

seits die ambivalente Position von Frauen in der Roma-Gesellschaft, andererseits das Verhältnis von Roma zur jeweiligen hegemonialen Gesellschaft.

Der dritte Teil des Buchs, „Music, States, and Markets“, wendet sich der Situation professioneller Roma-Musikerinnen und -Musiker im sozialistischen wie postsozialistischen Bulgarien und Mazedonien zu. Silverman beschreibt die repressiven Praktiken sozialistischer Staaten, die Einschränkungen des freien Marktes und kulturpolitische Agenden in postsozialistischer Zeit und die Art und Weise, in der Musikerinnen mit diesen Kräften kollaboriert, sich ihnen widersetzt oder angepasst haben.

Der letzte Teil, „Musicians in Transit“, befasst sich mit Roma-Musikern am internationalen Markt. Zwei Kapitel sind Fallstudien internationaler Roma-Stars, nämlich der Sängerin Esma Redžepova bzw. des Saxophonisten Yuri Yunakov. In zwei weiteren Kapiteln spürt Silverman den Machtverhältnissen bei diversen kommerziellen Projekten (Touren, CD-Produktionen, die Filmmusik zu *Borat* usw.) nach, die von Nicht-Roma gemanagt und kontrolliert werden. Silverman fragt nach dem Verhältnis zwischen den Managern, die eine musikalische Ware anbieten, dem exotistischen Blick des Publikums und dem Interesse der Musikerinnen, ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Sie thematisiert Probleme der Eigentümerschaft über und Appropriation von Musik sowie die damit zusammenhängende oft ungerechte Verteilung der Geldflüsse.

Silverman schreibt eine klare Prosa, wenngleich sie manchmal Gefahr läuft, sich in Details zu verlieren. Als kritische Kulturanthropologin wird sie sich ihrer ethnografischen Autorität nur allzu bewusst sein. Die gelegentlich zu detaillierte Darstellung mag insofern einem Bemühen geschuldet sein, die enthistorisierenden, entindividualisierenden und monoperspektivischen Narrative älterer Ethnografien zu vermeiden. Generell gelingt es ihr aber, Detaildarstellungen, ausführliche Interviewauszüge und übergreifende Argumentationsgänge in einem ausgewogenen Verhältnis zu halten. Ebenso sind die Abschnitte, die ihre Rolle als

Forscherin, Aktivistin und Musikerin reflektieren, zweckmäßig und gleiten nie in Nabelschau ab. Immer wieder tritt auch die Stimme der Aktivistin Silverman hervor, ohne je die Wissenschaftlichkeit des Textes zu kompromittieren. Jede Enthaltung von solcher Kritik erschiene angesichts der oft unsäglichen sozialen Situation der Roma auch unmoralisch. *Romani Routes* ist ein vorbildhaftes Beispiel kulturanthropologisch orientierter ethnomusikologischer Literatur, die auf der Höhe der Zeit ist. Es sei nicht nur all jenen empfohlen, die sich für das Leben und die vielfältige kulturelle Praxis der Roma interessieren, sondern auch jenen, die sich mit den behandelten theoretischen Fragekomplexen befassen.

(Januar 2012)

Malik Sharif

*JULIANE LENSCH: Klezmer. Von den Wurzeln in Osteuropa zum musikalischen Patchwork in den USA. Eine sozialgeschichtlich orientierte Untersuchung zur Musik einer Minoritätskultur. Hofheim: Wolke-Verlag 2010, 263 S., Nbsp.*

Dass das Stichwort „Klezmer“ heute landläufig als Inbegriff „jüdischer Musik“ aufgefasst wird – wo es doch ursprünglich nicht mehr als einen Musikanten auf jüdischen Hochzeiten bezeichnete – ist das Resultat eines Revivals, das in den 1970er Jahren von den USA ausging und Ende der 1980er Jahre in Deutschland zu einem regelrechten Klezmer-Boom geführt hat. Juliane Lensch konzentriert sich in ihrer Gießener Dissertation auf die Zeit vor dem Revival und macht „Klezmer“ zum Fallbeispiel einer sozialgeschichtlichen Studie über die Musik einer Minoritätskultur. Zentral für ihren methodischen Ansatz sind die Modelle von Akkulturation (gestützt auf John Berry) und Hybridisierung (basierend auf Elisabeth Bronfen). Einmal abgesehen von der Frage, ob sich diese in Bezug auf die USA im 20. Jahrhundert entwickelten Theorien umstandslos auf das Osteuropa des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts übertragen lassen, offerieren sie nützliche Instrumente, um die Prozesse der kulturellen Annäherung und Vermischung, die sich in der

Musikpraxis der Ostjuden zweifellos abgepielt haben, zu beschreiben.

Im ersten von zwei Hauptteilen behandelt Lensch zunächst die Ursprünge der Klezmermusik vor dem Hintergrund der ostjüdischen Lebenswelt, also von deren historischen, sozialen und religiösen Bedingungen. Die musikalischen Merkmale der Klezmermusik, die charakteristischen Skalen (Steygers), Rhythmen und Spielweisen (Krekhts) wie auch die typischen Formen und Gattungen (Freylekhs, Khosidl, Hora, Doina, etc.) werden in übersichtlichen, größtenteils auf Sekundärliteratur basierenden Kapiteln dargestellt. Ein wichtiges Definitionsmerkmal in Lenschs Darstellung ist die Einteilung in Kernrepertoire und „transitional Repertoire“, d. h. Musikstücken, in denen der Einfluss anderer Kulturen hörbar ist. In diesem transitional Repertoire finden sich Beispiele einer geglückten Integration, Hybridgattungen als Ergebnis eines langandauernden Prozesses der „gegenseitigen musikalischen Befruchtung“ (S. 130 f.). Dass diese Austauschprozesse weniger zwischen dominierender und Minoritätskultur stattfanden, sondern eher zwischen verschiedenen Minoritäten wie Juden und Roma, ist keine neue Erkenntnis; sie wird hier nun mit dem Überbau der Polysystemtheorie Itamar Even-Zohars versehen, der zufolge Kulturkontakte weniger zwischen Zentrum und Peripherie als vielmehr zwischen Peripherien untereinander funktionieren. Anschaulich und instruktiv ist die exemplarische Beschreibung einer traditionellen Hochzeitszeremonie und ihrer musikalischen Stationen. Bei diesem zentralen Kapitel gelangt Lensch zum plausiblen Schluss, dass die rituell bedeutsamen Teile mit Musik des Kernrepertoires begleitet werden, während bei den weniger religiös besetzten Teilen des Festes eher Hybridgattungen zum Zuge kommen.

Der zweite Hauptteil der Arbeit konzentriert sich auf die jiddisch-amerikanische Hybridkultur, die nach den großen Einwanderungswellen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden ist. Wiederum skizziert Lensch – fokussiert auf die wichtigste jüdische Community der USA, jene der New Yorker Lower East Side – die Sozialstruktur und die Lebens- und

Arbeitsbedingungen der aus Osteuropa eingewanderten Klezmer-Musiker. Die dort für einige Jahrzehnte florierende Subkultur von jiddischen Theatern, Radiostationen und Filmproduktionen wird als ein Übergangsstadium auf dem Weg zur vollständigen Assimilation beschrieben. Gewiss führte das Aufeinanderprallen von Wertvorstellungen des traditionellen observanten Judentums und der sich öffnenden, zunehmend säkularen US-amerikanischen Gesellschaft nicht selten zu inneren und äußeren Konflikten, die sich in hybriden Identitäten manifestierten (melodramatisch inszeniert bereits im Film *The Jazz Singer*, 1927). Ob die Kontakte von Klezmer-Musikern mit Swing und Jazz aber wirklich nur episodischer Natur waren, mag man bezweifeln. Jack Gottlieb etwa, ein Kenner der amerikanischen populären Musik, dessen Buch *Funny, It Doesn't Sound Jewish* (2004), Lensch nicht erwähnt, zeigt an Hunderten von Beispielen Wechselwirkungen – und nicht nur koloristische – auf.

Ein wichtiger Faktor für die in die USA ausgewanderten Klezmer-Musiker war der wachsende Schallplattenmarkt, der mit seinen technischen und wirtschaftlichen Gegebenheiten prägend auf die Musik zurückwirkte: Neben der Veränderung des Instrumentariums und der zunehmenden Säkularisierung brachte das neue Medium die Reduktion von ursprünglich ausgedehnten Improvisationen auf das Format von dreiminütigen Schellackseiten und damit die Standardisierung und Kommerzialisierung des Repertoires mit sich. Damit einher ging auch, dass sich einzelne Musiker (Dave Tarras, Naftule Brandwein u. a.) in bisher nicht dagewesener Weise profilieren und zu regelrechten Stars werden konnten.

Die Sozialgeschichte der Klezmermusik im 20. Jahrhundert ist unabweislich auch die Geschichte einer Krise in einer mündlich überlieferten Tradition. Das Repertoire dieser Musik wurde kaum aufgeschrieben, und wenn, dann nur in rudimentärer Form durch das Notieren von Melodien. Keine Ebene der Ausführung wurde im Prinzip verschriftlicht, sondern in der Praxis weitergegeben, was ein von Lensch zitierter Musiker lapidar auf den Punkt bringt: “Admitting that you learned to play (Jewish) from a

book was like admitting you learned to have sex out of a manual.” (S. 189) Nachdem die Praxis der Klezmermusik in den USA sich mit zunehmendem Tempo verändert hatte, ging das Klezmer-Revival essenziell von der Bewusstwerdung eines drohenden Traditionsverlustes aus. Junge Musiker suchten Unterweisung bei noch lebenden erfahrenen Kollegen, welche die Tradition verkörperten. Bei einem bekannten Klezmer gelernt oder mit ihm zusammen musiziert zu haben, war von nun an gleichbedeutend mit einem Meisterzertifikat.

Wenn Lensch das Klezmer-Revival ausklammert, aber lebende Musiker als Gewährspersonen für aufführungspraktische und definitorische Fragen bezieht, verwischt sie bisweilen die historischen Ebenen. Auch bei lebensweltlichen und musiksoziologischen Belangen liegen die Stärken ihrer Arbeit eher im Erproben neuer methodischer Ansätze als in der Schärfung der historischen Tiefendimension. Gleichwohl bietet die Arbeit eine solide Einführung und – zumindest für die dünn gesäte deutschsprachige Literatur zu Klezmer – eine Akzentuierung und Vertiefung zentraler Fragen, und regt zum Weiterdenken an.

(Juli 2013)

Heidy Zimmermann

OLIVIER MESSIAEN: *Texte, Analysen, Zeugnisse*. Hrsg. von Wolfgang RATHERT, Herbert SCHNEIDER und Karl Anton RICKENBACHER. Band 1: *Texte aus dem Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Übersetzung aus dem Französischen von Anne LIEBE und Oliver VOGEL in Zusammenarbeit mit Herbert SCHNEIDER. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 546 S., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 30.1.)

Die hier als repräsentative Textauswahl vorgelegte deutsche Übersetzung von Teilen des musiktheoretischen Hauptwerks Olivier Messiaens versucht, anders als dieses selbst, pragmatisch vorzugehen: Der Verzicht auf ein Sachregister wird mit der Inkonsistenz der Terminologie Messiaens begründet und die unumgänglichen Kürzungen sind durch das im Anhang

beigefügte Inhaltsverzeichnis der französischen Ausgabe eher indirekt dokumentiert. Unzweifelhaft sind die Gedankengebäude Messiaens bedeutsam genug, um eine Darstellung in deutscher Sprache wünschenswert erscheinen zu lassen. Die These der Herausgeber, Messiaens totalisierendes Denken sei im Zeitalter pluralistischer Informationsketten der Postmoderne eher anachronistisch, kann man auch umkehren: Eine solche Dialogbereitschaft zwischen dem Analytischen und dem Esoterischen erscheint durchaus postmodern, während gerade die Analysen aus dem Geist der Neuen Musik und deren rigoristische Zählzwänge heute auch veraltet wirken können. Die berühmte Analyse von Strawinskys *Sacre* (S. 127 ff.) etwa erscheint in dem Versuch befangen, den unterliegenden Puls ästhetisch auszuklammern. Messiaens Theorie lässt sich aber als Versuch beschreiben, genau diese Absenz einer grundierenden und metrisch privilegierten Ablaufschicht zu legitimieren und durch alternative Konzepte rhythmischer Zusammenhangbildung für Ersatz zu sorgen.

Die deutsche Übersetzung dieser Alternativkonzepte steht nun vor drei Problemen, die – dies wäre doch als Einziges kritisch anzumerken – leider für den nicht-informierten Leser (und genau der wird die Übersetzung dem Original vorziehen) nicht wirklich transparent werden.

1. Die Übernahme vorhandener Übersetzungskonventionen macht die Fortschreibung irreführender deutscher Begriffe unumgänglich. Die Methode, dabei den Originalbegriff in eckigen Klammern zu ergänzen, wird eher sparsam eingesetzt und betrifft nicht den wohl bekanntesten Fall, die „nicht-umkehrbaren Rhythmen“: Der deutsche Begriff bezieht sich auf eine andere Reihenform (eben die Umkehrung) als das beschriebene Phänomen (der Krebs als Rückwärtslesen), so dass die Übersetzung hier ihren eigenen „Valeur ajoutée“ erzeugt. Das Konzept der nicht-krebsfähigen Rhythmen (so müsste wohl eine hässliche, aber präzise Übersetzung lauten) entwickelt Messiaen im *Traité* im Übrigen viel eindeutiger als Ableitung aus visuellen Phänomenen: Die optische Raumsymmetrie ermöglicht die Ab-