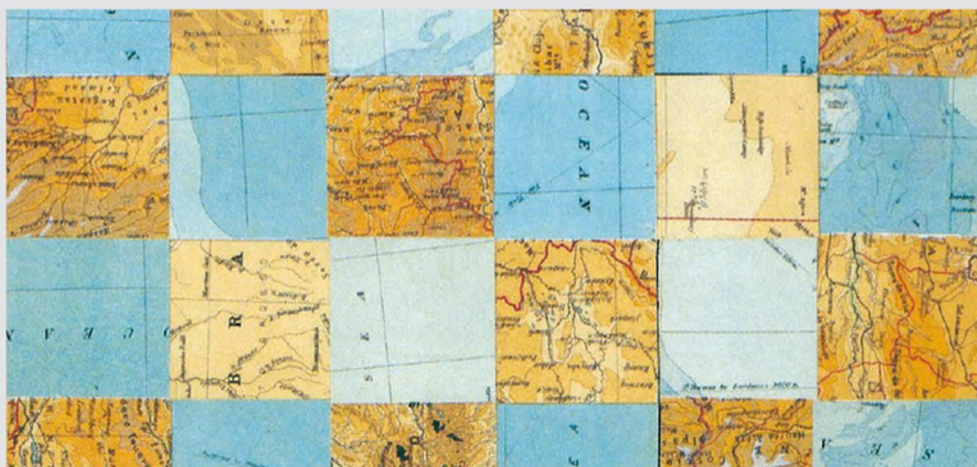


Assaf Shelleg

Musikalische Grenzgänge

Europäisch-jüdische Kunstmusik
und der Soundtrack der israelischen
Geschichte



*Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen
des Leo Baeck Instituts 78*

Mohr Siebeck

Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen
des Leo Baeck Instituts

78

Unter Mitwirkung von

Michael Brenner · Astrid Deuber-Mankowsky · Sander Gilman ·
Raphael Gross · Daniel Jütte · Miriam Rürup ·
Stefanie Schüler-Springorum · Daniel Wildmann (geschäftsführend)

herausgegeben vom

Leo Baeck Institut London



Assaf Shelleg

Musikalische Grenzgänge

Europäisch-jüdische Kunstmusik
und der Soundtrack der israelischen Geschichte

Aus dem Englischen übersetzt von Felix Kurz

Mohr Siebeck

Assaf Shelleg ist Assistant Professor der Musikwissenschaft an der Hebräischen Universität Jerusalem. Von 2009 bis 2011 lehrte er als Visiting Efroymsen Scholar am Institut für jüdische, islamische und nahöstliche Sprachen und Kulturen an der Washington University in St. Louis; von 2011 bis 2014 war er Schusterman Visiting Assistant Professor der Musikwissenschaft und Jüdischen Studien am Institut für Religionswissenschaften der University of Virginia. Sein Buch *Jewish Contiguities and the Soundtrack of Israeli History* wurde mit dem Joel Engel Prize (2015) und dem Jordan Schnitzer Book Award (2016) ausgezeichnet.

Felix Kurz übersetzt vorwiegend wissenschaftliche Literatur aus dem Englischen und Französischen. Für musikwissenschaftliche Beratung dankt er Dr. Jeff Brown (Berlin).

e-ISBN PDF 978-3-16-155284-7

ISBN 978-3-16-155253-3

ISSN 0459-097X (Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2017 Mohr Siebeck, Tübingen. www.mohr.de

Titel des Originals: Assaf Shelleg, *Jewish Contiguities and the Soundtrack of Israeli History*, © Oxford u. a.: Oxford University Press, 2014.

„*Jewish Contiguities and the Soundtrack of Israeli History*“ was originally published in English in 2014. This translation is published by arrangement with Oxford University Press. Mohr Siebeck is solely responsible for this translation from the original work and Oxford University Press shall have no liability for any errors, omissions or inaccuracies or ambiguities in such translation or for any losses caused by reliance thereon.

„Musikalische Grenzgänge. Europäisch-jüdische Kunstmusik und der Soundtrack der israelischen Geschichte“ erschien 2014 in der englischen Originalausgabe. Diese Übersetzung erscheint mit Lizenz von Oxford University Press. Mohr Siebeck ist ausschließlich für diese Übersetzung der Originalausgabe verantwortlich und Oxford University Press übernimmt keine Haftung für jegliche Fehler, Auslassungen, Ungenauigkeiten oder Mehrdeutigkeiten dieser Übersetzung sowie für im Vertrauen auf diese verursachte Schäden.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde von Gulde-Druck in Tübingen gesetzt und von Hubert & Co. in Göttingen auf alterungsbeständiges Werkdruckpapier gedruckt und gebunden. Der Einband wurde von Uli Gleis aus Tübingen gestaltet. Umschlagabbildung: Ausschnitt aus *Board Game* (1978) von Michael Druks.

ליצירה היפה ביותר, נ'גה.

Vorwort

von Edwin Seroussi

Ganz gleich, wann und wo man die jüdische Begegnung mit der Moderne ansiedelt, und so vieles dieser Epochenbegriff auch umfassen kann, eines bleibt unbestreitbar: Nach dieser Begegnung sollte in der jüdischen Erfahrung nichts mehr so sein wie zuvor. Das heißt nicht, dass das weltweite Judentum zuvor streng gleichförmig gewesen wäre oder dass es keine sozialen und theologischen Umbrüche und Herausforderungen seiner Existenz erlebt hätte. Es heißt nur, dass es ein gewisses Grundverständnis dessen gab, was jüdisch zu sein bedeutet, eines, das alle Juden und ihre nichtjüdischen Umgebungsgesellschaften teilten. Wie sehr sich die historischen Umstände auch wandeln mochten, das tägliche Leben von Juden folgte bestimmten – fraglos in zahllosen lokalen Varianten existierenden – Grundregeln. Und wie unterschiedlich Juden in aller Welt, von Worms bis Bagdad, diese Grundregeln auch praktizierten, wenn sie sich begegneten, erkannten sie einander als Angehörige derselben Gemeinschaft an.

Damit war es nun vorbei. Was die Moderne mit beispiellosen Konsequenzen infrage stellte, war das Grundverständnis von »Jüdischsein«. Die daraus resultierende starke Atomisierung des weltweiten Judentums in scheinbar unverrückbare Lager prägt die moderne jüdische Erfahrung. Auch wenn nominell ein vages Bewusstsein gemeinsamer Herkunft fortbesteht – eine Zeit lang verstärkt vom Grauen des Holocaust, der keinen Unterschied zwischen den sehr verschiedenen Schattierungen des Judentums kannte –, praktizieren Juden im 21. Jahrhundert ihr Judentum auf so unvereinbare Weisen, dass ihr Anspruch, ein Volk zu sein, sich scheinbar als illusionär erweist.

Der klangliche Aspekt der jüdischen Kultur war gegen diese Erschütterungen nicht gefeit, und die durch sie erzeugten klanglichen Brechungen bilden den roten Faden, der die Kapitel in Shelleys provokantem Buch verbindet. Ein entscheidender Moment in der modernen jüdischen Geschichte beschäftigt Shelleg ganz besonders: das Aufkommen des Nationalismus in Europa und seine Übersetzung durch Juden in unterschiedliche Strategien und Praktiken, die einen Umgang mit den gänzlich neuartigen Konstellationen ethnischer, religiöser und kultureller Subjektivitäten ermöglichen sollten. Die musikalischen Folgen dieser Strategien, insbesondere die daraus erwachsenden Praktiken der Kunstmusik, bilden den Kern des Buches.

Der Zionismus ist lediglich eine der revolutionärsten jüdischen Übersetzungen des europäischen Nationalismus, und Shelleg zeigt überzeugend, wie er einen von Kontinuitäten und Brüchen, Anleihen und selektiven Zitaten, Illusionen über den eigenen Ort und Verschiebungen geprägten Soundtrack hervorbrachte. Ausgehend von der imposanten hebraistischen Rhetorik, die jüdische Mythen der Erlösung in die säkulare, dem nationalen Aufbau verpflichtete Sprache des späten 19. Jahrhunderts überführte, legt er gekonnt die Nabelschnur frei, die die jüdische Kunstmusikszenen im britischen Mandatsgebiet und später Israel – nach 1948 von einer nationalistischen Musikwissenschaft »israelische Kunstmusik« getauft –, mit ihren Vorläufern im Europa des frühen 20. Jahrhunderts verband. Doch die eigentliche Enthüllung des Buches – eine Hypothese, die gegenwärtige Narrative über israelische Musik auf den Kopf stellt – besteht in dem Nachweis, wie brüchig eines der Leitmotive des säkular-zionistischen Hebraismus war: die »Negation der Diaspora«. Bis in kleinste Details zeigt Shelleg, wie die an die Diaspora erinnernden Stimmen, die der Hebraismus auszulöschen suchte, etwa die monofonen und heterofonen Texturen arabisch-jüdischer Liturgien, die sich der polyfonen tonalen Vertikalität widersetzen, die Werke der von ihm ausgewählten Gruppe anerkannter jüdischer Komponisten durchziehen, die von circa 1930 bis 1975 im britischen Mandatsgebiet und später Israel tätig waren.

Einzigartig an diesem Buch ist die beeindruckende Bandbreite an Primärquellen jenseits von Noten – etwa literarische Werke, Musikkritiken und Tagebücher –, mit denen der Autor seine zentralen Argumente belegt. Auch das soziale und weltanschauliche Umfeld, in dem sich die einzelnen Komponisten jeweils entwickelten, wird präzise vermessen. Den Hintergrund eines Künstlers nachzuvollziehen, trägt zum Verständnis seiner ästhetischen Entscheidungen bei. Shelleg zeigt brillant, wie die »jüdischen« Optionen, für die sich europäisch-jüdische Komponisten an der Schwelle zum 20. Jahrhundert entschieden, weniger aus erster Hand – aus »authentischen« Kindheitserfahrungen – stammten, als sie klangliche Stereotype des Jüdischen, die in ihrer nichtjüdischen Umwelt kursierten, gleichsam aus zweiter Hand darboten. Als (mitunter orientalisierte) Fremde in ihren europäischen Ländern vermochten diese Komponisten ihrer diasporischen jüdischen Nationalität keinen Ausdruck zu geben, da sie nicht einmal die Sprache ihres Volkes – auch die musikalische nicht – beherrschten. Der von Shelleg als »Autoexotismus« bezeichnete Prozess zog eine doppelte *différance* klanglicher Signifikanten nach sich, deren Status sich von Zeichen zu Symbolen verschob.

Man könnte meinen, das Thema des Buches sei ein bloßes Nebengleis der großen Narrative der modernen europäischen Kunstmusik oder auch der jüdischen Studien. Das wäre ein Irrtum. Zudem füllt das Buch eine Lücke in der vorherrschenden Geschichtsschreibung der westlichen Musik, die nationalistischen Agenden folgend die Beiträge der »Anderen« bestenfalls als »kleine«,

schlimmstenfalls als unbedeutende, abgeleitete musikalische Texte marginalisiert hat. Tatsächlich erhellt der von Shelleg behandelte Fall moderner jüdischer Komponisten inner- wie außerhalb Europas die selten erforschte Perspektive der umgesiedelten Schöpfer moderner westlicher Kunstmusik.

Als Fallstudie zur Kunstmusik bietet das Buch zugleich eine leidenschaftlich geschriebene Einführung in das Scheitern des zionistischen Hebraismus, der neue Generationen von Einwanderern in das Land Israel nicht für seine erbau-lichen säkularen und antidiaporischen Ansprüche zu gewinnen vermochte. Zähl-liche religiöse Unterströmungen, die in der israelischen Gesellschaft nach 1967 schließlich offen hervorbrachen, zehrten die verbliebenen Energien des Hebraismus auf und eröffneten eine neue Ära, die von einer Rückkehr zum »jüdischen Bücherregal« geprägt war – und wie man in Abwandlung des Unter-titels dieses Buches hinzufügen kann: zu »jüdischen Soundtracks« (durchaus im Plural). Diese Rückkehr bringt ihrerseits die jedem modernen Nationalismus innewohnende Gefahren mit sich, jene Gespenster, die dessen Wiege Europa in den vergangenen hundert Jahren mehr als einmal an den Rand des Abgrunds geführt haben. Aus dieser Perspektive betrachtet ist Shellegs Buch eine zeitge-mäße Ergänzung für die Bibliothek jedes deutschen Lesers, der sich für moder-ne Kunstmusik, modernen Nationalismus, das moderne Judentum und das mit allen dreien verbundene Unbehagen interessiert.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort von Edwin Seroussi	VII
Abkürzungen	XIII
<i>Einleitung</i>	
Jüdische Kontiguitäten: Europäische Vergangenheiten in der Levante	1
<i>Kapitel 1</i>	
<i>Hava Nagila?</i> Die fragwürdige Zentralität der osteuropäischen Klanglandschaft	21
<i>Kapitel 2</i>	
Vor und nach der Staatsgründung: Die Verwässerung des Hebraismus	103
<i>Kapitel 3</i>	
Die 1960er und 1970er Jahre: Die Artikulation des Jüdischen in der israelischen Kunstmusik	209
<i>Kapitel 4</i>	
Die historiografischen Karten neu mischen	295
Literaturverzeichnis	315
Register	337

Abkürzungen

- HOM: Abraham Zvi Idelsohn, *Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz*, 10 Bde., Leipzig 1914–1932 (HOM, III, 99 = Bd. 3, Transkription Nr. 99)
- LOC: Library of Congress, Washington, DC
- MSC: Mordecai Seter Collection
- MSCN: Mordecai Seter Collection, Seter notebooks
- NLI: National Library of Israel, Jerusalem
- NSA: National Sound Archives, Jerusalem
- YTA: Yad Tabenkin Archive, Ramat Efal

Einleitung

Jüdische Kontiguitäten: Europäische Vergangenheiten in der Levante

In Tel Arsa wurde weder ein Kulturhaus errichtet noch die Straße gepflastert. [...] Ingenieur Brzezinski kletterte auf sein Hausdach und installierte dort eine riesige Rundfunkantenne, um jede Nacht die fernsten Sender abhören zu können. [...] Nachts wimmelte es in den Schluchten ringsum. Die Wildnis der Geröllfelder und Bergketten strebte danach, bis an die Hauswände vorzudringen. Schakale heulten ganz in der Nähe, und das Blut erstarrte in den Adern bei dem Gedanken an ihr weiches, angespanntes Tapsen zwischen den Setzlingen, unterhalb der geschlossenen Läden, vielleicht sogar auf der Veranda. Eine einzige Straßenlaterne aus der frühen Mandatszeit mit kleinen quadratischen Glasscheiben und einer grünen Kuppel darüber warf nachts ihr einsames Licht auf die Schotterstraße. Die Finger des Feigenbaums unten im Garten waren leer. Draußen im Dunkeln war kein Mensch. Die quadratische Laterne leuchtete umsonst. Alle Einwohner verzogen sich nach Einbruch der Dunkelheit in ihre Häuser. Madam Jabrowa spielte jeden Abend Klavier, und ihre Nichte Ljubow Binjamina strich das Cello, bis sich einem vor Trauer das Herz verkrampfte. [...] Eines Nachts schrie Ingenieur Brzezinski plötzlich aus vollem Halse »Feuer! Feuer!«, weil er im Radio auf Beethovens *Eroica* gestoßen war, die von irgendeinem Nazi-Sender auf dem Balkan ausgestrahlt wurde. [...] Von Schreck und Asthma befallen, wachte Hillel in solchen Nächten auf, sah zwischen den Ladenlamellen den Schädel des türkischen Janitscharen in der schwarzen Luft schweben und ihn mit toten Zähnen angrinsen und zog sich weinend das Laken über den Kopf. Dann erhob sich der Tierarzt [sein Vater] und ging barfuß in das Zimmer des Kindes, um das Laken zurechtzuziehen und dem Jungen ein Trostlied zu singen. [...] Später, gegen Morgen, heulte der Untermieter Mitja jenseits der Wand manchmal mitten im Traum: »Kein Mitleid! Rührt ihn nicht an! Er leeebt noch! *Jaaa njee snaaaju! Jaa njee ponimaaaju!* Da ist nichts. Gar nichts!« Und verstummte wieder.

Amos Oz, *Der Berg des bösen Rates*¹

Die Klangkulisse eines Jerusalemer Vororts an der Schwelle zur Staatsgründung offenbart einige der Kontiguitäten, die sich mit dem Beginn des zionistischen Projekts ergaben. Eine Rundfunkantenne, die über die Grenzen des Jischuw (der jüdischen Gemeinschaft in Palästina) hinaus in das ehemalige europäische Heimatland reichen soll, wird auf einem Dach installiert, nur um eine beunruhigende Erinnerung an den Grund zu bieten, der zur Emigration geführt hatte. Unweit davon wird ein im Land geborenes Kind mit einem Lied in den Schlaf gewiegt,

¹ Amos Oz, *Der Berg des bösen Rates*, übers. v. Ruth Achlama, Frankfurt a.M. 1993, 43–46.

das als Bestandteil der nationalen Kultur gilt, obwohl es sich vermutlich um eine mit hebräischen Versen kontrafazierte Melodie aus Osteuropa oder Palästinas nichtjüdischem semitischem Kulturraum handelt (womit das Lied den zionistischen Drang bezeugt, einen kulturellen Gegensatz zu benachbarten und zugänglichen Kontexten zu erzeugen).² Und vor dem politisch angespannten Hintergrund des verzögerten Rückzugs der Briten aus dem Land sowie der jüdischen Staatsgründung, die sich am Horizont abzeichnet, gerät die Aufführung klassischer Musik zu einer schmerzhaften Reminiszenz, dargeboten von Emigranten, die in den Worten von Amos Oz' den Eindruck erweckten, »als seien sie nur zu vornehm, um dem Leben mit gleicher Münze zurückzuzahlen«. ³ Kontrapunktiert durch heulende Schakale und klagende Muezzins, die den Jerusalemer Vorort zu belagern scheinen, werden Oz' Schilderungen von Musik zu Metonymien für die anomalen Gegebenheiten im Jischuw. Indem er in seiner Novelle auf volkstümliche oder populäre Musik hinweist (zwei Genres, die vor der Entstehung urbaner Zentren in Palästina ununterscheidbar waren) sowie auf Verse, die in biblische Ausdrucksweise gefasst sind und aus der Kraft des Hebräischen schöpfen, kann Oz eine unnachgiebige Kluft aufzuzeigen: zwischen der zionistischen Erlösungsrhetorik der hebräischen Kultur (im Folgenden Hebraismus), die sich von den Welten des Exils wie auch von der arabischen Gemeinschaft Palästinas abgrenzte (mit der der Jischuw um territoriale und demografische Vorherrschaft konkurrierte), und den kulturellen Hybriden, die derartige Konstrukte gefährdeten. Wehmut und alpträumhafte Visionen in Tel Arsa waren bloß Symptome solcher Abtrennungen. Was die nationale Rhetorik als einheimisch und authentisch ausgab, war gewöhnlich Resultat selektiver Anleihen bei jüdischen Vergangenheiten und der (semitischen) klanglichen Umgebung Palästinas, während exilische Quellen in die Ferne gerückt und theologische Konzepte säkularisiert wurden. Doch die Musik war die widerspenstigste Komponente dieses porösen nationalistischen Diskurses. Sie sickerte in den Jischuw (und später den Staat Israel) ein und trotzte dabei den binären Gegensätzen, die die nationale Rhetorik stützten, wie ein bohrender Hinweis auf die Unsicherheit der politischen Grenzen des Landes und auf die Herkunftsländer seiner Bewohner. Die musikalische Landschaft des Jischuw (damals ein Staat im Werden) hallte wider von jüdischen wie nichtjüdischen Stimmen, die früher in dieser geplagten Region gelebt hatten, und war zugleich von Gehör und Hand jener Europäer geprägt, deren Importe oftmals einen Filter darstellten, den andere Musikrichtungen passieren mussten.

Die moderne hebräische Literatur transkribierte die Klänge, die auch in Oz' Text heraufbeschworen werden: die populäre und volkstümliche Musik (ob sie

² Itamar Even-Zohar, *The Emergence of a Native Hebrew Culture in Palestine, 1882–1948*, *Poetics Today*, 11.1 (1990): 181.

³ Oz, *Der Berg des bösen Rates*, 25.

nun authentisch, geborgt, angeeignet oder erfunden war) und die Klassik, die oftmals als Metonymie für ein utopisches oder dystopisches Europa diente. Der hauptsächlich aus der volkstümlichen und populären Musik schöpfende stilistische Radius von Autoren und Dichtern ließ sich durch die Präsenz des hebräischen Textes rechtfertigen, dessen vom biblischen bis zum modernen Hebräisch reichende sprachliche Schichten die Substanz bildeten, die den jüdischen Nationalismus beseelt hatte, und durch die entfernten Orte in der europäischen Diaspora, deren Musik nun neue, ideologische aufgeladene Texte erhielt. Diese Klanglandschaften reichten der Literatur aus, um die jüdischen und nichtjüdischen Kontiguitäten im Palästina der Mandatszeit und später im Staat Israel zu kartografieren; die klassische europäische Musik des 18. und 19. Jahrhunderts wurde unterdessen zum Symbol für Verlust oder bot einen schwachen Trost. Allerdings gab es in diesem entstehenden Siedlungsraum noch andere Elemente: Er wurde auch von emigrierten Komponisten bevölkert, deren Kunstmusik aus den von Oz geschilderten Klanglandschaften schöpfte und ähnliche Friktionen von Zeit und Ort aufwies. Ihre Werke wurden bald als »israelische Kunstmusik« bezeichnet, obwohl die Institutionalisierung dieses Bereichs schon vor der Staatsgründung begonnen hatte. Doch wie viele nationale Klassifizierungen solcher Art wurde die Bezeichnung nicht nur nach der Staatsgründung geprägt, sondern zeugt sie auch von der Präsenz einer lenkenden zionistischen Hand, die rückwirkend etwas als Andeutung erscheinen lässt.

Die Kunstmusik im Übergang von der Mandatszeit in die israelische Ära erschöpfte sich nicht in der Aufführung klassischer Musik (wie in einer neueren Publikation irrtümlich behauptet),⁴ sondern nahm alle Klänge in sich auf, die auch moderne hebräische Autoren angeregt hatten, ebenso aber andere, sowohl einheimische wie gleichsam eingewanderte. Alle diese Klänge wurden in Instrumental- und Vokalwerke kanalisiert, die unter der Ägide der europäischen Moderne als »Kunstmusik« bezeichnet wurden (um etwas für die »niederen« Schichten der Musik Unantastbares zu markieren), bis Entfremdung vom Publikum und neue Technologien der Musikverbreitung ihre Privilegien untergruben und die Kategorie in sich zusammenfiel. Die ersten Protagonisten, die an der Herausbildung von Kunstmusik im Jischuw teilhatten, waren unfreiwillig in die Levante geratene europäische Juden, deren musikalische Ausbildung vor dem Hintergrund moderner, eng an die nationalen Räume Europas gebundener Diskurse stattgefunden hatte. Die älteren Vertreter dieser Generation von Emigranten hatten noch am Diskurs der modernen jüdischen Kunstmusik in Europa teilgehabt – während einer kurzen Phase von den 1910er Jahren bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, in der sich jüdische wie nichtjüdische Komponisten der Musiksprache der Mehrheitsgesellschaft bedienten, um die Stimme der jüdischen Minderheit anzunehmen (gewöhnlich ohne sich dem Zionis-

⁴ Barry Rubin, *Israel. An Introduction*, New Haven 2012, 293 f.

mus anzuschließen). Die Kunstmusik in Palästina war somit in vieler Hinsicht eine räumlich verpflanzte moderne europäische, in manchen Fällen sogar europäisch-jüdische Kunstmusik.

Und so beginnt die Geschichte der israelischen Kunstmusik gewissermaßen in der Mitte – mit der Auswanderung einer kritischen Masse mittel- und westeuropäischer Komponisten in das britisch verwaltete Palästina, wo sie durch die mitgebrachten Kompositionstechniken und ihr Ringen mit der vorbelasteten Idee eines Jüdischen in der Musik gewaltige kulturelle Kettenreaktionen auslösten, die über die Kennzeichen eines nationalistischen Stils hinauswiesen. Die gegen die vorherrschenden ästhetischen und politischen Diskurse des Zionismus anschreibenden Komponisten konnten sich dabei weder vom europäischen Umfeld ihrer Ausbildung lösen noch von einem modernen Vokabular, dessen Zusammenstoß mit dem des Zionismus viele der im vorliegenden Buch behandelten Episoden prägte. Der Jischuw hingegen, der negative Bilder aus dem Arsenal des europäischen Antisemitismus übernahm, um die von ihm verachtete Mentalität des Exils mit einer Rückkehr zur Normalität in Eretz Israel zu kontrastieren, konnte dies; er trennte jüdische und europäische Welten vom zionistischen Projekt ab. Diese Abgrenzung wiederum ermöglichte eine teleologische, von der Zerstörung über das Exil zur Erlösung führende Allegorie, die die zionistische Gegenwart rechtfertigte und die an ihrer entbehrensreichen Verwirklichung Beteiligten psychologisch rüstete. Solche linearen Vorstellungen fanden auch Eingang in die musikwissenschaftliche Literatur, deren binäre Methoden der »Repräsentation« bloß erklären konnten, warum $X = X$ ist: Mit dem Nachweis, dass bestimmte Merkmale einer osteuropäischen Melodie eine jüdische Exilwelt »repräsentieren«, die mit dem Säkularismus des Jischuw in Konflikt stehe,⁵ oder bestimmte Motive »israelisch« seien, nur weil sie einer Übersetzung biblischer Tropen ähneln oder in der Kunstmusik geläufig sind,⁶ haben Musikwissenschaftler unkritisch zionistische Tropen der »Rückkehr« untermauert. Die Verleugnung musikalischer Idiome aus der jüdischen Geschichte, die das zionistische Selbstbild überschritten, offenbarte nicht nur ein konformistisches Verständnis von Identität – eines, das den »Wunsch, subsummiert zu werden, das starke Bedürfnis, vor allem durch gemeinsame Eigenschaften wahrgenommen zu werden« (Leon Wieseltier) bezeugt⁷ –, sondern stellte außerdem die moderne jüdische Kunstmusik und die Kunstmusik in Palästina und Israel als zwei unterschiedliche Phänomene dar. Studien über die israelische Kunstmusik kreisten folglich um eine Verschränkung von Zitat und

⁵ Jehoash Hirshberg, *Music in the Jewish Community of Palestine, 1880–1948. A Social History*, New York 1995, 245–257.

⁶ Herzl Shmueli, »Das israelische Volkslied. Untersuchung von Stil, Form und Texten« (Hebr.), Tel Aviv 1971; Ronit Seter, Yuvalim Be-Israel. Nationalism in Jewish-Israeli Art Music, 1940–2000, Dissertation an der Cornell University, 2004.

⁷ Leon Wieseltier, *Against Identity*, New York 1994, 4.

Identität: Werke, deren eurozentrisches Musikvokabular das zionistische Unternehmen schmücken konnte, wurden kanonisiert, Kompositionen, die nationalistische Konstruktionen durchkreuzten, hingegen an den Rand gedrängt. Dieser Fokus der Musikwissenschaft ging auch zulasten eines Studiums der Vorgeschichte jener verpflanzten Musik sowie der Art und Weise, wie moderne europäische Komponisten, die mit jüdischen und nichtjüdischen Deutungen des Jüdischen in der Musik rangen, in den 1940er und 1950er Jahren die Erosion des Hebraismus vorantrieben.⁸

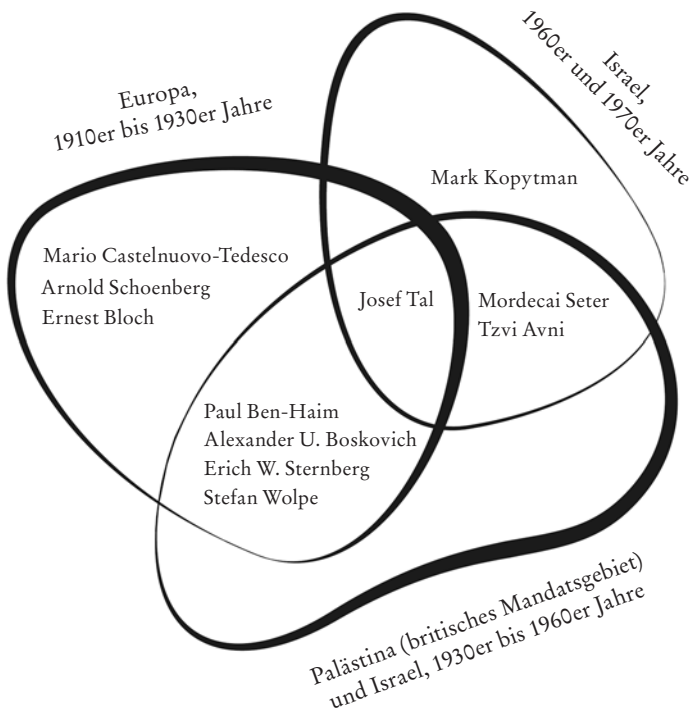
Das vorliegende Buch untersucht daher zunächst Momente des Polysystems (oder, folgt man Itamar Even-Zohar, der Fortsetzung des dynamischen Funktionalismus),⁹ in dem europäische Juden innerhalb des modernen ästhetischen Diskurses ihrer Umgebungsgesellschaften jüdische musikalische Kennzeichen zugleich artikulierten und desartikulierten. Danach zeigt es, wie Teile dieses Systems nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in das britisch verwaltete Palästina verschoben wurden, wo emigrierte Komponisten zwar Kompromisse mit dem zionistischen Diskurs fanden, de facto aber eine Abkehr vom Vokabular des eurozentrischen Nationalismus beschleunigten und die theologischen Unterströmungen im Zionismus derart entfesselten, dass die bislang einen nationalen Einklang und Säkularismus vermittelnden Schablonen brüchig wurden. Um die Synchronitäten dieser Entwicklungen aufzuzeigen, besteht das Buch aus drei Kapiteln und einem Schluss, die von Europa nach Palästina und über die Zeit nach der Staatsgründung schließlich in die 1960er und 1970er Jahre führen – eine indirekte Relativierung politischer Wendepunkte wie 1948 oder 1967, die bereits existierende (und in der Geschichtsschreibung oftmals übergangene) Phänomene eher beschleunigten und verstärkten als durchbrachen. Die an diesen Entwicklungen beteiligten Protagonisten sind in Abbildung 0.1 in sich überschneidenden Kreisen aufgeführt.

Da dieses Buch weniger auf Biografismus und den binären Mechanismus der »Repräsentation« zielt als auf dialektische Bewegungen, sind die Kapitel historisch und thematisch verschränkt. Das erste Kapitel untersucht die Vorgeschichte der israelischen Kunstmusik; es unterstreicht das Kontinuum der in Mittel- und Westeuropa geschriebenen modernen jüdischen Kunstmusik und führt den Leser in die ästhetischen Dilemmata ihrer Geschichte und Historiografie ein – von der Exotisierung der eigenen Musik durch die Komponisten bis zu deren Assimilation an einen Diskurs, der vom Wagnerschen Regime der Re-

⁸ Philip Bohlman verwischt diese ideologische Trennlinie etwas, allerdings stehen die Kunstmusik und ihre Dialektik auch nicht im Zentrum seiner Studien. Vgl. Philip V. Bohlman, *Jewish Music and Modernity*, New York 2008; ders., *The World Center for Jewish Music in Palestine 1936–1940. Jewish Musical Life on the Eve of World War II*, New York 1992; ders., *The Land Where Two Streams Flow. Music in the German-Jewish Community of Israel*, Urbana/Chicago 1989.

⁹ Itamar Even-Zohar, *Polysystem Theory*, *Poetics Today*, 11.1 (1990): 9–26.

Abb. 0.1



präsentation und den lärmenden Tropen des Jüdischen in der Musik verfolgt wurde. Ergänzt wird dies durch eine Auseinandersetzung mit der Historiografie der modernen jüdischen Kunstmusik und mit einer musikalischen Dialektik, die im Zuge des Paradigmenwechsels vom Essentialismus zum Antiessentialismus unbeachtet geblieben ist. Mein Versuch, die Zentralität der osteuropäischen Klanglandschaft durch Kontrollfälle infrage zu stellen, sei es »von innen« (Maurice Ravel, Erich Walter Sternberg) oder durch nichtaschkenasische Figuren (Mario Castelnuovo-Tedesco, Arnold Schönberg), dient dem doppelten Zweck, ein Kontinuum zu verdeutlichen (das musikgeschichtliche Darstellungen in unterschiedlichem Maß berücksichtigt haben) und die im Palästina der Mandatszeit entstehende Landschaft zu vermessen. Neben anderen Vorzügen bietet uns diese Umgebung diverse Kontrollfälle, die von entscheidender Bedeutung sind, um die Zentralität der osteuropäischen Klanglandschaft zu hinterfragen und jüdische Kontiguitäten darzustellen. Mehrere der hier eingeführten Protagonisten tauchen nach ihrer Emigration ins britische Palästina dann auch im folgenden Kapitel auf.

Wie andere europäische Minderheiten wetteiferten auch jüdische Komponisten um einen sekundären Rang auf dem Totempfehl der deutschen Kultur, in-

dem sie die eigene Kultur exotisierten und so ihre »Andersartigkeit« gegenüber der nichtjüdischen Mehrheit marktfähig machten. Dieser Prozess des »Autoexotismus« (James Parakilas)¹⁰ unterschied sich allerdings deutlich von dem eines Edvard Grieg oder Manuel de Falla, denn die meisten jüdischen Komponisten, die sich durch ihre Musik *als* Juden identifizierten (wie etwa Ernest Bloch und Castelnuovo-Tedesco), beherrschten das Hebräische nicht – ihre Muttersprache war die der jeweiligen Umgebungsgesellschaft – und hatten allenfalls sporadischen Kontakt zu realen jüdischen Gemeinschaften. Als Außenstehende gegenüber den eigenen Traditionen waren sie eher damit vertraut und davon geprägt, wie ihre Kultur von anderen gesehen wurde, als umgekehrt. Als sie im 19. und frühen 20. Jahrhundert orientalistische Klischees über Juden und ihre Musik erkannten, verinnerlichten sie in ihren eigenen tonalen oder posttonalen Konstellationen die in diese Idiome eingeschriebenen Hierarchien; sie verinnerlichten besonders Zitate oder Anspielungen auf jüdische, zumeist osteuropäische Volksmusik, selbst wenn sie direkte Anspielungen aufgrund gesellschaftlicher Einschränkungen nicht reproduzieren konnten. Nichtjuden fiel ein Bezug auf die osteuropäische Klanglandschaft offenkundig leichter, da sie nicht durch assimilatorischen und psychologischen Druck oder die klangliche Phänomenologie dieses Materials gehemmt waren. Vielfach unterstrichen sie dabei Eigenschaften, die es als andersartig erscheinen ließen, wobei sie weithin einem gewaltsam ausgrenzenden nationalistischen Prisma folgten (Hommagen an die jüdische Kultur waren entsprechend selten). Doch in der von Außenstehenden wie Zugehörigen (etwa Martin Buber und Abraham Zvi Idelsohn) als authentisch wahrgenommenen osteuropäischen Klanglandschaft – aschkenasische Liturgie, jiddische Volkslieder und Klezmer –, schwangen historisch Tropen der Andersartigkeit mit, die sich auf ihre Tonalität bezogen; sie traf auf Vorwürfe des »Lärms«, die (wie Ruth HaCohen kürzlich erörtert hat)¹¹ als Euphemismen für die Anomalien der Juden dienten, und wurde zudem von manchen Individuen, die zwischen antijüdischen Chiffren und einem entfremdeten jüdischen Selbst zerrissen waren, mit Selbsthass gefärbt.

Erst in der nachwagnerschen Ära, als neue Formen von Subjektivität die Verschränkung von Chiffren und Ideologie aufbrachen, konnten Juden (ähnlich wie andere Minderheiten) einige dieser Annahmen umwerfen und die Matrix und Politik nationaler Identitäten durcheinander bringen. Der moderne jüdische Komponist, der das Jüdische in der Musik aufzugreifen versuchte, erkannte Authentizität in einem nichtassimilierten Osten, dem er selbst nicht angehörte, auf dessen Klänge er sich aber durch Sekundärquellen oder verblichene Erinnerungen an jüdische häusliche Rituale beziehen konnte. Allerdings tat er dies,

¹⁰ James Parakilas, *How Spain Got a Soul*, in: Jonathan Bellman (Hg.), *The Exotic in Western Music*, Boston 1998, 137–193.

¹¹ Ruth HaCohen, *The Music Libel Against the Jews*, New Haven 2011.

ohne die von der Musik beflügelte Sprache zu verstehen, und musste er östliche Importe mit zeitgenössischen Musikdiskursen in Einklang bringen, um für die nichtjüdische Mehrheit akzeptabel zu bleiben. Und als jüdische Komponisten solche Orte der Authentizität erkundeten, in denen die nichtjüdische Mehrheit das demaskierte asiatische Gesicht der Juden erkannte, stießen sie auf den Kern der nationalen Selbstdefinition dieser Mehrheit: Sie beruhte auf der Negation ihres Anderen. Doch trotz des Paradigmenwechsels von essentialistischen zu antiessentialistischen Ansätzen, die frühere Wagnersche Umkehrungen (seien sie positiv oder negativ) diskreditiert haben, ist der Diskurs aus drei Gründen symmetrisch an die osteuropäische Klanglandschaft gekoppelt geblieben: Die Dialektik solcher musikalischen Markierungen, die die Wagnersche Verschränkung von Zitat und Identität nämlich durch Rekontextualisierung und Abstraktion zugleich unterliefen, blieb unberücksichtigt; es wurden keine Kontrollfälle aus nichtaschkenasischen Klanglandschaften herangezogen, die ein Gegengewicht zu den osteuropäischen Musikmerkmalen verinnerlichenden jüdischen Komponisten hätten bilden können; und vor allem wurde das Jüdische dieser Komponisten (ihre Vertrautheit mit dem Judentum im Allgemeinen und mit jüdischer Musik und ihrer Sprache im Besonderen) nie näher bestimmt, um besser zu verstehen, warum sie sich für den Import bestimmten Materials entschieden und wie sie mit ihm arbeiteten. Häufig durchziehen die erwähnten Prozesse die Werke eines einzigen Komponisten. Im ersten Kapitel des vorliegenden Buchs sollen diese Fragen durch einige Kontrollfälle untersucht werden: anhand der italienisch-sephardischen Liturgie, die Castelnuovo-Tedescos sogenannte jüdische Werke in Italien prägte, und der Kunstmusik im britisch verwalteten Palästina (die auf dem Weg war, zur israelischen Kunstmusik zu werden). Diese Fallstudien stellen den ausschließlichen Fokus der Historiografie auf die osteuropäische Klanglandschaft weiter infrage.

Das zweite Kapitel erforscht die Entstehung und Erosion dessen, was ich die hebraistische musikalische Onomatopoesie nenne: das Zitieren jüdischer Volks- und Synagogenmusik, gefiltert durch ein postromantisches Musikvokabular, das nationalen Einklang und Kollektivismus ausdrückte und mit Figuren der Erlösung verschmolz. Anhand der Dialektik von Kompositionen von den späten 1930er bis in die frühen 1960er Jahre werden die Vorläufer, Kontiguitäten und Verschiebungen analysiert, die eine Abschwächung der zionistischen musikalischen Onomatopoesie auslösten und beschleunigten, ebenso wie die Dekonstruktion der für die Rezeption arabisch-jüdischer Musik bestimmenden Paradigmen. Im Zuge einer dichten kulturgeschichtlichen Entwicklung, in der antiromantische Gegenerzählungen hervortraten, wurden romantische nationale Bilder allerdings nicht nur durch den Import von Schönbergs serieller Musik, der im Gefolge der Emigration moderner Komponisten in den 1930er Jahren stattfand, oder durch die spätere Verbreitung serieller Kompositionstechniken der Nachkriegszeit infrage gestellt. Auch gesellschaftliche Veränderungen

wirkten sich auf die israelische Kunstmusik aus: Der Massenzustrom von 700.000 Einwanderern vom 14. Mai 1948 bis zum 31. Dezember 1951¹² – eine Zahl, die die bisherige Bevölkerungsgröße des Jischuw übertraf – beschädigte das vertraute Milieu des Jischuw als ein »Sozialismus«, der »das neue Ziel des nationalen Aufbaus mit seinem Leben« bezahlte.¹³ Vom Siegestaumel in ein zentralistisches Regime der Austerität übergegangen, das weniger von motivierten Individuen als von Politikern und Bürokraten vorangetrieben wurde (die weiterhin der kollektivistischen Ideologie eines sozialistischen Zionismus folgten), erlebte der junge Staat Israel ein Nachlassen des freiwilligen Kollektivismus.¹⁴ Einen Kontrapunkt dazu bildete die historiografische Kanonisierung national erwünschter Euphonien, die moderne, für die romantischen Konstruktionen des Zionismus bedrohliche Ansätze an den Rand drängte. In den frühen 1960er Jahren waren Stilrichtungen, die das zionistische Projekt ergänzten und den Jischuw als eine europäische Enklave an der südlichen Mittelmeerküste imaginierten, anachronistisch geworden. Komponisten erkannten nun die Probleme einer Verschränkung von Zitat und Identität in einem nationalen Kontext, untergruben gezielt die Bedeutungen, die musikalische Kennzeichen im romantizistischen Rahmen des Hebraismus angenommen hatten, und begannen die linearen Eigenschaften nichtwestlicher jüdischer Musiktraditionen zu nutzen. Das Faktum der Staatsgründung am 14. Mai 1948 ist somit als solches von zweitrangiger Bedeutung, wenn man erkennt, dass bestimmte historische und kulturelle Entwicklungen schon früher einsetzten und danach anhielten. Die in der modernen hebräischen Dichtung spürbare Ernüchterung über den romantischen Nationalismus griff auf die Musik über und verband sich mit der Verbreitung moderner Kompositionstechniken, deren Linearität nichtromantische Darstellungen des Ostens ermöglichte.¹⁵

Eine Hinwendung zum Komponieren in harmonischen Zellen und seriellen Strukturen verzerrte die hebraistische musikalische Onomatopoesie zusehends: Volkstänze wirkten »hinkend« und kleine heterofone Spaltungen traten an die Stelle von Dreiklängen; Linearität wurde nicht mehr als eine exotische Verzierung westlicher Musikformen gesehen, sondern als Schnittmenge zwischen nichtwestlichen jüdischen Musiktraditionen und einem von Romantik freien Bild des Ostens. Als Stefan Wolpe und Josef Tal in der vorstaatlichen Ära mit Linearität experimentierten, traf dies auf ideologische Ablehnung oder wurde

¹² Dvora HaCohen, *Immigrants in Turmoil. Mass Immigration to Israel and its Repercussions in the 1950s and After*, übers. v. Gila Brand, New York 2003, 267.

¹³ Noah Lucas, *Israeli Nationalism and Socialism before and after 1948*, in: ders./S. Ilan Troen (Hg.), *Israel. The First Decade of Independence*, New York 1995, 309.

¹⁴ Oriz Rozin, *The Rise of the Individual in 1950s Israel. A Challenge to Collectivism*, Waltham 2011, xiv–xviii.

¹⁵ Assaf Shelleg, *The Dilution of National Onomatopoeias in Post-Statehood Israeli Art Music. Precursors, Contiguities, Shifts*, *Journal of Musicological Research*, 32.4 (2013): 314–345.

historiografisch falsch eingeordnet, doch in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren beschleunigte sich die Verbreitung vergleichbarer Techniken und bot nunmehr Alternativen für eine Reihe neuer, im Land geborener und für einige emigrierte Komponisten, deren Dialektik zu einem postkolonialen Blick auf jüdische Einwanderer aus Nordafrika und dem Nahen Osten führte (die im Folgenden mit Jehuda Schenhaw als arabische Juden bezeichnet werden).¹⁶ Da der eurozentrische Exotismus nicht mehr wirksam war, schwächte diese Verschiebung auch eine soziale Hierarchie, an deren Spitze die osteuropäische Elite des Landes stand, die arabische Juden durch koloniale Paradigmen als vormodern und religiös betrachtete. Und da die Charakteristika nichtwestlicher jüdischer Musiktraditionen in das Arsenal von Komponisten einsickerten, verlor der Mechanismus, der religiöse Konzepte und ihren Erlösungsapparat säkularisierte, an Kraft.

Während eine kritische Erforschung der jüdischen Vergangenheit der israelischen Kunstmusik ausblieb, Literatur und Dichtung eine antimantische Nüchternheit im zionistischen Diskurs manifestierten und dessen theologische, auf Erlösung gerichtete Komponenten stärker sichtbar wurden, verbreitete sich die Methode des Interviews, mit der die Grenze zwischen Musikwissenschaft und Verlautbarungen verschwamm; Begriffsprägungen und Programmhefte von Komponisten wurden unkritisch übernommen.¹⁷ Dabei verfestigten sich ihre Selbstdarstellungen zu allgemeinen Einteilungen von Generationen, die sowohl einer stichhaltigen Begründung dafür, was eine Generation ausmacht, als auch einer Rechtfertigung für derartige Zergliederungen entbehrten; positivistische Klassifizierungen von Komponistengenerationen stellten eine fragwürdige Nähe zwischen Musikstilen und bestimmten Gruppen her, deren wichtigste Ge-

¹⁶ Ich verwende im vorliegenden Buch die von Jehuda Schenhaw geprägte Bezeichnung »arabische Juden«, auch wenn mir bewusst ist, dass sehr wenige aus arabischen Ländern nach Israel eingewanderte Juden (darunter meine Großeltern) sich als solche betrachteten. Dennoch bietet sie eine Alternative zu Bezeichnungen, die eine »Andersartigkeit« der aus Nordafrika oder dem Nahen Osten stammenden Juden suggerieren, beispielsweise *Mizrachim* (wörtlich »Ostler«) und *Sephardim* (Nachfahren der 1492 von der iberischen Halbinsel vertriebenen Juden), die synonym gebraucht worden sind und vermeintlich vormoderne, nicht-europäische Juden als von Natur aus anders erscheinen lassen. Auch wenn arabische Juden im Zuge ihrer Identitätskonstruktionen in den frühen 1970er Jahren – während des Niedergangs des Hebraismus – solche Bezeichnungen übernommen haben, ist ihre koloniale Aufladung nicht zu übersehen. Vgl. Yehouda Shenhav, *The Arab Jews. A Postcolonial Reading of Nationalism, Religion, and Ethnicity*, Stanford 2006. Im Bereich der Musik verstößt die Rede von arabischen Juden (ohne Bindestrich-Identität), oder genauer von jemenitischen, marokkanischen etc. Juden, gegen das im hebraistischen Diskurs codierte Abgrenzungsbedürfnis, wie noch erörtert werden wird.

¹⁷ Die kritische Musikwissenschaft stellt einen ähnlichen Fall dar. Richard Taruskin argumentiert, mit Blick auf die ästhetische Moderne habe sie die Bekenntnisse von Komponisten »für bare Münze genommen und [ihre Behauptungen] sogar zu unhinterfragbaren historischen Fakten verdinglicht«. Vgl. Richard Taruskin, *Revising Revision*, in: *Journal of the American Musicological Society*, 46.1 (1993): 138.

meinsamkeit im Geburtsdatum ihrer Mitglieder bestand.¹⁸ Ein Ergebnis dieser zeitlichen Unterteilungen bestand darin, dass Josef Tal als beziehungsloses Einzelphänomen in den Kanon einging und nicht als Wegbereiter moderner Ansätze, die wir in den 1950er und 1960er Jahren sehen. Solche historiografischen Etikettierungen verstärkten nur das territoriale Schema der Wissenschaftler, das durch erwünschte nationale Darstellungen die zionistische Allegorie und Rhetorik untermauerte. Symptomatisch für diesen Zusammenhang ist meines Erachtens die Überfülle von Adjektiven und Fehlbezeichnungen, die eine Auseinandersetzung mit musikalischer Dialektik ersetzten. Im Unterschied zu der funktionalen Unterscheidung zwischen »Periode« und »Generation«, die Dan Miron in seiner Untersuchung zur hebräischen literarischen Republik eingeführt hat, fand in der Historiografie der israelischen Kunstmusik einer Einteilung nach rein chronologischen Kriterien statt. Miron argumentiert, dass eine Periode eine klare poetische Substanz aufweist und von einer einheitlichen stilistischen Atmosphäre bestimmt wird. In einer Generation hingegen sind die poetischen Mittel zweitrangig; stattdessen werden externe semiotische Faktoren entscheidend, unabhängig davon, ob sie einen künstlerischen Ausdruck finden oder nicht. Was eine Generation zusammenhält, ist somit ihre gemeinsame »geistige Biografie«. Sie findet ihre wesentliche Identität nicht in einem gemeinsamen künstlerischen Entwurf, sondern in der kollektiven Erfahrung, die zum Gegenstand des schöpferischen Ausdrucks ihrer Mitglieder wird. Folglich ist die Bezeichnung »Periode« innerhalb eines gegebenen Genres adäquat, während die Bezeichnung »Generation« verschiedene Genres umfasst.¹⁹ Um für die symbiotischen Gebiete von Kulturgeschichte, politischer Geschichte und israelischer Kunstmusik eine gemeinsame Sprache zu finden, die kritisch gegenüber Fehlbezeichnungen und der Rhetorik von Komponisten ist, muss – ausgehend von der Musik und über sie hinaus – das umfassendere Bild vermessen werden.

In der Literatur und Dichtung waren bestimmte sich berührende Paradigmen früher vorhanden als in der israelischen Kunstmusik. Sie werfen Licht auf vergleichbare (wenn auch verspätete) Beiträge zu einem Musikkorpus, dessen An-

¹⁸ Peter Gradenwitz, *The Music of Israel. Its Rise and Growth through 5.000 Years*, New York 1949; ders., *Music and Musicians in Israel*, Jerusalem: Youth and Hechalutz Department of the Zionist Organization, 1952; ders., *Die Musikgeschichte Israels. Von den biblischen Anfängen bis zum modernen Staat*, Kassel u. a. 1961; Robert Fleisher, *Twenty Israeli Composers: Voices of a Culture*, Detroit 1977; ders., Three Generations of Israeli Music, in: *Shofar*, 18.4 (2000): 102–126; Seter, Yuvalim Be-Israel; Jehoash Hirshberg, The Vision of the East and the Heritage of the West. Ideological Pressures in the Yishuv Period and their Offshoots in Israeli Art Music during the Recent Two Decades, *Min-Ad*, 4 (2005); ders., The Vision of the East and the Heritage of the West. A Comprehensive Model of Ideology and Practice in Israeli Art Music, *Min-Ad*, 7.2 (2008/09); beide Texte von Hirshberg sind verfügbar unter www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/ (letzter Zugriff 10.3.2016). Vgl. auch Assaf Shelleg, Israeli Art Music. A Reinroduction, *Israel Studies*, 17.3 (2012): 119–149.

¹⁹ Dan Miron, »Wenn Einsame zusammenkommen. Ein Portrait der hebräischen Literatur an der Jahrhundertwende« (Hebr.), Tel Aviv 1978.

wachsen die Dogmen einer linearen Chronologie sprengt. Geht man davon aus, dass die Fragen, die eine Musik und ihre Macher bewegen, nicht weniger theoretisch sind als eine Musiktheorie, die ausschließlich in Partituren schwelgt,²⁰ dann kann man der modernen hebräischen Literatur attestieren, dass sie die kulturelle Umgebung der israelischen Kunstmusik bereicherte und deren antiromantische und postkoloniale Lesarten arabisch-jüdischer Musik synkopierte. In Europa, schreibt Miron, signalisierte die hebräische Literatur eine Öffnung des traditionellen jüdischen Lebens und Denkens für die Moderne; als vollentwickelte moderne Literatur habe sie durch ästhetische Bildung »die abgestumpfte nationale Psyche revitalisiert und sensibilisiert«. Dazu trug auch die Wahl des Hebräischen als der einzigen Sprache bei, »in der kulturelle und ästhetische Bemühungen verhandelt und gefördert werden konnten, ohne »jüdische« Legitimität einzubüßen oder die Bande zwischen der nationalen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu durchtrennen«. Diese Sprachwahl bedeutete auch, dass Kulturaktivisten und Autoren bewusst die »prophetische« Bürde auf sich nahmen, als »die Wächter des Hauses Israel« aufzutreten; sie sprachen für die gesamte jüdische Gemeinschaft und zu ihr.²¹ Die allmähliche Erosion dieser vierdimensionalen Struktur während des Interregnums der Staatlichkeit ermöglicht es, parallel dazu (trotz unterschiedlicher Zeitpunkte) Paradigmenwechsel in der israelischen Kunstmusik und dialektische Bewegungen zu verfolgen, angestoßen von Texten, die Komponisten rezipierten oder vertonten (und die einen Teil dessen bilden, was Miron als »gemeinsame geistige Biografie« bezeichnet.)²² Dadurch können wir auch Ansätze erkennen, die sich Dialektik entzogen und mit neuen, spätere kulturelle Paradigmen antizipierenden poetischen und literarischen Texten nicht kommunizieren konnten oder wollten; auch diese Stimmen bilden einen Teil der israelischen kulturellen Umgebung. Jedoch ging die Wahrnehmung und Vermittlung dieser Realitäten nie im Gleichschritt vonstatten; gerade in den Verzögerungen, Synkopierungen, der Ausbreitung und Destabilisierung von Ansätzen (weit jenseits einer linearen ödipalen Erklärung)²³ finden wir ein ausgedehntes, vielschichtiges und textural

²⁰ Susan McClary, In Praise of Contingency. The Powers and Limits of Theory, *Music Theory Online*, 16.1 (2010): www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.1/mto.10.16.1.mcclary.html (letzter Zugriff 10.3.2016).

²¹ Dan Miron, *The Prophetic Mode in Modern Hebrew Poetry*, New Milford 2010, 428 f.

²² Miron, »Wenn Einsame zusammenkommen«, 137.

²³ Wie Miron kürzlich bemerkt hat, lässt sich »das Verständnis jüdischer Literaturen in ihrer gegenseitigen Anziehung, Abstoßung und schieren Gleichgültigkeit nicht auf ein Model gründen, das den »Vatermord« als das einzige oder hauptsächliche Paradigma der Veränderung unterstellt«. Vgl. Dan Miron, *From Continuity to Contiguity. Toward a New Jewish Literary Thinking*, Stanford 2010, 412 f.; vgl. auch Avidov Lipsker, »Der Diskurs der literarischen Republik und der ökologische literarische Diskurs« (Hebr.), *Mikan*, 3 (2002): 5–32; Lipsker, »Ist es sauber? Ökologie, Ökoethik, Ökomythologie und der ökoliterarische Diskurs«, in: Avner Holzmann (Hg.), »*Perspektiven auf die moderne hebräische Literatur*« (Hebr.), Tel Aviv 2005, 412–422.

heterofones Durcheinander musikalischer Phänomene, die sich dialektisch bewegen, konvergieren und zugleich ihre Nähe wie ihren Gegensatz zu hegemonialen Gebäuden wahren, deren theologischen Unterströmungen sie eine neue Gestalt geben.

In musikalischen Idiomen finden selbstverständlich auch immer ihre eigenen Geschichten und Formen von Subjektivität einen Widerhall. In der Entstehung der modernen europäisch-jüdischen Kunstmusik zum Beispiel sehen wir mehrere Fälle von dialektischen Prozessen, die von einem Umgang mit Zeichen zu einem Denken in Symbolen führten, oder anders gesagt: vom abgekürzten Ausdruck einer bekannten Sache (beispielsweise Leitmotiven) zum Ausdruck eines unbekanntes Faktums (Symbole), was es jüdischen Komponisten erlaubte, die magnetische Kraft des Wagnerschen Regimes der Repräsentation zu schwächen und Subjektivität statt Identität auszudrücken, wie Michael Steinberg gezeigt hat.²⁴ Das gilt etwa für Blochs allmähliche Abstraktifizierung jüdischer Musikmerkmale, die er aussiebte, indem er vom Wagnerschen Repräsentationsmodus zu einem Recycling von Stereotypen überging, das Signifikationen schließlich auflöste. Bei Schönberg wiederum führte das Bewusstsein für das Problem der Repräsentation dazu, dass er sich im Kontext einer modernen Lesart des Zweiten Gebots einer Metapoetik der Repräsentation widmete, deren musikalische Syntax Bilder von Andersartigkeit de facto nicht zulässt. Einige Ansätze aus dem Kontinuum, das von Blochs Postromantik bis zu Schönbergs nichtrepräsentationaler Ästhetik reichte, wanderten in das Palästina der Mandatszeit ein (spätere Importe verbreiteten sich durch Komponisten, die im Ausland studierten oder erst in den 1960er und 1970er Jahren nach Israel einwanderten). In der dort entstehenden künstlichen Umgebung lösten zwei Arten von Nähe kulturelle Kettenreaktionen aus: die vormals unbekannte räumliche Konzentration kompositorischer Schulen und die Nähe zu anderen Ethnien im Land, dessen jüdische Bevölkerung ohne europäischen Hintergrund durch die Einwanderung arabischer Juden in den frühen 1950er Jahren dramatisch gewachsen war. Weniger als zwei Jahrzehnte nach ihrer Institutionalisierung stellte die Kunstmusik in Israel daher einen idiomatischen Fluss dar, der von eurozentrischen, autoexotistischen Einstellungen (die die Verschränkung von Zitat und Identität nicht überwinden konnten) bis zu kompositorischen Ansätzen reichte, die sich Signifikationen verweigerten, während sie mit jüdischen wie hebraistischen Topoi kommunizierten und auf diese Weise nationale und kulturelle Konstruktionen interpretierten und kommentierten. Vorsätzliche oder unbeabsichtigte Abweichungen von dem, was der »zionistischen Obrigkeit« als erstrebenswert galt, warfen so ein Licht auf ein vorläufiges, selektiv errichtetes Zentrum, das exotistische, in tonale Gerüste gefasste Euphonien bevorzugte; zugleich entfal-

²⁴ Michael Steinberg, *Listening to Reason. Culture, Subjectivity, and Nineteenth-Century Music*, Princeton 2004, 193–195.

teten sie eine Bandbreite an Möglichkeiten, die bereits in der Ära des Jischu gegen eurozentrische Modelle verstoßen hatten und sie mit der Übernahme linearer Kompositionstechniken in den ersten Jahren nach der Staatsgründung schließlich verdrängten.

Während der Hebraismus schwächer wurde und der Anti-Romantizismus vordrang, bezeugte die allmähliche Hinwendung von Komponisten zu musikalischen und außermusikalischen jüdischen Topoi – vor allem durch Transkriptionen aus Idelsohns *Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz* (im Folgenden *HOM*) –, dass der jüdisch-diasporische Tropen aussiebende Mechanismus geschwächt, die nationale Allegorie aber gestützt wurde. Und als Komponisten in der Linearität einen gemeinsamen Nenner nichtwestlicher jüdischer Musiktraditionen und zeitgenössischer westlicher Kunstmusik erkannten, entfesselten sie einige der religiösen Elemente, die unter der säkularen Oberfläche des Zionismus gebrodelt hatten, näherten dabei das Sakrale dem Säkularen an und gingen über die Grenzen eines ausschließenden Nationalismus hinaus. Dafür gab es in den Werken von Alexander Boskovich, Mordecai Seter, Tzvi Avni und Mark Kopytman bereits zahlreiche Modelle; jeder von ihnen betonte andere, musikalische wie außermusikalische jüdische Topoi durch eine Adaption syntaktischer und texturaler Elemente der linearen Züge oraler jüdischer Musiktraditionen. So gesehen bewirkte der Sechstagekrieg von 1967, wie im dritten Kapitel erörtert, nur eine Beschleunigung und Verstärkung solcher Prozesse. Durch eine dramatische Expansion über die Waffenstillstandslinien von 1949 hinaus brachte er Israelis an biblische Orte in der Westbank und Jerusalem, die das zionistische Projekt durchweg beseelt hatten. Der Zugang zu Provinzen der biblischen Zeit war nunmehr eine Realität, hervorgebracht durch latente expansionistische Impulse in der Sprache und den Mythen, die Zionisten zu bändigen versucht hatten, um der hebräischen Vergangenheit einen modernen Charakter zu verleihen. In der Dekonstruktion des Hebraismus spiegelte sich lediglich der allmähliche Niedergang der regierenden Arbeitspartei wider, deren politischer Hegemonieverlust mit einem ideologischen Patt einherging. Angesichts der veränderten Realität stand der Zionismus an einem Scheideweg: Er konnte die 1967 eroberten Gebiete halten und die Mythen verwirklichen, die dem nationalen Projekt Leben einhauchten, oder die mit der Herrschaft über mehr als eine Million Palästinenser in der Westbank, dem Gazastreifen und Ost-Jerusalem verbundenen moralischen Gefahren meiden. Das weltanschauliche Vakuum, das durch die Schwächung der Arbeitspartei entstand, förderte die Entstehung zahlreicher Subkulturen (unter anderem von arabischen Juden, israelischen Palästinensern und feministischen Bewegungen), doch die erste, die eine ideologische Alternative anbot und damit eine theologische Revolution auslöste, war die Bewegung des religiösen Zionismus, deren Kompromiss mit der Arbeitspartei mit dem raschen Sieg von 1967 ein Ende fand. Da sie in den Eroberungen den Beginn der Erlösung sahen, befürworteten die religiösen Zionisten die Auf-

rechterhaltung der Grenzen Großisraels, während ihr außerparlamentarischer Arm das Projekt der Siedlungen initiierte und so die Rolle neuer Pioniere einnahm.

Mit dieser im Namen Gottes betriebenen territorialen Expansion wuchsen theologische und religiöse Konzepte über den säkularen Raum hinaus, der ihnen im nationalen Diskurs zugedacht war. Unterdessen führte ein veränderter Blick auf die Bedeutung der Diaspora und ihrer Kultur (die ex negativo ein konstitutives Element des zionistischen Selbstverständnisses bildete) zu einer wachsenden Sichtbarkeit des Judentums und zur Implosion der für das hebraistische Modell kennzeichnenden Abgrenzungen. Die israelische Kunstmusik der 1960er und 1970er Jahre überschritt die theologisch-politischen Übersetzungen des religiösen Zionismus jedoch mehr und mehr. Nachdem die linearen Züge nichtwestlicher jüdischer Musiktraditionen in den 1950er und 1960er Jahren zionistisch-eurozentrische Formulierungen unterminiert hatten, begannen sich Komponisten erneut kritisch mit biblischen und nachbiblischen Ereignissen auseinanderzusetzen, aus denen die zionistische Allegorie gestrickt worden war. In eine moderne musikalische Syntax gefasst, besaßen chassidische Geschichten nicht länger jene Andersartigkeit, wie sie die postromantischen und autoexotistischen Konstruktionen im Geiste des Jischuw kennzeichnete, während die Charakteristika sowohl der osteuropäischen Klanglandschaft als auch nahöstlicher jüdischer Musik neue Formen von Gedächtnis hervorbrachten. Paradoxerweise kam es im Gefolge des Sechstagekriegs zu einer dialektischen Rückkehr zur jüdischen Kultur *außerhalb* des Landes, was auf die unterirdische Präsenz sprachlicher und theologischer Schichten verweist, die sich nun sowohl kulturell wie politisch manifestierten. Der Zusammenbruch rhetorischer Dichotomien ermöglichte eine dialektische Rückkehr zu verdrängten Welten, die das Jüdische über einen Zeitraum von achtzehn Jahrhunderten durch seine historische Symbiose mit der jeweiligen Mehrheitsgesellschaft definiert hatten, von der zionistischen Rhetorik jedoch unverblümt auf eine Schattenexistenz reduziert worden waren. Geisterhafte Stimmen aus der Vergangenheit traten in den Mittelpunkt und die Kunstmusik kehrte durch Formen des Schreibens, die für die moderne jüdische Kunst Mittel- und Westeuropas charakteristisch waren, an ihren Ausgangspunkt zurück (Kapitel 1). Während religiöse Zionisten mit einer politisierten Theologie für territoriale Expansion eintraten, überwandten Komponisten diesen Ansatz, indem sie die jüdische Kultur wieder in ihrer europäischen Vorgeschichte verankerten. Durch eine Hinwendung zum religiösen, seiner nationalen Zweckdienlichkeit entkleideten Kern des Hebraismus umgingen sie somit zeitgenössische politisierte Theologien, die einen Messianismus im Präsens predigten. In einer Zeit, als die religiösen Zionisten einen territorialen Maximalismus vertraten, kündigten israelische Komponisten mit ihrer Hinwendung zu den Idiomen und Charakteristika jüdischer Musik paradoxerweise eine Deterritorialisierung des Judentums an.