

Vorabdruck aus: Irmgard Merkt (Hg.): *Ein Lied für Christina* (= In Takt Vol. 1), Con Brio, Regensburg, 2000, S. 133 – 147.

„ ... tanzen und singen, singen und springen, dazu tu ich taugen“

Jiddische Lieder und Tänze, elementare Bewegungsspiele und Improvisationen, auch und gerade für Menschen mit Behinderungen

von Aaron Eckstaedt

- I. *Ejn mol* - Ein jiddisches Lied
- II. Warum jiddische Lieder und Tänze?
- III. Didaktische Anregungen und Material
- IV. Literatur und Tonträger

I. *Ejn mol* - Ein jiddisches Lied

Tantsn un singen, singen un springen, dertsu tu ich tojgn, so beginnt eine Strophe des chassidischen Liedes *Ejn mol*.¹ Da singt jemand mit einer rhythmisch-kraftvollen Melodie davon, dass er doch wenigstens einmal – an *Schabbes*, am Sabbat, am 7. Tag - glücklich ist, nachdem er eine ganze Woche geschuftet hat. Zwar steht es mit dem Festmahl nicht zum besten, aber er hat doch immerhin ein Gläschen Schnaps, welches als Seelenerquicker besungen wird. Im folgenden beginnt unser Sänger zu tanzen, bald sogar - dem frommen Juden, der er ist, streng untersagt - mit einer Frau. Im Stadium des fortgeschrittenen Alkoholkonsums ist er jedoch schon nicht mehr Herr seiner Entscheidungen und gelangt zu der oben beschriebenen Einsicht, zu was er *tut tojgn*. Gleich darauf bekommt er *klore ojgn* und hat eine Erleuchtung, in der sich mystisches Eins-Sein mit Gott verwirklicht und er die Wahrheit in dessen Wort erkennt. An dieser Stelle endet das Lied, und auch die Geschehnisse des nächsten Morgens werden uns vorenthalten.

Wenn auch – besonders im pädagogischen Kontext – die Rolle des Alkohols hinterfragenswert erscheint, so zeigt unser Lied doch, welche Bedeutung Musik, Lied wie Tanz im Chassidismus und in jiddischer Kultur haben. Chassidismus als eine volkstümliche

¹ Ein Abdruck des vollständigen Liedtextes findet sich in Kap. II.3.

jüdische Frömmigkeitsbewegung hat seinen Ursprung im Osteuropa des 18. Jahrhunderts und erfuhr von dort eine rasche Verbreitung. Gepriesen werden vor allem Gesang und Tanz in bis zu extatischen Formen als wichtigster Weg der Gottnäherung und damit auch als alltägliches Lebensprinzip. An erster Stelle steht dabei die persönliche Aktion. Eigenverantwortliches Tun und Handeln im Gegensatz zur gedanklichen Abstraktion bilden ja schon den „kategorischen Imperativ“ des Judentums, der nun vom Chassidismus auf die musikalische Tätigkeit ausgeweitet wird. Und Anlaß dazu kann vieles sein. In unserem Lied reicht die an für sich traurige Situation, dass nicht genug Essen vorhanden ist. Doch welche Konsequenz wird daraus gezogen? Man trinkt und singt. Der singende - in erweitertem Sinne musizierende - Mensch nähert sich Gott.

Interessant ist dabei Beginn und Motivation der Tätigkeit. In unserem Lied wird sie durch die Einbindung der Bewegung verdeutlicht. Da *gejen di fiselech tantsn*: sie gehen quasi von selbst, der Mensch wird bewegt, die Bewegung geschieht. Dem folgt das Wissen um die hohe moralische Wertung des Tanzes (*tantsn is gor a hojche mide*) und seine Aufrechterhaltung trotz des religiösen Verbotes, mit einer Frau zu tanzen. Die Tätigkeit steht hier schon über der kognitiven Kontrolle. Die religiös-philosophische Grundeinstellung des Chassidismus reicht so über die nur kulturelle Einbindung von Musik und Tanz hinaus und birgt viel musikpädagogisches und -therapeutisches Potential in sich.²

II. Warum jiddische Lieder und Tänze?

Die Analyse des chassidischen Liedes *Ejn mol* unter Einbeziehung seines geistigen und kulturellen Hintergrundes läßt uns so auf ein frühes Konzept von Handlungsorientierung stoßen, welches musikalische Tätigkeit mit einem intellektuellen wie didaktischen Überbau versieht und ihr weitreichende Bedeutung im Blick auf gelebte Kultur und Persönlichkeitsbildung zuschreibt. Noch darüber hinaus sprechen einige musikbezogene Gründe für die Verwendung gerade jiddischer Lieder und Tänze in der pädagogischen und therapeutischen Arbeit:

1. Bewegende Kraft der Musik

Ein Großteil der instrumentalen Musik des osteuropäischen Judentums ist Tanzmusik. Auf den traditionell bis zu 7 Tagen andauernden Hochzeiten fiel Musik und Tanz eine wichtige Rolle zu. Gerade auf westeuropäisch sozialisierte Menschen scheint die ursprüngliche und nur wenig stilisierte Kraft osteuropäischer Tanz- und Festmusik eine besondere Wirkung zu haben.

² Genau dies nutzt Giora Feidman in seinen Seminaren in Verbindung mit dem unter II. beschriebenen Konzept des *Niguns* aus.

2. *Einheit von Instrumentalspiel, Lied und Tanz*

In dem beschriebenen Konzept werden Lieder und Tänze gelernt. Aber auch die dazugehörigen und leicht spielbaren Instrumentalstücke können von einem Schülerensemble gespielt werden, die so den Tanz begleiten.³ Ein Akkordeon ist hier schon genug. Pädagogisch interessant ist auch die früher durchaus übliche Praxis, zu a capella Gesang zu tanzen, wenn Instrumentalspiel aus religiösen Gründen (Sabbat) verboten war.

2. *Vertrautheit*

Jiddische Musik⁴ und Jiddisch, die Sprache der Lieder, klingt merkwürdig vertraut. Es entwickelte sich aus dem von deutschen Juden gesprochenen *Judenteutsch*, nachdem diese im Mittelalter aus Deutschland nach Osteuropa vertrieben worden war. Trotz der fremden Umgebung behielt man die eigene Sprache bei und ergänzte sie um slawische und hebräische Bestandteile. Bis zu dessen fast vollständigen Vernichtung durch die Schoah blieb es die Umgangs- und Verkehrssprache des osteuropäischen Judentums. Ebenso lassen sich die Wurzeln der Klesmer-Musik bis in das 13. Jahrhundert zurückverfolgen, was sich u.a. auch in musikalischen Strukturen widerspiegelt. So weisen jiddische Lieder in textlicher und musikalischer Hinsicht deutliche Parallelen zu mittelalterlichen deutschen Weisen auf. Darüber hinaus sind chassidische Melodien durch jiddische Lieder wie *Un as der rebe lacht* oder *Der rebe Elimelech* bekannt. Viele populäre israelische Lieder und Tänze wie *Hawa nagila* sind chassidischen Ursprungs.

4. *Singbarkeit*

Die andersartige melodische Struktur jiddischer Lieder im Vergleich zu deutschen – meist modal oder Moll, geringerer Ambitus, weniger große Intervallsprünge - wird von vielen ungeschulten Sängerinnen und Sängern als leichter sangbar empfunden.

5. *Psychologischer und sozialpädagogischer Faktor*

In einer größtenteils feindlichen Umwelt fiel Musik, Lied und Tanz eine wichtige gemeinschaftsstiftende und identitätsbewahrende Rolle zu. Diese schlägt sich sowohl in generellem Charakter - welcher immer ein tröstendes Element enthält - nieder, als auch konkret: So erzählen z.B. Liedtexte von der Zugehörigkeit auch des Außenseiters zur Gemeinschaft, womit gleichzeitig die eigene Pariarolle im fremden Land paraphrasiert wird. So sprechen vor allem die Lieder gesellschaftliche Randgruppen -

³ Leicht spielbar ist *The Compleat Klezmer*; vgl. IV..

⁴ Jiddische Musik wird hier als Terminus für die osteuropäisch-jüdische Kultur kennzeichnende Musik gebraucht, also Lieder und Instrumentalmusik (heutzutage meist als Klesmer-Musik bezeichnet). Die Musik der Synagoge wird dagegen Chasanuth (Chasones) genannt. Jiddisch selbst wird - ebenso wie Hebräisch mit hebräischen Lettern geschrieben. Oft wird auch in Deutschland die amerikanische Umschrift verwandt, die

zu denen auch behinderte Menschen immer noch gehören - unmittelbar an. Die Tänze versinnbildlichen zudem Rollen- und Sozialstrukturen und üben durch Konzeption und Tätigkeit therapeutische Funktion aus. In Figuren wie *Geshlengelt*⁵ rühren sie auch an bei uns tabubehaftete Themenkomplex wie Körperkontakt.

6. Authentizität

Jiddische Lieder sind wahr in dem Sinne, als dass sie alle möglichen Gefühlswerte ausloten und die Welt als eine reale, auch grausame widerspiegeln. Gerade der Wechsel, das „Zwillingspaar“ von Lachen und Weinen werden häufig als Faszinationsgrund für jiddische Musik angegeben.

7. Orale Überlieferung

Jiddische Musik, Lied und Tanz werden als Volkskunst seit eh und je oral überliefert. Und auch nach der Vernichtung der jiddischen Kultur und der jahrzehntelangen Unterbrechung in der Überlieferung konnten die Initiatoren des Klesmer-Revivals noch von den Letzten lernen, die jiddische Musik und Tanz im traditionellen Umfeld Osteuropas gelernt haben. Workshops zu jiddischer Kultur und Musik, die jetzt auf der ganzen Welt existieren, sind seitdem an die Stelle der traditionellen Überlieferung getreten.⁶ Die Unmittelbarkeit des Lernens durch sofortiges Tun entspricht dabei dem aktuellen Stand der Forschung zur Lehre und Weitergabe von Musik und ist zugleich seine ursprünglichste Form. Bei Menschen mit körperlichen oder geistigen Behinderungen können sich so neue Zugänge eröffnen.

8. Das Konzept des *Niguns*

Im Chassidismus wie in der Klesmer-Musik besteht die Kunst zunächst in der Variation und Ausmückung einer vorgegebenen Melodie (*Nigun*).⁷ Nicht wortgetreue Wiederholung, sondern tätige Aneignung und kreative Wiedergabe, auf der letzten Stufe freie Improvisation machen den *Nigun* zum personell geprägten Ausdruck. Weit vor ausformulierten Ideen einer schöpferischen Musiktherapie oder eines Improvisationskonzeptes wie im Jazz konzipiert der Chassidismus ein ähnliches System, das zudem theoretisch untermauert wird.

allerdings für ein stimmhaftes „s“ ein „z“ schreibt (Klezmer statt Klesmer). Dies führt häufig zu Aussprachefehlern.

⁵ vgl. III.2.

⁶ Das Lernen von Liedern und Texten ist mit Hilfe der zahlreichen Aufnahmen problemlos zu bewerkstelligen, schwieriger wird es aber bei den Tänzen, da keine Tanzbeschreibung die persönliche Weitergabe ersetzen kann. Unter IV. finden sich daher Tips zu Workshops und Seminare.

⁷ Isaak Leib Perez, einer der bekanntesten jiddischen Schriftsteller, hat dies in der Geschichte *Wandlungen einer Melodie* eindrücklich festgehalten (*Leben Sollst Du. Ostjüdische Erzählungen*, Herder, Freiburg, 1993 (Jüdischer Verlag, Berlin, 1905)).

9. *Improvisatorischer Aufbau der Tänze und motorisches Aufgaben*

Im Gegensatz zu israelischen Tänzen zeichnen sich jiddische Tänze durch ihre Einfachheit und ihren improvisatorischen Grundcharakter aus. Schnell sind die wenigen Grundfiguren erlernt, die in den unterschiedlichen Tanztypen improvisatorisch variiert, frei eingebracht oder doch Bedürfnissen entsprechend choreographiert werden können. Trotz der Variations- und Improvisationsmöglichkeiten existieren aber auch geregelte und komplexere Bewegungabläufe. Dies ist besonders in Bezug auf einige Schrittfolgen der Fall. Sie können u.a. interessante Aufgaben zur Rechts-links-Koordination bilden und werden deswegen in den Tanzbeschreibungen detailliert beschrieben.

Die Beschäftigung mit jiddischer Kultur in Deutschland hat stets eine gesellschaftliche Dimension, die über das bloß Musikalische hinausweist. Ich verfolge hier hauptsächlich zwei pädagogische Absichten:

1. *Erinnerungsarbeit*

Interviews mit (jüdischen und nicht-jüdischen) Ausübenden jiddischer Musik und Gespräche mit Studierenden wie Schülerinnen und Schülern haben gezeigt, dass gerade die persönliche Begegnung mit Jüdischem in Form von Liedern und Tänzen Auslöser für die Auseinandersetzung und Beschäftigung mit deutscher wie jüdischer Geschichte sein kann. Insofern ist ein aufklärerischer Aspekt enthalten, der zur „Aufarbeitung der Vergangenheit“ führen kann. Die neuere Geschichtsdidaktik wählt dafür den Begriff der Erinnerungsarbeit, der mir treffender zu sein scheint. Denn die unmittelbare Erfahrung jüdischer Kultur - die letztlich eine Teilhabe an derselben bedeutet - ermöglicht veränderte und neue Formen der Verarbeitung des Problemkomplexes Schoah.

2. *Kulturlernen*

Gerade die kulturorientierte Annäherung ist ein wichtiges Anliegen meiner Workshops. Erstens sollen Musik, Lied und Tanz nicht als isolierte Parameter behandelt, sondern als eingebundene kulturelle Phänomene wahrgenommen werden. Zweitens soll sie einer Sensibilisierung für die reale Abwesenheit jüdischer Kultur in Deutschland - die latent dennoch allerortens vorhanden ist - dienen. Sie hofft, hier einen *missing-link* herstellen zu können und dem Umgang mit Jüdischem hierzulande wenigstens ansatzweise in die Normalität zu verhelfen.⁸

⁸ Die Beschäftigung mit jiddischen Liedern und Tänzen ist jedoch nicht unbedingt eine mit deutsch-jüdischer Vergangenheit und Kultur. Gegenteilig führt sie sogar allzu leicht dazu, dass Klesmer-Musik als Symbol für Judentum schlechthin gesehen wird. Sie birgt so die Gefahr der Reduzierung jüdischer Lebenswelten auf ein romantisierendes Shtetl-Bild. Die Pflege jiddischer Kultur verlangt darüber hinaus ein beträchtliches Maß Demut und Sensibilität, da sie in den meisten Fällen an und mit dem geistigem Nachlaß von Ermordeten ohne Nachkommenschaft operiert.

III. Didaktische Anregungen und Material

In dem Workshop „... tanzen und singen, singen und springen, dazu tu ich taugen“ – Jiddische Lieder und Tänze, elementare Bewegungsspiele und Bewegungsimprovisationen bei *InTakt 98* wurden jiddische Lieder und Tänze im Blick auf die Arbeit mit behinderten Menschen gemeinsam erarbeitet. Zusätzlich zu *Ejn mol* werden im folgenden jeweils ein Lied und ein Tanz angeboten sowie einige didaktische Anregungen zu ihrer Verwendung gegeben. Ein möglicher und für Unterricht oder Workshop geeigneter Ablauf wird vorgestellt. Bewußt wurden Lieder und Tänze gewählt, die in Deutschland sehr wenig verbreitet sind und auch als einzelne Elemente in andere Settings eingebracht werden können.

1. Einstieg (*Lomir ale in ejnem* - Lied)

Dem Konzept strikter Handlungsorientierung folgend, bietet es sich an, mit einem gemeinsamen Lied zur Begrüßung zu beginnen:

(Notenbeispiel fehlt in der Online-Version)

Lomir ale in ejnem ist ein Begrüßungslied, mit dem die Anwesenden einer Feier der Reihe nach begrüßt werden. Indem diese Situation nachempfunden wird, wird *Lomir* nicht „gelernt“, sondern unmittelbar von allen gesungen: nach der Erklärung, was *Lomir ale in ejnem* (Laßt uns alle zusammen) und *mekabel punim sajn* (begrüßen) heißt, beginne ich mit dem Vortrag. Ich begleite mich mit dem Akkordeon oder der Gitarre und ersetze *rebe* (Rabbi) durch den Namen eines Teilnehmenden. Beim 2. Durchgang soll dann der oder die nächste an der betreffenden Stelle (Zählzeit 1 in Takt 3) den Namen nennen, wobei ich solange warte, bis der oder die betreffende den Namen auch wirklich selbst gesagt hat - selbst, wenn das Lied dadurch aus dem Takt gerät. Bei der Wiederholung von Takt 3 und 4 wiederholen schließlich alle gemeinsam singend den Namen. Durch die bei der Begrüßung aller Anwesenden notwendig werdenden Wiederholungen lernen sich die wenigen Worte des Liedes schnell. Droht die Runde zu routiniert zu werden, so frage ich nach gleich zwei Namen, die ich ebenso versuche, auf 1 1/2 Zählzeiten unterzubringen. Gleiches geschieht schließlich mit drei Namen. Diese Schnellsprechübung im Takt garantiert immer einige Lacher und allgemeine Heiterkeit. Ist die Runde zu groß, kann man statt auf alle einzelnen Namen schließlich auf *ale menschn mekabel punim sajn* oder *di talmidim mekabel punim sajn* (Schüler) ausweichen. Sind bereits alle begrüßt, kann man improvisieren und auf weitere Strophen wie *ale kinder fun der velt mekabel punim sajn* oder *di gantse velt mekabel punim sajn* ausweichen.

Zusätzlich zu dem Effekt der Begrüßung und des Lernens der Namen werden alle Teilnehmenden mit einbezogen. Sie nennen zumindest ihren Namen an der richtigen Stelle, auch wenn sie (noch) nicht bereit sind, mitzusingen oder dies nicht können. Weiter liefert „Laßt uns alle zusammen“ ein gutes Motto der Stunde oder des Workshops. Es gibt zu denken, dass im Jiddischen hier nicht das ebenfalls existierende *tsusamen* gewählt wurde, sonder die Verstärkung *in ejnem*, „in Einem“.

Auch ist *Lomir ale in ejnem* in den Ländern der ehemaligen UdSSR eins der bekanntesten jiddischen Lieder. Bei Workshops in Schulen kannten es häufig Kinder von jüdischen Emigranten, wodurch nun unmittelbar an die Lebenswelt aller Schüler angeknüpft werden konnte.

2. Erarbeitung (Frejlech - Tanz)

Frejlech, „fröhlich“ ist eine der am weitesten verbreiteten ostjüdischen Tanzformen. Ebenso bekannt als *redl*, *redele*, *karahod*, *hopke*, *in kon*, *chusidl* etc., wird er meistens als Kreistanz in moderatem bis schnellen 2/4-Takt getanzt⁹. Ein *frejlech* ist nie streng choreographiert, vielmehr gibt es eine Reihe von Grundfiguren, die ihrerseits wieder nach Belieben variiert werden können. Üblicherweise wird der Tanz von einem – häufig selbst ernannten – Tanzmeister (*onfirer*) angeleitet, der aber jederzeit von einem anderen abgelöst werden kann. Sollte sich der erste *onfirer* nicht ablösen lassen, so ergeben sich nun zwei verschiedene Gruppen, die vielleicht nach einer Zeit wieder zusammenfinden. Bei den verschiedenen Reihen-, Solo- und Paarfiguren ist es auch beliebt, dass der *onfirer* sich spontan neue Figuren oder Schrittfolgen ausdenkt, die dann imitiert werden. Statt Schritte auszuzählen, sollte man sich an dem ungeführten Ablauf der Musik orientieren. Die im folgenden vorgestellten Variationen lernte ich von Michael Alpert, der sie wiederum von verschiedenen aus Osteuropa stammenden Tänzern lernte.

Ich beginne mit *in a redl* als einfachster und als Grundfigur, zu der man zwischen den einzelnen Figuren immer wieder zurückkehrt. *In a redl* und *arajn in mit* als zweite einfache Figur können so bei laufender Musik - ich benutze die *frejlechs* von *Zeydes un Eyniklekh* - ohne Erklärung oder mit kürzeren Zwischenbemerkungen vorgemacht werden. Wieder kann man so direkt mit dem Tanz beginnen. *Geshlengt* erfordert etwas längere Übung, hier erläutere ich und wir üben das Aufwickeln meist in zwei verschiedenen Gruppen. Es empfiehlt es sich, die Fernbedienung des CD-Spielers in der Tasche zu haben, um

⁹ Frejlech kann zu quasi jedem belebtem Lied oder Klesmer-Stück im 2er-Takt getanzt werden. Ich verwende dazu gerne die Platten *Rhythm & Jews* und *Zeydes un Eyniklekh*. Die Hits sind Track 2 und 13-15 auf *Rhythm & Jews*, von der auch noch andere Titel geeignet sind. Die traditionelleren Aufnahmen von Rubin und den Epstein Brothers haben den Vorteil, dass sie langsamer und somit wesentlich leichter tanzbarer sind. U.a. Track 10, 12, 13, 15 und 16.

problemlos für Erklärungen leiser stellen oder unterbrechen zu können. Dazu habe ich die Titel in einer dramaturgisch und musikalisch sinnvollen Folge ohne Zwischenpausen auf ein Band gespielt. Einfacher ist es natürlich, wenn ein Ensemble den Tanz begleitet. Hier können dann Handzeichen für *Stop*, *schneller*, *langsamer*, *lauter* und *leiser* ausgemacht werden. Die Solo- und Paarfiguren von arajn in kon erläutere ich ebenso mit kurzen Unterbrechungen. Der Tanz sollte wieder in der großen Gruppe (*in a redl*) gemeinsam enden.

Gruppenfiguren

In a redl: Alle stehen im Kreis, die Hände in Schulterhöhe gefaßt. Mit li. Fuß beginnend ca. 32 Schritte nach links kreisen. Die Hände nicht über Schulterhöhe halten, stolz und erdverbunden gehen. Dasselbe nach rechts. Dabei unterschiedliche Schritte (1-2, 1-2 oder 1-2-3, 1-2-3 oder Schritt-Sprung oder Schritt-Tip) und alle möglichen Kombinationen versuchen. Auch Über- und Unterkreuzen („Sirtaki-Schritt“).

Arajn in mit: Alle gehen mit in Brusthöhe nach vorn gestreckten Händen zur Kreismitte und zurück. Beim Zurückgehen senken sich die Hände, bis sie schließlich nach hinten zeigen, während sich der Oberkörper nach vorn beugt. Dies wird einige Male wiederholt, bevor man zu der Kreisfigur zurückkehrt.

Offwickeln sich, nodl un fodem, geschlengt: Ein *onfirer* läßt seinen rechten Partner los und dreht sich nach links in den eigenen li. Arm ein, so dass der li. Ellenbogen vor dem Hals liegt und der li. Kreispartner nun hinter ihm/ihr steht. Die Hände fassen über die re. Schulter des *onfirers* ineinander. Der *onfirer* taucht nun zwischen den Armen des 2. und 3. Kettengliedes hindurch. Der zweite Partner legt ebenfalls den linken Arm um den Kopf. Dabei nicht unter dem eigenen Arm durchtauchen, sondern sich in ihn einwickeln! *Onfirer* taucht nun unter den Armen des 3. und 4. Kettengliedes hindurch etc. Während der ganzen Zeit bewegt sich die Kette und tanzt, wobei *onfirer* und letztes Glied der Kette sich bemühen, verschiedene *kuntsn* mit der jeweils freien Hand zu machen und quasi in der Luft „malen“. Die Kette sollte nicht mehr als 10 bis 15 Personen umfassen - warum, wird bei der Ausführung schnell deutlich. Bei mehr Personen empfiehlt es sich, zwei Ketten zu bilden.

Wenn alle *offgewiklt* sind, hat der *onfirer* die Chance, verschiedene Schritte wie z.B. kreuzweise springen, li. Schritt – li. Sprung – re. Schritt – re. Sprung zur Nachahmung zu empfehlen. Dabei dreht man sich schneckenartig immer enger ein, bis jeder Zwischenraum zwischen den Tanzenden verschwunden ist.

Irgendwann kann man nun mit dem abwickeln beginnen, welches wieder der *onfirer* einleitet, indem er sich nach rechts aus seinem eigenen li. Arm herausdreht. Ebenso dreht sich Partner 2 nach rechts aus, indem er *onfirer* unter den Armen von des 2. und 3. Kettengliedes mit dem rechten Arm hindurchzieht, bis er sich entdreht hat. Partner 3 tut ein Gleiches etc. Wiederum auf keinen Fall unter dem eigenen Arm hindurchtauchen!

Arajn in kon, farshajdene kuntsn: Frejlech ist berühmt für seine Einzel- und Partneraktionen. Ausgangsposition ist wieder *a redl*. Jemand löst sich aus dem Kreis und geht in die Mitte, „kommt (aus sich) heraus“ (*kumen arojs*) und „scheint“ (*shajnt*), indem er zu rhythmischem Klatschen und ermunternden Zurufen der übrigen Tanzenden verschiedene Künste vollführt. Nach Belieben können andere nun zu Partnerfiguren, Figuren zu mehreren oder freier Improvisation eingeladen werden bzw. kann man selbst die Kreismitte wieder verlassen.

Solofiguren

Umhergehen: Mit 1-2 oder 1-2-3 Schritt im Kreis herumlaufen, gelegentlich drehen, Arm- und Handbewegungen machen! Typische Figuren: Daumen unter die Achseln klemmen, re. Hand mit erhobenem Ellbogen hinter das Ohr legen oder Arm in die Seiten (obere Hüften) stützen.

Vor- und zurück: Mit beliebigem Schritt 4-8 Zählzeiten vor- und zurückgehen. Bei vorhandenem Partner aufeinanderzu und voneinanderweg bewegen oder erst mit re., dann mit li. Schulter begegnen. Hände in den beschriebenen Positionen.

Schritt-Platz: Mit re. Fuß auf der Stelle treten, li. Fuß seitlich nach vorn, mit li. Fuß auf der Stelle treten, re. Fuß seitlich nach vorn u.s.w.. Arme können der Bewegung auf Hüfthöhe folgen.

Pas de deux: Mit re. Fuß auf der Stelle treten, mit li. Fuß leicht nach vorn treten, zurück auf den re. Fuß; Wiederholung mit li. Fuß beginnend u.s.w.. Arme gestreckt nach oben-vorn halten.

Zurückfallen: Mit re. Fuß auf der Stellen treten, auf den li. Fuß hinter dem re. zurückfallen, re.-li.-re. auf der Stelle treten, mit li. wiederholen u.s.w..

Schere: Auf der Stelle springen und mit überkreuzten Füßen landen, springen und unüberkreuzt landen, springen und mit umgekehrt überkreuzten Füßen landen, springen und unüberkreuzt u.s.w..

Paarfiguren Frau-Mann (Oder Mann-Mann, Frau-Frau?)

Drehen: Die Arme zur Seite, die Hände auf Hüfthöhe gefasst, Schultern eng aneinander, dreht sich das Paar zusammen nach rechts bzw. links.

Vor- und zurück: Partner nehmen sich an der Hand und gehen mit pumpenden Bewegungen der Arme vor- und zurück.

Drehen: Partner fassen re. Hände auf Schulterhöhe und drehen sich nach rechts; fassen li. Hände und drehen sich nach links. Auch mit *tichele*.

Promenieren: Sie rechts, die Hände gefasst, promeniert man mit beliebigem Schritt.

Dos tichele: Er lädt sie mit einem Taschentuch in der Hand ein, dass er in der re. Hand hält und mit einer Verbeugung leicht vor ihr schüttelt. Sie nimmt die Einladung an, indem sie das Tuch auch mit der re. Hand faßt oder lehnt sie ab. Das Tuch über Kopfhöhe haltend, drehen sich nun beide Partner nach links und wickeln so das Tuch auf. Zum abwickeln nach rechts drehen.

Paarfiguren Männer (Warum nicht auch Frauen?)

Drehen: Beide legen sich die jeweils re. Arme auf die Schultern und drehen sich nach rechts. Arme loslassen, li. Arme auf die Schultern, nach links drehen.

Umarmung: Partner stehen sich gegenüber und legen sich gegenseitig beide Arme auf die Schultern bzw. Oberarme. Beide stampfen mit beiden Füßen, kicken links bzw. rechts diagonal, stampfen auf, kicken seitenverkehrt u.s.w..

Kasatske: „Kosakenartiges“, Entengang, Russisch.

Redl: Alle Männer (oder Frauen) gehen in den Kreis und fassen sich mit der re. Hand in der Kreismitte, li. Hand nach außen gestreckt. Nun dreht sich das ganze Rad im Uhrzeigersinn schneller und schneller.

3. Intermezzo (*Ejnmol, Un as der rebe lacht* - Lied)

Tanzen strengt an und macht eine Erholungspause notwendig, wozu sich unser Lied *Ejnmol* anbietet. Vorher könnte nun auch ein Block mit Erläuterungen, einer Einführung in jiddische/chassidische Musik - wie in der Einleitung - oder eine Besprechung des Textes folgen. Ein interessantes Experiment ist auch immer, jemanden den jiddischen Text vorlesen zu lassen, um das dann mit der gesungenen Version zu vergleichen. Oder umgekehrt nur das Lied zu hören und zusammen zu versuchen, den Text zu verstehen. Zum Singen bietet sich die interaktive Version an, die ich auf meiner CD *nischt kejn konzert*¹⁰ vorschlage: Ein Vorsänger oder eine Vorsängerin, die das Lied - mit der richtigen Aussprache - mit der CD geübt haben singen jeweils die Texte, alle anderen antworten mit den auf *dai dai* gesungenen Phrasen.

Ejn mol, ejn mol, ejn mol -
Ejn mol tu ich sich banajen.
A ganze woch horewet men doch,
Af schabbes darf men lajen ...

Lajen, lajen, lajen, lajen -
Lajen sol men nischt badarfen.
Schabbes on khrejn ken men sich bagejn,
ober nischt on bronfn ...

Tantsn, tantsn, tantsn, tantsn -
Tantsn is gor a hojche mide.
Un as ich nem a koss noch a koss,
Tanz ich mit a chsside ...

Mit a chsside, mit a chsside,
Is doch a grojsse awejre.
Nor as ich nem a koss noch a koss,
Hob ich nischt kejn brejre ...

¹⁰ Aaron Eckstaedt, *nischt kejn konzert* - klesmer, lieder, geschichten, Westpark-music, Köln, 2000 (www.westparkmusic.com).

Bronfn, bronfn, bronfn, bronfn -
Bronfn is doch majn nechome.
Un as ich nem a kos noch a koss,
Derkwik ich majn neschome ...

Majn neschome mit majn nechome
Sajnen do in gantsn.
Un as ich nem a koss noch a koss,
Gejen di fisselech tantsen ...

Tantsn un singen, singn un schpringn,
Derzu tu ich tojgn.
Un as ich mach a schnaps, noch a schnaps,
Bakum ich klore ojgn ...

Ojgn, ojgn, ojgn, ojgn,
Ojgn hob ich klore.
Un as ich mach a schnaps, noch a schnaps,
is „Schehakol nihjo bidwojre“.

horewen - schwer arbeiten / *chrejn* - Rettich / *bronfn* - Schnaps / *nechome* - Trost / *koss* - Glas / *neschome* - Seele / *mide* - Tugend / *chsside* - Frau / *awejre* - Sünde / *brejre* - Wahl / *Schehakol nihjo bidwojre* – Dass alles wurde nach seinem Wort.

Ein leichterer Alternativvorschlag - etwa auch um *Ejn mol* für den Abschluß aufzusparen - wäre *Un as der rebe lacht*. Es findet sich zusammen mit einer kurzen Erläuterung als Nr. 53 in der Liedersonne¹¹. Die deutsche Übersetzung ist gut zu singen, zudem kann man im B-Teil jeweils freie Lautmalereien erfinden, die die Tätigkeiten des Rebbe darstellen. Und man kann 1000 weitere Tätigkeiten erfinden. Ich singe es immer so, dass jeder reihum eine Strophe beginnt und etwas neues vorschlägt: *Und als der Rebbe isst* beispielsweise (T. 1 und 2). Die anderen wiederholen nun (T. 3 und 4). Der oder die Vorsingende fährt mit T. 5 – 8 fort, der Rest wiederholt (T. 9-12). Nun sind alle an der Reihe, gemeinsam den Rebbe darzustellen.

4. Wiederholung: Frejlech (Tanz)

Im 2. Teil werden zahlreiche Figuren des *frejlech* erklärt. Besonders die Erarbeitung von *geshlengt* braucht dabei einige Zeit. In dem zweiten Tanzblock besteht nun die Möglichkeit, die einzelnen Figuren nicht durch Erläuterungen zu unterbrechen. In den Improvisationsteilen kann nach Kennenlernen der verschiedenen Figuren nunmehr ausprobiert werden, und auch in den Gruppenfiguren ist es leichter, sich in der Leitung abzuwechseln um Neues zu versuchen. *Geshlengt* kann nun einmal komplett durchgeführt werden, und als Tanzmeister kann man zusätzliche von den obig erklärten Figuren einbringen, die im 1. Tanzblock keinen Raum fanden.

In diesem Set spiele ich nun die schnelleren Frejlechs von *Rhythm & Jews*. Sie machen entschieden mehr „Druck“. Als Abschlußstück sehr gut geeignet ist Track 2 (*N.Y. Psycho Freylekh*), der zum Schluß immer wilder wird. In den letzten Minuten von *N.Y. Psycho Freylekh* baue ich eine Figur aus einem anderen Tanz (*Bulgar*) ein, die die Aktionsdichte analog zum *Psycho Freylekh* steigert: Aus *in redl* heraus bildet man Paare, die sich jeweils in Schulterhöhe an den Händen fassen und weiter im Kreis laufen. Jedes Paar steht also hinter einem anderen und guckt auf die Rücken des vorderen Paares. Nun dreht sich ein Paar um und taucht unter den erhobenen Armen der hinteren Paare durch, bis es am Ende der

¹¹ Liederbuch 8 der *kunterbund edition*, ehemals *Student für Europa – Student für Berlin e.V.*, *Bund-Verlag*, Köln, 1988. Auch in den anderen Heften finden sich einige bekanntere jiddische Lieder.

Schlange angelangt ist und sich wieder dort einreihet. Die jeweiligen hinteren Paare folgen nacheinander. Das Ende des Stückes sollte diese Figur beenden.

5. Abschluß (Ejnmol - Lied)

Danach singe ich gerne noch ein Lied – etwa die interaktive Version von *Ejn mol* - mit den nun erschöpft im Kreise Stehenden.

IV. Literatur und Tonträger

Literatur

In deutscher Sprache wurden bis auf zwei kürzlich erschienen Buchpublikationen lediglich einige Aufsätze in diversen Zeitschriften publiziert. *Susan Bauer, Von der Khupe zum Klezkamp - Klezmer-Musik in New York, Piranha, Berlin, 1999* gibt einen hervorragenden Überblick über das nordamerikanische Klesmer-Revival. Ausführlich berichten dort die Hauptprotagonisten des Revivals über Hintergründe und Motivationen. *Rita Ottens und Joel Rubin, Klezmer-Musik, Bärenreiter, Kassel, 1999* ist leider nur eingeschränkt zu empfehlen. Einem ausführlichen musikwissenschaftlichen Teil über die Geschichte von Klesmer-Musik überwiegend im 19. und frühen 20. Jahrhundert steht eine in der Wahrnehmung eingeengte und ideologisch verbrämte Sicht des Phänomens Jiddische Musik heute gegenüber. Diskographie und Bibliographie sind mit Vorsicht zu genießen, da die Autoren hauptsächlich ihre eigenen Werke berücksichtigen. Der historische Teil wird sehr gut durch den Begleittext zu der CD *Yikhes* (s. Tonträger) derselben Autoren ergänzt.

In den USA wurden zahllose Aufsätzen auch zu Einzelaspekten publiziert, und im letzten Jahr erschien die bis jetzt umfassendste und beste Gesamtdarstellung des Phänomens Klesmer von *Henry Sapoznik, Klezmer! From Old World to Our World, Schirmer Books, New York, 1999*. Wie Ottens/Rubin nimmt aber auch Sapoznik die Szene aus amerikanischem Blickwinkel dar und legt einen Schwerpunkt auf Klesmer-Musik in Amerika. Im 2. Teil finden sich hier dafür Tanzbeschreibungen der bekanntesten Tänze. In *The Compleat Klezmer* (s. Noten) liefert Sapoznik einen sehr guten Überblickstext zu Klesmer. Die Standardwerke für musikethnologisch Interessierte sind *Mark Slobin, Old Jewish Folk Music. The Collections and Writings of Moshe Beregovski, University of Philadelphia Press, Philadelphia* und *Mark Slobin, Tenement Songs. The popular Music of the Jewish Immigrants (Music in American Life), University of Illinois Press, Urbana, 1982*. Für den Bereich jiddische Lieder ist es *Ruth Rubin, Voices of a People: The Story of Yiddish Folksong, Mc Graw Hill, New York 1973*; für jüdische Musik allgemein *Abraham Zwi Idelsohn, Jewish Music- Its Historical Development, Schocken Books, New York, 1967*.

Noten

Bezogen auf Noten von Instrumentalstücken ist die Situation etwas besser. Meist werden hier *Lead-Sheets* (Melodie in B oder C mit Akkordsymbolen) vertrieben. Im Musikalienhandel sind diverse Notenhefte mit Stücken von Giora Feidman erhältlich, die auch viele traditionelle Stücke umfassen.¹² Ebenfalls einige Arrangements für verschiedene Instrumente, die Klesmer zwar seinen improvisatorischen Charakter verlieren lassen, aber dafür die Möglichkeit bieten, populäre Stücke auch mit 3 Melodieinstrumenten zu spielen. Der absolute Klassiker - sozusagen das *Real-Book* des Klesmer-Musikers - ist nach wie vor *Henry Sapoznik, The Compleat Klezmer, Tara Publications, New York, 1987*. Einziges Problem ist hier die gegenüber den Originalaufnahmen sehr vereinfachte Harmonisation. Wunderbare Melodien, bisweilen etwas komplexer, enthält auch *Mart Heijmans, Klezmer, Muziekuitgeverij van Teeseling, Nijmegen (NL), 1995*. *Joel Rubin, Mazltov! Jüdisch-amerikanische Hochzeitsmusik aus dem Repertoire von Dave Tarras für Klarinette, Schott, Mainz 1998* enthält die Noten von der CD *Zeydes un Eyniklekh*, die wir im 1. Tanzblock benützt haben. Bei allen drei Heften handelt es sich um neue Transkriptionen alter Aufnahmen, überwiegend aus den 20-er bis 30-er Jahren. In *Mazltov* sind sie im Unterschied zu den beiden anderen ausdifferenziert und mit Verzierungen notiert, was die Lesbarkeit stark beeinträchtigt. In den 30er Jahren waren bei Klesmermusikern in Amerika die zahlreichen *Kammen Dance Folios* sehr beliebt, beginnend mit *Kammen International Dance Folio No. 1, J&J Kammen Music Publication, New York, 1924*. Sie enthalten fast alle Stücke des bekannten Klesmer-Repertoires. Daneben - und eigentlich - bleibt nur immer wieder Hören der historischen Aufnahmen.

Liederbücher

Liederbücher hat es im Laufe der letzten 100 Jahre unzählige gegeben. Derzeit erhältlich sind *Hai und Topsy Frankl, Wenn der Rabbi singt. Jiddische Lieder, GTB, Gütersloh, 1996* mit populären Liedern und zahlreichen Erläuterungen auch zu Chassidismus, jüdischen Festen und jiddischen Dichtern sowie *Peter Gradenwitz, Die schönsten jiddischen Liebeslieder, Fourier, Wiesbaden, 1988* mit vielen auch unbekanntem Liebesliedern. International gebräuchlich sind die drei Liederbücher *Eleanor Gordon und Joseph Mlotek, Mir trogn a gezang, Education Department of the Workmen's Circle, New York, 1972 (Bd. 2 Pearls of Yiddish Song – Perl fun idishn lid, 1988; Bd. 3 Songs of Generations – Lider fun dor tsu dor, 1997)* des Workmen-Circle¹³, die den größten Teil des heute gesungenen Repertoires umfassen. Zwei in Deutschland erschienene Klassiker sind *Elsbeth Janda und Max M. Sprecher, Lieder aus dem Ghetto, Ehrenwirt, München, 1962* und *Lin Jaldati und Eberhard Rebling, Es brennt, Brüder, es brennt! Jiddische Lieder, Rütten & Loening, Berlin 1966*; in beiden sind die Lieder jedoch nicht harmonisiert. Daneben gibt es

¹² alle erschienen bei *Tara Publications, New York*. *Tara* hat ein großes Angebot an Literatur und Tonträgern zu jiddischer und jüdischer Musik (www.tara.com).

¹³ In Deutschland meist nur über größere Judaica-Spezialgeschäfte wie die *Literaturhandlung* in Frankfurt, Berlin und München zu beziehen.

wunderbare und sorgfältig gearbeitete Editionen aus den 20er-Jahren, in denen ostjüdische Kultur unter deutschen Juden einen regelrechten Boom erlebte. *Arno Nadel und Benjamin Harz, Jüdische Liebeslieder (Volkslieder), Berlin 1923* enthält auch Arrangements für Stimme und Klavier; *Fritz Mordechai Kaufmann, Die schönsten Lieder der Ostjuden. Siebenundvierzig ausgewählte Volkslieder, Jüdischer Verlag, Berlin 1920* ist ein frühes Standardwerk, das bis 1935 dreimal in Berlin und 1971 in Israel wiederaufgelegt wurde.

Tonträger

Das Angebot an Tonträgern ist mittlerweile nahezu unüberschaubar geworden. Die nachfolgende Auswahl ist daher notwendigerweise subjektiv und stellt lediglich eine persönliche Hitliste dar. Sie möchte einen Eindruck geben, wie jiddische Musik klingen kann. Bei vielen deutschen (aber auch anderen) Gruppen ist Vorsicht geboten, da sie mitunter sehr wenig Kontakt zu jiddischer Musik, Sprache und Kultur hatten. Vor allem in Bezug auf die Aussprache der jiddischen Texte ist dies häufig ein Problem.

Meine favorisierten Tanz-Platten sind *The Klezmatics, rhythm + jews, Piranha, Berlin, o.J.* (das ist die junge New Yorker Szene von 1983 – groovig und bisweilen elektrisch, aber immer jiddisch!) und *Joel Rubin with the Epstein Brothers Orchestra, Zeydes un Eyniklech, Jewish-American Wedding Music from the Repertoire of Dave Tarras, Wergo, Mainz, 1995*. Zu empfehlen sind außerdem quasi alle Platten der Gruppen *Klezmatics* (meine persönliche Nr. 1 neben *rhythm + jews: Possessed, Piranha, Berlin, 1997*), *Brave Old World, Kapelye, Klezmer Conservatory Band*. Einen schönen Querschnitt mit informativen Texten bietet *Klezmer Music - A Marriage of Heaven & Earth, Ellipsis Art, Berlin, 1996*. Eine der besten Aufnahmen von *Giora Feidman* – die man jedoch nicht für traditionelle Klesmer-Musik halten sollte - schließlich ist *Klassik Klezmer, Pläne, Dortmund, 1993*.

Älteste Aufnahmen von 1907 – 1939 bietet *Yikhes, Trikont, München, 1991*. Fast alle erhältlichen alten Aufnahmen sind hörens Wert, und auch hier ist wieder *Dave Tarras* hervorzuheben. Etwa *Dave Tarras, Master of the Jewish Clarinet, Ethnic Folk Arts Center, New York, 1989*. Das *Chicago Klezmer Ensemble* spielt *Sweet Home Bukovina, Oriente, Berlin, 1998* im traditionellen Stil, genau wie das für eine deutsche Band außergewöhnliche Ensemble *La'om* auf *Riffkele - Klezmer-Music from Berlin, Raumer, Berlin, 1998*. Das Gegenteil, modern, Crossover und zugleich eine der qualitativ hochwertigsten Klesmer-Aufnahmen: *Don Byron plays the Music of Mickey Katz, Elektra, New York, 1993*. Avantgarde und jazzig, New Yorker Knitting Factory: z.B. *Matt Darriau Paradox Trio, Paradox Trio Plays Original Music Inspired by Balkan, Jazz and Downtown Traditions, Knitting Factory Works, New York, 1995*.

Für den Bereich jiddisches Lied sind uneingeschränkt alle Platten von *Brave Old World* (Sänger: Michael Alpert), den *Klezmatics* (Sänger: Lorin Sklamberg) zu empfehlen und der israelischen Pop-Sängerin *Chava Alberstein* (zusammen mit den *Klezmatics* hat sie jüngst eine

hervorragende Platte mit neuen Liedern produziert: *The Well - Di krenitse*, MW, o.O., 1998). Ebenfalls alle in den 50-er bis 60-er Jahren von Theodore gemachten Aufnahmen, der jiddische Lieder nicht nur in Amerika einem größeren Publikum bekannt gemacht haben (bei Elektra, wieder aufgelegt z.B. *Theodore Bikel sings Yiddish Theatre and Folk Songs*, Brainbridge, Van Nuys (CA,USA), 1997). Von den goldenen Zeiten des jiddischen Theaters in Amerika zeugen zahlreiche Produktionen mit Theaterliedern (z.B. *Benzion Witley, Gems of Jewish Folksong*, RGS Music, Buenos Aires, 1997).

Außerdem ist die deutsche (Berliner) Szene zu erwähnen, von denen einige Interpreten einen eigenen Stil mit sehr guten Jiddisch entwickelt haben. Die große alte Dame des jiddischen Liedes in Deutschland war *Lin Jaldati (Jiddische Lieder, Barbarossa (BMG), Berlin, 1997* enthält einen Zusammenschnitt zweier früherer LP's). Zu den ersten, die in der ehemaligen DDR jiddische Lieder gesungen haben gehörten die Gruppe *Aufwind* (z.B. *Gassn singer, Jiddische Lieder und Klesmermusik, Nebelhorn, Berlin, 1991*) und *Karsten Troyke*, dessen CD *Leg den Kopf auf meine Knie*, Raumer, Berlin, 1998 auch deutsche Übersetzungen jiddischer Lieder von Selma Meerbaum-Eisinger enthält. Und noch zwei recht ungewöhnliche Platten gehören zu meinen liebsten Aufnahmen jiddischer Lieder: *Bente Kahan und Gjertruds Sigoynerorkester, Jiddischkeit. A Concert in the Jewish Spirit, Pläne, Dortmund, 1998* mit einem Standard-Repertoire an Volksliedern und *Geula al Ed with The Cologne Klezmer Project, Doss pintele jid. Geula Gal-Ed sings Yiddish Songs, Eigelstein, Köln*.

Workshops und Seminare; Internet

Die in Deutschland wohl kompetentesten Workshops zu jiddischer Musik, Lied und Tanz werden von der Gruppe *Brave Old World* angeboten – besonders, wenn es um Tanz geht. Informationen darüber finden sich unter <http://braveoldworld.com>. Davon abgesehen kursieren auf Workshops stets zahlreiche „graue“ Kursmaterialien, die quasis nur dort weitergegeben werden. Der Prototyp aller Workshops zu jiddischer Musik ist das Klezkamp, das von Living Traditions Ende jeden Jahres bei New York veranstaltet wird (www.livingtraditions.org). Das Medium der Szene für den Austausch von Neuigkeiten, Informationen, Texten und Neuigkeiten ist zur Zeit eindeutig das weltweite Netz. Im deutschsprachigen Raum existieren zwei recht unterschiedlich ausgerichtete Web-Sites, die über Klesmer-Musik informieren möchten: www.klezmer.de und die „Deutsche Klezmerpage“ unter www.geocities.com/Broadway/1741. Dort finden sich Informationen über Konzerte, weitere Workshops und Links zu anderen Seiten, deutschen und internationalen Gruppen sowie informative Texte (klezmer.de), die anderswo nicht zu finden sind. Ari Davidow's *Klezmer Shack* (www.klezmershack.com) schließlich informiert umfassend über Klezmer und jiddische Musik im Net. Zu jüdischer Musik allgemein findet man eine noch größere Menge an Informationen. Ein Portal hierzu und zu dem jüdischen Web überhaupt kann etwa www.hagalil.com sein. *Zemerl - The Jewish Song Database* (www.princeton.edu/zemerl) verfügt z.B.

über ein Archiv mit Tonaufnahmen, Texten und Noten von Hunderten jiddischer und hebräischer Lieder.

In einem bisher einzigartigen *Forschungsprojekt Klezmermusik - Jiddische Folklore und Weltmusik* hat Wolfgang Martin Stroh (Universität Oldenburg) eine umfangreiche Dokumentation und Materialsammlung in das Internet gestellt (www.uni-oldenburg.de/%7estroh/klezmer/klezm.htm). Dort findet sich eine Bibliographie und Diskographie zum Herunterladen im Excel-Format sowie Seminarunterlagen und Unterrichtsmaterialien zum Thema Klezmer in der Schule, neuerdings sogar einige schulpraktische Arrangements.