

12. Hybrides

Von den vielen „Hybriden“, die man alle mit „Klezmer und ...“ bezeichnen könnte, wählen wir einerseits als ein Schüler/innen relativ leicht zugängliches (und auch „spielbares“) Beispiel den „Klezmer-Tango“ oder „Yiddisch Tango“ aus. Andererseits besprechen wir den Jewish Swing und die „Radical Jewish Culture“.

Klezmer-Tango: Tango-Adaptionen in zwei Jiddischen Liedern

Die Idee des vorliegenden Kapitels ist, Klezmermusik mit einer Musikgattung zu konfrontieren, die in Deutschland in einer ähnlichen Szene existiert wie es Klezmermusik tut: dem Tango. Das Hybride von Klezmer soll dadurch gegen die Liebhaber der Authentizität verteidigt werden. Interessanterweise hat der Tango im Umfeld der jiddischen Musik eine signifikante Rolle gespielt, ist also nichts der Klezmermusik vollkommen Fremdes. Zudem ist es auf rein musikalischer Ebene leicht möglich, „Aneignungsprozesse“, wie sie für Szenen ebenso typisch wie für Klezmermusik sind, selbst zu „konstruieren“. Die folgenden Materialien regen an

- nachzuvollziehen, dass Tango-Adaptionen in jiddischer Musik inhaltliche und politische Ursachen haben und situationsgebunden auftreten;
- die musikalisch-immanenten Gründe dafür zu finden, dass der Gestus von Tango und die Haltung „Klezmer“ (siehe Kapitel 2 „Schpil’sche mir a lidele in jiddisch“) miteinander verbunden werden können;
- aufgrund dieser Gemeinsamkeiten selbst Adaptionen auszuprobieren;
- derartiges Adaptieren als einen für Szenen und somit für „Klezmer in Deutschland“ charakteristischen Aneignungsprozess zu erkennen.

Der „Jiddisch Tango“

Das Lied „Schpil’sche mir a lidele in jiddisch“, das wir verwendet haben, um die Haltung „Klezmer“ zu verstehen, existiert auch als „Jiddisch Tango“. Der Text ist eine typische „Parodie“, d.h. er greift die Struktur und gewisse Argumentationsmuster des ursprünglichen Liedes auf und verkehrt den Inhalt ins Gegenteil. Der Text ist voll bissiger Ironie bis hin zu einer ungewöhnlichen Art Aggressivität. – Text in den Schülermaterialien!

Die „bissige Ironie“ kann unterschiedlich musikalisch interpretiert werden. Wir schlagen vor, mehrere Interpretation einander szenisch gegenüber zu stellen (Methode in Kapitel 2 erläutert):



Jiddischer Tango (Sicht der KZ-Häftlinge)



Jiddischer Tango (Sicht der KZ-Wächter)

- Daniel Kempin: „yidisch-tango“ aus der CD „lider fun getos un lagern“ (1995)

Das Tango-Element ist vor allem durch die Geige repräsentiert, die mit einer Solo-Kadenz beginnt und im weiteren Verlauf die Melodie umspielt. Die Begleitung ist erst in der letzten Strophe „typisch Tango“, zuvor eher hinterhältig abgehackt und fast unheimlich marschmäßig. Der Sänger singt durchweg sehr bissig und selbstbewusst, keinerlei Wehleidigkeit oder Weinerlichkeit. Die Steigerung der letzten Strophe ist unscheinbar, aber doch wirksam. Insgesamt ist das musikalische Element „Tango“ zurückgenommen, die immanente Textaussage hingegen (fast mit dem Zeigefinger) überdeutlich. Der Jude im KZ ist hier aufmüpfig, widerborstig und – selbst dann, wenn er Musik macht – kein geduldiges Opferlamm.

- Espe: „Jiddisch Tango,, aus der LP „Maseltow. Jiddische Lieder“ (1981)

Eine eigenständige Intro-Melodie, die wenig von Tango in sich hat, wird von einem Tango-Rhythmus begleitet. Der Grund-Ton der Interpretation wird hier angeschlagen und beibehalten: wehmütig, traurig und zurückgezogen. Trotz einer gewissen Steigerung der Strophen durch Tausch und Addition der SängerInnen bleibt eine „defensive“ Geste bis zum Nachspiel, das das Intro wieder aufgreift, erhalten. Der ironisch-aggressive Text hat wenig Spuren in der Interpretation hinterlassen. Das traditionelle Bild des KZ-Juden wird reproduziert: wehmütig singend und aber geduldig zur Schlachtbank geführt.

- Aufwind: „Jidisch tango“ von der CD „Awek di junge jorn“ (1995)

Das Arrangement ist am aktuellen Tango-Sound orientiert, benutzt sogar einige Patterns des Tango Nuevo (Stil Piazzolla). Gesungen wird eine leichte Textvariante mit auffallend wenig „Sarkasmus“. Die Zeile „Schpil, schpil“ wird musikalisch aus dem Tango-Kontext herausgehoben und sehr wehmütig-innig interpretiert. Die Interpretation versucht nicht, etwas Historisches zu rekonstruieren oder eine Lehre zu vermitteln, sondern aktuellen Tango mit einer aktuellen politischen Aussage zu verbinden. Wahrscheinlich würde heute eine jiddische Kabarett-Vorführung so klingen wie „Aufwind“.

- Lloica Czackis: „Yidish Tango“ (CD The Pulse of Yiddish Tango, tzadik 2012)

Die Strophe wird ganz besonders „aggressiv“ herausgeschleudert, das Klavier setzt starke un-rhythmische Impulse auf Clusterakkorden. Fast Verzweiflung klingt aus dem Refrain, aber auch Wut. Der Schluss verklingt in einer Mischung von Hinwegsterben und Aufbäumen. - Insgesamt die modernste der hier vorliegenden Interpretationen. Die Künstlerin denkt daran, dass dieser „Todestango“ den Lagerinsassen bei ihrem Gang ins Gas vorgespielt worden sei.



Jiddischer Tango: „Endszene“ (die dem Tode geweihten SS-Bewacher und die toten „Sieger“)

„Makh tsu di eygelekh“

Unter dem programmatischen Titel „Ghetto Tango“ sind Lieder aus dem „Wartime Yiddish Theater“ als CD veröffentlicht worden. Reine Tangos findet man auf dieser CD nicht, das Wort „Tango“ im CD-Titel ist im übertragenen Sinne gemeint. Die im Jahr 2000 veröffentlichte CD mit Adrienne Cooper und Zalmen Mlotek macht mit Liedern bekannt, die teilweise erst 1992 von Gila Flam (Tochter von Überlebenden aus dem Ghetto von Lodz) herausgebracht wurden. Im programmatischen Text dieser CD heißt es:

„In den jüdischen Ghettos von Polen und Litauen während des 2. Weltkrieges blühte inmitten von Verschleppung, Terror und Tod die Kabarett-Musik. Jüdisches Publikum scharte sich in Clubs und Theatern, um neu geschaffene jiddische Lieder zu hören, die aus der jüdischen Volksmusik, dem liturgischen Gesang, aber auch aus der europäischen Operette, dem amerikanischen Ragtime und dem argentinischen Tango schöpften. Die jüdischen Künstler gaben ihren kosmopolitischen Liedern eine lokale Note: satirisch und elegisch, politisch und persönlich, böse und herzkrank. Zusammen schufen sie etwas ganz seltenes, kaum begreifbares: Kunst am Abgrund.“



Bei der neben stehenden Abbildung eines deutschen Soldaten aus dem Warschauer Ghetto (1941) ist unklar, ob sie zu Propagandazwecken von den Deutschen gestellt worden oder „echt“ ist. (Das Bild erinnert an Szenen aus dem Film „Piano“, der ebenfalls das widersprüchliche Leben im Warschauer Ghetto portraitiert.)

Als „rare hybrid“ befindet sich auf der CD das Wiegenlied „Makh tsu di eygelekh“, das „auf einen Tango gesetzt“ wurde, d.h. eine Tangomelodie verwendet. Es ist die einzige wirkliche Tangomelodie der Kollektion. Der Text und Gestus dieses Wiegenliedes, das aus dem Ghetto von Lodz stammen soll, entspricht eher dem, was man als „Melancholie des Ghettos“

kennt (Noten und Text in den Schülermaterialien).

<https://www.youtube.com/watch?v=D3qXmjEOb7I>

Die Interpretation – 56 Jahre nach der Liedentstehung – ist „amerikanisch“ und vermittelt, obgleich Adrienne Cooper „one of the world’s most acclaimed singers of Yiddish vocal music“ ist, wenig von der Situation, die der Plattentext beschreibt. Das Klavier hält einen einfachen und sehr prägnanten Tango-Rhythmus durch, die Sängerin kombiniert Sprache (englisch) mit Gesang (jiddisch). Der Gestus der Interpretation und auch die überzeugende Lyrik des Textes passen gut in einen modernen Konzertsaal und würden von einem durchschnittlichen Giora Feidman-Publikum in Deutschland akzeptiert werden. Das Element des Tangos ist allerdings sehr verblasst.

Eine Variante der Melodie von „Makh tsu di eygelekh“ taucht auf der ersten in Deutschland bekannt gewordenen CD mit „Finnisch Tango“ unter dem Titel „Kotkan Ruusu“ auf. Man kann beide Melodien gleichzeitig spielen und mit einem einfachen Tangorhythmus begleiten:

Eine Tangoversion des Wiegenliedes aus Lodz mit einem Finnisch Tango zeitgleich!

Der Gestus „Tango“ und die Haltung „Klezmer“

Beide Tango-Lieder zeugen bei aller Unterschiedlichkeit von einigen Tango-Konnotationen, die in Deutschland vom „Schönen Gigolo“ bis zu den neuen politischen Bewegungen der 80er Jahre spontan verstanden und verwendet wurden. Das „Morbide“ wird im Gewande einer Untergrundstimmung in süßen Tönen besungen, ja gefeiert. Das Ziel ist, die Tiefe des Abgrunds noch deutlicher werden zu lassen und die Furcht vor einem bevorstehenden Absturz durch „Sinnenfreude“ zu nehmen. Diese Konnotation hat Udo Lindenberg („Rudi Ratlos“) oder die Filmpardodie („Kriminaltango“) ebenso eingesetzt wie die Anti-AKW-Bewegung („Strahlentod-Tango“). Immer wieder ein makabrer Totentanz, der süß besungen wird.

Ganz offensichtlich war diese Konnotation auch für die Ostjuden gültig. Denn die Transformation des „Schpil’sche mir a lidele in jiddisch“ ins KZ ist selbst schon ein Vorgang, wie ihn der Tango per se enthält. Insofern ist die Verwendung des Tango-Formats als Mittel und Ergebnis solch eines Transformationsvorganges zwingend und überzeugend. Und selbst beim Wiegenlied aus dem Ghetto von Lodz wirkt diese Konnotation. Das Kind steht zusammen mit seiner Mutter vor dem Abgrund und es ist wahrscheinlich, dass es abstürzen wird. Denn Gott hat die Welt bereits „dicht gemacht“ („farmakht“) wie einen Kramladen, der keine Kundschaft mehr hat.

Allerdings hat Tango noch mehr Eigenschaften, die über die Konnotation des „schön Makabren“ hinausgehen:

Im Tango wird argumentiert und rational begründet und nicht ein vages Gefühl von Traurigkeit vorgegaukelt. Jenes beim Schlager diagnostizierte ‚schwindelhafte Versprechen von Glück, das anstelle des Glücks selber sich installiert‘, polt der Tango keineswegs auf Unglück und larmoyanten Weltschmerz um. In keinem Text gibt es Traurigkeit um ihrer selbst

willen, sondern konkrete Verlustanzeigen. Man ist im Tango nicht deprimiert traurig, sondern trauert um etwas... (Reichardt 1984, S. 173).

Selbst die derzeit „angesagte“ Tango-Gestik (wie in den Schülermaterialien aus einer Straßenszene Buenos Aires aus dem Jahr 2001) enthält noch die von Reichardt beschriebenen Züge, auch wenn hier viel Artistik und Stilisierung mitgewirkt haben.

Die beiden jiddischen (Tango-)Lieder zeigen, dass die Juden auch diese Eigenschaft des Tango musikalisch „verstanden“ haben. Beide Lieder sind konkret und gaukeln kein „vages Gefühl von Traurigkeit“ vor. Im Wiegenlied verleiht der Tango dem „einwiegenden“ Charakter dieser Gattung etwas Widerborstiges. Das Lied wird nicht an einer Wiege für ein Baby, sondern in einem Ghetto-Theater vor einem erwachsenen Publikum gesungen. Und der „Jiddisch Tango“ gerät in die Nähe eines Marsches, der dem Gestus des Partisanenliedes „Sog nischt kejn mol“ ähnelt. Die Begleitung von Daniel Kempin stimmt wörtlich mit der von Hanns Eisler stammenden Begleitung des Einheitsfront-Liedes überein, das es auch in einer jiddischen Version gibt.

In einem kurzen Musikbeispiel, das als Loop abgespielt werden sollte, habe ich auf dem linken Stereokanal 8 Takte von Kempins „yidish-tango“ und auf der rechten Spur 8 Takte des jiddischen Einheitsfrontliedes eingespielt. Man kann mit dem Panoramaregler zwischen beiden Versionen hin- und herwechseln oder aber beide gleichzeitig hören. (Musikbeispiel auf der CD.)

Bemerkung: „Tsu eyns, tsvey, dray“ heißt das jiddische Einheitsfront-Lied, dessen Text von Leib Rosenthal (1916-1945) stammt. Es wurde 1943 im Warschauer Ghetto aufgeführt. Ferner gab es eine Version von Shmerke Katsherginsky aus dem Jahr 1942, die als „Hymne“ der Partisanenorganisation „farynikte partizaner organizatsye“ verwendet wurde.

Musik-Immanentes

Es gibt eine Reihe musikalisch-immanenter Gründe dafür, dass Tango und Klezmer „nahe bei einander liegen“. Zunächst bietet das dem Bulgar und auch einigen „schwerfälligeren“ Formen wie dem „Khusidl“ zugrunde liegende Rhythmusmodell zahlreiche Ansatzpunkte für einen Tango-Rhythmus: wir haben drei Tango-Grundmodell zwei „klassischen“ Bulgar-Patterns gegenüber gestellt. Die Modelle „passen“ gut zusammen.

The image shows a musical score with four staves, each labeled with a title. The first two staves are labeled 'Tango 1' and 'Tango 2', and the last two are labeled 'Bulgar 1' and 'Bulgar 2'. All staves are in 4/4 time. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests, illustrating the structural similarities between the different rhythms.

Andy Statman hat ein „Khusidl“ eingespielt, das von einem lupenreinen Tango-Rhythmus begleitet wird, ohne dass das eher gemächliche Stück als Tango empfunden würde. Allerdings wäre es sehr einfach die Hauptmelodie dieses „Khusidls“ (Musikbeispiel auf der CD) in einen waschechten Tango zu verwandeln:

Khusidl

El Choclo

The image shows two musical examples. The first, 'Khusidl', is a single melodic line in 2/4 time with a key signature of two flats. A rectangular box highlights a specific rhythmic pattern. The second, 'El Choclo', is a rhythmic line in 2/4 time with a key signature of two flats, consisting of eight numbered measures. Three rectangular boxes highlight specific rhythmic patterns within these measures.

Dabei fällt auf, dass neben dem Begleitrhythmus noch eine in vielen Klezmerstücken vorkommende „Seufzer-Figur“ auch im Tango gerne verwendet wird. Im Notenbeispiel sind Passagen, die derartige „Seufzer“ enthalten, gekennzeichnet. Dieser Melodie-Duktus ist auch ein Grund dafür, dass „El Choclo“ (ein argentinischer Tango-Klassiker) in einer Version Giora Feidmans tatsächlich wie Klezmer „ala Feidman“ klingen kann.

Allerdings sollten die „Gattungsunterschiede“ zwischen Tango und Klezmermusik nicht verwischt werden! Tango ist eine feste Form bzw. Gattung, Klezmer ein Sammelsurium von Formen; Tango im Dur-Moll-System ist strikt mitteleuropäisch, Klezmer verwendet Modi, die nicht ins Dur-Moll-System passen und daher „exotisch“ klingen. Definiert man allerdings, wie wir es tun, „Klezmer“ als eine Haltung, so gibt es auf allen nur denkbaren und möglichen Ebenen Ähnlichkeiten und Verwandtschaften.

2011 hat Sarah Ross einen Vortragstext „Jiddischer Tango: „so easily assimilated“ auf der Internetplattform www.norient.com/academic/jiddischer-tango veröffentlicht. Hier ist der Ausgangspunkt nicht wie bei uns der Tango-Gestus, sondern schlicht die Tatsache, dass auch nach Argentinien viele Juden ausgewandert und dort mit dem Tango in Berührung gekommen sind. Der Artikel bringt sehr viele Beispiele mit hinein in ganz aktuelle Phänomene wie das Gotan Projekt:

https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=UYjXm63DKQ0

Sarah Ross: „Und so sehen zum Beispiel Eduardo Makaroll und Philippe Cohen-Solal der Musikgruppe «Gotan-Project» heute noch viele Berührungspunkte zwischen dem Tango und den Juden. Die beiden Vertreter des Electro-Tangos sind der Meinung, dass der Tango sehr jüdisch ist, und dass das Feeling von Tango dem des Klezmer und des jiddischen Liedes sehr ähnlich ist. Cohen-Solal erklärte in einem Zeitungsinterview mit der Jüdischen Illustrierten (24. Juni 2010): «Meine jüdischen Wurzeln kommen unter anderem zum Tragen, wenn es melancholisch wird [...]. Tango ist wunderbar melancholisch».“

Haltungsübungen zu Klezmer und Tango

Die Schüler/innen bewegen sich frei im Raum. Sie sollen (nach Zuruf) in bestimmten „Haltungen“ gehen: melancholisch, wie ein Partisan, traurig, aggressiv, sarkastisch, hinterhältig, marschmäßig, wehleidig, wiegend, wie die Großmutter tanzt, usw. (Man verwendet also lauter Haltungs-Begriffe, die bei der Analyse der Musikstücke eine Rolle spielen!) Der Bewegungsfluss wird immer wieder durch „Stop!“-Rufe unterbrochen: alle erstarren zum Standbild und gehen erst nach erneutem Ruf weiter. In der Standbild-Position werden die SchülerInnen aufgefordert, sich (ohne Körperbewegung) umzusehen.

Es wird Musik eingespielt und die SchülerInnen bewegen sich passend zur Musik. Verwendet wird eine Collage der Musikstücke

- „Schpil’sche mir a lidele in jiddisch“ (Nr. 1 der früheren Musik-Collage)
- „Jiddische tango“ mit Espe
- „yidish-tango“ mit Daniel Kempin
- „Makh tsu die eygelekh“ mit Adrienne Cooper
- „Yidish Tango“ von Lloica Czackis
- „Tsu eyns, tsvey, dray“ (Einheitsfront-Lied) mit Daniel Kempin
- „Khusidl“ von Andy Statman
- „El Choclo“ mit Giora Feidman

Wie in der Spieleinheit „Schpil’sche mir a lidele in jiddisch“ können die Musikbeispiele – am besten in Kleingruppen – mittels Standbildern interpretiert werden. Im Plenum dann: Befragung (Hilfs-Ich etc.), szenische Kommentierung und Verwandlung der Bilder sollen Anlass eines Gesprächs zum Gestus von „Tango“ sein. Sachinformation!

Folgende Standbilder sollten einander gegenüber gestellt werden:

- „Schpil’sche mir...“ in original und als „Jiddisch Tango“,
- „yidish-tango“ nach Daniel Kempin und „Jiddisch Tango“ nach Espe,
- „Makh tsu di eygelekh“ und irgendein Tango

Szenisches Spiel zum Hintergrund der jiddischen Tango-Lieder

- Situation

Eine Kabarett-Vorführung im Ghetto von Lodz bzw. in einer Baracke eines KZ in Litauen. Es gibt 4-5 Schauspieler(innen), die einen „Jiddischen Tango“ vorführen und szenisch interpretieren. Die Klasse wird in zwei Gruppen aufgeteilt:

- Gruppe 1

Einstudierung des bereits bekannten Stücks „Schpil’sche mir a lidele in jiddisch“ (siehe Kapitel „Lebendik und freylekh“) als Tango und mit dem neuen Text. Der Text kann gesprochen werden, wichtig ist der Gestus der Musik. Die Gruppe hört zunächst die beiden Versionen von Daniel Kempin und Espe an und einigt sich tendenziell auf eine Grundhaltung,

die das eigene Arrangement haben soll. Dies Ergebnis teilt sie der Gruppe 2 mit, damit diese zu ihren Proben das „richtige“ Playback verwenden kann.

- Gruppe 2

Erarbeitung von 4 bis 6 Standbildern, die unterschiedliche Etappen des Liedes darstellen. Auch wenn Strophe und Refrain zeitlich hintereinander erklingen, ist eine Gleichzeitigkeit von zwei (oder sogar mehreren) Standbildern denkbar. Bei der Entwicklung der Bilder wird die von Gruppe 1 vorgeschlagene Musik verwendet. Zudem wird mit dem Musik-Stop-Standbild-Verfahren gearbeitet (siehe Kapitel „Schpil’sche mir a lidele in jiddisch!“).

Vorführung. Diskussion.



Drei szenische Darstellungen der KZ-Wächter (Soldaten), die die Kabarettvorführung beaufsichtigen: Hab-Acht-Stellung im vollen Bewußtsein der eigenen Stärke; genervt vom Jiddischen Tango aber aggressiv; dem Tode geweiht, aber dennoch in Angriffsstellung. (Siehe auch das kombinierte Bild oben: das Tango-Paar über den „besiegten“ Soldaten)

„Papirosn“ als Tangos

Zu „Papirosn“ siehe Kapitel 9. Das Stück sollte als Tango bearbeitet werden. Zur Anregung kann ein originales Arrangement von „El Choclo“ dienen. „El Choclo“ und „Papirosn“ besitzen eine ähnliche Melodie. Zu überlegen ist auch, ob der Text von „Papirosn“ modifiziert werden kann, um das Ganze etwas „makaberer“ oder „bissiger“ zu gestalten.

Eine stilisierte Choreografie zu „Papirosn“ kann darin bestehen, ausgehend von dem Bild eines originalen argentinischen Tango-Paares (siehe Schülermaterialien) eine Szene als Standbildfolge (zum Beispiel ein Überfall mit Raub von Zigaretten inclusive Morddrohung oder Mord) darzustellen. Hierzu ist der Text von „Papirosn“ entsprechend abzuändern.

Während die „alten“ Klezmerim sich der Folklore und Tanzmusik der Regionen, in denen sie lebten, bedient haben, haben die „neuen“ Klezmerim vor allem in den USA sich mit dem Jazz auseinandergesetzt. Die Frage, ob eine bessarabische Sirba oder rumänische Doina in Osteuropa, wenn sie von Klezmerim gespielt wurde, noch „jüdische Musik“ ist, haben sich die „alten“ Klezmerim wahrscheinlich nicht gestellt. Sie hatten nicht das Bedürfnis, mittels Musik sich ihrer „jüdischen Identität“ zu vergewissern. Im Laufe des 20. Jahrhunderts jedoch, vor allem natürlich zu Zeiten des Revivals, wurde jeder Seitenblick von US-Klezmerim auf andere Genres als die des (osteuropäischen) „core repertoires“ unter dem Aspekt betrachtet, ob das denn legitim, ob das noch Klezmermusik und ob das - letztendlich - „jüdische Musik“ sei. Allerdings war dieser Aspekt des Musizierens in der ersten Jahrhunderthälfte noch nicht von Bedeutung.



In der ersten Jahrhunderthälfte war die „Begegnung“ von Klezmermusik und Jazz durch folgende Faktoren bestimmt:

- Im Gegensatz zu anderen ethnischen Gruppen (Serben, Griechen, Italiener usw.), die sich über ihre von Laien gespielte Volksmusik „definierten“, hatten die Klezmerim anfangs eine eher „professionelle“ Einstellung zum Musikmachen: sie wollten Geld verdienen, überleben, Aufträge bekommen und weniger die jüdische Community repräsentieren. (Diese Tatsache hat der Musikethnologe und Revival-Klezmerim Zev Feldman 1994 detailliert herausgearbeitet.)

- Zwischen den verarmten und durch die Textilindustrie ausgebeuteten Juden und den Afroamerikanern gab es eine gewisse Schicksalgemeinschaft. Die jeweilige Musik, ob Doina oder Blues, drückte das Lebensgefühl der jeweiligen Gruppen aus.

- Um auf dem amerikanischen Markt zu bestehen, mussten sich Klezmerim, wie sie es schon immer taten, den aktuellen Trends „irgendwie“ anpassen. Teils nannten sie ihre jiddische Musik dann einfach „Swing“ teils übernahmen sie auch Jazzelemente in ihre

Musik. (Letzteres übrigens seltener. Vieles war wohl eher „Etikettenschwindel“.) Nach Juliane Lensch (2010) war „Swing“ die derart dominante Musikform, dass alle Juden, die sich assimilieren wollten, sie übernehmen mussten (S. 212).

- Gegenüber dem amerikanischen Mainstream (von eurozentrierter U- und E-Musik bis zu amerikanischer Folklore) war die Musikpraxis der Afroamerikaner und die der Klezmerim „ohne Noten“, ohne Urheberprobleme, durchsetzt von Improvisation, aus dem Augenblick gestaltet und hoch-expressiv

Jewish Swing

Lupenreinen Swing, wie ihn die Radiosendung „Yiddish Melodies in Swing“ (Beispiele auf der CD) propagierte, gab es nicht allzu häufig. Juliane Lensch, die dies Phänomen analysierte (Lensch 2010), gibt lediglich zwei signifikante Beispiele, die man zugeich schon wieder als Grenzfälle bezeichnen kann:

1. **„Bei mir bist du schön“** („bay mir bistu sheyn“) aus dem 1932 uraufgeführten Musical „Men ken leben nor men lost nisht“ wurde erst durch einige Mutationen zur Swing-Nummer, als die man die Melodie heute kennt. Erst 1938 wurde der Titel durch Benny Goodman zu einem „echten“ Jazz-Evergreen, nachdem die Andrew Sisters ihn entsprechend zubereitet hatten.

Die Originalversion, nachgespielt von der Budapest Klezmerband 2003:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZUVEq6NC7mM>

Andrew Sisters (original) 1937: <https://www.youtube.com/watch?v=Xe2UXccid40>

Benny Godman (original) 1938 in der Carnegiehall:

<https://www.youtube.com/watch?v=awvNwuZaqjQ>

„Bei mir bist du schön“ ist insofern ein Grenzfall, als es sich hier nicht um eine Klezmermelodie handelt sondern um eine in den USA komponierte Melodie aus einem Yiddish Theater, die schon ganz dem Klischee des „Yiddish“ verpflichtet ist und daher ein hybrider Grenzfall von Authentizität ist.

Höraufgabe zu den drei Musikbeispielen:

- Wodurch unterscheiden sich die drei Aufnahmen?
- Welche „Swing-Elemente“ sind in der originalen Melodieversion schon angelegt? Und wodurch werden sie in den späteren Aufnahmen heraus gearbeitet?
- Gibt es beim Original Eigenschaften, die diese Musik als „Klezmermusik“ ausweisen? Wenn ja, welche?
- In anbetracht der „Definitionen“ (Kapitel 2): welche Definition von Klezmermusik trifft auf das Original (noch) zu?
- Diskussion: Gibt es hier ein „Yiddish-Klischee“, das gezielt für Nicht-Juden inszeniert wird? (Im Sinne von Alicia Svigals: „There’s a tradition of ‚Uncle Tom-ing‘ in American Jewish culture - that is, of presenting Yiddish music as something funny and cure“.)

2. Der **Bulgar** „**Second Avenue Square Dance**“ gespielt von Dave Tarras mit dem Abe Ellstein Orchester ist nach Juliane Lensch im „Klezmerstil mit identifizierbare Anleihen aus dem Swing“. Sie stellt fest, dass hier der „Klezmerstil“ nicht vom Swing „überrollt“ wird, obgleich folgende Elemente typisch „Swing“ sind:

Akzentverschiebungen im 4/8-Takt gegenüber dem Bulgarrhythmus: (1-2-3-4/1-2-3-4/1-2-3-4/1-2-3-4) in der Intro, später dann immer wieder Betonung des Off-Beats.
Solistenwechsel, ternäre Rhythmen im Schlussteil und Bigband-Instrumentation sind zwar typisch Swing, gehören aber durchaus auch zum Bulgar-Repertoire.

Die original Aufnahme mit Dave Tarras:

<https://www.youtube.com/watch?v=e2KjUIhRwzQ>

Anhand des Notenbeispiels und der Audioeinspielung können einzelne Klezmer- und Swinganteile heraus präpariert werden:

Vorspiel $\text{♩} = 120$

Saxophon

Blech/Klavier r.H.

Klavier l.H.

sax

Blech

l.H.

Teil A

cl

Blech

l.H. *tacet*

cl

Blech

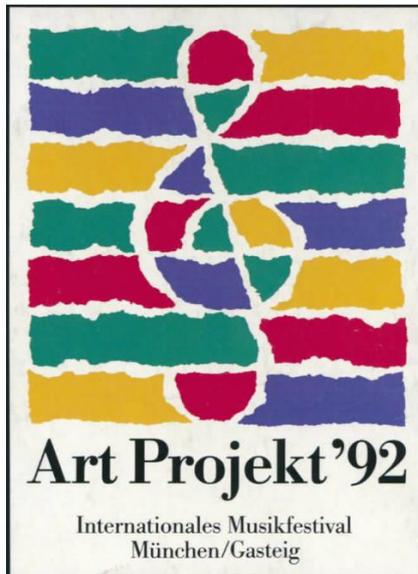
cl

Blech

Transkription von Juliane Lensch

John Zorn's Radical Jewish Music

Die „Radical Jewish Music“ (oder „Radical Jewish Culture“) ist der „radikalste“ Versuch, Jazz und Klezmer zusammen zu bringen und die Klezmermusik als „altmodisch“ ad acta zu legen, indem sie durch avantgardistischen Jazz „erneuert“ wird.



BLACK BOX

24.00

John Zorn: Kristallnacht (Uraufführung)
John Zorn (Leitung), William Winant (perc), Anthony Coleman (kb), Marc Ribot (g), Mark Dresser (b), Mark Feldman (v), Frank London (tp), David Krakauer (d)

Ausgangspunkt für das neue Werk John Zorns ist jene so euphemistisch genannte Nacht vom 9. auf den 10. November 1938, die die völlige Vernichtung der jüdischen Kultur - für alle Welt sichtbar - in Deutschland einleitete. "Kristallnacht" ist das zentrale Ereignis des von Zorn zusammengestellten Programms unter dem Obertitel "Radical New Jewish Culture" - einer Kultur, deren Entwicklung immer wieder gewaltsam unterbrochen und in ihrer ganzen Existenz bedroht wurde.

Auf dem Art Projekt Festival 1992 in München stellte der Jazz-Saxophonist John Zorn die „Radical Jewish Culture“-Bewegung vor. Das als Initialzündung gedachte Konzert befasste sich mit der Reichskristallnacht. Mitwirkende waren unter anderen zwei bekannte Klezmer-Revivalisten: Frank London und David Krakauer. Beide haben bei den „Klezmatics“ mitgewirkt, wobei David Krakauer eigentlich Klarinettist ist, in München aber als „d“ (Drummer) mitwirkte, wohl weil John Zorn selbst Saxophon und Klarinette spielen wollte.

John Zorn sagte: „Ich weiß nicht, warum es so ist, aber plötzlich war es eine sonderbare Art von Eingebung. Auf einmal merkte ich, dass die meisten Musiker, mit denen ich eng verbunden war, jüdisch waren (...). Das begann mich zu interessieren. Und ich weiß immer noch nicht, ob ich eine Antwort darauf habe.“

Im Programmheft des Art-Projekt-Festivals 1992 stellt John Zorn alle Fragen, die die Diskussion um „gibt es jüdische Musik?“ seit Ende dem 19. Jahrhunderts begleiten. Er beantwortet diese Fragen zunächst nicht, sondern stellt seine „avantgardistische Musik“ zur Diskussion, gründet ein Plattenlabel, mit dem er seine doppeldeutige Definition von „radikal“ demonstrieren will: musikalisch radikal und politisch radikal. So sagt er in einem 2006 publizierten Manifest, dass er keineswegs jede Musik, die sich als jüdisch bezeichnet, produzieren würde, sie müsse schon (musikalisch) „radikal“ sein. Zugleich bekennt er sich zu einem Begriff von „jüdisch“, der sich eher einer radikal-orthodoxen bzw. kabbalistischen Argumentation bedient.

Gibt es spezifisch jüdische musikalische oder kulturelle Werte, die allen Musikern gemeinsam sind? Sind diesen Künstler, von denen viele in keiner Weise religiös sind oder keinen Kontakt mit dem Judentum pflegen, irgendwelche jüdischen Paradigmen in ihrer Arbeit gemeinsam? Da ein Großteil dieser Musik nur in wenigen Fällen Verbindungen zur Klezmer Musik hat, oder gar mit traditioneller liturgischer Musik, gibt es da verborgene Verbindungen? Muß jüdische Musik per se hebräische Skalen und jüdische Themen verwenden, oder ist jüdische Musik nicht einfach nur die Musik, die von Juden gespielt wird? Bedeutet dies einen Endpunkt jener jüdischen Musik, so wie wir sie kennen, oder einen häretischen Ausblick auf ein neues Kapitel - oder beides zugleich? Wurde dieser immense Anteil an der Entwicklung der neuen Musik vom Wunsch gesteuert, sich in einen Bereich der amerikanischen Kultur (und sei es ethnisch) einzugliedern, oder ist es ein Zeichen der Entfremdung von der eigenen Herkunft - oder beides? Wenn diese gemeinsamen kulturellen oder musikalischen Werte existieren, wie haben sie sich in der Musik gezeigt? Inwieweit hat die traditionelle jüdische Eigenart, die unterdrückten Elemente aus anderen Kulturen zu verteidigen und aufzunehmen, zur Patchwork-Musik beigetragen, die in den 80er Jahren aus New York kam? Ist dieser geniale jüdische Hang zur Mythenbildung für die zornige Mythenzertrümmerer des Punk,

Text aus dem Programmheft des Art-Projekt-Festivals 1992

„Manifest“ zur Radical Jewish Culture von John Zorn 2006:

http://tzadik.com/rjc_info.html

„Es gibt ein Leben der Tradition, in dem es nicht allein um konservatives Bewahren geht, um die konstante Fortführung der spirituellen und kulturellen Güter einer Gemeinschaft. Es gibt auch so etwas wie eine Schatzsuche in der Tradition, die eine lebendige Beziehung zur Tradition herstellt und der vieles von dem verpflichtet ist, was im gegenwärtigen jüdischen Bewusstsein am besten ist - selbst wenn es außerhalb des orthodoxen Rahmens ausgedrückt wurde und ausgedrückt wird.“ [Zitat Gerschom Scholem, einem linken und emanzipierten deutschen Juden, der früh als Zionist nach Palästina auswanderte, in den 1980er Jahren den deutsch-jüdischen Dialog und die deutsch-israelische Verständigung als „Illusion“ bezeichnete, weil Auschwitz erstens logisch aus der deutschen Geschichte hervorgegangen sei und zweitens einen unüberwindbaren Bruch darstellte.]

Wie das Jüdische Volk ins 21. Jahrhundert hineinwächst, so tragen sie auch ihre Kultur mit sich. Tradition, Geschichte und Vergangenheit haben stets eine wichtige Rolle im jüdischen Leben gespielt und sie sind auch für die Zukunft wichtig. Solange wir als Volk wachsen ist es auch wichtig dass unsere Kultur mit uns wächst. So wie der Jazz von Dixieland zum Free Jazz

und darüber hinaus in wenigen Jahrzehnten gewachsen ist..., so scheint es mir, dass die gleiche Art von Wachstum auch für jüdische Musik möglich sein müsste. Die CD's unserer Bewegung [Label tzadik] sind ein erster Versuch in dieser Richtung.

Die CD-Serie ist eine Herausforderung an mutige Denker. Was ist jüdische Musik? Was kann ihre Zukunft sein? Gibt es jüdische Musik ohne Bezug auf Klezmer oder synagogalen Gesang oder Yiddish Theater? Alle CD's der tzadik-Serie versuchen hierauf Antworten zu geben.

Shalom! John Zorn, New York 2006

Zur „Radical Jewish Culture“ gibt es neben dem Katalog einer einschlägigen Ausstellung im Jüdischen Museum Berlin 2011 vor allem eine zeitnahe Reaktion des Jazzkritikers und Saxophonisten Peter Niklas Wilson: „Radical New Jewish Culture. Polemische Anmerkungen zu einer erfolgreichen Inszenierung“, in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ 5/6, 1998.

Peter Niklas Wilson stellt zunächst fest, dass das "Programm" der Radical Jewish Culture" aus einem Katalog von Fragen besteht und die Antworten auf diese Fragen nicht theoretisch oder programmatisch sondern in den Produktionen des Labels "tzadik" zu suchen sind. Diesen Produktionen bescheinigt jedoch der Jazzkritiker Wilson "wohlvertraute Muster des neueren Jazz, denen orientalisch anmutende Melodiefloskeln ein recht penetrantes nahöstliches Aroma verleihen". Mit Worten des Konstruktivismus stellt Wilson fest, dass Zorn die "Dekonstruktion" musikkultureller Identität gelang, die "Rekonstruktion" einer ungebrochen jüdischen Musik jedoch "kläglich scheiterte". Insgesamt stellt er das Konzept einer konsistenten jüdischen Identität in Frage und zitiert dazu Marc Ribot, der sich von Zorn distanziert haben soll, mit den Worten: "Jeder von uns in New York, egal ob jüdisch oder nicht jüdisch, verfügt über eine sehr komplexe Identität. Ich habe Angst davor, mich selbst zu vereinfachen, und ich fürchte mich vor denen, die das für uns tun wollen" (S. 24).

Interessant ist auch eine Reflexion von David Krakauer unter dem Titel „Radical Jewish Culture an John Zorn: Rememberances of a 20 Year Connection“, download unter <http://davidkrakauer.com/radical-jewish-culture-and-john-zorn-rememberances-of-a-20-year-connection/>:

„But then, in the late '80s I began to make a name for myself in klezmer and at that point came onto Zorn's radar. I first started working with John in 1992 when he invited me to be part of a recording and subsequent performances of his composition *Kristallnacht*. He had put together quite an assemblage of performers including myself and Frank London to hold down the klezmer side of things. Plus it was first time for me to meet Marc Ribot, Willie Winat, Mark Dresser, and Mark Feldman. Anthony Coleman was rocking the sampler with ear-splitting sounds of breaking glass and insane Nazi speeches. It was quite a crew! Of course the appearance of this work at the Art Projekt festival in Munich was a resounding announcement to the world of a new movement. It was on this occasion that the term "Radical Jewish Culture" was first introduced. When we got to Munich there was a huge cast of characters including Lou Reed "outing" himself as a Jew plus a whole host of other performers, filmmakers, etc. We had a great time there including a surreal trip to the science museum and a weird escapade in a store that was quasi-illegally selling Nazi memorabilia. Stumbling on that store didn't seem like an accident. We were all in an especially heightened

state of Jewish pride and therefore seemed to somehow be lightning rods to ferret out some of that old toxic shit!! It was an exciting time“ (Exzerpt).



Das aktuelle Programm der „Radical Jewish Culture“ lautet „Jewish Music beyond klezmer“, ist also erklärtermaßen ein Abrücken von jeglicher „Definition“ von Jewishness durch Klezmer.

Anregungen zur Diskussion

Die „Radical Jewish Culture“ spitzt die Diskussion um die Vereinbarkeit von Jazz und Klezmer zu. Sie stellt zwei Grundsatzfragen, die jede Beschäftigung mit Klezmermusik durchziehen:

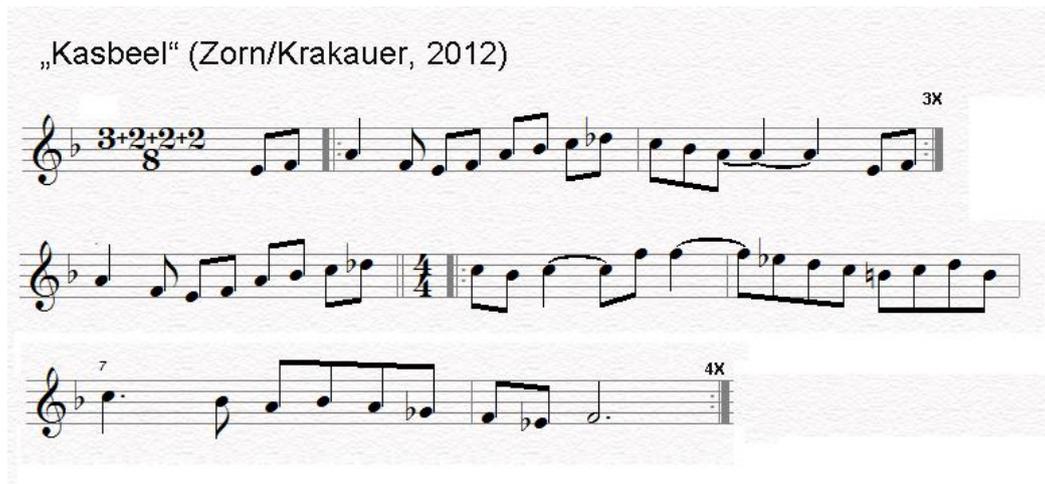
Erstens, was man heute unter „jüdisch“ verstehen kann, wenn man weder auf die jüdische Religion noch auf Israel bzw. den Zionismus Bezug nimmt (wie es das Klezmer-Revival getan hat). Und als Folge davon, ob es „jüdische Musik“ nur als Konstruktion, Fremd- oder Selbstzuschreibung oder aber noch anders gibt. [Man frage zum Beispiel, was John Zorn in seinem Manifest unter „Volk“ versteht, wenn er „die Juden“ meint.]

Zweitens, welche Rolle bei einer „Konstruktion“ von „jüdisch“ (jenseits Religion und Zionismus) die Klezmermusik oder - allgemeiner - die „Jiddische Kultur“, wie sie die Geschichte der Klezmermusik widerspiegelt, spielt.

David Krakauer „Prufas - The Book of Angels, Vol. 18“ (2012)

Wir nehmen als Diskussionsgrundlage Nr. 2 „Kasbeel“ aus der CD Masada Books Two, 2012, komponiert von John Zorn, gespielt von David Krakauer (Klarinette) und anderen (Gitarre, E-Bass, Schlagzeug).

Das Thema besteht aus 2 Teilen, die ständig in einer jazztypischen Weise wiederholt und als Improvisationsgrundlage benutzt werden. Diese „Stereotypie“ ist nicht klezmertypisch. Hingegen ist die Melodie selbst sofort als „Klezmer“ identifizierbar, auch unabhängig von der Vortragsweise Krakauers (mit Pralltrillern und Krezchern). Nach einer klaren Themenpräsentation erfolgen zunehmend freier werdende Improvisationen, die dann zum Schluss in das Thema münden. Fazit: Die Melodik und Vortragsweise sind klezmerisch, alles übrige absoluter Jazz-Mainstream.



Um das gesamte Plattenprojekt wird aber viel Geheiminstuerei aufgebaut. Offiziell ist die CD „Prufas“ das Volume 18 des „Book of Angels“ aus den Masada-Kompositionen John Zorns. „Masada“ ist jene jüdische Festung, auf der sich im Jahr 73 n.Chr. verbliebene jüdische Aufständler gegen die Römer verbrannt haben bevor sie den Römern in die Hände fielen. Masada ist somit Symbol des jüdischen Widerstandes gegen „Feinde“, die Festung gehört heute zu einem Nationalpark, der auch Welt-Kulturerbe ist. John Zorn gibt allen seinen Projekten, seien es Gedichte, Produktion, Musikgruppen etc. gerne den Zusatz „Masada“. Im engen Sinn gehören zu „Masada“ mehrere Zyklen, „books“, unter anderem eben das „Book of Angels“. Alle Musik- und CD-Titel sind hebräisch oder aramäisch. Volume 18 dieses „Books of Angels“ ist nun „Prufas“. Prufas ist ein Höllenfürst, über den der Dämologe Johannes Weyer schreibt: „He causes men to commit quarrels, discord, and falsehood, and should be never admitted into any place, but if conjured, he gives truthful, generous answers to the conjurer's questions“. Der Titel des vorliegenden 2. Tracks der CD heißt „Kasbeel“. Hierüber sagt Wikipedia: „Named in the second section of the ‚Book of Enoch‘ the book of ‚Parables‘. Kasbeel is the angel given the responsibility of two oaths. First *Biqa*. A secret word that he asked the angel Michael the pronunciation of. This oath revealed the angels in the grigori that was to fall, that showed all the secrets of the heavens to man. The *second* oath was *Akae*. This oath revealed the secrets of the cycles of earth.“

Inwieweit die beiden Thementele den beiden „oaths“ bewusst zugeordnet wurden, kann man spekulieren, in jedem Fall wäre an eine derart „wörtliche“ Übertragung der „Kasbeel“- Mythologie zu denken. Wichtiger jedoch ist der allgemeine Eindruck, dass dieser Titel wie auch die meisten Produktion von tzadik (John Zorns Label) musikalisch relativ durchsichtige „Hybride“ (hier Klezmer-Melodik und -Agogik mit Jazz) darstellen, um die herum sich ein großes Aufgebot an jüdischem Geheimwissen rankt. Bis hinein in die Cover-Gestaltung und die oft düsteren und sehr knapp gehaltenen CD-Booklets erscheint das ganze Unterfangen einfach das Jüdische in die Esoterik-Ecke abzudrängen.

Geht man von der These aus, dass „jüdische Musik“ eine Konstruktion, eine Fremd- und/oder Selbstzuschreibung ist (wie es Heidi Zimmermann in John/Zimmermann 2004 formuliert hat), so besteht diese Konstruktion hier vor allem in einem esoterischen Hintergrund, vor dem sich sehr interessante Klezmer-Jazzmusik entwickelt, die selbstverständlich auch ohne Kenntnis und Akzeptanz dieses Hintergrund gehört und genossen werden kann. Sollte ein unvoreingenommener Hörer diese Musik als „jüdisch“ empfinden, so wäre dafür mit Sicherheit alles verantwortlich, was an dieser Musik „typisch Klezmer“ ist. Somit jedoch

hätte John Zorn genau das reproduziert, was er nicht will: „Jüdischkeit“ unabhängig vom Klezmer-Klischee zu definieren.

Der Titel „Kasbeel“ ist auf der CD zu finden. Ergänzung durch einen Ausschnitt aus der arte-Dokumentation „Klezmer Madness“ mit David Krakauer ebenfalls auf der CD. Auf der Internetseite der „Radical Jewish Culture“ findet man weitere instruktive Videos.

Der Film "Sabbath in Paradise"

In diesem 1997 von der deutschen Autorin Claudia Heuermann produzierten Film über die Protagonisten der "Radical Jewish Music" gibt es zahlreiche Statements zu den Fragen "Was ist jüdische Musik?", "Ist Klezmer ohne jüdischen Hintergrund verstehbar?" und "Wie lässt sich Jüdischkeit jenseits von Religion definieren?" Alle stimmen darin überein, dass die eigentlich nahe liegendste Frage an eine Bewegung, die sich "Radical Jewish Music" nennt, nämlich "was ist jüdische Musik?" eine "hard question" ist...

Die einschlägigen Aussagen befinden sich im Videoschnitt "Sabbath-Interviews.wmv" und "Eden-Interviews.wmv" auf der CD. ("Eden" ist der 2006 auf die DVD mit gegebene Bonus-Track.)

Aufgabe: Welche Antworten auf die oben genannten Fragen geben die Musiker und welche unterschiedlichen Positionen sind erkennbar?





- Andy Statman: lernte noch bei Dave Tarras, spielte mit Zev Feldman zusammen sehr "authentisch"; später extreme Wendung zum religiösen Judentum.
- Anthony Coleman: zusammen mit John Zorn Schlüsselfigur der Radical Jewish Music, experimenteller Downtown-Musiker, spielt viele verschiedene Instrumente. Dozent am New England Conservatory Boston.
- David Krakauer: Klarinetten-Profi, durch Svigals zum Klezmermusiker geworden, Anfänge der "Klezematics", ab 1994 "Klezmer Madness", wichtigster Produzent bei tzadik.
- Frank London: Trompeter bei den "Klezematics", Radical Jewish Music, beschäftigt sich mit serbischer u.ä. Musiker(innen).
- John Zorn: experimenteller Jazzler, Vater der Radical Jewish Culture.
- Marc Ribot: Gitarre, ein Gründungsmitglied der Radical Jewish Culture, später etwas Distanz zur "jüdischen Identität", fühlt sich als Downtown-Musiker und nicht als Jude
- Michael Alpert: Sänger, Brave Old World. spielte in Kapelye. Gehört nicht zur experimentellen Jazz-Szene, auch im Film spielt er eher konventionellen Klezmer.
- Roy Nathanson: Saxophonist, spielte mit Coleman zusammen; nicht im Zentrum der Radical Jewish Music.

 Aussagen im Film (Reihenfolge wie im Film "Sabbath in Paradise")

Coleman1: Schönbergzitat über Webern "eine ganze Geschichte in einem einzigen Seufzer" auf jüdische Musik angewandt; unsere "Schreie" könnten ohne den jüdischen Hintergrund nicht existieren. ("jüdisch" = jammern und schreien? Klischee??)

Statman1: zu "Tradition lebendig erhalten" (ziemlich unbrauchbares Statement)

Krakauer1: tradition is moving along, we are making a new tradition. Beispiel "Doina": er spielt, wie er eine traditionelle Doina heute im Freejazz spielt.

Coleman2: er macht eben jüdische Musik, aber das spielt keine Rolle, jeder kann alles hören.

Ribot1: Klezmer wird heute als Folk gehandelt, doch es ist eigentlich Großstadtmusik. Vor dem Krieg war es urban music, eine andere Art von Jazz.

Statman1: betont den religiösen Kontext auch von Klezmer. Es gibt aber sehr viele unterschiedliche jüdische Kulturen, nicht alle basieren auf der Tora.

Krakauer: die Aussage "Klezmer ist mit Religion verbunden" ist nur eine ganz persönliche Auffassung. Mir stellte sich die Frage, was ist jüdisch - ist es total bedeutungslos ohne Religion?

Coleman3: die Frage, was etwas "jüdisch" macht wird abgelehnt (?).

London: hebt auf Artikulation und Ornamentierung ab. Ich gehe an diese Musik auf einer musikalischen Ebene an. Die Musik und das Jüdische sind verschiedene Dinge... Trennung des kulturellen und des religiösen Judentums. Es gibt viele regionale jüdische Traditionen.

Coleman4: auch bei völliger Integration möchte man, um seine Identität zu bewahren, zu einer bestimmten Gruppe gehören.

Ribot2: gewisse Aspekte der jüdischen Tradition interessieren mich poetisch oder philosophisch. I don't want to act like a Jew. (Er will das Jüdische de-konstruieren und re-konstruieren.)

Alpert: wir haben alle diese Downtown-Musiker, die sich aus irgendeinem Grund, vielleicht trendiness, sich mit Jüdisch identifizieren.

Statman2: wir leben in einer Gesellschaft ohne den jüdischen Hintergrund; individuelle Entscheidung zur jüdischen Identität sind nötig.

Coleman5: wenn eine jüdische Person Musik macht, dann ist das etwas grundlegend jüdisches.

Ribot3: Tradition ist etwas kompliziertes: kommt sie aus "Erinnerung" (memory), kommt es von einem Gedicht oder einer Musik (literacy), kommt es wie bei uns, die wir alle keine Erinnerung haben, von einem Wunsch (desire). Ich beziehe mich bei dem, was ich spiele, auf die erste und letzte Tradition. - Die Frage ist, ob jemand eine Tradition braucht!

Schülermaterialien zu Kapitel 12

Yidish-tango	Jiddisch Tango
<p>shpil zhe mir a tango oys in yidish, zol dos zayn misnagdish tsi khasidish. di bobele aley zol kenen dos farshteyn un take a tensele geyn.</p>	<p>Spielst Du mir einen Tango Ganz in Jiddisch, sei er rabbinisch sei er chassidisch. Selbst die Großmutter Soll ihn verstehen können Und einfach dazu tanzen.</p>
<p>shpil, shpil, klezmerl, shpil, vi a yidish harts hot gefil. shpil, shpil mir a tentsele, oy, shpil, shpil, ikh bet dikh, mit neshome, mikt gefil.</p>	<p>Spiel, spiel, Klezmer spiel, wie ein jiddisch Herz hat's Gefühl. Spiel, spiel mir ein Tänzlein, ach spiel, spiel, ich bitte dich, mit Herz und mit Gefühl.</p>
<p>shpil zhe mir a tango oys fun pleytim, fun dem folk tsezeytn un tshshpreytn, az kinder, groys un kleyn, zoln kenen dos farshteyn un take a tentsele geyn.</p>	<p>Spielst Du mir einen Tango Von den Flüchtlingen, von dem Volk zerrissen und zerstreut, damit Kinder groß und klein sollen das verstehen können und einfach dazu tanzen.</p>
<p>shpil zhe mir a tango, nor nisht arish, zol dos zayn nisht arish, nisht barbarish, az di sonim zoln zen, az ikh nokh tantsn ken, un take a tentsele mit bren!</p>	<p>Spielst Du mir einen Tango, nur nicht arisch, soll der nur nicht arisch sein, nicht barbarisch, damit die Feinde sollen sehen, dass ich noch tanzen kann, und zwar einen Tanz mit Feuer!</p>
<p>shpil zhe mir a tango oys fun sholem. zol dos zayn a sholem, nisht keyn kholem, az Hitler mit zayn raykh zol di kapore vern glaykh – dos vet zayn a tentsele far aykh!</p>	<p>Spielst Du mir einen Tango vor Für den Frieden. Das soll Frieden sein Und kein Traum, damit Hitler mit seinem Reich soll einem Sündenbock gleich werden – das wird ein Tanz für euch sein!</p>
<p>YIVO-Schreibweise (mit Abweichungen) aus der „Kempin“- Version.</p>	<p>(Anmerkung: wörtliche Übersetzung.)</p>

Makh tsu die eygelekh



Makh tsu die eygelekh

Makh tsu di eygelekh
Ot kumen feygelekh
Un krayzn do arum
Tsukopns fun dayn vig.

Dos pekl in der hant,
Dos hoyz in ash und brand.
Mir lozn zikh mayn kind
Zukhn glik.

Die velt hot got farmakht,
Un umetum iz nakht.
Zi vart af undz
Mit shoyder und mit shrek.

Mir shteyen beyde do
In shverer, shverer sho
Un veysn nit vuhin
S'fit der veg.

Men hot undz naket, bloyz
Faryogt fun undzer hoyz.
In finsternish
Getribn undz in feld.

Un sturem, hogl, vint
Hot undz bagleyt mayn kind.
Bagleyt undz inem opgrunt
Fun der velt.

Mach zu die Äuglein

Mach zu die Äuglein
Raus kommen Vöglein
Und kreisen herum
Am Kopf deiner Wiege.

Den Packen in der Hand
Das Haus in Asch und Brand.
Wir lassen zurück mein Kind
Und suchen Glück.

Gott hat die Welt zugemacht
Und um und um ist Nacht.
Sie wartet auf uns
Mit Schauer und mit Schreck.

Wir stehen beide da
In schwerer, schwerer Stunde
Und wissen nicht wohin
Uns führt der Weg.

Man hat uns nackt und bloß
Verjagt aus unserem Haus.
In Finsternis
Getrieben und ins Feld.

Und Sturm, Hagel und Wind
Hat uns begleitet mein Kind.
Begleitet uns in einen Abgrund
Von der Welt.

Kabarett im Ghetto

Personen:

- drei Musiker (Geige, Klarinette, Trommel)
- Tanzpaar
- Soldaten im Hintergrund



„Klassische“ Tangohaltung (Straßenszene in La Boca Buenos Aires, 2001)



Aus einem Flugblatt im Kampf gegen den Bau eines Kernkraftwerkes in Wyhl am Rhein (1976)