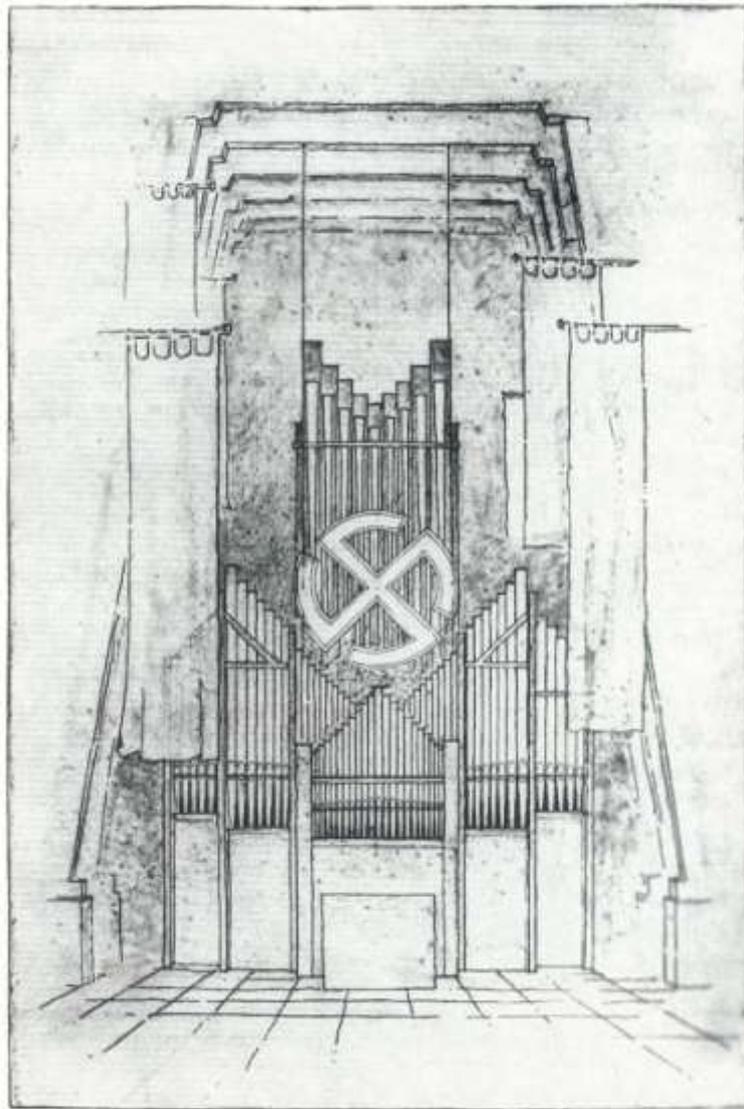


STIFTUNG STADTMUSEUM BERLIN

Nikolaikirche

Von Kaminski bis Pepping

Kirchenmusik im Spannungsfeld der 1930er Jahre



Walter Supper, Orgel für eine Fahnenhalle, Kassel 1940, © Merseburger Verlag Berlin, vom Cover des Buches: Schuberth, D. (Hg.), Kirchenmusik im Nationalsozialismus, Berlin 1995

Mittwoch, 13. November 2013, 20 Uhr

Das Konzert ist eine Veranstaltung des Kammerchors Cantiamo e.V. (Mitglied im Chorverband Berlin e.V.)
in Zusammenarbeit mit der Stiftung Stadtmuseum Berlin.

Cappella Vocale Berlin

Leitung: Carsten Albrecht und Manuela Kögel

Xenia Wenzel und Miriam Fahnert, Sopran

Thomas Treupl, Tenor

Oliver Zimmer, Bass

Wolfram Thorau, Violine

Carsten Albrecht und Dr. Florian Wilkes, Orgel

Ensemble:

Miriam Fahnert, Manuela Kögel, Beate Paul,

Dagmar Timmreck, Xenia Wenzel – Sopran

Gyde Eichler, Jenny-Luise Holtz,

Mirjam Koring, Charlotte Scheike – Alt

Carsten Albrecht, Tobias Jursch,

Thomas Noll, Thomas Treupl – Tenor

Björn Borrmann, Rainer Rohm, René Schönherr,

Dominik Sell, Gottfried Wiedenmann, Oliver Zimmer – Bass

Gesamtleitung: Carsten Albrecht

Wegen kurzfristiger Umbesetzungen aus Krankheitsgründen
müssen Werke der ursprünglich angekündigten
Komponisten Alexander von Zemlinsky
und Günter Raphael leider entfallen.

Arnold Schönberg, Paul Hindemith und Igor Strawinsky gelten als Gründerfiguren der Neuen Musik. Jedoch existierten vielfältige weitere kompositorische Wege, die die Entwicklungen auch der geistlichen Musik hinein in die 1930er Jahre mitprägten. Während einige, infolge der Nazi-herrschaft fast vergessene Komponisten erst langsam wieder in das öffentliche musikalische Bewusstsein gelangen, haftet anderen bis heute das Stigma der Verstrickung an.

Neben den (wieder) vielgespielten Ernest Bloch und Erich Wolfgang Korngold, deren großartige Kompositionen den Rahmen für unser Konzertprogramm geben, wurde beispielsweise Paul Ben-Haim nach seiner Flucht aus Deutschland weitgehend vergessen. Auch Heinrich Kaminskis Schaffen ist gegenwärtig nur einem kleinen Publikum bekannt.

Andere Komponisten hingegen haben sich vor unterschiedlichen persönlichen Hintergründen den herrschenden Verhältnissen mehr oder weniger angepasst. So geriet Johann Nepomuk David mit einem seiner Werke so sehr in die Nähe des Regimes, dass er heute beinahe verpönt ist. Auch Hugo Distler oder Ernst Pepping stehen unter dem Vorwurf, sich nicht ausreichend distanziert zu haben. David, Distler und Pepping werden deshalb nicht selten von Aufführungen ausgenommen, doch wegen unbestritten hoher musikalischer Bedeutung bilden Werke dieser drei (vor allem Peppings) in unserem heutigen Konzert einen Schwerpunkt.

Dass alle vorgenannten Komponisten – berühmt, weniger bekannt, vergessen oder auch biografisch umstritten – das Programm gemeinsam füllen, hat mit dem Motto des Berliner Themenjahres zu tun. Erst im Zusammenklang all dieser meisterlichen Werke kann eine Ahnung von ebenjener Vielfalt vermittelt werden, die durch die NS-Herrschaft – ob direkt oder indirekt – zerstört worden ist. Kein Zufall ist, dass dabei auch Bezüge auf Traditionen hörbar werden, die mit der Berliner Nikolaikirche verbunden sind: Texte des hier im 17. Jahrhundert wirkenden Pfarrers und Liederdichters Paul Gerhardt werden an verschiedenen Stellen zu hören sein.

Ernest Bloch (1880-1959):

Abodah – Eine Jom-Kippur-Melodie (1928)

Mit dieser das Konzert eröffnenden Komposition soll an die hebräischen Spuren in der Kunstmusik des früheren 20. Jahrhunderts erinnert werden, die auch in der christlich-geistlichen Musik dieser Zeit zu bemerken sind. Die Melodie des dem jungen Yehudi Menuhin gewidmeten Werks ist ein traditioneller synagogaler Cantus („Vehakkohanim“), der vom Kantor am Nachmittag des Jom Kippurs (Versöhnungstags) gesungen wird und dessen eigentlicher Text der alten Tempelriten gedenkt und die spannungsreiche Szene beschreibt, wenn der Hohepriester das Tetragrammaton („JHWH“) im inneren Heiligtum aussprach. Die Übertragung von der Stimme zur Violine erforderte eine Reihe von Änderungen an der Ausgangsmelodie, was den Tonhöhenumfang und die Struktur betraf. Bloch fügte seiner Arbeit zudem ein kurzes Vorspiel hinzu, das auch in der Coda anklingt.

Arnold Schönberg (1874-1951):

Am Scheideweg op. 28, 1 (1925)

„Ich schrieb [die Satiren], als ich über die Angriffe einiger meiner jüngeren Zeitgenossen sehr aufgebracht war, und wollte sie warnen, dass es nicht gut ist, mit mir anzubinden“, erläutert Arnold Schönberg im Vorwort zu den „Drei Satiren für gemischten Chor op. 28“. Vier „Zielgruppen“ nennt er, die er mit den Stücken treffen wollte: Zum ersten diejenigen, „die ihr persönliches Heil auf einem [kompositorischen] Mittelweg suchen.“ Ferner alle, die sich an der Vergangenheit orientieren, rückwärts statt vorwärts blicken, drittens die „Folkloristen“ und viertens „alle ‚...isten‘, in denen ich nur noch Manieristen sehen kann.“ Schönberg fasst hier satirisch die wesentlichen kompositorischen Stile seiner Zeit zusammen, und im Besonderen ätzt er über die neogotischen, neobarocken und neoklassizistischen Tendenzen dieser Jahre. Mit „Am Scheideweg“ ist die erste Zielgruppe angesprochen: diejenigen, die sich tonaler wie atonaler Prinzipien bedienen, ohne sich über Ursachen und Konsequenzen im Klaren zu sein. Die Keimzelle der in der zwölftönigen, als Kanon angelegten Komposition ist ein C–Dur-Dreiklang („Tonal“), dem eine kontrastierende Wendung („atonal“) entgegengesetzt wird.

„Tonal oder atonal? / Nun sagt einmal / in welchem Stall / in diesem Fall / die größere Zahl, / daß man sich hal- / -ten, halten kann am sichern Wall“.

Paul Hindemith (1895-1963):

Aus der Sonate I für Orgel: I. Mäßig schnell – Lebhaft (1937)

Schönberg, Hindemith, Strawinsky: Mit diesen Namen verbindet sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Musik eine radikale Abkehr von den Traditionslinien der späten Romantik. Und will man die Vielfalt der Stile der geistlichen Musik der 1930er Jahre zeigen, dürfen die zwischen 1937 und 1940 entstandenen Sonaten Paul Hindemiths für das Instrument der Kirchenmusik, der Orgel, nicht unerwähnt bleiben. Der Graben zwischen Regers expressionistischen Klanggemälden und der herben, von strenger Sachlichkeit bestimmten Tonsprache Hindemiths (zwischen denen kaum 20 Jahre liegen) könnte tiefer nicht sein. Zu den Orgelkompositionen hatte ihn möglicherweise Hugo Distler angeregt, der ihm in Lübeck die historische Stellwagen-Orgel in St. Jacobi vorgeführt hatte. Weil der Weltkomponist Hindemith nicht zu den neobarock- und choralorientierten Meistern der „Orgelbewegung“ gezählt werden kann, die die deutsche Orgelszene ehemals über Jahrzehnte dominierte, sind seine Stücke singuläre Zeugnisse seiner Zeit. Wer sich mit Hindemiths Musik nicht anfreunden kann, hat auch vom Komponisten keine Hilfe zu erwarten: „Ich glaube, dass meine Sachen für Leute mit Ohren wirklich leicht zu erfassen sind, eine Analyse also überflüssig ist. Den Leuten ohne Ohren ist auch mit Eselsbrücken nicht zu helfen.“ Der „atonale Geräuschemacher“ Hindemith, wie Goebbels ihn bezeichnete, emigrierte 1938 in die USA und kehrte erst nach Kriegsende als amerikanischer Staatsbürger zurück nach Europa.

Ernst Pepping (1901-1981):

Jesus und Nikodemus (1938)

Werke von Ernst Pepping, der einer der wichtigsten Komponisten evangelischer Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts ist, und ihre hohe musikalische Qualität sollen heute in einen Fokus gesetzt werden. Stilistisch orientierte er sich bei seinen kirchenmusikalischen Werken am protestantischen Choral, dem Vokalstil des 16. und 17. Jahrhunderts und der Kirchentönen, wobei er deren Tonalität durch Quartenschichtungen und Chromatizismen erweiterte. Wie in allen seinen Motetten, zeigt Pepping in „Jesus und Nikodemus“ mit musikalischen Mitteln zugleich die hohe Sinnlichkeit und die expressive Emotionalität des Evangelium-Textes.

„Es war aber ein Mensch unter den Pharisäern mit Namen Nikodemus, ein Oberster unter den Juden. Der kam zu Jesu bei der Nacht und sprach zu ihm: Meister, wir wissen, dass du bist ein Lehrer von Gott gekommen; denn niemand kann die Zeichen tun, die du tust, es sei denn Gott mit ihm. Jesus antwortete und sprach zu ihm: Wahrlich, wahrlich, ich sage dir: Es sei denn,

dass jemand von neuem geboren werde, so kann er das Reich Gottes nicht sehen. Nikodemus spricht zu ihm: Wie kann ein Mensch geboren werden wenn er alt ist? Kann er auch wiederum in seiner Mutter Leib gehen und geboren werden? Jesus antwortete: Wahrlich, wahrlich ich sage dir: Es sei denn dass jemand geboren werde aus Wasser und Geist, so kann er nicht in das Reich Gottes kommen. Was vom Fleisch geboren wird, das ist Fleisch; und was vom Geist geboren wird, das ist Geist. Lass dich's nicht wundern, dass ich dir gesagt habe: Ihr müsset von neuem geboren werden. Der Wind bläst, wo er will, und du hörst sein Sausen wohl; aber du weißt nicht, woher er kommt und wohin er fährt. Also ist ein jeglicher, der aus dem Geist geboren ist. Nikodemus antwortete und sprach zu ihm: Wie mag solches zugehen? Jesus antwortete und sprach zu ihm: Bist du ein Meister in Israel und weißt das nicht? Wahrlich, wahrlich ich sage dir: Wir reden, was wir wissen, und zeugen, was wir gesehen haben; und ihr nehmt unser Zeugnis nicht an. Glaubet ihr nicht, wenn ich euch von irdischen Dingen sage, wie würdet ihr glauben, wenn ich euch von himmlischen Dingen sagen würde? Und niemand fährt gen Himmel, denn der vom Himmel herniedergekommen ist, nämlich des Menschen Sohn, der im Himmel ist. Und wie Mose in der Wüste eine Schlange erhöht hat, also muss des Menschen Sohn erhöht werden, auf dass alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben.“

Heinrich Kaminski (1886-1946):

Der 130. Psalm (1912)

Der junge Heinrich Kaminski hat seine kompositorischen Fähigkeiten ganz in den Dienst der Vermittlung von Glaubenswahrheiten gestellt – so, wie er es auch bei seinem großen Vorbild Johann Sebastian Bach sah. Überflüssiges und Lust an der Erforschung klanglicher oder struktureller Möglichkeiten sucht man in seinem frühen Werk vergebens; Strenge und Klarheit stehen über jeder oberflächlichen Kunstfertigkeit. Mit dem ältesten Stück des heutigen Konzerts wird an einen Komponisten erinnert, dessen eigener Stil sich im Laufe seines Lebens radikal von leicht nachvollziehbarer Einfachheit hin zu schwer rezipierbarer Komplexität gewandelt hat. Dann dominieren in Kaminskis Kompositionen kaum noch als solche erkennbare Metren und komplizierte Rhythmen. Eine für den Hörer gut fassbare Großstruktur wird zu Gunsten eines Wachsens und Fließens aufgelöst, und es entstehen weniger feste Tongebäude als vielmehr organisch Gewachsenes, Amorphes. Der gelesene Text der 1934 aus dieser Schaffensphase entstammenden „Messe deutsch“, die Kaminski als persönliche Reaktion auf die Naziherrschaft und Unmenschlichkeit in Deutschland komponiert hat, wird dem „130.Psalm“ gegenübergestellt.

„I. Aus der Tiefe rufe ich, Herr, Herr! Herr! Herr, zu dir. Herr, höre meine Stimme, lass deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens. So du willst, Herr, Sünde zurechnen, Herr, Herr! wer wird bestehen? Denn bei dir ist die Vergebung, dass man dich, Herr, fürchte. II. Ich harre auf den Herren, meine Seele harret, und ich hoffe auf sein Wort. Meine Seele harret von einer Morgenwache bis zur andern. III. Israel, hoffe auf den Herren, denn bei dem Herrn ist die Gnade und viel Erlösung bei ihm. Und er wird Israel erlösen von allen Sünden.“

Ernst Pepping:

Nicht so traurig (1945)

Ganz im Gegensatz zu dem stilistischen Wandel Kaminskis ist die Kompositionsweise Peppings: Sein Stil hat sich im Lauf der 1930er Jahre herausgebildet, und er änderte ihn nach dem Krieg nicht mehr. Auch in den von November 1945 bis Dezember 1946 komponierten „Paul-Gerhardt-Liedern“ (ursprünglich klavierbegeleitet, hier von Frank Michael Beyer für Orgel und Singstimme eingerichtet) hören wir „Pepping“: In freier Tonalität und mit leichten Variationen von Strophe zu Strophe führt er uns, behutsam illustrierend, zuweilen erklärend und deutend, durch das Gedicht von Paul Gerhardt aus dem Jahr 1656, acht Jahre nach dem Ende des Dreißigjährigen Kriegs. Es lässt sich mutmaßen, ob Pepping sich nicht von Gerhardts vielleicht ähnlichen Erfahrungen von Elend und Kriegsnot zu seinem Zyklus inspirieren ließ.

„1. Nicht so traurig, nicht so sehr, / Meine Seele, sei betrübt, / Daß dir Gott Glück, Gut und Ehr / Nicht so viel wie andern gibt. / Nimm vorlieb mit deinem Gott. / Hast du Gott, so hat's nicht Not.
2. Du, noch sonst ein Menschenkind / Hast ein Recht in dieser Welt; / Alle, die geschaffen sind, / Sind nur Gäst im fremden Zelt. / Gott ist Herr in seinem Haus, / Wie Er will, so teilt Er aus.
3. Bist du doch darum nicht hier, / Daß du Erden haben sollt! / Schau den Himmel über dir, / Da, da ist dein edles Gold, / Da ist Ehre, da ist Freud, / Freud ohn End, Ehr ohne Neid. / 4. Ei, so richte dich empor, / Du betrübtes Angesicht! / Laß das Seufzen, nimm hervor / Deines Glaubens Freudenlicht; / Das behalt, wann dich die Nacht / Deines Kummers traurig macht. / 5. Führe deines Lebens Lauf / Allzeit Gottes eingedenk. / Wie es kommt, nimm alles auf / Als ein wohlbedacht Geschenk. / Geht dir's widrig, laß es gehn, / Gott und Himmel bleibt dir stehn.“

Ernst Pepping:

Aus Concerto II für Orgel: I. Praeludium - Pesante (1941)

„Gott und Himmel bleibt dir stehn“, hieß die letzte verklungene Zeile, und Gott und Himmel scheinen auch im ersten Satz seines „Concerto II“ zu dominieren. In Peppingscher Manier ent-

falten sich prachtvolle Klänge, in denen beinahe archaisch anmutende, kirchentonartige Zusammenhänge zu hören sind. Nicht zuletzt dieses harmonische Verstehen und Komponieren machten Pepping zu einem der führenden Vertreter der sogenannten „kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung“, in der seit 1920 romantische, als subjektiv empfundene Klangformen ausgeschlossen wurden – zu Gunsten einer Rückbesinnung auf die Kraft der Linearität (und die daraus resultierenden polyphonen Spannungen), wie sie in den und durch die alten protestantischen Choräle erlebbar ist,.

Johann Nepomuk David (1895-1977):

Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld (1935)

In der „kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung“ findet auch Johann Nepomuk David seinen Platz: Er komponiert überwiegend in einem kontrapunktischen Stil, der absoluten Vorrang der horizontalen Linie vor dem vertikalen Akkordgeschehen bedeutet. Letzteres ist Ergebnis des kontrapunktischen Satzes, von diesem abhängig und damit zweitrangig – jedoch keinesfalls willkürlich oder für das Gehör irrelevant. In der Motette „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ (der Text ist die erste Strophe des Gedichts von Paul Gerhardt) über die bekannte Melodie Wolfgang Dachsteins führt David sein kontrapunktisches Denken regelrecht vor: Jede Choralzeile wird durch die vier Chorstimmen imitiert, und im Ergebnis entstehen, quasi nebenbei, den Text interpretierende Harmonien. Diese Methode, die David in seinen späteren Jahren bis hin zum Exzentrischen ausgeformt hat, hat große Wirkung bei bedeutenden zeitgenössischen Komponisten hinterlassen: So zählen etwa Hans Stadlmair, Helmut Lachenmann, Ruth Zechlin und Hans Georg Bertram zu seinen Schülern.

„Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld / Der Welt und ihrer Kinder; / Es geht und trägt in Geduld / Die Sünden aller Sünder; / Es geht dahin, wird matt und krank, / Ergibt sich auf die Würgebank, / Verzieht sich aller Freuden; / Es nimmt an Schmach, Hohn und Spott, / Angst, Wunden, Striemen, Kreuz und Tod / Und spricht: Ich will's gern leiden.“

Hugo Distler (1908-1942):

Fürwahr, er trug unsere Krankheit op. 12, 9 (1941)

Der bedeutendste Vertreter der Erneuerungsbewegung ist zweifellos Hugo Distler. Ihre Ziele und Ideale kommen in seiner Musik klar zum Ausdruck. Distlers Vokalkompositionen erwachsen aus sanglichen Melodien, deren tonales Material oft aus modalen Tonleitern oder der Pentatonik entnommen ist. Die abwechslungsreiche Rhythmik lehnt sich an Vorbilder aus Renaissance

und Barock an, gestattet sich aber deutlich größere Freiheiten, die sich in Taktwechseln und häufigen Schwerpunktverschiebungen zeigen. Aus der Kombination metrisch und rhythmisch gegensätzlicher Einzelstimmen ergibt sich oft ein lebendiges polyphones und polyrhythmisches Geflecht. Imitatorische Satztypen in Anlehnung an die alten Vorbilder sind häufig, wobei Distler enge Lagen und Stimmkreuzungen bevorzugt und so Klangwirkungen von sensibler Schlichtheit bis hin zu großer dramatischer Ausdruckskraft erreicht. Dabei ergeben sich neuartige Zusammenklänge, die stellenweise nur noch aus der horizontalen Stimmführung erklärbar, im Detail aber nicht mehr funktional deutbar sind (hier begegnen sich Distler und David). Ein bedeutender Aspekt seiner Kompositionstätigkeit ist die musikalische Ausdeutung des Wortes: In der Motette „Fürwahr, er trug unsere Krankheit“ aus Distlers „Geistlicher Chormusik“ etwa wird durch zwingende Wiederholungen, harmonisch blockartige Abschnitte, imitatorische Passagen und einem abschließenden Choral (wiederum: „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“) eine enorme dramatische Wirkung entfaltet.

„I. Fürwahr, er trug unsere Krankheit und lud auf sich unsre Schmerzen. Wir aber hielten ihn für den, der geplagt, von Gott geschlagen und gemartert wäre. Aber um unserer Missetat willen ward er verwundet und um unsrer Sünde willen zerschlagen. Die Strafe liegt auf ihm, auf dass wir Frieden hätten. II. Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld / der Welt und ihrer Kinder; / es geht und trägt mit Geduld / die Sünden aller Sünder; / es geht dahin, wird matt und krank, / ergibt sich auf der Würgebank, / Entzieht sich aller Freuden; / es nimmt auf sich Schmach, Hohn und Spott, / Angst, Wunden, Striemen, Kreuz und Tod, / und spricht: Ich will's gern leiden.“

Ernst Pepping:

Wunderbarer König (1967)

Im jüngsten heute präsentierten Werk aus seinem Orgelband „Praeludia/Postludia zu 18 Chorälen“ greift Pepping zwei Elemente aus der Vorlage auf: Da sind zum einen die Tonwiederholungen zu Beginn des Joachim-Neander-Chorals, die auch die Pepping-Komposition kennzeichnen und die hier zu einer mächtigen musikalischen Keimzelle werden. Zum anderen wird die gesamte erste Strophe („Wunderbarer König, / Herrscher von uns allen, / lass dir unser Lob gefallen. / Deine Vätergüte / hast du lassen fließen, / ob wir schon dich oft verließen. / Hilf uns noch, / stärk uns doch; / lass die Zunge singen, / lass die Stimme klingen.“) bildlich-musikalisch nachgezeichnet. Uraufgeführt wurde das Werk, das erneut den bereits „fertigen Pepping“ der früheren Jahre erkennen lässt, im Jahr 1968 vom Berliner Organisten und vormaligen Landeskirchenmusikdirektor Christian Schlicke.

Igor Strawinsky (1882-1971):

Pater noster (1926/49)

Der letzte Komponist derer drei, die die kompositorischen Wege des 20. Jahrhunderts im Grunde prägten, ist Igor Strawinsky. Er ist derjenige, auf den sich Schönberg bezieht, wenn er in der dritten seiner „Satiren op. 28“ dichtet: „Ja, wer tommerlt denn da? / Das ist ja der kleine Modernsky! / Hat sich ein Bubizopf schneiden lassen; / sieht ganz gut aus! / Wie echt falsches Haar! / Wie eine Perücke! / (Ganz wie sich ihn der kleine Modernsky vorstellt), / ganz der Papa Bach!“. Schönberg kann es nicht nachvollziehen, dass sich Strawinsky nach seiner früheren expressionistischen Phase, nach dem „Sacre“ und dem „Feuervogel“, nun der Neogotik und dem Neobarock zugewendet hat. Strawinsky selbst reagierte verständnislos auf Schönbergs Kritik, der den Stil seiner früheren Werke absolut setzte und seine musikalische Entwicklung nicht akzeptieren wollte. Das „Pater noster“ existiert in zwei Fassungen: Die erste in kirchenslawischer Sprache von 1926 weicht auch musikalisch geringfügig von der zweiten in lateinischer Sprache ab. Beiden gemein ist die vierstimmig ausgesetzte Kantillation aus vier Tönen mit dem Zentralton c“.

„Pater noster, qui es in caelis: sanctificetur nomen tuum. Adveniat regnum tuum. Fiat voluntas tua, sicut in caelo, et in terra. Panem nostrum quotidianum da nobis hodie. Et dimitte nobis debita nostra, sicut et nos dimittimus debitoribus nostris. Et ne nos inducas in tentationem, sed libera nos a malo. Amen.“

Paul Ben-Haim (1897-1984):

Berceuse sfaradite (1945)

Paul Ben-Haim, der als Paul Frankenburger rechtzeitig die Vorzeichen der düsteren Entwicklungen in Deutschland erkannte und bereits 1933 nach Tel Aviv emigrierte, gilt heute als einer der bedeutendsten Komponisten des Staates Israel. Er steht in diesem Konzert für all diejenigen Komponisten, die das Land verlassen mussten. Ben-Haim beeinflusste dann die Musikentwicklung Israels auf nachhaltige Weise, indem er Elemente der europäischen Musik mit solchen der orientalischen zu einem neuen, eigenen Stil verband und damit die Grundlage für eine nationalisraelische Musik schuf. Seine Kompositionen, die mehrere Generationen israelischer Musiker, Interpreten und Tondichter befruchteten, werden zunehmend auch in seinem Herkunftsland Deutschland wiederentdeckt und aufgeführt. Die „Berceuse sfaradite“ ist ein Wiegenlied, in dem – obwohl einem europäischen Duktus verhaftet – jüdische Einflüsse durchscheinen.

Erich Wolfgang Korngold (1897-1957):
Passover Psalm op. 30 (1941)

Gleich Ben-Haim ist auch der Österreicher Erich Wolfgang Korngold einer derjenigen, die aus dem Nazi-Reich emigrierten oder emigrieren mussten. Sein Weg führte ihn allerdings in die USA. Korngold war ein musikalisches Wunderkind, das von Anfang an seine musikalische und dramatische Veranlagung sichtbar werden ließ, und das von den besten Lehrern seiner Zeit ausgebildet wurde. 1934 kam er nach Hollywood und avancierte dort zu einem Komponisten von internationaler Bedeutung. „Ich bin oft gefragt worden, ob ich beim Komponieren von Filmmusik den Geschmack und das momentane Musikverständnis des Publikums bedenke. Ich kann die Frage mit einem klaren Nein beantworten“, erwähnte Korngold einmal gelegentlich und betonte damit auch, dass er neben seinem filmmusikalischen Schaffen etliche „andere“ Werke schrieb. Sein „Passover Psalm“ („Pessach-Psalm“; im Original für großes Orchester, heute in einer neu erstellten Fassung für große Orgel, Sopran, Solo-Violine und Chor) ist ein – musikalisch spätromantisches – Werk mit Texten aus der jüdischen Haggadah, die vom Rabbi Jacob Sonderling aus Los Angeles zusammengestellt worden sind. Mit Sicherheit ist davon auszugehen, dass sich Korngold und Sonderling in der Intention des hymnischen Werkes auch auf die aktuelle Kriegs- und Verfolgungssituation in Deutschland und Europa beziehen. Und nicht nur deshalb ist zu wünschen, dass der „Passover Psalm“ seinen Platz im geistlichen Repertoire der Chöre finden wird, denn musikalisch ist die Komposition von mitreißender Intensität und hoher Spannung.

„Lasst uns preisen, lasset uns ehren, lasset uns singen ihm zu Ehren. Ihm, der Wundersames schuf unsren Vätern und uns, ihren Kindern. Er sprengte den Kerker, er führt uns heraus von Knechtschaft zu Freiheit, vom Leid zur Freude, von Trauer zum Jubel, vom Dunkel zum Licht. Boruch ato Adonoy. Sei gepriesen, o Herr, du hast uns erlöset. Hör unser Flehen, erlöse uns wieder, gib Frieden der Seele, gib Freude dem Herzen, gib Ruhe dem Volke, das wandert von Land zu Land, von Hass zu Hass, von Sorg zu Sorg. Erlöse Israel, dein Kind, dein Volk! Und wenn du es befreit hast wie einst, dann wird ertönen aus den Tiefen unsrer Seelen ein Sang voll von Dank. Halleluja.“