

*Die wüste Stadt Berlin:*  
Ein Versuch zur Standortbestimmung jiddischer  
Musik unter den jüdischen Zuwanderern aus der  
ehemaligen Sowjetunion in Berlin<sup>1</sup>

In memoriam Vladimir Velvl Terletsky (Moskau 1931-1998)

von Rita Ottens

Jiddische Kultur - insbesondere jiddische Musik - erfreut sich seit Mitte der achtziger Jahre zunehmender Beliebtheit in Deutschland und findet auch in den internationalen Medien Beachtung. Die Zahl der entsprechenden Festivals und Veranstaltungsreihen, in der Mehrheit von Nichtjuden organisiert, frequentiert und zunehmend

---

<sup>1</sup> Für den Druck geringfügig überarbeitete Fassung des Vortrages in Mainz 1998 [Stand: 23. Februar 1999]. Dabei mussten aus Platzmangel die in den vergangenen Jahren erschienene Literatur zum Thema und der aktuelle Forschungsstand meiner Untersuchungen unberücksichtigt bleiben.

Für die Durchsicht des Materials und zahlreiche wertvolle Hinweise sowie Benutzung von Interview-Material danke ich Joel Rubin (Syracuse University/Cornell University). Dank an meine Interviewpartner sowie Thomas Meyer (Berlin) für die Einsicht in das unveröffentlichte Manuskript *Berliner Klangbilder traditioneller Musik 2*.

Die Musiker, um die es in diesem Aufsatz geht, sind jüdische Einwanderer aus der ehemaligen Sowjetunion, heute GUS (Gemeinschaft Unabhängiger Staaten) genannt, die bis auf wenige Ausnahmen, zumeist Angehörige der älteren Generation, kulturell und sprachlich russisch geprägt sind. Der Begriff ›russische Juden‹ bezieht sich gewöhnlich auf diejenigen Juden, die im Zarenreich vor der Russischen Revolution lebten. Dazu gehörten auch die nach den Teilungen Polens 1772-1795 unter die Zarenherrschaft fallenden ehemaligen polnischen Untertanen. Bis auf eine kleine russisch- bzw. polnischsprachige Schicht von Intellektuellen sowohl im zaristischen Russland als auch in Polen war Jiddisch die erste Sprache für die Juden in beiden Ländern. Eine große Anzahl Juden wurde mit den Teilungen Polens österreichische und preussische Bürger.

auch von nichtjüdischen Interpreten bestritten, ist weiterhin im Anwachsen begriffen<sup>2</sup>. Insbesondere in der wiedervereinigten Stadt Berlin mit der größten jüdischen Gemeinde in Deutschland bieten zahlreiche Veranstaltungsorte regelmäßig Programme mit instrumentaler Klezmer-Musik, Liedern in jiddischer Sprache und sogar jiddischen Musicals an. Im sogenannten Scheunenviertel, ›am historischen Ort‹, konzentriert sich heute ein Großteil dieser Szene, denn hier lebten die Juden aus Osteuropa bis zu ihrer Deportation und Vernichtung. Einen wesentlichen Raum in der ausführlichen und wohlwollend bis enthusiastischen Berichterstattung über die ›Auferstehung aus Ruinen‹ und die ›blühende‹ ja ›explodierende‹ Berliner Szene jüdischer Kultur und jüdischen Lebens nimmt dabei die ›neue Kultur‹ der ›russischen‹ Juden ein, der 40.000 sowjetisch-jüdischen Zuwanderer, die sich seit Ende 1989 in der Bundesrepublik Deutschland niedergelassen haben<sup>3</sup>. Der Wunsch nach kultureller Wiederanknüpfung an die von der Naziideologie vermeintlich noch unberührte Vorkriegszeit, insbesondere die Zwanziger Jahre, ist in zahlreichen Äußerungen von Journalisten und Politikern ausgedrückt<sup>4</sup>. Sonja Margolina sieht die »schwache Hoffnung auf eine Blüte einer künstlich angepflanzten jüdischen Kultur, die schon längst keine jü-

---

<sup>2</sup> Vgl. dazu: »Die Jüdische Rundschau sieht im Herrnfeld-Tourismus dagegen eher einen Beleg dafür, daß sich das Publikum dieses Theaters ›fast nur aus Christen reinsten Wassers zusammensetzt‹ (und einen Beweis für die vorgeworfene antisemitische Wirkung): ›Namentlich jetzt‹ - heißt es in einem Artikel vom 28. August 1908 - ›da Berlin voll ist von uckermärkischen und hinterpommerschen Sommergästen, macht sich das alles recht feierlich. Allabendlich ist das Herrnfeld-Theater voll von diesen blonden Reckengestalten, die sich das Kauderwelsch und das geistlose Gezappel da auf der Bühne erstaunt ansehen und nun zu Hause erzählen werden, das Berliner Judentum sei aber auch wirklich keinen Schuss Pulver wert.« (Zit. in: Sprengel, *Populäres jüdisches Theater*, S. 95).

<sup>3</sup> Siehe z. B.: N. N., »Berlin spezialo«; N. N., »Inbrunst aus dem Osten«; Kaes, »Auferstanden aus Ruinen«; N. N., »'ne Party in Berlin«; Kugler, »Der jüdische Geist«.

<sup>4</sup> Siehe Mayr, »Ab jetzt soll's Freude sein«; Geisel, *Im Scheunenviertel*, S. 107–113.

dische, sondern eine sowjetische Kultur ist«<sup>5</sup>, als außerordentlich gefährlich an:

Hinzu kommt ein lange gehätschelter, aber naiver und romantischer Kulturtraum: die ›Endlösung‹ rückgängig machen zu können und der jüdischen Kultur der zwanziger Jahre zu einer neuen Blüte verhelfen zu können. Dieser Traum ist ebenso sympathisch wie bodenlos und gefährlich. Er ist in erster Linie für die Juden selbst gefährlich. Es gibt dafür mehrere Indizien, die man im Hochgefühl des Philosemitismus nur zu leicht übersieht.<sup>6</sup>

In der von Restaurationswünschen geprägten Berichterstattung werden in den seltensten Fällen Unterschiede zwischen der unter dem damaligen Begriff ›Deutsch-Jüdische Symbiose‹ ausgewiesenen künstlerischen Produktivität ›deutscher Staatsbürger mosaischen Glaubens‹, der überwiegend aus freien Berufen und der wohlhabenderen Kaufmannsschicht stammenden Gruppe der assimilierten jüdischen Emigranten aus Russland (und später der Sowjetunion) und dem wenig dokumentierten kulturellen Ausdruck der marginalisierten Durchgangsexistenzen aus dem osteuropäisch-jüdischen Kulturkreis, den ›Ostjuden‹, gemacht. Während die ›Russen‹ überwiegend russisch gebildet und assimiliert waren<sup>7</sup>, bedienten sich die vorwiegend aus den damaligen russischen, österreich-ungarischen, rumänischen sowie deutschen Staatsgebieten stammenden ›Ostjuden‹ des Jiddischen<sup>8</sup>:

---

<sup>5</sup> Margolina, *Das Ende der Lügen*, S. 123.

<sup>6</sup> Margolina, *Das Ende der Lügen*, S. 120.

<sup>7</sup> Maurer, *Ostjuden in Deutschland*, S. 761.

<sup>8</sup> Vor den Teilungen Polens Ende des 18. Jahrhunderts waren die jiddischsprachigen Juden aus Russland, Österreich-Ungarn sowie Posen mehrheitlich Angehörige des polnischen Staates gewesen.

Zur Entstehung und Problematik des Begriffs ›Ostjude‹ siehe: Maurer, *Ostjuden in Deutschland*, S. 11-16. Siehe auch Wertheimer, *Unwelcome Strangers*.

As far as Yiddish is concerned, [...] it is not the language itself which is the main thing but our history of a thousand years which was experienced in Yiddish. [...] Approaching Yiddish solely as a language is therefore superficial. Yiddish encompasses everything that the most important and most creative portion of our people produced in recent centuries. It is not literature or music or scholarship or ideas but all of these and something more.<sup>9</sup>

Eine erste Bestandsaufnahme der musikalischen Aktivitäten der jüdischen Zuwanderer aus der ehemaligen UdSSR in Berlin wird sich vorrangig damit beschäftigen müssen, historische und musikalische Kontexte herzustellen und Diskursanalyse zu betreiben. Dabei gilt es, die ideologischen Verfilzungen und Begriffsunschärfen zu klären, die sich durch eine überwiegend fachfremde und journalistische Betrachtung mittlerweile so verselbständigt haben, dass sogar akade-

---

Auf Ostmitteleuropa beschränkt, abstrahiert Ezra Mendelsohn den osteuropäischen und den westeuropäischen Typus. Der erstere ist gekennzeichnet durch eine relativ schwache Akkulturation und Assimilation, Bewahrung der jiddischen Sprache und der religiösen Orthodoxie. Sozial gehörten diese Juden meistens zur Unterschicht und unteren Mittelschicht. Typisch ist eine hohe Geburten- und niedrige Mischehenrate sowie nationale Identifikation. Akkulturation und Assimilationsbestrebungen kennzeichnen dagegen den westeuropäischen Typus, der zur Aufgabe des Jiddischen und der Orthodoxie tendiert und wenig religiöse Identifikation besitzt. Im Unterschied zum deutschen Judentum und zum westeuropäischen Typus zeichnete sich der osteuropäische Typus durch eine eigenständige Kultur und Religiosität aus. (Mendelsohn, *The Jews of East Central Europe*, S. 6-7).

<sup>9</sup> Ephraim Auerbach, zitiert nach *Getrakht mit Ivri-Taytsh* (New York 1955, S. 172-73), in: Goldsmith, *The Story of the Yiddish Language Movement*, S. 23.

[»Was Jiddisch anbetrifft [...] ist es nicht die Sprache selbst, die die Hauptsache darstellt, sondern unsere tausend Jahre alte Geschichte, die in Jiddisch erfahren wurde [...] Sich dem Jiddisch nur als Sprache anzunähern, ist daher oberflächlich. Jiddisch schließt alles ein, das die bedeutendsten und schöpferischsten Kräfte in unserem Volk in den vergangenen Jahrhunderten geschaffen haben. Es ist nicht Literatur oder Musik oder Gelehrsamkeit oder Ideen, sondern alles zusammen und etwas mehr.«] Alle Übersetzungen von der Autorin.

mische Kreise und kulturelle Institutionen schnell wissenschaftliche oder künstlerische Kriterien bei der Annäherung an das Thema ›jiddische Musik‹ fahren lassen. Da jiddische Musik in Deutschland heute an den Bruchstellen einer Gesellschaft angesiedelt ist, deren demonstrative Neuerschaffung unter dem Einfluss der Vergangenheit nicht gelingen will, ist mit mächtigen Ideologien und Strategien zu rechnen, die sich einer Historiographie der jiddischen Musik entgegenstellen. Angesichts des gegenwärtigen allgemeinen Verschwindens der Gedächtnistradition, »im Augenblick einer Wende der Geschichte zur Reflexion auf sich selbst« ist auch die traditionelle jiddische Musik in einer Reihe von »Gedächtnisorten« wie ›Klezmer‹, ›Schtetl‹ und ›Jiddisch‹ in der Öffentlichkeit präsent und hat Formen geschaffen, in denen »ein eingedenkendes Bewußtsein überdauert in einer Geschichte, welche nach ihnen ruft, weil sie nicht um sie weiß«<sup>10</sup>. Dass sich der »ideological struggle in music combined with the Jewish tragedy«, wies Joachim Braun nach<sup>11</sup>; für die existentielle Bedeutung jiddischer Musik (und jüdischer) im deutschen Bewusstsein ein Jahrzehnt nach dem Fall des Eisernen Vorhanges sprechen die in diesem Zusammenhang immer wieder auftauchenden Geburts- und Todesmetaphern insbesondere in den Massenmedien<sup>12</sup>. Dennoch kann der Interpretationsansatz für zeitgenössische jiddische Musik in einen weitgefassten sozio-historischen und mu-

---

<sup>10</sup> Beide Zitate aus: Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, S. 19.

<sup>11</sup> Braun, »Jews in Soviet Music«, S. 88.

[»So verband sich der ideologische Kampf in der Musik mit der jüdischen Tragödie«].

Braun spricht hier von den Ereignissen 1948 in der UdSSR, als die führenden sowjetischen Komponisten wie Shostakovich, Prokofiev etc. vom Zentralkomitee der Partei u.a. wegen ›westlichen Modernismus‹ ge- maßregelt wurden und ihnen kurz darauf der Tod von dem jiddischen Schauspieler und Politiker Solomon Mikhoels mitgeteilt wurde.

<sup>12</sup> Siehe: Müller-Wirth, »Das Bild vom entmenschlichten Juden aufbrechen«; Radtke, »Eine faszinierende Feier«; N. N., »Durch Leichenberge zur Identität«; Lackmann, »Aus dem Urschlamm der Schöpfung«; Schönsee, »Vom Witz, vom Tod und dem ewigen Leben«; Bernrieder, »Ins bunte, grause Leben«.

sikwissenschaftlichen Kontext nur der sein, wie ihn Edwin Seroussi für die heutige sephardische Musik postuliert hat:

Instead of interpreting the transformations of traditional Sephardi music as a terminal stage in its existence, one has to perceive it as a readjusting process to new social realities.<sup>13</sup>

So wird auch eine Untersuchung der von jüdischen Zuwanderern aus der ehemaligen UdSSR ausgeübten Formen jiddischer Musik im wiedervereinigten Berlin neben der Geschichte des osteuropäischen Judentums insbesondere die Entwicklungen der jiddischen Kultur und Musik in der ehemaligen UdSSR berücksichtigen müssen<sup>14</sup>. Die Geschichte und Rezeption der jiddischen Musik in Deutschland und ihre jeweiligen Ausformungen in den beiden deutschen Staaten nach Ende des Zweiten Weltkrieges werden schließlich unter Einbeziehung der Entwicklungen des jüdischen Lebens im Nachkriegsdeutschland und der osteuropäisch-jüdischen Einwanderung nach Berlin vor allem seit Ende 1989 eine erste Interpretation ermöglichen. Darüber hinaus werden auch die gegenwärtigen Diskurse über die Musik der jüdischen Zuwanderer aus der ehemaligen UdSSR in Bezug gesetzt zu den Diskursen über das Klezmer- und Yiddish Revival der USA und denen der deutschen Klezmer-Bewegung. Von diesen drei eigenständigen, sich gelegentlich überlagernden Diskursen stellt sich die bürgerlich-säkulare Bewegung amerikanischer Juden zumeist osteuropäischer Herkunft, die sich seit Mitte der siebziger Jahre angesichts von Zionismus und Religiosität als Klezmer- und Yiddish Revival vorwiegend kulturell als jüdisch bzw. jiddisch definiert, als eine herrschende Kraft heraus. Insbesondere bei der Auswertung der um die Musik herum organisierten Präsentations-

---

<sup>13</sup> Seroussi, »Reconstructing Sephardi Music«, S. 40.

[»Anstatt die Veränderungen der traditionellen sephardischen Musik als ein endgültiges Stadium ihrer Existenz zu interpretieren, müssen sie als Anpassungsprozess an neue soziale Realitäten betrachtet werden.«].

<sup>14</sup> Inzwischen wurde eine erste Arbeit über die jiddische Musik der ehemaligen UdSSR vorgelegt: siehe Ottens und Rubin, *Shalom Comrade!* (ausführliche Booklet-Version zum Herunterladen unter [www.rubin-ottens.com](http://www.rubin-ottens.com)).

und Rezeptionsformen wie jüdischen und jiddischen Kulturfestivals, Programm- und Tonträgertexten und Medienberichten fällt die Ästhetisierung dieser Jiddisch-Welt auf - und die Abwehr, mit der das Kritische und Politische aus ihr herausgehalten werden soll. In diesem Sinne ist also die Musik der sowjetisch-jüdischen Zuwanderer in Berlin auch als postmodernes und multikulturelles Phänomen zu untersuchen.

Schon in den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts hatten sich Juden aus den deutschen Ostgebieten (um Posen und Bromberg), aus den russischen und österreichischen Gebieten des ehemaligen Polen im Berliner Scheunenviertel niedergelassen<sup>15</sup>. In den engen Straßenzügen mit hoher Wohndichte - Amüsierviertel der untersten Klasse und Zentrum organisierter Kriminalität zugleich - und ihrer proletarisch-kleinbürgerlich, traditionell lebenden Bevölkerung fanden Opfer zaristischer Pogrome sowie ab 1914 Kriegsflüchtlinge aus Galizien und jüdische Sklavenarbeiter des Ersten Weltkrieges Unterschlupf. »Kein Ostjude geht freiwillig nach Berlin«, schrieb Joseph Roth<sup>16</sup>.

Zwischen 1922 und 1932 wurden aus Preußen allein etwa 4.000 Ostjuden in ihre jeweiligen Heimatländer deportiert, und am 5. und 6.

---

<sup>15</sup> Der Begriff ›Scheunenviertel‹ bezeichnete damals [zur Zeit Roths; R. O.] wenige Straßenzüge, in denen zahlreiche Juden aus Osteuropa Zuflucht gefunden hatten: Hirtenstraße, Grenadierstraße (heute Almstadtstraße), Dragonerstraße (heute Max-Beer-Straße), Münzstraße und Schendelgasse. Das ursprüngliche Scheunenviertel existierte Anfang der 20er Jahre schon nicht mehr. Seinen Namen hatte es von den Scheunen, die nach einer Feuerverordnung von 1672 gebaut wurden, um brennbare Materialien aus Berlin auszulagern: dahin, wo heute die Volksbühne steht. Es fiel der Hauptstadtplanung der Kaiserzeit zum Opfer. Die armen Leute, die seit dem 19. Jahrhundert in den engen Scheunengassen lebten, sollten verschwinden. Zwischen 1903 und 1908 kaufte die Stadt 119 Häuser auf, um sie abzureißen. Nach dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges und der Eröffnung der Volksbühne im Dezember 1914 stockte die Neubebauung. (Zitiert nach: *Joseph Roth in Berlin*, S. 21.)

<sup>16</sup> Roth, *Juden auf Wanderschaft*, S. 47.

November 1923 fanden Pogrome im Scheunenviertel statt. Später verwehrte man den Ostjuden auch dort die Möglichkeit, sich dauerhaft niederzulassen und terrorisierte sie durch scharfe Ausländergesetze. Solche gehetzten Existenzen kann man sich so vorstellen, wie sie der aus Osteuropa gebürtige und von 1915 bis 1924 in Deutschland lebende Schriftsteller Schmu'el Josef Agnon am Beispiel galizianischer Juden in Berlin skizziert:

Traf man einen galizischen Juden, so hatte er seine Schläfenlocken hinter den Ohren versteckt und seinen Bart gestutzt, der Mantel war gekürzt oder nach innen eingeschlagen, damit man nicht sah, daß er eigentlich lang war, und wenn er sprach, denn bemühte er sich, es in der deutschen Sprache zu tun, doch war das Ergebnis dann weder Deutsch noch Jiddisch.<sup>17</sup>

Wer konnte, entkam über Paris und London nach Amerika oder zog wenigstens in den sogenannten ›Nebbich-Westen‹, das Bellevueviertel im Nordwesten Berlins. Wenn sie gute Geschäfte gemacht hatten und reich geworden waren, dann ließen sie sich im großbürgerlichen Westen der Stadt nieder, stellten sich einen Bechstein-Flügel in die Wohnung und blickten mit Verachtung auf die neu zugewanderten Ostjuden aus dem Scheunenviertel herab<sup>18</sup>.

Die beiden Alternativen zwischen erneuter Auswanderung oder Assimilation illustrieren auch die unterschiedlichen Lebenswege zweier in Berlin im ostjüdischen Milieu geborenen bzw. aufgewachsenen Künstlerinnen, Mischket Liebermann und der 1896 geborenen Chane (Anna) Teitelbaum: Während die 1905 im galizischen Tytschin geborene Liebermann früh ihren Bühnenidolen Alexander Moissi, Alexander Granach, Fritz Kortner und Elisabeth Bergner nachstrebt - einige von ihnen Ostjuden wie sie, die ihren Weg in die klassische deutsche Kultur gefunden haben - und Schauspielerin wird, zieht die Familie Teitelbaum von Berlin nach Paris weiter. Wie Liebermann entscheidet sich auch Anna Teitelbaum für den Beruf als Schauspie-

---

<sup>17</sup> Agnon, *Herrn Lublins Laden*, S. 73.

<sup>18</sup> Liebermann, *Aus dem Ghetto in die Welt*, S. 5.

lerin, allerdings für die jiddische Bühne, und wird von dem Theaterdirektor Josef Kessler nach London engagiert. Später feiert das New Yorker Publikum die Schauspielerin an der Seite der großen jiddischen Schauspieler Maurice Schwartz und Muni Weisenfreund (Paul Muni)<sup>19</sup>.

Mischket Liebermann, die Tochter des chassidischen Rabbi Pinchus-Elieeser, zeichnet ihre Kindheit und Jugend im Berliner Ghetto als dunkel und rückschrittlich, borniert und intolerant, erkennt jedoch recht bald, dass sie ihre Anlagen von ihrem als ›bal tfile‹<sup>20</sup> tätigen Vater geerbt hat. Die existentielle Situation des Vaters, der seine Tochter mit Ohrfeigen von ihren Ausflügen in die nichtjüdische Welt abzuhalten sucht, findet sich ausgedrückt in dem Text eines Liedes mit dem Titel *Lomir weinen*. Die darin geschilderte Ausweglosigkeit und Verbitterung beschreibt den Verfall der jüdischen Familie und jüdischer Traditionen in der »wüsten Stadt Berlin«, die mit dem biblischen Sodom verglichen wird<sup>21</sup>. Der Text in jiddischer Sprache zu

---

<sup>19</sup> Zylberzweig, *Leksikon*, S. 878; Sandrow, *Vagabond Stars*, S. 50.

<sup>20</sup> Traditioneller Vorbeter der Synagoge.

<sup>21</sup> *Lomir weinen* (Jüdische Volksmelodie), aus der Sammlung Leo Winz, bearbeitet von Bogumil Zepler:

Weint Jüden, tut Tschuwe (Buße),  
Tut Sgules (Heilmittel), messt Feld,  
Der Oberster soll schicken dem Malech-Hamowes (Todesengel),  
Un soll ihm schon zunehmen vun der Welt.  
Ribaunu-schel-aulem (Herr der Welt), mein Tfille (Gebet) sollst Du  
hören:  
Asoi, wie Du host die Jüden von Mzraim (Ägypten) arausgefiert,  
Er soll peigern (sterben), von ihm soll nischt wern,  
Oder er soll vergessen, wos er hot studiert.  
Die Stodt Berlin sollst Du wie Sdaum (Sodom) umkehren  
Un von ihm soll gornischt wern.  
A Kränk soll arein in seine Beiner,  
Unser Schwester Sühn;  
Un darin is nit schuldig keiner,  
Nor die wüste Stodt Berlin.

(Berlin: *Ost und West*, kein Datum).

einer Melodie im Stil eines traditionellen osteuropäisch-jüdischen Volksliedes entstand vermutlich um die Jahrhundertwende in Berlin.

Noch bestehen keine verlässlichen Angaben darüber, daß jiddische Instrumentalmusik (>klezmer<) professionell im Scheunenviertel aufgeführt wurde, außer als Begleitung für Kabarett-Revuen:

Das Kabarett fand ich zufällig. [...] Jenes, das ich sah, war im Hof eines schmutzigen und alten Gasthofes etabliert. [...] Vor dem Podium saß die Musik, eine Kapelle aus sechs Männern, von denen die Sage ging, daß sie Brüder sind und Söhne des großen Musikers Mendel aus Berdiczew, an den sich noch die ältesten Juden aus dem Osten erinnern können und dessen Geigenspiel so herrlich war, daß man es nicht vergessen kann, weder in Litauen noch in Wolynien, noch in Galizien.<sup>22</sup>

Mit Ausnahme der Truppen von Leon Berger und Jizchak Librescu (1880), der *Jiidisch-orientalischen Operetten-Gesellschaft Leon Berger und Spivakovsky aus Russland* (1883), der Tragödin Keni Liptzin und ihrer Truppe (1883 oder 1884) und Josef Weinstock mit seiner eigenen *Orientalischen Operetten-Gesellschaft* (1900-1901), allesamt Schauspieler aus dem engsten Umkreis von Abraham Goldfaden und seines 1876 in Jassy gegründeten Jiddischen Theaters<sup>23</sup>, gastierten später scheinbar nur noch zweit- und drittklassige Theatertruppen in Berlin. Keni Liptzin (1856 Schitomir, 1918 New York), die >jiddische Duse< und Jacob Gordins Vorbild für sein Drama *Mirele Efros* (1898), landete mit ihrer Truppe nach dem Verbot des

---

<sup>22</sup> Roth, *Juden auf Wanderschaft*, S. 51-52.

Ein Geiger Mendel aus Berditschew ist historisch bislang nicht belegt worden. Möglicherweise handelt es sich um den Geiger Stempenyu und/oder Pedotser aus Berditschew oder auch eine mythologische Verschmelzung beider Musiker. Siehe dazu: Ottens und Rubin, *Klezmer-Musik*.

Siehe auch: Sprengel, *Scheunenviertel-Theater*; Sprengel, *Populäres jüdisches Theater*.

<sup>23</sup> Sprengel, *Populäres jüdisches Theater*, S. 24-26.

Jiddischen Theaters in Russland in Berlin, wo die Künstler fast verhungerten. Hutchins Hapgood berichtet, dass

They were reduced to selling all their stage properties, the proceeds of which were made away with by a dishonest agent. During the time their performances in Berlin continued Mrs. Liptzen received, it is said, the sum of ten pfennige (two and one-half cents) a day, on which she lived. She paid five pfennige for lodging and five pfennige for bread and coffee.<sup>24</sup>

Das *Leksikon fun yidishen teater* erwähnt die Berlin-Episode allerdings nicht, sondern nach dieser Quelle zieht Keni Liptzin von Osteuropa nach London, in die damals lebendigste jiddische Theaterstadt der Welt, um mit dem großen Jacob Adler aufzutreten<sup>25</sup>. Peter Sprengel ist zuzustimmen, wenn er sagt,

daß eine spezifisch jüdische Dramatik innerhalb der damaligen Berliner Theaterlandschaft nur dort auf die Bühne gelangen konnte, wo die üblichen Standards keine volle Geltung hatten. Anscheinend war nur ein Theater, das ohnehin keinen Ruf zu verlieren hatte, bereit, sich mit ostjüdischen Akteuren und sogenannten Jargonstücken einzulassen.<sup>26</sup>

Im Gegensatz zu diesen frühen Aufführungen des Jiddischen Theaters in Berlin, die vor einem gemischten Publikum stattfanden, enthielten die Gastspiele nach 1900 fast gänzlich (ost)jüdische Zu-

---

<sup>24</sup> Hapgood, *Spirit of the Ghetto*, S. 170-171. Siehe auch: Zylberzweig, *Leksikon*, S. 1108-1127.

[»Sie wurden gezwungen, ihre gesamte Bühnenausstattung zu verkaufen, mit deren Einnahmen sich dann ein betrügerischer Agent davonmachte. Während des Zeitraumes ihrer Vorstellungen erhielt Frau Liptzen, so wird gesagt, die Summe von zehn Pfennigen (zwei und einen halben Cent) pro Tag. Davon lebte sie. Sie bezahlte fünf Pfennige für die Unterkunft und fünf Pfennige für Brot und Kaffee.«].

<sup>25</sup> Zylberzweig, *Leksikon*, S. 1108-1127. Angaben über Keni Liptzins Reise nach London variieren zeitlich in Hapgood und Zylberzweig.

<sup>26</sup> Sprengel, *Populäres jüdisches Theater*, S. 14.

schauer<sup>27</sup>. Eine Ausnahme bildeten später nur noch die Vorstellungen der *Vilner Trupe* (1921-23) und des *Moskauer Akademisch Jiddischen Staatstheaters* (GOSET) im Jahre 1928, die in der Weimarer Republik vornehmlich das nichtjüdische Publikum faszinierten. Jim Hoberman spricht davon, dass

This fascination of non-Jews with the Yiddish stage suggests the slumming parties that visited Harlem during the Jazz Age: like the Cotton Club, GOSET was the highly stylized cultural effusion of an exotic race.<sup>28</sup>

Auch die Sängerin Isa Kremer aus Bessarabien, deren ästhetisierte Interpretationen in den zwanziger Jahren eine neue Form des Vortrags jiddischer Lieder prägten, gastierte, nach 150 Konzerten in Konstantinopel, in Berlin<sup>29</sup>. Dagegen beschreibt Joseph Roth einen Auftritt der Truppe Surokin aus Kowno im Berliner Scheunenviertel in den zwanziger Jahren wie folgt:

Die Truppe bestand aus zwei Frauen und drei Männern [...] Das ganze Programm war improvisiert [...] Zuerst trat ein dünner, kleiner Mann auf [...] [der; R. O.] spielte einen Batlen [sic; ›badkhn‹], einen närrisch-weisen Spaßmacher, er sang alte Lieder und verulkte sie, indem er ihnen überraschende, komische widersinnige Pointen anhängte. Dann sangen beide Frauen ein altes Lied, ein Schauspieler erzählte eine humoristische Geschichte von Scholem Alechem, und zum Schluß rezitierte der Herr Direktor Surokin moderne hebräische und jiddische Gedichte lebender und jüngst verstorbener jüdischer Autoren; er sprach die hebräischen Verse und gleich darauf ihre jüdische

---

<sup>27</sup> Sprengel, *Populäres jüdisches Theater*, S. 39.

<sup>28</sup> Hoberman, *Bridge of Light*, S. 91.

[«Diese Faszination von Nichtjuden mit der Jiddischen Bühne erinnert an die sensationshungrigen und amüsierfreudigen Weißen, die während der Jazz-Ära die Nachtclubs des Schwarzenviertels Harlem besuchten: Wie der Cotton Club war GOSET hochstilisierter Erguss einer exotischen Rasse.»].

<sup>29</sup> Maurer, *Ostjuden in Deutschland*, S. 724.

Übersetzung, und manchmal begann er, zwei, drei Strophen leise zu singen [...] <sup>30</sup>

Bei dem Kabarett *Kaftan*, 1930 gegründet von Ruth Klinger und dem aus Orsha in der Nähe von Mogilev stammenden Maxim Sakaschansky lässt sich anhand von Beschreibungen und Fotos von den Darbietungen vermuten, dass es sich schon damals um eine distanzierte und für ein westliches Publikum zurechtgeschnittenes Programm mit jiddischen Darbietungen handelte, in dem eher Typen und Klischees dargestellt wurden. Sakaschansky hatte bis zu seinem 18. Lebensjahr die ›yeshiva‹ (Talmudschule) besucht und war 1905 vor den Pogromen nach Westen geflohen. Die aus dem deutschsprachigen Kulturkreis Prags stammende Schauspielerin Ruth Klinger war bereits bei Max Reinhardt als Lulu aufgetreten, als sie den Sänger Sakaschansky kennenlernte und sich dem jiddischen Idiom zu widmen begann. Das Publikum des überaus erfolgreichen ›Kaftan‹ bestand aus ostjüdischen Kleinbürgerfamilien aus dem Scheunenviertel, bereits in den vornehmeren Westen gezogenen ehemaligen ›shtetl‹-Bewohnern sowie Zionisten, die zumeist der intellektuellen Schicht angehörten und den größeren Teil des Publikum ausmachten. Die deutschen Juden bleiben jedoch aus - ihre Beziehung zum Ostjudentum verdeutlicht sich in Presseberichten mit solchen Überschriften wie »Gefahr aus dem Osten! Der Kaftan am Kurfürstendamm!« und »Die Ostjuden beginnen sich bereits am Kurfürstendamm breitzumachen«<sup>31</sup>. Bis heute sehen wir daher das von der

---

<sup>30</sup> Roth, *Juden auf Wanderschaft*, S. 52.

In jiddischen Theaterstücken - sogar im so genannten jiddischen Kunsttheater - spielte Musik immer eine wichtige Rolle.

<sup>31</sup> So lautete die Überschrift eines tendenziösen Artikels im *Vereinsblatt des Centralvereins deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens* über eine Vorstellung des *Kaftan*, unter dem sich »die zu einer Karikatur verzerrte Fotografie« des ekstatischen chassidischen Tanzes der Mitwirkenden befand (Klinger, *Die Frau im Kaftan* S. 100).

Dies wird auch durch folgende Begebenheit illustriert: Sakaschansky wurde von einem Berliner Theaterdirektor mit den Worten abgewiesen: »Mein lieber Sakaschansky, Jiddisch wollen Sie bei mir singen? Nein, das geht ab-

deutschen nichtjüdischen Gesellschaft und von deutschen Juden reflektierte Bild der Ostjuden, die als »schmutzig, laut, roh, unsittlich, kulturell rückständig« oder auch putzig (wild gestikulierend, hakennasig, mit eingezogenen Schultern etc.) galten - »Vertreter des Ghettos, die das Gegenbild des ›modernen‹, emanzipierten und akkulturierten deutschen Juden waren«<sup>32</sup>.

Die Begegnung zwischen jüdischen und nichtjüdischen deutschen Soldaten und den vielfach traditionell lebenden Juden Osteuropas auf osteuropäischem und deutschem Boden während des Ersten Weltkrieges entfachte nicht nur das Interesse einer kleinen Gruppe von deutschen Nichtjuden am Judentum; ein wahrer Ostjudenkult entbrannte dagegen bei den Zionisten und jüdischen Intellektuellen in Deutschland. Für sie symbolisierte das ›shtetl‹ »Ganzheit, organische Gemeinschaft, verlorene geistige Werte«<sup>33</sup> und »jeder Ostjude [wurde; R. O.] gleichsam ein Träger des jüdischen Mysteriums«<sup>34</sup>. In den Deutschen sahen die Ostjuden ihre Befreier von zaristischer Herrschaft, für viele von ihnen bedeutete dies jedoch auch Zwangsarbeit. Die Flucht vor russischer Besatzung löste eine Emigrationswelle nach Deutschland aus. Die sogenannte Ostjudenfrage entstand nach dem Ersten Weltkrieg, als die Ostjuden sich den Abschiebungsaktionen aus Deutschland widersetzen<sup>35</sup>.

---

solut nicht; ich habe zu viel jüdisches Publikum« (Maurer, *Ostjuden in Deutschland*, S. 16). Siehe auch: Klinger, *Die Frau im Kaftan*, S. 92 ff.

<sup>32</sup> Maurer, *Ostjuden in Deutschland*, S. 12-13.

<sup>33</sup> Maurer, *Ostjuden in Deutschland*, S. 28.

<sup>34</sup> Scholem, *Judaica II*, S. 124.

<sup>35</sup> Gay, *Freud, Jews and Other Germans*.

»In 1880, fewer than 3,000 of Berlin's 50,000 Jews – 5.5 percent – were Ostjuden. By 1900, their number had risen to 11,000 out of 92,000 – 12.6 percent; by 1925, they were 43,000 out of 172,000, of 25.4 percent« (Gay, *Freud, Jews and Other Germans*, S. 172). Gay stellte diese Zahlen zusammen nach Tabellen in: Adler-Rudel, *Ostjuden in Deutschland*, S. 164 f.

Besonders das jiddische Volkslied wurde in jenen Jahren beliebt für festliche Veranstaltungen jüdischer Organisationen und Gruppen und avancierte zum Ausdruck jüdischer Identität. Das Erscheinen der Anthologie mit Liedern aus dem osteuropäisch-jüdischen Kulturkreis von Alexander Eliasberg im Jahre 1918 löste beim *Israelitischen Familienblatt* die Hoffnung aus, dass das Liederbuch in breiten Kreisen Aufnahme finden möge, »da die deutsche Judenheit im ganzen wenig Verständnis ihren ostjüdischen Glaubensgenossen bis jetzt entgegenzubringen vermochte«<sup>36</sup>. Wie Trude Maurer beschreibt, ist hier »Die negative Feststellung über die Vergangenheit [...] verbunden mit der Hoffnung auf einen Wandel [...] und mit der Überzeugung, daß die Volkslieder beim Westjuden Verständnis und Sympathie wecken können«<sup>37</sup>. Aus Maurers Darstellung wird deutlich, welche unterschiedlichen jüdischen Kreise sich des ostjüdischen Liedes für ihre Zwecke bedienten: zionistische Ortsgruppen, KJV (Kartell jüdischer Verbindungen), Misrachi, der Verband der Ostjuden, das Arbeiter-Emigranten-Komitee, jüdische Jugendvereine, das Volksbildungsheim in Frankfurt am Main sowie der Jüdische Nationalfonds<sup>38</sup>. Ganz offen ist auch vom »Propagandawert nach außen« - gemeint sind die nichtjüdischen Kreise - die Rede<sup>39</sup>.

Traditionell wurden jiddische Volkslieder unbegleitet von Musikinstrumenten vorgetragen. Es werden moll- und durähnliche Tonleitern verwendet, daneben aber auch Modi, die mit der Musik der osteuropäischen Synagoge sowie mit der Volksmusik der nichtjüdischen Umgebung verwandt sind. Dazu gehören ebenfalls türkisch-orientalische Traditionen. Die einfachen Melodien werden durch bescheidene Verzierungen wie Portamenti und Praller ausgeschmückt. Dynamische Veränderungen sind kein normaler Aspekt dieses Stils,

---

<sup>36</sup> *Israelitisches Familienblatt*, zitiert in: Maurer, *Ostjuden in Deutschland*, S. 723.

<sup>37</sup> Maurer, *Ostjuden in Deutschland*, S. 723

<sup>38</sup> Siehe Maurer, *Ostjuden in Deutschland*, S. 723-24.

<sup>39</sup> Maurer, *Ostjuden in Deutschland*, S. 725.

und die Tempi sind meistens gemässigt<sup>40</sup>. Vor allem der auf das ost-jüdische Lied spezialisierte Volksliedforscher Fritz Mordechai Kaufmann kämpfte gegen die Verkitschung, Effekthascherei und die Anpassung an angebliche Hörgewohnheiten und westliche Konzertpraxis bei der Interpretation jiddischer Musik<sup>41</sup>. Der Dilettantismusvorwurf, den Alice Jacob-Loewenson 1932 den jüdischen Veranstaltern und vielen jüdischen Interpreten machte<sup>42</sup>, ist in seiner Schärfe bisher nicht übertroffen worden, obwohl er heute angesichts der laienhaften, als Wiederbelebungs- und Erneuerungsversuche deklarierten Darbietungen chassidischer, jiddischer und Klezmer-Musik mehr denn je angebracht wäre.

In den ersten drei Jahrzehnten des Jahrhunderts sammelte sich in Berlin eine Anzahl führender ostjüdischer Intellektueller, Künstler, Journalisten und Wissenschaftler, nicht wenige davon dem russischsprachigen Kulturkreis zugehörig. Von der deutschen Metropole, die durch diese Zuwanderung zu den westeuropäischen Zentren jiddischer und hebräischer Kultur avancierte, nahm die Verbreitung und Publikation von jüdischer und jiddischer Musik ihren Ausgang. Zu dieser geistigen Elite gehörten auch der Komponist und Musikkritiker Joel Engel (1868-1927) und der Geiger und Komponist Joseph Achron (1886-1943), die beide der *Gesellschaft für Jüdische Volksmusik* in St. Petersburg nahestanden. Achron lebte von 1904-1907 und wieder von 1918-1922 in seiner Wahlheimat Berlin und schrieb später in Amerika Musik für das Jiddische Theater und Hollywoodfilme und liturgische Auftragswerke<sup>43</sup>. Joel Engel, einer der Väter der modernen jüdischen Kunstmusik, kam 1922 aus Russland nach Berlin und gründete den Juwal-Verlag für die Publikation jüdischer

---

<sup>40</sup> Siehe Kirshenblatt-Gimblett, »Patterns of Musical Style«.

<sup>41</sup> Siehe Maurer, *Ostjuden in Deutschland*, S. 726-728.

<sup>42</sup> Jacob-Loewenson, »Von Jüdischer Musik«.

<sup>43</sup> Achrons Lebenslauf entstammt der Biographie von Philip Moddel. Über die allgemeinen Entwicklungen zu dieser Zeit siehe: Brenner, *The Renaissance of Jewish Culture*.

Musik, eine Fortführung der Arbeit der 1908 gegründeten *Gesellschaft für Jüdische Volksmusik*. Dem gänzlich russifizierten Juden aus Berdyansk auf der Krim, der schon als Student Interesse für jüdische Themen gezeigt und 1894 die Oper *Esther* geschrieben hatte, war es 1900 im Moskauer Polytechnischen Museum zum ersten Mal gelungen, ein großes Publikum mit jüdischer Volksmusik zu begeistern<sup>44</sup>. Zu den in der Folge der Wiederentdeckung jüdischer Volksmusik gegründeten Vereinigungen wie der *Gesellschaft für Jüdische Volksmusik*, der *Jüdischen Gesellschaft für Geschichte und Ethnographie* und der *Jüdischen Literarischen Gesellschaft* gesellte sich eine Reihe bedeutender russisch-jüdischer Intellektueller, vornehmlich aufgeklärte, akkulturierte Juden mit traditioneller jüdischer ›kheyder‹- (jüdisch-religiöse Grundschule) und ›yeshiva‹-Ausbildung. Finanziert von der Bankiers-Familie Guinsbourg, beauftragte die *Gesellschaft für Geschichte und Ethnographie* den Schriftsteller und Folkloristen Sh. An-sky (Shloyme Zaynuil Rappaport, 1863-1920), die *Jüdische Ethnographische Expedition im Namen vom Baron Horace Guinsbourg* zu organisieren und zu leiten. Diese ›An-sky-Expedition‹ unternahm zwischen etwa 1911 und 1914 ausgedehnte Forschungsreisen in sechzig ukrainische Städte und Dörfer in Volhynien, Podolien und Kiev. Ihr Ziel war, laut An-sky,

die wichtigen Städte und ›shtetlekh‹ des Jüdischen Ansiedlungsgebietes zu besuchen und alles, was von unserem Leben übrigbleibt, zu sammeln, spirituell sowie materiell: Geschichten, Legenden, historische Tatsachen, Volksgedichte und -sprüche sowie Volkslieder aufzuschreiben, alte Synagogen, Grabsteine, Volkstypen und Volksszenen zu fotografieren, und Orthografie, Dokumente und alte religiöse Objekte für ein nationales jüdisches Museum zu sammeln.<sup>45</sup>

Am bekanntesten ist wohl Engels Musik zu An-skys Bühnenstück *Der Dybbuk*, für die er chassidische Melodien verwendete, die er in

---

<sup>44</sup> Braun, »Jews in Soviet Music«, S. 67.

<sup>45</sup> Sh. An-sky zitiert nach: Weisser, »The Music Division«, S. 3–4; siehe Ottens und Rubin, »Klezmer-Forschung in Osteuropa«.

jahrzehntelanger Sammeltätigkeit zusammengetragen hatte. Auch wurde diese Musik als *Suite Ha-Dybbuk* für Orchester in Berlin vom Juwal-Verlag veröffentlicht. 1923, während eines Konzertes in Berlin, begann seine lange Verbindung mit dem Cellisten Joachim Stutschewsky<sup>46</sup>. Weil er in Palästina eine bessere Zukunft für seine Arbeit sah, verließ Engel im Dezember 1924 schließlich Berlin, die Stadt, in der Abraham Zvi Idelsohn (1882-1938), der ›Vater der jüdischen Musik(ethn)ologie‹, seine musikalische Ausbildung 1901 am Stern'schen Konservatorium in Berlin vervollkommen hatte und deren Schönheit Rabbi Israel Taub noch zu einem der längsten ›nigunim‹ (religiösen Melodien), *Niggun Eskerah Elohim We'ehemojah* inspiriert haben soll<sup>47</sup>.

Bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts begannen sich als Folge der Haskala die ersten Risse im alten traditionellen Gewand der jüdischen Gesellschaft Osteuropas zu zeigen und auf eine grundlegende Veränderung des ›shtetl-Lebens‹ hinzudeuten<sup>48</sup>. Die durch den

---

<sup>46</sup> Hirshberg, *Music in the Jewish Community of Palestine*, S. 81.

Stutschewsky, Mitglied einer traditionellen osteuropäischen Klezmer-Familie, war Mitbegründer des Wiener Streichquartetts, das sich vor allem in der Uraufführung von Werken Arnold Schönbergs und seiner Schule hervortat.

<sup>47</sup> Ottens und Rubin, *Kol Rino*, Bd. III, S. 69.

Wie seine Anhänger sich erzählen, soll Taub (1848-1920), der Gründer der Modzhitser Dynastie von Chassidim, die halbstündige Melodie mit zwei- und dreißig Abschnitten 1913 komponiert haben, als er während seiner Fußamputation aufwachte und der Stadt angesichtig worden war. Dies habe ihn an die Verse des Poeten Amittai ben Shephatia erinnert: *Wenn ich jede Stadt an ihrem Ort erbaut erblicke / Während Gottes eigene Stadt im Grab liegt* (Vinaver, *Anthology of Hassidic Music*, S. 156).

<sup>48</sup> Katz, *Out of the Ghetto*, S. 191.

›Shtetl‹ (Plural ›shtetlekh‹) ist das Diminutiv des jiddischen Wortes für Stadt, ›shtot‹. Es gibt keine einheitliche Definition für dieses Wort. Wie die Anthropologin Barbara Myerhoff schrieb,

›The term shtetl is surrounded by considerable confusion. Some writers have used it to refer to the territorial units in which Jews lived outside of the cities in nineteenth-century Eastern Europe. Of those who stress the

Ersten Weltkrieg und die russische Revolution bzw. den russischen Bürgerkrieg angerichtete Dezimierung der jüdischen Bevölkerung und Zerstörung ihrer Kulturgüter setzte sich fort in der Kampagne gegen traditionelles jüdisches Leben der Jahre 1917-1929 in der Sowjetunion und während der stalinistischen ›Säuberungen‹ der späten dreißiger Jahre. Die von Deutschen und ihren osteuropäischen Komplizen durchgeführte Vernichtung der Juden während der Jahre 1941-1945 setzte sich dann in den antijüdischen Aktionen in der Sowjetunion 1948-1952 fort, die im sogenannten ›Ärztekomplott‹ und im August 1952 in der Hinrichtung jüdischer Schriftsteller und Intellektueller gipfelten. Damit hatte die beinahe tausend Jahre alte jiddische Kultur in Osteuropa (fast) endgültig zu existieren aufgehört<sup>49</sup>. Dennoch gehörten Antizionismus und Antisemitismus auch

---

territorial dimension, some refer to shtetls as villages, settlements, and towns. Others [...] prefer that it be preserved for units smaller than towns. Some writers mean shtetl to refer to the legally organized communities in Eastern Europe governed by Jewish regulatory organs known as kebab. Many use it to signify a particular way of life or state of mind, equating shtetl with Yiddishkeit. Much of the confusion stems from the fact that the most widely read work on the subject, *Life Is Wth People: The culture of the Shtetl* by Mark Zborowski and Elizabeth Herzog [Deutsche Fassung: *Das Shtetl. Die untergegangene Welt der osteuropäischen Juden*. München 1991; R. O.], is a valuable though seriously flawed work [...] Since its appearance three decades ago, many authors have used the term shtetl very broadly: to signify contemporary Jewish ghettos in the New World, life in the Pale of Settlement in the Old World, and all manifestations of immigrant cultures historically based on Eastern European life, regardless of enormous regional and national variations.«

Myerhoffs Informanten, die Senioren in Venice Beach / Kalifornien, benutzen ›shtetl‹:

»to refer to their childhood culture, whether they had lived primarily in cities in Eastern Europe or not. [...] I have adopted their usage, employing the word to mean their childhood experiences, memories, and the culture of Yiddishkeit« (Myerhoff, *Number Our Days*, S. 283 f.).

Siehe auch: Roskies, *The Shtetl Book*; Dawidowicz, *The Golden Tradition*.

49 »The last Yiddish performances we know of in the Stalin period are: *Anna Guzik* in Georgia on 24 September 1950; *Sidi Tal* in Uzbekistan on 29 January 1951; and a group of Yiddish singers in Belorussia in June 1951. [...]

später zum Grundbestand der sowjetischen Regierungspolitik, erneut nach dem Sechs-Tage-Krieg im Jahre 1967 und wieder nach dem Zusammenbruch des Kommunismus<sup>50</sup>.

Erst um die Mitte der fünfziger Jahre fanden in sowjetischen Städten mit großem jüdischem Bevölkerungsanteil wieder Bühnenauftritte von Sängern und Schauspielern mit jiddischen Liedern statt. Diese wurden nicht nur von der älteren noch jiddischsprachigen Generation besucht, sondern auch von den Jungen, die neugierig waren » for a glimpse of their national folklore«<sup>51</sup>. Ein Bericht von Meir Ra-golsky verdeutlicht das Ausmaß der Schwierigkeiten, unter denen zur gleichen Zeit Aktivisten jiddischer Kultur arbeiten

Wir mußten [...] mit den Behörden um die Erlaubnis für die laufenden Konzerte und Vorstellungen kämpfen. Unsere Hauptsorge war, die Existenz des Chors und der Theatergruppe zu sichern, vor allem, seit wir wußten, daß die Staatsfunktionäre unsere Gruppen zerschlagen wollten, weil sie jüdisch waren. 1957 war unser Chor 90 Mitglieder stark, im Sommer 1962 wurde die Theatergruppe aufgelöst, der Chor folgte im April 1963.<sup>52</sup>

---

no Yiddish performances took place between 1952 and 1954.« Zitat aus Pinkus, *The Jews of the Soviet Union*, S. 203.

<sup>50</sup> *Russische Juden in Deutschland*, S. 12.

<sup>51</sup> Ro'i, »Nehama Lifshitz«, S. 168.

[»Karten waren schon kurz nach den Plakatanschlügen ausverkauft, und das Publikum bestand nicht nur aus Juden der älteren Generation, die Jiddisch verstanden, sondern auch aus Jungen, die neugierig einen Blick auf ihre nationale Folklore werfen wollten«].

In seinem Artikel spricht Ro'i von der »poor quality of both the artists themselves and the programs« [»Trotz der ärmlichen Qualität sowohl der Künstler selbst als auch der Programme«], wobei er offenbar von den Parametern der westeuropäischen Musikästhetik ausgeht und diese nicht, wie in den neueren Disziplinen der Musikwissenschaft üblich, anhand ihrer Geschichte und der ihr eigenen musikalischen Strukturen interpretiert. Im Gegensatz dazu, siehe: Ottens und Rubin, *Shalom Comrade!*.

<sup>52</sup> *Russisch-jüdisches Roulette*, S. 25; siehe auch: Ro'i, »Nehama Lifshitz«, S. 169.

Der Musikpädagoge und Komponist Valeri Brainin beschreibt die Situation in der ehemaligen Sowjetunion so: „»Wir haben uns alle geschämt, Juden zu sein. Unsere Identität hatten wir nur wegen des Antisemitismus«. Seine damalige Suche nach jüdischer Identität und Kultur gestaltete sich erfolglos:

Meine Großeltern sprachen noch Jiddisch. Als ich diese Sprache auch lernen wollte, sagte man mir, daß die Publikation in jiddischer Sprache *Sovietish Heymland* einen Sprachkurs enthalte. Diese Lektionen waren jedoch in Jiddisch, und so konnte ich nichts damit anfangen!<sup>53</sup>

Seit nunmehr Anfang der neunziger Jahre vermittelt das von jüdisch-amerikanischen Institutionen geleitete *Project Judaica* Juden und Nichtjuden in der ehemaligen Sowjetunion ›Yiddishkeit‹. Zwar war das Lernen von Jiddisch in der UdSSR nicht ausdrücklich verboten, aber es wurde unmöglich gemacht. Hebräisch war offiziell verboten, wurde jedoch an den beiden Hochschulen für Diplomaten und für den KGB unterrichtet<sup>54</sup>. Konträr dazu steht die Aussage der Sängerin Inna Slavskaja aus Birobidzhan (geboren 1955), der, bis auf ganz wenige Ausnahmen, niemals Antisemitismus begegnet sei<sup>55</sup>.

Im Jahre 1955 begann die am Konservatorium von Vilnius ausgebildete Sängerin Nehama Lifshitz ein Programm mit jiddischen Liedern einzustudieren, „»that within a few years catapulted her into the center of the Jewish national movement and made her in many ways its focus, its symbol, and its heroine«<sup>56</sup>. Lifshitz, deren eigener Kontakt mit jüdischer Kultur mit der sowjetischen ›Befreiung‹ von Litauen im Jahre 1940 endete, standen bei ihrer Suche nach jüdischen Ausdrucksformen noch Persönlichkeiten wie Lev Pulver

---

<sup>53</sup> Brainin, Interview.

<sup>54</sup> Brainin, Interview.

<sup>55</sup> Slavskaja Interview; siehe auch: Freyda, *Eine jüdische Mama aus Fernost*.

<sup>56</sup> Ro'i, »Nehama Lifshitz«, S. 169 [»das sie innerhalb weniger Jahre in den Mittelpunkt der jüdischen Nationalbewegung rücken sollte und zu ihrem Symbol und ihrer Heldin werden ließ«].

(1883-1970), der ehemalige Klezmer und spätere musikalische Direktor des Moskauer Jiddischen Staatstheaters, der jiddische Sänger Moyshe Apelbaum und einige überlebende jiddische Schriftsteller zur Seite. Die Nachricht ihres ersten Konzertes in der Hauptstadt Moskau 1958 verbreitete sich schnell unter den jiddischen Kulturaktivisten, und

All these figures, who had been left without professional work, and with no theater, journal, newspaper, or publishing house, came to Nehama's Moscow concerts [...] They came backstage after the first performance where the daughter of Mikhoels, the founder of the Moscow Yiddish State Theater, told Nehama that she must continue the work of the generation of giants who had been cut down in their prime. The widows of Dovid Bergelson, Itzik Fefer, Der Nister, Perets Markish, Binyomin Zuskin, and Mikhoels brought her bouquets. In Nehama's own words, she became the tombstone of a nonexistent grave.<sup>57</sup>

Lifshitz, deren Talent auch für eine erfolgreiche Karriere auf nicht-jüdischen Bühnen ausgereicht hätte, wurde von Intellektuellen und Künstlern verehrt und gefördert. Auch die Schauspielerin Hava Edelman, in den zwanziger Jahren Mitglied des hebräischsprachigen Habima-Theaters in Moskau, die „normally avoided Yiddish concerts because she thought them amateurish, would never miss Nehama's performances and saw her as a real star«<sup>58</sup>. Die Sängerin, so

---

<sup>57</sup> Ro'i, »Nehama Lifshitz«, S. 171.

[»Alle diese Menschen, die ohne berufliche Arbeit und ohne Theater, Zeitschriften, Zeitungen oder Verlage dastanden, kamen zu Nehamas Moskauer Konzerten [...] Sie kamen nach der ersten Vorstellung hinter die Bühne, wo die Tochter von Mikhoels, des Gründers des Moskauer Jiddischen Staatstheaters, Nehama sagte, dass sie das Werk der Generationen von Giganten, niedergemäht in der Blüte ihrer Jahre, fortführen muß. Die Witwen von Dovid Bergelson, Itzik Fefer, Der Nister, Perets Markish, Binyomin Zuskin und Mikhoels brachten ihr Bukette. Nehama wurde, nach ihren eigenen Worten, der Grabstein eines nichtexistierenden Grabes.«].

<sup>58</sup> Ro'i, »Nehama Lifshitz«, S. 174 [»mied normalerweise jiddische Konzerte, weil sie sie amateurhaft fand, pflegte keine von Nehamas Vorstellungen auszulassen und sah sie als wirklichen Star an«].

Yosef Kerler, evoziere nicht, wie andere Sänger, eine tranenselige Sehnsucht nach der Vergangenheit, sondern sie

aroused something new. Soviet Jews, especially youngsters, who know nothing about Judaism, let alone Zionism, began to think and to seek. [...] She would sing and suddenly you began to ponder upon your situation, the situation of the Jews in the Soviet Union.<sup>59</sup>

Um der Außenwelt vorzuführen, daß die jiddische Kultur in der Sowjetunion florierte, schickte man Nehama Lifshitz 1959 und 1960 nach Westeuropa auf Tournee; innerhalb der UdSSR jedoch versuchten die Behörden ihr die Erlaubnis für den Besuch von Städten mit größerem jüdischen Bevölkerungsanteil zu verweigern und ließen sie in Städten mit wenig Juden auftreten, »to prove that there was no demand for Jewish culture«<sup>60</sup>.

Zuweilen ähneln die Versuche der sowjetischen Regierung Potemkinschen Dörfern: 1984, zum 50. Jahrestag des Jüdischen Autonomen Gebietes Birobidschan wurde »eine große Propagandaschau zum jüdischen Jubiläum« veranstaltet und die pompöse, halbfertige Philharmonie eingeweiht<sup>61</sup>. Der *Birobidzhaner shtern*, eine Zeitung in jiddischer Sprache, wird als Vorzeigepublikation für das Ausland vom Staat finanziert, da kaum noch jemand in Birobidschan Jiddisch versteht, und das 1990 dort organisierte Festival der Jüdischen

---

<sup>59</sup> Ro'i, »Nehama Lifshitz«, S. 180.

[»Nehama bewirkte etwas Neues. Sowjetische Juden, besonders junge, die nichts über Judentum, geschweige denn Zionismus wussten, begannen nachzudenken und zu suchen [...]. Sobald sie zu singen begann, fing man an, über seine Situation nachzudenken, die Situation der Juden in der Sowjetunion«].

<sup>60</sup> Ro'i, »Nehama Lifshitz«, S. 173 [»um zu beweisen, dass es keine Nachfrage nach jüdischer Kultur gab«].

<sup>61</sup> *Russisch-jüdisches Roulette*, S. 45 f.

Musik verleitete eine Bewohnerin der Stadt zu dem Vergleich mit einem »Festgelage während einer Pestepidemie«<sup>62</sup>.

Der große Exodus aus der UdSSR und ihren Nachfolgestaaten brachte seit der Lockerung der Reisebeschränkungen für Juden durch die Regierung Gorbatschow im Dezember 1989 ca. 40.000 Juden nach Deutschland, von weiteren 200.000 potentiellen Einreisewilligen wird ausgegangen<sup>63</sup>. Von den vor 1989 gezählten 6.000 Berliner Juden waren schon etwa die Hälfte sowjetischer Herkunft und lebten seit Mitte der siebziger Jahre in Deutschland<sup>64</sup>.

Obgleich auch sie gewiß keine homogene Gruppe darstellen, sind sie in der Mehrzahl doch von jüdischer Tradition weit entfernt, so daß sie, gerade in der Einwanderergeneration, kaum zu einem Aufblühen jüdischen Lebens in Deutschland beitragen können [...] Doch das Gedächtnis und die kulturellen Traditionen dieser Einwanderer, selbst wenn sie nominell Juden sind, ist weitaus russischer denn jüdisch, und die jüdischen Organisationen erkennen möglicherweise nicht, daß sich unter dem Dach der jüdischen Gemeinden eine russische Ethnie herauszubilden beginnt.<sup>65</sup>

Unter diesen Zuwanderern befand sich eine Anzahl begabter und gut ausgebildeter Musiker und Sänger, deren Neubeginn in Deutschland von mehr oder weniger ähnlichen Problemen gekennzeichnet war: soziale und berufliche Integration, Sprachprobleme, Suche nach

---

<sup>62</sup> *Russisch-jüdisches Roulette*, S. 46. Siehe im Gegensatz dazu die Aussage von Jaldä Rebling, einer Interpretin jiddischen Liedgutes, in: *Jüdisches Leben in der DDR*, S. 92.

<sup>63</sup> Kessler, »GUS-Zuwanderer«.

<sup>64</sup> Bodemann, »A Reemergence of German Jewry?«, S. 51.

<sup>65</sup> Bodemann, *Gedächtnistheater*, S. 47 f.

neuen künstlerischen Perspektiven und Wegen, Identitätssuche als Juden<sup>66</sup>.

Den Emigranten wird eine zweifache Integrationsleistung abverlangt, die einerseits dem ambivalenten Verhältnis der deutschen Gesellschaft zu jüdischen Bürgern Rechnung trägt und andererseits die Einfügung in die jüdische Gemeinschaft fordert, deren kulturelle und religiöse Grundlagen den meisten fremd sind.<sup>67</sup>

Aus Berichten über jüdisches Leben in Deutschland und insbesondere die kulturellen Traditionen der sowjetisch-jüdischen Emigranten entsteht der Eindruck, es handle sich um eine Bewegung, möglicherweise gar eine Erneuerungsbewegung der jüdischen bzw. jiddischen Kultur. Es sind jedoch in erster Linie zwei Sänger mit Begleitern, die eine ständige Bühnenpräsenz in Berlin haben: Inna Slavskaja und Mark Aizikovitch, beides professionelle Sänger im Konzertambiente. Seit kurzer Zeit macht auch der Gitarrist und Sänger Leonid Soybelman im Rahmen der sogenannten ›Radical Jewish Culture‹-Bewegung von sich reden: Mit seinen »frantic originals and punk covers of klezmer [sic] classics (sung in Yiddish)« der Neuberliner aus der ehemaligen Sowjetunion, so das CD-Cover »jerks Jewish music into the 21st century with a refreshing approach that hits you like a metal matzoh ball«<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> Siehe: Aizikovitch, »Zigeunermusik aus Russland«; Runge, ›*Ich bin kein Russe*‹, S. 168-179. Vgl. auch: Trounson, »Israelis Enjoy a Russian Rhapsody«.

Dies gilt nicht nur für Berlin, obwohl die Frage legitim ist, ob ein Kammerorchester und eine Klezmer-Band bereits eine ›kulturelle Blüte‹ ausmachen:

»Die relativ hohe Anzahl von Künstlern unter den Zuwanderern verhilft manchen Gemeinden auch zu einer kulturellen Blüte. In Freiburg sind ein Kammerorchester und eine Klezmer-Band entstanden, deren Musiker überwiegend aus der ehemaligen Sowjetunion stammen.« (Steiert, *Jüdische Einwanderer*, S. 79).

<sup>67</sup> *Russische Juden in Deutschland*, S. 20.

<sup>68</sup> Soybelman und Kletka Red, *Hijacking*.

Die Sängerin und Chordirigentin Inna Slavskaja wuchs in einer jiddischsprachigen Familie in Birobidschan auf: Ihr Vater war als Journalist für den russisch- und jiddischsprachigen *Birobidzhaner shtern* tätig, und von ihrer Mutter wurden ihr einige Lieder in jiddischer Sprache überliefert. Eines dieser Lieder, ein jiddisches Kinderlied, singt sie bis heute auf der Bühne. In Slavskajas Heimat gab es allerdings weder Straßen mit jüdischen Namen noch Transparente mit Losungen auf Jiddisch, und die jiddischen Schulen wurden nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges geschlossen<sup>69</sup>. Slavskaja, nach deren Aussagen sich das Repertoire jüdischer Sänger in der UdSSR vor Mitte der achtziger Jahre auf Lieder wie *Tumbalalaika* und *Der Rebbe Elimelekh* beschränkte<sup>70</sup>, kannte in der Sowjetunion die Schlager der amerikanischen Barry Sisters und einige Aufnahmen der beliebten jiddischen Sängerin Anna Guzik und des Mimen Shloyme Mikhoels<sup>71</sup>. 1980 wurde sie Mitglied des neuformierten sowjetisch-jiddischen Ensembles *Frejlechs*, damals eines der wenigen offiziell anerkannten Organe der jüdischen Kultur in der UdSSR.

---

[»Soybelmans hektische Originale und Punk-Versionen von Klezmer-Klassikern (gesungen in Jiddisch), zwingen die jüdische Musik bis ins 21. Jahrhundert, und ihr erfrischender Ansatz, schlägt einem wie ein metallischer Matzoh-Knödel ins Gesicht«].

Abgesehen davon, dass Klezmer-Repertoire immer instrumentales Repertoire ist und demzufolge nicht gesungen werden kann, werden die Texte auf *Hijacking* fast alle auf Russisch gesungen und nicht, wie angegeben, in jiddischer Sprache.

69 *Russisch-jüdisches Roulette*, S. 44.

70 Text und Musik des Liedes *Der Rebbe Elimelekh* stammen von dem in Galizien geborenen Moishe Nadir (Isaac Reiss; 1885-1943). Die Musik ist eine jiddifizierte Version des englischen Kinderliedes *Old King Cole*. Das Lied wurde vermutlich Anfang der zwanziger Jahre geschrieben. Mlotek, *Mir trogn a gezang*, S. 168 f.

*Tumbalalaika*, dessen Ursprung nicht bekannt ist, wurde 1940 von A. Bitter in den USA veröffentlicht (Mlotek, *Mir trogn a gezang*, S. 30 f.).

71 Die Schwestern Myrna und Claire Bagelman aus den USA wurden ab 1939 weltberühmt durch ihre Interpretationen von Schlagern in jiddischer Sprache wie *Sheyn vi di levone* (Joseph Rumshinsky und Chaim Towber). Siehe Spottswood, *Ethnic Music on Records*, S. 1295.

Später gründete sie dann ihr eigenes Ensemble, *Tsayt*<sup>72</sup>. Nachdem Nehama Lifschitz, Emil Gorovets und der stimmungsgewaltige ehemalige Kantor Mikhail (Mischa) Alexandrowitsch (1914-2002) bereits ausgewandert waren, wurden Inna Slavskaja, der heute in München lebende Sänger und Klarinetist Jakov Magid aus Vilnius und der Pianist und Komponist Vladimir Terletsky aus Moskau dazu auserkoren<sup>73</sup>, zu demonstrieren, dass »im multinationalen sowjetischen Völkerbund auch das Kulturleben der jüdischen ›Nation‹ in voller Blüte stand«<sup>74</sup>.

In der ehemaligen UdSSR bestritt Inna Slavskaja ein ganzes Programm aus Szenen und Liedern in Jiddisch mit russischer Conference. Zu ihrem Repertoire gehörten damals außer den beliebten *Tumbalalaika* und *Rebbe Elimelekh* und den eigenen Kompositionen von Vladimir Terletsky auch Musik, die er als Notenmaterial aus den USA erhielt. Terletsky genoss als Komponist Privilegiertenstatus und machte Slavskaja mit Liedern der bekannten amerikanisch-jüdischen Komponisten Alexander Olshanetsky und Sholem Secunda vertraut. Olshanetsky und Secunda eroberten mit ihren für die damalige Zeit typischen nostalgischen Operetten wie den *Litvishen Yankee* (Musik: Olshanetsky) und dem Weltschlager *Bay mir bistu sheyn* (Musik: Secunda) das osteuropäische Emigrantepublikum in den USA der zwanziger und dreißiger Jahre. In ihren üppigen, zuweilen pseudo-orientalischen Arrangements und den respektlosen amerikanisch-jiddischen Texten äußerte sich die Distanz bzw. der Bruch mit den Traditionen der Alten Welt.

Terletsky, dessen Eltern während der stalinistischen ›Säuberungen‹ ermordet wurden, studierte seit seinem sechsten Lebensjahr Klavier und Komposition an der Gnesin Musikschule des Musik-Instituts

---

<sup>72</sup> N. N., »Ausgerechnet ein Jude«, S. 179 f.

<sup>73</sup> Slavskaja, Interview.

<sup>74</sup> N. N., »Ausgerechnet ein Jude«, S. 178.

(seit 1944 Gnesin Musik-Pädagogisches Institut)<sup>75</sup> in Moskau und galt als einfühlsamer Begleiter für klassische Musik, wobei er gleichzeitig seine Vorliebe für amerikanische Show-Musik und Jazz in seine raffinierten Arrangements zu integrieren pflegte. Bereits seit den vierziger Jahren war er auch vertraut mit den Solomon Fayntuch- und M. I. Rabinovitch-Aufnahmen der späten dreißiger Jahre, den letzten und zugleich einzigen eingespielten Klezmeraufnahmen der Sowjetunion<sup>76</sup>. Als einer der ersten sowjetischen Künstler beschäftigte er sich nach dem Tode von Stalin mit der jiddischen Kultur, Sprache und Musik<sup>77</sup>. Im Sommer 1998 starb Terletsky in Moskau, nicht nur einer der letzten herausragenden Künstler aus dem jiddischen Umfeld, sondern ein Opfer und Zeuge zugleich der tragischen Geschichte der Juden in der Sowjetunion. Selten sah man seinen Namen auf den Programmzetteln der zahlreichen jüdischen und jiddischen Festivals in Deutschland, und zu einer Einladung für ein Solokonzert kam es nie.

War Slavskajas Vortrag in den ersten Berliner Jahren noch bestimmt durch die sowjetische Vortragsweise, den statischen und von ausladenden Armbewegungen getragenen ›Estraden‹-Stil<sup>78</sup>, so wirbelt sie heute im Hosenanzug über die Bühne: eine getreue Kopie ihres Vorbildes, der amerikanisch-jiddischen Schauspielerin Molly Picon.

---

<sup>75</sup> Braun, »Jews in Soviet Music«, S. 71.

<sup>76</sup> Eine Diskografie jüdischer Aufnahmen in der UdSSR während des Zeitraumes von 1980-1991 weist nur acht Alben auf. (Zemtsovskii, *Muzikal'nij foljklor*, S. 21 f.). Vgl. auch Braun, »Jews in Soviet Music«, S. 65 f.

<sup>77</sup> Terletsky, Interview.

An dieser Stelle ist an die heute in New York lebende und zu Unrecht vergessene Sängerin Marina ›Mascha‹ Gordon aus Minsk zu erinnern, die u. a. durch ihre Zusammenarbeit mit dem Komponisten Isaak Dunajewskij bekannt wurde. Auch Gordon zählte zu den ersten, die sich nach dem Tode Stalins wieder der jiddischen Musik zuwandten. Siehe: Ottens und Rubin, *Shalom Comrade*.

<sup>78</sup> Der Estraden-Vortrag (›estradniy‹) betont eher die Show-Effekte als die eigentliche Musik. Siehe Ottens und Rubin, »Medizin gegen das Heimweh«.

Slavskaja hat das bekannte Abraham Ellstein Lied *Yidl mitn fidl* originalgetreu aus dem 1936 in Polen gedrehten gleichnamigen Kassenschlager des Jiddischen Kinos übernommen. Sie kopiert jede Bewegung von Picon, die ihrerseits schon in den USA geboren wurde und ihre jiddischen Sprachkenntnisse für ihre Bühnenkarriere noch verbessern musste. Der Film wurde zum beliebtesten Kassenschlager des alternden osteuropäischen Emigrantepublikums in den USA Ende der dreißiger Jahre und stellt bereits eine stark romantisierete Sicht auf das Klezmer-Milieu Polens dar. In der ehemaligen Sowjetunion hatte Slavskaja zwar vom Operettenstar Picon gehört, aber es waren ihr weder ihre Aufnahmen noch ihre Filme zugänglich<sup>79</sup>. Zweifellos ist Slavskajas Vortrag ›jiddischer‹ geworden, denn Immigranten neigen dazu, ihre kulturellen Eigenschaften zu übertreiben, um sich deutlicher zu definieren: »Heritage is a way of producing ›hereness‹«<sup>80</sup>.

Insbesondere Inna Slavskaja greift auf Material zurück, das als romantische Operettenmusik im Amerika der zehner, zwanziger und dreißiger Jahre von Komponisten wie Herman Wohl, Joseph Rumshinsky, Ellstein, Secunda und Olshanetsky geschrieben wurde. Diese amerikanisch-jiddischen Operetten sind als nostalgische Rückschau auf die alte europäische Heimat bereits Traditionen aus zweiter Hand und entstanden zu einer Zeit, als die osteuropäische Tradition in der Sowjetunion bereits nicht mehr existierte. (Dagegen hörte in Polen, Rumänien und in den baltischen Ländern die blühende jiddischsprachige Kultur erst mit dem Anfang des Krieges im September 1939 zu existieren auf.) Aber ungleich dem einstigen Zweck dieser Lieder, »rooting listeners to their provincial past and thus providing them with a new identity as Jewish Americans« und zu helfen, »their group, fragmented at first religiously, nationally, culturally, and by social class, find its way [...] to a more homogeneous com-

---

<sup>79</sup> Slavskaja, Interview. Zum Film *Yidl mitn fidl* siehe: Hoberman, *Bridge of Light*, S. 238-243.

<sup>80</sup> Kirshenblatt-Gimblett, »Theorizing Heritage«, S. 373 [»Kulturelles Erbe ist ein Mittel, um ›Hier-Sein‹ herzustellen«].

munity«<sup>81</sup>, dienen sie heute vielmehr dazu, dem größtenteils nicht-jüdischen Berliner Publikum die Präsenz von Juden und bestimmte, als ›jüdische‹ ausgemachte Eigenschaften vorzuführen und zu bestätigen. Dazu gehören auch die stets auf ihren Gefühlsgehalt reduzierten Lieder und die mit als ›jüdisch‹ angesehener Mimik und Gestik vorgetragenen Stücke.

Carol Silverman (nach Paul Gilroy) wies darauf hin, dass »for oppressed and marginalized people, expressive culture is a zone of negotiation, of working out the nature and limits of that oppression; it may be a zone of resisting oppression and resisting stereotypification or of cashing in on or reappropriating stereotypes«<sup>82</sup>. Das Aufgreifen dieser jiddischen Operettenschlager aus den USA bestätigt das, was Seroussi über die Rekonstruktion der sephardischen Musik konstatiert: »One can also notice an ›electronic‹ chain of transmission because singers imitate models from released recordings.«<sup>83</sup>

Der 1946 in Poltawa / Ukraine geborene Schauspieler und Sänger Mark Aizikovitch kam mit seiner Familie 1990 nach (Ost)Berlin. Der frühere Schlagersänger, der 1980 den Preis der Sowjetischen Unter-

---

81 Greene, *A Passion for Polka*, S. 106-108.

[»die Zuhörer in ihre provinzielle Vergangenheit zu verwurzeln und sie mit einer neuen Identität als jüdische Amerikaner auszustatten« und ihnen und ihrer »zuerst religiös, national, kulturell und schließlich durch Klassenzugehörigkeit fragmentierten Gruppe [zu helfen; R. O.] den Weg zu einer homogeneren Gemeinschaft zu finden«].

82 Silverman, »Music and Marginality«, S. 236.

[»unterdrückte und marginalisierte Völker mit kulturellen Ausdrucksweisen die Art und Weise und die Grenzen dieser Unterdrückung erkunden können; dies kann ein Bereich sein, in dem der Unterdrückung und der Stereotypisierung widerstanden wird oder aus dem Kapital geschlagen oder sich Stereotype erneut angeeignet werden können.«].

83 Seroussi, »Reconstructing Sephardi Music«, S. 53.

[»Man kann auch von einer ›elektronischen‹ Übermittlungskette sprechen, da Sänger Modelle von veröffentlichten Tonträgern imitieren.«].

haltungsmusik erhielt<sup>84</sup>, wandte sich wohl erst seit seiner Emigration nach Deutschland dem jiddischen Lied zu. Er tritt regelmäßig auf den verschiedenen Kleinkunsth Bühnen in den West- und Ostteilen Berlins auf<sup>85</sup>. Aizikovitch hat sich auch auf russische Zigeunerromanzien spezialisiert, die er auf gefühlvolle und überzeugende Weise vorträgt. Bei diesen sogenannten »Zigeunerromanzien« handelt es sich um ein in der ehemaligen Sowjetunion populäres Genre mit Ursprung in den russischen, ukrainischen oder polnischen Volksmusiken, wie sie von Romasängern interpretiert wurden. Häufig wurden diese Lieder aber auch von Russen komponiert, die sich dabei die Interpretationsart der Romasänger zu eigen machten<sup>86</sup>. Beim Vortrag seines jiddischen Repertoires fällt nicht nur der russische Akzent auf, sondern auch die emotionale Distanz zu Inhalt und Form. Das Unvermögen, diese mit eigener Erfahrung und genuiner Empfindung auszufüllen und anzureichern, zeugt vom Ende der jiddischen Traditionen und schlägt in Parodie um.

Every revival contains within itself the seed not only of its own destruction (in our mass entertainment the destruction proceeds from repetition and dullness as much as from catering to the lowest common denominator) but also of the new revivals.<sup>87</sup>

Wie Aizikovitch in seinem Programmzettel seinen Geburtsort Poltava wieder zu einem »kleinen Shtetl« macht - ungeachtet der Tatsache, dass »shtetlekh« spätestens während des Zweiten Weltkrieges,

---

<sup>84</sup> Aizikovitch, *Der Fremde*.

<sup>85</sup> Siehe Runge, *Ich bin kein Russe*, S. 168–174.

<sup>86</sup> Siehe Aizikovitch, »Zigeunermusik aus Russland«, S. 4; Sárosi, *Gypsy Music*.

<sup>87</sup> Benjamin Botkin, zitiert nach: Kirshenblatt-Gimblett, »Sounds of Sensibility«, S.68.

[»Jedes Revival birgt nicht nur den Samen seiner eigenen Zerstörung in sich (in unserer Massenunterhaltung stammt die Zerstörung sowohl von Wiederholung und Eintönigkeit als auch vom Verlust an Niveau, den die Belieferung von Massen mit sich bringt), sondern auch den neuer Revivals.«].

wenn nicht bereits in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts, aufgehört hatten zu existieren - >erfindet< er einstige Schlager und andere Populärmusik als vermeintliche jiddische >Volks<musik noch einmal neu und schafft imaginierte Traditionen, die es nie gegeben hat<sup>88</sup>.

Unter den professionellen Vertretern der sowjetisch-jüdischen Musik in Berlin gibt es nur wenige Ausnahmen von dieser kulturellen Verbindunglosigkeit: Der aus Lviv (Lemberg) stammende Boris Rosenthul ist ausgebildeter Orchesterdirigent und spielte schon seit Ende der achtziger Jahre in seiner Heimat für jüdische Hochzeiten Klezmer- und jiddische Musik auf der Gitarre, allerdings kein traditionelles Instrument in der jiddischen Musik. Er begleitete die orthodoxen Pop-Stars aus Amerika wie Avraham Fried und den in Berlin geborenen singenden Rabbi Shlomo Carlebach bei ihren Konzerten in Moskau. Auf den Begriff >klezmer< stieß er, wie viele seiner Kollegen, erst in Berlin, wo er als Musiklehrer am Jüdischen Gymnasium arbeitet und zu verschiedenen öffentlichen sowie privaten Anlässen und zuweilen auch mit der Sängerin Beate Falkovitch aus Riga auftritt<sup>89</sup>.

Ein weiteres professionelles Ensemble, *Zeit II*, trat von 1990-1995 regelmäßig fast ausnahmslos zu internen Veranstaltungen der jüdischen Gemeinde oder in privatem Kreis auf. Die Gruppe bestand aus Stanislaw Zaides (klassische Geige und Jazz-Bassgeige), Vitali Chtcherbin (Jazz-Gitarre), Simon Vinogradow aus Riga (klassische Flöte) und Josif Gofenberg aus Tschernowitz (Akkordeon, Keyboards). Der Kern der ehemaligen Gruppe, Zaides und Chtcherbin, lernte sich am Musikkonservatorium in Rostow am Don kennen. Die drei jüngeren Mitglieder der Gruppe haben seit der Einwanderung ihre Musikstudien an der Hanns-Eisler-Akademie in Berlin fortge-

---

<sup>88</sup> Aizikovitch, *Jidelach*.

<sup>89</sup> Rosenthul, Interview.

setzt. Gofenberg war ausgebildeter Chordirigent in Tschernowitz<sup>90</sup>. Die Gruppe *Feurige Klezmer* wurde von der Jüdischen Gemeinde zu Berlin gefördert und trat einige Jahre lang zu Privatfesten auf. Auch diese Gruppe hat sich inzwischen aufgelöst<sup>91</sup>.

Es gibt in Berlin jedoch auch das Laienensemble *Mameloshn*, das regelmäßig auftritt. *Mameloshn* besteht aus dem polnisch-jüdischen Sänger Leon Kutner aus Konstantinow in der Nähe von Lodz, der Sängerin Bella Iasevitz aus Tschernowitz und der Pianistin Maria Zepinek aus Kiev. Im Gegensatz zu den anderen ›russischen‹ Ensembles in Berlin sind die Sänger von *Mameloshn* zumeist betagte jiddische Muttersprachler, und ihre recht ›heimishn‹ Vorstellungen sind nicht bestimmt von politisch-ideologischen Rücksichten und kommerziellen Erwägungen. Sie treten seit einigen Jahren bei Festen der jüdischen Gemeinde auf, wobei Kutner aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr mitsingen kann<sup>92</sup>.

Da bislang kein musikethnologisches Forschungsprojekt in der sowjetisch-jüdischen Gemeinde Berlins durchgeführt wurde, ist nicht bekannt, ob weitere traditionelle Volkskünstler dort unerkant leben<sup>93</sup>. Auch die Programme mit Künstlern der ehemaligen UdSSR während der staatlich subventionierten Jüdischen Kulturtag (West) und der Jiddischen Kulturtag (Ost) tragen seit ihrer Gründung nur allzu oft den Stempel des Zufälligen und Allzubekanntes. Im Vergleich dazu verpflichtete beispielsweise das New Yorker *Festival of Soviet Jewish Traditions of Central Asia, the Caucasus, and the Western Republics of the USSR* (Oktober-November 1982) professionelle Feldforscher, um die kulturellen Traditionen der verschiede-

---

<sup>90</sup> Runge, *Ich bin kein Russe*, S. 175–179; Runge, *Vom Kommen und Bleiben*, S. 4–8; Roit, Interview.

<sup>91</sup> Roit, Interview.

<sup>92</sup> Kutner, Interview.

<sup>93</sup> Bella Brower von der Hebräischen Universität Jerusalem führte unter der Leitung von Professor Jehoash Hirshberg eine Untersuchung über die Musik der sowjetisch-jüdischen Zuwanderer in Israel durch.

nen sowjetisch-jüdischen Gemeinden um New York zu dokumentieren und der Öffentlichkeit vorzustellen. Bei diesem Festival handelte es sich um eine von Fachleuten sorgfältig recherchierte Bestandsaufnahme und Präsentation der Spannbreite der Volkskulturen der Juden aus der damaligen UdSSR und nicht um eine von Zufälligkeiten und persönlichen Idiosynkrasien geprägten Veranstaltungsreihe von fachfremden Organisatoren. Neben Vertretern der verschiedenen europäisch-jüdischen Kulturen (der baltischen Länder, der Ukraine, Weißrusslands und Moldawiens) wurden Angehörige der georgischen und Bergjuden sowie der bucharischen Juden vorgestellt, und zwar nicht nur deren instrumentale Musik und religiöser und säkularer Gesang, sondern auch Veranstaltungen mit Geschichtenerzählen, Rezitationen, Tanztraditionen, Volkskunst und traditionellem Essen aus den verschiedenen Regionen<sup>94</sup>.

Obwohl die sowjetisch-jüdischen Interpreten in einem Teufelskreis von zuweilen die Schmerzgrenze überschreitenden jüdischen Klischees geraten und damit wohl gerade unfreiwillig die Vorstellungen von Deutschen über Juden bedienen, würde man es sich zu einfach machen, wenn man ihnen genuine Identitätssuche abspräche. Nicht als Erben Joel Engels, wie sie in den Medien dargestellt werden, sind die zugewanderten Jiddisch-Interpreten anzusehen, sondern als die Enkel und Urenkel der »Ingenieure und Lehrer«, derjenigen nachrevolutionären jüdischen Generation, die »vom Komsomol« zum Traubaldachin geführt und von Stalin und Kalinin gesegnet wurde<sup>95</sup>. Ihre sowjetische Blickweise auf die Religion und Kultur ihrer Vorfahren verdeutlicht ein Auftritt der Moskauer Gruppe *Babylon* in Berlin:

Während der Jüdischen Kulturtage in Berlin im Jahre 1992 füllten Russen über drei Abende lang den großen Saal des Gemeindezentrums, um die Moskauer Gruppe *Babylon* zu hören. Obgleich so deklariert, waren diese Tänze und selbst die Musik

---

<sup>94</sup> N. N., *Festival of Soviet Jewish Traditions*.

<sup>95</sup> Rubin, *Voices of a People*, S. 405, 407; Siehe auch Braun, »Jews in Soviet Music«, S. 77.

schwerlich als jüdisch auszumachen. Die Kostüme, die Rabbiner darstellen sollten, hatten eher Ähnlichkeit mit denen russisch-orthodoxer Popen, und die jüdische Musik, auch die *Hatikva*, wirkte im Kontrast zum Temperament in den russischen Stücken eher gekünstelt.<sup>96</sup>

Wenn beispielsweise Mark Aizikovitch die humoristisch-parodistische Melodie *Der Rebbe Elimelekh* vorträgt, ein Lied, in dem sich ursprünglich die Distanz eines Zionisten zur traditionellen osteuropäisch-jüdischen Lebensweise ausdrückt, und dabei einen dem Alkohol zugeneigten chassidischen ›rebn‹ (dem geistlichen Führer eines chassidischen Hofes) mimt, so wird das Publikum glauben, dies sei Ausdruck des jiddischen Humors und der authentischen jiddischen oder gar der chassidischen Tradition Osteuropas<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup> Bodemann, *Gedächtnistheater*, S. 45 f. Siehe auch: Sauerwein, »Tewjes Enkel singen«; Alvensleben, »Mal jiddisch, mal russisch«; Ottens und Rubin, »Medizin gegen das Heimweh«.

<sup>97</sup> Die chassidischen ›nigunim‹, monofonische religiöse Volksmelodien mit einfachen Silben oder ohne Text, beeinflussten im Laufe der letzten 250 Jahre fast jeden Bereich der europäisch-jüdischen Musik. Das ›nign‹ wird als Ausdruck innerster Gefühle angesehen, die weder in Worten noch im Gebet ausgedrückt werden können. Es soll den Zaddik in die Lage versetzen, die Geheimnisse der menschlichen Seele zu erkunden, sie zu reinigen und zu höheren Sphären der Existenz zu erheben. Dabei besitzt der alleinige musikalische Klang einen höheren Stellenwert als Melodien mit Worten, auch wenn diese aus biblischen Quellen stammen oder Gebete sind. Musik allein kann unmittelbarer mit der eigenen göttlichen Seele und dem Göttlichen selbst in Verbindung treten. Daher werden zahlreiche ›nigunim‹ mit Silben unterlegt, die Bedeutungsträger sind, wie die Musikethnologin Ellen Koskoff in ihrer Studie über die Musik der Lubawitscher Chassidim nachweist. Vielfältig sind die nicht-jüdischen Einflüsse in der chassidischen Musik. Was immer zur Hand ist und gefällt, wird verwertet: Napoleonische Märsche, Wiener Walzer, russische und ukrainische Volkslieder, orientalische Melodien, und vieles mehr. Wegen dieser vielfältigen stilistischen Einflüsse kann kaum von chassidischer Musik als einem einheitlichen Stil gesprochen werden. Und tatsächlich beurteilen die Chassidim ihre Musik nach dem Gefühl, das durch Singen bzw. Spielen erzeugt wird. Die ›kneytsh‹ (jiddisch Nuancen), ›kvetshtsh‹ (jiddisch Klagen), und ›krekhtsh‹ (jiddisch Stöhnen; die stimmähnlichen Verzierungen, die das Seufzen und Weinen im traditionellen osteuropäischen Synagogalenge-

Sprengel spricht von der »Tendenz zur Veralberung ostjüdischer Tradition und Eigenart« anlässlich der Aufführungen des *Wiener Männer-Gesang- und Jux-Quartetts* zu Beginn der achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts in Berlin und bezeichnet dies als »Versuch, aus jüdischer Eigenart vor gemischtem Publikum theatrales Kapital zu schlagen«<sup>98</sup>. Das heutige Publikum wird jedoch den Ausdruck der kulturellen Entfremdung der Interpreten jiddischer Traditionen nicht nachvollziehen können oder wollen, und so werden namentlich Prozesse in Gang gesetzt, die dann in der letzten Konsequenz dazu führen, dass andere jüdische Künstler und Intellektuelle, die sich gegen diese Eigenfolklorisierung und den Substanzverlust ihrer Kultur zur Wehr setzen, als Querulanten marginalisiert und ausgegrenzt werden. In Unkenntnis der Tatsache, dass heute in Berlin lebende sowjetisch-jüdische Interpreten ›jiddischer‹ Traditionen aus Osteuropa kaum oder gar keine Verbindung zu jüdischen Musiktraditionen aufweisen können, spricht der *Spiegel* von dem »neue[n], unverhoffte[n] und unverdiente[n] Erbe einer jüdischen Kultur«, das ganz besonders pfleglich behandelt werden müsse<sup>99</sup>.

Kürzlich wurde nachgewiesen, dass die meisten der rund dreißig Stadtführungen durch das jüdische Berlin, vor allem das Scheunenviertel, voller falscher Angaben, historischer Fehleinschätzungen und nicht zuletzt antisemitischer Anspielungen sind<sup>100</sup>. Ähnlich verhält es sich mit der Rezeption jiddischer Musik: Aus einigen hundert im vergangenen Jahrzehnt gesammelten Rezensionen und Artikeln

---

sang imitieren) sind der Schlüssel zum chassidischen Gesangsstil, diese Ornamentik, dieser Bruch in der Stimme. Die Chassidim behaupten, daß »ein ›nign‹ ohne ›kneytsh‹ ist wie ein Körper ohne Seele«. Siehe Vinaver, *Anthology of Hassidic Music*; Mazor und Seroussi, »Towards a Hasidic Lexicon of Music«.

<sup>98</sup> Sprengel, *Populäres jüdisches Theater*, S. 45.

<sup>99</sup> N. N., »Ausgerechnet ein Jude«.

<sup>100</sup> Am meisten beklagt die Autorin Gradwohl, dass »von den Teilnehmern keine hörbare Reaktion oder gar ein Protest auf diese Ausführungen kommt!« (Gradwohl, »Sonntags haben die Juden Schabbat«).

über jiddische Musik und ihre Interpreten, darunter auch die sowjetisch-jüdischen, fällt neben den begrifflichen Unschärfen und der zuweilen akrobatischen Vermeidung von Auseinandersetzung mit der Musik insbesondere das beharrliche Festhalten an ›jüdischen‹ Klischees auf<sup>101</sup>. Wenn beispielsweise sehr bekannte Lieder wie *Yosl ber* und das notorische *Der Rebbe Elimelekh* in der Interpretation von Mark Aizikovitch von einer Journalistin als »musikalische Raritäten« bezeichnet werden<sup>102</sup>, so wird von vorneherein eine Aura des Kuriosen kreiert, die weder den Tatsachen entspricht noch eine Auseinandersetzung mit der Interpretation und damit der Kultur fördert. An anderer Stelle spricht die *Berliner Zeitung* im Zusammenhang des Mitte der zwanziger Jahre in Amerika von Yellen und Pollock für den amerikanisch-jüdischen Vaudeville-Star Sophie Tucker geschriebenen Schlagers *A yidische mame* von »alten jiddischen Liedern«<sup>103</sup> und führt damit das Bild der Juden »als einer in Auflösung befindlichen Gemeinschaft, von der bestenfalls die einzelnen, sei es als Träger reinen Menschentums, sei es selbst als Träger eines inzwischen geschichtlich gewordenen Erbes rezipiert werden konnten«, wieder ein<sup>104</sup>.

Die meisten der zeitgenössischen jiddischen Revival-Gruppen oder Einzelinterpreten aus der ehemaligen UdSSR bedienen sich bestimmter Präsentations- bzw. Vermarktungsmodelle, anhand derer die jiddische Musik und Kultur - und gelegentlich sie selbst als ›Juden‹ - dem Publikum nahegebracht werden soll. Während mehr oder weniger ausführliche Einführungen in die jeweiligen Stücke, ebenfalls Zeichen der Distanz zur Tradition, kennzeichnend sind für die heutige Aufführungspraxis von jiddischer Musik, gehen Slavskaja und Aizikovitch mit einigen ihrer Programme jedoch einen Schritt

---

<sup>101</sup> Rezensionprobleme, die durch ein gemischtes Publikum entstehen, beschreibt Sprengel in: *Populäres jüdisches Theater*, S. 39.

<sup>102</sup> Grabley, »Raritäten und russische Speisen«.

<sup>103</sup> Freyda, »Eine jüdische Mama aus Fernost«.

<sup>104</sup> Scholem, *Judaica II*, S. 9.

weiter: Aizikovitch bietet zu seiner Russisch-Jiddischen Nacht russische (bezeichnenderweise keine jiddische) Küche an, zubereitet von seiner Ehefrau<sup>105</sup>. Dagegen zündet Slavskaja als jüdische Mutter mit traditionell bedecktem Haar für eine öffentliche Vorführung einer Schabbat-Feier die beiden Schabbatkerzen an. In diesem als Theaterstück aufgemachten »Besuch bei der jüdischen Familie am Freitagabend«, inszeniert von einem Israeli, tritt auch der Kantor der Jüdischen Gemeinde auf und zelebriert als ›Vater‹ den Schabbat-Segen für ein vorwiegend nichtjüdisches Publikum. Die Gäste dieser Veranstaltung finden jeweils einen Teller mit gehackter Leber, Reis mit Mandelkernen, Rote Bete und etwas ›gefülte‹ Fisch vor. Zwischen vielen Gags, Informationen über das Judentum, Klezmer-Musik und dem Nazi-Erlebnisbericht eines Juden animiert Slavskaja die Gäste zum Händeklatschen und singt *Majn Shtetele Beltz* und die *Jiddische Mame*<sup>106</sup>.

Durch die Auswanderungsbewegungen von Osteuropa nach Amerika Anfang der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts verlagerte sich die jiddische Kultur hauptsächlich nach New York. Auch in den USA, obwohl von Beginn der ostjüdischen Einwanderung bis zu den dreißiger Jahren ein Zentrum jiddischen Lebens und jiddischer Kultur, trugen Akkulturation und Assimilation schließlich zu deren Rückgang bei. Zwar spielten Klezmer-Bands wie das Epstein Brothers Orchestra bis vor einigen Jahren zu jüdischen Anlässen insbesondere der älteren Generation, aber erst in den siebziger Jahren begannen junge amerikanische Juden der zweiten und dritten Generation, die Traditionen ihrer Eltern und Großeltern wiederzuentdecken. Damit wurde das sogenannte ›Klezmer Revival‹ oder auch ›Yiddish Revival‹ eingeleitet, das seit etwa fünfzehn Jahren auch starke Auswirkungen auf eine bestimmte Musikszene in Deutschland hat<sup>107</sup>. Der

---

<sup>105</sup> Aizikovitch, *Jidelach*.

<sup>106</sup> Gathmann, »Klesmer und gehackte Leber«.

<sup>107</sup> Zum Klezmer- und Yiddish Revival siehe u.a.: Rubin und Ottens, *Doyres*; Rubin und Ottens, *Kings of Freylekh Land*; Rubin, »Back to the Future«; Rubin, »Can't You Play Anything Jewish?«.

gegenwärtig zu beobachtende ›Boom‹ jiddischer Musik wurzelt, obwohl zunehmend sichtbar erst nach dem Fall der Mauer, hauptsächlich in dem Jahrzehnt zwischen 1980-90:

... with a focus on the cultural and political relations between Germans and Jews, it is clear that the rise of German nationalism and Jewish consciousness are very much related, and that Germans and Jews have never been as active and concerned in the post-Auschwitz era to identify themselves via the other as they have been during this decade.<sup>108</sup>

Besonders in Berlin bildete sich eine sogenannte ›jiddische‹ Subkultur heraus, deren aktivste Protagonisten aus Teilen der alten DDR-Ostberliner Folkszene, der Gruppe *Kazbek* aus dem Westen der Stadt und einigen sich nach dem Fall der Mauer auch im Westen rekrutierenden Fans, kleineren Gruppen und Institutionen bestanden, fast ausnahmslos Nichtjuden und nicht dem jiddischen Kulturkreis zugehörig, d. h. jiddischsprachig und mit jiddischen Musiktraditionen aufgewachsen. Eine Ausnahme stellt die Sängerin Jalda Rebling aus Ost-Berlin dar, die Tochter der jüdischen Sängerin Lin Jaldati aus Amsterdam, die seit 1979 Lieder in jiddischer Sprache interpretiert<sup>109</sup>.

Die jüdischen Zuwanderer aus Osteuropa stießen erst später zu diesen Kreisen und formten eigene Musikgruppen. Während jedoch die ersten dieser Akteure bereits Kenntnisse der Musik amerikanischer Revival-Gruppen und historischer Aufnahmen und einige von ihnen auch Kontakte mit Angehörigen des jiddischen Kulturkreises ge-

---

<sup>108</sup> Zipes, »The Contemporary German Fascination for Things Jewish«, S. 19. [»schaut man auf die kulturellen und politischen Beziehungen zwischen Deutschen und Juden, wird deutlich, dass der Aufstieg des deutschen Nationalismus und des jüdischen Bewußtseins stark miteinander verwandt sind und dass Deutsche und Juden nie zuvor in der Zeit nach Auschwitz so aktiv und bemüht waren, sich über den ›Anderen‹ zu identifizieren, als gerade in diesem Jahrzehnt«].

<sup>109</sup> Rebling, »Eine Interpretin jiddischen Liedgutes«, S. 89.

knüpft hatten<sup>110</sup>, wurden die meisten der 1990-1991 der professionellen Sänger und Musiker aus der ehemaligen Sowjetunion erst in Berlin auf die hauptsächlich in amerikanischen, deutschen und ganz wenigen israelischen Alben vorliegenden historischen Musiker und Sänger der jiddischen Musik aufmerksam. Ihre von Noten erlernten Lieder und Stücke, gesungen mit russischen Akzenten, lassen keine Anhaltspunkte dafür zu, dass sie Aaron Lebedeff, Moyshe Oysher, Seymour Rechtzeit, Nellie Casman oder gar die früheren Künstler des Jiddischen Theaters gehört und studiert haben, geschweige denn chassidische ›nigunim‹, Klezmer-Melodien oder die Musik der osteuropäischen Synagoge kennen. Wie noch fast alle Protagonisten des frühen Jiddischen Theaters in Osteuropa und die letzten Generationen der bedeutenden jiddischen Sänger wie Lebedeff und Rechtzeit bis hin zu der im Berliner Scheunenviertel aufgewachsenen Schauspielerin und Kulturfunktionärin, Mischket Liebermann waren fast alle Kantorensöhne und -töchter oder als ›meshoyrerim‹ (synagogale Chorknaben) ausgebildet und wuchsen mit der jiddischen Sprache, dem religiös-traditionellen Repertoire und dem spezifisch intensiven Vortragsstil auf, der die jiddische Musik auszeichnet. Dieser Mangel an Kenntnissen der Vortragsweise, der rhythmischen Unebenheiten und der Verzierungskunst der früheren osteuropäisch-jüdischen Musik hat in der Musik der jüdischen Zuwanderer aus der ehemaligen UdSSR zu einem ›flachen‹ Stil mit deutlich weniger oder nicht mehr vorhandener Ornamentik und Improvisation geführt. Heute lebt ohnehin nur noch eine Handvoll der alten jiddischen Musiker und Sänger, die diese Kunst weiter vermitteln können<sup>111</sup>, und

---

<sup>110</sup> Siehe Aussagen von Mitgliedern der Gruppe Aufwind und Karsten Troyke in der Fernsehdokumentation des Bayerischen Rundfunks *Scholem Aleichem* und auch: Meyer, *Berliner Klangbilder*.

<sup>111</sup> In Osteuropa gibt es beispielsweise nur noch einen professionellen Musiker, der mit den jiddischen Musiktraditionen der Vorkriegszeit aufgewachsen ist, der in Krakau lebende Dirigent und Pianist Leopold Kozlowski (geboren 1923 in Przemyslany / Polen). Kozlowski, der der letzte Nachkomme der galizischen Brandwein-Klezmer-Dynastie ist, hatte als Kind und Jugendlicher gelegentlich in der Klezmer-Kapelle seines Vaters gespielt, sich dann aber seiner angestrebte Karriere als klassischer Musiker gewidmet.

der Zugang zu den orthodoxen und ultraorthodoxen jüdischen Gemeinden bleibt den areligiös bis atheistisch aufgewachsenen Neuberlinern verwehrt.

Bis heute sind sowohl im religiösen als auch im säkularen Judentum Musik und Tanz integraler Bestandteil. Der Vortrag religiöser Sänger zeichnet sich vor allem durch musikalische Leichtigkeit und emotionalen Ernst aus, wie sie in den Gemeinden der ›Haredim‹ zu hören sind. Diese sind von frühester Kindheit an vertraut mit dem jiddischen Gesangsstil, da dieser Bestandteil ihrer religiösen Lebensweise ist. Im Vergleich zu den russischen Zuwanderern zeigen sich zahlreiche Revivalisten der amerikanischen Szene und auch die nichtjüdischen Klezmer- und Jiddisch-Gruppen schon vertrauter mit ihrer Materie, aber auch sie mussten die jiddische Sprache erlernen und die alten Schallplatten der großen Interpreten studieren und kopieren. Auch wenn man nicht, wie der amerikanische Klezmer-Klarinettist Andy Statman, als Ergebnis seiner musikalischen Spurensuche sich der religiösen Lebensweise zuwandte, oder, wie der Klarinettist und Musikethnologe Joel Rubin, Grenzgänger zwischen den beiden Welten ist - die Tatsache, dass Religiosität die eigentliche Quelle jiddischer Musik ist, kann man nicht ausblenden. So bleibt die funktionale Definition des in Berlin geborenen Curt Sachs, einem

---

Kozlowski, der seit dem Kriege bis vor Ende der achtziger Jahre keine Klezmer-Musik mehr gespielt hatte, wird heute als der »letzte Klezmer« gefeiert. Siehe Rubin und Ottens, *Yikhes*; Yale Stroms Dokumentarfilm *The Last Klezmer*.

Siehe auch *The Ukrainian Brass Band from Vinnitsa*, aufgenommen 1991 von Izaly Zemtsovsky, in: Ottens und Rubin, *Doyres*:

»Die *Ukrainische Blaskapelle von Vinnitsa* ist eines von mehreren Ensembles in der Region von Vinnitsa in der Ukraine, die derzeit von den Musikethnologen Izaly Zemtsovsky des Russischen Instituts für Kunstgeschichte und Raisa Gusak vom Kulturinstitut in Kiew dokumentiert wird. Die Gruppe, deren Mitglieder im Alter von 26 bis 42 sind, kommt aus dem Dorf Studionoye im Peschanskii-Distrikt. Diese halbprofessionellen Musiker lernten ihr Repertoire, das zahlreiche jüdische Klezmer-Melodien enthält, nach Gehör von ihren [nichtjüdischen] Eltern, die vor der Shoah mit und für Juden spielten. Heute treten sie vorwiegend bei nichtjüdischen Hochzeiten auf.«

Pionier der Musikethnologie, bisher unerreicht in ihrer Prägnanz: »Jewish music is that music which is made by Jews, for Jews, as Jews«<sup>112</sup>. Für den Umgang von Juden mit ihrem kulturellen Erbe die in Deutschland seit der Nazizeit negativ behafteten Begriffe ›Traditionspflege‹, ›Folklore‹ und ›museal‹ anzuwenden, hieße, diesem Kontext nicht gerecht zu werden<sup>113</sup>.

Eine bedeutsame, aber von ihrem Einfluß her kaum rezipierte Gruppe jüdischer Migranten in Berlin sind die jüdischen Amerikaner meist osteuropäischer Herkunft. Dem Dutzend Interpreten jiddischer Musik aus der ehemaligen Sowjetunion steht eine kleine An-

---

<sup>112</sup> Curt Sachs (1881-1959), Einleitung zum *First International Congress of Jewish Music* 1957 in Paris, zitiert nach: Bayer, »Music. Introduction«, S. 555.

»In many ways, Sachs' definition remains the best we have, for it captures the essence of tradition as the quintessential social act« [»In vielerlei Hinsicht bleibt Sachs' Definition noch die beste, die wir haben, weil sie die Essenz der Tradition als den wesentlichen sozialen Akt beinhaltet«] (Shelemay, »Mythologies and Realities«, S. 35).

<sup>113</sup> Obwohl das Klezmer Revival im Wesentlichen ein amerikanisch-jüdisches Phänomen ist, soll nicht vergessen werden, dass seit den sechziger Jahren auch Israel sein eigenes Revival erlebt. Dort, wo die säkulare jiddische Bewegung sehr begrenzt ist, bleiben Hochzeiten und Feste der Chassidim und ultraorthodoxen Gemeinden das Hauptforum für Klezmer-Musik. Die israelische Musikethnologin Gila Flam registriert ein ›Unbehagen‹ seitens vieler amerikanischer Neo-Klezmorim, wenn sie feststellen müssen, dass traditionelle Klezmer-Musik nach wie vor Teil des religiösen Rituals in Israel ist (Flam, *Academic Klezmer*; siehe auch: Rubin, »Rumenische shtiklekh«). Dies entspricht nicht den progressiven Ansichten vieler junger Musiker, die ihre Musik gern als multikulturell, proletarisch, anti-elitär und sozial fortschrittlich darstellen. Allzu gern wird vergessen, dass Klezmer-Musik sich in einem von Orthodoxie durchdrungenen jüdischen Osteuropa entwickelte, und sogar im freien, demokratischen Amerika eng mit den tausenden von ›landsmanshaftn‹ verbunden war. Viele dieser Wohltätigkeitsvereine der Einwanderer waren Bastionen anti-assimilatorischen und anti-gewerkschaftlichen Gedankenguts und ließen keine weiblichen Mitglieder zu.

Über die jüdischen Landsmannschaften, siehe Soyler, *Jewish Immigrant Associations*.

zahl amerikanischer Musiker gegenüber, die derzeit in Berlin ansässig sind. Da diese aus der freien Welt kommen und daher nicht als Flüchtlinge betrachtet werden, lässt sich ihre Musik weit weniger für politische Propaganda ausnutzen. Es sind aber gerade die amerikanisch-jüdischen Musiker, Sänger und Gruppen, die durch ihre Auftritte und Workshops seit 1984 den Boden in Deutschland bereiteten für eine wie auch immer geartete Verbreitung jiddischer Musiktraditionen in Deutschland<sup>114</sup>. Insbesondere Joel Rubin aus Los Angeles, seit 1980 einer der führenden Protagonisten des amerikanischen Revivals, hat mit seinem musikalischen Schaffen, seiner Forschungstätigkeit und seinen wissenschaftlichen Publikationen auch die Berliner Szene maßgeblich beeinflusst<sup>115</sup>. Die Mehrheit der ohnehin wenigen amerikanisch-jüdischen Künstleremigranten in Berlin wendet sich jedoch, wie auch die jüdischen Zuwanderer aus der ehemaligen UdSSR, findet aber erst in ihrer neuen Heimat zu jüdischen Projekten und nicht selten auch zu einer wie jüdischen Identität.

Im Gegensatz zu Nehama Lifshitz' Bühnenerfolgen und ihrer Rolle als nationales Symbol für das sowjetische Judentum, sind die Akteure jiddischer Musik aus der ehemaligen Sowjetunion keine künstlerischen und intellektuellen Leitfiguren. Verbindungen zu demokratischen Bürgerbewegungen und progressiven Künstlern wie während der Jüdischen Renaissance in der UdSSR in den fünfziger und sechziger Jahren gibt es nicht<sup>116</sup>. Auch während der von der Jüdischen Gemeinde zu Berlin veranstalteten Kulturfestivals werden sie nur als Randfiguren neben den aus den USA und Israel eingeflogenen Gruppen und Solisten herausgestellt. Die Frage, warum eher teure

---

<sup>114</sup> Der als so genannter Klezmer-Klarinettist bekannt gewordene argentinisch-israelische Musiker Giora Feidman wird sowohl von den noch lebenden Klezmer-Musikern der älteren Generation als auch von der amerikanischen Klezmer Revival-Bewegung nicht als Klezmer angesehen. Insbesondere in Deutschland wird er nicht als das rezipiert, was er ist, nämlich als ein Phänomen der Massenkultur der Post-Holocaust-Ära.

<sup>115</sup> Siehe Rubin, »Can't you Play Anything Jewish?«.

<sup>116</sup> Siehe Braun, »Jews in Soviet Music«, S. 94.

Importe für die gut subventionierten Festivals gewählt werden, anstatt sich durch Ausbildung eine Plattform für eine eigene, auf die Zukunft in Deutschland ausgerichtete kulturelle Infrastruktur zu schaffen, die realistischerweise auf die Präsenz eines ›russischen‹ Anteils ausgerichtet sein muß, lässt sich nicht mit künstlerischen oder qualitativen Kriterien beantworten<sup>117</sup> - diese spielen ohnehin bei den Programmplanern eine untergeordnete Rolle. Interpreten wie Inna Slavskaja oder Mark Aizikovitch erzeugen mit ihrem Vortrag genauso viel oder wenig die Nostalgie nach dem ›shtetl‹ wie die meisten anderen der eingeladenen Akteure jiddischer Musik auch und hinterlassen genau so viel oder wenig Reflektionsverlangen oder Wünsche nach Veränderung der jüdischen Existenz wie der von Sängern wie der Israelin Chava Alberstein oder den Amerikanern Lorin Sklamberg und Adrienne Cooper. Dass all diese Gruppen so viel Aufmerksamkeit und Beifall von Publikum und Medien erhalten, hat vielfältige Gründe: Es lassen sich sowohl ökonomische und touristische als auch Berlin-propagandistische und nationalistische Motivationen ausmachen<sup>118</sup>. Als subventionierte Touristenattraktion, die in den untersten Bereichen des Berliner Kulturbetriebes zur Darstellung jüdischen Lebens benötigt wird<sup>119</sup> ist die jiddische Musik auf dem Wege, sich in eine neue deutsche ›Volksmusik‹ (›Poplore‹)

---

117 Vgl. Ochse, »What Could Be More Fruitful«.

118 Über die »purely economic motivations behind many folklore activities« [»rein ökonomische Motivationen hinter vielen Folklore-Aktivitäten«] wird ebenso wenig gern gesprochen wie über die nationalistischen Interessen. Siehe: Czekanowska, »Continuity and Change«, S. 98.

119 Der Publizist Eike Geisel kritisiert einen literarischen Reiseführer über das Scheunenviertel folgendermaßen :

»Der Verfasser, der zerfallene Abtritte im Hinterhof offensichtlich für jiddisches Kolorit hält, mag durch die Literatur spaziert sein, aber nicht durch den Berliner Osten. Nichts, was die Juden im Haus des Henkers zum bunten Völkchen machen könnte, ist erhalten, nichts, was solche Gesinnung in der Operette belächeln darf, wo dem jiddischen Witz der Esprit ausgetrieben wird, nachdem die Helden Scholem Alejchems umgebracht worden sind« (Geisel, *Im Scheunenviertel*, S. 11).

zu verwandeln, die im Scheunenviertel für Touristen aus aller Welt und neugierige Deutsche aufgeführt wird<sup>120</sup>.

Ein kritik- und intellektuellenfeindliches Klima innerhalb der jüdischen Gemeinden und die Haltung des hauptsächlich nichtjüdischen Publikums<sup>121</sup>, von bestimmten Bildern über Juden geleitet, lässt wenig Hoffnung auf die Entwicklung einer eigenständigen russisch-jüdischen Musikkultur zu. Ignoriert werden die Sänger und Musiker aus der ehemaligen Sowjetunion auch von den zumeist nichtjüdischen Initiativen zur Förderung jüdischer Musik und der in den Ghettos und Konzentrationslagern ermordeten Komponisten jüdischer Herkunft. So ziehen die Interpreten es vor, in ihren Gruppen unter sich zu bleiben und wie Slavskaja und Aizikovitch mit jüdischen bzw. mit ukrainischen Musikern zu arbeiten. Auch *Zeit II* war ausschließlich sowjetisch-jüdisch. Zu fremd in ihrer jüdischen-jiddischen und musikalischen Identität, können sie das Nebeneinander unterschiedlicher Kulturen in Berlin noch nicht nutzen<sup>122</sup>. Im Gegensatz zu Deutsch-Türken schreiben die russischen Einwanderer keine Lieder, in denen sie ihre Situation reflektieren<sup>123</sup>. Dazu sagt der sowjetisch-jüdische Schriftsteller Michail Gorodinskij über sein Leben in Deutschland:

Deutschland bietet mir gerade gar keinen Dialog an. Vielmehr unterhalte ich mich ein bißchen mit ihm, wie mit einer Wand, und im großen und ganzen finde ich das interessant, aber einen Dialog gibt es bisher nicht. So lebe ich also fürs erste von dem Gepäck, das schon in mir ist.<sup>124</sup>

---

<sup>120</sup> Siehe Winick, »Reissuing the Revival«, S. 340.

<sup>121</sup> Zur abwertenden Haltung innerhalb der jüdischen Presse siehe auch Ottens, »Der Klezmer als ideologischer Arbeiter«.

<sup>122</sup> Siehe Meyer, *Berliner Klangbilder traditioneller Musik*, S. 4.

<sup>123</sup> Vgl. die Musik der türkisch-deutschen Rapper bzw. Rapperinnen.

<sup>124</sup> Zitiert nach: Biletski, »Deutschland bietet mir keinen Dialog an!«, S. 316.

Zusammenfassung:

Zusammenfassend lässt sich sagen, daß die neue Lebensumwelt die sowjetisch-jüdischen Musiker und Sänger in Berlin dazu geführt hat, ihrem Jüdischsein Ausdruck zu verleihen. Dies war ihnen in den Ländern der ehemaligen Sowjetunion nur begrenzt, wenn überhaupt, möglich. Während osteuropäisch-jüdische, also jiddische Traditionen in ihrer Heimat kaum mehr existierten, sahen sie sich zudem mit einem Mangel an Material konfrontiert, der sich bei Slavskaja und Rosenthul in ihrem damaligen Stil und am Repertoire manifestiert. Aizikovitch wandte sich erst in seiner neuen Heimat der jiddischen musikalischen Kultur zu. Es war den Musikern in der ehemaligen UdSSR auch nicht möglich, an den Entwicklungen der jiddischen Traditionen in den USA teilzuhaben.

Durch den Fall der Mauer konzentrierten sich die in beiden Teilen Deutschlands und der geteilten Stadt bereits bestehenden Bemühungen, die jiddische Kultur ›wiederaufleben‹ lassen. In der ehemaligen DDR bestand eine ähnliche Reglementierung jüdischer Kultur wie in der ehemaligen UdSSR mit einzelnen Protagonisten, denen Konzerte erlaubt waren. Bereits ab Mitte der achtziger Jahre formierten sich nichtjüdische Gruppen sowohl im Osten als auch im Westen, die jiddische Musik spielten und sangen. Die Attraktivität Berlins als ständiger Aufenthaltsort für jüdische Revival-Musiker aus den USA, zwei jährliche Festivals jüdischer Kultur und die Verfügbarkeit von Noten-, CD-, und Videomaterial brachten die sowjetisch-jüdischen Zuwanderer mit sehr unterschiedlichen musikalischen Ausdrucksformen in Berührung<sup>125</sup>. Das Musikprogramm mit traditioneller und populärer jüdischer Musik zu der internationalen Ausstellung *Jüdische Lebenswelten* 1992 brachte das deutsche Publikum zum ersten Mal in Kontakt mit einigen der vielfältigen ge-

---

<sup>125</sup> Die Ostberliner *Tage der Jiddischen Kultur* fanden von 1987-1997 jährlich um den Tag der Befreiung von Auschwitz, die Westberliner Jüdischen Kulturtage seit 1992 jährlich um den 9. November herum statt.

wachsenen und noch existierenden jüdischen Musiktraditionen<sup>126</sup>. Darüber hinaus kamen die Musiker und Sänger aus der ehemaligen UdSSR mit den von der nichtjüdischen Umwelt bestimmten Rezeptionserwartungen in Kontakt. Man kann sagen, ihre Musik ist in der neuen Umwelt ›jiddischer‹ geworden, aber nur soweit als diese und die intellektuell-musikalische Ausrichtung der Interpreten dies zulassen. Geht man von der jüdischen Religion als Grundlage der osteuropäisch-jüdischen Musiktraditionen aus, so fehlt eben diese Dimension völlig, ebenso wie die unerläßliche Kenntnis der musikalischen Formen und der jiddischen Sprache.

Die Frage, welchen Sinn es macht, wenn stilistische Elemente, die über mehrere Jahrhunderte entstanden sind, für ein Publikum und / oder von Musikern entwickelt werden, die weder eine musikalische Sprache noch ihre korrespondierenden kulturellen Referenzpunkte darin zu erkennen vermögen, sprengt den Rahmen dieses Aufsatzes. Schon ein erster Einblick in Rezensionen und andere Artikel in den populären Medien zeigt, dass die weithin propagandierter und staatlich geförderte Präsenz jiddischer Musik in Deutschland seit Ende der achtziger Jahre keinesfalls zu einem tieferen Verständnis oder gar zur Weiterentwicklung dieser Kultur geführt hat. Die Präsenz jiddischer Unterhaltungskunst seit dem 19. Jahrhundert in Berlin bestand aus Angehörigen des osteuropäisch-jüdischen Kulturkreises, die sich in unterschiedlichster Weise ihrer Kultur bedienten, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Wie ich anhand von Beispielen dargelegt habe, drückten sich Tendenzen der Entfremdung von der eigenen jüdischen Kultur und das aus mangelnder Akzeptanz seitens der neuen Umwelt rührende Mißtrauen seit fast einem Jahrhundert in vielfältiger Weise in der jüdischen Musik aus und waren ebenso lange Anlass zu heftigen ideologischen innerjüdischen Grabenkämpfen. Im heutigen wiedervereinigten Berlin, sechzig Jahre nach Kriegsende und dem Genozid an den europäischen Juden, haben jiddische Musik und Kultur eine neue politisch-ideologische Funktion erhalten, in die auch die sowjetisch-jüdischen Zuwanderer einbe-

---

<sup>126</sup> Siehe Rubin und Ottens, *Jüdische Lebenswelten*.

zogen werden<sup>127</sup>. Gleichzeitig vermitteln die an Konservatorien und Hochschulen ausgebildeten und publikumserfahrenen Sänger und Musiker aus der ehemaligen Sowjetunion in der nicht selten von Dilettantismus und Selbstzufriedenheit geprägten Berliner Kleinkunstszene die Erfahrung von solidem Bühnenhandwerk und professioneller Unterhaltungskunst.

Das amerikanische Yiddish Revival, vornehmlich das jiddische Musik-Revival, bezieht seine Stärke daraus, dass es auf eine eigene säkulare jüdische Identität und Kultur und reiche säkulare jüdische Traditionen zurückgreifen kann – nicht zuletzt auch in gewisser Wechselwirkung mit den wachsenden orthodoxen und ultra-orthodoxen Gemeinden und der ideologisch-politischen Präsenz Israels. Dagegen leben die jüdischen Zuwanderer aus der ehemaligen Sowjetunion fremde und eigene Wunschbilder von jüdischer Kultur und jüdischem Leben aus und singen und spielen jiddische Musik, die sie von Amerikanern und Deutschen gelernt haben. Sie tragen ihre Entfremdung von der jüdischen Religion und Kultur hinein in eine vornehmlich nichtjüdische Umwelt, deren Ambivalenz gegenüber Juden sich nicht zuletzt in einem wiederauflebenden Klischeebild von den jiddischsprachigen Ostjuden verfestigt, den Hauptopfern des nationalsozialistischen Rassenkrieges gegen die europäischen Juden.

---

<sup>127</sup> Siehe: Ottens, »Der Klezmer als ideologischer Arbeiter«; Ottens, »Akh vi voyl un akh vi git s'iz tsu zayn a yid«; Ottens, »The Function of Yiddish Music«.

## Quellen

Shalom Adler-Rudel, *Ostjuden in Deutschland 1880-1940. Zugleich eine Geschichte der Organisationen, die sie betreuten*, Tübingen 1959.

Schmu'el Josef Agnon, *Herrn Lublins Laden*, Leipzig 1993.

Mark Aizikovitch, *Der Fremde. Jiddische, hebräische, russische Gesänge*, Berlin 1994.

Mark Aizikovitch, *Jidelach, Briderlach, sing shejne Liederlach. Jiddische, hebräische und russische Lieder* (= Programmzettel des Hackeschen Hoftheaters vom 30. März 1998), Berlin 1998.

Mark Aizikovitch, »Zigeunermusik aus Russland«, in: Thomas Meyer, *Berliner Klangbilder traditioneller Musik*, 2. Teil. Unveröffentlichtes Manuskript, 1991-1992.

Dorothea Alvensleben, »Mal jiddisch, mal russisch. Beschwingter Abend bei den Jüdischen Kulturtagen«, in: *Berliner Morgenpost* vom 14. Juni 1991.

Steven E. Aschheim, *Brothers and Strangers. The East European Jew in German and German Jewish Consciousness 1800-1923*, Madison, London 1982.

Bathja Bayer, Art. «Music. Introduction«, in: *Encyclopedia Judaica*, Bd. 12, Jerusalem, New York 1971-1972, S. 555-559.

Irmgard Bernrieder, »Ins bunte, grause Leben des ›Schtetl‹«, in: *Rheinische Post* vom 14.03.1992.

Valeri Biletski, »›Deutschland bietet mir keinen Dialog an!‹ Zur Situation von Künstlern und Intellektuellen«, in: *Russische Juden in Deutschland. Integration und Selbstbehauptung in einem fremden Land*, hrsg. von Julius H. Schoeps, Willi Jasper und Bernhard Vogt, Weinheim 1996.

Y. Michal Bodemann, *Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung*, Hamburg 1996.

Y. Michal Bodemann, »A Reemergence of German Jewry?«, in: *Re-emerging Jewish Culture in Germany. Life and Literature since 1989*, hrsg. von Sander L. Gilman und Karen Remmler, New York, London 1994.

Valeri Brainin, Telefonisches Interview vom 27. Oktober 1996.

Joachim Braun, »Jews in Soviet Music«, in: *Jews in Soviet Culture*, hrsg. von Jack Miller, London 1984, S. 65-106.

Michael Brenner, *The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany*, New Haven, London 1996.

Anna Czekanowska, »Continuity and Change in Eastern and Central European Traditional Music«, in: *Retuning Culture. Musical Changes in Central and Eastern Europe*, hrsg. von Mark Slobin, Durham, London 1996.

Lucy S. Dawidowicz, *The Golden Tradition. Jewish Life and Thought in Eastern Europe*, New York 1984.

Walter Feldman, »Bulgareasca Bulgarish Bulgar: The Transformation of a Klezmer Dance Genre, in: *Ethnomusicology*, 38/1 (1994), S. 1-35.

Helmut Fensch, »Jüdische Lebenswelten. Doss lid is geblibn... Zu den 6. Tagen der jiddischen Kultur im Theater unterm Dach«, in: *Neue Zeit* vom 5. Februar 1992.

Gila Flam, *Academic Klezmer: The Problematics of Folk Revival*. Unveröffentlichtes Manuskript, 1990—1991.

Nina Freyda, »Eine jüdische Mama aus Fernost. Inna Slavskaja singt bei der jiddischen Musikwoche im Hackeschen Hof-Theater«, in: *Berliner Zeitung* vom 6. Januar 1997.

Judit Frigyesi, *Muzsikás. Máramaros. The Lost Jewish Music of Transylvania*, London 1993 [Text zur CD: Rykodisc HNCD 1373).

Heike Hanna Gathmann, »Klesmer und gehackte Leber. Spandau: Schabbat-Feier als Theaterstück«, in: *Allgemeine Jüdische Wochenzeitung* vom 16. Oktober 1997, S. 12.

Peter Gay, *Freud, Jews and Other Germans. Masters and Victims in Modernist Culture*, New York 1978.

Eike Geisel, *Im Scheunenviertel. Bilder, Texte und Dokumente*, Berlin 1981.

*Reemerging Jewish Culture in Germany. Life and Literature Since 1989*, hrsg. von Sander L. Gilman und Karen Remmler, New York, London 1994.

Emanuel S. Goldsmith, *The Story of the Yiddish Language Movement*, New York 1987.

Antje Grabley, »Raritäten und russische Speisen. Das Hackesche Hof-Theater präsentiert ›Jiddische Musik am historischen Ort‹«, in: *Berliner Zeitung* vom 05. Januar 1995.

Irene Gradwohl, »›Sonntags haben die Juden Schabbat‹. Von gutgemeint bis antisemitisch: Stadtführungen durch das jüdische Berlin unter die Lupe genommen«, in: *Allgemeine Jüdische Wochenzeitung* vom 17. Oktober 1996.

Victor Greene, *A Passion for Polka, Old-Time Ethnic Music in America*, Berkeley, Los Angeles u. a. 1992.

Hutchins Hapgood, *Spirit of the Ghetto*, Cambridge, Massachusetts 1967.

Jehoash Hirshberg, *Music in the Jewish Community of Palestine 1880-1948: A Social History*, Oxford 1995.

Jim Hoberman, *Bridge of Light. Yiddish Film Between Two Worlds*, New York 1991.

Alice Jacob-Loewenson, »Von Jüdischer Musik. Gegen jüdische Musik — wie sie meist veranstaltet wird«, in: *Jüdische Rundschau* vom 23. Dezember 1932, S. 502.

*Jewish Culture and Identity in the Soviet Union*, hrsg. von Yaacov Ro'i und Avi Beker, New York, London 1991.

*Jüdisches Leben in der DDR*, hrsg. von Robin Ostow, Frankfurt am Main 1988.

Eva-Maria Kaes, »Auferstanden aus Ruinen. Jiddische Musik in Berlin«, in: *Zitty* vom 31. August 1994, S. 44-45.

Jacob Katz, *Out of the Ghetto. The Social Background of Jewish Emancipation 1770-1870*, Cambridge, Massachusetts 1973.

*Joseph Roth in Berlin. Ein Lesebuch für Spaziergänger*, hrsg. von Michael Bienert, Köln 1996.

Fritz Mordechai Kaufmann, *Das Jüdische Volkslied. Ein Merkblatt*, Berlin 1919.

Fritz Mordechai Kaufmann, »Die Aufführung jüdischer Volksmusik vor Westjuden«, in: *Vier Essays über ostjüdische Dichtung und Kultur*, Berlin 1919.

Judith Kessler, »GUS-Zuwanderer. Wer sie sind, warum sie kommen und wie sie sich integrieren — am Beispiel Berlin«, in: *Allgemeine Jüdische Wochenzeitung* vom 17. Oktober 1996, S. 3.

Judith Kessler, *Von Aizenberg bis Zaidelman. Jüdische Zuwanderer aus Osteuropa in Berlin und die Jüdische Gemeinde heute. Miteinander Leben in Berlin*, Berlin 1995.

Barbara Kirshenblatt-Gimblett, »Sounds of Sensibility«, in: *Judaism* 47/1 (1998), S. 49—78.

Barbara Kirshenblatt-Gimblett, »Theorizing Heritage«, in: *Ethnomusicology* 39/3 (1995), S. 367—380.

Barbara Kirshenblatt-Gimblett mit Mark Slobin und Eleanor Gordon Mlotek, »Patterns of Musical Style«, in: *Folksongs in the East European Jewish Tradition from the Repertoire of Mariam Nirenberg. Selections from the Max and Frieda Weinstein Archive of YIVO*

*Sound Recordings*, New York 1986 [Text zur LP: Global Village Music GVM 117].

Ruth Klinger, *Die Frau im Kaftan. Lebensbericht einer Schauspielerin*, hrsg. von Ludger Heid, Gerlingen 1992.

Ellen Koskoff, *Music in Lubavitcher Life*, Urbana und Chicago 2000.

Anita Kugler, »Der jüdische Geist Berlins ist heute russisch«, in: *die tageszeitung* vom 6.—7. Mai 1995.

Leon Kutner, Telefonisches Interview, September 1997.

Thomas Lackmann, »Aus dem Urschlamm der Schöpfung«, in: *Tagespiegel* vom 13. Januar 1992.

Mischket Liebermann, *Aus dem Ghetto in die Welt. Rabbitochter, Schauspielerin, Politruk, Arbeit unter deutschen Kriegsgefangenen*, Berlin 1977.

Sonja Margolina, *Das Ende der Lügen*, Berlin 1992.

Trude Maurer, *Ostjuden in Deutschland 1918-1933*, Hamburg 1986.

Walter Mayr, »»Ab jetzt soll's Freude sein«. Ströme von Neugierigen suchen nach Spuren jüdischen Lebens im Osten Berlins — die meisten sind von Geschäftemachern frisch gelegt«, in: *Der Spiegel* 51 (1997), H. 11 vom 10. März 1997.

Yaacov Mazor und Edwin Seroussi, »Towards a Hasidic Lexicon of Music«, in: *Orbis Musicae* 10/1990-1991 (= Essays in Honor of Hanoch Avenary), S. 118-143.

Ezra Mendelsohn, *The Jews of East Central Europe Between the World Wars*, Bloomington 1983.

Thomas Meyer, *Berliner Klangbilder traditioneller Musik*, 2. Teil. Unveröffentlichtes Manuskript, 1991-1992.

Eleanor Gordon Mlotek, *Mir trogn a gezang. The New Book of Yiddish Songs*, 4. Ausgabe, New York 1987.

Philip Moddel, *Joseph Achron*, Tel Aviv 1966.

Moritz Müller-Wirth, »Das Bild vom entmenslichten Juden aufbrechen«, in: *Tagesspiegel* vom 4. März 1992.

Barbara Myerhoff, *Number Our Days*, New York 1980.

N. N., »Berlin spezialo« [CD-Rezension], in: *Zitty* vom 28. September 1994.

N. N., »Durch Leichenberge zur Identität«, in: *Deutsche National-Zeitung* vom 14. Februar 1992.

N. N., *Festival of Soviet Jewish Traditions of Central Asia, The Caucasus, and The Western Republics of the USSR. Music Song Dance Photo Exhibit*, New York 1982.

N. N., »Inbrunst aus dem Osten. Spezialmischung: 4. Festival jiddischer Musik im Hof-Theater«, in: *Tagesspiegel* vom 3. Januar 1996.

N. N., »'ne Party in Berlin«, in: *Tempo* 3 (1995), S. 12–13.

N. N., *Scholem Alejchem — Friede sei mit Euch. Junge Deutsche machen jiddische Musik*, München 1996 [Fernsehdokumentation Bayerischer Rundfunk].

William Noll, »Economics of Music Patronage Among Polish and Ukrainian Peasants to 1939«, in: *Ethnomusicology* 35/3 (1991), S. 349-379.

Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin 1990.

Katharina Ochse, »»What Could Be More Fruitful, More Healing, More Purifying?« Representations of Jews in the German Media after 1989«, in: *Reemerging Jewish Culture in Germany: Life and Literature Since 1989*, hrsg. Sander L. Gilman und Karen Remmler, New York, London 1994, S. 113-129.

*Old Jewish Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski*, hrsg. und übersetzt von Mark Slobin, Philadelphia 1982.

Rita Ottens, »Der Klezmer als ideologischer Arbeiter«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 159 (1998), S. 26-29.

Rita Ottens, »›Akh vi voyl un akh vi git s'iz tsu zayn a yid‹: The Myth of Yiddish Music and its Political and Ideological Function in Reunited Germany«, in: *Proceedings of the Second International Conference on Jewish Music*, London (in Vorbereitung).

Rita Ottens, »The Function of Yiddish Music in the Forging of German Identity after Reunification«, in: *Proceedings of the 12th World Congress of Jewish Studies*, Jerusalem (in Vorbereitung).

Rita Ottens und Joel Rubin, »Medizin gegen das Heimweh. Kein ›Literarisch-Russischer Salon‹ in der Jüdischen Gemeinde«, in: *Tageszeitung* (Ausgabe West) vom 14. Juni 1991.

Rita Ottens und Joel Rubin, *Jüdische Lebenswelten/Patterns of Jewish Life. Highlights from the Concert Series Traditional and Popular Jewish Music Berlin 1992*, Mainz 1993 [Text zur CD: Wergo 1604-2].

Rita Ottens und Joel Rubin, *Doyres. Traditional Klezmer Recordings 1979-1994*, München 1995 [Text zur CD: Trikont US-0206].

Rita Ottens und Joel Rubin, *Kings of Freylekh Land. A Century of Yiddish-American Music. The Epstein Brothers Orchestra*, Mainz 1995 [Text zur CD: Wergo SM 1611-2/281 611-2].

Rita Ottens und Joel Rubin, »Klezmer-Forschung in Osteuropa damals und heute: ein Forschungsbericht«, in: *Juden und Antisemitismus im östlichen Europa*, hrsg. Mariana Hausleitner und Monika Katz, Wiesbaden, Berlin 1995.

Rita Ottens und Joel Rubin, *Shteygers. New Klezmer Music 1991-1994*, München 1995 [Text zur CD: Trikont US-0207].

Rita Ottens und Joel Rubin, *Zeydes un Eyniklekh. Jewish-American Wedding Music from the Repertoire of Dave Tarras. Joel Rubin with the Epstein Brothers Orchestra*, Mainz 1995 [Text zur CD: Wergo SM 1610-2].

Rita Ottens und Joel Rubin, *Yikhes. Early Klezmer Recordings 1911-1939 from the Collection of Prof. Martin Schwartz*, München 1995 [Text zur CD: Trikont US-0179; deutsche Originalausgabe 1991].

Rita Ottens und Joel Rubin, *Beregovski's Khasene (Beregovski's Wedding): Forgotten Instrumental Treasures from the Ukraine. Joel Rubin Jewish Music Ensemble*, Mainz 1997 [Text zur CD: Wergo 1614-2].

Rita Ottens und Joel Rubin, *Klezmer-Musik*, Kassel, München 1999.

Rita Ottens und Joel Rubin, *Jüdische Musiktraditionen* (= Musikpraxis in der Schule, Bd. 4), Kassel 2001.

Rita Ottens und Joel Rubin, *Shalom Comrade! Yiddish Music in the Soviet Union (1928-1961)*, Mainz 2005 [Text zur CD: Wergo 1627-2].

Benjamin Pinkus, *The Jews of the Soviet Union. The history of a national minority*, Cambridge 1988.

Michael Radtke, »Eine faszinierende Feier für die Lebenden«, in: *Spandauer Volksblatt* vom 18. Januar 1992.

Jalda Rebling, »Eine Interpretin jiddischen Liedgutes«, in: *Jüdisches Leben in der DDR*, hrsg. von Robin Ostow, Frankfurt am Main 1988.

*Retuning Culture. Musical Changes in Central and Eastern Europe*, hrsg. von Mark Slobin, Durham, London 1996.

Yaacov Ro'i, »Nehama Lifshitz: Symbol of the Jewish National Awakening«, in: *Jewish Culture and Identity in the Soviet Union*, hrsg. von Yaacov Ro'i und Avi Beker, New York, London 1991.

Bella Roit, Telefonisches Interview, September 1997.

Boris Rosenthul, Telefonisches Interview, 1996.

David G. Roskies und Diane K. Roskies, *The Shtetl Book*, New Jersey 1979.

Joseph Roth, *Juden auf Wanderschaft*, Köln 1976 (Erstausgabe 1927).

Joel Rubin, »›Alts nemt zikh fun der doyne‹. The Romanian-Jewish Doina: a Closer Stylistic Examination«, in: *Proceedings of the First International Conference on Jewish Music. City University, London, April 1994*, London 1997, S. 133-164.

Joel Rubin, »›Can't You Play Anything Jewish?‹ ›Klezmer‹-Musik und jüdische Sozialisation im Nachkriegsamerika«, in: *Jüdische Literatur und Kultur in Großbritannien und den USA nach 1945*, hrsg. von Beate Neumeier-Hornung (= Nr. 3 in der Reihe *Jüdische Kultur, Studien zu Religion, Geistesgeschichte und Kultur*, hrsg. von Karl E. Grözinger), Potsdam, Wiesbaden 1998, S. 189-219

Joel Rubin, *Mazltov! Jewish-American Wedding Music for Clarinet and Other Melody Instruments*, Mainz 1998.

Joel Rubin, »Rumenische shtiklekh. Klezmer music among the Hasidim in contemporary Israel«, in: *Judaism* 47/1 (1998), p. 12-23.

Joel Rubin, »Back to the Future: Jewish-American clarinet music of the 1920s in light of the ›klezmer‹ revival of the late 20th century«, in: *Proceedings of the Second International Conference on Jewish Music*, London 1999 (in Vorbereitung).

Ruth Rubin, *Voices of a People: The Story of Yiddish Folksong*, Philadelphia 1979.

Irene Runge, ›Ich bin kein Russe‹. *Jüdische Zuwanderung zwischen 1989 und 1994*, Berlin 1995.

Irene Runge, *Vom Kommen und Bleiben. Osteuropäische jüdische Einwanderer in Berlin. Miteinander Leben in Berlin*, Berlin 1992.

*Russisch jüdisches Roulette. Jüdische Emigranten erzählen ihr Leben in der Sowjetunion*, hrsg. von Ljudmila Duwidowitsch und Volker Dietzel, Zürich: AmmannVerlag & Co., 1993.

Nahma Sandrow, *Vagabond Stars. A World History of Yiddish Theater*, New York 1986.

Bálint Sárosi, *Gypsy Music*, Budapest 1978.

Uwe Sauerwein, »Tewjes Enkel singen zu poppigen Schlagermelodien«, in: *Berliner Morgenpost* vom 19. November 1992.

Werner Schönsee, »Vom Witz, vom Tod und dem ewigen Leben«, in: *Neue Zeit* vom 30. Januar 1992.

*Russische Juden in Deutschland. Integration und Selbstbehauptung in einem fremden Land*, hrsg. von Julius H. Schoeps, Willi Jasper, und Bernhard Vogt, Weinheim 1996.

Gershom Scholem, *Judaica II*, Frankfurt am Main 1970.

Edwin Seroussi, »Reconstructing Sephardi Music in the 20th Century: Isaac Levy and his ›Chants judeo-espagnols‹, in: *The World of Music* 37 (1995), S. 39-58.

Kay Kaufman Shelemay, »Mythologies and Realities«, in: *The World of Music* 37 (1995), S. 24-38.

Carol Silverman, »Music and Marginality: Roma (Gypsies) of Bulgaria and Macedonia«, in: *Retuning Culture. Musical Changes in Central and Eastern Europe*, hrsg. von Mark Slobin, Durham, London 1996.

Inna Slavskaja, *Mazel*, o. J. [CD].

Inna Slavskaja, Telefonisches Interview vom 27. Oktober 1996.

Leonid Soybelman und Kletka Red, *Hijacking*, New York 1996 [CD: Tzadik 7111].

Daniel Soyer, *Jewish Immigrant Associations and American Identity in New York, 1880-1939*, Cambridge, London 1997.

N. N., »Ausgerechnet ein Jude«, in: *Der Spiegel* 48 (1994), H. 16, S. 173-180.

Richard K. Spottswood, *Ethnic Music on Records. A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893-1942*, Urbana 1990.

Peter Sprengel, *Populäres jüdisches Theater in Berlin von 1877 bis 1933*, Berlin 1997.

Peter Sprengel, *Scheunenviertel-Theater. Jüdische Schauspieltruppen und jiddische Dramatik in Berlin (1900-1918)*, Berlin 1995.

Stefanie Steiert, *Jüdische Einwanderer aus der ehemaligen Sowjetunion in Deutschland seit 1990*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Freiburg 1995/1996.

Yale Strom, *The Last Klezmer*, USA 1994 [Dokumentarfilm].

Vladimir Terletsky, Interview von Joel Rubin am 2./3. Juni 1994 in Vilnius.

Sophie Tucker, *Some of These Days. The Autobiography of Sophie Tucker*, USA 1945.

Rebecca Trounson, »Israelis Enjoy a Russian Rhapsody«, in: *Los Angeles Times* vom 20. November 1997.

Chemjo Vinaver, *Anthology of Hassidic Music. Edited with introductions and annotations by Eliyahu Schleifer*, Jerusalem 1985.

Shulamit Volkov, »Die Dynamik der Dissimilation: Deutsche Juden und die ostjüdischen Einwanderer«, in: *Zerbrochene Geschichte. Leben und Selbstverständnis der Juden in Deutschland*, hrsg. von Dirk Blasius und Dan Diner, Frankfurt am Main 1991.

Albert Weisser, »The Music Division of the Jewish-Ethnographic Expedition in the Name of Baron Horace Guinzbourg (1911-1914)«, in: *Musica Judaica*, Band IV/1 (1981-1982), S. 1-8.

Jack Wertheimer, *Unwelcome Strangers. East European Jews in Imperial Germany*, New York, Oxford 1987.

Stephen D. Winick, »Reissuing the Revival: British and Irish Music on Topic Records«, in: *Journal of American Folklore* 110 (1997), S. 324-341.

*Die wüste Stadt Berlin*

Izalii I. Zemtsovskii, *Muzikalnij foljklor narodov CCCP na gramplastinkach. Opit Diskografii. Evreiskaja narodnaja musika*, Moskau 1991.

Jack Zipes, »The Contemporary German Fascination for Things Jewish«, in: *Reemerging Jewish Culture in Germany. Life and Literature Since 1989*, hrsg. von Sander L. Gilman und Karen Remmler, New York, London 1994.

Zalmen Zylberzweig, *Leksikon fun yidishn teater II*, New York 1931.