MUSIKWISSENSCHAFTLICHE SCHRIFTEN
DER HOCHSCHULE FÜR MUSIK
UND THEATER MÜNCHEN

Herausgegeben von
Siegfried Mauser und Claus Bockmaier

Band 6

Facetten I: Symposien zur Kammermusik von Jean Sibelius, zum Liederkomponisten Max Kowalski und zur Liszt-Rezeption

Herausgegeben von Joachim Brügge

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

FACETTEN I:

SYMPOSIEN ZUR KAMMERMUSIK VON JEAN SIBELIUS, ZUM LIEDERKOMPONISTEN MAX KOWALSKI UND ZUR LISZT-REZEPTION

Herausgegeben von

Joachim Brügge

Mit Beiträgen von
Josef Berghold, Claus Bockmaier, Joachim Brügge, Peter Cossé,
Harald Eggebrecht, Julia Hinterberger, Dorothea Hofmann,
Hildemar Holl, Wolfgang Holzmair, Michael Kowal,
Siegfried Mauser, Tomi Mäkelä,
Jutta Raab Hansen, Peter Revers

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING
2014

Diese Publikation
wurde mit großzügiger Unterstützung der
Abteilung für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum Salzburg und dem
Musikwissenschaftlichen Institut der Hochschule für Musik und Theater München
realisiert.

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

ISBN 978 3 86296 074 3

© 2014 by Hans Schneider, D-82323 Tutzing

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.
Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses
urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen
oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Redaktion und Layout: Dr. Joachim Brügge
Lektorat: Dr. Claus Bockmaier

Herstellung:
Belichtung und Druck: Offsetdruck Andreas Bokor, 83646 Bad Tölz
Bindung: Buchbinderei Norbert Klotz, 89343 Jettingen-Scheppach
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

www.schneider-musikbuch.de

Das 'Eigene' und das 'Andere' – Max Kowalskis *Jüdische Lieder*[1]

Dorothea Hofmann (München)

1. „Exotische" Liedtexte des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts

Seit Ende des 18. Jahrhunderts rückten ins Deutsche übertragene Gedichte und Liedtexte „exotischer" Herkunft immer mehr in den Fokus der Aufmerksamkeit von Literaten und Komponisten. Nach Johann Herders *Stimmen der Völker in ihren Liedern* und James Macphersons *Ossian*-Gesängen wurden 1812 mit dem *Diwan des Hafis*[2], aus dem Persischen übersetzt durch den Wiener Orientalisten und Hofdolmetsch Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall erstmals Gedichte aus einem unverkennbar 'exotischeren' Kulturkreis weithin zugänglich.

Diese Gedichtsammlung wurde selbst zwar kaum für Komponisten zur Vorlage, inspirierte wiederum jedoch Goethe zu seinem *Westöstlichen Diwan*, einem der seither meistvertonten deutschsprachigen Gedichtwerke schlechthin. Fortan dienten Goethes 'quasi-exotische' Gedichte als vielfache Grundlage für Liedkompositionen, bis dann in der nächsten Dichtergeneration mit den Übersetzungen Friedrich Rückerts[3] und den freien Nachdichtungen Georg Friedrich Daumers weitere viel beachtete und ebenfalls gerne kompositorisch verwendete 'exotische' Gedichte vorlagen.

Um die Jahrhundertwende vom 19. ins 20. Jahrhundert hinein führte die sich verdichtende Wahrnehmung einer 'Endzeit' zu einer Verstärkung exotistischer Vorlieben. Nicht nur boten orientalisierende Opernsujets oder zumindest farbenprächtig-orientalische Inszenierungen Gelegenheit zu Realitätsfluchten, es entstanden auch weitere, sprachlich dem Expressionismus nahestehende Übertragungen etwa aus dem Chinesischen durch Dichter wie Hans Bethge und Klabund (= Alfred Henschke). Aus der Fremdheit der fernen, andersartig erscheinenden

---

1 Der Vortrag im Rahmen des Symposions hatte den Titel getragen: *Die Faszination des 'Anderen' – Max Kowalskis Lieder auf 'exotische Gedichte'*. Der hier vorliegende Essay ist gegenüber dieser mündlichen Version erweitert und spezifisch fokussiert, insofern wurde der Titel leicht verändert.

2 *Der Diwan von Mohammed Schemsed din-Hafis*. Aus dem Persischen zum ersten Mal ganz übersetzt von Joseph von Hammer-Purgstall, 2 Bde., Stuttgart und Tübingen: Cotta 1812–1813. Weiteres dazu siehe zuletzt: Hannes D. Galter/Siegfried Haas (Hg.), *Joseph von Hammer-Purgstall. Grenzgänger zwischen Orient und Okzident*, Graz: Leykam 2008.

3 Friedrich Rückert hatte seinerseits das Persische bei Hammer-Purgstall erlernt.

Kulturen versprach man sich neue Anregung auch für eigenes Schaffen, denn „überall ist hier die Sprache erkrankt“[4].

Die Idee, durch den aktiven Kontakt mit einer ‘fremden’ Kultur die eigene Kunst zu ‘revitalisieren’ und damit einen Weg heraus zu finden aus der eigenen Müdigkeit „alter und mürber Culturvölker“[5], fand auch unter Komponisten Anklang, wobei nicht jeder Befürworter ‘exotischer’ Kunstinspiration sich so drastisch und vor (hier positiv gemeintem!) Ressentiment strotzend ausdrückte wie der Frankfurter Kompositionsprofessor Bernhard Sekles[6], der allen Ernstes auf den von ihm gegen den äußerst reaktionären Widerstand seiner Professorenkollegen geförderten Jazz gemünzt formulierte:

> „Im Schatten unserer Tage tritt immer mehr ein abstrakt spekulatives Moment zutage. Hier kann eine von einem taktvollen Musiker vermittelte Transfusion unverbrauchten Niggerblutes wirklich nur nützen, denn eine Musik ohne jede Triebhaftigkeit verdient den Namen Musik nicht mehr.“[7]

Sekles’ eigene ‘exotische’ Kompositionen, die Opera 11 und 15 hatten noch Verse von Rückert und Daumer vertont[8], sein Kompositionsstudent Max Kowalski sollte sich dagegen seinerseits nun auch zeitgemäß-aktuellerer Lyrik zuwenden.

---

4 Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen. Viertes Stück: Richard Wagner in Bayreuth*, Absatz 5, London 1876, zit. nach: Friedrich Nietzsche, *Digital critical edition of the complete works and letters*, based on the critical text by G. Colli and M. Montinari, Berlin u. New York: De Gruyter 1967, edited by Paolo D’Iorio: http://www.nietzschesource.org (Stand: 25.5.2013).

5 Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, Leipzig: Naumann 1886, Absatz 256.

6 Bernhard Sekles war seit 1896 bereits am Hoch’schen Konservatorium als Theorie-Dozent tätig gewesen, von 1923 bis zu seiner Entlassung 1933 war er Direktor dieser Institution. Gegen heftigen Widerstand sowohl aus dem eigenen Kollegium als auch von anderen deutschen Konservatorien richtete er 1928 in Frankfurt die erste Jazzklasse eines deutschen Ausbildungsinstitutes ein, deren erster Leiter wurde Mátyás Seiber.

7 Peter Cahn, *Das Hoch’sche Konservatorium 1878–1978*, Frankfurt a.M.: Kramer 1979, S. 262, zit. nach Jürgen Blume, *Bernhard Sekles als Liedkomponist*, in: Wolfgang Birtel/Josef Dorfman/Christoph-Hellmut Mahling (Hg.), *Jüdische Musik und ihre Musiker im 20. Jahrhundert, Bericht über ein Symposion (Mainz 1998)* (= Schriften zu Musikwissenschaft, Bd. 10), Mainz: Are Edition 2006, S. 303–332, hier S. 304.

8 Bernhard Sekles, op. 11 *Aus Hafis*, vier Gesänge für Bariton und Klavier nach Gedichten von Georg Friedrich Daumer, 1902 und op. 15 *Aus dem Schi-King*, 18 Lieder für hohe Stimme und Klavier nach der Übertragung ins Deutsche von Friedrich Rückert 1907.

II. Max Kowalski und seine 'exotischen' Lieder

Mit op. 17 *Sechs Lieder aus dem westöstlichen Divan von Goethe (1934),* beginnt Max Kowalski seine Hinwendung zu Gedichttexten, die als 'exotisch' im hier geschilderten Sinne zu verstehen sind. Diese Goethe-Lieder op. 17 sind zugleich seine letzten gedruckt vorliegenden Lieder, erschienen bei Universal Edition Wien. Die darauf folgende Liedergruppe ist sodann als letzte mit einer Opuszahl versehen, es sind die *Sieben Gedichte von Hafiz op. 18* von 1933.

Es folgt danach ein Fülle von Liedkompositionen mit 'exotischen' Textvorlagen, es sind dies Gedicht-Übertragungen von Hans Bethge und von Klabund. In der (vermutlichen) Reihenfolge ihrer Entstehung sind zu nennen:

– *Japanischer Frühling – zehn Lieder auf Nachdichtungen japanischer Gedichte von Hans Bethge* (1934–1938),
– *vier zusätzliche Lieder (japanische Gedichte)* (1934–1937),
– *zwölf Lieder auf Gedichte von Li-Tai-Pe aus dem Chinesischen übertragen von Klabund* (1938–1939),
– *ein Liederzyklus von Omar Khayyam* (1941),
– *acht Lieder (Hafiz), sieben Lieder auf arabische Gedichte (übertragen von Hans Bethge),*
– *sieben Geisha-Lieder (die Geisha O-sen) nach japanischen Motiven von Klabund* (1951),
– *sechs Lieder auf indische Gedichte übertragen von Hans Bethge* (1951–1952) sowie *sechs Lieder auf arabische Gedichte* (1953–1954).

Mithin basieren also etwa ein Drittel des Gesamtbestandes von Max Kowalskis Schaffen auf Übertragungen 'exotischer' Lyrik durch Bethge und Klabund. Diese große Gewichtung innerhalb des Gesamtschaffens zu erklären ist nicht ganz einfach – die persönliche Vorliebe für diese Lyrik ist sicherlich ebenso in Betracht zu ziehen wie auch die Möglichkeit, Kowalski habe hier an die erwähnten Maximen seines geschätzten Lehrers Sekles angeknüpft[9].

Eine bislang unerwähnte Werkgruppe fällt dann aber doch aus dem Rahmen der gewohnten 'Exotik'. Es sind dies: *Fünf jüdische Lieder aus dem Jiddischen übersetzt von Ludwig Strauß für eine Singstimme und Klavier komponiert von Max Kowalski* (1935–1937) sowie *Drei zusätzliche jüdische Lieder* (1935–1937).

---

[9] Die große Bedeutung gerade der späten Liederzyklen für Kowalskis Schaffen hatte bereits Hans Ferdinand Redlich in seinem Nachruf hervorgehoben: „Die Liederzyklen nach Hölderlin, C.F. Meyer, Rilke, Li-Tai-Pe und Hafis (letztere nach Klabunds deutschen Übertragungen), die Kowalski zwischen sechzig und siebzig in England komponierte, sind sein künstlerisches Vermächtnis" (Musica, Jg. 11 (1957), Nr. 9/10, S. 584).

III. Die „jüdischen“ Lieder von Max Kowalski

Alle acht „jüdischen“ Lieder entstammen derselben Textquelle, dem Band *Jüdische Volkslieder, Ausgewählt / Aus dem Jiddischen übersetzt und erläutert von Ludwig Strauss, Schocken Verlag Berlin 1935*.[10]

Ludwig Strauss[11] war Lyriker, Essayist und Literaturwissenschaftler. Nach dem Studium der Germanistik, Literaturgeschichte und Philosophie in Berlin und München hatte er 1928 in Frankfurt am Main[12] über *Hölderlins Anteil an Schellings frühem Systemprogramm* [13] promoviert und er habilitierte sich 1929 in Aachen mit einer Arbeit über *Das Problem der Gemeinschaft in Hölderlins Hyperion* [14]. In Aachen anschließend als Privatdozent tätig wurde er 1933 entlassen und konnte 1935 nach Palästina auswandern.[15]

Strauss war Zionist und eng befreundet mit Martin Buber, dessen Tochter er 1925 heiratete. Neben literaturwissenschaftlichen Veröffentlichungen und eigener Lyrik verfaßte er auch einige wichtige zionistische Schriften.

Dem Gedichtband *Jüdische Volkslieder,* der noch 1935 im Berliner Schocken Verlag erscheinen konnte,[16] gab Strauss ein umfangreiches Vorwort mit. In diesem erläutert er zunächst sein allgemeines Verständnis von Volkslied, das er als

---

[10] Die Widmung, die diesen Liedern vorangestellt ist, „Meinem lieben Oskar und seiner (meiner) lieben Trude Berlin, Ostern 1938 Max“ bezieht sich auf Max Kowalskis 1938 nach New York ausgewanderten Bruder Oskar. Die gesamte Widmung bezieht sich auf Ostern 1938, also auf die christliche Feiertagsbenennung, nicht auf Pessach. Auch die Werkgruppe *Japanischer Frühling* trägt eine Widmung „an Oskar & Trude, Weihnachten 35“, zudem sind die *Sieben Geisha-Lieder* „Meiner lieben, lieben Trude zum 21. Juli 1952“ gewidmet.

[11] Ludwig Strauss (eigentlich Strauß), 28.10.1892 (Aachen) bis 11.8.1953 (Jerusalem). Zu Ludwig Strauss siehe Oskar Jancke, *Ludwig Strauß*, in: Die ZEIT Nr. 36, 6. September 1956, S. 6 (= Vergessene deutsche Dichter, Bd. 6); Richard Faber, *Von Aachen nach Jerusalem und nicht wieder zurück. Zum 100. Geburtstag von Ludwig Strauß*, in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte, Jg. 45 (1993), Heft 2, S. 152–167; Hans Otto Horch (Hg.), *Ludwig Strauß. 1892–1992. Beiträge zu seinem Leben und Werk*. Mit einer Bibliographie (= Conditio Judaica, Bd. 10), Tübingen: Niemeyer 1995. Siehe auch: Tuvia Rübner/Dafna Mach (Hg.), *Briefwechsel Martin Buber-Ludwig Strauß 1913–1953* (= Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt, Bd. 64), Frankfurt a.M.: Luchterhand 1990.

[12] Da Kowalski und Strauss zur selben Zeit in Frankfurt am Main ansässig waren – Kowalski war dort ein weithin geachteter Anwalt für Urheberrechtsfragen – ist es gut möglich, dass sie sich auch persönlich kannten.

[13] Strauß, Ludwig, „*Hölderlins Anteil an Schellings frühem Systemprogramm*“, in: DVjs, 5, Halle/Saale 1927, S. 679–734.

[14] Strauss, Ludwig, *Das Problem der Gemeinschaft in Hölderlins „Hyperion“*, Leipzig: Weber 1933.

[15] Seit 1992 ist an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen ihm zu Ehren am Institut für Germanistische und Allgemeine Literaturwissenschaft die „Ludwig-Strauss-Professur für deutsch-jüdische Literaturgeschichte“ eingerichtet.

[16] Der Verlag war 1931 vom Kaufmann und Verleger Salman Schocken gegründet worden und bestand bis Ende 1938. Näheres siehe Saskia Schreuder/Claude Weber (Hg.), *Der Schocken Verlag, Berlin. Jüdische Selbstbehauptung in Deutschland 1931–1938*. Essayband zur Ausstellung *Dem suchenden Leser unserer Tage* der Nationalbibliothek Luxemburg in Berlin, Berlin: Akademie 1994.

Ausdruck kollektiven Empfindens erklärt: „Jeder, der es singt, hat aus dieser Gemeinsamkeit heraus wie der Autor selber das Recht, zu ändern, wegzulassen und hinzuzufügen."[17] Dabei wendet er sich ausdrücklich gegen die zu dieser Zeit recht gängige These vom Volkslied als „gesunkenem Kulturgut". Seine Überlegungen führen ihn sodann zu dem Befund der „nie abgebrochenen Brücken der geistigen und wirtschaftlichen Beziehungen zwischen West- und Ostjuden"[18] und lenken dabei seine Aufmerksamkeit besonders auf die „Wandlungen, die deutsche Motive im jiddischen Gedicht gefunden haben"[19].

Da Strauss selbst es für nötig hält, sich zu rechtfertigen, warum in seiner Ausgabe von insgesamt 48 Gedichten „das Liebeslied zahlenmäßig so überlegen scheint"[20], ist es besonders auffällig, dass Max Kowalskis eigene Textauswahl kein einziges der vielen Liebeslieder enthält. Vielmehr ist seine Liedauswahl ganz konsequent religiös konnotiert. Er verwendet – in seiner Reihenfolge – aus Strauss' Sammlung die Gedichte Nr. 5, 2, 8, 4, 6 sowie 1, 7 und 14.

Die fünf Lieder der ersten Gruppe spannen dabei einen schlüssigen Bogen vom beginnenden *Sabbatlied* bis hin zum beschließenden *Zum Sabbatausgang*, das mittlere Lied des Zyklus beginnt tatsächlich ganz assoziativ passend mit den Worten *Mittenwegs steht ein Baum.* Die beiden anderen Lieder verweisen explizit auf chassidische Ideen und Szenen: Das zweite Lied, das *Lied an die Schechina* wird von Strauss eigens als *Lied der Chassidim* [21] erläutert, das vierte und längste Lied der ganzen Gruppe, der *Kaddisch des Rabbi Lewi Jizchak aus Berditschew* widmet sich sodann nicht nur einem „der großen Zaddikim"[22], sondern enthält auch einzelne Verse des Kaddisch, „eines der wichtigsten Gebete der jüdischen Liturgie"[23].

Zu diesen fünf Liedern treten als zweite Gruppe drei weitere, nicht nummerierte oder in eine anderweitig erkennbare Reihenfolge gebrachte, jedoch teilweise tagesgenau datierte Lieder: ein *Lied an Gott* vom 17. Nov. 1935, das *Messiaslied* sowie ein *Duett* für 2 Singstimmen (Alt und Bariton) vom 19. Juni 1937 *Wohl dort an jenem Ort.*

IV. Der *Kaddisch des Rabbi Lewi Jizchak aus Berditschew*

„Guten Morgen dir, Meister der Welt!/Ich, Lewi Jizchak Sohn Ssaras aus Berditschew,/Bin mit einer Rechtssache zu dir gekommen/Um dein Volk Jißrael./Und was

---

17 Strauss, *Jiddische Volkslieder*, S. 8

18 Ebd., S. 9.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 10.

21 Ebd., S. 15, er verweist zur Erläuterung dabei auf Martin Bubers *Die chassidischen Bücher* von 1928.

22 Strauss vermerkt in seiner ausführlichen Erläuterung zu diesem Text die Lebensdaten des Rabbi (1740–1809) und gibt eine religiöse Exegese des ganzen Textes bei.

23 Strauss, *Jüdische Volkslieder*, S. 18.

hast du mit deinem Volk Jißrael?/Und was hast du dich versteift auf dein Volk Jißrael?/Daß, was es auch immer sei-: „Gebiete den Söhnen Jißraels!"/Und was es auch immer sei -:/Sprich zu den Söhnen Jißraels!"/Und wie etwas auch sei-:/„Rede zu den Söhnen Jißrels!"/Väterchen, wieviel Völker gibt's auf der Welt-/Babylonier, Perser, Edomiter!/Die Deutschen, was sagen sie:/„Unser König ist ein König."/Die Engländer, was sagen sie?/„Unser Königreich ist ein Königreich."/Und ich, Lewi Jizchak Sohn Ssaras aus Berditschew, sag:/„Jitgadal wejitkadasch scheme rabba!/Mächtig werde, geheiligt werde Sein großer Name"/Und ich, Lewi Jizchak Sohn Ssaras aus Berditschew, sag:/Ich kann nicht mehr und ich will nicht mehr!/Lo asus mimkomi –/Ich will mich vom Fleck nicht rühren!/Und Schluß soll sein Und ein End soll es nehmen!/Jitgadal wejitkadasch scheme rabba!."[24]

In Martin Bubers *Erzählungen der Chassidim* [25] findet sich eine kurze Geschichte mit dem Titel *Um Israel*. In einigen Passagen liest sich dieser Prosatext frappant ähnlich dem Strauss'schen Liedtext:

> „Ehe er am Fest des Neuen Jahrs das Gebet der Achtzehn Segenssprüche begann, sang der Berditschewer: Darum bin ich, Levi Jizchak, Sohn der Sara, mit meinem Bitten und meinem Beten vor dich getreten. Was hast du mit Israel? Zu wem redest du? Zu den Kindern Israel. Wem gebietest du? Den Kindern Israel. Wem befiehlst du, den Segen zu sprechen? Den Kindern Israel. Darum frage ich dich: Was hast du mit Israel? Gibt's doch Chaldäer und Perser und Edomiter in Fülle!"[26]

Der offenkundige bis ins Wörtliche gehende Gleichklang legt entweder eine gemeinsame Quelle beider Texte nahe, oder aber beide Autoren hatten sich gegenseitig beeinflußt, wobei Buber als Erstautor zwar naheliegt[27], jedoch nicht zu beweisen ist. Strauss gibt jedenfalls für dieses Lied – im Unterschied zu dem *Lied an die Schechina* – keinen Hinweis auf Buber.

Kowalski komponierte beinahe den gesamten Text seiner Vorlage, also das Gedicht von Ludwig Strauss. Dabei veränderte er allerdings Einiges im Detail, nahm sich also das Recht heraus, das Ludwig Strauss dem „Nutzer" eines „Volksliedes" in seiner Vorrede ja eigens zugesteht.[28] Interessant ist nun, was Kowalski im Einzelnen ändert und wie er das tut: Neben Einzelworten – so wird etwa „*Rede* zu den Söhnen Jißraels!" zu „*Sage* den Söhnen Jisraels!" – finden sich auch wesentlich auffälligere Eingriffe in den Text: Die Strauss'sche Formulierung: „*Die*

---

24 Ebd., Nr. 8.

25 Martin Buber, *Erzählungen der Chassidim*, Zürich: Manesse 1949.

26 Buber, *Erzählungen*, S. 338.

27 Bubers Wissen zu chassidischen Texten war sicherlich umfassender als das von Strauss, zudem hatte sich Buber bereits seit Jahrzehnten mit diesem Thema befasst. Seine ersten Bücher mit chassidischen Erzählungen waren schon 1906 erschienen: Martin Buber, *Die Geschichten des Rabbi Nachman,* Frankfurt a.M.: Rütten & Loening 1906.

28 S.o., Anm. 16.

Deutschen, was sagen sie:/„Unser König ist ein König."/*Die Engländer*, was sagen sie?/„*Unser Königreich ist ein Königreich*" wandelt Kowalski zu: „*Die einen*, was sagen sie?/Unser König ist ein König./*Die andern*, was sagen sie?/*Unser Reich ist ein Reich*" und gibt so dem Text eine viel allgemeingültigere Aussage.[29]

Noch auffälliger ist allerdings eine Auslassung Kowalskis, der die Originalvorlage an entscheidender Stelle verkürzt: Aus „Ich kann nicht mehr und ich will nicht mehr! Lo asus mimkomi/Ich will mich vom Fleck nicht rühren!" lässt Kowalski die hebräische Zeile weg, obwohl doch gerade das scheinbar tautologische zweimalige Aussprechen des Wunsches 'am Fleck' zu bleiben durch die Nutzung des Hebräischen ganz bewusst eine 'biblische' Wucht und Unbeirrbarkeit verleiht. Das Wegfallen der hebräischen Worte macht den Text des Liedes jetzt zwar allgemeinverständlicher, jedoch nimmt es dieser Stelle auch viel von ihrer Nachdrücklichkeit. Nur der Beginn des Kaddisch – übersetzt etwa: „Erhoben und geheiligt werde sein großer Name" – bleibt also bei Kowalski in hebräischer Sprache bestehen, Zeilen, die auch sonst ganz assimilierten Mitteleuropäern selbstverständlich geläufig waren. Wie bei Ludwig Strauss ist diese Zeile in Kowalskis Lied in deutsch-lautsprachlicher Umschrift notiert, wenngleich ihm gegenüber mit kleinen Schreibvarianten: „Jitgadal wjitkadasch schema rabba!"[30]

Wie alle Lieder dieser Werkgruppe ist auch der *Kaddisch des Rabbi Lewi Jizchak aus Berditschew* streng syllabisch vertont, oft auf einem Ton deklamierend. Im Klaviersatz dominieren Oktaven oder homophon-akkordischer Satz und dem Ganzen liegt eine feierliche Diktion zugrunde, die gerade für die hebräische Textzeile sich sehr auffällig ins Hymnische steigert. Die dort erklingende melodische Wendung ist so prägnant und gegenüber dem restlichen Verlauf des Liedes hervorgehoben, dass sie nähere Betrachtung verdiente.

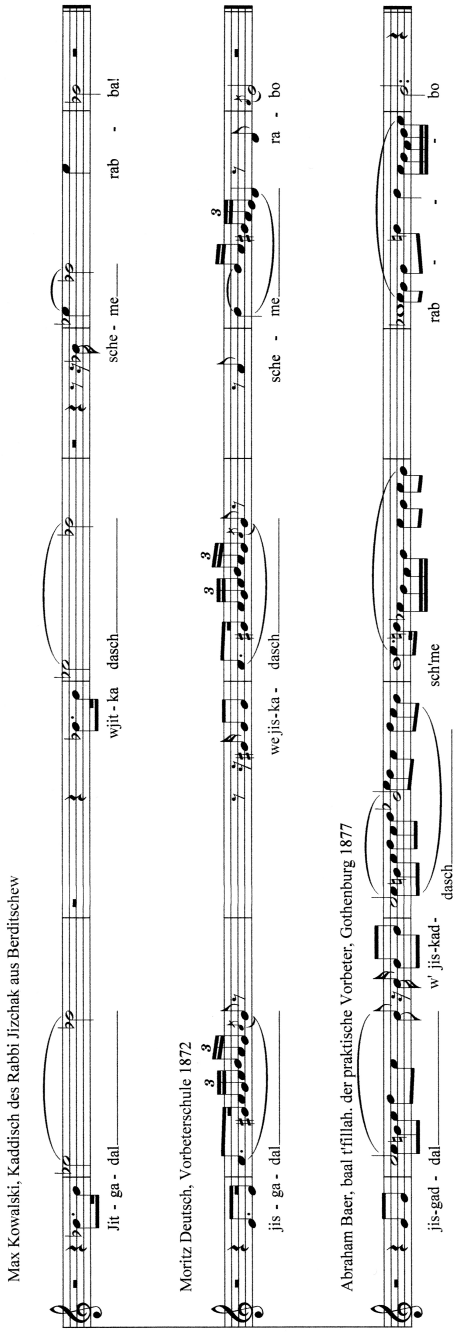
Die Lektüre einiger zur Jahrhundertwende gebräuchlicher Vorbeterschulen[31] erbrachte ein spannendes Ergebnis. In der Tat lassen sich dort melodische Varianten des Kaddisch finden, die mit jener von Max Kowalski unzweifelhaft verwandt sind (vgl. Notenbeispiel):

---

29 Hervorhebungen von der Verf.

30 „Jitgadal wejitkadasch scheme rabba!" ist die Schreibung der Zeile bei Strauss.

31 Durchgesehen wurden hierfür u.a.: Abraham Baer, *Baal t'fillah – der practische Vorbeter*, Gothenburg: o.V. 1877. In diesem Buch ist das Inhaltsverzeichnis gemischtsprachig, die Übertitel sind deutsch, die Einzeltitel hebräisch verzeichnet, es sind 19 Kaddisch-Varianten aufgeführt. Ferner *Die Vorbeterschule* von Moritz Deutsch, 1880 enthält 13 Kaddisch-Varianten, die *Breslauer Synagogengesänge* (= Liturgie der neuen Synagoge), Leipzig: o.V. 1880, ebenfalls von Moritz Deutsch, bieten lediglich zwei Kaddisch-Varianten. Ferner *Avaudas Jisroel. Der israelitische Vorbeterdienst,* I. Teil: *Der Wochentagsgottesdienst,* Hürben: o.V. 1899 (mit deutschsprachigem Inhaltsverzeichnis) gesammelt und bearbeitet von Isaak Lachmann, einem Enkelschüler des berühmten Wiener Kantors Salomon Sulzer, enthält traditionelle Synagogengesänge des süddeutschen Ritus und verzeichnet fünf Kaddisch-Varianten.



Notenbeispiel: M. Kowalski, *Kaddisch des Rabbi Lewi Jizchak aus Berditschew* im Vergleich. Mit freundlicher Genehmigung von Michael Kowal

Max Kowalski hat also mit diesen fünf Liedern nicht nur eine religiös konnotierte Liedgruppe zusammengestellt, er hat auch eindeutig synagogalen Gesang zitiert und so hier eine Synthese zu finden gesucht aus „später Nachromantik“[32] und jüdischer Synagogalmusik.

V. „Orientalische Einsamkeitsstimmungen“?[33]

Im Schaffen eines Komponisten wie Ravel waren dessen 1914 entstandene *Deux Melodies hebraiques,* deren erste in hebräischer, die zweite in jiddischer Sprache komponiert sind, sicherlich als Lieder auf ‘exotische’ Texte einzuordnen, ähnlich wie auch dessen *Chansons madécasses* oder die *Cinq chansons grecques*. Und auf den ersten Blick könnte man auch im Schaffen von Max Kowalski diesen Eindruck haben, stehen doch seine *Jüdischen Lieder* scheinbar selbstverständlich ebenfalls zwischen anderen Liedern eindeutig ‘exotischer’ Textauswahl.

Doch im Falle Kowalskis ist die Situation ganz anders. Das von den ‘Anderen’ als „exotisch“ wahrgenommene ‘Eigene’ steht im Zentrum, unversehens treffen sich hier zwei Kulturen, die einander doch nie die Fremdheit verloren hatten, die dem Komponisten selbst jedoch beide gleichermaßen ein ‘Zuhause’ waren.

Max Kowalskis Lieder auf Ludwig Strauss’ Gedichte entstanden 1938. Aufführungsmöglichkeiten seiner Musik gab es zu diesem Zeitpunkt zwar noch im Rahmen des jüdischen Kulturbundes – aber eben nur noch dort, an ein ‘normales’ bürgerliches Leben war jedoch längst nicht mehr zu denken. Die Anwaltslizenz wurde ihm entzogen, im November 1938 wurde er nach Buchenwald verbracht.
Wie so vielen jüdischen Menschen stellte sich auch ihm spätestens jetzt ganz vital die Frage nach der Religion. Arnold Schönberg, mit dem Max Kowalski gut bekannt war[34], hatte seinerseits bereits Jahre zuvor sich gezwungen gesehen, seine

---

32 Hans Ferdinand Redlich formuliert in seinem Nachruf auf Max Kowalski: „Es ist eine Musik, in der das Jahrhundert des deutschen Liedes noch einmal aufklingt, zutiefst empfunden von einem späten Nachromantiker, dessen Sinn für vorbildliche Interpretation des Dichterwortes, für das schöpferische Korrelat einer chromatisch differenzierten Harmonik und für den besonderen Ausdrucksbereich orientalischer Einsamkeitsstimmungen noch einmal Zeugnis ablegt von der Höhe jener versunkenen deutschen Kulturtradition, der er sein Bestes verdankt“ (Musica, Jg. 11 (1957), Nr. 9/10, S. 584).

33 Siehe Redlich, Nachruf, ebd.

34 Nicht nur hatten beide Komponisten 1913, unabhängig voneinander, aber etwa gleichzeitig Gedichte aus Albert Girauds Zyklus *Pierrot lunaire* vertont. Sie hatten auch ganz direkten Kontakt, denn Kowalski vertrat als Anwalt erfolgreich 1930 Arnold Schönberg in einem Rechtsstreit mit der Frankfurter Oper im Umfeld der Uraufführung von dessen Musiktheaterwerk *Von heute auf morgen*. Siehe hierzu im Detail: Peter Gradenwitz, *Max Kowalski (1882–1956). Rechtsanwalt und feinsinniger Musiker*, in: LBI Bulletin 58 (1981), S. 41–51. Gradenwitz erwähnt auch eine Aufführung zweier „jüdischer Lieder“ Kowalskis in einem „Synagogenkonzert“ am 27. April 1938 durch den Sänger Hans Assenheim, erwähnt aber nicht die genauen Titel der dort realisierten Lieder (ebd., S. 40).

Freundschaft mit Kandinsky zu beenden[35]: „Was ich im letzten Jahr zu lernen erzwungen wurde, habe ich nun endlich kapiert, und werde es nicht wieder vergessen. Dass ich nämlich kein Deutscher, kein Europäer, ja vielleicht kaum ein Mensch bin […], sondern, dass ich Jude bin."[36]

Schon lange bevor die Situation in Europa lebensbedrohlich wurde fasste Schönberg seine schmerzhaften Erfahrungen also in ganz ähnliche Worte, wie sie schon Jahre zuvor als Menetekel formuliert worden waren:

> „Ihr möget euch als noch so treue Patrioten bewähren, ihr werdet dennoch bei jeder Gelegenheit an eure semitische Abstammung erinnert werden. Dieses verhängnisvolle 'Memento mori' wird euch aber nicht hindern, so lange von der gewährten Gastfreundschaft Gebrauch zu machen, bis man euch eines schönen Morgens über die Grenze hinauswirft, bis der Mob euch daran erinnert, daß ihr im Grunde doch nichts als Landstreicher und Parasiten seid, für welche kein Gesetz geschrieben ist."[37]

Als Gegenentwurf zu dieser fremdbestimmten Situation, die bedeutete „das Aschenbrödel, der Amboß der Völker"[38] zu sein, wurde nicht zuletzt von Martin Buber spätestens seit 1901 „das wunderbare Keimen einer neuen jüdischen Volkscultur"[39] thematisiert, wodurch endlich eine jüdisch-nationale geistige Wiedergeburt angestoßen werden sollte. Die in den darauffolgenden Jahren erscheinenden zahlreichen (Volks-)Liedersammlungen[40] wiesen deutlich darauf hin,

---

35 Tatsächlich äußerte sich Kandinsky nicht nur vor anderen, sondern auch vor Schönberg selbst sogar noch im Versuch, die Freundschaft zu retten in höchst verletzender Weise: „[…] ich lehne Sie als Jude ab, aber trotzdem schreibe ich Ihnen einen guten Brief", Brief am 24.4.23, zit. nach Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky: *Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, hg. von Jelena Hahl-Koch, München: dtv 1981, S. 91–93, hier S. 92. Zwei Wochen später verleiht Schönberg nochmals seiner persönlichen Enttäuschung über Kandinskys Handeln in aller Ausführlichkeit Ausdruck: „Und da tun Sie mit und lehnen mich als Juden ab. Habe ich mich Ihnen denn angetragen? Glauben Sie, daß jemand wie ich sich ablehnen läßt? [...] Wie kann ein Kandinsky es gutheißen, daß ich beleidigt werde: […] wie kann er es unterlassen, eine Weltanschauung zu bekämpfen, deren Ziel Bartholomäusnächte sind", Brief am 4.5.1923, zit. nach ebd., S. 93–97, hier S. 94.

36 Arnold Schönberg an Wassily Kandinsky am 19. April 1923, zit. nach ebd., S. 91.

37 Leon Pinsker, *Autoemanzipation. Mahnruf an seine Stammesgenossen von einem russischen Juden*, Mährisch-Ostrau: Kittls Nachf., Keller & Co Erstausgabe 1881, hier [6]1933, S. 16.

38 Ebd., S. 19.

39 Anatol Schenker, *Der Jüdische Verlag 1902–1938: Zwischen Aufbruch, Blüte und Vernichtung*, Tübingen: Niemeyer 2003, S. 21. Buber betont in diesem Vortrag vom 26. Dezember 1901 auch an späterer Stelle nochmals, dass die „jüdische Kunst […] in so kurzer Zeit so wundervoll, so glücksverheißend aufgeblüht ist".

40 Zahlreiche dieser Liedersammlungen werden aufgezählt und kommentiert in: Jascha Nemtsov, *Der Zionismus in der Musik. Jüdische Musik und nationale Idee*, Wiesbaden: Harrassowitz 2009, dort insbesondere S. 50f.

„dass es ein modernes, neues, um sein Leben und seine Wiedergeburt ringendes jüdisches Volk gibt“[41].

Unzweifelhaft stand der Gedichtband von Ludwig Strauss in diesem zionistischen Kontext, denn er setzte Ideen um, die Strauss selbst Jahre zuvor in seinem Aufsatz „die Revolutionierung der westjüdischen Intelligenz“[42] skizziert hatte. „Bejahen müssen wir […] die Möglichkeit der Westjuden, zum Judentum zu kommen.“[43] Und so thematisierte Strauss mögliche Wege zu einer Wiederaneignung der eigenen Ursprungskultur durch die assimilierte Judenheit „bis nicht mehr in jedem einzelnen sein Jüdischwerden mühsam sich vollziehen muß“[44]. Gerade das Übersetzen von jiddischer Originalliteratur als erstem Schritt der Wiederaneignung eigener Kultur schien in diesem vielschichtigen Prozeß der Rückführung als Brückenbau geeignet, um letztlich das Ideal zu erreichen: „[Die] hebräische und für den, der sie vorzieht, die jiddische Sprache als Umgangssprache soll uns verbinden.“[45] Und damit sei keinesfalls zu warten, bis endlich ein neues Palästina möglich werde[46], sondern es sei sofort – 1914 – damit zu beginnen.[47]

„Gewiß, fremdartige Strömungen gehen durch uns alle, und unser Ich kann sich nur in der Art äußern, wie es diese Strömungen aufnimmt und färbt.“[48] Bernhard Sekles’ naives ästhetisches Konzept einer „Vitalitätsauffrischung“ durch Konfrontation mit ungewohnter, gar fremdartiger Kunst war in diesem Umfeld nun der lebensbestimmenden Frage nach Glauben und Identität gewichen. Die eigene Kultur wieder zu entdecken, bedeutete für die Zionisten „das Selbstgefühl und das Bewußtsein der Menschenwürde, das ihr uns geraubt“[49] wieder zu finden. Das Wiederentdecken der eigenen Kultur konnte jedoch im Jahr 1938 nicht ein vages Komponieren „orientalischer Einsamkeitsstimmungen“[50] bedeuten, sondern es war die Entdeckung einer Identität, die im Moment ihres Wiederfindens lebensgefährlich geworden war.

In diesem Sinne sind die *Jüdischen Lieder* vielleicht die interessantesten und sicherlich zugleich die tragischsten Werke im gesamten Liedschaffen von Max Kowalski.

---

41 Robert Weltsch, *Der Jüdische Verlag*, in: *Jüdische Rundschau*, Nr. 90 (12.11.1937), S. 9, zit. nach Jascha Nemtsov, *Der Zionismus in der Musik. Jüdische Musik und nationale Idee* (= Jüdische Musik. Studien und Quellen zur jüdischen Musikkultur, Bd. 6), Wiesbaden: Harrassowitz 2009, S. 51.

42 Ludwig Strauss, *die Revolutionierung der westjüdischen Intelligenz*, in: *Vom Judentum. Ein Sammelbuch*. hg. vom Verein jüdischer Hochschüler Bar Kochba in Prag, Leipzig: Wolff 1914.

43 Strauss, *Revolutionierung*, S. 183.

44 Ebd., S. 183.

45 Ebd., S. 184.

46 Ebd.

47 Ebd., S. 185.

48 Ebd., S. 183.

49 Pinsker, *Autoemanzipation*, S. 15, Hervorhebung im Original.

50 Siehe Redlich, *Nachruf*, Musica, Jg. 11 (1957), Nr. 9/10, S. 584.