

## Zwischen Shtetl und Hollywood: Musik im Jiddischen Kino

Chantal Catherine Michel (Berlin)

### *Abstract*

Im Jiddischen Kino hat diegetische Musik einen besonderen Stellenwert, da in nahezu allen Filmen gesungen, musiziert und getanzt wird. Diese gezielte Inkorporierung von sakralen und säkularen musikalischen Darbietungen verweist auf die große Rolle, die Musik als Ausdrucksmittel jüdischer Identität spielt. Eine Analyse der diegetischen Musik zeigt jedoch, dass sie keineswegs ausschließlich jüdisch ist, sondern über sie ebenfalls gezielt nichtjüdische Kultur repräsentiert wird. Darüber hinaus offenbart insbesondere die Inszenierungsweise der Liedperformanzen einen starken Einfluss von Hollywood. Eine musikalische Verwebung von ›Ost‹ und ›West‹, die eindrucksvoll die Herausbildung einer neuen jüdischen Identität kommuniziert.

Diegetische Musik ist im Jiddischen Kino<sup>1</sup> fast omnipräsent: Es gibt kaum einen jiddischen Film, in dem nicht mindestens eine Sequenz enthalten ist, in der eine Figur ein Lied singt oder anderweitig musiziert. Selbst in den Stummfilmen *MIZREKH UN MAYREV* (PL 1923, Regie Sidney M. Goldin) oder *YIZKOR* (PL 1924, Regie Sidney M. Goldin) finden sich Szenen, in denen die um einen Tisch herumsitzenden Figuren ganz offensichtlich chassidische Lieder singen (sogenannte *tish nigunim*), was u.a. am rhythmischen Klatschen der Singenden (vgl. Langer 2004, 41; Epstein 1987, 212;

---

1 Das Jiddische Kino wurde in Osteuropa und den USA bis kurz nach dem Zweiten Weltkrieg von osteuropäisch-jüdischen Filmemachern gezielt für ein osteuropäisch-jüdisches Publikum produziert: auf Jiddisch, der Sprache der osteuropäischen Juden, mit Handlungen, die ausschließlich im Milieu dieser Bevölkerungsgruppe verortet sind. Zentrales Thema der meisten Filme ist die Migration in die USA, von der sich (nicht nur) die jüdischen Migranten bessere Lebensbedingungen erhofften. Dabei wird auch den Wünschen, Hoffnungen, Konflikten und Problemen Raum gegeben, die mit dem Ortswechsel verbunden sind.

Blumenthal 1982, 188) erkennbar ist. Diese vielfache Verwendung von diegetischen Liedern im Jiddischen Kino entspricht natürlich der, mit dem Aufkommen des Tonfilms einsetzenden, generellen Nachfrage nach ›singenden‹ Filmen (vgl. Chion 1995, 79). Jedoch sind Gesang oder Musik nicht nur bloße Unterhaltung: Musik ist Ausdruck einer bestimmten Kultur, der sozio-kulturellen Identität einer bestimmten Gruppe (vgl. De Vos 2006, 4; Emcke 2000, 17). Dies trifft insbesondere auf osteuropäisch-jüdische Musik zu, zumal Juden stets ein »singing people« waren und auf eine lange Volksliedtradition zurückblicken können (Rubin 1979, 9). Es wäre daher naheliegend, wenn die diegetische Musik<sup>2</sup> als wichtiges »konstitutives Moment« des Jiddischen Kinos (Koch 1992, 227), ein eindeutiger Ausdruck von osteuropäisch-jüdischer Identität, von *yidishkayt* (vgl. Weinreich 1977) wäre.

### *Religiöse Musik*

Dies ist in der Tat bei religiöser Musik der Fall, die im jiddischen Kino beispielsweise in Gestalt der eingangs bereits erwähnten chassidischen *nigunim* zu hören bzw. auch nur zu sehen ist (vgl. Michel 2010, 175ff). Andere Formen religiöser Musik sind Gebete, die zumeist von *khazanim* (Kantoren), begleitet von Chören, im Rahmen von Gottesdiensten gesungen werden. Minutenlang sind in manchen Filmen Gebete in ihrer vollen Länge zu hören, während die Kamera alternierend mal den singenden *khazn* und

---

2 Extradiegetische Musik, d.h. Filmmusik hat in diesem Zusammenhang nicht dieselbe Relevanz, da sie in der Hauptsache syntaktische, expressive oder dramaturgische Funktionen hat (vgl. Bullerjahn 2001).

seinen Chor, mal die andächtig zuhörenden Gemeindemitglieder kadriert. Die Narration wird in einer solchen Szene, wie z.B. in *DEM KHAZNS ZUNDL* (USA 1937, Regie Ilya Motyleff) für einen Augenblick angehalten; Umgebung, Situation und intradiegetische Musik verschmelzen dabei zu einem einzigen, religiöse *yidishkayt* vermittelnden Moment.

Bei genauerem Hinhören eröffnet sich dem kundigen Publikum darüber hinaus eine weitere konnotative Dimension: Die Gebete sind von den Filmemachern ganz gezielt ausgewählt worden, sodass die entsprechenden Szenen, aber auch die dadurch zum Ausdruck gebrachte jüdische Identität tiefgründiger werden. Beispielsweise singt der *khazn* Joel Duvid Strashunsky in der Schlussequenz von *DER VILNER BALEBESL* (USA 1940, Regie Max Nosseck) nicht irgendein Gebet, sondern das *Kol Nidré*, mit dem einmal im Jahr, am höchsten jüdischen Feiertag Jom Kippur, Gott um Verzeihung für religiöse Fehltritte gebeten wird. Danach bricht er tot zusammen. Die Botschaft ist eindeutig: Der Kantor von einst, der sich im Verlauf der Handlung von seinem Beruf und seiner Religion losgesagt hat, um eine weltliche Karriere als Opernstar zwischen Nichtjuden zu machen, besinnt sich nach einer schweren Identitätskrise am Ende zurück auf seine jüdische Identität, was sich auch in seinem veränderten Erscheinungsbild manifestiert (Michel 2006, 52). Er kehrt in den Schoß seiner Gemeinde zurück und bittet für seine ›Sünde‹ um Vergebung, die ihm – allerdings erst posthum – auch gewährt wird.

An anderen Stellen des Films ist die mittels Gebet eingezogene, weitere konnotative Ebene etwas subtiler: Die Anfangssequenz, in der Joel Duvid Strashunsky als Kantor der Gemeinde eingeführt wird, spielt an Rosch ha-Schana, dem jüdischen Neujahrsfest. Dabei singt er während fünfeinhalb Minuten das *Hineni Heoni Mima'as*, ein Gebet, das die Sonderrolle des

Kantors betont (Trepp 2004, 119; Slobin 2002, 168). Indem gerade dieses Gebet – in voller Länge – inszeniert wird, wird also nicht nur die Feierlichkeit des Gottesdienstes vermittelt und die Schönheit des Gesangs herausgestellt, sondern auch die zu diesem Zeitpunkt noch bestehende, tiefe Religiosität und intakte Loyalität des Kantors gegenüber seiner Gemeinde ausgedrückt (vgl. Michel 2010, 171).

### *Jiddische Lieder*

Die diegetische Musik im Jiddischen Kino ist jedoch keineswegs bloß auf religiöse Musik beschränkt. Diese macht vielmehr nur ca. ein Drittel der gesungenen Lieder aus, die in diesem Korpus enthalten sind. Der größte Teil entfällt dagegen auf säkulare jiddische Lieder. Auch diese können zunächst als Ausdruck von *yidishkayt* verstanden werden, und das sogar in doppelter Hinsicht: Einerseits knüpfen sie an die Tradition des jiddischen Volkslieds an, andererseits aber auch an die des jiddischen Theaters, aus dem das Jiddische Kino hervorgegangen und das selbst ohne jiddische Lieder undenkbar ist (vgl. Sandrow 1986).

Die Liedarten, die im Jiddischen Kino vorkommen, sind vielfältig: Handwerkerlieder, Arbeiterlieder, Hochzeitslieder, Wiegenlieder, Trinklieder, Liebeslieder, nostalgische Lieder über das Shtetl, Lieder über ›das Leben‹. Auffallend dabei ist, dass längst nicht alle dieser Lieder tatsächlich unverfälscht *yidishkayt* zum Ausdruck bringen (vgl. Michel 2010, 177ff). Dies ist lediglich bei einigen, wenigen Liedern der Fall, wie beispielsweise das Schneiderlied *Ot azoy neyt der shnayder* (*So näht der Schneider*), das in *MOTL DER OPREYTER* (USA 1940, Regie Joseph Seiden)

und DER PURIMSHPILER (PL 1937, Regie Joseph Green/Jan Nowina Przybylski) gesungen wird, und bei dem es sich um ein traditionelles jiddisches Volkslied handelt (vgl. Vinkovetzky u.a. 1983-87, 161). Als solches wird das Lied beim Kinopublikum ganz offensichtlich als bekannt vorausgesetzt, jedenfalls wird in beiden Fällen das Lied lediglich ganz kurz angesungen.

Die große Mehrzahl der jiddischen Lieder entpuppt sich bei genauerer Betrachtung hingegen keineswegs als authentischer Ausdruck von *yidishkayt*. Dies macht sich sowohl auf musikalischer Ebene im Sinne eines Stilwandels bemerkbar, als auch im Bezug auf die Liedtexte. Schließlich offenbart auch die *mise-en-scène* deutliche Anleihen aus anderen Kulturen. Eine musiktheoretische Analyse des Wandels der Klezmermusik wurde kürzlich von Juliane Lensch vorgelegt (vgl. Lensch 2010); ich möchte hier kurz auf die anderen beiden Aspekte eingehen.

Betrachtet man beispielsweise die Gattung der Shtetllieder, fällt auf, dass in diesen Liedern keineswegs die desolaten Zustände beschrieben werden, die in diesen semi-urbanen Siedlungen auch noch zu Zeiten der Filmproduktion vorherrschten. Die Armut, die mangelnde Hygiene, die Überbevölkerung usw., eben jene Zustände, vor denen die jüdischen (und nichtjüdischen) Bewohner um die vorletzte Jahrhundertwende millionenfach geflohen und in die USA immigriert sind (vgl. Hödl 1991), werden verniedlicht, meistens gar nicht erst thematisiert. Stattdessen wird in den Liedern eine heile Welt heraufbeschworen und besungen: Die Rede ist von pittoresken, verwinkelten Gassen, der friedlich-behüteten Atmosphäre. Dabei kreisen die Lieder oftmals um die Kindheit, die im Shtetl verlebt wurde und verbalisieren das starke Heimweh der Singenden: das Shtetl, im Fokus der Sehnsucht. In den meisten mir bekannten Fällen werden diese

nostalgischen Lieder jedoch von Figuren gesungen, die im Verlauf der Handlung das Shtetl bereits verlassen haben. Insofern thematisieren die Lieder keineswegs die realen Lebensbedingungen des osteuropäischen Judentums, sondern spiegeln vielmehr den Prozess des Erinnerns wider, bei dem bekanntlich nicht selten negative Umstände oder Begebenheiten vergessen bzw. zu positiven umgemünzt werden (vgl. Welzer 2002). In diesen Filmmomenten sehnsuchtsvoller Nostalgie wird auch den (bereits emigrierten) Zuschauern Raum gegeben, ihren Erinnerungen und den Erzählungen von ›Früher‹ nachzuhängen bzw. nach dem Holocaust, die unwiderrufliche Auslöschung dieses Lebensraums zu betrauern (vgl. Kijak 2000).

Bezieht man die Inszenierungsweise der diegetischen, jiddischen Lieder in die Analyse mit ein, offenbart sich jedoch, dass es sich bei einigen Filmen keineswegs um eine kritik- und distanzlose Betrachtungsweise des Lebensraums Shtetl und der damit assoziierten, osteuropäisch-jüdischen Identität handelt. Im bereits erwähnten *DER PURIMSHPILER* beispielsweise singt die Protagonistin Esther ein Shtetllied. Sie singt es, in einem opulenten Kaffeehaus in der Großstadt (und damit fernab vom Shtetl) sitzend, nachdem ihr Gatte sie daran erinnert hat, wo sie sich kennengelernt haben: im Shtetl nämlich. Sogleich wird sie von Sehnsucht übermannt und besingt voll Inbrunst ihr Heimatshtetl, obwohl sie ganz bewusst aus dessen geistiger Enge geflohen ist, da ihr dort eine von ihrem Vater arrangierte Ehe drohte. Während der Liedtext, wie oben beschrieben, ein völlig nostalgisch-verklärtes Shtetlbild heraufbeschwört, bleibt die Kamera beharrlich auf die Sängerin gerichtet. Lediglich einige kurze Zwischenschnitte zeigen die andächtigen Zuhörer, die Esther flankieren. Unerbittlich offenbaren diese Einstellungen dabei den Luxus, den die junge Frau umgibt. Nicht nur in Gestalt ihres aufwändigen Kleids und ihres extravaganten Kopfputzes,

sondern auch in Form der Gegenstände, die vor Esther auf dem tischtuchbedeckten Tisch zu sehen sind: Kaffeetassen, Champagnergläser. Links im Anschnitt eine Glaskaraffe sowie ein Champagnerkühler nebst Flasche. Ein krasser Gegensatz, der die Sehnsucht der Singenden künstlich und aufgesetzt, geradezu absurd erscheinen lässt. Diese ironische Brechung der Shtetlnostalgie wird in der Folgeszene fortgesetzt, als klar wird, dass Esther aus ihrer Shtetlnostalgie auch noch Kapital schlagen kann: Erst probt sie das Lied auf der Bühne, vom Ehemann eifrig auf dem Klavier begleitet. Sodann singt sie, aufgetakelt mit Rüschenkleid und Federkopffputz, dasselbe Lied vor einem begeisterten Publikum, womit dem extradiegetischen Zuschauer wiederum ein ironischer Spiegel vorgehalten wird.

Besonders auffällig ist die Ironisierung der Shtetlnostalgie in *DEM KHAZNS ZUNDL*. Der Film handelt von Sol Reichman, dem Sohn eines Kantors, der, wie Esther in *DER PURIMSHPILER*, ob der traditionsverhafteten Kleingeistigkeit seines Vaters sein Heimatschtetl Belz verlässt, um Schauspieler zu werden. Am Ende des Films kehrt der ›verlorene‹ Sohn, der inzwischen in Amerika zu einem gefeierten Starkantor geworden ist, die Goldene Hochzeit seiner Eltern zum Anlass nehmend, nach Hause zurück und versöhnt sich mit seinem Vater.

Sols Rückkehr wird im Film triumphzugartig inszeniert: Der Kantor-Star und sein Manager sitzen in einer Kutsche, die ein nichtjüdischer Bauer die Hauptstraße von Belz hinunter lenkt. Vorbei an typischerweise mit dem Shtetl assoziierten Figuren, darunter eine Ziege (vgl. Zborowski and Herzog 1992). Dabei schmettern die beiden im Duett *Belz, mayn shtetle belz*, eine von Alexander Olshanetskys komponierte Ode an dieses bessarabische Städtchen. Zumindest bei heutiger Betrachtungsweise

offenbart diese Synchronisierung der ursprünglich vielleicht ernsthaft gemeinten Nostalgie in Liedform mit einer Kulisse, bei der die Künstlichkeit geradezu greifbar ist, ein absolut ironisches, keinesfalls von authentischer *yidishkayt* zeugendes Moment. Durch solche Inszenierungen diegetischer Musik wird infolgedessen *yidishkayt* bzw. die Notwendigkeit, diese zu bewahren, stark relativiert.

Bei anderen jiddischen Liedern wird ebenfalls eine Distanzierung von *yidishkayt* offenbar, und zwar in Gestalt einer tiefen Beeinflussung durch Hollywood bzw. der Mainstreamkultur. Dies zeigt sich besonders deutlich an den Liebesliedern. Liebeslieder gehören zwar, wie die anderen, bereits erwähnten Kategorien, zum Korpus des jiddischen Volkslieds. Allerdings handelt es sich bei den Film-Liebesliedern nie um traditionelle jiddische Volkslieder, die bereits vor ihrer kinematographischen Inszenierung existierten und insofern, wenn sie in den Filmen gesungen werden, als Ausdruck jüdischer Identität verstanden werden müssen. Es sind vielmehr Kompositionen, die eigens für den jeweiligen Film geschrieben worden sind.

Obwohl eine fundierte musiktheoretische Analyse der jiddischen Filmmusik noch aussteht, kann bereits ein relativ ungeschultes Ohr erkennen, dass die Melodien der Lieder wie auch die instrumentale Begleitung in Gestalt von dominanten Streichern, einem größeren Orchester usw., vom Einfluss des Mainstreamkinos zeugen. In diesem wurden in den 1930er Jahren in unzähligen Filmen Gesangsstücke eingebaut, weil das Publikum vom Tonfilm begeistert war und seine Stars singen hören wollte. Doch auch die Inszenierungsweise dieser jiddischen Liebeslieder ist von der des zeitgenössischen Mainstreamkinos kaum noch zu unterscheiden. So wird beispielsweise auch im Jiddischen Kino systematisch die in Hollywood-

Musicals übliche Stichwort-Technik verwendet: Im Dialog fällt ein Wort, oder eine bestimmte Geste wird ausgeführt, das oder die sich inhaltlich auf das darauffolgende Lied bezieht, wodurch dieses narrativ legitimiert und in die Handlung eingebunden wird (vgl. Ott 2008, 46).

In *MOTL DER OPREYTER* kommt Jack in den Salon, in dem seine Verlobte Ruth allein am Flügel übt. Er will sie küssen. Ruth ziert sich zunächst, lässt ihn aber dann gewähren, woraufhin der junge Mann beglückt, Wange an Wange mit seiner Verlobten und von ihr als zweite Stimme summend begleitet, das Lied *Di lipn gib mir* [Gib mir Deine Lippen] singt. Schon die Handlung an sich, d.h. die hier dargestellte, ungestörte Zweisamkeit eines unverheirateten Paares, zumal mit Körperkontakt und Kuss, ist ein klares Indiz für den starken Einfluss der amerikanischen Kultur. Dementsprechend bringt sie den Akkulturationsprozess zum Ausdruck, da ein solches Verhalten für streng religiöse Juden absolut undenkbar ist. Darüber hinaus offenbart diese Szene aber auch den extremen Einfluss von Hollywood, ist sie doch mit ihrem *Cheek-to-Cheek*-Gesang all jenen Szenen verblüffend ähnlich, die in den zahlreichen Hollywoodfilmen der 1930er Jahre, z.B. *LOVE ME TONIGHT* (USA 1932, Rouben Mamoulian), gang und gäbe waren.

Allerdings handelt es sich nicht bei allen Inszenierungen der intradiegetischen jiddischen Liebeslieder um bloße Imitationen bzw. Adaptationen der Mainstreamkultur. Besonders erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang eine eher komische, nicht gerade romantische Szene aus *DER PURIMSHPILER*: das erste nächtliche Stelldichein von Esther mit dem Wanderartisten und späteren Ehemann, Dick. Zunächst plaudern die beiden miteinander, wobei Dick prahlerisch von seinen mutigen Taten erzählt. Da in der Ferne aber ein Hund bellt, klettert er angsterfüllt sofort auf den nächstbesten Baum. Als, ebenfalls aus dem Off, eine Pfeifmelodie zu hören

ist, antwortet Dick pfeifend auf diese. Die einsetzende Musik greift die Melodie auf, und das Paar beginnt das flott-dynamische Liebesduett *Zvey shvartze oygn* [Zwei schwarze Augen] zu singen. In der rein instrumentalen, dritten Strophe des Liedes tanzen die beiden eine Art Steptanz, der mehr Slapstick als Tanz ist, da sie, passend zur Musik, wie Gummibälle über den Waldweg hopsen, der so zur Bühne wird. Ein clowneskes Spektakel, das offenbar nicht liebesfilmkonform der Verklärung der Situation dient, sondern vielmehr komödiantisch davon distanziert.

Eine solche Inszenierungsweise eines ersten Rendezvous ist an sich schon sehr ungewöhnlich. Die Komik der Szene liegt m. E. jedoch größtenteils begründet in der unübersehbaren, humoristischen Bezugnahme auf die in dieser Zeit so beliebten Hollywoodmusicals mit Fred Astaire. In diesen wird in den Gesangspassagen und Steptänzen stets metaphorisch-elegant das emotionale Innenleben der makellosen Protagonisten ausgestellt, wie etwa beim Stück *Isn't this a lovely day in the rain* in *TOP HAT* (USA 1935, Regie Mark Sandrich). Das ist in *DER PURIMSHPILER* nicht der Fall: Der ›pas de deux‹ kommuniziert keinesfalls metaphorisch die beginnende Liebe, sondern geht über die parodistische Ebene nicht hinaus. In *DER PURIMSHPILER* wird Mainstreamkultur folglich nicht übernommen, sondern augenzwinkernd ironisiert. Zwar konnte ich nicht herausfinden, wie diese konkrete Sequenz tatsächlich beim Publikum aufgenommen wurde; Joseph Green, der kurzfristig selbst in Hollywood gearbeitet hat, muss jedoch die Astaire-Musicals gekannt und eine entsprechende Vertrautheit mit diesem Genre auch beim Publikum vorausgesetzt haben, denn anders ist eine solche ironische Bezugnahme auf diese Hollywoodproduktionen nicht zu erklären.

## *Nichtjüdische Musik*

Die diegetischen jiddischen Lieder und ihre Inszenierungsweise zeugen demnach in vielen Fällen von einer fundierten Auseinandersetzung der Filmemacher und Filmmusikkomponisten mit der populären, nichtjüdischen Musik und von deren partieller Adaptation. Auch an anderen Stellen ist nichtjüdische Musik im Jiddischen Kino enthalten, etwa in Gestalt von klassischer Musik. Diese hat in den Filmen die Funktion, nichtjüdische Kultur als dominante ›Leitkultur‹ darzustellen, aber auch, den Akkulturationsprozess der jüdischen Figuren innerhalb der Handlung zu veranschaulichen.

Besonders auffällig ist dies beim *DER VILNER BALEBESL*, was angesichts der Handlung – gläubiger Kantor wird Opernstar – allerdings nicht weiter verwundert. In mehreren Sequenzen, u.a. solchen, in denen der schüchterne, orthodoxe Kantor von seinem Mentor, dem Komponisten Stanislaw Moniuszko, in die Welt der klassischen Musik eingeführt wird, werden Stücke von Beethoven, Chopin und Moniuszko gespielt. Um welche Stücke (*Mondscheinsonate*, *Tristesse*, *Valse No. 14* und einige Arien aus *Halka*), es sich genau handelt, wird im Dialog nicht erwähnt, wohl aber werden die Namen der Komponisten zitiert. Darüber hinaus wird dem *khazn* Beethoven in Gestalt einer Büste sogar ›persönlich‹ vorgestellt. Diese Auswahl von besonders bekannten Komponisten und ihren nicht minder bekannten Stücken, die auch dem zeitgenössischen jiddischsprachigen Filmpublikum bekannt gewesen sein dürften, haben vorrangig die Funktion, die deutsch-polnische ›Hochkultur‹ quasi idealtypisch zu repräsentieren. In einer anderen Szene wird offenbar, wie sehr diese für ihn völlig neue europäische Musiktradition bereits vom Kantor Besitz ergriffen hat. Diese Szene nimmt

die mit Assimilation verknüpfte Abnabelung desselben von seiner Gemeinde vorweg: In Strashunskys Haus reden der orthodoxe Schwiegervater und der Gemeinderabbiner auf den *khazn* ein und ringen ihm das Versprechen ab, sich von den Nichtjuden und ihrer Musik fernzuhalten. Währenddessen ist, immer lauter, Chopins *Étude No. 3 in E-Dur, Op. 10*, zu hören. Der Kantor ist erfüllt von dieser Musik, die ihn nicht mehr loslässt. Für die anderen ist die Musik hingegen unhörbar. Dass für diese Szene gerade dieses Stück ausgewählt wurde, deutet für mich auf eine weitere konnotative Ebene hin, da diese Chopin-Étude allgemein unter ihrem Zusatznamen *Tristesse* bekannt ist: Sie soll Strashunskys Trauer über die intolerante Haltung der Gemeinde symbolisieren, was sein Interesse an nichtjüdischer Kultur angeht. Zudem scheint es sich bei diesem Stück um eine Referenz auf zeitgenössische Popularkultur zu handeln, da der damals in den Europa und den USA gleichermaßen gefeierte Sängerstar Tino Rossi ein Jahr zuvor eine von Jean Loysel getextete Liedversion des Chopin-Stücks herausgebracht hatte.<sup>3</sup>

Eine Gegenüberstellung von nichtjüdischer und jüdischer Musik als Repräsentanten zweier, gänzlich verschiedener Welten wird in *DER VILNER BALEBESL* auch über die insistierende Thematisierung des Notenlesens ausgedrückt. Da in der jüdischen Kantoralmusik die Notation unbekannt ist und die musikalischen Parameter allein mittels oraler Tradition an die Lernenden übermittelt wurden (vgl. Wigoder u.a. 2002, 153f), kann Yoel Duvid Strashunsky keine Noten lesen. Immer wieder fragt ihn Moniuszko, ob er Fortschritte gemacht hätte, und auch dem Zuschauer werden Partituren in Gestalt von Nahaufnahmen förmlich unter die Nase gehalten. Als der

---

3 Das Lied *L'ombre s'enfuit* wird von Tino Rossis ferner in *LE CHANTEUR INCONNU* (F 1947, R: André Cayatte) gesungen, ein Film der, wie *DER VILNER BALEBESL*, ebenfalls ein Starvehikel ist und von einem Opersänger handelt.

Kantor endlich vom Blatt singen kann, bricht der Komponist in wahre Begeisterungstürme aus, da er weiß, dass sein Schützling nun an der Oper singen können wird.

In den anderen jiddischen Filmen wird ebenfalls auf klassische Musik als Inbegriff abendländischer ›Hochkultur‹ verwiesen, allerdings deutlich dezenter. Besonders häufig sind in den Filmen Walzer zu hören, die diegetisch gespielt oder abgespielt werden. In *MAMELE* (PL 1938, Regie Joseph Green/Konrad Tom) ist die Protagonistin beispielsweise Teil eines größeren Publikums, das andächtig dem Orchester in Ciechocinek, einem berühmten polnischen Kurort lauscht. In *UNCLE MOSES* (USA 1932, Regie: Maurice Schwartz) und *DER PURIMSHPILER* tanzen jeweils die tragischen Helden Uncle Moses und Getsl ungelent mit ihren Partnerinnen Walzer. Wie in *DER VILNER BALEBESL* fungiert demnach auch in diesen Filmen die mehr oder weniger selbstverständliche Aneignung der klassischen Musik durch die Figuren als Ausdruck ihrer Akkulturation.

Anders als erwartet wird die intradiegetische Musik im Jiddischen Kino also keineswegs ausschließlich als ein Ausdrucksmittel ursprünglicher, ›authentischer‹ osteuropäisch-jüdischer Identität genutzt, sondern auch, um den großen Einfluss der dominanten abendländischen, nichtjüdischen Kultur zu verdeutlichen. Insbesondere bei den jiddischen Liedern und ihrer Inszenierung entpuppt sich die Musik dabei als bemerkenswertes Experimentierfeld, auf dem unbekümmert Elemente aus wenigstens zwei Kulturen miteinander kombiniert und vermischt werden. Auch wenn das Jiddische Kino natürlich kein getreues Abbild der Realität der osteuropäischen Juden dies- und jenseits des Atlantiks darstellt, wird gerade mit diesen künstlichen Liedsequenzen der identitäre Wandel sowohl der Filmemacher als auch der Zuschauer offenbar, die (fast) gänzlich

amerikanisiert sind und für die die meisten Aspekte der jüdischen Identität nur noch symbolischen Charakter haben (vgl. Gans 1991) – ein Prozess, der das Jiddische Kino am Ende überflüssig gemacht hat, weil die Nachkommen der jüdischen Immigranten nicht mehr jiddischer Kulturgüter bedurften, um weiterhin jüdisch, aber gleichzeitig amerikanisch zu sein.

#### *Literatur*

- Blumenthal, David Reuben (1982) *Understanding Jewish Mysticism: A source Reader*. Vol. 2. New York.
- Bullerjahn, Claudia (2001) *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg.
- Chion, Michel (1995) *La musique au cinéma*. Paris.
- De Vos, George A. (2006) Ethnic Pluralism: Conflict and Accommodation. In: Lola Romanucci-Ross, George A. De Vos and Takeyuki Tsuda: *Ethnic Identity - Problems and Prospects for the Twenty-first Century*. Lanham, New York, Toronto, Oxford, 1-36.
- Emcke, Carolin (2000) *Kollektive Identitäten - Sozialphilosophische Grundlagen*. Frankfurt am Main, New York.
- Epstein, Shifra (1987) Drama on a Table: The Bobover Hasidim Piremshpil. In: Harvey E. Goldberg: *Judaism viewed from Within and from Without : Anthropological Studies*. Albany, N.Y., 195-217.
- Gans, Herbert J. (1991) Symbolic ethnicity: the future of ethnic groups and cultures in America. In: George E. Pozzetta: *American Immigration & Ethnicity - A 20-Volume Series of Distinguished Essays*. Vol. 16. New York, London, 67-86.
- Hödl, Klaus (1991) »Vom Shtetl an die Lower East Side« *Galizische Juden in New York*. Wien, Köln, Weimar.
- Kijak, Moisés (2000) Immigrants Mourning for a World Lost. In: Gennady Estraiikh and Mikhail Krutikov: *The Shtetl: Image and Reality. Papers of the Second Mendel Friedman International Conference on Yiddish*. Oxford: Legenda (European Humanities Research Centre), 169-179.
- Koch, Gertrud (1992) *Die Einstellung ist die Einstellung - Visuelle Konstruktionen des Judentums*. Frankfurt am Main.
- Langer, Mordechai Georgo (2004) *Neun Tore: Das Geheimnis der Chassidim*. Neu-Isenburg.

- Lensch, Juliane (2010) *Klezmer : Von den Wurzeln in Osteuropa zum musikalischen Patchwork in den USA - Eine sozialgeschichtlich orientierte Untersuchung zur Musik einer Minoritätskultur*. Hofheim.
- Michel, Chantal Catherine (2006) *Zingendik zum Ruhm: Das Jiddische Kino zwischen Identitätsbewahrung und Assimilation*. In: Nicole Kallwies and Mariella Schütz: *Mediale Ansichten - Dokumentation des 18. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums Universität Mannheim 2005*. Marburg, 49-56.
- Michel, Chantal Catherine (2010) *Der Soziale Aufstieg im Jiddischen Kino. Konflikt zwischen jüdischer Identität und Assimilation*. Univ. Diss., Institut für Theaterwissenschaft, Seminar für Filmwissenschaft, Berlin, Freie Universität Berlin.
- Ott, Dorothee (2008) *Shall we Dance and Sing? - Zeitgenössische Musical- und Tanzfilme*. Konstanz.
- Rubin, Ruth (1979) *Voices of a People - The Story of Yiddish Folksong*. Philadelphia.
- Sandrow, Nahma (1986) *Vagabond Stars: A world History of Yiddish Theater*. New York.
- Slobin, Mark (2002) *Chosen Voices - The Story of the American Cantorate*. Urbana, Chicago, IL.
- Trepp, Leo (2004) *Der jüdische Gottesdienst - Gestalt und Entwicklung*. Stuttgart, Berlin, Köln.
- Vinkovetzky, Aharon, Abba Kovner u.a. (1983-87) *Anthology of Yiddish Folksongs*. Vol. 3. Jerusalem.
- Weinreich, Max (1977) *Yidishkayt and Yiddish: On the Impact of Religion on Language in Ashkenazic Jewry*. In: Joshua A. Fishman: *Readings in the Sociology of Language*. The Hague, Paris, New York, 382-413.
- Welzer, Harald (2002) *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München.
- Wigoder, Geoffrey, Fred Skolnik u.a., Eds. (2002) *The New Encyclopedia of Judaism*. New York.
- Zborowski, Mark und Elisabeth Herzog (1992) *Das Shtetl. Die untergegangene Welt der osteuropäischen Juden*. München.

### **Empfohlene Zitierweise**

Michel, Chantal Catherine: Zwischen Shtetl und Hollywood: Musik im Jiddischen Kino. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 231-246, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p231-246>.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.