**ECHO DES TEMPELS**

Eines der faszinierendsten Momente im Leben eines Musikers ist die Entdeckung des Kontextes der von ihm geschaffenen Musik.

Das ist mir zum ersten Mal aufgefallen, als ich meine Bachelorarbeit über die Auswirkungen der Großen Französischen Revolution auf die Orgelmusik geschrieben habe. Da habe ich gesehen, wie historische Prozesse die Kunst verändern. Das zweite Mal, als ich in meiner Magisterarbeit die Erwartungen des Publikums an Orgelkonzerte analysierte. Daraus entwickelte sich ein langfristiges Interesse am Verhalten des Musikpublikums, das in einer Doktorarbeit in Wirtschaftswissenschaften seinen Höhepunkt fand.

Ich erinnere mich noch genau, als es zum dritten Mal geschah. Nicht lange nach meinem Abschluss bat mich ein Freund, der in einem Vokaltrio für jüdische Musik singt, das Trio bei einem Konzert in der St.-Anna-Kirche in der ul. Krakowskie Przedmieście in Warschau bei drei Werken an der Orgel zu begleiten. Bei der Aufführung des letzten Stücks, *Song of Galilee* von Julius Chajes, fand ich, dass die Kombination ihrer Stimmen und ihres Repertoires mit der Orgel besonders gut klang. Auf diese Weise begann ich mich für jüdische Musik zu interessieren.

Mein Wissen über diese Kultur war damals sehr gering. Niemand hatte das Thema in der Schule, zu Hause oder sogar im öffentlichen Raum angesprochen. Nachdem wir das Konzertangebot ausgearbeitet hatten, waren wir uns einig, dass es gut wäre, es an Orte in Polen zu schicken, die in irgendeiner Weise von einer jüdischen Präsenz geprägt waren. Vielleicht gab es in einigen Städten und Dörfern noch Synagogen, Gebäude oder Friedhöfe, die noch existieren. Eines Abends begann ich mit einer Internetsuche. Erst nach ein paar Stunden hörte ich auf. Es stellte sich heraus, dass es überall jüdische Spuren gibt.

Von der Faszination für Noten ging ich dazu über, mich über Instrumente und Musiker zu informieren. Bei der Lektüre der Werke von Professor Marian Fuks stieß ich auf Hinweise auf Orgeln in Synagogen. Dabei handelte es sich weniger um Beschreibungen dieser Instrumente als vielmehr um beeindruckende Geschichten über die Musik, die die Liturgie begleitete. Der Durchbruch kam für mich, als ich in einem Internetforum Bilder der Orgel, in der nicht mehr existierenden Neuen Synagoge in meiner Heimatstadt Szczecin, fand. In den Archiven ihres Erbauers, der renommierten deutschen Firma Walcker, stieß ich auf weitere Informationen über sie sowie auf Fotos und Beschreibungen anderer Orgeln, die vor einem Jahrhundert in Synagogen gebaut wurden. Die Teile des Puzzles passten allmählich zusammen. Zur gleichen Zeit begann ich am Museum für die Geschichte der polnischen Juden POLIN in Warschau zu arbeiten, wo ich zwei Jahre lang sowohl die Vergangenheit als auch die Gegenwart vieler Nationen kennenlernen konnte.

So begann ich meine künstlerische Tätigkeit auf dem Gebiet der jüdischen Orgelmusik. Gleichzeitig begann ich – dank meiner beruflichen Tätigkeit an der Kunstakademie in Szczecin – meine Doktorarbeit in Kunst zu schreiben. Das eingehende Studium dieser Musik war für mich nicht nur sehr wertvoll, sondern auch äußerst inspirierend.

Im allgemeinen Bewusstsein betrachten wir die Orgel als ein Instrument, das zur westlichen Kultur und zur christlichen Zivilisation gehört. Viele Interpreten und Rezipienten von Orgelmusik wissen jedoch nicht, dass die katholische Liturgie bis zum Mittelalter das Spielen von Instrumentalmusik nicht erlaubte – denn sie gehörte in den „heidnischen“ und „jüdischen“ Bereich [1]. Erst ab der Mitte des 15. Jahrhunderts wurde die Orgel in den Kirchen eingesetzt. Die Juden selbst hingegen begannen, sie als einen *hukkat ha-goi* (hebr. nicht-jüdischer Brauch) zu betrachten, der mit der christlichen Kultur verbunden war.

In der jüdischen Kultur hat die Orgel eine jahrhundertealte Geschichte. In der hebräischen Bibel wird die *ugav* viermal erwähnt – in Genesis 4, 21 – und zweimal in Hiob 21, 12; 30, 31 sowie in Psalm 150, 4. Zweifellos bezeichnet der Begriff ein Musikinstrument, aber aufgrund der fehlenden eindeutigen historischen Grundlage wird es unter anderem auch als Flöte, Dudelsack oder Laute interpretiert [2]. Dem Jerusalemer Talmud (Sukkah 55c) zufolge könnte es sich sogar um eine alte Wasserorgel gehandelt haben.

Ein weiterer möglicher antiker Vorläufer der Orgel könnte das in der Mischna erwähnte Instrument *magrepha* (hebräisch für schöpfen, greifen, löffeln) sein. Der babylonische Talmud (Arakhin 10b-11a) beschreibt es als eine blasebalg-betriebene Pfeifenorgel mit zehn Zungenpfeifen verschiedener Größe und Tasten, die auf einer Windlade montiert waren. Dieses Instrument soll sich im Jerusalemer Tempel befunden haben. Nach seiner Zerstörung durch die Römer im Jahr 70 n. Chr. wurde die Instrumentalmusik während der Gottesdienste in der Synagoge als Zeichen der Trauer über dieses Ereignis verboten.

Die Orgel war jedoch weiterhin ein Thema im rabbinischen Denken, das in der jüdischen Ikonographie und in jüdischen Texten präsent war. Ab dem 13. Jahrhundert finden sich in vielen Bibelhandschriften Zeichnungen, die König David beim Orgelspiel zeigen und ihn als „den Organisten“ bezeichnen [3]. Im 15. Jahrhundert verbreiteten sich die Orgeln in Kloster- und Kathedralkirchen. Es dauerte jedoch noch Hunderte von Jahren, bis jüdische Musiker nach Überwindung der Vorurteile und zahlreicher religiöser und kommunaler Widerstände dauerhaft Orgeln in Synagogen einführten.

​

Das bedeutendste Kapitel in der Geschichte der Orgel in Synagogen beginnt mit der Haskala, der „jüdischen Aufklärung“, und den Werken von Moses Mendelssohn (1729-1786), einem der bedeutendsten jüdischen Philosophen und Großvater des Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy. Die aus Deutschland stammende Bewegung, die zunächst eine Erneuerung des Judentums und eine Wiederbelebung vergessener jüdischer Traditionen zum Ziel hatte, wurde zur Grundlage des säkularen jüdischen Denkens und der Assimilation der Juden. Später entwickelte sie sich zu einer Emanzipationsbewegung, die eine rechtliche und soziokulturelle Gleichstellung der Juden mit anderen Bürgern anstrebte [4].

Die Veränderungen betrafen auch das religiöse Leben der Juden. Die Reformatoren sahen ihr Handeln jedoch nicht als Revolution an. Im Gegenteil, sie glaubten, dass sie das „wahre“ Judentum ans Licht bringen würden, das zu einer vollwertigen, anerkannten Religion werden und das Odium einer geschlossenen, geheimnisvollen Sekte ablegen würde. Die Reformen betrafen vor allem die ästhetischen Aspekte der Synagogenliturgie – Verkürzung der Liturgie (vor allem durch Abschaffung der Kantillation der Bibel) und Zulassung der deutschen Sprache in die Liturgie (nach dem Vorbild der christlichen Predigt). Auch der musikalische Aspekt der Liturgie änderte sich grundlegend. In dem Bemühen, die Liturgie für ein nach westlicher Kultur musikalisch gebildetes Publikum zugänglicher zu machen, wurden Chorgesänge in deutscher und hebräischer Sprache eingeführt, und vor allem wurden in den Synagogen Orgelinstrumente eingebaut.

Die erste Synagoge mit einer Orgel war die Synagoge einer Schule für Kinder aus armen jüdischen Familien in Seesen (Westfalen). Ihr Gründer Israel Jacobson wollte, ganz im Sinne Mendelssohns, die soziale Stellung der Juden durch Bildung verbessern. Die Einweihung dieser Synagoge am 17. Juli 1810 ist das erste dokumentierte Ereignis, bei dem eine Orgel in einer Synagoge in Deutschland erklang – „etwas bislang nicht Dagewesenes“ [5].

Ein weiteres wichtiges Ereignis für die jüdische Orgelkultur war die Zweite Rabbinerkonferenz, die vom 15. bis 28. Juli 1845 in Frankfurt am Main stattfand. Damals wurde darüber diskutiert, ob es legitim sei, in Synagogen Orgeln und Orgelmusik einzusetzen. Damals wurde auch der Versuch unternommen, zu entscheiden, ob Organisten ausschließlich Juden sein sollten [6]. In den Schlussfolgerungen wurde festgehalten, dass Orgeln verboten werden sollten, da sie der Tradition nach als fremdes Element betrachtet wurden. Sie könnten jedoch zur Erbauung und zur Betonung des betenden Charakters der Liturgie eingesetzt werden. Bemerkenswert war die Empfehlung, in der Orgelmusik „die Nachahmung des Barbarischen zu vermeiden, es sei denn, das barbarische Element ist integraler Bestandteil der betreffenden Aufführung“. Die Teilnehmer der Konferenz definierten auch eine neue Ordnung der Synagogenliturgie im Hinblick auf die Orgelmusik. Erst ein Vierteljahrhundert später wurde ein Konsens darüber gefunden, dass Musiker jüdischer und nichtjüdischer Herkunft während der Liturgie in den Synagogen am Sabbat und an den Feiertagen die Orgel spielen durften.

In den folgenden Jahren wurden in vielen Synagogen Orgeln installiert. Am bemerkenswertesten war das Instrument in der Neuen Synagoge in der Oranienburger Straße in Berlin, das nach langen Diskussionen mit Rabbinern und Philosophen gebaut wurde. Die Ideen des Reformjudentums strahlten von Deutschland aus stark auf andere europäische Länder aus. Auch auf polnischem Boden wurden neue Synagogen gebaut, deren Markenzeichen die Orgelmusik war – allen voran die Große Synagoge in der ul. Tłomackie in Warschau. Sie erreichte auch die Vereinigten Staaten von Amerika, den Nahen Osten und die Westindischen Inseln [7]. Das stetige Wachstum der jüdischen Orgelmusik in Deutschland wurde erst durch die Kristallnacht am 9. November 1938 unterbrochen. In den anderen europäischen Ländern wurden die Synagogen, die Musiker, ihre Arbeit und ihre Instrumente mit der Auflösung der Stadtviertel und Ghettos und der brutalen Vernichtung der jüdischen Bevölkerung während des Holocausts ausgelöscht.

Zwischen 2018 und 2023 habe ich Dutzende von Solo- und Vokal-Instrumentalkonzerten mit verschiedenen Musikern gespielt und viele künstlerische Projekte durchgeführt. Das Wichtigste war die Initiierung der jährlichen Tage der jüdischen Musik in Szczecin, bei denen wir Musik präsentierten, die in Polen seit dem Krieg nicht mehr aufgeführt wurde. Wir organisierten Konzerte, bei denen zum ersten Mal in der Nachkriegsgeschichte Warschaus Orgelmusik in der Synagoge gespielt wurde. Mit besonderer Anteilnahme habe ich Konzerte im POLIN-Museum für die Geschichte der polnischen Juden in Warschau gegeben. In den folgenden Jahren habe ich mich auf die Werke ausgewählter Kantoren und Komponisten konzentriert: Louis Lewandowski (2019), Arno Nadel (2020), Abraham Lichtenstein (2021), Jacob Weiss (2022) und Gershon Efros (2023). Ich habe auch mit der Jüdischen Gemeinde zu Berlin als Organist in der Synagoge Pestalozzistraße zusammengearbeitet – der einzigen Synagoge in unserem Teil Europas, in der Kantoren und Chor, begleitet von einer Orgel, noch jeden Schabbat und Feiertag singen. Das Privileg, diese Musik an diesem Ort aufzuführen, für den sie geschaffen wurde, hat meine Wahrnehmung von so vielen Aspekten verändert, wie ich es mir nie hätte vorstellen können. Gleichzeitig konnte ich den größten Teil der erhaltenen Synagogenliteratur für Solo-Orgel kennenlernen und aufführen. Es ist wahrscheinlich, dass noch viel mehr davon geschaffen wurde, aber entweder wurde es zerstört oder wartet noch darauf, entdeckt zu werden. Ich neige mehr und mehr zu der zweiten Möglichkeit.

Eine andere Idee war, neue Werke zu schaffen, die von der Tradition inspiriert sind, die ich in den letzten Jahren erforscht hatte. Dazu war es notwendig, in die Fußstapfen der alten Komponisten der jüdischen liturgischen Musik zu treten, die versuchten, betende Synagogenmelodien mit einer zeitgenössischen Musiksprache, jüdische Skalen mit westlicher Harmonik, frei improvisierte Passagen mit einem für alle klaren Puls und Metrum zu verbinden. Ich habe sechs große polnische Komponisten meiner Generation gebeten, zu versuchen, diesen Prozess nachzuempfinden.

Jeder näherte sich dem Thema auf eine andere Weise. Adam Porębski arrangierte die Lieder von Abraham Lichtenstein, einem Stettiner Kantor aus dem 19. Jahrhundert – zunächst in einer Fassung für Kantor, Chor und Orgel, später für Solo-Orgel. Auf diese Weise kehrte die Musik ihres berühmtesten Kantors in meine Stadt zurück. Aleksandra Chmielewska und Dariusz Przybylski haben beeindruckende Werke geschaffen, die auf zwei von Louis Lewandowski notierten Kaddisch-Melodien basieren. Ich habe diese Melodien ausgewählt, weil sie mir bei den ersten von mehreren hundert Aufführungen bei Synagogengottesdiensten in Berlin am besten im Gedächtnis geblieben sind. Anna Huszcza selbst wählte die Melodie von Louis Lewandowski aus drei monumentalen Bänden aus und schrieb eine Hommage an die Orgeltradition. Marcin Łukaszewski kombinierte zwei der berühmtesten jüdischen Melodien der Welt – *Kol Nidre* und *Hava Nagila* – und schlug damit eine Brücke zwischen dem *Sakralen* und dem *Profanen*. Ignacy Zalewski verlagerte in einem sehr persönlichen Werk den Schwerpunkt von der Melodie auf die Klangfarbe und schlug damit die Richtung ein, die die jüdische Orgelmusik kurz vor der dramatischen Zäsur in ihrer Geschichte einzuschlagen begann.

Ich habe lange über den Titel des Projekts und des Albums nachgedacht. Zunächst war ich von *Echo des Tempels* nicht überzeugt. Aber als wir während der nächtlichen Aufnahmesitzungen dutzende Male dem Nachhall der Orgel lauschten, der durch den mächtigen Innenraum der Stiftskirche Stargard hallte, war ich überzeugt, dass es der richtige Begriff war. Die Vision der Orgel im Tempel von Jerusalem war für Dutzende von Generationen äußerst inspirierend. Noch heute wird das Instrument vor allem mit Tempeln in Verbindung gebracht. Die Werke auf dem Album knüpfen an alte Traditionen, Konzepte und Sehnsüchte an. Zugleich können wir durch die Form der Aufnahmen immer wieder – im wahrsten Sinne des Wortes – das Echo des Tempels hören.

Es gibt einige Erkenntnisse, die jeder von uns nach dem Anhören dieses Albums und dem Lesen der dazugehörigen Geschichte gewinnen kann.

Jüdische Orgelmusik ist der Beweis dafür, dass sich Tradition und Moderne gekonnt verbinden lassen. Zwischen dem Ausblenden von allem Neuen und der Ablehnung von allem Alten gibt es einen goldenen Mittelweg.

Es gibt viele faszinierende Themen in vielen Bereichen des Lebens, die darauf warten, von uns entdeckt zu werden. Wir können sehr viel von ihnen lernen. Menschen, die die Geschichte nicht kennen, sind dazu verdammt, sich im Kreis zu drehen.

Wie ich bereits zu Beginn erwähnt habe, hat jede Musik einen Kontext. Wenn wir sie erforschen und verstehen, geht es nicht nur um eine historisch plausible Interpretation. Dabei können wir uns ein Bild von den Menschen machen, die sie geschaffen haben, und von der Zeit, in der sie entstanden ist. Vielleicht wird jemand eines Tages, nachdem er dieses Album gehört hat, auch unsere Geschichte auf dieselbe Weise erzählen wollen.

[1] Peter Williams, *The Organ in Western Culture*, Cambridge Univeristy Press, New York 1993.

[2] Begriff: *Biblical instruments*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, www.grovemusic.com.

[3] Joachim Braun, *The Iconography of The Organ: Change in Jewish Thought and Musical Life*, „Music in Art: International Journal for Music Iconography“ Nr. 28, 2003.

[4] David Sorkin, *Religious Reforms and Secular Trends in German-Jewish Life: An Agenda for Research*, „Leo Baeck Institute Yearbook“ Nr. 48, 1995.

[5] Caesar Seligmann, *Geschichte der judischen Reformbewegung von Mendelssohn bis zur Gegenwart*,Julius Kaufmann, Frankfurt am Main 1922.

[6] *Protokolle und Aktenstucke der zweiten Rabbinerversammlung*, E. Ullmann, Frankfurt a/M. 1845.

[7] Abraham Zvi Idelsohn, *Jewish Music in Its Historical Development*, Dover, New York 1992.

**ZU DEN WERKEN**

**Adam Porębski**

***Shire Bet Haknesset* – *Synagogenlieder nach den Melodien von Abraham Lichtenstein* (2021)**

***I. Barechu***

***II. Weszameru***

***III. Mechalkel chajim bechesed***

***IV. Missod chachamim***

Die Komposition von *Shire Bet Haknesset* war eine große Herausforderung. Das Ausgangsmaterial für das Stück waren Lieder, die von Abraham Lichtenstein (Kantor in der jüdischen Gemeinde von Stettin zwischen 1833–1847) komponiert wurden. Das bedeutet jedoch nicht, dass meine Aufgabe lediglich darin bestand, den Sopran zu harmonisieren. Ich habe diese einstimmigen Melodien, die recht fest in der Tonalität verwurzelt sind, in einen neuen musikalischen Kontext gekleidet – harmonisch, rhythmisch und textlich. Aber das Wichtigste war, den spezifischen Klang der jüdischen Musik zu bewahren. Ist mir das gelungen?

**Aleksandra Chmielewska**

***Late Night Prayer* (2023)**

Das Musikstück *Late Night Prayer* wurde von der traditionellen Melodie des Kaddish nach der Verlesung eines Abschnitts aus der Tora inspiriert. Eine Atmosphäre der Besinnung, des Nachdenkens und des Mysteriums wird mit emotionalen, erhebenden Episoden verwoben, die sich durch eine reiche Verwendung von figurativen Melodien auszeichnen. Das Farbenspiel – mit einer Betonung subtiler, pastellfarbener Töne ist ein wichtiges Merkmal des Musikstücks, das eine Atmosphäre der Kontemplation und des Nachdenkens schaffen soll und dem Hörer suggeriert, dass das gleichnamige Gebet in der Nacht stattfindet.

**Anna Maria Huszcza**

***Hissorari* (2023)**

*Hissorari* ist eine Anspielung auf das gleichnamige Rezitativ, das ein Teil des liturgischen Gedichts von *Lech Dodi* ist. Die ursprüngliche Komposition inspirierte zur Schaffung eines zweisätzigen Werks, in dem die polyphone Technik eine besondere Rolle spielt. Im präludienartigen ersten Satz hören wir eine Harmonisierung eines Fragments der Ausgangsmelodie. Der Satz verdichtet sich allmählich, um am Ende noch einmal die Ausgangsmelodie zu zitieren. Die auf die Kadenz folgende strukturelle Einschränkung führt ein Gedankenthema ein, dessen aufeinanderfolgende Wiederholungen einer Fuge ähneln. Der charakteristische Sprung eines Viertels, der dem Original entnommen wurde, ist zum Leitmotiv geworden, während in der letzten Phase des Themas eine Sekunde auftaucht, die weiter gesteigert wird und die Quelle der Inspiration betont.

**Dariusz Przybylski**

***Kaddisch* – *Passacaglia* (2020)**

Das Kaddisch, eines der wichtigsten Gebete im Judentum, ist eine Doxologie in aramäischer Sprache, die den Namen Gottes preist, die Unterwerfung unter seinen Willen zum Ausdruck bringt und die baldige Ankunft des Reiches Gottes herbeiruft. Das Thema der *Passacaglia* basiert auf der Melodie eines Liedes von Louis Lewandowski, und ihre elfmalige Wiederholung wurde von einer der verschiedenen Arten des Kaddischs inspiriert – dem Kaddisch der Waisen (Trauernden). Seit dem 15. Jahrhundert wurde es vom Sohn des Verstorbenen elf Monate lang nach dem Tod eines Elternteils täglich rezitiert, ebenso wie an jedem Jahrestag des Todes des Elternteils. Die Trauerzeit hängt mit dem Glauben zusammen, dass die Seele des Bösen nach dem Tod ein Jahr lang geläutert werden muss, weshalb das Kaddisch zwölf Monate lang nicht rezitiert wird, um nicht den Eindruck zu erwecken, dass der Verstorbene ein böser Mensch war. Das Gebet selbst enthält keinen Hinweis auf den Tod. Die Waise rezitiert das Kaddisch, um zu zeigen, dass sie trotz des Verlustes weiterhin Gott anbeten möchte.

**Marcin Tadeusz Łukaszewski**

***The Ark* (2023)**

*The Ark* habe ich auf Anfrage von Jakub Stefek geschrieben, dem ich an dieser Stelle für die Möglichkeit danken möchte. Es ist der erste Kontakt in meiner Arbeit mit der Tradition der jüdischen Musik. In die Komposition habe ich eine Reihe von symbolischen Bezügen zu den Universalien des jüdischen Glaubens aufgenommen, angefangen beim Titel, der – offensichtlich – die Bundeslade, aber auch die Arche Noah symbolisieren kann, bis hin zur Coda des Musikstücks, in der ich die Symbole des Davidsterns und der Menora mit Klängen grafisch wiedergegeben habe. Das Klangmaterial des Stücks basiert auf der so genannten jüdischen Tonleiter (Avanah-Rabbah-Tonleiter), die in Bezug auf die Anordnung der Klänge sehr charakteristisch ist. Auch Zitate bekannter Melodien – *Hava Nagila* und *Kol Nidre* – tauchen in Ausschnitten auf.

**Ignacy Zalewski**

***Who were you, Mr. Grosfeld?* – *Postludium* (2022)**

*Who were you, Mr. Grosfeld?* ist eine private musikalische Äußerung. In dem Musikstück konzentriere ich mich auf das Schicksal des Ururgroßvaters namens Grosfeld. Seine Lebensgeschichte ist mir bis heute unbekannt, obwohl ich seit Jahren meine Familiengeschichte rekonstruiere. Das Stück ist eine Art Meditation darüber, wer dieser Herr Grosfeld war. Da ich es nicht weiß, bleibt mir nur die Fantasie und die Musik.