

„nisht kejn konzert“

Eine kleine Einführung in jiddische Musik

Aaron Eckstaedt, Hamburg

Klesmermusik boomt seit den 1990er Jahren auch in Deutschland. Dass die traditionelle Fest- und Tanzmusik des osteuropäischen Judentums uns unbeachtet ihrer europäischen Wurzeln auf einem Umweg, nämlich durch das amerikanische Klesmerrevival, erreicht hat und der einstige Reichtum traditioneller ostjüdischer Volksmusik auf flotte Tanzstücke reduziert wird, ist ein vielleicht symptomatisches Missverständnis.¹ 1999 habe ich deshalb das Soloprogramm „nisht kejn konzert“ auf die Bühne gebracht, in dem ich als Sänger, Akkordeonspieler und Geschichtenerzähler agiere.²

„nisht kejn konzert“ versucht, jiddische Musik, zu der ebenso Instrumentalmusik, weltliche Volkslieder, die Lieder des jiddischen Theaters sowie religiöse chassidische Nigunim (Lieder ohne Worte) und die Gesänge der Synagoge gehören, in ihrem Kontext darzustellen. Die Vielfalt des Repertoires und dessen unterschiedliche Verbreitungswege sollen angemessen repräsentiert werden. Dabei geht es nicht um eine musikwissenschaftliche Kategorisierung und Einordnung, sondern um die kulturelle Eingebundenheit einer Musik, die ohne jüdische Tradition und Geschichte weder verständlich noch denkbar ist. Mit anderen Worten: „nisht keyn konzert“ versucht, fast 6000 Jahre (aschkenasisch) jüdischer Geschichte und Tradition musikalisch zu deuten. „nisht kejn konzert“ will dabei nicht in sentimentalisierende Nostalgie verfallen und auch nicht „das Andere“ durch die scheinbar objektive Brille des Außenstehenden betrachten. „nisht kejn konzert“ macht sich auf die

¹ Vgl. Mark Slobin: Fiddler on the Move. Exploring the Klezmer World, Oxford 2000.

² Aaron Eckstaedt: CD nisht kejn konzert. klesmer, lieder, geschichten, Westpark Music, Köln 2000.

Suche nach dem – trotz allem – Lebendigen jiddischer Kultur, auf die Suche nach Anknüpfungspunkten. Klischees und Vorurteile werden dabei nicht vermieden, sondern bedient, ironisiert und hinterfragt. Sie wirken auf uns zurück. Auf kabarettistische und nicht immer ganz ernsthafte Art und Weise – und so sind auch die folgenden Ausführungen zu verstehen – befragt „nisht kejn konzert“ Musik und Text nach ihren Motiven und Ursachen sowie ihrer heutigen Relevanz.

„nisht kejn konzert“ bedarf dazu eines veränderten Blickwinkels, der erst ironische Distanz und damit Reflexion ermöglicht. Das Verfremdungsverfahren, welches ich hierzu benutze, ist simpel: in dem gesamten Programm wird kein Wort Deutsch gesprochen. Lieder und Texte werden zwar kommentiert und erläutert, allerdings nur in jiddischer Sprache. Dabei halte ich das Jiddische stets so „Deutsch“, dass es deutschen Muttersprachlern zum allergrößten Teil verständlich ist. Die Zuschauer sind nun gezwungen, selbst zu übersetzen, zu deuten und auch zu spekulieren. Dies steht im Kontrast zu den in den Liedern erzählten Geschichten, die keineswegs fremd sind: Es sind die gleichen volkstümlichen Erzählungen vom Leben, der Liebe und der Religion, die in verschiedener Gestalt in jeder Kultur existieren und dem Zuhörer damit bekannt sind. Damit spielt „nisht kejn konzert“ auch mit der Distanz von Deutsch und Jiddisch, einem seit jeher problematischen Verhältnis.

Der Hörer versteht also das Jiddische, obwohl es eine für ihn fremde, meist noch nie gehörte Sprache darstellt. Diese eigentümliche Diskrepanz produziert eine ganz besondere Aufmerksamkeitshaltung. Und ein weiterer Grund spricht dafür, die jiddischen Texte nicht zu übersetzen: Aufgrund der sprachlichen Nähe ist die unwillkürliche Übersetzung häufig keine treffende Übersetzung, da das jiddische Wort einen vollkommen anderen Bedeutungs- und Verwendungszusammenhang haben kann. Aus diesem Grund werden auch bei den nachfolgenden Textübersetzungen immer nur diejenigen Wörter übersetzt wiedergegeben, die nicht unmittelbar verständlich sind. Niemand hat das besser auf den Punkt gebracht als Franz Kafka, als er in einem

Einführungsvortrag zu jiddischen Gedichtrezitationen seines Freundes Samuel Löwy vor deutschsprachigen Prager Juden dafür plädierte, den jiddischen Text in seiner Originalgestalt zu hören und sich auf das unmittelbare Verständnis zu verlassen:

„Vor den ersten Versen der ostjüdischen Dichter möchte ich Ihnen, sehr geehrte Damen und Herren noch sagen, wieviel mehr Jargon³ Sie verstehen als Sie glauben. (...) Man kann nämlich Jargon nicht in die deutsche Sprache übersetzen. (...) „Toit“ zum Beispiel ist eben nicht „tot“ und „Blüt“ ist keineswegs „Blut“. (...) Bleiben Sie aber still, dann sind Sie plötzlich mitten im Jargon. (...) Wenn Sie aber einmal Jargon ergriffen hat – und Jargon ist alles, Wort, chassidische Melodie und das Wesen dieses ostjüdischen Schauspielers selber – dann werden Sie Ihre frühere Ruhe nicht mehr wiedererkennen.“⁴

Im Falle von „nisht kejn konzert“ beginnt die positive Verwirrung schon mit dem Titel. „nisht kejn konzert“ – im Jiddischen wird stets die doppelte Verneinung gesetzt – meint „kein Konzert“, aber natürlich ist es trotzdem ein Konzert: die doppelte Verneinung führt im Deutschen zu ihrer Negation. Der Titel greift eine Anekdote von Josef Tal auf, einem deutsch-jüdischen Pianisten, der in den 1930er Jahren aus Berlin nach Palästina auswanderte. Die Ankündigung seines (klassischen) Klavierkonzertes 1934 im Kibbuz Gesher veranlasste einen osteuropäischen Kibbuznik zu der lakonischen Bemerkung: „Eh, nisch ka Konzert, nur a Klezmer is gekimmen!“⁵ Damit spielt „nisht kejn konzert“ mit zweierlei: Zum einen wurde Klesmermusik früher auf Festen gespielt, und dabei wurde gesungen, getanzt, gelacht und gefeiert – keinesfalls andächtig zugehört. „nisht kejn konzert“ aber ist ein Konzert, in dem die Zuhörer zum allergrößten Teil – von der Zugabe ist noch zu reden – still

³ Das Jiddische wurde insbesondere von deutschen assimilierten Juden abfällig als „Jargon“ bezeichnet.

⁴ Franz Kafka: Einleitungsvortrag über Jargon. Rezitationen von Samuel Löwy im Jüdischen Rathaus Prag am 18.2.1912, in: Beschreibung eines Kampfes und andere Schriften aus dem Nachlaß, Frankfurt/M. 1994, 149-153.

⁵ Josef Tal: Der Sohn des Rabbiners. Ein Weg von Berlin nach Jerusalem, Berlin 1985, 167.

sitzen und zuhören. Zum zweiten soll das starre Korsett eines „klassischen“ Konzerts aufgebrochen werden, indem das Konzert inszeniert wird, indem ich auf der Bühne agiere, erzähle und das Publikum sehr wohl mit einbeziehe.

Klesmermusik als Basis

„nisht kejn konzert“ beginnt unvermittelt mit einem Frejlech und stellt damit dem Zuhörer vertraute Klesmermusik vor. Den Titel „Fröhlich“ tragen zahlreiche Klesmerstücke, und er wird heute geradezu als Synonym für schnellere Klesmerstücke in geradem Takt genutzt, die wiederum den allergrößten Teil des Klesmerrepertoires ausmachen. Ursprünglich eine der am weitesten verbreiteten ostjüdischen Tanzformen, wird der Frejlech in moderatem bis schnellen 2/4-Takt gespielt und im Kreis getanzt. Die Titel deuten darauf hin, denn der Frejlech ist u. a. auch als „Redl“, „Redele“, „Karahod“, „Hopke“, „In Kon“ oder „Chossidl“ bekannt. Der hier gespielte Frejlech ist durch eine Aufnahme von Naftule Brandwine, einem der berühmtesten Klesmer-Klarinettenisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, überliefert.

Armut und Vertreibung

„Dem sejdns lid“, „Das Lied des Großvaters“ erzählt von jüdischer Geschichte als einer Geschichte von Antisemitismus und Armut, von Vertreibung und Emigration: von Palästina nach der Zerstörung des zweiten Tempels nach Deutschland, von Deutschland im späten Mittelalter nach Osteuropa, von Osteuropa nach Amerika. Bei allem Verlust, so betont die erste Liedzeile, bleibt dabei eines bestehen: das Lied des Großvaters, hier ein Teil des 118. Psalms, auf Hebräisch zu Beginn des Stückes „unter Tränen“ gesungen. Mit den Ländern ändern sich die Sprachen, und die russische und amerikanische Version dieses Refrains verwandeln nicht nur den Inhalt des Texts, sondern auch die Musik in Polka und Swing. „Fröhlicher“ klinge das Stück nun, aber es sei nicht mehr das Lied des Großvaters. Diese Behauptung der letzten Textzeile sollte jedoch eher als offene Frage verstanden werden: Wie viel Tradition ist heute noch vorhanden? Denn dass der „jüdische nign“, die „jüdische Melodie“, ewig bleibt, diese wichtigste Behauptung der ersten

Textzeile bleibt unwidersprochen. „Dem sejdns lid“ ist ein nahezu unbekanntes Lied aus der großen Zeit des amerikanisch-jiddischen Theaters, das den osteuropäischen Emigranten zu Beginn des 20. Jahrhunderts als nostalgische Erinnerung an die Heimat diente. In einem Interview mit dem Autor gab die hochbetagte jiddische Schauspielerin Lilian Fux an, dieses Lied in den 1930er Jahren geschrieben und gesungen zu haben.⁶ Mit „Wu bistu gewen far prohibischn“ („Wo warst du während der Prohibition“) und „Lebedik un frejlech“ folgen zwei weitere Frejlechs.

Dem sejdns lid

Der jidischer nign, er wet ejbik lebn,
Asoj lang wi di welt wet shtejn.
Dos hot uns sajn jerushe der sejde unds gegebn,
Fargessn weln mir dos kejn mol, nejn.
Mit trenn gebojgn, oj iber der tojre,
Flegt der sednju singn un betn tsum boire.

*Hoidu l'adoishem, hoidu l'adoishem,
Ki le oilom chasdo.
Ki le oilom, ki le oilom,
Ki le oilom chasdo.
Joimar, joimar nu,
Joimar nu jisroel,
Hoidu l'adoishem, hoidu l'adoishem,
Ki le oilom chasdo.*

Geshtorb'n di bob'e, geshtorb'n der sejde,
Kajn Russland fartrib'n di kinder,
Gebracht mit sich gornischt
Ojsser dem Nign
To hert zikh tsu wi der nign klingt asoj.

Prashtshaj Mashinka, prashtshai dashinka,
Dawaika potseljuemssia.
Haj, haj, haj, gore nje beda,
Haj, haj, haj, git jontef ja...

Dosselbe lid men singt,
Ober wi fremd es klingt.
Hoidu l'adoishem...

⁶ Unveröffentlichtes Interview des Autors mit Lilian Fux, KlezKamp (Philadelphia) 2002.

'S wanderten dem sejdns kinder,
Kajn Amerike atsinder.
Dem nign funem sejdn, singt men mit frejdn,
'Ss hat gor an andern klang.

Sing Halleluya, oh baby, sing Halleluya and maybe
God is above us, let's start to love us more.
Hi halleluja I'm saying, cry halleluja, keep praying,
Angels in heaven, hell give us ever more.
Everyone loves to sing, so let your voices ring,
Don't be afraid to shout.
Here comes the melody, sing it in harmony,
Let the devil out, I tell you.
Sing Halleluya, oh baby, sing Halleluya and maybe...

Dos klingt itst frejlecher, git,
'Ss is ober nisht dem sejdns lid
Hoidu l'adoishem...

asoj – so / *sejde* – Großvater / *bobe* – Großmutter / *jerushe* –
Erbschaft / *trern* – Tränen / *toire* – Tora / *tsum boire* – zu Gott /
kejn – nach / *atsind* – jetzt / *Hoidu ladoishem...* – aus Psalm 118
(hebr.): Danket dem Ewigen, denn ewig währet seine Güte,
sprechen soll Israel, ewig währet seine Güte. / *Prashtshai*
Mashinka... – (russ.) Ciao Maschinka, ciao Daschinka, noch
einen Kuss, lass dich drücken, einen schönen Feiertag.

Witz und Poesie

„nisht kejn konzert“ macht sich nun auf die Suche nach Strategien, mit denen eine derartige Lebenssituation zu bewältigen war. Die erste ist Witz, ihr Medium Poesie und Musik. Ironische Schärfe und Schwärze des jiddischen Witzes lassen die Realität nicht vergessen, sie zeigen aber deren Absurdität. Und so scheint es absurd, dass in dem bekannten Lied „Rabejnu Tam“ („Unser Rabbiner Tam“) der Rebbe einen mit roter Tinte geschriebenen Brief der türkischen Königin erhält, die sich vor Sehnsucht nach ihm verzehrt. Unser Rebbe jedoch ist jedoch beileibe kein katholischer Geistlicher, sondern hat eine Gemahlin. Diese – ein kleines Lehrstück über die schon alten Mühen der Emanzipation – findet den Brief der (selbstverständlich nichtjüdischen) Königin und verdrischt ihren ebenso ratlosen wie überforderten Mann mit dem Nudelholz. Typisch für den großen jiddischen Dichter Itzik Manger (1901-1976) ist, dass der Brief in Wirklichkeit der Phantasie eines Witzboldes entsprungen ist und

dennoch von der „goldenen pawe“, dem „goldenen Pfau“, dem Symbol der jüdischen Poesie, überbracht wird. Mit dem Schneiderjungen, der den Brief verfasst hat, spielt Manger auf sich selbst als Sohn eines Schneiders an, und auch der Name „Tam“ bezieht sich zum einen auf die hebräische Bedeutung „Einfaltspinsel“, zum anderen auf einen berühmten Schriftgelehrten. Dazu passt die volkstümliche Schlichtheit der Melodie Hertz Rubins, die besonders den nur auf den Silben „Aj-daj“ gesungenen Refrain zum karikierenden jiddischen Ohrwurm werden lässt. Die Welt feiert, der Gelehrte ist ratlos.

Rabejnu Tam

Lomir singn dos shejne lid,
Hajdl didl dam.
Wi di goldene pawe flit
Ibern shwartsn jam.
Un trogt a libes-brivele,
A shejn libes-brivele
Far dem rabejnu Tam.

Ver hot geshribn dos brivele,
Hajdl didl daj.
Geshribn hot dos brivele,
Di malke fun terkaj.
Geshribn is mit rojte tint
Un farchasmet es geshwint
Mit hejsse tretn draj.

Aj daj...

Wos shtejt geshribn in brivele,
Hajdl didl du?
“Rabejnu tam ich libe dich,
Woshe shwajgste nu?
Ich esse nisht, ich trinke nisht,
Ich ver tsesejt fun benkenish
Un hobe nisht kejn ru.“

Woshe tut rabejnu tam
Hajdl didl de?
Er glet di pejes un di bord,
Un macht drajmol “fe”!
Un dos tsigele in shtal,
Un dos vajsse tsigele,

Helft im unter "me"!

Aj daj...

Nu, un si di rebetsn,
Hajdl didl doj,
Si klapt in mitn walgerholts
Un sogt tsu im asoj:
„Shikkses lign dir in sin,
Nu un jach, un jach wu bin?
Dajn hejsgelibte froj!“

Treft wer es hot dos lid gemacht
Hajdl didl dam?
A shnajderjung hot es gemacht
Lekoved dem rabejnu Tam.
Un shabes tswishn tog un nacht
Hot a lets arajngelacht,
Akurat tsum gram.

Aj daj...

rabejnu – unser Rabbi / *tam* – Einfaltspinsel / *goldene pawe* – goldener Pfau, Symbol der jüdischen Poesie / *jam* – Meer / *malke* – Königin / *farchasmen* – versiegeln / *benkenish* – Sehnsucht / *pejes* – Schläfenlocken / *rebetsn* – Frau des Rabbiners / *jach* – ich / *walgerholts* – Nudelholz / *lekowed* – zu Ehren / *lets* – Spaßvogel / *gram* – Reim.

Versöhnung

Dem Witz als Bewältigungsstrategie folgt die Versöhnung mit den Mitmenschen, eine zentrale Pflicht vor Jom Kippur, dem Versöhnungstag. „Lomir sich iberbetn“ („Lass uns uns versöhnen“) berichtet von der Aussöhnung wohl eines Liebespaares, kann aber ebenso gut als erstmalige Annäherung der beiden gelesen werden. Man stelle sich vor, wie eine junge Frau ihren Liebsten überredet nicht nur mit ihr anzubandeln, sondern sich gleich – wie in der vorletzten Strophe gefordert – mit ihr zu verloben. Als Volkslied unbekanntem Verfassers aus einer Zeit, in der Hochzeiten gewöhnlich vermittelt wurden und wenig Rücksicht auf das neuzeitliche Phänomen „Liebe“ genommen wurde, könnte das „Liedchen“ durchaus seine Brisanz gehabt haben. Und dass es schon 1914 in einer der ersten Sammlungen jiddischer Volkslieder gleich mit Klavierbegleitung veröffentlicht wurde, lässt

zumindest auf eine gewisse Verbreitung schließen.⁷ In Deutschland ist das Lied vor allem durch die Gruppe Zupfgeigenhansel bekannt.⁸ Auch Zupfgeigenhansel bewegte bei der Auswahl dieses Liedes der Appell zur Versöhnung, nun allerdings in einem anderen Kontext. Als Kontrast zum allzu Weltlichen und in Erinnerung an den Nigun des Großvaters folgt eine instrumentale Version eines chassidischen Niguns des bekannten Dichters Chajim Nachman Bialik (1873-1934), die Moshe Beregovski aus der Sammlung Sholem An-Skis transkribiert hat⁹. Abschließend eine Honga, ein Reihentanz aus Rumänien und Bessarabien in geradem Takt. Das Stück wurde bereits 1917 als „Hebrew Dance“ von Harry Kandels Orchester aufgenommen.

Lomir sich iberbetn

Lomir sich iberbetn,
Wos shtejsstu baj der tir?
Lomir sich iberbetn,
Kum arajn tsu mir.

Lomir sich iberbetn,
Wos shtejsstu baj majn fenster?
Lomir sich iberbetn
Bist baj mir der shenster!

Lomir sich iberbetn,
Kojf a por marantsn.
Lomir sich iberbetn,
Lomir gejn tantsn.

Lomir sich iberbetn,
Shtel dem ssamowar.
Lomir sich iberbetn,
Saj she nisht kejn nar.

Lomir sich iberbetn,
Genug shojn sajn vi gojim.
Lomir sich iberbetn,

⁷ Solomon Rosowsky: Lomir sich iberbeten. Gesellschaft für jüdische Volksmusik, St. Petersburg 1914.

⁸ Zupfgeigenhansel: LP Ich hob gehert sogn. Jiddische Lieder, Pläne-Verlag, Dortmund 1979 (CD Reprint 1993).

⁹ François Lilienfeld: A krants scheyne lidlech, Zürich 1990, 20.

Lomir shrajbn tnojim.

Lomir sich iberbetn,
Wos shtejstu baj der tir?
Lomir sich iberbetn,
Gib a kuk oyf mir.

marantsn – Orangen / *gojim* – Nichtjuden, Fremde / *shrajbn*
tnojim – verloben

Hochzeit

Sich selbst zu verloben ist eine Sache, eine offizielle Chassene (Hochzeit) zur Legimitation des Verhältnisses eine andere. Denn diese musste von den Eltern ausgerichtet werden, und dazu brauchte es Geld, eine Mitgift sowie die Fähigkeit des jungen Mannes, auch eine eigene Familie zu ernähren. Wieder handelt es sich um ein vorgeblich naives Volkslied, in dem vielleicht ein junges Mädchen ihre Mutter mit der geheimen Hoffnung auf eine baldige Vermählung bedrängt – auch Itzik hat schließlich schon seine Chassene gefeiert. Und diese Hochzeit war keine großartige, denn Itzik war so arm, dass er keinen Groschen in der Tasche hatte, die Braut war nicht attraktiv, und auch zu Essen gab es nichts. Es ist, als wollte die Tochter der Mutter trotzig entgegenschleudern: „Selbst Itzik darf heiraten!“ An Frauen als Handelnde ist auch deshalb zuerst zu denken, da das jiddische Volkslied zuvorderst Domäne der Frauen war, während Männer üblicherweise in anderen musikalischen Bereichen wie Nigunim, Synagoge und Instrumentalmusik aktiv waren. Die letzte Strophe jedoch gibt zu denken: obwohl ihn keiner genötigt habe, habe Itzik sich selbst den Tod gesucht. Es ist nicht so recht klar, wie diese Zeile gedeutet werden soll. In jedem Fall – ob aus wirtschaftlichen oder menschlichen Gründen – kann es sowohl eine Warnung vor der frühen Hochzeit als auch Kritik an der rigiden Institution Familie bedeuten. Das recht unbekannte Volkslied tauchte in gedruckter Version erst in den 1960er Jahren in einigen Liedersammlungen auf.¹⁰ Ich habe es von ukrainischen Einwanderern gelernt. Zwischen der 2. und 3. Strophe spiele ich einen Frejlech zur Illustration der Chassene.

¹⁰ Vgl. Eleanor Gordon und Joseph Mlotek (Hg.): *Pearls of Yiddish Song. Perl fun yidische lider. Favorite Folk, Art and Theatre Songs*, New York 1988, S. 165.

Itzik hat shojn chassene gehat

Oj lomir sich tsekishn,
Di mame meg shojn wissn,
As Itzik hot shojn chassene gehat.

Oj Itzik hot shojn chassene gehat,
Itzik hot shojn chassene gehat,
Oj Itzik is a chossn,
In tasch nito kejn groschn,
Itzik hot shojn chassene gehat.

Kejn brojt kejn flejsh kejn challe,
An ojsgewejkte kalle,
Itzik hot shojn chassene gehat.
Oj Itzik hot shojn chassene gehat...

'S hot im kejner nit genojt,
Er hot sich alejn gesucht dem tojt,
Oj Itzik hot shojn chassene gehat.
Itzik hot shojn chassene gehat...

chassene – Hochzeit / *kishn* – küssen / *chossn* – Bräutigam / *challe*
– Hefezopfbrot / *kalle* - Braut

Religion und Versuchung

Mit Jizchok Lejb Peretz (1851-1915) wird nach Itzik Manger ein zweiter großer jiddische Dichter vorgestellt. „Der Chelmer Melamed“ („Der Religionslehrer aus Chelm“) spielt im polnischen Chelmno (Kulm). Um die Chelmer Juden ranken sich zahlreiche Anekdoten und Geschichten, die – ähnlich denen der Schildbürger – die vorgebliche Einfalt der Bewohner zeigen. Innerhalb der jüdischen Tradition hat der „jejtzer hore“, der „böse Trieb“, eine ähnliche Funktion wie Teufel und Satan in der christlichen. Der „jejtzer hore“ ist es, der die Menschen zu unmoralischem Verhalten, zu Unzucht, Laster, Diebstahl, Grausamkeit und allen Verletzungen der zahlreichen Gebote antreibt.

Einmal war es nun mit der Lasterhaftigkeit und Unzucht so weit gekommen, dass die Menschen Angst hatten, Gott würde wie dereinst im Falle Sodoms und Gomorrhas die Menschen strafen. Die Chelmer sind ratlos, während die Situation immer weiter entgleist und sich nur der

Lehrer allein in einen Wald zurückzieht, um dort innere Einkehr zu halten und neue Kraft zu schöpfen. Die Idee, die die Chelmer schließlich haben, um der Lage Herr zu werden, kann dann auch nur aus Chelm stammen: Aus Ägypten wird per Eilpost ein Eunuch herbeigeholt, der den Versuchungen des als Frau verkleideten „jejtzer hore“ so lange widersteht, bis letzterer erschöpft aufgibt und einschläft. Diese Chance nutzen die Chelmer, sie fesseln und verbrennen den bösen Trieb. Das nun anbrechende Leben ist paradiesisch, voller Ruhe und Frieden. Es wird jedoch alsbald langweilig und zu leidenschaftslos, und auch Feste wie Geburten und Hochzeiten fehlen. Dies waren – in einem musikalischen Programm muss es gesagt werden – auch beinahe die einzigen Gelegenheiten, zu denen Instrumentalmusik erklang und getanzt wurde. Die Menschen sterben, die Musiker sind arbeitslos. In diesem Moment tritt der Religionslehrer auf den Plan, der nach seiner erfolgreichen Meditation auf dem Rückweg nach Chelm ein Staubkorn des verbrannten „jejtzer hore“ in die Augen bekommt und so die ganze Stadt wieder ansteckt. Zum Schluss ist dann alles wie zuvor.

Ich erzähle und spiele die Geschichte in einer leicht veränderten und modernisierten Version, in der – z.B. bei der Meditation des Melameds, den Verkleidungen des „jejtzer hore“ und den geschlechtsspezifischen Tätigkeiten, denen Männer und Frauen sich während der Zeit des himmlischen Friedens hingeben – der aktuelle Bezug gesucht wird. „Der Chelmer Melamed“ zeugt auch vom selbstverständlichen und nicht tabuisierten Umgang mit Sexualität und Körperlichkeit, welche im Judentum nie als „sündhaft“ angesehen wurden. Der Mensch ist nicht nur gut, und Triebe und Leidenschaften machen das Leben erst interessant und reizvoll – solange ein gewisses Gleichgewicht gewahrt bleibt. Interessant ist, wohin die Ausrottung des „jejtzer hore“ und die selbst gewählte Einsamkeit führen: den einen wird es langweilig und fad, den anderen fällt der „jejtzer hore“ nach seiner Selbstreinigung erst recht an. Und ausgerechnet der moralisch Standhafte bringt als Folge seines Rückzuges die Welt wieder in den „sündhaften“ Zustand, der aber doch der erstrebenswerte ist. So wenig idealistisch wie dieses Bild der irdischen Welt ist auch das Repertoire von Klesmermusik die stets

umgebende Volksmusiken absorbiert hat. Dies zeigen die folgenden Stücke, zwei Kolomejkes, westukrainische Paartänze in schnellem 2/4tel-Takt und ein russisch-ukrainischer Kasatschok.¹¹

Romantische Liebe

Nach so vielen bitteren und ironischen Geschichten ist es Zeit zu fragen, ob die Idee romantischer Liebe tatsächlich lediglich sachlicher Religiösität und materieller Zweckmäßigkeit untergeordnet wurde. Eins der für mich schönsten jiddischen Liebeslieder, welches gleichzeitig zu einem der bekanntesten Songs des amerikanischen Klesmerrevivals wurde, beweist das Gegenteil. Es erzählt von einer jungen Frau, die für Ihren Liebsten alles aufzugeben bereit ist: lieber will sie die Schuhe verkaufen, ohne Tisch essen und auf Bahnhöfen schlafen, denn ohne ihn wäre sie wie eine Türklinke ohne die Tür. Dem einfachen, fast naiven Text fehlt jede ironische Note, wie sie in den vorherigen Volksliedern zu finden war. Seine tiefe Empfindung steht jedoch in einem gewissen Kontrast zu dem unbeirrbar und fast stoischen Fortschreiten der Musik: Das Lied ist als Hora, einem langsamen Tanz im Dreiertakt mit in der Begleitung fehlender zweiter Zählzeit geschrieben. Gesungene Horas wurden häufig von jungen Leuten als Tanzbegleitung genutzt, wenn keine Instrumente verfügbar oder – beispielsweise am Sabbat – ihre Benutzung verboten war. Als letztes der im Programm vorgestellten und typischerweise von Frauen gesungenen Volkslieder sind „Dissaposhkelech“ als einziges lediglich durch orale Überlieferung in das heutige Klesmerrepertoire eingegangen und repräsentieren damit den ursprünglichen Verbreitungsweg. Michael Alpert, Sänger der bekannten amerikanischen Klesmergruppe Brave Old World, lernte es von der in den 1980er Jahren in die USA ausgewanderten Bronya Sakina, geboren 1909 in der Südwestukraine. Ich habe das Lied auf einem Klesmerworkshop von Michael Alpert gelernt, der es auf diese Art und Weise weltweit an junge Klesmermusiker weitergibt. Auch die Aufnahme der

¹¹ Dass diese Stücke zum bei Hochzeiten üblichen Klesmerrepertoire gehörten, zeigt ihre Aufnahme in das „Kammen International Dance Folio No. 1“ (New York 1924). In dieser Editionsreihe wurden für die nicht mit Klesmermusik vertrauten Musiker die meistgespielten Stücke abgedruckt.

amerikanischen Revivalband Klezematics auf der CD „Rhythm & Jews“
trug zur Verbreitung bei.¹²

Di ssaposhkelech

Farkojfn di ssaposhkelech,
Un forn ojfn di droshkelech,
Abi mit dir in ejnem tsu sajn.
Ich on dir un du on mir,
`Ss is wi a kljomke on a tir,
Ketsese fejele majns.

Oj, esn on a tisele,
Un shlofn on a kischele, abi...

Oj shlofn on af di wogsalechlech,
Un washn fremde polechlech, abi...

Oj furn iber weltelech,
Fardinen fremde geltelech, abi...

ssaposhkelech – Stiefel / *abi* – die Hauptsache / *in ejnem* –
zusammen / *wogsal* – Bahnhof / *polechlech* - Fußböden

Kontrast: Israel

Das nächste Lied dient als Kontrastfolie und vollzieht einen fast rabiaten Bruch: die Innigkeit des jiddischen Liebesliedes weicht der lauten Bestimmtheit von „Lach Jerushalajim“ („Für dich, Jerusalem“, Text: A. Etinger, Musik: E. Rubinstein), eines israelischen Liedes aus den 1950er Jahren. Die bewegten, fordernden Rhythmen und Synkopen des populären und komponierten Liedes stehen in starkem Kontrast zu dem ruhigen Grundschlag der alten Welt, dem unbekanntem und oral tradierten Volkslied. Es zeigt deutlich, wie wenig Beachtung Sprache und Musik des so genannten osteuropäischen „Ghettojudentums“ bei der Schaffung des neuen Bildes vom mutigen und starken Israeli finden konnten.¹³ Erst in den letzten Jahren findet auch in Israel eine bescheidene offizielle Renaissance jiddischer Sprache und Musik statt - einer Sprache und

¹² The Klezematics: Rhythm & Jews, Piranha, Berlin, o.J. (1991).

¹³ Vgl. Henryk M. Broder/Frans van der Meulen: Soll sein - Jiddische Kultur im jüdischen Staat. Materialien zu einem Film von Henryk M. Broder und Frans van der Meulen, Augsburg 1989.

Musik, die latent stets vorhanden war, jedoch wenig offizielle Wertschätzung und Förderung erfuhr.

Lach Jerushalajim

Lach Jerushalajim ben chomot hair.
Lach Jerushalajim or chadash jair.
Belibenu, belibenu rak shir echad kajam,
Lach jerushalajim, ben jarden wajam.

Lach jerushalajim, lach kdumim wahod.
Lach jerschalajim lach rasim wassod.
Belibenu...

Lach jerushalajim schir nissa tamid,
Lach jerushalajim ir migdal David.
Belibenu...

Für dich, Jerusalem, zwischen den Mauern der Stadt,
Für dich, Jerusalem, wird ein neues Licht leuchten.
In unserem Herzen nur ein einziges Lied:
Für dich, Jerusalem, zwischen Jordan und Meer.

Für dich, Jerusalem, du bist uralte und wunderschön.
Für dich, Jerusalem, du bist geheimnisvoll und zauberhaft.
In unserem Herzen...

Für dich, Jerusalem, immer ein Lied,
Für dich, Jerusalem, Stadt der Zitadelle Davids.
In unserem Herzen...

Hoffnung, Ideen

Der Zuhörer von „nisht kejn konzert“ befindet sich allerdings noch nicht in Israel, sondern immer noch im Osteuropa des beginnenden 20. Jahrhunderts. Er kehrt nun zu der Ausgangsfrage zurück, wie die damalige Lebenssituation zu bewältigen war. Die angebotenen Strategien – Witz, Poesie, Zusammenhalt, Liebe, Musik – scheinen hilfreich, zum Schluss jedoch allzu dürftig. Es bleibt also die Sehnsucht nach einem besseren Leben, verkörpert in der Hoffnung auf das Kommen des Meshiach, der mit dem Anbruch paradiesischer Zeiten – verbunden mit reichlichen Mahlzeiten, die im Talmud ausführlich beschrieben werden - alle Juden nach Israel zurückführen soll. Im kalten, armen und antisemitischen Osteuropa scheint dieser Traum der Rückkehr nach fast 6000 Jahren Vertreibung nur nahe liegend.

Was jedoch tut man, wenn sich die Ankunft des Meshiach von Tag zu Tag verzögert? Zunächst wartet man, macht aus der Hoffnung ein Prinzip. Auch dies erscheint aber auf die Dauer zu wenig. Es brauchte also weitere Ideen, und als solche wird dann auch die Unterteilung der Woche in sieben Tage gesehen: sechs, an denen man arbeitet, und einen, an dem man ausruht, Körper und Seele pflegt, betet und isst. Abermals ist „Essen“ hier das Stichwort, denn wenn auch in der Woche nicht genug Geld für die Mahlzeiten vorhanden ist, so ist doch vorgeschrieben, dass jeder am Shabbes, am Sabbat, drei Mahlzeiten zu sich nehmen muss. Und nach den Mahlzeiten muss – auch das ist Pflicht – das Tischgebet gesungen werden, woran sich meist einige Nigunim anschließen. Der Meshiach erscheint höchstwahrscheinlich auch dann nicht, aber die wenigen Minuten, die man zusammen gesungen hat – und nun folgt die idealisierte Sicht des Musikers – waren ein ganz klein wenig so, als wenn er mit uns zusammen gesungen hätte. Und nun stelle man sich jene traditionellen Nigunim und Lieder vor, die auch textlich das Kommen des Meshiach beschreiben: da wird der simple Gesang zu psychologischer Imagination, zu Musiktherapie, die Kraft für eine weitere Woche, ein weiteres Jahr gibt. Und in diesem Jahr wird er dann bestimmt kommen. So heißt es zumindest in „Shnirele perele“, der inoffiziellen Hymne des Klesmerrevivals, abermals durch die Klezmatiks bekannt geworden.¹⁴

Shnirele perele

Shnirele perele, gildene fon
Meshiach ben Dowid sitst ojbn on.
Er halt a becher in der rechter hant,
Macht a broche afn gantsn land.

Omejn weomejn, dos is wor,
Meshiach wet kumen hajntiks jor.

Wet er kumen tsu rajtn, weln sajn frejleche tsajtn.
Wet er kumen tsu fron, weln sajn gute jorn
Wet er kumen tsu gejn, weln di jidn in Erets Jissroel ajntshtejn.

¹⁴ The Klezmatiks: Rhythm & Jews, Piranha, Berlin, o.J. (1991).

Schnirele perele – Schnürlein, Perlen / *meshiach* – Messias / *ben*
– Sohn / *broche* – Segen / *Omejn weomejn* – Amen und Amen /
Erets – Land (Israel)

Trinken, Essen, Extase

Das alltägliche Leben ist damit noch nicht unbedingt besser geworden, weswegen in der Zugabe nun die realen Lösungen erörtert werden, die osteuropäische Juden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert für sich verwirklicht haben: die Auswanderung nach Amerika, die Beteiligung an der russischen Revolution und dem kommunistischen Ideal einer neuen Gesellschaft, der Aufbau des Staates Israel. Bei dieser Suche stoßen wir auch auf den schon 1734 von Rabbi Israel Ben Elieser Baal Schem Tow in Polen-Litauen begründeten Chassidismus, dem zeitweilig über zwei Drittel des polnischen Judentums anhängen. Der „Besht“ propagierte ein einfaches und gottesfürchtiges Leben, in dem besonders der gemeinschaftlichen Feier, der Musik und allen körperlichen Tätigkeiten große Bedeutung zukam. Weg der Gottnäherung konnte nun alles sein: Gebet, Tanz und Gesang bis zu Extase, aber auch essen und trinken.¹⁵ Besonderes letzteres bezieht sich dabei auch auf den Genuss von Alkohol, über dessen Auswirkungen wir in dem folgenden Lied unterrichtet werden: Da ist ein Chassid (ein Anhänger des Chassidismus), dem an Shabbes das Essen fehlt. Immerhin – und für ihn ist dies wichtiger - hat er eine Flasche Schnaps, die ihn von Strophe zu Strophe mehr erheitert und seine Seele erquickt. Als er dann anfängt zu tanzen, tut er dies gar – für fromme Juden gänzlich unvorstellbar – mit einer Frau. Zu betrunken, um daran noch etwas ändern zu können, nimmt er noch einen Becher. Und zum Schluss, als er schon ganz „klare“ Augen hat, hat er endlich die gewünscht Erleuchtung, ist er eins mit Gottes Wort. Über den weiteren Verlauf der Nacht sowie über den nächsten Morgen wissen wir nichts...

¹⁵ Vgl. Aaron Eckstaedt: *Jenseits von Hawa Nagila – ein musikethnologischer Fund und melancholische Erfahrungen einer Feldforschung zur Tradition chassidischer Musik*“ in: A. Rolf/U. Tadday: *Martin Geck. Festschrift zum 65. Geburtstag*, Witten 2001, 399 ff.

Der Nigun wird, wie auf einem chassidischen „Farbrenge“ üblich, unbegleitet und in einem Wechselgesang zwischen mir und dem Publikum gesungen. Gerade die unperfekte Art und Weise der Ausführung mit vielen verschiedenen Stimmen, die durchaus durcheinander singen, Stampfen der Füße, Klatschen und Gelächter sorgt so zum Schluss des Programms für ein authentisches akustisches Ergebnis. Das Konzert wird nun doch noch zur „Simche“, zur Feier, ist kein Konzert mehr. „Ejn mol“ findet sich schon textlich reduziert in frühen Sammlungen¹⁶ und wurde abermals durch Michael Alpert auf Klesmerworkshops bekannt gemacht.

Ejn mol

Ejn mol ejn mol, ejn mol ejn mol,
Ejn mol tu ich sich banajen.
A gantse woch horewet men doch,
Af Shabes darf men lajen.
Aj taj taj daj...

Lajen lajen, lajen lajen,
Lajen sol men nisht badarfen.
Shabes on chrejn ken men sich bagejn,
Obr nisht on bronfn.
Aj taj taj daj...

Bronfn bronfn, bronfn bronfn,
Bronfn is doch majn nechome.
Un as nem a kos noch a kos.
Derkwik ich majn neshome.
Aj taj taj daj...

Mayn neshome mit majn nechome,
Sajnen do in gantsn.
Un as ich nem a kos noch a kos,
Gejn di fisselech tantsn.
Aj taj taj daj...

Tantsn tantsn, tantsn tantsn,
Tantsn is gor a hojche mide.
Un as ich nem a kos noch a kos,
Tants ich mit a chsside.

¹⁶ Menakhem Kipnis: 80 Folkslider, Warsaw o. J. (ca. 1920), 69.

Aj taj taj daj...

Mit a chsside, mit a chsside,
Is doch a grojsse awejre.
Nor as ich nem noch a kos noch a kos,
Hob ich nisht kejn brejre.
Aj taj taj daj...

Tantsn un singn, singn un shpringn,
Dertsu tu ich tojgn.
Un as ich mach a shnaps noch a shnaps,
Bakum ich klore ojgn.
Aj taj taj daj...

Ojgn ojgn, ojgn ojgn,
Ojgn hob ich klore.
Un as ich mach a shnaps noch a shnaps,
Is "shehakol nihjo bidwojre".
Aj taj taj daj...

horewen – schwer arbeiten, schuften / *chrejn* – Rettich / *bronfn* – Schnaps / *nechome* – Trost / *koss* – Glas / *neschome* – Seele / *mide* – Tugend / *chsside* – Frau / *awejre* – Sünde / *brejre* – Wahl / *shehakol nihjo bidwojre* – dass alles wurde nach seinem großen Wort

Erinnerungsarbeit

Damit sind die Themen vorhanden, die den vorliegenden Band bestimmen: Deutschland, Israel, Jiddisch. Jiddische Musik in Deutschland ist immer Erinnerungsarbeit, auch wenn dies aus gutem Grund bisher nicht explizit ausgesprochen wurde. Die Begegnung mit dem Lebendigen jiddischer Kultur eröffnet nämlich andere Möglichkeiten, kann weiter führen als ritualisiertes und verordnetes Gedenken oder das oft kontraproduktive Erzeugen von Betroffenheit. Das angewandte Verfahren birgt allerdings auch die Gefahr großer Missverständnisse und des Weckens antisemitischer Klischees.¹⁷ „nisht kejn konzert“ beschreibt eben nicht die Lebenswelt assimilierter deutscher Juden im 19. und 20. Jahrhundert, die oft abfällig auf die unangepassten und armen „Ostjuden“ herabblickten. Um dem entgegenzuwirken, spreche ich bei der Ankündigung der zweiten Zugabe

¹⁷ Vgl. Aaron Eckstaedt: Klaus mit der Fidel, Heike mit dem Bass. Jiddische Musik in Deutschland, Berlin 2003, 312 ff.

zum ersten Mal Deutsch und singe zum Abschluss ein Lied, das in Israel jedes Kind in der Schule lernt. Geschrieben hat es Chana Ssenesh, die als Jugendliche alleine von Ungarn nach Palästina auswanderte. Im März 1944 sprang sie mit einem Fallschirm über Ungarn ab, um nach der deutschen Invasion den dortigen Widerstand zu organisieren. Sie wurde verhaftet, im Angesicht Ihrer Mutter gefoltert und nach Ihrer Weigerung, ein Gnadengesuch einzureichen, mit 23 Jahren hingerichtet. Ihre Lieder sind schlichte Gebete, eins davon „Chof Caesaria“ („Der Strand von Caesarea“).

Chof Caesaria

Eli eli,
Schelo jigamer leolam.
Hachol wehajam,
Rischrusch schel hamajim,
Berak haschamajim,
Tefilat haadam.

Mein Gott, mein Gott,
Der Du ewig nicht aufhörst.
Der Sand und das Meer,
Das Rauschen des Wassers,
Das Leuchten des Himmels,
Das Gebet des Menschen.

Literatur

- Bauer, Susan: Von der Khupe zum Klezkamp. Klezmer-Musik in New York, Berlin 1999.
- Broder, Henryk, M./Meulen, Frans von der: Soll sein - Jiddische Kultur im jüdischen Staat. Materialien zu einem Film von Henryk M. Broder und Frans van der Meulen, Augsburg 1989.
- Eckstaedt, Aaron: „Jenseits von Hawa Nagila – ein musikethnologischer Fund und melancholische Erfahrungen einer Feldforschung zur Tradition chassidischer Musik“ in: Rolf, Ares/Tadday, Ulrich (Hg.): Martin Geck. Festschrift zum 65. Geburtstag, Witten 2001, S. 393-409.
- Eckstaedt, Aaron: Klaus mit der Fidel, Heike mit dem Bass. Jiddische Musik in Deutschland, Berlin 2003.

Kafka, Franz: „Einleitungsvortrag über Jargon. Rezitationen von Samuel Löwy im Jüdischen Rathaus Prag am 18.2.1912“, in: Beschreibung eines Kampfes und andere Schriften aus dem Nachlaß, Frankfurt/M. 1994, S. 149-153.

Kammen International Dance Folio No. 1, New York 1924.

Kipnis, Menakhem: 80 Folkslider, Warsaw o. J. (ca. 1920), S. 69.

Lilienfeld, François: A krants scheyne lidlech, Zürich 1990, S. 20.

Mlotek, Eleanor Gordon und Joseph (Hg.): Pearls of Yiddish Song. Perl fun jidishe lider. Favorite Folk, Art and Theatre Songs, New York 1988.

Rosowsky, Solomon: Lomir sich iberbeten. Gesellschaft für jüdische Volksmusik, St. Petersburg 1914.

Slobin, Marik: Fiddler on the Move: Exploring the Klezmer World, Oxford 2000.

Josef Tal: Der Sohn des Rabbiners. Ein Weg von Berlin nach Jerusalem. Berlin 1985.

Tonträger

Eckstaedt, Aaron: CD nisht kejn konzert. klesmer, lieder, geschichten, Westpark Music, Köln 2000.

The Klezematics: Rhythm & Jews, Piranha, Berlin, o.J. (1991).

The Klezematics: Possessed, Xenophile, Danbury (USA) 1997.

Zupfgeigenhansel: LP Ich hob gehert sogn. Jiddische Lieder, Pläne-Verlag, Dortmund 1979 (CD Reprint 1993).