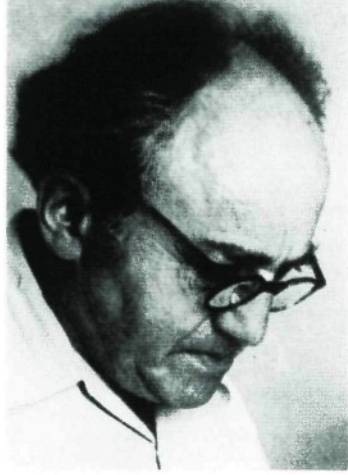




Peter Gradenwitz:

ERNEST BLOCH UND DIE SEELE DER BIBEL

Vor fünfundvierzig Jahren, am 23. März 1917, spielte das Bostoner Sinfonieorchester eine denkwürdige musikalische Uraufführung unter Leitung des Komponisten — das erste Werk einer Reihe von Kompositionen, die für ihren Schöpfer und für viele Schüler und Verehrer geradezu richtungsweisend, ja epochenmachend werden sollten. Der führende Musikkritiker des anspruchsvollen und konservativen Boston, Henry Taylor Parker, begrüßte im „Boston Evening Transcript“ einen „Komponisten mit bemerkenswertem Idiom, Formgefühl, Einfall, voller musikalischer Fantasie und Kraft“, während sein Kollege von der „New York Evening Post“ zwei Monate später dieselbe Musik als „kakophonisch“ bezeichnete und in edler Bescheidenheit bemerkte: „Obwohl diesem Referenten noch niemals ein wirklicher musikalischer Gedanke beim ersten Hören entgangen ist, konnte er selbst bei angestrengtester Aufmerksamkeit in dieser Musik nicht eine einzige annehmbare Melodie finden.“

Es ging um die „Drei jüdischen Poeme“ für Orchester des damals nach Amerika gekommenen Schweizer Komponisten Ernest Bloch, eines Musikers, der sein ganzes Leben und Schaffen einem Grundsatz treu blieb, den er erst spät einmal formuliert hat:

„Ich tat mein Bestes — ich beugte mich nie vor Marotten und Moden des Tages. Ich versuchte niemals, neu zu sein, sondern wahr und allgemein menschlich, jedoch stets meinen Wurzeln getreu.“ Bloch war nach Amerika gereist, um für eine Tanzgruppe die Musik zu dirigieren, aber diese Truppe ging bankrott, und der damals siebenunddreißigjährige Komponist fand sich mittellos in einem fremden Lande. Einige amerikanische Musiker, die von seinen europäischen Werken gehört hatten, beschlossen daraufhin, ihn als Komponisten dem amerikanischen Publikum vorzustellen, und brachten das Bostoner Sinfonieorchester dahin, daß es Bloch engagierte.

1919 erhielt er den Elizabeth-Sprague-Coolidge-Preis. Bis 1931 blieb Bloch in den Vereinigten Staaten und kehrte dann in seine Schweizer Heimat zurück. Nach einem kurzen Besuch in New York, wo er im April 1934 vier Monate nach der Uraufführung in Turin sein Oratorium „Awdot Hakodesch“ dirigierte, verließ Bloch im Jahre 1939 Europa endgültig, um sich im Westen der Vereinigten Staaten anzusiedeln. Von Anbeginn seiner musikalischen Lauf-

bahn war Ernest Bloch eine kosmopolitische Einstellung vorgezeichnet. Er war 1880 in Genf als Sohn eines Uhrhändlers geboren worden und durfte sich der Musik widmen, nachdem die Eltern eingesehen hatten, daß an die ursprünglich vorgesehene kaufmännische Ausbildung nicht zu denken war. Als Vierzehnjähriger kam er zu Emile Jacques-Dalcroze und studierte bei ihm und bei Louis Rey Komposition. 1897 wurde er Geigenschüler bei Eugène Ysaÿe in Brüssel und setzte seine Kompositionsstudien dort bei François Rasse fort; 1899 ging er zu Iwan Knorr nach Frankfurt und ein Jahr später zu Ludwig Thuille nach München. Bald darauf schrieb er eine Sinfonie und bemühte sich darum, sie zur Aufführung zu bringen. Enttäuscht darüber, daß kein Dirigent und kein Orchester für das Werk zu gewinnen waren, kehrte Bloch nach Genf zurück und trat in das Geschäft des Vaters ein. Nur nachts widmete er sich der Musik, und in den fünf Jahren von 1904 bis 1909 entstand die Oper „Macbeth“ — das erste Werk, das Bloch der breiteren Öffentlichkeit bekannt machte. Das Libretto hatte Edmond Fleg nach Shakespeares Drama bearbeitet, und französische Freunde halfen, der Oper eine Aufführung in Paris zu sichern. Sie ging am 30. November 1910 an der Opéra Comique in Szene und konnte dort dreizehnmal gegeben werden; aber erst 28 Jahre später — im März 1938 — fand eine Wiederholung statt, als „Macbeth“ in Maria Tibaldi Chiesas italienischer Textfassung am San Carlo in Neapel zur Aufführung gelangte.

Als die „Macbeth“-Oper in Paris uraufgeführt wurde, bezeichnete die Kritik die Musik als „rhythmisch und klanglich unentzifferbar und rätselhaft, wild in den harmonischen Folgen ... Lärm um des Lärmes willen“. Zwei bedeutende Männer aber erkannten das Talent, die Originalität und die musikalische Ehrlichkeit des Komponisten und ermutigten ihn, seinen vorgeschriebenen Weg weiterzugehen; es waren der hochmusikalische Dichter Romain Rolland und der Komponist Pierre Lalo. Blochs Musik war damals eigentlich in der Sprache der deutschen Spätromantik befangen, und vor allem hatte die Musik Richard Strauss' großen Einfluß auf ihn gehabt. Aber bereits in seiner jugendlichen „Orientalischen Sinfonie“ und in der „Macbeth“-Oper kündigten sich neue Stilelemente an, melodische Floskeln und rhythmische Vielfalt, die retrospektiv als Vorbereitung des späteren „hebräischen“ Stils verstanden werden müssen. Es ist schwer zu analysieren, wo die ersten Ansatzpunkte zu Ernest Blochs Wendung zu orientalischen, spezifisch hebräischen Ausdrucksmitteln gelegen haben. Die Hin-

wendung zum Orient war eine allgemeine Erscheinung in der europäischen Kunst der Spätromantik und des Impressionismus, aus der Bloch seine entscheidenden Anregungen empfangen hatte. In der französischen Musik war der Orient seit Felicien David und Camille Saint-Saëns „in Mode“, in der osteuropäischen Musik seit Borodin und Rimsky-Korsakow, in der deutschen Spätromantik seit Gustav Mahlers „Lied von der Erde“ und Richard Strauss' „Salome“. In den ersten Jahren des Jahrhunderts war dazu im europäischen Osten die Welle nationaler musikalischer Begeisterung auch auf die jüdische Gemeinschaft übertragen worden, und im Gefolge der Folkloresammlungen russischer Musiker und Gelehrter begannen jüdische Musiker den Schatz ihrer eigenen Folklore zu erforschen. Im Jahre 1908 begann in Petersburg die „Gesellschaft für Jüdische Volksmusik“ ihre Tätigkeit; in vielen Städten Rußlands entstanden Zweigstellen, und der Einfluß ihrer Arbeit machte sich bald auch in anderen Ländern bemerkbar. Das Mittelmeerkolorit der traditionellen hebräischen Weisen faszinierte die Komponisten der Zeit, und ihr Echo hallt in so manchen Werken mit biblischer oder orientalischer Färbung der Epoche wider.

In kurzer Folge entstanden Blochs Kompositionen biblischen oder allgemein-jüdischen Charakters: zwei Psalmen für Sopran und Orchester (1912), „Drei jüdische Poeme“ für Orchester (1913), Psalm Nr. 22 für Bariton und Orchester (1914), „Schelomo“-Rhapsodie für Violoncello und Orchester (1915), die „Israel-Sinfonie“ für Stimmen und Orchester (begonnen 1912, vollendet 1916). Jüdische Folklore oder hebräische Gebetsweisen sind in keinem dieser Werke benutzt, wenn auch Melos und rhythmische Freiheit an traditionelle Vorbilder erinnern: „Es ist weder meine Absicht noch mein Wunsch, eine Wiederherstellung jüdischer Musik zu versuchen“, schrieb Ernest Bloch später selbst. „Ich bin kein Altertumsforscher. Ich halte es für das wichtigste, gute, echte Musik zu schreiben. Die jüdische Seele interessiert mich, die rätselhafte, glühende, bewegte Seele, die ich durch die Bibel hindurch schwingen fühle: ... die Frische und die Naivität der Patriarchen, die Gewalt der prophetischen Schriften, die fanatische Gerechtigkeitsliebe, die Verzweiflung Kohelets, der Schmerz und die unermeßliche Größe des Buches Hiob, die Sinnlichkeit des Hohen Liedes. Es ist alles das, was ich in mir zu hören und in Musik zu übertragen bemüht bin: die ehrfurchterregende seelische Bewegtheit der Rasse, die tief in meiner Seele schlummert.“ Und an anderer Stelle: „In meinem als jüdisch bezeichneten Werk ... habe ich das Pro-

blem nicht äußerlich angefaßt — durch Benutzung mehr oder weniger authentischer Melodien (die meistens den anderen Völkern entliehen, angeglichen sind) ... oder mehr oder minder gewieher orientalischer Formeln, Rhythmen oder Intervalle! Nein! Ich habe nur einer inneren Stimme gelauscht, tief, geheim, drängend, brennend, einem Instinkt viel mehr als einer kalten und trockenen Vernunft, einer Stimme, die von sehr weit zu kommen schien, hinter mir, hinter meinen Eltern ... einer Stimme, die beim Lesen gewisser Stellen der Bibel, Hiob, Kohelet, den Psalmen, den Propheten erbebt ... Dieses ganze jüdische Erbgut rührte mich auf, und es entstand daraus Musik."

Wie seine Worte der Selbsterkenntnis, der Selbstanalyse, so sind auch die musikalischen Äußerungen Ernest Blochs aus Leidenschaft und Pathos geboren. Bloch blieb in allen Phasen seiner künstlerischen Entwicklung Romantiker tiefster Veranlagung, am ehesten der geistigen und expressiven Welt Gustav Mahlers verwandt. In einigen späteren Werken — für die das 1946 entstandene Zweite Streichquartett das schönste Beispiel ist — kommt Bloch dem Ausdrucksstil und auch der Zwölftonmelodik Arnold Schönbergs nahe, wobei die Synthese zwischen der orientalisch gefärbten Musik Ernest Blochs und der Zwölftonkomposition einen nachdenklichen Beweis für die geistige und musikalische Affinität von uralter Kompositionsweise nahöstlicher Tradition und seriellen Denken erbringt.

Der meditative Ausdrucksgehalt bedingt den fast durchwegs rhapsodischen Charakter der meisten Werke Ernest Blochs. Viele von ihnen beginnen in düsterer, fast resignierter Stimmung und führen doch zu hoffnungsvoller Erlösung. Nur die Cello-Rhapsodie „Schelomo“, der die Worte des Predigers „Alles ist eitel“ zugrunde liegen, schließt in pessimistischem Ton. „Die einzige Stelle von Licht und Hoffnung kommt nach Salomos Meditation“, schrieb Bloch 22 Jahre nach der Uraufführung des Werkes für eine Aufführung in Rom. „Ich habe ihren wahren Sinn entdeckt ... fünfzehn Jahre, nachdem ich sie geschrieben hatte ... Und ich habe sie benutzt, um eine Seite meines Werkes — Avodat Hakodesch — zu illustrieren, an der Stelle, da die Worte die Hoffnung und den glühenden Wunsch ausdrücken, daß eines Tages die Menschen endlich erkennen mögen, daß sie alle Brüder sind und in Eintracht und Frieden leben können.“

Diese „hebräische Rhapsodie“ für Cello und Orchester ist bis heute das bekannteste und am häufigsten auf Schallplatten eingespielte Werk Ernest Blochs geblieben. Es war ursprünglich als vokale Vertonung des biblischen „Prediger Salomon“ konzipiert, aber Bloch wandelte die Singstimme in ein Cello-Solo um, nachdem ihn der Cellist Alexander Barjamsky dazu angeregt hatte. Unter den Aufnahmen des eindrucksvollen Werkes sind vor allem die folgenden zu nennen: Gregor Piatigorsky und das Bostoner Sinfonieorchester unter Leitung von Charles Münch (R.C.A.-England), Zara Nelsova und das Londoner Philharmonische Orchester unter Leitung von Ernest Ansermet (Decca) und George Neikrug mit dem Orchester „Symphony of the Air“ unter Leitung von Leopold Stokowski (United Artists Records). Die R.C.A.-Aufnahme

koppelt „Schelomo“ mit dem Cellokonzert des britischen Komponisten William Walton; die Langspielplatte von George Neikrug und Leopold Stokowski bringt mit Blochs Werk zusammen die Orchestersuite „Aus Israel“ von Paul Ben-Haim; Zara Nelsova und Ernest Ansermet bringen auf der zweiten Seite ihrer „Schelomo“-Aufnahme die zweite Cello-Rhapsodie Ernest Blochs, 1936 entstanden: „Die Stimme aus der Wildernis“, mit einem aus dem 40. Kapitel Jesaja, Vers 3 entnommenen Titel.

Von den Kompositionen des „Jüdischen Zyklus“, die zwischen 1912 und 1916 entstanden, ist nur noch die „Israel“-Sinfonie auf Schallplatten eingespielt worden (Solisten des Wiener Akademie-Kammerchors und Orchester der Wiener Staatsoper unter Leitung von Franz Lisztbauer — Amadeo AVRS 6041). Bekannt wurden die kürzeren Stücke jüdischer Haltung, die Bloch in den zwanziger Jahren komponierte: „Baal Schem: Drei Bilder aus dem chassidischen Leben“ (für Violine und Klavier, 1923), „Abodah: Eine Melodie für den Versöhnungstag“ (Violine und Klavier, 1929), „Méditation hébraïque“ (Cello und Klavier, 1925); diese Stücke erscheinen des öfteren in den Konzertprogrammen und wurden auch auf verschiedenen Schallplatten eingespielt.

Das jüdisch orientierte Werk Ernest Blochs fand Höhepunkt und zeitweiligen Abschluß im Sabbath-Gottesdienst „Avodat Hakodesch“, dem großangelegten Oratorium, an dem Bloch in den Jahren 1930 bis 1932 arbeitete und das 1934 in Turin zur Uraufführung gelangte, und in der erwähnten Rhapsodie „Die Stimme aus der Wildernis“ (1936). Zur Zeit der Komposition des Oratoriums beschäftigte Bloch auch ein erst 1937 fertiggestelltes Orchesterwerk orientalischer Prägung: „Evocations“ mit fernöstlichen Titeln in den zwei ersten Stücken und einem Bild des chinesischen Viertels von San Francisco im abschließenden Teil. Im Jahre 1937 vollendete Bloch auch sein Violinkonzert, das im Dezember 1938 durch Joseph Szigeti und das Cleveland Orchestra unter Dimitri Mitropoulos uraufgeführt wurde — ein Werk, dessen Melodik und Klangfarbe deutlich von den „hebräischen“ Werken der vorangegangenen Schaffensperiode geprägt sind. Eine fast zehnjährige schöpferische Pause liegt zwischen diesen Kompositionen und der letzten Zeit des Blochschen Schaffens. Die Übersiedlung Blochs nach Amerika fällt in diese Zeit und seine — im Grunde negative — Auseinandersetzung mit den Strömungen der neuen Musik. Es entstehen dann die Streichquartette Nr. 2 bis 5 (1946, 1951, 1952, 1956), ein Zweites Klavierquintett (1957), zwei Suiten für Geige allein (1958) und eine Reihe von Orchesterwerken. Die Kammermusik (von der — außer dem Ersten Quartett von 1916 — das zweite, dritte und vierte Streichquartett vom englischen Griller-Quartett auf Decca-Platten eingespielt wurden) zeichnet sich unter allen Kompositionen der Spätzeit durch eigene stilistische Haltung und musikalische Konzentration aus, während Bloch in den späten Orchesterwerken in die Sackgasse neoklassizistischer Strömungen geriet. Historisch gesehen, scheint Ernest Bloch doch musikalisch dort am stärksten zu sein, wo er seine Rolle als Prediger und Priester vergessen hat und seiner fruchtbaren Er-

findung und orchestralen Fantasie freien Lauf ließ. Die orientalischen Züge, die ja in so mancher Stilrichtung des 20. Jahrhunderts offenbar sind, kennzeichnen alle Werke Blochs, nicht nur die von der Welt der Bibel oder vom jüdischen Leben inspirierten. In diesem Sinne hat er auch die Schüler anregen können, die seine Lehre gesucht haben — unter ihnen Roger Sessions, Douglas Moore, George Antheil, Randall Thomson, Bernard Rogers, Frederick Jacobi, Quincy Porter und viele andere. Schule machten vor allem die „Hebraïsmen“ in Blochs Musik, wobei man oft den rein geistigen — allem Folkloristischen abgeneigten — Charakter dieser Musik übersah. Bloch erkannte im Judentum kein Volk — und hat auch dem neu erstehenden Lande Israel wenig Sympathie bezeugt —, sondern eine rein geistige Macht, die an keinerlei nationale Existenz gebunden ist. Viele Komponisten haben, von Blochs Beispiel angeregt, eine neue Haltung zur religiösen Botschaft der Heiligen Bücher gefunden und in Blochs Sprache Vorbild eines modernen musikalischen hebräischen Idioms erkennen wollen.



Beginn des zweiten Satzes des „Concerto symphonique“ für Klavier und Orchester mit einem charakteristischen, schwungvoll-romantischen, melismatischen Kopfmotiv im Soloinstrument und seiner konzentrierten Nachzeichnung im Orchester (Englisch-Horn und Streichorchester, später Flöte und Klarinette). (Mit Genehmigung von Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., London.)

Ernest Bloch war ein echter Romantiker der Musik, und nur wenige seiner Werke mögen seine Epoche — stilistisch gesehen, das frühe 20. Jahrhundert — überdauern. In seiner Kammermusik, vor allem wohl im 2. und 3. Streichquartett, ist wohl seine schönste und tiefste Musik zu finden, Sublimierung seiner reichen musikalischen Fantasie und konzentrierter Ausdruck seines inneren Erlebens. In der Geschichte der neueren religiösen Musik — nicht nur der jüdischen — bildet Blochs Werk einen Markstein. Auf die Entwicklung der Musik im modernen Israel hat es kaum einen Einfluß gewonnen.

Bloch starb am 15. Juli 1959 in seinem amerikanischen Heim in Portland im Staate Oregon. Ein merkwürdiges Schicksal wollte es, daß in denselben Tagen sein größter und begeistertster Fürsprecher gestorben ist — der Wagner-Forscher und Musik-Essayist Ernest Newman, der 1937 in England eine „Bloch-Gesellschaft“ ins Leben rufen half.