

Rezensionen zu:

Aaron Eckstaedt, Jiddische Musik in Deutschland, Philo Verlagsgesellschaft mbH, Berlin/Wien 2003. 342 S., kartoniert, ISBN 3-8257-0302-9

nmz 2003/7-8, 52. Jahrgang, S. 40. Von Wieland Ulrichs.

Der neue Nestor der Jiddisch-Szene

Der Sänger und Akkordeonist Aaron Eckstaedt: Klezmer in Deutschland

Was ist Klezmer-Musik und was ist Klezmer-Musik in Deutschland? Eine eindeutige Antwort gibt es nicht; dazu ist die „neue deutsche Klezmer-Szene“ zu bunt und zu vielseitig. Dennoch hat ein (Klezmer-) musikalischer Tausendsassa vor kurzem eine Beschreibung in Buchform vorgelegt, die auch Widersprüchlichkeiten und Problemen nicht aus dem Weg geht und für Laien wie für Fachleute auf lange Zeit ein Standardwerk bleiben wird.

Aaron Eckstaedt, Jahrgang 1968, steht mit seinem Akkordeon allein auf der Bühne – und die Bühne ist voll. Spielt er nicht gerade ein funkensprühendes Klezmer-Stück, so singt er „a jiddish Lidele“, das unter die Haut geht. Oder er sitzt auf der Bühnenkante und erzählt Haarsträubendes, so etwa die jüdische Weltgeschichte in wenigen Minuten – auf Jiddisch. Das Publikum liegt ihm staunend und lachend zu Füßen und wagt erste Zwischenrufe. Eckstaedt kontert gleichermaßen schlagfertig wie humorvoll – auf Jiddisch.

Eckstaedt ist promovierter Musikwissenschaftler, Mitglied der Jüdischen Gemeinde Berlin, gewann mit seinem Akkordeon diverse Preise, spielt darauf auch Experimentelles und Bach und Tango, und als Schauspieler stand er auf verschiedenen Bühnen. Teile seines Solo-Programms sind zu hören auf der CD „nisch kejn konzert. klesmer, jiddische lieder, geschichten“ (Westpark-music Köln). Ja: Eckstaedt schreibt „klesmer“ mit S, weil die Leute das Z der amerikanischen Schreibweise nicht als stimmhaftes S (wie in „Seil“) erkennen wollen...

Koscher muss das Essen für ihn nicht sein, da ist Eckstaedt genau so ungezwungen wie bei der Auseinandersetzung seiner vielen Talente mit einem zentralen Anliegen, dem Judentum. Doch bei allem Humor und aller Virtuosität: Wie fühlt man sich als musizierender junger Jude in Deutschland? Gehört man wie selbstverständlich dazu oder ist man Außenseiter?

Auf solche Fragen gibt es immer

nur individuelle Antworten. Vielleicht auch, um der eigenen Antwort näher zu kommen, hat Eckstaedt eine Art Enquete der deutschen Klezmer-Szene durchgeführt und veröffentlicht: „Klaus mit der Fiedel, Heike mit dem Bass...“ Jiddische Musik in Deutschland; Philo Berlin/Wien 2003, circa 350 S., 25,- Euro, ISBN 3-8757-0302-9. Einleitend gibt der Autor einen Überblick über jiddische Musik in Deutschland nach 1945, nennt Namen und Zusammenhänge.

Ursprünge und zentrale Einflüsse der deutschen Klezmer-Szene sind vielfältig und recht unterschiedlich, sie reichen von Giora Feidman einerseits und den jüngeren amerikanischen Juden wie Andy Statman und Gruppen wie den Klezmatics andererseits bis hin zu ersten Berührungen mit jüdischer/jiddischer Musik in Jugendgruppen, bei Straßenmusik oder auf dem (reizvollen) Umweg über osteuropäische Folklore. Doch Eckstaedt wollte es genauer wissen. Um persönlichen Motiven und Bewertungen der jungen deutschen Klezmer-Szene nahe zu kommen, hat er 14 Musikerinnen und Musiker eingehend interviewt, wobei unklar bleibt, weshalb die Auswertungen – quasi Klezmer-Biografien – anonymisiert wurden. Immerhin äußern sich alle, wie unterschiedlich auch immer, ausgesprochen selbstbewusst und reflektiert, sind zum großen Teil professionell aktiv auf der Bühne und haben keinen Grund, sich ihrer Tätigkeit zu schämen.

Die Darstellungen sind gegliedert in jiddisches Lied, in Klezmer-Musik und – was einen Goj, einen Nichtjuden, besonders interessieren mag – in jiddische Musik im ursprünglichen Sinn, nämlich als Musik deutscher Juden. Während letztere häufig über die Musik ihre Geschichte und Religion wieder entdecken, fällt bei den anderen auf, dass sie das Echte schätzen, das Urwüchsige, halb Vertraute und halb Fremde, eben Dinge, die man im deutschen Volksgut nicht (mehr) zu finden vermeint. Philosemitismus und „HBB“, der Holocaust-Betroffenheitsblick, den viele Musiker beim Publikum empfinden, spielen genau so eine Rolle wie ernsthafte Auseinandersetzung mit Geschichte und Religion. Am Ende versucht der Autor, eine tendenzielle Bewertung der derzeitigen Situation zu formulieren und spart damit nicht an kritischen Bemerkungen in allen Richtungen, was ausgesprochen spannend zu lesen ist und abschnittsweise auch auf andere Nischen der Folkszene

zutrifft. Ein Anhang von Bibliografie bis hin zu Web-Adressen macht die Veröffentlichung obendrein wertvoll.

Im Übrigen taucht ein unerwarteter zusätzlicher roter Faden auf, der bedenklich stimmen sollte: Die Mehrzahl von Eckstaedts Interviewpartnern äußert nichts Gutes über die etablierte „klassische“ Musikausbildung, weil sie bei dieser Ungemach bis hin zur Ablehnung erfuhr, sich extrem eingeeignet fühlte und/oder genau das nicht lernen konnte oder durfte, wonach ihr der Sinn stand. Man muss froh sein, dass diese Personen trotz rigidester Musikpädagogik praktisch in der freien Wildbahn zu dem wurden, was sie sind: zu einem Teil der lebhaften deutschen Klezmer- beziehungsweise Jiddisch-Szene. Deren neuen Nestor erreichen Sie unter: a.eckstaedt@gmx.net

Berliner Morgenpost, 21. Juli 2003, S. 7, Von Uwe Sauerwein.

Warum Klesmer so populär ist

Lektüre

Klesmer ist Liebe, meint Jürgen. Für Stefan steckt in jüdischer Musik "unheimlich viel vom Leben", Und Rebecca will über die alten ostjüdischen Klänge die Welt ihrer Eltern besser verstehen. Nur drei von vielen Beweggründen, warum sich junge und nicht nur jüdische Musiker der jiddischen Musik zuwenden. Aaron Eckstaedt, Musikwissenschaftler und selber Klesmer-Musiker, geht der Popularität des Genres in seiner Dissertation nach. Der Titel ist eine Abwandlung des Refrains von "Tsen brider", dem wohl bekanntesten jiddischen Lied. Es waren eben diese Lieder, in einer Sprache, die man hierzulande leicht versteht, die in der Bundesrepublik wie in der DDR zur künstlerischen Beschäftigung mit dem Judentum führten. Erst im wiedervereinten Deutschland kam dann der Boom der jüdischen Instrumentalmusik, der anschließend von der Weltmusikwelle mitgerissen wurde. Neben dieser ausgezeichneten soziopolitischen Untersuchung wird in den Gesprächen mit Musikern deutlich, dass jiddische Musik nicht nur eine Form von Erinnerungsarbeit, von Auseinandersetzung mit der Geschichte, sondern auch die Identitätssuche in einem Deutschland darstellt, dessen Liedgut nach 1945 historisch vorbelastet ist.

www.klezmer.de. Von Heiko Lehmann.

Aaron Eckstaedt

„Klaus mit der Fiedel, Heike mit dem Bass...“

Ein Buch über jiddische Musik in Deutschland mit einem Zitat von Jürgen Rennert einzuleiten (aus seiner Eröffnungsrede der „Tage der jiddischen Kultur“ 1989 in Ostberlin) ist eine Einladung, weiterzulesen. Und tatsächlich bietet Aaron Eckstaedt in seinem Beitrag zum Thema erstmals in Buchform bestens recherchierte Betrachtungen (insbesondere zur Geschichte der Musik in beiden Teilen Nachkriegsdeutschlands) -- ohne Zweifel die umfassendste Darstellung, die bis jetzt erschienen ist.

Eckstaedt befragte über ein Dutzend Musiker aus der deutschen Szene nach ihren Wegen zur Musik. Dabei versuchte er, ein möglichst breites Spektrum der Protagonisten einzubeziehen: Musiker aus beiden Teilen Deutschlands (die Unterschiede zwischen diesen beiden Gruppen sind hervorragend herausgearbeitet), professionelle und Hobbymusiker, deutsche Juden, Christen und Atheisten. Eckstaedts Arbeit resultiert aus einer Dissertation, er beschreibt wiederholt Erkenntnisinteresse und Methode seiner Herangehensweise. Dieser akademische Ansatz ist gerechtfertigt und tut der Arbeit gut.

Es wäre in einer Rezension müßig, auf die einzelnen Interviews einzugehen. Sie sind eine überaus lehrreiche Lektüre, die ich nicht vorwegnehmen will und kann. (Selbiges gilt in gleichem Maße für Eckstaedts Schlußfolgerungen.) Hinzu kommt das detektivische Vergnügen, die Identitäten der Befragten, deren Namen natürlich geändert wurden, herauszufinden. Mir ist das etwa zur knappen Hälfte gelungen. Man könnte sich darüber streiten, ob das Spektrum der Befragten tatsächlich breit genug ist, jedoch scheint mir, daß Eckstaedt im Rahmen seiner Arbeit eine kluge Auswahl getroffen hat. Am Ende jedes Interviews wird es in einem „Resümee“ vom Autor zusammengefaßt. Die ersten beiden Teile des Buches (Geschichte/Methode sowie Interviews) sind die stärksten des Buches.

Vermißt habe ich Eckstaedts Interview mit sich selbst. Eine Arbeit, die einen akademischen Anspruch hat, verlangt eine gewisse Objektivität. Als Protagonist der Szene, über die er schreibt, hätte sich Eckstaedt selbst als Interviewpartner einbeziehen sollen, um eine klare Trennung zwischen seiner subjektiven Meinung und den Ergebnissen der Recherchen zu erreichen. Dies wäre auch hinsichtlich seines eigenen Werdeganges wichtig und interessant gewesen. Es war seine Entscheidung, dies nicht zu tun und man muß es respektieren. Ich finde es bedauerlich, muß er sich doch nun im letzten Teil seines Buches gefallen lassen, subjektiv und ausschließlich zu wirken – Dinge, die er im Buch bei anderen zu recht kritisch anspricht.

Eckstaedts Arbeit ist eine gut recherchierte, sehr fundierte und engagierte Betrachtung zum Thema. Sie kann nur ein Anfang sein, es ist jedoch sein Verdienst, diesen Anfang unter Einbeziehung anderer weithin verstreuter Arbeiten, die er dankenswerter Weise für sein Buch gebündelt hat, getan zu haben. Der Verlag hat gute Arbeit geleistet, es ist ein schönes Buch geworden. Gewünscht hätte ich mir für den Leser ein Personenregister der Musiker und Künstler, die in den Interviews immer wieder als Vorbilder auftauchen; es würde den Einstieg für diejenigen erleichtern, die nicht aus der Szene kommen.

Aaron Eckstaedt hat ein erstes Standardwerk geschaffen, für das ihm uneingeschränkte Anerkennung gebührt.

Die Zeit, 24.07.2003, Nr.31. Von Thomas Groß.

Der auserwählte Folk

Klezmer war einmal die Festmusik der Ostjuden. Inzwischen haben die Deutschen ihre heiße Liebe zum Klezmer entdeckt – und das empfinden viele Juden als ärgerlich. Streit in einer Szene, die in der Musik ein entspannteres Miteinander probt.

Noch ein Akkordeon, das geht nicht. Drei Leute greifen bereits in die Tasten, fünf blasen die Klarinette, und auch die Fiedel ist doppelt besetzt. Mehr als ein Dutzend Instrumentalisten drängen sich bei Apfelsaft und Bier zu einem heftigen Jam, bei dem mal die Geige, mal die Posaune in die Mitte springt und ein kleines Solo hinwirft. Noch ein Akkordeon, meint man, müsse sich kontraproduktiv auswirken, noch ein Stehbass den Rahmen endgültig sprengen. Doch da kommt er bereits zur Tür hereingewankt, und es geht eben doch. Für jeden weiteren Mitspieler muss nicht einmal das Stück unterbrochen werden.

Fehlender Sinn für Basisdemokratie lässt sich den Anwesenden beim „Klezmer-Stammtisch“ noch weniger nachsagen als mangelnde Spielfreude. Die traditionellen Tänze und Lieder, die Bulgars und Freijlachs, das Kwetschn (Klagen), Kneijtschn (Nuancieren) und Krechtsn (Seufzen) – alles klingt ähnlich kompetent, wie man es von Aufnahmen anerkannter Ensembles kennt. Einige aus der Gruppe, die sich einmal im Monat in einem Café im Berliner Stadtteil Prenzlauer Berg versammelt, sind längst selbst hauptberufliche Musiker. Und doch trifft den Zaungast von der Zeitung der eine oder andere Seitenblick: bestimmt wieder so einer, der nicht nur nach der Musik fragen wird.

Nur Musik, das ist hierzulande Irish Folk, Blues und Rock 'n' Roll, der Sound der Befreiung. In den letzten Jahren wagt man sich als Samba- und Salsaschüler auf die Straße. Wenn Deutsche Klezmer spielen, die historische Festmusik der Ostjuden, ist die symbolische Aufladung immer noch nahezu körperlich zu spüren. „Es wird als unfreundliche Übernahme empfunden, auch wenn es freundlich gemeint ist“, sagt Carsten Schelp, Anfang 30 und „einfach der Musik wegen“ zum Klezmer gekommen, nachdem die Instrumente weggepackt sind. Ähnlich sieht es Franka Lampe, mit der er in den Neunzigern die Gruppe la'om gründete. Zur genaueren Bestimmung ihrer Position verweisen sie auf die offizielle Homepage im Internet. Dort ist viel davon zu lesen, was ihre Annäherung an Klezmer nicht sein soll – keine Aneignung fremder Traditionen, kein Versuch, Opfer zu spielen, auch keine „Vergangenheitsbewältigung“ – und wenig über die persönlichen Motive.

Klezmer in Deutschland: ein ideologisch vermintes Gelände. Zur Klärung gedachte Texte ähneln Rechtfertigungsdiskursen, Statements werden wohl bedacht, bevor sie den Mund verlassen, und anschließend noch einmal überarbeitet. Stets ist da dieses leichte Flackern im Auge des Gegenübers, in dem sich ein mögliches Missverständnis andeutet, das zum Gesprächsabbruch führen könnte. Man kennt die Fallen der hiesigen Erinnerungskultur und ist nicht bereit, in sie hineinzutappen – auch wenn dies kaum zu vermeiden ist. Es hat etwas Ironisches, dass ausgerechnet Deutsche die Klezmer-Musik ins Herz geschlossen haben, zumal die Liebe keiner historischen Realität entspricht. „Was ist der Unterschied zwischen Juden und Deutschen?“, lautet

ein jüdischer Witz. „Der eine von beiden mag Klezmer.“ Bereits in den zwanziger Jahren war der singende und tanzende Chassid ein nostalgisches Klischee, das vom aufgeklärten, assimilierten Judentum abgelehnt wurde. Paradoxe Weise sind es heute die Zuwanderer aus dem Osten, die dem romantisierten Bild vom Shtetl-Juden am allerwenigsten entsprechen: Sie üben technische Berufe aus und tragen selten Bärte.

Je knapper das Echte, desto heftiger der Streit

Dass nichtjüdische Deutsche – so muss es etwas monströs, aber korrekt heißen – sich einer musealen Musik annehmen, lässt den Verdacht aufkommen, es ginge um Bilder und nicht um Wirklichkeiten: Ohne Kontakt zu lebenden Juden klezmernt sich's ungenierter. Selbst bei den Protagonisten des amerikanischen Klezmer-Revivals, jungen, hippen Juden, die Anfang der Neunziger von einem vorwiegend gleichaltrigen Publikum begeistert aufgenommen wurden, hat der Boom jiddischer Musik im wiedervereinigten Deutschland gemischte Gefühle ausgelöst. „Ein so fröhliches Volk...“, heißt es sarkastisch in einem CD-Booklet der Gruppe Brave Old World. „Wir sind die Indianer Europas, und die Kinder unserer Mörder sind auf der Suche nach den Geheimnissen unserer gemarterten Weisen.“

Freilich hat auch das US-Revival seine Wurzeln in der Sehnsucht nach einer verlorenen Welt. Als Bands wie Brave Old World, Kapelye oder die Klezomatics die Festmusik ihrer Vorfahren wiederzuentdecken begannen, war sie bereits fast vollständig in der amerikanischen Unterhaltungskultur aufgegangen, verdrängt von der ersten Generation von Einwanderern, vergessen von der zweiten, die zu guten Amerikanern geworden war. Erst die dritte Generation begann, sich zurückzuwenden und nach den Wurzeln zu fragen. Das US-Revival hat Züge einer *Roots*-Bewegung, einer jüdischen Identitätssuche in postmodernen Zeiten. Weil kaum noch lebende Vertreter anzutreffen sind, stützt es sich notgedrungen auf Archive. Mit anderen Worten: Wie der authentische Klezmer geklungen haben mag und in welchem Geiste er zu spielen sei, ist eine Frage der Interpretation.

Der Streit, der dabei immer wieder emporzüngelt, gilt nicht nur der musikalischen Seite, sondern auch der Frage, wer diese Musik mit welcher historischen, ethischen oder ethnischen Qualifikation spielen darf. Ein wenig erinnert er an die alte in den Sechzigern geführte Auseinandersetzung, ob der weiße Mann zum Blues berufen sei. Es ist ein Streit mit diversen, oft in sich gespaltenen Lagern und teilweise bizarren Frontverläufen, bei dem sich, grob vereinfacht formuliert, Traditionalisten und Multikulturalisten gegenüberstehen. Erstere bemühen sich um die Rekonstruktion einer möglichst authentischen Spielweise und gehen dabei vereinzelt so weit, Klezmer angesichts seiner Diffusion wieder ausschließlich jüdischen Interpreten zu reservieren, Letztere verstehen das Klezmer als Teil der Weltmusik, offen für Experimente und Spieler aller Art.

Nirgends stoßen die divergierenden Klezmer-Verständnisse so heftig aufeinander wie in Berlin, der heimlichen Hauptstadt des Booms. Hier gibt es Garagen-, Synagogen- und reinen Fun-Klezmer, Bands nennen sich Klezmeschugge oder Di Grine Kuzine, „die sexiest Klezmer-Bands Berlins“. In Konkurrenz zum Klezmer-Stammtisch, bei dem es einfach um das Spielen der Musik geht, trifft sich eine Klezmer-Gesellschaft, die durch Aktionen wie „Klezmer gegen das Vergessen“ auf sich aufmerksam gemacht hat. Es handelt sich um Schüler Giora Feidmanns, der mit seiner Klarinette zu den Pionieren der deutsch-jüdischen Versöhnung gehört und im Rahmen seines extrem weit gefassten Klezmer-Begriffs auch Wagner verklezmerte sowie zu Gedenkstunden im Bundestag aufspielte.

Im Hackeschen Hof-Theater wiederum, idyllisch im restaurierten Scheunenviertel gelegen, wird „jiddische Musik am historischen Ort“ versprochen. Geboten wird Diversestes, darunter auch die Potpourri-Show eines ukrainischen Einwanderers, der sich angesichts der Touristenströme kurzerhand reklezmerisiert hat. Von „virtuellem Judentum“ spricht die Autorin Ruth Ellen Gruber in einer vor kurzem erschienenen Studie (*Virtually Jewish. Reinventing Jewish Culture in Europe*), in der Jüdischen Gemeinde nennt man die Inszenierung jüdischen Lebens rund um die Neue Synagoge drastischer „Jewish Disneyland“ oder „Jewrassic Park“. Trotz der teils humoristischen Züge, die die Auseinandersetzung trägt, wird mit harten Bandagen gekämpft. Man kann zu dem Schluss gelangen: je knapper das Echte, desto heftiger der Streit darum.

Das Musikforscherpaar Joel Rubin und Rita Ottens etwa definiert das Klezmer-Movement als Versuch, „eine von Israel getrennte eigene ethnische Identität zu schaffen und gleichzeitig die Vorstellung von der Shoah als Zentrum der jüdischen Geschichte abzustreifen“. Konsequenterweise zu Ende gedacht, heißt das nicht nur, dass nichtjüdische Deutsche im Klezmer nichts verloren haben, sondern auch, dass, wer gegen das Verbot verstößt, sich des Geschichtsrelativismus schuldig macht. Etwas weniger streng argumentiert Iris Weiss, die Stadtführungen zum Thema *Jüdisches Leben in Berlin* anbietet: Die „heilende Wirkung“, die Klezmer-Musik gelegentlich zugeschrieben wird, sei Teil

eines psychischen, aber auch faktischen Verdrängungsmechanismus. In der Musik, bei der Präsentation jüdischer Gegenwart in Veranstaltungskalendern, in Restaurants, die sich „Mendelssohn“ nennen und unkoscheres Essen anbieten – überall triumphiere eine warenförmige, leicht konsumierbare Form der Darstellung. „Da können reale Juden – soweit sie noch vorhanden sind – oft nicht mithalten.“

„Es ist natürlich auch ein Verteilungskampf“, sagt Aaron Eckstaedt. Eine immer noch wachsende Zahl von Ensembles muss sich denselben Markt teilen. Eckstaedt findet, dass es Geschmacksgrenzen bei der Interpretation jiddischen Liedguts gibt, den Kampf um den einzig wahren Klezmer hält er für Unsinn. Die Musiker, die einst auf Osteuropas Hochzeiten spielten, waren keine Puristen, sie bedienten sich bei bulgarischer, rumänischer und russischer Folklore und hatten oft Nichtjuden in ihren Reihen. Außerdem beruht der Korpus an überliefertem Material auf einer limitierten Sammlung von Notierungen, Wachswalzen und Schallplatten, zuletzt von nahezu im Jazz aufgegangenen Swing-Klezmern wie Dave Tarras oder den Epstein Brothers. „Bis heute hat mir keiner überzeugend nachgewiesen, ob das berühmte Leiern wirklich in der Musik angelegt ist oder vom Kurbeln an alten Aufnahmegeäten stammt.“

Aaron Eckstaedt ist nicht nur selbst ein Klezmer auf Umwegen – protestantisch erzogen, später zum Judentum konvertiert –, sondern auch Multiaktivist. Als Privatmann hat er in Oxford Jiddisch studiert, als Interpret singt und erzählt er zum Akkordeon Geschichten aus der alten Welt, als Wissenschaftler erforscht er am religionswissenschaftlichen Institut in Potsdam das jüdische Volkslied. *Klaus mit der Fiedel, Heike mit dem Bass...* heißt sein Grundlagenwerk über die deutsch-jüdische Klezmer-Sehnsucht. Fazit: Es gibt nicht *das* Motiv, sich für eine verlorene Welt zu interessieren. Manche versuchen, dem Korsett klassischer Musik zu entkommen, andere suchen den Spirit, der eine oder andere arbeitet sich an der Vergangenheit ab. Doch vor allem die jüngere Generation lehnt das Gefühl von Schuld ab und ersetzt es durch persönliche Verantwortung.

So will auch Heiko Lehmann, Bassist der Gruppe Sukke, seinen Ansatz verstanden wissen: „Fakt ist, dass ich mein Geld in der Hauptsache mit jüdischer Musik verdiene. Es ist eine Profession, und es ist eine Liebhaberei.“ Lehmann, ein hünenhafter Mensch, der auf Tourneen oft für einen Norweger gehalten wird, kennt die Berliner wie die internationale Szene, er zupft den Bass beim Klezmer-Stammtisch, wenn die Arbeit ihm Zeit dazu lässt. Für seine Musik kooperiert er mit Michael Wex, einem kanadischen Jiddischisten und Schriftsteller, damit aus seinen Kompositionen „einfach nur gute Songs“ entstehen. Verständnis für die jüdische Kultur ist dabei wünschenswert, Religiosität nicht erforderlich. Die Konvertiten, die man, womöglich in chassidischer Kleidung und mit Schläfenlocken, in der Altstadt von Jerusalem trifft – nicht sein Fall. „Ich bin nicht jüdisch. Und ich bin mir der Tatsache ziemlich bewusst.“

Allerdings kann man sich instruieren lassen. Alan Bern, Pianist und musikalischer Leiter von Brave Old World, hat sich in Berlin niedergelassen, wo er, neben vielen anderen Aktivitäten als Jazzmusiker und Komponist moderner Musik, Klezmer in Workshops unterrichtet. Auf die Frage „Dürfen Deutsche Klezmer spielen?“ antwortet er stets mit einer Gegenfrage: „Welche Vorstellungen von Identität und Kultur liegen dem zugrunde?“ Statt sich zum Teil der „Klezmer-Polizei“ zu machen, die Regeln aufstellt und Strafzettel verteilt, möchte er Denkschemata bewusst machen, indem er sie zurückspiegelt. „Schreiben Sie bitte auf keinen Fall, dass ich so etwas wie ein Guru bin oder ein Oberlehrer!“

Jüdische Folklore im Sog der musikalischen Globalisierung

Bern ist ein entschiedener Vertreter der deutsch-jüdischen Entmystifizierung. Dass sie sich über ihre Ziele und Motive klar werden sollten, erklärt er den Teilnehmern eines Workshops. In der konkreten Arbeit geht es um technische Details von Stil und Interpretation, aber auch um die Vermittlung historischer Kontexte. Ein „sich ständig selbst erneuernder Prozess des Findens“ sei dadurch in Gang gesetzt, bei dem die Theorie die Praxis reflektiere und umgekehrt. Ziel ist es, der Kommerzialisierung und Romantisierung der Klezmer-Musik, die in den letzten zehn Jahren Überhand genommen hat, kreative Spielweisen entgegenzusetzen, die dennoch vom Wissen um jüdische Geschichte getragen sind. Und wenn ein Teil der Deutschen allen Bemühungen zum Trotz an Stereotypen festhält, wenn jüdisches Leben auf einen Sockel gehoben wird, von dem man es nicht wieder herunterlässt? „Nun“, sagt Bern, der einen Bart trägt, freilich den Bart eines Collegeprofessors für Linguistik, „worüber wir in dem Fall reden, lässt sich am treffendsten unter dem Stichwort Philosemitismus beschreiben.“ Verehrung habe, wie jede Form der Fetischisierung, etwas Beunruhigendes. Vor die Wahl gestellt, ziehe er für gewöhnlich trotzdem das Philo- dem Antidogma vor: „Es hat bislang keinen Juden umgebracht. Im besten Fall ist es ein Durchgangsstadium hin zu einer wahrheitsgemäßen Beziehung.“ Wer das nicht kapiert, landet immer nur wieder am Anfang: bei dem Bild, das er sich vom andern gemacht hat.

Aus den Bildern allerdings scheint so schnell kein Ausweg möglich, nachdem auch die traditionelle jüdische Kultur Teil der Popkultur geworden zu sein scheint – und Klezmer-Musik ihr Image formt. Entmystifizierungen und uralte Stereotype gehen dabei Hand in Hand. „Neulich erst“, erzählt Frank London, „meinte wieder einer, als er erfuhr, dass ich jüdisch bin: ‚Sieh an, ihr seid doch die mit dem ganzen Geld.‘ Es wollte ihm absolut nicht in den Kopf, dass es auch nichtwohhabende Juden gibt.“ Andererseits hat er selbst seiner deutschen Frau gleich am ersten Abend in New York einen Film von Mel Brooks vorgespielt: *Springtime for Hitler*. „Darin geht es die ganze Zeit: ‚Jawoll! Achtung! Blitzkrieg!‘ Es ist der kränkste Film, den du dir vorstellen kannst, und was soll ich sagen? Sie hat’s überlebt.“ Unbändiges Gelächter.

London, Trompeter der Klezematics, wirkt wie ein Mann, der einmal zu viel nach den deutsch-jüdischen Verstrickungen gefragt wurde. „Manche wollen auch wissen, wie ich zur israelischen Politik stehe, aber du würdest doch auch nicht James Brown nach seiner Meinung zu Ruanda fragen, nur weil er schwarz ist.“ Jetzt möchte er bloß noch Musik machen, Musik, die Spaß macht, und dazu reist er quer über die Kontinente, kooperiert als Trompeter auch außerhalb seiner Stammgruppe mit anderen Blasmusikern, dem Boban Markovic Orkestar beispielsweise oder der Hasaballa Brass Band aus Kairo, Letzteres allerdings nur virtuell: Man hat zu Bändern, die in einem ägyptischen Studio aufgenommen wurden, improvisiert.

Im Laufe langer Jahre, sagt Frank London, habe er die Erfahrung gemacht, dass es in jedem Land und in jeder Gruppe „in etwa denselben Prozentsatz von Arschlöchern und von netten Leuten gibt“. So war es mit palästinensischen Musikern, so war es mit den Master Musicians of Jujuka aus Dakar, mit denen er zuvor kooperiert hat. So verhält es sich auch mit den Deutschen. „Fakelore“ nennt er seinen Ansatz, eine Wortschöpfung, die den Anspruch auf Authentizität von vornherein bricht. Frank London ist entschiedener Vertreter der musikalischen Globalisierung. Sie hat für ihn „einfach viel mehr positive als negative Aspekte“ – auch wenn sie zunächst über Klischees wirkt. Spricht’s und geht davon übers sonnenbeschienene Areal der frisch restaurierten Kulturbrauerei im Berliner Osten, wo Leute in Feierabendstimmung auf das Konzert seiner Band warten.

Später stehen sie alle hinten drin, die Leute von den Plattenfirmen, die stets skeptischen Journalisten, der deutsche Klezematics-Freundeskreis samt Kind und Kegel, darunter auch Heiko Lehmann, der Wikinger-Klezmer. Bei *Rise Up / Shteyt oyf!*, dem jüngsten Klezematics-Hit, reißt es die Leute von den Bänken. „*I ain’t afraid of your Yahweh, I ain’t afraid of your Allah, I ain’t afraid of your praying, I’m afraid of what you do in the name of God*“ – das ist ein wenig religionskritisch, ein wenig multikultipopulistisch, aber ergreifend und tanzbar. Ob das deutsch-jüdische Verhältnis mitgetanzt oder sich ausnahmsweise einmal früher schlafen gelegt hat, ist nicht bekannt. Wir haben es an dem Abend kurzfristig aus den Augen verloren.