

Lawrence A. Hoffmann

## Traditionen und Spannungen in der amerikanischen Synagogenmusik

### *I. Die Musik im jüdischen Gottesdienst*

Es ist schwer herauszufinden, wie man von der Musik im Rahmen des jüdischen Gottesdienstes sprechen soll. Dem war nicht immer so<sup>1</sup>. Von den frühesten Zeiten an erblickte man in Musik und Gebet eine gegenseitige Ergänzung: ein eigentliches Orchester im Tempel, ein vom Levitenchor nicht zu trennender Opferkult und eine antiphonale Psalmodie im Tempel und in der im Entstehen begriffenen Synagoge. Rabbinische Aussagen aus der gleichen Periode, die sich aber auch noch durch das Mittelalter hindurch erstrecken, verbinden die Liturgie ebenfalls mit Musik und zwar so sehr, daß wir von Zeit zu Zeit sogar dunkel erahnen, daß diejenigen, welche diese Aussagen machten, eine Theologie der Kultmusik voraussetzten. Einige Texte bringen denn auch diese Theologie in Einzelheiten zum Ausdruck: mystische Midraschim (ca. 3.-8. Jh.) vergleichen den Gottesdienst Israels mit dem himmlischen Engelchor, indem sie z.B. den menschlichen Lobpreis Gottes gemäß dem responsorialen Modell strukturieren, das sie aus einer Nebeneinanderstellung von Jes 6,3 und Ez 3,12 erschließen. Kabbalisten gründeten Musikgesellschaften, um den Sabbat willkommen zu heißen, während einzelne Theoretiker — z.B. Abraham Abulafia (1240-1291) — Musikunterricht mit der liturgischen Rezitation der Buchstaben im göttlichen Namen verbanden, um einen ekstatischen Trancezustand herbeizuführen<sup>2</sup>. Man könnte sogar behaupten, daß, obwohl eine ansehnliche jüdische Ikonographie besteht, Juden nicht genügend Freiheit gewährt war, um die visuelle künstlerische Leistung zu erreichen, die man in einer Kathedrale oder Moschee findet. Deshalb brachten sie ihre Kultur nicht so sehr in Malereien, Plastiken und Gewöl-

ben zum Ausdruck, sondern in Musik. Selbst das Talmudstudium war von der Rezitation von Melodien begleitet. Doch, um zu meinem Ausgangspunkt zurückzukehren, im Gegensatz zu der ansehnlichen Literatur, die über andere liturgische Probleme (beispielsweise die Textgeschichte und die Gebetbuchreform) vorhanden ist, bleibt die Rolle der Musik im heutigen Gottesdienst praktisch unerforscht und unerörtert.

Zum Teil sind wir einer unglückseligen Logozentrik zum Opfer gefallen, die mindestens auf die Begründer der «Wissenschaft-Tradition» zurückgeht, auf Männer wie Leopold Zunz (1794-1886) und Ismar Elbogen (1874-1943), welche die für die moderne jüdische liturgische Forschung geltenden Gesetze aufstellten. Sie fertigten eine Liste von Dichtungen an, nahmen Revisionen von Gebeten vor und verzeichneten Gebetsriten, schenkten aber dem Vollzug des Gottesdienstes wenig Beachtung. In der akademischen philologischen Tradition Deutschlands verwurzelt, verstanden sie die Liturgiewissenschaft lediglich als ein Klassifizieren anhand von Manuskripten, wobei es ihnen darum ging, die Geschichte der Texte herauszufinden, die das Gebetskorpus bilden<sup>3</sup>. Sie (und ihre akademischen Nachfolger) erwähnen gelegentlich Musik und handeln von der Rolle des Gebetsleiters und der Gemeinde. Sie tun das aber nur, um die Geschichte des Generationen überdauernden Gebetstextes von seinen Ursprüngen im Altertum an bis zu ihrer eigenen Zeit zu rekonstruieren<sup>4</sup>.

Diese Unsicherheit im Umgang mit Musik entspricht eigentlich einer althergebrachten rabbinischen Tendenz von Nord- und Osteuropa, die im zwölften Jahrhundert anhebt, jedoch während des Aufkommens des professionellen Kantorats vom 17. Jahrhundert an besonders stark zutage tritt. Tatsächlich war die jüdische Tradition in bezug auf die Musik stets zwiespältig. Sie förderte diese als wesentlich engelhaft und als die einzige geeignete Art und Weise, um den Schöpfer zu erreichen. Sie fürchtete sich aber auch vor ihr — eine Haltung, die möglicherweise auf die rabbinischen Vorbehalte in bezug auf die zentrale Stellung der Musik in heidnischen Riten zurückgeht<sup>5</sup>. Welches auch ihr Ursprung sein mag: Diese latente Verdächtigung der Musik als etwas Unpassendes und vielleicht sogar Dämonisches liegt vielen rabbinischen Aussprüchen zugrunde, die allzeit wiederholt werden. Allgemeines Musizieren wurde offiziell

geächtet, sei es deshalb, weil Juden die Zerstörung des Tempels betrauern sollen, oder wegen der Sinnlichkeit, die der Musik innewohnt, oder auch deswegen, weil gewisse Musikformen unjüdische Sitten nachzuahmen scheinen<sup>6</sup>. Wenn Gottesdienst nicht eine religiöse Verpflichtung wäre, hätte man vielleicht sogar liturgische Musik verboten. Auf alle Fälle wurde stets die Frage gestellt, wie weit sie erlaubt sei.

Diese zwiespältige Haltung zur Musik läßt sich insbesondere auf die deutsche pietistische Tradition des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts zurückführen, die Chassidei Aschkenas genannt wird und von Samuel dem Chasid (ca. 12. Jh.) und seinem Sohn Juda (um 1150–1217) grundgelegt wurde. Diese Pietisten sahen das Gebet als die höchste Aufgabe der Menschheit an und waren der Ansicht, daß es Musik erfordere, da einzig Musik den Geist von den irdischen Sorgen ablenken und statt dessen den Gedankenkomplex schaffen könne, der von jedem Wort des liturgischen Textes eingegeben werde. Dies führte zu einer eigentlichen Gesangstradition, worin die Musik sehr wichtig war. Doch selbst für sie stand die Musik im Dienste des Textes und nicht umgekehrt, und es liegt Grund zur Vermutung vor, daß es immer mehr zu einem Widerstreit zwischen der musikalischen Klasse der Kantoren und ihren Textlehrern, den Rabbinern, kam. Juda z. B. spricht sich dagegen aus, daß man von den Hochzeitsgästen Gaben sammelt, um den Kantor zu bezahlen. Das Problem verschwand nicht. Eine polnische Autorität, Samuel Edels (1555–1631), geht mit Juda aus dem Grund einig, weil die Leute beschwatzt würden, den Kantor zu bezahlen, so daß das «ein Fall von Räuberei, nicht von Geschenkgeberei» sei. Das Verlangen nach Musik, angefangen von der täglichen Liturgie bis zu Hochzeiten, machte den Kantor offenbar zu einer Notwendigkeit. Doch wegen der Besorgnis, die Sangeskunst könnte nicht in Ordnung sein, wurden dem betreffenden Kantor keine Vergütungen und keine hochgeachtete Stellung gewährt.

Im 17. Jahrhundert kommt es zur Institutionalisierung des Kantors als einer soziologisch am Rande stehenden Persönlichkeit, auf die die Gesellschaft ihre zwiespältige Haltung übertrug. Offiziell waren Kantoren notwendig; inoffiziell aber wurden sie als nicht vertrauenswürdig erachtet und sprichwörtlich sogar als Dummköpfe

geschildert, d. h. als solche, die sich wohl in der Musik, jedoch nicht im Text auskennen. Als die Gemeinden an Größe zunahmen, wurde, zumal unter dem Einfluß der mystischen Tradition, in der das Gebet besonders bedeutsam war, der gemeinschaftlichen Liturgie und der sie begleitenden Musik vermehrte Aufmerksamkeit geschenkt. Handbücher, die Kantoren Ratschläge boten, zeigen den Konflikt auf seinem Höhepunkt. Einige Kantoren waren natürlich selbst Rabbiner, doch zur Hauptsache kam es vor, daß rabbinische Autoritäten, die nicht Kantoren waren, Kantoren, die nicht Rabbiner waren, heruntermachten, weil sie sich nur um die stimmliche Gestaltung kümmerten, jedoch die Grammatik oder Syntax des Textes verstümmelten und so weit gingen, daß sie «eine Viertelstunde zur Vokalisation eines stummen Buchstabens verschwenden!»<sup>7</sup> Weil diese rabbinischen Kritiker in Worten so beschlagen waren wie die Kantoren im Singen, kam es zu einigen sehr einseitigen schneidenden Bemerkungen, welche die Nachwelt im Gedächtnis behielt. Somit erachtete man die Musik sowohl für engelhaft wie dämonisch, und Kantoren wurden in die nicht zu beneidende zwiespältige Rolle eines Heiligen und eines Sünders versetzt.

Entscheidend ist, daß eine gerade Linie vom pietistischen Bewußtsein im Deutschland des zwölften Jahrhunderts zu den Gelehrten führt, die das moderne Liturgiestudium formulierten. Einer vorweg vollzogenen Begriffsbestimmung folgend nahm man den schriftlichen Text zur Forschungsunterlage, nicht aber die musikalischen Mittel, durch die er vorgetragen wurde. Erörterung der Musik blieb fast ausschließlich die Domäne von Musikern, hauptsächlich der in der Synagoge bzw. für die Synagoge tätigen Kantoren und Komponisten. Man war aber nicht im Dialog mit den Rabbinern, die heute für gewöhnlich frisch-fröhlich ihrem eigenen Geschäft nachgehen und über Theologie, Liturgie und Gebet sprechen, als ob musikalische Erwägungen bloße Nebensache wären, mit der sich dann später ein Stab von musikalisch kompetenten Technikern zu befassen habe. Sogar die Seminausbildung hat bis in jüngster Zeit Kantoren als Sänger geschult, aber die theologische Perspektive, die man bloß für Rabbiner erfordert hält, von ihrer Ausbildung ferngehalten. Wenn wir über Gottesdienst und Musik als etwas Zusammengehöriges vernünftig sprechen sollen,

haben wir mehr zu tun als lediglich wiederzugeben, was bis anhin gesagt wurde. Wir haben wieder ganz von vorn zu beginnen.

Dieser Aufsatz sucht eben das zu tun: eine theologische Perspektive zu bieten als einen Rahmen für die Probleme, vor denen die heutige Synagoge steht, wenn sie über die Rolle der Musik nachdenkt. Diese neue Perspektive muß a) sich an die jüdischen Verstehenskategorien halten; b) den Stand der Dinge erklären, der für die Beobachter des jüdischen Gottesdienstes heute evident ist, und c) sich echt mit dem musikalischen Erbe befassen, das sie weiterzuführen behauptet.

Ich wende mich zuerst c) zu, dem musikalischen Erbe der Synagoge, wobei ich die herkömmliche Musik der Kunstmusik und sie beide (die elitär sind) der heutigen Volksmusik gegenüberstellen will. Mit Hilfe einer soziologischen Theorie über die Natur von Disputen über Kunst werden wir dann einen neuen Blick auf b), den derzeitigen empirischen Befund werfen. Schließlich werde ich die Umrisse einer Lösung skizzieren in Entsprechung zu a): der jüdischen Ekklesiologie.

## II. Die Musik der Synagoge

Die Vielfalt jüdischer Musiken, die als sakral bezeichnet worden sind, ist recht bemerkenswert.

1. Den alten Tempel charakterisierten Levitenchöre und Begleitmusik mit Blas-, Schlag-, Blech- und Streichinstrumenten.

2. Die Synagogenmusik (um das 12. Jahrhundert) war vielgestaltig. Zu ihr gehörten (beispielsweise): a) responsoriales Psalmodieren, wobei der Gebetsleiter und die Gemeinde miteinander abwechselten, was auf die Periode der Mischna zurückgeht; b) biblischer Gesang, zuerst nach Handzeichen (Chironomie) und schließlich nach Tonzeichen, die den kanonisierten Text, wie er im Palästina des zehnten Jahrhunderts festgelegt worden war, begleiteten; c) Gebetsweisen, die mit Anlässen des Kalenderjahres zusammenhingen (in der Einzahl als *nusach* bezeichnet); d. h. einzelne Sätze musikalischer Motive, die beständiger Improvisierung unterliegen; d) volkstümliche Melodien, die der Gesamtkultur entnommen oder vom Volk aufgebracht worden waren.

3. Um das zwölfte Jahrhundert bildeten sich örtliche liturgiemusikalische Traditionen heraus, z. B. die nordeuropäische (oder aschkenasi-

sche) Vielfalt, die für gewöhnlich Jacob Moellin (dem Maharil: 1360?–1427) zugeschrieben wird, der Misinai-Melodien («vom Berge Sinai» stammende Melodien) übermitteln haben soll. Diese bilden die ältesten klar erkennbaren liturgischen Motive, die zumeist auf ein Jahrhundert oder zwei Jahrhunderte früher anzusetzen sind.

4. Im 19. Jahrhundert bewegte sich die Musik in einer von zwei Richtungen. «Traditionalistische» Kultgemeinden gebrauchten im Gottesdienst den überkommenen vormodernen hebräischen Text. Dieser wurde in einem Stil wiedergegeben, der sich um das «moderne» Schönheitsempfinden nicht kümmerte, vor allem in Osteuropa, wo kabbalistische Musik- und Gebetheorien vorherrschten und sich die Juden an eine bereits vorhandene Weise des Sologesangs hielten. Der Kantor (*chasan*), der auf ein kunstfertig und ausgeklügelt ausgeführtes Rezitativ spezialisiert war, füllte das, was im *nusach* wurzelte, mit melismatischen Passagen. Wer von jüdischer Liturgiemusik spricht, denkt für gewöhnlich an diesen spezialisierten Kantorstil.

5. Ein anderer Weg entsprach einer jüdischen Reform, die sich, in der Musiksprache gesprochen, von der christlichen Parallele darin unterschied, daß das Judentum unter seinen Klerikern keine streng übereinstimmende Gesangstradition hatte, so daß sich unter seiner Laienschaft nie das parallele Phänomen von Gemeindeliedern entwickelte. (Ungeachtet offizieller Gesangbücher, die seit 1897 dann und wann und neulich 1987 herausgegeben wurden, scheiterten die Versuche der amerikanischen Reformbewegung, das Liedersingen einzuführen, ständig<sup>8</sup>.) Dafür änderte das Reformjudentum die Kunstform, die es hatte, nämlich den Sologesang des Kantors. Die Juden, die erst kurz zuvor die Zivilrechte erhalten hatten unter der Bedingung, dann auch «zivil» zu handeln, frischen alte Lieblingsweisen der Synagoge wieder auf. Diese erschienen nicht mehr in rein modalen Form, sondern waren durch die Auferlegung eines Tonsystems passend harmonisiert und fest notiert, so daß sie der Kantor nicht mehr frei gestalten konnte. Auch entdeckte man die Kunstmusik, die zur Wiedergabe durch Solisten bestimmt ist. Diese waren oft berühmte Stimmen, die angeworben wurden, um den Kantor zu ersetzen, dessen Erfahrung in der jüdischen musikalischen Tradition man als unwichtig ansah. (Der geschichtlich am nächsten verwandte Präzedenz-

fall für die neue Kunstform war das Werk von Salamone de Rossi, dem aus Mantua stammenden Komponisten des 17. Jahrhunderts, dessen Stil den Hof der Hochrenaissance charakterisierte.)

6. Die Musik der jüdischen Reform nahm unter dem Kantor Solomon Sulzer (1804–1890) in Wien Gestalt an und bewegte sich dann nach Westen zu den Hauptstädten der Aufklärungskultur wie Berlin und Hamburg. In Polen entwickelten sich inzwischen wortlose Melodien (*niggunim*), die in einheimischen — und nicht notwendigerweise jüdischen — volkstümlichen Weisen wurzelten.

7. Schließlich haben wir den Einfluß unserer eigenen Zeit, in der die meisten der oben erwähnten Stränge, die miteinander rivalisieren, ihre Anhänger haben: Kunstmusik, volkstümliche Weisen, Gesang nach veränderten *niggun*-Melodien, Psalmengesang, die überall vorhandene Ferienlager- und Jugendmusik sowie neuentdeckter *nusach* — von Kantoren wiedergegeben, nach denen nun wiederum Nachfrage besteht. Es gibt dabei auch Überraschungen: weltliche — sogar nationalistische — Lieblingslieder Israels, die in keinem Gebetbuch verzeichnet sind, sondern den Gesang Jerusalems oder jüdischer Aspirationen in einer Zeit nach dem Holocaust zum Ausdruck bringen. Man hört selbst Gottesdienste, die mit der Nationalhymne Israels (*Hatikvah*) schließen, die der Melodie nach offensichtlich von «Die Moldau» abhängt, aber in ihrem Text «die Hoffnung von zweitausend Jahren» zum Ausdruck bringt, «ein freies Volk in unserem Land zu sein, im Land von Zion und Jerusalem» — ein Text, der in unserer Zeit von Juden für sakral genommen wird. Zumal in Amerika wird der derzeitige Stand der liturgischen Musik am besten als offen, wandlungsfähig und demokratisch — wenn nicht gar chaotisch — bezeichnet.

Somit ergibt sich das Problem: Welches sind angesichts dieses reichen Erbes und der heutigen fließenden Übergänge zwischen den Stilformen die geeigneten Richtlinien auf der Suche nach der Musik des jüdischen Gottesdienstes? Das Problem weist eine musikalische und eine gesellschaftliche Seite auf.

### III. Die heutige Situation

In musikalischer Hinsicht sollten zwei verschiedene, doch zusammenhängende Probleme nicht

miteinander vermengt werden. Die vom 19. Jahrhundert vorgenommene Spaltung in das, was ich als «traditionalistisch» und als «Reform» bezeichnet habe, führte zuerst zu einem einfachen Konflikt zwischen der herkömmlichen Kantorenmusik, wie sie sich bis dahin entwickelt hatte, und der aufkommenden Kunstmusik, die der Umwelt entnommen wurde. Im großen und ganzen institutionalisierten die amerikanische Reformbewegung und ihre europäischen liberalen Entsprechungen die letztere Richtung; die orthodoxe und die konservative Bewegung hielt an der erstgenannten fest. Beide Positionen glichen jedoch einander darin, daß sie beide elitär waren. Die Frage war nur, welche Elite man als nacheifernswert wählte: die arkane Welt des von einem Kantor ausgeführten *nusach* oder den aristokratischen Geschmack der Oberklasse Europas.

Während der letzten Jahrzehnte brach ein neuer Konflikt aus: Das Elitäre als solches wird in Frage gestellt. Man vertritt immer mehr die Auffassung, daß der Gottesdienst Sache des Volkes sei und deshalb einen mitreißenden Musikstil erfordere, der das Volk zur tätigen Mitbeteiligung anregt. Hingegen seien Kantorengesang und Kunstmusik nur für sehr kultivierte Gottesdienstbesucher verständlich. Vom Kantor her gesehen, bedroht die Forderung nach musikalischer «Verständlichkeit» sowohl die jahrhundertalte innerlich echte Tradition als auch die relativ neue äußerlich echte Kunstmusiktradition, da die neuesten liedhaften Melodien nicht in der Geschichte der Synagoge wurzeln und auch dem feineren Geschmack nicht entsprechen.

Hier wird jedoch die gesellschaftliche Dynamik peinlich ansichtig. Wir sahen weiter oben, wie Kantoren von Autoritätsstellungen mit Bedacht ausgeschlossen wurden, während die Rabbiner die Musik gegenüber dem Text vernachlässigten. So werden denn in der heutigen Synagoge die Forderungen von Kantoren nach musikalischer Echtheit oft von Rabbinern abgelehnt, die behaupten, daß künstlerische Hochleistung für die sich in einem demokratischen Zeitalter stellende Aufgabe des gemeinsamen Betens kontraproduktiv sei. Hier kann einem die Kunstsoziologie zustatten kommen. Herbert Gans studierte Kulturdispute, die sich um «Volkskultur» und «hohe Kultur» drehen, und kommt zum Schluß, daß die ideologischen Kritiken von Anhängern der Hochkultur gegenüber der Volkskultur den

Sachverhalt übersehen, daß das Problem in einem relativen Verlust an geistigem Format auf seiten der Elite besteht. Diese bildet somit «nach unten mobile Gruppen, die ihren Einflußverlust zu einer Theorie einer allgemeinen Degeneration der Gesellschaft hochstilisieren... und eine Verteidigungsideologie aufbauen, um die kulturellen und politischen Privilegien der Hochkultur zu protegieren»<sup>9</sup>. Wie H. Gans sagt, ist die Hochkultur darin, daß sie den ästhetischen Bedürfnissen ihrer Schöpfer dient, «auf den Schöpfer orientiert»; Volkskultur hingegen ist darin, daß sie beim Volk, das sie gebraucht, nach ihrer Daseinsberechtigung sucht, «auf den Verbraucher ausgerichtet».

Diese Charakterisierung schildert klar unsere Situation, obwohl sie mehr Probleme aufwirft, als sie löst. Ob die Kantoren traditionell nach unten mobil sind, ist fraglich. Sie hatten bereits einen niedrigen Status, und wenn von ihrer Seite keine energische Verteidigung ihrer Kunst vorliegt, dann einzig deswegen, weil die Rabbiner den schriftlich niedergelegten Kanon dessen, was uns übermittelt wurde, kontrollierten. Seit dem 19. Jahrhundert bewegte sich indes die Autorität offensichtlich von ihrem herkömmlichen Sitz bei denen weg, die in der Tradition gut unterrichtet waren, und die Kantoren gehörten sicherlich zu diesen. Die überhandnehmende Werte-Demokratie hat jedoch auch die kulturelle Elite Europas entthront, so daß selbst die Befürworter der Kunstmusik in der Defensive sind. Im herrschenden Konflikt in bezug auf die Frage der Popularisierung des liturgischen Gesangs widerspiegelt sich der gesellschaftliche Konflikt, der darin besteht, daß die Gottesdienstbesucher überhaupt aus dem Kult aussteigen können, wenn ihnen das, was daselbst geschieht, nicht zusagt. Die für den Gottesdienst verantwortlichen Rabbiner tun deshalb ihr Möglichstes, um innerhalb angemessener Grenzen sicherzustellen, daß das Volk den Gottesdienst gern besucht.

#### IV. Auf dem Weg zu einer Lösung

Doch selbst die Rabbiner, deren Aufgabe es ist, ihre Schäflein hereinzubringen, diskutieren nicht ernstlich, sondern suchen die Leute anzulocken, ohne theologische Überlegungen anzustellen. Was aber sollten solche Überlegungen betreffen? Selbst eine gültige Verkürzung des Problems auf seine soziologische Realität ist

noch eine Verkürzung auf eine Ebene, auf der zu operieren Religion nicht willens ist. Wie also beschafft die jüdische Ekklesiologie wenigstens den Rahmen, worin eine Lösung gefunden werden kann?

Die Antwort liegt im Wesen der Kantorrolle, wie sie von ihrem Beginn an bestimmt worden ist. Wir sahen: Der Synagogengottesdienst war als ein antiphonales Zusammenspiel zwischen der Gemeinde und ihrem gewählten Gebetsleiter gedacht. Auf hebräisch heißt dieser *scheliach tzibbur* (wörtlich: «Vertreter der Gemeinde»), der damit beauftragt ist, im Namen des Volkes die Liturgie zu singen. Darin eiferte man bewußt den Engelscharen nach, von denen es heißt, daß sie in ihrem Gotteslob einander ablösen.

Die beste Analogie dazu, die ich mir denken kann, ist die klassische Theorie des Gesellschaftsvertrags, wonach in einem präsumierten Naturzustand souveräne Individuen einst ihre Rechte einem Monarchen übertrugen, um Interessen zu fördern, die im Naturzustand nicht erreicht werden konnten. So auch entschieden sich die Juden, obwohl Individuen im Naturzustand Gott anbeten können, dazu, den Naturzustand mit dem Bund zu vertauschen, zu dessen Erfüllung man ungezügelter Individualismus aufzugeben und gewisse Leiter mit einzigartigen Vorrechten auszustatten hatte. So kam der Kantor als «Vertreter der Gemeinde» auf, als derjenige, dem die besondere Pflicht und das besondere Recht gegeben ist, vor Gott für das Volk einzutreten.

Für den politischen Gedanken des Gesellschaftsvertrags besteht das philosophische Problem, eine richtige Ausgewogenheit zwischen den Gewalten des Leiters und den unveräußerlichen Rechten herzustellen, die dem Volk immer noch zu eigen sind. Eben das ist das Problem in der uns hier beschäftigenden Debatte: Wie weit darf das Volk sich auf seinen eigenen Geschmack im Kult berufen als auf sein unveräußerliches Recht vor Gott, dem wahren Leiter der Leiter? Wie weit darf der *scheliach tzibbur* eine Verpflichtung auf die herkömmlichen Normen des Bundes geltend machen, in den das Volk ein für allemal eintrat? Zwischen dem *scheliach tzibbur* und dem Leiter in der Gesellschaftstheorie bestehen tiefreichende Parallelen: Die Gottesdienstgemeinde muß aus mindestens zehn Betern bestehen, ein Quorum, das für die gemeinschaftliche Basis des jüdischen Betens symbolisch ist; die

Liturgie enthält sogar eine ritualisierte Erklärung, worin der Kantor vom Volk die Erlaubnis erbittet, mit einem besonders komplizierten poetischen Text weiterzufahren, und der Talmud diskutiert — nicht weniger als John Locke? — die Frage, wann ein unzuverlässiger Kantor oder neuerdings auch eine unzuverlässige Kantoren als Vertreter des Volkes von denen, die er oder sie repräsentiert, abgesetzt werden darf.

Es ist zu früh, um Lösungen festzulegen. Wir haben immer noch Ausschau zu halten nach etwas, das nach einer Definition aussieht. Darum dieser Aufsatz. Er beschreibt den Hintergrund der «Fehlkommunikation» zwischen dem Rabbiner und dem Kantor, die auf einer tiefsitzenden zwiespältigen Haltung zur Ausdruckskraft der Musik basiert. Und er legt eine Alternative und ein nicht urteilendes Modell vor, das zwar konfliktträchtig ist, aber im Gesellschaftsvertrag verwurzelt, der in der jüdischen Ekklesiologie liegt. Natürlich ist schon seit langem die Zeit vorbei, wo Gebetsleiter — Rabbiner oder Kantoren — einfach vorschreiben konnten, was sie für das Beste hielten, ohne sich mit den Laien zu be-

raten. Gewiß sind wir auch über die Revolution der sechziger Jahre hinaus, worin in Reaktion auf die frühere Vorherrschaft der Elite wieder zu jeder alten, einfach zu singenden Melodie gegriffen wurde. Als Vertreter des Volkes in mehr als einer Hinsicht erscheinen nun Rabbiner und Kantoren als Partner in einem Dialog miteinander und mit dem Volk, in dessen Dienst sie stehen. Dann und wann ist Musik zu hören, die (vielleicht) auf dem *nusach* aufbaut und herkömmliche Texte vertont. Sie ist oft für die Solostimme des Kantors gedacht, weist aber einen responsorialen Kehrsvers auf und eine leicht erkennliche Melodielinie, die sich nach einer einfachen, doch höheren Ansprüchen genügenden Harmonie richtet. Darin besteht, wie ich meine, der Durchbruch zu dem, wonach wir streben: ein neues *nusach America*, ein echt jüdischer und amerikanischer Tonklang, der Traditionalismus und Kunstmusik, Elitentum und Volkstümlichkeit einbegreift — ein Kompromiß, der im Einklang steht mit der in Entwicklung begriffenen Synagoge und dem Gottesdienst unserer Zeit.

<sup>1</sup> Ein ausgezeichnete Überblick und eine gediegene Bibliographie finden sich in: Hanoach Avenary, Music, in: Encyclopedia Judaica (Keter Publishing House, Jerusalem 1972), Bd. 12, 554–678.

<sup>2</sup> Vgl. Moshe Idel, The Mystical Experience in Abraham Abulafia (University of New York Press, Albany, N.Y., 1988) 53–71.

<sup>3</sup> Zu Einzelheiten und Anregungen zu einer neuen Auffassung des Gebets als Gebet und nicht als Text vgl. Lawrence A. Hoffman, Beyond the Text: A Holistic Approach to Liturgy (Indiana University Press, Bloomington 1987).

<sup>4</sup> Vgl. z.B. Elbogens klassische «Studies in Jewish Liturgy» (1906; Neudruck in Jakob J. Petuchowski, Contributions to the Study of Jewish Liturgy [Ktav, New York 1970]).

<sup>5</sup> Eric Werner nennt es «ein Zeitalter eines antimusikalischen Puritanismus» (in: The Sacred Bridge, Bd. 2 [Ktav, New York 1984] 23).

<sup>6</sup> Zu einer Übersicht über traditionelle Ansichten vgl. Rabbi Aharon Kahn, Music in Halachic Perspective, in: Journal of Halacha and Contemporary Society 14 (Fall, 1987) 7–48.

<sup>7</sup> Vgl. Stefan C. Reif, Shabetai Sofer and his Prayer-book (Cambridge University Press, Cambridge 1979) 36–37, 93, Anm. 62.

<sup>8</sup> Zu Einzelheiten vgl. Lawrence A. Hoffman, Gates of Understanding, Bd. 1 (Union of American Hebrew Congregations, New York 1977) 27–35.

<sup>9</sup> Herbert J. Gans, Popular Culture and High Culture: an Analysis and Evaluation of Taste (Basic Books, New York 1974) 55–56, 63.

Aus dem Englischen übersetzt von Dr. August Berz

#### LAWRENCE A. HOFFMAN

1969 zum Rabbi ordiniert. 1973 Promotion zum Doktor der Theologie. Derzeit Professor für Liturgie am Hebrew Union College — Jewish Institute of Religion, 1 West 4th St., New York NY 10580. Aktiv beteiligt an der liturgischen Erneuerungsarbeit des American Reform Movement: Er war Vorsitzender von dessen Liturgie-Ausschuß; er hat «Gates of Understanding» verfaßt, einen zweibändigen Kommentar zur neuen Liturgie dieser Bewegung, der für die Hand des Gottesdienstbesuchers bestimmt ist; ebenso die historische Einführung in die Pessach-Haggada dieser Liturgie. Sonstige Veröffentlichungen u.a.: The Canonization of the Synagogue Service (University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana, 1979); The Land of Israel: Jewish Perspectives (University of Notre Dame Press 1986); Beyond the Text: A Holistic Approach to Liturgy (Indiana University Press, Bloomington 1987); The Art of Public Prayer: Not for Clergy Only (Pastoral Press, Washington 1988). Anschrift: Prof. Dr. Lawrence A. Hoffman, 19, Hillcrest Lane, Rye, N. Y. 10580, USA.