

Juliane Lensch

Klezmer

Von den Wurzeln in Osteuropa
zum musikalischen Patchwork in den USA

Eine sozialgeschichtlich orientierte Untersuchung
zur Musik einer Minoritätskultur

Gießener Dissertation im Fachbereich Sozial- und Kulturwissenschaften

**Gedruckt mit Unterstützung des
Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT**

Erstausgabe 2010

© Juliane Lensch

alle Rechte vorbehalten

Wolke Verlag Hofheim, 2010

Umschlaggestaltung: Jan Sosein Carl, Freiburg, Grafiken; Heide Lensch, Patchworkdecke;

nach einem Entwurf von Juliane Lensch, Gießen; Friedwalt Donner, Alonissos

ISBN 978-3-936000-45-0

www.wolke-verlag.de

**Für Fernand
Im Gedenken**

Zol er hobn a likhtikn ganeyden

Inhalt

VORWORT UND DANK	11
EINLEITUNG.....	13
Fragestellung und methodische Ansätze	13
Die Beziehung zwischen Musik und sozialer Lage Hybridisierung von Kulturen und Identitäten Die Polysystemtheorie Der Begriff der Akkulturation	
Aufbau der Arbeit und Auswahl der dargestellten Aspekte des Themas.....	19
Quellenlage und Forschungsstand.....	22
Transkriptionen Schallplatten Literatur Interviews als Quelle <i>Die Interviewpartner</i>	
Anmerkungen zu den jiddischen Ausdrücken und zum allgemeinen Sprachgebrauch.....	26
I DIE OSTEUEPÄISCHEN WURZELN.....	29
1.1 Das soziale Umfeld in Osteuropa.....	29
1.1.1 Die Ostjuden.....	29
Der Begriff Ostjude Jiddisch – die Sprache der Ostjuden Religion und religiöse Erziehung Das shtetl	
1.1.2 Lebensraum und Lebensgrundlage	36
Die demographische Verteilung Der Lebensunterhalt Leben als diskriminierte Minderheit Auswege <i>Zionismus und Sozialismus</i> <i>Emigration</i>	
1.1.3 Die soziale Lage der ostjüdischen Klezmerim	44
Der Begriff Klezmer Zur Demographie der Klezmer Sozialstatus der Klezmer Einschränkungen und Hindernisse Die Ausbildung eines Klezmer Die Entlohnung und die soziale Absicherung	
1.1.4 Auftrittsmöglichkeiten	54
Jüdische Hochzeiten <i>Ehe und Familie im Judentum</i> <i>Zum Ablauf einer traditionellen jüdischen Hochzeit</i> Andere jüdische Feste <i>Purim</i> <i>Chanukka</i> Andere Auftrittsmöglichkeiten	
1.2 Die Musik der osteuropäischen Klezmer	64
1.2.1 Allgemeine Merkmale der Klezmermusik.....	64
Was ist Klezmermusik? Versuch einer Begriffsbestimmung Der krechts Die Verzierungen Rhythmik, Metrik, Tempo Instrumente und Ensembles <i>Solo-Instrumente</i> <i>Die Instrumente des Ensembles</i> <i>Das Ensemblespiel</i>	

Die Tonarten <i>Moll und Dur</i> <i>Freygish</i> <i>Alteriertes oder Ukrainisches Dorisch</i> <i>Mogen Ovos</i> <i>Adonoy Molokh</i>	
1.2.2 Das Tanzrepertoire der osteuropäischen Klezmer	92
Tanzmusik aus dem jüdischen Repertoire <i>Der Freylekhs</i> <i>Sher, Skočne und</i> <i>Khosidl</i> Die Tänze des transitional repertoires <i>Die Hora – Volekh,</i> <i>Zhok und Landre</i> <i>Die Sirba</i> <i>Der Honga</i>	
1.2.3 Das Hochzeitsrepertoire der osteuropäischen Klezmer	106
Die Begrüßung der Gäste <i>Dobriden und Dobranotsh</i> <i>Mazltov</i> Das Kale bazetsn Vor und nach der Trauung Tafelmusik <i>Exkurs: Der chassidische</i> <i>Nigun</i> <i>Die Tsum-Tish-Improvisationen</i> <i>Die Doina</i> Tänze mit ritueller Funktion <i>Der Mitsve Tants</i> <i>Der Broyses Tants</i> Abschied und Heimweg <i>Zay gezunt</i> <i>Der Gas Nign</i>	
2 DIE JIDDISCH-AMERIKANISCHE HYBRIDKULTUR IN DEN USA IM FRÜHEN 20. JAHRHUNDERT	133
2.1 Die soziale Lage der ostjüdischen Immigranten in den USA vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die 20er Jahre	133
2.1.1 Einwanderung.	133
2.1.2 Ökonomische Rahmenbedingungen in den USA	135
2.1.3 Die Lower East Side New Yorks als jiddischer Mikrokosmos und als Ort der jiddisch-amerikanischen Hybridkultur	136
Die sweat-shops als erste Arbeitsmöglichkeit für ostjüdische Einwanderer Die Rolle der Gewerkschaften Die Wohnverhältnisse Die Funktion der landsmanshaftn Interne Versorgung der jiddischen Subkultur Das Jiddische Theater – eine kulturelle, soziale und gemeinschaftsbildende Institution der Lower East Side Die coffee saloons der Lower East Side „Yiddish Melodies in Swing“ – die Sendungen des jiddischen Radios	
2.1.4 Verdienstmöglichkeiten für Musiker.	148
Hochzeiten in den USA Die US-amerikanischen Klezmer-kapelyes Kaffehäuser und Weinkeller Das Jiddische Theater Die Catskills Schallplattenaufnahmen Musikunterricht und Musikgeschäfte Musikergewerkschaften	
2.1.5 Die Hoch-Zeit der US-amerikanischen Klezmer-Stars	160
Dave Tarras Naftule Brandwein	
2.1.6 Der Einwanderungsstop 1924.	166
2.2 Das veränderte Hochzeitsrepertoire	169
2.2.1 Der Bulgar	169
Herkunft und Geschichte des Bulgar Differenzierung: Freylekhs und Bulgar <i>Triolen und Bulgarrhythmus</i> Exkurs: Entwicklung des US-amerikanischen kapelye-Stils Der späte Bulgar der 1940/50er Jahre	

2.2.2 Die Doina in den USA	180
Die „Rumänische Doina“ von Naftule Brandwein Die US-amerikanische Doina Die veränderte Doina-Suite Die Improvisation der Doina Die veränderte Funktion der Doina	
2.2.3 Das Co-territorial Repertoire und das Cosmopolitain Repertoire	187
2.3 Exkurs: Die Musik des Jiddischen Theaters	190
2.3.1 „Der freylekher Rumener“ – Nostalgie im Stil einer Doina	190
2.3.2 „Abi gezint“ – ein jiddisches Lied im Stil des Swing.	195
Die Funktion des Liedes „Abi gezint“ im Film „Mamele“	
2.4 Hybride aus Klezmer und Swing	200
2.4.1 Hybridbildungen aus der Sicht von Klezmermusikern	200
2.4.2 Hybridbildungen zwischen Klezmer und Swing in der jiddisch-amerikanischen Kultur der Lower East Side.	205
„Yiddish Melodies in Swing“ Klezmer mit einzelnen Swingelementen Swing mit einzelnen Klezmerelementen Patchworkbildungen <i>Lineares</i> <i>Patchwork</i> <i>Flächenpatchwork</i>	
Zusammenfassende Betrachtung	224
Zu den Formen der Akkulturation Zur sich wandelnden Identität Zum Verhältnis Zentrum – Peripherie	
ANHANG	227
Interviews	227
<i>Michael Alpert</i> <i>Alan Bern</i> <i>Kurt Bjorling</i> <i>David Krakauer</i> <i>Frank London</i> <i>Stanislav Rayko</i>	
Glossar	247
Aussprache der Transkriptionen einiger hebräischer Buchstaben	249
Literatur- und Quellenverzeichnis	251
Register.	259

Vorwort und Dank

In einem der ersten Semester meines Studiums der Musikwissenschaft hörte ich bei meinem späteren akademischen Lehrer Ekkehard Jost eine Vorlesung über die Geschichte des Jazz. Vertiefend empfahl er uns die Lektüre seines Buches „Sozialgeschichte des Jazz“. Dieser sozialgeschichtliche Ansatz, der Josts Forschungen zu Grunde lag, nämlich die Verknüpfung tiefgehender Kenntnisse der sozialen Lage einer gesellschaftlichen Randgruppe auf der einen Seite mit dem intensiven Studium ihrer Musik auf der anderen, beeindruckte mich, so dass mir die Idee kam, man müsse auf die gleiche Weise ein Buch über die Sozialgeschichte der Klezmermusik verfassen. Damals war die Klezmermusik noch weit von ihrer heutigen Popularität entfernt, es gab kaum Veröffentlichungen und das Thema galt als exotisch. Ein Schwerpunkt meines Interesses galt schon damals der Geschichte und Kultur des Judentums.

In Ausführung dieses Vorhabens entstand die vorliegende Arbeit, die im April 2009 vom Fachbereich Sozial- und Kulturwissenschaften der Justus-Liebig-Universität Gießen für das Fach Musikwissenschaft als Dissertation angenommen wurde. Die Forschung an den Themen Klezmermusik sowie Geschichte und Kultur des Judentums haben mich während meines gesamten Studiums und darüber hinaus beschäftigt. Mein Dank gilt allen, die mich auf diesem Weg begleitet und unterstützt haben.

An erster Stelle möchte ich meinen ersten akademischen Lehrer Ekkehard Jost nennen, der mich während des gesamten Studiums begleitet und dabei mein musikwissenschaftliches Denken und Forschen entscheidend geprägt hat, der meine Forschungen unterstützt und schließlich auch die erste Phase meiner Dissertation mit wohlwollender Kritik stetig begleitet und betreut hat.

Als ihm dies nicht mehr möglich war, übernahm sein Kollege Thomas Phleps die weitere Betreuung meines Projekts. Er war ein geduldiger Ansprechpartner für meine Fragen, hat die ständig neuen Fassungen akribisch gelesen und mein Projekt mit wohlwollender Kritik unterstützt.

Ich hatte das Glück, einem dritten akademischen Lehrer zu begegnen. Die vielen Gespräche mit Manfred Prinz über meine Forschungsarbeit und unsere gemeinsame Arbeit am Projekt „Jugendkulturen romanischsprachiger Länder“ mit dem Schwerpunkt HipHop haben meinen Horizont beträchtlich erweitert; seine intensive Auseinandersetzung mit meinen Ansätzen und Ergebnissen, seine Hinweise auf interdisziplinäre Zusammenhänge haben meiner Arbeit zusätzliche Dimensionen verliehen.

Allen dreien sei an dieser Stelle herzlich gedankt!

Darüber hinaus geht mein Dank

- an meine Interviewpartner Michael Alpert, Alan Bern, Kurt Bjorling, David Kraukauer, Frank London und Stanislav Rayko, die sich viel Zeit für die ausführliche Beantwortung meiner Fragen genommen haben.

- an meinen Jiddischlehrer Pesakh Fizman für seine unermüdliche Geduld und seine Hilfe bei Übersetzungen über den Ozean hinweg.
- an Avishai Fisz für wertvolle Informationen über ostjüdische Gepflogenheiten und seine ständige Bereitschaft zur Beantwortung meiner Fragen.
- an Clemens Riesser für jahrelange fruchtbare Zusammenarbeit und zahllose inspirierende Gespräche bei der Vorbereitung unserer Sendereihe zur Jiddischen Kultur.
- an die Studentinnen und Studenten meines Seminars über Klezmermusik für ihr kritisches Engagement und ihr hartnäckiges Nachfragen.
- an die Organisatoren, Dozenten und Teilnehmer des jährlich stattfindenden Symposiums für Jiddische Studien in Deutschland der Universitäten Trier und Düsseldorf; insbesondere an Erika Timm, die mir den Weg zur aktiven Teilnahme schon früh geebnet und mir im Verlauf der Jahre unterstützend und kritisch beratend zur Seite stand.

Last not least geht mein besonderer Dank an meine Familie: An meine Eltern, auf deren tatkräftige und mentale Unterstützung ich in den Zeiten gesundheitlicher Krisen immer zählen kann und die mir während des gesamten Projekts den Rücken gestärkt haben. An meinen Bruder Dietrich, der die komplette Endformatierung übernommen und uns mit seiner unerschütterlichen Gelassenheit immer wieder angesteckt hat.

Der Druck wurde ermöglicht durch die Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG Wort. Darüber hinaus danke ich

- Jan Sosein Carl für die Erstellung der Grafiken auf dem Umschlag und seine Geduld bei meinen vielfältigen Änderungswünschen.
- nicht zuletzt Peter Mischung vom Wolke Verlag für seine engagierte und stets freundliche und geduldige Begleitung und Beratung während des Drucks.

Wenige Tage nach Abgabe meiner Dissertation erreichte mich die Nachricht vom Tod meines verehrten Jiddischlehrers Pesakh Fizman in New York. Mit Pesakh Fizman geht einer der letzten Menschen, die in der ostjüdischen Kultur zu Hause waren. Jiddisch lernen bei Pesakh hieß Eintauchen in die jiddische Sprache, Kultur und Lebensart. Die Begegnung mit ihm war geprägt von „yidishkayt“, die er lebte, verkörperte, vermittelte.

In Dankbarkeit für alles, was ich von ihm gelernt habe und durch ihn erfahren durfte, sei dieses Buch ebenso dem Andenken an Pesakh Fizman gewidmet.

Einleitung

Fragestellung und methodische Ansätze

Die Kultur der Ostjuden¹ schloss als wesentlichen Bestandteil eine eigene Instrumentalmusik ein, die unter dem Begriff Klezmermusik schon seit einiger Zeit eine unerwartete Renaissance erlebt. Ursprünglich hatte diese Musik innerhalb der traditionellen orthodoxen Hochzeit, einer identitätsfestigenden Institution der jüdischen Gemeinden Osteuropas, eine tragende Funktion inne. Sie wurde von professionellen Musikern gespielt, die man als Klezmer bezeichnete. Deren Musik spiegelt einerseits die über Jahrhunderte hinweg separierte Existenz der ostjüdischen Minderheit inmitten der übrigen osteuropäischen Völker. Sie zeigt andererseits die Ergebnisse einer Beeinflussung durch andere Kulturen, für die gerade die Musiker offen waren und die zur Integration vormals fremder Elemente in die eigene Musik führte. Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert suchten etliche ostjüdische Familien, unter ihnen zahlreiche Musiker, den Ausweg aus Diskriminierung, Gewalt und materieller Not in der Emigration in die USA. Der Schock der Begegnung mit einer vollkommen fremden Kultur und dem Leben in einer offenen Gesellschaft schlug sich auch in der Entwicklung der Musik nieder. Die Notwendigkeit der Assimilation hinterließ musikalische Spuren. Es lassen sich aber auch Hybridbildungen verschiedener Art zwischen Klezmermusik, Swing und der Musik anderer Immigranten beobachten.

Die vorliegende Untersuchung hat zum Ziel, die Wechselbeziehungen zwischen der jeweiligen sozialen Lage der ostjüdischen Gemeinschaft und ihrer Musik in Europa und nachfolgend in den USA aufzuzeigen. Sie versteht sich insofern als Beitrag zur sozialgeschichtlich ausgerichteten Erforschung der Klezmermusik.

DIE BEZIEHUNGEN ZWISCHEN MUSIK UND SOZIALER LAGE

Die Wechselwirkungen zwischen vielschichtigen Phänomenen wie einerseits dem Konstrukt, welches man unter dem Begriff soziale Lage zusammenfasst und andererseits der facettenreichen Musik, die man als Klezmermusik bezeichnet, bilden ein komplexes Gefüge. Die Untersuchung dieses Gefüges bedarf einer Betrachtung einzelner

1 Der Begriff Ostjude wird ausführlich geklärt werden in Kap 1.1.1: „Die Ostjuden. Der Begriff Ostjude“, S. 29 der vorliegenden Arbeit. Zum Verständnis des Folgenden sei an dieser Stelle gesagt, dass er jüdische Bewohner Polens, ehemaliger Gebiete Polens sowie östlich und südlich daran angrenzender Länder charakterisiert, die vom 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhundert in dieser Region lebten.

Objekte und isolierter Zusammenhänge unter zeitweiliger Ausblendung des gesamten Bildes, welches einer vollständigen Abbildung der Realität entspräche. Hierbei muss man sich stets vor Augen halten, dass eine solche Betrachtung ohne das Beziehungsgeflecht, in welches Objekte und Zusammenhänge eingebettet sind und in dem sie wirken, eine Projektion der Realität unter der jeweiligen Perspektive darstellt.

Ein solches perspektivisches Vorgehen stützt sich auf den von Ekkehard Jost in seiner „Sozialgeschichte des Jazz“ (Jost 1991) entwickelten Ansatz. Als Leitlinien des Erkenntnisinteresses dienen ihm drei Aspekte (Jost 1991: 11), welche für die vorliegende Untersuchung spezifiziert sind:

Die Konstitutionsbedingungen: Wie bestimmt die soziale Lage der Klezmerim, sei es als Ostjuden in Europa, sei es als Immigranten in den USA, die Musik, die sie komponieren und spielen?

Das Widerspiegelungsverhältnis: Was sagt der musikalische Stil, das musikalische Repertoire der Klezmer aus über ihre soziale und gesellschaftliche Realität?

Die gesellschaftliche Funktion: Welche Aufgabe erfüllt die Klezmermusik innerhalb der sozialen Situation, sei es die der ostjüdischen Gemeinschaft in Europa, sei es die der Immigranten in den USA?

„Die Herausarbeitung dieser drei Aspekte soll nicht nahelegen, dass es sich dabei um alternative methodologische Ansätze handelt. Sie bezeichnen vielmehr *eine* dreiseitige Fragestellung, in der freilich ein Wechsel der Perspektive von Fall zu Fall durchaus legitim sein dürfte.“ (ebda.)

Die soziale Lage der Klezmermusiker umfasst weit mehr als die materielle Lage, die Arbeits- und Auftrittsmöglichkeiten. In Osteuropa treten als entscheidende Faktoren die jüdische Religion in ihrer orthodoxen Ausprägung, die in hohem Maße geschlossene Gesellschaft der jüdischen Bevölkerungsgruppe sowie deren Existenz als diskriminierte Minderheit hinzu. In den USA bestimmen neben der Notwendigkeit der Existenzsicherung der Status als migrantische Minorität und die damit verbundenen Akkulturationsprozesse und Identitätsprobleme in hohem Maße die soziale Realität.

In der Musik selbst bilden nach Tibor Kneif die Gattung „als Erscheinungsweise der musikalischen Form“ und der musikalische Stil diejenigen Elemente, die eine „Verflechtung mit der gesellschaftlichen Umgebung zeigen“ (Kneif 1975: 87, 93). Auf dieser Basis sind die wichtigsten Gattungen der Klezmermusik, das Hochzeits- und Tanzrepertoire sowie deren Abwandlung in den USA und die dort entstandenen Hybridbildungen in die Untersuchung einzubeziehen. Nicht minder aussagekräftig sind die stilbildenden Elemente der Klezmermusik wie der krechts, die Rolle der Verzierungen, die Auffassung von Rhythmus und Metrik sowie die der Musik eigenen Skalen.

Ein großer Teil der Musikstücke, die im Rahmen der vorliegenden Untersuchung analysiert wurden, liegen nur als Hördokumente vor. Die Analysen dieser Stücke basieren in der Regel auf Höranalysen. Häufig besitzt eine verbale Darstellung der ausgewählten Aspekte einen höheren Aussagewert als eine Transkription in Noten. In diesen Fällen wurde die detaillierte Beschreibung musikalischer Elemente einer Tran-

skription vorgezogen. Wesentliche Aspekte der Klezmermusik wie die Auffassung von Rhythmus, Metrik und Intonation, die Tonbildung, die Rauheit sowie der rhetorische Aspekt der Interpretation lassen sich in traditioneller Notation nicht darstellen. Transkriptionen wurden lediglich dann angefertigt, wenn bestimmte Sachverhalte durch Notierung besser gezeigt werden konnten. Dazu gehören das Ensemblespiel, der Einsatz des Bulgarrhythmus im Verhältnis zur Oberstimme, die Begleitakkorde und der Tonhöhenverlauf einer Improvisation. Im Allgemeinen werden diese Merkmale der Klezmermusik anhand von Ausschnitten aus Musikstücken dargestellt. Die komplette Transkription einer Doina-Improvisation von Naftule Brandwein dient dem Vergleich mit einer anderen Doina desselben Musikers, die als Transkription von Rubin vorliegt.

HYBRIDISIERUNG VON KULTUREN UND IDENTITÄTEN

Das Phänomen einer hybriden Kultur verbunden mit der Entstehung von hybriden Identitäten wie hybriden kulturellen Erzeugnissen ist ein Ergebnis nahezu jeder Migrantengesellschaft und spielt bei der vorliegenden Untersuchung eine zentrale Rolle.

Der Begriff der „hybriden Kultur“ wurde zunächst innerhalb der anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte geprägt und bezieht sich auf die postmodernen, postkolonialen Gesellschaften, die von Massenemigration sowie der globalen Zirkulation kultureller Zeichen, Waren und Informationen charakterisiert sind (Bronfen/Marius 1997: 17). „Hybrid ist alles, was sich einer Vermischung von Traditionslinien oder von Signifikantenketten verdankt, was unterschiedliche Diskurse und Technologien verknüpft, was durch Techniken der *collage*, des *samplings*, des Bastelns zustande gekommen ist“ (ebd.: 14; Hervorhebungen im Original). Ein solcherart entstandenes kulturelles Erzeugnis kann als Widerspiegelung der von Jean-François Lyotard im Rahmen der Problematisierung des Begriffs Nation beschriebenen postmodernen gesellschaftlichen Situation aufgefasst werden. Die verschiedenen Volksgruppen wurden als Nation unter einer ökonomischen und politischen, manchmal auch religiösen und kulturellen Einheit zusammengefasst, die sich in der postmodernen Gesellschaft auflöst. „Eine Bewegung der Dekadenz der nationalen Einheit [ist in Gang gekommen], in deren Verlauf Vielheiten freigesetzt werden, die von Grund auf von denjenigen verschieden sind, die vor der Errichtung nationaler Einheiten bestanden“ (Lyotard 1977: 36). Die nationalen Minderheiten, bislang an der Peripherie, erheben sich gegen das machthabende Zentrum, welches versucht, die verschiedenen Minoritäten zu vereinheitlichen. „Was sich abzeichnet ist eine (noch zu definierende) Gruppe von heterogenen Räumen, ein großes *patchwork* aus lauter minoritären Singularitäten“ (ebd.: 37; Hervorhebung im Original).

Der gesellschaftliche und politische Zustand des Patchwork erzeugt eine Patchworkidentität, in der die Einflüsse der verschiedenen Kulturen, der heterogenen Akkulturationsformen und -stufen sowie der abweichenden Wertvorstellungen unterschiedlicher Gesellschaften in der Art einer Collage zusammengefügt sind und die konse-

quent mit der „Mehrfachcodierung von personaler wie kollektiver Identität“ (Bronfen/Marius 1997: 7) einhergeht. Diese Patchworkidentität von Subjekten und gesellschaftlichen Gruppen bringt analog kulturelle Patchwork-Erzeugnisse hervor

Hybride Formen, die sich aufgrund plötzlichen Aufeinanderprallens zweier oder mehrerer Kulturen entwickeln, Identitäten, deren Zustandekommen sich einem Schockerlebnis wie einer Emigration in eine vollkommen andersartige Lebens- und kulturelle Umwelt verdanken, sind jedoch keine Erscheinung allein der postmodernen Gesellschaft. Eine Gesellschaft mit patchworkartigen Zügen entstand bereits in der ostjüdischen Minoritätskultur an der Lower East Side New Yorks zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Folge von deren Zusammentreffen mit der dominanten US-amerikanischen Kultur. Unter den aus Europa in die USA eingewanderten Ostjuden bildete sich eine Subkultur im eigentlichen Sinn heraus, eine Kultur innerhalb der dominanten Kultur des Mainstream. Das Zusammenwirken der jiddischen Herkunftskultur mit der US-amerikanischen ließ kulturelle Institutionen und Produkte entstehen, in denen sich Elemente beider Kulturen patchworkartig zusammenfügten. Marcus Gammel sieht jüdische Identität prädestiniert für die mehrfach kodierte Patchworkidentität: „My central hypothesis is that Jewish identity is particularly well suited to perform this double move of relocation and flexibilization because of its multiple layers of migration, diasporization and rediasporization“ (Gammel 1999). Das Wissen um Jahrhunderte währendes Dasein als oftmals diskriminierte Minderheit, häufige Migrationen und die ständige Notwendigkeit der Anpassung an eine dominante Kultur verursacht Erscheinungsformen, die denen der postmodernen Gesellschaft ähneln, lange vor deren tatsächlicher Existenz.

Hybridität ist „ein grundlegendes Charakteristikum jeder Kultur“ in einer Gesellschaft, die von „Massenemigration, der globalen Zirkulation von Zeichen, Waren, Informationen und den Auswirkungen funktionaler Ausdifferenzierung“ (Bronfen/Marius 1997: 17) gekennzeichnet ist. Diese vor dem Hintergrund der postmodernen Gesellschaft gewonnene Erkenntnis sei für die vorliegende Untersuchung auf die These erweitert, dass Hybridität jegliche Kultur charakterisiert, die mit einer anderen im Austausch von Informationen, Waren und kulturellen Erzeugnissen steht. Der Unterschied zur postmodernen Gesellschaft besteht im Wesentlichen im langsameren Tempo des Austauschs und seiner geringeren Vielfalt innerhalb einer gegebenen Zeitspanne. Bereits die von den ostjüdischen Immigranten in die USA importierte jiddische Kultur war eine hybride. Innerhalb der Musik dieser Kultur sind Einflüsse der osteuropäischen Umgebungskulturen nachweisbar. Insbesondere die moldawische und die rumänische Musik haben in die Hochzeitsmusik der ostjüdischen Klezmer trotz der grundsätzlich geschlossenen ostjüdischen Gesellschaft in einer Weise Eingang gefunden, welche zu einer Verschmelzung der Einflüsse der beteiligten Kulturen zu einer musikalischen Synthese geführt hat. Diese Form der Hybridität setzt jedoch ein langsames Annähern der beteiligten Kulturen voraus, ein Wachsen von kulturellen Ausformungen mit Quellen verschiedener Provenienz über lange Zeiträume hinweg. Es bilden sich hierbei gewöhnlich keine patchworkartigen Strukturen.

Diese Beobachtungen in der Musik der jiddischen Kultur Europas erfordern eine Erweiterung des Hybridbegriffes, die eine erneute Klärung der verwendeten Termini notwendig macht. Im Gegensatz zu der von Elisabeth Bronfen und Benjamin Marius geprägten Definition, die Hybrid gleichsetzt mit dem von Lyotard beschriebenen Zustand des Patchwork, wird in der vorliegenden Untersuchung der Begriff modifiziert. Er wird als Oberbegriff verwendet zur Bezeichnung von Hybriden jeglicher Art, seien es organisch gewachsene, seien es collagenartige Gebilde, die mit dem Begriff Patchwork belegt werden. Die jeweilige Ausformung des Hybrids wird als Ergebnis einer Analyse oder durch eine detaillierte Beschreibung dargestellt.

DIE POLYSYSTEMTHEORIE

Die Polysystemtheorie von Itamar Even-Zohar eignet sich zur Beschreibung und Erforschung aller semiotischen Phänomene wie Kultur, Sprache, Literatur oder Gesellschaft, mithin auch der Musik einer gesellschaftlichen Gruppe (vgl. Even-Zohar 1990: 9). Even-Zohar überträgt hierbei das politisch-ökonomische Zentrum-Peripherie-Modell² auf soziologische Systeme und kulturelle Erzeugnisse. Das Zentrum vertritt Elemente wie die offizielle Kultur, die Standardsprache, die Verhaltensmuster der herrschenden Klasse, das „canonized repertoire“ der Literatur. Im Gegensatz hierzu repräsentiert die Subkultur, die „low culture“, deren Erzeugnisse populärer Art zur nicht kanonisierten Schicht gerechnet werden wie auch die als minderwertig angesehene Sprache, die Peripherie (ebd.: 16f.). Die Zuordnungen sind jedoch dynamischer Natur, zwischen Zentrum und Peripherie werden Elemente ständig hin- und herbewegt. Das „canonized repertoire“ neigt hierbei zu Konservativismus, die kulturellen Erzeugnisse der Peripherie weisen dagegen eine größere Flexibilität auf und streben ihrerseits einen Platz in der kanonisierten Schicht an. Auf dem Weg dorthin durchlaufen sie häufig einen Prozess der Reduktion: Komplexität und Mehrdeutigkeit können verloren gehen (ebd.: 21) – eine Tatsache, die sich beispielsweise für die Klezmermusik in den USA nachweisen lässt. Interferenz zwischen kulturellen Systemen benachbarter Polysysteme finden häufig nicht zwischen Zentrum und Peripherie, sondern über die Peripherien statt. Even-Zohar machte diese Beobachtung bei literarischen Erzeugnissen wie übersetzter Literatur und Literatur für Kinder (ebd.: 25). In analoger Weise entstehen Hybridgattungen der Klezmermusik als Folge von Kontakten zwischen der ostjüdischen Musik und der Musik der benachbarten peripheren Kulturen.

Für die Analyse von literarischen Kontakten führt Even-Zohar die Begriffe der „source literature“ und der „target literature“ ein (Even-Zohar 1978: 44f.), die sich

2 Das Zentrum-Peripherie-Modell basiert auf der in Lateinamerika in den 1960er Jahren entstandenen Dependenztheorie, welche die Unterentwicklung als Folge der Abhängigkeit der Entwicklungsländer (Peripherie) von den kapitalistischen Industrienationen (Zentrum) analysiert (vgl. Nohlen 1984: 138).

auf kulturelle Erzeugnisse anderer, insbesondere musikalischer Art übertragen lassen. Wenn Literatur B von Literatur A Elemente übernimmt, so fungiert Literatur A als „source literature“ und Literatur B als „target literature“. Die meisten dieser literarischen Kontakte sind unilateral (Even-Zohar 1978: 48), bestehen also nicht in einem gegenseitigen Austausch und die Funktionen als source bzw. target literature sind klar festgelegt. Häufig ist die target literature von der anderen abhängig, wenn sie beispielsweise eine Minoritätengruppe innerhalb einer dominanten Kultur vertritt – sie repräsentiert also die Peripherie (ebda.). Die source literature kann aus Prestige Gründen von der target literature ausgewählt werden, weil sie stärker und etablierter ist oder weil sie eine gesellschaftliche Gruppe repräsentiert, die politisch dominierend ist (ebd.: 48) – sie steht also für das Zentrum. Dieses Phänomen soll in der vorliegenden Arbeit auf die Musik übertragen und am Beispiel des Kontaktes von Klezmer und Swing in den USA analysiert werden. Die Interferenz der Systeme wird nach ihrem Auftreten, ihrem Umfang und der Auswahl der übernommenen Elemente von den Bedürfnissen oder auch der Widerstandsfähigkeit der target literature gesteuert (ebd.: 49 u.51). Diese kann Elemente der source literature bewusst auswählen oder aber auch dem Einfluss des stärkeren Systems unterliegen. Die Aneignung von Elementen der source literature durch die target literature kann in beiden Fällen – vergleichbar dem Weg einer kulturellen Ausprägung von der Peripherie ins Zentrum eines Polysystems – zu einer „simplified, regularized, schematized“ (ebd.: 52) Form der ursprünglichen Elemente führen.

DER BEGRIFF DER AKKULTURATION

Der Vorgang der Akkulturation als Entwicklung einer Gruppe beim Aufeinanderprallen von zwei oder mehreren Kulturen bildet in seinen unterschiedlichen Ausprägungen ebenfalls eine Grundlage der Betrachtung der sozialen Lage der Klezmermusiker wie der eingewanderten Ostjuden überhaupt in den USA. Die Verwendung des Begriffs stützt sich auf die Definition von John W. Berry. Er verwendet „Akkulturation“ als Oberbegriff für den Vorgang, der sich abspielt, wenn eine dominierende Kultur bzw. Gesellschaft und eine Kultur der Minderheit aufeinandertreffen.

Die jeweils spezifische Ausprägung der Art der Akkulturation wird anhand von zwei Fragen unterschieden, die dichotom mit „ja“ oder „nein“ beantwortet werden können (vgl. Berry 1992: 278f.). Das erste Unterscheidungsmerkmal besteht in der Bedeutung der Herkunftskultur der minoritären Gruppe: Wird Wert gelegt auf die Bewahrung und Pflege der eigenen Kultur? Das zweite Merkmal betrifft die Beziehung zu anderen Kulturen: Bestehen Kontakte zu diesen Kulturen, speziell zur dominanten Kultur? Werden beide Fragen bejaht, spricht man von Integration. Wird die erste verneint, die zweite aber bejaht, also die eigene Kultur vernachlässigt und Kontakte zur umgebenden Kultur gehalten, liegt Assimilation vor. Das Umgekehrte, die Pflege der eigenen (Herkunfts-)Kultur bei gleichzeitiger Ablehnung oder Unmöglichkeit des Austauschs mit der umgebenden führt zu Separation. Bei Verneinung beider Fragen spricht man

von Marginalisation. In der Regel liegt keine der beschriebenen Typen von Akkulturation in Reinkultur vor.

Akkulturation tritt auf jeweils unterschiedlichen Ebenen des kulturellen oder sozialen Lebens in unterschiedlichen Formen auf (Berry 1992: 279). So kann auf ökonomischer Ebene, etwa die Arbeitswelt betreffend, Assimilation vorliegen. Wenn vormals gesetzestreue Juden aus Osteuropa aus existentiellen Gründen in den USA bereit sind, am Schabbat zu arbeiten, haben sie sich auf der Ebene der Arbeit in die US-amerikanische christliche Umgebung vollständig assimiliert. Gleichzeitig kann auf sprachlicher Ebene Integration vorliegen. Kinder, die zweisprachig aufwachsen und damit in jeder der beiden Sprachen zu Hause sind, stellen ein Ergebnis einer gelungenen Integration dar. Auf der Ebene des Heiratsverhaltens kann gleichzeitig Separation herrschen. Selbst bei ansonsten vollständiger Assimilation ist dieser Bereich oft der letzte, in dem eine strenge Trennung der Kulturen, gewöhnlich aus religiösen Gründen, vorgenommen wird. Der Begriff Akkulturation wird in der vorliegenden Untersuchung, wenn nicht anders angegeben, im allgemeinen Sinn gebraucht. Die spezielle Ausprägung bezogen auf einen spezifischen Teilbereich des Lebens oder der Kultur wird jeweils gesondert untersucht und beschrieben werden.

Aufbau der Arbeit und Auswahl der dargestellten Aspekte des Themas

Die Arbeit ist in doppeltem Sinne zweigeteilt. Zum einen wird die Situation in Osteuropa getrennt von der in den USA betrachtet. Die Kenntnis der osteuropäischen Wurzeln, der ursprünglichen gesellschaftlichen Situation vor der Emigration, der dortigen Musik und der Beziehungen zwischen gesellschaftlicher Situation und Musik ist erforderlich für das Verständnis der Konsequenzen der tiefgreifenden Änderung des gesamten Gefüges in den USA. Kapitel 1 der Arbeit ist folglich der sozialen Lage sowie der Musik in Osteuropa gewidmet, Kapitel 2 befasst sich mit den gleichen Aspekten in den USA. Die zweite Zerteilung ergibt sich aus der Notwendigkeit der Trennung in die Untersuchung der sozialen Lage einerseits und der musikalischen Analyse andererseits. Jedes der beiden Kapitel untersucht zunächst die soziale Lage, anschließend die Musik. Die Auswahl der dargestellten Aspekte der sozialen Lage erfolgte unter folgenden Fragestellungen: Welche Aspekte der sozialen Lage üben einen direkten oder indirekten Einfluss auf die Musik aus? Worin zeigen sich die verschiedenen Formen der Akkulturation und damit die Möglichkeit oder Unmöglichkeit eines kulturellen Austauschs mit den Volksgruppen bzw. der Gesellschaft der Umgebung, insbesondere der US-amerikanischen Mehrheitsgesellschaft? Welche Aspekte bestimmen die Identität der Ostjuden und wie verändert sich diese im Kontakt mit anderen Kulturen insbesondere mit der dominierenden US-amerikanischen Gesellschaft? Welche Rolle innerhalb des soziokulturellen Zentrum-Peripherie-Modells übernimmt die jiddische Kultur, welche

die Kulturen, mit denen sie in Kontakt steht, und welche Bedeutung hat diese Rollenverteilung für den Austausch und die Weiterentwicklung der Kulturen?

Die musikalische Analyse umfasst den Klezmerstil sowie das Repertoire. In beiden Fällen erhebt sie keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr wurden Aspekte ausgewählt, die sich im Zusammenhang mit dem Gegenstand der Untersuchung als sinnvoll erwiesen. Die Analyse der allgemeinen stilbildenden Merkmale der Klezmermusik bildet die Grundlage zur Ermittlung der Veränderung des Stils in den USA gegenüber Osteuropa. Das untersuchte Repertoire der osteuropäischen Juden umfasst die Musik der wesentlichen Einnahmequelle der Klezmer – der ostjüdischen Hochzeit einschließlich ihrer Tanzmusik. Bezogen auf die USA wird die Veränderung von Stil und Repertoire unter dem Einfluss von US-amerikanischen und in der jiddisch-amerikanischen Gesellschaft selbst entstandenen Entwicklungen und Institutionen sowie der US-amerikanischen Musik untersucht. Vor dem Hintergrund der oben erwähnten Fragestellungen spielen im Rahmen der Untersuchung der sozialen Lage in Osteuropa folgende Fragen eine grundlegende Rolle: Wie entstand der Auto-Stereotyp Ostjude und welche Funktion besitzt er für die Identität der so bezeichneten Gruppe? Was sagt die Entwicklung der jiddischen Sprache aus über die Akkulturation der Ostjuden? Welche Rolle spielt die jüdische Religion für deren Identität, die Beziehungen zu anderen Gruppen der Gesellschaft und die Entwicklung ihrer Musik? Wie beeinflusst das Lebensumfeld im russischen Ansiedlungsrayon ihre Position im Verhältnis zu anderen Bevölkerungsgruppen? In welcher Weise prägen die Erfahrung von Diskriminierung und Antisemitismus, aber auch die möglichen Auswege aus der Unterdrückungssituation, darunter die Emigration, das Selbstverständnis der Ostjuden?

Ergänzend hierzu wird die soziale Lage der ostjüdischen Klezmer selbst veranschaulicht. Sie wird wesentlich von den Themen Sozialstatus, Entlohnung, soziale Absicherung sowie Hindernissen bei der Berufsausübung wie bei den Auftrittsmöglichkeiten bestimmt. Die Funktion der Hochzeit innerhalb der jüdischen Gemeinschaft erweist sich dabei als zentraler Faktor. Alternative Auftrittsmöglichkeiten wie beispielsweise weitere jüdische Feste unterstreichen die Bedeutung der jüdischen Religion speziell für die Arbeit der Klezmer.

Im musikanalytischen Teil des ersten Kapitels wird zunächst anhand von Interviews mit zeitgenössischen Klezmermusikern der Begriff „Klezmermusik“ definiert. Der Prozess der Begriffsbestimmung spiegelt die Kontextgebundenheit und Relativität, die jedem Versuch der Definition einer musikalischen Stilrichtung eigen ist und gelangt zu einer letztlich immer als vorläufig anzusehenden Definition anhand von Identifikationsmerkmalen. Gleichmaßen auf Interviews mit praktizierenden Musikern basiert die Analyse der für die Klezmermusik typischen Art der Tonbildung, des krekhts. Seine Herkunft, seine instrumentale technische Produktion sowie seine Funktion innerhalb der Musik werden erläutert. Neben weiteren stilbildenden Elementen wie der Funktion der Verzierungen, der Auffassung von Rhythmus und Metrik und der Rollenverteilung innerhalb des Ensembles ist ein längerer Abschnitt den Tonarten gewidmet. Dabei wird anhand der Analyse der Struktur und dem Vergleich mit ana-

log aufgebauten Skalen anderer Kulturen wie solchen der Synagogalmusik die Widerspiegelung der vielfältigen Einflüsse innerhalb wie außerhalb der jüdischen Kultur dargestellt. Das Repertoire der Klezmer als Bindeglied zwischen sozialer Lage und Musik wird unterteilt in Tanzmusik und Musik, die den Ablauf des Hochzeitsfestes strukturiert. Die einzelnen Gattungen werden untersucht in Bezug auf ihre musikalische Form, ihre Herkunft und ihre Funktion sowie auf ihre Zugehörigkeit entweder zum rein jüdischen Kernrepertoire oder zu den hybriden Formen des transitionalen Repertoires.

Das zweite Kapitel befasst sich in seinem ersten Teil mit der sozialen Lage in den USA. Die Darstellung der Probleme bei der Einwanderung sowie der Arbeitsbedingungen soll den Kulturschock verdeutlichen, den die traditionell geprägten Ostjuden bei der Konfrontation mit der modernen Welt insbesondere mit ihren kapitalistischen Arbeitsbedingungen erlitten. Gezeigt werden sollen die Versuche der Immigranten, ihre überlieferten Strukturen auch in der neuen Heimat aufzubauen, aber auch eigene kreative Lösungen im Umgang mit einer kapitalistischen Gesellschaft zu entwickeln. Die Beschreibung des jiddischen Mikrokosmos in New York veranschaulicht dessen Funktion sowohl als identitätsstabilisierende Instanz als auch als Hilfe bei der Akkulturation in die neue Umgebung und legt den hybriden Charakter zahlreicher Einrichtungen sowie die hybriden Identitäten der Bewohner der jiddischsprechenden Enklave dar. Im Rahmen der Schilderung der Verdienstmöglichkeiten für Klezmermusiker in der neuen Gesellschaft wird anhand zweier Leiter von Klezmerkapelyes die Bedeutung der Akkulturation für den beruflichen Erfolg der Musiker erläutert, dem gleichen Zweck dient die Darstellung zweier Stars der Klezmermusik. Des Weiteren wird auf die Bedeutung der gesetzlichen Bestimmungen hingewiesen, die faktisch zum Einwanderungsstopp von 1924 geführt haben.

Im musikanalytischen Teil liegen der Untersuchung des veränderten Hochzeitsrepertoires folgende Fragen zu Grunde: Wie verändert der Verlust des sozialen Kontextes das Hochzeitsrepertoire? In welcher Weise hat die europäische Hybridgattung des Bulgar sich in den USA weiter hybridisiert? Welche Entwicklungen führen zur musikalischen Dominanz des Bulgar? Wie verändert der Kontakt mit der US-amerikanischen Populärmusik den kapelye-Stil? Wie spiegelt sich im späten Bulgar das Sterben der jiddisch-amerikanischen Kultur? Lässt sich ein Unterschied zwischen der europäischen und der US-amerikanischen Doina musikanalytisch nachweisen? Durch welche sozialgeschichtlichen Entwicklungen ist die Doina in den USA geprägt?

Der Musik des jiddischen Theaters kann im Rahmen der vorliegenden Abhandlung nur ein Exkurs gewidmet werden. Hier wurde vor allem Vokalmusik produziert. Falls dennoch Klezmermusik gespielt wurde, unterschied sich diese nicht von der zu anderen Gelegenheiten aufgeführten und bedarf keiner eigenen Untersuchung. Folglich werden in Bezug auf die Musik des jiddischen Theaters die thematisch relevanten Aspekte ausgewählt und exemplarisch zwei Theaterlieder analysiert, in denen sich die Akkulturation der ostjüdischen Immigranten an das Leben in den USA und damit ihre veränderte Identität spiegelt.

Eine folgenreiche musikalische Begegnung innerhalb der jiddisch-amerikanischen Kultur der Lower East Side war zweifellos die zwischen Klezmermusik und Jazz, genauer dem Swing der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts. Im letzten Kapitel soll untersucht werden, wie sich Klezmer und Swing in einzelnen Musikstücken innerhalb der Musikszene der Lower East Side vermischt haben und ob sich dabei ein neuer Musikstil herausgebildet hat. Des Weiteren wird der Frage nachgegangen, wie man die gewonnenen Erkenntnisse im Rahmen des Zentrum-Peripherie-Modells und in Bezug auf die Akkulturation und die Identität der ostjüdischen Emigranten interpretieren sollte.

Quellenlage und Forschungsstand

Zum Studium der Klezmermusik stehen insgesamt sehr wenige musikalische Quellen zur Verfügung. Aus der Zeit in Osteuropa existieren einige Transkriptionen und sehr wenige Schallplattenaufnahmen vom Beginn des 20. Jahrhunderts. In den USA entstanden vor allem Aufnahmen von einzelnen Stücken auf Singles aus der gleichen Zeit.

TRANSKRIPTIONEN

Klezmermusik hat als oral tradierte Musik keinerlei Noten hinterlassen. Schriftliche Aufzeichnungen von Klezmermusik liegen ausschließlich in Form von Transkriptionen vor. Diese wurden entweder von Musikern als Gedächtnisstütze oder zur Weitergabe an Kollegen, oder aber von Musikologen zu Forschungszwecken erstellt.

Die weitaus umfangreichste Sammlung legte der sowjetisch-jüdische Musikethnologe Moyshe Beregovski (1892–1961) an. Er sammelte Instrumentalstücke der Klezmermusik, jiddische Volks-, Arbeiter- und Revolutionslieder, chassidische Nigunim und Musik der purimshpiln. Während des Zweiten Weltkrieges und danach erweiterte er seine Sammlung um Lieder aus Ghettos und Lagern (Rubin 1997a: 3). Die Sammlung umfasst Stücke, die Beregovski selbst in der Ukraine auf Walzen aufgenommen und aufgezeichnet hatte, daneben auch von Musikern tradierte Transkriptionen und frühere Sammlungen, darunter die Materialien der An-ski-Expeditionen³ der Jahre 1911 bis 1914 (Ottens/Rubin 1999: 26).

Beregovski plante die Herausgabe einer Reihe von fünf Bänden über jüdische Volksmusik. Zu seinen Lebzeiten wurde lediglich der erste Band publiziert, er war vor allem Arbeiter- und Soldatenliedern gewidmet. Der dritte Band war als Abhandlung über Klezmermusik geplant, die erste Publikation des von Beregovski hierfür vorgesehenen textlichen und musikalischen Materials liegt in einer ins Englische übersetzten Veröffentlichung von 2001 vor (Slobin/Rothstein/Alpert 2001). Diese enthält eine

3 Der Schriftsteller und Volkskundler Shloyme S. Rappaport der sich An-ski nannte, hat zahlreiche Klezmermusikstücke transkribiert und gesammelt.

Sammlung von 254 Klezmermusikstücken und löst damit in Bezug auf die Klezmerstücke eine ältere Ausgabe mit Liedern, 71 Instrumentalstücken sowie ins Englische übersetzten Aufsätzen über Klezmermusik von Beregovski ab (Slobin 1982). „Since some klezmer material in the 1982 anthology overlaps with the more authoraritive material of the present edition, the klezmer material of this edition is considered to supersede the material of the earlier [...] anthology” (Slobin/Rothstein/Alpert 2001: xviii). Die Quellensammlung erlaubt Aussagen über das Repertoire der ukrainischen Klezmer in der Zeit etwa von der Mitte des 19. Jahrhunderts an bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Sie lassen sich wegen des weitgehend einheitlichen Kulturraumes der Ostjuden im russischen Ansiedlungsrayon zum größten Teil auf die Klezmer anderer Staatsgebiete übertragen. Allerdings lassen sie als Transkriptionen keine Aussage zu über den musikalischen Stil der Klezmer, über die Tonbildung, die Ausführung von Rhythmus und Metrik, die zahllosen Verschleifungen und Verzerrungen, sowie die Unregelmäßigkeiten in Intonation und Ton. Durch die alleinige Notierung der Melodiestimme enthalten sie zudem keine Informationen über das Ensemblespiel und die Art der Begleitung. Hingegen lässt sich der formale Aufbau der einzelnen Gattungen studieren sowie – mit Einschränkung – die vorkommenden Tonarten. Das Fehlen der Begleitung erschwert deren eindeutige Analyse und lässt häufig mehrere Möglichkeiten der Tonartenzuweisung offen.

Die gleichen Einschränkungen gelten für die zweite, wesentlich kleinere, aber aufschlussreiche Sammlung des ukrainisch-israelischen Cellisten und Komponisten Joachim Stutschewsky (1959). Seine Sammlung besteht aus Transkriptionen verschiedener privater Quellen, aufbewahrt und weitergegeben von Musikern, Musikethnologen oder privaten Sammlern (Stutschewsky 1959).

Eine dritte Sammlung von Transkriptionen wurde in den USA nach dortigen Tonaufnahmen aus der Zeit von 1913 bis 1929 zusammengestellt (Sapoznik/Sokolow 1987). Notiert sind neben den Melodien auch die Begleitakkorde. Die Tonaufnahmen, auf denen die Transkriptionen basieren, sind größtenteils zugänglich und in jedem Fall die aussagestärkere Quelle.

SCHALLPLATTEN

Tonaufnahmen stellen die wichtigste und aussagekräftigste Quelle der Klezmermusik dar. Aus Osteuropa sind die Aufnahmen einzelner Stücke erhalten. Sie entstanden in den Jahren von 1908 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs, einige aus der Sowjetunion stammende Aufnahmen datieren aus der Zeit von 1937 bis 1939. In den USA entstand die Mehrheit der Aufnahmen in New York und New Jersey in der Zeit von 1913 bis 1929 (Rubin/Ottens 1999: 3f.). Nahezu alle Aufnahmen sind heute digitalisiert und als Sammlungen auf CDs zugänglich.

Die Schallplatten stellen vor allem in den USA das Ergebnis eines marktgebundenen Verdrängungswettbewerbs dar und können von daher nicht als repräsentati-

ver Querschnitt für die gesamte Klezmerszene angesehen werden. Als Produkt für ein Massenpublikum orientieren sich die Aufnahmen am Geschmack der möglichen Käufer. Hinzu kommen Veränderungen, die durch die Konzession an die Aufnahmetechnik bedingt sind, die den Sound und die Auswahl der Instrumente bestimmte. Die auf drei Minuten festgelegte Länge einer Single-Schallplatte begrenzt die Dauer der Musikstücke, reduziert die Auswahl der Gattungen, macht ein festgelegtes Arrangement notwendig und verändert die Art der Improvisation⁴. Vor diesem Hintergrund sind die aus den Schallplattenaufnahmen gewonnen Erkenntnisse zu bewerten. Dennoch sind Tonträger für eine nicht notierte Musik eine unschätzbare Quelle und Transkriptionen in jedem Fall überlegen.

LITERATUR

Der Verfasserin ist kein Werk bekannt, das in vergleichbarer Weise die Zusammenhänge zwischen der materiellen Lage, der soziokulturellen Position – vor allem des Minderheitenstatus –, den Akkulturationsvorgängen sowie den Identitätsmodellen einerseits und der Musik der Klezmer sowohl in Osteuropa als auch in den USA andererseits zum Thema hat und diese systematisch durch das gesamte osteuropäische sowie das US-amerikanische Repertoire hindurch aufeinander bezieht.

Dennoch kann jede Untersuchung nur gelingen auf der Basis von bereits bestehenden. Es liegt in der Natur der Sache, dass die folgende Zusammenstellung von sozialgeschichtlichen, musikhistorischen und musikanalytischen Forschungsarbeiten keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann. Sie muss sich beschränken auf diejenigen Arbeiten, die zum Entstehen dieser Arbeit einen wesentlichen Beitrag leisten.

Als sozialgeschichtliche Untersuchung der Klezmermusiker in ganz Europa liegt als einziges größeres Werk der Titel „denn die Fiedel macht das Fest. Jüdische Musikanten und Tänzer vom 13. bis 20. Jahrhundert“ von Walter Salmen vor (Salmen 1991). Salmen erörtert in diesem Werk u.a. Sozialstatus der Musiker, Instrumente, Sänger, Tänze sowie die Funktionen des Musizierens, vor allem auf jüdischen Festen, vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Einige Klezmermelodien werden vor allem auf ihren Bezug zur deutschen Volksmusik hin untersucht. Speziell für die Ukraine legt der Musikologe Moshe Beregovski (Slobin/Rothstein/Alpert 2001 und Slobin 1982) in seinen Aufsätzen Arbeitsmöglichkeiten und Ausbildung der Klezmer dar, aber auch musikanalytische Themen wie die Skalen sowie eine kurze Darstellung des Repertoires. Alle sozialgeschichtlichen Darstellungen über Klezmermusiker in den USA wie die späteren musikanalytischen Abhandlungen sind das Werk von Klezmermusikern selbst. Der Musikethnologe und Klezmermusiker Henry Sapoznik spannt in seinem musikhistorischen Buch „Klezmer!“ (Sapoznik 1999) mit gleichnamiger CD den

4 Vgl. ausführlich Kap. 2.1.4: „Verdienstmöglichkeiten für Musiker. Schallplattenaufnahmen“, S. 157.

Bogen von den Anfängen in Osteuropa über die jiddische Populärmusik in den USA, die Begegnung von Klezmer und Swing in den 1930er und 1940er Jahren bis hin zum Klezmerrevival der 1970er und der Gegenwart. Daneben ist er der Verfasser ausführlicher Booklets mit musikhistorischen Hintergrundinformationen für CDs, u.a. „Dave Tarras. Yiddish-American Klezmer Music. 1925–1956“ (Sapoznik 1991) und „Naftule Brandwein. King of the Klezmer Clarinet“ (Sapoznik 1996).

In Bezug auf musikanalytische Veröffentlichungen ist in erster Linie der Klarinetist und Musikethnologe Joel Rubin zu nennen. In die vorliegende Arbeit ist neben den musikanalytischen Informationen in den Booklets der von ihm zusammengestellten und von ihm selbst bespielten CDs (Yikhes, Rubin/Ottens 1991 u. Beregovskis Khassene, Rubin 1997a) vor allem seine detailreiche Untersuchung „alts nemt zikh fun der doyne“⁵. *The Romanian-Jewish Doina: A Closer Stylistic Examination*“ eingeflossen (Rubin 1997).

Der Aufsatz des Musikologen und Tsimbalists Zeev Feldman (1994) über die Entwicklung des Bulgars bildete die Basis für die Untersuchung der Hybridbildung des klassischen Klezmerrepertoires in den USA.

INTERVIEWS ALS QUELLE

Zur Klärung musiktheoretischer Fragen einer nicht etablierten Musikkultur ist es notwendig, die ausübenden Musiker selbst zu befragen. Man hat auf diese Weise die Chance, Informationen oder Urteile zu erhalten, die an der Peripherie selbst gewonnen wurden und nicht durch die Werturteile der dominanten Kultur des Zentrums getrübt sind. Die wesentliche Frage nach der Definition des Begriffs Klezmer wurde auf diese Weise zu klären versucht (Kapitel 1.2.1). Die Entstehung, die Hintergründe und die technische Produktion des krekhts, der charakteristischen Tonbildung der Klezmermusik werden so erstmalig dokumentiert (Kapitel 1.2.1). Das Kapitel 2.4.1 geht der grundsätzlichen Möglichkeit einer Synthese der Klezmermusik mit der Musik des Jazz aus der Sicht heutiger Klezmermusiker nach.

Die Interviewpartner

Michael Alpert (Interview 28.07.2005 Weimar), Sänger, Geiger, Akkordeonist, Gitarrist, Schlagzeuger, stammt aus einer jiddischsprachigen Familie. Er ist Mitglied der Gruppe Brave Old World sowie Übersetzer und Mitherausgeber der Neuausgabe der Beregovski-Sammlung (Slobin/Rothstein/Alpert 2001). Er erforscht jüdische und nichtjüdische Musik, Tanz und Kultur Osteuropas.

Alan Bern (Interview 26.07.2005 und 15.07.2006 Weimar), Pianist, Akkordeonist und Komponist, Leiter der Gruppe Brave Old World, komponiert Theatermusik und

5 Jidd.: „Alles kommt von der Doina.“

für modernen Tanz. Er verfasste seine Dissertation über klassische Komposition am Cincinnati Conservatory.

Kurt Bjorling (Interview 06.03.2006 Frankfurt), Klarinettist, Saxophonist, Akkordeonist, Tsimbalist, Mitglied der Gruppe Brave Old World, leitet seit 1984 das Chicago Klezmer Ensemble. Bjorling spielt Jazz, Kammermusik, diverse Stile von folkmusic, spielt und arrangiert Theatermusik. Er komponiert klassische Werke und arbeitet mit Sinfonieorchestern zusammen.

David Krakauer (Interview 10.02.2003 Rüsselsheim), Klarinettist mit klassischer Ausbildung, spielt klassische Kammermusik, Jazz, Klezmermusik und Avantgarde-Improvisationen. Er ist Leiter der Band Klezmer Madness, arbeitete zusammen mit Streichquartetten (Kronos Quartett: „The dreams and prayers of Isaac the Blind“) und John Zorn. Aktuell entstehen aus der Zusammenarbeit mit Josh Dolgin alias So-called Klezmer-Kompositionen unter Einfluss des HipHop.

Frank London (Interview 13.06.2003 Marburg), Trompeter, Bandleader, Komponist, komponiert Klezmermusik und jüdische Musik. Er ist Mitglied der Gruppe Klezematics, Leiter von Klezmer Brass Allstars und produzierte die CD „Invocations“ mit moderner Kantoralmusik.

Stanislav Rayko (Interview 17.07.2006 Weimar), Geiger, stammt aus der Ukraine. Er ist Mitglied der Gruppe kedern, gibt Konzerte und arbeitet als Dozent auf Klezmer-Festivals in ganz Europa.

Die Transkripte der Interviews befinden sich als Quelle im Anhang. Innerhalb der Arbeit wurden sie auf die jeweilige Fragestellung zugeschnitten als Zitat verarbeitet wie jeder Quelltext. Sie sind sowohl in ihrer Gesamtheit als auch als Zitat innerhalb der jeweiligen Kapitel der Arbeit in der jeweiligen Sprache wiedergegeben, in welcher der betreffende Musiker die Antwort gegeben hat. Einige antworteten trotz nicht-deutscher Muttersprache auf Deutsch, ihre Antworten wurden in Bezug auf Grammatik und Ausdruck behutsam korrigiert.

Anmerkungen zu den jiddischen Ausdrücken und zum allgemeinen Sprachgebrauch

Die im Text vorkommenden jiddischen Wörter sind nicht gesondert gekennzeichnet. Sie werden entweder in einem ihnen gewidmeten Kapitel oder im Fließtext erklärt. Die Schreibweise der jiddischen Ausdrücke verwendet die internationale YIVO⁶-Tran-

6 YIVO ist ein Akronym für „yidisher visenshaftlekher institut“ (jidd.: „Institute for Jewish Research“). Das YIVO ist ein Forschungs- und Bildungszentrum, gleichzeitig eine Bibliothek und ein Archiv ostjüdischer Geschichte und Kultur, gegründet 1925 in Vilna. Heute hat es seinen Sitz in New York. Die YIVO-Transkription bezeichnet die für die jiddische Sprache vom YIVO-Institut autorisierte international gültige Transkription der hebräischen in lateinische Buchstaben.

skription der hebräischen Schrift in lateinische Buchstaben. Die hebräische Schrift kennt keine Groß- und Kleinschreibung, trotzdem werden aus Gründen des besseren Verständnisses und der besseren Lesbarkeit für deutsche Leser einige Substantive groß geschrieben: alle musikalischen Gattungsbezeichnungen, die Feste und die Tonarten sowie das Wort Klezmer.⁷ Begriffe, die in die deutsche Sprache übernommen worden sind, wie Chasside, Schabbat, Tora oder Chanukka werden in der deutschen Rechtschreibung wiedergegeben. Zum leichteren Lesen der jiddischen Wörter befindet sich im Anhang für die transkribierten hebräischen Buchstaben, deren Aussprache vom Deutschen abweicht, eine Tabelle mit der YIVO-Transkription, den IPA-Zeichen und einer Aussprachehilfe.

Im Deutschen werden Begriffe wie Ostjuden, Musiker oder Arbeiter immer dann, wenn sie eine Gruppe repräsentieren aus Gründen der besseren Lesbarkeit nur in der grammatikalisch maskulinen Form wiedergegeben. Es sind folglich in diesen Fällen immer beide Geschlechter gemeint. Eine Ausnahme bildet die Bezeichnung Klezmermusiker als traditionell männliche Domäne. Eine Aussage über ostjüdische Klezmermusiker betrifft tatsächlich in der Regel nur männliche Musiker.

7 Die Schreibweise der Gattungsbezeichnungen wie des Wortes Klezmer selbst entstand aus dem Bedürfnis, zusammengesetzte Wörter wie Klezmermusik oder Bulgarrhythmus nicht anders zu schreiben als die Bestandteile Klezmer oder Bulgar. Die Tonart Freygish soll nicht klein geschrieben werden, wenn Dur und Moll groß geschrieben werden. Das Gleiche gilt für die Feste Chanukka und Purim. Wenn Chanukka als deutsches Wort groß geschrieben wird, sollte man auch Purim groß schreiben.