



# **Ostjüdische Migranten in den USA auf der Suche nach einer neuen Identität**

## **Die Begegnung von Klezmer und Swing**

Die Ostjuden als Vertreter einer peripheren Kultur gegenüber  
der dominanten Gesellschaft der USA

In den Jahren zwischen 1880 und 1930 suchte etwa ein Drittel der europäischen Ostjuden den Ausweg aus materieller Not, Diskriminierung und Gewalt in der Emigration in die USA. Ohne eine in der neuen Heimat verwendbare Ausbildung blieb ihnen als Erwerbsmöglichkeit häufig lediglich die Tätigkeit als ungelernete Arbeitskraft, zumeist in der Industrie. Die besten Chancen boten hier die urbanen Zentren der Nordatlantikstaaten. Allein in New York ließen sich in der Zeit von 1880 bis 1924 etwa zweieinhalb Millionen Ostjuden nieder.

Hier bildeten sie als migrantische Minderheit im Kontakt mit der dominanten US-amerikanischen Gesellschaft des Zentrums eine periphere Gruppe.<sup>1</sup> Das sozioökonomische Verhältnis von Zentrum und Peripherie lässt sich nach der Polysystemtheorie Even-Zohars auf die Kultur der beteiligten Gruppen einschließlich deren kultureller Erzeugnisse sowie auf andere semiotische Phänomene übertragen (Even-Zohar 1990: 9). Das Zentrum wird nach Even-Zohar durch die offizielle Kultur, die Standardsprache, die Verhaltensmuster der herrschenden Klasse vertreten. Für die Peripherie hingegen steht die populäre Kultur, die als minderwertig angesehene Sprache und der Verhaltenskodex der Randgruppe (vgl. ebd.: 16 f.). Die Kultur des Zentrums verhält sich innerhalb dieses Kontaktes konservativ; sie ändert sich kaum. Die kulturellen Erzeugnisse der Peripherie hingegen weisen eine größere Flexibilität auf. Das Ziel der Peripherie besteht in der Zugehörigkeit ihrer Produkte zum kulturellen Kanon. Auf dem Weg dorthin geben

---

<sup>1</sup> Bezeichnungen erfolgen in Anlehnung an das politisch-ökonomische Zentrum-Peripherie-Modell der Dependenztheorie (zur Dependenztheorie vgl. etwa Boekh 1995: 185).

sie häufig Teile ihrer Charakteristika auf und erleiden folglich einen Verlust an Komplexität (ebd.: 21).

In Anlehnung an Even-Zohar (1978: 44 f.) seien im Folgenden die Begriffe der *source music* und der *target music* eingeführt. Wenn Musik B von Musik A Elemente übernimmt, so fungiert Musik A als *source music* und Musik B als *target music*. Die meisten dieser musikalischen Kontakte sind nicht gleichberechtigt (Even-Zohar 1978: 48), bestehen also nicht in einem gegenseitigen Austausch, und die Funktionen als *source* bzw. *target music* sind festgelegt. Häufig ist die *target music* von der anderen abhängig, wenn sie beispielsweise eine Minoritätengruppe innerhalb einer dominanten Kultur vertritt – sie repräsentiert also die Peripherie (ebd.). Die *source music* kann von der *target music* ausgewählt werden, weil sie stärker und etablierter ist oder weil sie eine gesellschaftliche Gruppe repräsentiert, die politisch dominierend ist (ebd.: 48) – sie steht also für das Zentrum. Die *target music* kann Elemente der *source music* bewusst auswählen oder aber auch dem Einfluss des stärkeren Systems unterliegen. Die Aneignung von Elementen der *source music* durch die *target music* kann in beiden Fällen – vergleichbar dem Weg von der Peripherie ins Zentrum eines Polysystems – zu einer »simplified, regularized, schematized« (ebd.: 52) Form der ursprünglichen Elemente führen.

Unter diesem Aspekt wird im Folgenden der Kontakt zwischen den Musikstilen Klezmer/jiddische Musik auf der einen und Swing auf der anderen Seite untersucht. Die Musik des Zentrums wird in diesem Fall von der US-amerikanischen Musik des Swing repräsentiert,<sup>2</sup> diejenige der Peripherie von der Klezmermusik und den jiddischen Liedern der Ostjuden.

Geradezu beispielgebend für die target-Funktion der ostjüdischen Musik sind die Arrangements jiddischer Lieder im Stil des Swing. Ein mehrfach im Swingstil bearbeitetes Lied stellt das Theaterlied »*Bay mir bistu sheyn*« von Sholom Secunda mit dem jiddischen Text von Jacob Jacobs dar. Ursprünglich war es als Song innerhalb des 1932 erstmalig aufgeführten Mu-

---

<sup>2</sup> Es steht außer Zweifel, dass der Swing als Stil des Jazz innerhalb der USA eine periphere (Teil-)Kultur repräsentiert. Im vorliegenden Fall des musikalischen Kontakts zwischen ostjüdischer und US-amerikanischer Musik vertritt er jedoch die dominante Kultur des Einwanderungslandes und infolgedessen die dominante Musikrichtung.

sicals Secundas ›*Men ken leben nor men lost nisht*‹ komponiert. Zu weiteren Aufführungen kam es nicht, weil das Brooklyn's Rolland Theatre zum Ende der Saison 1931/32 geschlossen werden musste. Es hatte sich von den durch die Weltwirtschaftskrise 1929 ausgelösten finanziellen Schwierigkeiten nicht mehr erholt (Sapoznik 1999: 134). Im Jahr 1937 nahmen die Andrews Sisters die mit einem neuen Text von Sammy Cahn und Lou Levy versehene Swingversion des Jazzmusikers und Arrangeurs Vic Schoen auf, zunächst für das Radio, 1938 als Schallplatte (Krettenauer 2004: 42). Im selben Jahr führte Benny Goodman seine Bearbeitung innerhalb des berühmten Konzertes in der Carnegie Hall auf (Sapoznik 1999: 135–137).

Im Folgenden ist der jiddische Text des Liedes sowie die von den Andrews Sisters gesungene Fassung von Cahn/Levy abgedruckt.<sup>3</sup> Die Wiedergabe des jiddischen Textes basiert auf einer vom Milken Archive of American Jewish Music produzierten CD (*Bay mir bistu sheyn*: Nr. 1). Es handelt sich um ein Transkript des Textes der Neuproduktion. Das Milken Archive bemüht sich um größtmögliche Authentizität und Originalität seiner Produktionen. Dennoch kann man aufgrund der vielfältigen Änderungen und Improvisationen bei den Theateraufführungen (vgl. Levin 2005: 4) keine hundertprozentige Sicherheit erlangen, dass der möglichst originale Text tatsächlich mit dem von Jacob Jacobs ursprünglich gedichteten identisch ist.

#### **Bay mir bistu sheyn (Jacob Jacobs)**

*ven di zolst zayn shvarts vi a tuter<sup>4</sup>,  
ven di host oygn vi bay a kuter,  
un ven di hinkst tsu bislekh*

<sup>3</sup> Die Analyse der Musikstücke ›*Bay mir bistu sheyn*‹ und der Teile aus ›*Abi gezint*‹ (Seite 13 dieses Beitrags) sind entnommen aus meiner Publikation: Lensch (2010): 206–209 u. 196 f.).

<sup>4</sup> Das Transkript orientiert sich an der gesungenen Version, deren Aussprache dialektal gefärbt ist. Südjiddisch (Wolhyner Jiddisch bzw. Bühnenjiddisch) ist wohl in der Originalversion intendiert, da sich im Refrain die vierte Zeile (*git*) sonst nicht auf die fünfte (*it*) reimen würde. Die dialektale Färbung wird in der vorliegenden Fassung allerdings nicht konsequent durchgehalten (vgl. etwa Zeile 10). Möglicherweise ist auch diese Beobachtung ein Anzeichen für das Verschwinden regionaler und kultureller Charakteristika in Zusammenhang mit der Assimilation.

*host hiltserne fislekh,  
zog ikh, »dos art mikh nit.«*

*un ven di host a narishn shmeykhl,  
un ven di host vayzoses seykh,  
ven di bist vild vi an indiyaner,  
bist afile a galitsiyaner,  
zog ikh, »dos art mikh nit.«*

*zog mir vi erklersti dos?  
kh'vel dir zugn bald farvus:  
vayl*

REFRAIN

*bay mir bisti sheyn,  
bay mir hosti kheyn,  
bay mir bisti eyner oyf der velt.  
bay mir bisti git,  
bay mir hosti it,  
bay mir bisti tayerer fun gelt.  
fil sheyne meydlekh hobn shoyn gevolt nemen mikh  
in fun zey ale oysgeklibn hob ikh nor dikh.  
bay mir bisti sheyn,  
bay mir hosti kheyn,  
bay mir bisti eyner oyf der velt.<sup>5</sup>*

**Bei mir bist du schoen** (Sammy Cahn/Lou Levy)<sup>6</sup>

Of all the boys I've known and I've known some  
Until I first met you I was lonesome  
And when you came in sight,  
dear, my heart grew light  
and this old world seemed new to me.

---

<sup>5</sup> Der Refrain wird im Anschluss zweimal in Teilen wiederholt, zuerst ab der vierten Zeile (»*bay mir bisti git*«), wobei vor der neunten ein »*vayl*« eingefügt wird (»*vayl bei mir bisti sheyn*«). Die zweite Wiederholung beschränkt sich auf die letzten drei Zeilen.

<sup>6</sup> Transkript aus: Music from the Yiddish Radio Project Nr. 10.

You're really swell, I have to admit you  
Deserve expressions that really fit you.  
And so I've wracked my brain  
hoping to explain  
all the things that you do to me:

REFRAIN

Bay mir bistu sheyn  
Please let me explain  
Bay mir bistu sheyn  
Means you're grand

Bay mir bistu sheyn  
Again I'll explain  
It means you're the fairest in the land.

I could say bella bella  
Even say »vunderbar«  
Each language only helps me tell you  
How grand you are.

I've tried to explain  
Bay mir bistu sheyn  
So kiss me and say you understand

Bay mir bistu sheyn  
You've heard it all before  
But let me try to explain  
Bay mir bistu sheyn  
Means that you're grand

Bay mir bistu sheyn  
It's such an old refrain  
And yet I should explain  
It means I am begging for your hand

I could say bella bella  
Even say »vunderbar«  
Each language only helps me tell you  
How grand you are.

[instrumentales Zwischenspiel, Trompetensolo]

I could say bella bella  
 Even say »vunderbar«  
 Each language only helps me tell you  
 How grand you are.

I've tried to explain  
 Bay mir bistu sheyn  
 So kiss me  
 And say that you will understand

Bei der von den Andrews Sisters gesungenen Version (Music from the Yiddish Radio Project: Nr. 10) handelt es sich um ein Stück im Vaudeville-Stil, einer Hybridbildung aus Swing und Populärmusik, wie Tanzmusik oder Musik im Stil der Begleitmusik der Stummfilme. Es enthält keinerlei Anteile traditioneller Klezmermusik. Nachdem die erste Strophe zu Beginn einmal gesungen wird, folgen mehrere Wiederholungen des Refrains, die von einem Trompeten-Solo unterbrochen werden. In diesem wird über die Akkordfolge des Refrains improvisiert – allerdings transponiert; statt im E-Moll des Gesangsteils steht das Solo in C-Moll. Neben dieser Orientierung an der Praxis der Musik des Swing sind allgemeine jazztypische Elemente zu hören wie eine Fortsetzung des *Offbeat*<sup>7</sup>, der das ganze Stück durchzieht, und der ternäre Rhythmus<sup>8</sup>. Charakteristika der Klezmermusik sind auch hier nicht vorhanden. Das Trompetensolo ist durchgängig im Swingstil gehalten.

Bei dem englischen Text – nur die Titelzeile »Bay mir bistu sheyn« sowie das Wort »vunderbar« werden auf Jiddisch gesungen – handelt es sich weder um eine Übersetzung noch um eine Nachdichtung, sondern um eine Neufassung auf der Grundlage derselben Melodie. Lediglich das überge-

---

<sup>7</sup> Offbeat: Der Rhythmusschlag fällt nicht mit dem (tatsächlich gespielten oder gefühlten) Grundschatz zusammen. Vereinfacht ausgedrückt liegt beim Offbeat der Schwerpunkt auf dem 2. und 4. Schlag eines 4/4-Taktes, während z.B. in der Klezmermusik der 1. und 3. Schlag betont wird.

<sup>8</sup> Ternärer Rhythmus: Zwei Achtel werden als erster und dritter Schlag einer Triole gespielt, wodurch der Eindruck eines verzögerten zweiten Schlages entsteht. Auch Swingphrasierung genannt.

ordnete Thema einer Liebeserklärung wird beibehalten, der Adressat ist jetzt ein Mann, das Wissen um die tatsächliche Unzulänglichkeit der/des Angebeteten geht völlig verloren, gebetsmühlenartig wird das jiddische Zitat »Bay mir bistu sheyn« ohne erkennbare Einbettung in den Kontext wiederholt, obwohl der ursprünglich sinntragende Zusatz »bay mir« ohne den Hintergrund des Wissens um die menschliche Begrenztheit der Geliebten gegenstandslos bleibt.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich bei einer Reihe Swing-Adaptionen jiddischer Lieder machen.<sup>9</sup> Häufig nutzen sie lediglich den Refrain des Liedes. Dieser wird mit einem englischen Text unterlegt, der keineswegs eine Übersetzung darstellt, sondern in der Regel lediglich das gleiche oder ein ähnliches Thema beschreibt. Eingestreut in diesen Text werden wenige jiddische Wörter, gewöhnlich der Titel des Liedes. Die Lieder dienen als Grundlage eines Arrangements mit den für den Swing typischen Instrumentalimprovisationen über den Harmonien des Stückes und der für den Jazz charakteristischen *Offbeat*-Betonung.

Bei der oben beschriebenen kulturellen Begegnung zwischen den beiden musikalischen Stilrichtungen jiddische Musik und Swing handelt es sich um einen einseitigen Kontakt. Die jiddische Musik, besitzt keine gleichberechtigte Funktion. Sie stellt die Lieferantin musikalischer Themen dar und die Lieder werden ihres Inhaltes wie auch ihrer Sprache beraubt. Auf diese Weise bietet sie ein fast schon übersteigertes Bild einer *target music*, die als Musik der peripheren Kultur im Kontakt mit der Vertreterin der Kultur des Zentrums unterliegt. Der Swing als Vertreter der dominanten Kultur und Gesellschaft verhält sich konservativ, er ändert seinen Charakter nicht. Entsprechend besitzt er die Funktion der *source music*. Es spielt dabei keine Rolle, dass er in diesem speziellen musikalischen Kontakt derjenige ist, der Elemente der anderen Musik übernimmt. Entscheidend für die Zuweisung *source* bzw. *target music* ist die beschriebene Art der Übernahme, die mit der Funktion als Vertreterin der dominanten Kultur einhergeht.

---

<sup>9</sup> Vgl. etwa die Swing-Version des Liedes »*Yidl mitn fidl*« von Sam Medoff (1946): »*Yidel mitn Fiedel*« in: Music from the Yiddish Radio Project, Nr. 26 oder »*Ot azoy neyt a shnayder*« in der Bearbeitung von Cab Calloway (1939): »*Utt-da-zay*« in: From Avenue A to the Great White Way 2, Nr. 22.



Die Verarbeitung jiddischer Themen im Swing erleichtert den Immigranten den Zugang zur Musik des Einwanderungslandes und fördert auf diese Weise die Assimilation. Der Swing stellt beim Kontakt mit der jiddischen Musik die Musikrichtung dar, in die es sich zu assimilieren gilt. In dieser Rolle bestätigt sich die dominante Funktion des Swing als Vertreter des kulturellen Zentrums.

Neben diesen unilateralen Kontakten zwischen der Musik der Ostjuden und dem Swing existieren aber ebenso Versuche, Elemente der jeweils anderen Musikrichtung in die eigene Musik zu integrieren. Diese Elemente betreffen auf der Seite der jiddischen Kultur in der Regel den Klezmer.

Benny Goodman integriert in seiner Fassung ›Bei mir bist du schoen‹ des Liedes ›Bay mir bistu sheyn‹ in der Carnegie Hall 1938 (The Famous Carnegie Hall Jazz Concert 1938 CD 2: Nr. 4) ganze Passagen Klezmermusik in sein Arrangement. Zwar übernimmt er in seiner Fassung des Liedes den Text von Cahn/Levy und bearbeitet das musikalische Thema in derselben Weise. Die ersten drei Teile seines Arrangements sind im Swingstil gehalten, die musikalische Basis bildet der Refrain des Liedes. Nach einem Klarinettensolo Goodmans beginnt der vierte Teil jedoch mit einem Bulgarrhythmus. Ziggy Elman, Trompeter in Goodmans Band, spielt einen *freylekhs* im Stil des Klezmer mit Trillern und *krekhts* in alteriertem Dorisch auf A über einen gleichbleibenden A-moll-Akkord der Blechbläser. Beendet wird dieser vierte Teil mit dem typischen Klezmer-Schluss einer aufsteigenden chromatischen Skala zur Oktave, dann zur Quinte und zum Grundton. Ein kurzer Swing-Schluss beendet das Stück.

Benny Goodman arbeitet den Klezmer in sein Arrangement in der Form einer strikten Trennung von Swing- und Klezmerteilen ein. Eine gegenseitige Befruchtung der beiden Stile findet nicht statt. Ziggy Elman, der in den USA geborene Jazztrompeter mit ostjüdischem migrantischem Hintergrund, war musikalisch zweisprachig und konnte sowohl Swing als auch Klezmer spielen. Aber auch er mischt die beiden Stile nicht, sondern spielt entweder in dem einen oder dem anderen. An den Funktionen Musik des Zentrums und Musik der Peripherie ändert sich in diesem Arrangement nichts. Das Swing-Stück wurde um ein wenig Klezmer bereichert, aber ein Kontakt zwischen den beiden Stilen ist nicht erkennbar.

Der Versuch, Elemente der anderen Stilrichtung in die eigene Musik zu integrieren, ging nahezu ausnahmslos von Klezmern aus. Die US-amerikanischen *kapelyes* übernahmen die Instrumentation der Big Bands des Swing und damit auch deren Sound. Das Saxophon kam als neues Instrument hinzu, das Schlagzeug bestand zunehmend aus *bass* und *snare drum* und trat mehr in den Vordergrund. Das Tempo steigerte sich. Gleichzeitig verzichtete man mehr und mehr auf die für den Klezmer charakteristische Rauheit und Unregelmäßigkeit des Tones, die Unebenheiten in Intonation und Metrum sowie auf den *krekhts* als tonbildendes Element. Die Musikstücke wurden regelmäßiger und glatter.<sup>10</sup> Diese Beobachtung deckt sich mit der Theorie Even-Zohars, nach der die Übernahme von Elementen der *source music* durch die *target music* zu einer »simplified, regularized, schematized« (Even-Zohar 1978: 52) Form der ursprünglichen Elemente führen kann und die Musik der Peripherie auf ihrem Weg ins Zentrum an Komplexität verliert (ders. 1990: 21).

### Die Patchwork-Identität der Migranten und ihre musikalischen Erzeugnisse

Eine spezielle Ausformung der Hybridbildung zwischen Klezmer und Swing, die ausschließlich von Klezmermusikern ausging, kann man mit dem Begriff *Patchwork*<sup>11</sup> wiedergeben. Die Musiker bilden die Identität der migrantischen Minderheit ab, die sich in Folge des plötzlichen Aufeinandertreffens zweier (oder mehrerer) Kulturen, Lebensarten und Gesellschaftsformen entwickelt, deren Entwicklungsstufen unterschiedlich ausgeprägt sind. Diese Patchwork-Identität wird 50 Jahre später als Ausformung migrantischer minoritärer Kulturen der postmodernen Gesellschaft

---

<sup>10</sup> Diese Entwicklung lässt sich beispielsweise verfolgen anhand der Aufnahmen desselben Stückes ›Russisher sher‹ von Abe Schwartz 1917, 1927 und 1935 (Abe Schwartz 1988: Nr. 1, Abe Schwartz 2002: Nr. 1 und Nr. 22) oder der beiden Aufnahmen von Sam Musiker und seinem Orchester 1952, Abe Ellstein: ›A heimischer bulgar‹ und Max Shopnick/Sam Musiker: ›Der fette Max bulgar‹ (Klezmer Pioneers: Nr. 4 und Nr. 24).

<sup>11</sup> Prägung des Begriffes in Anlehnung an Lyotard 1977.

erkannt werden, die vom globalen Austausch von Informationen und Gütern geprägt ist. Elemente dieser postmodernen Patchwork-Identität lassen sich bereits innerhalb der Kultur der Ostjuden in New York ausmachen, lange vor dem Entstehen der eigentlichen als postmodern bezeichneten Gesellschaftsform.

Die Ostjuden kamen als kleine Handwerker und Händler aus einer Situation, die von Armut oder gar materiellem Elend geprägt war in ein Land, das von Industrialisierung und wirtschaftlichem Aufschwung gekennzeichnet war. Sie hatten eine geschlossene Gemeinschaft mit traditionellen Lebensformen verlassen und stießen auf eine moderne Gesellschaft, die dabei war, sich zu einer offenen zu entwickeln. Sie begegneten Lebensformen und Wertvorstellungen, die sie als gleichermaßen faszinierend wie beängstigend empfanden.

Ein Bericht der Historikerin Ruth Gay über die Erfahrungen ihrer Mutter im Jiddischen Theater lässt die inneren Konflikte erahnen, denen die Einwanderer angesichts des Aufeinanderprallens zweier unvereinbarer Wertvorstellungen ausgesetzt waren:

Natürlich hatte meine Mutter in ihrem winzigen shtetl in Galizien niemals das Theater erlebt. Gewiss hätte ihr Vater auch das Geschehen auf der Bühne niemals gutgeheißen. Singende Frauen in tief ausgeschnittenen Kleidern, Paare, die einander auf der Bühne küssten, Kinder die respektlos über ihre Eltern sprachen – all dies hätte nur seine Auffassung bestätigt, wonach Amerika ein unheiliges Land war, welches das Leben selbst verdarb, wenn man sich dort einlebte. [...] Meiner Mutter, die ihren gelehrten, heiligen Vater verehrte, bereitete dies großen Kummer, ohne dass dies jedoch ihre neu entdeckten Vergnügungen beeinträchtigt hätte. (Gay 2001: 33 f.)

Die Verehrung des Vaters, die Verbundenheit mit ihm und die Verwurzelung in den Wertvorstellungen seiner Kultur auf der einen Seite und die Faszination durch die Möglichkeiten der fremden Kultur auf der anderen; die Sehnsucht nach der Geborgenheit der gewohnten Welt auf der einen, das Gefühl der Befreiung, aus deren Enge entkommen zu sein auf der anderen begründete die Notwendigkeit, eine neue Identität auszubilden. Es bestand der Wunsch nach Separation von der fremden Gesellschaft, gleichzei-

tig der nach Zugehörigkeit zu ihr. Diese widersprüchlichen Eindrücke und Gefühle konnten in ihrer Komplexität nur eine Identität bilden, die man in der Form eines Flickenteppiches beschreiben kann, als unverbundene einzelne Phänomene, die sich nicht zu einer Synthese zusammenfügen.

Im Weinkeller des *tsimbl*-Spielers Joseph Moskovitz beobachtet man das soziokulturelle Patchwork aus agrarischer rumänischer Herkunft, ostjüdischer Kultur in Form von traditioneller Klezmermusik auf dem *gypsy-tsimbl*, Identifizierung als US-Bürger und zionistischer Orientierung.

Moscowitz runs a famous restaurant now on Second Avenue. In those years he kept a wine cellar on Rivington Street. It was popular among Roumanian immigrants, including my father and his friends. Moscowitz was, and is, a remarkable performer on the Roumanian gypsy cymbalon.

I remember his place. It was a long narrow basement by gas-lamps hanging like white balloons. Between the lamps grew clusters of artificial grapes and autumn leaves. There were many mirrors, and on them a forgotten artist had painted scenes from Roumanian life – shepherds and sheep, a peasant, a horse fair, peasants shocking wheat, a wedding.

At one end of the room, under a big American flag, hung a chromo showing Roosevelt charging up San Juan Hill. At the other end hung a Jewish Zionist flag – blue and white bars and star of David. It draped a crayon portrait of Dr. Theodore Herzl, the Zionist leader, with his pale proud face, black beard and burning eyes. To one side was an open charcoal fire, where lamb scallops and steaks grilled on a spit. Near this, on a small platform, Moscowitz sat with his cymbalon. Strings of red peppers dried in festoons on the wall behind him. A jug of wine stood at his elbow and after every song he poured himself a drink. (Gold 1930: 114 f.).

Nach Berichten des Klarinettenisten Max Epstein (vgl. Ottens/Rubin 1999: 226) wurde in Moskowitz' Weinkeller sowohl rumänische als auch jiddische Musik<sup>12</sup> gespielt.

---

<sup>12</sup> Der Begriff Klezmermusik hatte unter den Einwanderern eine negative Konnotation. Die Musik, die heute als Klezmermusik bekannt ist, wurde als »jewish music« bezeichnet und in der vorliegenden Quelle mit jiddische Musik übersetzt.

Die Patchwork-Identität bildet sich in den kulturellen Produkten der ost-jüdischen Minderheit in New York ab. Ein solches kulturelles Produkt mit Patchworkmerkmalen stellt das Programm des jiddischen Radios dar. Es setzt sich zusammen aus einem Sprachgemisch von Englisch und Jiddisch, Werbejingles für Produkte und Institutionen des jiddischen Mikrokosmos und dem musikalischen Patchwork aus Klezmer, US-amerikanischer Populärmusik, jiddischer Musik im Vaudevillestil und jiddischen Melodien im Swingstil. Das Programm wie auch die einzelnen Beiträge des jiddischen Radios spiegeln in ihrer Uneinheitlichkeit die komplexe plurale Identität der Produzenten und Hörer des Radios, die bereit waren, die Elemente der in den USA vorgefundenen Kultur in ihr Leben zu integrieren, ohne dazu bereits wirklich in der Lage zu sein.

Exemplarisch für die einzelnen Beiträge sei an dieser Stelle das Lied ›Levine mit zayn flying machine‹ oder ›Levine with his flying machine‹ über den jüdischen Millionär Charles A. Levine erwähnt (Music from the Yiddish Radio Project: Nr. 15). Zwei Wochen nach Charles Lindberghs Transatlantikflug unternahm Levine die gleiche Reise von New York nach Paris als erster Transatlantikpassagier. Allein der Titel bildet bereits ein Patchwork: Er besteht aus genau zwei Wörtern jiddisch und zwei Wörtern Englisch: ›Levine mit zayn flying machine‹ und wird sowohl der jiddischen als auch der englischen Textfassung des Refrains vorangestellt. Das Wort »machine« wird allerdings im jiddischen Text – und nur dort – wie das jiddische Wort »mashin« ausgesprochen.

Die Musik des Liedes entstammt der US-amerikanischen Populärmusik, die Strophen des Textes werden auf Jiddisch gesungen. Erst der Refrain wird auf englisch wiederholt. Levine wird als »held fun yisroel« bzw. als »hero of your race« dargestellt, der Bezug seiner Heldentat auf die »oves« bleibt allerdings dem jiddischen Text vorbehalten. Möglicherweise rechnete man hier mit der Unkenntnis der englischsprachigen Zuhörerschaft. Es bleibt im Jiddischen, bei aller Sprachvermischung, doch ein Aspekt eines Soziolektes, den nur Eingeweihte verstehen.

Die Versuche, Klezmer und Swing zu einem neuen musikalischen Stil zu integrieren, führten häufig zu einem musikalischen Patchwork, einem Flickenteppich aus musikalischen Elementen der beteiligten Stilrichtungen. Nachweisbar und nachvollziehbar ist diese Art der Konstruktion beispiels-

weise im Zwischenspiel der 1939 verfassten Version des Theaterliedes ›Abi gezint‹ von Abe Ellstein (Anthologie CD 2: Nr. 17).

The image shows a musical score for two instruments: Trompete (mit Dämpfer) and Klarinette. The score is written in 4/4 time and G minor. The Trompete part features a melodic line with a swing feel, including a triplet of eighth notes. The Klarinette part provides a rhythmic accompaniment, often playing in unison with the Trompete. The score is divided into two systems, each with two staves (trp and cl).

Transkription des Zwischenspiels (Ausschnitt) aus ›Abi gezint‹ (Anthologie CD 2: Nr. 17)

In der Trompete nimmt man die für den Jazz typische Swingphrasierung<sup>13</sup> wahr. Außerdem findet man im Tonvorrat der Melodik die ebenfalls für den Jazz charakteristische Blues-Tonleiter (hier g-moll: g-b-c-cis-d(-f-g)).

Die Klarinettenstimme ist mit ihren Umspielungen und zeitweisem Unisono mit der Singstimme an der Tradition der Klezmermusik orientiert. Der Pianist stammt – dem Solo im Zwischenspiel nach zu schließen – aus der Jazztradition. Auch im Intro spielt das Klavier im jazztypischen *Offbeat*. Dieses Stilelement wird beibehalten, solange die Trompete im Vordergrund steht. Begleitet das Klavier jedoch die Klarinette, liegt der Schwerpunkt wie in der Klezmermusik üblich auf dem 1. und 3. Schlag. Das Klavier passt sich dem Stil des jeweiligen Solisten an.

Der jeweils dominierende Musikstil wird also den einzelnen Melodieinstrumenten zugeordnet und wechselt im Verlauf des Stückes. Die übrigen Instrumente passen sich stilistisch an oder sie halten sich zurück.

<sup>13</sup> Siehe Erklärung »ternärer Rhythmus« (Fußnote 8).

### Konklusion

Das Konstruktionsprinzip der Musikstücke, die aus Klezmer und Swing bestehen, spiegelt das Verhältnis der beiden Kulturen und der dazu gehörigen Gesellschaften wider. Der Swingstil repräsentiert die dominante Kultur des Einwanderungslandes. US-amerikanische Swingmusiker verwenden Elemente der jiddischen Musik, ohne ihren eigenen Musikstil zu verändern. Analog dazu ändert sich die US-amerikanische Gesellschaft im Kontakt mit den ostjüdischen Einwanderern nicht. Für sie besteht hierzu auch keine Notwendigkeit. Die Einbeziehung musikalischer Elemente des Swing in die Klezmermusik kann zu einer verflachten Form dieser Musik und einem Verlust an Komplexität und stilbildenden Charakteristika führen. Auf der gesellschaftlichen Ebene beobachtet man analog hierzu eine Bereitschaft zur Assimilation, in Folge derer die ostjüdische Herkunftskultur zunehmend an Bedeutung verliert.

Der Versuch, musikalische Hybridformen zu schaffen, die Elemente beider Musikstile integrieren, geht allein von den ostjüdischen Immigranten aus. Der Patchworkcharakter dieser Hybridformen spiegelt die Patchworkidentität dieser migrantischen Minderheit wider. Deren musikalische Produkte stellen ein Abbild ihres Ringens um eine neue Identität dar, die Elemente der jiddischen Herkunftskultur und jene des Einwanderungslandes USA integriert.

*Juliane Lensch, Giessen*

### Literatur

- BOECKH, Andreas (1995): Entwicklungstheorien. In: Dieter Nohlen (Hrsg.): Lexikon der Politik, Band 1: Politische Theorien. München: Beck, S. 185.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1978): Papers in Historical Poetics. Tel Aviv: University Publishing Projects. [=Papers on Poetics and Semiotics 8]. URL: [www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/php1978.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/php1978.pdf) [Stand: 06. März 2012].
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990): Polysystem Theory. In: Polysystem Studies, S. 9 bis 26. [= Poetics Today 11/1]. URL: [www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ezpss1990.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ezpss1990.pdf) [Stand: 06. März 2012].

- GAY, Ruth (2001): *Narrede, was lachst du? Ostjuden in Amerika*. Berlin: Siedler.
- GOLD, Michael (1930): *Jews without money*. 2. Aufl. New York: Carroll & Graf.
- KRETTENAUER, Thomas (2004): *Bei mir bistu shein. Vom jiddischen Musical Song zum Swing-Welthit der Andrews Sisters*. In: *Musik und Unterricht* 76, S. 42–47.
- LENSCH, Juliane (2010): *Klezmer. Von den Wurzeln in Osteuropa zum musikalischen Patchwork in den USA*. Hofheim (Taunus): wolke.
- LEVIN, Neil W. (2005): *Booklet zur CD ›Bay mir bistu sheyn. Great Songs of the Yiddish Stage.‹ Vol. 2. Milken Family Foundation. Naxos 8.559432*.
- LYOTARD, Jean-François (1977): *Das Patchwork der Minderheiten*. Berlin: Merve.
- NIBORSKI, Yitskhok, und Bernard VAISBROT (2002): *yidish-frantseyzish verterbukh/Dictionnaire Yiddish-Français*. Paris: Bibliothèque Medem.
- OTTENS, Rita und Joel Rubin (1999): *Klezmermusik*. Kassel: Bärenreiter/dtv.
- SAPOZNIK, Henry (1999): *Klezmer! Jewish music from old world to our world*. New York: Schirmer Books.

### Diskographie

- Abe Schwartz. *Master of Klezmer Music (1988). Volume One. The First Recordings 1917*. Prod. von Michael Schlesinger. Global Village Music CD 126.
- Abe Schwartz. *The Klezmer King (2002)*. Prod. von Arthur Levy (executive prod.), Henry Sapoznik und Michael Brooks (reissue prod.). Columbia CK 86321.
- Anthologie ostjüdischer Musik Vol.2/3. Jiddische Volks- und Theaterlieder (1998)*. CD 1 und 2. Prod. von François Liliensfeld. pan 510531.
- Bay mir bistu sheyn. Great Songs of the Yiddish Stage. Vol. 2 (2005)*. Milken Family Foundation. Naxos 8.559432.
- Benny Goodman. *The Famous Carnegie Hall Jazz Concert 1938 (2004)*. 2 CDs. SPV 205406.
- From Avenue A to the Great White Way. Yiddish & American Popular Songs from 1914–1950 (2002)*. CD 1 und 2. Columbia/Legacy C2K 86323.
- Klezmer Pioneers. European and American Recordings 1905–1952 (1993)*. Prod. von Henry Sapoznik und Dick Spottswood. Ronder CD 1089.
- Music from the Yiddish Radio Project. Archival recordings from the Golden Age of Yiddish Radio 1930's–1950's (2002)*. Prod. von Yair Reiner und Henry Sapoznik. Shanachie 6057.



