

Joel E. Rubin

AMBIVALENTE IDENTITÄTEN:
DIE AMERIKANISCHE KLEZMER-BEWEGUNG
ALS REAKTION AUF KRISE UND TRAUMA

Aus dem Englischen übersetzt von Rita Ottens

Mark Slobin hat über die amerikanische Klezmer-Bewegung geschrieben¹, daß es zu ihrer Analyse notwendig sei, „*sich nicht auf klassische Ethnographie zu beziehen, sondern unterschiedliche theoretische Modelle zu verwenden und komplexere Zusammenhänge in Erwägung zu ziehen*“ (2000: 72). Dieser Satz soll mir als Anhaltspunkt für meine nachstehenden Überlegungen dienen. Meine Ausführungen basieren auf eigenen Erfahrungen als Teilnehmer und Beobachter der Klezmer-Bewegung seit 1980. Außerdem verfolge ich seit 1995 verschiedene Internet-Diskussionen (vor allem die *Jewish Music-*

¹ In diesem Papier verwende ich durchgängig den Begriff „klezmer“ in seiner aktuellen Bedeutung als einen allumfassenden Terminus für das Repertoire von zeitgenössischen Klezmer-Gruppen. Demnach umfaßt „klezmer“ nicht nur Klezmer-Musik in seiner ursprünglichen Bedeutung als Instrumentalmusik der professionellen *klezmerim*, der Mitglieder von jüdischen Musikerfamilien in Osteuropa und ihrer Nachkommen auf allen Kontinenten. Der heutige Begriff beinhaltet praktisch alle Formen von Unterhaltungs- und funktionaler Musik, die mit jiddischsprachigen Juden verbunden sind, einschließlich Volkslieder in jiddischer Sprache, Musik des Jiddischen Theaters, chassidische *nigunim*, und andere Genres. Viele zeitgenössische Klezmer-Gruppen bedienen sich auch nicht-osteuropäischer jüdischer Musikgenres und verwenden israelisches und sephardisches Repertoire, sondern nutzen auch amerikanische Popularformen als Anregung für ihre Musik. Ich ziehe den Begriff „Bewegung“ anderen, gewöhnlich verwendeten Begriffen wie Revival, Revitalisierung (*revitalization*) oder Renaissance vor (siehe Slobin 2000, Kirshenblatt-Gimblett 2002). „Bewegung“ beinhaltet eine unterschwellige politisch-soziale Ausrichtung der Teilnehmer, wobei ich gleichzeitig anerkenne, daß jeweils Aspekte von Revival, Revitalisierung und Renaissance auch hier eine Rolle spielen – ohne jedoch dem einen oder anderen Aspekt den Vorzug zu geben.

Liste), und seit 2002 tausche ich mich überdies mit anderen Protagonisten der Klezmer-Bewegung und ihrer Randgruppen aus.

Als die Psychoanalytikerin und Professorin für Jiddistik Janet Hadda ihren Aufsatz „Yiddish in Today's America“ Mai 1999 in der *Mendele Yiddish Language and Culture*-Liste veröffentlichte, erhielt sie eine Flut von Antworten. Die meisten Briefeschreiber widersprachen ihrer These, wonach es keine Belege für eine Renaissance der jiddischen Sprache in den Vereinigten Staaten und woanders gäbe, obwohl die populäre Mythologie dieses immer wieder behauptete². Hadda war zu diesen Ergebnissen gekommen, nachdem sie die Mendele-Diskussionen über die Langlebigkeit der jiddischen Sprache und Kultur verfolgt hatte³. Anhand der psychoanalytischen Schriften von Freud (1917/2000) und John Bowlby (1961) stellte sie die These auf, daß sich zeitgenössische Jiddischsprachler in einem Prozess der Trauer über den „Todeskampf“ der Sprache befänden. Sich vor allem auf Freud stützend, wies Hadda darauf hin, daß Trauer nicht nur eine „Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person“ sein kann, sondern auch auf den Verlust „einer an ihre Stelle gerückten

² Alle Zitate von Hadda stammen aus der Veröffentlichung des *Jewish Quarterly*, die dann im Internet via Mendele veröffentlicht wurden. Mendele wird unter den folgenden Adressen im Internet archiviert: <http://www2.trincoll.edu/~mendele> und <http://metalab.unc.edu/yiddish/mendele.html>.

³ Diese Diskussionen waren als Reaktion auf Michael Chabons Aufsatz „Guidebook to a Land of Ghosts“ (1997) entstanden, eine „Meditation über die schmerzliche Irrelevanz von Uriel und Beatrice Weinreichs Veröffentlichung *Say it in Yiddish*“ aus dem Jahre 1958 (Hadda 1998). Zuvor hatte der Aufsatz „Yiddish: Past, Present, Imperfect“ (1997) von Ruth Wisse ähnliche Fragen über die Lebensfähigkeit oder sogar Bedeutung jiddischer Kultur in zeitgenössischen Gesellschaften aufgeworfen.

Abstraktion wie Vaterland, Freiheit, ein Ideal“ (Freud 2000, Bd. III: 197) — oder, in diesem Fall, eine Sprache und Kultur⁴.

Ich selbst verfolge sowohl die *Mendele*-Liste als auch ihre musikalische Schwester, die *Jewish Music*-Liste mit großem Interesse⁵. Ich bemerkte, daß die hitzigen Diskussionen um den Hadda-Beitrag Parallelen aufwiesen zu den erregten Diskussionen der *Jewish Music*-Liste. Dort ging es um solche Themen wie „ist Klezmer-Musik tot?“, „was ist jüdische Musik?“, und „Identität in der Jüdischen Musik“. Es schien mir sogleich, als würde auf beiden Listen über dieselben Dinge gestritten, nämlich über die Zukunft der jiddischen Kultur und möglicherweise sogar über das Judentum überhaupt. Und doch schien es, als nähme keine Liste von der anderen Notiz, und auch Janet Hadda, normalerweise eine scharfsinnige Beobachterin, verkennt grundsätzlich die Bedeutung der amerikanischen Klezmer-Bewegung. Diese Bewegung befindet sich nun mittlerweile in ihrem vierten Jahrzehnt. Bei Hadda läuft diese Bewegung unter dem Rubrum „Klezmer-Yiddishkayt“, und sie sieht deren „Konsumenten“ als Leute an, für die „es offenbar nicht wichtig ist, wie sich Jiddisch über Jahrhunderte entwickelte und wie es in das 20. Jahrhundert eintrat mit all seinen Widersprüchen, Konflikten, aufregenden Entwicklungen und schwierigen Entscheidungen“ (1998).

⁴ Ein jüngeres Mitglied der Liste, eine Graduate-Studentin in Jiddischen Studien, stellte die Frage „Warum sollten wir um etwas trauern, was wir nie kennenlernten?“ (Mendele, vol. 09.006, 23. Mai 1999). Damit stellt sie im Grunde die Frage nach dem Sinn des Trauerns, eine Frage, die den Rahmen dieses Papiers bei weitem sprengen würde.

⁵ Die Liste, auch als *World Music from a Jewish Slant* (Weltmusik aus jüdischer Sicht) bekannt, wird unter <http://archive.chazzanut.com/> archiviert. Sie wurde 1992 von Ari Davidow gegründet und hatte im Oktober 2002 weltweit etwa 400 Mitglieder, so sein Beitrag für *Jewish-Music* am 06. Oktober 2002.

Meine Auswertung der *Jewish-Music-Liste* beinhaltet hauptsächlich Diskussionen von Mai 1997 bis einschließlich April 2000. Die so genannte Zweite Intifada seit Herbst 2000 und die Ereignisse des 11. Septembers 2001 haben die Situation möglicherweise grundlegend verändert, aber es ist noch zu früh, diese Einflüsse auf die Bewegung mit einiger Genauigkeit zu bewerten.

In diesem Papier möchte ich belegen, daß sich genau **in** dieser amerikanischen Klezmer-Bewegung viele der Widersprüche und Konflikte innerhalb des zeitgenössischen Judentums manifestieren⁶. Wie ein Mitglied der *Mendele*-Liste, Barry Trachtenberg als Antwort auf Haddas Beitrag schrieb, ist Jiddisch zu

»einer Art Rorschach-Test für meine Generation [geworden]. ... Darin können wir das sehen, was wir sehen wollen und benutzen es, um unsere Jüdischkeit zu konstruieren. Wir können Jiddisch als Beleg sehen für entweder unsere Säkularität oder Religiosität, unsere Entfremdung zur amerikanischen Gesellschaft oder unsere Verbindung zu ihr, unsere Liebe zu Israel oder unseren Haß auf dieses Land. Wir benutzen Jiddisch, um uns als Anhänger der Linken oder der Rechten auszuweisen, oder um einen Grund zum Jubeln oder Leiden zu haben«⁷.

Dieser Ausspruch — in dem Klezmer auch für Jiddisch stehen könnte, drückt die Distanz aus zwischen den Anfängen der Klezmer-Bewegung und deren heutigen Standort. Die ursprüngliche Bewegung entstand aus den Unruhen der 60er Jahre und wird gelegentlich als links und säkular orientiert definiert⁸.

⁶ An einem durchschnittlichen Tag werden 15-25 Nachrichten in Digest-Form zusammengefaßt; bei kontroversen Themen sind es bis zu 50 Nachrichten, die unter den Listenmitgliedern ausgetauscht werden. Die Informationen eines Jahres können bis zu 12 MB Text ausmachen. Eine umfassendere Diskussion über die Bandbreite der Listendiskussionen würde den Rahmen meines Papiers sprengen. Siehe auch Wood (2001).

⁷ Mendele, Vol. 09.009, 02. Juni, 1999. Dies drückt tatsächlich die Vielfalt und Spannungen in der jiddischen Welt New Yorks zu Anfang des 20. Jahrhunderts aus, wie beispielsweise von Benjamin Harshav beschrieben (1990, Kapitel 7 und 8).

⁸ Siehe, zum Beispiel, Marion Jacobson, Frank London und Alicia Svigals in Slobin (2002). Bis jetzt hat nur Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2002, ursprünglich veröffentlicht 1998; siehe auch Rubin 2003a) zum Beispiel auf die starken religiösen Unterströmungen der Klezmer-Bewegung hingewiesen. Auch Slobin hat dies kurz angesprochen, wobei er säkulare amerikanische Aufführungen von (einigen) Mitgliedern der Bewegung als „künstlerisch geheiligt“ (2000:121) beschrieb. Rita Ottens und ich (Rubin 1998; Ottens und Rubin 1999, 2001, in Vorbereitung) im besonderen, ebenso wie Yale Strom (2002) haben über die religiösen Ursprünge der Klezmer-Musik im allgemeinen geschrieben. Ellen Koskoff (2000) diskutiert die theologische Basis für die verwandte Tradition von chassidischen *nigunim* (religiöse Melodien).

Ich betrachte die heutige Vielfalt, wie sie Trachtenberg beschrieb, als einen Beweis für eine allmähliche Verschiebung des Zentrums der Klezmer-Bewegung vom linken Spektrum zur Mitte hin, eine Verschiebung, die sich innerhalb des vergangenen Jahrzehnts vollzog. Diese zunehmende Zentralisierung der Klezmer-Bewegung wurde von den verschiedenen Flügeln des organisierten amerikanischen Judentums, von Reform bis Orthodox, zunächst akzeptiert, dann willkommen geheißen und schließlich transformiert, man könnte auch sagen, vereinnahmt⁹. Vorher waren es Universitäten, Nachtclubs, Folk- und World Music Festivals, nicht-jüdische, außerhalb der Gemeindefstrukturen befindliche Institutionen, die die Klezmer-Bewegung förderten. Heute ist es typisch für Synagogen und andere Gemeindeinstitutionen, Jugend-Klezmer-Ensembles als Teil ihrer eigenen Programme zu fördern, und es gibt kaum eine Benefiz-Veranstaltung ohne die musikalische Begleitung einer Klezmer-Gruppe.

Ich möchte hier vor allem den Aspekt der Trauer herausarbeiten, wie von Hadda theoretisch entworfen. Dazu setze ich die Klezmer-Bewegung in Bezug und verweise dabei insbesondere auf die Shoah als ein zentrales Prinzip, ein Prinzip, das trotz seiner Bedeutung für die Bewegung meist verborgen bleibt. Ich lese also die Klezmer-Bewegung als eine amerikanisch-jüdische musikalische Antwort auf die Zerstörung des jiddischsprachigen osteuropäischen Judentums in der Shoah, ein gigantisches Erinnerungsprojekt¹⁰.

⁹ Ein Besuch in einem der großen *haredi* (ultra-orthodox) *sforim* Läden, wo religiöse Gebrauchsartikel, Bücher und Tonträger verkauft werden, weist heutzutage gewöhnlich eine ansehnliche „Klezmer“-Abteilung auf, sogar wenn die Aufnahmen Frauenstimmen enthalten, eine Zuwiderhandlung gegen die orthodoxe Anordnung von *kol isha*, die erwachsenen Männern untersagt, einer singenden Frau zuzuhören.

¹⁰ Trauer – und daraus folgend, Heilen – sind allgegenwärtige Metaphern in der Klezmer-Bewegung geworden, von der Aufführung von Musik für „Hochzeiten ohne Bräute“, zur Schöpfung von Requiems anlässlich der Ermordung von Yitzhak Rabin, bis hin zur Sinnsuche über die Tragödie des 11. September 2001, die einen Teilnehmer zu dem Beitrag veranlaß-

In den frühen Jahren der Klezmer-Bewegung wurde die Shoah grundsätzlich tabuisiert. Wenn der Völkermord an den Juden überhaupt erwähnt wurde, dann nur in Bezug zu den gesellschaftlichen Entwürfen, die eine amerikanisch-jüdische Identität ohne Holocaust und Israel anstrebten¹¹. Ich erinnere mich, daß ich Zeit meines Lebens intuitiv die enorme Auswahl von Büchern über die Shoah in den typischen Judaika-Abteilungen der amerikanischen Buchhandlungen ausblendete — bis zu meiner späteren Übersiedlung nach Deutschland. Stattdessen steuerte ich auf die Bücher über die jiddischsprachigen Juden von Europa und die frühe Immigrationszeit in der Neuen Welt zu. Das war in den späten siebziger Jahren, als ich

te, daß die „Idee, das was einst ganz war und nun zerbrochen ist, wieder ganz werden wird“ (Elliot Simon, e-mail an *Jewish-Music*, 29. März 2002).

Diese zuletzt erwähnte Heilungsstrategie vereint Trauer mit Handlungen, die auch als ein Zurückfallen in traditionellere jüdische linksliberale Muster interpretiert werden könnten, so das Projekt *Musicians' Raft* (Musikerfloß; 2001 und 2002), ein von Polen initiiertes Projekt, das junge Polen dazu ermuntern soll, die multikulturelle (= jüdische) Vergangenheit ihrer Region kennenzulernen. Dazu reiste eine Anzahl amerikanischer Klezmer-Musiker in die Grenzstadt von Sejny, die vor dem 2. Weltkrieg einen jüdischen Bevölkerungsanteil von etwa 50% aufwies. Die Musiker sollten ihr Wissen von jiddischer Musik und Kultur mitteilen und damit nach ihrer Ansicht zum Heilen der Wunden des Holocaust beitragen (siehe „The Musicians' Raft: Between New York and Sejny“, e-mail von Michael Steinlauf an Mendele, 18. Mai 2001; siehe auch die Website des Theaters von Sejny, <http://www.pogranicze.sejny.pl/english/calendar/index.htm>).

Möglicherweise dem Trauerprozeß verwandt, schrieb Jon Stratton: »sogar wenn Migranten [nach Amerika] begeistert aufgenommen wurden und entschlossen neue kulturelle Praktiken annahmen, sind die ihnen nachfolgenden Generationen heimgesucht worden von den Spuren des Lebens ihrer Eltern und Großeltern und sogar früherer Vorfahren bestimmten, während sie ihr eigenes Leben im Nationalstaat einrichten« (2000: 1, meine Hervorhebung).

¹¹ Noah Isenberg spricht von „allgemein desillusionierten assimilierten Juden, die nach etwas Anregenderem suchen, vielleicht 'authentischer', als Zionismus oder persönliche Identifikation mit dem Holocaust“ (1997: 87, zitiert in Stratton 2000: 274).

mich, wie die erste Generation der Klezmer-Bewegung, für die Kultur meiner Großeltern zu interessieren begann.

Meine Abneigung, mich mit der Shoah zu beschäftigen, ist ein perfektes Beispiel für eine von Haddas Hauptthesen, nämlich daß „eine typische erste Reaktion auf Verlust“ Verleugnung ist. „Verleugnung“, schreibt sie, „ist ein mächtiges psychologisches Werkzeug; [es] kann helfen, einen Schlag abzufangen, der unerträglich wäre, würde man sich ihm direkt aussetzen“.

Erst als ich Berlin zunächst besuchte und dann dort ab Ende der 80er Jahre zu leben begann, wurde ich der grimmigen Realität der Shoah direkt ausgesetzt. Dort nämlich begann sie allmählich eine ständige Präsenz in meinem täglichen Leben einzunehmen. In der Terminologie der Klezmer-Bewegung behaupte ich nun, daß Verleugnung als ein Stadium im Trauerprozeß vorwiegend für die Obsession mit dem „Shtetl“-Leben verantwortlich ist. Dieses Leben im „Shtetl“ vor der Shoah stellt ein Refugium dar, mit Haddas Worten „eine heilige, zufriedene, perfekte Gemeinschaft, die irgendwann in der unbestimmbaren Vergangenheit existierte“¹².

Diese unbestimmbare Vergangenheit fand jedenfalls zu einer Zeit statt, bevor die Katastrophen des 20. Jahrhunderts wie die Shoah und die stalinistischen Verfolgungen der ehemaligen Sowjetunion die jiddischsprachigen Juden Osteuropas ermordeten und ihre fast tausendjährige Kultur fast gänzlich vernichteten. Diese Tragödien zu umgehen, ja ungeschehen zu machen, äußert sich beispielsweise in dem Drang, eine Klezmer-Musik des 19. Jahrhunderts zu schaffen, die realiter nur auf den wenigen verfügbaren Quellen basiert.

¹² Siehe Kirshenblatt-Gimblett (1995) für eine kritische Diskussion des *shtetl*-Mythos.

Obwohl diskreditiert von Kirshenblatt-Gimblett und zahlreichen anderen Wissenschaftlern, ist der *shtetl*-Mythos im öffentlichen Bewußtsein nicht totzukriegen, wie die kürzliche PBS-Dokumentation *A Yiddish World Remembered* von Andrew Goldberg (2002) zeigte.

Verleugnungsstrategien dieser Art erklären auch die Konzentration auf die „ältesten“ Schichten des Klezmer-Repertoires und -stils, obwohl die frühesten verfügbaren Manuskript-Dokumente aus der Zeit um 1885 und die frühesten Tonaufnahmen von etwa 1905 stammen. Beispielsweise behauptet die Gruppe *Budowitz*, daß sie „den gesamten rituellen Teil der Hochzeit exakt“ so gelernt haben „wie er in ... Piotrkow durchgeführt wurde“. So habe sie ihn von ihrem Hauptinformanten, Majer Bogdanski, überliefert bekommen, einem Mann, der erst 1912 in Piotrkow geboren wurde und „selbst frühestens 1919 diese Erfahrung machen konnte“. Diese Konstruktion, mit der sich die Gruppe *Budowitz* so nah wie möglich an das von Krieg und Völkermord unangetastete 19. Jahrhundert bringen will (Horowitz 1999: 2, 6), wird umso verständlicher, wenn man bedenkt, daß der Leiter der Gruppe, Joshua Horowitz mehrere Jahre im österreichischen Graz lebte und sich auf seine Weise mit der europäischen Vergangenheit auseinanderzusetzen hatte (Horowitz 2002).

Wie Hadda aufzeigt, stellt sich die einfache Form von Verleugnung (oder Verdrängung) durch folgende Position dar:

»‘Natürlich, Jiddisch [oder klezmer, möchte ich hinzufügen] kann nicht aussterben. Jiddisch ist nicht ausgestorben und es wird nie aussterben’. Der Verlust der Sprache ist besonders intensiv, weil ihre Sprecher auf unnatürliche Weise umkamen. Die fortgesetzte Vitalität des Jiddischen [oder klezmer] feiert die Erinnerung an die Toten und stellt einen kleinen Sieg dar über die enormen und grausamen Ungerechtigkeiten der Geschichte«.

Ein Beispiel dafür ist das immer wieder herausgestellte Schaffen neuer Lieder in der jiddischen Sprache, die als Beweise dafür stehen sollen, daß die jiddische Sprache und ihre Kultur und Musik nicht wirklich zerstört sind, sondern fortleben. An dieser Stelle sei angemerkt, daß nur zwei zeitgenössische Komponisten und Autoren wirklich den Anspruch erheben können, konsequent neue Lieder [also: Text und Musik] in jiddischer Sprache zu schreiben: die Dichterin Beyle Schaechter-Gottesman, selbst eine Überlebende aus Osteuropa, und der

Filmemacher und Liedermacher Joshua Waletzky, ein jiddischer Muttersprachler¹³.

Barbara Kirshenblatt-Gimblett hat bereits darauf hingewiesen, daß, während die Klezmer-Bewegung „zu einem geringen Teil die musikalische Kontinuität mit der Vergangenheit bestätigt, in Wirklichkeit jedoch das Resultat einer Erfahrung von Brüchen ist“ (2002: 129). Eine Google-Suche im Sommer 2002 ergab unter den 121,000 Einträgen für den Suchbegriff „klezmer“ allein 5,260 für die Kombination „klezmer“ und „Holocaust“. Ich konnte zunächst verifizieren, was ich vorher nur vermutet hatte, nämlich, daß die Shoah eine viel zentralere Rolle in der gesamten Klezmer-Bewegung spielt als bisher angenommen. Dieses bezieht sich nicht nur auf ihre Verleugnung oder Verdrängung, sondern auch auf ihre Existenz als fundamentaler „Schöpfungsmythos“ der Klezmer-Bewegung. Der größere Teil der Website-Texte und on-line Rezensionen, die ich gelesen habe, enthielt Definitionen oder Entstehungsgeschichten von Klezmer-Musik, die die Zerstörung der Tradition in der Shoah sahen. Seit Mitte der siebziger Jahre habe die Musik dann durch die Klezmer-Bewegung eine Renaissance erfahren. Zum Beispiel, www.klezmer.co.uk gibt an:

»Der Holocaust hat die Musiktradition und seine Klezmerim fast gänzlich ausgelöscht. Aber vor etwa zwanzig Jahren begannen jüdische Musiker in den USA, die Tradition wieder zu entdecken, indem sie frühe Aufnahmen und Veröffentlichungen verwendeten« (<http://www.klezmer.co.uk/articles/klezdefi.htm>, heruntergeladen am 05. Oktober, 2002)¹⁴.

¹³ Siehe die CD-Beiträge *Zumer-Teg* und *Af di gasn fun der shtot* von Schaechter-Gottesman und *Ariber di shotn* von Waletzky. Siehe das Text-Beispiel, Waletzky's „Ikh heyb mayn fus“ am Ende dieses Beitrags.

¹⁴ In ähnlicher Weise schreibt die 12 Corners Klezmer Band aus Rochester, daß sie „mit einer Mission gegründet wurde: eine einzigartige Musikform wiederzubeleben, die fast verlorengegangen war in der Verwüstung des Krieges und Völkermordes in Europa, um den Stab hoffentlich an eine neue Generation weitergeben zu können“ (<http://www.dynrec.com/klezmer/>; downloaded on 5 October, 2002).

Spätestens an dieser Stelle erkennt man, daß das Überbrücken der Shoah ein zentraler *raison d'être* der Klezmer-Bewegung darstellt. Eine Version des Gründungsmythos geht sogar noch weiter:

»Klezmer ... verschwand nach dem Holocaust, nur um dann mit der Schöpfung des Staates Israel wiedergeboren zu werden«
(<http://www.soundstage.com/music/reviews/rev195.htm>; geschrieben im Jahr 2000 und heruntergeladen 05.10.2002).

Das Paradox innerhalb all dieser Versionen ergibt sich daraus, daß der Schöpfungsmythos der Klezmer-Bewegung der Wirklichkeit nicht standhält, da der der Klezmer-Bewegung zur Verfügung stehende Quellenkorpus sich vornehmlich auf akustische und schriftliche Quellen bezieht. Diese wurden in den Vereinigten Staaten von Immigranten-Musikern veröffentlicht, die die Alte Welt schon vor der Shoah verlassen hatten. Es waren die urbanen Zentren Nordamerikas während der Zeit von 1881-1948, und von diesen vor allem New York und Philadelphia, aus deren sozio-kulturellen Umfeld heraus sich die Unterhaltungskultur der jüdischen Immigranten entwickelte. Diese bildet die Hauptgrundlage für die Bildung des Repertoires und den Aufführungsstil der Klezmer-Bewegung und nicht die osteuropäische Tradition¹⁵.

Jonathan Webber behauptet, daß „*die heutige postmoderne jüdische Ethnizität sich vor allem darum dreht, was man mittlerweile als das Revival oder die Rekonstruktion von authentischen Traditionen versteht*“. Webber deutet darauf hin, daß die Shoah innerhalb dieses Kontextes ein Problem darstellt, und schreibt, daß „*die Einmaligkeit des Holocaust die Ansicht erschwert, daß ein Interesse an ihr einen Teil authentischen Judentums ausmachen könnte*“ (1994: 81, zitiert in Stratton 2000: 240-241). Jon Stratton fügt hinzu: „*Ein Interesse am*

¹⁵ Zur Diskussion über amerikanische Klezmer-Musik, siehe auch Loeffler (1997, 2002), Ottens und Rubin (1999), Rubin (2001) und Netsky (2002). Andere Zentren jiddischer Unterhaltungskultur waren Toronto, Philadelphia, Chicago, Boston, St. Louis, Cleveland und Baltimore (Diner 2000: 38).

Holocaust paßt nicht zusammen mit den Versuchen, 'authentische' jüdische Traditionen zu (re)konstruieren, aber der Holocaust bietet sich sehr gut an als ein Entstehungsmoment für die Erfindung einer jüdisch-europäischen Identität“ (2000: 241), indem es als ein „*Ersatz für einen nationalen Ursprung im Prozess der jüdischen Ethnisierung*“ dient und dafür als Basis dient, was er „*Holocaust-Jüdischkeit*“ genannt hat (2000: 241-242)¹⁶. Sicherlich wirkt ein Element davon bei der Formation des Klezmer-Schöpfungsmythos mit, sogar im Hinblick auf das amerikanische Judentum, das, nach Strattons Deutung, sich mehr „*zu Hause*“ fühlt als möglicherweise Juden in den meisten anderen Ländern außerhalb Israels (2000, siehe Kapitel 6).

Die Gegenwart der Shoah bestimmt zahlreiche Diskussionen der *Jewish-Music*-Liste sowie Aufführungen, Aufnahmen und andere Publikationen besonders während der letzten Dekade. Diese Gegenwart bindet mehrere sich überschneidende Diskurse, darunter: Diskussionen über die Rolle der Deutschen in der gegenwärtigen Klezmer-Bewegung; Aufführungen von Klezmer-Bands bei Holocaust-Veranstaltungen wie das Gedenken an den 09. November oder Ausstellungseröffnungen; dann die Verwendung von Liedern aus Ghettos und Lagern und von Partisanengruppen durch Klezmer-Bands; Klezmer-

¹⁶ So behauptet Stratton:

»Es ist keine Ironie, daß der rassistisch-motivierte Holocaust eine Hauptquelle für postmoderne jüdische Ethnisierung darstellt. Wenn Juden sich selbst als eine ethnische Gruppe innerhalb der Pluralität von multi-kulturellen ethnischen Gruppen darstellen, tun sie dieses innerhalb einer fundamental europäisch-gegründeten kulturellen Ordnung. Innerhalb dieser Ordnung bleibt antisemitischer Rückfall in den Rassismus eine Möglichkeit, die niemals allzu weit entfernt ist. Das Paradox der ambivalenten Ethnisierung von Juden ist, daß diese auf einem Fundament von ambivalenter Rassifizierung aufbaut« (2000: 244).

Diese Art von Holocaust-Nähe scheint auch für nicht-jüdische Teilnehmer der Bewegung zu gelten. Jacobson bemerkt zum Beispiel, daß sich der Klarinettist Kurt Bjorling „*mit jüdischer Kultur über seine holländischen Verwandten identifiziert, die während des 2. Weltkrieges Juden versteckten*“ (2002: 204).

Gruppen, die Aufführungen und Aufnahmen den Opfern und Überlebenden der Shoah widmen¹⁷; und, last but not least, Dokumentarfilme, und Bildungs- und andere ähnliche Veranstaltungen, die Klezmer-Musik mit der Shoah verbinden.

Es überrascht nicht, daß die hitzigsten Kontroversen der Jewish-Music-Liste das Thema Deutschland betreffen. Obwohl politische Diskussionen meist nicht erlaubt sind¹⁸, finden gerade auf diesem Feld die heftigsten Kontroversen statt. So entspann sich eine solche Kontroverse Ende Februar 2000 über den populären deutschen Film *Jenseits der Stille* und zog sich bis Anfang April hin, eine außerordentlich lange Zeitspanne für einen typischen Diskussionsdurchlauf. Während dieser Dauer wurden Themen wie das Für und Wider von Auftritten amerikanisch-jüdischer Musiker in Deutschland aufgegriffen, das Recht von deutschen Musikern, Jiddische und Klezmer-Musik zu spielen, und die Inhalte eines „Klezmer-Musicals“, das von einer Gruppe nichtjüdischer Berliner geschrieben und aufge-

¹⁷ So entwickelte mein früheres Ensemble *Brave Old World* 1990 während meiner Mitgliedschaft, zusammen mit der Musikethnologin Gila Flam, das Programm „Songs of the Lodz Ghetto“, fast ausschließlich aus Holocaust-Material bestehend. Das Programm wurde in Deutschland uraufgeführt und zumeist auch dort gespielt. Ausschnitte davon sind auf der CD *Jüdische Lebenswelten* (Ottens und Rubin 1993) dokumentiert. Siehe auch die CDs *Ghetto Tango* von Adrienne Cooper und Zalmen Mlotek und *The Well* von The Klezomatics und Chava Alberstein, ebenso wie *Family Portrait* von der Klezical Tradition. Letztere Gruppe mischt Interviews mit Familienmitgliedern, einige davon Überlebende der Shoah, mit Klezmer-Musik und Liedern in jiddischer Sprache. Das Booklet der CD ist ausgestattet mit Archivphotos aus den Familienalben der Gruppenmitglieder und ist deren Andenken gewidmet.

¹⁸ Um dies anschaulicher zu machen: die Unterbrechung eines Londoner Konzertes der populären israelischen World Beat-Sängerin Achinoam Nini (Noa) durch pro-palästinensische Demonstranten – wie von der israelischen Tageszeitung *Ha'aretz* gemeldet und am 12. Juni 2002 an die *Eastern European Jewish History list* geschickt – wurde nicht einmal in der *Jewish-Music-Liste* erwähnt, obwohl Noas Musik dort diskutiert wurde.

führt wurde. Was als Subtext dieser Debatten herauskam, die auf der einen Seite von mehreren Kindern von Überlebenden und auf der anderen Seite von nichtjüdischen deutschen Klezmer-Musikern geführt wurde, war die Bedeutung der Shoah für die Identität und, deshalb, für die musikalische Identität der involvierten Teilnehmer¹⁹. Besonders erinnere ich mich an einen Wortwechsel. Er begann, als der Leiter einer bekannten Klezmer-Band, die eine Tournee nach Deutschland plante, schrieb:

»Ich wäre glücklich, wenn die Diskussion in diesem Themenbereich (thread) in einer Gruppe (die beansprucht, Musik zum Inhalt zu haben) sich aus dieser emotional geladenen Arena des Wie engagierst DU Dich für die Erinnerung der Gefallenen herauswinden und sich wieder musikalischen Fragen zuwenden würde«.

Worauf ein anderer bekannter Sänger und Kind von Überlebenden antwortete:

»Ich kenne Dich nicht, — aber Deine Beiträge ... enthüllen ein Feigenblatt-ähnliches Smiley Face und eine zurückgebliebene Einstellung zur Realität. Das Credo von: „Wenn Du nicht etwas Nettes sagen kannst, dann sag lieber gar nichts“ ist beleidigender als jede Wahrheit, ganz gleich wie stark ausgedrückt. Der Himmel bewahre, daß Dich irgendeine Unannehmlichkeit in Deiner Suche nach der Deutschen Mark hindert, die Du erwähntest. (Wir müssen alle Geschäfte miteinander machen, nicht wahr, meine Damen und Herren?). Sollten alle jüdischen Musikmacher nicht riskieren, die Leute mit ihren rüden Bemerkungen über den ekligsten Holocaust-Mist wegzustoßen? Es ist erstaunlich, daß Du wirklich glaubst, daß der Holocaust nicht relevant ist in der Diskussion über den Status der jüdischen Musik von heute«.

Der ursprüngliche Absender, offensichtlich ziemlich gekränkt von diesen und anderen Beiträgen, antwortete einem anderem Teilnehmer, daß die Shoah:

¹⁹ Die wesentliche Rolle der Shoah für die Identität deutscher Musiker wird ausführlich diskutiert in Ottens und Rubin (1999, 2001, in Vorbereitung), und Ottens (1998, 2002, in Druck).

»die Essenz nicht nur meiner Musik, sondern meines Lebens ist. Ich esse kein Fleisch, ich trage kein Leder, weil ich von der Grausamkeit des Holocaust von früher Kindheit an so durchdrungen bin, daß ich beständig mit einem Untergrund von Horror in der Welt lebe. Ich spiele diese Musik, weil es mir hilft, die mystische Seele meines Volkes wieder zu beleben, wenn der Körper nicht belebt werden kann« (meine Hervorhebung)²⁰.

An diesem Wortwechsel kann man exemplarisch die Verleugnungs- und Verdrängungsstrategien, aber auch die Zentralität der Shoah für den Klezmer-Diskurs ablesen.

Im April 2000 bestätigte eine Fernsehproduzentin der *Jewish-Music-Liste* ihre Pläne für

»ein einstündiges Feature über jüdische Teenager, die durch Klezmer-Musik von einer kulturellen Verbindung zur Vergangenheit inspiriert wurden. Meine Crew wird nach Warschau und Krakau reisen, um die letzten der noch verbliebenen Holocaust-Überlebenden zu finden — um ihre Geschichten zu hören und an einem geistigen Austauschprozess mit Älteren teilzunehmen... Zwölf Teens [Die Klezmaniaks] und ein überlebender Großelternanteil, der mitkommt und übersetzt, fahren ... Die Teens möchten mit der Musik ein lebendiges Denkmal setzen, um diejenigen zu ehren, die starben«²¹.

Nach Mai 2000 hörte man nichts mehr von diesem Projekt in der Liste, aber ein Besuch der Website der Klezmaniaks zeigt, daß die fragliche Fahrt tatsächlich stattfand. Sie war, bei genauerem Hinsehen, eine Art „Marsch der Lebenden“ mit Klezmer. Der ursprüngliche „Marsch der Lebenden“ bezieht sich auf die alljährliche Reise junger Juden nach Polen, um von Auschwitz nach Birkenau zu gehen. Dies erfolgt am Yom HaShoah, dem Holocaust-Erinnerungstag, und dann nach Israel, um die Gedenk- und Unabhängigkeitstage zu begehen²².

²⁰ Alle Zitate aus dem *Jewish-Music Digest* 1471 vom 29. Februar und 01. März, 2000.

²¹ 29. April 2000.

²² „Das Ziel der Marsch der Lebenden ist für diese jungen Menschen, die Lektionen des Holocaust zu lernen und das jüdische Volk in die Zukunft zu führen und zu schwören Niemals wieder“ (<http://www.motl.org/>, heruntergeladen am 8. Oktober 2002).

In der Klezmer-Version unternehmen die Musiker eine „epische Pilgerfahrt in die Länder, die unsere Musik inspirierten, um zu spielen, zu lernen und um die Luft unserer Vergangenheit zu atmen“. Die Fahrt begann in Krakau, führte weiter nach Dnepropetrovsk/Ukraine und fand in Israel ihren Höhepunkt. Während der dreiwöchigen „Voyage“ gab die Gruppe zahlreiche Konzerte und nahm Teil an Veranstaltungen, die auch einen Shabbat-Gottesdienst in Krakau beinhalteten. Veranstaltet wurde auch eine Meisterklasse mit Leopold Kozlowski, dem Protagonisten des Dokumentarfilms *The Last Klezmer* (Strom 1994) und ein Besuch, zusammen mit der Großmutter von einem der Musiker, in Auschwitz und ihrer Heimatstadt Bedzin. Die Reise wurde in Israel mit mehreren Konzerten der Gruppe beschlossen. Insgesamt war sie allerdings keine so erhebende Erfahrung, wie sich die jungen Musiker das vorgestellt hatten: Die Teenager waren schockiert, als sie herausfanden, daß die neuen, nichtjüdischen Bewohner von Kazimierz, dem früheren jüdischen Viertel von Krakau, die Polizei riefen. Die jungen Amerikaner hatten nämlich ihren musikalischen Havdalah-Gottesdienst bis nach 22 Uhr abgehalten, der das Ende des Shabbat bedeutet. Die Jugendlichen entdeckten auch, daß die Tore des jüdischen Friedhofes von Bedzin mit Hakenkreuzen bedeckt waren. Sie waren betroffen über das endlose Schluchzen der Großmutter in Auschwitz, wo diese ihre Eltern verloren hatte. Und sie konnten es nicht glauben, daß nur 75 jüdische Kinder aus ganz Polen das Sommerlager besuchten, ein Land, das einst eine jüdische Bevölkerung von mehreren Millionen besaß²³. Aber die Klezmaniaks „kehrten nach Hause zurück

²³ Das erinnert an meine eigenen Aufenthalte in Krakau in den frühen 90er Jahren. 1992 überquerte ich beispielsweise mit dem Klarinettenisten und Mandolinisten Andy Statman, einem *ba'al teshuvah* oder Rückkehrer zum orthodoxen Judentum, den Hauptplatz in Kazimierz in Richtung der berühmten Remu Synagoge. Ich war in jenem Jahr der Musikdirektor des dortigen Dritten Jüdischen Kulturfestivals, und Statman war Gast. Die Synagoge war von der Polizei bewacht, und junge Polen aus den umliegenden Häusern beschimpften Statman mit „fucking Jew“.

und barsten vor neuem Enthusiasmus für unsere Musik und größeres Verständnis für die Kulturen, aus der sie entstand“²⁴.

Die Reise der Klezmaniaks ist beispielhaft, weil sie den Schöpfungsmythos des Klezmer nicht nur zusammenbringt mit der Shoah, sondern mit Israel und mit Religion. Dies geschieht explizit zusammen mit der Feier der *Havdalah* als auch eher marginal durch die Verwendung des Terminus „Pilgerfahrt“. Sich auf den Begriff vom „*Ende der selbstverständlichen Jüdischkeit*“ des Historikers Haym Soloveitchik beziehend, theoretisierte Kirshenblatt-Gimblett daß, „*So wie strenge [stringent] Orthodoxie ein Resultat der Spannung zwischen Tradition und Ideologie ist, ist auch das Klezmer-Revival ein Resultat dieser Spannung*“ (2002:130-131)²⁵.

Wie ich bereits erwähnte, ist eine andere Strategie des Umgangs mit der Shoah die Verleugnung oder die Überdeckung des Grabens; eine Art des kulturellen Vergessens, um zu erinnern. Wie in der deutschen Klezmer-Bewegung, so werden auch in der amerikanischen Bewegung die Scherben des osteuropäisch-jüdischen Kulturerbes in den historischen Prozess des Vergessens eingemauert, der schließlich die Fundamente der neuen jüdisch-amerikanischen Identität konstituiert (Ottens und Rubin, in Vorbereitung).

Cookie Segelstein, eine Geigerin in der Klezmer-Bewegung und selbst Kind Überlebender, vergleicht

²⁴ Zusammengefaßt aus Material, daß unter <http://www.klezmaniaks.org/> veröffentlicht wurde; heruntergeladen am 06. Oktober 2002. Der Film *Klezmer on Fish Street* von Yale Strom (2003) dokumentiert die Reise der Klezmaniaks.

²⁵ Sie verweist auf die spirituellen oder religiösen Untertöne zahlreicher Bandnamen und Albumtitel und bemerkt, daß Metaphern wie „Anbetung am Altar des Klezmer“ [vermuten lassen], daß das Anhören dieser Musik eine (oder wie eine) religiöse Erfahrung ist. Solche Metaphern erinnern daran, daß der Begriff Revival historisch mit religiösen Revivals assoziiert war“ (2002: 134-135; Über die religiösen Ursprünge des Begriffs Revival, siehe Feintuch (1993).

»die Abwehr des schwarzen Lochs Holocaust, wie sie die Klezmer-Szene praktiziert, mit [den Erfahrungen von] jemandem, der in einem Hause nach Schätzen, Rezepten und Geschichten sucht, während er über einen verrottenden Leichnam in der Mitte des Raumes stolpert« (e-mail vom 09. Oktober, 2002).

Während der vergangenen Jahre habe ich drei überlebende Mitglieder einer der berühmtesten polnischen Klezmer-Familien kennengelernt. Aus einer dieser Familie stammte unter anderem der verstorbene Wladyslaw Szpilman, der Protagonist von Roman Polanskis Film *The Pianist* (2002). Zwei meiner drei Informanten waren Überlebende der Konzentrationslager. Während diese beiden Komponisten und Musiker Leo Spellmann (Luzer Szpilman, geb. 1913) und der verstorbene Henry Chaim Baigelman (1911-2002) für ihre musikalischen Beiträge in Verbindung mit der Shoah vom U.S. Holocaust Memorial Museum und anderen Institutionen geehrt werden, wird ihre Bedeutung als Träger der Klezmer-Tradition und Klezmer-Lore von anderen Teilnehmern der Klezmer-Bewegung gänzlich ignoriert. Ich behaupte, daß es gerade die Nähe zur Shoah ist, die diese Musiker als Klezmer-Informanten für die jüngeren Mitglieder der Bewegung so „gefährlich“ macht.

Zum Schluß würde ich folgendes vorschlagen: Hinausgehend über eine Reaktion auf die Zerstörung der Shoah, könnte dieser Trauer- oder traumatische Aspekt der amerikanischen Klezmer-Bewegung auch in Bezug zu anderen Phänomenen gelesen werden, so zum Beispiel zur gegenwärtigen Krise des amerikanischen Judentums angesichts der „abnehmenden Stammesverbindungen“ (Lipset und Raab 1995:192). Darüber hinaus könnte es auch als das Versagen jüdischer Assimilation angesehen werden, die sich in dem ambivalenten Status von Juden als sowohl „weiß“ und „nicht-weiß“ ausdrückt und sich als Eintritt in den Diskurs des Multikulturalismus äußert²⁶.

²⁶ Siehe Brodtkin (1998), Stratton 2000, Brettschneider (1996), Biale, Galchinsky und Heschel (1998).

All das, so möchte ich argumentieren, dient dazu, viele der ambivalenten Identitäten und offensichtlichen Widersprüche innerhalb der amerikanischen Klezmer-Bewegung zu erklären: So stellen sich zum Beispiel Gruppen in ihren Texten als „tief verwurzelt“ in der Tradition und gleichzeitig als „innovativ“ und „experimentell“ dar, und die Bewegung verweist dabei zurück in die Geschichte und zugleich in die Zukunft. Denn die erstaunliche Dauer der Klezmer-Bewegung als auch die Vehemenz ihrer Rhetorik, sind ultimativ mit der Zukunft des amerikanischen Judentums selbst verbunden. Im genauen Gegensatz dazu steht die infolge von niedrigen Geburtenraten und Mischehen sinkende Anzahl amerikanischer Juden. Die Klezmer-Bewegung steht für das Aushandeln einer Identität, die zugleich amerikanisch *und* jüdisch ist, und Säkularität *und* Religiosität gleichzeitig lebt²⁷.

Damit eine solche Identität entstehen kann, muß der tiefe Riß des Holocaust, der „Abgrund der Erinnerung“ (Slobin 2000: 118) überbrückt werden. Ich hoffe, daß die Fragen, die ich hier angeregt habe, einen Beitrag leisten können zu unseren derzeitigen Überlegungen über ethnologische Fragestellungen wie Musik und Trauma, die Natur von Revival-Bewegungen, Musik und Erinnerung und, last, but not least, Musik und Politik.

Musikbeispiel (aus Waletzky 2001):

*Ikh heyb mayn fus, nor zi vil nit tantsn
iber di farbrente beyner [Knochen]
Ikh her nokh dayn geshrey
bruder-lebn, shvester-lebn,
iber di tsetrotene shteyner [zertretene Steine].
Ikh heyb mayn kol [Stimme], nor es vil nit zingen
unter di farshemte beymer [entehrte]
Ikh her nokh dayn geshrey
bruder-lebn, shvester-lebn
vu vestu gefinen itst dayn keyver [Grab]?*

²⁷Nach Mayer, Kosmin und Keysar (2001), betrachten sich fast die Hälfte (49%) von Amerikas annähernd 4 Millionen Juden selbst als säkular oder geringfügig säkular, und nur 44 % gehören einer Synagoge oder einer ähnlichen Organisation an.

LITERATUR

- Barzel, Tamar**
2001 *Powerful Discourses: Race, Ethnicity, and Authenticity on New York's "Jewish Downtown" Scene*. Unveröffentlichtes Manuskript, vorgetragen auf der jährlichen Tagung der Society for Ethnomusicology, Detroit, 2001.
- Biale, David, Galchinsky, Michael und Heschel, Sarah (Hrsg.)**
1998 *Insider/Outsider: American Jews and Multiculturalism*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Bohlman, Philip V. und Radano, Ronald**
2000 „Introduction: Music and Race, Their Past, Their Presence“. In: *Music and the Racial Imagination*, hrsg. Philip V. Bohlman und Ronald Radano. Chicago Studies in Ethnomusicology. Chicago/London: The University of Chicago Press: 1-53.
- 2000 *Music and the Racial Imagination*. Chicago Studies in Ethnomusicology. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Bowlby, John**
1961 „Process of Mourning“. In: *The International Journal of Psycho-Analysis*, XLII, Parts 4-5: 317-340.
- Brettschneider, Marla (Hrsg.)**
1996 *The Narrow Bridge: Jewish Views on Multiculturalism*. New Brunswick, NJ/London: Rutgers University Press.
- Brodkin, Karen**
1998 *How Jews Became White Folks and What That Says About Race in America*. New Brunswick, NJ/London: Rutgers University Press.

- Chabon, Michael**
1997 „Guidebook to a Land of Ghosts“. In: *Civilization* (Juni/Juli): 67-69.
- Cuthbert, Michael Scott**
2001 „Free Improvisation and the Construction of Jewish Identity Through Music“. In: *Studies in Jewish Musical Traditions. Insights from the Harvard Collection of Judaica Sound Recordings* (= Harvard Judaica Collection Student Research Papers No. 7), hrsg. Kay Kaufman Shelemay. Cambridge, Massachusetts: Harvard College Library: 1-31.
- Eastern European Jewish History list**
(<http://groups.yahoo.com/group/eejh>).
- Feintuch, Burt**
1993 „Musical Revival as Musical Transformation“. In: *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*, hrsg. Neil V. Rosenberg. Urbana/Chicago: University of Illinois Press: 183-193.
- Freud, Sigmund**
2000 „Trauer und Melancholie“. In: *Studienausgabe* Band III, hrsg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, und James Strachey. Frankfurt am Main: Fischer [ursprünglich 1917 veröffentlicht].
- Frieden, Ken**
2001 „Preface“. In: Aharon Appelfeld: *Badenheim 1939*, übers. Betty Rosenberg, hrsg. Ken Frieden. The B. G. Rudolph Lectures in Judaic Studies. Syracuse: Syracuse University Press: v-vii.
- Goldberg, Andrew**
2002 *A Yiddish World Remembered*. PBS Fernseh-dokumentation.
- Hadda, Janet**
1998 „Yiddish in Today's America“. In: *Jewish*

- Quarterly*, no. 170 (Summer) [nachgedruckt in Mendele: *Yiddish literature and language*, Vol. 08.153, 13. Mai 1999 [Fassung, wie sie im Jewish Quarterly erschien] und Vol. 08.153a, 20. Mai 1999 [längere Fassung mit Fußnoten], archiviert auf <http://www2.trincoll.edu/~mendele> und <http://metalab.unc.edu/yiddish/mendele.html>].
- Harshav, Benjamin**
1990 *The Meaning of Yiddish*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press.
- Horowitz, Joshua**
1999 *Budowitz: Khasene on a Kale – Wedding Without a Bride*.
2002 „Geld for Guilt“. *Bmeste* Nr. 57-61, 63. Paris: Buda Musique, 1999 [Text zur CD 92759-2].
- Isenberg, Noah**
1997 „Critical Post-Judaism“; or, Reinventing a Yiddish Sensibility in a Postmodern Age. In: *Diaspora*, vol. 6(1).
- Jacobson, Marion**
2002 „Newish, Not Jewish: A Tale of Two Bands“. In: *American Klezmer: Its Roots and Offshoots*, hrsg. Mark Slobin. Berkeley /Los Angeles/London: University of California Press: 187-205.
- Jewish-Music** (*World Music from a Jewish Slant*),
archiviert auf
<http://www.shamash.org/listarchives/jewish-music/>
und
<http://www.ivritype.com/resources/jlists.html#jewish-music>.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara**
1995 „Introduction“. In: M. Zborowski and E. Herzog: *Life is with People: The Culture of the Shtetl*. (New York: Schocken Books): ix-xlvi.

- 2002 „Sounds of Sensibility“. In: *American Klezmer: Its Roots and Offshoots*, hrsg. Mark Slobin. Berkeley /Los Angeles/London: University of California Press: 129-173.
- Koskoff, Ellen**
2000 *Music in Lubavitcher Life*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Lipset, Seymour Martin und Raab, Earl**
1995 *Jews and the New American Scene*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press.
- Loeffler, James B.**
1997 *A Gilgul fun a Nigun: Jewish Musicians in New York 1881-1945* (= Harvard Judaica Collection Student Research Papers No. 3). Cambridge, Massachusetts: Harvard College Library.
- 2002 „Di Ruishe Progresiv Muzikal Yunyon No. 1 fun Amerike: The First Klezmer Union in America“. In: *American Klezmer: Its Roots and Offshoots*, hrsg. Mark Slobin. Berkeley /Los Angeles/London: University of California Press: 35-51.
- London, Frank**
2002 „An Insider's View: How We Traveled from Obscurity to the Klezmer Establishment in Twenty Years“. In: *American Klezmer: Its Roots and Offshoots*, hrsg. Mark Slobin. Berkeley /Los Angeles/London: University of California Press: 206-210.
- Mayer, Egon, Kosmin, Barry und Keysar, Ariela Keysar**
2001 *American Jewish Identity Survey 2001: The Religious and the Secular*. New York: Center for Jewish Studies. The Graduate Center of the City University of New York.
- Mendele:**
Yiddish literature and language, archived at

- <http://www2.trincoll.edu/~mendele> and
<http://metalab.unc.edu/yiddish/mendele.html>.
- Netsky, Hankus**
2002 „The Klezmer in Jewish Philadelphia, 1915-70“. In: *American Klezmer: Its Roots and Offshoots*, hrsg. Mark Slobin. Berkeley /Los Angeles/London: University of California Press: 52-72.
- Ottens, Rita**
1998 „Der Klezmer als ideologischer Arbeiter“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 3 (Mai-Juni): 26-29.
- 2002 „Ikongrafie der Andersartigkeit: Rassismus und Antisemitismus in der deutschen Populärmusik“. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 4/02 (Juli-August): 54-57.
- im Druck „The Function of Yiddish Music in the Forging of German Identity after Reunification“. In: *Proceedings of the 12th World Congress of Jewish Studies*. Jerusalem: World Union of Jewish Studies.
- Ottens, Rita und Rubin, Joel**
1999 *Klezmer-Musik*. Kassel/München: Bärenreiter/dtv).
- 2001 *Jüdische Musiktraditionen*. Kassel: Bosse Verlag.
- in Vorber. Unveröffentlichtes Manuskript, vorgetragen auf der Konferenz „Sounds of Two Worlds: Music as a Mirror of Migration to and from Germany“. University of Wisconsin: Max Kade Institute for German-American Studies, Center for the Study of Upper Midwestern Cultures, 13. September 2002.
- Rosenberg, Neil V. (Hrsg.)**
1993 *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.

- Rubin, Joel E.**
1998 „Rumenishe shtiklekh: Klezmer music among the Hasidim in contemporary Israel“. In: *Judaism*, Issue no. 185, vol. 47, no. 1, Winter: 12-23.
- 2001 *The Art of the Klezmer: Improvisation and Ornamentation in the Commercial Recordings of New York Clarinetists Naftule Brandwein and Dave Tarras 1922-1929*. Ph.D. Dissertation: City University (London), Department of Music.
- 2002a *Violins, Golems and the Holocaust: The American Klezmer Movement as a Response to Crisis*. Unveröffentlichtes Manuskript, vorgetragen auf der jährlichen Tagung der American Folklore Society, Rochester, New York.
- 2002b *Ambivalent identities: the American klezmer movement as a response to rupture*. Unveröffentlichtes Manuskript, vorgetragen auf der jährlichen Tagung der Society for Ethnomusicology, Estes Park, Colorado.
- 2003a *Of Golems and Dybbuks: The Contemporary American Klezmer Movement as a Microcosm of the Religio-Secular World*. Unveröffentlichtes Manuskript, vorgetragen auf der jährlichen Tagung der American Anthropological Association, Chicago.
- 2003b *What is Jewish Music? The Quest for Identity on the Jewish-Music Internet List*. Unveröffentlichtes Manuskript, vorgetragen auf der jährlichen Tagung der Association for Jewish Studies, Boston.
- 2003c *The Limits of Generational Memory: The Case of the Epstein Brothers*. Unveröffentlichtes Manuskript, vorgetragen auf der jährlichen Tagung der Society for Ethnomusicology, Miami.

- 2003d „In Search of Generational Memory“: The Case of the Epstein Brothers. Unveröffentlichtes Manuskript, vorgetragen beim Jewish Theological Seminary, New York.
- Shelemay, Kay Kaufman (Hrsg.)**
2001 *Studies in Jewish Musical Traditions. Insights from the Harvard Collection of Judaica Sound Recordings* (= Harvard Judaica Collection Student Research Papers No. 7). Cambridge, Massachusetts: Harvard College Library.
- Slobin, Mark**
2000 *Fiddler on the Move: Exploring the Klezmer World*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Slobin, Mark (Hrsg.)**
2002 *American Klezmer: Its Roots and Offshoots*. (Berkeley /Los Angeles/London: University of California Press).
- Stratton, Jon**
2000 *Coming Out Jewish: Constructing Ambivalent Identities*. London/New York: Routledge.
- Strom, Yale**
1994 *The Last Klezmer*. Dokumentarfilm.
2002 *The Book of Klezmer: The History, The Music, The Folklore from the 14th Century to the 21st*. Chicago: A Cappella Books.
2003 *Klezmer on Fish Street*. Dokumentarfilm.
- Svigals, Alicia**
2002 „Why We Do this Anyway: Klezmer as Jewish Youth Subculture“. In: *American Klezmer: Its Roots and Offshoots*, hrsg. Mark Slobin. Berkeley

/Los Angeles/London: University of California Press: 211-219.

Webber, Jonathan

1994 „Modern Jewish Identities“. In: *Jewish Identities in the New Europe*, hrsg. Jonathan Webber. London: Littman Library of Jewish Civilisation.

Wisse, Ruth. R.

1997 „Yiddish: Past, Present, Imperfect“. In: *Commentary*. 104(5) (November): 32-39.

Wood, Abbi

2001 *E-fieldwork: a paradigm for the twenty-first century?* Unveröffentlichtes Manuskript, vorgetragen auf der Konferenz The New (Ethno)Musicologies des British Forum for Ethnomusicology und des Music Department of Royal Holloway, University of London, Egham, England, 17. November 2001.

DISKOGRAPHIE

Cooper, Adrienne und Zalmen Mlotek

2000 *Ghetto Tango: Wartime Yiddish Theater*. New York: Traditional Crossroads, CD 4297.

Diverse Künstler

1993 *Jüdische Lebenswelten/Patterns of Jewish Life: Highlights from the Concert Series "Traditional and Popular Jewish Music"*. Berlin 1992, hrsg. Rita Ottens und Joel Rubin. Mainz: Schott Wergo, CD SM-1604-2.

Klezical Tradition

1998 *Family Portrait*. (kein Verlag).

Klezomatics, The und Chava Alberstein

1998 *The Well*. Nieuwegein, Holland: MW Records, MWCD 4026.

Schaechter-Gottesman, Beyle

o. J. *Zumerteg/Summer Days: New Yiddish Songs*. New York: Yiddishland Records, CD YDL001.

2003 *Af di gasn fun der shtot/On the Streets of the City: A new collection of Yiddish songs*. New York: Yiddishland Records, CD YDL002.

Waletzky, Joshua

2001 *Ariber di shotn/Crossing the Shadows: New Yiddish Songs*. New York: Waletzky Music, CD WM001.

**BERICHTE
AUS DEM
ICTM-NATIONALKOMITEE
DEUTSCHLAND**

**- Band XIII -
Traditionelle Musik und Mode(n)**

**-
Freie Berichte**

**Bericht über die Jahrestagung des
Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland
im International Council for Traditional Music
(UNESCO)**

**am 14. und 15. Februar 2003
in Lüneburg**

**Herausgegeben
von
Marianne Bröcker**

**Bamberg 2004
ISSN 0943-4224**

Die
Berichte aus dem ICTM-Nationalkomitee Deutschland
– I – und folgende
sind Publikationen des Nationalkomitees der Bundesrepublik
Deutschland im International Council for Traditional Music
(ICTM/UNESCO), herausgegeben von Marianne Bröcker

Alle Rechte vorbehalten
© Copyright 2004 Universitätsbibliothek Bamberg
Umschlagentwurf: Heidi Pfeffermann
Druck: Druckerei Distler, Hirschaid
Verlag und Auslieferung: Universitätsbibliothek Bamberg
D-96045 Bamberg

ISSN 0943-4224

Verpflichtung

Der International Council for Traditional Music (ICTM/UNESCO, NGO) ist die einzige internationale wissenschaftliche Organisation für Ethnomusikologen, in der Forscher und Forscherinnen aus 103 Staaten mitarbeiten. Alle Publikationen des ICTM unterliegen den strengen internationalen Richtlinien für wissenschaftliche Arbeiten, die den Empfehlungen der Deutschen Forschungsgemeinschaft entsprechen. Das Nationalkomitee der Bundesrepublik Deutschland im ICTM folgt den Empfehlungen der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis entsprechend seinen organisatorischen Möglichkeiten.

Die Mitglieder des Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland verpflichten sich

1. in ihrer wissenschaftlichen Arbeit entsprechend dem aktuellsten Kenntnisstand zu operieren;
2. größtmögliche Sorgfalt im Umgang mit öffentlich zugänglichen Datensammlungen, mit eindeutig ausgewiesenen wissenschaftlichen Vor- und Zuarbeiten Dritter und mit Gewährsleuten im Zusammenhang mit Feldforschungen walten zu lassen;
3. eigene Resultate aus Feldforschungen und entsprechende Dokumentationen durch eine geeignete und dauerhafte Archivierung zugänglich zu machen und damit eindeutig zu autorisieren;
4. als Autorinnen und Autoren der „Berichte aus dem ICTM-Nationalkomitee Deutschland“ im Hinblick auf die Kriterien für die Autorschaft der besten international üblichen Praxis zu folgen, das heißt:
 - nur originale Beiträge eigener Forschungstätigkeit einzureichen;
 - keine Arbeiten vorzulegen, die bereits publiziert wurden oder für eine Publikation andernorts vorgesehen sind;