

10. Deutschland: Situation des "deutschen Revivals"

Die „deutsche Situation“ in Ost und West nach dem 2. Weltkrieg ist in den bisherigen Kapiteln schon mehrfach angeklungen:

- Lin Jaldati und Eberhard Rebling, die gleich nach 1945 anfangen, in Mitteleuropa Jiddische Lieder konzertant aufzuführen kamen bei "Schpil'sche mir a lidele"! zur Sprache. Das Künstlerpaar lebte und wirkte bis zu ihrem Tod in der DDR.
- Das westdeutsche Folkore-Revival ist mit „Burg Waldeck“ verbunden und an den Namen des Mitbegründers Peter Rohland. Peter Rohland hat eine der ersten Platten mit Jiddischen Liedern im Westen herausgebracht. Seine Interpretation der „Tsen Brider“ wurde bereits besprochen.
- Für die westdeutsche Linke war Ende der 1970er und in den 1980ern die LP „Jiddische Lieder“ der Gruppe „Zupfgeigenhansel“ maßstabsetzend. Sie soll 35 000 Mal verkauft worden sein. Die „Tsen Brider“ dieser Gruppe wurden ebenfalls bereits besprochen und als Playback der szenischen Interpretation verwendet.
- Ein Widerhall der amerikanischen jüdischen Musikszene ist in beiden Teilen Deutschlands durch das Musical „Anatevka“ und durch Lieder wie „Dona Dona“ von Joan Baez erklingen. Uve Urban hat das „Schicksal“ von Anatevka in beiden deutschen Staaten rekonstruiert (Urban 1995).
- Die US-artige Klezmermusik spielte in Deutschland bis Mitte der 1980er Jahre keine Rolle. Die erste US-Band, die in Deutschland gastierte, war 1984 „Kapeyle“, einen ersten überragenden Erfolg hatte „Klezmetics“ auf dem Berliner Weltmusikfestival „Heimatklänge“ 1988.
- Die Bedeutung Giora Feidmans für die deutsche Klezmerszene ist nicht zu unterschätzen. Ebenso die Rede von den „Authentikern“ wie Joel Rubin und Rita Ottens, die die ersten Klezmer-CDs herausgebracht haben. Die Gruppe Budowitz (siehe Kapitel 4 „Unter dem Traubaldachin“) lebt und produziert überwiegend in Deutschland.

Wir schlagen vor, in der Schule die „deutsche Situation“ nicht isoliert, sondern in dem jeweiligen Kontext zu thematisieren. Im vorliegenden Kapitel soll zusätzliches Hintergrundmaterial zur Situation in Deutschland zusammengestellt werden. Es kann als Arbeitsmaterial und für Referate verwendet werden. Neben einigen Originaldokumenten spielt dabei auch die Frage eine Rolle, wie die amerikanischen Klezmer-Revivalisten Deutschland gesehen, erlebt und beurteilt haben. Eine umfassende Darstellung der deutschen „Geschichte“ von Klezmermusik hat Aaron Eckstaedt 2001 vorgelegt. Ganz besonders aufschlussreich ist das Buch „Virtually Jewish“ von Ellen Ruth Gruber, das 2002 erschienen ist. Gruber bearbeitet die für Amerikanerinnen relevante Frage, warum es in einem Land, in dem kaum Juden leben, ein derart großes Interesse an Klezmermusik geben kann. In der Tat ist seit Mitte der 1990er Jahre Deutschland der weltweit größte Klezmermusik-Markt!

Unterschied zwischen USA und Deutschland schematisch

USA	Deutschland
<p>Es leben 4 Mio Juden in den USA. Das Interesse an jüdischer Musik ist „existentiell“ und weitgehend auf die jüdische Community eingegrenzt.</p>	<p>Es gibt (vor Eintreffen der Aussiedler) gerade mal 50 000 Juden in Deutschland. Das Interesse an jüdischer Musik ist akademisch.</p>
<p>Es gibt eine im Niedergang begriffene Szene „Jewish Music“, „Yiddish Theater“ etc., die weitgehend der Unterhaltung dient.</p>	<p>Es gibt eine politische Szene, die jiddische Lieder als „anti-faschistisch“ singt, aber sehr klein ist.</p>
<p>Die Revivalisten suchen eine „jüdische Identität“ jenseits Religion und Israel (Zionismus).</p>	<p>Die jiddisch singenden Politmusiker/innen arbeiten sich am Holocaust ab und betreiben deutsche Vergangenheitsbewältigung.</p>
<p>Das Kernrepertoire des Revivals sind Instrumentalstücke, erst später kommen Lieder dazu.</p>	<p>Das Kernrepertoire des Revivals vor Eintreffen der US-Bands ist „Hezensmusik“ im Sinne Giora Feidmans.</p>
<p>USA liegt weit von Osteuropa entfernt und Osteuropa ist weitgehend eine romantische Projektionsfläche. Dass dort noch Juden leben wird erst spät entdeckt.</p>	<p>Deutschland rückt nach der Wende nahe an Osteuropa heran. Die frühen Kontakte DDR-Polen/Russland machen sich auch musikalisch bemerkbar.</p>
<p>Der Umgang mit jüdischer Kultur ist relativ unvorbelastet.</p>	<p>Der Umgang mit allem Jüdischen ist extrem vorbelastet.</p>
<p>Eine Kritik an Israel ist kein Problem, ja weitgehend ein Ziel der Bewegung.</p>	<p>Jede Kritik an Israel ist ein Problem, da sie sofort als anti-semitisch bezeichnet wird.</p>
<p>Klezmermusik ist weitgehend Tanzmusik, auch wenn sie im Konzertsaal erklingt.</p>	<p>Klezmermusik ist zum Zuhören da, zum Ernst-Sein, zum In-Sich-Gehen.</p>
<p>Wie jede freie Musikszene muss sich auch die Klezmerszene kommerziell durchsetzen, wenn sie überregional operieren will. Staatliche Unterstützung gibt es nicht.</p>	<p>Eine Musikszene, die sich in die offizielle Politik der BRD „korrekt“ einfügt, kann auf staatliche Unterstützung rechnen (Rundfunk, Festivals, Stipendien).</p>
<p>Die politische Botschaft von Klezmer ist: „wir konstruieren uns eine spezifisch amerikanische jüdisch-jiddische Identität“.</p>	<p>Die politische Botschaft von Klezmer ist: „wir solidarisieren uns mit den Juden, sind antirassistisch und politisch korrekt“.</p>

Der antifaschistische Kampf: Von Lin Jaldati zu „Aufwind“

„Die große alte Dame“ des jiddischen Liedes

Lin Jaldati, 1912 in Amsterdam geboren, gibt zusammen mit Eberhard Rebling seit 1938 Konzerte mit jiddischen Liedern, während des Kriegs im „Untergrund“ unter deutscher Besetzung, sofort nach dem Krieg in zahlreichen europäischen Ländern. Das Künstlerpaar tritt in Osteuropa vor den Resten jiddischer Bevölkerung auf und gibt am 14. Juni 1949 das erste öffentliche Konzert mit jiddischen Liedern in Deutschland. (1948 bereits ein Auftritt im Lager „for displaced persons“ in Berlin Zehlendorf.) Im Publikum saßen Ernst Busch, Arnold Zweig, Anna Seghers. 1952 übersiedelt das Paar nach Ost-Berlin, wo Rebling Rektor der Hanns Eisler-Musikhochschule wird. Das Gesangs-Klavier-Duo wird zwischen 1979 und 1982 mit den beiden Töchtern Kathinka (Geige) und Jalda (Performance) zu einer kleinen „Klezmer-Gruppe“ ausgebaut (siehe Bild). Nach dem Sechstage-Krieg, der expliziten Unterstützung der Palästinenser durch die DDR und der Tabuisierung jüdischer Kultur kann Rebling jiddische Lieder erfolgreich als antifaschistische, Widerstands- und Arbeiterlieder produzieren. Schon 1964 geben Jaldati und Rebling ein Liederbuch heraus, aus dessen Fundus auch die westdeutschen „Polit-Folkloristen“ schöpfen.



Die Konzerttätigkeit des Duos Jaldati-Rebling spiegelt ein gutes Stück Kulturpolitik der DDR wider. So erarbeiteten sie zum 25. Jahrestag der Ermordung Mordechaj Gebirtigs ein Programm mit Liedern dieses produktivsten jiddischen Liedermachers oder nahmen am 5. Mai 1968 in Holland beim 25. Jahrestag der Befreiung teil. Lin Jaldati wurde als „Großmutter der Singebewegung“ gefeiert und trat beim I. Festival

des Politischen Liedes 1970 mit einem Sonderprogramm auf. 1971, als die Botschafter einiger arabischer Staaten forderten, dass Walter Felsensteins Inszenierung von „Anatevka“ an der Komischen Oper Ost-Berlins verhindert werden sollte – Walter Ulbricht jedoch durch ein Machtwort die Premiere ermöglichte –, wurden jiddische Lieder aus Jaldati/Reblings Repertoire und Liederbuch in die Inszenierung eingebaut, die über 500 Mal lief. (Jaldati Rebling 1995, S. 625).

Lin Jaldati und Eberhard Rebling traten 1949 als erste ausländische Gäste nach der Befreiung von den Deutschen in Polen auf. In Lodz und Warschau waren die Säle voll, alle verstanden jiddisch, im Anschluss an die Konzerte wurden gemeinsam jiddische Lieder gesungen. Rebling schreibt: „Es schien, als ob Polen und Juden einander für immer in Frieden gefunden hätten. Welch fatale Illusion! Auf dem Rückweg sagte Lin zu mir [Eberhard]: Das ostjüdische Shtetl gibt es nicht mehr, aber diese Kultur darf nicht verloren gehen. Ich gebrauche nicht gerne große Worte, aber ich betrachte das als meine Aufgabe“ (Jaldati/Rebling 1995, S. 436).

Dass die Aufführung jiddischer Lieder in die politische Diskussion um die Politik Israels geriet, war in der DDR nicht zu verhindern. Das amerikanische Klezmer-Revival war selbst ja auch ein „Ausweg“ aus diesem Dilemma. Eberhard Rebling fand eine andere „Lösung“ des Problems:

Gerade in der Schweiz kam es nach unseren Konzerten mit jiddischen Liedern [1972] oft zu heftigen Auseinandersetzungen über die Politik der israelischen Regierung gegen die arabischen Nachbarstaaten. Lin hatte Paul Dessau gebeten, das scharf anklagende Gedicht „Höre Israel“ von Erich Fried für sie zu vertonen. Als einziges Lied in deutscher Sprache und in der harschen Diktion Dessauscher Klänge wirkte es zwischen den jiddischen Liedern besonders ergreifend. Vor dem Publikum in Bern, Fribourg, Kreuzlingen und anderen Städten bekannte Lin immer wieder, wie schwer es ihr falle, gegen die Politik Israels Stellung zu beziehen (Jaldati/Reblin 1995, S. 627).

<p>Höre, Israel</p> <p>Als wir verfolgt wurden war ich einer von euch Wie kann ich das bleiben wenn ihr Verfolger werdet?</p> <p>Eure Sehnsucht war wie die anderen Völker zu werden die euch mordeten</p> <p>Nun seid ihr geworden wie sie Ihr habt überlebt die zu euch grausam waren Lebt ihre Grausamkeit in euch jetzt weiter?</p>	<p>Den Geschlagenen habt ihr befohlen: „Zieht eure Schuhe aus“ Wie den Sündenbock habt ihr sie in die Wüste getrieben in die große Moschee des Todes deren Sandalen Sand sind doch sie nahmen die Sünde nicht an die ihr ihnen auferlegen wolltet</p> <p>Der Eindruck der nackten Füße im Wüstensand überdauert die Spur eurer Bomben und Panzer</p> <p>(Erich Fried Werke I, S. 430)</p>
---	---

Höre Israel

Erich Fried Paul Dessau

1963

ca. 46

The image shows a handwritten musical score for the song "Höre Israel". At the top, the title "Höre Israel" is written in cursive. Below it, the names "Erich Fried" and "Paul Dessau" are written, with "1963" to the right. The score consists of several staves of music. The first staff has a tempo marking "ca. 46". The lyrics are written in Yiddish: "אלע ווען וועלסטו זיך", "ווען איך בין פון זיך", "ווען איך דאס בליבן", "ווען די קניפ-פון ווערט?", "ווען די שטראל ווערט". There are various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like "p". The score is somewhat messy and appears to be a working draft.

Karsten Troyke

Mit einer Bühnen-Performance, die den Bogen vom jiddischen Theater über Lin Jaldati und Peter Rohland hin zur Show der „Klezmorim“ spannt, tritt zur Zeit Karsten Troyke in Deutschland auf.

Karsten Troyke stammt aus einer im Nationalsozialismus verfolgten Familie, weswegen er schon als Kind in VVN-Kreisen Kontakt zu jiddischsprachigen Juden hat. Seine Mutter liebt jiddische Lieder seit einem Konzert in ihrer Kindheit, und der Vater sammelt jiddische Platten. Als Kritiker und Organisator von Jazzkonzerten hat er Zugang zu vielen Westproduktionen. So hört Karsten Troyke auf privaten Festen jiddische Lieder und versucht als Jugendlicher neben deutscher und internationaler Folklore die jiddischen Lieder Bettina Wegeners, Mike Burstyns, Belinas und Theodore Bikels zur Gitarre nachzusingen. In seinem ersten Konzert 1982 singt er neben eigenen Liedern auch fünf jiddische. Die jiddischen Lieder stoßen auf größere Publikumsresonanz. Von Sara Bialas-Tenenberg, einer polnischen Überlebenden der Schoah, die ihn 1987 bei den Tagen Jiddischer Kultur hört, lernt er weitere Lieder und arbeitet mit ihr an seinem Jiddisch. Nach der Wende lebt Troyke weiterhin als

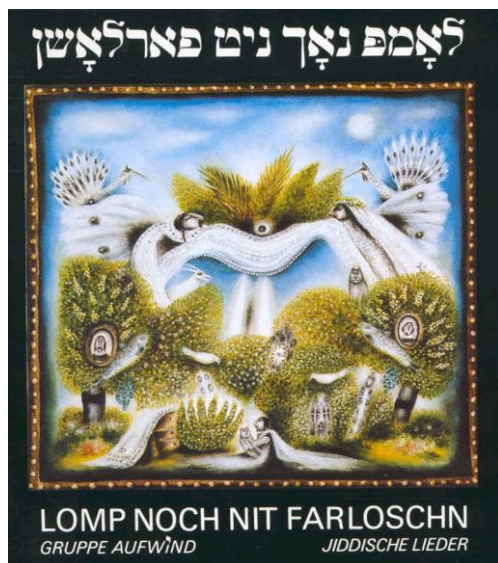
freiberuflicher Musiker, tritt gelegentlich auch als Schauspieler und Sprecher auf. Das deutsche Chanson wird ein zweiter Schwerpunkt seiner Programm.

„Oft bin ich gefragt worden und oft habe ich mich dann selbst gefragt: Wie komme ich dazu, warum mache ich das: jiddische Lieder zusammentragen, öffentlich singen - hier in Deutschland? Es war nicht so sehr die Musik, die mich faszinierte. Es war eher der Anti-Nazi-Konsens in meiner Familie und die Haltung in Liedern wie ‚Sug nischt kainmul, as di gaist dem letzten Weg - Sag nie, dass du den letzten Weg gehst‘, mit denen ich mich identifizierte“ (Eckstaedt 2001, S. 22-23).

Troykes Repertoire umfasst „Klassiker“ der Revival-Bewegung (wie „Der Rebbe Elimelekh“), Jüdische Musical-Songs (wie „Bai mir bist di shain“), Nach-, Neu- und Eigenkompositionen (wie „Yiddish Reggae“). Für seine Bühnen-Performance genügt ihm häufig eine Klavierbegleitung. (Siehe unten „Papirosn“.)

„Aufwind“

Die Berliner Gruppe „Aufwind“ gibt es seit 1984. Die Mitglieder unternahmen – wie sie es selbst nennen - „Studienreisen zu den Stätten ostjüdischen Geisteslebens“ in Polen, Rumänien, Ungarn verbunden mit eingehender Beschäftigung mit der jiddischen Sprache, Geschichte und Kultur. Ihre Arbeit stand zunächst durchaus im Zeichen des antifaschistischen Kampfes, musikalisch in der Nachfolge von „Zupfgeigenhansel“ (siehe unten). Mit der „Wende“ wendet sich bedingt durch zwei Neuzugänge „Aufwind“ verstärkt der instrumentalen Klezmer-Musik zu. „Aufwind“ wird daher of als „erste deutsche Klezmer-Band“ bezeichnet. Sie integriert in ihr Liederprogramm Instrumentalstücke – noch nicht allerdings auf „Lomp noch nit farloschn“, 1989. Von 1992 bis 1995 wirkte „Aufwind“ bei der Inszenierung von „Ghetto“ und 1994/95 bei „Schneider und Schuster“ (beides Theaterstücke von Joshua Sobol) am Berliner „Maxim-Gorki Theater“ mit. (Bemerkung: Giora Feidmans Einstieg in die deutsche Szene fand 1984 ebenfalls mit „Ghetto“ von Sobol statt, damals auf der anderen Seite der Mauer in einer Westberliner Peter-Zadek-Inszenierung.)



In einem am 19.10.200 im Berliner Haus der Kulturen gehaltenen Vortrag interpretiert der 1988 zu „Aufwind“ gestoßenen Bass-Spieler Heiko Lehmann die späte DDR-Zeit folgendermaßen (Lehmann 2000):

In 1984 a band was founded in East Berlin which was to become Germany's first klezmer-oriented ensemble. They started with German folk music, but one of the members knew Zupfgeigenhansel's first recording with Yiddish songs and was interested in doing more of this sort of thing (Zupfgeigenhansel's record label was owned at the time by West Germany's Communist Party [Verwechslung der „Pläne-Verlags“ mit der westdeutschen Partei DKP - Stroh], which is how the record made its way to the

East). So after a short while the band started with Yiddish songs. In the beginning, one could hear where the idea came from; the arrangements were pretty much like Zupfgeigenhansel's. But more and more instrumental music came into their repertoire, and this also influenced the song arrangements. When a bass player joined [= Autor des vorliegenden Beitrags!] the band in 1988, they felt ready to focus fifty percent of their repertoire on klezmer music. This band was called Aufwind.

Disconnected from the West and the klezmer revival in America, the band's only chance to collect material was to go to East Europe and find Jewish people and places which had survived the Holocaust. The members of the band had no idea whether the fact of Germans playing klezmer and singing Yiddish songs would be accepted by Jews or taken as an insult. They were totally unsure of their skills in this music and were ready to quit if the response by East European Jews was negative. But people encouraged them to continue. Back in East Berlin, Gerry Wolf invited them to both his TV broadcasts with Yiddish songs and stories, and he also worked with them in theatre. In 1988, Aufwind was invited by the state-run record label AMIGA to record its first album.

Meanwhile, the annual Days of Yiddish Culture festival in East Berlin, organized by a few people around poet Jurgen Rennert and Jalda Rebling, became a forum for Yiddish performers in East Germany, Jewish or not, and Yiddish writers from the Soviet Union, writers who survived the Stalinist executions; most of them were over seventy years old. Karsten Troyke became the mentor of young Yiddish singers in East Berlin and introduced them to one another, Aufwind got in touch with Lin Jaldati and her family, performers in East Germany had a forum to meet and exchange ideas, often for the very first time.

Yiddish and klezmer in East Germany were in a wired position. On the one hand, they were not liked by the officials who suspected the scene of being pro-Israel; on the other hand, their anti-fascist dogma prevented them from forbidding it. So they tolerated the annual festival and the performing activities of the protagonists, but also tried to make use of them by hiring some of them for memorial days; the reason that they allowed Aufwind to record was the 50th anniversary of Kristallnacht.

There were several reasons for Gentiles to learn Yiddish songs. A few Yiddish songs were part of the student culture in the sixties and seventies. Among young Christians, there was certainly guilt, the resulting of the church having provided more information than usual about the Holocaust. Due to the influence of the Zupfgeigenhansel repertoire, some Yiddish songs became part of the folk music repertoire. Other people learned Yiddish songs because they thought of this as a natural part of an anti-fascist song repertoire. And finally, Yiddish and klezmer became a counter culture in opposition to official state culture for some of the East German protagonists.

Zwischenfazit

In der DDR gab es eine hoch qualifizierte, aber kleine Tradition jüdischer Kultur. Die Auseinandersetzung mit Israels Politik war heftiger als im Westen, zwang die Akteure dazu Stellung zu beziehen. Wolf Biermann, der im Westen bekannteste DDR-Liedermacher, hat angesichts seiner generellen DDR-Kritik explizit die Israel-Politik „verständnisvoll“ kommentiert und damit bei den West-Linken viel Ärger hervorgerufen.

Peter Rohland und Burg Waldeck

1963 tritt der „Chansonnier“ Peter Rohland im Düsseldorfer Kom(m)ödchen erstmals mit einem Programm Jiddischer Lieder auf. 1964 ist er bei der Gründung des „Festivals Chanson Folklore International“ auf Burg Waldeck beteiligt. „Waldeck“ gerät bald in politische Auseinandersetzungen, die TeilnehmerInnen „spalten“ sich und die Leitung beschließt, 1969 das Festival aufzulösen. Ergebnis ist eine eher „unpolitische“ Folkszene (die es heute noch gibt) und die Szene des „politischen Liedes“, für die Wolf Biermann 1966 den Terminus „Liedermacher“ geprägt hat und die sich „an der Straße“ orientiert. In der DDR findet, gleichsam als Gegenpol, 1970 das erste Festival des Politischen Liedes statt. <G:\CDROM\Klezmer\mp3\rohland.mp3>



Während sich, wie das Beispiel von „Aufwind“ zeigt, die spätere DDR-Szene am westlichen Vorbild des „Zupfgeigenhansel“ (1979) orientiert, hat „Burg Waldeck“ eher den Blick nach Osten gewendet. Gisela Probst-Effah schreibt über Burg Waldeck (Probst-Effah 2000):

In den Jahren 1964 bis 1969 wurde auf der Burg Waldeck das Festival Chanson Folklore

International veranstaltet. Es entwickelte sich zu einem der zentralen Ereignisse der frühen Folkbewegung in der BRD. Die Folkszene der BRD war Teil einer internationalen Bewegung. Sie war beeinflusst von amerikanischen Vorbildern. In den USA war die Folksongbewegung eng verknüpft mit der Bürgerrechtsbewegung (Civil Rights Movement), die sich für die Gleichberechtigung der farbigen Bevölkerung engagierte, und mit der Bewegung gegen den Vietnamkrieg. Bekannte amerikanische Folksinger waren Pete Seeger, Joan Baez, Tom Paxton, Bob Dylan, Phil Ochs, Judy Collins. Andererseits war die Liedermacherszene der sechziger Jahre stark beeinflusst vom französischen Chanson. Französischer Einfluß zeigte sich u. a. bei Franz Josef Degenhardt und bei Peter Rohland (1933-1966), der als einer der Initiatoren der bundesrepublikanischen Folkbewegung gilt.

Rohland gehörte trotz der französischen Prägung zu den ersten deutschen Folklore-Sängern, die auch deutsche Lieder sangen. Das war damals unter vielen Jugendlichen verpönt, vor allem wegen des Mißbrauchs vieler Lieder im Dritten Reich. Anknüpfungspunkte für ein gegenwärtiges Volksliedsingen sah Rohland u. a. in der weitgehend unbekanntem, in nur wenigen Liederbüchern überlieferten Tradition demokratischer Lieder. Die bekannteste

Sammlung solcher Lieder war 1954 und 1962 in der DDR veröffentlicht worden: die zweibändige Sammlung Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten von Wolfgang Steinitz. Die Liedsammlung von Wolfgang Steinitz avancierte im Verlauf der siebziger Jahre zur Bibel der Folk- und Liedermacherszene. Zu Rohlands Themenkreisen gehörten auch jiddische Lieder; damit beeinflusste er nachhaltig die deutsche Folkszene, die zu einer starken Wiederbelebung jiddischer Lieder führte.

Bei den Waldeck-Festivals lag ein starker Akzent auf gesellschaftskritischen und politisch engagierten Liedern. Das führte am Ende der sechziger Jahre unter dem Einfluß der Studentenbewegung zu einer starken Politisierung. 1968 war das Jahr vieler studentischer Protestaktionen, die durch politische Ereignisse (z. B. die Notstandsgesetze, den Vietnamkrieg) ausgelöst worden waren. Während des Waldeck-Festivals von 1968 traten Gruppen unter den Zuhörern auf, die politische Diskussion verlangten. Einige Teilnehmer forderten, das Singen und Musizieren zugunsten politischer Aktion aufzugeben: „Sänger werden bei revolutionären Aktionen nicht mehr benötigt... Also: stellt die Gitarren in die Ecke!“ 1969 fand das letzte der großen Waldeck-Festivals statt.

Espe, Zupfgeigenhansel und Hai & Topy Frankl



Prototypisch für die „neue westdeutsche Szene“ (= Links-Fraktion aus Burg Waldeck) sind drei Platten-Produktionen jiddischer Lieder, in denen der jüdische Widerstand unter den Nazis thematisiert wird, die jiddische Arbeiterlieder enthalten und einige in der Folklore-Szene umlaufende Songs aus der Jewish Theater-Szene der USA bringen.

(1) Zwischen 1977 und 1981 erscheinen drei LP's mit jiddischen Liedern der Gruppe Espe. Das Repertoire knüpft an die beiden damals wichtigsten Liedersammlungen von Jaldati/Rebling (seit 1966) und Janda/Sprecher (1962) an. Die Platten sind gut dokumentiert, mit Texten versehen und kommentiert.

Zu ihren Zielen schreiben Espe: „Jiddische Lieder mögen bereits historisch sein, beschreiben aber zumeist das, was auch heute noch Randgruppen und Minderheiten überall in der Welt erfahren müssen. So stehen für uns diese Lieder auch exemplarisch gegen die aktuelleren Formen und Erscheinungen der Unterdrückung und Gewalt gegenüber jeder Gruppe“ (Plattentext der LP „Jiddische Lieder 3“).

Espe stellen somit ihre Aktivitäten nicht in den Dienst eines Holocaust-Memorial-Rituals, sondern in den Kontext des „internationalen Kampfes“ um die Rechte der Verfolgten in aller Welt. Hierbei ist auch an die von Israel vertriebenen Palästinenser gedacht.

(2) Die Gruppe „Zupfgeigenhansel“ zitiert mit ihrem Gruppennamen schmunzelnd die Jugendbewegung, macht aber alles andere als jugendbewegte Musik. Die Platte „Jiddische Lieder“ wurde 1979 produziert und vom Kollegen Dieter Süverkrüp in Anlehnung an Chagall bebildert (siehe Abbildung). Neben vier „traditionellen Liedern“ enthält die LP drei amerikanische Lieder des Jewish Theater (jeweils falsch bezeichnet) und 6 Lieder aus Ghettos

und Lagern. Im Begleitheft, das immer wieder als „Bibel“ der Straßenmusikszene, die sich jiddischer Lieder annahm, bezeichnet wurde, sind Bilder, Noten und Texte vereint. Es heißt dort programmatisch:

„Die Lieder der Ostjuden waren immer mehr als ein Trost in ihrer Armut, sie waren ein lebensnotwendiges Mittel der Selbsterhaltung. Die jiddischen Lieder sind geprägt von Melancholie, Trotz, Traurigkeit und Hoffnung. Sie sind zu verstehen als Aufruf für eine Welt, in der ein derartiges Schicksal wie das der Juden unmöglich wird.“

Hier ist nicht von Wiedergutmachung die Rede, sondern von der Vision einer „besseren Welt“, in der ein Holocaust nicht mehr möglich ist. Leider hat es seit noch viele Arten und Varianten des Völkermordens gegeben – die Vision von Zupfgeigenhansel ist noch unerfüllt geblieben.

(3) Neben Espe und Zupfgeigenhansel wurde noch eine LP des schwedischen Duos Hai und Topsy Frankl für die linke Bewegung Westdeutschlands von Bedeutung:



Die erste Platte von Hai und Topsy Frankl, die zeitgleich mit dem Liederbuch „Jiddische Lieder“ bei Fischer erschien, verbindet Zisl, den Straßenmusikanten - ein berühmtes und viel verwendetes Foto aus dem Besitz des YIVO - mit einer erhobenen Faust (siehe Abbildung). Der noch eindeutig politische Titel der Platte wurde vom Fischer-Verlag bereits abgeschwächt. Die Neuauflage des Liederbuches 1996 im Gütersloher Verlagshaus heißt – trendgemäß – „Wenn der Rabbi singt. Jiddische Lieder“. Die CD-Ausgabe von „Wacht Oj!“ heißt ebenfalls nur noch „Jiddische Lieder“.

Das amerikanische Klezmer-Revival klingt im Nachwort der Liederbuchausgabe von Hai & Topsy Frankl an:

In den sechziger und siebziger Jahren konnte man in Europa eine ganze Menge Platten mit jiddischen Liedern erhalten, die in den USA eingespielt waren: Theodor Bikel auf Electrola, Ruth Rubin, Riverside Records, Horowitz Family, Folkway Records, Martha Schlamme, Vanguard und viele andere. ... Vor kurzem fanden wir in Stockholm zwei 1977 und 1978 erschienene Einspielungen der Gruppe „Klezmorim“ mit den Titeln „East Side Wedding“ und „Streets Of Gold“ auf Arhooli. Sie enthalten jiddische Hochzeits- und Tanzmusik, überwiegend instrumental, selten mit Liedtexten. Die Gruppe lebt in San Francisco, Kalifornien, und spielt nach alten Vorbildern, die sie teilweise im jiddischen Museum in Berkeley und auf alten 78er Platten gefunden haben. Sie haben den richtigen jiddischen Sound.

Aus politischen Gründen liegt jedoch das Hauptinteresse von Hai & Topsy Frankl wie auch aller übrigen ost- und westdeutschen Musiker/innen auf Liedern und auf Texten, nicht auf der Instrumentalmusik. Es geht nicht (wie in den USA) um eine „kulturelle Identität“, sondern vorwiegend um eine politische Botschaft, also weniger um „harts un gefil“ sondern viel eher um Verstand und Agitation.

Aaron Eckstaedts Bestandsaufnahme

Aaron Eckstaedt hat Ende der 1990er Jahre 10 deutsche Klezmer-Musikgruppen und Musiker/innen befragt, in welchem Verhältnis zur Jiddischkeit sie stehen. Er hat dabei drei mögliche Positionen ausgemacht, die zu etwa gleichen Teilen die deutsche Szene zu bestimmen scheinen:

- erstens Musiker/innen, die einen wie auch immer gearteten jüdischen Hintergrund haben (vor Ankunft der Aussiedler im Laufe der 90er Jahre gab es in Deutschland 50 000 Menschen, die sich Juden nannten, heute sind es knapp über 100 000).
- zweitens Musiker/innen, die aus einer politischen Motivation heraus Klezmermusik machen und damit irgendwie in der Tradition des (deutschen) jiddischen Politliedes stehen,
- drittens Musiker/innen, die „just for fun“ spielen, den „Balkan-Sound“ der Klezmermusik lieben oder die Melancholie der Melodien.

Feidman-Schüler/innen sind in allen drei Kategorien zu finden. Ich nenne als Beispiel Willem Garre, der einige Jahre hindurch ein deutscher Assistent bei Feidmans Kursen in Deutschland war. Garre ist befreundet mit mehreren Deutschen jüdischen Glaubens, worunter auch Konvertiten zu finden sind, d.h. Menschen ohne jüdische Mutter, die aber einer jüdischen Gemeinde angehören. Garre spielte vermittelt über diesen Bekanntenkreis auch bei einer Hochzeit in Israel, wo sich „gemischte“ Paare jüdisch trauen lassen. Dabei singt er Lieder in hebräischer Sprache, was die ortsansässigen Israelis zu Tränen rührt.

Giora Feidman

Feidman hat unabhängig vom amerikanischen Klezmer-Revival zeitgleich eine besondere Variante von Klezmermusik nach Deutschland gebracht. Noch 2015 beherrscht sein Name in jedem Plattengeschäft die Kategorie „Klezmer“. Unter „Israel“ wird man ihn nicht finden, ist er doch trotz seiner zur Schau gestellten Jiddischkeit ein raffinierter Kritiker der verbohrten Kulturpolitik Israels: er spielt in einer arte-Dokumentation (1995) den Pilgermarsch aus Richard Wagners „Tannhäuser“ in Auschwitz, in einem anderen Film „Häns'chen klein“ auf einer israelischen Straße und sagt, das sei „Klezmer“. Auch in Deutschland ist der Feidman-Kult nicht unumstritten, wie der folgende Eintrag auf der Seite <http://www.klezmer.de> zeigt:

Giora Feidman – The Maestro

Giora Feidman wurde 1936 in Buenos Aires geboren. Bereits mit 20 Jahren kam er zum Israel Philharmonic Orchestra, dem er insgesamt 18 Jahre angehörte. Nach vielen internationalen Erfolgen spielte er 1984 die Hauptrolle in Peter Zadek's Produktion von Joshua Sobols „Ghetto“. Im selben Jahr erschien seine erste Veröffentlichung in Deutschland. Die erste Solo-Tournee bestritt er 1985 mit herausragendem Erfolg. Seitdem spielt der heute in New York lebende Klarinettenist regelmäßig vor ausverkauften Sälen in Deutschland.

Die Welt seiner Musik kennt weder Grenzen zwischen Musikstilen noch zwischen Völkern.

Es ist für ihn auch eine Selbstverständlichkeit mit dem Palästinenser Mawassii aufzutreten. Viele alte und neue Bands orientieren sich an seinem Stil. Sein Klarinettenspiel ist unverwechselbar und selbst ein Laie wird seine Musik unter vielen anderen heraushören können. „Er überbrückt viele Klüfte zwischen Generationen, Kulturen und sozialen Unterschieden. Und er tut all dies mit künstlerischer Vollendung. Lang lebe Giora, seine Klarinette und seine Soul Music!“ (Leonard Bernstein)

Kommentar Andreas:

Für den echten Klezmer-Fan ist alles was mit Giora Feidman zusammenhängt zu kommerziell. Er ist ein weltbekannter Star, und seine Orchester sind keine typischen Klezmerbands. Er versucht die Klezmermusik zu verbreiten und gekonnt zu vermarkten, aber nicht in ihrer tatsächlichen Form. Ich denke, daß einige seiner Stücke auch ein falsches Bild auf die Musik und ihre Geschichte werfen. Nur wenige seiner Platten z.B. die „jiddischen Lieder mit Katja Beer“ und „Viva el Klezmer“ spiegeln einen kleinen Teil der wahren Klezmermusik wieder. Für Liebhaber klassischer Musik ist Giora Feidman eine besondere Abwechslung, aber nicht für einen Klezmer-Fan. Sein „Klezmer“ ist für jedermann hörbar, und wem es gefällt, kann sich weiter orientieren; an kleineren typischen Bands. Dennoch wird Giora Feidman immer der „King of Klezmer“ der heutigen Zeit bleiben, weil niemand Klezmermusik weltweit so vermarktet wie er.

Kommentar Gus:

Giora Feidman ist sicherlich der in Deutschland der bekannteste Musiker, der sich mit Klezmer beschäftigt. Man kann sich allerdings darüber streiten ob die Musik die er spielt, Klezmer ist. Ich habe einmal gehört, daß er in Musikerkreisen auch als „Heino des Klezmer“ bezeichnet wird. Man kann zumindest geteilter Meinung über seine Musik sein. Ich jedenfalls (wie euch sicher aufgefallen ist), bin **kein** Fan von ihm! Erwähnt sei an dieser Stelle auch, daß es eine ganze Reihe von Büchern und Notenschriften von ihm gibt, zum Teil entstanden aus und für die workshops, die der Maestro in ganz Deutschland gibt. (Über deren Qualität kann ich allerdings nichts sagen, ich habe sie mir noch nicht angesehen.) Suspekt an Giora Feidman sind mir vor allem sein ausgeprägte Sendungsbewußtsein, das spirituell angehauchtes Auftreten und die stark finanziell orientierte Musik-Politik.

		
1992 (eine der ersten CD's)	2000	2012 (die aktuellste CD)

Henry Sapoznik (Leiter des „KlezKamps“)

Im Gegensatz zu Frankl, die mit gewissem Erstaunen und Bewunderung die Vorboten des US-Klezmer-Revivals in Stockholm vernehmen, sind die amerikanischen Revivalisten entsetzt über die Art und Weise, wie in Westdeutschland jiddische Musik, Folklore und Holocaust-Klischees miteinander verknüpft werden. Henry Sapoznik schreibt 1999 über seine Begegnung mit der LP von „Zupfgeigenhansel“ im Jahre 1979:

The album, Jiddische Lieder (‘ch hob gehert sogn) – Jewish Songs (I once heard it said) – played in an un-Jewish „folkie“ style, was a hodgepodge (= Eintopf) of the usual suspects of Yiddish songs („Dona, Dona,“ etc.) framed by photos from the Holocaust with cutesy illustrations of „Jews“. (Why, I thought, are Jews in non-Jewish contexts pictured with beards and no moustaches, as if they were Amish?) If this was the state of consciousness of Yiddish music in Europe, I felt even more certain about our chances to make a splash (Sapoznik 1999, S. 200-201).

In anderem Zusammenhang konstatiert Sapoznik erstaunt, dass sich die Zupfgeigenhansel-LP 35 000 Mal verkauft hat. Platten der berühmtesten US-Klezmer-Gruppen hatten bis 1995, bevor Itzhak Perlmans Film herauskam, die Marke von 5 000 Auflage nicht überschritten (Bauer 2000, S. 168). Dennoch wäre es übertrieben mit Sapoznik zu denken, das „deutsche Bewusstsein“, gegen das sich Zupfgeigenhansel mit ihren jiddischen Liedern wandten, sei das dieser LP. Im Gegenteil: Zupfgeigenhansel befindet sich im kleinen Lager der westdeutsch-antifaschistischen Linken, die durch Straßenmusik den deutschen „state of consciousness“ ein wenig provozieren wollten. Die für Henry Sapoznik offensichtlich wichtige Frage der „Authentizität“ spielte eine vollkommen untergeordnete Rolle.

Brave Old World (Michael Alpert)

Von mehreren amerikanischen Klezmer-Bands liegen Berichte darüber vor, wie sie sich bei ihren ersten Auftritt in Deutschland fühlten. Viele Band-Mitglieder hatten Eltern oder Großeltern, die aus Deutschland oder Osteuropa bzw. ehemaligen großdeutschen Gebieten kamen. Michael Alpert von „Brave Old World“ schrieb zwei jiddische Lieder über seine Eindrücke anlässlich der ersten Berlin-Besuche:

<p><i>Berlin Ouverture (Sing, majn fidl)</i></p> <p>Ich laufe herum auf dem Polenmarkt, finster der Himmel über Berlin. Ein Jude unter Türken, Polen, Zigeunern, Ein Jude aus Amerika hierher geraten. Gefallene Engel sind da, die Armen, Flüchtlinge von einer neuen Art. Verkaufen und kaufen - Es ist ihnen gleich, wer ich bin. Denn die Verkäufer von gestern Sind heute die Kunden.</p>	<p>Auch wir sind vor nicht langer Zeit Hier gewesen, gehandelt mit denselben Waren.</p> <p>(Refrain: original) To sing, majn fidele, Schpil, majn fidele, Wi frijer hot nit geschpilt kejner. Un sing mir zu a schejn goless-lidl, mit a benkschaft a rejner.</p> <p>(goless= Diaspora, benkschaft = Sehnsucht)</p>
--	---

Im Plattentext der CD „Beyond The Pale“ schildert „Brave Old World“ den Hintergrund solcherart Deutschland-Erfahrung: Warum kommen wir nach Deutschland, was wollen wir hier? fragen sie sich, sind sie „Gastarbeiter“ oder die „Reichen“, denen die neuen Armen aus Osteuropa ihre Waren zu verkaufen versuchen? Was ist aus der Armut-Melancholie der USA-Juden geworden? Sie ziehen Parallelen zwischen „Judenwitzen“ und neuen „Türkenwitzen“ und machen sogar das Wortspiel „Türkenwitz = Judenwitz = Auschwitz“. Die skeptisch-kritische Einschätzung der US-amerikanischen „Jiddishkayt“ verpackt Michael Alpert in die deutsche Schreibweise des Jiddisch (zum Beispiel „majn“ statt YIVO-„mayn“).

Bemerkung: Der Refrain des Liedes von „Brave Old World“ erinnert an denjenigen von „Schpil’sche mir a lidele in jiddisch“, weist aber keinerlei musikalische Ähnlichkeiten auf.

Klezmer Conservatory Band (Judy Bressel)

„Clouds of ambiguity hover around German klezmer“ stellt Mark Slobin fest (Slobin 2000, S. 56), nachdem er einige US-amerikanische Klezmermusiker/innen interviewt hatte, die in Deutschland erfolgreich aufgetreten sind. Judy Bressler, die Sängerin der Klezmer Conservatory Band und Solistin in der in Krakau spielenden Schlußszene des Filmes „In the Fiddler’s House“, drückt diese Zweispältigkeit im Gefühlshaushalt einer US-Amerikanerin folgendermaßen aus:

That first trip we went to Germany and Poland, we were completely wrung up, I had nightmares that whole trip, all sorts of violent dreams, basically, of decimation. We were flying home and I said to Hankus [Leiter der Klezmer Conservatory Band], should we be coming here at all? ... Are we making things easier for people with guilty conscience? Are we collaborating in some way all these years later? ... The [Jewish] culture was pretty effectively destroyed, but the people still go on. Hitler didn’t win. As complicated and emotionally draining and as many moral and ethnical questions that arise on these kinds of trips, we decided it’s okay that we’re doing it, and it’s something we’re going to do, even though it’s hard. I don’t like being in Germany, and the sooner we leave, the better: Every person on the street that’s elderly, I think where were they, and what were they doing? Everbody that’s sixty or seventy or older, where were you, how much blood is on your hands? And there’s no way of answering that (Slobin 2000, S. 57).

Slobin interpretiert die Gefühle von Judy Besser richtig, wenn er feststellt, dass das Unwohlsein auf deutschen Straßen mit der warmen Atmosphäre in Klezmer-Konzerten stark kontrastiert. Ja, Deutsche sind eben nicht alle gleich – heute genau so wenig wie früher. Und die auf der Straße sind überwiegend nicht diejenigen, die Klezmer-Konzerte besuchen.

Judy Besser hat festgestellt, dass das deutsche Publikum zunächst sehr „akademisch“ an die Klezmer-Konzerte herangeht. Es sei nicht gewohnt, im Konzert einfach locker zu tanzen, Spaß zu haben, sich zu amüsieren. Wenn es ihr aber gelänge, die Menge in Bewegung zu setzen, dann passiere etwas oft beängstigendes. Das Publikum käme fast außer Kontrolle, sie bekomme Angst, dass etwas passiert, dass Leute zu Boden gehen... „I spend a lot of time saying, ‚Nice and easy‘. They begin very intellectual and detached, and when you invite them up to dance, there’s this transformation, almost like cathartic release, to the music“ (Slobin 2000, S. 58). Die Leichtigkeit „nice and easy“, mit der US-Amerikaner ihre „Yiddishkayt“ feiern können, bringen deutsche Menschen nicht auf. Eine Mischung von Holocaust-Patina und zwanghafter Schützenfest-Fröhlichkeit dürfte in Deutschland nicht einfach weg zu

spielen sein, wenn eine Band zudem mit einer US-amerikanischen Show auftritt, die alles andere als ein gewohntes Holocaust-Ritual ist.

Ellen Ruth Gruber (2002)

Ellen Ruth Gruber ist eine amerikanische Journalistin, die sich Ende der 1990er Jahre in Mitteleuropa aufhilet und die dortige „Klezmer-Begeisterung unter der Bezeichnung „Virtuelle Jewish“ analysierte (Gruber 2002). Anlässlich eines Konzerts von „Brave Old World“, das 1997 in der Marienkirche von Flensburg stattfand und wo die amerikanischen Juden unter einem Christusbild spielten, das Publikum still da saß und „die Musiker wohl die einzigen Juden im ganzen Raum waren“, schreibt Gruber:

„Klezmer even more than other Jewish music ist the quintessential Jewish culture product. Involvement with Jewish music is one of the most universal access routes to an emotional, even physical encounter with the „rhythm of Jewish life“, an easy ticket into the virtual Jewish world. Non-Jewish musicians presenting their interpretations of klezmer in closed-circuit contact with non-Jewish audiences can easily diffuse a virtual sense of „Jewishness“ that fits their own definitions.“

„Neben einer neuen Musik brachten die US-amerikanischen Gruppen noch etwas anderes nach Deutschland: die zeitgenössische Begegnung mit „wirklichen Juden“. Die Musik von Kapelye war das genaue Gegenteil all der sentimental, nostalgischen und an Holocaust gebundenen Lieder, die das Repertoire der folkloristischen Jiddisch-Szenen ausgemacht hatten. Klezmer repräsentierte wirkliches jüdisches Leben und nicht ein nostalgisches Abbild eines osteuropäischen „Schtetl“.

Zusammenfassend: es gibt Klezmer als politisches Statement, Klezmer als ein Mittel psychischer Heilung, Klezmer als eine Musik, die osteuropäische Kultur widerspiegelt, Klezmer als modische Weltmusik, Klezmer als Sprungbrett einer neuen Avantgarde, Klezmer als Klischee des lachenden und weinenden Juden und Klezmer einfach als Tanzmusik, die gut abgeht.“

Joel Rubin (2004)

Joel Rubin ist Klarinettist, hat „Brave Old World“ mit begründet und ist seit 1991 (mit der CD Yikhes bei Trikont) zusammen mit Rita Ottens als produktiver Klezmerforscher auf dem deutschen Markt aufgetreten. Nachdem er sich in Deutschland nieder gelassen hatte (ihm später eine Promotion aber nur in England und eine Professur in den USA möglich war), machte er sich im Konkurrenzkampf innerhalb der deutschen Klezmerszene nach der Wende, in der er Klezmermusik ist Zeichen von „Jewishness“ verteidigte, einige „Feinde“, teils echte, teils imaginierte. Eine „Abrechnung“ mit Deutschland ist in dem Aufsatz „The Sounds of the Vanishing World”: The German Klezmer Movement as a Racial Discourse“ (2004, ausgearbeitete Version eines Vortrags vom September 2002 am Max Kade Institute for German-American Studies at the University of Wisconsin in Madison) von Joel Rubin und Rita Ottens enthalten:

Within the united Germany, music which is marketed and perceived as “klezmer” has become an auditory pictogram - a “sonogram” - to denote „Jew” and „Jewishness”. On German television, for example, it is the sound of the klezmer clarinet in particular which accompanies images of Auschwitz victims as well underscoring portrayals of such different personalities as

the Jewish scholars of the Frankfurt School, the psychologist Erich Fromm, the artist Chaim Soutine, the cellist Misha Maisky, and Paul Spiegel, the present leader of the German Jewish community - serving to signify them *as* Jews. This reintroduction of labeling Jews - in this case not with the Yellow Star (*Judenstern*) as during the Nazi regime, but with the music of the annihilated Yiddishspeaking Eastern European Jewry - runs parallel to the distribution of information about Yiddish music and culture, in which Jews are depicted as victims, albeit as a nomadic („wandering“) people that has kept its humour, in spite of its suffering. Surrounded by a set of iconic mannerisms such as shrugged shoulders and arms raised to the heavens, as well as the usage of a picturesque language that appears (to Germans) like distorted German, their overall qualities include a resistance to „fate“, which is combated by jokes (Jewish wit) and song, and with a vivid display of emotionality („laughing and crying“). These stereotypes and patterns have crept into the public mind in the past years via presentations of Jewish music and appear to have gone largely unnoticed by politics, academe, the church, and the media - if they have not actively employed and supported it. (Mis)information of the above kind is distributed mostly by non-Jews and lay people to audiences who are equally uninformed. As a result, many Jews in Germany have chosen to keep their distance from, if not to openly express their antipathy towards klezmer music itself and the wave of enthusiasm it has aroused among Germans - but less so against their surroundings which forcefully define and homogenize them via klezmer music contrary to their self-definitions as Jews.

By the early 1990s I had already begun to notice the tension and aggravation, and also the extreme reactions among klezmer audiences, but I could not make sense of it at that time. Noticeable to me were above all stereotypical behavioral patterns and recurring semantic structures that seemed to be indications of deep-rooted psychological disturbances which I attributed to the individual's exposure to Jews and Jewish music. Moreover, I began to experience that asking questions or even the slightest criticism on my part of a musical rendition of Yiddish music (as created by members of the German klezmer movement) was countered with the assumption that I was „forbidding“ (*verbieten*) Germans from performing Jewish music; sometimes it has been angrily counteracted by my counterparts' stepping into the victims' shoes and claiming „reverse anti-Semitism“. In this context, the usage of classificatory terminology such as „Jewish“ and „non-Jewish“ was seen as offensive by many non-Jewish German performers. Such accusations, which have often been accompanied by the assumption that I would „own“ the truth, were to form the core questions of my later research. It was not so much a question of *what* was said, but the *uniformity* of it which aroused my interest: I would often hear essentially the same reaction - be it from a sales lady at a record store or from a university professor [gemeint bin ich mit einer Kritik an Rubin/Otts Unterrichtsmaterialien 2001] - almost always accompanied by a what seemed to me out-of-place aggravation and also verbal aggression towards me.

Eine Kombination von Musikmachen, Singen, szenischer Interpretation und Reflexion aus dem Themenfeld „Jiddische Lieder als Politfolklore“ auf dem Weg zum (entpolitisierten?) Klezmer bietet sich nach dem bereits im Kapitel 2 „Schpil’sche mir a lidele in jiddisch“ vorgestellten Verfahren auch zu drei unterschiedlichen Interpretationen des jiddischen Liedes „Papirosn“ an. „Papirosn“ heißt (auf Russisch) „Zigaretten“. Das Lied handelt von einem Jungen, der Zigaretten verkauft. Jede Berlin-Besucher/in Anfang der 90er Jahre – unmittelbar nach der „Wende“ – wird noch gut die jungen Zigarettenverkäufer an fast allen Berliner U- und S-Bahnstationen in Erinnerung haben, die osteuropäische und asiatische Schwarzmarktware feil boten. Der von „Brave Old World“ besungene „Polenmarkt“ war eine andere, eher touristisch attraktive Variante dieser Situation, während die Zigarettenverkäufer meist als lästig empfunden wurden. Genau dies ist der Inhalt des Liedes „Papirosn“, dessen Text von Hermann Jablokoff (1903-1981) stammt. Die Melodie ist einem rumänischen Volkslied entnommen. Jablokoff ist 1924 nach den USA emigriert und arbeitete dort für diverse Jüdische Theater. 1932 brachte er das Musical „Papirosn“ heraus, mit dessen Inhalt er an das Program von Grodno kurz nach dem Ersten Weltkrieg erinnert. Die geschilderte Situation ist die des in Russland von Lenin erlaubten privaten Klein-Straßenhandels, der allerdings – wie im vorliegenden Beispiel – die Familie des Händlers nicht ernähren konnte.

Kommentare zu den verwendeten Musikbeispielen

- Karsten Troyke: „Papirosn“, aus der CD „Shuloym Alaykhem“

Troykes Interpretationsart kann mit derjenigen Peter Rohlands (siehe Kapitel 6 „Tsen Briday“) verglichen werden. Trocken bis sarkastisch mit ganz unerwartet übertreibenden Betonungen. Wenn überhaupt „weinerlich“, dann gespielt und nicht sentimental. Die Strophe wird als quasi-Zitat wie von einer alten, verkratzten LP vorgetragen. Der Refrain hingegen kommentiert das Geschehen von außen und wirkt nicht wie die Aussage des Sängers in Ich-Form.

- Aufwind: „Papirosn“, aus der CD „Lomp noch nit farloschn“

Die Aufnahme greift mit der einleitenden „Zigeunergeige“ den offiziellen osteuropäischen Cafehaus-Ton auf. Auch die Gesangsstimme interpretiert den Text eindeutig und lässt keinen Zweifel an den Gefühlen, die die Musik erregen soll. Das Schicksal des Jungen, von dem das Lied handelt, ist tragisch und bleibt ein individuelles. Joel Rubins Eindruck von Juden-Klischees innerhalb der deutschen Klezmerszene scheint zuzutreffen.

- Ölberg Kinderchor: „Papirosn“, aus der CD „Roshinkess mit mandlen“

Das Intro versetzt die Zuhörer mit Zigeunergeige und Cymbal in die Atmosphäre eines ungarischen Cafes, eine ältere Dame berichtet in der ersten Strophe von einem Jungen, der (vielleicht sogar real am Nebentisch) Zigaretten verkaufen möchte. In der 2. Strophe (die im Text in die Ich-Form gewechselt hat) meldet sich der Junge dann selbst zu Wort und der Refrain wird sogar von einem Kinderchor vorgetragen. – Diese Interpretation muss als Teil eines Chorprojekts aus Wuppertal und weniger als eine kongeniale musikalische Darbietung

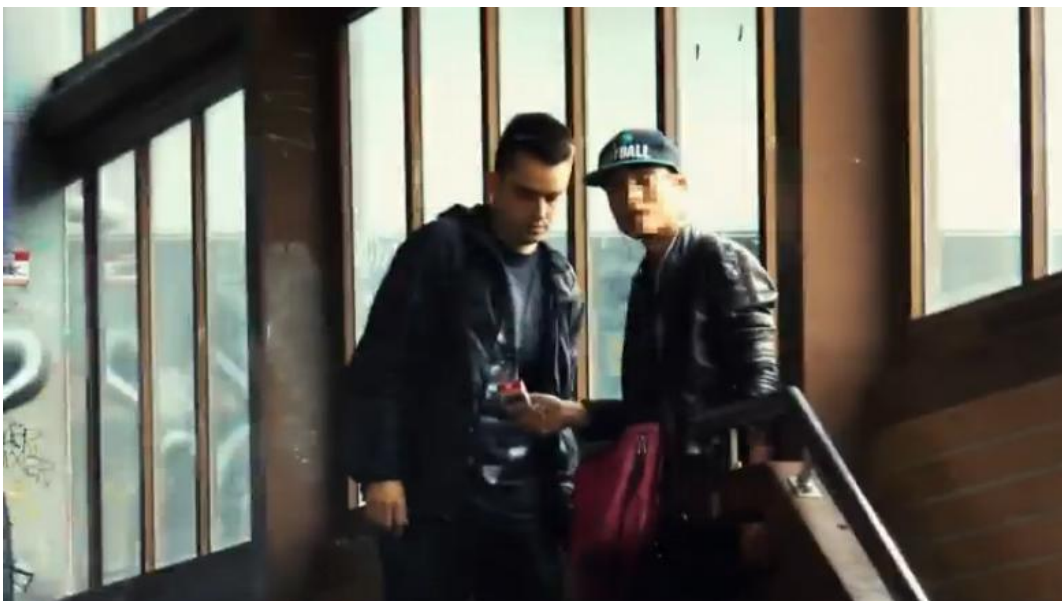
gesehen und gehört werden. Ein Chorprojekt, das auch osteuropäische Menschen „vor Ort“ beim „Internationalen Jiddisch Festival“ in Wilna (Litauen) als sicht- und hörbaren Beitrag zur interkulturellen Kommunikation beeindruckt hat. (Das „Jiddisch“ klingt so, wie es deutsche Schulklassen zustande bringen – insofern ein durchaus ermutigendes Tondokument!)

Zur szenischen Interpretation von „Papirosn“

Die szenisch-musikalische Interpretation des Liedes „Papirosn“ erfolgt wie in den Kapiteln 2 „Schpil’sche mir a lidele in jiddisch,“ beschrieben in folgenden Schritten:



- In Kleingruppen werden Standbilder zu einzelnen Teilen des Liedes erarbeitet,
- unterschiedliche Interpretationen desselben Textes werden mit dem Musik-Stop-Standbild-Verfahren einander gegenüber gestellt,
- das Lied wird einstudiert (im Schülermaterial eine Version, die sich an die bereits gespielten Melodien anlehnt, d.h. in a-Moll) und eine eigene musikalische Interpretation ausprobiert,
- die szenische Darstellung der eigenen Interpretation erfolgt als Abfolge erneut erarbeiteter Standbilder.



Jugendlicher Zigarettenhändler in Berlin 2014 findet viele Abnehmer!

Die deutsche Klezmer-Szene 2015

Anfang des 21. Jahrhunderts gilt Deutschland als der günstigste Boden für den Markt von Klezmermusik sowohl im Hinblick auf CD-Verkauf als auch Auftrittsmöglichkeiten von Bands. Dies ist aus mehreren Gründen keineswegs selbstverständlich: Erstens leben in Deutschland so wenig Juden, dass Klezmermusik als identitätsstiftendes Moment nicht bedeutsam ist; zweitens gibt es in Deutschland keine solche Tradition von Klezmermusik, wie es mit der „Jewish Music“ in den USA der Fall ist; drittens ist in Deutschland alles, was mit „jüdisch“ zu tun hat, so vorbelastet, dass die bunte Vitalität der aktuellen US-Klezmerszene einen politischen Holocaust-Dämpfer bekommt; und viertens ist die deutsche Tradition des (politischen) jiddischen Liedes nur mühsam in den neuen Strom des US-dominierten Klezmer-Revivals zu integrieren.

Giora Feidman, die Auftritte ausgewählter US-Revival-Bands und eine Reihe von Festivals „jüdischer Musik und Kultur“ (in Berlin, Leverkusen, Gelsenkirchen, Fürth usw.) sowie Veranstaltungen wie die "Yiddish Summer Weimar" haben eine „Szene“ geschaffen, die heute durch Workshops, über 100 öffentlich auftretende Klezmer-Bands, einen „Klezmer e.V.“, Schallplatten-Kompilationen und Rundfunksendungen formiert, bedient und zusammengehalten wird. Dabei nehmen altgediente Gruppen, die bislang jiddische Lieder gesungen oder osteuropäische Folklore gespielt haben, instrumentale Klezmermusik in ihr Repertoire auf und Gruppen, die angrenzenden Szenen (wie BalkanBeat oder Russendisko) zugehörig waren, öffnen sich dem Klezmer. Zum Beispiel Helmut Eisel vom Jazz kommend, Klezcetera vom Tango kommend, Kasbek von der Straßenmusik und Ost-Folklore kommend, Simcha von der Kunstmusik kommend. Kultfilme wie „Jenseits der Stille“ und „Comedian Harmonists“ werben für die Klezmer-Szene beim Publikum anspruchsvoller Filme.

27. Klezmerfestival Intermezzo in Fürth: 5.-8. März 2015, Festival mit langer Tradition, 1988 gegründet. An 4 Tagen traten internationale Gruppen auf, diesmal keine Workshops, dafür Führungen durch Jüdische Stätten und Museum: <http://www.klezmer-festival.de/>

15. Yiddish Summer Weimar 18.7. - 16.8.2015 mit dem Titel „Yidishkayt Revisited“. Umfangreiches Programm zu jiddischer Kultur, u.a. diverse Klezmerworkshops mit fünf international bekannten Musikern, jetzt im 15. Jahr. - Leitung: Alan Bern (Akkordeon) <http://www.yiddishsummer.eu/>. Alan Bern gehört zur amerikanischen Revivalband „Brave Old World“, die z.B. im Perlman-Film mitgespielt hat, lebt seit 1990 in Deutschland. Er hat den Yiddish Summer Weimar gegründet, leitet ihn seither.

„Klezmerwelten“ Gelsenkirchen. Zuletzt 2013, ausgehend von einer großen Wanderausstellung 2003, umfangreiches Workshop-Konzertprogramm; Ankündigung auch für 2015: <http://www.klezmerwelten.de/>

3. Bonner Klezmertage 11.-15.3.2015: <http://www.bonner-klezmertage.de/> Auf diesen Tagen treten auf das www.ashkenazproject.de (mit Alpert, Bern u.a.); die Gruppe www.forshpil.com; die rumänische Gruppe www.dobranotch.ru. Die Klezmertage werden von dem Klezmermusiker Georg Brinkmann organisiert, der sich auf diese Weise auch profiliert.

4. Masterclass Klezmer an der Musikhochschule Mainz unter künstlerischer Leitung von Giora Feidman vom 6.-01.9.2015. Zahlreiche (weitgehend deutsche) Dozent/innen, mehrere Auftritte der Workshops-Band in Synagogen und Kirchen. Weitgehend organisiert von der „Klezmer Tchter“, die sich auf diese Weise auch profiliert. <http://www.blogs.uni-mainz.de/musik/2015/02/18/masterclass-klezmer-unter-kuenstlerischer-leitung-von-giora-feidman/>

Der deutsche „Szenen-Hintergrund“ ist mit dem amerikanischen Milieu, dem das Klezmer-Revival entsprungen und in dem die heutige „vierte Generation“ von Klezmer-Fans angesiedelt ist, nicht zu vergleichen. Sie hat ihre eigene Qualität. Dies hat Aaron Eckstaedt in seinem Buch „Klaus mit der Fiedel, Heike mit dem Bass ...“ Jiddische Musik in Deutschland. Motivation, Selbstverständnis, Erfahrungen“ (Dortmund 2001) dargestellt. Szenen vom Typ „Klezmer“ in Deutschland haftet stets etwas snobistisch-elitär Exquisites an. Insofern sind die Inhalte austauschbar: African Drumming (Aja Addy und die Folgen), Samba („Karneval der Kulturen“), Flamenco (Saura- und Carmen-Boom), Tango (Piazzolla-Welle), Son, Che, Castro und Cuba (Buena Vista Social Club), Klezmer (Feidman-Gemeinde). Interessant ist jedoch, dass die austauschbaren Inhalte ganz erhebliche Gemeinsamkeiten aufweisen. Es geht immer wieder um die Aneignung kultureller Ausdrucksformen, die Boarderliner sind zwischen Ursprünglichkeit und Kommerz, zwischen Gegenkultur und Vereinnahmung. Zudem sind alle diese Kulturen selten mehr rein und authentisch, sondern selbst schon „hybride“ – allen voran Klezmermusik!

Arbeitsaufträge

Die Schüler/innen sollen die deutsche Klezmerszene erkunden:

- Welche Festivals, Workshops und Kurse zum Thema gibt es im laufenden Jahr? (Exemplarisch ist oben im Kasten das Jahr 2015 aufgeführt.)
- Wann/wo spielen eher tanz-orientierte Gruppen, wann/wo spielen eher lied-orientierte Gruppen? Wie stark ist wohl jeweils der Bezug zur „Yiddishkayt“ („Jewishness“).
- Welche Internetplattformen gibt es? Was bieten sie an? Wie alt sind deren Inhalte bzw. wie aktuell ist die jeweilige Präsentation?

Beispiele:

Ellen Ruth Gruber's Seite zu „Jewish Hertiage in Europe“: <http://www.jewish-heritage-europe.eu/>.

Heiko Lehmann: „Klezmermusik in Deutschland“ (aus dem Jahr 2002): http://www.klezmer.de/D_Klezmer/D_intro/d_intro.html und folgende.

Die Seite www.klezmer.de hört 2006 mit Plattenangaben und Besprechungen auf. Viele Noten (als pdf, gif, mid) unter <http://www.klezmer.de/Noten/noten.html>

Die deutsche Version der „offenen“ Klezmer-Page (letztes Update 4.10.2013): <http://www.ta-deti.de/klezmer/deutsch/>. Hier internationaler Überblick über „Klezmer-Gruppen im Netz“ (Stand 2013 - die meisten aus BRD und USA): <http://www.ta-deti.de/klezmer/groups.html>
Die „Deutsche Klezmer Gesellschaft“ 1990 gegründet, wollte vor allem Giora Feidman und seine Schüler/inne propagieren. Seit 1994 faktisch eingegangen: <http://www.ta-deti.de/klezmer/deutsch/dkg.html>.

Schülermaterialien zu Kapitel 10

Papirosn (Zigaretten)

Strophe

Refrain

Strophe und Refrain werden jeweils wiederholt. Je nach Textvorgabe müssen zwei Achtel einzeln gesungen oder gebunden werden.

A kalte nacht, a nepldike, finsster umetum,
 schtejt a jinglele fartrojert un kukt sich arum.
 Fun regn schizt im nor a want,
 a koschikl holt er in hant
 un sajne ojgn betn jedn schtum:
 Ich hob schoj mer kejn kojech nischt,
 arajnzugejn in gass,
 ich schlep arum sich fun baginen,
 kejner git nischt zu fardinen,
 ale lachn, machen fun mir schpass.

Kuptije, kojft-she papirossn,
 Trukene, fun regn nischt fargossen.
 Kojft-she bilik benemoness.
 Ratewet fun hunger mich azind.

Kupitje, kojftshe schwebelech, atikn,
 dermit wet ir a jossemel derwikn.
 Umsisst majn schrajen un majn lojfn,
 kejner wil baj mir nischt kojfn,
 ojssgejn wel ich musn wi a hunt.

Eine kalte Nacht, eine neblige, finster um und
 um/steht ein Junge, traurig und sieht sich um/
 Vom Regen schützt ihn kein gewandt/
 ein Körbchen hält er in der Hand/
 und seine Augen beten jeden stumm an:
 Ich hab schn keine Kraft mehr/
 auf der Gasse umherzugehen/
 ich schlepe seit früh herum/
 keiner gibt mir etwas zu verdienen/
 alle treiben ihren Spaß mit mir:

Kauft sie, kauft sie - Zigaretten/
 trockene, nicht vom Regen durchweicht/
 kauft sie wirklich billig/
 rettet mich jetzt vor dem Hunger.

Kauft, kauft Streichhölzer, Raritäten/
 damit werde ich ein Waisenkind aufrichten/
 umsonst mein Schreien und mein Laufen/
 keiner will bei mir nichts kaufen/
 verdienen muss ich wie ein Hund.