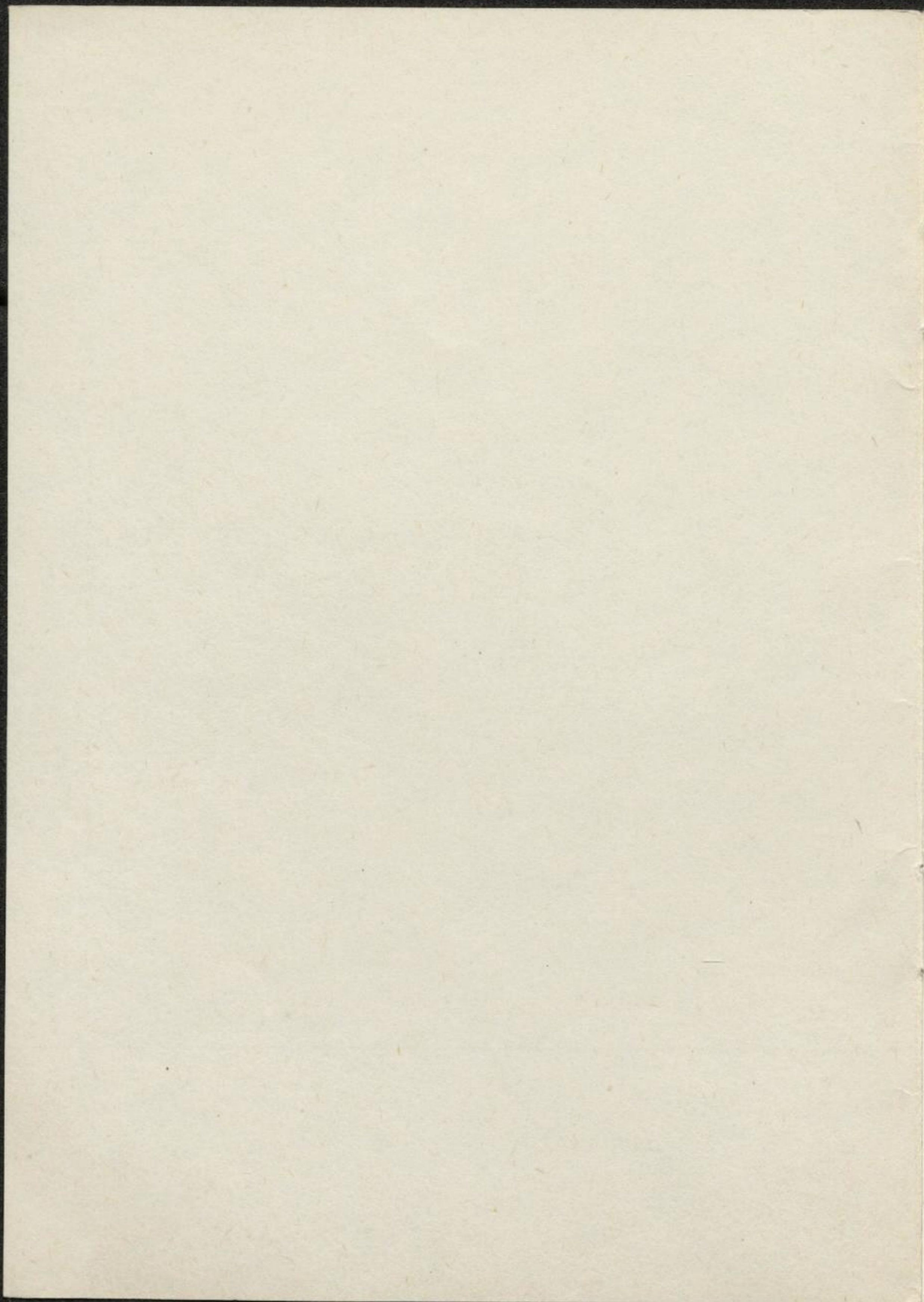




**Schauspielhaus  
Berlin**

Großer Konzertsaal



Mittwoch, 23. November 1988  
20.00 Uhr

**Leipziger Synagogalchor**  
(Chor des Verbandes der Jüdischen Gemeinden in der DDR)

**Leipziger Kammerorchester**

Uta Klotz, Sopran  
Violetta Madjarowa, Alt  
(VR Bulgarien)  
Helmut Klotz, Tenor  
Jürgen Kurth, Bariton  
Joachim Dalitz, Schauspielhausorganist

**Helmut Klotz**  
Dirigent

**Synagogenmusik**

Louis Lewandowski (1823–1894)	„Ennausch“ für Chor a-cappella
	„Lochen Bomach libi“ für Chor a-cappella
Mordechaj Zeira	„Ma towu“ für Bariton, Chor und Orgel
Samuel Alman (1879–1947)	„Sefiraß hoamer“ für Tenor und Chor a-cappella
Salomon Sulzer (1804–1890)	„Ono towau l'fonecho“ für Chor a-cappella
Samuel Alman	„Haschkiwenu“ für Tenor, Bariton, Chor und Orgel
David Nowakowski (1848–1921)	„W'schomru“ für Chor a-cappella
Josef Rumschinski (1881–1954)	„Schma kaulenu“ für Tenor und Chor a-cappella
Abraham Dunajewski (1843–1911)	„Naariz'cho“ für Tenor, Bariton, Chor und Orgel

**Jiddische und hebräische Folklore**  
in Konzertbearbeitungen von Werner Sander und Friedbert Groß

„A Semerl“  
für Sopran, Chor und Orchester (Sander)

„As der Rebbe Elimelech“  
für Bariton, Chor und Orchester (Groß)

„Hungerik dein Ketzkele“  
für Alt, Chor und Orchester (Groß)

„Lomir singen dort un dort“  
für Sopran, Chor und Orchester (Groß)

„Schiron“  
für Alt und Frauenchor a-cappella

„Al tir'uni“

„Dodi li“

„El ginat“

„Ana halach dodech“

„Kol dodi“

„Her nor, du schejn Mejdele“  
für Chor und Orchester (Groß)

„Fuhr a Choßidl zu dem Rebben“  
für Sopran, Chor und Orchester (Sander)

„Wie trinkt der Kejßer Tee?“  
für Bariton, Chor und Orchester (Sander)

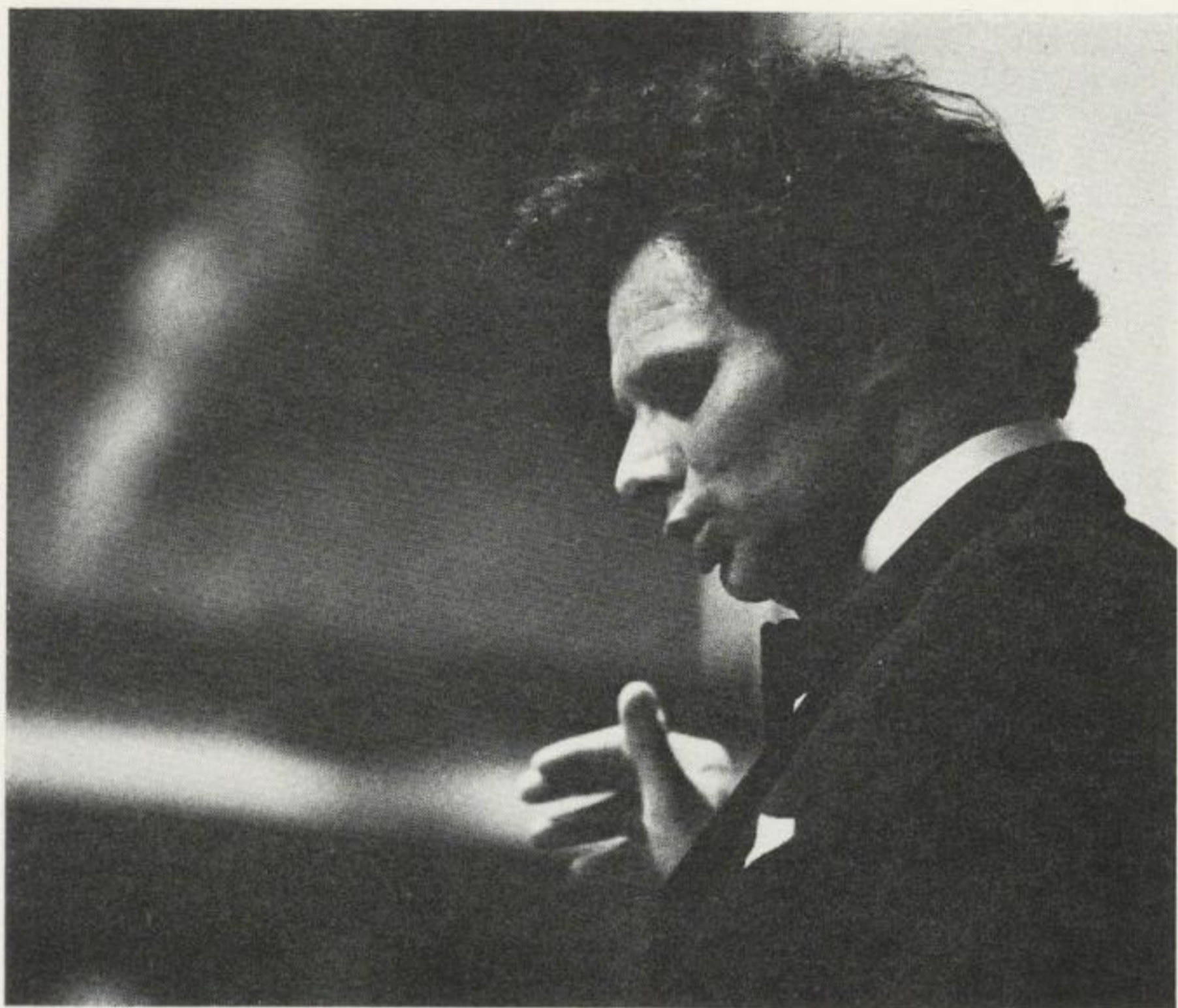
„Horra banechar“  
für Chor und Orchester (Groß)



Der **Synagogalchor Leipzig**, 1962 von Oberkantor Werner Sander ins Leben gerufen, widmet sich seither der Pflege synagogaler Musik, vor allem aus dem 18. und 19. Jahrhundert, sowie jiddischer und hebräischer Folklore, die vorwiegend aus den alten jüdischen Gemeinden in Litauen, der Ukraine, Polens und Rumäniens stammt. Dem in Europa einmaligen Kammerchor gehören 26 Sängerinnen und Sänger unterschiedlichster Berufe an, die weder durch Konfession noch durch Profession gebunden sind. Träger des mehrfach ausgezeichneten Volkskunstensembles ist der Verband der Jüdischen Gemeinden in der DDR. Seit 1972 wird der Chor von dem

Leipziger Kammersänger **Helmut Klotz** geleitet, der aus dem Dirigat heraus auch die Kantorensoli singt. Der Chor gastierte bisher in einigen europäischen Ländern, regelmäßig gestaltet er Rundfunk-Produktionen und konzertiert in den führenden Musikzentren der DDR. Mit der Schallplatte „Der Leipziger Synagogalchor singt“ kam die nunmehr vierte Produktion bei Eterna heraus.

1981 wurde Helmut Klotz für sein großes Engagement bei der künstlerischen Entwicklung des Chores mit dem Kunstpreis der DDR geehrt. Der Kunstpreis der Stadt Leipzig wurde im gleichen Jahr dem Chor zuerkannt.



Helmut Klotz, seit 1961 Tenor am Opernhaus Leipzig, wurde 1972 zum künstlerischen Leiter des Chores berufen. Seine gestalterische Intelligenz, einfühlsame Leitung und sein bemerkenswerter Einsatz als Vorsänger (neben dem Dirigat) trugen erheblich zur künstlerischen Formung des Chores bei.

**Uta Klotz**, durch ihren Vater schon früh an diese Musik herangeführt, ist dem Chor als Solistin eng verbunden. Sie studierte an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden Gesang und ist seitdem in Leipzig freischaffend pädagogisch und konzertierend tätig.

Das erste Engagement nach dem Studium an der Musikhochschule in

Sofia führte die Altistin **Violetta Madjarowa** (VR Bulgarien) 1970 an das Landestheater Halle, wo ihr sängerisches und darstellerisches Können auch während der alljährlichen Händel-Festspiele aufmerken ließ. Gastverträge banden die auch bei nationalen und internationalen Wettbewerben preisgekrönte Künstlerin an die Komische Oper Berlin, das Opernhaus Leipzig und die Deutsche Staatsoper Berlin. Seit August 1980 ist Violetta Madjarowa festes Mitglied des Solistenensembles der Komischen Oper. Neben ihrem reichen Opernrepertoire hat sich die Kammersängerin auch ein umfangreiches Konzertrepertoire erarbeitet, das sie als stilkundige Interpretin ausweist.

**Jürgen Kurth** studierte von 1972 bis 1977 an der Leipziger Musikhochschule „Felix Mendelssohn Bartholdy“, begann im Anschluß daran seine Bühnenlaufbahn in Gera und gehört seit 1980 zum Solistenensemble des Opernhauses Leipzig. Seit 1978 ist Hanne-Lore Kuhse seine Mentorin und künstlerische Beraterin. Konzert- und Gastspielreisen führten ihn bisher durch viele europäische Länder. 1981 errang Jürgen Kurth beim Internationalen „Robert-Schumann“-Wettbewerb in Zwickau den Ersten Preis und beim „G.-B.-Viotti“-Wettbewerb in Vercelli (Italien) den Zweiten Preis. Beim Gesangswettbewerb „Francisco Vinas“ 1982 in Barcelona wurde ihm der Wagner-Preis verliehen, im folgenden Jahr erhielt er beim „Maria-Callas“-Wettbewerb in Athen die Silbermedaille und ein Diplom.

**Joachim Dalitz** studierte zunächst an der Leipziger Musikhochschule „Felix Mendelssohn Bartholdy“ u. a. bei Prof. Hannes Kästner (Orgel), Prof. Heinz Volger und Prof. Rolf-Dieter Arens (Klavier), Prof. Dr. Heinz Röttger (Dirigieren) und Prof. Hans-Joachim Rotzsch (Chorleitung) und schloß 1977/1979 eine Aspirantur bei Prof. Jan Hora in Prag an. Bevor er 1984 zum Schauspielhausorganisten berufen wurde, wirkte er 1979 bis 1984 als Organist an der Konzerthalle „Georg Philipp Telemann“ in Magdeburg. Joachim Dalitz ist 2. Preisträger beim Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb Leipzig, er erhielt Diplome bei Orgelwettbewerben in Prag und Linz und wirkt heute als Mitglied der Ständigen Jury für Orgel der DDR und beim

Bach-Wettbewerb. Konzertreisen, seit einem Jahr auch als Cembalist, führten ihn bisher in zahlreiche Länder Europas und Asiens, hinzu kommen Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenproduktionen.

Im Jahre 1971 fanden sich unter der Leitung von Georg Moosdorf junge Musiker des Gewandhausorchesters zu Leipzig in einem Kammerensemble, dem sie den Namen Collegium Instrumentale Lipsiense gaben, zusammen mit dem Ziel, dem Publikum auch vernachlässigte Werke der Vergangenheit und des Gegenwartsschaffens vorzustellen. Schon bald waren sie gern geladene Gäste nicht nur bei Musikfestspielen im Lande, sondern konzertierten auch in der VR Polen, in Großbritannien und der BRD.

Neben der ständigen Zusammenarbeit mit Solisten des Gewandhausorchesters, wie Karl Suske und Jürnjakob Timm, ergaben sich fruchtbare Kontakte mit hervorragenden Künstlern des Auslandes, so z. B. mit Heinz Holliger, Aurèle Nicolet und Erkki Rautio.

Das Repertoire umfaßt drei Jahrhunderte europäischer Musikentwicklung, wobei historische Aufführungspraktiken gepflegt und wiederbelebt werden.

In Würdigung seiner Verdienste um die Interpretation von Musik Leipziger Komponisten, die sie auch zur Uraufführung brachten, und des damit verbundenen Engagements für das Leipziger Musikleben wurde das Collegium 1982 in **Leipziger Kammerorchester** umbenannt.

Wie die Musik vieler alter Kulturen, hat auch die jüdische eine lange, jahrtausendealte Tradition. Allerdings existieren keine theoretischen Abhandlungen oder schriftlich fixierten Gesänge, wie wir sie beispielsweise von der griechischen Musik kennen. Auch bildliche Quellen, auf die sich heute die Forschung stützen kann, gibt es nicht. Zeugnisse findet man lediglich im Alten Testament, in dem auch einige Liedtexte überliefert sind und wo über typische Musikinstrumente dieser Zeit berichtet wird. Damals kam der Musik im Tempel eine äußerst wichtige Funktion zu. In seinen Mauern wurden die berufsmäßig angestellten Musiker in speziellen Ausbildungsstätten unterrichtet. Chor- wie Instrumentalmusik zielten auf eine außerordentliche Prachtentfaltung und erreichten hohe künstlerische Qualität. Vorrang gewann aber schon bald der liturgische Gesang, der sich jedoch nicht innerhalb des Tempeldienstes entwickelt hatte, sondern in kleineren Versammlungsorten (griech.: Synagoga). Er bestand aus einem alle Anwesenden einbeziehenden Singen von Psalmen, wobei sich Vorsänger und Gemeinde abwechselten. Melodisch folgte man dabei der Rezitationstonlinie, die an Anfang und Ende mit einigen Verzierungen versehen wurde – ein Prinzip, das übrigens später seine Weiterführung im Gregorianischen Gesang findet. Das ständig wachsende Streben nach kunstvoll ausgeführten, reich verzierten Melodien, führte schließlich dazu, daß der Chasan (Kantor oder Vorsänger) als Solist in den Vordergrund trat. Mehr und mehr wurde

der Gesang, der in seinem Aufbau auf orientalischen Liedstrukturen basierte, zur alleinigen Ausdrucksform. Das Instrumentalspiel fiel mit der Zeit nahezu gänzlich weg.

Einige Urstile religiösen Gesanges haben sich durch die Zeiten erhalten, haben Zerstreuung und Verfolgung der Juden überdauert und ihre Charakteristika gewahrt. Kennzeichnende musikalische Mittel sind Melismen, Koloraturen, Glissandi und Tonwiederholungen. Das Gerüst dafür sind jedoch nicht die uns bekannten, siebenstufigen Dur- und Molltonleitern, sondern typische Tonskalen, die gewöhnlich einen Raum von vier Tönen (Tetrachord) oder eine Kombination sich überlagernder Tetrachorde umfassen und die einen bestimmten Vorrat charakteristischer Motive enthalten. Einbezogen werden mitunter auch Viertel- und Drittelöne. Dies und die Verwendung uns nicht so geläufiger Intervalle innerhalb des relativ begrenzten Tonraumes, erklären den eigenartig berührenden Gestus jüdischer Melodien.

Bedingt durch die äußere gesellschaftliche Situation der Juden, konnte sich ihre Kultur insgesamt und natürlich auch die Musik, in der Vergangenheit nicht kontinuierlich entwickeln. Immer wieder war dieses Volk entsetzlichen Verfolgungen ausgesetzt, gezwungen, die derzeitige Heimat zu verlassen, sich eine neue zu suchen, wo es dann auch gewöhnlich abgetrennt von der einheimischen Bevölkerung lebte. Mitunter gab es aber auch Phasen der Beruhigung, in denen die Juden fast gleichberechtigt am gesellschaft-



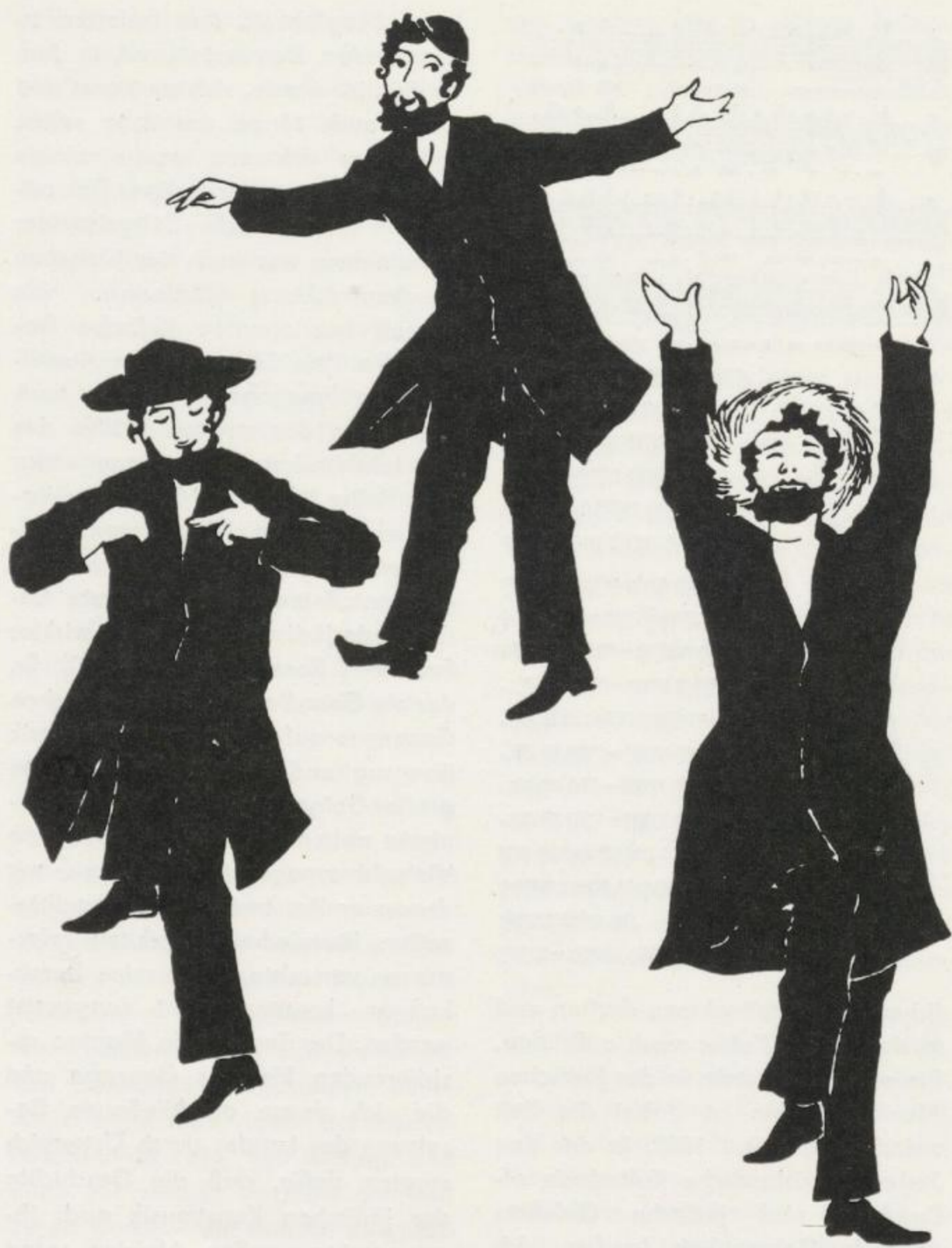


הַשֶּׁמֶשׁ בְּמַעְרָב יוֹרֵד, שׁוֹקֵעַת,  
 כְּסוּ הַשָּׁמַיִם אָדָם חֲכָלִיל.  
 מַעֲרִיזוֹת יְהוּדָה נוֹהֵר הָעַם  
 בְּקוֹל מִצְהָלוֹת וּבְקוֹל חֲלִיל.  
 תְּרוּעַת גִּיל נְשָׂאָה בְּאֹיִר,  
 קוֹל שְׁשׁוֹן, קוֹל רִנָּה נְשִׁיר.  
 הַשָּׂדֶה בְּשִׁבְלֵי עוֹמֵד לְקַצֵּר,  
 כָּל שִׁבְלֵת – מֵאָה שְׁעָרִים,  
 „בָּא הַשֶּׁמֶשׁ?“ – הַקּוֹצֵר יִשְׁאַל,  
 „הֵן הֵן נִהְיָ“ – יַעֲגֹה הַקֵּהֶל.  
 „הַקּוֹצֵר? וּבִנְיָ הַמְּגַל?“  
 „הֵן, הֵן נִהְיָ“ – יַעֲגֹה הַקֵּהֶל.  
 „חֲלֵקָה זוּ?“ – יוֹסִיף וַיִּשְׁאַל.  
 „הֵן, הֵן נִהְיָ“ – יַעֲגֹה הַקֵּהֶל.  
 שְׁנַת תְּבוּאָה חֲדָשָׁה,  
 מִבִּיאָה בְּרַכַּת הָאֲדָמָה,  
 אֲסַמִּינוּ מְלֵאוֹ כָּר,  
 יִקְבִּיעוּ – תִּירוֹשׁ, יִצְהָר.

lichen Leben teilnehmen durften und in denen ihre Kultur rasch aufblühte. Ein erster Markstein in der jüdischen Musikgeschichte ist dabei die Zeit zwischen 950 und 1000, in der den Juden der islamische Kulturkreis offenstand und jüdische Gelehrte erstmals Gelegenheit fanden, sich mit musiktheoretischen Problemen zu beschäftigen. In den Ländern Mittel- und Westeuropas sah es jedoch im gleichen Zeitraum völlig anders aus. Dort war das geistige Zentrum die Kirche. Da sie damals auch der alleinige Ort war, an dem Kunst gepflegt wurde, bestand für die Juden

keine Möglichkeit, ihre Isolation zu überwinden. Das erste Land, in dem es möglich wurde, sich an Kunst und somit auch Musik um ihrer selbst willen zu erfreuen, wurde einige Jahrhunderte später Italien. Der allgemein herrschende Zeitgeist der Renaissance war auch der jüdischen Musikentwicklung förderlich. Von überall her sandten jüdische Gemeinden ihre Chasanim zur Ausbildung im synagogalen Gesang nach Italien. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts findet man sogar eine Reihe jüdischer Musiker an italienischen Höfen. Allen voran Mantua, wo neben einigen jüdischen Instrumentalisten auch der erste bedeutende jüdische Komponist wirkte: Salomone Rossi (um 1570–1630). Er, der die Grundlagen des monodischen Gesanges auf die Instrumentalmusik übertrug und in Mantua die erste große Geigerschule leitete, komponierte neben Madrigalen auch eine Vielzahl synagogaler Gesänge, mit denen er Art und Stil der traditionellen liturgischen Musik zu reformieren versuchte. Doch seine Bemühungen konnten nicht fortgesetzt werden. Der Tod des in Mantua residierenden Herzogs Gonzaga und die sich daran anschließende Besetzung des Landes durch Österreich sorgten dafür, daß die Geschichte der jüdischen Kunstmusik nach ihrem ersten großen Meister sofort wieder abbrach.

Trotz teils widriger äußerer Umstände pflegte man die Musik in den Synagogen immer weiter. Dabei wurden tendenziell mehr und mehr europäische Elemente einbezogen. Dies verdeutlicht ein allmähliches



Tanzende Chassidim

Streben nach einer Dur-Moll-Melodik, nach einem periodischen Liedaufbau, bei Wahrung des traditionellen Variationsprinzips und bei gleichzeitiger Abnahme der im Sologesang üblichen Improvisation.

Betrachtet man die Entwicklung der jüdischen Musik ab dem 18. Jahrhundert, muß man deutlich zwischen Osteuropa auf der einen und West- und Mitteleuropa auf der anderen Seite unterscheiden. Lange Zeit wa-

ren trotz wechselnder Einflüsse Wesen und Charakter der in den Synagogen ausgeübten Musik in den verschiedenen Ländern relativ gleich geblieben. Mit dem ausklingenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert trennten sich nun Ost und West in der Art der Bearbeitung und Weiterbildung des synagogalen Gesanges. Der Liberalismus dieser Zeit umfaßte in West- und Mitteleuropa auch die Juden und eröffnete ihnen viele neue Wirkungsbereiche. Die damit verbundene Assimilation führte zur Entfremdung der jüdischen Kulturen in Ost- und Westeuropa. Die Juden Osteuropas, die isoliert geblieben waren, jegliche Beschäftigung mit liberalen Wissenschaften ablehnten, pflegten durch ihre Kantoren weiter die Tradition. Der Sologesang hatte sich dort inzwischen zu einer virtuosen Kunst entwickelt, deren Kennzeichen u. a. der aus dem Altjüdischen übernommene freie Rhythmus, die variationsreiche Entfaltung des musikalischen Geschehens und die improvisierte Begleitung durch einen Knaben- oder Männerchor waren. Die Lieder der Juden in diesem Teil Europas, wo sie starken Repressalien, ja sogar Pogromen ausgesetzt waren, sollten sie in ihrem religiösen und kulturellen Zusammengehörigkeitsgefühl bestärken. Diese Kräfte blieben auch dann wirksam, als gegen Ende des 19. Jahrhunderts Werke westlicher Komponisten, die die musikalische Liturgie reformiert hatten, bekannt wurden. Dafür zeigte sich jedoch bald der Einfluß der großen Meister der slawischen Musik auf Synagogalkomponisten. Zu nennen sind da Da-

vid Nowakowski und Samuel Alman. Alman, der übrigens auch Quellen jiddischer und hebräischer Folklore zu sammeln begann, wanderte 1903 nach London aus, wo er zunächst am Royal College of Music studierte, später als Chordirigent an Londoner Synagogen wirkte und mit seinem Schaffen den Stil östlicher Synagogalmusik in England verbreitete.

Anders gestaltete sich die Entwicklung in Mittel- und Westeuropa, wo sich die Juden der aufgeklärten Gesellschaft angeschlossen hatten und auch ihre Musikpflege nach zeitgenössischen Vorbildern orientierten. Diese progressiven Bestrebungen, die zunächst nur in der oberen Gesellschaftsschicht anzutreffen waren (die Familien Mendelssohn und Meyerbeer), wurden bald allgemein üblich. Im Königreich Hannover wurde sogar eine Reform der Gottesdienstordnung und ihrer Musik versucht, was u. a. dazu führte, daß deutsch gesungen und die Orgel, ein bis dahin in Synagogen absolut ungebräuchliches Instrument, zur Begleitung herangezogen wurde. 1822 führte man in Paris den vierstimmigen Chorgesang in die Synagoge ein. Einen Ausgleich zwischen dieser neuen europäischen Strömung und der traditionellen Form gelang der Wiener Gemeinde unter dem Kantor und weit geachteten Komponisten Salomon Sulzer (1804–1890), der Bahnbrechendes für den musikalischen Teil des jüdischen Ritus leistete. Sulzer, der zwar die alten Gesänge im Chorstil seiner Zeit setzte, versuchte trotz alledem den überlieferten Charakter der Melodien weitestgehend zu wahren. Seine Kom-



Mittelalterliche Judenverfolgung

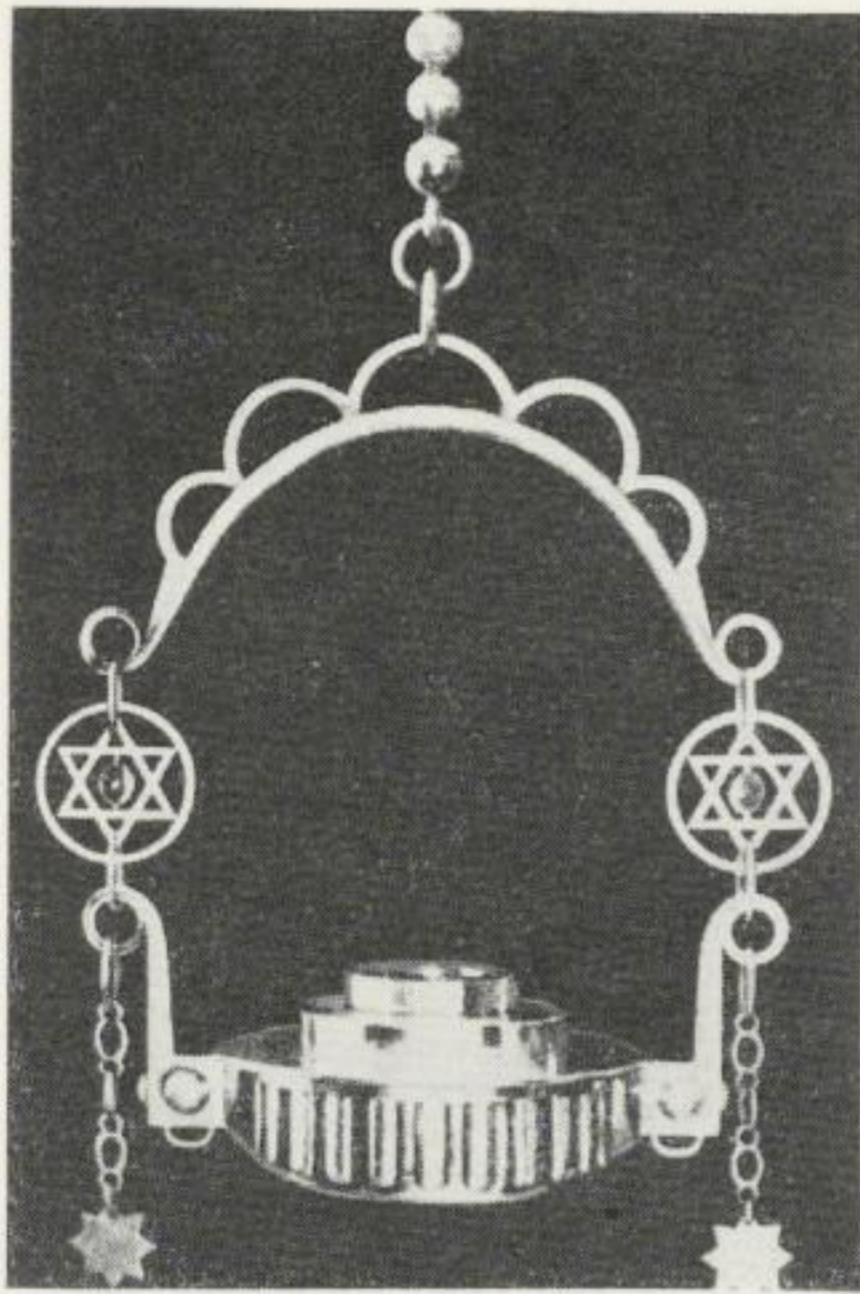
positionen beinhalten kaum noch alte orientalische Elemente und scheinen assimiliert, dennoch aber sind die hebräisch-melodischen Grundlagen so stark, daß die christliche Umwelt Sulzers Werke als typisch jüdisch empfand.

In Deutschland ist die Reformbewegung eng mit dem Namen Lazar-Louis Lewandowski verknüpft, der im gleichen Sinne wie Sulzer wirkte. Mit dreizehn Jahren kam er nach Berlin und blieb dort bis zu seinem Tod. Während seiner Tätigkeit als Kantor schrieb Lewandowski die vollständige musikalische Liturgie für das ganze Jahr. Er, der Lehrer und Vorbild für Generationen wurde, fand die zeitgemäße Synthese zwischen Tradition und Reform, so daß seine Werke, und auch die Sulzers, selbst heute noch einen we-

sentlichen Teil der Synagogalmusik in West- und Osteuropa bilden und teils sogar in orientalische Synagogen eindringen konnten.

Auch das 20. Jahrhundert brachte eine Reihe neuer Werke für den jüdischen Gottesdienst. Viele Komponisten, die die Musikwelt insgesamt mit wertvollen Schöpfungen bereicherten, schrieben auch Synagogalmusik. Unter ihnen Ernst Bloch, Darius Milhaud oder Leonard Bernstein, die mitunter auch im Rahmen tradierter europäischer Formen typisch jüdische Werke schufen. Erinert sei nur an Bernsteins dritte Sinfonie, die den Titel „Kaddish“ trägt und die die Worte dieses jüdischen Totengebets in eindrucksvoller Weise ins Bewußtsein aller rückt.

Die Musikausübung in der Synagoge ist jedoch nur ein Teil der



Sabbath-Ampel

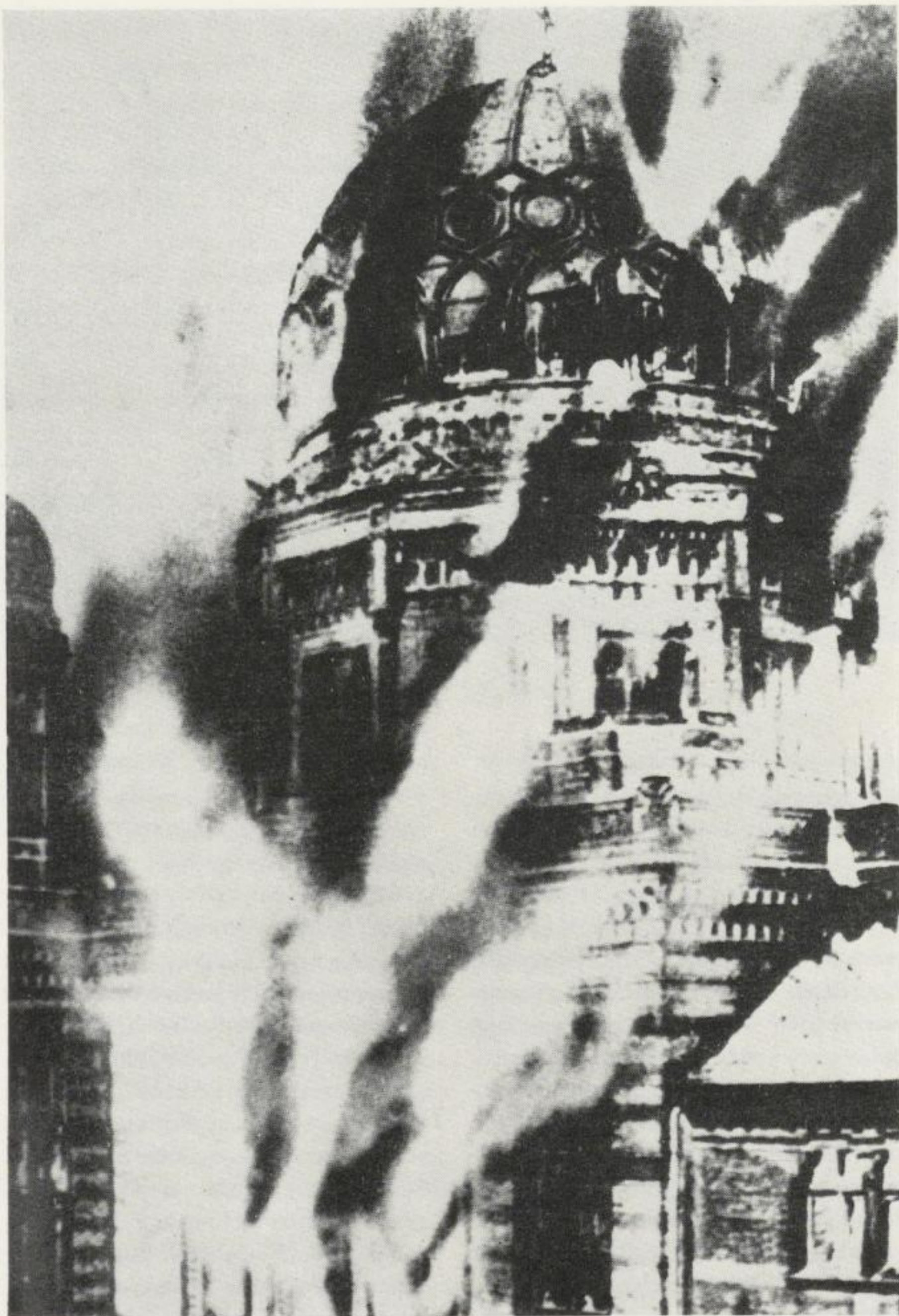


Innenansicht des Friedenstempels  
in der Berliner Rykestraße

jüdischen Musikkultur. Ein anderer ist die vielgestaltige Volksmusik, in der uns neben religiösen Gesängen Marsch-, Kinder-, Liebes-, Hochzeits- oder auch satirische Lieder begegnen. Im allgemeinen kann sich jedes Volkslied nur dort erfolgreich entwickeln, wo eine Volksgemeinschaft lebt und auch ein Gemeinschaftsleben gepflegt wird. Dies trifft insbesondere für die Juden Osteuropas zu, die in mehr oder weniger geschlossenen Siedlungen wohnten. In ihren Liedern sind zwar Einflüsse der jeweiligen Landeskulturen (das heißt russische, tschechische, rumänische, polnische, aber auch ungarische und zum Teil deutsche) feststellbar, trotzdem haften all diesen Melodien viele Gemeinsamkeiten an. Die wohl vordergründigste ist

die Sprache, denn gewöhnlich singt man in hebräisch oder jiddisch – einer Vermischung von mittelhochdeutschen, slawischen und hebräischen Brocken. Aber auch der Stimmungscharakter ähnelt sich in den verschiedenen Landstrichen. Fast alle dieser Volkslieder haben eine schlichte Melodik, eine nicht besonders abwechslungsreiche Harmonik und eine klare, prägnante Rhythmik. Untersucht man die Tonart, so fällt auf, daß meistens die Molltonarten bevorzugt werden. Dies bedeutet jedoch nicht, daß die Lieder immer melancholischer Stimmung sein müssen. Inhaltlich erzählen sie vom Leben, den verschiedenen Bräuchen und von den Freuden und Sorgen dieser Menschen.

Maria-Cornelia Ziesch



Die Synagoge in der Berliner Oranienburger Straße in Brand

### **„Ennausch“**

aus Psalm 103: „Das Leben des Menschen ist wie Gras auf dem Felde. Aber Gottes Gnade währet ewig.“

### **„Lochen Bomach libi“**

aus Psalm 16: Vertrauen zu Gottes Führung

„Darum freuet sich mein Herz und frohlocket mein Geist, auch mein Leib wird sicher wohnen. Denn du wirst meine Seele nicht überlassen der Unterwelt, wirst nicht zugeben, daß dein Frommer die Grube schaue. Du wirst mir zeigen den Pfad des Lebens, der Freuden Fülle ist vor deinem Antlitz, Süßigkeit in deiner Rechten immerdar.“

### **„Ma towu“**

Huldigungsgesang nach Psalmenversen beim Eintritt in die Synagoge: „Wie schön sind deine Zelte, Jakob, deine Wohnstätten.“

### **„Sefiraß hoamer“**

Tageszählung in den sieben Wochen zwischen den beiden Wallfahrtsfesten Peßach (Überschreitungs fest) und Schowuauß (Wochenfest), zur Erinnerung an eine einstige Opferzeremonie.

### **„Ono towau l'fonecho“**

Sündenbekenntnis am Versöhnungstag

„Nimm wohlwollend auf, o Gott, das bußfertige Sündenbekenntnis. Wer von uns wollte sich rein nennen und von sich selber sprechen: Ich habe gesündigt. Wir alle wissen und bekennen es: Herr, unser Gott, wir haben gesündigt.“

### **„Haschkiwenu“**

Abendgebet um Geborgenheit in der Nacht und um Fernhaltung alles Bösen.

### **„W'schomru“**

Bibelzitat über die Würdigung des Sabbats, des Ruhetages nach der Arbeitswoche:

„Gott hat den Kindern Israels den Sabbat gegeben für alle Zeiten als einen ewigen Bund. Denn in sechs Tagen hat er Himmel und Erde geschaffen, aber am siebenten ruhte und feierte er.“

### **„Schma kaulenu“**

Flehentlicher Bittruf um Erbarmen am Versöhnungsfest vor dem Sündenbekenntnis:

„Höre unsere Stimme, Ewiger, unser Gott!“

### **„Naariz'cho“**

Verkündigung der Heiligkeit des Ewigen:

„Heilig, heilig, heilig ist der Gott der Heerscharen. Soweit die Erde reicht, besteht seine Herrlichkeit.“

Das Gebet enthält auch das jüdische Glaubensbekenntnis: „Sch'ma jibroel – Höre Israel, der Ewige ist unser Gott, der Ewige ist einzig.“

### **„A Semerl“**

Ein heiteres Ghettoliedchen, das mit einem Schuß Bitternis vom Bedeutungsunterschied der Speisen bei arm und reich erzählt. Brot ist hier ein feines Gebäck – dort eine verdorrte Kruste. Fleisch entweder Geflügel oder nur Lunge und andere Innereien. Fisch hier gefüllter Hecht, dort ein gewässerter Hering und Nachtisch feinste Leckereien oder „gehackte Zoreß“ – Sorgen.

### **„As der Rebbe Elimelech“**

Der Rabbi Elimelech wird nach Beendigung der Gottesdienste recht fröhlich und läßt sich zwei Fiedler, zwei Zimblen (Spieler eines lautenähnlichen Instrumentes) und zwei Poikler (Paukenspieler) rufen, die ihm vorspielen sollen. Aber schließlich wird es ihm zuviel. Er bleibt gar nicht mehr fröhlich und ruft schmerzvoll aus: Mein Kopf, ach mein Kopf!

### **„Hungerik dein Ketzkele“**

Eine Mutter, für die es nichts Schlimmeres gibt, als ihrem Kind kein Essen geben zu können, singt ihr hungriges Kind in den Schlaf. Es soll nicht weinen und jammern, sondern still wie das Kätzchen, das Püppchen oder die betrubte Mutter sein. Der Schlaf lindert die Not.

### **„Lomir singen dort un dort“**

„Laßt uns singen da und dort, Moses, nimmt die Fiedel und spielt das alte Lied vom Zicklein (Chad-gadjo).“

Dieses Lied steht am Schluß der Haggada – des Berichtes, der am Abend, dem zeremoniellen Teil des jüdischen Peßachfestes, das an den Auszug der Kinder Israels aus Ägypten erinnert, gelesen wird.

### **„Schiron“**

Das klassische Liebesgedicht aus biblischer Zeit, das Hohe Lied Salomonis, mit seinem orientalischen Kolorit bot die Grundlage für die verwendeten Weisen. Der Solistin sind die Melodien übertragen, während dem Frauenchor die Untermalung zufällt. Gedacht ist an das Zusammensein der schönen Sulamith mit ihren Gespielinnen.

**„Al tir'uni“** – Sieh mich nicht an.

Sonnengebräunt ist die schöne Sulamith und anmutig.



**„Dodi li“** – Mein Geliebter ist mein

Liebesdialog zwischen der dunklen Schönen und dem Schafhirten.

**„El ginat“** – Ich ging hinunter zum Nußgarten

Im Garten unter Nuß- und Granatapfelbäumen. Die chorische Begleitung will an Flöte und Tamburin erinnern.

**„Ana halach dodech“** – Wo ist dein Geliebter hingegangen

Die Gespielinnen fragen die Schöne nach dem Verbleib des Geliebten und suchen ihn gemeinsam mit ihr im Gewürzgarten.

**„Kol dodi“** – Die Stimme meines Geliebten

Die Stimme des Geliebten, der über Berg und Hügel springt.

**„Her nor, du schejn Mejdele“**

Ein Mädchen wird gewarnt, einen armen Burschen zum Mann zu nehmen. Aber sie will gern für fremde Leute Wäsche waschen und auf einem Bündel Stroh schlafen, dafür aber mit dem Geliebten zusammen sein.

**„Fuhr a Choßidl zu dem Rebbe“**

Ein chassidischer Jüngling wird auf der Fahrt zu seinem Rabbi von einem Gewitter überrascht und findet Zuflucht in einem Dorfgasthof (Kretscham). Dort aber, gewärmt von einem Gläschen Branntwein, möchte er mit einem Mädchen anbandeln, das seine Geschenke – Halsband und Hut – wohl annimmt, ihn aber zurückweist und auf später vertröstet. Er kommt sich vor wie der „Hund in den neun Tagen“, der Zeit vor einem Fasttag, in der Fleischgenuß verboten ist.

**„Wie trinkt der Kejßer Tee?“**

In diesem jiddischen Scherzlied wird die majestätische Lebensart des Kaisers mit humorvoller Übertreibung verspottet. Der Tee wird ihm serviert, indem man ein Loch in einen Zuckerhut bohrt, heißes Wasser hineingießt, und seine Majestät hat diese Mischung herauszulecken. Heiße Kartoffeln (Bulbes) schießt ein Kanonier durch eine Butterwand direkt in des Kaisers Mund, und zur Nacht schleudert man ihn in einen mit Federn gefüllten Raum, vor dem drei Rotten Soldaten Aufstellung nehmen und laut „scha“ (still) schreien, damit niemand des Monarchen Ruhe störe.

**„Horra banechar“**

„Seid nicht traurig, Freunde, der Rabbi befiehlt: Seid fröhlich! Unser ganzes Leben ist Trübsal – vergeßt den Kummer! Trinkt Wein und Bier! Alte und Junge sollen die Horra im fremden Land tanzen.“

Herausgeber: Schauspielhaus Berlin  
Intendant: Dr. Hans Lessing  
Redaktion: Kirsten Streithof  
Abbildungen: Marion Klemp, Manfred Raschke, Archiv (6)  
Umschlag: Rudolf Grüttner  
Typographie: Barbara Kallies  
Gesamtherstellung: (204) Druckkombinat Berlin  
BG 010/240/88 1 4396 G 82  
EVP: 0,60 M

Die Intendanz möchte Sie darauf hinweisen,  
daß das Fotografieren sowie die Nutzung  
ton- und videotechnischer Geräte nicht zulässig sind.

Konzertsaison 1988/89