



Wolfgang Martin Stroh

„Schpil Klezmer, schpil!“ Klezmermusik in der Schule

Oldenburg 2015

Die vorliegenden Materialien sind die Überarbeitung eines gleichnamigen Materialpakets, das zwischen 2002 entstanden und anschließend von ca. 75 Musiklehrer/innen verwendet worden ist. Teile davon sind in Fachzeitschriften publiziert worden. Einige Unterrichtseinheiten wurden auch in Polen, der Türkei und bei interkulturellen Begegnungen mit Schüler/innen aus Israel durchgeführt.

Den Materialien liegt ein erfahrungsorientierter Ansatz einer ent-ritualisierten Holocaustpädagogik zugrunde, den ich 2000 entwickelt und mehrfach veröffentlicht und zur Diskussion gestellt habe. Aktualisiert wurden vor allem einzelne Musikbeispiele, informative Texte und einige Arbeitsmaterialien. Die Musikbeispiele sind heute weitgehend auf Youtube zu hören, weshalb entsprechende Links angebracht wurden. Weiter gehende Materialien, insbesondere spezielle Musikbeispiele, Collagen, Videos bzw. Videoschnitte stelle ich gerne zur Ansicht zur Verfügung. Nähere Informationen über das Oldenburger Klezmerprojekt unter

<http://www.musik-for.uni.oldenburg.de/klezmer>

Einleitung und Begründung

Klezmorim, die mittelalterlichen Unterhaltungsmusiker aus Mainz, Prag oder Frankfurt, sind in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts wieder nach Deutschland zurückgekehrt. Ihr Weg führte sie im 13. und 14. Jahrhundert zunächst nach Osteuropa, wo sie sich bei der dort bodenständigen Musik gut umhörten, mit Zigeunern zusammen musizierten oder eine Konzertkarriere als Geigenvirtuosen anstrebten. Mischa Elmann, Jascha Heifetz, Yehudi Menuhin, David Oistrach und Isaac Perlman sind Geiger, die bei (etablierten) Klezmorim lernten und häufig selbst aus Klezmer-Familien stammten. Kurz vor ihrer Liquidierung im 20. Jahrhundert sind viele Klezmorim ausgewandert, die meisten nach Nordamerika. Dort haben sie sich erfolgreich ins Music Business eingebracht, mit der Bezeichnung „Klezmer“ auch den Ruhm des Laien und Volksmusikers abgelegt und das Phänomen entweder als „Jewish Music“, „Jewish Swing“ oder „Jewish Jazz“ verkauft oder in die Tradition des „Yiddish Theater“ eingebracht. Bis heute sind wie ehemals in Osteuropa orthodox-jüdische Hochzeiten eine der stabilsten Einnahmequellen von US-Klezmorim.



Karte der Jüdischen Siedlungsgebiete in Osteuropa:

Zwischen 1974 und 1979 wurde die Klezmer-Tradition in den USA neu definiert durch eine Musikergeneration, deren Eltern den Holocaust überlebt oder deren Großeltern Einwanderer der 20er Jahre gewesen waren. 1977 erschien mit „East Side Wedding“ der kalifornischen Gruppe „Klezmorim“ die erste genuine Klezmer-Platte mit Neueinspielungen und

Eigenkompositionen. 1984 machte die New Yorker Klezmer-Band „Kapelye“ mit zunächst mäßiger Resonanz ihre erste Deutschlandtournee als Vorbote der bundesdeutschen Klezmer-Welle. Seit Ende der 80er Jahre kommt Giora Feidman regelmäßig nach Deutschland. Die meisten Deutschen verbinden, sofern sie überhaupt das Wort „Klezmer“ schon einmal gehört haben, mit „Klezmer“ seinen Namen – ein Blick in ein beliebiges Plattengeschäft genügt: Feidman füllt die Regale und ist fernsehwirksamer Gast bei Holocaust-Memorials des deutschen Bundestages. Der deutsche Klezmer-Anfang der 90er Jahre stand noch ganz im Dunstkreis des folkloristischen jiddischen Liedes, das seit Burg Waldeck und der antiautoritären Zeit als politisches Lied im Nachkriegsdeutschland seine Wirkung nicht verfehlte – sowohl im Westen als auch mit Lin Jaldati im Osten Deutschlands. In deutscher Sprache kam erstmals 1991 ein hervorragend kommentierter Klezmer-Sampler heraus („YIKHES“, hg. von Rita Ottens und Joel Rubin), seinerzeit beim traditionsreichen linken Polit-Label „Trikont“. Giora Feidman wurde und wird vom ebenfalls linken (gewerkschaftlich orientierten und international solidarischen) „Pläne“-Label herausgebracht. Die „Szene“ hat sich im 21. Jahrhundert enorm ausdifferenziert. Einen Einblick hierüber bieten die beiden CD's „The Rough Guide to Klezmer Revolution“ (2008) und „The Rough Guide to Klezmer“ (2011).

Zustandsbericht

Gesamtdarstellungen des Klezmer-Phänomens gibt es außer dem 1991 erschienenen Buch über „Jüdische Musikanten und Tänzer vom 13. bis 20. Jahrhundert“ von Walter Salmen erst seit 1999. In diesem Jahr erschien „Klezmer! Jewish Music from Old World to Our World“ von Henry Sapoznik, einem wichtigen „Macher“ des USA-Revivals, das Taschenbuch „Klezmer-Musik“ von Rita Ottens und Joel Rubin in Verbindung mit einer wergo-CD sowie „Von der Khupe zum KlezKamp“ von Susan Bauer. Im Jahr 2000 folgte „The Essential Klezmer: A Music Lover's Guide to Jewish Roots and Soul Music, from the Old World to the Jazz Age to the Downtown Avant Garde“ von Seth Rogovoy und von Mark Slobin „Fiddler on the Move. Exploring the Klezmer World“ und im Jahr 2001 schließlich Aaron Eckstaedts „Klaus mit der Fiedel, Heike mit dem Bass ...' Jiddische Musik in Deutschland. Motivation, Selbstverständnis, Erfahrungen. Klezmermusik in Deutschland“, eine detaillierte empirische Darstellung der deutschen Situation. Zwei deutschsprachige Dissertationen befassen sich mit Klezmer: Georg Winklers „Klezmer. Merkmale. Strukturen und Tendenzen eines musikkulturellen Phänomens“ (Bern 2003) und Juliane Lenschs „Klezmer. Von den Wurzeln in Osteuropa zum musikalischen Patchwork in den USA“. Beide Arbeiten behandeln Klezmermusik i.w. bis 1970.

Als ich, um den Reigen der Jahreszahlen zu vervollständigen, 1998 ein „Klezmer-Seminar“ an der Universität Oldenburg anbot und in diesem Zusammenhang einen Datenpool im Internet einrichtete, schien dies das erste „etabliert-musikwissenschaftliche“ Unternehmen in Sachen Klezmer gewesen zu sein, das nicht von einem Musiker und Bandmitglied „in eigener Sache“ vorangetrieben und vom kommerziellen Interesse an Konzerten, CD-Produktionen, Interviews und Filmproduktionen (wie im Falle Sapoznik, Ottens, Rubin, Eckstaedt) motiviert war. Und als ich 1999/2000 mit dem Thema in die Schule vorstieß, gab es dort zwar bereits eine Tradition im Bereich des jiddischen Liedes (von Uve Urban, Volker Mall) und von Ottens/Rubin ein Materialpaket für Berliner Schulen, jedoch keine Auseinandersetzung mit Klezmermusik, die den sinnlichen Impetus des Revivals musikpraktisch, handlungs- und schülerorientiert realisiert hätte. Das gesamte bisherige Schulmaterial stand im Zeichen der mehr oder minder ritualisierten Holocaust-Didaktik, die sich inzwischen „Erinnerungsarbeit“

nannte. Genau dieser typisch deutsche Ansatz erschien mir, so berechtigt er für jiddische



Lieder aus Konzentrationslagern und Ghettos gewesen sein mag, für die Behandlung von Klezmermusik ungeeignet. Und wenn zudem noch Wertungen und „Authentizitäts“-Probleme die Lust um Musizieren versperren, dann hat das mit dem realen Klezmer-Phänomen meines Erachtens nichts mehr zu tun.

Heute setzt sich die Klezmerszene folgerichtig aus vier Komponenten zusammen: *erstens* den Schüler/innen und Gefolgsleuten Giora Feidmans, für die jede Musik, die richtig aus dem Herzen kommt, „Klezmer“ ist, *zweitens* den Fans der Gastkonzerte US-amerikanischer Klezmer-Bands, deren Spektrum von „Orthodoxen“ (wie Kapelye, Klezmorim oder Brave Old World) über

„Reformierer“ (wie Klezomatics) und „Fusionisten“ (wie John Zorn) bis hin zu „Authentikern“ (wie Joel Rubin oder Budowitz) reicht, *drittens* allen mehr oder minder lange in Ost- oder Westdeutschland tätigen Gruppen, die jiddische oder osteuropäische Lieder sangen und singen und sich heute tunlichst „Klezmorim“ nennen und ihr Repertoire modernisieren (wie Kasbek oder Aufwind) und *viertens* alle Gruppen und Einzelpersonen, die ich unter „Neoklezmer“ zusammenfasse, die neben differenzierten Neukompositionen und Klangexperimenten überwiegend schmissige Tanzmusik darbieten, die sich von BalkanBeat oder Russendisko nicht mehr unterscheidet. Die Berliner Szene, in den 1990er wichtigster Umschlagplatz zwischen USA und Osteuropa in Sachen Klezmermusik, ist heute beherrscht durch osteuropäische Musiker/innen mit Migrationshintergrund, die „ihre Musik“ spielen, unabhängig von „Jiddischkeit“.

Natürlich gibt es Klezmermusik noch immer in teilweise traditionsreichen, turnusmäßig stattfindenden Festivals, die ein dankbares Podium für ausländischen Musikgruppen bieten, weil Deutschland der weltweit größte Klezmermusik-Markt ist. Im Jahr 2015 ist das beispielsweise das 27. Klezmerfestival Intermezzo in Fürth, 5. - 8.3.2015, der 15. Yiddish Summer Weimar, 18.7. - 16.8.2015, mit dem Titel „Yidishkayt Revisited“, wahrscheinlich wieder die „Klezmerwelten“ Gelsenkirchen, sodann die 3. Bonner Klezmerstage 11.-15.3.2015 und die 4. Masterclass Klezmer an der Musikhochschule Mainz unter künstlerischer Leitung von Giora Feidman vom 6.-01.9.2015.

... Klezmermusik in der Schule?

Klezmermusik ist kein vordringlicher Unterrichtsgegenstand, der deutsche Hitparaden krönt. Ob Klezmer zur Allgemeinbildung gehört, mag ebenfalls bestritten werden. Die Klezmer-Szene ist auch nicht für Jugendsubkulturen exemplarisch und insofern interessant. Und als konfuses Durcheinander von Stilen, Sekten, Folkloren und musikalischem Amalgam ist Klezmer nicht gerade der einfachste Gegenstand einer interkulturellen Musikerziehung: Was ist der Unterschied von jiddisch und jüdisch? Gibt es überhaupt „jüdische Musik“ oder ist ein solches Konstrukt rassistisch? Warum war Klezmermusik in Israel verpönt? Warum spielen in den USA überwiegend Juden Klezmermusik, während in Deutschland nur eine absolute Minderheit der Klezmer-Bands jüdische Mitglieder aufweisen kann? Ist der einzig greifbare Alt-Klezmer nicht einfach Swing, Jazz oder Unterhaltungsmusik in den USA bzw. Volksmusik in Osteuropa?



Der Grund dafür, dass ich dennoch Klezmermusik für die Schule anbiete, ist zunächst sehr pragmatisch: Klezmermusik ist allen klassisch ausgebildeten Musiklehrer/innen relativ leicht zugänglich. Vor allem ist die Improvisation der Klezmermusik nicht so kompliziert wie die des Jazz. Die orientalisch klingenden Modi der Klezmermusik sind gut auf die schwarzen und weißen Klaviertasten projizierbar und enthalten keine (arabischen) Mikrintervalle. Die Rhythmik erinnert zwar an Balkan, ist jedoch begradigt und meidet alle

Siebener, Neuner oder andere Schwierigkeiten. Kurzum, es macht erfahrungsgemäß allen Schulmusiker/innen spontan viel Spaß Klezmermusik zu machen. Und es ist daher auch nicht schwer, die eigene Begeisterung auf die Schüler zu übertragen. Die Kultur, der Klezmermusik entstammt, ist die des Jiddischen. Die Sprache „Jiddisch“ liegt dem Deutschen nahe, da sie aus dem Althochdeutschen hervorgegangen ist. Deutschen Kindern und Jugendlichen macht es Spaß, diese ungewöhnliche Sprache zu entziffern. Kurzum, alles, was Klezmermusik ausmacht, ist zwar ein bisschen ungewöhnlich und fremdartig, aber immer doch noch leicht nachvollziehbar und reproduzierbar. Unter dem Aspekt des Interkulturellen befindet sich Klezmermusik auf einer typischen „Schnittstelle“. Und die Musik selbst kann sämtliche Merkmale von „Migrantenmusik“ aufweisen. Sie zeigt, wie gut kulturelle Integration funktionieren kann, wenn sie nur Spaß macht und nicht allein aus schlechtem Gewissen oder dem Drang nach politischer Korrektheit heraus geschieht.

Das Klezmer-Phänomen umkreist Deutschland wie in einem historischen magischen Zirkel. Immer wieder wurden die Wanderbewegungen der Juden und Klezmerim durch Anti-Semitismus erzwungen – selbst die Armut der Ostjuden war Folge diskriminierender gesellschaftlicher Regelungen. Und wenn sich derzeit der Kreis wieder zu schließen scheint, in Deutschland Klezmer-Bands Erfolge verzeichnen, deutsche Musiker/innen sich als „Klezmer“

bezeichnen und amerikanische Bands ihren lukrativsten Markt in Deutschland sehen, so haftet diesem Gesamtprozess eine wiedergutmachende Geste nach vielen Jahrhunderten der Abwehr und Diskriminierung an. In der Tat: die Beschäftigung mit Klezmermusik ist ohne jede Art von Zeigefinger der herkömmlichen Holocaust-Pädagogik von selbst politisch. Henry Sapoznik, Vater des amerikanischen „KlezKamp“ und Zentrums der weltweiten Klezmer-Szene, schreibt schon 1999: *Der Impetus, die jiddische Kultur wieder zu erneuern, ist inzwischen eindeutig nicht konform mit dem Mainstream der „jüdischen Gemeinschaft“, die beabsichtigt, ständig neue, unbelebte Holocaust-Denkmäler zu errichten anstatt – was die Klezmer-Szene tut – die Kultur, die der Holocaust fast vernichtet hätte, wieder aufleben zu lassen.*

Für alle, die keine Juden sind, kann das Auflebenlassen jiddischer Kultur eine neue Art „Wiedergutmachung“ sein, eine Art, die sich weniger an Andere (an den Staat Israel, an „die Juden“ oder eine örtliche jüdische Gemeinde), sondern vielmehr an einen selbst, an den eigenen Gefühlshaushalt richtet. Und dies ist mehr Wert als die vom bundesdeutschen Kapital derzeit aufgebrauchten Entschädigungsgelder, die Inszenierung einer Bundestag-Gedenkfeierstunde oder die Zeitzeugenvorfürungen zum Gedenken an die Befreiung von Auschwitz am 17. Januar 2015. Das Besondere *unserer* Art Wiedergutmachung ist, dass es nicht darum geht, ein weiteres Holocaust-Denkmal zu errichten. Unser Logo, das Zisl, den jungen Straßenmusikanten aus Vilna, mit seiner ein-saitigen Geige zeigt, soll das Symbol unseres didaktischen Konzepts sein. Wir verlieren den Holocaust bei der Aneignung von Klezmermusik in der Schule nicht aus dem Auge, wenn wir jene Kultur Ernst nehmen, die die Deutschen in einer wahnhaften Aggressivität glaubten ausrotten zu können. Wir freuen uns aber, dass dies nicht gelungen ist und dass nun aus den USA jene Kultur in aufregend neuer, schöner und vitaler Form zu uns zurückgekommen ist.

Die vorliegenden Unterrichtsmaterialien gehen davon aus, dass Klezmermusik in der Schule mit allen der Schule zur Verfügung stehenden Mitteln „angeeignet“ werden kann und muss, wenn sie ihr politisches Potential pädagogisch entfalten soll. Und das soll sie! Die Musik wird gespielt und, sofern möglich, gesungen. Sie wird umgeformt und bearbeitet. Sie wird in ihren kulturellen Zusammenhang gesetzt. Dieser Zusammenhang wird ganzheitlich mit Mitteln der szenischen Interpretation erarbeitet. Die Unterrichtseinheiten greifen exemplarische Situationen heraus, deren Hintergrund – das heißt das, wofür sie exemplarisch sind – ebenfalls erläutert wird. Die als „Hintergrundinformation“ bezeichneten Teile der vorliegenden Materialien werden nicht zusammenhängend im Unterricht vorgetragen, sondern bilden das Reservoir, aus dem die Musiklehrer/in schöpfen kann, wenn es Diskussionen, Rückfragen oder Probleme gibt. Im Vordergrund des Unterrichts, so sind die Materialien angelegt, steht das unmittelbare Erleben der Schüler/innen, das durch geeignete Methoden verarbeitet wird. Trotz eines methodologischen roten Fadens können die Materialien auch bruchstückhaft und als neutraler Materialfundus betrachtet und behandelt werden. Einige methodische Vorschläge sind eher für die Klassen 5 bis 7, andere für 10 bis 13 geeignet. Die Spielverfahren im engen Sinne sind jedoch für alle Altersgruppen gleichermaßen empfehlenswert. Differenzierungen wird es eher bei der Musikpraxis geben. Hier geht der Schwierigkeitsgrad etwas weiter, so dass die Arrangements und Improvisationsanregungen auch für Musik-AG's und die Schul-Big-Band geeignet sind.

Gebrauchsanleitung

Das Konzept der vorliegenden Materialsammlung ist ein Wechsel von Musikpraxis und szenischem Spiel. Die Musikpraxis ist so angelegt, dass schrittweise zunehmend mehr Elemente von Klezmermusik angeeignet werden: dem einfachen mono-harmonischen Stück „Veselaya muszika“ zum authentischen Playback folgt ein „Lebedik un freylekh“, das nach Gehör (ohne Noten) gespielt werden kann und soll. Sodann wird das Spielen im Gehen am „Scherele“ geübt und anschließend der Film-Titelsong „Fiddler on the Roof“ von einem US-Phrygisch ins echte „freygish“ versetzt. Mit bloßem Klatschen wird am „Patsch-Tanz“ der Bulgar-Rhythmus erprobt, der beim „Odessa Bulgar“ instrumental zum Tragen kommt. Bei den „Tsen Bridern“ liegt ein Playback für eine Rap-Version vor und nach einer Tanzstunde für Fortgeschrittene (zu einem „Psycho-Freylekh“) folgt noch die Verwandlung von Klezmer in Tango. Die Musikpraxis rankt sich inhaltlich um die szenisch zu erarbeitenden historischen Etappen von Klezmer. Dabei werden, um (beispielsweise bei der Jüdischen Hochzeit) einer kritiklosen Verherrlichung jiddischer Traditionsbestände vorzubeugen, Musiktitel aus „Anatevka“ eingestreut, in denen diese Traditionsbestände durch ironische Überzeichnung relativiert werden.

Die vorliegenden Materialien sind so zusammengestellt, dass sie *exemplarisch* die wichtigsten Etappen der Klezmermusik erschließen. Das jeweils in den Mittelpunkt gestellte „Exempel“ ist sowohl von der Sache als auch von der Schule her begründet. Über beides wird in jedem Kapitel kurz Rechenschaft abgelegt.

Die meisten Musikbeispiele können über Youtube angehört werden. Entsprechende Links befinden sich im Text. Der Autor schickt die Musikbeispiele auf Wunsch auch zur Ansicht zu.

Detaillierte Zusatzinformatin auf <http://www.musik-for.uni-oldenburg.de/klezmer>.