

7. Jewish Music - Klezmermusik in den USA bis 1970

Die US-amerikanische jüdische Musikszene, die heute unter „Klezmer“ subsumiert wird, nannte sich bis circa 1975 „Jewish Music“ oder gelegentlich auch „Yiddish Music“. Die Bezeichnung „Klezmer“ kam erst mit dem Revival Mitte der 70er Jahre auf.

Stichworte, Information

Migration osteuropäischer Juden nach den USA

Bis 1870 überwiegend aus Deutschland stammende Juden, relativ gut etabliert. New York 1860: 40 000 Juden, 141 Wholesale Firms. Zwischen 1870 und 1880 wandern 30 000 Ostjuden ein.

- Migration 1880-1924

75% der Einwanderer aus Russland, 18% aus Österreich-Ungarn, 4% Rumänien. Die jüdischen Einwanderer sind relativ jung, 64% sind „skilled workers“ (gegenüber 20% bei sonstigen Einwanderern). 1980er: 200 000. 1990er: 300 000. Insgesamt 1881-1924: 2 Millionen jüdische Einwanderer. 70% davon bleiben in New York als billigstes Arbeitsvolk der New Yorker Bekleidungsindustrie. Starke gewerkschaftliche Organisierung und sozialistische Politisierung unter den Arbeitern. Soziales Gefälle zu den alteingesessenen Juden, das sich aber gegen 1924 in der zweiten Generation nivelliert.

Lower East Side: 326 Synagogen („landsleit“), 1000 „landmanschaftn“ (oft Vereine von Menschen, die aus einem einzigen Ort stammen). 1917: Sieben Spielstätten für Yiddish Theater (beachte Schreibweise: nicht „theatre“). Die zweite Generation propagiert „Amerikanisierung“. – Eingewanderte jüdische Musiker bedienten zunächst die traditionellen Musikbedürfnisse (Feste der landmanschaftn, Hochzeiten etc.), beteiligten sich zunehmend auch am herrschenden Musikbetrieb (Plattenproduktion, Theater, Film, Radio), adaptierten aktuelle musikalische Stile (Operette, Dixieland, Swing, Musical) und schufen neue U-Musik-Formen („Yiddish American Jazz“, Yiddish Musical Theater-Music, Yiddish Vaudevilles).

Die zuwandernden Ostjuden trafen auf eingewessene Juden hauptsächlich deutscher Herkunft sowie eine kleine Schicht sefardischer Juden, die mit den ersten „Weißen“ nach Nordamerika gekommen waren. Beide Gruppen schauten mit einiger Verachtung auf die Neuankömmlinge, die sozial in der Regel weit unter ihnen standen und andere religiös-kulturelle Traditionen aufwiesen. Eben diese eigene Kultur ließ allerdings die Ostjuden selbstbewusst auftreten. Sie betrachteten die amerikanischen Juden als abtrünnig vom „wahren“ Judentum... (aber) nach der Feindseligkeit, die ihnen in Europa entgegengeschlagen war, konnten die Ostjuden in den USA aufatmen. Eine rechtliche Diskriminierung gab es kaum, sodass die meisten Zuwanderer sich rasch um die amerikanische Staatsbürgerschaft bewarben.

Trotz aller Behinderungen und Benachteiligungen ermöglichten die Verhältnisse in den USA den meisten Ostjuden einen sozialen Aufstieg. Die erste Generation fand überwiegend in der Textilindustrie und im Kleinhandel Arbeit, schlecht bezahlt und in drückenden

Beschäftigungsbedingungen. Die zweite Generation konnte oft schon ihr eigenes Geschäft eröffnen oder als Angestellte besser verdienen. Und in den dreißiger Jahren war nur noch ein kleiner Teil als Arbeiter oder Angestellter beschäftigt... (Haumann, S. 163-165).

- Migration 1924-1945

Ab 1924 rigide Einwanderungsbegrenzung. Auch „Nazi-Flüchtlinge“ wurden nicht in die USA gelassen (die „Louisiana“ wurde 1939 zurückgeschickt und deren Insassen in Frankreich von den Nazis in Lager gebracht). 1930er: nur noch 35% der Juden in der Industrie tätig, 34% im Handel, 11% in höheren Berufen. Quoten an Unis, Anti-Semitismus in USA sehr verbreitet, pazifistischer Vorwurf „Kriegstreiberei“ im II. Weltkrieg. - 1940er: die traditionellen Formen Freylekhs und Shers verschwinden. „Jewish Music“ lebt als spezifischer Sound in der weißen „Jazz Szene“ weiter. Die Pflege jiddischer Kultur, der Nachbarschaften und Vereine ersetzt oft den religiösen Zusammenhalt. Klagen über „Verlust jüdischer Identität“. Juden beherrschen weite Teile der amerikanischen Filmindustrie und des Musical-Sektor. Ab 1944 Aufnahme von Holocaust-Flüchtlingen mit der Auflage, nach dem Krieg das Land wieder zu verlassen. 1935-41 kamen 150 000 Juden ins „Fourth Reich“, meist Menschen, die von den USA gebraucht wurden (selten arme Ostjuden).

- Migration nach 1945

1945 gibt es 5 Millionen Juden in USA, 2 Millionen in New York. Diese Zahl bleibt, sodass der Anteil von 3,7% auf 2,7% (1978) sinkt. Neue Einwanderer sind Holocaust-Überlebende (zwischen 1945 und 1952: 137 450). Darunter eine zahlenmäßig kleine Gruppe von Chassidim. Diese haben ab 1950 starken Einfluss auf das orthodoxe religiöse Leben, somit die Auftrittsmöglichkeiten der verbliebenen „traditionellen“ Musikgruppen und den jiddischen Musikbetrieb insgesamt. Starke Amerikanisierung der jüngeren Generationen. Die Situation der 1960er Jahre ist mit derjenigen der in der BRD um 2000 lebenden Ausländer/innen vergleichbar: „Jiddisch sprach man zwar noch in den Wohnküchen mit den Eltern und Großeltern, aber außerhalb der Familie gab man sich so amerikanisch wie möglich, oft sogar ein wenig mehr, um die innere Orientierungslosigkeit zu übertönen“ (Ottens/Rubin 1999, S. 258).

Ein typisch „traditioneller“ Standpunkt wird 1960 vom jiddischen Sänger-Schauspieler Theodor Bikel vertreten (LP „Theodor Bikel sings more jewish folk-songs“ Electra EKL-165), 1960: „Looking around our new world, you observe many who have carelessly given up the golden goblet that was theirs in exchange for the plastic cup of assimilation. There is a longing for identity, to be one of the group. But in conforming, a rich and wonderful tradition is being sacrificed. No matter, what the protestations may be, a Jew is still a Jew to the world – and always will be. ... The commercial phrase, „togetherness“, is nothing new to the Jews who have known the love and strength of the family unit. All this is best expressed in the songs I sing.“

Allgemeines zur multikulturellen Gesellschaft in den USA

„Jews“ gelten in USA als „ethnische Gruppe“, in Einwandererstatistiken erscheinen aber die Herkunftsländer (Russland, Polen, Rumänien etc.). – Die Zahlen beispielsweise der Bevölkerung von New York zeigen zwar die Abnahme der „Ausländer“, nicht jedoch die

multikulturelle Situation, weil gerade die dritte Einwanderer-Generation wieder verstärkt Eigen-Identität anstrebt:

	Im Ausland geboren	Zweite Generation	Summe
1900	37%	40%	77%
1920	35%	41%	76%
1960	19%	28%	47%

Die verschiedenen Schichten („Stile“) der Jewish Music

Barbara Kirschblatt-Gimblett unterscheidet in „Research Paradigms and Directions“ der „Folk Culture of Jewish Immigrant Communities“ (Rischin 1987, 79-94) vier Schichten der Jewish Music:

- Pflege der mitgebrachten Folklore (üblicher Traditionalismus: zum Beispiel Klezmermusik auf Hochzeiten),
- Entwicklung einer aus der neuen Lebenssituation entstehenden Folklore und volkstümlichen Musik (zum Beispiel „Mazeltow“, „Grine Cuisine“ oder „Dona, Dona“ als popularisierte Musical-Lieder),
- „folklore of ethnicity“: eine Folklore, die bewusst Biculturalität darstellt (zum Beispiel Jewish Swing oder die Nicht-Orthodoxen des Klezmer-Revivals),
- Folklore und Traditionalismus als Rekonstruktion (zum Beispiel Theodor Bikel als Sänger jiddischer Musik oder die Orthodoxen und Authentiker des Klezmer-Revivals).

Mark Slobin vertritt die These, dass sich die jüdische Immigrantenkultur von anderen Immigrantenkultur qualitativ unterscheidet (Artikel „Klezmer Music as an Ethnic Musical Style“ 1987, Buch „Tenement Songs. The Popular Music of the Jewish Immigrants“ 1982; Buch „Fiddler on the Move“ 2000). Begründungen:

- im Gegensatz zu anderen Immigrantenkulturen ist jiddische Musik schon vor ihrer in den USA stattfindenden „Aufmischung“ eklektizistisch („multikulturell“),
- die Gattung und das Phänomen „Doina“ ist Zeichen von Kontinuität,
- erstaunliche Brüche gibt es bei den Instrumenten (Klarinette, Saxophon statt Geige, Klavier statt Zimbel, später Akkordeon etc.) sowie den Funktionen von Musik,
- ungewöhnlich für Volkskultur ist die Rolle von Leitfiguren (Brandwein, Schwartz, Tarras etc.),
- auffallend ist die Affinität zum Jazz und die Integration ins amerikanische Folklore-Revival,
- hervorragend ist die enge Verbindungen der „Szene“ zur klassischen Musik.

Zev Feldman (1994) bemerkt noch, dass die jüdischen Klezmerim „Profis“ waren, während die Musiker anderer ethnischer Gruppen (wie Serben, Griechen etc.) Laienmusiker waren. Daher drängen die Klezmerim stärker nach dem „offiziellen amerikanischen Markt“, während die Laien-Volksmusiker bei ihrer ethnischen Gruppen verbleiben. „Jewish Music“ wird in den USA zu einem offiziellen Stil oder Sound, der nicht nur für die Juden gespielt wird.

Die „Nähe“ der Klezmermusik zum Jazz wird heute allerdings auch in Frage gestellt, obgleich die führenden Klezmer-Stars der 1920er bis 1970er-Jahre in „Jewish Jazz Ensembles“ gespielt haben. Bei Klezmermusik gibt es nicht die Bedeutung der Harmonie(changes), die Improvisation spielt eine vollkommen andere Rolle und der Rhythmus hat eine andere Funktion. Siehe auch UE „Los geht's“ und die dortigen Bemerkungen zu Improvisation und Harmonik. Juliane Lesch (2010) hat 5 international tätige Klezmermusiker nach ihrer Einstellung zum Jazz befragt und weitgehend skeptische Antworten erhalten (zum Beispiel „zu viel Jazz ist dann kein Klezmer mehr“).

Das YIVO (Institute for Jewish Research, New York)

1925 wird in Berlin und Wilna das „Yiddish Visnshaftlekher Institut“ mit Sitz in Wilna gegründet.

1940 wird der Hauptsitz nach New York verlagert. 1941 deportieren die Nazis Teile des Materials nach Frankfurt/Main, Teile werden von Mitarbeitern des Instituts versteckt.

1947 werden die Frankfurter Materialien entdeckt und nach USA transportiert.

1973 schreibt Max Weinreich am YIVO das Standardwerk „Die Geshikhte fun der yidisher shprakh“.

1976 beginnt der Banjo-Spieler Henry Sapoznik mit Musikstudien im YIVO-Archiv.

1982 wird das Soundarchiv am YIVO eröffnet, Leiter bis 1994 Henry Sapoznik.

1985 das erste „KlezKamp“, organisiert von YIVO-Mitarbeitern, seit 1994 aber „selbständig“.

1989 werden Materialien des Wilnaer YIVO in Lithauen entdeckt und 1995 nach New York transportiert.

1999 YIVO = Zentrum für „Eastern European Jewish Studies“, Archiv mit 350 000 Büchern und 20 Mio. Dokumenten (weitgehend unerschlossen). Frühjahr 1999 Umzug in einen Komplex mit den 4 weltgrößten Forschungseinrichtungen zur Jüdischen Kultur und Geschichte (15 West 16th Street).

Heute repräsentiert das YIVO den aktuellen Streit, ob es darum gehe, die jiddische Kultur (neu) zu fördern – und damit überhaupt am Leben zu erhalten –, oder ob es „nur“ um die Erforschung einer vergangenen und untergegangenen Kultur geht. Ottens/Rubin schließen sich in ihrem Buch 1999 weitgehend der Meinung Janet Haddas (New Yorker Professorin für Jiddisch) an, die das Klezmer-Revival als die verzweifelte Verweigerung deutet, die Wahrheit anzunehmen, dass die jiddische Welt gestorben ist bzw. ermordet wurde (Ottens/Rubin 1999, 310). Henry Sapoznik dagegen sagt (1999, S. 291-292): „Yiddish culture and music today can be an overt political act, a show of resistance to Jewish homogeneity, American „kulturzak“, and the artificial monolith of Israeli = Jewish. It is a partisan hymn with a bulgar beat. - The drive to renew Yiddish cultural literacy is clearly, meanwhile, at odds with the mainstream Jewish society, which is intent on erecting inanimate monuments to the Holocaust rather than rekindling the culture the Holocaust nearly extinguished.“

In Deutschland präsentiert sich der „15. Yiddish Summer in Weimar“ beispielsweise 2015 mit dem Slogan „Jidishkayth Revisited“. Dabei soll die Bezeichnung „jiddisch“ das politisch problematische Wort „jüdisch“ ersetzen und eine folkloristische Weltlichkeit repräsentieren. Nicht von ungefähr kontert Natascha Nemptsov, Professor für Geschichte der Jüdischen Musik von der Musikhochschule Weimar: „In unserer heutigen, vollkommen säkularen Welt erscheint mir diese Definition durch den religiösen Glauben (den nur wenige von uns noch besitzen) ziemlich absurd. Das säkulare Judentum wurde seit Ende des 19. Jhs. durch den

Zionismus vor der Selbstaflösung gerettet. Der Zionismus ist seitdem der einzige wirksame identitätsstiftende Faktor für das nichtreligiöse Judentum (und das ist eine Mehrheit der heute lebenden Juden). Ich empfinde daher die Versuche der Klezmer-Revivalisten, eine künstliche, rückwärts gewandte Identität zu kreieren (*Jiddischkeit*) als erbärmlich. Denn dahinter steht tatsächlich das Bestreben, sich von der eigentlichen, lebendigen jüdischen Identität - d.h. dem religiösen Empfinden und dem Zionismus - abzugrenzen. Und zwar aus Angst und aus Anpassung an die nichtjüdische Umgebung. Die *Jiddischkeit* ist ja gewissermaßen Opfer des Holocaust geworden und daher ‚gereinigt‘ und nun über jede Kritik erhaben, während die religiösen Juden und der Staat Israel nach wie vor Objekt des Hasses sind.“

In diesem Zusammenhang, der offensichtlich mehr als pure Philologie ist, ist interessant zu beobachten, wie die Bezeichnungen „jiddisch“ und „jüdisch“ heute in Europa eingesetzt werden. So ist das Krakauer Festival ein **25. Jewish Culture Festival Krakow 2015**, während in Moskau das parallele Event **Yiddish Festival Moskau 2015** heißt.

Der Bezug von Jascha Nemtsov auf den „Zionismus“ als den wichtigsten „identitätsstiftenden Faktor für das nichtreligiöse Judentum“ verweist natürlich auf den heutigen Staat „Israel als der Heimstatt der Juden“. Insofern deckt sich Nemtsovs Kritik in der Tat mit der zentralen Intention des Klezmer-Revivals: Kleztermusik als Möglichkeit einer Abgrenzung der Jungen von Israel *und* der Religion (siehe Kapitel 7):

In Israel war „Jiddisch“ verpönt, Kleztermusik bis 1978 (Eintreten des Bassklarinettisten der „Israeli Philharmonic“, Giora Feidman, für Klezmer) ghettoisiert. Noch heute gibt es eine Kluft zwischen israelischen Tänzen, israelischen Shalom-Liedern und der Kulturpolitik Israels einerseits, den jiddischen Tänzen, der Kleztermusik und den jiddischen Liedern andererseits. Als Henry Sapoznik als Musikstipendiat des YIVO an die Hebrew University Jerusalem kam und sich nach Klezmer und jiddischer Musik erkundigte, musste er die Frage hören: „Why not study the music of a living Jewish culture, such as Israeli music?“ (Sapoznik 1999, S. 195.)



Naftule Brandwein (1884 (oder 1889)-1963)

Geboren in Przemyśl (polnisch Gallizien) in eine Musikerfamilie. Der Vater war Badchen und die 12 Geschwister Naftules spielten alle diverse Instrumente. Naftule lernte das Kornett und spielte bald in den Weinkellern, die es in Polen überall auf dem Land gab. Er spielte für und mit Zigeunern, Polen und Juden. Als Naftule mit 19 Jahren nach New York auswanderte, spielte er die Klarinette. (Es ist unbekannt, wann er vom Kornett zur Klarinette überwechselte.)

Als Naftule in der Lower East Side New Yorks ankam, war das „Yiddish theater“ gerade im Kommen. Es gab 1910 bereits 13 Theaterspielstätten. Naftule spielte in diesen Theaterstätten und versuchte mit Erfolg, den Tänzerinnen und Schauspielern die Show zu stehlen. Über weitere Engagements berichtete Max Epstein (lange nach Brandweins Tod):

Mit den Worten „Max, heute wirst du für mich spielen, wir werden Kohle verdienen!“ nahm Naftule das „Jüngelchen“ Max Epstein mit seinem Saxophon mit in die „Pedonjes“, die rumänisch-jüdischen Spelunken. Dort spielten Naftule und Max für die berühmten Shapiro Brothers, Anführer einer der brutalsten Brooklyner Straßengangs. Nach solchen Nächten trugen Naftultschik und seine Kumpel 1200 Dollar allein an Trinkgeldern mit nach Hause, die großzügig aufgeteilt wurden. (Nach Ottens/Rubin 1999, S. 192.)

Stolz bezeichnete sich Naftule als den „King of Jewish Music“. Und die New Yorker Juden feierten ihn in den zwanziger Jahren als „a baptism by fire“. Abe Schwartz engagierte Naftule als Klarinettenführer für zahlreiche Platteneinspielungen bei Columbia in den Jahren 1920 bis 1923. Sodann wechselte Naftule zur Konkurrenz RCA Victor, wo er auch zusammen mit seinem Bruder Azriel Aufnahmen machte.

Da Naftule keine Noten lesen konnte, schrieb Joseph Cherniavsky zahlreiche Arrangements speziell für Naftule Brandwein, der in seiner „Yiddish-American Jazz-Band“ mitwirkte. Doch

mit der Zeit wurde es schwierig, dass Naftule nicht vom Blatt spielen konnte... Zudem war Naftule oft betrunken und eigenwillig. Zahlreiche Geschichten ranken sich um ihn. 1923 ersetzte Cherniavsky Naftule Brandwein durch Dave Tarras. In den 30er Jahren spielte Naftule überwiegend bei jüdischen Festen, in Hotels und Restaurants als „Naftule Brandwein bandstand“. Immer noch konnte das Geld gut „fließen“ – und Naftule seine Großzügigkeit zeigen.

Zwischen 1920 und 1927 nahm Naftule 24 Platten auf, etwa die Hälfte in eigener Regie. Dann folgte nur noch eine einzige Platteneinspielung im Jahr 1941 bei RCA Victor, die einen rauen, aber sehr überzeugend zupackenden Naftule präsentiert. Naftule nennt sich „Nifty“. 1963 starb Naftule Brandwein zu einer Zeit, in der die jüdisch-jiddische Musik eher im Niedergang begriffen war. Naftules Enkel Arthur berichtete, dass kurz vor seinem Tod Naftule ihn vor der Tür der New Yorker Musiker-Gewerkschaft um Geld angepumpt hat. Dabei hat Naftule bis zu seinem Tod immer wieder auf jüdischen Hochzeiten und Festen gespielt – meist im Alkoholrausch.

Naftule hat das Klezmer-Revival nicht mehr erlebt. Henry Sapoznik sagt hierzu (1991, S. 33): „His style and repertoire have become part of the living language of a new generation of players who continue his music legacy.“ Joel Rubin und Rita Ottens erheben Brandwein in den Status des „letzten archaischen Klezmer“ (Rubin/Ottens 1999, S. 210).

Die Revival-CD mit original Aufnahmen von Naftule Brandwein gibt es auf Youtube: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL7BD9C2369CE96ACF>.



Dave Tarras (1897-1989)

Geboren in Temovka (Ukraine) in eine Familie von Musikern, Vater war Badchen und Posaunist. Dave lernte erst Balalaika, Mandoline und Flöte. Mit Dreizahn erhält er drei Wochen Klarinettenunterricht und spielt anschließend erfolgreich auf Hochzeiten. Die „kapelye“ der Familie Tarras spielte jüdische, chassidische, jiddische und säkulare („christliche“) Musik. Man spielte Walzer, Mazurkas, Operettenmelodien – und traditionelle Musik. Bei der traditionellen, jiddischen Musik wußte jeder genau, wer wann was zu spielen

hatte – ohne Noten! Die Kapelle bestand aus 10 Personen: 2-3 Geigen, Flöte, Klarinette, Trompete, Posaune, Tuba, Trommeln mit Zimbal.

Für den jungen David waren die politischen Entwicklungen in Russland offensichtlich schwer durchschaubar. So spielte er kurzfristig beim zaristischen Militär, bis die Revolution dem ein Ende bereitet. Im Vordergrund stand ein Anti-Semitismus, der auch in der Sowjetunion anhielt. 1921 emigrierte er nach den USA, wo seine Schwester bereits lebte. Dave bekommt einen Job in der Fell-Industrie, arbeitet bis zu 50 Stunden die Woche und verdient 15, später 50 Dollar die Woche. Nach einem Jahr kann er sich eine neue Klarinette kaufen und beginnt, kleine Engagements bei Hochzeiten anzunehmen.

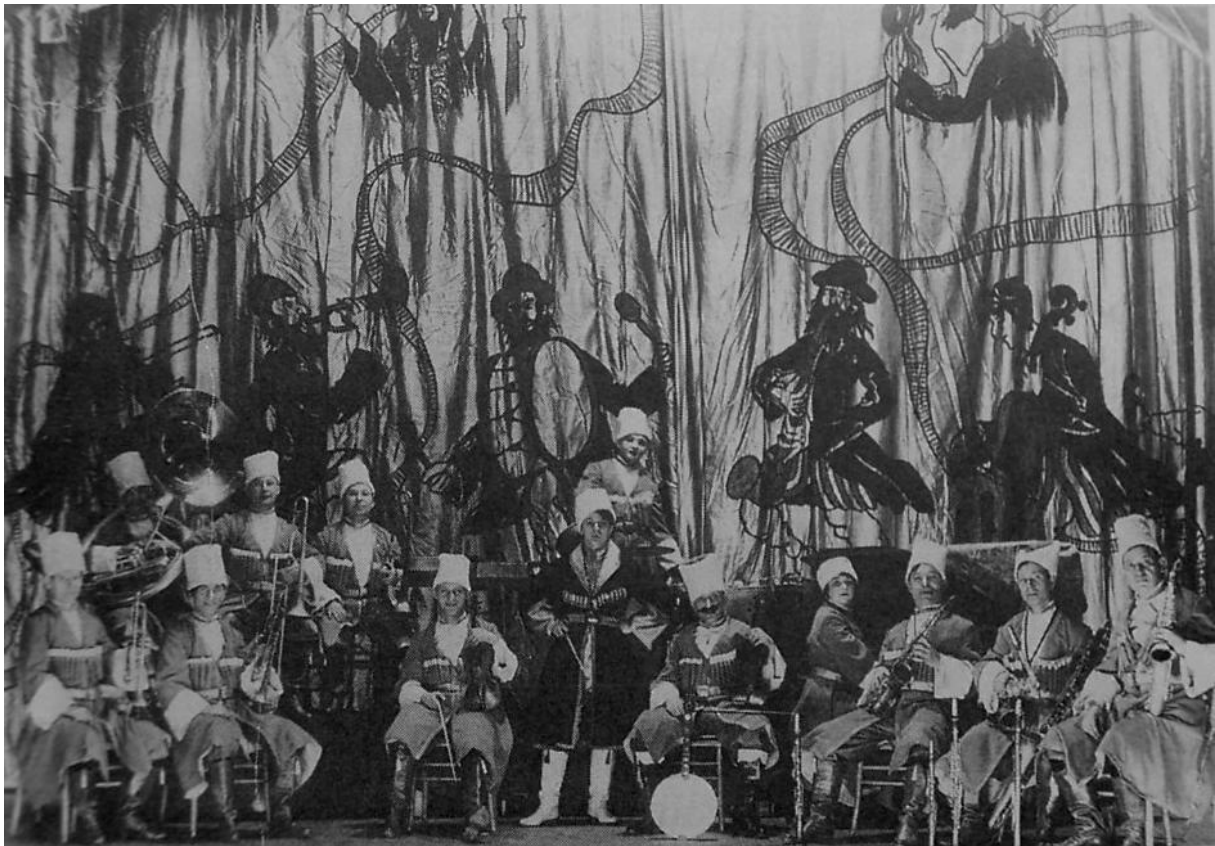
Tarras spielt 1923 vor Joseph Cherniavskys, der ihn darauf hin in die „Yiddish-American Jazz Band“ engagiert. Er ersetzt Naftule Brandwein. Tarras kann Noten lesen, Brandwein nicht. Mit dieser Band macht Tarras ab 1925 auch Plattenaufnahmen, bald darauf auch allein und mit Abe Schwartz' Orchester. 1929 spielt er in den neu eröffneten „Jewish Day Radio Concerts“ des CBS radio networks. In den folgenden Jahren spielt er auf jüdischen Festen, bei Theater-Aufführungen, in Filmen und Shows. Von 1939 bis 1955 spielt Dave im New Yorker Radio die „Yiddish Melodies in Swing“, die sowohl „heimlich“ als auch „hot“ klingen sollten.

Tarras konkurrierte in der Folgezeit vor allem mit Naftule Brandwein und Benny Goodman. Tarras wurde manchmal „the Jewish Benny Goodman“ genannt. Eine jüngere Generation (die „erste Migrantengeneration“) von Musikern begann bei Tarras zu lernen, vor allem Sammy Musiker.

Die Nachkriegszeit ist gekennzeichnet durch den Niedergang des Jiddischen Theaters, die soziale Etablierung der ostjüdischen Migranten der Jahrhundertwende und das Aufkommen eines städtischen Chassidismus in New York. Tarras spielt nun bei den in Mode gekommenen „Bar-Mitzwah“-Festen und für die neuen chassidischen Communities. Ab 1959 spielt er mit Pete Sokolov zusammen, der ihn in die chassidische Musik einführt. Für jedes Engagement stellt Tarras sich seine Kapelle eigens zusammen. Anfang der 70er Jahre spielt er seltener – für Wohltätigkeitsgesellschaften, in Krankenhäusern und Altenheimen.

Mitte der 1970er Jahre kommt Andy Statman zu Tarras und möchte im Zuge des aufkommenden Klezmer-Revivals „Klarinette lernen“. Tarras nimmt sich der neuen Bewegung an. Statman, der Ethnologe Zev Feldman und andere organisieren 1978 im „Balkan Arts Centre“ ein Konzert mit dem „Tarras Trio“ (Tarras mit Irving Gratz Schlagzeug, Sammy Beckerman Akkordeon) vor 700 Besuchern. Dies Konzert wird oft als der Auftakt des Klezmer-Revivals an der Ostküste bezeichnet. In den Folgejahren gibt Tarras immer wieder Konzerte, wird 1984 mit dem Award of „National Heritage“ ausgezeichnet. Bei der Zeremonie der Preisübergabe trifft ihn ein Herzschlag. Es folgen noch fünf Jahre, die Tarras der „Rückschau“ widmet. Seine Wohnung in Coney Island (Brooklyn) wurde zum Mekka der neuen Klezmer-Bewegung. Tarras verfolgte den Rummel mit Gelassenheit, weigerte sich aber, den Titel „King of Klezmer“ zu tragen... wohl wissend, dass es noch einen Naftule Brandwein gegeben hat, der einmal „King of Jewish Music“ hieß und unrühmlich vergessen worden war.

Die bekannteste Revival-LP mit originalen Tarras-Einspielungen gibt es auf Youtube: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL8A39A8C8C46C2739>.



Joseph Cherniavskys und die „Yiddish-American Jazz Band“

Joseph Cherniavsky (1895-1959) hatte mit seiner „Yiddish-American Jazz Band“ – einem „Jewish and American Vaudeville Stage Act“ - ein Erfolgsrezept besonderer Art: Es mussten einige hervorragende jüdische Musiker mitspielen, alle wurden in Kosackenkleider gesteckt und vor einem Gemälde, das an Chagall erinnerte, aufgebaut. Das Programm begann „jüdisch“, enthielt aber auch einige moderne „englische“ Titel. Schlagzeuger Joe Helfenbein berichtet:

„When the lights got dim, everybody wore kapotes, peyes, I'd give a roll on the big tom-toms and the fiddle started, you know. We had another Jewish number, good, like a bulgar, then an English number. We opened up in the Manhattan Center and most of the Jews were there. They used to love it, they used to eat it up“ (Sapoznik 1999, S. 112).

Da die Gruppe viel auf Reisen war, gab es mit Naftule Brandweins „unsozialer Art“ einige Probleme. Zudem konnte Naftule keine Noten lesen, was die Probenarbeit erschwerte. Der Schlagzeuger Joe Helfenbein war die Stütze der „Yiddish-American Jazz Band“. Er hatte 1923 auch mit Tarras zusammengespielt und diesem die Gelegenheit verschafft, auf einem großen Wohltätigkeitsbankett zu spielen. Hier hörte Cherniavsky den jungen Tarras und willigte in ein Probespiel ein. Bei diesem Probespiel musste Tarras auch seine Fähigkeit vom Blatt zu spielen zeigen. Tarras: „I had an appointment to see Cherniavsky. His wife was a very fine pianist and I brought my clarinet and played for her. ‚Very good. Could you read

this music?' ,I try'. So she put out a couple of songs and I swallowed it down. So Cherniavsky booked me for a job in Philadelphia with Cantor Yossee Rosenblatt“ (Sapoznik 1999, S. 114).

Das Konzert in Philadelphia, bei dem das Publikum Brandwein erwartet hatte, war ein solcher Erfolg, dass Cherniavsky mit Tarras wegen eines Engagements verhandelte. Er bot 110 Dollar für eine Woche. Tarras nahm begeistert an und kündigte seine außermusikalische „Nebenbeschäftigung“ im Pelzhandel seines Schwagers. Damit hatte Tarras Brandwein in der „Yiddish-American Jazz Band“ endgültig abgelöst.

Die bereits erwähnten Revival-CD's von Brandwein und Tarras enthalten zu einem großen Teil Aufnahmen mit dem Cherniavsky Orchester.

The image shows a musical score for 'Heyser Bulgar' in 2/4 time. It consists of six staves of music. The first staff starts with a D chord. The second staff has a (Cm) chord. The third staff has a Cm chord. The fourth staff has D and Cm chords. The fifth staff has D and Cm chords. The sixth staff has Gm, D, Cm, and D chords. There are several triplets indicated by a '3' over the notes.

Heyser Bulgar nach der Transkription von Henry Sapoznik.

Im Folgenden verwenden wir drei Fassungen des „Heyser Bulgar“ .

(1) Einspielung von Brandwein vom 10. Mai 1923 (Victor 3895-B), genau transkribiert von Sapoznik (1987, S. 34-35 – siehe das Notenbeispiel von Teil A). Brandwein hat das Stück 1924 in Cherniavsky Show eingeführt. Cherniavsky hat es 1925 mit Tarras unter dem Decknamen „Khasene Nigunim“ auf Platte eingespielt. Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=KXySfsSX6pg> .

Der erste Teil (identisch mit der Titelmusik des griechischen 1984er-Films „Rembetiko“!) wird bei jedem Durchgang minutiös variiert „sog. „Mikro-Variationen“.

(2) Einspielung von Tarras vom März 1925 mit dem Abe Schwartz Orchestra unter der Bezeichnung „Gelebt und Gelacht – Frehlichs“ (Columbia 8193-F). Die Aufnahme ist technisch nicht ganz so transparent wie die 1923er von Victor. Tarras macht andere Variationen als Brandwein – ob es „weniger“ sind, mag dahingestellt sein. Jedenfalls kennt Tarras Schleifen und Ziehen, was Brandwein nicht tut.

Youtube:<https://www.youtube.com/watch?v=7dVLKjGqCPY&list=PL8A39A8C8C46C2739&index=20>

(3) „Yiddisher March“, eingespielt 1925 von Cherniavsky. Der „Marsch“ beginnt mit einem Doina-Solo, das Tarras spielt, gefolgt von einer vielfältig instrumentierten Version des „Heyser Bulgar“, der allerdings nicht sehr heiß gespielt wird. Die Variantenbildung der Solo-Interpretationen ist in eine ausgefeilte Instrumentationstechnik übergegangen. – So hat also Cherniavsky’s Show geklungen, für die Tarras 1925 engagiert worden ist! Beginn des „Heyser Bulgar“ bei 1 min: 24 sec. Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=fJImW9HAbxQ&index=2&list=PL8A39A8C8C46C2739>

Durchführungshinweise: Brandwein und Tarras im szenischen Spiel

Vorbereitung

- Die fünf „spielenden“ Schüler/innen erhalten ihre Rollenkarte und lesen diese durch.
- Die Klasse wird in zwei Gruppen aufgeteilt. Gruppe 1 ist Brandwein und Herr Cherniavsky, Gruppe 2 ist Tarras, Frau Cherniavsky und Helfenbein zugeordnet. Jede Gruppe erhält „ihr“ Musikbeispiel.
- Brandwein und Herr Cherniavsky bzw. Tarras, Frau Cherniavsky und Helfenbein stellen sich ihrer Gruppe (aus der Rolle heraus) vor. Es sollen gemeinsam möglichst viele Argumente für die anstehende Auseinandersetzung gefunden werden: Warum ist „unsere“ Musik gut, warum muss Brandwein in der Gruppe bleiben bzw. warum muss Tarras neu engagiert werden usw.?

Zwei Szenen spielen

1. Cherniavsky, Helfenstein, Brandwein.

- Helfenstein beklagt sich bei Cherniavsky.
- Cherniavsky sagt dagegen, dass Brandwein aber „der King of Jewish Music“ sei und unersetzbar ist. Allerdings sei ein Problem, dass er keine Noten lesen kann.
- Brandwein wird hereingeholt.
- Cherniavsky sagt, dass es „so“ nicht weiter gehen kann.
- Brandwein verteidigt sein „ohne Noten Spielen“. Hierbei gibt er das Musikbeispiel zum Besten – und verteidigt seine Musik.
- Cherniavsky muss zugeben, dass es wohl kaum einen Ersatz für Brandwein geben wird. Droht aber Brandwein, dass er ihn rauswirft, wenn es einen Ersatz geben sollte.
- Helfenstein sagt, er kenne einen Ersatz.

2. Herr und Frau Cherniavsky, Tarras.

- Frau C. sitzt am Klavier und sagt, sie wolle genau prüfen, ob dieser Tarras auch vom Blatt spielen kann.
- Tarras kommt herein. Stellt seine Musik vor.
- Cherniavsky sagt, die Musik klinge ganz gut, aber ... (Argumente für Brandwein).
- Tarras verteidigt seine Musik.
- Frau C. gibt Tarras Noten und fordert ihn auf, vom Blatt zu spielen.
- Tarras spielt („swallowed it down“...).
- Frau C. sagt zu ihrem Mann, er solle Tarras doch für den Auftritt in Philadelphia engagieren.
- Herr C. tut dies. Bei Bewährung sollte ein weiteres Engagement folgen.
- Tarras zieht begeistert ab.

Zusammenfassende Gegenüberstellung

Beide Schülergruppen modellieren ein Standbild, das Brandwein und Tarras darstellt, nachdem Tarras das Probe-Engagement für Philadelphia bekommen hat.

In einer Befragung der Standbilder kommen folgende Aspekte zur Sprache:

Was tut nun Brandwein: Wird er sich vornehmen, mit Trinken aufzuhören? Wird er versuchen, Noten zu lernen? Wendet er sich von Cherniavsky ab, dessen Show ohnedies ziemlich lächerlich ist? Wie denkt Brandwein über Tarras? Wie denkt Tarras über Brandwein?

Abschließend wird den Schüler/innen mitgeteilt, wie die Karriere von Tarras und Brandwein nach dieser Auseinandersetzung weitergegangen ist (siehe die Biografien oben!).

Jewish Swing

Zum Phänomen „Jewish Swing“ und den hier im szenischen Spiel verwendeten Aufnahmen gibt es drei gewichtige musikwissenschaftliche Arbeiten:

Georg Winkler: Klezmer. Merkmale, Strukturen und Tendenzen eines musikkulturellen Phänomens. Peter Lang/Frankfurt 2003: Kapitel 7 Transkriptionen des „Heyser Bulgar“. Hier sind 12 Einspielungen des Heyser Bulgar in einer einleuchtenden Notenschrift wiedergegeben. Als Beispiel 1 und 2 ist hier unser Beispiel von Brandwein und Tarras transkribiert.

Juliane Lesch: Klezmer. Von den Wurzeln in Osteuropa zum musikalischen Patchwork in den USA. wolke-Verlag/Hofheim 2010: die Autorin geht auf den Seiten 200-226 auf die „Hybride aus Klezmer und Swing“ detailliert ein. Sie definiert unterschiedliche „Patchwork-Genres“. Besonders wertvoll sind Interviews mit Michael Alpert, Alan Bern, Kurt Bjorling und David Krakauer zur Frage „Gibt es eine Synthese von Klezmer und Jazz?“

Rubin, Joel: *The Art of the Klezmer: Improvisation and Ornamentation in the Commercial Recordings of New York Clarinetists Naftule Brandwein and Dave Tarras 1922-1929*, London 2001. Dies ist die Dissertation des in Deutschland sehr bekannten Autors, Plattenproduzenten, Klarinettenisten und Konzertmanagers. Die Analysen aus der Sicht eines Profis sind enorm detailliert, vor allem wird das „Verzierungs Wesen“ unter klarinettenspezifischen Aspekten minutiös beleuchtet. Die Arbeit ist nicht im Handel erschienen, kann aber als Dissertation über das Bibliothekswesen bestellt werden oder beim Autor eingesehen werden. Wichtige Ergebnisse sind aber online: <http://joelrubinklezmer.com/wordpress/wp-content/uploads/2010/06/Heyser-Bulgar-Article.pdf>

Lesenswerte online-Literatur zum Thema:

Joel Rubin: Im Zentrum eines alten Rituals: Die Klarinette in der Klezmermusik. In: Jüdisches Leben online: <http://buecher.hagalil.com/prestel/rubin.htm>

Speziell zu Brandwein/Tarras schreibt Joel Rubin: WHAT A JEW MEANS IN THIS TIME: Naftule Brandwein, Dave Tarras and the shifting aesthetics in the contemporary klezmer landscape: <http://conferences.library.wisc.edu/index.php/conney2007/article/download/299/308>.

Die Auseinandersetzung mit den hier erwähnten Transkriptionen kann eine hervorragende Aufgabe für fortgeschrittene Schüler/innen sein. - In Youtube und anderswo gibt es Dutzende von Einspielungen des „Heyser Bulgar“.

MEHR INFO hierzu in Kapitel 12 unter „Klezmer und Jazz“.

Schülermaterialien zu Kapitel 7

Vergleichende Urteile: Naftule Brandwein – Dave Tarras

Max Epstein (Klarinettenist mit Brandwein): „My idol was Dave Tarras: technique, fine; played beautiful...but the fellow who played with the fire was Naftule Brandwein, he would take the heart out of you". (Zitiert von Sapoznik CD Tarras 1991, S.10.)

Max Epstein: „Seltsam, nicht wie eine Klarinette klingt Brandweins Ton, dessen eigenartige innere Süße durch eine äußere Rauheit und ein breites Vibrato abgemildert war" (nach Ottens/Rubin 1999, S. 192).

Irving Graetz (Schlagzeuger): "When Dave played his bulgars, he always turned me down; I should play soft and soft. ... Naftule Brandwein wouldn't tell me how to play; Dave did." By Dave Tarras he'd always try to control me. To hold me down. But Naftule? Never. He'd just let me play." (Sapoznik 1999, S. 168).

Henry Sapoznik ("Biograph", US-Klezmerforscher und -spieler): "Brandwein's playing constantly evokes fire and immediacy, even when it's clear the music has been worked out. Tarras sounded rehearsed even when playing a new composition." "For despite the fact that Brandwein might be playing something for the thousandth time he always instilled it with a sense of the moment. Even if he wasn't improvising his playing would exude the freshness of improvisation." (CD „Dave Tarras" 1992, S. 10.)

Ritta Ottens und Joel Rubin (Klezmer-Forscher-Team, Berlin): "Tarras pflegte die Melodien mit weniger Variationen zu spielen, also "originalgetreuer" als sein Konkurrent Brandwein. Stattdessen bestach er mit einem sehr persönlichen Ton und brillanten, makellosen Trillern und Wendungen." „Bewundernswert sind Brandweins subtile, quasi nach innen gekehrte, scheinbar endlose rhythmische und melodische Mikro-Variationen und Ausschmückungen; so fügte er beispielsweise bei der Wiederholung einer Melodie in nur einem Takt einen synkopierten Rhythmus." (Ottens/Rubin 1999, S. 195; auf S. 196 auch eine Notentranskription von solchen Variationen.)

Joseph Cherniavsky

Du hast nach einigen schwierigen Jahren als Produzent des Jiddischen Theaters nun endlich Dein Erfolgsrezept gefunden: Mit einer Band, die einige hervorragende Solisten unterstützt, alle exotisch verkleidet, so wie das Publikum sich „Osteuropa“ vorstellt, eine Show auf die Bühne bringen mit schmissiger musikalischer Mischung aus amerikanischem Jazz und jiddischer Folklore, aus Fortschritt und Nostalgie. Die Sache ging auf, die Vorstellungen sind ausverkauft, das Geld fließt, nur die Disziplin der Musiker lässt gelegentlich zu wünschen übrig. Naftule Brandwein ist Dein „Zugpferd“ und Sorgenkind zugleich. Er ist nicht sehr beliebt bei den Kollegen – und Noten kann er auch nicht lesen! Dein Schlagzeuger Helfenstein ist dagegen sehr zuverlässig und natürlich auch Deine Frau, die am Klavier sitzt.

Frau Cherniavsky

Ohne Dich wäre Dein Mann, der als Leiter der „Yiddish-American Jazz Band“ immer im Vordergrund steht, zu nichts gekommen. Nicht nur, dass Du die Band tatkräftig am Klavier unterstützt. Du bist auch in Personalfragen eine gute Beraterin. Während Dein Mann immer etwas nostalgisch an alten Musiker-Kollegen „kleben“ bleibt, hast Du den klaren Durchblick für neue, junge Talente – und so hat Eure Show den richtigen, modernen Pfiff, den das Publikum liebt. Heute soll wieder ein junger Klarinettist vorspielen... mal sehen, ob er auch nach Noten spielen kann.

Joel Helfenbein

Du bist der Schlagzeuger in Joseph Cherniavskys Yiddish-American Jazz Band und die rechte Hand des Band-Leiters. Ohne Dich geht nichts. Mit Deinem Trommelwirbel zur rechten Zeit steht und fällt die Show. Na ja, und da ist noch dieser „King of Jewish Music“, der Naftule Brandwein. Der spielt ja wirklich ganz gut, das Publikum steht auf seinen Faxen. Aber mit ihm zusammen auf Tour zu gehen, ist eine echte Zumutung. Du denkst, Naftule sollte bald ausgewechselt werden gegen einen, der auch Noten lesen kann. Dann geht es auch schneller mit der Einstudierung aktueller Hits. Das spart Zeit und Nerven! Unlängst hast Du den jungen Tarras spielen hören und Du bist der Überzeugung, dass der dem Publikum auch gefallen wird. Du hoffst, dass Tarras beim Vorspiel gut abschneiden und Herrn und Frau Cherniavsky überzeugen wird.



Naftule Brandwein

Die Leute nennen Dich „King of Jewish Music“, Du hast Dich aus einer Familie mit schabigen Klezmermusikern zu einem Star des amerikanischen Show-Geschäfts hoch gearbeitet. Du bist in Gallizien geboren und mit 19 Jahren nach New York ausgewandert. Dann hattest Du bald Erfolg beim Jiddischen Theater und später in der angesagten

Kneipenszene. Das Geld hast Du den Leuten nur so aus der Tasche gespielt, das konnten schon mal 1000 Dollar an einem Abend sein! Du hast auch schon ein paar Platten eingespielt, und alle jubeln Dir zu. Du spielst zur Zeit regelmäßig bei Cherniavskys Yiddish-American Jazz Band, wobei Du gut zur Geltung kommst. Dein Klarinettenstil wird von allen als „einmalig“ bezeichnet. Nur einige Kollegen meckern wohl aus Neid immer herum und meinen, Du würdest zu viel Alkohol trinken und die Proben aufhalten, da Du keine Noten lesen kannst. Dafür spielst Du auswendig, das heißt „aus dem Herzen“. Und das ist gut so.



Dave Tarras

Du bist erst vor 5 Jahren aus der Ukraine nach New York gekommen und musst im Pelzgeschäft Deines Schwagers arbeiten. Du versuchst aber systematisch, Dich im Musikgeschäft zu etablieren, um nur noch von der Musik leben zu können. Schon in der Ukraine bist Du glücklicherweise von der Mandoline auf die Klarinette umgestiegen. Das ist gut, denn Klarinette ist in New York angesagt. Du hast Dir vorgenommen so bekannt zu werden

wie dieser „King of Jewish Music“, der Naftule Brandwein, von dem man sich ja so alle möglichen und unmöglichen Geschichten erzählt. Vor ein paar Wochen hattest Du großen Erfolg bei einem Wohltätigkeitskonzert. Und nun hat Dich der Leiter der Yiddish-American Jazz Band zu einem Vorspiel eingeladen. Falls es gut geht, kannst Du vielleicht bald Deinen Job im Pelzhandel aufgeben und nur noch von der Musik leben. Die Karten stehen nicht mal so schlecht: Du kannst nach Noten spielen, Du hast einen eleganten Sound und ja auch schon ein bisschen Erfolg.

Arbeitsblatt für Gruppe 1

Ihr sollt Euch für den Verbleib von Naftule Brandwein in der Yiddish-American Jazz Band einsetzen!

Naftule Brandwein und Herr Cherniavsky sollen sich Euch vorstellen.

Ihr hört eine 1923 entstandene Platteneinspielung des „Heyser Bulgar“ an und notiert Euch alles, was Euch an der Spielweise von Brandwein besonders gut auffällt. Achtet dabei auf die Aussagen der Zeitgenossen (siehe extra Blatt)!

Anhand des Notenbeispiels solltet Ihr versuchen festzustellen,

- wie Naftule von den „nackten Noten“ abweicht,
- welche Variationen er von Wiederholung zu Wiederholung durchführt sowie
- was sonst noch ungewöhnlich an seinem Klarinettenspiel ist.

Bereitet gemeinsam eine Strategie Naftules für die Situation vor, wo er von Joel Helfenbein beschuldigt wird und Cherniavsky erwägt, ihn durch einen neuen, jüngeren Klarinettenspieler zu ersetzen!

Arbeitsblatt für Gruppe 2

Ihr sollt Euch dafür einsetzen, dass Dave Tarras ein Engagement bei der Yiddish-American Jazz Band bekommt und dort den berühmten Naftule Brandwein ersetzt!

Dave Tarras, Frau Cherniavsky und Joel Helfenbein sollen sich Euch vorstellen.

Ihr hört eine Platteneinspielung des „Heyser Bulgar“ an und notiert Euch alles, was Euch an der Spielweise von Tarras als besonders gut auffällt. Achtet dabei auf die Aussagen der Zeitgenossen (siehe extra Blatt)!

Anhand des Notenbeispiels solltet Ihr versuchen festzustellen,

- wie Dave von den „nackten Noten“ abweicht,
- welche Variationen er von Wiederholung zu Wiederholung durchführt sowie
- was sonst noch ungewöhnlich an seinem Klarinettenspiel ist.

Bereitet gemeinsam eine Strategie vor, wie sich Dave Tarras am besten bei dem Bewerbungsgespräch und Vorspiel verhalten soll!