

An impressionistic painting of a man with a beard, wearing a pink shirt and dark trousers, playing a violin. He is surrounded by a crowd of people in a street scene. The background is filled with colorful, textured brushstrokes in shades of blue, red, and yellow. A large yellow and red umbrella is visible on the left side of the painting.

ALEX JACOBOWITZ

Ein
klassischer
Klezmer
L

REISEGESCHICHTEN EINES
JÜDISCHEN MUSIKERS

קלאסישער קלעזמער אַ קלאסישער קלעזמער אַ קלאסישער קלעזמער

Ein
klassischer
Klezmer
L

REISEGESCHICHTEN
EINES JÜDISCHEN MUSIKERS

Ein
klassischer
Klezmer
L

REISEGESCHICHTEN
EINES JÜDISCHEN MUSIKERS

ALEX JACOBOWITZ

Aus dem Amerikanischen
von Monika Dick & Renee Roberts



Titel des amerikanischen Originals:

A Classical Klezmer: Travel Stories of a Jewish Musician

© 1997 Alex Jacobowitz

FÜR WEITERE INFORMATIONEN ÜBER
BÜCHER UND CDs

TREE OF LIFE PRODUCTIONS

ISRAEL

P.O. Box 31505, Jerusalem

DEUTSCHLAND

Toemlingerstraße 23, 81375 München

SCHWEIZ

Heimbachweg 6, 6003 Luzern

E-MAIL

Alex_Jacobowitz@compuserve.com

WEBSITE

<http://www.xylophone.com>

Deutsche Erstausgabe

Alle Rechte vorbehalten

© 1998 Alex Jacobowitz

Umschlaggestaltung: Jana Branch

unter Verwendung eines Gemäldes von Natasha Sobol

Satz: Jana Branch

Druck und Bindung: Druckhaus Schmidt & Söhne München

Printed in Germany

Für meine Kinder

*»Deine Kinder sind wie Ölbaumsetzlinge
rings um deinen Tisch.«*

PSALM 128:3

Bis hundertzwanzig ...

Inhalt

Danksagung	<i>ix</i>
Vorwort	<i>xi</i>
Hebräisch-jüdisches Wörterbuch	<i>xiii</i>
Der <i>Grinder</i> und der <i>Hero</i>	<i>1</i>
Fragen und Antworten	<i>7</i>
Tschaik 4	<i>19</i>
Der <i>Hurdy-Gurdy Man</i>	<i>25</i>
THE SOUTH STREET SEAPORT	
STREET PERFORMERS	
Einleitung	<i>33</i>
<i>The Ned Show</i>	<i>39</i>
Die Freiheitsstatue	<i>43</i>
Preston der Marionettenmeister	<i>47</i>
Der Karneval der Tiere	<i>49</i>
Mitch Cohen und die Schildkröten	<i>51</i>
Erkundungsgang	<i>55</i>
Montezumas Rache	<i>63</i>
MUSIK	
<i>Yellow After The Rain</i>	<i>75</i>
Für Elise	<i>77</i>
Türkischer Marsch	<i>81</i>
Präludium in C-Dur	<i>85</i>
Toccata und Masken in d-Moll	<i>89</i>

Die Ruinen von Athen	93
Ungarische Rhapsodie Nr.2	103
Die Kippa	111
Eine Scheibe Zitrone	113
Die ungarische Genehmigung	119
Der »Polnische Prinz« I	125
Die Synagoge in Linz	129
Verhaftet!	133
Der »Polnische Prinz« II	143
Jürgen der Jongleur	147
Herr Doktor	149
<i>A Hard Man is Good to Find</i>	153
Das Straßenmusikfestival	157
Der Schwindler	171
DIE SKANDINAVISCH REISE	
Die Wirklichkeit des Nordens	177
Kopenhagen	179
Erster Tag in Oslo	183
Corey	189
Schwedische Fleischklöpfe	193
Das Wasserfest in Stockholm	197
Finlandia	201
Rückkehr aus Skandinavien	205
FFB	207
Flucht aus Dachau	211
Carabinieri	215
Die Stimme Israels	221
Der Geschichtenerzähler und der Musiker	227

Danksagung

So viele Menschen,— Künstler, Zuhörer, Lehrer und vor allem *Etzesgeber*¹ — die durch ihre Taten, beabsichtigt oder nicht, zum Entstehen dieses Buches beigetragen haben, so daß ich ein zweites Buch schreiben müßte, um alle angemessen zu würdigen. Doch seien die wichtigsten unter ihnen hier erwähnt:

SANDRA JACOBOWITZ BOYSICK, daß sie mir den Eintritt in die Welt des Schlagzeugs ermöglichte; CYNTHIA HAMILTON und KATHY ASHMAN SHELLEY für ihre Unterstützung während meiner Studienzeit; TED FRAZEUR, daß er mich professionelles Arbeiten lehrte; GORDON STOUT, der mich lehrte, mir selbst zuzuhören und mich trotz allem dazu ermutigte, Marimbaphon zu spielen; CLIFF HARDISON für seine beiläufige Bemerkung, die meine Karriere auf der Straße einleitete; DONALD HELLER für seine Hilfe, seine Sprüche und sein »Heldentum«; JOANNA COWIE, die mich auf den Dienstplan des South Street Seaport brachte; DIE BELEGSCHAFT VON ZABAR'S, daß sie niemals die Polizei gerufen haben; AVNER ROTHENBURG, der Auslöser der Kettenreaktionen, die mich auf die Straßen Europas brachten; DIE EINWOHNER BUDAPESTS für ihre erstaunliche menschliche Wärme; MONIKA DICK für die deutsche Übersetzung, Layout, und Sekretariatsdienste, die die Grenzen normalen Pflichtgefühls weit überschritten; RENEE ROBERTS für ihre Mitarbeit bei der deutschen Übersetzung; EVELYNE MESSMER für ihre uneingeschränkte Gastfreundschaft unter oft schwierigen Umständen; HERR GERD BAUM, FRAU BERNIE SCHLOCKERMANN sowie EVA & MEIR SHARBATOV für ihre wertvolle Freundschaft in all den Jahren; SUSAN LEIMER für ihre Hilfe beim Schreiben von *Toccata und Masken in d-Moll*; H., die ungenannt bleiben wollte, für die Hilfe beim Korrekturlesen, und HERR WARNER SCHLIFFKE, der heldenhaft, professionell und unermüdlich den Großteil meiner Computerdateien vor den verheerenden Auswirkungen eines Computervirus rettete.

¹ Jiddish: Ratgeber

»Sie spielen den Wolfgang Amadeus Mozart,
sie spielen den Sebastian Bach,
aber den lieben Gott spielt Keiner.«

Franz Grillparzer, *Der arme Spielmann*

Vorwort

Kein ernsthafter Musikstudent kommt an der sogenannten »klassischen« Musik vorbei. Die Bezeichnung »klassisch« kommt aus dem Griechischen, ganz im Einklang mit den griechischen Idealen — der Suche nach dem Wahren, Schönen, Guten. Das Wort »Musik« ist ebenso griechischen Ursprungs. Die klassische Musik in ihrem eigentlichen Sinne ist eine Musik formaler Strukturen, Proportionen, architektonischer Prinzipien, eine Musik, geprägt durch den menschlichen Verstand.

Da gibt es aber auch Leute, die »klassische« Musik steif finden, ein bißchen wie eine griechische Säule. Ganz gleich ob dorisch, ionisch oder korinthisch, Säule bleibt für sie immer Säule. Zusammen mit meinen Kommilitonen mühten wir uns jahrelang mit den kompositorischen Geheimnissen Bachs, Beethovens und Mozarts ab, den mathematischen Feinheiten in der Musiktheorie und Musikgeschichte und den physischen Grundlagen der Akustiklehre. Auf gewisse Weise fing ich es auch zu schätzen und lieben an — ganz im klassischen Sinne versteht sich. Doch spürte ich stets, daß mir bei alledem etwas fehlte.

1994 kam ich für eine einwöchige Meisterklasse, die im Rahmen des Schleswig-Holstein Musikfestivals stattfand, nach Deutschland. Ich war einer von fünfundzwanzig Musikern bzw. Musikstudenten, die dorthin gekommen waren, um mit dem Maestro, Giora Feidman, Klezmer-Musik zu studieren.

Feidman nahm inmitten des Stuhlkreises Platz, in dem wir uns versammelt hatten:

»Was bedeutet ›klezmer‹ überhaupt?« fragte er uns rhetorisch. Dann erklärte er, daß »klezmer« ein jiddisches Wort sei, das durch die Verbindung der hebräischen Worte »kley« und »zemer« entstanden sei. Im Hebräischen

bedeutet »*kley zemer*« »singendes Instrument« oder einfacher »Musikinstrument«. Im Jiddischen hingegen meint »*Klezmer*« den Musiker selbst.

Feidman erinnerte uns daran, daß das Lied bzw. der Gesang in der jüdischen Mystik von zentraler Bedeutung sei: der Gesang befreie die Seele, die höchste Pforte menschlichen Gebetes ließe sich nur durch den Gesang öffnen und durchschreiten. Demzufolge müsse es das höchste Ziel des »*Klezmers*« sein, *sich selbst* in ein »*kley zemer*« — ein singendes Instrument — zu verwandeln.

Seit den Tagen dieser Meisterklasse habe ich mich in stetem Kampf befunden, meinen Platz zwischen diesen beiden Welten zu finden — zwischen Athen und Jerusalem, zwischen griechischer Ästhetik und jüdischer Ethik. So wurde ich zu einem klassischen Klezmer.

Seitdem habe ich zudem viele wichtige Aspekte an mir, meiner Musik und meinem Publikum entdeckt. Dieses Buch sind die Aufzeichnungen einiger meiner wichtigsten Entdeckungen.

Alle hier vorkommenden Geschichten fallen unter mindestens eines von drei Themen, die sich alle mit Identitätskrisen befassen:

- ~ ein Amerikaner, der durch Europa reist und dort arbeitet.
- ~ ein klassischer Musiker, der regelmäßig auf der Straße auftritt.
- ~ ein traditioneller Jude im Nachkriegseuropa,
insbesondere Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg.

Selten habe ich zwei Geschichten zu einer zusammengefaßt, um die Erzählung geschmeidiger zu machen, und abgesehen von gelegentlichen Aussparungen bestimmter Details ist alles wahr. Ich weiß es. Ich war dabei.

Hebräisch=jüdisches Wörterbuch

ASCHKENASIM — hebräisch: »Deutsche«, Bezeichnung aller deutschstämmigen Juden.

BA'AL TSCHUVA — Meister der Umkehr.

BAR MITZVA — hebräisch: Sohn des Gebotes. Der dreizehnte Geburtstag eines jüdischen Jungen, ab dem er allen jüdischen Gesetzen unterworfen ist.

CHASSIDISMUS — vom hebräischen. »Chassidim« = die Frommen. Mystische Strömung innerhalb des Judentums, die große Verbreitung im osteuropäischen Judentum fand, das Gefühl in der Religion betont und die Offenbarung in der Natur.

EMUNA — hebräisch: Glaube. Verwandt mit »Amen« (Ich glaube).

FRUM — jiddisch: gottesfürchtig; auffallend religiös, alle Aspekte der *Halacha* betreffend.

GROGGER — jiddisch: Rasseln und Krachmacher jeder Art, die insbesondere an Purim gebraucht werden.

GOJ — hebräisch: wörtlich »Nation«, wird jedoch als jiddischer Ausdruck für jeden Nichtjuden gebraucht. Plural: Gojim

HALACHA — das traditionelle jüdische Gesetz.

JOM KIPPUR — der Versöhnungstag.

KASCHRÚT — die, in der *Tora* niedergeschriebenen jüdischen Speisevorschriften, die als Bewahrerin der Seele und des Körpers gelten.

KIPPÁ — Käppchen, die traditionelle Kopfbedeckung jedes gläubigen Juden. Ein kleines, rundlich zugeschnittenes Stückchen Stoff, dessen Tragen G-ttesfurcht sowie Demut und Bescheidenheit vor G-tt lehren soll.

KLEZMER — traditionelle jüdische Volksmusiker, die sich ihren Lebensunterhalt mit Reisen durch Osteuropa auf vornehmlich jüdischen Hochzeiten erspielten.

KOL NIDRÉ — aramäisch für »Alle Gelübde«, der Beginn des Jom Kippur G-ttesdienstes.

KOSCHER — wörtlich »passend«, der *Halacha* entsprechend. Wird üblicherweise auf jegliche Form von Speisen angewandt.

MESCHUGA — hebräisch, jiddisch: verrückt.

MESCHUGAS — jiddisch: Verrücktheit.

MESUSA — hebräisch: Türpfosten. Pergamentrolle mit Auszügen der *Tora*, die im oberen Drittel eines jeden Türpfosten in traditionellen jüdischen Häusern angebracht wird.

MINJAN — ein Quorum von zehn erwachsenen Männern, das ein unbedingtes Minimum für das gemeinschaftliche Gebet ist.

PURIM — Fest zum Andenken an die Errettung der Juden zur Zeit des persischen Königs Ahasveros, als sie vor dem Erlaß des Haman gerettet wurden, der »die Juden durch das ›Pur‹, d.h. das Los, das er warf, vernichten wollte.« (*Esther* 3,7). Wird am 14. und 15. des jüdischen Monats Adar gefeiert.¹

ROSCH HASCHANA — hebräisch: »Kopf des Jahres«, das jüdische Neujahrsfest.

¹ aus Israel M. Lau: »Wie Juden leben«.

SCHABBOS (*oder hebräisch: Schabbat*) — jiddisch für Sabbat. Der siebte Tag im hebräischen Kalender, entspricht der Zeit kurz vor Sonnenuntergang Freitag abends bis kurz nach Sonnenuntergang Samstag nachts.

SCHELIACH TSIBUR — Vorleser der Gemeinde, insbesondere für die Lesung der Gebete beim Gottesdienst, meist ein Laie.

SCHUL — jiddisch: Synagoge, das jüdische Gotteshaus.

SEPHARDIM — hebräisch: »Spanier«. Die bis 1492 auf der iberischen Halbinsel ansässigen spanischen Juden.

TEFILLIN — Gebetsriemen, die für das tägliche Gebet wochentags angelegt werden. Zwei kleine schwarze Kapseln, die Pergamentrollen mit Auszügen der Tora enthalten und die der erwachsene jüdische Mann um seinen Arm und Kopf bindet.

TORA — die fünf Bücher Moses, plus Mischna und Gemara, die das jüdische Volk am Berg Sinai erhielt. Darin sind die 613 Gebote enthalten, welche die Grundlage der Halacha bilden.



Ein
klassischer
Klezmer
L

REISEGESCHICHTEN
EINES JÜDISCHEN MUSIKERS

Der Grinder und der Hero

Engl: »The Grinders and the Heros« — zwei Bezeichnungen für das gleiche Sandwich, das in Connecticut und New York jeweils verschieden benannt wird. Auch ein Wortspiel auf »Mühle« (Grinder) und »Held« (Hero), das sich nicht ins Deutsche übertragen läßt. (Anm. d. Ü.)

Ob gut oder schlecht, jeder Großstadtbewohner hört hin und wieder Straßenmusik. Trotzdem scheiden sich die Geister, ob Straßenmusik auch immer gern gesehen ist. Für die einen stellt sie eine Bereicherung des Stadtlebens dar, einen musischen Segen, der den unpersönlichen, molochartigen Metropolen ein wenig Freude und Intimität einhaucht; für die anderen ist Straßenmusik wie eine Plage, ein Beitrag zur allgemeinen »Lärmbelästigung«, die sehr häufig Chaos in den sonst so geregelten Fußgängerverkehr bringt. Diese Leute werfen in der Regel sämtliche Straßenmusiker in einen Topf. Doch gibt es bei den Straßenmusikern — im Englischen *Busker* genannt — ebenso große Unterschiede wie bei dem Publikum, das diese entweder unterstützt oder ablehnt.

Trotz des ohrenbetäubenden Lärms, der durch die Betonwüste von New Yorks *Grand Central Station* hallt, versammelt sich während der *Rush hour* eine Zuhörerschaft um ein Violinduo und lauscht seiner Interpretation von J.S. Bach. Am *Centre Pompidou* in Paris spielt ein reisendes südamerikanisches Quintett spanische Melodien und läßt dabei im Schatten der Bäume die traditionellen Instrumente erklingen. Oder Samstag abend an einer Straßenecke in *Greenwich Village*: dort steht ein einsamer,

schmuddeliger Gitarrist mit einer fußgesteuerten Baßtrommel mit Becken auf dem Rücken. Jedes Wochenende schmettert er dem Publikum seine »Interpretation« des *Hotel California* entgegen — sowie sein übriges Drei-Lied-Repertoire!

Manchmal legal, meistens illegal und immer umstritten sind Straßenkünstler heutzutage allgegenwärtig. Selbst Beschwerden von Polizei oder Nachbarn bringen Straßenmusiker allenfalls dazu weiterzuziehen, aus dem Stadtbild verschwinden tun sie aber nicht. Straßenkünstler wissen, daß sie zumeist selbst dann gern gesehen sind, wenn man ihnen das nicht immer mit »barer Münze« beweist.

Einige Musiker spielen gut, einige schlecht und andere wiederum überhaupt nicht — wie der Bassist, den ich einmal am *Columbus Circle* in New York sah: einem Teufelsgeiger gleich bearbeitete er mit dem Bogen die zwei (und einzigen) Saiten seines Instruments, das ihm nur als Trick diente, den Passanten etwas Kleingeld aus der Tasche zu ziehen.

Aber wer sind diese Straßenleute überhaupt?

Diese Szene ist so schnellebig, daß bisher nur wenige soziologische Studien zum Thema *Busking* durchgeführt wurden. Durch jahrelange Beobachtung der internationalen Straßenkünstlerszene lernte ich, die guten von den weniger guten mit einem einzigen Blick zu unterscheiden. Das brachte mich zu dem Schluß, die Straßenkünstler, insbesondere die Solisten, in zwei Gruppen aufzuteilen: die *Grinders* und die *Heros*.

DER GRINDER

Der *Grinder* ist in der Regel ein Instrumentalsolist — Gitarrist, Geiger, Drehorgelspieler oder dergleichen — dem die Gehwege der Großstadt als Konzerthalle dienen, die Passanten als sein Publikum. Normalerweise geht er einer geregelten Arbeit nach und musiziert in seiner Freizeit entweder um sich etwas dazuzuverdienen oder die Freuden eines Live-Auftritts zu genießen — oder beides. Da er in den meisten Fällen nicht gut genug spielt, um davon leben zu können, nützt er diese seltenen Gelegenheiten, um in Übung zu bleiben.

Seine Ausstattung ist einfach: er legt einen Hut oder Instrumentenkoffer vor sich auf den Boden, um darin die finanziellen Zuwendungen entgegenzunehmen, prüft den Ton seines Instrumentes oder Verstärkeranschlusses und spielt zum Aufwärmen ein paar Tonleitern. Noch ein letzter Blick links und rechts die Straße entlang, um den Fußgängerstrom abzuschätzen — der *Grinder* ist bereit für sein erstes Lied! Mit dem Rücken zur Wand im wahrsten Sinnes des Wortes, dem Gesicht gegen den Wind leiert er sein Repertoire herunter.

Ihm ist klar, daß er und seine Musik von den wenigsten Passanten respektiert werden. Die meisten von ihnen erinnert der *Grinder* vielmehr an Picassos »*Der alte Gitarrist*« — bedauernswürdig, arm, dreckig. Aber es kommt ihm ja auch gar nicht darauf an, schöne Musik zu machen, die Passanten sollen lediglich den Hut füllen. Die meisten Leute ignorieren ihn im Vorbeigehen; so ignoriert auch er sie — direkter Augenkontakt kommt äußerst selten zustande. Seine Aufgabe ist es Töne zu erzeugen, das denkt er jedenfalls. Zäh dreht er seine Stücke herunter, wie der Metzger das Fleisch durch den Fleischwolf.

Der *Grinder* spielt bevorzugt »Hitparaden-Schlager« oder alte Jazzklassiker, Ohrwürmer, die den Griff zur Börse bedeuten. Etwas Kleingeld und ein bißchen Beifall, das reicht ihm. Mal ein Lied auf Wunsch, ja, doch zumeist übersieht man den *Grinder*. Und auch er übersieht die Passanten zum Schutze seines Selbstwertgefühls. Als wären seine Gefühle durch die Ignoranz des Publikums schon zu oft verletzt worden, weigert er sich einzugestehen, daß die Menschheit musikalisch gesehen noch höhere Ansprüche haben könnte. In seinem Gesicht spiegelt sich sehr oft Härte wider. Das ist jedoch nur eine Maske, die seine einst ausdrucksfähige Seele gegen die jahrelange Scham und Frustration der ihn umgebenden Banausen schützen soll. Der *Grinder* will die Musik, die er insgeheim liebt, mit anderen nicht mehr teilen — nicht auf der Straße, nicht hier, nicht jetzt. Er konzentriert sich und seine Fähigkeiten auf die einzige Maxime seines Straßenkünstler-Daseins: »Ich spiele, sie zahlen.« Leider lautet seine daraus resultierende und nicht ganz logische Schlußfolgerung: »Je mehr ich spiele, desto mehr zahlen sie.« Er sieht nicht, daß die materielle Unterstützung, die er durch seine mechanische Wiederholung erhält, auf Kosten seiner musikalischen Ausdrucksfähigkeit geht. Das ist einer der Gründe, warum dieser Musikertypus so oft frustriert ist. Es frustriert ihn, überhaupt auf der Straße spielen zu müssen, denn er wähnt sich zu gut dafür. Zudem geben die

Leute meistens nicht so viel, wie sie seiner Meinung nach sollten. Es liegt auf der Hand, daß sein Einkommen kaum für das Nötigste ausreicht. Die Geschichte *Corey* handelt von einem solchen *Grinder*.

DER HERO

Und nun zum selteneren Typus, dem *Hero*: der *Hero* hat Charisma, Talent hat er nicht immer. Hemmungslos spricht er ins Leere, denn er weiß genau, daß er damit Zuschauer anlockt. Durch jahrelange Erfahrung geschult, beherrscht er die Mittel der Massenpsychologie, die Feinheiten von Nähe und Distanz, Mimik und Gestik so virtuos, daß er für sein Publikum beinahe telepathisch wirkt.

Der *Hero* wird fast immer von einer großen Menschenmenge umgeben. Wie Richard Wagners Held *Siegfried* drohend sein Schwert schwingt, so setzt auch er seine Kunstfertigkeiten ein — Musik, Jonglieren, Comedy. Selbstbewußt und mutig steht er vor dem grausam feuerspeienden Drachen — seinem Publikum — um diesen zu erlegen und das Rheingold zu gewinnen. Mit dem kleinen Unterschied, daß sich der Drachen »Publikum« insgeheim danach sehnt, von ihm erlegt zu werden!

Er weiß genau, wie man Fußgänger fesselt, denn auch das ist Teil seiner Kunst. Wenn er sein Publikum um etwas bittet, gehorcht es ihm willfährig: es tritt zurück, geht nach vorne, klatscht, schreit oder meldet sich freiwillig.

Der *Hero* hat zudem ein natürliches Gespür für Humor. Die Leute lächeln über seine lustigen Tricks und lachen lauthals, fast wie auf Kommando, über seine Witze. Für alles was schiefeht, hat der *Hero* einen Witz parat, wodurch er seine Fehler immer als geplant erscheinen lassen kann. Und falls ein Betrunkener oder Wichtigtuer seine Darbietung durch Zwischenrufe zu stören versuchen sollte, verfügt er über eine reich bestückte Schatzkammer an witzigen Retourkutschen, um den Störenfried bloßzustellen und ihn zum Abzug zu bewegen.

Sein Selbstbewußtsein grenzt manchmal an Unverschämtheit. Er weiß, welche Ausdrucksweisen er vor Kindern gebrauchen kann und welche sexuellen Anspielungen er verwenden kann, ohne die Zuschauer zu beleidigen und damit sein Einkommen aufs Spiel zu setzen.

Doch die Zuschauer stört dies offenbar nicht im geringsten. Nein, es scheint geradezu, als ermutigten sie ihn zu diesem Benehmen, das sie an

ihrem »geregelten Arbeitsplatz« niemals wagen würden.

Nach der Vorstellung bleiben die Zuschauer noch lange stehen, denn sie haben sich in den *Hero* verliebt. Sie beschenken ihn mit Rosen, laden ihn zum Essen ein, bitten um seine Visitenkarte und manchmal um ein Autogramm. Nicht einmal vor den dümmsten Fragen schrecken sie zurück, denn sie wollen ihn und seine kreative Energie nicht gehen lassen. Angesichts der riesigen Menge Münzen, die der *Hero* am Ende seiner dreißigminütigen Show in seinem »Hut« findet, möchte man ihm fast den Titel eines *Heavy Metal Artist* verleihen. Naturgemäß erweckt er den Neid des *Grinders*.



Für zehn Jahre, in denen ich hauptsächlich in New York City spielte, war ich fast ein *Grinder*.¹ Ich war zwar nicht verbittert, aber nur mäßig erfolgreich. Und plötzlich wurde ich zum *Hero* in Europa, wo ich seitdem hauptsächlich gespielt habe. Natürlich war ich noch immer derselbe — spielte dasselbe Instrument, dieselbe Musik — doch der Blickwinkel meines Publikums hatte sich radikal verändert. Teilweise führe ich dies auf den höheren Stellenwert zurück, den die klassische Musik in Europa einnimmt, aber was diesen Wandel letztlich bewirkte, weiß ich bis heute nicht. Es ist einfach passiert, und ich genieße den Erfolg dieser letzten Jahre sehr. Andere Straßenmusiker — *Grinders* und *Heros* aus der ganzen Welt — stimmen dem zu, nachdem auch sie Europa schließlich für sich entdeckt haben.

Eines kalten Tages auf der Zeil in Frankfurt fragte ich Chris Paulson, einen damals vierunddreißig Jahre alten amerikanischen Straßengitarristen, auf *Bob Dylan* und *Simon & Garfunkel* spezialisiert, wie lange er noch vor habe auf der Straße zu spielen. Mit einem verschmitzten Grinsen auf den Lippen antwortete er: »Bis ins Grab!« Zweifellos liebt Chris seine Arbeit. Das tue ich auch, doch bin ich inzwischen Mitte dreißig, und trotz der wunderbaren Erfahrungen in Europa muß ich mich fragen: Werde ich immer noch tingeln, wenn ich vierzig, fünfzig oder sechzig bin? Ich weiß es noch nicht. Würde ich diesen außergewöhnlichen »Beruf« meinen Kindern empfehlen? Ich weiß es auch nicht.

1 1981–1991

Ich und meine Kommilitonen an der Musikhochschule hätten es niemals für möglich gehalten, daß es den Beruf »Straßenmusiker« überhaupt gibt. Doch hier stehe ich, ein professioneller Straßenmusiker, der seinen Lebensunterhalt damit bestreiten kann; anders als viele meiner ehemaligen Mitstudenten, die die Musik aus finanziellen Gründen leider aufgeben mußten.

Ein Musiker, der mehr Spaß an seiner Arbeit hat, ein größeres Publikum anlockt, breitere Aufmerksamkeit von der Presse erhält und auf der Straße mehr Geld verdient als mit einem Konzert im Lincoln Center! — Immer, wenn ich mir das bewußt mache, muß ich an ein jiddisches Sprichwort denken, das mir meine Mutter vor vielen Jahren einmal beibrachte:

דער מאַן טראַכט און גאָט לאַכט.

Der Mann tracht,² und G-tt lacht.

² Jiddisch: plant. In Einklang mit dem dritten der Zehn Gebote ist es im Judentum Sitte, den Namen des Schöpfers in keiner Sprache ganz auszuschreiben.

kein Gesprächsthema. In Europa hingegen werde ich dies mindestens fünfmal täglich in mindestens fünf verschiedenen Sprachen gefragt.

Offenbar sind viele Europäer durch meine vielschichtige Identität verwirrt: ein New Yorker in Europa — ein Amerikaner, der in Israel lebt — ein jüdischer Musiker, der Deutsch spricht und klassische Musik auf der Straße spielt. Diese Menschen möchten mich gerne in eine Schublade stecken, fast als wollten sie nicht glauben, daß eine Form von »Bindestrich-Identität« möglich ist. Sehr oft ärgere ich mich über die Leute, die mit mir zu diskutieren beginnen, sobald sie erfahren, daß ich Amerikaner bin. Ich denke, diese Diskussionen sind zum Teil zweifellos auf meine Kippa zurückzuführen — »Nein«, sagen sie, »Sie sind kein Amerikaner« oder »... aber Sie wurden nicht in Amerika geboren ...« Es ist furchtbar, vor allem in einigen provinzielleren Städten, wo die Menschen eine genaue Vorstellung zu haben scheinen, wie ein Amerikaner auszusehen hat. Da ich ihren Vorstellungen nicht entspreche, bin ich in ihren Augen entweder verwirrt oder ein Lügner.

Den schlimmsten Schaden fügen diese Leute jedoch meiner Musik zu. Immer wieder sind es nur ein paar Menschen aus dem Publikum, doch zerstören diese durch ihr lautes »Entschuldigung, aber woher kommen Sie?« regelmäßig die Anmut meiner Musik. Natürlich wollen sie das nicht wirklich wissen — was hat es letztlich mit der Musik zu tun? Es ist einzig ihre primitive Neugierde, mein Äußeres mit einer für sie »passenden« Herkunft in Einklang zu bringen. Meine Herkunft scheint bisweilen wichtiger als die Musik selbst.

»Wie sind Sie zur Musik gekommen?«²

Klassische Musik spielte in meiner Familie keine große Rolle. Ich erinnere mich nur an zwei Verbindungsglieder zwischen meiner Familie und der Musik: mein Großvater Morris Jacobowitz besaß eine Geige (ob er jemals darauf gespielt hat, weiß ich nicht), und mein Vater spielte Mundharmonika. Bevorzugt spielte er Blues in der Badewanne. Es war meine Mutter Sandra, die mich zur Musik gebracht hat, indem sie meinen

2 Manchmal auch abgewandelt als »Seit wie vielen Jahren spielen Sie schon?«, was eine bedeutungslose Frage ist, die meist eine sehr dürftige Antwort nach sich zieht.

Bruder Floyd und mich in den frühen siebziger Jahren in den *Spirit of '76 Fyfe and Drum Corps*³ einschreiben ließ. Der Schlagzeuglehrer fragte uns, ob wir lieber *Bass-* oder *Snare Drum*⁴ spielen wollten; doch da wir keinerlei Vorstellung hatten, was eine Snare Drum war, und das Wort »Baß« einigermmaßen vertraut klang, entschieden sich Floyd und ich für die Baßtrommel. Es war uns aber nicht bewußt, daß Größe und Schwere einer Baßtrommel kaum der körperlichen Konstitution eines Zehnjährigen entsprachen! Ich gab bald auf, Floyd hielt etwas länger durch.

In der Grundschule drückte man mir schließlich eine Klarinette in die Hand, zusammen mit einem Paar Rohrblättern, und sagte mir, ich solle üben. Ich haßte die Klarinette, und noch mehr haßte ich es zu üben. Ein Besuch bei meinem Klarinettenlehrer war eine Seltenheit, und noch seltener kam ich vorbereitet in den Unterricht. Mein Lehrer legte mir also schon bald ans Herz, die Klarinette doch aufzugeben, da ich »keinerlei musikalisches Talent« besäße. Damals stellte dieser Ausspruch viel weniger eine Beleidigung als eine ungeheure Erleichterung für mich dar: ich mußte nie wieder Klarinette spielen!⁵

Dann ging ich, wie fast jeder heranwachsende Jugendliche, durch eine Gitarrenphase. Von meinem Bar-Mitzva-Geld kaufte ich mir bei *Sears* eine billige Gitarre, ein Komplettangebot inklusive Plastikkoffer, einem Pick, einem Satz Saiten und einem Einführungsbuch in das Akkordspiel. Nach zwei Monaten wurde auch die Gitarre verbannt. So wichtig eine korrekte Fingerhaltung und das Üben von Skalen für gutes Gitarrenspiel auch sein mögen, schien es mir doch wenig mit Musik zu tun zu haben. Aber Musik war, was mich interessierte.

Ich war gerade fünfzehn Jahre alt, und ein Gespräch mit einem befreundeten Schlagzeuger über *Paradiddles* und *Double Paradiddles*⁶ (Begriffe,

3 *Fyfe and Drum Corps*: marschierende Musikcorps, die in Amerika seit dem Unabhängigkeitskrieg populär sind und sehr häufig Musik aus dieser Zeit spielen. In Europa findet man diese Musikcorps heutzutage während der berühmten Basler Fastnacht vor.

4 Kleine Trommel

5 »Das einzige, was schlimmer klingt als *eine* Klarinette, sind *zwei* Klarinetten.« — Ambrose Bierce in *The Devil's Dictionary*.

6 »Rudimental Drumming« ist Teil amerikanischer Kultur, das noch vor den Unabhängigkeitskrieg zurückdatiert wird. Es hat seine ganz eigene Sprache: auf dem Schlagzeug wird z.B. ein *Rechter Paradiddle* **RLRR** gespielt — **Rechts, Links, Rechts, Rechts** — ein *Linker Paradiddle* hingegen **LRL** — **Links, Rechts, Links, Links**. Ein *Doppelter Rechter Paradiddle* wird **RLRLRR**, wohingegen ein *Paradiddlediddle* **RLRLL** gespielt wird.

die wir in den Zeiten des *Fife & Drum Corps* gelernt hatten) erweckte mein Interesse für die Musik von neuem. Ich trat dem örtlichen *Drum & Bugle Corps*⁷ bei, wo ich das Schlagzeugspiel erstmals von der Pike auf erlernte: von der *Bass Drum* zur *Tenor Drum*, um schließlich, nach nur wenigen Jahren, bei der schwierigsten Disziplin angekommen zu sein: der *Snare Drum*. Mit siebzehn war ich bereits soweit, anderen Schlagzeugschülern bezahlten Unterricht zu geben!

In Berührung mit *klassischer* Musik kam ich also im *Drum & Bugle Corps*. Es wurden regelmäßige Wettbewerbe zwischen den *Drum Corps* aus ganz Amerika veranstaltet, wo häufig Bearbeitungen berühmter klassischer Kompositionen gespielt wurden: der erste Satz aus Dvořáks Symphonie *Aus der Neuen Welt*, der Finalsatz mit der »Ode an die Freude« aus Beethovens *Neunter Symphonie* oder »Jupiter« aus Holsts *Die Planeten*. Diese Bearbeitungen waren kürzer als die Originale und bereiteten mir eine ungeheure Freude.

Inzwischen hatte ich sehr großen Gefallen an den Schlaginstrumenten gefunden und begann über eine professionelle Musikerkarriere nachzudenken. Obwohl ich eine beeindruckende Schlagzeugtechnik entwickelt hatte und über ein sehr gutes Rhythmusgefühl verfügte, waren meine Kenntnisse über Melodik und Harmonielehre gleich null. Zudem war meine Fähigkeit Noten zu lesen nicht gerade berauschend — all diese sonderbaren B-Vorzeichen, Kreuzvorzeichen und Auflösungszeichen, von den Doppelkreuzvorzeichen ganz zu schweigen! Ich befand mich im Zustand eines musikalischen Analphabetismus. Ich war achtzehn Jahre alt, es wurde Zeit über meinen beruflichen Werdegang zu entscheiden — ich wußte nicht, wie es weitergehen sollte.

Von den zwei Möglichkeiten eines professionellen Schlagzeugers — Rockband oder Orchestermusiker — zog ich die Orchesterlaufbahn eindeutig vor. Im Unterschied zum Rockschlagzeuger braucht man als Orchesterschlagzeuger jedoch einen Universitätsabschluß. Da es in Amerika aber nur etwa fünfzig professionelle Orchester gibt und eine Position nur vakant wird, wenn ein Schlagzeuger kündigt, gefeuert wird oder in Rente geht, mußte ich eine der besten Musikhochschule finden, um mich dort für die Aufnahmeprüfung einzuschreiben.

7 Marschierende Musikcorps, den hiesigen Militärkapellen sehr ähnlich. In ihrer Besetzung sind diese aber auf Schlagzeug und Blechbläser beschränkt.

Ich antwortete ihm, daß ich auf der Bank nur ein paar Minuten benötigen würde und rechtzeitig zum letzten Satz wieder zurück sei. Meine Begründung: das Schlagzeug werde nur im letzten Satz benötigt, womit wir mindestens fünfundvierzig Minuten freie Zeit — totzuschlagen — hätten, während der Dirigent mit dem Rest des Orchesters die ersten drei Sätze probte. Doch Valery, ein Russe, der es in Israel zu Ansehen und Einfluß gebracht hatte, genoß es sichtlich, einen Amerikaner herumzukommandieren. Er wollte nichts von meiner Bitte um »ein paar Minuten« hören.

»Was passiert«, meckerte er, »wenn der Dirigent beschließt, daß die ersten drei Sätze keiner Probe bedürfen und er gleich mit den Proben für den vierten Satz beginnen will? Mitten in einer Probe wegzurennen, ist nicht die Art und Weise, wie man es in *Matuschka Rus* zu tun pflegt!«

»Ein gutes Argument ...«, gab ich nach, »... in Ordnung.«

Doch schon ein wenig verärgert dachte ich: *dann hast du eben recht und ich meine Rube* ... Er hatte vergessen, daß es in Mütterchen Rußland keine Banken gab! Schließlich ging ich mit ihm in den Konzertsaal zurück, um dort pflichtbewußt auf meinen Triangeleinsatz im vierten Satz zu warten — eine Stunde und sieben Minuten später!



Die Triangel zu spielen ist nicht so leicht wie es aussieht. Man benötigt die rechte *und* linke Hand. Rechtshänder wie ich halten in der rechten Hand den kurzen Metallstab (den Schlagstock), der normalerweise zum Anschlagen der nach unten zeigenden Senken der Triangel verwendet wird. Die rechte Hand ist zudem praktisch fürs Umblättern der Noten der anderen Schlagzeuger (die ihre Hände meistens voll haben) oder selbige an schwer erreichbaren Stellen zu kratzen. Die linke Hand (für Rechtshänder) hält die Triangel in die Luft. Einige Schlagzeuger behaupten, das Emporhalten der Triangel bewirke eine bessere Klangprojektion, doch ist es in Wirklichkeit nichts anderes als des Musikers Ego, das dadurch besser projiziert wird. Die Triangel wird so hoch gehalten, damit auch der letzte Gast im Publikum bemerkt: das ist der Triangelspieler! Viele Menschen wissen es nicht, aber Triangelspieler entwickeln sehr oft ein höchst zerbrechliches Ego, weil die Triangel das kleinste und leiseste Instrument