

Wolfgang Martin Stroh

## Klezmermusik

(Vorlage für das gleichnamige Kapitel aus: Musikpraxis in der Schule, Band "Interkultureller Musikunterricht", hg. von Matthias Kruse, Bosse-Verlag Kassel, S. 21-31.)

Klezmorim<sup>i</sup>, die mittelalterlichen Unterhaltungsmusiker aus Mainz, Prag oder Frankfurt, sind in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts wieder nach Deutschland zurückgekehrt. Ihr Weg führte sie zunächst nach Osteuropa, wo sie sich bei der dort bodenständigen Musik gut umhörten, mit Zigeunern zusammen musizierten oder eine Konzertkarriere als Geigenvirtuosens anstrebten. Kurz vor ihrer Liquidierung im 20. Jahrhundert sind viele Klezmorim ausgewandert, die meisten nach Nordamerika. Dort haben sie sich erfolgreich ins Music Business eingebracht, mit der Bezeichnung "Klezmer" auch den Ruch des Volksmusikers abgelegt und ihre Musik entweder als "Jewish Music", "Jewish Swing" oder "Jewish Jazz" verkauft oder in die Tradition des "Yiddish Theater" eingebracht. In Israel hingegen ist Klezmermusik nie richtig heimisch geworden. Die jiddisch-osteuropäisch geprägte Kultur ist ein weitgehend verachteter Fremdkörper im hebräisch-modernen Judentum. Zwischen 1974 und 1979 wurde die Klezmer-Tradition als Protestbewegung innerhalb des Weltjudentums neu aktiviert: in den USA durch eine junge Musikergeneration, deren Eltern den Holocaust überlebt hatten oder deren Großeltern Einwanderer der 20er Jahre gewesen waren, und in Israel durch den in Argentinien geborenen Giora Feidman, der seinen Dienst als Bassklarinetttist im "Israel Philharmonic" quittierte und anfangs, als Neo-Klezmorim durch die Konzertsäle der Welt zu ziehen.

1977 erschien mit "East Side Wedding" der kalifornischen Gruppe "The Klezmorim" die erste Klezmer-Platte mit Neueinspielungen und Eigenkompositionen in dem für heute typischen Big-Band-Sound. 1984 machte die New Yorker Klezmer-Band "Kapelye" mit verhaltener Resonanz ihre erste Deutschlandtournee als Vorbote der bundesdeutschen Klezmer-Welle. Seit Ende der 80er Jahre kommt Giora Feidman regelmäßig nach Deutschland. Die meisten Deutschen verbinden, sofern sie überhaupt das Wort "Klezmer" schon einmal gehört haben, mit "Klezmer" seinen Namen. Der deutsche Klezmer-Anfang der 90er Jahre stand im Dunstkreis des folkloristischen jiddischen Liedes, das seit Burg Waldeck und der antiautoritären Zeit als politisches Lied im Nachkriegsdeutschland seine Wirkung nicht verfehlte – sowohl in der BRD mit "Zupfgeigenhansel", "espe" oder Hai und Tropsi Frankl als auch mit Lin Jaldati in der DDR<sup>ii</sup>.

Während der aktuelle deutsche Buchmarkt mit jüdischen und jiddischen Liederbüchern gut gefüllt ist, kommt Klezmermusik hierbei nur am Rande vor, beispielsweise als "ostjüdischer Tanz" oder unter "Was der Rebbe singt" (Frankl 1996, Lilienthal 1990). Gesamtdarstellungen des Klezmer-Phänomens gibt es außer dem 1991 erschienenen Buch über "Jüdische Musikanten und Tänzer vom 13. bis 20. Jahrhundert" erst seit 1999. Innerhalb von 2 Jahren kamen 5 Gesamtdarstellungen auf den Markt (Sapoznik 1999, Ottens/Rubin 1999, Bauer 1999, Rogovoy 2000, Slobin 2000). Und im Jahr 2001 erschien mit Aaron Eckstaedts "'Klaus mit der Fiedel, Heike mit dem Bass ...' Jiddische Musik in Deutschland. Motivation, Selbstverständnis, Erfahrungen Klezmermusik in Deutschland" die erste Analyse der deutschen Szene. Eckstaedts Buch ist zudem der erste Versuch, das Phänomen Klezmer empirisch-sozialpsychologisch aufzuschlüsseln. 2002 sollen ausführliche Unterrichtsmaterialien erscheinen: "Jüdische Musik" von Rita Ottens und Joel Rubin im Bosseverlag und "Spiel Klezmer, spiel!" von Wolfgang Martin Stroh im Lugert-Verlag<sup>iii</sup>.

Heute setzt sich die deutsche Klezmerszene folgerichtig aus drei Komponenten zusammen: *erstens* den SchülerInnen und Gefolgsleuten Giora Feidmans, für die jede Musik, die richtig aus dem Herzen kommt, "Klezmer" ist, *zweitens* den Fans der Gastkonzerte US-amerikanischer Klezmer-Bands, deren Spektrum von "Orthodoxen" (wie Kapelye, Klezmorim oder Brave Old World) über "Reformierer" (wie Klezmaties) und "Fusionisten" (wie John Zorn) bis hin zu "Authentikern" (wie Joel Rubin oder Budowitz) reicht, und *drittens* allen mehr oder minder lange in Ost- oder Westdeutschland tätigen Gruppen, die jiddische oder osteuropäische Lieder sangen und singen und sich heute tunlichst "Klezmorim" nennen und ihr Repertoire modernisieren (wie Kasbek oder Aufwind).

## Didaktische Konzeptionen

Die Behandlung von Kleztermusik im Unterricht versteht sich nicht von selbst. Jugendliche kennen das Phänomen "Klezmer", wenn überhaupt, in Zusammenhang mit dem Film "Jenseits der Stille". Mit Sicherheit jedoch ist Kleztermusik keine Musik, die allen Jugendlichen im Ohr liegt oder die deutschen Hitparaden krönt. Vier Gründe gibt es, die dennoch für Kleztermusik in der Schule sprechen:

(1) *Kleztermusik ist genuine und Jahrhunderte alte Fusions-Musik.* Interkulturelle Musikerziehung setzt für gewöhnlich Fremdes und Bekanntes pädagogisch absichtsvoll zueinander in Beziehung. Die Begegnung der Kulturen wird didaktisch inszeniert und nimmt allenfalls in Schülerproduktionen musikalische Gestalt an. Im schlimmsten Fall derart, dass SchülerInnen fremde Musik unbeholfen oder "falsch" nachahmen. Im besten Fall derart, dass eine überzeugende "Fusion" von Stilen und Umgangsweisen mit Musik entsteht. Warum also nicht gleich musikalische Fusionen als Ausgangspunkt des Unterrichts nehmen? Warum nicht die Musik der Welt befragen, wo und wie MusikerInnen und Musiker Fremdes musikalisch mit dem Eigenen verbunden und überzeugend dargestellt haben? Indessen: Fusions-Musik, die gut im Ohr liegt, gibt es zur Genüge - man denke an Ethnopop, Rai, Türkrap, Indi-Pop oder Afrorock. Warum also ausgerechnet Kleztermusik?

(2) *Pragmatische Gründe sprechen für Kleztermusik in der Schule.*

Kleztermusik ist allen klassisch ausgebildeten MusiklehrerInnen relativ leicht zugänglich. Vor allem ist die Improvisation der Kleztermusik nicht so kompliziert wie die des Jazz. Die Hürde der authentischen Artikulation ist bei Jazz und Klezmer allerdings gleichermaßen hoch, aber kein Grund zur Verzweiflung. Die orientalisch klingenden Modi der Kleztermusik sind gut auf die schwarzen und

weißen Klaviertasten projizierbar und enthalten keine (arabischen) Mikrointervalle. Die Rhythmik erinnert zwar an Balkan, ist jedoch begradigt und meidet alle Siebener, Neuner oder anderen Schwierigkeiten. Die Kultur, der Kleztermusik entstammt, ist die des Jiddischen und liegt dem Deutschen nahe, da sie aus dem Althochdeutschen hervorgegangen ist.



**Klezmerband 2001 (6. Klasse)**

Kurzum, alles, was Klezmermusik ausmacht, ist zwar ein bißchen ungewöhnlich und fremdartig, aber immer noch leicht nachvollziehbar und reproduzierbar.

(3) *Klezmermusik ist geeignet für antirassistische interkulturelle Musikerziehung.* Wie eingangs erwähnt, umkreist das Klezmer-Phänomen Deutschland wie in einem historischen magischen Zirkel. Immer wieder wurden die Wanderbewegungen der Juden und Klezmorim durch Anti-Semitismus erzwungen. Und wenn sich derzeit der Kreis wieder zu schließen scheint, in Deutschland Klezmer-Bands Erfolge verzeichnen und deutsche MusikerInnen sich als "Klezmer" bezeichnen, so haftet diesem Gesamtprozess eine wiedergutmachende Geste nach vielen Jahrhunderten der Abwehr und Diskriminierung an. In der Tat: die Beschäftigung mit Klezmermusik ist ohne jede Art von Zeigefinger der Holocaust-Pädagogik von selbst politisch. Henry Sapoznik, Vater des amerikanischen "KlezKamp" und Zentrums der weltweiten Klezmer-Szene, schreibt 1999:

Der Impetus, die jiddische Kultur wieder zu erneuern, ist inzwischen eindeutig nicht konform mit dem Mainstream der "jüdischen Gemeinschaft", die beabsichtigt, ständig neue, unbelebte Holocaust-Denkmäler zu errichten anstatt – was die Klezmer-Szene tut – die Kultur, die der Holocaust fast vernichtet hätte, wieder aufleben zu lassen<sup>iv</sup>.

Für alle, die keine Juden sind, kann das Auflebenlassen jiddischer Kultur eine neue Art Wiedergutmachung sein, eine Art, die sich weniger an Andere, an den Staat Israel, an "die Juden" oder eine örtliche jüdische Gemeinde, sondern vielmehr an einen selbst, an den eigenen Gefühlshaushalt richtet. Und dies ist mehr Wert als die vom bundesdeutschen Kapital derzeit aufbrachten Entschädigungsgelder oder die Inszenierung einer Bundestag-Gedenkfeierstunde mit Giora Feidman. Ein Unterricht mit Klezmermusik verliert den Holocaust nicht aus dem Auge, wenn er jene Kultur Ernst nimmt, die die Deutschen in einer wahnhaften Aggressivität glaubten ausrotten zu können. Er läßt aber vor allem erfahren, dass dieser Ausrottungsversuch nicht gelungen ist und dass nun aus den USA jene Kultur in aufregend neuer, schöner und vitaler Form zu uns zurückkommt. Da die musikpädagogische Arbeit mit Klezmermusik in diesem Sinne kein neues Holocaust-Denkmal errichtet und das Ritual der viel diskutierten - weil gescheiterten - deutschen "Pädagogik nach dem Holocaust" (Himmelstein/Keim 1996) durchbricht, bezeichne ich sie als "nicht-ritualisierte" Erinnerungsarbeit.

(4) *Klezmermusik befindet sich als Fusion definitionsgemäß auf einer "Schnittstelle"* im Sinne des didaktischen Konzepts, das Irmgard Merkt entwickelt hat (Merkt 1993). Hiernach setzt interkulturelle Musikerziehung mit musikpraktischen Erlebnissen auf einer Schnittstelle an und versucht diese zu interkulturellen Erfahrungen dadurch zu verarbeiten, dass die Ergebnisse auf der Schnittstelle "Gesprächsanlass" über kulturelle Besonderheiten und Differenzen bieten.

Der Schnittstellenansatz interkultureller Musikerziehung läuft Gefahr, verkürzt ausgeführt zu werden. Er erschöpft sich oft im gemeinsamen Musizieren fremdartiger Musik. Der Schritt von der Schnittstelle zur "Diskussion der Differenz" wird gemieden. Denn auf der Schnittstelle selbst findet lustvolles Spielen und eine Identifikation mit Fremdartigem statt. Die anschließende Diskussion ist theoretisch, frustrierend und des-illusionierend. Das freudvolle Musiziererlebnis wird mit Fakten, Bildern, Berichten und Liedtexten über die trostlose Armut der Ostjuden, die Perspektivlosigkeit der US-Migranten und die politische Verfolgung der Verbliebenen "zugedeckt". Die Gefahr, dass erlebnis- und nicht erfahrungsorientiertes Musizieren Klischees von fremden Kulturen reproduziert und jeden Ansatz für interkulturelles Verstehen verstellt, ist groß.

Mit den nachfolgenden Unterrichtsbeispielen soll ein “erweiterter Schnittstellenansatz” vorgestellt werden, der dieser Gefahr durch die Verbindung von Musikpraxis und szenischem Spiel entgeht. Die tragende Idee dieses Ansatzes ist, dass “Klezmer” kein fester musikalischer Stil ist, keine Gattung, keine ethnisch abgegrenzte Teilkultur, kein ethnologisch bestimmbares Reservat und kein musikwissenschaftliches Phänomen, das ein für alle Male definiert werden könnte. Klezmer ist vielmehr eine “Haltung”<sup>v</sup>, die unter veränderten historischen, sozialen und politischen Bedingungen unterschiedliche Formen annimmt.

## Die musikpraktische Schnittstelle

### (1) “Lebedik un freylekh”

“Lebedik un freylekh” (“lebendig/lebhaft und fröhlich”) ist der Titel eines bekannten Klezmerstücks, das nach Gehör gespielt werden kann. Der Modus des Stücks heißt “freygish” (von “phrygisch”). Zugleich ist “freylekh” (oder “freilach”) die Gattungsbezeichnung eines lebhaften jiddischen Tanzes im 4/4-Takt. Der Modus “freygish” ist der am meisten verbreitete Klezmer-Modus. Der sowjetische Musikethnologe Beregovski hat unter seinen in den Jahren 1910 bis 1940 gesammelten über 5000 Melodien etwa 25% in freygish festgestellt. Freygish liefert auch die einzige Skala, die nicht ins Prokrustesbett der abendländischen Funktionsharmonik gepresst, sondern mit einer eigenen Harmoniefolge bedacht wurde.

“Lebedik un freylekh” durchzieht die aktuelle Klezmerszene in vielen Varianten und unter unterschiedlichen Bezeichnungen:

- “Freylekh Jamboree” der Klezmer Conservatory Band (CD “Dancing in the Ailes”, 1997),
- ”From Ghetto” der niederländischen Gruppe Nebbisj un Rebbisj (CD “ToV”, 1996),
- “Lebedik un Frejlech” von Aufwind (CD “Gassn Singer. Jiddische Lieder & Klesmermusik”, 1991)
- “Lebedik!” von Joel Rubin, Michael Alpert u.a. (CD “Joel Rubin Hungry Hearts”, 1998)
- “Kolomayer badhen - Lebedik un freylekh” der Gruppe Kasbek (CD “Klezmer a la Russe”, 1996),
- “Sirba/Hora” der Gruppe Klezmorim (CD “East Side Wedding”, 1977) und
- “Lebedik und Freylekh” bei Joel Rubin mit den Epstein Brothers (CD “Zeydes un Eyniklekh”, 1995).

“Lebedik un freylekh” ist ein brauchbares Modell, um nach Gehör zu spielen und den für freygish charakteristischen Harmoniewechsel zu verinnerlichen. Zudem kann an diesem Stück das osteuropäische Accelerando und Rubato geübt werden.

### (2) Theoretischer Hintergrund

Der Modus freygish hat von d aus die Tonfolge d-es-fis-g-a-b-c-d. Es ist ein phrygisch (d-es-f-g-a-b-c-d) mit hochalterierter Terz fis. Oft wird er auch als harmonisch g-Moll (g-a-b-c-d-es-fis-g) aufgefasst mit dem Finalton d statt g. Die charakteristischen Intervalle von freygish sind: der Halbton über dem Grundton (d-es), der dadurch bedingt übermäßige Sekundschrift zur Terz (es-fis) sowie die große Sekunde unterhalb des Grundtons, also das

Fehlen eines Leittons. Obgleich Klezmermusiker über “alterierte” Tonstufen und damit übermäßige und verminderte Intervalle einfach hinwegspielen und sie nicht harmonisch – wie im Jazz oder dem “Klezmer der 2. Generation” – mit irgendwelchen “Krümelakkorden” kunstvoll ausbaden, ist bei freygish das herkömmliche Quintschritt-Denken außer Kraft gesetzt: der Akkord auf der 5. Stufe wäre a-c-es, also eher ein verkürzter Vertreter von d-fis-a-c-es (der “Tonika”). Daher übernimmt die 7. Stufe, also C-Moll, dominantische Funktion. Reines freygish wird mit drei - oft sogar nur zwei - Akkorden begleitet:

Tonika	d-fis-a	D	obligatorisch
Dominante	c-es-g	Cm	obligatorisch
Subdominante	g-b-d	Gm	fakultativ

Die “Kadenz” D-Cm-D ist zum Markenzeichen von Klezmermusik geworden und wird auch in Stücken eingebendet, die gar nicht in freygish stehen. Als Einstieg in die Klangwelt von Klezmermusik kann die “Audiation” des typischen Akkordwechsels geübt werden: Spielen der Melodie nach Gehör, Üben des Akkordwechsels nach Gehör. - Zunächst jedoch muß es grooven. Der “Audiation” muß die emotionale Erdung vorangehen, damit die Melodie auch weiß, worauf es ankommt!

### (3) Eingrooven

Jede SchülerIn hat zwei Stöcke (Bleistift, Kugelschreiber, Lineal) von unterschiedlichem Material und sucht sich Gegenstände, die unterschiedlich klingen. Das kann Fußboden + Stuhlbein oder Tischplatte + Notenständer oder Fell + Woodblock sein. Der lauter oder heller klingende Gegenstand wird mit der rechten, der andere mit der linken Hand bedient. Dabei wird die für osteuropäische Musik charakteristisch schnelle Off-Beat-Akzentuierung geübt.

The image shows a musical exercise in 2/4 time. It consists of two staves. The top staff is labeled 'links' and the bottom staff 'rechts'. The melody in the top staff consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The rhythm in the bottom staff consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measures 7 and 8 show a change in the melody to G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a rest in the bottom staff.

Der “Einschub” (Takt 7-8) in die Off-Beat-Monotonie dient dazu, dass das “Off” nicht wie eine Kippfigur in ein “On” umschlägt. Dieser Einschub folgt einer entsprechenden Wendung der Melodie. Als Playback zu diesen Übungen eignet sich **Track ...** der CD, jede erwähnten Einspielungen von “Lebedik un freylekh” oder ein Klavier-/Gitarrenspiel der LehrerIn.

In einem zweiten Schritt kann “links + rechts” durch “Fuß + Klatschen” ersetzt werden. Dies gelingt im allgemeinen erst nach einiger Übung, wer’s nicht schafft, sollte beim ersten Schritt bleiben. – Eine weitere Steigerung ist, den Nachschlag (“rechts” bzw. “Klatschen”) ohne Hilfe des Vorschlags (“links” bzw. “Fuß”) auszuführen. Hier kann die Klasse geteilt werden: die

eine Hälfte spielt die virtuelle Große Trommel (“links” bzw. “Fuß”), die andere den virtuellen Rimshot (“rechts” bzw. “Klatschen”).

Abschließend wird die Essenz des Grooves mit Instrumenten ausgeführt:

<b>Große Trommel</b>	1, 2, 3, 4 durchgehend.
<b>Woodblocks</b>	Das leisere/tiefere Holz auf 1, 2, 3, 4 das lautere/höhere auf 1+, 2+, 3+, 4+, beim “Einschub” wie oben im Notenbeispiel.
<b>Schellen</b>	Durchgehende Achtel schütteln oder nur Nachschlag 1+, 2+, 3+, 4+ schlagen. “Einschub” beachten!
<b>Bass-Instrumente</b>	Wechselbass d – A – d – A auf 1, 2, 3, 4 . Einzelheiten siehe unten!
<b>Weitere Instrumente</b>	Versuch, nur den Nachschlag mit Terz fis <sup>2</sup> -a <sup>2</sup> zu spielen.

Bass-Instrumente: Keyboard, 2 tiefe Holzblöcke, E-Bass, tiefe Xylophonstäbe, Zupfbass.  
 Weitere Instrumente: Keyboard, Xylophon, Gitarre.

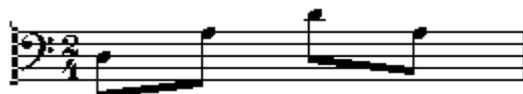
Der Groove wirkt auch ohne Harmoniewechsel. Im weiteren Verlauf neige ich dazu, möglichst wenige und einfache Harmoniewechsel zu veranstalten und diese aber rein nach Gehör! Pete Sokolow, der 1987 als erster eine ausführliche Darstellung der Techniken von Klezmer-Arrangieren gegeben hat (Sapoznik 1987, S.19-29), sagt hierzu:

Ungarische und Zigeunermusiker neigen dazu, Durchgangsakkorde zu verwenden, zum Beispiel verminderte Dreiklänge und Septakkorde, II und IV in Moll sowie Doppeldominanten, während Aufnahmen von frühen Klezmermusikern ein einfacheres, mehr Basis orientiertes Konzept zeigen, das es erlaubt, die erhöhte IV, die Dur-Sext und Moll-Sept als Durchgangstöne über einem einfachen Dominant- oder Tonikaakkord zu behandeln. Die zweite Generation amerikanischer Klezmer folgten für gewöhnlich der Praxis ungarischer und amerikanischer Tanzkapellen, die sekundäre und chromatische Gegenmelodien verwendeten. Die Musiker der dritten Generation hingegen bevorzugten wieder die einfachere, ältere Herangehensweise.

Begleitfiguren für die D-Passage (Cm analog mit C-g-c):



oder



oder “konventioneller”, aber oft wirkungsstärker:

The image shows two staves of music in 4/4 time. The top staff, labeled 'Nachschlag', contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff, labeled 'Wechselbass', contains a sequence of quarter notes: G3, F3, E3, D3.

#### (4) Melodie: Call and Response

Das Üben der Melodie und damit des Gestus von “freygish” erfolgt (möglichst mit einem dezent von der LehrerIn dazu gespielten Bass) nach dem Call and Response-Prinzip. Jede Phrase wird vor- und sodann nachgespielt oder gesungen, wiederholt, wiederholt und nochmals wiederholt, bis eine Sicherheit vorhanden oder Unlust im Aufkommen ist, dann die nächste Phrase usw. Beim Vor- und Nachspielen nie den “Groove” verlieren, keine Pausen bei Falschspielen, sondern Weitermachen und Wiederholen! Die Melodie kann folgendermaßen textiert werden:

1-2	<i>Lebedik, lebedik</i>
3-4	<i>lebedik un frey(e)lekh</i>
5-6	<i>lebedik un freylekh solln mir</i>
7-8	<i>sajn, jo sajn - oj!</i>

Phrase 1 = die charakteristische übermäßige Sekunde (Takt 1-2)

The image shows a single staff of music in 2/4 time. It contains two measures. The first measure has notes G4 and A4. The second measure has notes B4 and C5. This illustrates the characteristic augmented second interval.

Phrase 2 = der charakteristische Ganztonschritt zwischen 7. Stufe und Grundton (Takt 3-4)

The image shows a single staff of music in 2/4 time. It contains two measures. The first measure has notes G4 and A4. The second measure has notes B4 and C5. This illustrates the characteristic whole tone step between the 7th degree and the tonic.

Phrase 3 = Schlusswendung mit Dreiklang (Takt 4-8) und Harmoniewechsel

The image shows a single staff of music in 2/4 time. It contains four measures. The first measure has notes G4, A4, B4. The second measure has notes C5, B4, A4. The third measure has notes G4, F4, E4. The fourth measure has notes D4, C4, B3. This illustrates a cadence with a triad and a harmonic change.

Zwecks Übung des Harmoniewechsels spielt eine Hälfte der Klasse nur die Töne d und c in beliebiger Tonhöhenlage, am besten sogar in Oktavwechseln, während die andere Hälfte die Melodie spielt. - Der früher geübte Groove wird abschließend harmonisch ausgeführt.

#### (5) Zusammensetzen und Rubato-Spiel

Was Klezmermusik von einem beliebigen deutschen Volksfest, bei dem gelegentlich auch “auf orientalisches” gemacht wird, unterscheidet, sind die musikalisch gut kalkulierten Tempowechsel. Die Schwierigkeit besteht nicht im Rubato an sich, sondern im taktgenauen Rubato. Um zum wirkungsvollen Rubato und Accelerando zu kommen, kann die Melodie nach einem modifizierten Call and Response-Prinzip gespielt und ad infinitum wiederholt werden, zum Beispiel:

Takt	1	2	3-4	5-6	7-8
Call	Melodie	-	Melodie	-	Melodie
Response	-	Melodie	-	Melodie	Melodie

Die RuferIn (“Call”), wohl meist die LehrerIn, versucht nun das Tempo anzuziehen bzw. gelegentlich mit einem Break urplötzlich Super-Rubato neu anzusetzen. Die Temposchwankungen verleiten, sobald sie beherrscht werden, dazu übertrieben zu werden. Daher die Regel, dass Effekte dann wirkungsvoll sind, wenn mit ihnen ökonomisch umgegangen wird. Richtwerte zeigt die folgende Tabelle:

5% der Zeit	“Auftakt” Super-Rubato, ganz frei.
15% der Zeit	Nicht mehr frei aber halbes Tempo anfangen, dann langsam beschleunigen auf normales Tempo.
25% der Zeit	Normales Tempo spielen.
5% der Zeit	Break: Super-Rubato, eventuell Kadenz, Solo, sehr frei.
10% der Zeit	Wie anfangs von langsam auf normal beschleunigen, nicht frei.
20% der Zeit	Normales Tempo spielen.
20% der Zeit	Stretta: Beschleunigen auf mindestens doppeltes Tempo.

Die Beschleunigung in der Stretta erfolgt unter anderem auch dadurch, dass kompliziertere Noten weggelassen und gegen Ende alles auf die Kerntöne (eventuell nur noch die Viertel) und den Harmoniewechsel reduziert wird.

Bis hierher kann die ganze Klasse oder die ganze Band mitspielen. Die Ausführung des zweiten Teils der Melodie von “Lebedik un freylekh” ist etwas schwieriger als die des ersten. Wie im virtuoson Arrangement der “Klezmorim” zu hören, können die Begleitstimmen im 2. Teil immer wieder Motive aus dem 1. Teil einspielen, insbesondere das Kennzeichen “lebedik!” Der zweite Teil eignet sich, mit anderen Worten, als Betätigungsfeld von SolistInnen. Die Begleitpatterns des 1. Teils können entweder ganz beibehalten werden. Reizvoller ist jedoch, das Pattern und die Begleitung insgesamt in den Takten 17-22, also dem dominantische C-Moll-Teil, zu unterbrechen und ganz auf ein zweistimmiges Melodiespiel zu setzen.

The image shows two systems of musical notation for a piece. The first system is labeled '2. Stimme' and consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with a key signature of one flat and a 2/4 time signature.



### **(6) Zur Musik bewegen...**

Eine weitere Eigentümlichkeit von Klezmermusik ist deren wörtlich zu nehmende Beweglichkeit. Klezmermusiker haben sich viel bewegt: nicht allein tänzelnd zwischen den Hochzeitsgästen hindurch, sondern auch rhythmisch geordnet bei Umzügen auf der Straße.

**Die Klezmerband bewegt sich...**

### **(7) Improvisation**

Klezmermusik versteht "Improvisation" eher als Artikulation und Auszierung der Kernmelodie denn als freies Spiel über Skalen oder Akkordverbindungen wie im Jazz. Die Klezmer-Improvisations-Kunst erfordert sehr viel Einfühlungsvermögen und kann in der Regel kein Ziel von Musikunterricht an allgemeinbildenden Schulen sein. Indessen ist es musikanalytisch reizvoll, zu untersuchen, wie die Melodie von "Lebedik un freylekh" von den Interpreten der verschiedenen CD-Einspielungen "gehandhabt" wird. Eine "klassisch schlanke" Spielweise im Stil von Giora Feidman bietet Willem Garre auf unserer CD (**Track ...**).

### **(8) Eine beliebige Melodie in "Klezmer" verwandeln**

Eine verblüffende Präsentation von freygish besteht darin, ein bekanntes Lied in Dur mit den Tonstufen von freygish wieder zu geben (zum Beispiel "Alle Vögel sind schon da"). Bereits die klassischen Klezmer haben diesen freygish-Effekt gekannt und eingesetzt. Es ist eine reizvolle Aufgabe, Folklorestücke zu finden, die durch kleine "freygische" Einsprengsel in Klezmermusik verwandelt werden. Wir praktizieren dies Prinzip an einem quasi-authentischen Material: der Hauptmelodie aus dem Musical "Anatevka".

Das melodische "Markenzeichen" des Musicals "Anatevka" (mit dem englischen Original Titel "A Fiddler on the Roof") ist eine Wendung, die offensichtlich als "typisch-jiddisch" erkannt wurde, obgleich sie "originales" phrygisch und nicht "freygish" ist:

## Anatevka original

Musical score for "Anatevka original" showing two staves. The top staff has chords C, Db, and C above it. The bottom staff has chords C, Bbm, and C below it.

## "freygish"

Musical score for "freygish" showing two staves. The top staff has chords Db and C above it. The bottom staff has chords Bbm and C below it.

C-Phrygisch enthält ein es, während "freygish" das e verwendet. Interessant ist auch, dass der Komponist Jerry Brock im Musical diese Stelle durchgehend mit Des-Dur harmonisiert, während eine "freygische" Harmonisierung B-Moll verwenden müsste. Der Titel "Tradition" setzt sich aus 4-Taktern des abgebildeten Musters zusammen. Auch in "When I were a Rich Man" erklingt an zentralen Stellen diese Wendung. Das Des-Dur bewirkt, dass der dritte Takt nicht "dominantisch", sondern als Halbtonrückung empfunden wird, wodurch der "Querstand" zwischen es im 3. und der Terz e des C-Dur im 4. Takt entsteht.

Das Lied im Original kann "original" vorgespielt und anschließend nach Gehör in "freygish" nachgesungen werden. Die jeweils korrekte Begleitung unterstützt die Umwandlung. Der Text kann (in Anlehnung an den englischen Text der Film-Version) folgendermaßen lauten:

Dort oben in der Luft, wer hätt' es je gedacht, ein Fiedler auf dem Dach, der spielt bei Tag und Nacht.	Was will er nur Der Fiedler auf dem Dach, der spielt die ganze Nacht und spielt den ganzen Tag?
Was immer auch passiert, es regnet oder schneit, er spielt sein schönes Lied, voll Freude und voll Leid.	Was will er nur An diesem luft'gen Ort Und spielt sein Lied In einem fort?

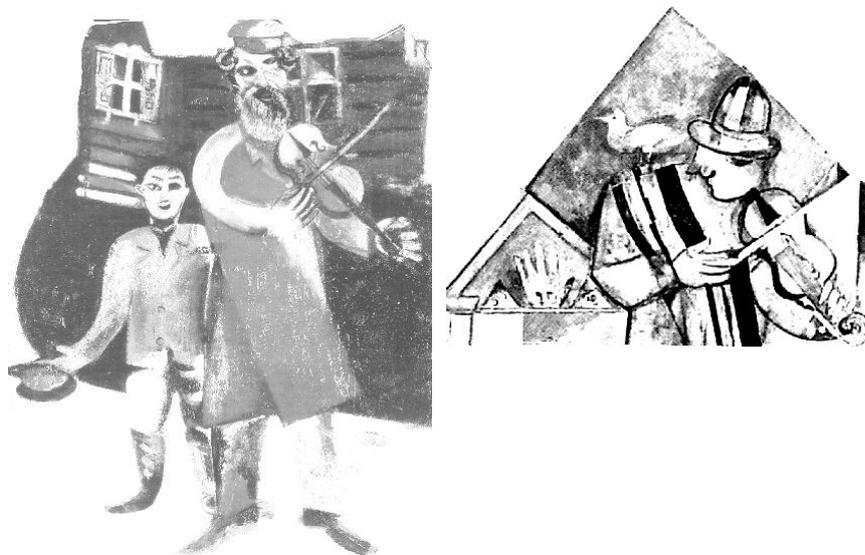
Zur Begleitung eignet sich neben den bereits bekannten typischen Klezmer-Rhythmen auch ein etwas "rockigeres" Pattern, wie es Jerry Brock verwendet:

Musical score showing a rhythmic pattern with two staves. The top staff features chords and the bottom staff features a bass line.

## “Klezmer” als Haltung

Die Macher von “A Fiddler on the Roof” haben intuitiv erkannt, dass “Klezmer” eine *Haltung* ist. Den Begriff Haltung kann man im übertragenen Sinne aber auch ganz wörtlich nehmen. Als Ausgangspunkt für die musikpädagogische Arbeit mit Haltungen können einschlägige Bilder Marc Chagalls verwendet werden. Chagall ist 1887 in Witebsk geboren, ist in einer jiddisch-chassidischen Familie aufgewachsen und hat nicht nur in seiner “russischen Zeit”, sondern auch in Paris und New York immer wieder menschliche Haltungen des Ostjudentums malerisch verarbeitet. Ein Onkel Chagalls soll Geige gespielt und sein Großvater die Angewohnheit gehabt haben, auf dem Dachfirst seines Hauses zu sitzen. Die folgenden Bilder sind zwischen 1911 und 1924 entstanden, teils in Paris, teils für das Jiddische Theater in Moskau, teils (nach früheren Skizzen) in New York gemalt:





**Marc Chagall: (1) Ausschnitt aus dem Wandbild des Jiddischen Theaters Moskau 1920, (2) Der Geiger 1912/13, (3) Der Geiger 1911, (4) Ausschnitt aus dem Bild unter (1), (5) Der Grüne Geiger 1923/24.**

Und hier die Entstehungsgeschichte des Musicals “Anatevka” (“Fiddler on the Roof”):

The title of the musical, however, does not originate in Sholem Aleichem. That was inspired by an entirely different source, but one that shared the same time and culture with the Yiddish author: the Russian painter Marc Chagall. His large oil painting “The Green Violinist” of 1923-24, “an oval-eyed violinist seemingly dangling in space over the roofs of a peasant village – inspired the title... as well as the whole decor of the production”, according to assistant director Richard Altman. “The title was absolutely suggested by the Chagall picture”, concurs producer Harold Prince. ... Certainly the fiddler had always been in Chagall’s mind. Ever since 1908 he has constantly appeared in a variety of scenes. By making his appearance at important moments in life, he became an almost legendary figure – the attendant of human destiny – in the life pattern of the community. He appears as such in Chagall’s pictures of birth, wedding, and funerals (Swain 1990, S. 260).

Wenn SchülerInnen Klezmermusik nach den Methoden (1) bis (8) nachspielen, schlüpfen sie schon ein wenig in die Rolle von Klezmermusikern. Sie dürfen ohne Noten auf Instrumenten spielen oder singen, sie reagieren auf einfachste Harmoniewechsel nach Gefühl, sie bewegen sich zur Musik und spielen “ad infinitum” mit effektvollen Temposchwankungen. Diese musikalischen “Haltungen” sollen im folgenden bewußt weiter entwickelt und szenisch reflektiert werden. Die Chagall-Bilder sollen zur Beschäftigung mit dem Ausdruck und der Musikalität von Haltungen anregen.

Die hierbei verwendeten Methoden der szenischen Interpretation werden im folgenden nur angedeutet. Einzelheiten sind in der einschlägigen Fachliteratur nachzulesen<sup>vi</sup>.

(1) *Standbildarbeit*: Die SchülerInnen modellieren als erstes Standbilder nach den Bildern von Chagall. Dazu arbeiten sie in Kleingruppen.



6 Standbilder, modelliert nach den Chagallvorlagen in der Reihenfolge der Originale

(2) *Rollenbiografie*: Die LehrerIn stellt an die Figur des Standbildes gezielt Fragen, die spontan beantwortet werden: Wie heißt Du? Wie alt bist Du? Was ist Dein Beruf? Warum spielst Du Geige? Wohin schaust Du? ...und je nach Antworten: Wer hört Dir zu? Wie lange stehst Du schon hier? Ist es kalt? Hast Du Verwandte? Wo sind sie? Hast Du Musikerkollegen? Wo sind sie? Ziel dieser Befragung ist es, dass die SchülerInnen spontan eine zur Haltung passende "Rollenbiografie" entwickeln. Andere Möglichkeiten, zu einer Rollenbiografie zu gelangen sind: Die Kleingruppe erarbeitet aufgrund der angeführten W-Fragen eine Rollenbiografie und liest diese vor.

(3) *Musik und Bild*: Es gibt mehrere Möglichkeiten, die Standbilder anhand von Musik zu "überprüfen" und aufgrund von Musik zu verändern: Die Kleingruppen oder die ganze Klasse suchen sich aus einem vorliegenden Arsenal an Musikaufnahmen zum Bild passende Musikstücke aus<sup>vii</sup>. Die Klasse kann auch "Lebedik un freylekh" in unterschiedlichen, zum Bild passenden Versionen spielen oder singen. Schließlich kann Musik vorgespielt und das Standbild so verändert werden, dass es zur Musik passt. Alle Maßnahmen - Musikauswahl oder

Bildänderung - sind zunächst kommentarlos durchzuführen und anschließend in kurzen Sätzen zu begründen.

(4) *Befragung und Szenische Kommentierung*: Während die Musik erklingt werden die Standbilder befragt oder durch weitere Figuren bzw. Gegenstände ergänzt. Grundsätzlich kann jede SchülerIn fragen oder kommentieren. Zur Befragung gehört das "Hilfs-Ich": eine SchülerIn stellt sich hinter das Standbild und spricht aus, was (nach ihrer Meinung) die Person des Standbildes gerade denkt. Ansonsten können an das Bild auch direkt Fragen gestellt werden, die über die rollenbiografischen Fragen unter (2) hinausgehen und sich beispielsweise auf die Musik beziehen. Stets stellt sich die Fragende direkt neben das Standbild und berührt es mit der Hand.

Die szenische Kommentierung besteht darin, dass weitere Figuren ins Bild gestellt werden, dass das Ausgangsstandbild ummodelliert wird oder geeignete Gegenstände eingeführt werden. Die szenische Kommentierung kann in kleine improvisierte Szenen übergehen. Zum Beispiel: Zunächst wird neben das Ausgangsstandbild eine weitere Person gestellt, die sich die Ohren zuhält. Daraufhin wird das Standbild verändert, der Blick wird neu "gedreht", als ob der Geiger lauter spielt. Der Zuhörer wird aggressiver. Eine weitere ZuhörerIn kommt hinzu... - Die LehrerIn kann (im Sinne einer SpielleiterIn) verlangen, dass die jeweiligen Veränderungen verbal begründet werden.

(5) Bei intensiver Haltungsarbeit werden die SchülerInnen, die im Bild stehen, "ausgeföhlt". Die LehrerIn spricht hierzu ein abschließendes Wort, mit dem die (bisweilen zugespitzte) Situation "aufgelöst" und die SchülerIn wieder aus ihrer Rolle entlassen wird. Anschließend erfolgt eine Feedback- und Reflexionsrunde. Im Feedback können die SchülerInnen sich zu allem äußern, was passiert ist. Bei der Reflexion gibt die LehrerIn noch Sachinformation über die jiddische Kultur der Ostjuden, über Klezmermusik und Klezmerim. Je nach Umfang der gesamten Unterrichtseinheit wird hier das Thema abgeschlossen oder auf ein weiteres Kapitel des Themas hingewiesen.

## Schlußbemerkung

Die skizzierten Haltungsübungen zu Klezmermusik weisen einen brauchbaren Weg, Erlebnisse auf der musikpraktischen Schnittstelle zu verarbeiten. Die Übungen schließen sich spielerisch an die Musikpraxis an. Der historische Zufall will es, dass diese musikalischen Haltungen auch zu den Bildern von Marc Chagall "passen", die Sachinformation über jiddische Armut und Überlebensstrategien, ja Verfolgung und Migration verschlüsselt enthalten. Was zunächst visuell als schräg oder verquer erscheint, bekommt oft musikalisch einen Sinn. Man kann die Bilder gut nachspielen. SchülerInnen oder LehrerInnen, die Geige spielen können, sollten versuchen, "Lebedik un freylekh" mit einer Chagall-Spielhaltung zu reproduzieren (**wie im Falle von Track der CD geschehen**). Es sind nicht nur die absurden Situationen eines Geigers auf dem Dach, die unübliche Geigen-Spielhaltung (die allerdings in der Folklore heute noch verbreitet ist), der in die Ferne gewandte (schielende) Blick und die traumhaften Farben von Ekstase und Melancholie. Es ist auch die Musikalität dieser Bilder, die anspricht und nachdenklich macht. Die musikbezogene Standbildarbeit und das szenische Kommentieren der Bilder stellt das dar, was der Schnittstellenansatz von Irmgard Merkt als "Gesprächsanlass" und "Diskussion der Differenz" bezeichnet. Der Unterschied zum bisher üblichen Phasenmodell interkultureller Musikerziehung ist aber der, dass die Phasen nicht zeitlich hintereinander, sondern gleichzeitig stattfinden, und die sinnliche Erfahrung in allen Phasen gleichermassen die Basis des Lernens darstellt.

Die vorliegenden Hinweise sind als Einstieg ins Thema "Klezmermusik" gedacht. Es könnte nun die genauere szenisch-musikalische Erarbeitung der Lebenssituation von Ostjuden, der Migrationsgründe, des Zurechtkommens in den USA, der Widerständigkeit unter der Nazi-Verfolgung, des Revivals in den USA und der aktuellen deutschen Situation folgen.

### Zitierte Literatur

- Bauer, Susan (1999): Von der Khupe zum Klezkamp. Klezmer-Musik in New York. Piranha Musik Berlin.
- Brinkmann, Rainer O. und Markus Ponik (2001): (Orpheus wendet sich um.) Szenisch-musikalische Interpretation der drei Orpheus-Opern. In: Musiktheater, hg. von Matthias Kruse. Musikpraxis in der Schule, Band 2. Bosse-Verlag Kassel.
- Brinkmann, Rainer O., Markus Kosuch und Wolfgang Martin Stroh (2001): Methodenkatalog der Szenische Interpretation von Musiktheater. Lugert-Verlag Oldershausen.
- Eckstaedt, Aaron (2002): 'Klaus mit der Fiedel, Heike mit dem Bass ...' Jiddische Musik in Deutschland. Motivation, Selbstverständnis, Erfahrungen Klezmermusik in Deutschland, Dissertation Universität Dortmund 2001.
- Frankl, Hai und Topsy (1996): Wenn der Rabbi singt. Jiddische Lieder, Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh (1. Auflage Fischer Taschenbuch 1981).
- German, Michail und Sylvie Forestier (1995): Chagall. Das Land meiner Seele: Russland, Parkstone Verlag, Bournemouth.
- Guggenheim Museum (1992): Marc Chagall and the Jewish Theater, Ausstellungskatalog 23.9.1992-17.1.1993. New York.
- Himmelstein, Klaus und Wolfgang Keim (Hg.) (1996): Die Schärfung des Blicks. Pädagogik nach dem Holocaust, Campus, Frankfurt/Main.
- Jaldati, Lin und Eberhard Rebling (1995): Sag nie, du gehst den letzten Weg. Lebenserinnerungen 1911 bis 1988. BdWi-Verlag Marburg.
- Jaldati, Lin und Eberhard Rebling (Hg.) (1985): Es brennt, Brüder, es brennt. Jiddische Lieder Rüten & Loening, Berlin.
- Lilienfeld, Francois (Hg.) (1990): A krants scheyne lidlech. Jiddische Lieder, Pan-Verlag 407, Zürich.
- Lötzsch, Ronald (1992): DUDEN Taschenbücher: Jiddisches Wörterbuch, Duden-Verlag Mannheim, 2. Aufl.
- Merkt, Irmgard (1993): Interkulturelle Musikerziehung. In: Musik und Unterricht 9/1993. S. 4-7.
- Ottens, Rita und Joel Rubin (1999): Klezmer-Musik, Bärenreiter-dtv, Kassel-München.
- Rogovoy, Seth (2000): The Essential Klezmer: A Music Lover's Guide to Jewish Roots and Soul Music, from the Old World to the Jazz Age to the Downtown Avant-Garde, Algonquin Books of Chapel Hill.
- Salmen, Walter (1991): Jüdische Musikanten und Tänzer vom 13. bis 20. Jahrhundert, Ed. Helbling Innsbruck.
- Sapoznik, Henry (1987): The Compleat Klezmer, Tara Publications, Cedarhurst, N.Y.
- Sapoznik, Henry (1999): Klezmer! Jewish Music from Old World to Our World, Schirmer Books, New York.
- Slobin, Mark (2000): Fiddler on the Move. Exploring the Klezmer World, American Musikpheres. Oxford Univ. Press.
- Stroh, Wolfgang Martin (2000): "Schpil'sche mir a lidele in jiddisch!" - aber wie? Klezmermusik in der Schule. In: Populäre Musik und Pädagogik 3, hg. von Jürgen Terhag. Lugert-Verlag Oldershausen, S. 50-56.
- Stroh, Wolfgang Martin (2001): "Tsen Brider sajnen mir gewesen" - Der besondere Humor jiddischer Musik und dessen Erscheinungsformen in Deutschland. In: Festschrift Martin Geck, hg. von Aves Rolfs und Ulrich Tadday. Klangfarben Musikverlag Dortmund. S. 371-392.
- Stroh, Wolfgang Martin (2002): Eine traditionelle jüdische Hochzeit in Osteuropa. Szenisches Spiel mit Klezmermusik. In: Musik und Unterricht 67, 2/2002. **S. ...**
- Swain, Joseph P. (1990): The Broadway Musical. A Critical and Musical Survey. Oxford University Press, New York Oxford.
- Thume, Peter (1995): Es gibt kein Andererseits. Eine Reise nach Anatevka. In: Musik und Unterricht 30/1995. S. 51-55.
- Urban, Uve (1995): "Anatevka" – ein jüdisches Lehrstück. In: Musik und Unterricht 30/1995. S. 56-64.

### Internet-Empfehlung

Die deutsche Klezmerszene ist zugänglich über [www.klezmer.de](http://www.klezmer.de) und die internationale über [www.klezmershack.com](http://www.klezmershack.com) (Ari Davidows Klezmerseite, die nach Eckstaedt die weltweit umfassendste ist).

**Abbildungsnachweise**

Chagall 1: Ausschnitt aus "Introduction to the Jewish Theater" of Moscov, 1920. State Tret'iakov Gallery Moscov. Aus: Guggenheim-Museum 1992, No.1.

Chagall 2: Der Geiger 1912/13. Königliche Sammlung Den Haag. Aus: German 1995, S. 77.

Chagall 3: Der Geiger 1911. Kunstsammlung Nordrheinwestfalen, Düsseldorf. Aus: German 1992, S. 53.

Chagall 4: Ausschnitt wie Chagall 1.

Chagall 5: Der Grüne Geiger 1923/24. The Solomon R. Guggenheim Museum New York. Aus Guggenheim-Museum 1992, No. 30 oder German 1992, S. 142.

Alle übrigen Bilder inclusive Notenbeispiele (c) Wolfgang Martin Stroh.

---

<sup>i</sup> Klezmer (Mehrzahl Klezmerim) = Bezeichnung für den (die) Musiker. Zur Ethymologie siehe Salmen 1991 und [www.uni-oldenburg.de/~stroh/klezmer/terminologie.htm](http://www.uni-oldenburg.de/~stroh/klezmer/terminologie.htm).

<sup>ii</sup> Die LP Zupfgeigenhansel: "Jiddische Lieder" (pläne 8841, Dortmund 1979), LP espe "Mazeltow: Jiddische Lieder 3" (Stockfisch, Braunschweig 1981) und LP Hai und Topsy Frankl "Wacht Oj! Jiddische Arbeiter- und Widerstandslieder" (FolkFreak 5985, Ebergötzen 1981) sind heute allesamt als CD neu aufgelegt auf dem Markt.

<sup>iii</sup> Einzusehen unter [www.uni-oldenburg.de/~stroh/klezmer/schule/](http://www.uni-oldenburg.de/~stroh/klezmer/schule/).

<sup>iv</sup> Szapoznik 1999, S. 291-292 (Übersetzung von Wolfgang Martin Stroh).

<sup>v</sup> Genauer zu "Klezmer als Haltung" bei Stroh 2000. Generell zum hier verwendeten Haltungs-Begriff bei Brinkmann/Kosuch/Stroh 2001, S. 21ff.

<sup>vi</sup> Brinkmann/Kosuch/Stroh 2001 und Brinkmann 2001.

<sup>vii</sup> Geeignet sind verschiedene Einspielungen von "Lebendik und freylekh" (siehe oben). Falls diese nicht vorhanden können auch anderer Klezmerstücke verwendet werden.