

2. Klezmer als Haltung

Wenn Schüler/innen fragen: Was ist „Klezmermusik“ ?

Schüler/innen erwarten in der Schule gewohnheitsgemäß eine feste Definition und haben selten Verständnis dafür, dass Begriffe und Wortbedeutungen im alltäglichen Leben ein Ergebnis von „Diskursen“ und gesellschaftlichen Konsensfindungen sind.

Das Wort „Klezmermusik“ hat viele Wandlungen durchgemacht. Alle heute verwendeten Bedeutungen kreisen um einen historischen „Kern“, der lautet: *Klezmermusik ist die instrumentale, weltliche Musik osteuropäischer Juden*. Doch für heutige Klezmermusik und Klezmer-Szenen ist dieser historische Kern von unterschiedlicher Wichtigkeit. Neben der Frage, wie jemand das Wort „Klezmer“ verwendet, ist die Frage interessant, warum (mit welcher Absicht) er dem Wort eine bestimmte Bedeutung beimisst. Wir geben im folgenden Materialien zu drei Herangehensweisen an das Definitions-Problem wieder.

1. Die Wortbedeutung aus dem Wortgebrauch in Texten bestimmen

1.1. Die Rekonstruktion des historischen Bedeutungskerns („Authentiker“ oder „Ethnologen“)

Walter Salmen (1991 zur Ethymologie): „kle“ = alttestamentlich-hebräisch „Musikinstrument“, „kle semer“ = in der rabbinischen Literatur „Instrument zur Gesangsbegleitung“. Tschechisches Rotwelsch: Klezmor, jüdische Gaunersprache: Klesmer; im christlichen Sprachraum: Klesmerten. „Lezzonim“, „lezzanim“ etc. Bezeichnung für jüdische Spielleute in Deutschland. „Lez(im)“ Bezeichnung für Gaukler.

Michael Alpert (CD „Itzhak Perlman, In the fiddler’s house“): Strictly defined, klezmer music is the folk music of East European Jews, performed at weddings and other family or community celebrations. Comprising dance tunes as well as music for listening at wedding ceremonies and banquet, it is one part of a rich totality of East European Jewish music that includes liturgical and Hasidic music, folksong traditions, Yiddish theatre music, art music, and popular song.

Zev Feldman (1994): While there was probably considerable variation in the non-dance genres [performed bei non-professionals], the dance genres, especially those secular genres which were considered to be „Jewish“ [and played by professionals], were basically uniform over most of the areas of Jewish settlement within the Russian Empire, including Eastern Ukraine, Belorussia, Lithuania, Eastern Poland, and Bessarabia.

1.2. Die Enthistorisierung und anschließende Verallgemeinerung eines „Wesenskerns“

Helmut Eisel (CD „Passions For Klezmer“): Die jüdische Mystik, die Kabbala, sagt: Ein Klezmer macht keine Musik, sondern er gibt Musik weiter. Er ist ein Gefäß (= Kli) des Liedes (= Zemer), ein Kanal zur Musik. Es ist seine Aufgabe, den Zuhörenden die Schönheit der Musik zu erschließen.

Giora Feidman (CD „Dance of Joy“, 1992): The concept of Klezmer is ... we are born singers. To express this natural force, we need ONE instrument. Each individual is his (or her) instrument! - (CD „From the repertoire...“) Klezmer is not a particular kind of music; rather it is a way of interpreting music. (Feidman-Homepage 2015) Ich spiele Klarinette, um meine Gefühle mit den Menschen zu teilen.

Niki Graca (CD „Yiddish Soul Klezmer“, 1993): Der Klezmer ist also das Instrument zum Hervorbringen eines Liedes. Wichtig ist dabei nicht, welches Lied ausgedrückt wird, das Hauptaugenmerk liegt auf dem Wie. Es geht darum, dass der Musiker und Instrument eins sind, das Instrument ist die Stimme, die Gedanken, Empfindungen, Bilder zum Klingen bringt.

Wolfgang Martin Stroh (siehe weiter unten!): Angemessener erscheint allerdings eine tätigkeitspsychologische Bezeichnung, die sich nicht - wie „Aura“ - auf die Musik, sondern auf die musizierenden Menschen bezieht: eine spezifische Herangehensweise an Musik, eine Präsentationsart oder kurz eine „Haltung“.

1.3. Die religiösen (jüdischen) Wurzeln als entscheidender Bezugspunkt

Andy Statman (2014 Homepage): Klezmer music ultimately became more than reclaiming cultural roots. It was about ecstatic devotion and recreating transcendent prayer, the Ba'al Shem Tov - which I was engaging in more regularly as I grew closer to Orthodox life. ... It's all of those things, because, although they may seem worlds apart. They all come together in me. If you're in touch with your Judaism.

Kurt Bjoring (Interview in Lensch 2006): ...in the end I can say, this is a Jewish melody' and knowing this helps me to interpret the melody. But if I had to prove to someone else, I would have no way to do this. All I can say, my experience tells me 'this is so'.

Irith Gabriely (Homepage 2015): Klezmermusik wie wir sie heute kennen ist stark mit der Kabbala (Mystik des Judentums) verbunden. Man sprach der Klezmermusik die Kraft zu, den Himmel zu öffnen, Engel zu beleben, Wünsche und Gebete direkt in Gottes Ohr zu leiten. Da die Seele bei diesem Ritual die Hauptrolle spielt, sind jüdische Menschen gewohnt, beim Singen, Beten, Komponieren und Musizieren ihre Seele ganz offen nach außen zu präsentieren.

Barbara Kirshenblatt-Gimblet (1998): The klezmer revival accommodates not only historical and aesthetic orientations, but also religious ones. Describing a recent concert by the David Krakauer Trio, Rogovoy writes that „A standing-room-only crowd jammed the pews and aisles of St. James Church on Tuesday night to worship at the altar of klezmer.“ As a metaphor for the enthusiasm of fans, „worship at the altar of klezmer“ suggests that listening to the music is (or is like) a religious experience. Such metaphors are reminders that the term revival has historically been associated with religious revivals.

1.4. Die weltliche „Jiddischkeit“ als entscheidender Bezugspunkt

Rita Ottens/Joel Rubin (2002): Within the united Germany, music which is marked and perceived as „klezmer“ had become an auditory pictogram (a „sonogramm“) to denote „Jew“ and „Jewishness“. (Rubin 1998) ...feststeht, dass das gegenwärtige Interesse an klezmer-Musik nur das wohl offenkundigste Symptom eines allgemeinen neuerwachten Interesses an Sprache, Folklore, Literatur und Musik des aschkenasischen Judentums ist. (CD „Doyres“): ... Versuch, eine von Israel getrennte, eigene ethnische Identität zu schaffen und gleichzeitig die Vorstellung von der Shoa als Zentrum der jüdischen Geschichte abzustreifen. Da die zunehmend rechtslastige Politik der israelischen Regierung gegen die Überzeugung der liberalen bis linken 68er Generation verstieß, begannen die säkularen, gebildete, und meist aus nicht mehr jiddischsprachigen Familien stammenden Juden, sich über ihre gemeinsamen osteuropäischen Wurzeln zu definieren. Klezmer ist ein einfacher Weg zum jüdischen Selbstverständnis in der Diaspora, da die religiöse Seite ausgespart werden kann und weder hebräische, ja nicht einmal jiddische Sprachkenntnisse nötig sind.

Seth Rogovoy (1997): In all its variety, however, klezmer maintains a certain unmistakable essence. At its foundation, it is the expression of the Jewish heart and Jewish soul, filtered through the conversational tones of the violin and the clarinet, and reflective of the very rigors, pains and joys of Jewish life in the diaspora at any particular moment.

Alicia Svigals (Homepage 2015): It's great music -- a deep, rich, complex, beautiful, expressive style which, while being a vehicle of the full gamut of human emotions, is also constantly and always a musical representation of 'Jewishness.' ... it simply sounds 'Jewish' to our ears.

Eine kritische Stimme von Jascha Nemtsov (Weimar 2015): 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.

1.5. Die Weiterentwicklung des historischen Materials für eine Zeit, in der die historischen Bedingungen nicht mehr gegeben sind („Unorthodoxen“, „Fusionisten“)

Frank London (CD „Klezmer Music. A Marriage between Heaven & Earth“): [College-age people who are as familiar with Yiddish music and culture as I am with rock and roll and hippiedom of my youth...] They feel comfortable reinterpreting their identity: writers create Jewish 'zines and trash bands deconstruct holiday songs. I worked with a writer whose poetry used the word „klezmer“ as a metaphor, a symbol as rich and intoxicating as „jazz“ was for the beats. Yiddish culture has become a very strong, visible component of our postfeminist, postmodern artistic/musical/cultural/political environment.

Andy Stateman (CD „Between Heaven & Earth. Music of the Jewish Mystics“): That makes this fusion work is Andy's sensitivity and faithfulness to the emotional intent of each composition. Moreover, the Chassidic melodies he plays are part of the living spiritual tradition which, more than any other single cultural or musical influence, gave birth to

Klezmer. The result is, in Stateman's words „an eclectic urban folk-music based upon the Eastern European Jewish tradition“.

David Rosenberg (Rough Guide CD 2011): In recent years a third generation of klezmer revival has taken the movement in yet another direction. ... they infuse klezmer with hip-hop, retro rock & roll, and even write new compositions, in Yiddish. Klezmer has thrived in the face of fascism, totalitarianism and Western cultural imperialism.

Kurt Bjorling (Interview mit Juliane Lensch 2006): For me the best definition [of klezmer] is to describe the fact that we know that klezmerim played many kinds of music. Any piece of music could potentially come into the repertoire of a klezmer.

Eine grobe Orientierung innerhalb der heutigen Klezmer-Szene kann somit darin bestehen, drei große „Absichten“ oder Gruppen zu unterscheiden:

Die *Authentiker, Ethnologen und Folkloristen*, die sagen, Klezmer sei nur als „historische Musik“ in „historischer Aufführungspraxis“ richtig zu spielen (z.B. Joel Rubin/Rita Ottens, Budowitz); das „Jüdische“ an Kleztermusik wird dann als „Jiddischkeit“ definiert.

Die *Weltmusiker* oder *Jazzler*, die alles, was sie selbst „von Herzen“ spielen, als „Klezmer“ bezeichnen, wobei sie allerdings einen charakteristischen Klezmer-Sound beibehalten (z.B. Feidman, Statman, der sich auf Coltrane beruft); die Musik ist meist pan-religiös und hebt das „Jüdische“ in einem allgemeinen Humansimus auf.

Die *Revival-Bands* und *Fusionisten*, die meist aus politischen oder sogar religiösen Motiven heraus musikalisch unorthodox mit traditionellen Elementen umgehen, die für sie „jüdisch“ sind (z.B. Klezmerim, Sapoznik und andere US-Revival-Bands, aber auch John Zorn); sie wollen meist explizit eine neue Form von „jüdischer Identität“ definieren.

Für Deutschland kann man diese Trias unter die Begriffe

Folkore

Weltmusik

Holocaustpädagogik

fassen, wobei „holocaustpädagogisch“ die Art und Weise bezeichnen soll, wie deutsche Nicht-Juden mit den Bestrebungen nach einer neuen jüdischen Identität umgehen.

2. Die Wortbedeutung aus dem historischen Sprachgebrauch in Liedern bestimmen

Bereits in der traditionellen, historischen Definition von „Klezmer“ schwingt aber noch mehr als die nackte Berufsbezeichnung mit. Diese mitschwingenden Bedeutungsgehalte lassen sich beispielsweise aus Liedertexten erschließen, in denen „Klezmer“ vorkommt. Hier der Sprachgebrauch in drei jiddischen Liedern des Dichter-Musikers Mordechaj Gebirtig (1877-1942, Krakau):

„Schojn schtil is in gessl“: Klezmorim sind hier schlicht die Hochzeits-Tanzmusiker.

| | |
|---|---|
| ... Un dan zu der chupe ss'is lichtik wi baj ssrorim, noch ejn ojgnblik zum harej-at, un dan doss mizwe-tenzl - a frejlechss schpilt, klesmorim! Ch'hob mit majn Ssurelen schojn chassene gehat. | Und dann bei der Trauung – Es ist strahlend wie bei Herrschaften, noch ein Augenblick zum Ja-Wort, und dann das Hochzeitstänzchen – ein fröhliches spielt, Musikanten! Ich habe mit meinem Ssurele schon Hochzeit gehabt. |
|---|---|

„Draj Techterlech“ (Ein Jude verheiratet nacheinander seine drei Töchter. Im Refrain werden seine Gefühle in Wünsche an die Klezmorim projiziert): Klezmorim sind „Projektionsflächen“ .

| | |
|--|---|
| ... Schpilt klesmorim! schpilt mit lebn Schpilt, klesmorim, nemt di klisajn! Sol di ganze welt mit unds aich frejen ...Schpilt, klesmorim, hejbt on schnejdnl! | ...spielt mit Leben ..nimmt die Schalmeien Soll die ganze Welt sich mit uns freuen .. fangt an zu spielen |
| Schpilt klesmorim, far unds machutonim, soln a leb ton ojch amol kabzonim. ...Schpilt, klesmorim! Basezt di kale, schpilt, klesmorim, arojss unds trena ss'lezte betl wet hajnt lejdik wern... | ...für uns Schwiegereltern. Sollen auch mal arme Leute leben. ...“setzt die Braut” (bestimmtes Ritual bei Hochzeit), rühre uns zu Tränen, ...das letzte Bett wird heut leer |

Doss lidl fun goldem land („Klezmer shpil!“ als gefühlsvoller Ruf nach einer besseren Welt!): Klezmorim spielen von einer besseren Welt

| | |
|--|--|
| Oj, nem, guter klesmer , dajn fidl in hant un shpil mir doss lidl fun goldenem land. Amol flegt majn mame mit harz un gefil doss lidl mir singen. Oj, schpil ess mir, schpil! Un her ich doss lidl, doss sisse gesang, dan wert ojfn harz asoj umetik bang - un ss'wilt sich, wi di mame mit harz un gefil, doss lidl mir singen - oj, schpil ess mir, schpil! | Klezmer, nimm deine Fidel in die Hand und spiel mir das Lied vom goldenen Land. Meine Mamma pflegte dies Lied mit Herz und Gefühl mir zu singen - oh, spiel es mir! Und hör ich das Lied, den süßen Gesang, dann wird es umsHerz mir so mutlos bang - und es will, wie die Mutter, mit Herz und Gefühl das Lied mir singen. Oh, spiel es mir, spiel! |
|--|--|

Quelle und Schreibweise: Manfred Lemm 1995 (S. 122, 151, 99). Ein weiteres Beispiel, bei dem der Klezmer als Friedenssymbol verwendet wird, ist „Schpil'sche mir a lidele in jiddisch!“ (Siehe Schülermaterial.)

3. Die Wortbedeutung aus der intuitiven Erfahrung mit der Musik bestimmen

Der Film „In the Fiddler’s House“ zeigt, wie der klassische Geigenvirtuose Itzhak Perlman lernt Klezmermusik zu spielen. Im Verlauf des Filmes wird Perlmans Geigenkunst von vielen Seiten vorgestellt. Wer den Film aufreißt und schneidet, kann vier unterschiedliche Situationen herausgreifen, beispielsweise

- Perlman spielt eine „Jüdische Komposition“ („Reb Itzik’s Nign“, 1. Teil, von Alan Berg) für Geige und Klavier in einer Kirche,
- Perlman spielt zusammen mit dem Krakauer Musiker Sochelow in dessen Wohnung die Melodie eines Liedes von Mordechaj Gebirtig,
- Perlman spielt zusammen mit Mitgliedern von „Brave Old World“ historische Klezmermusik in einem Innenhof („Basarabye“, eine „lebedik doina“ von Bella Gottesman überliefert),
- Perlman spielt zusammen mit der Klezmer Conservatory Band beim Jiddischen Musikfestival in Krakau einen Revival-Klezmer im Bigband-Sound vor einem Massenpublikum („Ale Brider“ nach „Akhdes“ von Morris Wichevsky, 1856-1932).

Die Diskussion der Frage, was an diesen Beispielen vergleichbar/gleich und was unterschiedlich ist, kann sehr ergiebig werden: Alle vier Musikbeispiele könnten heute auf irgendeiner Klezmer-CD erscheinen. Alle haben einen gewissen melancholisch-jiddischen „Sound“, wirken traurig und freudig zugleich. Die Geige spielt trotz recht unterschiedlichen Timbres doch in charakteristisch ausdrucksvoller Weise. Das Gleiche erscheint aber in ganz unterschiedlich formalem Gewand. Kirchen-, Kunst-, Volks- und Tanz-/Unterhaltungsmusik sind Etiketten für das Gehörte. Das Verhältnis von Trauer und Freude ist in jedem Stück anders gestaltet.

Es sind auch andere Video-Collagen und Musikbeispiele denkbar. Im Grunde kann alles, was die vier Dimensionen

- Jüdische Kirchen- oder Kunstmusik (19. Jahrhundert),
- traditionelle jiddische Volksmusik (authentischer Klezmer, um 1900),
- jiddisches Lied aus der Zeit von Widerstand und Verfolgung (1930-45),
- Revival-Klezmer aus den USA (nach 1970)

herangezogen werden. Präziser als das Bepfehlen von Videobeispielen ist jedoch die Arbeit mit Haltung zu unterschiedlichen Musikstücken, wie sie anhand „Schpil’sche mir a lidele“ durchgeführt werden soll.

4. Wortbedeutung versus Musikstilistische „Definition“

Es gibt eine Reihe von „stilistischen“ Merkmalen von Klezmermusik wie

- Verwendung charakteristischer Tonarten (Modi, Skalen),
- Verwendung bestimmter Rhythmen (z.B. Bulgar-Rhythmus),
- Verwendung bestimmter Verzierungen oder Improvisationstechniken,
- Verwendung gewisser Spieltechniken,
- bestimmte „typische“ Instrumente, Bands, musikalische Formen etc.

Die meisten Klezmermusiker/innen jedoch lehnen eine Definition von Klezmermusik mittels derart stilistischer Merkmale ab. (Juliane Lensch hat 2006 fünf Interview veröffentlicht, die diese Einstellung deutlich zeigen.) Klezmer-Tonarten gibt es auch in anderer Balkanmusik, in der türkischen oder arabischen Musik; dasselbe gilt für die Formen und Rhythmen, die in diversen Volksmusiken und Gipsy-Musiken zu finden sind. Dasselbe gilt für die Besetzung der Klezmer-Bands. Lediglich die Spieltechniken werden, da sie Ausdrucksträger sind, immer wieder als sehr spezifisch genannt, obgleich sie nicht für eine erschöpfende Definition taugen.

Heute (2015) wird Klezmermusik in Deutschland oft wie BalkanBeat oder Russendisko konsumiert. Die Klezmerszene scheint sich derzeit in zwei große Lager aufzuteilen: das an Tanzmusik interessierte Balkan-Beat-Publikum, das von neuen osteuropäischen Gruppen angeregt wird, und ein Publikum, das so etwas wie „Herzensmusik“ oder musikalische Holocaustpädagogik erwartet. Die oben angeführte Dreiteilung in Folklore/Weltmusik/Jüdischkeit findet sich in beiden Lagern, sofern sie nicht bereits die deutsche Klezmerszene meiden und sich anders nennen.



<http://heyevent.de/event/1555229761392466/club-concert-im-diagonal-tram-des-balkans-balkan-beat-klezmer>



<http://www.klub-balkanska.de/termine.html> (2015 Konzerte in Leipzig etc. zusammen mit „Rotfront“ und anderen Russendisko-Gruppen).

Auf der CD „BalkanBeats Nr. 3“ sind auch diverse Klezmer-Bands versammelt:



<http://www.eastblok.de/site/artists/v-a-balkan-beats-vol-3/kuenstler/>.

(Vgl. hierzu den Aufsatz „Spil'sche mir a lidele in jiddisch - aber wie?“, Download unter www.musik-for.uni-oldenburg.de/klezmer bei den „Downloads“!)

Schpil'sche mir a lidele in jiddisch

The image shows a musical score for the song 'Schpil'sche mir a lidele in jiddisch'. It consists of four staves of music in 4/4 time. The first staff starts with a D7 chord. The second staff has Cm and D chords. The third staff has Gm, Cm, Gm, and D chords. The fourth staff has Cm and D chords. The melody is written in treble clef with various rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes.

1. Schpil'sche mir a lidele in jiddisch
Derwekn sol es frajd un nischt kejn chidesch
As ale menschn, grojs un klejn, soln es
farschstejn.
Fun mojl zu mojl dos lidele sol gejn.

(Refrain:) Schpil, schpil, Kles(e)merle schpil,
Wejst doch wos ich mejn un wos ich wil.
Schpil, schpil, a lidele far mir.
Schpil a nigndl mit harts und mit gefil!

2. A lidele on siftsn un on trenn,
Schpil asoj as ale soln hern,
As ale soln sen, ich leb und singen ken,
Schejner noch un besser wi gewen.
Refrain

3. Schpil'sche mir a lidl wegn scholem,
Sol schojn sajn scholem und nischt kejn
cholem,
As ale felker grojs und klejn soln take
sich farschtejn,
On krign un on milchomes sich bagejn.
Refrain

4. Lomir singen's lidele zusammen,
Wi gute frajnd, wi kinder fun ejn mamen,
Majn einziger farlang, 's sol klingen fraj
und frank,
Un alemans gesang ojch majn gesang.
Refrain

Text und Schreibweise bis auf erste Zeile
nach Jaldati/Rebling 1985 (S. 228).

Um festzustellen, was den gemeinsamen Kern („das Wesen“) von Klezmer in der Vielfalt von Erscheinungsformen ausmacht, habe ich in einem Seminar 25 StudentInnen eine Collage von Klezmermusik-Titeln vorgespielt und gefragt, was allen Stücken gemeinsam ist. Es handelte sich ausschließlich um Bearbeitungen des Liedes „Schpil'sche mir a lidele in jiddisch“. Keine Student/in hat gesagt, dass hier verschiedene Interpretationen desselben Liedes bzw. derselben Melodie vorliegen.

Daraus ist zu folgern:

- Was Klezmermusik im Kern ausmacht, haftet nicht an einer notierten Melodie.
- Wie beim Realbook-Jazz ist die notierte Musik nur Erinnerungsstütze für eine Musik, die nicht in den Noten steht.
- Die Melodie „Schpil’sche mir a lidele“ erscheint als Konkretisierung eines „Modus“. Ein solcher Modus ist (wie ein Rag oder Maqam) ein charakteristischer musikalischer Ausdruck.
- Das Moment, das die Einheit dieser Musikbeispiele stiftet, kann mit „Aura“ oder mit „musikalischem Gestus“ bezeichnet werden.

Angemessener erscheint allerdings eine tätigkeitspsychologische Bezeichnung, die sich nicht - wie „Aura“ - auf die Musik, sondern auf die musizierenden Menschen bezieht: eine spezifische Herangehensweise an Musik, eine Präsentationsart oder kurz eine „Haltung“.

In der vorliegenden Unterrichtseinheit gehen wir davon aus, dass es pädagogisch sinnvoll ist, die Haltung „Klezmer“ verstehen und eventuell selbst einnehmen zu können. Dabei arbeiten wir mit „äußeren“ Haltungen, um „innere Haltungen“ zu erkunden.

Um eine fremde „Haltung“ zu erkunden, zu verstehen und gegebenenfalls in die eigene Haltung integrieren zu können, müssen wir uns so gut wie möglich in die Haltung des Klezmermusikers einfühlen. Wir müssen uns dabei *nicht* in die Person des Klezmermusikers, in den armen, herumziehenden, zum Tanz aufspielenden Juden einfühlen. Wir müssen uns vielmehr in die Art und Weise einfühlen, wie dieser Jude „Musik“ versteht, ausübt, praktiziert und einsetzt.

Die Haltungsvielfalt von „Klezmer“ wird durch die Phantasien der Schüler/innen bestimmt. Koordinaten, innerhalb derer sich solche Phantasien bewegen können (und sollen), sind einerseits konkrete Abbildungen – sowohl historische Fotos, als auch Gemälde/Grafiken und „fiktinoale“ Bilder -, andererseits unterschiedliche Musikstücke, die einen musikalischen „Kern“ in unterschiedlichen musikalischen „Haltungen“ (= „Interpretationen“) vorführen.

1. Abbildungen von Musiker/innen

An geeigneter Stelle – entweder vor der Standbildarbeit in der Absicht, für „Bildhaftes“ zu sensibilisieren, als Bestandteil der Standbildarbeit oder im Anschluss an die Standbildarbeit als vergleichende Diskussionsgrundlage – können Abbildungen von Musikern und Musikgruppen verwendet werden. In den Schülermaterialien sind hierfür Bilder enthalten:

(1) Marc Chagall, der in seinem Heimatort Witebsk Klezmermusiker erlebt hat, konnte in den 1910 bis 1923 entstandenen Geiger-Bildern äußere und innere Haltungen darstellen. Wir können diese Darstellungen heute, weil wir keine direkten Erfahrungen mehr haben, als Ausgangspunkt von Einfühlung nehmen. Viele Momente, die an der äußeren Haltung des „grünen Geigers“ als unrealistisch erscheinen, sind als Ausdruck einer inneren Haltung durchaus glaubwürdig. Das vorliegende Bild ist 1923-24 entstanden. Es ist im Guggenheim-Museum New York ausgestellt, 198x108 cm groß – also lebensgroße! – und gab die Anregung zum Titel „Fiddler on the Roof“ des Musicals „Anatevka“.

(2) Eine Zigeunerkapelle mit dem Geigenvirtuosen Taraf de Haidouks aus Clejani

(Walachei) im Vordergrund. „Wie kann der wohl so gut spielen?“ mag sich ein „klassisch“ ausgebildeter Geiger fragen. Die Antwort ist zu hören auf Track 5 der CD 1 der Kollektion „Road of the Gypsies“, 1996 hg. von Network, Frankfurt/Main.

(3) und (4) Auch die zwei Folklore-Geiger (aus Peru und England) halten ihre Geige ganz weit vorn und klemmen sie nicht unters Kinn.

(5) und (6) Die „klassisch“ ausgebildeten Geiger/innen haben ihre Geige fest unters Kinn geklemmt, damit die linke Hand sich frei auf dem Griffbrett bewegen kann. Dies gilt für „große“ jüdische Geigenvirtuosen (hier Isaac Stern) ebenso wie für Pop-Stars (hier Vanessa).

(7) und (8) Zwischen-Haltungen nehmen die beiden jüdischen Straßenmusiker ein. Sowohl Zisl im Vilnaer Ghetto, als auch die Abbildung eines Bettlers aus dem Warschauer Ghetto zeigen, dass die jüdischen Klezmerim im 20. Jahrhundert teils klassisch beeinflusst waren, teils noch in der Folk-Tradition standen. „Zisl“ wurde in Deutschland durch das Cover der LP „Wacht Oj! Jiddische Arbeiter- und Widerstandslieder“ von Hai und Topsy Frankl, FolkFreak 1981, bekannt, befindet sich im Besitz des YIVO. Das Bettler-Bild ist der Foto-Dokumentation des deutschen Soldaten Joe J. Heydecker „Das Warschauer Ghetto entnommen.

Die äußeren Haltungen der Bilder 1-4 sind durch folgende Merkmale gekennzeichnet:

Die Musiker halten die Geige meist weit unten, im heutigen Sinne also „falsch“. Diese Haltungen waren vor dem 19. Jahrhundert auch in der Profiszene möglich und finden sich heute noch bei Folklore-Fiddlern, erscheinen aber Geigerinnen und Geigern, die heute „klassisch“ studieren, als bewegungshemmend.

Die Musiker halten die Geige meist entgegen der heute herrschenden Doktrin eher mit dem Kinn als zwischen Backenknochen und Schulter. Die Geige sitzt dadurch nicht sehr fest, sodass Bewegungen der linken Hand nicht „frei“ verlaufen können.

Die Musiker halten die Geige nach vorn und nicht seitwärts. Da der Blick meist über die Geige hinweg streift, ist der Blick also auf das Publikum hingewandt und nicht von ihm weg.

Diese Merkmale äußerer Haltungen können im Hinblick auf innere Haltungen interpretiert werden:

Die Augen der Musikerin sind über die Geige hinweg auf das Publikum gerichtet. Bei der heutigen, klassischen Haltung ist das ja nicht der Fall: die Musikerin blickt „in die Geige“ oder „in sich hinein“ - dies gilt für Klassik und Pop.

Folkloremusiker hingegen nehmen mit dem Publikum Blickkontakt auf. Sie präsentieren keine („autonome“) Musik, hinter der sie als Person verschwinden müssten.

Der Musiker kann zu seinem eigenen Spiel singen, was er - ganz im Gegensatz zum klassischen Geiger - ja auch oft tut.

Eine weitere Folge dieser Haltung ist, dass die schnelle Virtuosität leidet. Sie ist zwar noch möglich, wird aber wackeliger. Und die Intonation und Tongebung (Bogenführung) ist ebenfalls grober, unausgeglichener. (Hierzu können Schüler/innen, die gut Geige spielen können, selbst Experimente anstellen.)

Und schließlich kann ein Musiker mit der typischen Klezmer-Haltung auch gehen, ein räumliches Ziel verfolgen ohne zu stolpern.

Bei der „klassischen“ Haltung tritt die MusikerIn hinter der Musik zurück. Sie blickt vom Publikum weg, in die Geige, in die Musik hinein. Die Kommunikation zwischen MusikerIn als Mensch und Publikum ist unwichtig. Wichtiger ist, dass die MusikerIn eine Botschaft, die in der Musik enthalten ist, vermittelt. Dies ist auch der Standpunkt Giora Feidmans, für den der Musiker nur ein „Gefäß“ ist, durch das die Musik hindurch fließt. Dass in der Realität des Musiklebens diese Ideologie scheinhaft ist, beweist neben Feidman selbst auch das Virtuositentum seit dem 19. Jahrhundert, an dem sich Spitzen-Klezmorim ja auch beteiligt haben.

Bei der „Folklore-Haltung“ hält der Musiker das Publikum fest im Auge. Er „spricht“ zu ihm und verwendet dazu die Geige als Instrument. Er kann auch sprechen, singen und sich bewegen. Die Kommunikation findet zwischen Menschen statt, die Musik ist nur ein Mittel. Unter dieser Konstellation leidet die Virtuosität und der makellose Ton.

Die beiden Bilder jüdischer Ghetto-Musiker zeigen „Zwischenstadien“. Als Straßenmusiker sind beide Personen noch der Folklore-Haltung verhaftet. Gleichzeitig wirken beide Musiker in sich gekehrt, womit sie sich allerdings noch nicht der klassischen Haltung annähern. Zisl aus Vilna beispielsweise singt zu seinem ein-saitigen Spiel. Der Warschauer Bettler ringt offensichtlich bitterer Kälte seine warmen Töne ab. Kann sein, dass sie es aufgegeben haben, für ein (zahlendes) Publikum zu spielen, weil es das nicht mehr gibt. Daher spielen beide für sich selbst.

Alle Folklore-Haltungen und Übergangsstufen zur „klassischen“ findet man auch bei den Abbildungen der Klezmer-Musikgruppen (Schülermaterialien zu Kapitel 1 „Lusige Sachen“ - Los geht's!). Die Nähe der zunächst skurril wirkenden Chagall-Bilder zu den Folklore-Haltungen und authentischen Klezmer-Abbildungen ist verblüffend. Chagall hat offensichtlich nicht phantasiert, sondern versucht, durch Überzeichnung der äußeren Züge die innere Klezmer-Haltung herauszuarbeiten.

2. Musikbeispiele mit unterschiedlicher musikalischer Haltung

Hierzu das Video https://www.youtube.com/watch?v=UQF3e_zk4V4!

Es gibt zahlreiche Musikaufnahmen von „Schpil'sche mir a lidele in jiddisch“ mit und ohne Text unter der Bezeichnung „jiddische Lieder“, schlicht „Klezmer“ oder „Jiddisch Tango“. Die Melodie ist auch als jüdisches Gebet „Yismekhu v'malkhushko“ („sie sollen frohlocken unser Königreich“) bekannt (siehe unten Einspielung 2). Jede Musikeinspielung bringt eine Variante der Haltung „Klezmer“ zum Ausdruck. Ziel der Arbeit mit Haltungen zu diesen Musikbeispielen ist es, anhand einer Vielfalt von äußeren Haltungen für die innere Haltung „Klezmer“ zu sensibilisieren. Ausschnitte der folgenden fünf Musikbeispiele sind auf dem Youtube-Video enthalten:

(1) „A lid fun scholem“ (Text: I. Koplier, Melodie: H. Kon), gesungen von Lin Jaldati

Private Aufnahme von Eberhard Rebling, der Lin Jaldati am Klavier begleitet. Die gesungene Fassung findet sich in der Sammlung „s brent, briderlech, ‘s brent“ von Lin Jaldati und Eberhard Rebling, Rütten & Loening Berlin 1981 (Neuaufgabe einer Ausgabe aus dem Jahr 1966).

Kommentar: Jaldati und Rebling machen aus „Schpil’sche mir“ ein echtes Friedenslied. Der Text des Liedes spitzt sich immer mehr zu in „alle Völker sollen sich versteh’n“ und „von Mund zu Mund dies Lidele soll geh’n“. Das Lied atmet die herrschende Friedens-Ideologie der DDR und impliziert Kritik am Staat Israel. Als Rebling die vorliegende Aufnahme gemacht hat, war es schwierig, in der DDR jüdische Lieder zu singen, da dies als Angriff auf die Solidarität mit den Palästinensern aufgefasst werden konnte. Daher werden jiddische Lieder als antifaschistische oder – allgemeiner – Friedenslieder dargeboten. Lin Jaldati singt vorbildliches Jiddisch, wobei allerdings zu bedenken ist, dass man trotz der Vereinheitlichung der ca. 100 jiddischen Dialekte im 19. Jahrhundert nie von „dem“ Jiddisch sprechen kann. Dennoch kann Jaldatis Aussprache zum Erlernen der Aussprache verwendet werden. Die Klavierbegleitung von Eberhard Rebling zeigt, dass Jaldati in der Regel vor einem bürgerlichen Konzertpublikum aufgetreten ist.

(2) „YISMEKHU“ (trad./Alpert) von Brave Old World

Text im Booklet: In memory of Leon (Aba Leyb) Schwartz (1901-1990), klezmer violinist par excellence, who bore the Jewish spirit of Bukovina through nine decades. Embodying pure love, he was my teacher, mentor and friend for nearly ten years. His delight in both spiritual and wordly dominions found expression in tunes like Yismekhu... May his memory be for a blessing . (Michael Alpert)

Kommentar: „Brave Old World“ ist eine in der Besetzung oft wechselnde Revival-Band, die heute von sich sagt, dass sie die „ewige Diskussion um das Authentische“ endlich (für sich) beendet habe. Die vorliegende Musik klingt aber noch weitgehend „authentisch“. - Notenbeispiel hierzu am Ende des Kapitels.

(3) „Freylekh“ (trad., Arr: Hankus Netzky) von The Klezmer Conservatory Band.

Text im Booklet: ... a wellknown bulgar inspired here by the playing of Sid Bekerman and the arrangement of Sammy Musiker.

Kommentar: Die im Booklet genannten Musiker gehören zu der Generation US-amerikanischer Klezmermusiker, die Vorbild des Revivals gewesen sind. Das Arrangement selbst ist extrem „schmissig“ und zeigt, dass die Spieler/innen den Text wohl kaum kennen geschweigedenn beachten. - Das Lied soll ein „Bulgar“ sein (vgl. dazu Kapitel 8.)

(4) “Shpiel Zhe Mir a Liedele” (H. Kon, arr. G. Feidman) von Giora Feidman.

Text im booklet: What feelings pour from his clarinet as Giora Feidman plays this melody... a melody that was one of the very first ever taught to him by his father.

Kommentar: Feidman „inszeniert“ Authentizität. Das Lied erfüllt sich bei ihm mit religiösem Pathos und tiefster Tragik. Der Hinweis auf Feidmans Vater soll ebenfalls die Authentizität betonen. Vater Feidman emigrierte nach Argentinien und war selbst Klezmer. Feidman strebte jedoch, wie viele Klezmerim schon im 19. Jahrhundert, weg von der Gebrauchs- hin in die Konzertmusik. Er wurde klassisch ausgebildet und bekam eine Anstellung im Israel Philharmonic. Später transportierte er Klezmer in den Konzertsaal, wofür das hier vorgestellte extrem ausgefeilte Arrangement ein hörbares Beispiel ist.

(5) „Jiddisch Tango“ der LP „Jiddische Lieder 3“ von Espe.

Text im Beiheft: Worte und Melodie: unbekannt. „Jiddisch tango“ zählte zu den bekanntesten Ghetto- und Lagerliedern und ist eine Überarbeitung bzw. Ergänzung eines ähnlichen Liedes, das noch vor dem Krieg entstanden war. Text: „Schpil sche mir a tango ojs in jiddisch,/Sol dos sajn misnagdisch oder chassidisch. As di bobele alejn/ Sol kenem dos farschtejn/ Un take a tenzele gejn.“

Kommentar: Die deutsche Gruppe Espe gehört neben Zupfgeigenhansel und „Hai & Topsy Frankl“ zu den ersten, die jiddische Lieder in den 70er Jahren in der BRD aufgeführt haben. Da diese Aufführungspraxis politisch motiviert war, lag ein Schwergewicht auf Liedern aus dem jiddischen Widerstand gegen die Deutschen Nazis, auf KZ- und Ghetto-Liedern. Der „Jiddisch Tango“ ist eine selbst-ironisierende oder auch „taktische“ Bearbeitung des Originals, das den Text weitgehend verdreht. – Der vorliegende Musikausschnitt ist das Vorspiel zu dem gesungenen Teil. -- In Kapitel 12 werden noch weitere Versionen des „Yiddish Tangos“ auf die Melodie „Schpilsche mir a lidele“ vorgestellt.

Durchführungshinweise

1. Vorübungen, falls Standbildarbeit nicht bekannt ist

Der Raum wird leer geräumt, die Schüler/innen bewegen sich im Raum in Gehhaltungen, die die Lehrer/in vorgibt: „einen Koffer schleppend“, „vergnügt hüpfend“, „zu spät zum Bus!“ oder einfach „traurig“, „erleichtert“, „unsicher“, „ängstlich“ oder „es ist stockfinster“, „in einer Höhle“, „unter einem Schrank durch kriechen“. Immer wieder ruft die Lehrer/in „Stop!“ Bei diesem Ruf frieren alle Schüler/innen schlagartig ein. Ohne Kopfbewegung sollen sie sich umschauen, wie die anderen dastehen. Dann geht's weiter.

Dasselbe mit Musik. Wenn die Musik anhält, frieren wieder alle ein. Die Gehhaltungen werden verbal vorgegeben. Später kann auch unterschiedliche Musik verwendet und passend dazu gegang werden.

Das Gehen und Einfrieren ist einerseits eine Vorübung zum Arbeiten mit Standbildern und Haltungen. Zugleich zwingt es, so ausdrucksvoll wie möglich zu gehen, da bei geringem Gehausdruck oder schlampigem Gehen das durch Einfrieren entstandene Bild ebenfalls schlecht wird.

2. Lehrer/in modelliert ein Standbild

Das Chagall-Bild vom „Grünen Geiger“ (vgl. [Schülermateria 1](#)) wird gut sichtbar an die Wand projiziert. Die Lehrer/in wählt eine Schüler/in aus und modelliert diese als „Grünen Geiger“. Das Standbild sollte möglichst auf Stühlen oder Tischen – also sehr hoch – stehen.

Wenn das Standbild steht, können alle Schüler/innen um es herum gehen und es betrachten, aber nicht berühren. Die Schüler/innen können das Bild verändern, müssen aber, nachdem sie es verändert sagen, warum sie es verändert haben.

Standbilder allgemein: Ein „Standbild“ erfordert zwei Personen: diejenige, die das Standbild baut (modelliert), und diejenige, die modelliert wird, d.h. das Standbild darstellt. Das Modellieren eines Standbildes erfolgt gemäß einer Aufgabenstellung, die meist darin besteht, dass das Standbild eine bestimmte „Figur“ oder eine Figur in einer bestimmten Situation oder eine Relation zwischen zwei Figuren darstellen soll.

Das Ein-Personen-Standbild: Die Person, die ein „Standbild“ modellieren soll, sucht sich eine Person aus, die ihren Vorstellungen von der darzustellenden Figur entspricht. Die Person, die zum Standbild modelliert werden soll, ist passiv - wie eine Drahtpuppe - und lässt sich in jede gewünschte Haltung bringen. Sie antizipiert keine Haltung und versucht nicht, selbst eine Interpretation vorzunehmen. - Die modellierende Person spricht nicht, gibt also keine verbalen Anweisungen. Nur den Gesichtsausdruck macht sie vor, ansonsten gibt es auch kein Vor- und Nachmachen. Sie betrachtet das Standbild aus unterschiedlichen Perspektiven und modelliert so lange, bis das Bild dem entspricht, was sie sich vorgestellt hat und was der jeweiligen Aufgabenstellung entspricht.

3. Standbilder und Haltungen zu Musik

Es werden fünf Kleingruppen gebildet zu je mindestens drei Schüler/innen, jede Gruppe erhält ein Musikbeispiel. Die Gruppen sollen sich ein Zwei-Personen-Standbild ausdenken, das zur Musik passt und folgende Situation darstellt: ein Klezmer spielt auf einem Instrument, ein Zuhörer bittet ihn „spiel, spiel, Klezmer spiel!“

Herrichten der Musikbeispiele:

Das oben genannte Youtubevideo enthält alle fünf Musikbeispiele „open source“. Man kann die Musikbeispiele von dort verwenden, mittels eines gängigen Download-und-Mp3-Wandlungsprogramm extrahieren und mittels Audacity oder dgl. schneiden und abschließend auf mp3 überspielen.

Da die Vorführung von Youtubevideos derzeit in engem Zeitrahmen erlaubt ist, ist dies Verfahren gerade noch innerhalb der Grenzen der Legalität.

Alternativ kann man sich per E-Mail an Wolfgang Martin Stroh wenden und die Musikbeispiele leihweise zugeschickt erhalten. Eine Übernahme der Musikbeispiele auf die vorliegenden CD-ROM - die erklärtermaßen einfachste Lösung! - ist juristisch problematisch und daher unterlitten.

In jedem Fall sollten am Ende der Vorbereitung fünf Schüler-Smartphones (mit Lautsprecher) mit den fünf Musikbeispielen gefüttert sein, es sei denn, die Lehrer/in hat (wie ich) einfache tragbare mp3-Player mit Lautsprecher (kosten 50 Euro pro Stück) und alle Musiken auf einer eignen CD zu Hause.

Mehr-Personen-Standbilder: Standbilder, die aus mehreren Personen bestehen, können von einer oder mehreren Personen modelliert werden. Das „Zusammensetzen“ des Standbildes aus mehreren Personen erfolgt immer zeitlich nacheinander, so dass jede neu hinzugefügte Figur zu den bereits vorhandenen in Beziehung gesetzt werden kann..

Zurück im Klassenzimmer: Die Lehrer/in spielt ein Musikstück vor. Die jeweilige Kleingruppe erkennt ihr Musikstück und baut ihr Standbild auf. Eine Schüler/in sagt kurz, was sich die Gruppe gedacht hat. Anschließend soll das Standbild „kommentiert“ werden: Hilfs-Ich, Ummodellieren, weitere Personen dazu Stellen. – Dieser Vorgang wiederholt sich fünf Mal, wobei die Lehrer/in die Art des „Kommentierens“ je nach Bild variieren sollte.

Szenische Arbeit mit Standbildern („Kommentieren“): Die Deutung von Standbildern erfolgt meist durch „Kommentierung“. Dabei wird nicht über die Bilder diskutiert, sondern mit den Bildern szenisch gearbeitet. Hilfs-Ich: Die wichtigste Form der Kommentierung ist das Hilfs-Ich. Eine nicht beteiligte Teilnehmer/in oder die Spielleiter/in tritt hinter eine Person des Standbildes und spricht einen Satz in Ich-Form, der zum Ausdruck bringt, was die (Standbild-) Person nach Meinung der Teilnehmer/in oder Spielleiter/in gerade denkt.

Standbild ummodellieren: Das Standbild kann auch verändert (ummodelliert) und die jeweilige Veränderung verbal begründet werden. Zum Beispiel: „Ich habe die Person aufrechter gestaltet, weil ich finde, dass sie nicht stolz genug dastand...“

Befragung: Eine andere, bereits aus der reinen Haltungs-Arbeit hinausführende Art der Kommentierung ist die Befragung: eine Zuschauer/in stellt an eine Person des Standbildes eine Frage, die diese - aus ihrer Rolle heraus! - auch beantwortet. „Technische“ oder ähnliche Meta-Fragen sind nicht erlaubt. Die Fragende kann selbst eine Figur sein und aus ihrer Rolle heraus fragen, sie kann aber auch als Außenstehende fragen. Fragen sind um so produktiver, je genauer sie sich auf das Standbild und die Körperhaltung beziehen (zum Beispiel: „Sag mir, warum Du den Kopf so senkst? Bist Du traurig oder denkst Du nach?“). Nicht sonderlich produktiv sind allgemeine Fragen („Wie fühlst Du Dich so?“).

4. Musik-Stop-Standbild-Verfahren

Alternativ zur Standbild-Kleingruppenarbeit oder ergänzend kann das nach dem „Grünen Geiger“ von Chagall modellierte Standbild oder aber das erste der Bilder aus der Kleingruppenarbeit aus Ausgangsstandbild genommen werden. Nun werden die Musikstücke (pausenlos als Collage) eingespielt. Alle hören zu.

Beim zweiten Durchspielen der Musikstücke können Schüler/innen „Stop!“ rufen, wenn ihrer Meinung nach die Musik nicht mehr zum Bild passt. Die Musik hält sofort an. Die „Stop!“-RuferIn verändert das Bild. Und so weiter bis zum Schluss. Bei Meinungsverschiedenheiten wird das Verfahren so lange wiederholt, bis eine konsensfähige Bilderfolge erreicht ist.

Falls es eine übersichtliche Menge von Veränderungen gegeben hat (circa 4 bis 5 sind das Maximum), können die Veränderungen als „Choreografie“ zur Musik durchgespielt werden. Die für eine Veränderung verantwortliche Schüler/in klatscht bei „ihrer Stelle“ in die Hände und das Standbild ändert sich (ohne Musik-Stop) ruckartig.

Standbilder anhand der Musik überprüfen: Wenn Standbilder ohne Bezug zu Musik erstellt worden sind, so können diese anhand der Musik überprüft werden: die Musik wird abgespielt und es

wird mit szenischen Mitteln „diskutiert“, ob der Gestus der Musik zum jeweiligen Standbild passt. Es kann sich auf diese Weise zeigen, dass szenische Phantasien der TeilnehmerInnen oft erheblich weiter gehen, als es die Musik zulässt. Mit anderen Worten: die Musik interpretiert, legt etwas fest, was von der Aufgabenstellung her noch offen ist. Allerdings ist auch das Umgekehrte möglich: die Musik führt eine Ambivalenz ein, die die Aufgabenstellung gar nicht zu enthalten schien.

Musik-Stop-Standbild-Verfahren: Eine Abfolge mehrerer „Musik-Überprüfungen“ ist das Musik-Stop-Standbild-Verfahren: Bevor die Musik gespielt wird, muss ein Standbild errichtet worden sein. Dann wird die Musik eingespielt. Die ZuschauerInnen hören auf den musikalischen Ablauf und vergleichen diesen mit dem Standbild. Sobald eine ZuschauerIn der Meinung ist, dass das Standbild nicht mehr zur Musik passt, ruft sie „Stop!“ Die Musik hält an und die Stop-RuferIn verändert das Standbild. Dann geht die Musik weiter. Bei diesem Verfahren werden die szenischen Implikationen der Musik sehr genau erfasst und angeeignet - vorausgesetzt, die TeilnehmerInnen können genau auf die Musik hören, haben den Mut „Stop!“ zu rufen und die Fähigkeit, Standbilder zu modellieren. Sind diese drei Voraussetzungen erfüllt, so geht das Musik-Stop-Standbild-Verfahren relativ flüssig über die Bühne. Es kann durchaus mehrfach hintereinander durchgeführt werden, weil immer wieder neue Ideen eingebracht werden können. Die TeilnehmerInnen, die das Standbild bilden, können kaum länger als 2 bis 3 Minuten ruhig stehen. Da das Standbild, während die Musik spielt, aber nicht aufgelöst werden sollte, können die TeilnehmerInnen von Standbild zu Standbild ausgetauscht werden: Wenn eine TeilnehmerIn „Stop!“ ruft, löst sich das alte Standbild auf, die TeilnehmerInnen, die das Bild gebildet haben, setzen sich, die „Stop!“-RuferIn sucht neue TeilnehmerInnen aus und modelliert mit diesen das neue Standbild.

Szenen im Stop-Standbild-Verfahren:



Dramaturgie dieser Szenen: Beginnend mit einer eher tänzelnden Haltung wird die ZuhörerIn nachdenklicher bis der Musiker sich abwendet, was eine flehende Geste der ZuhörerIn auslöst. Letztere wird im Schlußbild fast gebetsartig bittend...

5. Standbilder, Abbildungen und Musik

Es stehen jeweils der Hälfte der Klasse vier Fotos zur Verfügung (Schülermaterial: 1,3,5 und 7 sowie 2,4,6 und 8). Die Fotos sollen so in einer Reihe angeordnet werden, dass sie möglichst gut zu den vier Teilen der Musik-Collage passen. Sodann werden vier Standbilder nebeneinander aufgestellt. – Gegenseitige Vorführung (mit Musik).

Diskussion

In der Diskussions- und Reflexionsrunde können alle Musik-Bild-Text-Aspekte zur Sprache kommen. Besonders gut ist es, wenn die früheren Standbilder digital fotografiert worden sind und für die Diskussion nochmals alle angesehen werden können. Die einzelnen Bilder sollten nicht nochmals „verbalisiert“ oder „kommentiert“ werden. Stattdessen können Erfahrungen als Modellierthe oder Beobachtungen über die „Bildlichkeit“ von Musik oder wertende Einschätzungen der verschiedenen Interpretationen des Musikstücks gegeben werden.

Zusatzinformation zu „Yismekhu“ (gespielt von Brave Old World): Auf folgendem Link hört man eine (unbekannte) ukrainische Gruppe ein „Yishmekhu“ spielen, bei der ab 1min:22sec dann die Melodie „Schpil'sche mir“ auftaucht:

<http://www.shtetlinks.jewishgen.org/Mukacheve/mp3player/mp3/Yishmekhu.mp3>

Stacy Phillip hat von der LP „Global Village 109“ eine Version des Geigers Leon Schwartz transkribiert. An dieser Version hat sich „Brave Old World“ orientiert. 1986 hat diese Gruppe (die seit ihrer Gründung viele Personal-Mutationen durchlaufen hat) ein Leon-Schwartz-Konzert gegeben, das teilweise unter Youtube zu sehen/hören ist:

<https://www.youtube.com/watch?v=jE53t9OC96A>. Kommentar: „This concert was produced and videotaped by Itzik Gottesman at the Yungtruff Conference in NYC on April 20 1986. Becky Miller and Michael Alpert, second fiddle and Jerry Kislinger on bass.“

„Yismekhu“ ist der Anfang von Psalm 96, der mittags am Sabbath gesungen wird. Dazu gibt es eine verbreitete hebräische Melodie, die gewisse (ferne) Ähnlichkeiten mit „Schpil'sche mir“ hat, aber nicht unbedingt als „Vorlage“ dienen kann. Von den zahlreichen Aufnahmen unter Youtube empfehle ich eine, die eine authentische Familienszene in Moskau 2010 wieder gibt. Die Melodie ist gut zu erkennen: <https://www.youtube.com/watch?v=w80NMfBYocE>

Hier nun die Transkription von Phillips, die weitgehend mit unserer 2. Fassung (Brave Old World) übereinstimmt:

This musical score is for guitar, written in D minor (one sharp, two flats) and 3/4 time. It consists of seven staves of music, numbered 1 through 26. The key signature is D minor, and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as treble clef, notes, rests, and accidentals. Chord symbols are placed above the staff: D (dominant), Cm (tonic), and D (dominant). Measure numbers 1, 5, 8, 13, 17, 21, and 26 are indicated at the beginning of their respective staves. The piece features several triplet markings (indicated by a '3' below the notes) and trills (indicated by 'tr'). A first and second ending bracket is present between measures 8 and 17. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 26.

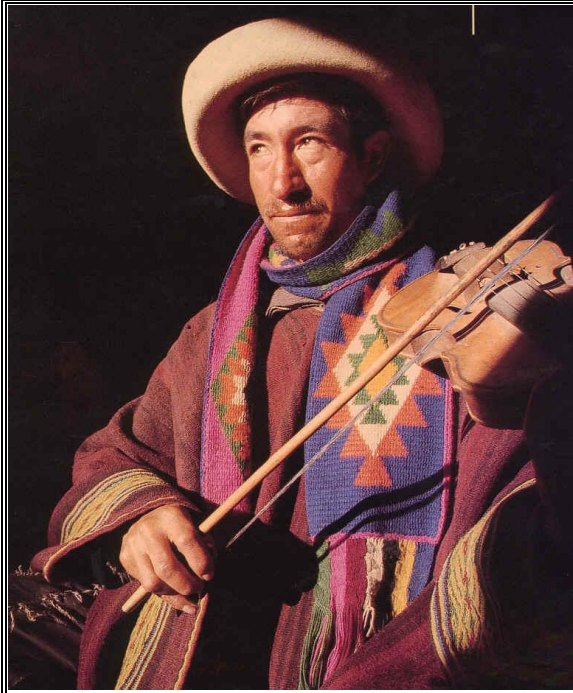
Schülermaterialien zu Kapitel 2



1



2



3



4



5



6



7



8

Schpil'sche mir a lidele in jiddisch

The image shows a musical score for the song 'Schpil'sche mir a lidele in jiddisch'. It consists of four staves of music. The first staff is the melody, starting with a D7 chord. The second and third staves are accompaniment, with chords Cm and D. The fourth staff is a continuation of the accompaniment, with chords Cm and D. The music is in 4/4 time and features a mix of eighth and quarter notes.

1. Schpil'sche mir a lidele in jiddisch
 Derwekn sol es frajd un nischt kejn chidesch
 As ale menschn, grojs un klejn, soln es farschstejn.
 Fun mojl zu mojl dos lidele sol gejn.

(Refrain:) Schpil, schpil, Kles(e)merle schpil,
 Wejst doch wos ich mejn un wos ich wil.
 Schpil, schpil, a lidele far mir.
 Schpil a nigndl mit harts und mit gefil!

2. A lidele on siftsn un on trejn,
 Schpil asoj as ale soln hern,
 As ale soln sen, ich leb und singen ken,
 Schejner noch un besser wi gewen.
 Refrain

3. Schpil'sche mir a lidl wegn scholem,
 Sol schojn sajn scholem und nischt kejn cholem,
 As ale felker grojs und klejn soln take sich farschtejn,
 On krign un on milchomes sich bagejn.
 Refrain

4. Lomir singen's lidele zusammen,
 Wi gute frajnd, wi kinder fun ejn mamen,
 Majn einziger farlang, 's sol klingen fraj und frank,
 Un alemans gesang ojch majn gesang.
 Refrain

derwekn = erwecken
 chidesch = neidisch (eigentlich
 „wundersam“)
 mojl = Maul, Mund
 nigndl von „nign“ = Lied ohne Worte
 siftsn = Seufzern
 trejn = Tränen
 asoj = damit („als so“)
 gewen = vorher („gewesen“)
 scholem = Frieden
 cholem = Traum
 take = wirklich
 milchome = Krieg
 bagejn = vergehen, aufhören
 lomir = lasst uns („lass mir“)
 mamen = Mama
 alemans = jedermanns
 ojch = auch