

9. Das Klezmer-Revival in den USA

Information

Das Revival-Phänomen ist Jugendlichen gut bekannt. Fast alle jugendkulturellen Stile haben nach 30-40 Jahren ein „Revival“, werden wieder „in“, oft nostalgisch gefärbt, durchlaufen, um mit der Musikethnologie zu sprechen, ihr „zweites Dasein“. Elvis, die Beatles, Bob Dylan, Bunea Vista Social Club... Die Generationen - Eltern und Kinder - „treffen sich“. In jedem Revival steckt eine Neu- oder Umdefinition von Werten und hinter jedem Revival steht die Suche nach neuer kultureller Identität. Jugendkulturelle Revivals sind aber auch oft von der Industrie inszenierte „Umwälzungen“ eines stagnierenden Marktes. Es gibt erfolgreiche und erfolglose Revival-Inszenierungen. Revivals können konservativ und reaktionär, sie können aber auch progressiv sein. Eine „back to the roots“-Bewegung enthält meist kritische Momente mit Bezug auf den aktuellen Mainstream. Eine Besinnung auf „alte Werte“ kann aber auch das radikalieren, was die Gesellschaft insgeheim denkt, aber nicht deutlich auszusprechen vermag: der Stolz, deutsch zu sein, das Verdrängen und Vergessen von Geschichte, die Frau am Kochtopf oder die schwarze Pädagogik.

Insofern ist das Klezmer-Revival, das Mitte der 1970er Jahre in den USA begonnen hat und in den 1990er Jahren auch in Deutschland relevant wurde, von allgemeinem Interesse. Warum gibt es Revivals? Wer „macht“ ein Revival? Was wollen und was erreichen die Menschen, die sich einem Revival anschließen? Wie verhält sich der „alte Wert“ im neuen gesellschaftlichen Umfeld?

Das amerikanische Klezmer-Revival wird allgemein als eine kulturelle und politische „Neudefinition“ von „Jewishness“, von Jüdisch-Sein in den USA angesehen und interpretiert. Die zunächst meist jugendlichen Protagonisten greifen eine „alte Musik“ auf und inszenieren sie neu. Am deutlichsten ist dies gleich bei der ältesten Revival-Gruppe, den Klezmerim, die Klezmermusik-Stücke neu arrangieren, als Show aufführen und in neue funktionale Zusammenhänge stellen. Kein Wunder, dass die etablierten amerikanischen Juden, allen voran das YIVO (siehe oben Kapitel 7 „Jewish Music“), dem Revival zunächst skeptisch bis ablehnend gegenüber standen.

Die Situation, aus der heraus das Klezmer-Revival in Gang gesetzt wurde, ist in vielerlei Hinsicht typisch für die Situation einer dritten Einwanderer-Generation. Während die Kinder der Einwanderer (also die Generation der „Epstein Brothers“) eher zu starker Assimilation neigen, versucht die dritte Generation wieder, eine neue Distanz zum herrschenden System zu gewinnen. Der „Melting Pot“ wird zur multikulturellen Gesellschaft, wie es amerikanische Soziologen in den 1950er Jahren festgestellt haben. Die Diversität der Kulturen „definiert sich“ neu. Wenn ein Revival solch einer Neudefinition dienen soll, so darf es nicht einfach ein nostalgisches Zurück sein. Die Besinnung auf Klezmermusik und damit eine spezifische Kultur, deren Bedingungen endgültig ausgerottet und verloren sind, kann also nur dadurch erfolgen, dass etwas Neues geschaffen wird.

Im Falle der amerikanischen Juden sind daher die „traditionellen“ Wege zur Neudefinition ungeeignet. Somit entfällt die Rückkehr zum orthodoxen Glauben (zum Beispiel dem Chassidismus) oder die Orientierung am Weg des Staates Israel. Dass die „wirklichen Juden“ in Israel wohnen, hat noch keinem Amerikaner eingeleuchtet, der darauf verweisen kann, dass in den USA doppelt so viel Juden leben wie in Israel. Und der orthodoxe jüdische Glaube hat in der säkularisierten Gesellschaft in gleicher Weise seine Leitfunktion eingebüßt wie jegliche Religion und jeglicher Glaube.

Die Biografien der „Hauptfiguren“ des Klezmer-Revivals scheinen zunächst recht immanent zu verlaufen. Es scheint primär um Musik zu gehen, um neue, gute und „die eigene“ Musik. Doch alle Berichte lassen sich auch vor dem Hintergrund der kulturellen Neudefinition lesen und interpretieren. Bei den „Klezmorim“ suchte eine „Balkan-Folklore“-Gruppe nach einem unverwechselbaren Sound, bei Henry Sapoznik und seiner „Kapelye“ war es die Auseinandersetzung eines amerikanischen Folkloristen mit der eigenen Familientradition, bei Andy Statman eine „Schlüsselbegegnung“ mit Dave Tarras und bei der „Klezmer Conservatory Band“ die Suche nach der Repertoire-Erweiterung eines Jazztheorie-Lehrers.

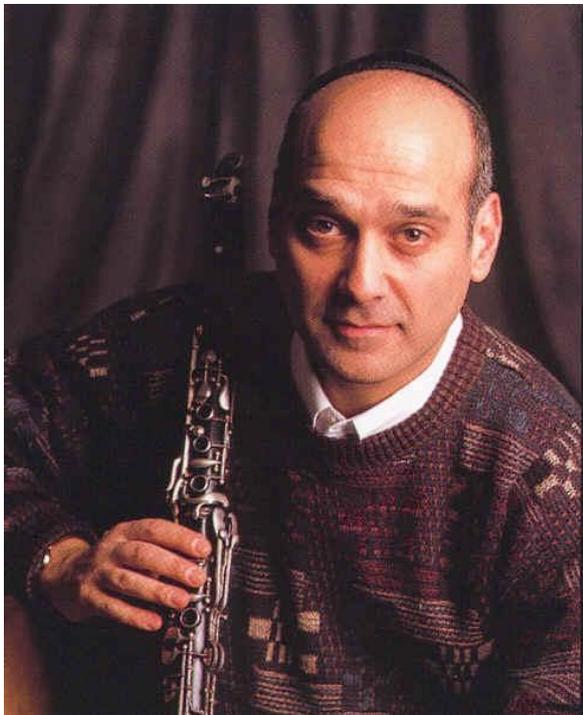
Kurz-Chronologie des Revivals

- 1970-75: (1) New York: Andy Statman (Saxophon und Mandoline) sucht Dave Tarras auf, um von ihm „Jewish Music“ zu lernen. – (2) San Francisco: Lev Liberman von der Gruppe „Sarajevo Folk Ensemble“ entdeckt Klezmer-78er in einem Museum und versucht, diese umzuarbeiten. – (3) Boston/Philadelphia: Hankus Netzky (Jazz-Kompositionslehrer) begegnet in Philadelphia der Musik seines Onkels und Großvaters, die in Klezmer-Theaterorchestern gespielt haben.
- 13.4.1976: „The Klezmorim“ spielen erstmals öffentlich in der Berkeley Public Library.
- 1976/77: LP „East Side Wedding“ der „Klezmorim“ erscheint. Es ist die erste Revival-Platte mit einem bereits unorthodoxen Sound.
- 1977: Der „Folklorist“ Henry Sapoznik wird von Kollegen auf seine jüdisch Herkunft angesprochen, beginnt, Gesänge seiner Eltern auf Tonband aufzuzeichnen und bekommt Zutritt zum Plattenarchiv des YIVO.
- 1978: Andy Statman und Zev Feldman organisieren ein Konzert für das „Dave Tarras Trio“ im Balkan Arts Center.
- 1979: Die LP „Jewish Klezmer Music“ mit Andy Statman, Zev Feldman und Marty Confurius erscheint. Die Platte ist um Authentizität bemüht. Ferner erscheint die LP „DaveTarras: Master of the Jewish Clarinet“. – Erstes Konzert von „Kapelye“ mit Henry Sapoznik u.a.
- 1980: die „Klezmer Conservatory Band“ wird von Hankus Netzky an der New England School of Music in Boston gegründet.
- 1981: Henry Sapoznik bringt bei Folkways die LP „Klezmer Music 1910-1942“ als Ergebnis intensiver Recherchen heraus. – „Der Yiddisher Caravan“ mit zahlreichen Klezmer-Revivalisten zieht durch die USA.
- 1982: Henry Sapoznik leitet bis 1994 das Soundarchiv des YIVO.
- 1983: Pete Sokolov gründet „The Original Klezmer Jazz Band“.
- 1985: Das erste KlezKamp mit 120 TeilnehmerInnen findet statt. (2015: ca. 350 Teilnehmer/innen.) Die späteren „Klezomatics“ treten als Straßenmusikgruppe auf.
- 1986: Die „Joel Rubin Klezmer Band“, entstanden aus einer Jam Session des ersten KlezKamps, produziert die LP „Brave Old World“.

- 1987: „Klezomatics" gegründet.
- 1989: „Brave Old World" konstituiert sich als Musikgruppe (ohne Joel Rubin).
- 1990: Gedenkkonzert für den 1989 verstorbenen Dave Tarras.
- 1995: Itzhak Perlman spielt zusammen mit fast allen Revival-Größen den Film „Klezmer - Fiddler on the Hoof" ein und tourt mit dem zugehörigen Konzertprogramm durch die USA, wodurch erstmals auch ein nicht-jüdisches Publikum angesprochen wird.

Texte von Beteiligten der „ersten Stunde"

Andy Statman



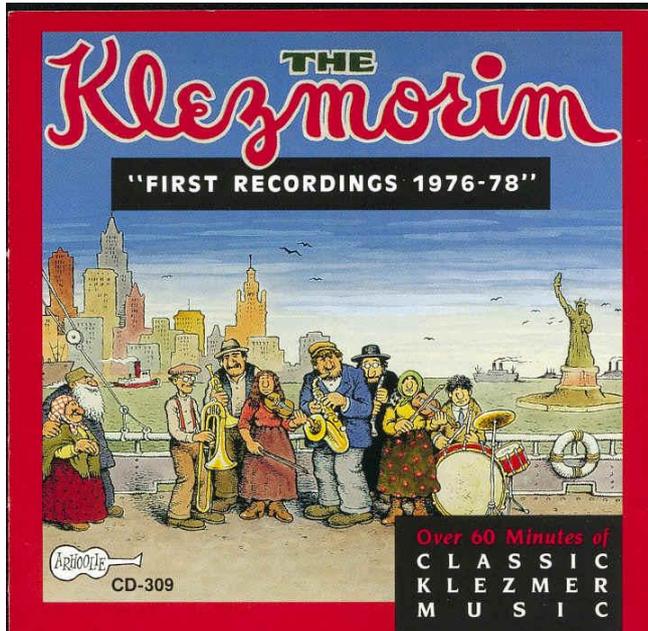
Der Bluegrass-Mandolinenspieler Statman begeistert sich mit 17 für John Coltrane, lernt Saxophon und sucht Dave Tarras auf, bei dem er Klarinette lernt. Tarras sieht in Statman seinen musikalischen Erben. Zusammen mit dem Musikethnologen Zev Feldman spielt er 1979 die LP „Jewish Klezmer Music" ein, gewissermassen der Revival-Gegenpol zu „Klezmorim".

Andy Statman experimentiert mit jüdischer Musik, indem er einen eigenen Weg sucht. Seine CD „Between Heaven and Earth" 1997 ist ambitioniert: Zwar hätte er die chassidischen Melodien mehr oder weniger so spielen können, wie sie einst in einem Dorf der Ukraine oder Weiß-Russlands aufgeführt wurden. Aber dies hätte nicht der Welt – nicht einmal der religiösen Welt -, in der er lebt, entsprochen. (Statman trat dem Chassidismus bei.) Es gibt

jedoch in Amerika eine musikalische Form, in der sich modernes Amerika und viele ethnische Traditionen treffen: der Jazz von John Coltrane. Dies ist die Klammer, die die Elemente des musikalischen Kosmos, den Statman bewohnt, zusammenhält. Die Suche nach Spiritualität im Jazz in den 60er Jahren hat zu einer Art universeller Musiksprache geführt, in der deren Schöpfer eine „höhere Wahrheit" ausdrücken wollten. Coltrane wendet sich indischen Gesängen und mittelöstlicher Musik zu. Wie Statman sagt, „similar elements characterize Chassidic music as well. Both the „deveykus niggunim" an Chassidic dance tunes are set up to induce certain spiritual experience – the kind of experience Coltrane, in his own way, was reaching out for.“ (Exzerpte aus dem Platten-Booklet der.)

Klezmorim

Als Duo „Lev & Dave“ spielten wir das Repertoire rumänischer, ungarischer, bulgarischer, griechischer und irischer Folklore bei allen möglichen Anlässen in der Bay Area (San Francisco). Wir erweiterten uns zum „Sarajevo Folk Ensemble“, wurden aber nicht Ernst



genommen. Auf der Suche nach geeigneter Musik, die uns weiter brachte, fand ich im Archiv des Magnes Museums Klezmermusik auf 78ern. Wir wollten dies Genre uns aneignen, weiter entwickeln und vielleicht zu unserem Markenzeichen machen. Zu dieser Zeit war es undenkbar, dass sich irgendjemand für eine „Jüdische Band“ interessiert. Nachdem wir Laurie Chastain hinzugezogen hatten, konnten wir auf der Straße und bei Parties erfolgreich auftreten.

Jeder von uns Vieren merkte ironischerweise, dass wir Juden waren – und so gut wie nichts über jüdische Musik wussten. Warum, so fragten wir

uns, war das standard jüdische Repertoire so simpel und einfältig, wenn es doch so viele große jüdische Komponisten gab? Daher versuchten wir, eine Alternative zur herkömmlichen Klezmermusik zu entwickeln.

Wir haben uns dann in zwei unterschiedliche Richtungen entwickelt:

1. Original Stücke von mir und Ben Goldberg mit Improvisationen der Restgruppe in einer Fusion von Klezmer, Bebop, New Orleans, Minimalismus und Cartoon Soundtrack Style.
2. Ein authentischer 1910-russischer Klezmer-Dorf-Straßenkapellen-Sound.

Beide Richtungen waren wichtig für uns. Ich glaube wir profitierten von der Spannung zwischen freiem Ausdruck und Traditionalismus. Wenn wir 20er-Jahre-Jazz spielten, so suchten wir nach Melodien mit Klezmerinfluss. Oder wir verwendeten Mainstream Jazz-Melodien, die irgendwelche (vermeintlichen) Klezmorim in den 20er-Jahren gespielt haben. Wir hofften zeigen zu können, dass Klezmermusiker keineswegs immer in einem rein jüdischen Milieu gespielt haben und alle aktuellen Einflüsse aufnahmen. Aber diese Hoffnung wurde als schockierende Häresie wahrgenommen.

Unsere viel gerühmte Show ermöglichte es uns, aus dem tödlichen Zirkel der Folklore auszubrechen in Richtung Musiktheater, Konzerthalle und Musikfestival, Kunstresidenzen, TV, Rock- und Jazzpublikum, Europa usw. Es machte uns ansprechend. Es war ein medialer Angelhaken. Es machte aus einer Musikgruppe ein „Event“.

(Quelle: Diverse Internet-Interviews sowie Plattenbooklet CD „The Klezmerim First Recordings 1976-78“. Diese CD - siehe Abbildung - demonstriert bereits das historische Bewußtsein des Klezmer-Revivals: „Classic Klezmer Music“ nennt sich die Neuauflage der beiden ersten Klezmer-Revival-Platten.)

Henry Sapoznik und die Gruppe „Kapelye“

Ich engagierte mich in allen möglichen Folklore-Gruppen am Banjo. Von der Uni aus unternahm ich Folklore-„Felduntersuchungen“ zusammen mit Tommy Jarrell. Wir saßen beim Frühstück zusammen und Tommy bot mir Schinken an. „No thanks“, sagte ich, weil ich gerade eine vegetarische Diät angefangen hatte. Tommy: „What’s the matter with you Hank? What’re you, a damned Jew?“ Ich war ganz verwirrt und stammelte „Why, yes, Tommy, I am.“

Wir kamen über anti-semitische Ereignisse gegen Musiker ins Gespräch und irgendwann



sagte Tommy plötzlich: „Hank, don’t your people got none of your own music?“ Bis dahin hatte ich hierüber noch nie nachgedacht. Ja, natürlich hatten wir unsere eigene Musik, diese Khazones, die mein Vater mit mir sang, als ich ein Kind war; die Zimres... da gab es die populäre israelische Volksmusik, die mich langweilte, und da erinnerte ich mich an die Musik, die bei meiner Mitzvah erklang. Aber wo waren die jüdischen Tommys und Freds? Wo war meine Tradition? Ich wußte das nicht – und ich wollte das herausfinden!

An einem warmen Juni Abend 1977 nahm ich ein Tonbandgerät und nahm zum ersten Mal auf, was meine Eltern sangen und erzählten. Ich erhielt eine heilsame Lektion: als „Fremder“ in

meiner eigenen Familie hörte ich diese alten Geschichten und Lieder mit neuen Ohren, nahm zum ersten Mal die Musik, Folklore und Kultur in ihrer Essenz wahr.

(Quelle: Sapoznik 1999. Video auf CD: klezkamp.wmv))

Brave Old World



„Brave Old World“ ist eine in der Besetzung wechselnde Musikgruppe, deren Namen auf den Titel der ersten Platte der „Joel Rubin Klezmer Band“ von 1986 zurückgeht. Diese Band hatte sich auf einer Jam Session des ersten KlezKamps formiert. 1989, nach dem Weggang Rubins (der inn den 1990ern in Deutschland zusammen

mit Rita Ottens eine Art „Klezmer-Papst“ geworden ist), hat die Gruppe um Michael Alpert immer wieder durch eine Mischung von Authentizität und Experimenten die Klezmer-Szene nachhaltig beeinflusst.

Unsere Vision: eine Musik für die Konzertbühne, tief in der osteuropäischen jüdischen Tradition verwurzelt, intelligent und spannend wie klassische Musik, energetisch und spontan wie Jazz, die die konventionellen Grenzen überschreitet und den Zuhörer durch höchste Musikalität und intensivstes Zusammenspiel der Musiker direkt anspricht (Selbstdarstellung im Internet).

Und auf einer der CDs „Blood Orange“ 1997 schreiben „Brave Old World“ fast erleichtert und stolz: „Für uns ist diese Platte eine Befreiung von den endlosen Debatten um Authentizität, Geschichte und soziale Signifikanz – und eine Bestätigung einer Musik, die einfach ihre eigene Freiheit zelebriert: New Jewish Music“.

Klezmer Conservatory Band

Die Klezmer Conservatory Band wurde 1980 von den Jazz-Dozenten Hankus Netsky an der New England Conservatory in Boston gegründet. Die Band profilierte sich sogleich als US-Bigband mit jüdischen Ambitionen. Das Cover der ersten LP „Yiddische Renaissance“ von 1981 zeigt die ursprüngliche unkonventionelle Besetzung. Die Band betreibt ein Archiv, ein Forschungs- und ein „Educational Program“:

This educational program introduces the Yiddish language, looks into the varied cultural sources out of which Klezmer music arose, and explores the uses of music in the home, at celebrations and in the workplace. The musical instruments are presented as they might sound in their conventional settings, such as symphony orchestras or jazz ensembles, and as they sound in a Klezmer group. The band members' years of studying and performing this music will allow the students to have direct contact with Yiddish culture.



Throughout the program, the audience is invited to participate by asking questions, singing along to songs of love and work, clapping to traditional children's songs and dancing with us. By the end of the program, the audience will have had a glimpse of Yiddish culture through its music. The younger students will have become actively involved, dancing, singing in simple Yiddish and listening to the stylized cries of the clarinet and fiddle. Older students and adults will realize how the music changed as it moved through Europe, and how it continued to change while interacting with new cultures and changing times in America. The program also provides insight into

aspects of Yiddish culture that endure, presenting the uniqueness with which it treats the universal themes of weddings and work, friendship and family.

Klezomatics

Diese New Yorker Band wurde 1986 vom Jazztrompeter Frank London gegründet. Ihr Markenzeichen ist die Nähe der Musiker zum Jazz, Funk, Ska und Reggae. Lediglich Alicia Svigals kommt aus der „authentischen“ Klezmerszene. Musiker, die von Anfang an bis heute mit dabei sind: Lorin Sklamberg (lead vocals, accordion, guitar, piano), Frank London (trumpet, keyboards, vocals) and Paul Morrisett (bass, *tsimbl*, vocals). Ersetzt wurde Alicia Svigals 2002 durch Lisa Gutkin (Violine); Matt Darriau (*kaval*, clarinet, saxophone, vocals) ist heute dabei, früher war es Dave Krakauer. London, Krakauer und Svigals sind auch außerhalb der Klezomatics gewichtige Klezmerpersönlichkeiten: Krakauer und London haben sich der „Radical New Jewish Culture“ von John Zorn verschrieben und spielen heute in unterschiedlichsten Positionen. Alicia Svigals ist als KlezKamp-Lehrerin maßgebend für den heute „angesagten“ Geigen-Interpretationsstil.



Die Klezomatics traten 1989 unmittelbar vor der Wende im Tempodrom (Berlin) bei dem Weltmusikfestival „Heimatlänge“ auf und produzierten dort ihre erste CD. Berühmt jedoch ist die zweite CD „Rhythm and Jews“ 1992, dessen Titel ein Programm darstellt. Nach Svigals soll die Platte durch Naftule Brandweins „Terkish Bulgar“ inspiriert worden sein.

Das „Mainfesto“ von Alicia Svigals gehört zu den wichtigsten programmatischen Dokumenten des Revivals (vollständig als pdf auf der CD). Hier ein paar Stichworte:

- Keine Nostalgie: Klezmermusik ist unsere Musik und nicht die unserer Großeltern, die in einer Art Tourismus in die Vergangenheit ausgeübt würde. Ich möchte, dass Klezmermusik die wahre Musik der amerikanischen, jüdischen Jugend wird.
- Jüdisches Selbstbewusstsein: Klezmermusik sollte vermeiden, was amerikanische jüdische Musik oft ist, eine Art „Uncle-Tom-Effekt“, so wie die jiddische Sprache oft als niedlich und lustig angesehen wurde.
- Unsere eigene Sprache: Klezmer ist eine Musiksprache mit eigenem Stil und Integrität. Wie jede andere musikalische Sprache muss Klezmer studiert werden, damit sie mit einem „native accent“ gespeichert (gespielt) werden kann.
- Kein Authentizitäts-Fetischismus: Ich glaube, dass man nur dann authentisch ist, wenn man gegenüber sich selbst ehrlich ist. Ich hoffe, dass wir in unserer Sprache fließend sprechen lernen, dass wir nicht immer nur zitieren müssen, sondern selbst fließend sprechen können.

Diskussion: Auf dem Video [svigals.wmv](#) (auf der CD) sieht man, wie Sivgals das „richtige“ jiddische Geigenspiel unterrichtet. Sie sagt: „Eines der typischsten Merkmale der jiddischen Musik ist die Biegung, auf die ein Triller folgt. Dadurch werden zwei Phrasen so miteinander verbunden, dass die Energie dazwischen nicht nachlässt. Wenn Sie diese Musik nicht kennen, spielen Sie die Melodie vielleicht so ... Mit einer Pause zwischen den Phrasen. Aber ein jiddischer Klezmer-Musiker würde so spielen ... und diese Biegung hat etwas Emotionales wie ein Schrei.“ Lässt sich die etwas rigide Art, die „richtige Spielweise“ zu propagieren, mit dem letzten Satz des „Moratoriums“ bzgl. Authentizitäts-Fetischismus vereinbaren?

Das amerikanische „KlezKamp“

Seit 1985 findet jährlich das „KlezKamp“ statt, das von Becky Miller und Henry Sapoznik im Rahmen der YIVO-Aktivitäten eingerichtet worden war. „My original idea of the Folk Arts Institute (shorthand „KlezKamp“) was to offer musicians, singers, and Yiddishists a place to learn, exchange, and create Yiddish music in a challenging intergenerational environment. It also came to serve as payoff for students who had just completed YIVO’s six-week intensive summer Yiddish language program... The first KlezKamp (starting December 22, 1985) was rough und clunky, but tremendously „heykish“ and fun. The 120 participants loved it; the staff loved it. YIVO, however, was less convinced of its worth“ (Sapoznik 1999, S. 231).

Das KlezKamp findet bis heute jährlich statt und ist der internationale Umschlagplatz für Klezmermusik. Die „Entdeckung“ der Epstein Brothers geht ebenso wie die Gründung von „Brave Old World“ auf das KlezKamp zurück.

Lincoln Shnur Fishmann: „If KlezKamp didn’t exist, I don’t know what I would do. It’s like a „shtetl“ where you hear and play music all week and you go to classes.“ Begriffe wie „Yiddishkhayt“ werden heute mit dem KlezKamp verbunden. Das KlezKamp versteht sich als Ort der Verbreitung Jiddischer Kultur. Interessanterweise war dies dem YIVO gar nicht recht, weil es beim KlezKamp keinerlei „Zugangsbedingungen“ gab. Faktisch hat der Anteil jüdischer TeilnehmerInnen abgenommen. Das YIVO hat 1994 alle Verbindungen zum KlezKamp beendet.



KlezKamp auch für Kinder und Jugendliche

Der Schüler und Posaunist Yakov Chodosh besuchte im Dezember 2000 das KlezKamp und gibt eine anschauliche Schilderung, wie das Kamp abläuft:

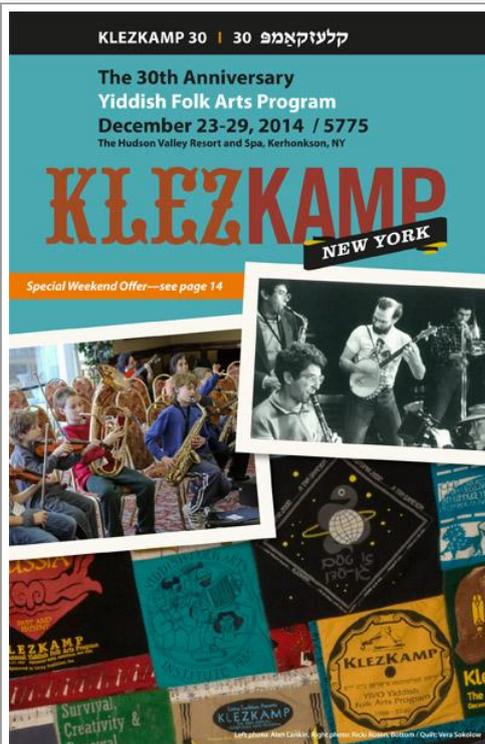
Later, I ate dinner and relaxed in my room for a few minutes. A very few minutes. Then it was time for the concert, which to me seemed a little weak, so I left the concert and was greeted by crazy jamming in the lobby. I think this was the best lobby jam of KlezKamp because we still had some strength to go along with the adrenaline. Two other trombonists were there. We played and played, songs I knew and songs I didn't. The last song we played was great, "Bei Mir Bist Du Schon" and we really jammed out dixieland-style. Most of us retired at midnight.

...on the first day I decided my first class was „Dveykus" with Frank London, not the youth orchestra I had signed up for because, as I found out, the youth in the youth orchestra were much youthier than the youths I had expected to find there. Most of the people I found myself hanging out with over the week were in their twenties and thirties anyway. They were much more interesting than the teenagers there.

So anyway Dveykus, all four days, was awesome. Mostly in that class we just sang different Hassidic songs. (Frank played sometimes, but mostly just sang. His attitude, shared with most of the staff, seemed to be that he wasn't there to show off -- he was there to have fun, on a level with everyone else.) The first few we learned were meterless niguns but later we learned table-thumpin' khusidls to rock the house. Lots of fun. Then on the last day we pulled the big "tish" in the room into the middle and really let go.

Frank London's ensemble: Six trumpets, three trombones, four clarinets, two accordions, some saxes, poyk and french horn. And we rocked. The first few days were spent learning some hot freilachs and bulgars. But then it really heated up when Dan Peisach brought in his favorite waltz, "The Hills of Moldovia." On the last two days Frank was really flying, leaping around the room and arranging the waltz and then, on the last day with a double-length rehearsal (and another meeting during the other groups before us) the hilarious suite that would become our show. Anyone who was there knows how awesome it ended up.

Every night, after the formal concerts ended were dances with the reading band, the ear band and the Hassidic disco band. Lots of fun all around, except I didn't really like the Hassidic



group. I thought the ear band was a little corny but it definitely got the job done, especially with the swing numbers. That was a lot of fun, as I got to show off my lindy skills with a great dancer, a girl -- actually I should say "woman," because, as she pointed out, she was nearly old enough to be my mother -- from Boston. I noticed a lot of other folks swing dancing too, everyone having a good time.

So... after the last night, after the Frank London ensemble, after the ear band, after the drowsy jazz jam in the ballroom, I went to bed around five. In the morning, I got up at ten, packed my clothes, double-checked all my bags, and went downstairs to check out and eat lunch. I sang for a little bit in the lobby with someone but I've forgotten her name. Then I ate standing up and went to steal the Klezmer Brass All-Stars poster that had materialized in the Epicenter but someone else got to it before I did. My father arrived. I said goodbye to my friends who were still there and, as I had done every other day that week, slung my

drum bag over one shoulder and my trombone case over the other. I picked up my bags and walked to the car.

Ein Videomitschnitt der „Ear Band“ zum „Saturday after Hoo Hah“ vom KlezKamp 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=ZFiEmuSk-I8>. Man sieht begeisterte Laien und Profis, die halb-improvisiert über einen Klezmerstitel spielen. Der Posaunist Yakov Chodosh führt, viele unkonventionelle Instrumente spielen mit, einige Personen tanzen auch dazu, alles in einem informell-spontanen Rahmen, gerade gut genug, um mittels Smartphone auf Youtube zu landen:



John Kalish (Jewish Daily 26.8.2014)

„After 30 Years, First Klezmerkamp Founder says 'Mission Accomplished'...: When KlezKamp started in 1985, who could have imagined that tens of thousands of tourists and music lovers would take to the streets of Krakow to celebrate a week of Jewish music featuring hundreds of internationally renowned performers? Netsky told the Forward. “Henry should be celebrated for stepping up to the plate at a time when there were really very few opportunities to interact with the remaining artistic masters of a culture that had been marginalized in the mainstream Jewish world.” Sapoznik estimates that 20,000 people have attended KlezKamp over the years.

“KlezKamp has always been a crazy quilt of gay and straight, religious and nonreligious, Jewish and gentile,” the 61-year-old academic said. “For many years the only game in town was KlezKamp. It was the only way that people were going to experience the culture firsthand in a historical context.”

Mehr: <http://forward.com/articles/204724/after--years-first-klezmer-festival-founder-says/#ixzz3ODf6XRuC>

Video: klezkamp.wmv auf der CD mit Interview mit Sapozinik.

Texte zur Einschätzung des Revivals

Joel Rubin und Rita Ottens (1999)

Somit ist das gegenwärtige Klezmer-Revival keineswegs als Fortführung der osteuropäischen Klezmer-Tradition anzusehen, deren Bedeutung von ihrer Verankerung im religiös-gesellschaftlichen Leben, ihrer zahlenmäßigen Verbreitung und ihrem hohen Entwicklungsstand bestimmt wurde und damit sowohl die frühe aschkenasische als auch die spätere amerikanische Immigrantenkultur überragte (S. 293).

Ottens/Rubin zitieren Janet Hadda, eine Professorin für „Jiddisch“, die kein Verständnis für „Klezmorim & Co“ hat: „alles, was mit Jiddisch und dem osteuropäischen Judentum zu tun hat, [muß] fröhlich und/oder spaßhaft, oder gar Radaukomödie sein“ (S. 295); das Revival ist die „verzweifelte Verweigerung, die Wahrheit anzunehmen“, dass die jiddische Welt gestorben ist bzw. ermordet wurde (S. 310). „Folglich wird eine Weiterentwicklung der Klezmer-Musik außerhalb des religiösen Umfeldes nur aus dem Innersten der Musik heraus möglich sein und sicherlich nur denjenigen gelingen, deren Sensibilität und Intellekt sich auf das einlassen können, was Max Epstein und seine Kollegen mit „concept“ bezeichnen und die heutigen chassidischen Klezmorim „Knejsch“ nennen: das Verständnis und die Beherrschung des inneren Ausdrucks der Klezmer-Musik“ (S. 311).

Ottens/Rubin gestehen dem Revival folgende Punkte ein:

- „letztendlich ein alternatives, postmodernes Anatevka“ (S. 296),
- „eine Reaktion auf die rechtsgerichtete Israel-Politik des amerikanisch-jüdischen Establishments“ (S. 296);

- „die Suche nach dem eigenen Ausdruck innerhalb einer letztendlich doch schon fremd gewordenen osteuropäischen Kultur und die Angst vor den allmächtigen Werten einer unzugänglichen religiös-hebräischen Kultur... der Versuch, ein neues amerikanisch-jüdisches Leben zu schaffen" (S. 294-295);
- „der Wunsch, sich als Minderheit mit eigener Geschichte innerhalb des Vielvölkerstaates Amerika zu artikulieren" (S. 288).

Sapoznik (1999)

Henry Sapoznik teilt die Klezmer-Revival-Szene folgendermaßen ein:

1. „orthodox" (die LP „Jewish Klezmer Music" von Statman/Feldman 1979, Kapelye, Klezmer Conservatory Band, Klezmerim [erweitert durch a-historische Elemente], Brave Old World und New Jewish Music),
2. „reform" (Klezematics, die zur Weltmusik übergehen, John Zorn's „Radical Jewish Music", der Jazz und Avantgarde einbringt, Wolf Krakowski, der Rockmusik macht, das New Klezmer Trio und die „New Orleans Klezmer AllStars", die eine „Ethno-Fusion" praktizieren),
3. „authentic" oder „ethnologists" (Joel Rubin, Budowitz mit Joshua Horowitz, eventuell Kasbe und Muzsikác).

Warum auch immer, Klezmer ist auferstanden aus seinem Exil in einem jüdischen Sibirien, um sich einer neuen, unerwarteten Coda zu erfreuen. Letztendlich kann jiddische Kultur und Musik heute den Charakter eines politischen Akts annehmen, indem sie Widerstand gegen jüdische Homogenität, gegen amerikanischen „kulturzak", und gegen die monolithische Gleichung „jüdisch = israelisch" darstellt. Klezmer ist eine Partisanenhymne mit dem Rhythmus des Bulgar.

Der Zug dahin, dass jiddische „literacy" erneuert wird, ist eindeutig und inzwischen auch nicht mehr konform mit der jüdischen Mainstream-Gesellschaft, die unbelebte Holocaust-Denkmäler errichtet und nicht jene Kultur re-vitalisiert, die der Holocaust fast vernichtet hätte (S.291-292).

Joel Rubin (2004)

reflektiert als Zeitzeuge den Bezug des Klezmer-Revivals zur Shoa im Aufsatz „Ambivalente Identitäten. Die Amerikanische Klezmerbewegung als Reaktion auf Krise und Trauma“, 2004 (der ganze Aufsatz auf der CD als pdf):

"In den frühen Jahren der Klezmer-Bewegung wurde die Shoa grundsätzlich tabuisiert. Wenn der Völkermord an den Juden überhaupt erwähnt wurde, dann nur in Bezug zu den gesellschaftlichen Entwürfen, die eine amerikanisch-jüdische Identität ohne Holocaust und Israel anstrebten. Ich erinnere mich, dass ich Zeit meines Lebens intuitiv die enorme Auswahl von Büchern über die Shoa in den typischen Judaika-Abteilungen der amerikanischen Buchhandlungen ausblendete - bis zu meiner späteren Übersiedlung nach Deutschland. Stattdessen steuerte ich auf die Bücher über die jiddischsprachigen Juden von Europa und die frühe Immigrationszeit in der Neuen Welt zu. Das war in den späten siebziger Jahren, als ich mich, wie die erste Generation der Klezmer-Bewegung, für die Kultur meiner Großeltern zu interessieren begann."

Jascha Nemtsov (2015)

ist Professor für die Geschichte Jüdischer Musik an der Musikhochschule Weimar und steht dem „Yiddish Summer Weimar“, der jährlich stattfindet und 2015 das Motto „Yidishkayt Revisited“ hat, kritisch gegenüber:

Ich empfinde die Versuche der Klezmer-Revivalisten, eine künstliche, rückwärts gewandte Identität zu kreieren („Jiddischkeit“) als erbärmlich. Denn dahinter steht das Bestreben, sich von der eigentlichen, lebendigen jüdischen Identität - d.h. dem religiösen Empfinden und dem Zionismus - abzugrenzen. Und zwar aus Angst und aus Anpassung an die nichtjüdische Umgebung. Die „Jiddischkeit“ ist ja gewissermaßen Opfer des Holocaust geworden und daher „gereinigt“ und nun über jede Kritik erhaben, während die religiösen Juden und der Staat Israel nach wie vor Objekt des Hasses sind.



Didaktische Hinweise

Die kulturpolitischen Hintergründe des Klezmer-Revivals in den USA sind einerseits durchaus umstritten und komplex haben andererseits, wie eingangs erwähnt, zahlreiche Bezüge zu Phänomenen, die den Schüler/innen vertraut sind. Alle hier vorgelegten Materialien eignen sich für problemzentrierte Gruppenarbeiten und Referate, bei denen jeweils aus Youtube einschlägige Musikstücke hinzugezogen werden können. Fragestellungen sollten sein:

- Welche unterschiedlichen Motive haben die fünf „führenden“ Klezmer-Band des Revivals?
- Warum ist das Klezmer-Revival ein Phänomen, das für eine dritte Migrantengeneration typisch ist? Gibt es etwas Vergleichbares in Deutschland unter den hiesigen Migrant/innen?
- Welche Probleme bei der Definition, was „jüdisch“ ist, zeigt das Revival? Wie definiert man heute „jüdisch“, wenn man nicht religiös (also beispielsweise atheistisch) ist - und wie hat das Revival „jüdisch“ definiert?
- Warum macht man oft einen Unterschied zwischen „jiddisch“ und „jüdisch“? Und worin besteht gegebenenfalls dieser Unterschied?