ist womöglich das von Bernstein für Sopran-Solo gesetzte und liedhaft gestaltete *Kaddish 2*. Letzteres wird bei Pisar von folgenden Textpassagen umrahmt:

> I can still hear my grandmother’s sweet voice,/Singing me lullabies about how good,/How loving, how merciful a God you are./How You would always be there/To protect and comfort me in need./I have often tried to summon her voice/When I needed Your protection and comfort./That sweet voice, so cruelly silenced, in the ovens of Treblinka.//
> [es schließt sich das vom Sopran gesungene Kaddisch an; danach setzt Pisar wie folgt fort:]

1932 Vgl. Anm. 1423.

1933 Assmann, A. (2012), S. 40. Assmanns Aussage bezieht sich freilich nicht auf Bernsteins Musik, sondern in analoger Weise auf die „Leistungsfähigkeit des kulturellen Gedächtnisses“ im „Raum der Literatur“, der „als ein Freiraum des Denkens, der Unbestimmtheit und der Negativität“ erscheint, „in dem unabschließbare Fragen offen bleiben, aber auch das Schweigen des Traumas hörbar werden kann“, ebd.

1934 Vgl. Abb. 6.

1935 In dieser Richtung ist auch Axelrods Bemerkung in Bezug auf Pisars Version der Bernsteinschen *Kaddish*-Sinfonie zu verstehen, wenn er sagt, dass hier die perfekte Balance zwischen Text und Musik im Sinne einer programmatischen oder theatralen Musik gegeben sei. Als Beispiel führt Axelrod die bereits erwähnte Passage mit Pisars Verweis auf seine Auschwitznummer an: „Quand il a dit […]: ‹The Auschwitz number engraved on my arm/Reminds me of it every day, Father/And today I remind You.» et l’orchestre joue un explosion de sonorité, en colère, j’ai compris.›, Pisar/Axelrod (2008), Teil 9, 02:13–02:36.

> The memory of my grandmother's lullabies/Has always soothed me to sleep,/Even when I became an adult./But in my nightmares, all I could see/Were her eyes, raised in prayer to You,/As the killers took her away./Yt'Kadal v'itkadash sh'me raba!

Pisar erläutert diesen Textabschnitt und dessen Symbiose mit Bernsteins Musik wie folgt:

> [C]'est fictif. […] [J]e mets ça un peu dans la bouche [de] la soprano parce qu'elle chante dans ce contexte-là d'une manière extrêmement tendre, très mélodieux, c'est peut-être le moment-clé de cette œuvre parce que c'est là où l'émotion est terriblement intense et quand je fait cette allusion qui est cette voix de ma grand-mère a été éteinte à Treblinka et quand j'ai dit très doucement Yisgadal v'yisgadash. L'émotion est au maximum.[1936]

In der ‚Fiktionalität' der Stelle, der gedächtnisrhetorischen Repräsentation der Stimme der ermordeten Großmutter im Sopran-Solo, deutet sich die Unmöglichkeit der verbalen Darstellung der Vernichtung aus der Sicht des Überlebenden an, gerade weil er als *Nicht*-Vernichteter eben diese endgültige Todeserfahrung der Schoah nicht ‚authentisch' artikulieren kann. Dem angesichts des Todes der Großmutter versagenden verbalen Zeugnis bleibt somit nur der Schritt in die Fiktion, in der die Musik die Stimme der Toten zum Klingen bringt und symbolisch Zeugnis über ihre Vernichtung ablegt. Genau wie in Schönbergs *Survivor from Warsaw* ist – mit Adorno gesprochen – der „jüdische Gesang" in *Kaddish* an dieser Stelle gleichsam „Musik als Einspruch der Menschheit gegen den Mythos".[1937] Gerade in der musikalischen Fiktion offenbart sich paradoxerweise die ‚Authentizität' der Vernichtung und „klingt das Grauen in der Musik wahr".[1938] Die hier konstatierte ‚Fiktion' ist somit eine ganz andere, als die, die Pisar an anderer Stelle an Bernsteins Projekt einer Holocaust-Oper oder an den Filmen *Schindler's List* oder *La vita e bella* kritisiert hatte. Werde die grundlegend und durchgängig fiktive Einrichtung in den genannten

---

1936 Pisar/Axelrod (2008), Teil 8, 01:25–02:56.
1937 Vgl. Anm. 1929.
1938 Vgl. ebd.

Beispielen laut Pisar der „realité-là“ nicht gerecht[1939], so markiert sie hier geradezu den einzig denkbaren Modus der authentischen Darstellung des moralischen Zeugen, der sich in diesem Punkte sonst nur in Schweigen hüllen könnte. Gerade diese ‚Entkünstlichung’ der Kunst, in der sich die authentische „sweet voice“ der Großmutter im künstlerischen Kaddisch-Gesang des Soprans artikulieren kann, ist es, aufgrund derer Bernsteins Musik als (v)erinnertes Gedächtnis Pisars an die Großmutter erscheint und dementsprechend gedächtnisrhetorisch für den moralischen Zeugen Pisar als ebenso wenig veräußerbar anmutet, wie die „verkörperte Wahrheit“ seiner Tätowierung der Auschwitznummer.[1940]

Insgesamt lässt sich Bernsteins und Pisars komplementäre Version der *Kaddish*-Sinfonie gedächtnismedial somit als paradoxes künstlerisch-authentisches Mahnmal einer negativ-dialektischen Erinnerungskultur der Schoah verstehen.

[1939] Vgl. Anm. 1884.
[1940] Vgl. Anm. 1910f.

3.5 Fazit: Leonard Bernstein, der Zaddik und das ABC des Menschenbenehmens

> In the beginning was the Note, and the Note was with God; and whosoever can reach for that Note, reach high, and bring it back to us on earth, to our earthly ears – he is a *composer*, and to the extent of his reach, partakes of the divine.[1941]

Diese gleichsam in monumentaler Gedächtnisrhetorik formulierte ‚Kontrafaktur' des Johannesevangelium-Prologs, die Teil einer am 23. Mai 1963 gehaltenen Rede Bernsteins im *Plaza Hotel* in New York war, zeigt in pointierter Weise Bernsteins in der vorangegangen Studie anhand der *Norton Lectures* und der *Kaddish*-Sinfonie dargestelltes Konzept einer gedächtnismedialen Nutzung von Musik unter dem Zeichen eines ‚Fortschritts in der Geistigkeit'. Aus dem Zitat spricht zunächst die alte Idee einer *musica coelestis*, deren Abbild auf Erden als Musik erklinge. Die Besonderheit in Bernsteins Konzept dieser Idee – in dem sich einmal mehr deutlich das Modell des lurianischen Schöpfungsmythos widerspiegelt – stellt jedoch die Figur des Komponisten dar, der aktiv in die *musica coelestis* eingreifen könne, um die göttliche ‚Note' zurück(!) zur Erde zu bringen, d. h. an ihren wohl uranfänglichen Platz, aus dem sie sich, als sie „was with God", entfernt habe. Als kompositorischer Künstler, der gleichsam als adam qadmon an der Göttlichkeit teilhabe, glaubte Bernstein offenkundig, durch die Musik Himmel und Erde bzw. Gott und Menschheit wieder aneinanderbinden zu können; der kompositorische Akt war für ihn somit gewissermaßen ein tiqqun, mit dem die im Zuge des hitpaschtut und der Zerstörung der Sefirot-Gefäße instabil gewordene Schöpfung ‚repariert' werden könne.

Damit erinnert Bernsteins Bild einer gleichsam kulturell-religiösen Funktion des Komponisten stark an die Figur des Zaddik, dem charismatischen Vorsteher einer chassidischen Gemeinde. Ein Zaddik versteht sich

[1941] LB, *Varèse, Koussevitzky, and New Music*, S. 213.

nach chassidischer Lehre ebenfalls in spezifischer Weise als Mittler zwischen Gott und den Menschen:

> Der *zaddik* – als jener, der für das spirituelle und materielle Wohlergehen seiner Gemeinde verantwortlich ist, die ihr Vertrauen auf ihn setzt – lässt sich als messianische Gestalt im kleineren Maßstab beschreiben, die ihren Anhängern eine Art Erlösung bringt, die der umfassenden Erlösung vorausgeht.[1942]

Durch die „Betonung der beständigen Präsenz des göttlichen Gesandten in dieser Welt" wird die traditionelle Vorstellung von der Ankunft eines endzeitlichen Messias und der damit einsetzenden „universale[n], kosmische[n] Erlösung" zurückgedrängt, so dass der Chassidismus den „messianische[n] Drang, welcher der jüdischen Religiosität [innewohnt]" mithilfe des Zaddik aufhebt und diesen stattdessen „als alltäglichen Erlöser und Heiland an seine Stelle" setzt.[1943] Aus nicht-chassidischer Sicht erscheint diese Konzeption allerdings als „Häresie", „da sie einem Menschen göttliche Eigenschaften zuschreibt und die Möglichkeit einer unmittelbaren Verbindung zwischen dem Einzelnen und Gott bestreitet".[1944]

Besonders deutlich wird der Zusammenhang von zaddikischer und kabbalistischer Lehre, wenn man sich den Kontext der traditionellen funktionalen Zuschreibungen der einzelnen Sefirot anschaut. Bereits in der ältesten kabbalistischen Schrift überhaupt, dem *Sefer ha-Bahir* (ca. 1130) wird das Wort Zaddik als eine von zehn Gotteskräften beschrieben, die im Zusammenhang mit der Sefira jesod (hier noch an Position sieben der

---

1942 Dan (2007), S. 127.

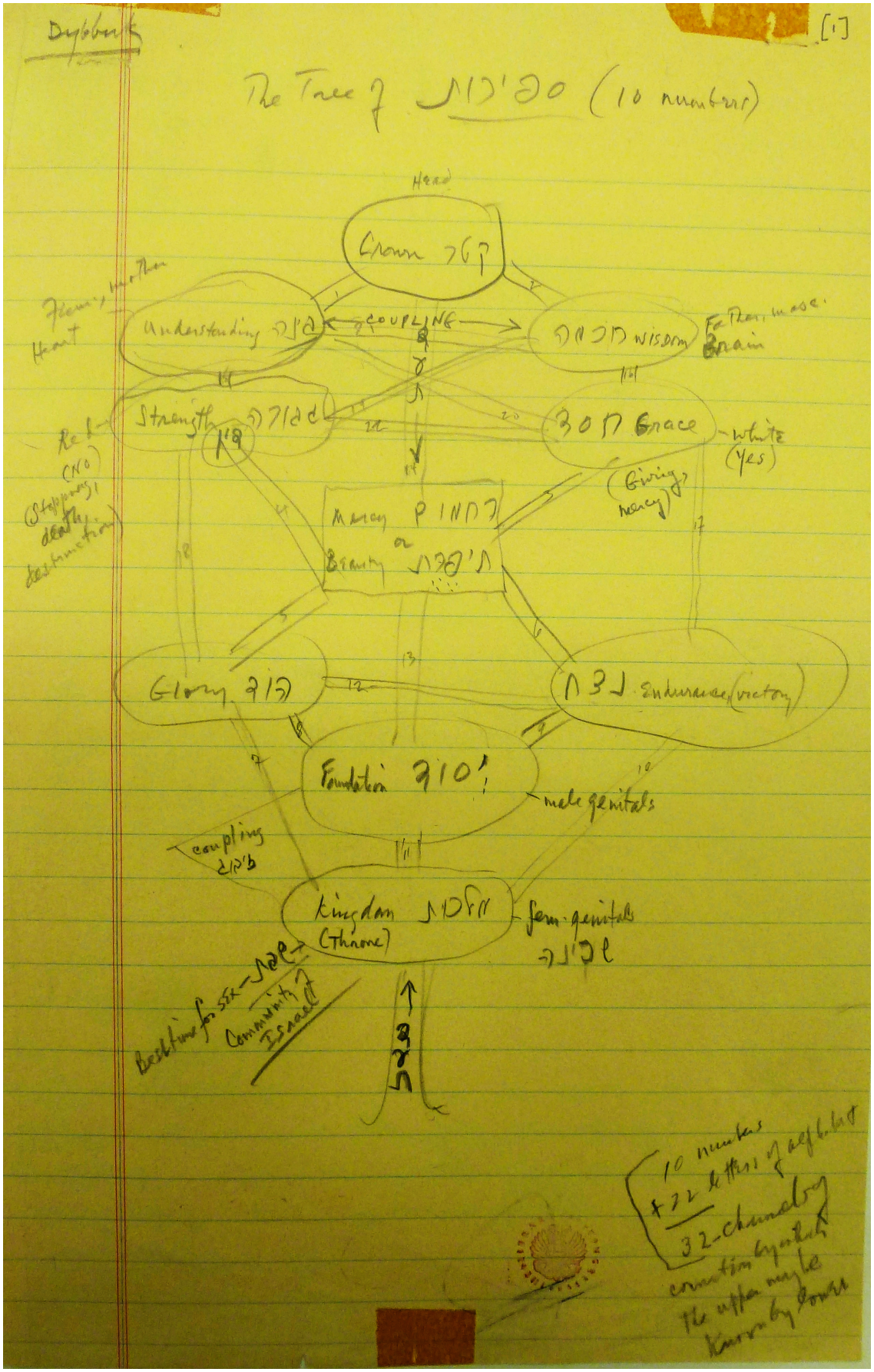
1943 Vgl. ebd.

1944 Ebd., S. 126 – Die Unterwanderung solch fundamentaler Lehren des Judentums stellt einen der Hauptgründe für das Schisma innerhalb des orthodoxen Judentums zwischen Chassidim und Mitnagedim (= „Gegnern") dar. Die Polemik der Mitnagedim gegen die Chassidim richtete sich dabei – wie Necker und Dan ausdrücklich betonen – weniger gegen die kabbalistischen Wurzeln des chassidischen Mystizismus an sich, als vielmehr „gegen den ‚unorthodoxen' Lebensstil der Anhänger und ihrer charismatischen Führer, den Ẓaddiqim und Wundertätern, die die lokalen Autoritäten nicht anerkannten." Necker (2008), S. 74 – Auch in mitnagedischen Texten finden sich explizite Bezüge zur lurianischen Kabbala, die damit bis heute eine der wichtigsten geistigen Grundlagen des orthodoxen Judentums darstellt, vgl. ebd, S. 74f.; Dan (2007), S. 121f..

Sefirot-Hierarchie, anstatt, wie später üblich, an Position neun geführt) steht und mit Aspekten wie „Männlich“, „*Brit Mila*, Beschneidungsbund (Phallus)“, „großer Kanal“ oder auch mit dem „*Zaddik Jesod ‘Olam*, der Gerechte als Fundamemt der Welt“ assoziiert wird.[1945] Jesod als ‚Partnerin’ zur Seite gestellt ist die zehnte Sefira malchut oder schechina, die u. a. mit den Attributen „Mündliche Tora“, „Weiblich“, „Braut“, „*Knesset Jisra’el*, Gemeinde Israel“, „Erde“, „Mond“, „Etrog, Dattel (= Vagina)“, „Meer, in das alle Bäche fließen“ etc. ausgezeichnet ist.[1946] Dieses sich im Laufe der weiteren Entwicklung der mittelalterlichen Kabbala verfestigende Modell von zeugendem jesod und empfangendem malchut bzw. schechina sowie daran angelehnt und metaphorisch übertragen das Modell von ‚zeugendem’ Zaddik und ‚empfangender’ Gemeinde Israels griffen insbesondere die chassidischen Gelehrten für ihre eigene Zaddik-Lehre emsig auf. So etwa der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wirkende Ja’akov Josef aus Polonnoje, der als „der Schöpfer des chassidischen Schrifttums“[1947] gilt. In seiner 1780 in Korez erschienenen Schrift *Toledot Ja’akov Josef* entwickelte er eine systematische Zaddik-Lehre, in der er u. a. schrieb:

> Im Talmud (Nega‘im cap. 6) sagten sie: „Im Menschen gibt es 24 Hauptglieder“ etc. Und als eines von ihnen wird auch der Phallus (*Rosch ha-Gewija*, Haupt des Gliedes/Leibes gesehen. […] Und ich glaube Rosch (Haupt) bedeutet „Wichtigkeit“ […] Denn die Stufe und Wichtigkeit des Männlichen ist höher als die des Weiblichen, gerade wegen dieses Gliedes. […] Seine [höhere] Stufe und Wichtigkeit besteht nämlich darin, dass durch es der Ausfluss übermittelt wird, um sich über die ganze Welt zu ergießen, wie es heißt „Segen ist am Haupt des *Zaddik*“ (Prov 10, 6). [Und im Buch Hiob steht geschrieben:] „An meinem Fleisch erkenne ich Gott“ (Hiob 19, 26). […] Darum, so wie es beim einzelnen Menschen ist, so ist es auch bei der Gesamtheit [des Volkes], denn „der *Zaddik* ist das Fundament der Welt“ (Prov 10, 25), und er ist der Übermittler des Ausflusses für die gesamte Welt (Volksgemeinde), die die übrigen Glieder des Körpers sind und die Menge genannt werden. Und über diesen *Weg* sagten sie: „Die ganze Welt wird durch den Weg (*bi-schvil*) meines Sohnes Hanina ernährt“ (*bBerachot* 17b), der der Weg und der Kanal ist, […] und er ist das Haupt des Leibes.[1948]

[1945] Grözinger (2005), S. 124f.
[1946] Ebd., S. 125.
[1947] Dubnow (1931), Bd. 1, S. 156.
[1948] Ja’akov Josef, *Toledot, ’etchanan*, S. 166a, zit. n. Grözinger (2005), S. 871.



© Amberson Holdings, LLC. Used by permission of the Leonard Bernstein Office, Inc.

Abb. 8 LB, Sefirot-Baum – Skizze für *Dybbuk*
(*LoC Bernstein Col*, Box 1052, Folder 9)

Die chassidische Vorstellung, dass der Zaddik, auf den die anthropomorphe Darstellung des Sefirot-Baums als adam qadmon bzw. speziell dessen Geschlechtsteil übertragen wird, als Kanal des göttlichen Ausflusses fungiert, scheint auch Bernstein stark fasziniert zu haben. So findet sich in den Skizzen zu seinem Ballett *Dybbuk* die von seiner Hand gezeichnete Skizze eines Sefirot-Baums, die mit englischsprachigen und in hebräischer Schreibschrift verfassten Kommentaren versehen ist (vgl. Abb. 8).[1949]

An zwei Stellen der Skizze, die auch in einer von Richard F. Shepard für die *New York Times* vom 9. Mai 1974 verfassten Ankündigung der eine Woche später stattfindenden Premiere von *Dybbuk* großflächig mit der Bildunterschrift „A diagram Leonard Bernstein drew as an aid in uniting mysticism and music. It is a cabalistic tree, representing emanations of the Godhead" abgedruckt worden war[1950], werden jeweils zwei Sefirot durch den Kommentar „coupling" – in einem Fall um das hebräische Wort „זיווג [= siwug][1951]" ergänzt – und entsprechende Genderzuschreibungen aneinandergebunden. Zum einen handelt es sich um das bereits aus der kabbalistischen Analyse von *Kaddish* bekannte Sefirotpaar chachma („חכמה") und bina („בינה")[1952], dem Bernstein die Attribute „Wisdom", „Father", „masc." und „Brain" bzw. „Understanding", „Fem.", „mother", „Heart" zuordnet, zum anderen um das im Zusammenhang mit dem Zaddik stehende Sefirotpaar jesod („יסוד") und malchut („מלכות"), die Bernstein mit den Zuschreibungen „Foundation" und „male genitals" bzw. „Kingdom", „Throne" und „fem. genitals („שכינה" [= schechina]) versieht. Zudem schreibt er zur zehnten

[1949] LB, *Sefirot-Baum Dybbuk* Skizze, in: *LoC Bernstein Col,* Box 1052, Folder 9.

[1950] Vgl. Shepard (1974), S. 57. Faksimiles der in der *New York Times* nur unvollständig abgedruckten Zeichnung finden sich auch bei Pearlmutter (1985), S. 281 und Scheibler (2001), S. 122.

[1951] Das Wort זיווג (= siwug (dt. = „Paarung")) ist auf der Skizze falsch geschrieben und müsste korrekterweise זיווג (bzw. in Druckschrift geschrieben: זיווג) lauten.

[1952] Vgl. Kap. 3.4.2.

Sefira den augenzwinkernden Kommentar „Best time for sex –שבת[= schabbat] – Community of Israel“. Dadurch, dass Bernstein explizit nur diese beiden Sefirotpaare mithilfe des Begriffs „coupling“ und spezifischen Geschlechtszuordnungen in seinem Sefirot-Baum zusammenführt, setzt er sie in gewisser Weise komplementär. Die entsinnlichte bzw. entkörperlichte Kopulation zwischen chachma und bina, wie sie den mystischen Hintergrund für Sprecherin und Gott in *Kaddish* bildet, scheint für ihn somit ihr sinnlich-körperliches Pendant in dem ‚zaddikischen' Ausfluss von jesod zu malchut bzw. schechina zu besitzen.

Vor diesem kabbalistischen Hintergrund einer ebenso mystischen wie erotischen Vereinigung von männlich und weiblich konnotierten Sefirot bzw. Gott und seinem auserwählten Volk hat wohl allem Anschein nach auch ein anderer Ausspruch Bernsteins eine noch tiefere Sinnschicht aufzuweisen, als auf den ersten Blick anzunehmen ist. In einem Interview mit Enrico Castiglione ließ sich Bernstein nämlich über den musikalischen ‚Akt', wie er sich zwischen Dirigent, Musikern und Publikum vollziehe, einmal wie folgt vernehmen:

> Dirigieren ist wie Sex, und genau wie guter Sex ist es alles andere als einfach [...]. Alle wie wir da sind, ich auf dem Podium, die Orchestermusiker, die Sänger, haben jedesmal Sex, wenn wir Musik machen. Meine Musiker sind meine Geliebten. [...] Tausend Geliebte in einem einzigen Augenblick! Rein menschlich gesehen ist das eine außergewöhnliche Erfahrung, an der auch das Publikum teilhat. Schließlich ist die Musik ein Akt der Liebe, und wie die Liebe braucht auch die Musik das Teilen.[1953]

Wie am Eingangszitat des vorliegenden Kapitels bereits erörtert[1954], inszenierte sich Bernstein – ausgehend von der kabbalistischen Lehre – offenkundig in seiner Komponistenrolle als derjenige, der gewissermaßen als adam qadmon auftrat, um mit seiner Musik zwischen dem chachma Gottes und dem bina des Menschen zu vermitteln. Demgegenüber gebärdete er sich in der Rolle des Dirigenten Bernstein – liest man das obige Zitat

[1953] LB, in deutscher Übersetzung zit. n. Castiglione (1993), S. 61.
[1954] Vgl. Anm. 1941.

ebenfalls ‚kabbalistisch' – anscheinend als derjenige, der als eine Art ‚phallischer' Zaddik den direkten ‚Ausfluss der Musik' über die ‚Konzertgemeinde' ergoss, die ihrerseits gleichsam als malchut bzw. schechina fungierte. Bernsteins derart von mystischen Vorstellungen durchdrungenes Identitätskonzept als Komponist und Dirigent scheint somit auf den ersten Blick nach traditionellen Genderzuschreibungen von männlich konnotiertem Schöpfungs- bzw. Zeugungsvermögen und weiblich konnotierter Empfängnis der Schöpfung konstruiert gewesen zu sein.

Betrachtet man die von Bernstein aufgegriffenen Genderaspekte der Zaddik-Thematik und der traditionellen Kompositionsästhetik allerdings vor dem Hintergrund seines in Kap. 3.2 dargestellten paradox-rabbinischen Denkens, so standen für ihn die Paarungen chachma/bina und jesod/malchut (bzw. jesod/schechina) sowie die Künstlerrollen des Komponisten und Dirigenten – freilich müsste man auch noch den Musikpädagogen mit hinzuzählen – offenkundig in einem weitaus komplexeren, wechselseitigen Transformationsprozess von mystischem und ‚ego-losem' Kunstschaffen einerseits und sinnlich-kommunizierender Kunstausübung andererseits. Auf dieser Basis hat Bernstein – wie die vorangegangene Fallstudie versucht hat aufzuzeigen – immer wieder sowohl künstlerisch als auch biographisch diverse transformatorische ‚Verkupplungs'- und ‚Rollentausch'-Spiele betrieben, die die traditionellen erinnerungskulturellen Genderzuordnungen von Mann und Frau, von Zeugung und Empfängnis, von Schöpfung und Neu- bzw. Nachschöpfung zu dekonstruieren versuchten. Praktizierte Bernstein dies in den *Norton Lectures* mit seinen musikgrammatischen Theorien eher subtil, so verfolgte er das gleiche Ansinnen in *Kaddish* geradezu systematisch.

In den 1973 in *Harvard* abgehaltenen *Norton Lectures* verlagert Bernstein die mystische Kopplung der Sefirot vornehmlich auf vielfältige Äquivalenzbildungen zwischen Sprache bzw. Literatur und Musik und

beruft sich dabei auf die Chomskysche Transformationsgrammatik und die Prallsche Ästhetiktheorie. Seinem Konzept nach seien die Äquivalente zwischen den beiden Kulturphänomenen Sprache und Musik allerdings aufgrund ihrer heteromorphen Beschaffenheit grundsätzlich durch das Phänomen der Ambiguität gekennzeichnet und nur in Form von ‚analogischen Metaphern'[1955] miteinander in Beziehung zu setzen. Erst dadurch – und dies ist die für Bernstein grundlegende Erkenntnis in den *Norton Lectures* – eröffne sich überhaupt der Raum für jene ästhetisch motivierten ‚Verkupplungs'-Spiele zwischen Sprache und Musik, die er dann ganz konkret auf den diversen von ihm angenommenen Strukturebenen von universalgrammatischem Urgrund, prosaischer Tiefen- und poetischer Oberflächenstruktur bis hin zu abstrakter Konzeptebene zu erproben und auch auf die anagrammatische ‚Komposition' der *Norton Lectures* als einem buchstäblich „grosse[n] gefüllte[n] Trunen Buch"[1956] selbst anzuwenden versucht hat.

Die durch Transformationsprozesse verknüpfbare vertikale Schichtung der diversen Strukturebenen von Sprache und Musik übersetzt Bernstein überdies gerade in seinen letzten drei *Norton Lectures* in ein horizontales Geschichtsmodell, in dem das Vergangene die Tiefenstruktur für das Gegenwärtige bzw. Zukünftige darstelle. Dieses Geschichtsmodell kann bei ihm allerdings auch – gleich einem Palindrom – rückläufig angelegt sein, so dass das Vergangene ambigerweise die Oberflächenstruktur bilde und die Gegenwart als Tiefenstruktur darunterwandere. Beide Bewegungsrichtungen exemplifiziert Bernstein zum einen an den ‚anthropologischen Metaphern'[1957] in Strawinskis Musik, mithilfe derer Strawinski vermeintlich

[1955] Vgl. Anm. 1413.
[1956] Vgl. Anm. 1512.
[1957] Vgl. Anm. 1470.

bis in die Prähistorie der „Poetry of Earth“[1958] zurückreichende Musik der Vergangenheit an die Oberfläche hole, diese aber gleichzeitig mit einer „modern sophistication“ und „objective expressivity“ behandele und strukturiere[1959]; zum anderen an Schönbergs Dodekaphonie, die gleich einem ‚Neuen Bund’ der Musik[1960] einer abstrakten „Poetry of Air“[1961] fröne, dennoch aber niemals vollständig ihre Verwurzelung zur „Poetry of Earth“ kappen könne, so dass Schönbergs universale Verwurzelung in der Tonalität auch immer wieder an der Oberfläche seiner Musik aufblitze. Mit der in diesem Kontext eingeführten Metaphorik der ‚Poetry of Earth’ (und der von Gottlieb sinngemäß ergänzten Komplementärformel ‚Poetry of Air’) bindet Bernstein das horizontale Geschichtsmodell somit wieder zurück an das vertikale Schichtenmodell von sprachlich-musikalischer Tiefen- und Oberflächenstruktur, das am Ende der letzten Vorlesung schließlich in eine geradezu mystisch-religiöse Konstellation der „Abstract Semantics“[1962] überführt wird und damit zu einer Art „Mondgrammatik“[1963] avanciert, die die *Norton Lectures* schließlich eher im Lichte eines deutlich von erinnerungskulturellem Denken geprägten Kunstwerks erscheinen lässt, als in demjenigen einer musiktheoretisch fundierten Ästhetikvorlesung.

Das ‚mondgrammatische’ Modell der *Norton Lectures* lässt sich analog auch auf das gedächtnismediale Potential der *Kaddish*-Sinfonie übertragen. In dieser 1963 fertiggestellten Komposition wird von Bernstein auf programmatische Weise eine von ihm für das 20. Jahrhundert ganz generell postulierte Glaubenskrise zwischen Gott und Mensch einerseits mit einer dezidiert musikalischen Krise andererseits enggeschaltet, wobei sich

---

[1958] Vgl. Anm. 1465.
[1959] Vgl. Anm. 1466 u. 1471.
[1960] Vgl. Anm. 1463.
[1961] Vgl. Anm. 1693.
[1962] Vgl. Anm. 1475.
[1963] Vgl. Anm. 462.

letztere für Bernstein sowohl an der Frage nach der Gattung Sinfonie als auch an derjenigen nach der gegenwärtigen (und zukünftigen) Rolle tonaler im Verhältnis zu atonaler Musik entzündet. In *Kaddish* entwickelt Bernstein ausgehend von dem ‚mondgrammatischen' Grundprinzip generativer musikalischer Transformationen eine gedächtnisrhetorisch sinnreiche Übersetzung des im Sprechertext in monumentaler Weise verhandelten Disputs zwischen Gott und Mensch auf die endosemantische Ebene der Musik. Auf letzterer versucht er das im Text verhandelte erinnerungskulturelle Ringen um die Zukunft des Verhältnisses zwischen Gott und Mensch nicht nur im musikalischen Konflikt zwischen atonaler ‚Poetry of Air' und tonaler ‚Poetry of Earth', sondern auch in demjenigen zwischen sinfonischem Gattungsgedächtnis und theatral-musealer Gedächtnisgattung zu spiegeln. Diesen reflexiven Modus, den Bernstein als das eigentliche gedächtnismediale Qualitätsmerkmal einer neuen amerikanischen Sinfonik versucht geltend zu machen, setzt er gedächtnisrhetorisch einerseits in einem theatralen bzw. filmmusikalisch anmutenden Zuschnitt seiner Kompositionstechniken um, wie etwa in den effektvollen Kontrastwirkungen, szenischen Überblendungen, leitmotivischen Verknüpfungen und v. a. der gleichsam programmmusikalischen Entfaltung der ‚Dramaturgie', wie sie im Sprechertext und den Kaddisch-‚Kommentaren' des Chores zum Tragen kommt. Andererseits lässt sich in *Kaddish* eine regelrechte Überspitzung ‚rein' sinfonischer Prinzipien konstatieren, namentlich dasjenige der motivisch-thematischen Arbeit. Letztere überträgt er nicht nur auf die Ebene der Intervalle, sondern gerade durch dieses ‚intervallische' Komponieren kann er auch einen so streng und dicht gewebten Satz erzeugen, dass das Sinfonische qua seiner Totalität in *Kaddish* gewissermaßen *ad absurdum* geführt und zum Gegenstand einer reflexiven Betrachtung gemacht wird und das sowohl auf der kompositorischen Mikro- als auch der Makroebene des Werkes.

Im Hinblick auf Bernsteins dritte Sinfonie könnte man also durchaus behaupten, dass, wenn die *Norton Lectures* – wie gezeigt – insgesamt deutlich eher einer ästhetischen Form denn einer wissenschaftlich fundierten musiktheoretischen Argumentation zuneigen, *Kaddish* umgekehrt – ähnlich Bernsteins „educational mission“[1964] innerhalb der beiden der ‚musealen' Gattung[1965] Sinfonie gewidmeten Konzertsaisons 1965–67 – gewissermaßen auch einen ‚vorlesungsartigen' Charakter aufweist. Dieses Phänomen bemerkte bereits auch – wenngleich kritisch – der Rabbi des *Temple Israel* in Sharon, Massachusetts, Shamai Kanter, in einer am 17. März 1967 in der Zeitschrift *Reconstructionist* erschienenen Rezension mit dem sinnreichen Titel „Reb Leonard Bernstein's Kaddish“.[1966] Gerade im Hinblick auf das *Scherzo* kommentierte er: „pleasant enough in a lecture, but *out* of place in a symphony where 100 musicians and three choruses are meditating on the survival of humanity itself.“ [1967] Zwar bezog sich Kanter mit seiner Kritik in erster Linie auf den – wie er es nannte – „urbane, sophisticated comment“ in Bernsteins Text – namentlich auf die zu Beginn des *Scherzos* auftauchende Textzeile „So this is the Kingdom of Heaven, Father … Every immortal cliché in place“.[1968] Da er aber bereits zuvor gerade auch die Musik an dieser Stelle als „most impressive“[1969] umschrieben hatte und explizit forderte, die gesamte Komposition einschließlich der Musik aus dem ihr zugrundeliegenden „Jewish context“ heraus zu begreifen[1970], scheint Kanter auch die *musikalische* Rhetorik des *Scherzos* im Blick

---

[1964] Vgl. Anm. 1263.
[1965] Vgl. Anm. 1560.
[1966] Vgl. Kanter (1967); s. zu Kanters Rezension auch Scheibler (2001), S. 95–98.
[1967] Kanter (1967), S. 16.
[1968] Vgl. ebd.
[1969] Ebd., S. 15.
[1970] Ebd.

gehabt zu haben, wenn er *Kaddish* gleichsam im Sinne einer „lecture“[1971] des „Reb“[1972] Leonard Bernstein auffasste.

Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht zudem ein handschriftlicher Kommentar Bernsteins selbst, den er auf einer Kopie der Kanterschen Rezension genau zu dessen kritisch angemerktem „lecture“-Vergleich notiert hat: „Cuteness is in the eye of the beholder!“[1973] – ein Vermerk, der wohl so zu verstehen ist, dass Bernstein zwar die „cuteness“ von Kanters Vergleich sehr wohl anerkannte, wenngleich er dessen daraus gezogene Konsequenzen, eben den „lecture“-Charakter für „out of place in a symphony“[1974] zu halten, als perspektivisch genau falsche Schlussfolgerung betrachtete. Ein sinfonischer ‚Vorlesungs’-Charakter war für ihn offenkundig gleichsam das rhetorische Mittel, mit dessen Hilfe die von ihm vielfach beschworene „Great American Symphony“[1975] in *Kaddish* musikalische Realität werden sollte. Wenn man so will, erklingt dementsprechend in dieser Sinfonie – um Bernstein selbst zu zitieren – die musikalische Rhetorik eines „twentieth-century sound“, dessen „trick is to get away from the standard symphony-orchestra sound that the Germans had built into such a great monument“.[1976]

Hinter dieser gedächtnisreflexiven Absage an einen buchstäblich ‚monumentalen Modus’ der Gattung Sinfonie ‚deutscher’ Couleur versteckt sich dennoch nach wie vor auch eine ausgeprägte Form von monumentaler Gedächtnisbildung, die sich in Bernsteins *Kaddish*-Sinfonie v. a. in dem kabbalistischen Überbau des Werkes und dem darin zum Tragen kommenden erinnerungskulturellen Konzept eines ‚Fortschritts in der Geistigkeit’

1971 Vgl. Anm. 1967.
1972 Vgl. Anm. 1966.
1973 LB, handschriftliche Randnotiz, in: Kanter (1967), S. 16.
1974 Vgl. Anm. 1967.
1975 Vgl. Anm. 1543.
1976 LB, *Introduction to Modern Music*, S. 232.

im Spannungsfeld von Überwindung und Verschonung eines „Überständigen“[1977] offenbart.[1978] Ganz ähnlich der in Thomas Manns *Josephs*-Romanen geschilderten „Jabboks-Stunde“[1979] Jaakobs steht am Anfang von *Kaddish* mit dem deutlich im Duktus des Alten Testaments gehaltenen „Rejected Ruler of the Universe“[1980] eine Art überholter kosmischer Schöpfergott zur Disposition. Er kommt – musikalisch durch den Aleatorik-Cluster im Chor verdeutlicht – gleichsam aus der Welt des Unbestimmten; er ist ein Gott der mächtigen Wunder (Regenbogen, Rabe, Plagen, Manna, Feuersäule), aber auch ein potenter, anthropomorpher Gottkönig, Liebhaber der „Lily of Sharon“. Der Noahsche Regenbogen ist sein Bund, vor dessen Lade das Volk

---

1977 Vgl. Anm. 83.

1978 Eine ähnliche – wenngleich die gedächtnismedialen Implikationen des Werks unberücksichtigt lassende – Strukturanalyse der Rhetorik und des ‚Argumentationsganges’ in der *Kaddish*-Sinfonie unternimmt Rasmussen (1994), S. 152–168. Rasmussen erblickt im rhetorischen Aufbau von *Kaddish* drei Thesen: „Thesis #1: The omnipotent God’s creation warrants faith.“ Diese These werde in *Invocation*, *Kaddish 1* und *Din Torah* entfaltet. „Thesis #2: The compassionate Father’s promise of salvation warrants faith“. Diese These komme im *Kaddish 2* und im *Scherzo* zum Tragen. „Thesis #3: Humanity and God in a process of continuous recreation warrants faith“. Diese These präge schließlich *Kaddish 3* und das *Finale*. Rasmussen sieht somit in *Kaddish* insgesamt ein Werk, dessen „appeal rests in its empowering of human agents by enacting a transcendent rebirth achieved through a series of transformations that move […] from a grounding of faith first in scene, then in purpose, and finally in agent.“, ebd., S. 152. Die inhaltlich wie methodisch an sich sehr einleuchtende Darstellungsweise Rasmussens verliert allerdings dadurch ein wenig an Überzeugungskraft, dass sie – wie bereits an anderer Stelle angedeutet (vgl. Anm. 1566) – die Ironie und den Witz des *Scherzos* außer Acht lässt und damit den gesamten transformatorischen Entwicklungsgang der Gott-Mensch-Beziehung in *Kaddish* nur als einseitige und linear verlaufende Progression auffasst. Das Entscheidende scheint mir nach der in der vorliegenden Fallstudie durchgeführten Analyse von Bernsteins Musik und Text jedoch die paradoxe erinnerungskulturelle Verschränkung von ‚Überwindung’ *und* ‚Verschonung’ „überständiger“ Gottesbilder zu sein (vgl. Anm. 83), die in Bernsteins ‚Jaakobs-gleichem’ Konzept eines ‚Fortschritts in der Geistigkeit’ in *Kaddish* textlichen und musikalischen Ausdruck findet (vgl. Abb. 9).

1979 Vgl. Anm. 1202.

1980 Die folgenden Zitate aus dem Sprechertext werden allesamt nach der 1963er-Fassung wiedergegeben, vgl. LB, *Kaddish* Klavierauszug 1963, S. Vff. (s. auch Anm. 1562).

symbolisch im *Kaddish 1* David-gleich in wilder Extase tanzt.[1981] Dieser Bund jedoch erscheint angesichts der existentiellen Gefahr für die Menschheit in Zeiten eines „voluptous, total and ultimate death", dem er nichts entgegenzusetzen hat, als ähnlich archaisch und letztlich impotent wie Gott selbst. Gott ist somit buchstäblich ein „tin god" und auch sein „bargain is tin"; beide sind im Sinne des in den *Josephs*-Romanen Thomas Manns in ähnlichem Zusammenhang bemühten Attributs „überständig".[1982] Dem Menschen, personifiziert durch die Sprecherin, bleibt nichts übrig, als sich enttäuscht von diesem Gott abzuwenden und sich von ihm zu emanzipieren. Die quälende bis groteske Musik des *Din Torah* mit der abschließenden ‚babylonischen Sprachverwirrung' in der Chorkadenz symbolisiert geradezu mustergültig diesen Bruch mit Gott.

Beginnend mit dem *Kaddish 2*, transformiert sich der archaische Gottesglaube mit seinem ebenso archaischen göttlichen Bund in die ‚neutestamentliche' Sphäre eines liebenden und sorgenden Gottes: eines Gottes, der an der Welt leidet, eines Gottes der Schwäche, mehr Menschensohn denn Gottvater. Ihm wendet sich die Sprecherin im ‚Pietà'-Gestus[1983] als eine Art Gottesmutter wieder zu, erkennt jedoch zugleich in der Schwäche Gottes auch die Schwäche seiner Theologie. Wie die tonalen, im musikalischen Gesamtzusammenhang aber dennoch fremd wirkenden Motive des *Kaddish 2* eine zwar klare Empathie für diese Gottesanschauung aufkommen lassen, so ‚falsch' ist doch auch dessen aufs Jenseits gerichtetes Himmelreich – steril und atonal. Beide Sphären – göttliche und menschliche, atonale und tonale – sind zu sehr getrennt, sie können nicht existieren, sind höchstens – wie die gesamte Passage bestehend aus *Kaddish 2*, *Scherzo* und *Kaddish 3* unmissverständlich deutlich macht – ‚Traumgesicht'. Auch diese Sinn-

[1981] Vgl. Anm. 1567.
[1982] Vgl. Anm. 83.
[1983] Vgl. Anm. 1568.

schicht des Verhältnisses zwischen Gott und Mensch muss somit überwunden werden.

Allerdings schafft bereits dieser Traum selbst – freilich noch scherzohaft ironisiert – einen Ausblick auf den weiteren geistigen Fortschrittsprozess, gleichsam die zweite Transformation der Gott-Mensch-Beziehung. Mit der Übersetzung des Himmlischen ins Irdische samt Erniedrigung Gottes zum gläubigen Menschen und Erhöhung des Menschen zum wundertätigen Gott bzw. zur wundertätigen Göttin werden beide vorangegangenen Theologiemodelle invertiert. Der ‚Alte Bund' des göttlichen Regenbogens wird zum ‚Neuen Bund' des menschlichen Regenbogens, das transzendente himmlische Königreich wird zur menschengemachten Wohnstatt der Cherubim, sinnbildlich verkörpert durch den Knabenchor in *Kaddish 3*. Aus diesem „dream to remember" heraus ergibt sich im *Finale* schließlich die dritte und eigentliche Transformation hin zum ‚Fortschritt in der Geistigkeit'. Der Überwindung der ‚überständigen' Gottesmodelle gesellt sich die Verschonung zu. Auch wenn „the dawn is chilly", so wurde doch Gott vor Vernichtung durch Glaubensentzug, der Mensch vor Vernichtung durch Gottesentzug verschont; beide haben einen neuen Tag gewonnen und müssen gemeinsam an ihrer Zukunft arbeiten. Diese Arbeit ist sowohl als stetiger Transformationsprozess der überkommenen Tradition als auch als permanenter ‚Dauerauftrag' im Hinblick auf das Zukünftige zu verstehen. Nicht umsonst kehren in der Fuge – legt man die Originalfassung von 1963 zugrunde – nahezu alle musikalischen Stile der vorangegangenen Sätze bis hin zum an den Anfangscluster gemahnenden Chorglissando in klar identifizierbarer, d. h. nicht synthetisierter Form wieder, entwickeln aber gerade durch diese eklektische Nebeneinanderstellung ein neues und spezifisches musikalisches Sinnpotential.

Ähnliches gilt letztlich auch für die Makro-Ebene der musikalischen Endosemantik: Als ‚museale' Gattung[1984] erscheint die Sinfonie in Bernsteins Augen als ‚überständig', aber gerade dadurch, dass ihre ‚Überständigkeit' von ihm gedächtnisreflexiv wiederum im kompositorischen Rahmen einer Sinfonie thematisiert wird, erfährt die Gattung bei Bernstein gleichsam eine musikalische ‚Verschonung'. Somit ist und bleibt die *Kaddish*-Sinfonie gewissermaßen eine „Unanswered Question"[1985], wie Bernstein sie auch in den *Norton Lectures* formuliert; sie zeigt sich gedächtnismedial offen sowohl in ihrem gedächtnisreflexiven Blick nach hinten als auch in ihrem gedächtnisbildenden Blick nach vorne. Ihr mittels musikalischer Gedächtnisrhetorik evozierter ‚Fortschritt in der Geistigkeit', wie er in Abb. 9 veranschaulicht ist, liegt gerade in der Erkenntnis dieser doppelten Offenheit begründet.

Noch deutlicher tritt dieses offene gedächtnismediale Potential von *Kaddish* innerhalb der diversen Textfassungen zutage, die sich seit der Uraufführung 1963 palimpsestartig übereinandergelagert haben, so dass es mittlerweile beinahe den Eindruck macht, als wenn – wie Bernstein Thomas es ausgedrückt hat – „the narration of *Kaddish* can never be quite finished".[1986]

[1984] Vgl. Anm. 1560.

[1985] Vgl. Anm. 1496.

[1986] Vgl. Anm. 1835. Dass mit den Texten Bernsteins, Bernstein Thomas' und Pisars (bzw. dessen postumer Tradierung durch Judith und Leah Pisar, vgl. Anm. 1894 u. 1896) das gedächtnismediale Potential der *Kaddish*-Sinfonie als Projektionsfläche für unterschiedlichste kommunikative und kulturelle Erinnerungsdiskurse tatsächlich noch nicht ausgereizt zu sein scheint, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass sich die Sopranistin Kelley Nassief anlässlich der Aufführung der Pisarschen Textfassung in Philadelphia am 17. April 2008, bei der sie selbst die Sopranpartie übernahm, gegenüber dem *Philadelphia Inquirer* wie folgt zu *Kaddish* äußerte: „My husband was deployed to Iraq in '05 and was there a year and a half. I thought of this piece a lot. My trials can't compare to Pisar's. I had the car, the microwave, the Internet. My struggle was time away and worrying. […] But it [the symphony] is not about what comes to us in our lives […] but finding strength of character to survive what's in front of you.", zit. n. Stearns (2008).

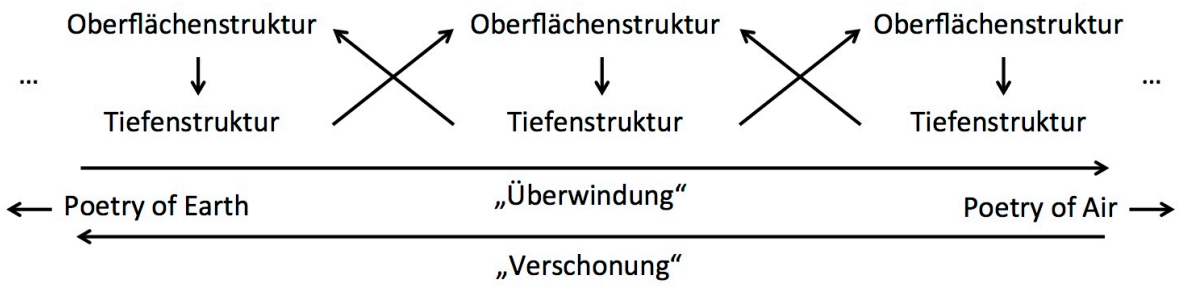


Abb. 9 Musikalisch-gedächtnisrhetorisches Schema eines "Fortschritts in der Geistigkeit" in Leonard Bernsteins *Norton Lectures* und seiner *Kaddish*-Sinfonie

Bereits Bernsteins eigene, jeweils spezifisch ‚gegenderte' Textfassungen von 1963 und 1977 erscheinen – wie Bernstein selbst betonte – als ‚historische Zeitkapseln'[1987] des kommunikativen Gedächtnisses, in denen – neben der zeitenthobenen, als kulturelles Gedächtnis inszenierten Botschaft der (kabbalistisch-musikalischen) Überwindung der Glaubenskrise – auch psychologische Abbilder der komplexen Transformationsprozesse erkennbar werden, die sich mit Bernsteins ödipalem Vaterkonflikt sowie der Problematik seiner Queer-Identität bzw. seiner Ehe mit Felicia Montealegre verbinden. Erfahrungshaftiger und monumentaler Modus oszillieren in Bernsteins Textfassung – symbolisch durch die tonalen und atonalen Sphären auch in der Musik repräsentiert – also auf vielschichtige Weise.

Dem Spannungsfeld von kommunikativem und kulturellem Gedächtnis widmet sich explizit auch der aus der Sicht der Komponistentochter verfasste Text von Jamie Bernstein Thomas. Vor dem Hintergrund des komplexen talmudischen Tradierungskonzepts von Text und Kommentar beleuchtet sie eingehend die eigene Familiensaga und den Generationenkonflikt mit den eigenen Eltern bzw. speziell mit dem Vater. Genau wie er bei seinen Textfassungen metaphorisiert auch sie ihr Thema gleichzeitig an spezifisch musikalischen Fragestellungen, die sich bei ihr noch deutlicher

[1987] Vgl. Anm. 1819.

als bei den Textfassungen Leonard Bernsteins in den Spannungsfeldern von schaffender und nachschaffender Kunst, Kunstproduktion und Kunstrezeption sowie künstlerisch tätiger Tochter und künstlerisch tätigen Eltern bewegen und von ihr als eine spezifisch musikalisch-jüdische Erinnerungskultur inszeniert werden. Insgesamt erscheint Bernstein Thomas' Text als bewusste und reflektierte Fortschreibung der Musikästhetik und Weltanschauung ihres Vaters und ist insofern nicht nur psychologisch, sondern auch erinnerungskulturell als ‚elektral' im Sinne von ‚Bernsteinfarben' zu bezeichnen.[1988]

Eine ganz eigene Form der ‚genealogischen' Einschreibung in die Sprecherreihe der *Kaddish*-Sinfonie zeigt sich schließlich in der Textfassung Samuel Pisars, die in ihren konzeptionellen Anfängen noch auf die Initiative Bernsteins selbst zurückgeht. Pisars Text ist aus der authentischen Sicht eines Überlebenden der Schoah gestaltet und funktioniert dezidiert nach den erinnerungskulturellen Prinzipien der moralischen Zeugenschaft, wie sie Aleida Assmann dargestellt hat. Musik und Text formieren sich hierbei – gemäß der von Bernstein in den *Norton Lectures* entworfenen Koinzidierung von Sprache und Musik auf der Ebene der „Abstract Semantics"[1989] – zu einem dicht aufeinander bezogenen Gewebe, in dem die Leerstellen des Textes, die aufgrund der Traumatisierung des Opfers und der Unmöglichkeit, als Überlebender die absolute physische Vernichtung im KZ authentisch in Worte fassen zu können, entstehen, in der Musik hörbar gemacht werden. Bernsteins Musik fungiert für Pisar somit in Ansätzen gleichzeitig als eine Art Traumatherapie, in der das Nicht-Artikulierbare musikalisch ausgedrückt werden kann: *Kaddish* wird für Pisar gedächtnismedial zum musikalischen Ort des Gedenkens an die ermordete Familie, zum Ort der Anklage gegen einen angesichts der Gaskammern und Krematorien

[1988] Vgl. Anm. 1831.
[1989] Vgl. Anm. 1475.

untätigen Gott, zum Ort der Mahnung an die Nachwelt, nicht zu vergessen und alle Kräfte aufzubieten, um eine Wiederholung der Schoah – in welcher Form auch immer – zu verhindern.

Vor allem mit dem letztgenannten Punkt spricht Pisars Text von allen (bisherigen[1990]) Textfassungen der *Kaddish*-Sinfonie vielleicht am direktesten und deutlichsten das aus, was für Bernsteins Gebrauch von Musik als Medium des kollektiven Gedächtnisses generell konstitutiv zu sein scheint: Schon Freud hatte ja in seiner Schrift *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* neben der „Idee eines einzigen Gottes" und der „Verwerfung des magischen Zeremoniells" die „Betonung der ethischen Forderung" als dritte Grundsäule des mosaischen Monotheismus und des damit verbundenen ‚Fortschritts in der Geistigkeit' herausgestellt.[1991] Gerade die Anbindung der Ethik und des Rechts an die Religion, gleichsam die „Sakralisierung der Ethik"[1992], ist – wie Jan Assmann gezeigt hat – eines der wesentlichen Alleinstellungsmerkmale der erinnerungskulturellen Konzeption der ‚Mosaischen Unterscheidung' seit deren Anfängen innerhalb der politischen Theologie des Alten Israel. Dies bedeutet freilich nicht, dass etwa das Alte Ägypten oder andere kosmotheistisch organisierte Kulturen keine „ethischen Forderungen nach rationaler Lebensführung" erhoben hätten, sie standen hier aber „in anderem Zusammenhang, an anderem Ort, außerhalb jenes für die ‚Besänftigung der Götter' ausgegrenzten Bezirks". In der „Sakralisierung der Ethik" im Alten Israel hingegen

> [vermitteln] [g]erechtes Denken und Handeln […] nicht nur Gelingen und gesellschaftliche Einbindung, sondern Gottesnähe. Damit werden nicht radikal neue Forderungen an die Lebensführung gestellt, sondern es werden wohlbekannte Forderungen erhoben, aber in einem neuen Sinne und im Namen einer anderen Instanz.[1993]

[1990] Vgl. dazu meine Ausführungen in Anm. 1986.
[1991] Vgl. Anm. 1187.
[1992] Assmann, J. (2000), S. 69ff.
[1993] Ebd.

In Bernsteins musikalischer Sinnformation in *Kaddish* wird nun der Anspruch der „ethischen Forderung“[1994], die neben dem allgemeinen Appell zu Demokratie, Frieden, Gerechtigkeit und Toleranz auch implizit die Akzeptanz queerer Lebensentwürfe einfordert, schließlich so absolut gesetzt, dass selbst dessen traditionelle oberste Instanz, Gott, sich dieser unterzuordnen habe. Genauso wie der werdende Gott der *Josephs*-Romane sich dem ‚Fortschritt in der Geistigkeit' im Sinne einer zunehmenden Abstraktion seiner selbst beugen muss, entpuppt sich bei Bernstein auch die Ethik als ein zunehmend absolut geltendes geistiges und v. a. ästhetisches Prinzip. Oberste Instanz in Bernsteins Weltanschauung und Musikästhetik ist somit nicht mehr Gott, sondern ein neues „Weltethos“, wie es sich nach Aleida Assmann v. a. im Zuge der Schoah-Erinnerung bis heute auf globaler Ebene langsam und trotz aller zwischenzeitlichen internationalen politischen Rückschläge herauszubilden scheint und vornehmlich dadurch geprägt ist, dass es „gegen die eingeschränkten Perspektiven nationaler Kollektivegoismen und Autohypnosen (Peter Sloterdijk) universalistische Normen und interkulturelle Standards verbreitet“.[1995] An diesem „Weltethos“ richtet Bernstein – wie nicht nur in den in der vorliegenden Fallstudie eingehender in den Blick genommenen *Norton Lectures* und der *Kaddish*-Sinfonie flächendeckend zu sehen – seine Maximen von Kunst- und Musikästhetik, gesellschaftlichem Zusammenleben und spiritueller Hinwendung zu Gott aus.

Als ‚ambige Kehrseite' dieses „Weltethos“, das offenkundig nicht nur für Mann, Freud und Assmann, sondern auch für Bernstein dezidiert im biblisch fundierten erinnerungskulturellen Konzept des ‚Fortschritts in der Geistigkeit' fußt und damit – anders als Bloch in seinem mythischen Verständnis von Judentum – weniger die formative Seite des kulturellen

[1994] Vgl. Anm. 1187.
[1995] Assmann, A. (2006), S. 115f.

Gedächtnisses jüdischer Erinnerungskultur als vielmehr dessen normative Seite betont[1996], tritt freilich noch ein Aspekt auf den Plan, der bereits an anderer Stelle anklang und hier abschließend noch einmal aufgegriffen werden soll. Für Jan Assmann steht – wie gezeigt – der vor dem Hintergrund der biblischen Gesetzestheologie der mosaischen Religion sich abzeichnende ‚Fortschritt in der Geistigkeit' auch im Kontext einer Weltentfremdung bzw. eines „Vorbehalts gegen die Welt":

> Dem Gesetz treu bleiben heißt, als Fremder auf Erden zu leben, als Fremder auf Erden zu leben heißt, seinen einzigen Halt im Gesetz zu finden. […] Das Gesetz umschreibt eine Ordnung, die bewirkt, daß man in dieser Welt lebt ohne ganz in ihr aufzugehen.[1997]

Genau diesen „Vorbehalt gegen die Welt" beherzigt analog auch Bernstein in seinem musikalisch-erinnerungskulturellen Programm, wie es sich in den *Norton Lectures* und der *Kaddish*-Sinfonie offenbart: In beiden Fällen ist für ihn die ‚Poetry of Earth' buchstäblich ‚nur' eine ‚anthropologische Metapher' und ohne die komplementäre ‚Poetry of Air' nicht zu denken. Im musikalischen wie weltanschaulichen Spannungsfeld von Gedächtnisreflexion und Gedächtnisbildung weist sich Bernsteins Musik – insbesondere mit Pisars Text als deren „colonne vertébrale"[1998], implizit aber auch in den anderen Textfassungen – als ein paradigmatisches Produkt einer Kultur- und Welterfahrung aus, die den „Zivilisationsbruch" [1999] Auschwitz/Hiroshima in sich trägt und versucht, diesem ‚Verlust des Weltvertrauens' – wie Jean Améry es einmal nannte[2000] – künstlerisch mit einer eklektischen „Dignität der Splitter"[2001] einer ehemals ‚sinnstiftenden' Musik gerecht zu werden. Dadurch aber, dass Bernstein dem ‚Verlust des Weltvertrauens' – wie eingangs des vorliegenden Kapitels gezeigt – nach

---

1996 Vgl. dazu Anm. 47.
1997 Assmann, J. (2006a), S. 194, vgl. auch Anm. 1189.
1998 Vgl. Anm. 1930.
1999 Vgl. Anm. 1876.
2000 Vgl. Améry, *Die Tortur*, S. 55f.
2001 Vgl. Anm. 1929.

wie vor auch das kabbalistisch fundierte ungebrochene Vertrauen in die Künstler entgegenzusetzen vermag, die mit ihrer Kunst gleichsam das tiqqun der Schöpfung betreiben könnten, steigert sich bei ihm der „Vorbehalt gegen die Welt“[2002] in das erinnerungskulturelle Paradox einer sowohl zu bejahenden wie auch zu negierenden Weltimmanenz.

Zusammenfassend erscheint Bernsteins im Zeichen des ‚Fortschritts in der Geistigkeit' und dessen „ethischer Forderung“[2003] stehende produktionsseitige Funktionalisierung von Musik als Medium des kollektiven Gedächtnisses somit als ein buchstäblich komplexes Puzzlespiel, das – im Grenzbereich zwischen Gedächtnisbildung und Gedächtnisreflexion stehend – oft zu bewusst paradoxen Lösungen führt und als solches auch im Falle der rezeptionsseitigen Funktionalisierungen von *Kaddish* durch Jamie Bernstein Thomas und Samuel Pisar auf jeweils spezifische Weise – bei Bernstein Thomas als gleichsam ‚talmudische' Gegenüberstellung bzw. Verschränkung von eigenen musikästhetischen Anschauungen einerseits und der Musikästhetik ihres Vaters andererseits; bei Pisar als Betonung der ‚fiktionalen' Restriktionen der Bernsteinschen Musik zur ‚Authentisierung' des eigenen Zeugnisses – adaptiert wurde. Das gedächtnismediale Potential von *Kaddish* ähnelt damit gewissermaßen in der Tat der Struktur ethisch-demokratischer Prozesse, die Bernstein ja selbst nahezu im Stile einer musikalischen Kompositionsregel als „difficult, slow method in which the dignity of A is acknowledged by B, without impairing the dignity of C“[2004] umschrieben hatte. Indem der musikalische ‚Rabbi' Bernstein dieses buchstäbliche „ABC des Menschenbenehmens“ [2005] sowohl ethisch wie ästhetisch verinnerlicht zu haben schien, mag man ihm – neben den Zügen

---

[2002] Vgl. Anm. 1189 u. 1997.
[2003] Vgl. Anm. 1187.
[2004] LB, *This I Believe*, S. 141; vgl. auch Anm. 1290.
[2005] TM, *Das Gesetz*, S. 875.

Jaakobs (bzw. Jisraels) und Josephs – auch die Konturen einer weiteren Figur aus Thomas Manns Erzählwerk übertragen, nämlich die des Mose aus der Erzählung *Das Gesetz* – jener „Sinai-Novelle", die Mann, wie er selbst einmal äußerte, 1943 im „Nachklang des Joseph-Epos, von dem ich noch warm war"[2006] als leidenschaftliches Pamphlet gegen Hitler geschrieben hatte. In Thomas Manns *Das Gesetz* – gleichsam eine pointierte ‚Transformation' der knapp 2000 Seiten umfassenden, „quasi-szientifischen Umständlichkeit" der Roman-Tetralogie in eine ca. 70 Seiten umfassende Erzählung mit „Frisch-darauf-los-Tempo"[2007] – wird Mose mit einer Charaktereigenschaft ausgestattet, die auch Jamie Bernstein Thomas ihrem *Kaddish* sagenden Vater zugeschrieben hatte[2008]: Thomas Manns Mose ist ein ‚Faustschüttler'[2009], der „als mühevolle[r], im widerspenstigen menschlichen Rohstoff schwer und unter entmutigenden Niederlagen arbeitende[r] Künstler"[2010] Volk und Gott energisch an das neu zu etablierende Sittengesetz der Zehn Gebote heranzuführen versucht. Dieses Gesetz ist zwar – wie es in der Novelle selbst heißt – in der Sprache des Volkes Israel geschrieben,

---

2006 TM, *Entstehung des Doktor Faustus*, S. 154.

2007 Ebd.

2008 „My lonely, nocturnal rambler of a father,/My brilliant, bedeviled fist-shaker", Bernstein Thomas, *Sprechertext* Booklet, S. 33; vgl. auch Anm. 1838.

2009 „Dort begann er [=Mose] sogleich, wo er ging und stand, in den Hütten und auf den Weide- und Arbeitsplätzen, diesem Blut seine große Erfahrung auseinanderzusetzen, wobei er eine bestimmte Art hatte, mit gestreckten Armen seine Fäuste zu beiden Seiten des Körpers bebend zu schütteln. Er benachrichtigte sie, daß der Gott der Väter wiedergefunden sei, daß er sich ihm, Moscheh ben 'Amram, zu erkennen gegeben habe am Berge Hor in der Wüste Sin, aus einem Busch, der brannte und nicht verbrannte, daß er Jahwe heiße, was zu verstehen sei als: „Ich bin der ich bin, von Ewigkeit zu Ewigkeit", aber auch als wehende Luft und als ein großes Tosen; daß er Lust habe zu ihrem Blut und unter Umständen einen Bund der Erwählung aus allen Völkern mit ihm zu schließen bereit sei, vorausgesetzt nämlich, daß es sich ihm in völliger Ausschließlichkeit verschwöre und eine Eidgenossenschaft aufrichte zum alleinigen, bildlosen Dienste des Unsichtbaren. Hiermit drang er bohrend in sie und bebte mit den Fäusten dazu an außerorderdentlich breiten Handgelenken", TM, *Das Gesetz*, S. 809f.

2010 TM, *Entstehung des Doktor Faustus*, S. 155.

> aber in Sigeln, mit denen man notfalls alle Sprachen der Völker schreiben kann; denn Er ist der Herr allenthalben, darum ist sein das ABC, und seine Rede, möge sie auch an dich gerichtet sein, Israel, ist ganz unwillkürlich eine Rede für alle.[2011]

Diese buchstäblich ethische ‚Universalgrammatik'[2012], das „ABC des Menschenbenehmens", will der ‚Bildhauer'[2013] Mose schlussendlich – und der ‚zaddikisch'-musikalische Künstler Bernstein in analoger Weise gleich ihm – nicht nur in Stein, sondern auch in Fleisch und Blut meißeln, um die „ethische Forderung" des ‚Fortschritts in der Geistigkeit'[2014] gegen das allzeit drohende Übel einer gottlosen und antihumanistischen Welt in Stellung zu bringen:

> „[…] Fluch dem Menschen, der da aufsteht und spricht: ‚Sie [die Gebote] gelten nicht mehr.' Fluch ihm, der euch lehrt: ‚Auf, und seid ihrer ledig! Lügt, mordet und raubt, hurt, schändet und liefert Vater und Mutter ans Messer, denn so steht's dem Menschen an, und sollt meinen Namen preisen, weil ich euch Freiheit verkündete.' Der ein Kalb aufrichtet und spricht: ‚Das ist euer Gott. Zu seinen Ehren tuet dies alles und dreht euch ums Machwerk im Luderreigen!' Er wird sehr stark sein, auf goldenem Stuhl wird er sitzen und für den Weisesten gelten, weil er weiß: das Trachten des Menschenherzens ist böse von Jugend auf. Das aber wird auch alles sein, was er weiß, und wer nur das weiß, der ist so dumm wie die Nacht, und wäre ihm besser, er wäre nie geboren. Weiß er doch von dem Bunde nichts zwischen Gott und Mensch, den keiner brechen kann, weder Mensch noch Gott, denn er ist unverbrüchlich. […] Daß die Erde wieder die Erde sei, ein Tal der Notdurft, aber doch keine Luderwiese. Sagt alle Amen dazu!" Und alles Volk sagte Amen.[2015]

2011 TM, *Das Gesetz*, S. 874f.

2012 Vgl. Kap. 3.3.1 u. 3.3.2.

2013 „Wahrscheinlich unter dem unbewußten Einfluß von Heine's Moses-Bild gab ich meinem Helden die Züge – nicht etwa von Michelangelo's Moses, sondern von Michelangelo selbst […].", TM, *Entstehung des Doktor Faustus*, S. 154.

2014 Vgl. Anm. 1187.

2015 TM, *Das Gesetz*, S. 875f.

4. Erinnerungskulturen musikalisch erschließen: Ein unterrichtsdidaktischer Ausblick

So schwer es für zwei schöne Eltern sei, ihre Schönheit Kindern mitzugeben, so schwer es Älteren falle, ihre Macht in Stadt und Staat an Jüngere abzugeben, so einzigartig leicht und glücklich sei Paideia, die Sache mit den Kindern: Alte geben älteres Wissen weiter, Junge nehmen neues Wissen an, keine Seite hat dabei Verlust. So ist Bildung ein Geschenk der Musen […].

(Paraphrase und Kommentar Friedrich Kittlers zu Iamblichos' *De Vita Pythagorica Liber*, VIII 43[2016])

4.1 Odysseus und die Sirenen

Homers Odysseus war bei den Sirenen auf ihrer Insel, hat dort volle Lust genossen und ist mehr wissend heimgekehrt. So jedenfalls hat es der Literatur- und Medienwissenschaftler Friedrich Kittler auf der Basis einer eigenwilligen experimentellen Altphilologie plausibel gemacht, indem er Odysseus' Irrfahrt zur Insel der Sirenen konkret vor Ort, d. h. auf der im Thyrrenischen Meer vor der Amalfiküste gelegenen Inselgruppe Li Galli nachvollzogen hat[2017] und dort zu dem Schluss gekommen ist, dass Odysseus das, was er von den Sirenen, von den Blumenwiesen ihrer Insel und vor allem von ihrem Sang zu berichten weiß, nur vernommen haben könne, wenn er die Sireneninsel tatsächlich betreten habe, nicht aber, wenn er – wie Odysseus selbst, der listenreiche, der „[grösste] Lügner Griechen-

[2016] Kittler (2006), S. 222.

[2017] Der erste, der Li Galli als Inseln der Sirenen ausgemacht hatte, war im 1. Jahrhundert v. Chr. Strabon, der in seiner *Geographica* den Inseln den Namen Σειρῆνας (= Seirenas) bzw. Σειρηνούσσαις (= Seirenussais) gab (Buch I 2, 12–13sq. p. 22–3C; Buch V 4, 8 sq. p. 247C), vgl. Radt, *Strabons Geographika* 1, S. 52 u. 54; Radt, *Strabons Geographika* 2, S. 112.

lands“[2018] den Phäaken nachmals berichtet – am Mast seines Schiffes festgebunden gewesen wäre, während seine mit Wachs in den Ohren ausgestattete Mannschaft das Schiff sicher an den mit Leichen übersäten Klippen der vermeintlich todbringenden Sireneninsel vorbeigerudert hätte.[2019]

Einerlei, ob Odysseus nun tatsächlich an Land ging oder nicht, in jedem Falle scheinen, wie Kittler überzeugend dargelegt hat, die Sirenen in der homerischen Darstellung mitnichten schiffermordende Furien mit Vogelklauen oder Fischschwänzen, sondern göttliche Musen (oder Nymphen, was für Kittler ein und dasselbe ist) im Gefolge der Aphrodite zu sein. Denn zunächst einmal singen sie, „weil sie singen“ und zwar nicht wie Kirke und Kalypso bzw. Nausikaa und Penelope in Menschensprache (αὐδή), sondern

> [sie] stimmen […] die Kehlen, Zungen, Lippen zum Gesang hoch, damit er heller schalle; denn zum ersten Mal in unser aller Sage fällt das Wort für Ton, wie es Europas Sprachen alle aufgenommen haben: τόνος heisst gespannter Sängerinnenleib oder auch gespannte Saite. Musik selbst hebt an. […] Reine Nymphen geben Laute (φθόγγοι), singen uns ein Lied (ἀοιδή), haben eine Stimme (*ὄψ); reden aber tun sie nicht. Reine Göttersprache fliesst. So bleibt nur, sie zu hören wie die Quelle.[2020]

Entsprechend rufen und singen die Sirenen auch Odysseus zu sich her. Äußerst kunstvoll gestaltet Homer den ersten Vers ihrer – von Odysseus bei den Phäaken zitierten – wörtlichen Rede: „δεῦρ᾽ ἄγ᾽ ἰών, πολύαιν᾽ ᾽Οδυσεῦ, μέγα κῦδος ᾽Αχαιῶν,“ [„Los komm hierher· Odysseus vieler rätsel· grosser ruhm Achaias“].[2021] In diesem Vers

> wechseln alle sieben Stimmlaute und Dipht[h]onge, die die Griechen kennen, liebevoll mit je nur einem Stummlaut in der Silbe. Melodischer ward nie ein Vers ersungen, melodischer kein Vers je wiederholt. Er ruft den Helden, der ihn überliefert, im

---

2018 Ebd., S. 58.
2019 Vgl. ebd., S. 43–58.
2020 Ebd. S. 50.
2021 Homer, *Odyssee*, XII, V. 184, mit deutscher Übersetzung (samt Kittlers eigenwilliger, in gewisser Weise an Stefan Georgesche Gedichte gemahnender Kleinschreibung und (fehlender) Interpunktion) zit. n. ebd., S. 51.

> Dreierrhythmus alter Lyrik, zuerst als schlichtes Du wie jeden, dann als diesen einen Namen, zuletzt als Ruhm vor einem ganzen Heldenvolk.[2022]

In dieser zur Musik gewordenen Sprache des ersten Verses nennen die Sirenen – ohne vorher Kunde von ihm vernommen zu haben – Odysseus beim Namen[2023] und wissen bereits von dem (zukünftigen) Ruhm des vielfachen Rätsellösers bzw. des von vielen Rätseln Umwobenen (πολύαιν᾽ ᾽Οδυσεῦ). Warum die Sirenen das können, wird in den nächsten Versen deutlich, in denen sie davon singen, wie sie singen:

> νῆα κατάστησον, ἵνα νωϊτέρην ὄπ᾽ ἀκούσῃς./οὐ γάρ πώ τις τῇδε παρήλασε νηῒ μελαίνῃ,/πρίν γ᾽ ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὄπ᾽ ἀκοῦσαι,/ἀλλ᾽ ὅ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς.
> [angelegt das schiff damit du unser beider stimme hörst·/nie noch fuhr wer im schwarzen schiff vorüber/eh er honigsummend stimm' aus unsern mündern hörte·/hat lieber volle lust genossen und kehrt mehr wissend heim.][2024]

„Honigsummend stimm' aus unsern mündern" heißt nach Kittler: Die beiden Sirenen singen mit *einer* Stimme aus *zwei* Mündern, d. h. im Oktavabstand. Er führt für diese Deutung Pythagoras als Gewährsmann an, von dem folgendes rätselhafte Akusma überliefert ist: „τί ἐστι τό ἐν Δελφοῖς μαντεῖον; τετρακτύς· ὅπερ ἐστὶν ἡ ἁρμονία, ἐν ᾗ αἱ Σειρῆνες." [„Was ist das Raunende in Delphoi? Die Tetraktys – ganz wie die Harmonie ist, in der die [zwei] Sirenen [singen]"].[2025] Zur Deutung dieses Rätselverses schreibt Kittler:

> Dies einzige Akusma aus vier Gliedern, also nicht bloss zweien, bindet seine beiden äusseren Glieder, die alle Griechen schon aus Kult und Sage kennen, an die zwei inneren, wie neues Zahlendenken sie soeben stiftet. Die ersten drei Steinchen jeder Tetraktys[2026] weisen Augen auf das Wunder, dass sich die Eins zur Zwei verdoppeln

---

2022 Ebd., S. 51f. Kittler transkribiert den griechischen Vers wie folgt: „deu ra gi | ôn po lu | aîn o du | seu me ga | kû do sa akh | aî ôn", ebd., S. 51.

2023 „Darin sind sie einzig auf der ganzen langen Abenteuerfahrt", ebd., S. 52.

2024 Homer, *Odyssee*, XII, V. 185–188, mit deutscher Übersetzung zit. n. ebd., S. 51.

2025 Iamblichos, *De Vita Pythagorica Liber*, XVIII 82, mit deutscher Übersetzung zit. n. ebd, S. 234.

2026 Die Tetraktys ist die heilige Vierzahl der Pythagoräer, die mathematisch-symbolisch in einer aus zehn Steinen zu einem gleichseitigen Dreieck zusammengelegten Figur dargestellt und in dieser Form als Recheninstrument genutzt wird, vgl. dazu auch ausführlich Keil (2012), S. 133–171.

> kann, ganz wie die Harmonie namens Oktave das dem Ohrenpaar entbirgt. In Delphoi öffnet sich der Erdschlund, um der Pythia auf dem Dreifuss jenes Wort aus dunkler Tiefe einzugeben, das bangen Fragern […] ihre eigene Zukunft weist; umgekehrt erklingt aus zwei Sirenenmündern, die unverborgen hell von ihrer Sonneninsel schallen, die Harmonie als *eine* honigsüsse Stimme. […] Wenn Oktave und Sirenen, Delphoi und die Tetraktys allesamt das Selbe sind, führen sie ins Herz des Kosmos, also unseres.[2027]

Jeder, der bei den in pythagoräisch-kosmischer Oktavenharmonie honigsüß singenden Sirenen gelandet ist, anstatt vorbeizusegeln, hat – wie Kittler übersetzt – „lieber volle Lust genossen und kehrt mehr wissend heim"[2028], ist also bereichert um „Musenwissen".[2029] Denn auch die Sirenen ersingen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, indem sie, wie es in den letzten drei Sirenenversen heißt, wissen, „was in der weiten Troia/Troer und Argeier vom begehr der götter litten·/wir wissen was da wird auf vieles-weidendem erdgrund."[2030]

> Die ersten vier Sirenenverse besingen daher, was Sirenen tun; die zweiten, was sie wissen. Im Grund ist es das Selbe. Doch eigenes Wissen auch noch singen zu können weist die Sirenen ungesagt als Musen aus. Sie sind bei allem, was geschieht, immer schon dabei, ohne doch wie Augen- oder Ohrenzeugen erst einmal vor Ort gewesen sein zu müssen. So wie die Sirenen Odysseus hier und jetzt beim Namen rufen, so wissen sie auch all das Leid, das Troier und Achaier zehn Jahre lang einander anzutun geheissen waren. Im Hier der Leiden sind wir Sterblichen befangen. Was ist, was war, was sein wird steht daher nur den Musen frei.[2031]

Folgt man Kittler in seiner Interpretation des in der *Odyssee* geschilderten Sirenengesangs, so zeigt sich hier erneut die enge Verquickung von Musik und kultureller Erinnerung. Musik als Medium des kollektiven Gedächtnisses heißt bei den Sirenen beides: ästhetischer Genuss, an dem man volle

---

2027 Kittler (2006), S. 240f.

2028 Vgl. Anm. 2024.

2029 Kittler (2006), S. 222.

2030 „ἴδμεν γάρ τοι πάνθ᾽ ὅσ᾽ ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ/Ἀργεῖοι Τρῶές τε θεῶν ἰότητι μόγησαν᾽/ἴδμεν δ᾽ ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ." [„denn wir wissen alles dir was in der weiten Troia/Troer und Argeier vom begehr der götter litten·/wir wissen was da wird auf vielesweidendem erdgrund."], Homer, *Odyssee*, XII, V. 189ff., mit deutscher Übersetzung zit. n. ebd., S. 51.

2031 Ebd., S. 55.

Lust genießt, und Erschließung erinnerungskultureller Bildung, mit der man mehr wissend heimkehrt.

Damit ist eine Formel benannt, die im Folgenden als eine Art Motto für ein paar abschließende und ausblickartige didaktisch-methodische Überlegungen zum schulischen Musikunterricht fungieren mag. In diesen Überlegungen soll versucht werden, die eingangs theoretisch erörterten und anhand der Fallstudien exemplifizierten musikalischen Modi kollektiver Gedächtnisrhetorik für die musikalische Erschließung von inner- und außermusikalischen Erinnerungskulturen fruchtbar zu machen und damit anzuknüpfen an die aktuelle Diskussion um Aufgaben und Ziele eines konstruktivistisch und handlungsorientiert dem Praxisfeld „Kulturen erschließen" sich widmenden Aufbauenden Musikunterrichts[2032], dem es einerseits um die Transformation „usueller" in „verständige Musikpraxis"[2033] und andererseits um den Stellenwert von Musik als Gegenstand der Kunst im Rahmen einer „Kunst der ästhetischen Bildung"[2034] zu tun ist.

Im Zentrum meines Gedankengangs steht dabei die Leitidee, Kindern und Jugendlichen im schulunterrichtlichen Rahmen Erfahrungen mit Musik als symbolischer Form von Erinnerungskultur zu ermöglichen, indem sie durch eigenes musikalisches bzw. musikbezogenes Tun unterschiedliche Darstellungsweisen (musik-)kultureller Erinnerung erproben und reflektieren bzw. allgemeiner: durch Musik als Medium kollektiven Gedächtnisses kulturelle Erinnerungsprozesse als konstitutive Elemente von gesellschaftlichen Kulturpraxen im Allgemeinen und Musikpraxen im Speziellen erleben und auf diese Weise (im Idealfall) zu einer eigenen verständigen Kultur- und Musikpraxis gelangen können. Es geht also darum, Schülern im Musikunterricht die Möglichkeit zu geben, durch

[2032] Vgl. Jank (2013), S. 73–131, insb. S. 95–112.
[2033] Vgl. Kaiser, H. J. (2011).
[2034] Vgl. Zirfas (2011).

konkrete ästhetische bzw. handlungsbezogene Auseinandersetzungen mit Musik zu einer erinnerungsbasierten Konstruktion eigener (musik-) kultureller Identität(en) innerhalb einer pluralistisch, hybride und transkulturell sich darbietenden postmodernen Gegenwart (und Zukunft) zu gelangen und darüber hinaus auch Re- und Dekonstruktionen eigener und fremder musikalisch-erinnerungskultureller Sinnformationen vorzunehmen bzw. ihnen Angebote zur Erweiterung und Grenzüberschreitung des eigenen (musik-)kulturellen Horizonts zu machen.

Gerade dadurch, dass dieser musikdidaktische Ansatz das Wirkungspotential von Musik als Medium des kollektiven Gedächtnisses zur Darstellung soziokultureller Erinnerungsprozesse für den Musikunterricht fruchtbar zu machen sucht, lassen sich hieran auch potentielle Verbindungswege zwischen den Verständnishorizonten von Musik als gesellschaftlicher Praxis einerseits und Musik als Kunst andererseits aufzeigen. Die erinnerungskulturelle Konstruktion einer eigenen (musik-)kulturellen Identität im schulischen Musikunterricht kann – so die These – gleichsam an ästhetischen Prinzipien von künstlerisch-musikalischer Gedächtnisbildung und Gedächtnisreflexion gespiegelt werden, so dass Schüler dabei ihr für die eigene Kultur- und Musikpraxis stets konstitutives erinnerungskulturelles Handeln als ein Phänomen wahrnehmen können, das symbolisch auch in musikalischen Darstellungsweisen zum Ausdruck kommt bzw. spielerisch durch diese Darstellungsweisen reflektiert und dekonstruiert werden kann.

4.2 Verständige Musikpraxis und ästhetische Bildung im Kulturen erschließenden Musikunterricht

In mehreren seit den 1990er Jahren erschienenen bildungstheoretischen Aufsätzen zum Verhältnis von musikalischer Bildung und musikalischer

Kompetenz bzw. den daraus für den schulischen Musikunterricht zu ziehenden Konsequenzen hat Hermann J. Kaiser darauf aufmerksam gemacht, dass eine Legitimation des Unterrichtsfaches Musik nur von der „historisch-gesellschaftliche[n] Tat-Sache Musik“ [2035] ausgehen könne, mithin einzig praxial zu begründen sei:

> Musik(en) sind einzig und allein als Formen unterschiedlicher z. T. auch divergierender und sogar kontroverser gesellschaftlicher Praxen existent. Denn nur dadurch, dass Musiken *gemacht, gespielt, gehört* oder *nachvollzogen, rezipiert, angeeignet* werden, sind sie vorhanden. […] Als gesellschaftliche Praxen sind sie historisch gewachsen, haben von daher 1. ihre spezifischen Formationen, 2. ihre unverwechselbaren Entstehungszusammenhänge (z. B. aus dem Mythos, dem Ritual, der geselligen Praxis, der ästhetischen Überhöhung usf.) und demzufolge 3. ihre Rechtfertigung (Legitimation). […] Der Rückgriff auf die historisch-gesellschaftlich gewachsene und geformte Tatsächlichkeit der Musik bildet [den] Begründungsmodus für Musiklernen, Musikerziehung, musikalische Bildung usf. […]. Er erlaubt, alle Funktionen ins Spiel zu bringen, die bestimmend und rechtfertigend mit Musik verbunden werden: von dem privaten Genus[s] über die ökonomische Valenz der Produktion, Distribution und des Konsums von Musik bis hin zur existentiellen Einbindung von Musik in das ganz individuelle Leben.[2036]

Folgt man Kaisers Argumentation, so muss ein derartig praxial begründeter Musikunterricht seinen Ausgang von den musikalischen „Gebrauchspraxen“ der Schüler nehmen, d. h. sich orientieren an „Formen von Handlungszusammenhängen und […] Situationen, […] in denen Musikmachen, das Hören und Spielen von Musik, das Darüber-Reden usf. persönlichen, sozialen und gesellschaftlichen Zwecken eingefügt ist“. Darunter fallen für Kaiser

> alle Formen vom geselligen Gebrauch von Musik bis hin zum professionellen Umgang mit ihr. […] Musikalische Gebrauchspraxis ist […] notwendig an musikbezogenes Wissen gebunden, das seinerseits im wahren Sinne des Wortes „Wissen in musikbezogenen Kontexten“ nur über musikalische Praxis gewonnen werden kann. […] Die Gebrauchspraxis von Musik setzt prinzipiell Kenntnis und Können voraus. Deren Umfang und Qualität richtet sich nach den technischen und pragmatischen Implikationen der Gebrauchssituationen, die subjektiv als Anforderungen erscheinen.[2037]

Folglich ist dann auch der Begriff musikalischer bzw. musikbezogener Kompetenz an eben diesen gegenwärtig (und zukünftig) für die Schüler

---

[2035] Kaiser, H. J. (2002), S. 8.
[2036] Ebd., S. 8f.
[2037] Ebd., S. 11.

relevanten musikalischen Gebrauchspraxen zu orientieren, wobei die jeweiligen praxisbezogenen Kompetenzen in ihren Bewertungsmaßstäben zunächst einmal von den Schülern selbst bestimmt werden müssen. Denn die Schüler

> [...] definieren für sich, worin und im Hinblick worauf für sie kompetentes musikalisches Handeln besteht. [...] *Sie* definieren ihr Handeln als kompetentes Handeln aus ihren Situationen und im Hinblick auf jene Situationen, in denen musikbezogenes Handeln *für sie* wichtig wird. Kompetentes musikalisches Handeln verstanden als angemessenes Handeln hat folglich zwei Seiten, an denen es sich bemisst: einmal die Musik, mit welcher der junge Mensch umgeht; zum anderen der handelnde junge Mensch selbst. [...] Die musikpädagogisch entscheidende Frage kann daher immer nur lauten: In welchen musikbezogenen Zusammenhängen wird es für Kinder und Jugendliche wichtig, *aus ihrer Sicht* kompetent handeln zu können?[2038]

Auf dieser bildungstheoretischen Basis ist es demnach Aufgabe und Ziel des Musikunterrichts, die „Überführung (Transformation) einer real oder verdeckt in die Schule hineinreichenden usuellen Musikpraxis (wie sie durch die Jugendlichen in die Schule hineingetragen wird) in eine verständige Musikpraxis" anzustreben, wobei diese Transformation „nicht anders als im Medium musikalischer Tätigkeit vonstatten gehen"[2039] kann.

> Der Begriff „Usuelle Musikpraxis" meint das Ensemble von musikbezogenen Fähigkeiten, über das Kinder, Jugendliche und auch Erwachsene unhinterfragt verfügen und situationsbezogen jeweils aktivieren. Darin eingeschlossen ist jegliche Form des alltäglichen Musikmachens und des Hörens von Musik; gleichfalls das im Kontext der eigenen sozialen Gruppe stattfindende Sich-Äußern, das Stellung nehmen, die Artikulation der durch Musik angeregten emotionalen Befindlichkeiten. [...] „Verständige Musikpraxis" dagegen ist das Ineins von musikbezogenen Tätigkeiten (wie zuvor beschrieben) und distanzierender Reflexion, das über den „Gegenstand Musik" hinausgeht. Der differenzierte individuelle Umgang damit wird für das musizierende, über Musik nachdenkende Subjekt thematisch. Es wird im „Gegenstand Musik" sich selbst zum Thema (der Auseinander-Setzung). Dabei geht es keineswegs nur um Fragen technischer Art wie zum Beispiel Habe ich richtig gespielt? Ist mein Tempo dem Stück angemessen? Produktiv: Gibt es in meiner Produktion eine Logik des Aufbaus? Welcher harmonischen, formalen und instrumentalen Mittel habe ich mich bedient? usf. Es geht vielmehr um die Reflexion des Bezuges, den ich als hörendes, musizierendes usf. Subjekt gegenüber meinen musikbezogenen Tätigkeiten einnehme.[2040]

[2038] Kaiser, H. J. (2001a), S. 9.
[2039] Kaiser, H. J. (2001b), S. 96.
[2040] Kaiser, H. J. (2012), S. 127f.

In diesem Zusammenhang knüpft Kaiser mit seinem Praxis-Begriff in kritischer terminologischer Weiterentwicklung an Aristoteles' Überlegungen zu technisch herstellender, zweckgebundener „Poiesis" (ποίησις) auf der einen und sittlich handelnder, zweckfreier „Praxis" (πρᾶξις) auf der anderen Seite an.[2041] Diesem von Aristoteles vor allem in der *Nikomachischen Ethik* entwickelten Oppositionspaar stellt Kaiser als dritte, vermittelnde Größe den Begriff der „Arbeit" bzw. konkreter: den der „Schaffung von Arbeitskraft" zur Seite.[2042] Dabei geht Kaiser von der gegenüber der Antike meliorativen Begriffsbestimmung der Arbeit in der Moderne aus: Hier wird – in der Tradition der Arbeitstheorien Hegels und Marx' – Arbeit nicht mehr nur als Mühsal (und deshalb von Aristoteles den Sklaven zugeteilte Tätigkeit) verstanden, sondern vielmehr schöpferisch und produktiv gesehen als

> tätige Auseinandersetzung mit Natur und Sozietät. Sie dient der Produktion des Lebens, sie ist Selbsterzeugung des Menschen. Sie entspringt der Arbeitskraft des Menschen. In der Arbeit verwirklicht der Mensch seine gesellschaftliche Natur. In schöpferischer Arbeit überschreitet der Mensch den rein instrumentellen Charakter der (zum Lebensunterhalt notwendigen) Arbeit.[2043]

Folglich gehen in dieses moderne Verständnis von Arbeit „sowohl das Herstellen als auch das Handeln als deren konstitutive Momente ein. Arbeit ist ohne die technische Seite des Herstellens und die kommunikative des Handelns nicht denkbar."[2044] Entsprechend versteht Kaiser „Praxis" im Vergleich zu Aristoteles in einem erweiterten Sinne, da für diese nun „*das Ineins von Herstellen, Handeln und Schaffung von Arbeitskraft* (die für die notwendige Arbeit zur Produktion sowohl des individuellen als auch des gesellschaftlichen Lebens verantwortlich zeichnet) grundlegend ist."[2045] Für eine „verständige Musikpraxis" (von Kaiser in seinen Ausführungen

[2041] Vgl. ebd., S. 129–133.
[2042] Vgl. ebd., S. 133–140.
[2043] Ebd., S. 138.
[2044] Ebd.
[2045] Ebd.

konkretisiert auf den Bereich des Klassenmusizierens) bedeutet dies, dass sie „*Herstellen*, das Machen von Musik, sei es reproduzierend oder produzierend sowie *Handeln* als das Moment der Freiheit und der damit verknüpften Verantwortung für das erstellte bzw. herzustellende Produkt einerseits und der ‚selbst-bestätigenden Reflexion' andererseits sowie die – beides letztlich erst ermöglichende – *Schaffung von Arbeitskraft*" umfassen muss.[2046] Letztere versteht er folglich als „‚materiale' Grundlage des Herstellens von Musik sowie des musikbezogenen Handelns" und veranschlagt dafür vier notwendige und zusammengenommen auch hinreichende Bedingungen: erstens eine (wie diffus auch immer sie sein mag) „vorwegnehmende Vorstellung des [musikalisch zu (re-)produzierenden] Ergebnisses"; zweitens die durch Üben und Proben erarbeitete „Beherrschung der jeweiligen musikpraktischen sängerischen / spielerischen / kompositorischen Voraussetzungen"; drittens die für ein erfolgreiches Üben notwendige Erarbeitung eines „spezifischen – historisch vorliegenden – sanges- bzw. spieltechnischen und kompositorischen Wissens" und viertens eine Art ‚Arbeitsentlohnung' z. B. durch die Möglichkeit, die „Produkte des Musizierens bzw. Komponierens" in der Klasse und/oder (Schul-)Öffentlichkeit zu präsentieren bzw. darzubieten und dafür Anerkennung vom Publikum zu bekommen.[2047]

> Erst das Zusammenspiel von Herstellen [hierzu zählt Kaiser „Musizieren/Komponieren/Improvisieren, musiktheoretische Orientierungen einbringen, geschichtliches Hintergrundwissen einbringen"], Handeln [hierunter fallen Aspekte wie „Entscheid zur Herstellung, Übernahme der Verantwortung für Herstellung und Produkt, kritischer bzw. bestätigender Selbstbezug"] und Arbeit [d. h. die „Entwicklung von Klang-, Gestalt- und Funktionsvorstellungen, Üben, Proben, Erarbeitung von produktionsspezifischem Hintergrundwissen, Präsentation des Resultats der Arbeit"]

[2046] Ebd., S. 141. Konkret formuliert Kaiser in diesem Zusammenhang elf Entscheidungsfragen, deren positive, aus der Retrospektive analytisch durchzuführende Beantwortung durch den jeweils einzelnen Schüler selbst bzw. deren prospektive unterrichtskonstruktive Funktionalisierung durch den Lehrer die Bedingungen einer „verständigen Musikpraxis" abstecken können, ebd., S. 141f. u. 145.

[2047] Vgl. ebd., S. 140.

> kann musikalisches Tätigsein zu Verständiger Musikpraxis formen, die als zentraler Tätigkeitsbereich im Musikunterricht der allgemeinbildenden Schule anzusehen ist.[2048]

Werner Jank, Stefan Gies, Johannes Bähr, Hans Ulrich Gallus und Ortwin Nimczik greifen dieses von Kaiser bildungstheoretisch fundierte Konzept einer „verständigen Musikpraxis“[2049] auf und machen es zur Grundlage ihres eigenen praxial und konstruktivistisch ausgerichteten didaktischen Modells eines Aufbauenden Musikunterrichts.[2050] Dabei schlagen sie mithilfe der von ihnen zugrunde gelegten drei interrelational verwobenen Praxisfelder („Kulturen erschließen“, „Vielfältiges Musizieren und musikbezogenes Handeln“, „Musikalische Fähigkeiten aufbauen“[2051]) auch eine Brücke zwischen der praktischen Seite des durch den systematischen Aufbau musikalischer Fähigkeiten und Kenntnisse flankierten Musizierens bzw. handelnden Umgangs mit Musik einerseits und der „Tat-Sache Musik“ als gesellschaftlicher Praxis, die den Schülern im Sinne einer konstruktivistischen Erschließung musikalischer Kulturen Möglichkeiten zur eigenen Kultur- und Identitätskonstruktion bzw. -reflexion bieten soll, andererseits:

> Beide Ebenen stehen in enger Wechselbeziehung zueinander: Musik als gesellschaftliche Praxis gibt es nur, wenn jemand sie ganz konkret in einem bestimmten gesellschaftlichen Kontext „macht“ […]. Und die Praxis des musikalischen Gestaltens steht immer im größeren Kontext gesellschaftlicher Funktionen und Konventionen, in deren Rahmen eine bestimmte Musik passt, andere hingegen nicht […]. Musizieren und musikbezogenes Handeln in der Schule sind sozusagen die Überäume für die partielle (Re-)Konstruktion gesellschaftlicher Musikpraxis.[2052]

Der Problematik, dass außerschulische Musikpraxen i. d. R. durch „informelles Lernen“ gekennzeichnet sind und gerade daraus ihre „Motivationskraft, Intensität und Nachhaltigkeit“ beziehen, sich deshalb aber umgekehrt didaktisch häufig nur schwer „in den formalen Rahmen der Institution

---

[2048] Ebd., S. 142.
[2049] Vgl. Anm. 2040.
[2050] Vgl. Jank (2013), S. 73–144.
[2051] Ebd., S. 92–131.
[2052] Ebd., S. 113.

Schule“ einpassen lassen, begegnet der Aufbauende Musikunterricht mit dem Vorschlag, „gemeinsam mit den Schülern eine eigene musikalische Praxis zu entwickeln, die in mehr oder weniger enger Tuchfühlung mit gesellschaftlichen Musikpraxen steht, ohne zugleich das Kriterium der Authentizität erfüllen zu müssen.“[2053] Auf der Basis einer solchen, mit eigener Dignität ausgestatteten schulischen Musikpraxis soll das Musizieren im Aufbauenden Musikunterricht als „Medium des Musiklernens“[2054] genutzt werden, etwa um im Praxisfeld „Kulturen erschließen“ den Schülern eine musikalische Kultur- und Identitätskonstruktion zu ermöglichen, die nicht nur zu einem zunehmend verständigen Handeln in den jeweils eigenen musikalischen Gebrauchspraxen führen, sondern schließlich auch „zu Grenzüberschreitungen und Übergängen zwischen verschiedenen musikalischen Praxen“[2055] anregen kann. Dieses Ziel fassen die Autoren in vier zentralen Thesen zusammen:

> Musikunterricht muss sich auf die musikalischen Gebrauchspraxen der Schüler beziehen und sie ermutigen, das Besondere ihrer individuellen musikalisch-kulturellen Identität auch in der Schule zum Ausdruck zu bringen.[2056]
>
> Musikunterricht soll die Schüler dabei unterstützen, zunehmend kompetent, selbstbestimmt, ihrer selbst bewusst und selbst verantwortet an Ausschnitten des musikalisch-kulturellen Lebens aktiv teilzuhaben und so ihre eigene, individuelle musikalische Identität zu gestalten.[2057]
>
> Musikunterricht bietet eine Bühne, auf der die Beteiligten ihre musikalisch-kulturellen Identitäten inszenieren und untereinander aushandeln können und sollen.[2058]
>
> Im Musikunterricht muss es darum gehen, was, wie und warum Menschen gemeinsam oder alleine mit Musik tun – darum, an welchen musikalischen Praxen Menschen auf welche Weisen und mit welchen Motiven und Zielen rezipierend und gestaltend teilhaben.[2059]

[2053] Ebd., S. 115.
[2054] Ebd., S. 113.
[2055] Ebd., S. 92.
[2056] Ebd., S. 76.
[2057] Ebd., S. 99.
[2058] Ebd., S. 103.
[2059] Ebd., S. 107.

Neben diesem konstruktivistisch ausgerichteten Musikverständnis als gesellschaftlicher Praxis, an der individuell und auf vielfältige Weise teilhabend und gestaltend mitzuwirken die Schüler durch Musikunterricht in die Lage versetzt werden sollen, fragen Jank et al. auch nach dem Stellenwert von Musik als Kunst innerhalb einer solchen praxial angelegten Didaktik. Ausgehend von der Prämisse, dass „ästhetische Wahrnehmung und Erfahrung […] einen besonderen, eigenständigen und unverzichtbaren Modus der Welterfahrung“[2060] darstellen, greifen sie in ihrer Argumentation diesbezüglich auf Überlegungen von Jörg Zirfas zurück, der den Wert der ästhetischen Bildung an vier zentralen Kennzeichen festmacht:

1. „Zweckfreiheit der Kunst“, d. h. „[i]m Umgang mit der Kunst sind wir – in der Regel – von existentiellen Sorgen, von objektiven Wahrheitsinteressen und auch von pragmatischen Handlungsinteressen befreit“[2061];
2. „Dialektik von Bezug- und Distanznahme“, d. h. „[w]ir lassen uns auf Kunstwerke so ein, dass wir gleichwohl – mehr oder weniger bewusst – vergegenwärtigen, *dass* und *wie* wir uns auf sie einlassen“[2062];
3. das „artistische Spiel“, in das wir „verwickelt“ werden und „in dem nicht der Spieler, sondern das Spiel im Mittelpunkt steht“; ein Spiel, „das Individuen und Kunst so miteinander in Beziehung setzt, dass nicht nur das Individuum bereichert wird, sondern auch die Welt als reichere erscheint“ und von daher „nur begrenzt intentional pädagogisch instrumentalisierbar [ist], entzieht es sich doch aufgrund seiner spezifischen unfunktionalen Funktionalität eindeutigen Lern- und Bildungsprogrammen“[2063];

[2060] Ebd., 109, s. auch: S. 88f.
[2061] Zirfas (2011), S. 23.
[2062] Ebd.
[2063] Ebd., S. 24.

4. „Kunstwerke und kunstspezifische Handlungsformen“ als „Katalysatoren für Bildungsprozesse“, d. h. „[i]m Umgang mit der Kunst werden wir nicht nur mit dem Gegenstand, sondern auch mit uns selbst konfrontiert; der Umgang mit der Kunst verweist immer auch auf das, was wir nicht verstehen oder nicht praktizieren können, auf blinde Flecken unseres eigenen Selbst- und Weltverständnisses“; künstlerische Gegenstände sind in der Lage, „ein *verdichtetes* Spiel von Erscheinungen und Bedeutsamkeiten zu evozieren, das, wenn man so will, Selbst- und Weltverhältnisse und die in ihnen enthaltenen Selbst- und Weltfremdheiten in einer intensiven Form zur Verfügung stellt“.[2064]

Zusammenfassend stellt sich für Zirfas der ästhetische Umgang mit Kunst demnach als eine „kunstbasierte Auseinandersetzung mit dem Fremden“[2065] dar:

> Im Umgang mit der Kunst wird die Selbst- und Welterfahrung zur Fremdheitserfahrung. Die Grundsituation der Ästhetischen Bildung ist die Erfahrung eines Fremden, auf die das Subjekt eine Antwort finden muss: Es fällt uns etwas auf, das wir bislang noch nicht wahrgenommen haben, und was wir nicht auf einen Begriff bringen können; wir müssen etwas leisten, das wir bislang noch nicht gekonnt haben. Damit wird das Fremde in der ästhetischen Erfahrung zum Ausdruck einer möglichen Welt (Musil); die ästhetische Erfahrung dekonstruiert die bislang gültigen Selbst- und Weltdeutungen, weil mit ihr spielerische Möglichkeitsspielräume verknüpft sind: Wir sehen nun mit anderen Augen, wir hören mit anderen Ohren. Und wir wissen, dass wir nicht alles hören und werden hören können. Wer etwa Musik macht und hört, dem wird dadurch die Welt zugleich vertraut und befremdlich.[2066]

Ausgehend von dieser ästhetischen Bildungstheorie macht Zirfas jenseits von bildungspolitischen Begründungsmustern der Funktionalisierung und der Transfereffekte von Kunst aus der Perspektive der Strukturforschung vier Momente einer „Kunst der ästhetischen Bildung“[2067] aus:

[2064] Ebd., S. 24f.
[2065] Ebd., S. 20.
[2066] Ebd., S. 25.
[2067] Diese seinem Aufsatz den Titel gebende Nominalphrase versteht Zirfas nicht als „Genetivus objectivus“ im Sinne von „programmatisch praktische[n] oder didaktische[n] Hinweisen zur Einübung der Künste“, sondern als „Momente […], die die Ästhetische Bildung selbst zu einer Kunst machen“, ebd., S. 20.

> Die Kunst der Ästhetischen Bildung besteht 1. in der Auseinandersetzung mit symbolischen Systemen, 2. im Erlernen von Kunst- und Kulturtechniken, 3. in der Entwicklung von Lebenskunst und 4. im methodisch-kritischen Umgang [mit Kontingenz]. Ich folge dabei einem Lernmodell, das mein Kollege Michael Göhlich und ich in vier Momente, nämlich in: Wissen lernen, Können lernen, Leben lernen und Lernen lernen ausdifferenziert haben.[2068]

In Bezug auf den Aspekt der Auseinandersetzung mit symbolischen Systemen im Modus des „Wissen lernens" unterscheidet Zirfas zwischen einem hermeneutischen und einem phänomenologischen Konzept der Ästhetik. Während bei dem hermeneutischen Konzept im Sinne einer „ästhetische[n] Alphabetisierung" zentral sei, „kulturell und artistisch fremde Zeichen in die eigene Zeichenwelt zu integrieren und verstehbar zu machen", gehe es im phänomenologischen Konzept darum, „sich auf das Spiel der Erscheinungen und ihrer Interpretationsmöglichkeiten einzulassen".[2069] Zirfas selbst berücksichtigt für seine Überlegungen in der Folge nur den hermeneutischen Ansatz, will darunter aber „nicht nur das bloße Kennenlernen von Symbolsystemen, sondern die bildende Auseinandersetzung mit ihnen verstanden"[2070] wissen:

> Mit der Ästhetischen Bildung gehen Prozesse der intensiveren Wahrnehmung, der differenzierteren Reflexion und Urteilsbildung, der systematischeren Erinnerung, der Verortung, Navigation und Strukturierung des kulturellen Wissens einher. Die Künste liefern damit ästhetische Interpretations- und Reflexionsspielräume. […] Die Künste können […] Aufmerksamkeiten und Wahrnehmungsperspektiven für die Möglichkeiten des Spiels zwischen eintauchendem Gewahrsein, symbolischer Interpretation und reflexiver Distanznahme erzeugen. Im Experimentieren mit bestimmten Wahrnehmungsformen und unterschiedlichen Erkenntniszugängen und ihren Verhältnissen untereinander wird das sinnlich-wahrnehmende Selbst- und

---

[2068] Ebd., S. 26.

[2069] Ebd., S. 27.

[2070] Ebd., S. 28. Hier wäre freilich zu fragen, ob nicht auch das phänomenologische Konzept des Einlassens auf das offene Spiel der Erscheinungen und ihrer Interpretationsweisen ebenso eine bildende Auseinandersetzung mit den Symbolsystemen ermöglichen könnte, sofern man gemäß der Maxime einer konstruktivistischen Erzeugung der Zeichenwelt der Kunst das phänomenologische Konzept dem hermeneutischen als dialektisch beigeordnet begreift. Ebenso wie die kulturspezifisch codierte Semiotik künstlerischer Objektivationen künstlerisches bzw. kunstbezogenes Handeln allererst ermöglicht und prägt, speist auch jedes künstlerische bzw. kunstbezogene Handeln neue Codierungen in die Semiotik künstlerischer Objektivationen ein, vgl. Kap. 1.3.4.

> Welterlebnis gebildet. […] Ästhetische Bildung lässt sich in diesem Sinne als eine Transformation von grundlegenden ästhetischen Selbst- und Weltverhältnissen, die durch die Konfrontationen mit dem Neuen, dem Nichtgewussten und fremden symbolischen Welten bedingt wird, definieren. […] Ästhetische Bildung ist Auseinandersetzung mit symbolischen Systemen mit Hilfe der Kunst.[2071]

Was Zirfas' zweiten Aspekt ästhetischer Bildung, das Er- bzw. „Können-lernen" von Kunsttechniken, angeht, so stellt er hier der „Alphabetisierung" in Bezug auf die Zeichenstrukturen und den darauf fußenden soziokulturellen Diskursen innerhalb der ästhetischen Symbolsysteme eine „performative Alphabetisierung" zur Seite, in der im Sinne einer „künstlerischen Pragmatik" bzw. „artistische[r] Techniken" „die mit Kunst verbundenen sinnlich-leiblichen, die sozio-rituellen sowie die stilistisch-inszenatorischen Dimensionen und Effekte, die mit künstlerischen Übungs- und Bildungsprozessen einhergehen"[2072], zum Tragen kommen sollen:

> In künstlerischen Übungs- und Bildungsprozessen geht es zentral um Leibesübungen, d. h. um eine verkörperlichte Handlungsfähigkeit. Körperliches, Sprachliches, Emotionales und Soziales wird als Können nicht zur objektivierten, wissbaren Sache, denn dieses Können kann nicht vom Akteur gelöst, sondern nur mittels Mimesis, tastendem Versuchen, wiederholendem Üben und Ähnlichem erlernt werden. Pädagogisch betrachtet werden hier Projektlernen, Übungs- und Trainingsprozesse, leibliches und imaginatives Lernen, Spielen, Experimentieren, Suchen etc. relevant. […] Die hermeneutische Ästhetik konvergiert mit einer praktischen, die Rezeption geht in der Produktion von Kunst auf.[2073]

Entsprechend dem spiralcurricularen Prinzip „Handeln – Können – Wissen – Begriff – Handeln – …", wie es dem Aufbauenden Musikunterricht als lerntheoretische Maxime zugrundeliegt[2074], geht auch Zirfas von einer „immanenten Steigerungslogik der artistischen Pragmatik" aus, die „von dem (durchaus mechanischen) Einstudieren von Praktiken über das ordentliche Beherrschen von Techniken und Werken, bis hin zum kreativen und experimentellen Umgang mit diesen selbst" führe.[2075] Somit eröffnen

---

[2071] Zirfas (2011), S. 29.
[2072] Ebd., S. 30.
[2073] Ebd.
[2074] Vgl. Jank (2013), S. 82f.
[2075] Zirfas (2011), S. 31.

sich in Zirfas' Modell v. a. an dieser Stelle offenkundige – und von Jank et al. auch explizit als solche benannte[2076] – Brücken zum Kaiserschen Konzept der „Verständigen Musikpraxis"[2077] bzw. zu den drei Praxisfeldern des Aufbauenden Musikunterrichts.[2078] Denn „[d]as Können-Lernen der Kunst hat", wie Zirfas weiter schreibt,

> einen unendlichen und unbestimmten Charakter […]: im Erlernen von Grundtechniken, im Lernen von künstlerischen Praktiken und im Erlernen der Anwendung von Künsten in vielfältigen sozialen Situationen. Dazu sind vielfältige, oftmals kleinteilige und anstrengende Lernprozeduren zu bewältigen, die ein praktisches Können auf organischer, sinnlicher und performativer Ebene ebenso umfassen wie ein rituelles, konzeptuelles, soziales, emotionales oder metakognitives Lernen. […] Ästhetische Bildung ist unendliche Arbeit am eigenen leiblichen Ungenügen.[2079]

Neben der hermeneutischen Seite des „Wissen-lernens" und der performativen Seite des „Können-lernens" kommt mit dem Aspekt des identitätskonstruktiven „Leben-lernens" eine dritte Größe ästhetischer Bildung ins Spiel, die Zirfas mit dem Begriff der „Lebenskunst" in Verbindung bringt. Bei der Lebenskunst gelte es, „eigene Gesetzlichkeiten auszubilden, die Richtlinien seines Lebens selbst erfinden, ästhetische Selbsterfindung mit spielerisch-ethischer Selbstbeherrschung konvergieren zu lassen"; es gehe folglich „um ein erfülltes Leben, um die Einheit von Bewusstsein und Erfahrung, Genuss und Gebrauch eines bejahenswerten, schönen und originellen Daseins":

> Gerade der Umgang mit Kunst – mit Bildern, Musik, Theater etc. – und die mit ihr einhergehende Ästhetische Bildung ermöglichen kreative Wahl- und Entscheidungsprozesse sowie Formen des kreativen Selbstverstehens. Kunstwerke können in diesem Sinne als spezifische experimentelle und spielerische Formen menschlicher Selbstverständnisse gelten. Kunstwerke und kunstspezifische Handlungsformen bringen uns in einer spezifischen Weise vor uns selbst, sodass in ihrer Erfahrung der alltägliche Weltbezug in der Wahrnehmung des Kunstwerks aufgehoben ist. In diesem Sinne sind Kunstwerke ein besonderer Ausdruck der ästhetischen Erfahrungsfähigkeit des Menschen, die mit ihrer modellhaften Intensität eine besondere Relevanz, nämlich Infragestellungen, Bestätigungen oder auch Veränderungen von Selbst- und Weltverhältnissen für das Subjekt zeitigen können.[2080]

2076 Vgl. Jank (2013), S. 111.
2077 Vgl. Anm. 2040.
2078 Vgl. Anm. 2051.
2079 Zirfas (2011), S. 31f.
2080 Ebd., S. 32f.

Um Lebenskunst mithilfe der Künste zu betreiben, brauche es „eine aisthetische Sensibilität und daher eine ästhetische *Wahrnehmungsschulung*“, d. h. ästhetische Bildung ziele „auf die Verbesserung von Aufmerksamkeits- und Spürensqualitäten, auf die Bildung von Aufmerksamkeitsrichtungen und auf Formen, Intensitäten und Auswirkungen des affizierten Gefühlslebens, kurz auf ästhetische Wahrnehmungen und Erfahrungen“:

> In und mit ästhetischen Wahrnehmungen kann es Menschen gelingen, ihre Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsmuster neu zu bilden, gegebenenfalls sogar ihr Leben neu zu entwerfen: als entdeckende Bastelei von Lebensformen, die neu kombiniert andere Lebenspraxen ergeben oder als erfindende Konstruktion, die in der Neuerschaffung von Lebensstilen eine originelle Existenz ermöglicht. Ästhetische Bildung der Lebenskunst bedeutet eine selbstbestimmte, Sinnen entfaltende und sich der Wirklichkeit und vor allem der Kunst aussetzende Anstrengung des Körpers und des Gemüts im Hinblick auf die Wahl eines schönen Lebens.[2081]

Das vierte Moment schließlich, ästhetische Bildung als Methode der Kontingenzformung, fasst Zirfas mit dem Theorem des „Lernen-lernens“, womit er auf den „reflektierten Umgang mit Lerninteressen, -strategien, -gegenständen, -prozessen und -ergebnissen“ abhebt, also darauf, „einen theoretischen und praktischen Umgang mit dem Lernen des Wissens und Könnens zu erwerben, sodass sich Lernkompetenzen herausbilden, die jegliches Lernen unterstützen, bereichern sowie effektiver und effizienter gestalten“.[2082] Für Zirfas nun zeigt sich in der „Begegnung mit den Künsten diejenige Form des Lernen lernens […], die aus methodischer Sicht die weitestreichenden und intensivsten Formen des Lernens darstellt“, und zwar vor allem deshalb, weil diese „im Umgang mit dem für die Moderne zentralen Sachverhalt der Kontingenz schult“[2083]:

> Denn wer das Lernen lernen will, muss sich in der Moderne vor allem mit Fragen der Unbestimmtheiten, der Flexibilitäten, des Unübersichtlichen und der Kontingenz in den Bildungsprozessen selbst beschäftigen. Doch wer den Umgang mit den Künsten lernt, kann auch den Umgang mit der Kontingenz lernen – der Kontingenz der Rezeption, der Produktion und des Lebensbezugs. […] [In den Künsten] können wir

[2081] Ebd., S. 33.
[2082] Ebd., S. 34.
[2083] Ebd., S. 34f.

große Kontingenzen en miniature bewältigen, kleine Unbestimmtheiten in große oder auch reale in artifizielle überführen und durchspielen; in der und durch die Kunst kann man lernen, sich inszenierten Ernstfällen auszusetzen und existentielle Tragiken zu ertragen. Die Künste stellen Muster der Kontingenzerzeugung und -bewältigung sowie der Kontingenzformung zur Verfügung. […] Man lernt hier methodisch, das Unerwartete, das Zufällige und Fremde als Bestandteil des eigenen Bildungsprozesses zu verstehen, was einerseits zur Kontingenzbewältigungs[kompetenz] und andererseits aber auch zur Kontingenzkompensationskompetenz führen kann.[2084]

Zusammenfassend zielt ästhetische Bildung nach Zirfas „auf Wahrnehmung und Erkenntnis, Inszenierung und Darstellung, Ausdruck und Stilisierung sowie auf Perspektivismus und Kommunikation" und damit sowohl „auf *Reflexivität*, auf Verstehen, Interpretieren, Distanzieren und Kritisieren" als auch „auf *Partizipation*, auf Teilhabe, Inklusion, Entfaltung und Verantwortung". Damit gelte es

Menschen mit Hilfe der Künste die Möglichkeit zu bieten, ihre Wahrnehmungs- und Erkenntnisformen zu schulen, um eine Deutungs- und Symbolisierungskompetenz zu erlangen, die Inszenierungs- und Darstellungstechniken zu erproben, um ein performatives Wissen zu gewinnen, Ausdrucks- und Stilisierungsprozesse anzustoßen, um die Mitgestaltungsfähigkeiten zu vergrößern und Perspektivismus- und Kommunikationsmöglichkeiten zu entwickeln, um künstlerische und kulturelle Übersetzungsleistungen zu gewährleisten.[2085]

Vor diesem Hintergrund der doppelten Zielsetzung eines Kulturen erschließenden Musikunterrichts, nämlich „Erfahrungen in beiden Verständnishorizonten miteinander [zu] verbinden: In dem von Musik als gesellschaftlicher Praxis und in dem des spezifisch ästhetischen Charakters von Musik als Kunst"[2086] stellt sich nun die Frage, in wieweit sich diese beiden Horizonte miteinander verschmelzen lassen, zumal sie, wie Jank et al. anmerken, aufgrund ihrer unterschiedlichen Erfahrungsmodi – Musik als soziales und praxiales Phänomen auf der einen und als ästhetisches Phänomen auf der anderen Seite – in einem „Spannungsverhältnis" stehen:

Wer Musik in ästhetischer Einstellung vernimmt, für den wird im Moment dieses ästhetischen Wahrnehmungsvollzugs das gesellschaftliche, soziale und praxiale

[2084] Ebd., S. 35f.
[2085] Ebd., S. 36.
[2086] Jank (2013), S. 111.

> Fundament unbedeutend, ja unsichtbar. Wer umgekehrt Musik als gesellschaftliche Praxis vernimmt, dem reduziert sich dabei oft die Empfänglichkeit für das spezifisch Ästhetische von Musik als Kunst, das der selbstbezüglichen und vollzugsorientierten Wahrnehmung in ästhetischer Einstellung bedarf, um sich zu erschließen. […] [Es ist] ein zentraler Bestandteil von Kulturerschließung, dafür sowohl Sensibilität als auch ein Bewusstsein zu entwickeln und dieses Spannungsverhältnis im Bereich der eigenen Möglichkeiten selbst zu gestalten.[2087]

Als eine Möglichkeit dieser Gestaltung versteht sich der im Folgenden heuristisch vorzustellende unterrichtsdidaktische Vorschlag zur musikalischen Erschließung von inner- und davon ausgehend auch außermusikalischen Erinnerungskulturen.

4.3 Musikalische Erschließung von Erinnerungskulturen

Wenn man mit Lotman und Uspenkij „Kultur als *nicht-erblich* vermitteltes *Gedächtnis* eines menschlichen Kollektivs“[2088] begreift und folglich auch musikalische Gebrauchspraxen ebenso wie andere kulturelle Praxen als maßgeblich durch kulturelle Erinnerung konstituiert sieht, so lassen sich wiederum ebendiese musikalischen Gebrauchspraxen kultursemiotisch als erinnerungskulturelle Zeichensysteme fassen und in ihrer Dreidimensionalität von materialer, sozialer und mentaler Ebene folgendermaßen (und in Konkretisierung der im Einleitungskapitel der vorliegenden Arbeit vorgestellten Definitionen Posners und Erlls[2089]) beschreiben[2090]: Als erinnerungskulturelles Zeichensystem verstanden, besteht eine musikali-

[2087] Ebd., S. 112.
[2088] Vgl. Anm. 223.
[2089] Vgl. Anm. 225f.
[2090] Vgl. in diesem Zusammenhang auch – wenngleich ohne einen dezidiert kultursemiotischen bzw. erinnerungskulturellen Zuschnitt – Heinrich Klingmanns musikdidaktisch orientierte Beschreibung musikalisch-gesellschaftlicher Praxis, die dieser durch die drei Komponenten „Spiel“ (Gegenstände und Artefakte), „Spielregeln“ (= Praxiswelten und soziale Handlungssituationen) und „Auslegung von Spielregeln“ (= Habituierungen und Dispositionen) konstituiert sieht, Klingmann (2010), S. 381–384.

sche Gebrauchspraxis aus individuellen und kollektiven Zeichenbenutzern, die als Trägerschaft eines kollektiven Gedächtnisses musikalische Texte als Medien dieses kollektiven Gedächtnisses produzieren, speichern und abrufen, wobei umgekehrt diese gedächtnismedial genutzten musikalischen Texte mittels der auf sie angewandten, in der jeweiligen Musikpraxis erinnerungskulturell präfigurierten Schemata und Codes ästhetische Normen zur musikalischen Identitätsstiftung (etwa in Bezug auf musikkulturelle Selbst- und Fremdbilder oder Vergangenheitsbezüge) vermitteln, welche den Zeichenbenutzern die Bewältigung ihrer musikpraxialen Handlungsmuster ermöglichen. Ist nun einem Kulturen erschließenden Musikunterricht – wie Kaiser und die Vertreter des didaktischen Ansatzes des Aufbauenden Musikunterrichts es fordern[2091] – daran gelegen, Schüler von einer solchen usuellen Musikpraxis in eine verständige Musikpraxis zu führen und damit ihr eigenes erinnerungskulturell fundiertes musikalisches bzw. musikbezogenes Handeln mit einer Reflexion über selbiges zu verbinden sowie auf Grundlage einer solchen Reflexion auch zu Grenzüberschreitungen und Übergängen zwischen verschiedenen musikalischen Praxen anzuregen, so kommt dem Musikunterricht letztlich auch die Aufgabe zu, Schülern einen mündigen, selbstbestimmten und ebenso für sie selbst wie andere verantwortungsbewussten musikpraxialen Gebrauch erinnerungskultureller Modi musikalischer Gedächtnisbildung und Gedächtnisreflexion zu ermöglichen.

Wenn gleichzeitig – wie Zirfas argumentiert[2092] – ästhetische Bildung mittels Auseinandersetzung mit ästhetischen Zeichensystemen, Erlernen von basalen Kunsttechniken, Entwicklung von Lebenskunst und methodischem Umgang mit Kontingenz sowohl auf Partizipation und Entfaltung als auch auf Reflexion und Kritikfähigkeit von Lebenswelt bzw. Selbst- und

[2091] Vgl. Kap. 4.2.
[2092] Vgl. ebd.

Welterfahrung im Allgemeinen und damit auch auf Musikkultur und -praxis bzw. das eigene musikalische und/oder musikbezogene Handeln in diesen im Speziellen zielt, so stellt sich die Frage, inwieweit der künstlerische Gegenstand Musik als Medium des kollektiven Gedächtnisses mit seinem Potential, sowohl gedächtnisbildend als auch gedächtnisreflektierend wirken zu können, selbst ein geeignetes musikdidaktisches Instrument zur unterrichtlich angestrebten Partizipation und Reflexion der für jede Musik- und Kulturpraxis fundierenden Erinnerungskultur darstellt. Kurz gefragt: Können Schüler über ästhetische Erfahrungen mit Musik als Medium des kollektiven Gedächtnisses lernen, zunehmend verständig in (musik-) kulturellen Gebrauchspraxen zu handeln?

Wie im Einleitungskapitel eingehend erläutert, geht es in jeder Erinnerungskultur „um die kollektive Vergegenwärtigung einer gemeinsamen Vergangenheit", die zu einer „Sinnbildung über Zeiterfahrung" führt.[2093] In analoger Weise kann man auch den produktiven und/oder rezeptiven ästhetischen Vollzug von Musik als „Sinnbildung über Zeiterfahrung" betrachten, denn, wie ebenfalls im Einleitungskapitel erwähnt, kann Musik als Kunst klanglich gestalteter Zeit in ihren Semiosen sowohl einen textimmanenten bzw. textübergreifenden endosemantischen als auch einen symbolisch-intermedialen exosemantischen Erinnerungs-Sinn ausdrücken.[2094] Im Hinblick auf eine verständige Kultur- und Musikpraxis kann es somit eine anregende didaktisch-methodische Aufgabe für den Musikunterricht sein, Schüler erstens mittels eigenen Musizierens und musikbezogenen Handelns solche ästhetisch sinnbildenden Zeiterfahrungen in und durch Musik sammeln zu lassen und zweitens diese gesammelten Erfahrungen als Reflexionsfolie für die sinnbildenden Zeiterfahrungsprozesse im eigenen musik- und kulturpraktischen Tun nutzbar zu machen, mithin die

[2093] Vgl. Anm. 232.
[2094] Vgl. Kap. 1.3.1.

materiale und mentale Dimension des Gedächtnismediums Musik an der sozialen Dimension der eigenen (und davon ausgehend auch anderen) (musik-)kulturellen Erinnerungspraxen zu spiegeln.

Angelehnt an die Überlegungen der Autoren des Aufbauenden Musikunterrichts kann Schülern die musikästhetische Erfahrung eines endosemantischen und eines exosemantischen Erinnerungs-Sinns etwa durch den Aufbau musikalischer Fähigkeiten und deren Anwendung auf das eigene musikalische Gestalten schrittweise und gezielt nahegebracht werden. So ist die Erschließung der materialen Dimension von Musik als Medium des kollektiven Gedächtnisses, d. h. hier zunächst genauer des textimmanenten und – darauf aufbauend – textübergreifenden endosemantischen Erinnerungs-Sinns von Musik erst einmal nichts anderes als der Aufbau von Kompetenz im Umgang mit dem Phänomen der „Audiation", das Edwin E. Gordon im Rahmen seiner auf Solmisation und rhythmisch-metrischer Silbensprache basierenden *Music Learning Theory*[2095] beschreibt.[2096]

> Audiation is the foundation of musicianship. It takes place when we hear and comprehend music for which the sound is no longer or may never have been present. One may audiate when listening to music, performing from notation, playing "by ear", improvising, composing, or notating music […]. It is a cognitive process by which the brain gives meaning to musical sounds. […] [W]hen listening to music we are at any given moment organizing in audiation sounds that were recently heard. We also predict, based on our familiarity with the tonal and rhythmic conventions of the music being heard, what will come next.[2097]

Gordons *Music Learning Theory* konzentriert sich – trotz der Erkenntnis, dass „musicians audiate all aspects of musical sound, including timbre, volume, and style" – weitgehend auf die „tonal and rhythm dimensions of

---

2095 Vgl. Gordon (2007).

2096 Die Autoren des Aufbauenden Musikunterrichts adaptieren die auf dem Grundprinzip des „sound before sight" basierende *Music Learning Theory* von Gordon für ihr eigenes Modell, insbesondere das Praxisfeld „Musikalische Fähigkeiten aufbauen", vgl. Jank (2013), S. 93f. u. 131.

2097 Zit. n. http://giml.org/mlt/audiation/ (Abrufdatum: 12. November 2015).

music“ [2098] und auch die Vertreter des Aufbauenden Musikunterrichts schlagen neben dem allgemeinen Ziel, im Musikunterricht den systematischen Aufbau acht zentraler „Dimensionen musikalischer Kompetenz“ anzustreben (= „Singen“; „Instrumente spielen“; „Bearbeiten und Erfinden“; „Lesen und Notieren“; „Hören und Beschreiben“; „Kontexte herstellen“; „Bewegen“; „Das Musizieren anleiten“)[2099], einen lehrgangsartigen (und *idealiter* immer „in Verbindung mit Bewegung und Stimme, möglichst auch mit Instrumentalspiel“ stehenden) Kompetenzerwerb vor, der v. a. im Hinblick auf die „abgrenzbare[n], grundlegende[n] musikalische[n] Fähigkeiten“ im „rhythmisch-metrischen, melodischen und harmonischen Bereich“ konzipiert ist.[2100]

Im Sinne eines Kompetenzaufbaus von musikalischer Sinnbildung über Zeiterfahrung wären jedoch auch noch weitere (je nach Altersstufe der Schüler im Anforderungsniveau freilich selektiv zu thematisierende)

[2098] Ebd. Gordons *Music Learning Theory* geht dabei von insgesamt acht beigeordneten Typen der „Audiation“ aus (Typ 1 = „Listening to familiar or unfamiliar music“; Typ 2 = „Reading familiar or unfamiliar music“; Typ 3 = „Writing familiar or unfamiliar music from dictation“; Typ 4 = „Recalling and performing familiar music from memory“; Typ 5 = „Recalling and writing familiar music from memory“; Typ 6 = „Creating and improvising unfamiliar music“; Typ 7 = „Creating and improvising unfamiliar music while reading“; Typ 8 = „Creating and improvising unfamiliar music while writing“), die jeweils in einem hierarchisch angelegten Prozess durchlaufen werden sollen. So wird – exemplifiziert am Audiations-Typ 1 – folgende Stufenhierarchie vorgeschlagen: Stufe 1 = „Momentary retention“; Stufe 2 = „Initiating and audiating tonal patterns and rhythm patterns AND recognizing and identifying a tonal center and macrobeats“; Stufe 3 = „Establishing objective or subjective tonality and meter“; Stufe 4 = „Consciously retaining in audiation tonal patterns and rhythm patterns that we have organized“; Stufe 5 = „Consciously recalling patterns organized and audiated in other pieces of music“; Sufe 6 = „Conscious prediction of patterns“, http://giml.org/mlt/audiationdetails/ (Abrufdatum: 12. November 2015).

[2099] Vgl. Jank (2013), S. 125.

[2100] Vgl. ebd., S. 128–131. Konkretes, in Abstimmung mit dem didaktischen Modell Aufbauenden Musikunterrichts erstelltes Unterrichtsmaterial findet sich z. B. bei Jank/Schmidt-Oberländer (2010). Auch das für die Sekundarstufe 1 erschienene Schulbuch *Musix* lehnt sich in seinem didaktisch-methodischen Format an das Modell Aufbauenden Musikunterrichts an, vgl. Detterbeck/Schmidt-Oberländer, *Musix*.

Möglichkeiten der musikalischen Zeitgestaltung, wie sie im Kontext endosemantischen musikalischen Erinnerungs-Sinns in der Einleitung der vorliegenden Arbeit aufgelistet wurden, zu nennen, die von den Schülern – möglichst immer auch in Verbindung mit konkretem musikalischen bzw. musikbezogenen Handeln – experimentierend entdeckt und durch ergänzende Momente direkter Instruktion von Seiten des Lehrers absichernd aufgebaut werden könnten. So könnten etwa Prinzipien musikalischer Entwicklung bzw. Rekursion auf vorgängiges musikalisches Material (sei es textimmanent oder textübergreifend präfiguriert) z. B. durch regelgeleitete musikalische Gestaltungsarbeiten (etwa in Form entsprechender Übungsspiele im Klassenmusizieren, Kompositionsaufgaben, Einzel- oder Gruppenimprovisationen, Live-Arrangements etc.[2101]) in den Blick genommen werden. Anhand solcher Übungen lassen sich zum einen im Kontext textimmanenten Erinnerungs-Sinns Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten diverser musikalischer Parameter, grundlegende musikalische Wiederholungs- und Kontrastprinzipien, motivisch-thematische Vernetzungen, serielle oder Montagetechniken etc., zum anderen im Kontext textübergreifenden Erinnerungs-Sinns musikalische Zitations- und Allusionstechniken, Arrangier-, Kontrafazierungs- und Instrumentationsweisen, präfigurierte Form- und Gattungsmuster bzw. Musikstile, topische Wendungen, Pathosformeln etc. handelnd kennenlernen und kreativ erproben. Damit können für Schüler grundlegende ästhetische Erfahrungen von Musik als Kunst klanglich gestalteter Zeit angebahnt werden.[2102]

[2101] Zu drei gängigen und zum Aufbauenden Musikunterricht durchaus affinen Methodenkonzepten („Klassenmusizieren“, „Live-Arrangement“ und „Szenische Gestaltung“) vgl. die Beiträge von Michael Pabst-Krueger, Jürgen Terhag und Markus Kosuch in: Jank (2013), S. 158–186.

[2102] An anderer Stelle habe ich im Rahmen eines Vorschlags für ein Unterrichtsvorhaben zu Bernsteins *Kaddish*-Sinfonie exemplarisch einen solchen produktionsorientier-

Durch eine solche sukzessive über Audiationsprozesse und vielfältiges produktives und rezeptives musikalisches bzw. musikbezogenes Handeln initiierte Sensibilisierung für innermusikalische Semiosen, die auf der Basis handlungs- und produktionsorientierten Unterrichts selbstredend auch an den Zeichenstrukturen und Symbolsystemen konkreter musikalischer Objektivationen aus möglichst unterschiedlichen stilistischen und historischen Bereichen der Musikkultur(en) analytisch, interpretatorisch und kreativ weitergestaltend vertieft werden sollte, kann ferner auch die musikästhetische Ebene des exosemantischen Erinnerungs-Sinns von Musik in den Blick genommen werden. Indem andere semiosefähige Kommunikationsinstrumente (Sprache, Bilder, Gestik, Mimik etc.), die freilich ebenfalls zunächst in ihrer jeweiligen Zeichenstruktur und ihrem Ausdrucksgehalt (ggf. auch fächerübergreifend) z. B. über Tanz- und Bewegungsspiele, kreatives Schreiben, Malen, Fotografieren, Filmen etc. thematisiert werden müssten, in Kombination mit den zuvor erschlossenen endosemantischen Semiosen von Musik gesetzt werden, kann letztere in ihren vielfältigen inter- bzw. transmedialen Symbolisierungsfunktionen erfahren werden. Hierbei ergeben sich grundsätzlich zwei Wege didaktisch-methodischer Anbahnung: Zum einen können vorgängige außermusikalische Objektivationen zum Ausgangspunkt kreativer musikalischer

---

ten Zugang zu einem der zentralen musikalischen Zeitgestaltungsprinzipien in *Kaddish*: der entwickelnden Variation, in Form konkreter Unterrichtsmaterialien vorgestellt. Dort bilden diverse Wortmetamorphose-Rätsel, in denen kettenartig gestaffelt die Veränderung eines Buchstabens innerhalb eines Wortes immer ein neues Wort ergibt (z. B. HUND → HAND → SAND → SANK → SACK), den Ausgangspunkt für kompositorisches und musizierendes Gestalten musikalischer Metamorphosen: Von den Schülern wird jedem Buchstaben der jeweiligen Wortmetamorphose je ein Ton zugeordnet, so dass die dadurch entstehenden Tonhöhenverläufe gleichsam als diastematisch-motivische Korrelate zu den Wortmetamorphosen erscheinen und als solche im Fortgang des Unterrichts zur materialen Basis für weitere kompositorische oder improvisatorische Gestaltungsarbeit bzw. darüber hinaus als ästhetische Erfahrungsgrundlage für die musikalische Analyse der motivischen Metamorphosen in Bernsteins *Kaddish* genutzt werden können, vgl. Niemeyer (2012), S. 24 u. 26ff.

Gestaltungsarbeit gemacht werden, z. B. durch das Vertonen von (literarischen) Texten, das Finden einer musikalischen Ausdruckspalette für mimische und gestische Bewegungs- und Tanzmuster, das klangliche Festhalten von Impressionen zu einem Gemälde, das musikalische Untermalen einer Filmsequenz, das unter einem bestimmten außermusikalischen Motto stehende Erstellen einer Collage aus vorhandener Musik etc., oder zum anderen kann umgekehrt vorhandene Musik mit Mitteln der literarischen, szenischen, bildnerischen, filmischen etc. Interpretation in ihrem Symbolisierungspotential ausgelotet werden.

Wird bei einem derartigen musikalischen bzw. musikbezogenen Handeln bereits implizit ein allgemeines rhetorisches Wirkungspotential von Musik produktiv und rezeptiv erschlossen, so können sich von hier aus schließlich auch fließende Übergänge zur expliziten Thematisierung einer spezifischen musikalischen Gedächtnisrhetorik ergeben, wie sie anhand des erfahrungshaftigen, monumentalen, historisierenden, antagonistischen und reflexiven Modus im Einleitungskapitel der vorliegenden Arbeit beschrieben wurde. Hierbei ist freilich zu bedenken, dass vermutlich gerade andere semiosefähige Kommunikationsmittel in ihrem gedächtnismedialen Wirkungspotential für Schüler zunächst leichter zugänglich sein dürften als Musik, erst recht, wenn der Umgang mit derlei Gedächtnismedien aus der eigenen Lebenswelt bekannt ist. Neben den von Kindern und Jugendlichen heutzutage i. d. R. virtuos und nahezu omnipräsent zwecks Datenspeicherung, -zirkulation und -abruf genutzten Gedächtnismedien Computer, Internet und Smartphone ist hierbei v. a. an Phänomene zu denken wie z. B. alltagsweltliche Implikationen in selbstgeschriebenen Tagebucheinträgen (= erfahrungshaftiger Modus), die Ritualstruktur von Feiertagen, Gedenkfeiern, Jubiläen, Gottesdiensten oder anderen soziokulturellen Festivitäten (= monumentaler Modus), die Aura eines historischen Fotos oder einer auf dem Dachboden befindlichen Kiste mit ausgemusterten ‚alten Sachen'

(historisierender Modus), die Fremdartigkeit von im Urlaub oder während eines interkulturellen Austauschs kennengelernten kulturellen Artefakten, Sitten und Gebräuchen (= antagonistischer Modus) oder auch das sich (i. d. R.) einstellende Bewusstsein gegenüber fiktionalen Privilegien und Restriktionen von Sinnstiftungs-Narrativen, die etwa beim Lesen eines Fantasy-Romans, beim Schauen eines Science-Fiction-Films oder beim Agieren in der virtuellen bzw. fiktiven Welt eines Computer- oder Gesellschaftsspiels zum Tragen kommen (= reflexiver Modus).

Gerade diese alltägliche Vertrautheit mit außermusikalischen Gedächtnismedien bietet durch einen im oben beschriebenen Sinne kreativen und produktiven musikalischen bzw. musikbezogenen erinnerungskulturellen Zugriff auf ebendiese Medien geeignete (und wiederum auch fächerübergreifend nutzbare) Zugänge zu musikalischen Darstellungsweisen kollektiver Erinnerung. Schüler können in diesem Zusammenhang durch die in musikalischer Gestaltungsarbeit mögliche kreative Übertragung zuvor bereits konstruktivistisch erschlossenen endosemantischen und exosemantischen Erinnerungs-Sinns auf die explizit gemachte Semiotik außermusikalischer Gedächtnismedien diskursiv *eigene* künstlerische Kategorien einer musikalischen Gedächtnisrhetorik bilden und aushandeln. Im Kontext solcher musikalischen Gestaltungsprozesse wären dann von bzw. mit den Schülern Fragen zu erörtern, wie etwa: Welche Musik verstehe ich als Ausdruck der Lebens- und Alltagswelt meiner selbst und meines sozialen Umfelds, welche als Ausdruck meiner kulturellen Identität?[2103] Auf welche Weise und in welchen soziokulturellen Kontexten können ich und andere

[2103] Die Frage nach der kulturellen Identität ist dabei freilich möglichst differenziert mit den Schülern zu thematisieren. Kulturelle Identität kann sowohl mit lokalen, regionalen und nationalen Musiktraditionen verknüpft sein, ihr wohnt aber stets auch eine internationale, um nicht zu sagen, globale Dimension inne, etwa wenn es um Aspekte europäischer Kultur oder beispielsweise die Auszeichnung, Pflege und Erhaltung von UNESCO-Welterbe geht.

diese erinnerungskulturell codierte Musik sinnstiftend gebrauchen/rezipieren? Wie lassen sich Formen abgeschlossener Vergangenheit und kultureller Alterität musikalisch ausdrücken und warum sind mir diese Formen von Musik fremd? Welche Deutungsmuster kann ich an Musik, die ich nicht verstehe, anlegen?[2104] Welche Mittel musikalischer Artifizialität stehen mir zur Verfügung und wie kann ich diese für mein eigenes künstlerisch-musikalisches Spiel konstruktiv nutzen? Welche kreativen Möglichkeiten der künstlerisch-musikalischen Gestaltung und Reflexion eigener und anderer erinnerungskultureller Kontexte können sich daraus ergeben? usw.

Diesbezüglich lässt sich auch das im Einleitungskapitel beschriebene Phänomen der „Naturalisierung"[2105] musikdidaktisch nutzbar machen, da Kinder und Jugendliche aus ihren außerschulischen Musikpraxen i. d. R. immer schon bestimmte mentale Schemata und Codes in Form von musikalischen Sinnhorizonten, Geschmackspräferenzen, Hörgewohnheiten usw. mitbringen, an die sich die innerhalb schulischer Musikpraxis neu zu entdeckenden musikalisch-erinerungskulturellen Zusammenhänge im konstruktivistischen Sinne „viabel"[2106] anpassen lassen. Dabei kann in besonderer Weise das Potential schulischen Musikunterrichts zum Tragen

---

[2104] Hierbei geht es im Sinne Martina Krauses v. a. auch um „[d]ie Akzeptanz der Grenzen des Verstehens bis hin zum ‚Nicht-Verstehen'" von kulturell fremder Musik: „Findet Verstehen als intersubjektive Selbstattribution auf dem schwankenden Boden des Nicht-Passenden statt, so lässt sich doch über die Verstehensbarrieren nachdenken. Und gerade das Nicht-Vertraute setzt durch Perturbation vielfältige Deutungsmöglichkeiten frei. […] Die Chance der Perturbation, die sich durch nicht vertraute Musik bietet, kann […] positiv genutzt werden, um eine vorschnelle Assimilation des ‚Anderen' (also eine Anpassung an die eigenen, bekannten Deutungsschemata) zu vermeiden. Dies ist wichtig, um auch dem Nicht-Bekannten durch Bedeutungskonstruktion einen kulturellen Status zu verschaffen und letztlich eine dynamische Musikkultur zu konstruieren", Krause (2007), S. 65f.

[2105] Vgl. Anm. 281.

[2106] Zum konstruktivistischen Begriff der „Viabilität" vgl. von Glasersfeld (1997), S. 43; im Hinblick auf allgemein- und musikpädagogische Fragestellungen, vgl. umfassend Siebert (2005), *passim*; Krause (2008), *passim*.

kommen, eben nicht informelle, sondern institutionell zugeschnittene *intersubjektive* Prozesse musikalischen Lernens zu inszenieren, indem Musikunterricht – ganz im Sinne der Autoren des Aufbauenden Musikunterrichts – zur Plattform bzw. zum Überaum für die Erprobung und Aushandlung der kollektiven musikalischen Identitäten von Schülern wird.[2107] Gerade im intersubjektiven Kontext schulischen Musikunterrichts können sich Naturalisierungs- und Viabilitätsstrategien nämlich auch – wie Martina Krause gezeigt hat – zu Perturbationserfahrungen[2108] steigern, etwa indem im Rahmen der Naturalisierung bzw. Zuschreibung von Viabilität eine „erste Bedeutungszuweisung an ein Interpretandum revidiert oder zumindest modifiziert werden [muss], wenn ihre intersubjektive Nachvollziehbarkeit nicht gegeben ist“:

> Perturbation bietet die Chance zu lernen und neue Erfahrungen zu machen. Selbst – oder vielmehr gerade – wenn eine durch Perturbation bedingte Akkomodation der Schemata notwendig wird, so kann dies bedeutsam für die betreffende Person sein, und letztlich kann auch das Interpretandum trotzdem als bedeutsam eingeschätzt werden.[2109]

Auf der Basis einer eigenen Dignität schulischer Musikpraxis, in der beständig musikalisch-erinnerungskulturelle Bedeutungskonstruktionen mittels intersubjektiver Aushandlung affirmiert und desavouiert werden, kann somit gleichsam simulativ die soziale Dimension inner- und außermusikalischer Erinnerungskulturen im Klassenraum praxial erfahren und reflektiert werden.

In diesem Zusammenhang sollten derartig innerhalb der Lerngruppe kreativ und mithilfe präfigurierter musikalisch-erinnerungskultureller Schemata und Codes konstruktivistisch ausgehandelte musikalisch-rhetorische Gedächtnis-Kategorien im Unterricht sowohl in ihrem gedächt-

---

[2107] Vgl. Anm. 2053f. u. 2058.

[2108] Zum Begriff der „Perturbation“ allgemein vgl. Maturana/Varela (2012), v. a. S. 105–110.

[2109] Krause (2007), S. 60.

nisbildenden als auch in ihrem gedächtnisreflexiven Potential thematisiert bzw. im Sinne Zirfas' in ihrem künstlerischen Vermögen, ebenso Ausgangspunkt für musikalische „Lebenskunst" wie auch Ausgangspunkt für musikalische „Kontingenzerfahrung" zu sein[2110], erfasst werden. Denn dann können sie von den Schülern einerseits im Sinne der Ausbildung und Affirmation eigener musikästhetischer Geschmackspräferenzen weiterentwickelt und damit für kollektive Gedächtnisbildungs- und Identitätsstiftungsprozesse innerhalb ihrer jeweiligen usuellen Musikpraxen nutzbar gemacht werden. Andererseits können und sollten Schüler aber gerade auch auf Basis der eigenen im Unterricht gemachten Erfahrung von künstlerischer Konstruktion identitätsstiftender Sinnwelten diese Kategorien musikalischer Gedächtnisrhetorik als ein künstlerisches ‚Analysewerkzeug' begreifen und verwenden, mithilfe dessen sich der konstruktive Charakter (musik-)kultureller Formationen ästhetisch erfahren und dekonstruieren lässt. Somit kann über die künstlerisch-ästhetische Produktion und Rezeption von Musik als Medium des kollektiven Gedächtnisses letztlich auch der Weg hin zu einer reflexiv, mündig, selbstbestimmt und verantwortungsbewusst gebrauchten, kurz verständigen Kultur- und Musikpraxis geebnet werden.

Im Musikunterricht kann und sollte eine solche (de-)konstruktivistisch angelegte musikalische Erschließung von Erinnerungskulturen (in der es letztlich um die Reflexion eigener inner- und außermusikalisch-*praxialer* Sinnbildung über Zeiterfahrung durch kreativ erschlossene Prinzipien musikalisch-*ästhetischer* Sinnbildung über Zeiterfahrung, mithin um die Produktion und Rezeption von Musik als Kunst, die gleichsam zur *epistemologischen Metapher* für (Musik-)Kultur als Praxis gemacht wird, geht) selbstredend auch eine Vertiefung an und durch vorhandene musikalische

[2110] Vgl. Kap. 4.2.

Texte, die als Medien des kollektiven Gedächtnisses funktionalisiert werden, erfahren. Wie eine solche didaktisch-methodische Auseinandersetzung mit einem konkreten (wiederum von Leonard Bernstein stammenden) Musikstück, in dem sowohl beide Ebenen endosemantischen als auch die Ebene exosemantischen Erinnerungs-Sinns von Musik geradezu mustergültig[2111] zum Tragen kommen, aussehen kann, mag im Folgenden kurz illustriert werden.[2112]

Bernsteins Anfang der 1950er Jahre entstandenes Klavierstück *Idele, the Chassidele* stellt den zweiten Satz aus der Sammlung *Four Sabras* dar.[2113] Diese Klavierminiaturen – wie etliche weitere Klavierkompositionen

---

[2111] Zum Problem der Mustergültigkeit des gedächtnismedialen Potentials von Musik aus dem kulturellen Kontext des Judentums, das auch in Bezug auf das folgend vorgestellte Beispiel geltend gemacht werden kann, vgl. Anm. 399. Auf die Frage, ob andere musikalische Texte in gleicher oder ähnlicher Weise geeignet seien, um als unterrichtsdidaktisches Instrument für die musikalische Erschließung von Erinnerungskulturen nutzbar gemacht zu werden, mag – gleichsam als kleine Orientierungshilfe für Auswahl potentieller Unterrichtsgegenstände – erneut der pauschale Verweis auf die in Kap. 1.3.3.1 vorgestellten Beispiele zur Illustration der fünf genannten Erinnerungsmodi genügen. Daneben sei auch auf zwei weitere von mir entwickelte Unterrichtsmaterialangebote hingewiesen, die im Kontext eines Erinnerungskulturen erschließenden Musikunterrichts Anwendung finden können. Dabei handelt es sich zum einen um einen Unterrichtsvorschlag zur Damaskusvisions-Szene aus Felix Mendelssohn Bartholdys Oratorium *Paulus*, anhand dessen musikalisch-erinnerungskulturelle Wandlungsprozesse zwischen Mittelalter und Moderne in Bezug auf theologische Dogmen und musikästhetische Maximen zur Frage nach der Vertonung der „vox dei" nachvollzogen werden können (vgl. Niemeyer (2009)); zum anderen geht es um Unterrichtsmaterial zu einer weiteren Komposition Bernsteins, die diesmal aber nicht im engeren Zusammenhang mit jüdischer Erinnerungskultur steht. Hier können Schüler mit Mitteln der szenischen Interpretation, Höranalyse und Quellenlektüre den in Bernsteins „Crossover"-Komposition *Prelude, Fugue and Riffs* aus dem Jahre 1949 aufscheinenden transtextuellen Beziehungen zwischen barocker Fugentechnik und Techniken des Jazz-Arrangements nachspüren und dabei auch erinnerungskulturelle Fragen nach Originalität und Eklektizismus bzw. nach dem von Bernstein in *Prelude, Fugue and Riffs* aufgebauten antagonistischen Modus zwischen amerikanischer und europäischer Musik erörtern (vgl. Niemeyer (2014)).

[2112] Der nachfolgend vorgestellte Unterrichtsvorschlag zu Leonard Bernsteins Klavierstück *Idele, the Chassidele* basiert auf einem von mir bereits an anderer Stelle in etwas rudimentärerer Form konzipierten Unterrichtsmaterial, das konkret für den Einsatz im schulischen Musikunterricht gedacht ist, vgl. Niemeyer (2013).

[2113] LB, *Music for Piano*, S. 52f.

Bernsteins auch[2114] – erinnern in ihrer programmatischen Anlage als kleine Charakterstudien einzelner oder mehrerer Personen stark an die *Musical Portraits* des mit Bernstein befreundeten amerikanischen Komponisten Virgil Thomson.[2115] Thomson, der als der Begründer dieser programmmusikalischen Gattung gilt, hat selbige einmal wie folgt definiert:

> The format can be anything known to music – song shapes such as ABA and the like, dance-meters, rondos, sonata-forms, and all the non-repeating continuities. Their textures can be monolinear or multichordal, canonic, fugal, melodic with oom-pah, harmonious, discordant, twelve-tonish, percussive, or merely noise. […] The expressive content can vary too; indeed it must, since the subject is one person, or at most a group of related individuals. […] The portrait in music, no matter how spontaneously composed, is program-music. […] [The musical idea] is the juxtaposition of two or more musical motifs or situations, any two; but a good musical idea is usually one which bears some element, however slight, of strangeness, of surprise.[2116]

Der Bernsteins infrage stehender musikalischer Porträtsammlung den Titel gebende Begriff „Sabra“ oder „Tzabar“ meint soviel wie „Kaktusfeige“ und steht als metaphorische Umschreibung für in Israel geborene Juden. Gemäß ihrem stacheligen Äußeren und ihrem süßen Inneren spielt die Metapher der Kaktusfeige auf die Widerstandsfähigkeit und die Verwurzelung des jüdischen Volkes im Heiligen Land an. In Bernsteins *Idele, the Chassidele* werden nun zwei solcher (wenngleich wohl im Gegensatz etwa zu den in *Anniversaries* porträtierten Personen hier als fiktiv anzusehenden[2117]) „Kaktusfeigen“ musikalisch porträtiert. Auf der einen Seite steht der bereits im Titel erwähnte „Idele“, der als „Chassidele“, also als ein kleiner chassidi-

---

[2114] Zu nennen wären hier u. a. seine zu vier mit *Anniversaries* betitelten Sammlungen zusammengefassten 29 Kompositionen (*Seven Anniversaries* (1943), *Four Anniversaries* (1948), *Five Anniversaries* (1949–51) und *Thirteen Anniversaries* (1988)), in denen Bernstein Familienmitgliedern, Freunden und Weggefährten ein jeweils kleines musikalisches Denkmal gesetzt hat, vgl. ebd., S. 2–50.

[2115] Vgl. Dusella (1989), S. 23f.

[2116] Thomson (1986), S. ixf.

[2117] Der eng mit Bernstein vertraute und befreundete Jack Gottlieb hat allerdings nahegelegt, dass mit dem Namen „Idele“ (einer Variante des Namens „Jidele“, dem Diminutiv zu „Judel“, der jiddischen Form von „Juda“) eine Anspielung auf den Namen von Bernsteins Großvater väterlicherseits, Judel Bernstein, gemeint sein könnte, vgl. Gottlieb (2003), S. 9.

scher Junge, mit einer kecken Melodie in der rechten Hand symbolisiert wird. Auf der anderen Seite steht ein alter Rabbi, charakterisiert durch eine gravitätisch angelegte Melodie in der linken Hand. Das zweistimmige Stück, das im ‚orientalisch' klingenden *Ahava-Rabba*-Modus (Zentralton *d*) gesetzt ist, ist so aufgebaut, dass über die ersten 14 Takte hinweg – programmatisch durch den in den Noten zu findenden Hinweis „The Rav teaches" konnotiert – einzig das ‚Rabbi'-Thema in der linken Hand erklingt, das durch die Spielanweisung „rubato", einen weitgehend aperiodischen Bauplan (7 + 7 Takte, aufgeteilt in 2 + 2 + 3), einen geradezu exzessiven Gebrauch von Vorschlägen, schablonenartige Motivik (v. a. Takt 5–7 bzw. 11–14) sowie zwei durch Atemzeichen explizit hervorgehobene abrupte Phrasenschlüsse in Takt 7 bzw. 14 deutlich das Idiom improvisatorischen Synagogalgesangs evoziert. Zu diesem improvisiert-ernsten ‚Rabbi'-Thema, das ab Takt 15 nahezu wörtlich (wenngleich zunächst eine große Sexte tiefer, später ab Takt 25 wieder zurück in die Originaltonart transponiert) wiederholt wird, kommt ab Takt 15 – ebenfalls durch den in den Noten verzeichneten Hinweis „Idele has other thoughts" programmatisch markiert – das der rechten Hand zugewiesene ‚Idele'-Thema hinzu. Dieses erinnert durch die Spielanweisungen „rhythmically" (Takt 15) und „grazioso" (Takt 22), sowie eine durchgehende tänzerisch daherkommende *staccato*-Artikulation ein Stück weit an Klezmermusik. Auch wenn das Thema aufgrund einer dichten, schablonenartig collagierten motivischen Vernetzung beim ersten Hören in sich geschlossener und vermeintlich klarer strukturiert erscheint als das ihm ‚heterophon' entgegengesetzte ‚improvisatorische' ‚Rabbi'-Thema, so mutet es doch von seinem formalen Bauplan her (am ehesten wohl als 4 + 5 + 6 Takte aufzufassen) eher noch ambiger als sein thematisches Gegenstück an. Zum Schluss hin löst sich das ‚Idele'-Thema mittels Abspaltung und Atomisierung geradezu auf, während

– gleichsam als Pointe des Stückes – das ‚Rabbi'-Thema mit dem ‚Recht des letzten Wortes' solistisch die Schlussklausel zur Finalis *d* bestreitet.

Bezüglich der programmatisch-strukturellen Anlage sind in *Idele, the Chassidele* klar erkennbare hypertextuelle Bezüge zu dem Satz *Samuel Goldenberg und Schmuÿle* aus Modest Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung* auszumachen [2118], indem das Mussorgskis Stück zugrundeliegende Programm – die „künstlerische Wiedergabe der menschlichen Redeweise"[2119] zweier von Viktor Hartmann porträtierter polnischer Juden, eines reichen (Goldenberg) und eines armen (Schmuÿle) – in *Idele, the Chassidele* inhaltlich in bester Bernsteinscher Manier transformiert wird. Aus Mussorgskis reichem und behäbigem Juden Goldenberg, der – wie Lini Hübsch in ihrer Analyse des Stückes schreibt – „in normaler Mittellage, mit deutlicher, durch Pausentrennung klar hervorgehobener Akzentuierung, ruhig, aber bestimmt und energisch"[2120] spricht, wird bei Bernstein der gestrenge Rabbi, der unnachgiebig und unbeirrt die traditionelle jüdische Lehre weitergibt; Mussorgskis mit penetranten Tonrepetitionen und kurzen floskelartigen Ausbrüchen als „keifend" und „[s]chimpfen[d]"[2121] charakterisierten armen Juden Schmuÿle vertritt in Bernsteins Stück der ‚anders denkende' Rabbischüler Idele. Ähnlich wie der einstimmige Beginn des ‚Rabbi'-Themas bei Bernstein steht am Anfang von Mussorgskis Stück das unisono in beiden Händen gespielte ‚Goldenberg'-Thema, bevor (im

---

[2118] Vgl. dazu auch ebd.

[2119] In einem Brief an Ludmilla Schestakova vom 30. Juli 1868 hatte Mussorgski die musikalische Umsetzung menschlichen Sprechens als zentrales ästhetisches Konzept seiner Musik definiert: „Meine Musik muß eine künstlerische Wiedergabe der menschlichen Redeweise in allen ihren feinsten Biegungen sein, das heißt die Laute der menschlichen Sprache wie die äußerlichen Offenbarungen der Gedanken und Gefühle müssen ohne Übertreibung und Zwang wahrheitsgetreu Musik ergeben, genau, aber künstlerisch, hochkünstlerisch. Das ist das Ideal, das ich anstrebe …", in deutscher Übersetzung zit. n. Hübsch (1978), S. 48f.

[2120] Ebd., S. 28.

[2121] Ebd., S. 29.

Unterschied zu Bernstein) das ‚Schmuÿle'-Thema gleichsam als Seitensatz eine eigenständige Exposition erfährt. Im zweiten Teil von Mussorgskis Stück wird – genau wie Bernstein dies analog auch für den zweiten Teil seines Stückes übernimmt – die gravitätische Stimme Goldenbergs der linken, die zeternde Stimme Schmuÿles der rechten Hand des Klaviers zugewiesen. Schließlich mündet das „erregte Gespräch" Goldenbergs und Schmuÿels in dynamischer Steigerung in einen auf den Ton *des* aufgebauten übermäßigen Dreiklang, der „‚verfremdeten' Tonikaparallele" des ebenfalls im *Ahava-Rabba*-Modus (Zentralton *b*) stehenden Stückes. Nach einer durch eine Fermate gedehnten Generalpause „resigniert der arme Jude in einer ‚con dolore' im Quartraum f-c chromatisch absinkenden Melodie, die wiederholt wird, und mit einem Sforzato noch einmal aufmuckt", während Goldenberg dem Gespräch „mit einer Sechzehntel-Triole im Fortissimo und nachdrücklich ausgehaltenem Schlußton […] abrupt ein Ende [setzt]".[2122] Der Resignation Schmuÿles bei Mussorgski entspricht in Bernsteins Stück der musikalisch durch Fragmentierung und Auflösung des ‚Idele'-Themas illustrierte ‚kleinlaute' Rückzug des Schülers gegenüber dem Rabbi, so dass damit dessen Wiedereingliederung in das angestammte Hierarchieverhältnis zwischen Alt und Jung markiert wird.

An diesem Stück nun, dessen zugrundeliegendes Programm *en miniature* einen Generationenkonflikt zwischen Alt und Jung, zwischen Lehrer und Schüler oder vielleicht auch zwischen Vater und Sohn heraufbeschwört und somit vom Thema her gute Anschlussmöglichkeiten an die Lebens- und Schulwelt gerade von altersmäßig zwischen Prä- und Postpubertät sich befindenden Schülern bietet, lassen sich alle drei Ebenen musikalischen Erinnerungs-Sinns erleb- und für weitergehende Überlegungen zur erinnerungskulturellen Verfasstheit kultureller Formationen nutzbar

[2122] Ebd.

machen. So können etwa – ggf. unter Zuhilfenahme der oben zitierten Thomsonschen Definition musikalischer Porträts – wesentliche Merkmale des textimmanenten Erinnerungs-Sinns der Komposition, sprich seines formalen und gestalterischen Aufbaus (Zweistimmigkeit, ‚orientalische' Klanglichkeit, Kontrast der beiden Themen (Improvisationscharakter des ‚Rabbi'-Themas, Tanzcharakter des ‚Idele'-Themas), heterophone Gegenüberstellung beider Themen im zweiten Teil, motivische Arbeit, Pointe des Schlusses) hörend und am Notentext mitlesend gut nachverfolgt und für weitergehende Überlegungen zum programmatischen Gehalt des Stückes genutzt werden.

Auch die textübergreifende Ebene musikalischen Erinnerungs-Sinns lässt sich (neben dem oben bereits implizit thematisierten architextuellen Bezug zur Gattung *Musical Portrait*) durch den hypertextuellen Vergleich von Bernsteins *Idele, the Chassidele* und Mussorgskis *Goldenberg und Schmuÿle* explizit in den Blick nehmen, indem die formalen und inhaltlichen Bezüge, die Bernsteins Stück gegenüber Mussorgskis Musik aufweist, ebenso thematisiert werden wie umgekehrt die musikalischen und programmatischen Transformationen, die Bernstein gegenüber der Vorlage vornimmt. Wird hierbei bereits das in beiden Musikstücken vorhandene Symbolpotential zum Gegenstand der Betrachtung, lässt sich darüber hinaus auch ein dezidierter symbolischer Erinnerungssinn speziell in Bernsteins Musik ausmachen, indem das musikalische Material auf ihr gedächtnisrhetorisches Potential hin untersucht wird. Der in dem Stück dargestellte Generationenkonflikt lädt förmlich dazu ein, die Musik z. B. szenisch zu interpretieren und dabei grundlegende erinnerungskulturelle Funktionen wie Tradition und Fortschritt zu thematisieren sowie davon ausgehend Fragen zum gesellschaftlichen Umgang mit kollektivem Gedächtnis zu diskutieren.

Schließlich kann das Stück auch gezielt zur ‚(musik)kulturwissenschaftlichen' Analyse erfahrungshaftiger und monumentaler jüdischer Erinnerungskultur herangezogen werden. So lässt sich z. B. der in *Idele, the Chassidele* verhandelte Generationenkonflikt mühelos mit dem ja auch in *Kaddish* so zentralen Vater-Sohn-Konflikt zwischen Leonard und Samuel Bernstein in Verbindung setzen, der – wie für Schüler gut und anschaulich z. B. anhand der an anderer Stelle zitierten Laudatio Leonard Bernsteins auf seinen Vater vom Januar 1962 aufzuzeigen wäre[2123] – immer auch ein Abbild des Verhältnisses zwischen JHWH und dem Volk Israel darstellt. In diesem Zusammenhang könnte des Weiteren Bernsteins Selbstverständnis als Rabbi der Musik und damit verbunden die wohl dialektisch aufzufassende Programmatik zwischen Lehrer/Vater und Schüler/Sohn in *Idele, the Chassidele* problematisiert werden, wobei insbesondere auch Fragen nach der erinnerungskulturellen Funktion von Bernsteins Musik aufgeworfen werden könnten, wie z. B.: Was vermittelt uns Bernstein als musikalischer Rabbi in *Idele, the Chassidele*? Inwieweit ist die Musik durch ihre Anleihen bei traditioneller jüdischer Musik (Synagogalgesang; Klezmermusik) als ein Gedächtnismedium jüdischer Kultur und Musik anzusehen? Wie steht es in diesem Zusammenhang mit den hypertextuellen Bezügen zu Mussorgskis *Goldenberg und Schmuÿle*? Wie sind die musikalischen und programmatischen Transformationen Bernsteins in Bezug auf die Vorlage gedächtnisrhetorisch zu deuten bzw. welche (unterschiedlichen?) Bilder (und Klischees) von Juden und Judentum werden in beiden Kompositionen jeweils entworfen? Auf welche Weise lassen sich die in Bernsteins Klavierstück aufgeworfenen erinnerungskulturellen Probleme und Fragestellungen auch auf meine eigene Kultur- und Musikpraxis übertragen? Mithilfe solcher und ähnlicher Fragen könnte schließlich exemplarisch der

[2123] Vgl. LB, *Tribute to S.J.B.*

kulturelle Konstruktions- und Zeichencharakter erinnerungskultureller Formationen generell aufgezeigt sowie für die Selbstreflexion eigenen (musik-)kulturellen bzw. -praxialen Handelns fruchtbar gemacht und *Idele, the Chassidele* somit als didaktisch-methodisches Werkzeug im Musikunterricht genutzt werden, um Schüler auf ihrem Weg zu einer auf Erinnerungskultur fußenden verständigen Kultur- und Musikpraxis ein Stück weit voranzubringen.

Insgesamt stellt eine solche didaktisch-methodische Vorgehensweise zur musikalischen Erschließung von inner- und außermusikalischen Erinnerungskulturen im Rahmen eines Aufbauenden Musikunterrichts freilich hohe Ansprüche und Anforderungen sowohl an Lehrende als auch an Lernende und hat sich in der konkreten unterrichtlichen Durchführung selbstredend immer dem soziokulturellen Hintergrund und dem entwicklungspsychologischen Stand der Schüler, den institutionellen Rahmenbedingungen von Schule sowie nicht zuletzt auch den fachlichen und fächerübergreifenden Fähigkeiten und Kompetenzen des jeweiligen Lehrers anzupassen. Außerdem gilt es für diesen musikdidaktischen Ansatz ebenso wie für jedes andere didaktische Modell selbstkritisch zu betonen, dass derlei Überlegungen immer auch dazu neigen,

> den Blick auf diejenigen [zu] verstellen, um die es eigentlich geht – die Schüler und ihre Musikpraxis. [Musikdidaktische Modelle] können Didaktiker und Lehrer zu Überschätzung der eigenen Wirksamkeit verführen. Sie wollen eigentlich die didaktische und methodische Fantasie beflügeln, bewirken oft aber ungewollt Schematismus. Sie suggerieren einen Königsweg des Musikunterrichts – aber in Wirklichkeit führen viele Wege nach Rom. Sie machen viele Elemente des Unterrichts planbar – aber die einzelnen Menschen, Schüler, wie Lehrer, und ihre Wünsche, Interessen und Motive sind und bleiben letztlich unverfügbar.[2124]

Entsprechend bleibt für den hier vorgestellten Ansatz wie für das Modell Aufbauenden Musikunterrichts insgesamt einzig zu konstatieren:

> Niemand kann garantieren, dass Aufbauender Musikunterricht bei allen Schülern gleichermaßen „gelingt“. Der Lehrer kann und soll Wege zu verständiger Musikpraxis

[2124] Jank (2013), S. 94.

> anbieten. Er kann die Schüler durch interessanten, motivierenden, auch fordernden Unterricht unterstützen und ermutigen. Wie intensiv die Schüler diese Wege mitgehen, liegt in letzter Instanz jedoch bei ihnen selbst.[2125]

So gesehen gleicht die musikunterrichtlich zugeschnittene musikalische Erschließung von inner- und außermusikalischen Erinnerungskulturen einer ebenso für Schüler wie Lehrer herausforderungsvollen Odyssee, die es jedoch – wenn sie denn (und sei es nur partiell) ihren Weg zum Ziel findet – den in stetigem dialektischen Austausch zwischen produktiven wie rezeptiven bzw. lehrenden wie lernenden Handlungsweisen stehenden Subjekten, die einen erfolgreich gestalteten Aufbauenden Musikunterricht ausmachen, ermöglichen kann, gleich Homers mythischem Helden auf der Insel der Sirenen zu landen, dort höchste ästhetische Lust an dem Kunst- und Gedächtnismedium Musik zu genießen und ausgestattet mit dem durch dieses Medium vermittelten und reflektierten Sirenen- bzw. Musenwissen über „das, was war, was ist und was sein wird“[2126] mehrwissend zu den eigenen usuellen Kultur- und Musikpraxen heimzukehren.

* * *

Wirft die vorangegangene unterrichtsdidaktische Diskussion um die musikalische Erschließung von Erinnerungskulturen auch allgemein etwas für eine erinnerungshistorische Musikwissenschaft und/oder eine musikwissenschaftlich perspektivierte Kulturwissenschaft ab, wie sie in Einleitung und Hauptteil der vorliegenden Arbeit zum Ausgangspunkt genommen werden? Freilich ist mit diesem am Ende einer größtenteils kultur- und musikwissenschaftlich ausgerichteten Arbeit stehenden musikdidaktischen Ausblick keineswegs die Vorstellung intendiert, Musikdidaktik lasse sich inhaltlich auf eine „angewandte Musikwissen-

[2125] Ebd.
[2126] Vgl. Anm. 2031.

schaft“ reduzieren, die „bloß Erkenntnisse der Musikwissenschaft als ‚Abbilddidaktik’ […] in verkleinerter Form in den Unterricht übersetzt“.[2127] Dennoch stellt sich die Frage, ob der exklusiven Feststellung der Autoren des Aufbauenden Musikunterrichts, dass die „Leitdisziplin des Musikunterrichts […] nicht primär eine Fachwissenschaft (die Musikwissenschaft), sondern eine Fachpraxis“[2128] sei, gerade unter kulturwissenschaftlicher Maxime uneingeschränkt zugestimmt werden kann.

Selbstredend ist auch im vorliegenden Fall Musikdidaktik explizit als „eine Spezialwissenschaft mit dem Anspruch, theoretisch umfassend und praktisch folgenreich die Voraussetzungen, Möglichkeiten, Folgen und Grenzen des Musiklernens und Musiklehrens innerhalb oder außerhalb der Schule zu erforschen und zu strukturieren“[2129] zu verstehen. Dadurch aber, dass der vorliegende Vorschlag eines Erinnerungskulturen erschließenden Musikunterrichts – gleichsam in einem didaktisch fruchtbar gemachten Akt der Selbstreflexion – letztlich nur expliziert, was schulischer Musikunterricht ohnehin implizit immer schon tat und tut, nämlich – ähnlich der Musikwissenschaft – ein institutioneller Träger kollektiven Musikgedächtnisses zu sein, erscheinen Musikwissenschaft und Musikdidaktik von daher gewissermaßen als erinnerungskulturelle Partner, weil sie – alleine schon dadurch, dass sie beide jeweils Musik zu ihrem Gegenstand machen – auf je spezifische Weise Musik als Medium des kollektiven Gedächtnisses funktionalisieren (und institutionalisieren). Damit stellt der vorangegangene musikdidaktische Exkurs ebenso wie letztlich die gesamte Arbeit gleichsam selbst einen konkreten Anwendungsfall der sozialen Dimension musikalischer Erinnerungskulturen dar: einerseits als musikkulturwissenschaftlicher Beitrag zur ‚Pflege’ des Erbes ‚westlicher’ Musikkultur (in

[2127] Ebd., S. 19.
[2128] Ebd., S. 112f.
[2129] Ebd., S. 20.

diesem Falle konkret der Musik Ernest Blochs und Leonard Bernsteins), andererseits als unterrichtsdidaktischer Impuls für die gegenwärtige (und zukünftige) Konstitution inner- (und außer-)schulischer Musikpraxis. Musikdidaktik kann so gesehen also ebenso als Untersuchungsgegenstand wie auch als Partnerdisziplin einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Musikwissenschaft fungieren, denn in dieser wie jener geht es ja – wie Melanie Unseld in ihrem in der Einleitung zitierten kulturwissenschaftlichen Forschungsprogramm für die Musikwissenschaften propagiert – letztlich „um nichts weniger als die Frage, wie unser Wissen über Musik entsteht" und damit – wie in den Kulturwissenschaften überhaupt – um „Phänomene der kulturellen Erfahrung, um spezifische Formen der Versprachlichung, um Vollzüge menschlichen Handelns, um Fragen der kulturellen Geltung, schließlich um Identitätsprobleme und Prozesse geschichtlichen Wandels". [2130] Beobachtet und analysiert eine kulturwissenschaftlich ausgerichtete Musikwissenschaft diese Aspekte allgemein am Gegenstand von Musikkultur(en), als deren Teil sie auch selbst zu gelten hat, so untersucht die Musikdidaktik die gleichen Phänomene mit Blick auf die praktische Umsetzung von Lehr-Lernprozessen in inner- und außerschulischer Musikpraxis, der sie sich qua wissenschaftlichen Selbstverständnisses in apologetischer und affirmativer Hinsicht verpflichtet fühlt. In beiden Fällen haben wir es somit sowohl mit einer Trägerschaft von musikalischer Erinnerungskultur als auch mit einer Reflexionsinstanz derselben zu tun; beiden Disziplinen kommt – wie nicht zuletzt auch an der vorliegenden Arbeit mit ihren musikwissenschaftlichen und musikdidaktischen Implikationen zur Affirmation und Reflexion musikalischer Erinnerungskulturen selbst abzulesen ist – gleich der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung insgesamt die „wichtige Aufgabe der reflektierenden

[2130] Vgl. Anm. 176.

Beobachtung und therapeutischen Begleitung sozialer und politischer Prozesse zu".[2131] Es stimmt zwar, dass Musikwissenschaft so gesehen nicht (mehr) den Anspruch einer *Leit*disziplin der Musikpädagogik erheben kann, umgekehrt aber kann die Musikdidaktik durchaus als eigenständige *Teil*disziplin im Fächerverbund der Kulturwissenschaften angesehen werden. Ihre spezifischen Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Diskurs „über, in und zwischen den Disziplinen"[2132] vermögen es, ebenso musikwissenschaftliche Fragestellungen zu bereichern, wie sie umgekehrt von letzteren Impulse erhalten können.[2133]

Ein solch dialektisches Verhältnis zwischen Musikwissenschaft und Musikdidaktik aufzuzeigen und es als einen epistemologischen Gewinn für den kulturwissenschaftlichen Gedächtnisdiskurs wahrzunehmen, war Ziel der vorliegenden Arbeit. In ihr ging es zunächst darum, das spezifische Leistungsvermögen von Musik als Medium des kollektiven Gedächtnisses sowohl theoretisch anhand eines kultursemiotischen Modells als auch anhand zweier konkreter Beispiele, Blochs *Avodath Hakodesh* und Bernsteins *Kaddish*, in möglichst vielen Facetten aufzuzeigen. Dabei hat sich herausgestellt, dass Musik ein ebenso ausgeprägtes und vielfältiges gedächtnisbildendes wie auch gedächtnisreflexives Wirkungspotential entfalten kann, das sich – wie der vorliegende musikdidaktische Exkurs versucht hat vorzuführen – auch für didaktisch-methodische Zwecke schulischen Musikunterrichts nutzbar machen lässt. Dadurch, dass Musik als kulturelle Gedächtnis-Kunst in einer solchen Weise für die Erschließung von Erinnerungskulturen einsetzbar ist, zeigt sich – gleichsam als kultur- und musikwissenschaftliche Essenz der vorangegangenen unterrichtsprak-

---

2131 Assmann, A. (2002), S. 45.
2132 Vgl. Anm. 174.
2133 Zum kulturwissenschaftlichen Potential der Musikdidaktik vgl. u. a. auch Barth (2013).

tischen Implikationen – in pointierter und (hoffentlich) anschaulicher Weise einmal mehr ihr gedächtnismedialer Charakter, der darin besteht, durch die mittels künstlerischer Darstellung ermöglichte Erschließung inner- und/oder außermusikalischer Vergangenheit eben diese Vergangenheit überhaupt erst und immer wieder neu erzeugen bzw. reflektieren und damit maßgeblich prägend zur Konstitution und Wandlung inner- und außermusikalischer Erinnerungskulturen beitragen zu können. Oder, um es abschließend in den Worten Dieter Schnebels zu sagen:

> Musik als Zeitkunst lebt im Medium der Vergängnis. Indessen intendiert sie darin stets Gegenwart. So dienen die musikalischen Mittel des Zusammenhangs der Vergegenwärtigung. Die dabei so wichtigen Wiederholungen, wie wörtlich auch immer oder wie abgewandelt, holen in Gegenwart herauf, verweisen aber auch auf mögliche Wiederkehr in Zukunft. Insofern ist der Musik stets auch Utopisches eigen – wie sie allerdings auch Geschichte beinhaltet, ja in ihren Prozessen selbst stets Geschichte bildet. Die Wiederholung aber wird erlebt als Wiedererkennen. Das aber ist Erinnern. Tatsächlich ist Erinnerung das eigentliche Medium der Musik. Was einmal etwas bedeutete, dann im Fluß der Zeit zerging oder sich verwandelte, wird zurückgeholt in Gegenwart und da neu erlebt. Aber fällt es auch wieder dem Vergehen anheim, wird aufgesogen von der verfließenden Atmosphäre der Klänge, um dann erneut heraufzudämmern oder blitzartig aufzuscheinen. Und so eröffnet jede Wiederholung andere Aspekte. Solches Erleben aber gleicht wiederum psychischen Vorgängen. Wenn etwa im psycho-analytischen Prozeß – oder auch im einfachen Seelenleben – Erinnerungen bruchstückhaft aufsteigen, sich von Mal zu Mal in ihrer Wiederkunft vervollständigen, wenn sich dabei Motive assoziativ verbinden und darin sich insgesamt Durcharbeitung früherer Geschehnisse ereignet, all dies mal in schmerzlich konflikthafter, mal in beglückend gelöster Tönung – so mag das wie Beschreibung von Musik vorkommen. Indessen geschieht das musikalische Erinnern in den Klängen und mittels ihrer, und also sublimiert, quasi abstrakt – sprach- und bilderlos; aber auch bedrängend nah in den Schwingungen selbst, wo die Psyche sich am unmittelbarsten äußert – und mitteilt.[2134]

[2134] Schnebel (1999), S. 32f.

4.4 Kontrapunktisches Nachspiel: ‚Vom Nutzen und Nachtheil der Erinnerung für die Musik'

Ist „Erinnerung das eigentliche Medium der Musik"[2135] und kann damit in dialektischer Weise auch Musik zu einem Medium des Erinnerns werden? Zu Beginn der zweiten Abhandlung seiner *Genealogie der Moral* trifft Friedrich Nietzsche eine ebenso für Schnebels oben zitierten Aphorismus wie für den Grundansatz der gesamten vorliegenden Arbeit bedenkenswerte Aussage über den Menschen und das Tier im Spannungsfeld von Erinnern und Vergessen:

> Ein Thier heranzuzüchten, das *versprechen darf* – ist das nicht gerade jene paradoxe Aufgabe selbst, welche sich die Natur in Hinsicht auf den Menschen gestellt hat? ist es nicht das eigentliche Problem vom Menschen?… Dass dies Problem bis zu einem hohen Grad gelöst ist, muss Dem um so erstaunlicher erscheinen, der die entgegen wirkende Kraft, die der *Vergesslichkeit*, vollauf zu würdigen weiss. Vergesslichkeit ist keine blosse vis inertiae, wie die Oberflächlichen glauben, sie ist vielmehr ein aktives, im strengsten Sinne positives Hemmungsvermögen, dem es zuzuschreiben ist, dass was nur von uns erlebt, erfahren, in uns hineingenommen wird, uns im Zustande der Verdauung (man dürfte ihn „Einverseelung" nennen) ebenso wenig in's Bewusstsein tritt, als der ganze tausendfältige Prozess, mit dem sich unsre leibliche Ernährung, die sogenannte „Einverleibung" abspielt. […] Eben dieses nothwendig vergessliche Thier, an dem das Vergessen eine Kraft, eine Form der *starken* Gesundheit darstellt, hat sich nun ein Gegenvermögen angezüchtet, ein Gedächtniss, mit Hülfe dessen für gewisse Fälle die Vergesslichkeit ausgehängt wird, – für die Fälle nämlich, dass versprochen werden soll: […] ein aktives Nicht-wieder-los-werden-*wollen*, ein Fort- und Fortwollen des ein Mal gewollten, ein eigentliches *Gedächtnis des Willens*: so dass zwischen das ursprüngliche „ich will" „ich werde thun" und die eigentliche Entladung des Willens, seinen *Akt*, unbedenklich eine Welt von neuen fremden Dingen, Umständen, selbst Willensakten dazwischengelegt werden darf, ohne dass diese lange Kette des Willens springt.[2136]

Ein antagonistisches Verhältnis zwischen Vergessen als im meliorativen Sinne ‚animalischer' (bzw. dionysischer) und Erinnern als im pejorativen Sinne ‚moralischer' (bzw. apollinischer) Seite des Menschen hatte Nietzsche auch zuvor bereits in dem zweiten Stück seiner *Unzeitgemäßen Betrachtun-*

[2135] Vgl. Anm. 2134.

[2136] Nietzsche, *Genealogie der Moral*, S. 291f.

gen mit dem Titel *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* konstatiert und dort unter anderem geschrieben:

> Es ist ein Wunder: der Augenblick, im Husch da, im Husch vorüber, vorher ein Nichts, nachher ein Nichts, kommt doch als Gespenst wieder und stört die Ruhe eines späteren Augenblicks. Fortwährend löst sich ein Blatt aus der Rolle der Zeit, fällt heraus, flattert fort – und flattert plötzlich wieder zurück, dem Menschen in den Schoos. Dann sagt der Mensch „ ich erinnere mich" und beneidet das Thier, welches sofort vergisst und jeden Augenblick wirklich sterben, in Nebel und Nacht zurücksinken und auf immer verlöschen sieht.[2137]

Und den Gegensatz zwischen dionysisch vergessendem Tier und apollinisch erinnerndem Menschen noch weiter treibend, heißt es direkt im Anschluss:

> So lebt das Thier *unhistorisch*: denn es geht auf in der Gegenwart, wie eine Zahl, ohne dass ein wunderlicher Bruch übrig bleibt, es weiss sich nicht zu verstellen, verbirgt nichts und erscheint in jedem Momente ganz und gar als das was es ist, kann also gar nicht anders sein als ehrlich. Der Mensch hingegen stemmt sich gegen die grosse und immer grössere Last des Vergangenen: diese drückt ihn nieder oder beugt ihn seitwärts, diese beschwert seinen Gang als eine unsichtbare und dunkle Bürde, welche er zum Scheine einmal verläugnen kann, und welche er im Umgange mit seines Gleichen gar zu gern verläugnet: um ihren Neid zu wecken. Deshalb ergreift es ihn, als ob er eines verlorenen Paradieses gedächte, die weidende Heerde oder, in vertrauterer Nähe, das Kind zu sehen, das noch nichts Vergangenes zu verläugnen hat und zwischen den Zäunen der Vergangenheit und der Zukunft in überseliger Blindheit spielt.[2138]

Man ist geradezu versucht, dem Dionysiker Nietzsche zu unterstellen, er habe bei seiner Sehnsucht nach spielerisch-blindem Verleugnen und Vergessen der Vergangenheit vor allem die Musik als potentielle Kunstform im Sinne, eben diesen paradisisch-kindlichen Zustand des Aufgehens in der Gegenwart herstellen (oder zumindest simulieren) zu können. In seiner Abhandlung *Die Geburt der Tragödie* beschreibt Nietzsche das Dionysische der Musik, ohne die laut ihm ja das Leben bekanntlich ein Irrtum wäre, im nahezu gleichen Duktus, wie in der *Genealogie der Moral* bzw. der zweiten der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* das tierische Vergessen:

> Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung. Wie jetzt

---

[2137] Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen II*, S. 248f.
[2138] Ebd., S. 249.

> die Thiere reden, und die Erde Milch und Honig giebt, so tönt auch aus ihm etwas Uebernatürliches: als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verzückt und erhoben, wie er die Götter im Traume wandeln sah. Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden[.][2139]

Folgt man dieser Interpretation der Musikphilosophie Nietzsches, so lässt sich in Bezug auf die vorliegende Arbeit zu Musik als kultureller Gedächtnis-Kunst kritisch nachfragen: Steht dem Wesen der Musik nicht gerade die alltags- und vergangenheitsentlastende Kraft der Töne und Klänge, deren je ‚ästhetische Gegenwart', das in ihnen anklingende „Glück des Augenblicks" als einem „Vermögen, während seiner Dauer unhistorisch zu empfinden"[2140], nahe, viel näher als die Idee, in Musik und durch sie könne Vergangenheit erinnert werden? Besteht ihr künstlerisches Alleinstellungsmerkmal vielleicht gerade darin, dass sie aufgrund der ihr prinzipiell inhärenten semantischen Ungerichtetheit (denn jede endo- bzw. exosemantische Bedeutungsebene von Musik kann ja, wie in der vorliegenden Arbeit aufzuzeigen versucht wurde, immer nur konstruktiven Charakter haben) eben nicht – wie (i. d. R.) etwa bei Literatur, bildenden oder darstellenden Künsten der Fall – auf Gegenstände außerhalb ihrer selbst verweisen und damit auf Erinnerungsprozesse angewiesen sein muss, sondern im stets gegenwärtigen ästhetischen Vollzug – sei er aktiv oder passiv – ihren einzigen Sinn besitzt und so im musizierenden bzw. hörenden Eintauchen in den musikalischen Klangstrom das (vorübergehende) Vergessen von Selbst und Welt ermöglicht? Ist somit Musik vielleicht weniger kulturelle Gedächtnis- als vielmehr dionysische Vergessens-Kunst?

Die Antwort auf diese Fragen kann freilich nur dialektisch ausfallen, insofern, als auch Erinnern und Vergessen dialektisch miteinander verbunden sind: Zum Erinnern gehört Vergessen; Erinnerung verfährt selektiv, das Ausgesonderte fällt (zumindest vorübergehend) dem Verges-

---

[2139] Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, S. 30.
[2140] Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen II*, S. 250.

sen anheim; wird Vergessenes wiedererinnert, gerät das bis dato Erinnerte in Gefahr, Platz für das Wiedererinnerte machen zu müssen und selbst (vorübergehend) vergessen zu werden. Erinnerung – sei sie individuell oder kollektiv – bedarf *per definitionem* der Entlastung durch das Vergessen.[2141]

Dass die ästhetische Wirkung der Musik im Sinne Nietzsches ebendiesen Entlastungsprozess begünstigen kann, ist sicherlich allein schon aus der vielfältigen alltäglichen Erfahrung, wie Menschen Musik konsumieren, sei es etwa um der Entspannung, Kontemplation oder Rekreation willen, leicht einsehbar. Entsprechend wäre es neben der Betrachtung musikalischer Erinnerungskulturen auch eine gewiss lohnende und wichtige Aufgabe zukünftiger erinnerungshistorischer Musikforschung, musikalische ‚Vergessenskulturen' in den Fokus zu rücken und die in der vorliegenden Arbeit behaupteten Thesen zu Musik und Erinnerung gleichsam von der Kehrseite her einer ergänzenden und revidierenden Sichtweise zu unterziehen[2142], und sei es nur deswegen, die hier von mir aus meiner eigenen erinnerungskulturell geprägten Sicht zur Anwendung gekommenen Erinnerungsmodi etwa in Bezug auf Ernest Bloch und Leonard Bernstein bzw. allgemeiner die von mir angenommene Rhetorik musikkultureller Erinnerung samt ihrer unterrichtsdidaktischen Fruchtbarmachung, die im vorliegenden Rahmen größtenteils an ‚westlicher' (Kunst-)Musikkultur ausgerichtet wurde, im Hinblick auf andere (historische wie gegenwärtige) musikalische Erinnerungskulturen, etwa aus dem Bereich der Popularmusik und des Jazz sowie Musikkulturen aus anderen Regionen der Welt zu erweitern und kritisch zu reflektieren. Nicht zuletzt sei in

---

2141 Vgl. hierzu auch Erll (2011), S. 7f.

2142 Generell zu Möglichkeiten und Grenzen kultureller „Lethotechnik" (Erll (2011), S. 8) vgl. Augé (2013); Butzer/Günter (2004); Eco (1988); Esposito (2002); Ricœur (2000); Smith/Emrich (1996); Weber/Tholen (1997); Weinrich (2005).

diesem Zuge ebenso die ausdrückliche Ermunterung ausgesprochen, in potentiellen Folgestudien generell auf das von mir in der Arbeit – trotz des Bemühens um eine möglichst umfassende Darstellung der Thematik – zwangsläufig inhaltlich bzw. thematisch Vergessene, Unberücksichtigte oder nur unzureichend Angedeutete hinzuweisen und diese zu kurz oder gar nicht in den Blick genommenen Aspekte entsprechend eingehender auszuführen: Zu denken wäre hier z. B. an die oft nur zu pauschal oder rudimentär zur Sprache gekommenen soziokulturellen und institutionellen Rahmenbedingungen der Produktion und Rezeption von Musik, v. a. auch im Hinblick auf die dafür notwendige erinnerungshistorische Analyse weiterer musikbezogener Zeichenstrukturen (z. B. Kommunikation, Körpersprache, Geschlecht, Psyche und soziokultureller Status von Musikern und Publikum; Schaffens-, Aufführungs- und Rezeptionsanlässe, -zeiten und -orte; mediale Sicherungs- und Verbreitungswege von Musik und materiale Struktur der Datenträger; Werbestrategien und Verkaufsprinzipien der Musikindustrie; Kanonisierungsmuster der Kultur- und Bildungspolitik sowie des Feuilletons; theoretische, ästhetische, historiographische, philologische usw. Diskurse der Musikforschung etc.), die allesamt kollektive Musikgedächtnisse bzw. deren Formungen und Wandlungen wesentlich mitprägen.

Um aber auf die Fragestellung zurückzukommen, inwiefern Musik eher mit Vergessen oder eher mit Erinnern zu tun hat, sei noch einmal auf Nietzsche verwiesen. Aus dessen bereits zitierter These:

> Eben dieses nothwendig vergessliche Thier, an dem das Vergessen eine Kraft, eine Form der *starken* Gesundheit darstellt, hat sich nun ein Gegenvermögen angezüchtet, ein Gedächtniss, mit Hülfe dessen für gewisse Fälle die Vergesslichkeit ausgehängt wird […].[2143]

[2143] Vgl. Anm. 2136.

spricht ja auch die implizite Erkenntnis, dass das Vergessen insgesamt gesehen die primäre, das Erinnern hingegen ‚bloß' eine sekundäre Kraft verkörpert, denn laut Nietzsche stellt sich das Vergessen gewissermaßen als der ‚tierisch'-natürliche Normal-, das Erinnern demgegenüber als der ‚menschlich'-kulturelle Sonderfall der Bezugnahme auf Vergangenheit dar. Erinnerung selektiert aus dem Vielen, was man normalerweise vergessen würde, dasjenige aus, was man nicht vergessen will, soll, kann oder darf.[2144]

Darin steckt aber bereits im Kern die Krux, die mit der ästhetischen Idee einer etwaigen musikalischen Vergessens-Kunst einhergeht, denn wie das kulturelle Erinnern der Entlastung des Vergessens, so bedarf auch das kulturelle Vergessen der Selektion des Erinnerns, ja es ist sogar noch abhängiger von diesem als es umgekehrt der Fall ist. Vergessen kann – worauf Erll zurecht hingewiesen hat – generell nämlich immer nur über die Beobachtung von Erinnerung in den Blick geraten: etwa „über Fehler oder Veränderungen in der Erinnerungsleistung und über das, was Sigmund Freud als ‚Verdrängung', ‚Verdichtung', ‚Verschiebung' oder ‚Deckerinnerungen' bezeichnet hat" sowie über soziale Mechanismen wie „Amnesie", „Aphasie", „Schweigen" und „Verzeihen".[2145] Das Erinnern bleibt somit die prozessuale Bezugsgröße für Vergessen und Gedächtnis gleichermaßen.[2146]

[2144] Vgl. dazu auch Erll (2011), S. 8.

[2145] Vgl. ebd.

[2146] In der Konsequenz würde dies selbst für das von Nietzsche heraufbeschworene ‚Vergessen' des Tieres gelten (vgl. Anm. 2136ff.), da Nietzsche dem Tier nur deshalb die Kraft des Vergessens zuschreiben kann, weil er als Mensch die Kategorie des Erinnerns kennt. So gesehen könnte ein Lebewesen, das sich nicht erinnern kann, auch nicht vergessen, weil es das dialektische Komplementärverhältnis von Erinnern und Vergessen nicht kennen und daher die Kategorie des Vergessens für ein solches Lebewesen letztlich eine inadäquate kognitiv-psychologische Größe darstellen würde. Folglich wäre im Umkehrschluss die Kategorie des Vergessens (wie diejenige des Erinnerns auch) als menschlich-kulturelles ‚Konstruktions'-Phänomen zu werten, wenngleich Vergessensprozesse sich trotz ihrer phänomenologischen Dominanz gegenüber Erinnerungsprozessen und gleichzeitig im Gegensatz zum Kulturkonstruktionspotential von Erinnerungen nicht aktiv und steuerbar, sondern nur passiv und ungesteuert in kulturelle Handlungsmuster integrieren lassen.

Darüber hinaus gibt es keine der willentlichen Erinnerung vergleichbaren Strategien des willentlichen Vergessens, da Vergessen im Gegensatz zum Erinnern nicht angeordnet werden kann.[2147] Willentlich zu vergessende Erinnerungen lassen sich nicht einfach verscheuchen, und selbst wenn man sie vordergründig zum Verschwinden brächte, kämen sie gleichsam durch die Hintertür wieder hinein, da man das, was man vergessen *will*, automatisch im gleichen Moment wieder erinnert – in etwa vergleichbar dem bekannten psychologischen Gedankenspiel: „Denken Sie ab jetzt bitte nicht an einen fliegenden rosa Elefanten!"

Eine dezidiert musikalisch nutzbar gemachte Vergessens-Kunst wäre somit – in Anlehnung an Umberto Ecos Definition einer „Ars Oblivionalis"[2148] – ein Adynaton und Oxymeron zugleich[2149], da sie ohne musikalische Erinnerungsstrategien nicht zu haben wäre. Die musikalisch selektierten Strukturen, die für ein musikästhetisches Programm des Vergessens nutzbar gemacht werden sollten, würden eben gerade durch ihre Selektion nicht in den Dienst des Vergessens, sondern wiederum in denjenigen des Erinnerns gestellt. Musikalische Vergessens-Kunst, wie Nietzsche sie vorschwebte, bliebe somit qua der sie bedingenden Erinnerungen immer ein Spezialfall von musikalischer Gedächtnis-Kunst – kurz: musikalische Vergessens-Kunst ließe sich einzig als musikalische Gedächtnis-Kunst *ex negativo* definieren.

Dies hat Nietzsche selbst übrigens an anderer Stelle auch implizit eingeräumt, wenn er in der zweiten seiner *Unzeitgemäßen Betrachtungen* den Nutzen und Nachteil des Vergessens und Erinnerns nicht absolut, sondern graduell nach der Grenze, „an der das Vergangene vergessen werden muss,

---

[2147] Vgl. Smith/Emrich (1996), S. 20.
[2148] Vgl. Eco (1988).
[2149] Vgl. ebd., S. 254 u. 260.

wenn es nicht zum Todtengräber der Gegenwärtigen werden soll", bestimmt hat:

> Die Heiterkeit, das gute Gewissen, die frohe That, das Vertrauen auf das Kommende – alles das hängt, bei dem Einzelnen wie bei dem Volke, davon ab, dass es eine Linie giebt, die das Uebersehbare, Helle von dem Unaufhellbaren und Dunkeln scheidet, davon dass man eben so gut zur rechten Zeit zu vergessen weiss, als man sich zur rechten Zeit erinnert, davon dass man mit kräftigem Instincte herausfühlt, wann es nöthig ist, historisch, wann unhistorisch zu empfinden. […] *das Unhistorische und das Historische ist gleichermaassen für die Gesundheit eines Einzelnen, eines Volkes und einer Cultur nöthig.*[2150]

Überträgt man diese Aussage Nietzsches, in der ganz im Sinne erinnerungskulturwissenschaftlicher Maximen Erinnerung und Vergessen gleichsam als Fundamentalkategorien menschlich-kultureller Existenz definiert werden, auf die oben multipel gestellte Frage, ob Musik eine Gedächtnis- oder Vergessens-Kunst sei, so zeigt sich, dass die dortige Fragerichtung womöglich eine falsche war und vielmehr umformuliert lauten müsste: *Wann* ist in Musik die „rechte Zeit" für das Vergessen, *wann* für das Erinnern? Zwei bemerkenswerte Versuche, sich dieser grundsätzlich ebenso schwierigen, letztlich möglicherweise unbeantwortbaren, weil für jeden individuell und perspektivisch anders zu beantwortenden Frage zu nähern, seien zum Abschluss der vorliegenden Arbeit vorgestellt:

Den ersten Annäherungsversuch liefert ein Bericht des Pausanias über den Ritus des Trophonios-Orakels nahe dem böotischen Ort Lebadeia, dessen Ablauf Raoul Schrott mit guten Gründen auch als Muster für die Riten des Musenkults auf dem benachbarten Berg Helikon annimmt.[2151] Laut Pausanias, der selbst das Orakel des Trophonios befragt haben will[2152], wird der Myste, nachdem er sich diversen Reinigungszeremonien unterworfen hat, von den Priestern zunächst an zwei nahe beieinander gelegene Quellen geführt:

[2150] Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen II*, S. 251f.
[2151] Vgl. Schrott (2000), S. 71f.
[2152] Pausanias, Buch IX. *Boiotien*, 39.14, in: Eckstein/Bol (1986–89), S. 199.

> Dort muß er das sogenannte Wasser des Vergessens [Λήθη = Lethe] trinken, damit er alles vergißt, was er bisher gedacht hatte, und danach trinkt er ein anderes Wasser des Erinnerns [Μνημοσύνη = Mnemosyne], und davon erinnert er sich an das, was er gesehen hat, wenn er hinabgestiegen ist.[2153]

Nachdem er überdies ein geheimes Kultbild angebetet hat, gelangt der Myste zur Orakelstätte, in der sich ein künstlich angelegter, einem „Backofen" gleichender „Erdschlund" befindet, in den er hinabsteigt, um sich an einer bestimmten Stelle durch ein Loch zu zwängen und so ins Allerheiligste zu gelangen, wo er die visuelle bzw. auditive Weissagung des Trophonios erhält. Nach der Epoptie und wieder zurück aus dem Erdschlund, nehmen die Priester den Mysten erneut zu sich und „setzen ihn auf den sogenannten Thron des Erinnerns, der nicht weit vom Allerheiligsten steht, und fragen ihn dort, was er gesehen und erfahren hat." Schließlich wird er „noch ganz benommen vom Schrecken und ohne Bewußtsein seiner selbst und seiner Umgebung" von seinen Angehörigen in ein nahegelegenes Haus zur Erholung geführt. Pausanias beendet seinen Bericht mit der lapidaren Feststellung: „Im übrigen ist er dann später durchaus nicht weniger bei Verstand als vorher, und das Lachen kommt ihm auch wieder".[2154]

Wenn man – wie Schrott vorschlägt – Pausanias' Schilderung des Trophonios-Orakels in Lebadeia mit dem zu erlangenden „Ereignis der Musen"[2155] auf dem benachbarten Berg Helikon gleichsetzen darf, so erscheint die geschilderte mystische bzw. musische Erfahrung als Abfolge von vorgängigem Vergessen und nachgängigem Erinnern und damit von dionysisch ausgelebtem Augenblick und apollinisch bei- oder nachgeordneter Reflexion. Der vom Mysten durchlebte ästhetische Vollzug selbst besitzt – wenn man in terminologischer Anlehnung an Aby Warburg so sagen darf – ‚lethische Energie' in Bezug auf das Vergangene, kann gleichzeitig aber

---

[2153] Pausanias, Buch IX. *Boiotien*, 39.8, in: ebd., S. 198.
[2154] Pausanias, Buch IX. *Boiotien*, 39.8–13, in: ebd., S. 198f.
[2155] Schrott (2000), S. 49.

‚mnemische Energie'[2156] in Bezug auf sich selbst freisetzen. Das vorübergehend im mystischen Vollzug vergessene Vergangene wiederum ist aus der späteren Retrospektive abrufbar und führt gleichzeitig – angereichert durch die Erinnerung an die Epoptie bzw. das „Ereignis der Musen"[2157] – zur Reintegration in die Alltagswelt.

In nuce scheint sich hier also ebenfalls der in Kap. 1.3.4 entwickelte dreistufige Mimesis-Zirkel des kollektiven Gedächtnisses abzuzeichnen, wobei die ‚poietische' Konfiguration der erinnerungskulturell präfigurierten Welt hier hinsichtlich des Vergessensaktes und nicht des Erinnerungsaktes prononciert wird, also gewissermaßen mit Blick auf den im Zuge der ‚Poiesis' entstehenden bzw. ‚vergessenen' Rest nichtkonfigurierter Präfiguration. Mit der Refiguration schließlich ist dann der eigentliche Zeitpunkt des Erinnerns gekommen; die Refiguration ist im Falle des Mysten allerdings gleichsam eine doppelte, indem dem Mysten nicht nur der Bericht über die Epoptie auf dem „Thron des Erinnerns", sondern auch der „Verstand" und das „Lachen" aus der Zeit vor der Orakelbefragung „wiederkommen".[2158] Damit wird die Epoptie bzw. das „Ereignis der Musen"[2159] anschlussfähig an die Welt, deren Präfiguration durch das gestaffelte Auftreten von Vergessen und Erinnern gleichsam dynamisiert wird. Zusammenfassend ließe sich somit konstatieren, dass in Pausanias' Bericht über das Trophonios-Orakel die mit Nietzsche gestellte Frage nach der „rechten Zeit"[2160] für das musikalische Vergessen und das musikalische Erinnern mithilfe einer komplementär-zyklischen Wiederkehr beider Phänomene beantwortet wird und das geschilderte (Musik-)Ritual damit

[2156] Zum Begriff der „mnemischen Energie" vgl. Anm. 261.
[2157] Vgl. Anm. 2155.
[2158] Vgl. Anm. 2154.
[2159] Vgl. Anm. 2155.
[2160] Vgl. Anm. 2150.

Vergessen und Erinnern gewissermaßen in den Kontext einer „rollenden Sphäre“[2161] stellt.

Der zweite Antwortversuch auf das in Frage stehende Verhältnis von Erinnerung und Vergessen führt im Rahmen der vorliegenden Arbeit ein letztes Mal zurück zu Thomas Manns Roman-Tetralogie *Joseph und seine Brüder*, genauer zum Schlusskapitel des fünften Hauptstücks aus dem zweiten Roman *Der junge Joseph*, das mit *In der Höhle* überschrieben ist. Hier wird erzählt, wie Joseph, der von seinen Brüdern aus Wut und Eifersucht in den Brunnen geworfen worden war, allein und in der Tiefe gefangen sein Schicksal bedenkt:

> Es war ihm in der Seele schrecklich, in seinem Loche allein zu bleiben, und des längeren noch jammerte er hinter den Brüdern drein und flehte sie an, ihn nicht zu verlassen. Er wußte aber kaum, was er rief und weinte, und zwar, weil seine eigentlichen Gedanken nicht bei diesen mechanischen und oberflächlichen Bitten und Klagen waren, sondern unterhalb ihrer; und unter den eigentlichen gingen wieder noch eigentlichere dahin als ihre Schatten und Bässe im Tiefenstrom, so daß das Ganze einer bewegten Musik glich, senkrecht zusammengesetzt, von deren Führungen oben, mitten und unten sein Geist gleichzeitig in Anspruch genommen war.[2162]

Der Erzähler berichtet weiter, wie Joseph, in der Brunnentiefe grübelnd, „schlimme Muße, zu weinen, Angst, Reue und Mitleid zu erproben und, an seinem Leben verzweifelnd, dennoch insgeheim an Gottes heilsweise Zukunftszwecke zu glauben“ [2163] hatte. Mit zunehmender Dauer der Gefangenschaft, bei der Joseph körperlich immer schwächer wurde, „bedeutete diese Schwäche und Abnahme ja auch wieder eine praktische Milderung seiner Leiden, so daß es ihm, von ihm selbst aus betrachtet, je länger die Lage währte, sozusagen immer besser ging, da er ihrer Elendigkeit schließlich kaum noch gewahr wurde“:

> Seine Gedanken aber arbeiteten bei fast vergessenem Leibesleben immer rege fort, und zwar dergestalt, daß in dem musikalischen Körper, den sie darstellten, jene „Schatten und Bässe“, die zuunterst waren, dank seiner träumerischen Schwäche

---

[2161] Vgl. Anm. 1165.
[2162] TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 572f.
[2163] Ebd., S. 575.

> immer stärker hervortraten und zuletzt die Oberstimmen fast ganz und gar übertönten. Oben führte die Todesfurcht, die sich, solange die Brüder nahe gewesen, in dringlichstem Jammer und Flehen ergossen hatte. Warum war sie, seit sich die Zehn entfernt, nach außen hin ganz verstummt, und warum ließ Joseph keinen Not- und Hilferuf mehr aufs Geratewohl aus seiner Tiefe ergehen? Die Antwort ist: weil er es völlig vergaß über der Vordringlichkeit von Gedankengängen, die wir schon andeuteten und welche die Erklärung seines jähen Sturzes, die Vergangenheit, die vielleicht gottgewollten, aber darum nicht weniger großen und schweren Fehler der Vergangenheit betrafen.[2164]

Die im wahrsten Sinne ‚vielschichtige' Metapher einer „senkrecht zusammengesetzt[en]" „bewegten Musik" mit „Führungen oben, mitten und unten"[2165], gleichsam Abbild von Josephs Gedanken in der Brunnentiefe, übersetzt die zeitliche Frage nach dem ‚Wann?' des musikalischen Vergessens und Erinnerns in eine räumliche Frage nach dem ‚Wo?' – Musik erscheint hier buchstäblich als palimpsestartig gestaffelter ‚Zeit-Raum' zwischen den Polen des Vergessens und Erinnerns: Das mechanisch und körperlich Oberflächliche – Jammern und Flehen bzw. das elendige „Leibesleben"[2166] – gleitet über ins Unbewusste und Vergessene, sobald die ‚vordringlichen' Gedanken hinab zu den „Bässen im Tiefenstrom"[2167] führen, zur Erinnerung an die Vergangenheit und die sich darin aufsummierende eigene Schuld – neutraler: zur Reflexion dieser Vergangenheit: „Hier weinte Joseph in seinem durchsichtigen Elend, das der Verstand überwachte".[2168] Mittels dieser Selbstbeobachtung wird es ihm schließlich sogar möglich, sein Schicksal in die auf die Zukunft gerichtete Geschichte Gottes im Sinne eines ‚Fortschritts in der Geistigkeit' einzubinden:

> Die Grube war tief, und an eine Rettung zurück in das Leben, das vor dem Sturz in diese Tiefe lag, war nicht zu denken; sie war solch ein Ungedanke, wie daß der Abendstern zurückkehren möchte aus dem Abgrund, darein er gesunken, und der Schatten möchte gezogen werden vom Schwarzmond, daß er wieder voll wäre. Aber die Vorstellung des Sterntodes, der Verdunkelung und des Hinabsinkens des Sohnes, dem zur Wohnung die Unterwelt wird, schloß diejenige ein von Wiedererscheinen,

---

[2164] Ebd., S. 578.
[2165] Vgl. Anm. 2162.
[2166] Vgl. Anm. 2164.
[2167] Vgl. Anm. 2162.
[2168] TM, *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, S. 584.

> Neulicht und Auferstehung; und darin rechtfertigte Josephs natürliche Lebenshoffnung sich zum Glauben. Sie galt nicht der Rückkehr aus der Grube ins Vorige, und dennoch war in ihr die Grube besiegt.[2169]

Die Musik von Josephs Gedanken stellt in ihrem palimpsestartigen ‚Gesamtklang' somit ein paradoxes Zugleich von Erinnern und Vergessen dar: Im Erinnern wird das zu Erinnernde abgelegt und vergessen, zugleich aber im Hinblick auf die Zukunft gewissermaßen ‚neu' erinnert. Um dieses paradoxe (musikalische) Spiel zu spielen und sich souverän der einzelnen über- und unterlagerten Erinnerungs- und Vergessensschichten zu bedienen, bedarf es letztlich eines reflexiven Geistes, der – wie Joseph aus der Rückschau über sich selbst zu berichten weiß – „immer viel zu gut wußte, was da gespielt wird"[2170] und damit seine erinnerungskulturellen Sinnformationen – denn auch er ist, wie er selbst zugibt, in ‚(s)einer' Geschichte[2171] – stetig neu anpassen und modifizierend aushandeln kann.

Ob man nun – um zum Schluss zu kommen – eher (wie im Falle des das Trophonios-Orakel besuchenden Mysten) der mystisch-ästhetischen oder eher (wie im Falle des in der Höhle gefangenen Joseph) der reflexiv-rationalen Seite des musikalischen Erinnerns und Vergessens zuneigt, ob man kollektives Musikgedächtnis (wie Ernest Bloch in *Avodath Hakodesh*) als ‚rollende Sphäre' oder (wie Leonard Bernstein in *Kaddish*) als ‚Fortschritt in der Geistigkeit' versteht, ob man überhaupt (in Anlehnung an Nietzsches Historismuskritik) die Erinnerung als einen Nutzen oder Nachteil für die Musik betrachtet, am Ende scheint – so dürfte nicht nur aus den zuletzt dargestellten Beispielen zweier mit Erinnern und Vergessen

---

2169 Ebd., S. 584f.

2170 Ebd., Bd. 2, S. 1821.

2171 So spricht Joseph in der den letzten Roman *Joseph, der Ernährer* abschließenden Rede zu den Brüdern: „Geht ihr mich um Vergebung an, so scheint's, daß ihr die ganze Geschichte nicht recht verstanden habt, in der wir sind. Ich schelte euch nicht darum. Man kann sehr wohl in einer Geschichte sein, ohne sie zu verstehen. Vielleicht soll es so sein, und es war sträflich, daß ich immer viel zu gut wußte, was da gespielt wird", ebd.

einhergehender musikalischer ‚Höllenfahrten' abzulesen sein – für jede Form von Musik und ‚ihrer' Geschichte ein Geheimnis Gültigkeit zu besitzen, welches von Anfang an „das A und das O all unseres Redens und Fragens"[2172] gebildet hat, nämlich jenes der Brunnentiefe der Vergangenheit und ihrer Unergründlichkeit.

[2172] Vgl. Anm. 37.

5. Anhang

5.1 Kommentierter Aufbau der Sabbatmorgen-Liturgie[2173]

Liturgie des *Morning Service for the Sabbath* im *Union Prayerbook* (1922)	**Kommentar**
1. Teil: Einleitende Meditationen und Gebete (*Union Prayerbook*, S. 64–67)	
Meditation (engl.) [= Almighty Father, Source of all blessings] **Ma tovu** (hebr.) [= How goodly are thy tents, O Jacob] – CHOR	Einleitende Meditationen und insbesondere Ma tovu (Num. 24.5, Ps. 5.8, 26.8, 95.6, 69.14) dienen der Begrüßung und Würdigung der Synagoge als Gebetsraum und Gotteshaus. Die Gläubigen treten mit einer Verbeugung in den Sakralraum ein.
Birchot haschachar (alle engl.): - Elohaj, n'schama [= My God, the soul which Thou hast given] – MINISTER - Ribon kol ha-olamim [= Lord of all worlds] – MINISTER - Yehi Ratzon [= May it be thy will] – MINISTER UND GEMEINDE (CHOR SINGT AMEN)	Morgenberachot sind Benediktionen, Meditationen und Reflexionen (Beracha = Segnung), die ursprünglich zu Hause, während man aufstand, sich ankleidete und fertig machte, ausgedrückt wurden. Sie reihen sich in freier Folge aneinander und existieren in verschiedensten Fassungen. Den Morgenberachot folgt als Übergang zum Hauptgebet normalerweise das Chatzi Kaddisch (= halbes Kaddisch), das allerdings im *Union Prayerbook* fehlt.
2. Teil: Sch'ma Jisrael und rahmende Gebete/Hymnen (*Union Prayerbook*, S. 68–74)	
Bar'chu (hebr.) [= Praise ye the Lord] – MINISTER UND GEMEINDE (STEHEND) RESPONSORISCH	Bar'chu ist der Ruf an alle zum Gebet.
Birkat Yotzer/Ahava Rabba (hebr.) [= Praised be Thou, O Lord our God/With great love hast Thou loved us] – MINISTER (GEMEINDE SETZT SICH)	Die Beracha Birkat Jozer ruft zu vertieftem Nachdenken über Gottes Schöpferkraft auf, die Beracha Ahava Rabba preist Gottes Liebe (= Ahava), die ihren Ausdruck in der Offenbarung findet.
Sch'ma Jisrael (hebr.) [= Hear, O Israel] – MINISTER, DANN CHOR UND GEMEINDE	Sch'ma Jisrael (Deut. 6.4), das jüdische ‚Glaubensbekenntnis' und neben Amida-

[2173] Für die Kommentierung der jüdischen Liturgie wurde neben dem *Union Prayerbook* folgende Literatur zurate gezogen: Elbogen, *Der jüdische Gottesdienst*; Idelsohn, *Jewish Liturgy*; *Jüdisches Gebetbuch* (2009); Knapp (2003); Millgram (1975); Nash (2007); Nulman (1996); Osten-Sacken/Rozwaski (2009); Schiller, D. (2003a); Trepp (2004); Ward (2003); Zimmermann (2000). Die fettmarkierten Liturgieteile sind die Teile, die Ernest Bloch in *Avodath Hakodesh* übernommen hat (vgl. auch Anhang 5.2). Die Sprachhinweise in Klammern geben an, in welcher Sprache der jeweilige Text im *Union Prayerbook* abgedruckt ist.

(STEHEND) **Ve-ahavta** (hebr.) [= Thou shalt love the Lord thy God] – MINISTER (GEMEINDE SETZT SICH) Responsive Reading (hebr.) [= Truth eternal and unchanging is Thy word] – MINISTER UND GEMEINDE **Mi Chamocha** (hebr.) [= Who is like unto Thee] – CHOR **Malchutecha** (hebr.) [= When Thy children beheld Thy sovereign power] – Minister **Adonaj Timloch** (hebr.) [= The Lord shall reign for ever and ever] – Chor **Tzur Jisrael** (hebr.) [= O Rock of Israel] – MINISTER (CHOR SINGT AMEN)	Gebet und Thoradienst die wichtigste Säule der morgentlichen Sabbatliturgie, drückt die zentrale Lehre des Judentums aus und verkündet dem ganzen Volk Israel die Existenz des Einen Gottes. Ve-ahavta (Deut. 6.5-9) wird oft als Teil des Sch'ma betrachtet und gemahnt daran, Gott mit ganzem Herzen, ganzer Seele und ganzem Vermögen zu lieben und sich stetig seiner zu erinnern. Die Worte sollen den Kindern eingeschärft, überall verkündet, zum Zeichen an die Hand gebunden, als Stirnbinde zwischen den Augen getragen und an die Pfosten des Hauses und der Tore geschrieben werden. Die im *Union Prayerbook* folgend angeführte responsorische Lesung ist die englische Variante der Beracha Ge'ulla, die die Wahrheit des vorangegangen Sch'ma bezeugt, indem es die Erlösung Israels aus der ägyptischen Knechtschaft vergegenwärtigt. Das chorische Mi Chamocha, der letzte Teil von Ge'ulla, zitiert den Gesang des Volkes Israel am Schilfmeer (= Schira) (Ex. 15.11), der durch die vom Kantor gesungene, nichtbiblische Passage Malchutecha unterbrochen, aber im vom Chor gesungenen Adonaj Timloch erneut aufgegriffen wird (Ex. 15.18). Den Abschluss des gesamten Abschnitts bildet schließlich das Tzur Jisrael, das als Bittgebet für die Unterdrückten und Geknechteten fungiert und symbolisch auch als diasporischer Appell zur Restituierung Israels verstanden werden kann. Tzur Jisrael ist auch textlicher Bestandteil der Unabhängigkeitserklärung des Staates Israel vom 14. Mai 1948.
3. Teil: Tefillah/Amida (mit Keduscha) und stille Andacht (*Union Prayerbook*, S. 74–114)	
Amida (hebr.): - Elohejnu welohej awotenu, elohej Awraham elohej Jizchak welohej Ja'akow [= Praised be Thou, O Lord our God, God of our fathers, Abraham, Isaac and Jacob] – MINISTER - Ata gibor le-olam Adonaj [= Thou art mighty forever, O Lord] – MINISTER	Das Amida-Gebet, nach dem Sch'ma die zweite große Säule der morgentlichen Sabbatliturgie, ist eine Serie von ursprünglich 18 Gebeten – daher auch der alternative Name „Achtzehngebet" (= Schemone esre) –, die stehend (hebr. amida) gesprochen werden. Am Sabbat besteht Amida traditionell aus sieben Gebeten. Die ersten drei Berachot preisen

	Gott als Gott der Väter, verkünden seine Macht und heiligen seinen Namen.
- **Keduscha** (Sanctification) [= We hallow Thy name on earth] – MINISTER, DANN CHOR UND GEMEINDE (STEHEND)	Die letzte dieser ersten drei Berachot, Keduscha, bildet das Kernstück der Sabbat-Amida und bezieht sich im wesentlichen auf das „Dreimalheilig" (= Kodosch) (Jes. 6.3), das auch dem *Sanctus* der katholischen Messliturgie zugrundeliegt. Das gesamte Keduscha lässt sich in zwei Teile gliedern: Während der erste Teil (Nekadesch, Kadosch, Adir Adirenu (mit Baruch kevod Adonaj) und Ehad hu Elohenu) in den von den Propheten Jesaja und Hesekiel überlieferten himmlischen Engelsgesang einstimmt, erklingt im abschließenden Jimloch eine irdische Hymne auf Gottes ewiges Königtum in Zion.
- Elohejnu welohej awotenu r'ze wimnuchatenu, w'chadesch [= Our God and God of our fathers, grant that our rest on this Sabbath be acceptable to Thee] – MINISTER UND GEMEINDE (SITZEND) - [Es folgen einzelne Varianten des Mittelstücks der Amida-Gebete für die einzelnen Sabbatgottesdienste des Monats bzw. besondere Festtage (engl.)] - [= Look with farvor, Lord, upon Israel] – MINISTER - [= We gratefully acknowledge, O Lord our God] – MINISTER UND GEMEINDE - [= Grant us peace] – MINISTER	Das Mittelstück der Amida-Gebete variiert je nach Sabbat oder Festtag. Die drei abschließenden Berachot der Amida erflehen Gottes gnädige Annahme des Gebets, danken ihm und bitten um Frieden.
Silent Devotion (engl.): - O God, keep my tongue - Let the words of my mouth [= **Jihju l'razon**] – CHOR [An dieser Stelle stehen weitere, ergänzende Gebetstexte für besondere Sabbate oder Festtage]	In konservativen und orthodoxen Gemeinden wird die Amida zunächst still gebetet und dann laut von Kantor und Gemeinde wiederholt. In reformierten Gemeinden tritt an die Stelle der stillen Amida eine stille Andacht (= Silent Devotion), wobei in Umkehrung der Reihenfolge nun zunächst die laute Amida gebetet wird, woran sich die stille Andacht anschließt. In letzterer können die Betenden persönliche Bitten und Gebete an Gott richten. Der abschließende Psalm 19.15 Jihju l'razon (im *Union Prayerbook* auf englisch: „Let the words of my mouth") bittet um Gottes wohlgefälliges Erhören dieser persönlichen Gebete.

4. Teil: Thoradienst (*Union Prayerbook*, S. 115–123)	
Psalm XXIV (engl.) [= Who shall ascend into the mountain of the Lord] – MINISTER **Seu Scheorim** (hebr.) [= Lift up your heads] – CHOR	Das zeremonielle Zentrum des Sabbatmorgen-Gebets bildet die Thoralesung. Die Gemeinde versammelt sich um den Thoraschrein, den Aron Hakodesch, und besingt die glorreiche Vergangenheit der göttlichen Offenbarung der Thora sowie das göttliche Versprechen für die Zukunft. In reformierten Gemeinden ist die Wahl dieser Lobpreisungen recht flexibel gehalten. Im *Union Prayerbook* stehen zu Beginn Auszüge aus Psalm 24, zunächst auf englisch (V. 3–8), dann auf hebräisch (= Seu Scheorim, V. 9f.). Die im Psalm besungene Öffnung der Tore des Tempels geht im liturgischen Ablauf konkret einher mit der Öffnung des Thoraschreins.
Taking the Scroll from the Ark – GEMEINDE ERHEBT SICH **Torah tziva** (hebr.) [= The Torah which God gave through Moses] – MINISTER	Darauf hin wird die Thorarolle aus dem Schrein geholt, die Gemeinde erhebt sich und der Minister singt Torah tziva (Deut. 33.4 und Jes. 2.5). Mit diesem Gesang wird die göttliche Offenbarung der Thora an Mose zum Erbe der Gemeinde Israel erklärt.
Sch'ma Jisrael (hebr.) [= Hear, O Israel] – MINISTER UND GEMEINDE **Lecha Adonaj** (hebr.) [= Thine, O Lord, is the greatness] – CHOR (GEMEINDE SETZT SICH) Bar'chu et Adonaj ha-m'worach [= Praise ye the Lord to whom all praise is due] – MINISTER (VOR DER THORA-LESUNG)	Erneut erklingt das Sch'ma Jisrael, gemeinsam gesungen von Kantor und Gemeinde, gefolgt von Lecha Adonaj (1. Chron. 29.11), einem festlichen und feierlichen Gebet, das während des Tragens der Thorarolle durch den Gebetsraum vom Chor lebhaft gesungen wird. Jeder, an dem die Thora vorbeigetragen wird, berührt sie mit seinem Gebetsmantel Tallit und küsst diesen anschließend. Alternativ zum Tallit kann die Thorarolle auch mit dem Gebetbuch berührt werden.
Reading from the Torah Baruch ata Adonaj, elohejnu melech ha-olam, ascher natan lanu torat emet (hebr.) [Praised be Thou, O Lord our God, Ruler of the world, who hast given us the law of truth] – MINISTER (NACH DER THORA-LESUNG) Praised be the Lord our God, for the law of truth and rightousness revealed in Israel (engl.) – MINISTER (VOR DER HAFTARA-LESUNG)	Bei der eigentlichen Thoralesung werden im Sabbatmorgen-Gottesdienst traditionell sieben männliche Mitglieder der Gemeinde, die bereits ihre Bar Mitzwa erhalten haben, aufgerufen, jeweils einen der zyklisch durchlaufenden Thora-abschnitte zu lesen. Minimum sind drei Verse pro Leser, d. h. 21 Verse insgesamt, wobei in den meisten Gemeinden der Aufgerufene nicht mehr selbst liest, sondern von einem professionellen Sänger vertreten wird, der den gesamten zu

Reading of the Haftarah Prayer (engl.) [= Thou who art the source of all good gifts] **Returning the Scroll to the Ark** – GEMEINDE ERHEBT SICH - **Gadelu** (hebr.) [= O magnify the Lord with me] – MINISTER - **Hodo al Erets** (hebr.) [= His glory is in the earth and in the heavens] – CHOR - **Torat Adonaj** (hebr.) [= The Law of the Lord is perfect] – MINISTER **Etz Chayim** (hebr.) [= It is a tree of life] – CHOR (GEMEINDE SETZT SICH) Hymn – Sermon – Hymn Responsive Reading Aschrej [Psalm 84.5, 144.15, 145, 115.18] (engl.) [= Happy are they that dwell in Thy house] – MINISTER UND GEMEINDE	lesenden Thoraabschnitt übernimmt. Der heilige Akt der Thoralesung sowie die sich anschließende, analog ablaufende Prophetenlesung werden jeweils gerahmt von weiteren Segenssprüchen und Gebeten. Ebenso wie zu Beginn der Thorazeremonie wird auch die Rückgabe der Rolle in den Schrein von Gesängen begleitet, die in der reformierten Liturgie zu einem gewissen Grade flexibel gehalten sind. Das *Union Prayerbook* schlägt zunächst die kurze Benediktion Gadelu (Ps. 34.4) vor, die vom vor dem Schrein sich verneigenden Vorbeter mit der Thorarolle in der Hand gesungen wird. Danach folgt der Lobpreis Hodo al Erets (Ps. 148.13f.), der Gott in seiner Ehre im Himmel und auf Erden sowie für seine ergebene Liebe zu seinem Volk Israel rühmt und bei der Rückgabe der Thorarolle in den Schrein erklingt. Torat Adonaj (Teile von Ps. 19.8-10 u. Spr. 4.2) schließlich, die Erklärung der Perfektheit des göttlichen Gesetzes, dient der Vorbereitung der Gemeinde auf die wichtige Botschaft des den Toradienst abschließenden Gebetes Etz Chayim (Spr. 3.18,17). Letzteres vergleicht die Thora mit einem „Baum des Lebens“ für all diejenigen, die dem Wort Gottes vertrauen und dadurch Trost und Frieden finden. Mit dem Verklingen der letzten Worte dieses Gebetes wird der Thoraschrein geschlossen. Im Anschluss an die Thorazeremonie kann vom Rabbi eine Predigt gehalten werden, die aber nicht zwingender Bestandteil der Sabbatmorgen-Liturgie ist. In vielen Gemeinden hat eine Predigt eher im Sabbatabend-Gottesdienst ihren Platz. Mit der Lesung des Psalms 145, der durch zwei Verse aus Ps. 84.5 und 144.15 eingeleitet wird und mit Ps. 115.18 schließt, endet der Thoradienst.
5. Teil: Adoration: Abschließende Gebete und Hymnen (*Union Prayerbook*, S. 124–129)	
Alenu:	Zum Abschluss des Sabbatmorgen-Gottesdienstes wird der Thoraschrein noch einmal geöffnet und die Gemeinde erhebt sich, um mit der Hymne Alenu Gott

- Let us adore the ever-living God (engl.) – MINISTER UND GEMEINDE (STEHEND) - **Va'anachnu** (hebr.) – [= We bow the head] – CHOR - **May the time not be distant, O God** (engl.) – MINISTER (GEMEINDE SETZT SICH) - On that day the Lord shall be one and His name shall be one (engl.) [= **ba-jom ha-hu**] – GEMEINDE **Proömium zum „Mourner's Kaddish"** (engl.) [= And now ere we part] – MINISTER	als König über Israel und Herrscher über das ganze Universum anzubeten. Bei der Textstelle Va'anachnu, die einzige des Alenu, die im *Union Prayerbook* auf Hebräisch angegeben ist, verbeugt sich die Gemeinde gemäß dem gesungenen Text und kniet nieder. In orthodoxen und konservativen Gemeinden hebt der Anfang des Alenu traditionell auf die Exklusivität des Volkes Israel vor Gott ab und wird wie folgt übersetzt: „Es ist an uns, den Herrn zu preisen, dem Schöpfer alles Anbeginns Größe zu bringen. Denn Er macht uns nicht gleich den Sippen der Erde, hat uns nicht gleichgesetzt den Familien des Erdlandes. Er hat unseren Anteil nicht gleich dem ihren gemacht, unser Los nicht gleich dem ihrer Masse..." (Trepp (2004), S. 49f.). Diese Exklusivität ist allerdings nicht mehr mit reformierter jüdischer Lehre in Einklang zu bringen, so dass hier häufig offenere Übersetzungen gewählt werden. Die Version des *Union Prayer-books*, die einen breiten Konsens des reformierten Denkens Ende des 19. Jahrhunderts repräsentiert (vgl. Schiller, D. (2003a), S. 36), lautet demnach etwa: „Let us adore the ever-living God, and render praise unto Him who spread out the heavens and established the earth, whose glory is revealed in the heavens above and whose greatness is manifest throughout the world." (*Union Prayerbook*, S. 124). Dieses universelle Verständnis des Alenu im *Union Prayerbook* verstärkt sich noch im folgenden, an einem Text des Amoräers Abba Arikha, genannt Rav, orientierten, wieder in Englisch gehaltenen Abschnitt der Hymne „May the time not be distant, O God", wo es u. a. heißt: „O may all, created in Thine image, recognize that they are brethren, so that, one in spirit and one in fellowship, they may be forever united before Thee." (*Union Prayerbook*, S. 124f.). Das Alenu mündet schließlich in die Prophezeiung bajom ha-hu (Sach. 14.9), die Gott als einen und einzigen Gott preist. Es folgt das von Gustav Gottheil für die erste Edition des *Union Prayerbook* von

	1894 geschriebene Proömium zum Kaddisch, welches zur gemeinsamen Klage mit den Trauernden aufruft und die Unergründlichkeit der Wege Gottes beschwört.
Mourner's Kaddish (aram./hebr.) [= Kaddisch Avelim: Extolled and hallowed be the name of God] – MINISTER UND GEMEINDE (LEIDTRAGENDE ERHEBEN SICH)	Das Kaddisch-Gebet an sich ist das heiligste Gebet des Judentums und darf traditionell nur öffentlich vorgetragen werden, wenn ein Minjan, ein Quorum von zehn oder mehr mündigen Juden anwesend ist. Es wird generell als Klagegebet für die Toten verstanden, wenngleich es ursprünglich bis ins 13. Jahrhundert hinein gar nicht diese Funktion hatte, weil es inhaltlich vielmehr eine Lobpreisung Gottes und eine Bitte um die rasche Errichtung des Gottesreichs auf Erden darstellt. Es gibt unterschiedliche Versionen und Funktionen dieses Gebets, von denen diejenige des Totengebets nur eine, wenngleich die bekannteste Variante darstellt.[2174] Ein möglicher Erklärungsgrund für die Funktion des Kaddisch als Klage- und Totengebet liegt darin, dass mit dem Toten eine Person weniger da ist, die Gott loben kann. Das Gedenken an den Verstorbenen durch das Rezitieren des Kaddisch soll diese entstandene Lücke kompensieren. Das Kaddisch wird traditionell seit dem Mittelalter nach dem Tod des Heimgegangenen von dessen Sohn oder ersatzweise von einem anderen männlichen Angehörigen bzw. Freiwilligen der Gemeinde täglich elf Monate hindurch und dann alljährlich zum Todestag gesprochen. In reformorientierten Gemeinden dürfen auch Frauen das Kaddisch rezitieren oder es wird, wie auch das *Union Prayerbook* nahelegt, von der gesamten Gemeinde gebetet.
Closing Hymn En Kelohenu [= Who is like Thee, O universal Lord?]	Als Schlusshymne des Sabbatmorgen-Gottesdienstes fungiert im *Union Prayerbook* das 5-strophige En Kelohenu, das die Unvergleichlichkeit Gottes preist. Übliche alternative Schlusshymnen sind Yigdal Elohim hai [= Erhoben sei der

[2174] Zur inhaltlichen und funktionalen Vielfalt des Kaddisch-Gebets vgl. ausführlicher Kap. 3.4.3.1.

	lebendige Gott] oder **Adon Olam** [= Herr der Welt/von Allem]. Letzteres wählt Bloch anstelle von En Kelohenu für *Avodath Hakodesh.*[2175] Adon Olam, das im *Union Prayerbook* als Schlusshymne des Sabbatabend-Gottesdienstes fungiert (vgl. *Union Prayerbook*, S. 62f.), ist eine aus dem Mittelalter stammende, häufig dem im 11. Jahrhundert lebenden spanischen Dichter und Philosophen Salomo Ibn Gabirol zugeschriebene, womöglich aber noch ältere, bis hin zu den babylonischen Rabbinergemeinden des 7. bis 11. Jahrhunderts n. Chr. zurückverfolgbare Hymne, die Gottes ewige, allgegenwärtige und allmächtige Herrschaft über die Welt verkündet. Ursprünglich wurde Adon Olam nur in der Nacht von Jom Kippur gesungen, fand aber schnell Eingang in die reguläre Liturgie, wo es u. a. auch als einleitende Hymne vor den Morgenberachot dienen kann.
Benediction	Nach reformierter Konvention spricht der Rabbi vor Beendigung des Gottesdienstes den Segen über die Gemeinde, zumeist unter Verwendung des auch aus der christlichen Kirche bekannten Aaronitischen Segens (Num. 6.24-26). Auch Bloch stützt sich zum Abschluss des *Avodath Hakodesh* auf die Worte dieser Bibelstelle, wenngleich im *Union Prayerbook* ein expliziter Hinweis auf den Aaronitischen Segen fehlt und lediglich das Schlagwort „Benediction“ ohne konkreteren Segenstext aufgeführt wird.

[2175] Vgl. dazu ausführlich Kap. 2.3.1 u. 2.3.4.

5.2 Vergleich der Liturgie im *Union Prayerbook* und in Ernest Blochs *Avodath Hakodesh*

Liturgie des *Morning Service for the Sabbath* im *Union Prayerbook* (1922)	**Liturgisch-musikalische Form in Ernest Blochs *Avodath Hakodesh***
1. Teil: Einleitende Meditationen und Gebete (*Union Prayerbook*, S. 64–67)	**Part I**
Meditation (engl.) [= Almighty Father, Source of all blessings]	*Meditation* – ORCHESTEREINLEITUNG
Mah towu (hebr.) [= How goodly are thy tents, O Jacob] – CHOR	*Mah tovu* – CANTOR UND CHOR
Birchot haschachar (alle engl.): - Elohaj, n'schama [= My God, the soul which Thou hast given] – MINISTER - Ribon kol ha-olamim [= Lord of all worlds] – MINISTER - Yehi Ratzon [= May it be thy will] – MINISTER UND GEMEINDE (CHOR SINGT AMEN)	
2. Teil: Sch'ma Jisrael und rahmende Gebete/Hymnen (*Union Prayerbook*, S. 68–74)	
Bar'chu (hebr.) [= Praise ye the Lord] – MINISTER UND GEMEINDE (STEHEND) RESPONSORISCH	*Borechu* – CANTOR UND CHOR
Birkat Yotzer/Ahava Rabba (hebr.) [= Praised be Thou, O Lord our God/With great love hast Thou loved us] – MINISTER (GEMEINDE SETZT SICH)	
Sch'ma Jisrael (hebr.) [= Hear, O Israel] – MINISTER, DANN CHOR UND GEMEINDE (STEHEND)	*Shema Yisroel* – CANTOR UND CHOR
Ve-ahavta (hebr.) [Thou shalt love the Lord thy God] – MINISTER (GEMEINDE SETZT SICH)	*Veohavto* – CANTOR (FRAUENSTIMMEN – ALT SOLO – CANTOR)
Responsive Reading (hebr.) [= Truth eternal and unchanging is Thy word] – MINISTER UND GEMEINDE	
Mi Chamocha (hebr.) [= Who is like unto Thee] – CHOR	*Mi chomocho* – CHOR
- Malchutecha (hebr.) [= When Thy children beheld Thy sovereign power] – Minister	- [*Malchusecho* – CANTOR]
- Adonaj jimloch (hebr.) [= The Lord shall reign for ever and ever] – Chor	- *Adonoy yimloch* – CHOR

- Tzur Jisrael (hebr.) [= O Rock of Israel] – MINISTER (CHOR SINGT AMEN)	- *Tzur Yisroel* (Traditional) – CANTOR UND CHOR
3. Teil: Tefillah/Amida (mit Keduscha) und stille Andacht (*Union Prayerbook*, S. 74–114)	**Part II *Kedusha* (Sanctification)**
Amida (hebr.):	
- Elohejnu welohej awotenu, elohej Awraham elohej Jizchak welohej Ja'akow [= Praised be Thou, O Lord our God, God of our fathers, Abraham, Isaac and Jacob] – MINISTER	
- Ata gibor le-olam Adonaj [= Thou art mighty forever, O Lord] – MINISTER	
- Keduscha (Sanctification)	
- Nekadesch [= We hallow Thy name on earth] – MINISTER	[*Nekadesh* – CANTOR]
- Kadosch, kadosch, kadosch [= Holy, Holy, Holy] – CHOR UND GEMEINDE (STEHEND)	[*Kodosh* – CHOR]
- Adir Adirenu [= God our strength] – MINISTER	- [*Adir adirenu* – CANTOR]
§ Baruch kevod Adonaj [= In all places of Thy dominion] – CHOR UND GEMEINDE	- [*Boruch kevod Adonoy* – CHOR]
§ Ehad hu Elohenu [= Our God is One] – MINISTER	- [*Echod hu Elohenu* – CANTOR UND CHOR]
§ Jimloch [= The Lord will reign forever] – CHOR UND GEMEINDE	- [*Yimloch Adonoy leolom* – CHOR]
- L'dor wa-dor [= From generation to generation] – MINISTER (GEMEINDE SETZT SICH)	
- Elohejnu welohej awotenu r'ze wimnuchatenu, w'chadesch [= Our God and God of our fathers, grant that our rest on this Sabbath be acceptable to Thee] – MINISTER UND GEMEINDE (SITZEND)	
- [Es folgen einzelne Varianten des Mittelstücks der Amida für die einzelnen Sabbatgottesdienste des Monats bzw. besondere Festtage (engl.)]	
- R'ze Adonaj [= Look with farvor, Lord, upon Israel] – MINISTER	
- Modim anachnu [= We gratefully acknowledge, O Lord our God] – MINISTER UND GEMEINDE	
- Ssim schalom [= Grant us peace] – MINISTER	

	Part III
Silent Devotion (engl.): - O God, keep my tongue - Let the words of my mouth [= Jihju l'razon] – CHOR [An dieser Stelle stehen weitere, ergänzende Gebetstexte für besondere Sabbate oder Festtage]	*Silent devotion (and response)* – ORCHESTEREINLEITUNG *Yihyu lerozon* – CHOR *a cappella*
4. Teil: Toradienst **(*Union Prayerbook*, S. 115–123)**	
Psalm XXIV (engl.) [= Who shall ascend into the mountain of the Lord] – MINISTER	
Seu Scheorim (hebr.) [= Lift up your heads] – CHOR	*Seu sheorim* – CANTOR UND CHOR
Taking the Scroll from the Ark – GEMEINDE ERHEBT SICH	*Taking the Scroll from the Ark* – ORCHESTERZWISCHENSPIEL
- Torah tziva (hebr.) [= The Torah which God gave through Moses] – MINISTER	*Toroh Tzivoh* – CANTOR UND CHOR
Sch'ma Jisrael (hebr.) [= Hear, O Israel] – MINISTER UND GEMEINDE	*Shema Yisroel* – CANTOR UND CHOR
Lecha Adonaj (hebr.) [= Thine, O Lord, is the greatness] – CHOR (GEMEINDE SETZT SICH)	*Lecho Adonoy* – CHOR
Bar'chu et Adonaj ha-m'worach [= Praise ye the Lord to whom all praise is due] – MINISTER (VOR DER TORA-LESUNG)	
Reading from the Torah	
Baruch ata Adonaj, elohejnu melech ha-olam, ascher natan lanu torat emet (hebr.) [Praised be Thou, O Lord our God, Ruler of the world, who hast given us the law of truth] – MINISTER (NACH DER TORA-LESUNG)	
Praised be the Lord our God, for the law of truth and rightousness revealed in Israel (engl.) – MINISTER (VOR DER HAFTARA-LESUNG)	
Reading of the Haftarah	
Prayer (engl.) [= Thou who art the source of all good gifts]	
Returning the Scroll to the Ark – GEMEINDE ERHEBT SICH	**Part IV *Returning the Scroll to the Ark***
- Gadelu (hebr.) [= O magnify the Lord with me] – MINISTER	[*Gadelu* – CANTOR]
- Hodo al Erets (hebr.) [= His glory is in the earth and in the heavens] – CHOR	*Hodo al Eretz* – CHOR
- Torat Adonaj (hebr.) [= The Law of the Lord is perfect] – MINISTER	*Toras Adonoy* – CANTOR UND CHOR

Etz Chayim (hebr.) [= It is a tree of life] – CHOR (GEMEINDE SETZT SICH) Hymn – Sermon – Hymn Responsive Reading Aschrej [Psalm 84.5, 144.15, 145, 115.18] (engl.) [= Happy are they that dwell in Thy house] – MINISTER UND GEMEINDE	*Etz Chayim* (a peace song) – CHOR (UND CANTOR) + CHORSOLI – ALT SOLO
5. Teil: Adoration: Abschließende Gebete und Hymnen (*Union Prayerbook*, S. 124–129)	**Part V**
Alenu: - Let us adore the ever-living God (engl.) – MINISTER UND GEMEINDE (STEHEND)	
- Vaanachnu (hebr.) – [= We bow the head] – CHOR	*Vaanachnu* (Adoration) – CANTOR UND CHOR
- May the time not be distant, O God (engl.) – MINISTER (GEMEINDE SETZT SICH)	*May the time not be distant, O God* – MINISTER, (in der jeweiligen Landessprache auszuführen (Partitur = englischer Text)) *Bayom hau* – CHOR (HEBR.)
- On that day the Lord shall be one and His name shall be one (engl.) [= ba-jom ha-hu] – GEMEINDE	
Proömium zum Mourner's Kaddish (engl.) [= And now ere we part] – MINISTER	*And now ere we part* ... [bis *shall be sanctified*] – MINISTER, (WIE OBEN)
Mourner's Kaddish (aram.) [= Kaddisch Avelim: Extolled and hallowed be the name of God] – MINISTER UND GEMEINDE (LEIDTRAGENDE ERHEBEN SICH)	(„At the Temples, the MINISTER could start *here*, in Hebrew, the „Kaddish" prayer – in such case CHORUS and CANTOR must sing the following till the end of page 80, *ppp*, as a *far distant lamentation* of *all mankind* [= *Tzur Yisroel*] – The Answer to this lamentation, – this cry for help, – is then the *Adon Olom* –"[2176])
Closing Hymn En Kelohenu [= Who is like Thee, O universal Lord?]	*Adon Olom* (Im *Union Prayerbook* Abschlusshymne des *Sabbath Evening Service* [= The Lord of all]) - *Strophe 1–3:* CHOR - *Strophe 4:* CANTOR, CHOR UND SOLI - *Strophe 5:* CHOR
Benediction	*Benediction:* CANTOR UND CHOR („In *Concert form* the Service may *end* here – At the Synagogue – and *ad libitum* at the Concert – follow the *Three Benedictions* and *Amen*"[2177]).

[2176] EB, *AvodHak* Klavierauszug, S. 78
[2177] EB, *LoC Program Notes AvodHak*, S. 6.

5.3 Kaddisch des Rabbi Levi Jizchak von Berditschew (engl. Übersetzung von Judah Cahn)[2178]

KADDISH

Rabbi Levi Yitzhok

Good morning, to You, Almighty God,
I, Levi Yitzhok son of Sarah of Berditchev,
Have come for a judgment against You,
On behalf of Your people Israel.
What do You want of Your people Israel?
Why do You afflict Your people Israel?
The slightest thing, and You say, "Speak to the children of Israel,"
The slightest thing and You turn to the children of Israel,
The slightest thing, and you say, "Tell the children of Israel,"
Our Father! There are so many nations in the world,
Persians, Babylonians, Edomites.
The Russians, what do they say?
That their Emperor is Emperor.
The Germans, what do they say?
That their Empire is the Empire.
And the English, What do they say?
That their Empire is the Empire.
And I, Levi Yitzhok son of Sarah of Berditchev, say,
"Magnified and sanctified be His great Name!"
"And I, Levi Yitzhok son of Sarah of Berditchev, say,
From this spot I shall not stir,
I shall not stir from this spot,
There must be an end to this,
The exile must end!
Magnified and sanctified b[e] His great Name!"

[2178] Zit. n. dem Anhang eines Briefes von Judah Cahn an LB, 17. Oktober 1963, in: *LoC Bernstein Col*, Box 81, Folder 26.

6. Literaturverzeichnis

Abravanel, *AvodHak* Einspielung LP
Bloch: Sacred Service (Avodath Hakodesh), eingespielt von Douglas Lawrence (Kantor), Abner Bergman (Rabbi), Utah Chorale, Utah Symphony, Dirigent: Maurice Abravanel, LP Capitol Records S-37305 (Los Angeles 1977) [für die CD-Wiederveröffentlichung 2010 vgl. Abravanel, *AvodHak* Einspielung CD].

Abravanel, *AvodHak* Einspielung CD
Disc 1, Track 2–6, in: *Bloch: Violin Concerto – Schelomo – Sacred Service* (2 CDs), eingespielt von Douglas Lawrence (Kantor), Utah Chorale, Utah Symphony, Dirigent: Maurice Abravanel, digital remasterte CD, EMI Classics 4 56319 2 (London 2010) [Orig. vgl. Abravanel, *AvodHak* Einspielung LP].

Adorno, *Arnold Schönberg*
Theodor W. Adorno: *Arnold Schönberg (1874–1951)* (1952; gedr. 1953), in: Ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen – Ohne Leitbild*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1), S. 152–180.

Adorno, *Engagement*
Theodor W. Adorno: *Engagement* (1962), in: Ders.: *Noten zur Literatur*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 11), S. 409–430.

Adorno, *Fragment über Musik und Sprache*
Theodor W. Adorno: *Fragment über Musik und Sprache* (1956), in: Ders.: *Musikalische Schriften I–III. Klangfiguren (I) – Quasi una fantasia (II) – Musikalische Schriften (III)*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 16), S. 251–256.

Adorno, *Jene zwanziger Jahre*
Theodor W. Adorno: *Jene zwanziger Jahre* (1962), in: Ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe – Stichworte – Anhang*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 10.2), S. 499–506.

Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*
Theodor W. Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft* (1949; gedr. 1951), in: Ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen – Ohne Leitbild*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1), S. 11–30.

Adorno, *Meditationen zur Metaphysik*
Theodor W. Adorno: *Meditationen zur Metaphysik* (1966), in: Ders.: *Negative Dialektik – Jargon der Eigentlichkeit*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 6), S. 354–400.

Adorno, *Philosophie der neuen Musik*
Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik* (1949), hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975 (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 12).

Améry, *Die Tortur*
Jean Améry: *Die Tortur*, in: Ders.: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Neuausgabe, Stuttgart: Klett-Cotta [6]2008 [Orig. München Szczesny Verlag 1966].

Arendt, *Eichmann in Jerusalem*
Hannah Arendt: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, erw. Taschenbuchausgabe, München: Piper 2011 [Orig. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* New York: Viking Press 1963].

Arias (2001)
Enrique Alberto Arias: *Comedy in Music. A Historical Bibliographical Resource Guide*, Westport, CT: Greenwood Press 2001.

Assmann, A. (1980)
Aleida Assmann: *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*, München: Wilhelm Fink 1980 (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. Texte und Abhandlungen*, Bd. 55).

Assmann, A. (1991)
Aleida Assmann: *Kultur als Lebenswelt und Monument*, in: *Kultur als Lebenswelt und Monument*, hrsg. von Aleida Assmann und Dietrich Harth, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1991, S. 11–25.

Assmann, A. (2002)
Aleida Assmann: *Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaften*, in: *Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen*, hrsg. von Lutz Musner und Gotthart Wunberg, Wien: WUV 2002 (= *Edition Parabasen*), S. 27–45.

Assmann, A. (2004)
Aleida Assmann: *Das Kulturelle Gedächtnis an der Milleniumsschwelle. Krise und Zukunft der Bildung*, Universitätsverlag Konstanz 2004 (= *Konstanzer Universitätsreden*, Bd. 216).

Assmann, A. (2006)
Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C.H.Beck 2006.

Asmmann, A. (2008)
Aleida Assmann: *Zwischen Kälte- und Hitzetod. „Die Meistersinger von Nürnberg" als Meta-Oper*, in: *Angst vor der Zerstörung. Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung*, hrsg. von Robert Sollich et al., Berlin: Theater der Zeit 2008 (= *Recherchen*, Bd. 52).

Assmann, A. (2010)
Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C.H.Beck [5]2010 [Orig. 1999].

Assmann, A. (2012)
Aleida Assmann: *Pathos und Passion. Über Gewalt, Trauma und den Begriff der Zeugenschaft*, in: Geoffrey Hartman; Aleida Assmann: *Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust*, Konstanz University Press 2012, 9–40.

Assmann, A. (2013a)
Aleida Assmann: *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*, München: C.H.Beck 2013.

Assmann, A. (2013b)
Aleida Assmann: *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, München: Hanser 2013.

Assmann, J. (1988)
Jan Assmann: *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in: *Kultur und Gedächtnis*, hrsg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher, Frankfurt a. M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1988, S. 9–19.

Assmann, J. (2000)
Jan Assmann: *Herrschaft und Heil. Politische Theologie in Altägypten, Israel und Europa*, München; Wien: Hanser 2000.

Assmann, J. (2002a)
Jan Assmann: *Ägypten in Verdis* Aida, in: *Musik & Ästhetik* 6.21 (2002), S. 5–23.

Assmann, J. (2002b)
Jan Assmann: *Zum Geleit*, in: *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*. hrsg. von Gerald Echterhoff und Martin Saar, Konstanz: UKV 2002, S. 7–11.

Assmann, J. (2003)
Jan Assmann: *Die Mosaische Unterscheidung – oder der Preis des Monotheismus*, München; Wien: Hanser 2003.

Assmann, J. (2005a)
Jan Assmann: *Ägypten – Eine Sinngeschichte*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch [4]2005 [Orig. München; Wien: Hanser 1996].

Assmann, J. (2005b)
Jan Assmann: *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*, verb. Auflage, München; Wien: Hanser 2005 [Orig. 2005].

Assmann, J. (2005c)
Jan Assmann: *Die Mosaische Unterscheidung in Arnold Schönbergs Oper* Moses und Aron, in: *Musik & Ästhetik* 9.33 (2005), S. 5–29.

Assmann, J. (2006a)
Jan Assmann: *Thomas Mann und Ägypten. Mythos und Monotheismus in den Josephsromanen*, München: C. H. Beck 2006.

Assmann, J. (2006b)
Jan Assmann: *Pathosformeln, Figuren und Erinnerungsmotive in Mozarts Zauberflöte*, in: *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Essayband zur gleichnamigen Ausstellung in der Albertina, Wien (17. März bis 20. September 2006), hrsg. von Herbert Lachmayer, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 781–789.

Assmann, J, (2007)
Jan Assmann: *Der Mann Moses. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch [6]2007 [Orig. *Moses the Egyptian. The Memory of Egypt in Western Monotheism*, Harvard University Press 1997].

Assmann, J. (2010a)
Jan Assmann: *Nachwort*, in: Freud, *Der Mann Moses*, S. 175–216.

Assmann, J. (2010b)
Jan Assmann: *Erinnertes Ägypten. Pharaonische Motive in der europäischen Religions- und Geistesgeschichte*, Berlin: Kadmos [2]2010 (= *Kulturwissenschaftliche Interventionen*, Bd. 6) [Orig. 2006].

Assmann, J. (2013a)
Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck'sche Reihe [7]2013 [Orig. C.H.Beck 1992].

Assmann, J. (2013b)
Jan Assmann: *Kanon und Klassik in allgemeiner und musikwissenschaftlicher Hinsicht, am Beispiel Georg Friedrich Händels*, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hrsg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München: edition text + kritik 2013, S. 101–118.

Assmann, J. (2015)
Jan Assmann: *Exodus. Die Revolution der Alten Welt*, München: C.H.Beck 2015.

Assmann/Assmann (1990)
Aleida Assmann; Jan Assmann: *Einleitung*, in: Havelock (1990), S. 1–35.

Assmann/Assmann (1992)
Aleida Assmann; Jan Assmann: *Schrift*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8, hrsg. von Joachim Ritter u. Karlfried Gründer, Lizenzausgabe WBG, Darmstadt; Basel: Schwabe 1992, Sp. 1417–1429.

Assmann/Ebeling (2011)
Jan Assmann; Florian Ebeling: *Ägyptische Mysterien: Reisen in die Unterwelt in Aufklärung und Romantik. Eine kommentierte Antologie*, München: Beck'sche Reihe 2011.

Athanassakis (1988)
Apostolos N. Athanassakis: *The Orphic Hymns. Text, Translation and Notes*, Reprint Atlanta: Scholars Press for the Society of Biblical Literature 1988 (= *Texts and translations: Graeco-Roman Religion Series*, Bd. 24) [Orig. Society of Biblical Literature 1977].

Augé (2013)
Marc Augé: *Die Formen des Vergessens*, übers. von Till Bardoux, Berlin: Matthes & Seitz 2013 [Orig. *Les formes de l'oubli*, Paris: Editions Payot & Rivages 2001].

Ausubel (1975)
Nathan Ausubel: *A Treasury of Jewish Folklore. Stories, Traditions, Legends, Humor, Wisdom and Folk Songs of the Jewish People*, New York: Crown Publishers [2]1975 [Orig. 1948].

Avenary/Millen (2007)
Hanoch Avenary; Rochelle L. Millen: *Kaddish*, in: *Encyclopaedia Judaica* (2007), Bd. 11, S. 695–698.

Barth (2013)
Dorothee Barth: *Ethnie, Bildung oder Bedeutung? Zum Kulturbegriff in der interkulturell orientierten Musikpädagogik*, Augsburg: Wißner [2]2013 (= *Forum Musikpädagogik – Augsburger Schriften*, Bd. 78) [Orig. 2008].

Berger (1967)
Arthur Berger: *Introduction*, in: Prall: *Aesthetic Analysis*, S. ix–xxvii.

Bernard (1990)
Andrew Bernard: *Two Musical Perspectives of Twentieth-Century Pacifism – An analytical and historical view of Britten's* War Requiem *and Bernstein's* Kaddish Symphony,, maschinenschriftl. Diss. (DMA), University of Washington 1990.

Bernstein, B., *Family Matters*
Burton Bernstein: *Family Matters – Sam, Jennie, and the Kids*, Reprint, Lincoln, NE: iUniverse.com 2000 [Orig. New York: Summit Books 1982].

Bernstein Thomas, *Kaddish* Einspielung
Track 1–7, in: *Leonard Bernstein: Kaddish – Chichester Psalms – Missa Brevis*, eingespielt von Jamie Bernstein Thomas (Sprecherin), Ann Murray (Mezzosopran), The London Oratory School Schola (Leitung: Michael McCarthy), BBC Singers (Leitung: Stephen Jackson), BBC Symphony Orchestra (Leitung: Michael Davis), Dirigent: Leonard Slatkin, SA-CD Chandos Records CHSA 5028 (Colchester, UK 2004).

Bernstein Thomas, *Sprechertext* Booklet
Jamie Bernstein Thomas: [Bearbeitung des Sprechertextes der *Kaddish*-Sinfonie] (Booklettext), in: Bernstein Thomas, *Kaddish* Einspielung, S. 33–47.

Bernstein Thomas, *Kommentar* Booklet
Jamie Bernstein *The Revised Narration* (2004; Booklettext), in: Bernstein Thomas, *Kaddish* Einspielung, S. 8–10.

Blaukopf (1996)
Herta Blaukopf (Hrsg.): *Gustav Mahler – Briefe*, Neuausgabe, Wien: Paul Zsolnay [2]1996 [Orig. 1982].

Bloch, E., *Prinzip Hoffnung*
Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen*, 3 Bände, Taschenbuchausgabe, Frankfurt a. M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1985 [Orig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1959].

Bloch, M. (1925)
Marc Bloch: *Mémoire collective, tradition et coutume à propos d'un livre récent*, in: *Revue de Synthèse Historique* 40 (1925), S. 73–83.

Bloch, S., *Program Notes for Bloch's Compositions*
Suzanne Bloch: *Program Notes for Bloch's Compositions, in:* Bloch/Heskes (1976), S. 39–103.

Bloch, S. (1968)
Suzanne Bloch: *Ernest Bloch – Student of Choral Music: Some Personal Recollections*, in: *American Choral Review* 10.2 (1968), S. 51–54.

Bloch, S. (1981)
Suzanne Bloch: *Bloch's Reaction to Religion at Age 19*, in: *Ernest Bloch Society Bulletin* 13 (1981), S. 1.

Bloch, S. (1982)
Suzanne Bloch: *The Sacred Service at Avery Fisher Hall, or Three Little Sobs*, in: *Ernest Bloch Society Bulletin* 14 (1982), S. [3].

Bloch, S. (1985)
Suzanne Bloch: *Portland's* Avodath Hakodesh, in: *Ernest Bloch Society Bulletin* 17 (1985), S. 26ff.

Bloch/Bloch, *The Story of a Sculpture*
Suzanne Bloch; Ivan Bloch: *The Story of a Sculpture*, in: Bloch/Heskes (1976), S. 26–29 [Orig. *Bloch and His Crucifix – The Story,* in: *Ernest Bloch Society Bulletin* [4] (1971), S. 1f.; auch online abrufbar unter:
http://www.ernestbloch.org/home.cfm?dir_cat=96053 (Abrufdatum: 12. November 2015)].

Bloch/Heskes (1976)
Suzanne Bloch; Irene Heskes (Hrsg.): *Ernest Bloch: Creative Spirit. A Program Source Book*, New York: Jewish Music Council of the National Jewish Welfare Board 1976.

BL Bloch Col
Magnes Collection on Ernest Bloch, in: *The Magnes Collection*, Manuscripts Collections, Bancroft Library, University of California Berkeley, Call Number: BANC MSS 2010/708.

BL Rinder Papers
Rinder, Reuben. Papers, in: *The Magnes Collection*, Manuscripts Collections, Bancroft Library, University of California Berkeley, Call Number: BANC MSS 2010/692.

Blumenberg (2006)
Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, Taschenbuchausgabe, Frankfurt a. M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2006 [Orig. Suhrkamp 1979].

Blumenröder (2002)
Christoph von Blumenröder: *Dissoziation und Individualisierung*, in: Wolfram Steinbeck et al.: *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert.* Teil 2: *Stationen der Symphonik seit 1900*, Laaber: Laaber 2002 (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 3,2), S. 93–149.

Borchmeyer (1998)
Dieter Borchmeyer: *„Zurück zum Anfang aller Dinge". Mythos und Religion in Thomas Manns* Josephs*romanen*, in: *Thomas Mann Jahrbuch* 11 (1998), S. 9–29 [Orig. in: *Mythos im Text. Zur Literatur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von. Rolf Grimminger und Hermann Iris, Bielefeld: Aisthesis 1998, S. 195–216].

Bösing (2003)
Raphael Maria Bösing: *Leonard Bernstein als religiöser Humanist, Dirigent, Komponist und Musikpädagoge. Studien zu fächerübergreifenden Aspekten des Musikunterrichts*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2003 (= *Beiträge zur Europäischen Musikgeschichte*, Bd. 7).

Brandon (1958)
Henry Brandon: *„The Notes – That's What I Mean By Musical Meaning". A Conversation with Leonard Bernstein*, in: *The New Republic*, 9. Juni 1958, S. 13f.

Braun (1999)
Joachim Braun: *Die Musikkultur Altisraels/Palästinas – Studien zu archäologischen, schriftlichen und vergleichenden Quellen*, Freiburg (Schweiz); Göttingen: Universitätsverlag Freiburg Schweiz; Vandenhoeck & Ruprecht 1999 (= *Orbis Biblicus et Orientalis*, Bd. 164).

Brett/Wood/Thomas (2006)
Philip Brett; Elizabeth Wood; Gary C. Thomas: *Queering the Pitch – The New Gay and Lesbian Musicology*, New York; London: Routledge ^{2}2006 [Orig. 1994].

Brod (1963)
Max Brod: *Klang und Schatten. Musiktagebuch von Max Brod*, in: *Jedioth Chadashoth* (= *Neueste Nachrichten* (Tel Aviv)), 13. Dezember 1963, S. 9.

Brody (1982)
Elaine Brody: *Romain Rolland and Ernest Bloch*, in: *The Musical Quarterly* 68.1 (1982), S. 60–79.

Brown (2000)
Steven Brown: *The "Musilanguage" Model of Music Evolution*, in: *The Origins of Music*, hrsg. von Nils L. Wallin, Björn Merker und Steven Brown, Cambridge, MA; London, UK: MIT Press 2000, S. 271–300.

Burkert (2003)
Walter Burkert: *Antike Mysterien. Funktionen und Gehalt*, München: C.H. Beck [4]2003 [Orig. *Ancient Mystery Cults*, Harvard University Press 1987].

Burton (1994)
Humphrey Burton: *Leonard Bernstein*, New York: Doubleday 1994.

Bußmann/Lauffer (2008)
Hadumond Bußmann; Hartmut Lauffer (Hrsg.): *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart: Kröner [4]2008 [Orig. 1983].

Butterworth (1998)
Neil Butterworth: *The American Symphony*, Aldershot, UK; Brookfield, VT: Ashgate 1998.

Butzer/Günter (2004)
Günter Butzer; Manuela Günter (Hrsg.): *Kulturelles Vergessen: Medien – Rituale – Orte*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004 (= *Formen der Erinnerung*, Bd. 21).

Calella (2009)
Michele Calella: *Jenseits der* Grundlagen*: Historische Musikwissenschaft und Kulturwissenschaften*, in: *MusikTheorie* 24.4 (2009), S. 346–360.

Calella (2013)
Michele Calella: *Das Neue von gestern und was übrig bleibt:* New Musicologies, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart: Metzler 2013, S. 82–110.

Cassirer, *Versuch über den Menschen*
Ernst Cassirer: *Versuch über den Menschen. Eine Einführung in eine Philosophie der Kultur*, übers. von Reinhard Kaiser, Hamburg: Felix Meiner [2]2007 (= *Philosophische Bibliothek*, Bd. 488) [Orig. *An Essay on Man*, Yale University Press 1944].

Castiglione (1993)
Enrico Castiglione: *Ein Leben für die Musik. Gespräche mit Leonard Bernstein*, übers. von Eva Reisinger, Berlin: Henschel 1993 [Orig. *Una Vita per la Musica. Conversazioni*, Rom: Editoriale Pantheon 1989].

Chamberlain (1907)
Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des XIX. Jahrhunderts*, 2 Bde., Volksausgabe, München: F. Bruckmann [8]1907 [Orig. 1899].

Chamberlain (1913)
Houston Stewart Chamberlain: *La Genèse du XIXme Siècle*, 2. Bde., übers. von Robert Godet, Paris: Librairie Payot et Cie. 1913 [Orig. vgl. Chamberlain (1907)].

Chatwin (2010)
Bruce Chatwin: *Traumpfade – The Songlines*, Roman, übers. von Anna Kamp, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch [15]2010 [Orig. *The Songlines*, London: Jonathan Cape 1987].

Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*
Noam Chomsky: *Aspects of the Theory of Syntax*, Taschenbuchausgabe, MIT Press 1969 [Orig. MIT Press 1965].

Chomsky, *Language and Mind*
Noam Chomsky: *Language and Mind*, *Third Edition*, Cambridge University Press [5]2012 [Orig. New York: Harcourt, Brace & World, Inc. 1968].

Chomsky, *Skinner Review*
Noam Chomsky: Verbal behavior *by B. F. Skinner* (Review), in: *Language* 35.1 (1959), S. 26–58.

Chomsky, *Syntactic Structures*
Noam Chomsky: *Syntactic Structures*, *Second Edition*, mit einer Einleitung von David W. Lightfoot, New York; Berlin: Mouton de Gruyter 2002 [Orig. New York: Mouton de Gruyter 1957].

Chomsky, *The Logical Structure of Linguistic Theory*
Noam Chomsky: *The Logical Structure of Linguistic Theory*, New York: Plenum Press 1975.

Cohn (1980)
Marcus Cohn: *Wörterbuch des Jüdischen Rechts,* Basel et al.: Karger 1980 [Neudruck der 1927–1930 im Jüdischen Lexikon erschienenen Beiträge Cohns].

Copeland (1998)
Philip Larue Copeland: *The Role of Drama and Spirituality in the Music of Leonard Bernstein*, maschinenschriftl. Diss. (DMA), Southern Baptist Theological Seminary 1998.

Copland, *Appalachian Spring*
Aaron Copland: *Appalachian Spring (Ballet for Martha)*. Fassung für Orchester, Platten-Nr. B. & H. 9054, New York: Boosey & Hawkes 1945 (= *Hawkes Pocket Scores*, Bd. 2) [Orig. für 13-köpfiges Kammerensemble, Boosey & Hawkes 1944].

Cott (2013)
Jonathan Cott: *Dinner with Lenny – The Last Long Interview with Leonard Bernstein*, Oxford University Press 2013.

Culler (2002)
Jonathan D. Culler: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Neuauflage, London; New York: Routledge 2002 [Orig. Ithaca, NY: Cornell University Press 1975].

Dahlhaus, *Idee der absoluten Musik*
Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik* (1978), in: Ders.: *19. Jahrhundert I. Theorie/Ästhetik/Geschichte: Monographien*, hrsg. von Hermann Danuser et al., Laaber: Laaber 2002 (= *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, Bd. 4), S. 9–126.

Dahlhaus/Krummacher (1996)
Carl Dahlhaus; Friedhelm Krummacher: *Historismus*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., völlig neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher 1996, Sp. 335–352.

Dan (2007)
Joseph Dan: *Die Kabbala. Eine kleine Einführung*, übers. von Christian Wiese, Stuttgart: Reclam 2007 [Orig. *Kabbalah. A Very Short Introduction*, Oxford University Press 2006].

Danuser (1997)
Hermann Danuser: *Einleitung*, in: *Musikalische Interpretation*, hrsg. von Hermann Danuser, Sonderausgabe Laaber: Laaber 1997 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 11) [Orig. 1992], S. 1–72.

Danuser (2009)
Hermann Danuser: *Weltanschauungsmusik*, Schliengen: Edition Argus 2009.

Detterbeck/Schmidt-Oberländer, *Musix*
Markus Detterbeck; Gero Schmidt-Oberländer: *Musix – Das Kursbuch Musik für den Unterricht an allgemeinen Schulen* (Schulbuch (differenziert nach Ausgabe Deutschland und Ausgabe Bayern) mit Schüler- und Lehrerbänden, Schülerarbeitsheften, Audio-CDs, Video-DVDs, Multimedia-CD-ROMs (Einzelplatz- und Netwerkversion), Testgeneratoren (CD-ROM und Audio-CD)), Innsbruck; Esslingen; Bern-Belp: Helbling seit 2011.

Diner (1987)
Dan Diner: *Negative Symbiose. Deutsche und Juden nach Auschwitz*, in: *Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit*, hrsg. von Dan Diner, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1987.

Diner (1988)
Dan Diner (Hrsg.): *Zivilisationsbruch Auschwitz. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1988.

Dorschel (2007)
Andreas Dorschel (Hrsg.): *Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik*. Wien; London; New York: Universal Edition 2007 (= *Studien zur Wertungsforschung*, Bd. 47).

Downes (1934)
Olin Downes: *Bloch, Composer, Here to Conduct – Gratified by Success Abroad of His 'Sacred Service,' to Be Sung April 11* in: *New York Times*, 27. März 1934, S. 24L

Downes (1942)
Olin Downes: *Ernest Bloch in the Academy. Recognition for a Great Composer Who Has Made Home Here – His Music Deserves More Attention From Performing Artists*, in: *The New York Times*, 3. Mai 1942, S. X7.

Downes (1977)
Olin Downes: *Mahler and Bloch,* in: *Ernest Bloch Society Bulletin* 10 (1977), S. 1.

Dresner (1986)
Samuel H. Dresner: *The World of a Hasidic Master: Levi Yitzhak of Berditchev*, New York: Shapolsky Publishers, Inc. [2]1986 [Orig. 1974].

Dubnow (1931)
Simon Dubnow: *Geschichte des Chassidismus*, 2 Bde, Berlin: Jüdischer Verlag 1931.

Dürscheid (2012)
Christa Dürscheid: *Syntax – Grundlagen und Theorien*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht/UTB [6]2012 [Orig. 2000].

Dusella (1989)
Reinhold Dusella: *Zur Kammermusik Leonard Bernsteins*, in: *Leonard Bernstein – Der Komponist*, hrsg. von Reinhold Dusella und Helmut Loos, Bonn: Boosey & Hawkes 1989 (= *Musik der Zeit. Dokumentationen und Studien*, Bd. 7), S. 21–30.

EB, *AvodHak* Einspielung
Ernest Bloch: Sacred Service (Avodath Hakodesh), eingespielt von Marko Rothmüller (Bassbariton), Dorothy Bond (Sopran), Doris Cowan (Contralto), London Philharmonic Choir (Leitung: Frederick Jackson), London Philharmonic Orchestra, Dirigent: Ernest Bloch, LP London Records 5006 (London 1950) [s. auch Wiederveröffentlichung in: *Ernest Bloch: Sacred Service – Schelomo – Supplication – Jewish Song*, CD, Track 1–5, Pearl/Pavillon Records GEM 0164 (Wadhurst, E. Sussex 2002)].

EB, *AvodHak* Klavierauszug
Ernest Bloch: *Avodath Hakodesh – Sacred Service. A Sabbath Morning Service according to the Union Prayer Book. For Baritone (Cantor), Mixed Chorus, and Organ or Full Orchestra* (1933), Klavierauszug, Platten-Nr. B.B. 4077a, New York: Broude Brothers 1962 [Orig. Boston: Birchard & Co. 1934].

EB, *AvodHak* Partitur
Ernest Bloch: *Avodath Hakodesh (Sacred Service) for Baritone (Cantor), Chorus (SATB) and Orchestra* (1933), Studienpartitur, Platten-Nr. B.B. 4077, New York: Broude Brothers 1972 (= *Contemporary Composers – Study Score Series*, Nr. 23) [Orig. Boston: Birchard & Co. 1934].

EB, *AvodHak* Übersetzung
Ernest Bloch: *Literal Translation of the Hebrew Text of Avodath Hakodesh (Sacred Service)*, Typoskript-Vorlage für den Originaldruck des Klavierauszugs (vgl. EB, *AvodHak* Klavierauszug), in: *LoC Bloch Col*, Box 2, Folder 7.

EB, *BL Lecture AvodHak*
Mr. Bloch's Lecture at the San Francisco Conservatory of Music: [*The Sacred*] *Service* (16. September 1933), Fotokopie des Typoskripts einer Stenographie der Vorlesung Blochs, in: *BL Bloch Col*, Box 1:4 [abgedruckt auch in: Strassburg (1977), S. 136–142 u. Bloch/Heskes (1976), S. 11–16].

EB, *Gustave Mahler*
Ernest Bloch: *Gustave Mahler et la «Deuxième Symphonie»*, in: *Le Courrier Musical*, 1. Juli 1904, S. 408–411 [in engl. Übersetzung (David L. Sills) auch abgedruckt in *Ernest Bloch Society Bulletin* 16 (1984), S. 5–12].

EB, *Hebrew Notes*
Ernest Bloch: *Notes* (Hebräischskizzen, undatiert), Manuskript, in: *LoC Bloch Col*, Box 2, Folder 6.

EB, *LoC Program Notes AvodHak*
Ernest Bloch: *Avodath Hakodesh (Sacred Service) – Notes* (undatiert), Manuskript, in: *LoC Bloch Col*, Box 2, Folder 7.

EB, *Man and Music*
Ernest Bloch: *Man and Music*, übers. von Waldo Frank, in: *Seven Arts* (März 1917), S. 493–503 [auch als Reprint in: *Musical Quarterly* 19.4 (1933), 374–381].

EB, *Notes pour l'Etude des Chœurs*
Ernest Bloch: *Notes pour l'Etude des Chœurs – Servizio Sacro*, vermutlich für die Turiner Uraufführung (19. Januar 1934), Manuskript, in: *LoC Bloch Col*, Box 23, Folder 5.

EB, *Poèmes d'Automne*
Ernest Bloch: *Poèmes d'Automne for Voice and Piano* (1906), Reprint des Erstdrucks, Platten-Nr. 27996, New York: G. Schirmer; Hal Leonard o. J. [Orig. 1918].

EB, *Program Notes AvodHak* 1950
Ernest Bloch: *Sacred Service (Avodath Hakodesh). Program Notes* (Covertext), in: EB, *AvodHak* Einspielung.

EB, *Psaume 22*
Ernest Bloch: *Psaume 22. Pour Baryton et Orchestre. Poèmes adaptés de l'hébreu par Edmond Fleg* (1914), Studienpartitur, Reprint des Erstdrucks, Platten-Nr. 29300, New York; London: G. Schirmer o. J. (= *G. Schirmer's Edition of Study Scores of Orchestral Works and Chamber Music*, Bd. 144) [Orig. 1921].

EB, *Schelomo*
Ernest Bloch: *Schelomo (Solomon). Hebraic Rhapsody for Violoncello Solo and Full Orchestra* (1916), Studienpartitur, Reprint des Erstdrucks, Platten-Nr. 40760, New York: G. Schirmer; Hal Leonard o. J. (= *G. Schirmer's Edition of Study Scores of Orchestral Works and Chamber Music*, Bd. 40) [Orig. 1918].

EB, *The Composer Speaks*
Ernest Bloch: *The Composer Speaks* (undatiert)[2179], in: Ewen (1961), S. 90f.

EB, *Tower of Babel*
Ernest Bloch: *The Tower of BABEL. The chaos of Present Times and its reflection in the Art of Music* (Vorlesung am *San Francisco Conservatory of Music*, 26. April 1940), Manuskript, in: *LoC Bloch Col*, Box 23, Folder 4.

EB, *Trois Poèmes Juifs*
Ernest Bloch: *Trois Poèmes Juifs pour Grand Orchestre. 1. Danse, 2. Rite, 3. Cortège funèbre* (1913), Studienpartitur, Reprint des Erstdrucks, Platten-Nr. 41660, New York: G. Schirmer o. J. (= *G. Schirmer's Edition of Study Scores of Orchestral Works and Chamber Music*, Bd. 42) [Orig. 1918].

EB, *UCB Program Notes AvodHak*
Ernest Bloch: *Avodath Hakodesh (Sacred Service) Dedicated to Gerald Warburg. Program Notes*, Typoskript (11. April 1934), in: *UCB Bloch Col*, Box 8, Folder 32, Item 01274–01277 [In frz. Übersetzung auch abgedruckt in: Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*, Bd. 3, S. 251–258].

Eckstein/Bol (1986–89)
Felix Eckstein; Peter C. Bol (Hrsg.): *Pausanias: Reisen in Griechenland*. Gesamtausgabe in drei Bänden auf Grund der kommentierten Übersetzung von Ernst Meyer, Bd. III *Delphoi: Arkadien – Boiotien – Phokis* (Bücher VIII–X), Lizenzausgabe WBG, Zürich; Artemis: Artemis ^{3}1986–89 [Orig. 1954].

Eco (1988)
Umberto Eco: *An Ars Oblivionalis? Forget It!*, übers. von Marilyn Migiel, in: *Publications of the Modern Language Association (PMLA)* 103.3 (1988), S. 254–261.

Eco (2002)
Umberto Eco: *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*, übers. von Burkhart Kroeber, München: dtv ^{3}2002 [Orig. *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Rom; Bari: Laterza 1993].

Elbaz (1976)
André E. Elbaz: *Correspondance d'Edmond Fleg pendant l'Affaire Dreyfus*, Paris: Librairie A.-G. Nizet 1976.

[2179] Ewen vermerkt in einer Fußnote zu Blochs Text: „This statement was prepared by the composer for this book from various earlier writings", Ewen (1961), S. 90.

Elbogen, *Der jüdische Gottesdienst*
Ismar Elbogen: *Der jüdische Gottesdienst in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Reprint der dritten Auflage, Hildesheim: Olms [2]1995 (= *Olms Paperbacks*, Bd. 30) [Orig. Frankfurt a. M.: Kauffmann 1931; 1. Aufl. Leipzig: Fock 1913].

Elberfelder Studienbibel
Elberfelder Studienbibel mit Sprachschlüssel und Handkonkordanz, hrsg. von Herbert Klement et al. (AT); Philippus Maier et al. (NT), rev. Ausgabe 1985, Textstand Nr. 28, Witten; Dillenburg: SCM R.Brockhaus; Christliche Verlagsgesellschaft [2]2010 [Orig. 2006].

Encyclopaedia Judaica (2007)
Encyclopaedia Judaica, 22 Bde. hrsg. von Fred Skolnik, Detroit et al.: Thomson Gale, Macmillan Reference USA; Jerusalem: Keter [2]2007 [Orig. 1971–72].

Engel (1923)
Joel Engel: *Kaddisch des Rabbi Lewi-Jizchak Barditzewer* Op. 23 Nr. 2, [div. Ausgaben für hohe, mittlere und tiefe Stimme mit Klavierbegleitung, jeweils hebräisch und deutsch bzw. jiddisch und russisch], Berlin: Juwal 1923.

Erll (2011)
Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen – Eine Einführung*, Stuttgart: Metzler [2]2011 [Orig. 2005].

Esposito (2002)
Elena Esposito: *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*, übers. von Alessandra Corti, Frankfurt a. M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2002 [Orig. *La memoria sociale. Mezzi per communicare e modi di dimenticare*, Rom: Editori Laterza 2001].

Ewen (1936)
David Ewen (Hrsg.): *Composers of Today. A Comprehensive Biographical and Critical Guide to Modern Composers of All Nations*, New York: H. W. Wilson Co. [2]1936 [Orig. 1934].

Ewen (1961)
David Ewen (Hrsg.): *The New Book of Modern Composers*, New York: Alfred A. Knopf [3]1961 [Orig. *The Book of Modern Composers* 1943].

FBI-Akte Bernstein
Federal Bureau of Investigation: *Freedom of Information and Privacy Acts, Subject: Leonard Bernstein, File Number: 100-360261*, 3 Sektionen; online abrufbar unter: http://vault.fbi.gov/leonard-bernstein (Abrufdatum: 12. November 2015).

Fenner (2005)
Lucie Fenner: *Erinnerung und Entlehnung im Werk von Charles Ives*, Tutzing: Schneider 2005 (= *Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München*, Bd. 3).

Finke (2013)
Gesa Finke: *Die Komponistenwitwe Constanze Mozart. Musik bewahren und Erinnerung gestalten*, Köln: Böhlau 2013 (= *Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis*, Bd. 2).

Finscher (1988)
Ludwig Finscher: *Werk und Gattung in der Musik als Träger kulturellen Gedächtnisses*, in: *Kultur und Gedächtnis*, hrsg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher, Frankfurt a. M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1988, S. 293–310.

Fischer, B.-J. (2002)
Bernd-Jürgen Fischer: *Handbuch zu Thomas Manns ‚Josephsromanen'*, Tübingen; Basel: A. Francke 2002.

Fischer, J. M. (2010)
Jens Malte Fischer: *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*, aktual. Taschenbuch-Ausgabe, München: dtv 2010.

Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*
Erika Fischer Lichte: *Semiotik des Theaters*, 3 Bde.:
Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: Gunter Narr [5]2007 [Orig. 1983]
Bd. 2: *Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen – Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen: Gunter Narr [5]2007 [Orig. 1983].
Bd. 3: *Die Aufführung als Text*, Tübingen: Gunter Narr [5]2009 [Orig. 1983].

Fleg, *Écoute, Israël*
Edmond Fleg: *Écoute, Israël*, édition intégrable, Paris: Flammarion 1954 [Orig. Paris: Cahiers de la quinzaine 1913].

Fleg (1928)
Edmond Fleg: *Pourqoui je suis juif*, Paris: Les éditions de France 1928 [Auch in deutscher Übersetzung (Mimi Zuckerhandl) erschienen unter dem Titel: *Warum ich Jude bin*, Berlin: Philo-Verlag 1929 (= *Die Morgenreihe*, Bd. 5)].

Freud, *Der Mann Moses*
Sigmund Freud: *Der Mann Moses und die monotheistische Religion. Drei Abhandlungen* (1939), hrsg. von Jan Assmann, Stuttgart: Reclam 2010.

Friedman (2007)
Jonathan C. Friedman: *Rainbow Jews: Jewish and Gay Identity in the Performing Arts*, Lanham, MD: Lexington Books 2007.

Gedi/Elam (1996)
Noa Gedi; Yigal Elam: *Collective Memory – What Is It?*, in: *History and Memory* 8.1 (1996), S. 30–50.

Genette (1993)
Gérard Genette: *Palimpseste. Literatur auf zweiter Stufe*, übers. von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993 [Orig. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Édition du Seuil 1982].

Gerson-Kiwi (1980)
Edith Gerson-Kiwi: *Horn und Trompete im Alten Testament – Mythos und Wirklichkeit*, in: Dies.: *Migrations and Mutations of the Music in East and West. Selected Writings*, Tel Aviv: Israel Press 1980 [Orig. in: *Festschrift Ernst Emsheimer*, Stockholm: Nordiska Musikförlaget 1974, S. 57–60], S. 42–49.

Giger (2009)
Andreas Giger: *Bernstein's* The Joy of Music *as Aesthetic Credo*, in: *Journal of the Society for American Music* 3.3 (2009), S. 311–339.

Ginsberg, *Kaddish*
Allen Ginsberg: *Kaddish and Other Poems 1958–1960*. Expanded 50th Anniversary Edition, hrsg. von Bill Morgan, San Francisco: City Light Books 2010 (= The Pocket Poets Series, Bd. 14) [Orig. 1958–60].

Gippert (2010a)
Jost Gippert: *Monogenese*, in: *Metzler Lexikon Sprache*, hrsg. von Helmut Glück Stuttgart; Weimar: Metzler [4]2010 [Orig. 1993], S. 439.

Gippert (2010b)
Jost Gippert: *Sprachursprung*, in: *Metzler Lexikon Sprache*, hrsg. von Helmut Glück Stuttgart; Weimar: Metzler [4]2010 [Orig. 1993], S. 654f.

Glasersfeld (1997)
Ernst von Glasersfeld: *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*, übers. von Wolfram K. Köck, Frankfurt a . M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1997 [Orig. *Radical Constructivism. A Way of Knowing and Learning*, London: The Falmer Press 1995].

Gordon (2007)
Edwin E. Gordon: *Learning Sequences in Music: A Contemporary Music Learning Theory. 2007 Edition,* Chicago: GIA Publications, Inc 2007 [Orig. *Learning Sequences in Music: Skill, Content, and Patterns*, Chicago: GIA Publications, Inc. 1980].

Gottlieb, *Program Notes Kaddish*
Jack Gottlieb: *Symphony No. 3: KADDISH for Orchestra, Mixed Chorus, Boys' Choir Speaker (Woman) and Soprano Solo by Leonard Bernstein – Program Notes* (20. November 1963), in: *LoC Bernstein Col*, Box 81, Folder 26.

Gottlieb (1964)
Jack Gottlieb: *The Music of Leonard Bernstein – A Study of Melodic Manipulations*, maschinenschrift. Diss. (DMA) University of Illinois 1964.

Gottlieb (1965)
Jack Gottlieb: *Leonard Bernstein:* Kaddish *Symphony* (Review), in: *Perspectives of New Music* 4.1 (1965), S. 171–175.

Gottlieb (1981)
Jack Gottlieb: *Bernstein Conducts Bernstein: Symphony No. 3 "Kaddish" – "Dybbuk" Suite No. 2* (Booklettext), in: *Bernstein conducts Bernstein: Symphony No. 3 "Kaddish" – Dybbuk Suite No. 2*, Deutsche Grammophon 432 582-2 (Hamburg 1981), S. 4–7.

Gottlieb (1998)
Jack Gottlieb: *Leonard Bernstein (August 25, 1918 – October 14, 1990): A Complete Cataloge of His Works Celebrating His 80th Birthday Year: 1998-99*, Bd. 1: *Musical Compositions & Writings*, New York: Leonard Bernstein Music Publishing Company, LLC; Boosey & Hawkes 1998.

Gottlieb (2003)
Jack Gottlieb: *Program Notes Four Sabras (1950)* (Booklettext), in: *Leonard Bernstein. A Jewish Legacy,* CD Milken Archive: American Jewish Music, Naxos American Classics 8.559407 (Santa Monica, CA: Milken Family Foundation 2003), S. 9.

Gottlieb (2010)
Jack Gottlieb: *Working with Bernstein. A Memoir*, Milwaukee, WI: Amadeus Press 2010.

Gradenwitz (1992)
Peter Gradenwitz: *Leonard Bernstein 1918–1990 – Unendliche Vielfalt eines Musikers*, ergänz. u. erw. Neuausgabe, Zürich: Atlantis Musikbuch 1992 [Orig. Zürich: Atlantis Musikbuch 1982].

Grossardt (1998)
Peter Grossardt: *Ein kretischer Seefahrer, Odysseus und Joseph. Zur Verankerung des Hermes-Motivs im vierten Teil von Thomas Manns Roman* Joseph und seine Brüder, in: *Thomas Mann Jahrbuch* 10 (1997), S. 105–111.

Grözinger (1982)
Karl Erich Grözinger: *Musik und Gesang in der Theologie der frühen jüdischen Literatur*, Tübingen: Mohr Siebeck 1982 (= *Texte und Studien zum Antiken Judentum*, Bd. 3).

Grözinger (2005)
Karl Erich Grözinger: *Jüdisches Denken. Theologie – Philosophie – Mystik*, Bd. 2: *Von der mittelalterlichen Kabbala zum Hasidismus*, Lizenzausgabe WBG, Frankfurt a. M.: Campus 2005.

Gruen/Ken Heyman (1968)
John Gruen; Ken Heyman: *The Private World of Leonard Bernstein*, London: Ridge Press 1968.

Guadagnolo (2015)
Pasquale Guadagnolo (Hrsg.): *Campogrande Bernstein* (Konzerte am 23. bzw. 25.10.2015), Mailand: Mediaprint 2015 (= *Stagione Sinfonica* 2015, Programmheft Nr. 56 der Fondazione Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di Milano Giuseppe Verdi).

Gudehus/Eichenberg/Welzer (2010)
Christian Gudehus; Ariane Eichenberg; Harald Welzer (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2010.

Hajós (1989)
Géza Hajós: *Romantische Gärten der Aufklärung. Englische Landschaftskultur des 18. Jahrhunderts in und um Wien*, Wien: Böhlau 1989 (= *Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege*, Bd. XIV).

Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*
Maurice Halbwachs: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, übers. von Lutz Geldsetzer, Frankfurt a. M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1985 [Orig. *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris: Alcan 1925].

Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*
Maurice Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis*, übers. von Holde Lhoest-Offermann, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch ²1991 [Orig. *La mémoire collective*, Paris: Presses universitaires de France 1941]

Hale (1917)
Philip Hale: *Programme of the Eighteenth Afternoon and Evening Concerts with Historical and Descriptive Notes* (23./24. März 1917), in: *Boston Symphony Orchestra Thirty-Sixth Season 1916–1917*, Boston: C. A. Ellis 1917, S. 1121–1169; online abrufbar unter:
http://cdm15982.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/PROG/id/130836 (Abrufdatum: 12. November 2015).

Harris (1993)
Randy Allen Harris: *The Linguistic Wars*, Oxford University Press 1993.

Havelock (1963)
Eric A. Havelock: *Preface to Plato*, Cambridge: Belknap Press; Harvard University Press 1963.

Havelock (1990)
Eric A. Havelock: *Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution*, übers. von Gabriele Herbst, Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1990 [Orig. *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*, Princeton University Press 1982].

Heftrich (1993)
Eckhard Heftrich: *Über Thomas Mann*, Bd. III: *Geträumte Taten. „Joseph und seine Brüder"*, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1993 *(= Das Abendland. Forschungen zu Geschichte europäischen Geisteslebens*, Bd. 21).

Hein (2010)
Hartmut Hein: *Mahler-Interpretation(en): Zur Aufführungsgeschichte und Diskologie*, in: *Mahler Handbuch*, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart: Metzler; Bärenreiter 2010, S. 453–471.

Heine, *Geständnisse*
Heinrich Heine: *Geständnisse* (1854), in: Ders.: *Geständnisse, Memoiren und Kleinere autobiographische Schriften*, bearb. von Gerd Heinemann, Hamburg: Hoffmann und Campe 1982 (= *Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 15), S. 9–57.

Heiser/Holm (2010)
Sabiner Heiser; Christiane Holm: *Einleitung*, in: *Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellationen*, hrsg. von Sabine Heiser und Christiane Holm, Göttingen: V&R Unipress 2010 (= *Formen der Erinnerung*, Bd. 42), S. 7–22.

Herr/Woitas (2006)
Corinna Herr; Monika Woitas (Hrsg.): *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Köln: Böhlau 2006 (= *Musik – Kultur – Gender*, Bd. 1).

Hofmann, D. (2003)
Dorothea Hofmann: *Der Komponist als Heros. Mechanismen zur Bildung von kulturellem Gedächtnis*, Essen: Die Blaue Eule 2003 (= *Musikwissenschaft/Musikpädagogik in der Blauen Eule*, Bd. 62).

Hofmann, M. (2003)
Michael Hofmann: *Literaturgeschichte der Shoah*, Münster: Aschendorff 2003 (= *Literaturwissenschaft. Theorie und Beispiele*, Bd. 4).

Hubbs (2004)
Nadine Hubbs: *The Queer Composition of America's Sound. Gay Modernists, American Music, and National Identity*, University of California Press 2004.

Hubbs (2009)
Nadine Hubbs: *Bernstein, Homophobia, Historiography*, in: *Women & Music* 13 (2009), S. 24–42.

Hübsch (1978)
Lini Hübsch: *Mussorgskij: Bilder einer Ausstellung*, München: Wilhelm Fink 1978 (= *Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte*, Bd. 15).

Humboldt (1836)
Wilhelm von Humboldt: *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwickelung des Menschengeschlechts*, Berlin: Druckerei der Königlichen Akademie der Wissenschaften 1836.

Hüppe/Moseler (2002)
Eberhard Hüppe; Günter Moseler: *Gattungspluralitäten*, in: Wolfram Steinbeck et al.: *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert.* Teil 2: *Stationen der Symphonik seit 1900*, Laaber: Laaber 2002 (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 3,2), S. 151–272.

Idelsohn, *Jewish Liturgy*
Abraham Zebi Idelsohn: *Jewish Liturgy and Its Development*, Reprint, Mineola, NY: Dover Publications 1995 [Orig. New York: Henry Holt and Co. 1932].

Idelsohn (1932)
Abraham Zebi Idelsohn (Hrsg.): *Gesänge der Chassidim*, Leipzig: Friedrich Hofmeister 1932 (= *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz*, Bd. 10).

Iser (1993)
Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Taschenbuchausgabe, Frankfurt a. M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1993 [Orig. Suhrkamp 1991].

Ives, *Unanswered Question*
Charles E. Ives: *The Unanswered Question*, für Trompete, Flötenquartett und Streicher (1906; rev. ca. 1930–35), Partitur, krit. Ausgabe, hrsg. von Paul C. Echols und Noel Zahler, ISMN: 02-002930-851, New York; Hamburg: Peer International Corporation [2]1989 [Orig. 1985].

Jacke (2009)
Christoph Jacke: *Einführung in Populäre Musik und Medien*, Berlin: LIT 2009 (= *Populäre Kultur und Medien*, Bd. 1).

Jackendoff (1977)
Ray Jackendoff: The Unanswered Question *by Leonard Bernstein* (Review), in: *Language* 53.4 (1977), S. 883–894.

Jackendoff/Lerdahl (1983)
Ray Jackendoff; Fred Lerdahl: *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press 1983.

Jaeger et al. (2011)
Friedrich Jaeger et al. (Hrsg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*, 3Bde., Sonderausgabe, Stuttgart: Metzler 2011 [Orig. 2004]:
Bd. 1: *Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, hrsg. von Friedrich Jaeger und Burkhard Liebsch
Bd. 2: *Paradigmen und Disziplinen*, hrsg. von Friedrich Jaeger und Jürgen Straub
Bd. 3: *Themen und Tendenzen*, hrsg. von Friedrich Jaeger und Jörn Rüsen

Jagose (2001)
Annamarie Jagose: *Queer Theory – Eine Einführung*, übers. und hrsg. von Corinna Genschel et al, Berlin: Querverlag [2]2005 [Orig. *Queer Theory*, Melbourne University Press 1996].

Jank (2013)
Werner Jank (Hrsg.): *Musikdidaktik. Praxishandbuch für die Sekundarstufe I und II*, Berlin: Cornelsen: Scriptor [5]2013 [Orig. 2005].

Jank/Schmidt-Oberländer (2010)
Werner Jank; Gero Schmidt-Oberländer (Hrsg.): *Music Step by Step. Aufbauender Musikunterricht in der Sekundarstufe I* (Schülerarbeitsheft, Lehrerhandbuch, Medienbox), Innsbruck; Esslingen; Bern-Belp: Helbling 2010.

Jaspers (1957)
Karl Jaspers: *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*, Frankfurt a. M.; Hamburg: Fischer Bücherei [4]1957 [Orig. München: Piper 1949].

Johnson (2012)
Eric B. Johnson: *A Composer's Vision – The Photographs of Ernest Bloch*, Neuauflage, San Luis Obispo: Blurb 2012 [Orig. in: *Aperture Magazine* 16.3 (1971)]; Book on Demand, online beziehbar über:
http://www.blurb.com/b/3169164-a-composer-s-vision (Abrufdatum: 12. November 2015)

Jospe (1956)
Ervin Jospe: *A Din Toire mit Gott. Partitura za tenor solo i mešoviti hor*, Belgrad: Jevrejski Hor 1956 [12-seitiges Manuskript], in: *Sammlung Marcel Lorand*, Universitätsbibliothek Augsburg, Sign. 221/LS 63100 J83 bzw. 140/LS 63100 J83 (Mikrofilm-Version); online abrufbar unter:
http://bvbm1.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=simple_viewer&pid=1982386
(Abrufdatum: 12. November 2015).

Jüdisches Gebetbuch (2009)
Jüdisches Gebetbuch – Schabbat und Werktage, Hebräisch–Deutsch, hrsg. von Andreas Nachama, Jonah Sievers und Noga Hartmann, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2009.

Kaiser, C. (1997)
Charles Kaiser: *The Gay Metropolis. The Landmark History of Gay Life in America Since World War II*, Taschenbuchausgabe, New York: Grove Press 2007 [Orig. Boston: Houghton Mifflin 1997].

Kaiser, H. J. (2001a)
Hermann J. Kaiser: *Kompetent, aber wann? Über die Bestimmung von „musikalischer Kompetenz" in Prozessen ihres Erwerbs*, in: *Musik & Bildung* 3 (2001), S. 5–10.

Kaiser, H. J. (2001b)
Hermann J. Kaiser: *Auf dem Wege zu verständiger Musikpraxis*, in: *Musik – unsere Welt als andere. Phänomenologie und Musikpädagogik im Gespräch*, hrsg. von Karl Heinrich Ehrenforth, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 85–97.

Kaiser, H. J. (2002)
Hermann J. Kaiser: *Die Bedeutung von Musik und musikalischer Bildung*, in: *Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik* – Sonderedition 2002: Musikpädagogik zwischen Bildungstheorie und Fachdidaktik (Mai 2002); online abrufbar unter:
http://home.arcor.de/zf/zfkm/kaiser1.pdf (Abrufdatum: 12. November 2015) [Orig. in: *Musikforum*, 83 (1996), S. 17–26].

Kaiser, H. J. (2011)
Hermann J. Kaiser: *Verständige Musikpraxis. Eine Antwort auf Legitimationsdefizite des Klassenmusizierens*, in: *Musik – Pädagogik – Dialoge. Festschrift für Thomas Ott*, hrsg. von Andreas Eichhorn und Reinhard Schneider, München: Allitera 2011 (= *Musik – Kontexte – Perspektiven*, Bd. 1), S. 122–147.

Kanter (1967)
Shamai Kanter: *Reb Leonard Bernstein's Kaddish*, in: *Reconstructionist*, 17. März 1967, S. 13–17; mit handschriftl. Randvermerken Leonard Bernsteins versehen in: *LoC Bernstein Col*, Box 83, Folder 10.

Keil (1997)
Werner Keil: *Zur Rezeption Palestrinas, Bachs und Händels in romantischer Kirchenmusik*, in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft für die klassisch-romantische Zeit* 57 (1997), S. 113–127.

Keil (2012)
Werner Keil: *Dissonanz und Harmonie in Romantik und Moderne*, München; Paderborn: Wilhelm Fink 2012.

Keil (2014)
Werner Keil: *Musikgeschichte im Überblick*, Paderborn: Wilhelm Fink/UTB ^{2}2014 (= *Basiswissen Musik*) [Orig. 2012].

Keiler (1978)
Allan Keiler: *Bernstein's "The Unanswered Question" and the Problem of Musical Competence*, in: *The Musical Quarterly*, 64.2 (1978), S. 195–222.

Keller (2008)
James M. Keller: *Bernstein and Mahler: Channeling a Prophet,* in: *Leonard Bernstein – American Original. How a Modern Renaissance Man Transformed Music and the World During His New York Philharmonic Years, 1943–1976*, hrsg. von Burton Bernstein und Barbara B. Haws, New York: HarperCollins 2008, S. 172–177 u. 180–191.

Keyes (2014)
Bob Keyes: *Portland Symphony pays tribute to Leonard Bernstein – The maestro's daughter will join the PSO for two concerts*, in: *Portland Press Herald*, 9. März 2014; online abrufbar unter:
http://www.pressherald.com/life/Portland_Symphony_pays_tribute_to_Leonard_Bernstein_.html?pagenum=full (Abrufdatum: 12. November 2015).

Kiedaisch (2006)
Petra Kiedaisch (Hrsg.): *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart: Reclam 2006 [Orig. 1995].

Kirschbaum (2010)
Dorothea Kirschbaum: *Erzählen nach Wagner. Erzählstrategien in Richard Wagners* Ring des Nibelungen *und Thomas Manns* Joseph und seine Brüder, Hildesheim: Olms 2010 (= *Echo. Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog*, Bd. 14).

Kittler (2006)
Friedrich Kittler: *Musik und Mathematik*, Bd. 1: *Hellas*, Teil 1: *Aphrodite*, München: Wilhelm Fink 2006.

Klein (2007)
Richard Klein: *Musikwissenschaft auf allen Stühlen. Von den Schwierigkeiten der Musikwissenschaft, eine Kulturwissenschaft zu werden*, in: *Das Ende der Bescheidenheit. Zur Verbesserung der Geistes- und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Ludger Heidbrink und Harald Welzer, München: Beck'sche Reihe 2007, S. 109–115.

Klingmann (2010)
Heinrich Klingmann: *Groove – Kultur – Unterricht. Studien zur pädagogischen Erschließung einer musikkulturellen Praktik*, Bielefeld: transcript 2010 (= *Studien zur Popularmusik*)

Knapp (1970-71)
Alexander Knapp: *The Jewishness of Bloch: Subconscious or Conscious?*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 97 (1970–71), S. 99–112.

Knapp (2003)
Alexander Knapp: *The Emergence of Ernest Bloch as a 'Jewish Composer': Traditional Elements in the Published Works of the 'Jewish Cycle'*, maschinenschriftl. Diss. (PhD) Selwyn College Cambridge 2003.

Kolodin (1964)
Irving Kolodin: *Leonard Bernstein's* Kaddish *Symphony* (Kolumne: *Music to My Ears*), in: *The Saturday Review,* 25. April 1964, S. 28.

Körte/Stockhammer (1995)
Mona Körte; Robert Stockhammer (Hrsg.): *Ahasvers Spur: Dichtungen und Dokumente vom „Ewigen Juden"*, Leipzig: Reclam 1995.

Krämer, M. (2000)
Melanie Krämer: *Die "Macbeth"-Opern von Giuseppe Verdi und Ernest Bloch. Ein textueller und musikalischer Vergleich*, Marburg: Tectum 2000.

Krämer, S. (1998)
Sybille Krämer: *Das Medium als Spur und als Apparat*, in: Dies. (Hrsg.): *Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 73–94.

Kramer Netanel (2003)
Deborah Kramer Netanel: *The Kaddish: A Jewish Prayer in Western Art Music*, maschinenschriftl. Diss. (DMA) University of Cincinnati 2003.

Krause (2007)
Martina Krause: *Kulturkonstruktion durch Bedeutungskonstruktion? Perspektiven für einen Musikunterricht als Ort der Konstituierung von Kultur*, in: *Interkulturalität als Gegenstand der Musikpädagogik*, hrsg. von Norbert Schläbitz, Essen: Die Blaue Eule (= *Musikpädagogische Forschung*, Bd. 28), S. 53–68.

Krause (2008)
Martina Krause: *Bedeutung und Bedeutsamkeit. Interpretation von Musik in musikpädagogischer Dimensionierung,* Hildesheim: Olms 2008 (= FolkwangStudien, Bd. 7).

Kurzke (2008)
Hermann Kurzke: *Mondwanderungen. Wegweiser durch Thomas Manns Josephs-Roman*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch [2]2008 [Orig. 1993].

Kushner (1984)
David Z. Kushner: *Ernest Bloch: Music Educator*, in: *International journal of musical education*,4.1 (1984), S. 37–40.

Kushner (1988)
David Z. Kushner: *Ernest Bloch – A Guide to Research*, New York; London: Garland 1988 (= *Garland Composer Resource Manuals*, Bd. 14).

Kushner (2002)
David Z. Kushner: *The Ernest Bloch Companion*, Westport, CT; London: Greenwood Press 2002.

La Grange/Weiß (1995)
Henry-Louis de La Grange; Günther Weiß: *Ein Glück ohne Ruh'. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma. Erste Gesamtausgabe*, Berlin: Siedler Verlag 1995.

Lambdin (2008)
Thomas O. Lambdin: *Lehrbuch Bibel-Hebräisch*, übers., bearb. und hrsg. von Heinrich von Siebenthal, Gießen: Brunnen [6]2008 [Orig. *Introduction to Biblical Hebrew*, New York: Charles Scribner's Sons 1971].

LB, *Aaron and Moses*
Leonard Bernstein: *Aaron and Moses: Copland at 75* (25. Juni 1975), in: LB, *Findings*, S. 317ff.

LB, *Aaron Copland at 70*
Leonard Bernstein: *Aaron Copland at 70: An Intimate Sketch*, in: LB, *Findings*, S. 286–293 [Orig. in: *High Fidelity Magazine* 20.11 (1970), S. 53ff.].

LB, *Age of Anxiety*
Leonard Bernstein: *The Age of Anxiety – Symphony No. 2 (After W. H. Auden)* (revidierte Fassung 1965 [Orig. 1949]), für Klavier und Orchester, Partitur, korr. Ausgabe, ISMN: M-051-09465-3, New York: Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC; Boosey & Hawkes 1993.

LB, *A Tribute to Teachers*
Leonard Bernstein: *A Tribute to Teachers* (2. November 1963), in: LB, *Findings*, S. 180–211.

LB, *AvodHak* Einspielung

Sacred Service by Ernest Bloch, eingespielt von Robert Merrill (Cantor), Dr. Judah Cahn (Rabbi), Chöre der *Metropolitan Synagogue* und der *Community Church of New York* (Leitung: Maurice Levine) *New Yorker Philharmoniker*, Dirigent: Leonard Bernstein, LP Columbia Masterworks MS 6221 (New York 1960) [s. auch Wiederveröffentlichung in: *Leonard Bernstein: Bloch Sacred Service – Foss: The Song of Songs – Ben-Haim: Sweet Psalmist of Israel* (2 CDs), Disc 1, Sony Classical SM2K 47533 (New York 1992) (= *The Royal Edition*, Nr. 18)].

LB, *Beethoven's Fifth Symphony*

Leonard Bernstein: *Beethoven's Fifth Symphony* ((Omnibus *Television Transcripts* Nr. 1, 14. November 1954), in: LB, *Joy of Music*, S. 85–105.

LB, *Brahms: Symphony No. 4*

Leonard Bernstein: *Symphony No. 4 in* E *minor, opus 98, (Movement I)* (*Four Symphonic Analyses* Nr. 4, (19. Mai 1957)[2180], in: LB, *Infinite Variety of Music*, S. 229–262.

LB, *Canon*

Leonard Bernstein: *Canon In Five Parts – from Kaddish Symphony No. 3*, für fünfstimmigen Knabenchor und Klavierbegleitung (vierhändig), Platten-Nr. OCTB6345, New York: Jalni Publications, Inc.; Boosey & Hawkes 1992 [Orig. 1979].

LB, *Chichester Psalms*

Leonard Bernstein: *Chichester Psalms*, für gemischten Chor (oder Männerchor), Knabensopran und Orchester, ISMN: M-051-09467-7, New York: Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC; Boosey & Hawkes 1988 [Orig. 1965].

LB, Debussy: *Martyrdom* Einspielung

Bernstein Century – Debussy: The Martyrtom of St. Sebastian, adaptierte Konzertfassung in engl. Übersetzung von Leonard Bernstein (1962), eingespielt von Felicia Montealegre („The Saint"), Fritz Weaver (Erzähler), Adele Addison (Sopran), Virginia Babikian (Sopran), Marlena Kleinman (Mezzosopran), Joanna Simon (Mezzosopran), The Choral Art Society (Leitung: William Johnson) New Yorker Philharmoniker, Dirigent: Leonard Bernstein, CD Sony Music SMK 60595 (New York 1998 [Orig. 1962]).

LB, *Dialogue and … Encore*

Leonard Bernstein: *Dialogue and … Encore* (April 1948), in: LB, *Findings*, S. 112–123.

LB, *Findings*

Leonard Bernstein: *Findings – Fifty Years of Meditation on Music*, New York: Anchor Books 1982.

LB, *Great American Symphony?*

Leonard Bernstein: *Whatever Happened to That Great American Symphony?* (November 1954), in: LB: *Joy of Music*, S. 40–51.

[2180] Für die Datierung, die in LB, *Infinite Variety of Music* (Buch) fehlt, vgl. *LoC Bernstein Col*, Box 75, Folder 4.

LB, *Harvard Bachelor's Thesis*
Leonard Bernstein: *Harvard Bachelor's Thesis* (10. April 1939), in: LB, *Findings*, S. 37–100.

LB, *Humor in Music*
Leonard Bernstein: *Humor in Music* (28. Februar 1959), in: LB, *Young People's Concerts* (Buch), S. 133–149.

LB, *Infinite Variety of Music* (Buch)
Leonard Bernstein: *The Infinite Variety of Music*, Reprint, New York: Amadeus Press 2007 [Orig. New York: Simon and Schuster 1966].

LB, *Infinite Variety of Music* (Sendung)
Leonard Bernstein: *The Infinite Variety of Music* (*Five Television Scripts* Nr. 1, 22. Februar 1959), in: LB, *Infinite Variety of Music* (Buch), S. 29–47.

LB, *Introduction to Modern Music*
Leonard Bernstein: *Introduction to Modern Music* (Omnibus *Television Transcripts* Nr. 5, 13. Januar 1957), in: LB, *Joy of Music*, S. 192–235.

LB, *Jeremiah*
Leonard Bernstein: *Jeremiah – Symphony No. 1*, für Orchester und Mezzosopran, (hebräischer Text aus den *Lamentationes*), Partitur, korr. Ausgabe, ISMN: M-051-09597-1, New York: Boosey & Hawkes 1992 [Orig. 1943].

LB, *Joy of Music*
Leonard Bernstein: *The Joy of Music*, Reprint, Pompton Plains, NJ: Amadeus Press 2004 [Orig. New York: Simon and Schuster 1959].

LB, *Kaddish* Einspielung 1
Track 1ff., in: *Bernstein Century – Bernstein: Kaddish (Symphony No. 3), Chichester Psalms*, eingespielt von Felicia Montealegre (Sprecherin), Jennie Tourel (Mezzosopran), den Camerata Singers (Leitung: Abraham Kaplan), Columbus Boychoir (Leitung: Donald Bryant), New Yorker Philharmoniker, Dirigent: Leonard Bernstein, CD Sony Music SMK 60595 (New York 1998 [Orig. 1964]).

LB, *Kaddish* Einspielung 2
Track 4–10, in: *Bernstein conducts Bernstein Collectors Edition* (7 CDs), CD 4: *Chichester Psalms – Symphony No. 3 "Kaddish"*, eingespielt von Montserrat Caballé (Sopran), Michael Wager (Sprecher), Wiener Jeunesse-Chor (Leitung: Günther Theuring), Wiener Sängerknaben (Leitung: Uwe Christian Harrer), Israel Philharmonic Orchestra, Dirigent: Leonard Bernstein, Deutsche Grammophon 469 833-2 (Hamburg 1978).

LB, *Kaddish* Klavierauszug 1963
Leonard Bernstein: *Kaddish – Symphony No. 3* (Erstfassung 1963), für Orchester, gemischten Chor, Knabenchor, Sprecherin und Sopran Solo, Vocal Score hrsg. von Abraham Kaplan und Ruth Mense, Platten-Nr. 45743, New York: Amberson Enterprises/Schirmer 1965.

LB, *Kaddish* Klavierauszug 1977
Leonard Bernstein: *Kaddish – Symphony No. 3* (revidierte Fassung 1977), für Orchester, gemischten Chor, Knabenchor, Sprecherin und Sopran Solo, Vocal Score hrsg. von Abraham Kaplan und Ruth Mense, Platten-Nr. 45743, New York: Amberson Enterprises/Schirmer 1980.

LB, *Kaddish* Partitur 1977
Leonard Bernstein: *Kaddish – Symphony No. 3* (revidierte Fassung 1977), für Orchester, gemischten Chor, Knabenchor, Sprecher und Sopran Solo, Partitur, korr. Ausgabe (14. Mai 1985), ISMN: M-051-09469-1, New York: Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC; Boosey & Hawkes 2002.

LB, *Konzert für junge Leute*
Leonard Bernstein: *Konzert für junge Leute. Die Welt der Musik in 15 Kapiteln*, hrsg. von Jack Gottlieb, übers. von Else Winter und Albrecht Roeseler, München: Omnibus [2]2007 [Orig. vgl. LB, *Young People's Concerts* (Buch)].

LB, *Little Drummer Boy* DVD
Leonard Bernstein: *The Little Drummer Boy – An Essay on Gustav Mahler*, DVD, Deutsche Grammophon; Unitel Classica 00440 073 4350 (Hamburg 2007 [Orig. New York: Unitel 1985]).

LB, *Mahler: His Time Has Come*
Leonard Bernstein: *Mahler: His Time Has Come*, in: LB, *Findings*, S. 259–268 [Orig. in: *High Fidelity Magazine* 17.4 (1967), S. 51–55].

LB, *Mass* Klavierauszug
Leonard Bernstein: *Mass. A Theatre Piece For Singers, Players and Dancers*, (Liturgie der römischen Messliturgie mit ergänzenden Texten von Stephen Schwartz und Leonard Bernstein), Klavierauszug, korr. Ausgabe, ISMN: M-051-96520-5, New York: Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC; Boosey & Hawkes 1998 [Orig. 1971].

LB, *Mass* Libretto
Leonard Bernstein: *Mass. A Theatre Piece For Singers, Players and Dancers*, (Liturgie der römischen Messliturgie mit ergänzenden Texten von Stephen Schwartz und Leonard Bernstein), Libretto, New York; London: Amberson Enterprises/Schirmer 1971.

LB, *Memories of the Curtis Institute*
Leonard Bernstein: *Memories of the Curtis Institute* (27. Februar 1975), in: LB, *Findings*, S. 319–328.

LB, *Musical Atoms*
Leonard Bernstein: *Musical Atoms: A Study of Intervals* (29. November 1965), in: LB, *Young People's Concerts* (Buch), S. 255–284.

LB, *Music for Piano*
Leonard Bernstein: *Music for Piano*, ISMN: 979-0-051-24641-0, New York: Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC; Boosey & Hawkes 2010.

LB, *Musik – die offene Frage*
Leonard Bernstein: *Musik – die offene Frage*, übers. von Peter Weiser, München: Fritz Molden 1979 [Orig. vgl. LB, *TUQ*].

LB, *Of Tanglewood, Koussevitzky, and Hope*
Leonard Bernstein: *Of Tanglewood, Koussevitzky, and Hope* (8. Juli 1970), in: LB, *Findings*, S. 275–286.

LB, *Omnibus* DVD
Leonard Bernstein: *Omnibus. The Historic TV Broadcasts*, 4 DVDs, hrsg. vom Archive of American Television, E1 Entertainment E1E-DV-6731 (Port Washington, NY 2010 [Orig. Robert Saudek Associates 1954–1958]).

LB, *On Program-making*
Leonard Bernstein: *On Program-making* (27. April 1965), in: LB: *Findings*, S. 242–245.

LB, *Romanticism in Music*
Leonard Bernstein: *Romanticism in Music* (*Five Television Scripts* Nr. 5, 22. Januar 1961), in: LB, *Infinite Variety of Music* (Buch), S. 111–136.

LB, *Sketch/Short Score Kaddish*
Leonard Bernstein: Particell-Skizzen der *Kaddish*-Sinfonie, gebunden und Jack Gottlieb zugeeignet, in: *Jack Gottlieb Collection*, in: *Music Division* der Library of Congress, Washington D.C. (noch nicht katalogisiert).

LB, *Something to say*
Leonard Bernstein: „*Something to say…*“ (19. Februar 1959), in: LB, *Infinite Variety of Music* (Buch), S. 265–286.

LB, *Tchaikovsky: Pathétique*
Leonard Bernstein: *Tchaikovsky: Symphony No. 6 in B minor, opus 74 “Pathétique”* (8. Februar 1956)[2181], in: LB, *Infinite Variety of Music* (Buch), S. 171–193.

LB, *The Art of Conducting*
Leonard Bernstein: *The Art of Conducting*, (Omnibus *Television Transcripts* Nr. 3, 4. Dezember 1955), in: LB, *Joy of Music*, S. 132–163.

LB, *The Music of Bach*
Leonard Bernstein: *The Music of Johann Sebasian Bach* (Omnibus *Television Transcripts* Nr. 6, 31. März 1957), in: LB, *Joy of Music*, S. 237–277.

LB, *This I Believe*
Leonard Bernstein: *This I Believe*, (Januar 1954), in: LB, *Findings*, S. 140ff.

[2181] Für die Datierung, die in LB, *Infinite Variety of Music* (Buch) fehlt, vgl. *LoC Bernstein Col*, Box 74, Folder 1.

LB, *Tribute to S.J.B.*
Leonard Bernstein: *Tribute to S.J.B.* (7. Januar 1962)[2182], in: LB, *Findings*, S. 174–180.

LB, *TUQ*
Leonard Bernstein: *The Unanswered Question – Six Talks at Harvard* (Charles Eliot Norton Lectures 1973), Harvard University Press [5]1981 [Orig. Harvard University Press 1976].

LB, *TUQ* (DVD)
Leonard Bernstein: *The Unanswered Question – Six Talks at Harvard*, 6 DVDs, Kultur Video D1570-1–D1570-6 (West Long Branch, NJ 1992 [Orig. Amberson Video; WGHB-TV Boston 1973]).

LB, *Two Letters to Helen Coates*
Leonard Bernstein: *Two Letters to Helen Coates* (8. u. 11. Mai 1948), in: LB, *Findings*, S. 132ff..

LB, *Varèse, Koussevitzky, and New Music*
Leonard Bernstein: *Varèse, Koussevitzky, and New Music* (23. Mai 1963), in: LB, *Findings*, S. 212–217.

LB, *West Side Story*
Leonard Bernstein: *West Side Story* (basierend auf einer Konzeption von Jerome Robbins, Libretto: Arthur Laurents; Lyrics: Stephen Sondheim; Orchestration: Leonard Bernstein, Sid Ramin und Irwin Kostal), rev. Fassung 1984 [Orig. 1957], Klavierauszug, ISMN: M-051-97020-9, New York: Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC; Boosey & Hawkes 2000.

LB, *What Is a Concerto?*
Leonard Bernstein: *What Is a Concerto?* (28. März 1959), in: LB, *Young People's Concerts* (Buch), S. 151–162.

LB, *What Is a Melody?*
Leonard Bernstein: *What Is a Melody?* (21. Dezember 1962), in: LB, *Young People's Concerts* (Buch), S. 199–222.

LB, *What Is Sonata Form?*
Leonard Bernstein: *What Is Sonata Form?* (6. November 1964), in: LB, *Young People's Concerts* (Buch), S. 225–243.

LB, *What Makes Music American?*
Leonard Bernstein: *What Makes Music American?* (1. Februar 1958), in: LB, *Young People's Concerts* (Buch), S. 33–51.

[2182] Die Datierung 1. Januar 1963 in LB, *Findings*, S. 174 ist inkorrekt, vgl. *LoC Bernstein Col*, Box 80, Folder 9; vgl. auch Anm. 1705.

LB, *What Makes Opera Grand?*
Leonard Bernstein: *What Makes Opera Grand?* (Omnibus *Television Transcripts* Nr. 7, 23. März 1958), in: LB, *Joy of Music*, S. 278–315.

LB, *What I Thought … And What I Did.*
Leonard Bernstein: *What I Thought … And What I Did*, in: *The New York Times*, 24. Oktober 1965, S. X19 [Wiederabdruck auch in: LB, *Findings*, S. 233–241 sowie unter dem Titel *A Sabbatical Report* in: LB, *Infinite Variety of Music* (Buch), S. 137–146.]

LB, *Young People's Concerts* (Buch)
Leonard Bernstein: *Young People's Concerts*, hrsg. von Jack Gottlieb, Vorwort von Michael Tilson Thomas, Pompton Plains, NJ: Amadeus Press 2005.

LB, *Young People's Concerts* (DVD 1)
Leonard Bernstein: *Young People's Concerts with the New York Philharmonic – Special Collector's Edition*, 9 DVDs, Kultur Video 0-7697-1503-6 (West Long Branch, NJ 2004 [Orig. CBS Television Network 1958–1970]).

LB, *Young People's Concerts* (DVD 2)
Leonard Bernstein: *Young People's Concerts with the New York Philharmonic – Volume 2*, 9 DVDs, Kultur Video 978-0-7697-5047-7 (West Long Branch, NJ 2013 [Orig. CBS Television Network 1960–1972]).

Lehnardt (2002)
Andreas Lehnardt: *Qaddish – Untersuchungen zur Entstehung und Rezeption eines rabbinischen Gebetes*, Tübingen: Mohr Siebeck 2002 (= *Texts and Studies in Ancient Judaism*, Bd. 87).

Lehnardt (2005)
Andreas Lehnardt: *Die Geschichte des Kaddisch-Gebets*, in: *Liturgie als Theologie. Das Gebet als Zentrum im jüdischen Denken*, hrsg. von Walter Homolka, Berlin: Frank & Timme 2005 (= *Aus Religion und Recht*, Bd. 1), S. 30–46.

Lerdahl (2001)
Fred Lerdahl: *Tonal Pitch Space*, Oxford University Press 2001.

Levi (1934)
Leo Levi: *"Musica Ebraica„ nel "Servizio Sacro„*, in: *Israel*, 25. Januar 1934, S. 3ff. [Teil von: Mary Tibaldi Chiesa et al.: *Il "Servizio Sacro„ di Ernest Bloch Eseguito a Torino e Trasmesso per Radio*, in: *Israel*, 25. Januar 1934, S. 3–6].

Levin (2005)
Neil W. Levin: *Symphony no. 3: Kaddish* (Booklettext), in: *Leonard Bernstein: Kaddish Symphony no. 3 – Chichester Psalms*, CD Milken Archive: American Jewish Music, Naxos American Classics 8.559456 (Santa Monica, CA: Milken Family Foundation 2005), S. 3–9.

Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*
Claude Lévi-Strauss: *Das wilde Denken*, übers. von Hans Naumann, Frankfurt a. M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft [16]2013 [Orig. *La pensée sauvage*, Paris: Librairie Plon 1962].

Lewinski/Dijon, *Ernest Bloch*
Joseph Lewinski; Emmanuelle Dijon: *Ernest Bloch (1880–1959). Sa vie et sa pensée*, 4 Bde.:
Bd. 1 *Les années de galères (1880–1916)*, Genf: Edition Slatkine 1998.
Bd. 2 *La Consécration américaine (1916–1930)*, Genf: Edition Slatkine 2001.
Bd. 3 *Le Retour en Europe (1930–1938)*, Genf: Edition Slatkine 2004.
Bd. 4 *Le Havre de Paix en Oregon (1939–1959)*, Genf: Edition Slatkine 2005.

List (1950)
Kurt List: *Ernest Bloch's "Sacred Service" – Musically Untraditional, but Authentically Jewish*, in: *Commentary* 10 (1950), S. 586–589.

LoC Bernstein Col
Leonard Bernstein Collection, in: *Music Division* der Library of Congress, Washington D.C., Call Number: ML31.B49.

LoC Bernstein Online Col
Leonard Bernstein Collection, in: *American Memory Historical Collections* der Library of Congress, Washington D.C., *online abrufbar unter:*
http://memory.loc.gov/ammem/lbhtml/lbhome.html (Abrufdatum: 12. November 2015).

LoC Bloch Col
Ernest Bloch Collection, in: *Music Division* der Library of Congress, Washington D.C., Call Number ML31.B56.

LoC Johnson Col
Eric Johnson collection of Ernest Bloch photographs, 1896–2008, in: *Music Division* der Library of Congress, Washington D.C., Call Number ML31.J64.

Locke (2009)
Ralph P. Locke: *Musical Exoticism – Images and Reflections,* Cambridge University Press 2009.

Lohmeier, *JosephLex Online*
Anke-Marie Lohmeier: *Lexikon zu Thomas Manns „Joseph und seine Brüder" (1933–1943. Namen, Schauplätze, Sachen*, in: *Literaturlexikon online*, hrsg. von der Universität des Saarlandes, Fachrichtung 4.1 Germanistik 2009–13; online abrufbar unter:
http://literaturlexikon.uni-saarland.de/index.php?id=219 (Abrufdatum: 12. November 2015).

Lotman (1990)
Juri M. Lotman: *Über die Semiosphäre*, übers. von Wolfgang Eismann und Roland Posner, in: *Zeitschrift für Semiotik* 12.4 (1990), S. 287–305.

Lotman/Uspenskij (1986)
Juri M. Lotman; Boris A. Uspenskij: *Zum semiotischen Mechanismus der Kultur*, übers. v. Adelheid Schramm-Meindl, in: *Semiotica Sovietica: Sowjetische Arbeiten der Moskauer und Tartuer Schule zu sekundären modellbildenden Zeichensystemen (1962–1973)*, Bd. 2, hrsg. und eingeleitet von Karl Eimermacher, Aachen: Rader 1986 (= *Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung*, Bd. 5), S. 853–880 [Orig. *O semiotičeskom mechanizme kul'tury*, in: *Trudy* V (1971), S. 144–166].

Low (1921)
Leo Low: *A Din-toire mit Got (Kadish fun reb Levi Itzchok Berditshever)*, New York: Metro Music 1921.

Lowell (1979)
Robert Lowell: *Three Poems for* Kaddish, in: *Phloughshares* 5.2 (1979), S. 70–73.

Luban (1962)
Marvin Luban: *The Kaddish: Man's Reply to the Problem of Evil*, New York: Yeshiva University, Department of Special Publications 1962 (= *Studies in Torah Judaism*, Bd. 4).

Lütteken (2007)
Laurenz Lütteken (Hrsg.): *Musikwissenschaft – Eine Positionsbestimmung*, Kassel: Bärenreiter 2007.

Lyons (1970)
John Lyons: *Noam Chomsky*, New York: The Viking Press 1970 (= *Modern Masters*, Bd. 8).

MacCorquodale (1970)
Kenneth MacCorquodale: *On Chomsky's Review of Skinner's* Verbal Behavior, in: *Journal of the Experimental Analysis of Behavior* 13.1 (1970), S. 83–99.

Mâche (2000)
François-Bernard Mâche: *The Necessity of and Problems with a Universal Musicology*, in: *The Origins of Music*, hrsg. von Nils L. Wallin, Björn Merker und Steven Brown, Cambridge, MA; London, UK: MIT Press 2000, S. 473–479.

Madame de Staël, *Corinne, ou l'Italie*
Anne Louise Germaine de Staël-Holstein, *Corinne, ou l'Italie*, 3 Bde., London: Peltier 1807.

Marx (2009)
Wolfgang Marx: *Wenn Musik Wissen schafft – Gedanken zum Erkenntnisinteresse einer Wissenschaft zwischen Kultur und Kunst*, in: *MusikTheorie* 24.4 (2009), S. 295–311.

Mason, *Tune In America*
Daniel Gregory Mason: *Tune In, America. A Study of Our Musical Independence*, Reprint, Freeport, NY: Books for Libraries Press 1969 [Orig. 1931].

Maturana/Varela (2012)
Humberto R. Maturana; Francisco J. Varela: *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln menschlichen Erkennens*, übers. von Kurt Ludewig in Zusammenarbeit mit dem Institut für systematische Studien e. V. Hamburg, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch [5]2012 [Orig. *El Árbol del Conocimiento. Las bases biol´gicas del entendimiento humano*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria 1984].

McLuhan (1992)
Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle – Understanding Media*, übers. von Meinrad Amann, Düsseldorf et al: Econ 1992 [Orig. *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill 1964].

Miller, L. E. (2012)
Leta E. Miller: *Music & Politics in San Francisco: From the 1906 Quake to the Second World War*, University of California Press 2012 (= *California Studies in 20th-Century Music*, Bd. 13).

Miller, M. (2002)
Malcolm Miller: *The shofar and its symbolism*, in: *Historic Brass Society Journal* 14 (2002), S. 83–113.

Millgram (1975)
Abraham E. Millgram: *Jewish Worship*, Philadelphia: The Jewish Publication Society of America [2]1975 [Orig. 1971].

Mitchell (1971)
Donald Mitchell (Hrsg.): *Alma Mahler Werfel: Erinnerungen an Gustav Mahler – Gustav Mahler: Briefe an Alma Mahler*, hrsg. von Donald Mitchell, Übers. der Einleitung und der Nachweise von Jürgen Schwab, Frankfurt a. M.; Berlin: Ullstein; Propyläen 1971 [Orig. *Alma Mahler: Gustav Mahler – Memories and letters*, London: John Murray 1968].

Mommsen, *Arendt-Essay*
Hans Mommsen: *Hannah Arendt und der Prozeß gegen Adolf Eichmann*, in: Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, S. 9–48 [Orig. München: Piper 1986, S. i–xxxviii].

Montagu (2001)
Jeremy Montagu: *Shofar*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 23, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, New York: Macmillan Publishers [2]2001 [Orig. 1980].

Morgan (2010)
Bill Morgan: *Some Words on Allen Ginsberg's Kaddish*, in: Ginsberg, *Kaddish*, S. 101–125.

Móricz (1996)
Klára Móricz: *The confines of Judaism and the illusiveness of universality in Ernest Bloch's ‚Avodath Hakodesh' (Sacred Service),* in: *Repercussions: critical & alternative viewpoints on music and scholarship* 5.1–2 (1996): *Nationalism and music*, S. 184–241.

Móricz (2001)
Klára Móricz: *Sensuous Pagans and Righteous Jews: Changing Concepts of Jewish Identity in Ernest Bloch's ‚Jézabel' and ‚Schelomo'*, in: *Journal of the American Musicological Society* 54.3 (2001), S. 439–491.

Móricz (2005)
Klára Móricz: *Sealed Documents and Open Lives: Ernest Bloch's Private Correspondence*, in: *Notes*, 2. Serie, 62.1 (2005), S. 74–86.

Móricz (2007)
Klára Móricz: *Ancestral voices: anti-Semitism and Ernest Bloch's racial conception of art*, in: *Western Music and Race*, hrsg. von Julie Brown, Cambridge University Press 2007, S. 102–114.

Móricz (2008)
Klára Móricz: *Jewish Identities. Nationalism, Racism, and Utopianism in Twentieth-Century Music*, University of California Press 2008 (= *California Studies in 20th-Century Music*, Bd. 8).

Móricz (2011)
Klára Móricz: *The Birth of a Nation and the Limits of the Human Universal in Ernest Bloch's* America, in: *American Music* 29.2 (2011), S. 168–202.

Moura (2002)
Eli-Eri Moura: *Bernstein's* Kaddish *Symphony: genesis and purpose*, in: *Per Musi – Revista Acadêmica de Música* 5/6 (2002), S. 141–150.

Mozart, *Zauberflöte*
Wolfgang Amadeus Mozart: *Die Zauberflöte. Eine deutsche Oper in zwei Aufzügen, Text von Emanuel Schikaneder, KV 620* (1791), hrsg. von Gernot Gruber und Alfred Orel, Kassel et al.: Bärenreiter ²1985 (= *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke,* Serie II: *Bühnenwerke*, Werkgruppe 5, Bd. 19) [Orig. 1970].

Murray, *Euripidis Fabulae*
Gilbert Murray (Hrsg.): *Euripidis Fabulae*, Bd. 3: *Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia, Aulidensis, Rhesus*, 2. Auflage, Reprint, Oxford University Press 1978 [Orig. 1909, 2. Aufl. 1913].

Nash (2007)
Ethan D. Nash: *Jewish Choral Music: A Conductor's Guide to Bloch's ‚Avodath Hakodesh', Bernstein's ‚Chichester Psalms' and Other Works*, maschinenschriftl. Diss. (DMA) Hartt School of Music, University of Hartford 2007.

Necker (2008)
Gerold Necker: *Einführung in die lurianische Kabbala*, Frankfurt a. M.; Leipzig: Verlag der Weltreligionen (Insel Verlag) 2008.

Nef (1909)
Karl Nef: *Zur Cembalofrage*, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 10 (1909), S. 236f.

Neusner (1989)
Jacob Neusner: *The Midrash Compilations of the Sixth and Seventh Centuries. An Introduction to the Rhetorical, Logical, and Topical Program*, Bd. 4: *Song of Songs Rabbah*, Atlanta: Scholars Press 1989 (= Brown Judaic Studies, Bd. 190).

Neusner (2001)
Jacob Neusner: *A Theological Commentary to the Midrash*, Bd. 3: *Song of Songs Rabbah*, Lanham, MD: University Press of America 2001 (= *Studies in Ancient Judaism*, Bd. 3).

Neusner (2007)
Jacob Neusner: *Judaism*, in: *Women and Families*, hrsg. von Jacob Neusner, Reprint Eugene, OR: Wipf & Stock 2007, S. 50–82 [Orig. University of Michigan: Pilgrim Press 1999, S. 50–82].

Niemeyer (2009)
Alexander Niemeyer: *Die göttliche Stimme. Die Stimme Gottes in Felix Mendelssohn Bartholdys „Paulus"*, in: *Musik & Bildung* 4 (2009), S. 36–42.

Niemeyer (2012)
Alexander Niemeyer: *Das Ringen mit Gott um die Zukunft der Musik. Das Scherzo der 3. Sinfonie „Kaddish" von Leonard Bernstein*, in: *Musik & Bildung* 3 (2012), S. 22–29.

Niemeyer (2013)
Alexander Niemeyer: *Musikalische Kaktusfeigen in der Rabbi-Schule. Eine biographisch-programmatische Analyse von Leonard Bernsteins Klavierstück „Idele, the Chassidele"* , in: *Musik & Bildung* 2 (2013), S. 48–53.

Niemeyer (2014)
Alexander Niemeyer: *Doppelfuge im Jazzclub. Leonard Bernsteins „Prelude, Fugue and Riffs"*, in: *Musik & Bildung* 1 (2014), S. 46–52.

Nieragden (2013)
Göran Nieragden: *Naturalisation/Naturalisierung*, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart: Metzler [5]2013 [Orig. 1998], S. 556f.

Nietzsche, *Geburt der Tragödie*
Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie* (1872; rev. 1886), in: Ders.: *Die Geburt der Tragödie – Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV – Nachgelassene Schriften 1870–1873*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Neuausgabe 1999, München: dtv; de Gruyter [7]2007 (= *Kritische Studienausgabe*, Bd. 1), S. 9–156.

Nietzsche, *Genealogie der Moral*
Friedrich Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift* (1887), in: Ders.: *Jenseits von Gut und Böse – Zur Genealogie der Moral*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Neuausgabe 1999, München: dtv; de Gruyter [10]2009 (= *Kritische Studienausgabe*, Bd. 5), S. 245–412.

Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen II*
Friedrich Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* (1874), in: Ders.: *Die Geburt der Tragödie – Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV – Nachgelassene Schriften 1870–1873*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Neuausgabe 1999, München: dtv; de Gruyter [7]2007 (= *Kritische Studienausgabe*, Bd. 1), S. 243–334.

Nora, *Les lieux de mémoire*
Pierre Nora (Hrsg.): *Les lieux de mémoire,* 3 Bde. (= *Bibliothèque des histoires*)
I. La République, Paris: Gallimard 1984.
II. La Nation, Paris: Gallimard 1986.
III. Les France, Paris: Gallimard 1992.

Nöth (2000)
Winfried Nöth: *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart: Metzler [2]2000 [Orig. 1985].

Nünning (2013)
Ansgar Nünning: *Semantisierung literarischer Formen*, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart: Metzler [5]2013 [Orig. 1998], S. 684f.

Nulman (1996)
Macy Nulman: *The Encyclopedia of Jewish Prayer. Askenazic and Sephardic Rites*, Taschenbuchausgabe, Lanham, MD et al.: Jason Aronson; Rownan & Littlefield 1996 [Orig. 1993].

NYP Digital Archives
New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives, in: http://archives.nyphil.org (Abrufdatum: 12. November 2015).

Offizielle Webseite der *Boston Symphony Orchestra Archives*
http://cdm15982.contentdm.oclc.org/cdm/ (Abrufdatum: 12. November 2015).

Offizielle Webseite der *Ernest Bloch Foundation*, Portland, OR
http://www.ernestbloch.org/ (Abrufdatum: 12. November 2015).

Offizielle Webseite des *Gordon Institute for Music Learning (GIML)*, Buffalo, NY
http://giml.org (Abrufdatum: 12. November 2015).

Offizielle Webseite des *Leonard Bernstein Office, Inc.*, New York
http://www.leonardbernstein.com/ (Abrufdatum: 12. November 2015).

Olick (1999)
Jeffrey K. Olick: *Collective Memory: The Two Cultures*, in: *Sociological Theory* 17.3 (1999), S. 333–348.

Olsen (2009)
Kathleen A. Olsen: *The Contributions of Leonard Bernstein to Music Education and Audience Development*, DMA Crane School of Music, State University of New York at Potsdam, NY 2009.

Osten-Sacken/Rozwaski (2009)
Peter von der Osten-Sacken; Chaim Z. Rozwaski (Hrsg.): *Die Welt des jüdischen Gottesdienstes. Feste, Feiern und Gebete*, Berlin: Institut für Kirche und Judentum 2009 (= *Veröffentlichungen aus dem Institut für Kirche und Judentum*, Bd. 29).

Palmer (2006)
David C. Palmer: *On Chomsky's Appraisal of Skinner's* Verbal Behavior*: A Half Century of Misunderstanding*, in: *The Behavior Analyst* 29.2 (2006), S. 253–267.

Patel (2008)
Aniruddh D. Patel: *Music, Language, and the Brain*, Oxford University Press 2008.

Pearlmutter (1985)
Alan Jay Pearlmutter: *Leonard Bernstein's Dybbuk: An Analysis Including Historical, Religious, and Literary Perspectives of Hasidic Life and Lore*, maschinenschriftl. Diss. (DMA) Hopkins University Baltimore, MD 1985.

Pethes/Ruchatz (2001)
Nicolas Pethes; Jens Ruchatz (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2001.

Philippi/Tewes (2010)
Jule Philippi; Michael Tewes: *Basiswissen Generative Grammatik*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht/UTB 2010.

Pikulik (2000)
Lothar Pikulik: *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*, München: C.H.Beck ²2000 (= *Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte*) [Orig. 1992].

Pisar, *Kaddish* Einspielung
Track 8–14, in: *Bernstein – Weill – Schoenberg: Kaddish*, eingespielt von Samuel Pisar (Sprecher), Abbie Furmansky (Sopran), Rundfunkchor Berlin (Leitung: James Wood; Chefdirigent: Simon Halsey), Knaben des Staats- und Domchors Berlin (Leitung: Kai Uwe Jirka), Luzerner Sinfonieorchester, Dirigent: John Axelrod, Nimbus Records NI 5807 (Wyastone, UK 2007).

Pisar, *Kaddish* Sprechertext
Samuel Pisar: *"Kaddish – A Dialogue with God". Libretto written and narrated by Samuel Pisar for Leonard Bernstein's Symphony No. 3 (with Orchestra, Mixed Chorus, Boys Choir, Soprano and Speaker)* (datiert vom 21. März 2013); online abrufbar unter: http://www.leonardbernstein.com/kaddish_pisar.htm (Abrufdatum: 12. November 2015).

Pisar (1979)
Samuel Pisar: *Das Blut der Hoffnung*, übers. von Jürgen Abel, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1979 [Orig. *Le sang de l'espoir*, Paris Éditions Robert Laffont 1979].

Pisar (1980)
Samuel Pisar: *Of Blood and Hope*, englische Ausgabe, Boston; Toronto: Little, Brown and Company 1980 [Orig. *Le sang de l'espoir*, Paris Éditions Robert Laffont 1979].

Pisar (2008a)
Entretien avec Samuel Pisar, vier Teile: 1. *L'enjeu d'une nouvelle version de la Symphonie "Kaddish"*; 2. *Naissance d'un nouveau texte*; 3. *La portée du nouveau Kaddish*; 4. *Kaddish pour un opéra*, Videointerview anlässlich einer Aufführung von *Kaddish* mit Pisars Textfassung am 28. Mai 2008 im Salle Pleyel, Paris, Samuel Pisar (Sprecher), Ana Maria Martinez (Sopran), Chœur de l'Orchestre de Paris (Leitung: Didier Bouture; Geoffroy Jourdain), Maîtrise de Paris (Leitung: Patrick Marco), Orchestre de Paris, Dirigent: John Axelrod); online abrufbar unter:
http://www.orchestredeparis.com/index.php?option=com_concert&task=fiche&fiche id=2022 (Abrufdatum: 28. April 2014 [Anm.: Bei der Überprüfung im November 2015 leider nicht mehr verfügbar]).

Pisar (2008b)
Samuel Pisar: *La Genèse de l'Œuvre*, in: Programmheft der Aufführung von *Kaddish* mit Pisars Textfassung am 28. Mai 2008 im Salle Pleyel, Paris, Samuel Pisar (Sprecher), Ana Maria Martinez (Sopran), Chœur de l'Orchestre de Paris (Leitung: Didier Bouture; Geoffroy Jourdain), Maîtrise de Paris (Leitung: Patrick Marco), Orchestre de Paris, Dirigent: John Axelrod), S. 7f.; online abrufbar unter:
http://www.orchestredeparis.com/index.php?option=com_concert&task=fiche&fiche id=2022 (Abrufdatum: 28. April 2014 [Anm.: Bei der Überprüfung im November 2015 leider nicht mehr verfügbar]).

Pisar/Axelrod (2008)
Conférence [John] Axelrod/[Samuel] Pisar, 10 Teile: 1. *Rencontre avec Bernstein*; 2. *Bernstein chef d'orchestre, compositeur et pédagogue*; 3. *Bernstein comme Picasso*; 4. *La Shoah au cœur de la* Symphonie Kaddish; 5. *Comment parle t-on à Dieu?*; 6. *Bernstein n'a pas osé…*; 7. *Une symphonie-puzzle*; 8. *Le processus de la réécriture du texte*; 9. *Une musique à programme*; 10. *Bernstein faisait de la politique*, Videomitschnitt einer Podiumsdiskussion anlässlich einer Aufführung von *Kaddish* mit Pisars Textfassung am 28. Mai 2008 im Salle Pleyel, Paris, Samuel Pisar (Sprecher), Ana Maria Martinez (Sopran), Chœur de l'Orchestre de Paris (Leitung: Didier Bouture; Geoffroy Jourdain), Maîtrise de Paris (Leitung: Patrick Marco), Orchestre de Paris, Dirigent: John Axelrod); online abrufbar unter:
http://www.orchestredeparis.com/index.php?option=com_concert&task=fiche&fiche id=2022 (Abrufdatum: 28. April 2014 [Anm.: Bei der Überprüfung im November 2015 leider nicht mehr verfügbar]).

Posner (2008)
Roland Posner: *Kultursemiotik*, in: *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*, hrsg. von Ansgar und Vera Nünning, Stuttgart: Metzler 2008, S. 39–72.

Posner/Schmauks (2013)
Roland Posner; Dagmar Schmauks: Kultursemiotik, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart: Metzler [5]2013 [Orig. 1998], S. 423f.

Prall, *Aesthetic Analysis*
David W. Prall: *Aesthetic Analysis*, Reprint, mit einer Einleitung von Arthur Berger, New York: Apollo Editions 1967 [Orig. New York: Thomas Y. Crowell Company 1936].

Prall, *Aesthetic Judgment*
David W. Prall: *Aesthetic Judgment*, Reprint, mit einer Einleitung von Ralph Ross, New York: Apollo Editions 1967 [Orig. New York: Thomas Y. Crowell Company 1929].

Radt, *Strabons Geographika* 1
Stefan Radt (Hrsg.): *Strabons Geographika. Mit Übersetzung und Kommentar*, Bd. 1: *Prolegomena. Buch I-IV: Text und Übersetzung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002.

Radt, *Strabons Geographika* 2
Stefan Radt (Hrsg.): *Strabons Geographika. Mit Übersetzung und Kommentar*, Bd. 2: *Buch V-VIII: Text und Übersetzung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003.

Ramey (1974)
Philip Ramey: *A Talk with Leonard Bernstein* (Plattencover-Text), in: *Leonard Bernstein conducts his Three Symphonies: Jeremiah – The Age of Anxiety – Kaddish*, LP Columbia Records MG 32793 (New York 1974) [Kopie auch in: *LoC Bernstein Col*, Box 90, Folder 15[2183]].

Rasmussen (1994)
Karen Rasmussen: *Transcendence in Leonard Bernstein's* Kaddish Symphony, in: *The Quarterly Journal of Speech* 80.2 (1994), S. 150–173.

Reckwitz (2010)
Andreas Reckwitz: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Studienausgabe (unveränd. Nachdruck), Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2010 [Orig. 2006].

Rehding (2009)
Alexander Rehding: *Music and Monumentality. Commemoration and Wonderment in Ninteenth-Century* Germany, Oxford University Press 2009.

Richman (2000)
Bruce Richman: *How Music Fixed "Nonsense" into Significant Formulas: On Rhythm, Repetition, and Meaning*, in: *The Origins of Music*, hrsg. von Nils L. Wallin, Björn Merker und Steven Brown, Cambridge, MA; London, UK: MIT Press 2000, S. 301–314.

Ricœur (1988)
Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung*, Bd. I: *Zeit und historische Erzählung*, übers. von Rainer Rochlitz, München: Wilhelm Fink 1988 (= *Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt*, Bd. 18/I) [Orig. *Temps et récit,* Bd. I: *L'intrigue et le récit historique*, Paris: Éditions du Seuil 1983].

[2183] Auf dem Folder ist Rameys Interview fälschlicherweise auf das Jahr 1975 datiert.

Ricœur (2000)
Paul Ricœur: *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, übers. von Hans-Dieter Gondek, Heinz Jatho und Markus Sedlaczek, München: Wilhelm Fink 2004 (= *Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt*, Bd. 50) [Orig. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Éditions du Seuil 2000].

Rinder/Chall (1971)
Rose P. Rinder; Malca Chall: *Music, Prayer and Religious Leadership: Temple Emanu-El, 1913–1969*, Interview-Typoskript, Berkeley, CA: University of California; Judah L. Magnes Memorial Museum 1971 (= *California Jewish community series*), in: University of California Berkeley: Bancroft Library, Regional Oral History Office, Call Number: BANC MSS 72/105 c; online abrufbar unter:
http://digitalassets.lib.berkeley.edu/rohoia/ucb/text/musicprayer00rindrich.pdf
(Abrufdatum: 12. November 2015).

Roch (1999)
Eckhard Roch: *Ordnung und Chaos. Musikalische Aspekte antiker Kosmologien*, in: *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*, hrsg. von Christoph Asmuth, Gunter Scholtz und Franz-Bernhard Stammkötter, Frankfurt a. M.; New York: Campus Verlag 1999, S. 19–37.

Röder/Meyer (1989)
Thomas Röder; Klaus Meyer: *Die Symphonien Leonard Bernsteins*, in: *Leonard Bernstein – Der Komponist*, hrsg. von Reinhold Dusella und Helmut Loos, Bonn: Boosey & Hawkes 1989 (= *Musik der Zeit. Dokumentationen und Studien*, Bd. 7), S. 75–92.

Rogers (1964)
Harold Rogers: *Bernstein's 'Kaddish'*, in: *Christian Science Monitor*, 5. Februar 1964, S. 12.

Rorem (1994)
Ned Rorem: *Knowing When to Stop – A Memoir*, New York: Simon & Schuster 1994.

Rose (1986)
Brian G. Rose: *Television and the Performing Arts. A Handbook and Reference Guide to American Cultural Programming*, Westport, CT: Greenwood Press 1986.

Rosen, C. (2002)
Charles Rosen: *Piano Notes: The Hidden World of the Pianist*, New York: Free Press 2002.

Rosen, P. (1978a)
Peter Rosen: *Reflections*, Film-Porträt über Leonard Bernstein (1978; vgl. Rosen, P. (1978b)), Typoskript, 1. Juli 1978, in: *LoC Bernstein Col*, Box 91, Folder 3.

Rosen, P. (1978b)
Peter Rosen: *Leonard Bernstein – Reflections*, DVD Medici Arts International 3078728 (Paris 2009 [Orig. Peter Rosen Productions, Inc. 1978]).

Rosenfeld (1917)
Paul Rosenfeld: *The Music of Ernest Bloch*, in: *The Seven Arts* 1.4 (1917), S. 413–418.

Rosenfeld (1972)
Paul Rosenfeld: *Bloch and His "Sacred Service",* in: Ders.: *Discoveries of a Music Critic*, Reprint, New York: Vienna House 1972 [Orig. San Diego, CA: Harcourt Brace Jovanovich, Inc. 1936], S. 164–170.

Ross (1967)
Ralph Ross: *Introduction*, in: Prall, *Aesthetic Judgment*, S. xiii–xxix.

Rubins (1974)
Josh Rubins: *The Leonard Bernstein Lecture Show!*, in: *Harvard Magazine* 1/1974, S. 38–43.

Rubinstein (2007)
Avraham Rubinstein: *Levi Isaac Ben Meir of Berdichev*, in: *Encyclopaedia Judaica* (2007), Bd. 12, S. 704ff.

Rüsen (2008)
Jörn Rüsen: *Historische Orientierung. Über die Arbeit des Geschichtsbewußtseins, sich in der Zeit zurechtzufinden*, Schwalbach a. Ts.: Wochenschau [2]2008 (= *Forum Historisches Lernen – Wochenschau Geschichte*) [Orig. Köln: Böhlau 1994].

Rust (2014)
Sarah Rust: *Musikalische Poetiken des 20. Jahrhunderts. Igor Strawinsky und die ‚Charles Eliot Norton Lectures'*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.

Safranski (2007)
Rüdiger Safranski: *Romantik – Eine deutsche Affäre*, München: Hanser 2007.

Saleski (1949)
Gdal Saleski: *Famous Musicians of Jewish Origin*, New York: Bloch Publishing Co. 1949.

Saminsky, *Sabbath Morning Service*
Lazare Saminsky: *Sabbath Morning Service according to the Union Prayer Book*, op. 31, New York: Bloch Publishing Co. 1929.

Saminsky (1934a)
Lazare Saminsky: *Apropos of Ernest Bloch's ‚Sabbath Service'*, in: *Menorah Journal* 22.2 (1934), S. 172f.

Saminsky (1934b)
Lazare Saminsky: *Music of the Ghetto and the Bible*, New York: Bloch Publishing Co. 1934.

Sargeant (1964)
Winthrop Sargeant: *Musical Events "Kaddish"*, in: *New Yorker,* 18. April 1964, S. 185ff.

Scheibler (2001)
Alexandra Scheibler: *„Ich glaube an den Menschen" – Leonard Bernsteins religiöse Haltung im Spiegel seiner Werke*, Hildesheim: Olms 2001 (= *Studien und Materialien zur Musikwissenschaft*, Bd. 22).

Scherliess (1983)
Volker Scherliess: *Igor Strawinsky und seine Zeit*, Laaber: Laaber 1983 (= *Große Komponisten und ihre Zeit*).

Scherliess (1988)
Volker Scherliess: *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte*, Kassel: Bärenreiter 1998 (= *Bärenreiter Studienbücher Musik*, Bd. 8).

Schiller, D. (2003a)
David M. Schiller: *Bloch, Schoenberg, and Bernstein. Assimilating Jewish Music*, Oxford University Press 2003.

Schiller, D. (2003b)
David M. Schiller: *"My Own Kaddish" – Leonard Bernstein's Symphony No. 3*, in: *Key Texts in American Jewish Culture*, hrsg. Jack Kugelmass, Rutgers University Press 2003, S. 185–196.

Schiller, F., *Ästhetische Erziehung*
Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: Ders.: *Philosophische Schriften. Erster Teil*, hrsg. von Benno von Wiese und Helmut Koopmann, Weimar: Böhlaus Nachfolger 1962 (= *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 20), S. 309–412.

Schlegel, *Athenäums-Fragmente*
Friedrich Schlegel: *Athenäums-Fragmente* (1798), in: Ders.: *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*, hrsg. und eingeleitet von Hans Eichner, Sonderausgabe WBG, Paderborn: Schöningh 1967 (= *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2, Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe), S. 165–255.

Schlüter (2012)
Bettina Schlüter: *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft*, in: *Was ist Kulturwissenschaft? Zehn Antworten aus den „Kleinen Fächern"*, hrsg. von Stephan Conermann, Bielefeld: transcript 2012 (*Edition Kulturwissenschaft*, Bd. 14), S. 233–254.

Schmid (1995)
Manfred Hermann Schmid: *„Surrexit Christus hodie" – Die Sonate XI aus den Mysterien-Sonaten von Heinrich Ignaz Franz Biber*, in: *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Edelmann und Manfred Hermann Schmid, Tutzing: Schneider 1995 (= *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 51), S. 193–208.

Schmidt (2000)
Siegfried J. Schmidt: *Kalte Faszination. Medien – Kultur – Wissenschaft in der Mediengesellschaft*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2000.

Schnebel (1999)
Dieter Schnebel: *Echo – einige Überlegungen zum Wesen der Musik*, in: *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Laaber: Laaber 1999 (= *Skeptrum der Musik*, Bd. 5), S. 23–35 [Orig. *Zum Wesen der Musik*, in: *Musik-Texte* 57/58 (1995), S. 36–40].

Scholem (1973)
Gershom Scholem: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Frankfurt a. M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1973 [Orig. Zürich: Rhein-Verlag 1960].

Scholem (1980)
Gershom Scholem: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Frankfurt a. M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1980 [Orig. Zürich: Rhein-Verlag 1957].

Scholem/Garb/Idel (2007)
Gershom Scholem; Jonathan Garb; Moshe Idel: *Kabbalah*, in: *Encyclopaedia Judaica* (2007), Bd. 11, S. 585–692.

Schonberg (1957)
Harold C. Schonberg: *New Job for the Protean Mr. Bernstein*, in: *The New York Times*, 22. Dezember 1957, S. 15 u. 31.

Schönberg, *Moses und Aron*
Arnold Schönberg: *Moses und Aron* (Oper in drei Akten; 1926–32), 2 Bde, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Wien: Universal Edition 1977–78 (= *Kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke Arnold Schönbergs*, III. *Bühnenwerke*, Reihe A, Bd. 8.1 u. 8.2).

Schönberger (2002)
Otto Schönberger (Hrsg.): *Hesiod: Theogonie*. Griechisch–Deutsch, Stuttgart: Reclam 2002 [Orig. 1999].

Schraten (2011)
Jürgen Schraten: *Zur Aktualität von Jan Assmann. Einleitung in sein Werk*, Wiesbaden: VS Verlag 2011 (= *Aktuelle und klassische Sozial- und Kulturwissenschaftler/innen*).

Schrott (2000)
Raoul Schrott: *Die Musen*, Taschenbuchausgabe, München: dtv 2000 [Orig. München: belleville Verlag Michael Farin 1997].

Schwab-Felisch (2005)
Oliver Schwab-Felisch: *Zur Schichtenlehre Heinrich Schenkers*, in: *Musiktheorie*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber 2005 (= *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2), S. 337–376.

Seldes (2009)
Barry Seldes: *Leonard Bernstein. The Political Life of an American Musician*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press 2009.

Shepard (1974)
Richard F. Shepard: *Kaballah Numerology Inspires a Bernstein 'Dybbuk'*, in: *New York Times*, 9. Mai 1974, S. 57.

Shiloah (1992)
Amnon Shiloah: *Jewish Musical Traditions*, Detroit: Wayne State University Press 1992 (= *Jewish Folklore and Anthropology Series*, Bd. 4).

Sicking (2010)
Kerstin Sicking: *Holocaust-Kompositionen als Medien der Erinnerung. Die Entwicklung eines musikwissenschaftlichen Gedächtniskonzepts*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2010 (= *Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft*, Bd. 259).

Siebert (2005)
Horst Siebert: *Pädagogischer Konstruktivismus – Lernzentrierte Pädagogik in Schule und Erwachsenenbildung*, Weinheim; Basel: Beltz ³2005 (= *Pädagogik und Konstruktivismus*) [Orig. Neuwied; Kriftel: Luchterhand 1999].

Simeone (2013)
Nigel Simeone: *The Leonard Bernstein Letters*, Yale University Press 2013.

Smith/Emrich (1996)
Gary Smith; Hinderk M. Emrich (Hrsg.): *Vom Nutzen des Vergessens*, Berlin: Akademie Verlag 1996.

Sponheuer (2010a)
Bernd Sponheuer: *Einleitung: Gustav Mahler (1860–1911) – (1960–)*, in: *Mahler Handbuch*, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart: Metzler; Bärenreiter 2010, S. 2–12.

Sponheuer (2010b)
Bernd Sponheuer: *Grundzüge der Mahler-Rezeption seit den 1920er Jahren*, in: *Mahler Handbuch*, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart: Metzler; Bärenreiter 2010, S. 419–436.

Stearns (2008)
David Patrick Stearns: For Bernstein's 'Kaddish,' a bold, personal voice, in: The Philadelphia Inquirer, 17. April 2008; online abrufbar unter: http://articles.philly.com/2008-04-17/news/25251596_1_bernstein-s-symphony-kaddish-symphony-leonard-bernstein (Abrufdatum: 12. November 2015).

Steinbeck (2002)
Wolfram Steinbeck: *Romantische und nationale Symphonik*, Teil 1 aus: Wolfram Steinbeck; Christoph von Blumenröder: *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2002 (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 3,1).

Steinberg, M. (1973)
Michael Steinberg: *Bernstein winds up a brilliant Norton lecture series*, in: *Boston Globe*, 25. November 1973, S. A_90.

Steinberg, N. (2006)
Nancy Steinberg: *Ernest Bloch. Composer in Nature's University*, Oregon Coast Council for the Arts 2006; online abrufbar unter: http://www.ocean18.net/Ernest%20Bloch/BlochFestivalProgram.pdf (Abrufdatum: 12. November 2015).

Strassburg (1977)
Robert Strassburg: *Ernest Bloch: Voice in the Wilderness. A Biographical Study*, Los Angeles: The Trident Shop California State University 1977.

Strohm (2013)
Reinhard Strohm: *Werk – Performanz – Konsum: Der musikalische Werkdiskurs*, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart: Metzler 2013, S. 341–355.

Tappy (1984)
José-Flore Tappy (Hrsg.): *Ernest Bloch – Romain Rolland: Lettres 1911-1933*, Lausanne: Editions Payot 1984 (= *Collection «Les Musiciens»*)

Tawa (2009)
Nicholas Tawa: *The Great American Symphony – Music, the Depression, and War*, Indiana University Press 2009.

Theissen (1988)
Gerd Theissen: *Tradition und Entscheidung. Der Beitrag des biblischen Glaubens zum kulturellen Gedächtnis*, in: *Kultur und Gedächtnis*, hrsg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher, Frankfurt a. M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1988, S. 170–196.

Thomson (1986)
Virgil Thomson: *Preface*, in: Anthony Tommasini: *Virgil Thomson's Musical Portraits*, New York: Pendragon Press 1986 (= *Thematic Catalogues*, Bd. 13), S. ixf.

Thorau (2003)
Christian Thorau: *Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zur Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners*, Stuttgart: Franz Steiner 2003 (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 50).

Thorau (2005)
Christian Thorau: *Hinter den Hierarchien: Konsequenzen einer kognitionswissenschaftlichen Musiktheorie*, in: *Musiktheorie*, hrsg. Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber 2005 (= *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2), S. 377–388.

Thorau (2010a)
Christian Thorau: *Zeichen*, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft. Musikästhetik – Musiktheorie – Musikpsychologie – Musiksoziologie*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber u.a., Laaber: Laaber 2010 (= *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 6), S. 531–534.

Thorau (2010b)
Christian Thorau: *Kognitive Musiktheorie*, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft. Musikästhetik – Musiktheorie – Musikpsychologie – Musiksoziologie*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber u.a., Laaber: Laaber 2010 (= *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 6), S. 217ff.

Tibaldi Chiesa (1933)
Mary Tibaldi Chiesa: *Ernest Bloch*, Turin: G. B. Paravia & C. 1933.

Tibaldi Chiesa (1938)
Mary Tibaldi Chiesa*: Ernest Bloch – The Jewish Composer* (zweisprachiger Artikel Englisch-Deutsch mit einem vorangehend dreisprachig abgedruckten, unbetitelten Aphorismus Ernest Blochs zum ‚Jüdischen' in seiner Musik), in: *Musica Hebraica* 1–2 (1938), S. 12–16.

TM, *Briefe an Karl Kerényi*
Thomas Mann: *Briefe an Karl Kerényi* (1934–41), in: Ders.: *Reden und Aufsätze*, Bd. 3, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1960 (= *Thomas Mann: Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. XI), S. 629–653.

TM, *Das Gesetz*
Thomas Mann: *Das Gesetz* (1944), in: Ders.: *Erzählungen – Fiorenza – Dichtungen*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1960 (= *Thomas Mann: Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. VIII), S. 808–876.

TM, *Doktor Faustus*
Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (1947), hrsg. von Ruprecht Wimmer und Stephan Stachorski, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2007 (= *Thomas Mann: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, Bd. 10.1).

TM, *Einführung ‚Zauberberg'*
Thomas Mann: *Einführung in den ‚Zauberberg' – Für Studenten der Universität Princeton* (1939), in: Ders.: *Reden und Aufsätze*, Bd. 3, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1960 (= *Thomas Mann: Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. XI), S. 602–617.

TM, *Entstehung des Doktor Faustus*
Thomas Mann: *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans* (1949), in: Ders.: *Reden und Aufsätze*, Bd. 3, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1960 (= *Thomas Mann: Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. XI), S. 145–301.

TM, *Freud und die Zukunft*
Thomas Mann: *Freud und die Zukunft* (1936), in: Ders.: *Reden und Aufsätze*, Bd. 1, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1960 (= *Thomas Mann: Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. IX), S. 478–501.

TM, *Joseph und seine Brüder*
Thomas Mann: *Joseph und seine Brüder* (1933–1943), 2 Bde., Frankfurt a. M.: S. Fischer 1960 (= *Thomas Mann: Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bde. IV u. V).

TM, *Joseph und seine Brüder* (Vortrag)
Thomas Mann: *Joseph und seine Brüder*. *Ein Vortrag* (1942), in: Ders.: *Reden und Aufsätze*, Bd. 3, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1960 (= *Thomas Mann: Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. XI), S. 654–669.

TM, *Schopenhauer*
Thomas Mann: *Schopenhauer* (1938), in: Ders.: *Reden und Aufsätze*, Bd. 1, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1960 (= *Thomas Mann: Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. IX), S. 528–580.

TM, *Sechzehn Jahre*
Thomas Mann: *Sechzehn Jahre – Zur amerikanischen Ausgabe von ‚Joseph und seine Brüder' in einem Bande* (1948), in: Ders.: *Reden und Aufsätze*, Bd. 3, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1960 (= *Thomas Mann: Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. XI), S.

TM, *Selbstkommentare*
Thomas Mann: *Selbstkommentare: ‚Joseph und seine Brüder'*, hrsg. von Hans Wysling und Marianne Eich-Fischer Taschenbuch 1999 (= *Informationen und Materialien zur Literatur*).

TM, *Sendung der Musik*
Thomas Mann: *Die Sendung der Musik. Zum fünfzigjährigen Dirigenten-Jubiläum Bruno Walters* (1944), in: Ders.: *Nachträge*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1974 (= *Thomas Mann: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. XIII), S. 859–863.

TM, *Wagner und der ‚Ring'*
Thomas Mann: *Richard Wagner und der ‚Ring des Nibelungen'* (1937), in: : Ders.: *Reden und Aufsätze*, Bd. 1, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1960 (= *Thomas Mann: Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. IX), S. 502–527.

Trepp (2004)
Leo Trepp: *Der jüdische Gottesdienst. Gestalt und Entwicklung*, Stuttgart: Kohlhammer ²2004 [Orig. 1992]

UCB Bloch Col
Ernest Bloch Collection, 1892–1958 (bulk 1919–1958), in: *Jean Gray Hargrove Music Library* der University of California Berkeley, Call Number: ARCHIVES BLOCH 1.

Ungar (1964)
Andre Ungar: *The Theology of Leonard Bernstein*, in: *The Jewish Spectator* 29 (1964), S. 9ff.

Union Prayerbook
The Union Prayerbook for Jewish Worship, Part I, rev. Ausgabe, hrsg. und publ. von der Central Conference of American Rabbis, Cincinnati 1922 [Orig. 1894].

Unseld (2010)
Melanie Unseld: *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Oldenburg: BIS-Verlag 2010 (= *Oldenburger Universitätsreden. Vorträge – Ansprachen – Aufsätze*, Bd. 195); online abrufbar unter:
http://oops.uni-oldenburg.de/1097/1/ur195.pdf (Abrufdatum: 12. November 2015).

Unseld (2011)
Melanie Unseld: *Vom Hören und Tradieren. Musik als Medium der Erinnerung*, in: *verklingend und ewig – Tausend Jahre Musikgedächtnis 800–1800*, Wiesbaden: Harrassowitz 2011 (= *Austellungskataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*, Bd. 94), S. 53–58.

Unseld (2013)
Melanie Unseld: *Die Kulturwissenschaften als Herausforderung für die Musikwissenschaft – und was sich daraus für die Historische Musikwissenschaft ergibt*, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart: Metzler 2013, S. 266–288.

Vansina (1985)
Jan Vansina: *Oral Tradition as History*, Neuauflage, Oxford: James Currey Publishers 1985 [Orig. *De la tradition orale: essai de méthode historique*, Brüssel: Musée royal de l'Afrique centrale 1961].

Vinkovetzky/Kovner/Leichter (1987)
Aharon Vinkovetzky, Abba Kovner, Sinai Leichter (Hrsg.): *Anthology of Yiddish Folksongs*, Bd. 4, Jerusalem: The Hebrew University of Jerusalem; Magnes Press 1987.

Wager (1972)
Walter Wager: *Leonard Bernstein: An Exclusive Interview*, in: *ASCAP today* 6.1 (1972), S. 6–11.

Wagner, *Beethoven*
Richard Wagner: *Beethoven* (1870), in: Ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Volksausgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel [6]1912 [Orig. *Gesammelte Schriften und Dichtungen* 1871–73], S. 61–126.

Wagner, *Das Judentum in der Musik*
Richard Wagner: *Das Judentum in der Musik* (1869), in: Jens Malte Fischer: *Richard Wagners ‚Das Judentum in der Musik'. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt a. M.; Leipzig: insel taschenbuch 2000, S. 139–196.

Wagner, *Dichtkunst und Tonkunst*
Richard Wagner: *Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft* (= *Oper und Drama*, dritter Teil; 1851), in: Ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 4, Volksausgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel [6]1912 [Orig. *Gesammelte Schriften und Dichtungen* 1871–73], S. 103–229.

Wagner, *Eine Mitteilung an meine Freunde*
Richard Wagner: *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851), in: Ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 4, Volksausgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel [6]1912 [Orig. *Gesammelte Schriften und Dichtungen* 1871–73], S. 230–344.

Wagner, *Über die Benennung „Musikdrama"*
Richard Wagner: *Über die Benennung „Musikdrama"* (1872), in: Ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Volksausgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel [6]1912 [Orig. *Gesammelte Schriften und Dichtungen* 1871–73], S. 302–308.

Warburg, *Bildatlas Mnemosyne*
Aby Warburg: *Der Bildatlas Mnemosyne* (unveröffentlichtes Fragment), hrsg. von Martin Warnke und Claudia Brink, Berlin: Akademie Verlag [4]2012 (= *Gesammelte Schriften. Studienausgabe* II 1.2) [Orig. 2000].

Ward (2003)
Seth Ward: *The Liturgy of Bloch's ‚Avodath Ha-Kodesh'*, in: *Modern Judaism* 23.3 (2003), S. 243–263.

Weber/Tholen (1997)
Elisabeth Weber; Georg Christoph Tholen (Hrsg.): *Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren*, Wien: Turia und Kant 1997.

Weiher (1989)
Anton Weiher (Hrsg.): *Homerische Hymnen*, Griechisch-Deutsch, München: Artemis [6]1989 (= *Sammlung Tusculum*) [Orig. München: Heimeran 1951].

Weiner (1971)
Herbert Weiner: *9 ½ Mystics – The Kabbala Today*, New York: Collier Books 1971 [Orig. New York: Holt, Rinehart and Winston 1969].

Weinrich (2005)
Harald Weinrich: *Lethe – Kunst und Kritik des Vergessens*, Taschenbuchausgabe, München: Beck'sche Reihe 2005 [Orig. München: C.H.Beck 1997].

Welzer (2001)
Harald Welzer: Das soziale Gedächtnis, in: Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung, hrsg. von Harald Welzer, Hamburger Edition 2001, S. 9–21.

White (2008)
Hayden White: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, übers. von Peter Kohlhaas, Taschenbuchausgabe Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 2008 [Orig. *Metahistory. The historical Imagination in ninteenth-Century Europe*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1973].

Wiesel, *Nacht*
Elie Wiesel: *Die Nacht. Erinnerung und Zeugnis*, Neuausgabe 2008, übers. von Curt Meyer-Clason, mit einer Vorrede von François Mauriac, Freiburg i. Br.: Herder [5]2013 [Orig. *La Nuit*, Paris: Editions de Minuit 1958].

Wieseltier (2000)
Leon Wieseltier: *Kaddisch*, übers. von Friedrich Griese, München; Wien: Hanser 2000 [Orig. *Kaddish*, New York: Alfred A. Knopf 1998].

Wilberg (1996)
Petra-Hildegard Wilberg: *Richard Wagners mythische Welt. Versuche wider den Historismus*, Freiburg i. Br.: Rombach 1996 (= *Rombach Wissenschaft – Reihe Musicae*, Bd. 1).

Wiseman (2006)
Carter Wiseman (Hrsg.): *A Place for the Arts. The MacDowell Colony, 1907–2007*, Peterborough, NH: The MacDowell Colony 2006.

Wolzogen (1911)
Hans von Wolzogen: *Tristan und Isolde. Ein thematischer Leitfaden durch Dichtung und Musik*, Neue Stereotyp-Auflage, Leipzig: Georg Esseger [14]1911 (= *Führer durch Richard Wagners Musikdramen*, Bd. VI) [Orig. 1880].

Yerushalmi (1996)
Yosef Hayim Yerushalmi: *Zakhor. Jewish History and Jewish Memory*, mit einem Vorwort von Harold Bloom, Taschenbuchausgabe, Seattle: University of Washington Press 1996 [Orig. 1982].

Zeitlin (1992)
Oreen Innez Zeitlin: *Darius Milhaud's* Service Sacré, maschinenschriftl. MA (Sacred Music Degree), Hebrew Union College New York 1992.

Zimmer (2001)
Hans Zimmer: Booklettext, in: *More Music from the Motion Picture Gladiator. Music by Hans Zimmer and Lisa Gerard*, Decca Records; UMG Soundtracks 013 192-2 (New York 2001).

Zimmermann (2000)
Heidy Zimmermann: *Tora und Shira – Untersuchungen zur Musikauffassung des rabbinischen Judentums*, Bern: Peter Lang 2000 (= *Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft*, Serie II, Bd. 40).

Zimmermann (2004)
Heidy Zimmermann: *Schir Zion. Musik und Gesang in der Synagoge*, in: *Jüdische Musik? Fremdbilder – Eigenbilder*, hrsg. von Eckhard John und Heidy Zimmermann, Köln: Böhlau 2004 (= *Reihe Jüdische Moderne*, Bd. 1), S. 53–75.

Zirfas (2011)
Jörg Zirfas: *Die Kunst der Ästhetischen Bildung*, in: *Musikalische Bildung – Ansprüche und Wirklichkeiten. Reflexionen aus Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Beiträge der Münchner Tagung 2011*, hrsg. von Hans-Ulrich Schäfer-Lembeck und Klaus Mohr, München: Allitera 2011 (= *Musikpädagogische Schriften der Hochschule für Musik und Theater München*, Bd. 3), S. 19–40.

7. Personenregister

Aaron (Bibel) 104, 582n1782, 266, 730
Abraham (Bibel) 26n87, 30, 200, 202, 301ff., 399, 422, 626, 724, 732
Abraham (*auch* Abram) (Th. Mann) 25, 32, 42n164, 156ff., 392ff.
Abravanel, Maurice 366n1080
Acquavella-Rauch, Stefanie 8
Adam (Bibel) 132, 154f., 213f., 391, 452n1388
Adam von Fulda 298n877
adam qadmon (Kabbala) 19, 550f., 556, 587n1799, 644f.
Adams, F. John 441
Adams Talyor, Mark 583n1783
Adonai (Adonoy; *s.* JHWH)
Adorno, Theodor W. 112, 114f., 324n944 u. 946, 460n1423, 467f., 540n1667, 631f., 634ff., 638
Agronsky, Martin 589n1805
Ahasver (ma. Sagenfigur) 185
Ahern, Mary 438f., 484
Allah 309
Allan, Maud 242
Alvi, Alvina 566n1739
Ambrosius (Kirchenvater) 298
Amenhotep (Th. Mann) 31n112, 42n164
Améry, Jean 660
Ames, Evelyn 571n1757
Amphion (griech. Myth.) 298f., 303f., 309
Anderson, June 78
Ansermet, Ernest 221
An-Ski, Salomon 548
Anu (Th. Mann) 156
Aphrodite (griech. Göttin) 666
Apollon (griech Gott) 42
Arendt, Hannah 192, 617f.
Areopagit (s. Dionysius Areopagita)
Arias, Enrique Alberto 115n378
Aristoteles 4, 49, 154, 673
Arnauld, Antoine 435n1330
Aron (Schönberg) 104ff.
Assmann, Aleida 6, 14, 35n129, 44n167, 48n181, 50n188, 52n202, 56f., 64, 74n266, 96n320, 154f., 205n629, 212, 625–630, 635n1929, 637n1933, 657, 659, 707n2131
Assmann, Jan 1, 3f., 6, 8n26, 13–18, 22f., 25–32, 34f., 42n164, 44f., 50n190, 57f., 64, 71n261, 74n266, 77n274, 86ff., 94, 96, 100, 103–106, 134, 144, 156–159, 161f., 170f., 205, 211f., 267n807, 310n913, 316n931, 322n939, 350f., 372n1097, 380, 386, 394ff., 423, 472, 593n1816, 658ff.
Athanassakis, Apostolos N. 13n27
Augé, Marc 712n2142
Augustinus (Kirchenvater) 298
Austin, Larry 545n1681
Austin, John L. 209
Ausubel, Nathan 401n1212
Avenary, Hanoch 560f., 566n1738
Axelrod, John 623f., 637f.

Bach, Carl Philipp Emanuel 453
Bach, Johann Sebastian 84, 94ff., 100n332, 107, 110, 113, 116f., 259f., 262, 417, 450f., 453f., 463, 468f., 522f., 526
Bach, P.D.Q. (alias Peter Schickele) 115f.
Bähr, Johannes 675ff., 681, 683, 685, 687f., 694, 705
Baker Eddy, Mary 425
Balakirew, Mili Alexejewitsch 243
Barjansky, Alexandre 222
Barth, Dorothee 707n2133
Bartók, Béla 413n1249, 489
Baudelaire, Charles 146
Bauer-Mengelberg, Stefan 545n1681
Beethoven, Ludwig van 24n79, 78f., 100n332, 107, 192, 216, 259f., 262, 341, 372n1098, 417, 419, 433n1323, 441f., 450, 453, 458, 461ff., 465n1441, 468ff., 494, 509n1592, 514, 522n1613, 525, 538, 596n1823
Bellini, Giovanni 500n1568
Bellini, Vincenzo 500n1568
Berg, Alban 442, 449, 463, 466, 504, 535n1657
Berger, Arthur 429n1299, 432ff.
Bergman, Abner 366n1080
Berio, Luciano 113, 451n1383
Berlioz, Hector 441f., 463, 465f., 468, 524
Bernard, Andrew 138n410, 497n1566, 509n1594f., 529n1642, 559f., 567n1743, 568n1744, 617n1874f.
Bernstein, Alexander 581, 597f.
Bernstein, Burton 406n1225, 572n1761, 573n1762, 613
Bernstein, Judel 697n2117
Bernstein, Leonard ivf., viiff., xi, 6, 9f., 39f., 55f., 58n220, 78f., 89, 107, 113, 126, 128f., 136–143, 145–149, 257n788, 362–367, 373, 382, 391, 397–400, 402–429, 431–434, 437–491, 493–498, 500, 502–505, 507n1584f., 509–528, 530f., 533n1653, 537, 539–549, 552f., 555–561, 564–619, 621–624, 626ff., 631, 634–640, 643–652, 655–663, 689f., 696f., 699–702, 706f., 712, 721, 735
Bernstein, Nina 581, 597f.
Bernstein, Samuel J. 138f., 400, 402, 415, 552f., 569, 572f., 575ff., 580n1779, 593, 599, 613f., 702
Bernstein, Shirley 571n1757, 594n1819
Bernstein Thomas, Jamie v, 142f., 398n1206, 581, 592, 594–610, 624n1894 u. 1896, 655ff., 661f.

Beveridge, Thomas 567n1741
Biber von Bibern, Heinrich Ignaz Franz 102n335
Blaukopf, Herta 176n533
Blitzstein, Marc 578, 594n1819
Bloch, Arnold 166f.
Bloch, Ernest iiif., viff., xi, 6, 9f., 39f., 55f., 58n220, 126, 128–137, 143ff., 148f., 151, 160–194, 201, 213–216, 219–262, 266–274, 281f., 284–298, 303–346, 348–390, 435n1330, 446, 452, 489, 496, 547, 566, 601, 612n1859, 659, 706f., 712, 721, 723n2173, 730f., 734
Bloch II, Ernest, 9, 229, 247, 261, 343, 347
Bloch, Ernst 24n79, 413f.
Bloch, Isaak Joseph 165
Bloch, Ivan 168n507, 189n575
Bloch, Loulette (Louise) 166ff., 171, 183n556, 368–371
Bloch, Marc 49n185
Bloch Marguerite (geb. Schneider) 179, 244n740, 255n783, 316n931, 362, 368
Bloch, Maurice (Moritz, urspr. Meier Isaak) 165–169, 346ff., 379
Bloch, Suzanne 167ff., 189n575, 288, 330, 339n1002, 364–367
Bloomfield, Leonard 434n1323
Blumenberg, Hans 103, 144
Blumenröder, Christoph von 488, 490n1540f., 544n1676
Bodanzky, Artur 243
Boelzner, David Ernest 529n1642
Böhmer, Paulus 567n1743
Bol, Peter C. 716n2152
Borchmeyer, Dieter 35n128, 38n146
Bösing, Raphael Maria 416n1258, 420n1267, 423n1277
Boulez, Pierre 407, 451n1383, 557
Bowles, Paul 578
Brahms, Johannes 96, 458, 539, 543
Brandon, Henry 510n1599
Braun, Carl 244n736
Braun, Joachim 300f.
Braunschweig, Sophie Jean 166–169, 246
Bredemeyer, Reiner 83n288
Brecht, Bertolt 496
Brett, Philip 579n1776
Breuer, Menahem 590n1807
Brod, Max 558n1722
Brodkey, Harold 571n1757
Brody, Elaine 178n540
Brown, Earle 545n1681
Brown, Steven 444n1360
Bruckner, Anton 174
Buchbinder, Rudolf 37n1098
Buddha (Bouddha) 169
Burke, Kenneth 434n1325
Burkert, Ina 10
Burkert, Walter 316n931
Burton, Humphrey 398n1204, 405f., 411n1241, 416n1258, 418n1262 u. 1265, 420n1268, 428n1297, 438n1338f., 441f., 571n1757, 572f., 581ff., 589ff., 595n1821, 612n1860, 621n1883
Burton, Robert 491
Bußmann, Hadumont 451n1385
Butterworth, Neil 489n1537
Butzer, Günter 712n2142
Byron, George Gordon Baron 465n1443

Caballé, Montserrat 590n1806
Cage, John 83n288, 101f., 115f., 451n1383, 545n1681
Cahn, Judah vi, 363f., 403n1216, 422, 567n1740, 735
Calella, Michele 45f.
Callas, Maria 621
Carter, Marie 10
Cassirer, Ernst 55, 73, 469n1455
Castiglione, Enrico 415n1255, 426n1289, 645
Chabrier, Emmanuel 174, 461n1425
Chall, Malca 336n985
Chamberlain, Houston Stewart 131f., 144, 164, 180, 189–193, 305, 350, 361
Chambers, Whittaker 411
Chammurabi (Th. Mann) 151, 158n470
Channon (Bernstein) 548, 551, 556
Chatwin, Bruce 74n269
Cháves, Carlos 451n1384
Chomsky, Noam 140, 428, 432–440, 442–445, 450f., 455f., 459, 462, 466, 469n1455, 472, 474, 479f., 486, 647
Chopin, Frédéric 465n1441 u. 1443, 468n1449
Christus (Christ; s. Jesus von Nazareth)
Clark, Anthony 438n1338
Clement, Ada 170n515, 189n577, 240, 256–259, 262n797, 296n870, 314f., 317n932, 334f., 337n994, 356n1052
Clurman, Judith 600, 606n1850
Coates, Helen 614f.
Cocelli, Raffaele 257
Cohen, Elliot 361f.
Cohn, Marcus 401n1213
Commodus (röm. Kaiser) 101n334
Comte, Auguste 194
Copeland, Philip Larue 138n410, 497n1566, 502n1571, 503f.
Copland, Aaron 412f., 428f., 451n1384, 468n1449, 504n1578, 509, 545n1681, 578f., 582n1782, 611f.
Corelli, Arcangelo 124n396
Cothran, Tom 433n1323, 438f., 469n1455, 482, 484, 581ff., 589, 592
Cott, Jonathan 146n421, 405n1223
Couperin, François 84
Créon (Strawinski) 441
Croce, Benedetto 429
Cudworth, Ralph 310n913
Culler, Jonathan D. 80n281
Cummings, Edward Estlin (e. e. cummings) 463

Dahlhaus, Carl 93, 95f., 99, 459n1421
Dan, Joseph 549n1698, 552n1703, 641n1942 u. 1944
Daniel, Juli Markowitsch 411
d'Annunzio, Gabriele 584
Danuser, Hermann 88, 90, 98, 106f., 116, 488n1534
Darwin, Charles 189
David (Bibel) 221n682, 243, 498, 559n1722, 653
David, Matan 9
Debussy, Claude 124n395, 173, 177–184, 188, 259f., 262, 357, 441f., 463, 466, 493, 507n1584, 584
Delacroix, Eugène 317n932, 465n1443
Delz, Christopher 83n288
De-Nur, Yehiel (*auch* Ka-Tzenik 135633) 567n1743
Descartes, René 434f.
Detterbeck, Markus 688n2100
Diamond, David 567n1741, 578, 584n1789
Diana (röm. Göttin) 447
Dijon, Emmanuelle 168n503 u. 505, 171n519, 177f., 181ff., 185n561, 216n658, 241–244, 246n747, 254f., 258n790, 288n848, 317n931, 368–371
Dinah (Bernstein) 580n1779
Diner, Dan 618n1876
Dionysius Areopagita (auch Areopagit) 104
Dorschel, Andreas 44n167
Downes, Olin 162f., 176n533, 181n550, 188n571, 190f., 238, 241f., 253
Dresner, Samuel H. 401n1210f.
Dreyfus, Alfred 194
Druvins, Mattiss 10, 625n1896
Dubnow, Simon 401n1210, 642n1947
Dürscheid, Christa 435n1329
Duse, Eleonora 503n1577
Dusella, Reinhold 697n2115

Ebeling, Florian 87n303, 316n931
Echterhoff, Gerald 61n228
Eckstein, Felix 716n2152
Eco, Umberto 154n448, 712n2142, 715
Ehrenfort, Karl Heinrich 11
Eichenberg, Ariane 14n33, 44n166
Eichmann, Adolf 617f.
Elam, Yigal 58n219
Elbaz, André E. 195n592, 215n656
Elbogen, Ismar 723n2173
Elektra (griech. Myth.) v, 595
Eliahou/Elie (Bloch) 344f.
Elija (Bibel) 343
Eliezer (Th. Mann) 156f., 161, 389
Eliot, Thomas Stearns 146, 450, 463, 476, 479f.
Emrich, Hinderk M. 712n2142, 715n2147
Engel, Joel 401n1212
Engidu (Th. Mann) 156, 158
Epstein, David 445
Erll, Astrid 1n1, 14n31 u. 33, 44n166, 48–53, 57–65, 68–71, 75ff., 79n279, 81, 84n296, 92, 108f., 111, 115, 117ff., 122, 126, 386, 542n1672, 684, 712n2141f., 714
Eschenbach, Christoph 623
Esposito, Elena 712n2142
Etana (Th. Mann) 156, 158
Euripides (griech. Tragiker) 298f.
Evitts, David 441
Ewen, David 169, 173n523

Farnsworth, Helen 328n956
Faust (Dr. Faustus; lit. Figur) 147, 443n1354
Feldman, Morton 83n288, 545n1681
Fenner, Lucie 44n167, 82f., 111
Fiedler, Arthur 573
Fierstein, Harvey 569
Finkler, Candy 438n1338
Finke, Gesa 44n167
Finscher, Ludwig 44f., 124n396
Fischer, Bernd-Jürgen 14n35, 42n164, 155n451
Fischer, Jens Malte 411n1242
Fischer-Lichte, Erika 73n264
Flagello, Ezio 441
Fleg, Edmond iii, 131, 161f., 167n501, 174n526, 177f., 180f., 183, 187n566, 193–203, 210, 213, 215f., 219f., 226, 245ff., 249, 287, 345, 351n1032, 376, 383n1139, 389f., 422
Foss, Lukas 407, 583, 590n1807, 622
Franck, Sebastian 104
Franck, César 461n1425, 522n1613
Frank, Anne 567n1743
Frank, Waldo 242
Freedman, Jacob 581n1782, 589n1805
Freud, Sigmund 29f., 103, 144, 394f., 413, 423, 588, 598n1831, 658f., 714
Friedman, Jonathan C. 569n1748
Frische, Hermann 11
Frische-Stephani, Ursula 11
Fromm, Erich 425, 567n1743
Fukuyama, Francis 54
Fuqua, Antoine 54
Furmansky, Abbie 624
Furtwängler, Wilhelm 107

Gallus, Hans Ulrich 675ff., 681, 683, 685, 687f., 694, 705
Garb, Jonathan 307n903
Gasparyan, Djivan 101n334
Gedi, Noa 58n219
Genette, Gérard 72
George, Stefan 463, 666n2021
Gerson-Kiwi, Edith 302n887
Gies, Stefan 675ff., 681, 683, 685, 687f., 694, 705
Giger, Andreas 491n1543, 503, 529n1642
Gilman, Lawrence 179, 357
Ginsberg, Allen 568
Ginsberg, Naomie 569
Gippert, Jost 451n1385
Glasersfeld, Ernst von 693n2106

Glatzstein, Jacob 567n1743
Godet, Robert 168, 180f., 184f., 189, 192, 194n592, 316n931, 335, 350, 361, 382
Goethe, Johann Wolfgang von 34n127, 225n692
Göhlich, Michael 679
Goldberg, Arnold 205n626
Goldenberg (Mussorgski) 699f.
Gordon, Edwin E. 687f.
Goss, Albert 173n522
Gottheil, Gustav 728
Gottlieb, Jack 147f., 364, 398n1204, 416n1257, 423n1279, 488n1532, 498, 500n1568, 502f., 505–512, 527ff., 531f., 535n1657, 548, 559, 578n1771, 588n1800, 590f., 648, 697n2117
Gould, Glenn 116f.
Gradenwitz, Peter 470n1463
Grass, Günter 52n202, 628
Green, Gerald 621n1883
Greenberg, Uri Zvi 567n1743
Grossardt, Peter 42n164
Grotjahn, Rebecca 8
Grözinger, Karl Erich 209, 549n1698, 552n1703, 642n1945 u. 1948
Gruen, John 415, 485, 571n1757, 588n1800
Guadagnolo, Pasquale 624n1894
Gudehus, Christian 14n33, 44n166
Günter, Manuela 712n2142

Hailstork, Adophus 596n1823
Hájos, Géza 88n304
Händel, Georg Friedrich 100n332, 107, 110, 451n1383
Halbwachs, Maurice 14n30, 49f.
Hale, Philip 246n746, 346n1021
Hamlet (Shakespeare) 405
Hampson, Thomas 372n1098
Hanon, Charles-Louis 454f., 480
Hanslick, Eduard 459
Harmonia (griech. Myth.) 298f.
Harris, Randy Allen 435n1329
Harris, Roy 413n1249, 468n1449, 612n1859
Hartmann, Viktor 699
Haudebert, Lucien 169
Havelock, Eric A. 74
Haydn, Joseph 100n332, 115, 242n727, 453, 524
Heftrich, Eckhard 14n35, 38n146, 42n164
Hegel, Georg Friedrich Wilhelm 673
Hein, Hartmut 411n1242
Heine, Heinrich 27n89, 663n2013
Heiser, Sabine 73n265
Hendricks, Barbara 622
Hermes (griech. Gott) 42f.
Hermes Trismegistos (antik. myst. Lehrer) 310
Herr, Corinna 45n169
Herz, Ida 38n149
Hesekiel (Bibel) 725
Hesiod 40–43
Heskes, Irene 330
Heuwinkel, Claudia-Irene 11
Heyman, Ken 415, 486n1526, 571n1757, 588n1800
Hieronymus (Kirchenvater) 298
Hindemith, Paul 413n1249, 451n1384, 489
Hiob (Bibel) 602n1838, 626
Hirst, William 61n228
Hiss, Alger 411
Hitler, Adolf 132, 180, 190f., 316f., 348, 359, 362, 611, 662
Hodgehead, Lilian 170n515, 189f., 224n691, 240, 257f., 262n797, 296n870, 317n932, 356, 373
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 324n944, 465n1443
Hoffmeister, Frank 441
Hoffnung, Gerard 115
Hofmann, Dorothea 44n167, 83, 111
Hofmann, Michael 633f.
Holm, Christiane 73n265
Homer 3, 42f., 72n262, 450, 665–668, 704
Honegger, Arthur 583f.
Hopkins, Gerald Manley 463, 465n1442
Horowitz, Mark E. 9, 575f.
Howe, Winnifred 189n576, 255f., 260, 316n931, 333
Hubbs, Nadine 578ff.
Hübsch, Lini 699
Hugo, Victor 465n1443
Humboldt, Wilhelm von 207, 435n1330, 459n1421
Hüppe, Eberhard 489n1536, 528n1639

Iamblichos von Chalkis (Philosoph) 665, 667n2025
Idel, Moshe 307n903
Idele (Bernstein) 697–701
Idelsohn, Abraham Zebi 401n1212, 723n2173
Isaak (Bibel) 301, 626, 724, 732
Ismael (Bibel) 626
Ischchara (Th. Mann) 153
Iser, Wolfgang 109f.
Isis (ägypt. Göttin) 87, 94
Isolde (Wagner) 114, 474n1480
Israel (Bibel) (s. Jakob (Bibel))
Israel (Th. Mann) (s. Jisrael (Th. Mann))
Ives, Charles 82, 115, 441, 448f., 463, 477

Jaakob (Th. Mann) 29, 31, 37, 152–157, 159, 161f., 203, 389, 391–394, 396f., 601, 652, 662
Jakob (Ya'akov, Yisroel; Bibel) 228, 308, 353, 723f., 731f.
Ja'akov Josef aus Polonnoje (Rabbi) 642
Jacke, Christoph 91n310
Jackendoff, Ray 140, 443ff.
Jackson, Susan 10, 600n1835
Jacobi, Frederick 257
Jacobson, Joshua 10
Jaeger, Friedrich 46f.
Jagose, Annamarie 579n1776

Jahu (Th. Mann) 392f.
Jahwe (*s.* JHWH)
Jakobson, Roman 434n1327, 461n1428
Janequin, Clément 288
Jank, Werner 669n2032, 675ff., 680f., 683, 685, 687ff., 694, 703n2124, 705
Jaques-Dalcroze, Émile 173n522
Jaspers, Karl 27f., 32, 386
Jehova (*s.* JHWH)
Jehovah (Bloch) 344f.
Jeremia (Jeremy, Jérémie; Michelangelo) 169
Jesaja (Bibel) 725
Jesus von Nazareth 146, 169, 194, 240, 372, 554, 626
Jézabel (Bloch) 344f.
JHWH (Bibel) 26, 28, 133, 152, 170, 201, 247, 249, 265ff., 298f., 301ff., 309, 357, 561, 586, 592, 702
Jisrael/Israel (Th. Mann) 154, 392f., 397, 662
Jocaste (Strawinski) 441
Johnson, Eric B. 10, 259–261
Johnston Kintner, Helen 151
Jose ben Chalafta (*auch* Rabbi Jose) 564
Josef (Bibel) 144
Joseph (Th. Mann) 16, 18, 25, 29ff., 37, 42n164, 141, 151–159, 161f., 169, 203, 389, 391, 395f., 404, 447, 662, 719ff.
Josquin Desprez 288
Jospe, Ervin 401n1212
Josua (Bibel) 298f., 303f.
Joyce, James 72n262, 463
Juliet (Shakespeare) 457n1412
Jung, Carl Gustav 423, 471, 598n1831

Kadmos (griech. Myth.) 298f.
Kagel, Mauricio 113, 115
Kaiser, Charles 580n1779
Kaiser, Hermann J. 669n2033, 671–675, 681, 685
Kalypso (griech. Myth.) 666
Kanter, Shamai 650f.
Kaplan, Abraham 398n1204
Karajan, Herbert von 107
Ka-Tzetnik 135633 (*s.* De-Nur, Yehiel)
Keats, John 471n1465, 480
Keil, Werner 8, 95n319, 110n365, 113–116, 316n931, 322n939, 324n944, 431n1310, 444n1358, 667n2026
Keiler, Allan 443, 454n1398
Keller, James M. 410n1239
Kelly, Gene 575n1765
Kendall, George 511
Kennedy, John F. 398n1204, 594, 618n1877, 631
Kerényi, Karl 32n117
Kértesz, Imre 567n1743
Kessler, David 9
Keyes, Bob 596n1825
Kiedaisch, Petra 632n1916
Kindler, Hans 243f.n736
Kircher, Athanasius 298n877
Kirke (griech. Myth.) 666
Kirschbaum, Dorothea 38n146
Kittler, Friedrich 665–668
Klein, Richard 45n169
Klingmann, Heinrich 684n2090
Klopstock, Friedrich Ludwig 175
Knapp, Alexander 165ff., 173n524, 178n539, 182n555, 188n571, 222n686, 274, 281f., 304n892, 317n931, 327n950f., 344n1015, 374n1105, 723n2173
Knopp, Guido 54
Knorr, Iwan 173f.
Kollo, René 441
Kolodin, Irving 537f.
Konfuzius (*auch* Confucius) 169
König, Klaus 78
Königin der Nacht (Mozart) 86f.
Kopernikus, Nikolaus 1683
Kopytman, Mark 567n1741
Körte, Mona 179n546
Koselleck, Reinhart 54, 68
Koshland, Daniel 254
Kosuch, Markus 689n2101
Kovner, Abba 401n1212
Krämer, Melanie 177n536
Krämer, Sybille 1, 5
Kramer Netanel, Deborah 566n1737 u. 1739
Krause, Martina 693f.
Krause, Tom 441
Kraut, Harry 434n1323, 438f., 442n1352 u. 1354, 481, 484, 589n1805
Kreuziger-Herr, Annette 45n169
Krips, Josef 583
Krummacher, Friedhelm 93n314, 95f., 99n330
Kurt, Melanie 244n736
Kurzke, Hermann 14n35, 42n164
Kushner, David Z. 174n527, 178n539, 242n728, 245n741, 304n892, 339n1002, 374n1104
Kushner, Tony 569
Kussewitzki, Sergej 89f., 412, 428n1297, 580n1778

Lachmeyer, Herbert 71n261
Laderman, Samuel 179, 357, 361f.
La Grange, Henry-Louis de 410n1240
Lakoff, George 435f.
Lambdin, Thomas O. 232n708
Lancelot, Claude 435n1330
Lanier, Harriet 256
Laotse (*auch* Lao Tsé) 146
Lapid, J. (Journalist bei *Ma'ariv*) 403n1216
Lasso, Orlando di 288
Lauffer, Hartmut 451n1385
Laurents, Arthur 580n1779
Lauridsen, Jan 9
LaVine, Kevin 9
Lawrence, Douglas 366n1080
Leah (Bernstein) 548, 551
Lehnhardt, Andreas 560f., 564n1732
Leichter, Sinai 401n1212

Lerdahl, Fred 140, 444f.
Lessing, Gotthold Ephraim 310
Lethe (griech. Göttin) 717
Leverkühn, Adrian (Th. Mann) 527
Levi, Leo 179, 270n817, 357ff., 361f.
Levi Jizchak von Berditschew (Rabbi) vi, 401ff., 552, 567, 735
Levin, Neil W. 401f.
Lévi-Strauss, Claude 22, 468f.
Lewinski, Joseph 168n503 u. 505, 171n519, 177f., 181ff., 185n561, 216n658, 241–244, 246n747, 254f., 258n790, 288n848, 317n931, 368–371
Lieberson, Peter 438n1338
Ligeti, György 545, 547, 557
List, Kurt 305f., 323, 361f.
Liszt, Franz 525
Locke, Ralph P. 100n333
Lohmeier, Anke-Marie 14n35
Lord Byron (*s.* George Gordon Baron Byron)
Loriot (alias Vicco von Bülow) 115
Lotman, Juri M. 59, 123, 684
Low, Leo 401n1212
Lowell, Robert 570f.
Lowe-Porter, Helen Tracy 146
Luban, Marvin 560n1726
Ludendorff, Erich 348
Luhmann, Niklas 1
Luria, Isaak (Kabbalist) 137, 549f., 552, 555f., 640f.
Luther, Martin 93, 190
Lütteken, Laurenz 45n169
Lyons, John 434, 437n1333
Lyotard, Jean-François 54

Macbeth (Shakespeare) 405
MacCorquodale, Kenneth 436n1331
MacDowell, Edward 423n1278
MacDowell, Marian 423n1278
Mâche, François-Bernard 444n1358
Maeterlinck, Maurice 317n932
Magnes, Judah Leon 246
Mahler Werfel, Alma (geb. Schindler) 176, 410n1240
Mahler, Gustav 107, 115, 147, 173, 175–179, 181, 188, 357, 375, 410ff., 414, 421, 442, 449, 461n1425, 463, 465f., 468n1449, 489, 494, 525ff., 535n1658, 541f., 580n1778, 586n1793
Maia (Pleiade) 43
Maimonides (auch Moscheh ben Maimon) 104
Mallarmé, Stéphane 463
Manier, David 61n228
Mann,Thomas xi, 13–19, 24ff., 29–39, 55, 103, 141, 143–149, 152–159, 161f., 190, 200, 217n662, 227, 262, 377, 389–397, 404, 446, 467, 472, 478, 527, 550, 652f., 659, 661ff., 719f.
Marcello, Benedetto 566
Marcus Aurelius (röm. Kaiser) 101n334
Maria (Bibel) 626
Marie (A. Berg) 535n1657
Mariette, Auguste 97
Marshall, Wayne 624n1895
Martinů, Bohuslav 489
Marx, Karl 189, 316f., 673
Marx, Wolfgang 45n169
Mason, Daniel Gregory 253
Maturana, Humberto R. 694n2108
Mauceri, John 590n1807
McBeth, William Francis 567n1741
McCarthy, Joseph 409ff., 579
McClawley, James D. 435f.
McClure, John 438n1338, 484
McLuhan, Marshall 1, 74
Mehta, Zubin 372n1098
Mendelssohn Bartholdy, Felix 84n292, 89f., 95f., 696n2111
Merrill, Robert 363f.
Mersenne, Marin 298
Messiaen, Olivier 83n288
Meyer, Klaus 491, 496n1563, 508f., 529n1642, 541n1668
Meyerbeer, Giacomo 178
Michelangelo Buonarroti 169, 500n1568, 663n2013
Milhaud, Darius 566n1740
Millen, Rochelle L. 560f., 566n1738
Miller, Leta E. 240n723
Miller, Malcolm 300–303, 307
Millgram, Abraham E. 264, 723n2173
Minsky, Henry 166
Mitchell, Donald 176n534
Mitropoulos, Dimitri 428, 580n1778
Mittmann-Busch, Bärbel 10
Mnemosyne (griech. Göttin) 13, 41ff., 717
Mommsen, Hans 617n1875
Monostatos (Mozart) 86f.
Montagu, Jeremy 300f.
Montealegre Bernstein, Felicia 138, 398n1204, 580–588, 591–594, 599, 608, 610, 619n1878, 621n1883, 624n1894, 656f.
Moody, Robert 596n1825
Moór, Emánuel 242n727
Moreau, Lucien 194f.
Morgan, Bill 568n1746
Móricz, Klára 169n509, 174n527 u. 528, 177n537, 179n545, 181f., 184f., 188f., 191f., 220n681, 223n690, 241, 245f., 252f., 255n783, 273, 289, 293f., 296n870, 298n875, 304f., 311n914, 318, 320f., 323, 327, 330, 335, 342n1009, 344, 351n1032, 354n1046, 357n1053, 379
Moscheh ben Maimon (s. Maimonides)
Moseler, Günter 489, 527f.
Mose (Bibel) 26, 28, 104, 144, 146, 161, 172, 186, 302f., 352, 371f., 394, 399f., 415, 422, 552, 582n1782, 626, 658, 660, 726, 733
Mose (Th. Mann) 662f.
Moses (Heine) 663n2013

Moses (Michelangelo) 663n2013
Moses (Schönberg) 104f.
Moses, Karen 9
Mosher, Austin 257
Moura, Eli-Eri 505n1580
Mozart, Wolfgang Amadeus 71n261, 86f., 94, 96, 100n332, 107, 115, 259f., 262, 296f.n870, 350f., 425, 431n1310, 441ff., 453–456, 460n1425, 469f., 481, 492ff., 522n1613, 524
Muck, Karl 244n737
Münch, Charles 398n1204, 580n1778, 583
Murray, Ann 596
Murray, Gilbert 298
Musil, Robert 678
Mussolini, Benito 185
Mussorgski, Modest 90, 181, 699–702
Mut-em-enet (Th. Mann) 30f.

Naboth (Bloch) 344
Nancarrow, Conlon 83n288
Nash, Ethan D. 230f., 269n814, 723n2173
Nassief, Kelley 623f., 655n1986
Nausikaa (griech. Myth.) 666
Necker, Gerold 549n1698, 552n1703, 641n1944
Nef, Karl 98n328
Neusner, Jacob 586f.
Niemeyer, Alexander 690n2102, 696n2111f.
Niemeyer, Gerd-Heinrich 11, 624n1894
Nieragden, Göran 80n281
Nietzsche, Friedrich 170n515, 709ff., 713–716, 718, 721
Nimczik, Ortwin 8, 675ff., 681, 683, 685, 687f., 694, 705
Noah (Bibel) 652
Nono, Luigi 83n288, 115
Nora, Pierre 14n30
Norton, Charles Eliot 451n1384
Nöth, Winfried 70n259
Nünning, Ansgar 75n272
Nulman, Macy 723n2173

Œdipe (Strawinski) 441
Ödipus (griech. Myth.) v, 570
Odysseus (griech. Myth.) v, 42n164, 665–668
Olick, Jeffrey K. 50f., 58n216
Olsen, Kathleen A. 415f.
Osiris (ägypt. Gott) 31n112
Osten-Sacken, Peter von der 723n2173

Pabst-Krueger, Michael 689n2101
Palestrina, Giovanni Pierluigi da 97, 99, 287n844
Palmer, David C. 436n1331
Pamina (Mozart) 71n261, 86f., 94, 351
Pan (griech. Gott) 24n79
Papagena (Mozart) 86f.
Papageno (Mozart) 86f.
Partch, Harry 102
Patel, Aniruddh D. 444f.
Paul, Jean 465n1443
Pausanias Periegetes (Geograph) 716ff.
Pearlmutter, Alan Jay 549n1696, 644n1950
Penderecki, Krzysztof 622
Penelope (griech. Myth.) 666
Perini, Flora 244n736
Petersen, Wolfgang 54
Pethes, Nicolas 14n33
Philippi, Jule 435n1329
Pierce, Charles Sanders 71n261
Pierrot (Bühnenfigur) 447
Pikulik, Lothar 113n372
Pisar, Judith 618n1877, 624n1894, 655n1986
Pisar, Leah 624n1894, 655.1986
Pisar, Samuel v, 142f., 398n1206, 567n1743, 594, 603n1839, 611, 618–631, 634–639, 655n1986, 657f., 660f.
Pizzetti, Ildebrando 184f.
Platon 3f., 49, 473
Pochon. Alfred 242
Posner, Roland 59f., 123f., 684
Postal, Paul M. 435f.
Potiphar (Bibel) 31n112
Prall, David W. 140, 428–435, 438ff., 447, 455, 459, 647
Prey, Hermann 622
Prokofiew, Sergej 413n1249, 489
Prunières, Henry 178
Puccini, Giacomo 542
Purcell, Henry 451n1383
Pythagoras (griech. Philosoph) 303, 309, 667
Pythia (Seherin) 668

Quintilianus, Marcus Fabius 460n1423
Quivar, Florence 590n1807

Rabbi Jose (*s.* Jose ben Chalafta)
Rabelais, François 146
Radó, Sándor 148
Radt, Stefan 665n2017
Radzynski, Jan 567n1741
Ramey, Philip 147
Ramin, Sid 405n1224
Rameau, Jean-Philippe 451n1383
Raphael, James 567n1741
Rasmussen, Karen 138n410, 497n1566, 509n1592, 652n1978
Rasse, François 173n522
Ravel, Maurice 84, 124n395, 441f., 463, 566, 573
Reckwitz, Andreas 123n391
Rehding, Alexander 78n278
Reiner, Fritz 89f., 428n1297
Reyer, Ernst 173n522
Rheinberger, Josef Gabriel 173f.
Richman, Bruce 444n1360
Ricœur, Paul 119f., 712n2142
Rieser, James 438n1338, 484
Rimski-Korsakow, Nikolai 243
Rinder, Reuben R. 170n511, 224f., 227, 233, 236, 238, 254, 256n785, 266ff., 290n851, 293n860 u. 862, 296, 310, 315, 322n938,

326f., 332ff., 336f., 340, 342, 349, 355, 379, 558f.
Rinder, Rose P. 336n985
Robbins, Jerome 548n1692
Robeson, Lila 244n736
Roch, Eckhard 298ff.,303
Röder, Thomas 491, 496n1563, 508f., 529n1642, 541n1668
Rodès, Beatrix 316n931, 322n939
Rogers, Harold 537f.
Rolland, Romain 169n509, 178f., 216, 242, 382
Roosevelt, Franklin Delano 412
Rootering, Jan-Hendrik 78
Rorem, Ned 578, 581
Rose, Brian G. 416n1259
Rosen, Charles 405n1222
Rosen, Peter 419n1266, 423f., 468n1449, 558n1720, 590n1807f., 5941819
Rosenfeld, Paul 242f., 253
Ross, John R. 435f.
Ross, Ralph 429n1299
Rossi, Salamone 566
Rossini, Gioachino 461n1425
Roth, Cecil 179, 357
Rousseau, Jean-Jacques 359
Rovina, Hannah 398n1204, 583n1785, 588n1802
Rozwaski, Chaim Z. 723n2173
Rubins, Josh 443n1355
Rubinstein, Avraham 401n1210
Ruchatz, Jens 14n33
Rückert, Friedrich 480
Rüsen, Jörn 62n232
Rust, Sarah 140n411, 451n1384
Ruwet, Nicolas 461n1428
Ryack, Eddie 405

Safranski, Rüdiger 190n578
Saleski, Gdal 25n774
Salomo (Salomone; Bibel) 221f., 255, 553, 586
Salomo ibn Gabirol (Dichter) 730
Sam (Bernstein) 580n1779
Samaranch, Juan Antonio 622n1885
Saminsky, Lazare 10, 235ff., 296f., 307n902, 360, 367
Santayana,, George 429
Santee, Clark 438n1338
Sarastro (Mozart) 86f.
Sargeant, Winthrop 585f.
Satie, Erik 115
Saudek, Robert 416, 438n1338, 482n1514, 484
Saussure, Ferdinand de 154, 451n1386
Scelsi, Giacinto 83n288
Schaeffer, Pierra 83n288
Scheibler, Alexandra 410n1239, 509n1592, 529n1642, 549, 556n1714, 644n1950, 650n1966
Schelomo (Bloch) 342
Schenker, Heinrich 431n1310
Scherliess, Volker 112f., 117n384
Schestakova, Ludmilla 699n2119
Schickele, Peter (s. Bach, P.D.Q.)
Schikaneder, Emanuel 351
Schiller, David M. 138n410, 163n488, 178f., 181n550, 187n565, 189n573, 193n584, 214n654, 270ff., 306n899, 319n934, 346n1021, 357n1054, 360–365, 368, 383f., 401n1213, 497n1566, 500n1568, 503ff., 509n1592 u. 1594, 513f., 529n1642, 533n1653, 553n1710, 557n1717, 559ff., 564f., 568n1744 u. 1746, 578n1772, 582n1782, 585f., 611–614, 617n1874, 723n2173, 728
Schiller, Friedrich 79, 266, 268n813
Schillings, Max von 174
Schindler, Alma (*s.* Alma Mahler Werfel)
Schimon ben Jochai (Kabbalist) 553
Schirmer, Gustav 244
Schirmer, Rudolf E. 244
Schlegel, Friedrich 113
Schlüter, Bettina 45n169f.
Schmauks, Dagmar 124n397
Schmid, Manfred Hermann 102n335
Schmidt, Siegfried J. 69
Schmidt-Oberländer, Gero 688n2100
Schmuÿle (Mussorgski) 699f.
Schnebel, Dieter 708f.
Schneider, Elisabeth 10
Schneour, Zalman 403n1216
Scholem, Gershom 307n903, 549n1698, 552n1703
Schönberg, Arnold 85, 103–106, 112, 114f., 134, 144, 147, 449, 463f., 466ff., 470ff., 474, 477, 480, 487, 489, 493, 504, 525, 533f., 547, 557, 582n1782, 634f., 638, 648
Schonberg, Harold C. 418n1263
Schönberger, Otto 41n156
Schopenhauer, Arthur 19, 217, 317, 324n944, 351, 446
Schorr, Friedrich 257
Schostakowitsch, Dimitri 413n1249, 461n1425, 489, 581
Schrade, Leo 451n1384
Schraten, Jürgen 14n30, 44n167
Schrott, Raoul 716f.
Schubert, Franz 461n1425, 535
Schumann, Robert 84n292, 111, 465n1441 u. 1443, 468n1449
Schuman, William 146n422, 413n1249, 468n1449
Schuré, Édouard 316n931, 322n939
Schwab-Felisch, Oliver 431n1310
Scott, Ridley 101n334
Seidel, Frederick 570f.
Seldes, Barry 410n1237 u. 1239, 429n1299f., 432f., 467n1448, 509n1594, 569n1750, 580n1777, 617n1875
Semael (Th. Mann) 153
Semhazai (Th. Mann) 153
Senator, Ronald 567n1741

Sessions, Roger 451n1384, 504n1578
Shakespeare, William 146, 177f., 405, 455n1404, 457n1412, 463, 479f.
Shepard, John 9
Shepard, Richard F. 644
Shiloah, Amnon 307f.
Sibelius, Jean 489, 525
Sicking, Kerstin 44n167, 59n222, 70, 72n263, 77, 84f., 90n309, 111, 129n399
Siebert, Horst 693n2106
Sieff, Rebecca 179, 357
Siegel, Lawrence 567n1741
Sikorski, Tomasz 83n288
Silva, Giulio 257
Simeone, Nigel 146n422, 446n1365, 584n1789, 594n1819
Singer, Irving 445, 589
Sinjawski, Andrei 411
Skinner, Burrhus F. 436
Skrjabin, Aleksander 101
Slatkin, Leonard 596
Sloterdijk, Peter 659
Smith, Douglas 438n1338
Smith, Gary 712n2142, 715n2147
Sondheim, Stephen 580n1779
Spielberg, Steven 53
Spinoza, Baruch de 310n913
Spohr, Louis 100n332
Sponheuer, Bernd 411n1240 u. 1242
Staden, Heinrich von 4
Staël, Madame de (*auch* Anne Louise Gemaine de Staël-Holstein) xiii
Stearns, David Patrick 655n1986
Stein, Gertrude 463, 465n1442
Steinbeck, Wolfram 100n332
Steinberg, Michael 443n1355 u. 1357
Steinberg, Nancy 151n433
Steiner, Rudolf 316n931, 322n939
Stephani, Walter 11
Stephani-Niemeyer, Christa 11
Stern, Aaron 621n1883
Stern, Jacob 254
Stern, Rosa 254
Stevens, David 223n690
Stieglitz, Alfred 259
Stockhammer, Robert 179n546
Stockhausen, Karl-Heinz 115, 451n1383, 557
Stone, Irving 500n1568
Strabon (Geograph) 665n2017
Strassburg, Robert 166f., 174n525 u. 527, 330
Strauss, Levi 254
Strauss, Richard 174, 178, 410n1240, 493, 525
Strawinski, Igor 112, 117n384, 140n411, 147, 405, 413n1249, 441f., 449, 451n1384, 457f., 463f., 466f., 469n1455, 471ff., 475f., 477, 480n1508, 484, 487, 489f., 493, 503f., 523n1616, 540n1667, 557, 647
Strohm, Reinhard 45f.
Sulzer, Salomon 166
Syrinx (griech. Myth.) 24n79
Szent-Györgyi Nagyrápolt, Albert von 413

Tamino (Mozart) 71n261, 86f., 94, 351
Tappy, José-Flore 168f., 178ff., 216n659
Tawa, Nicholas 489n1537
Temkin, Mordecai 567n1743
Terhag, Jürgen 689n2101
Tewes, Michael 435n1329
Theissen, Gerd 23
Tholen, Georg Christoph 712n2142
Thomas, Gary C. 579n1776
Thomson, Virgil 465n1442, 578, 697, 701
Thorau, Christian 70n259, 114n373, 444n1360
Thoth (ägypt. Gott) 2
Thuille, Ludwig 173f.
Tibaldi Chiesa, Mary 167n502, 221n684, 223n690, 342n1006, 346n1021f., 358n1056, 374
Tiffany, Marie 244n736
Tirésias (Strawinski) 441
Toscanini, Arturo 107
Tourel, Jennie 398n1204, 575n1764
Traber, Habakuk 618n1877
Trepp, Leo 561n1729, 723n2173, 728
Tristan (Wagner) 219n672
Trophonios (griech. Myth.) 716ff., 721
Trotzki, Leo 317n932, 411
Troyanos, Tatiana 441
Tschaikowski, Pjotr Iljitsch 405, 522n1613
Tudor, Dan 116
Tudor, David 83n288

Ungar, Andre 585n1792
Unseld, Melanie 44–48, 59n222, 70n260, 706
Uspenskij, Boris A. 59, 684

Valéry,François 146
Valéry, Paul 146
Vansina, Jan 22n73
Varela, Francisco J. 694n2108
Varèse, Edgar 545n1681
Verdi, Giuseppe 87n304, 96f., 100f., 480n1508
Vergil 72n262
Vinkovetzky, Aharon 401n1212
Vivaldi, Antonio 107

Wager, Michael 399, 441, 588ff.
Wager, Walter 415n1256, 427n1294
Wagner, Richard iii, 36, 38f., 43, 89f., 96, 107, 113ff., 130f., 133f., 164, 173f., 178, 180, 182–187, 189, 191, 202, 215–220, 222f., 250, 273, 289, 296n870, 309, 317, 325, 350f., 361, 374f., 377, 384, 441f., 463, 465f., 468, 474n1480, 525f., 533n1653
Walker, Sarah 78
Walter, Bruno 35, 418
Warburg, Aby 14n30, 50n190, 71n261, 717
Warburg, Felix 254
Warburg, Gerald 254, 257

Ward, Seth 269n814, 282n839, 365n1078, 723n2173
Weber, Elisabeth 712n2142
Weber, Max 105
Webern, Anton von 112f., 508, 557
Weiher, Anton 43n165
Weiner, Herbert 549f., 552, 556n1714
Weingartner, Felix 107
Weinrich, Harald 712n2142
Weiß, Günther 410n1240
Wells, John 621n1883
Welzer, Harald 14n33, 44n166, 63
White, Hayden 55n211
Whitman, Walt xiii
Wiesel, Elie 567f., 620
Wieseltier, Leon 560n1726
Wilberg, Petra-Hildegard 186, 217f.
Wilkomirski, Binjamin (*alias* Bruno Dössekker) 54
Williams, Susan 573n1762, 575
Wilson, Mary 596n1825
Wiseman, Carter 423n1278
Witzenbacher, Kurt 567n1743
Woitas, Monika 45n169
Wolpe, Stefan 545n1681
Wolzogen, Hans von 114n373
Wood, Elizabeth 579n1776
Wordsworth, William 96n320

Xenakis, Iannis 545f., 557

Yerushalmi, Yosef Hayim 129n399
Ysaÿe, Eugène 173n522
Yun, Isang 83n288

Zeitblom, Serenus (Th. Mann) 190n578
Zeitlin, Aaron 567n1743
Zeitlin, Oreen Inez 566n1740
Zimmer, Hans 101n334
Zimmermann, Heidy 204–210, 212n647, 723n2173
Zirfas, Jörg 669n2034, 677–683, 685
Zeus (griech. Gott) 13, 43
Zobl, Wilhelm 83n288