

Inhalt

	Vorwort	11
I.	Die jüdische nationale Idee	19
	1. Das Nationale in historischer Perspektive.....	19
	2. Nationale Problematik im Judentum vor der Entstehung des Zionismus	23
	3. Die Entstehung der jüdischen nationalen Idee	28
	4. Die wichtigsten Richtungen im Zionismus.....	30
	5. Zionistische Ideale und die neue jüdische Kunst.....	37
II.	Jüdische Musik im Zeichen des Kulturzionismus	43
	1. Achad Ha'am über die Kulturfrage im Zionismus.....	43
	2. Die „Demokratische Fraktion“	46
	3. „Ost und West“	51
	4. „Ein Gebot unserer nationalen Würde und unseres Selbstbewusstseins“: Leo Winz als Förderer jüdischer Musik	60
	5. Ein Fallbeispiel: die Schweiz.....	76
	6. Fritz Mordechai Kaufmann: „geistige Wiedereinbeziehung in die eigene Nation“	83
III.	Zionistische Themen in der frühen jüdischen Populärmusik	95
	1. Der Sänger von Zion: Eliakum Zunser	95
	2. „Der jüdische Siegfried“	109
	3. Abraham Goldfaden: vom Entertainment zum nationalen Musiktheater	118
	4. <i>Yisrolik in sein eigen Land</i> : zionistisch inspirierte Hausmusik zu Beginn des 20. Jahrhunderts	125
	5. Zionismus auf jiddisch?.....	132
IV.	Die neue jüdische Folklore in Palästina	149
	1. Die Erste und die Zweite Alija.....	149
	2. Neue Tendenzen in den 1920er Jahren	157
	3. Das Entstehen des originären jüdisch-palästinensischen Volksliedes....	162
	4. Stilistische Eigenschaften der neuen palästinensischen Folklore.....	166
	5. Hora	171
	6. „Eine lenkende Hand“? – Die Rolle der politischen Organisationen....	180
	7. Die erste Generation der Schöpfer der neuen Musikfolklore	185
V.	Musik in zionistischen Propaganda- und Massenspielen	195
	1. Zionistisches Massenspiel im Kontext der zeitgenössischen Theatertendenzen.....	195
	2. Die „musizierende Gemeinschaft“	199
	3. Die ersten großen Pageants.....	215

4. <i>Reunion in Tel Aviv</i>	221
5. Drei Pageants mit der Musik von Kurt Weill.....	225
6. Sprechchöre von Berthold Goldschmidt.....	232
7. <i>Die einzige Lösung</i>	237
VI. Zionistische Einflüsse im jüdischen Musikleben im nationalsozialistischen Deutschland	247
1. Das jüdische Musikleben nach 1933.....	247
2. Berthold Goldschmidt: <i>Variationen über eine palästinensische Hirtenweise</i>	255
3. Erich Walter Sternberg: <i>Erstes Streichquartett</i> und <i>Horrah von Postolsky</i>	261
4. Jakob Schönberg.....	266
5. Werner Seelig-Bass: <i>Vorspiel zu einer jüdischen Feier</i>	270
6. Weitere Musikveranstaltungen in Berlin	278
7. Musik in zionistischen Filmen.....	282
VII. Die neue alte Heimat: Erez Israel.....	287
1. Reisen ins Gelobte Land.....	287
2. Die Entdeckung der Landschaft: Joachim Stutschewskys <i>Israeli Suite</i> und <i>Landscapes of Israel</i>	298
3. Landschaft als Symbol.....	306
4. „Gott wird Galiläa erbauen“	313
5. Eine palästinensische Naturidylle: die Hirtenlieder.....	320
6. Soldaten des Friedens: Ha-schomer und Hagana.....	332
Nachwort	341
Anhang: Zionistische Liederbücher aus dem deutschsprachigen Mitteleuropa 1894–1935 (Annotierte bibliographische Übersicht)	351
Literatur	369

Vorwort

„Es ist eine bedauerliche, schon oft festgestellte Tatsache, dass der Zionismus vor der Tür des Konzertsaaes Halt macht“, klagte 1938 ein jüdischer Musikenthusiast über die mangelnde Unterstützung seitens zionistischer Funktionäre.¹ In der Tat gehörte Musik nicht gerade zu den Schwerpunkten der Arbeit der Zionistischen Organisation. Andere, für das jüdische Volk lebenswichtige Aufgaben beschäftigten die Zionistischen Kongresse und die Zionistische Exekutive, allen voran der Aufbau der jüdischen Heimstätte in Palästina, sowie deren politische und wirtschaftliche Sicherung. Diese Ziele mussten vor dem Hintergrund einer äußerst ungünstigen weltpolitischen Lage, des ständig wachsenden Antisemitismus und schließlich einer akuten physischen Bedrohung für einen großen Teil des jüdischen Volkes, die in der Shoa resultierte, erreicht werden. Die Aufgaben waren so umfangreich und so schwierig, dass es für Fragen jüdischer Kultur nur wenig Platz geben konnte. Dadurch ist unter anderem zu erklären, warum die wenigen Kulturinitiativen der Zionistischen Organisation letztlich entweder nicht realisiert werden konnten oder nur äußerst spärliche Ergebnisse hervorbrachten. Ein Beispiel dafür ist der 1913 in Berlin ins Leben gerufene und in London registrierte Jüdische Kulturfonds Kedem (*Hakedem*), der von seinen Organisatoren – zu denen führende zionistische Persönlichkeiten jener Zeit wie Chaim Weizmann, Otto Warburg, Echiel Tschlenow, Nahum Sokolow, Michail Ussyschkin u.a. gehörten – als einer der Grundpfeiler der zionistischen Arbeit neben dem Jüdischen Nationalfonds und dem Aufbaufonds geplant wurde. Abgesehen von einigen programmatischen Schriften und Memoranden blieb diese Initiative – vermutlich wegen der angespannten politischen Lage und des bald beginnenden Ersten Weltkrieges – jedoch ergebnislos.² Nicht viel mehr Erfolg wurde dem 1916 von deutschen Zionisten gegründeten „Ausschuss für jüdische Kulturarbeit“ beschieden. Nur ein einziges Mal widmete sich ein Zionistischer Kongress speziell den Belangen jüdischer Musik: es war der 20. Kongress im August 1938 in Zürich, der eine kurze Resolution zur Unterstützung des in Palästina gerade entstandenen Weltzentrums für jüdische Musik verabschiedete.³

1 Julius Sachs, *Pflegt jüdische Musik*, Zeitungsausschnitt vom 18.2.1938 ohne weitere Angaben, im Archiv des Weltzentrums für jüdische Musik, Jewish National and University Library Jerusalem (JNUL), Musikabteilung, Mus 33 VI

2 In einer der Schriften war beispielsweise zu lesen: „So wie der Nationalfonds einem großen Zwecke, dem Erwerb von Boden und der Gewinnung des Landes dient, ebenso soll ‚Hakedem‘ der Eroberung des Geistes, dem Erwerb der Sprache und allen unseren kulturellen Bedürfnissen in Palästina dienen“, in: *Memorandum des Jüdischen Kulturfonds Kedem (Kedem Keren Hatarbuth Hoiwrith), Limited, nebst einem Vorwort über die Arbeit des ‚Kedem‘ in Palästina*, [Berlin 1913], S. 6. Zu weiteren Schriften gehören *Memorandum of Association des Jüdischer Kulturfonds Kedem*; [Heinrich Loewe], *Jüdische Kulturarbeit*, Berlin 1913 und *Jüdische Kulturarbeit in Palästina*, [Berlin 1913].

3 Die Resolution, die auf Initiative und Betreiben des Weltzentrums und seines Vorsitzenden, Sally Levi, beschlossen wurde, hatte folgenden Wortlaut: „Der Kongress begrüßt die Schaffung der Weltzentrale für hebräische Musik in Palästina, die dazu bestimmt ist, die schöpferischen Kräfte auf dem Gebiete der hebräischen Musik zu sammeln und zu aktivieren, und appelliert an die Bewegung, die

Es ist daher nicht verwunderlich, dass das Thema „Zionismus und Musik“ in der bisherigen Forschung fast gar nicht präsent war. In kulturologischen Arbeiten wie Michael Berkowitz' „Zionist Culture and West European Jewry before the First World War“⁴ oder Michael Brenners „Jüdische Kultur in der Weimarer Republik“⁵ fand diese Problematik kaum Beachtung. Was die Abhandlungen über jüdische Musik in der betreffenden Zeit (Ende des 19. und das 20. Jahrhundert) angeht, so würde man das Wort „Zionismus“ dort in der Regel vergeblich suchen.

Lediglich israelische Arbeiten bilden in diesem Zusammenhang eine Ausnahme. Sie interpretieren den Zionismus jedoch ausschließlich als Ideologie der jüdischen Pioniere in Palästina, der sie zudem eine totale Ablehnung der jüdischen Kultur in der Diaspora unterstellen: „Der Zionismus als Komplex der kulturellen Praktiken in Palästina und später in Israel“, schreiben zum Beispiel Motti Regev und Edwin Seroussi in ihrem Buch über israelische Populärmusik, „brachte zwei miteinander zusammenhängende Themen hervor: die Ablehnung der Kultur der jüdischen Diaspora [...] und die Erfindung eines ‚neuen‘ Juden [...] Das zionistische Vokabular bezog sich auf die Normalisierung der jüdischen Lebensweise: im Gegensatz zum ‚anormalen‘ Modus der nationalen Existenz in der Diaspora [...] Das ist das Modell des israelischen Separatismus, sein ausschließender Mechanismus [...]“⁶ Diese Sichtweise verkennt nicht nur die ganze Vielfalt der zionistischen Strömungen, die bekanntlich keineswegs auf die Bewohner der Kibbuzim mit ihren zum Teil radikalen Ideen und auch nicht auf Palästina/Israel beschränkt waren, sondern auch den Reichtum der vom Zionismus inspirierten jüdischen Kultur, die sich zum größten Teil in der Diaspora entfaltete.

In der Kultur-, wie auch in der Musikforschung wurde der Zionismus bislang überwiegend mit seinen politischen Institutionen identifiziert; die Verbindung zu musikalischen Aktivitäten wurde bestenfalls auf der Ebene der politischen Propaganda festgestellt, wie sie beispielsweise vom Jüdischen Nationalfonds unter anderem im Rahmen seiner Fundraising-Kampagnen geführt wurde. Aber auch dieser Kontext ist bis jetzt nur sehr unzureichend erforscht worden.⁷

Im Laufe meiner Arbeit an der vorliegenden Monographie hatte ich die Gelegenheit, mit mehreren jüdischen Musikern über dieses Thema zu sprechen. Ihre Reaktionen fielen dabei auffällig unterschiedlich aus. Während einige von ihnen einen Zusammenhang zwischen Zionismus und Musik generell ablehnten („Was hat Musik mit Politik zu tun?“) oder meinten, ich würde ein Buch über zionistische Agitati-

Tätigkeit der Zentrale zu fördern“, JNUL, Musikabteilung, Mus 33 III. Diese Resolution hatte allerdings keinerlei praktische Konsequenzen.

4 Michael Berkowitz, *Zionist Culture and West European Jewry before the First World War*, Chapell Hill – London 1996

5 Michael Brenner, *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*, München 2000

6 Motti Regev und Edwin Seroussi, *Popular Music and National Culture in Israel*, Berkeley u.a. 2004, S. 15–16. Vgl. auch unter anderem Yael Chaver: *What must be Forgotten. The Survival of Yiddish in Zionist Palestine*, Syracuse (New York) 2004

7 Zu erwähnen ist die unveröffentlichte Dissertation von Atay Citron *Pageantry and Theatre in the Service of Jewish Nationalism in the United States 1933–1946*, New York 1989 und ein Aufsatz von Natan Shahar „The Eretz Israeli Song and the Jewish National Fund“, in: *Studies in Contemporary Jewry*, Nr. 9, S. 78–91

ons-Lieder schreiben, fanden andere eine solche Untersuchung längst überfällig und ermunterten mich, meine Forschungen fortzusetzen. Am prägnantesten formulierte letztere Ansicht Neil W. Levin, Leiter des New Yorker Milken Archive of American Jewish Music, während unserer Begegnung in Berlin: „Für jüdische Musik bedeutet der Zionismus alles. Die ganze jüdische Musik unserer Zeit wurde davon beeinflusst.“

Die vorliegende Arbeit behandelt den Zionismus nicht nur im geläufigen engen Sinne – als politische Bewegung zur Schaffung eines jüdischen Staates in Palästina – sondern und vor allem als eine Idee, die alle Sphären jüdischen Lebens und jüdischer Kultur erfasste und im Mittelpunkt der „Jüdischen Renaissance“ stand. Dieser 1901 von Martin Buber geprägte Begriff bezeichnet die bereits vor der Gründung der Zionistischen Organisation einsetzende komplexe Erneuerung des Judentums, die unter dem Zeichen eines neuen nationalen Selbstbewusstseins stattfand. Indem die Religion ihre Bedeutung für die emanzipierten und säkularisierten Juden immer mehr verlor, übernahm die nationale Idee zunehmend eine identitätsstiftende Rolle. „Tatsache ist, dass die Religion nicht mehr imstande ist, alle zu vereinigen, die sich als Juden betrachten; nicht nur definiert sich der größte Teil des jüdischen Volkes in weltlichen Kategorien und führt ein im wesentlichen weltliches Leben, sondern auch spaltete sich die Religion selbst in mehrere Strömungen, die die Juden mehr trennen, als verbinden [...]; Tatsache ist, dass es keine andere – weltliche oder religiöse – Idee oder Institution gibt, die so viele Juden anziehen kann, wie die Idee des Staates Israel.“⁸ Diese Worte des Historikers Shlomo Avineri beleuchten die Bedeutung der zionistischen Idee für das Judentum in der Gegenwart, können aber auch auf die Zeit vor der Entstehung des Staates Israel projiziert werden. „Die Religion allein erwies sich [...] als brüchige Grundlage für die Selbstdefinition einer stark säkularisierten jüdischen Bevölkerung“, schreibt Michael Brenner in seiner Broschüre „Wie jüdisch waren Deutschlands Juden? Die Renaissance jüdischer Kultur während der Weimarer Republik“. Jene Juden, die sich nicht mehr durch die Religion identifizieren konnten und sich auch nicht assimilieren wollten, sahen sich, so Brenner, mit dem Problem einer Neugestaltung jüdischer Existenz in der modernen säkularen Gesellschaft konfrontiert: „Wie war eine neue Form des Judentums zu schaffen, und mit welchem Inhalt sollte diese gefüllt werden?“⁹

Die Antworten auf diese Frage waren entweder direkt mit dem Zionismus verbunden oder wesentlich von ihm beeinflusst. Die nationale Bewegung, die Ende des 19. Jahrhunderts zunächst nur eine Minderheit der Juden repräsentierte, erwies sich schließlich als die wirksamste Überlebensstrategie des jüdischen Volkes und die quasi einzige wirkliche Alternative zur Assimilation oder Vernichtung. Bereits in den 1930er Jahren und insbesondere nach der Shoa und nach der Gründung des Staates Israel wurde die nationale Ideologie des Zionismus zu dem wichtigsten gemeinsamen Identifikationsmerkmal, der – bis auf einige marginale Gruppen – die

8 Shlomo Avineri, *The Making of Modern Zionism: the Intellectual Origins of the Jewish State* (russische Version), Jerusalem – Moskau 2004, S. 464

9 Michael Brenner, *Wie jüdisch waren Deutschlands Juden? Die Renaissance jüdischer Kultur während der Weimarer Republik*, Friedrich-Ebert-Stiftung, Bonn 2000, S. 13–14

Juden aller Richtungen verband: religiöse wie säkulare, liberale wie konservative, Ostjuden wie Westjuden. Im jüdischen Leben des 20. Jahrhunderts spielte die nationale Idee – und der Zionismus als ihr konzentriertester und konsequentester Ausdruck – daher eine zentrale Rolle. Die nationale Idee war unter anderem die wichtigste Voraussetzung für die Entstehung und Entwicklung einer jüdischen nationalen Kunst und Kultur.

Ein anderer für das Thema „Zionismus und Musik“ wesentlicher Aspekt, der oft verkannt wird, ist die innere Struktur der zionistischen Bewegung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: sie war keinesfalls homogen. Neben Strömungen, die sich vorrangig politischen Zielen verschrieben, gab es auch solche, die die Bedeutung der kulturellen Arbeit betonten. Der Zionismus ist daher sowohl mit den Namen von Theodor Herzl oder Max Nordau verbunden, als auch mit Achad Ha'am, Martin Buber, Leo Winz und vielen anderen, die die geistige Wiedergeburt des jüdischen Volkes als Hauptaufgabe der zionistischen Bewegung betrachteten. Aber auch innerhalb dieser – als Kulturzionismus bezeichneten – Richtung gab es verschiedene Anschauungen: beispielsweise zu den Fragen der Nationalsprache oder über die Prioritäten der Kulturarbeit in der Diaspora und in Palästina. Während einige Kulturzionisten Hebräisch als einzige jüdische Nationalsprache akzeptierten, erkannten die anderen schon frühzeitig das gewaltige kulturelle Potential der jiddischen Sphäre, die sie neben der hebräischen als integralen Bestandteil der nationalen Kultur betrachteten.

Des weiteren muss berücksichtigt werden, dass der Zionismus schon in den ersten Jahrzehnten seines Bestehens eine enorme geistige Evolution durchmachte. Dabei wurden vor allem viele extremistische Anschauungen der ersten Zeit, die sich als realitätsfremd erwiesen hatten, revidiert – darunter die pauschale Ablehnung der jiddischen Kultur oder die Unterschätzung der Kulturarbeit in der Diaspora.

Das kulturelle Schaffen im nationalen Geiste konnte und musste nicht gezielt von einer politischen Organisation gefördert werden. Die Idee der nationalen Wiedergeburt hatte ganz unabhängig von politischen Aktivitäten seit den 1880er Jahren eine befruchtende und anregende Wirkung auf zahlreiche jüdische Künstler, die ihr Talent der jüdischen Literatur, der jüdischen Bildenden Kunst oder der jüdischen Musik widmeten. In meinem Buch „Die Neue Jüdische Schule in der Musik“ konnte ich zum Beispiel dokumentarisch belegen, dass die Gründung der Gesellschaft für jüdische Volksmusik in St. Petersburg (1908) und somit die Entstehung der Neuen Jüdischen Schule nicht primär musikalisch intendiert wurde und dass vielmehr der nationale zionistische Aspekt der wichtigste Beweggrund war. In Russland, bzw. in der Sowjetunion, wo der Zionismus bis auf die Zeit 1917–18 verboten und mit Brachialgewalt verfolgt wurde, ist der unmittelbare Zusammenhang zwischen dem zionistischen Gedankengut und der neuen jüdischen Kunstmusik indes nicht so leicht zu verfolgen. In anderen Ländern, wie Österreich, wo in den 1930er Jahren das wichtigste Zentrum der Neuen Jüdischen Schule bestand, war er dagegen ganz offensichtlich.¹⁰ Der Einfluss zionistischer Ideen ist in zahlreichen Publikationen

10 Jascha Nemtsov, *Die Neue Jüdische Schule in der Musik*, Wiesbaden 2004, S. 185ff.

und Dokumenten zu finden, er zieht sich wie ein roter Faden durch die Geschichte der neuen jüdischen Musik im europäischen Raum. Ähnlich sah es in den USA aus, wie die neuesten Studien veranschaulichen.¹¹

Es war jedoch nicht nur die jüdische Kunstmusik, deren Entwicklung vom Zionismus maßgeblich geprägt wurde. Auch jüdische Folklore und Populärmusik¹² wurden davon wesentlich beeinflusst. Es geht dabei nicht nur um das neue hebräische Volkslied in Palästina, sondern bezeichnenderweise auch um jiddische Musikfolklore und Populärmusik in der Diaspora. Diese drei Bereiche jüdischer Musik – Kunstmusik, Folklore und Populärmusik – bilden den Schwerpunkt meiner Untersuchung. Darüber hinaus wurde ein Kapitel einem speziellen Thema – der Musik in den zionistischen Massenspielen – gewidmet.

Seit der Jahrhundertwende wurde in der jüdischen Musik eine Art „Globalisierungsprozess“ in Gang gesetzt. Die große Emigrationswelle der Juden aus Osteuropa in die USA zu Beginn des 20. Jahrhunderts prägte die Entwicklung der amerikanisch-jiddischen Populärmusik, die zu einem beträchtlichen Teil zionistische Ideen beförderten. Nach der bolschewistischen Revolution in Russland begann der Exodus russisch-jüdischer Musiker der Neuen Jüdischen Schule, die in verschiedene europäische Länder, nach Palästina und in die USA auswanderten und dort die nationale Richtung etablierten. Ende der 1920er Jahre entstand in Palästina ein neues wichtiges Zentrum jüdischer Musik, die damals als „palästinensisch“ bezeichnet wurde.¹³ Die palästinensische Musik – es war zunächst vor allem Volksmusik – verband Stilelemente unterschiedlichster Provenienz, zu denen neben den traditionellen Bibelkantillationen, jemenitischen und chassidischen Weisen auch das russische und arabische Melos gehörten. Die palästinensische Musikfolklore wurde in der Diaspora bald als Verkörperung des zionistischen Pioniergeistes begeistert aufgenommen, sie wurde in zahlreichen Liederbüchern verbreitet und fand oft Eingang in Werke jüdischer Kunstmusik. Für die jüdischen Komponisten in Europa und den USA bedeutete die Verwendung solcher Themen schon an sich ein Bekenntnis zum Zionismus und zum arbeitenden und kämpfenden Erez Israel. Die Machtübernahme der Nazis in Deutschland und das gleichzeitige Erstarken der antisemitischen Tendenzen in anderen europäischen Ländern verursachten nach 1933 neue Auswanderungswellen. Zahlreiche jüdische Musikschaffende verließen Europa und begaben

11 Vgl. die Dissertation von Verena Bopp, *MAILAMM 1932–1941. Die Geschichte einer Vereinigung zur Förderung jüdischer Musik in den USA*, Wiesbaden 2007

12 Als Populärmusik wird in dieser Arbeit Gebrauchsmusik im volkstümlichen Stil bezeichnet, wie Theaterschlager, Couplets, Badchen-Lieder, Operetten usw. In jüdischer Musik ist allerdings die Grenze zwischen dem Volkslied und der Populärmusik oft fließend. Viele Lieder von Abraham Goldfaden oder Eliakum Zunser entstanden als Populärmusik, wurden aber später zu Volksliedern (vgl. darüber Kapitel III).

13 Diese für die heutige Zeit ungewöhnliche Begrifflichkeit wird in der vorliegenden Arbeit übernommen. In der Tat wurden vor der Gründung des Staates Israel im Allgemeinen gerade die in Palästina lebenden Juden als Palästinenser benannt. Die dort lebenden Araber lehnten hingegen damals eine solche Bezeichnung ab, da sie zunächst die Eingliederung Palästinas in einen panarabischen Staat anstrebten. Die heutige Wortverwendung stammt aus einer späteren Zeit, als die Juden in Israel längst „Israelis“ genannt wurden und die Araber sich der Idee eines unabhängigen Staates Palästina zuwandten.

sich nach Palästina und in die USA, wo nationale jüdische Musik dadurch einen kräftigen Aufschwung erlebte. Gleichzeitig wurden jüdische Kultur und jüdische Musik in Nazi-Deutschland im Rahmen der Jüdischen Kulturbünde ghettoisiert und vom allgemeinen Kulturleben abgeschnitten. Unter diesen Bedingungen und angesichts der wachsenden antisemitischen Verfolgung und existentiellen Gefahr besannen sich viele jüdische Komponisten auf nationale Werte, der Zionismus wurde als „die einzige Lösung“ (so lautete der Titel eines zionistischen Musiktheater-Stückes) angesehen. Einige Jahre lang – bis zur gewaltsamen Auflösung der Kulturbünde 1941 – war ausgerechnet das von den Nationalsozialisten beherrschte Deutschland ein bedeutendes Zentrum nationaler jüdischer Musik.

Der geographische Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde entsprechend breit abgesteckt. Palästina nimmt dabei eine wichtige, jedoch bei weitem keine exklusive Stellung ein. Viele Prozesse, die den Gegenstand meiner Untersuchung bilden, fanden in der Diaspora statt. Denn genauso wie der Zionismus nicht auf Palästina beschränkt wurde, war sein Einfluss auf jüdische Musik überall in der Welt relevant. „Erez Israel belegt im Zionismus eine zentrale Stelle und die jüdische Selbstbestimmung ist ohne das *Land Israel* unmöglich; das wichtigste und endgültige Ziel des Zionismus ist jedoch die Befreiung und Selbstbestimmung des Volkes Israel – der Juden. So ist die innere Dialektik des Zionismus: die Befreiung von Erez Israel war nicht sein Ziel, sondern das notwendige Mittel zur Befreiung von Israel als Volk.“¹⁴

Der zeitliche Rahmen umfasst im Wesentlichen die Periode von den 1880er Jahren, als sich in Osteuropa die „frühzionistischen“ Ideen verbreiteten und die Bewegung „Chibbat Zion“ [Zions Liebe] entstand, bis in die 1950er Jahre, als der Staat Israel gegründet wurde und seine Existenzfähigkeit bewies.

Der Aufbau der Arbeit erfolgte nicht nach streng chronologischen Kriterien, vielmehr war es mein Anliegen, unterschiedliche Facetten des Themas zu beleuchten. Ich konzentrierte mich dabei vor allem auf diejenigen Aspekte, die in der vorhandenen Literatur entweder gänzlich vernachlässigt oder zumindest nur unzureichend dargestellt worden waren. Die Neue Jüdische Schule, der meine Doktorarbeit gewidmet war, kommt deshalb nur am Rande vor. Im Unterschied zu jener Arbeit, die rein musikhistorisch angelegt war, standen hier konkrete Werke jüdischer Musik im Mittelpunkt meines Interesses. Diese Untersuchung besteht also zu einem beträchtlichen Teil aus Analysen, die jedoch stets in einen musikhistorischen und kulturologischen Kontext eingebettet sind.

Der Zionismus wurde für viele Juden nicht nur zu einer Art „Religionsersatz“, er behielt darüber hinaus vielmehr eine enge Verbindung zur jüdischen Religion. Mehrere zionistische Symbole, die auch in der Musik ihren Ausdruck fanden, haben eine vielschichtige Bedeutung. Begriffe wie *Chalutzim* (Pioniere), *Shomer* (Wächter) oder *Bonim* (Bauleute) konnten ihre volle Wirkung gerade vor dem Hintergrund der religiösen Überlieferung entfalten. „Chalutzim“ als der Stoßtrupp der biblischen Israeliten bei der Eroberung von Kanaan, „Shomer“ als der göttliche „Hüter über

14 Shlomo Avineri, *The Making of Modern Zionism: the Intellectual Origins of the Jewish State*, S. 27

Israel“, „Bonim“ als talmudische Gelehrte, die sich mit dem Aufbau der Welt befassen¹⁵ – diese religiöse Symbolik war damals auch den nichtreligiösen Zionisten vollkommen bewusst. Ebenso basieren die von zionistischen Ideen inspirierten Kompositionen zu einem großen Teil auf traditioneller jüdischer Synagogenmusik. Es war aus diesen Gründen notwendig, bei meinen Analysen Elemente der jüdischen Religionswissenschaft einzubeziehen.

Die Idee eines Buches über den Einfluss des Zionismus auf jüdische Musik wurde im August 2003 bei einem Gespräch mit Frau Prof. Dr. Anat Feinberg-Jütte und ihrem Sohn Daniel Jütte geboren, denen mein spezieller Dank gebührt. Unser gemeinsames Frühstück in einem Stuttgarter Cafe wurde so zum Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit.

Die meisten ausgewerteten Quellen wurden in der Musikwissenschaft bislang nicht berücksichtigt. Dazu gehören neben zahlreichen Musikwerken verschiedenster Gattungen (die mir zum Teil in Manuskriptform vorlagen), sowie umfangreichen Archivmaterialien aus mehreren Ländern auch seltene alte Drucke. In diesem Zusammenhang bin ich Herrn Jürgen Gottschalk (Berlin), dessen einzigartige Sammlung musikalischer Judaica ich nutzen durfte, zu besonderem Dank verpflichtet. Herr Gottschalk stellte mir zahlreiche wertvolle Bücher und Noten als Dauerleihgaben völlig uneigennützig zur Verfügung. Darüber hinaus empfing ich von ihm viele wertvolle Anregungen, die das Konzept dieser Arbeit – vor allem das Gebiet der jüdischen Volks- und Populärmusik betreffend – beeinflussten. Dieses Buch ist somit auch Ergebnis unserer zahlreichen spannenden Diskussionen und Literaturbesprechungen.

Ich danke auch dem Geschäftsführer a.D. der Robert Bosch Stiftung, Herrn Dr. Ulrich Bopp, der sich seit längerer Zeit tatkräftig für meine Forschungen über jüdische Musik einsetzt. Die dreijährige finanzielle Förderung der Robert Bosch Stiftung erleichterte meine Arbeit an diesem Buch.

Diese Untersuchung wurde als Habilitationsschrift an der Universität Potsdam vorgelegt. Ich danke meinen Betreuern und Gutachtern, Frau Prof. Birgit Jank, Herrn Prof. Karl E. Grözinger und Herrn Prof. Helmut Loos für ihr Interesse, ihre Unterstützung und viele wertvolle Ratschläge.

Mein Dank gilt schließlich allen wissenschaftlichen Institutionen, Bibliotheken und Archiven, in denen ich recherchierte, und ihren Mitarbeitern, die mir dabei vielfältig halfen. Dazu gehören die Musikabteilung der Jewish National and University Library Jerusalem (Dr. Gila Flam), Central Zionist Archives Jerusalem, Felicia Blumental Music Center and Library Tel Aviv (Olga Brainin und Dr. Irit Schoenhorn), Archives for Israeli Music an der Tel Aviv University (Dr. Gila Dobkin und Dr. Yohanan Ron), AMLI Music Library Haifa (Leah Markus), das Musikarchiv und die Musikbibliothek des Jewish Theological Seminary New York (Dr. Elliott Kahn und Naomi Steinberger), YIVO Institute for Jewish Research New York (Dr. Lyudmila Sholokhova), das Musikarchiv des Hebrew Union College – Jewish Institute of Religion New York (Dr. Philip Miller), Leo Baeck Institute for German

15 Vgl. Babylonischer Talmud, Brachot 64a und Schabbat 114a

Jewish History New York, Milken Archive of American Jewish Music (Gina Genova), Nederlands Muziek Instituut Den Haag, Koninklijke Bibliotheek Den Haag, Universitäts-Bibliothek Amsterdam (Dr. Wout Visser), Muziekgroep Nederland Amsterdam (Ger van der Beuken), Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin und Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst Moskau (Galina Dresgunowa). Verena Bopp danke ich für ihre Hilfe bei der Beschaffung von schwer zugänglichen Schriften aus den USA. Ich danke Herrn Otto Sluizer (Amsterdam) für das Gespräch über seinen Onkel, den Komponisten Max Vredenburg, Frau Hadassah Markson, der Tochter des Komponisten Abraham Binder, für interessante Informationen und Materialien, sowie den Komponisten und Musikwissenschaftlern Tzvi Avni, Ben-Zion Orgad, Yuval Shaked, Ofer Ben-Amots, Prof. Neil W. Levin, Prof. Zev Feldman und Prof. Edwin Seroussi für ihre Anregungen.

Die Arbeit an diesem Buch war für mich mit viel Spannung und Entdeckungslust verbunden; ich hoffe, dass ich zumindest einen Teil davon dem Leser vermitteln konnte. Es wäre für mich außerdem eine Freude und Befriedigung, wenn meine Arbeit die weitere Forschung auf diesem Gebiet befördern würde.

Jascha Nemtsov

Berlin, April 2006