

»Wem gehört der Schrank mit den heiligen Büchern?«

Jüdische Religion
im Kontext israelischer Populärmusik



V&R Academic

Jüdische Religion, Geschichte und Kultur

Herausgegeben von
Michael Brenner und Stefan Rohrbacher

Band 25

Felix Papenhagen

„Wem gehört der Schrank mit den heiligen Büchern?“

Jüdische Religion im Kontext israelischer
Populärmusik

Vandenhoeck & Ruprecht

Umschlagabbildung: Fotograf Ludger Storcks

Mit zwei Grafiken

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 2197-0963

ISBN 978-3-647-57047-1

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

© 2016, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Theaterstraße 13, D-37073 Göttingen/
Vandenhoeck & Ruprecht LLC, Bristol, CT, U.S.A.
www.v-r.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der
vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Germany.

Satz: Konrad Tritsch GmbH, Ochsenfurt

Druck und Bindung: Hubert & Co GmbH & Co. KG, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Für Gabriel Belchassan (sel. A.), Zev und Ofra Tene,
Ruthi und Raphi Elkabets, Ludger Storcks, Nadav Porat-Chomsky,
Eran Sebbag und mein Töchterchen Yael

הספר זה מוקדש לגבריאל בלחסן (ז"ל), לזאב ועפרה טנא, רותי ורפי אלקבץ, נדב
פורט-חומסקי, לודגר שטורקס, ערן סבאג ויעל הבת שלי

Felix Papenhagen: »Wem gehört der Schrank mit den heiligen Büchern?«

Inhalt

Transliteration	9
Einleitung und Aufbau der Arbeit	11
1. Das Feld israelischer Populärmusik und Schlaglichter auf die Wiederkehr des Religiösen im Zeichen der Globalisierung	21
1.1 Populärmusik als Gradmesser für ‚Israelität‘	23
1.2 Die Wiederkehr des Religiösen im Zeichen der Globalisierung	29
1.3 Das musikalische Feld und Religion	43
2. Forschen im Künstlerfeld – Methoden und Empirie	53
2.1 Der Kanon, das männlich dominierte Sample und die Grenzen des Feldes	55
2.2 Verwendete Quellen – Beschreibung, Auswahl, Kritik	62
I. Liedtexte als Quellen	63
II. Mit Künstlern reden – Interviews, teilnehmende Beobachtung und Selbstreflexion	67
III. Tonträger und Booklets – Eine kritische Bestandsaufnahme von Alben und Kompilationen	81
IV. Daten aus dem Internet	89
3. Sechs Musiker des Feldes	93
I. CHANAN YOVEL – der Sänger aus dem ‚roten Elternhaus‘ veröffentlicht sein ‚Persönliches Gebetbuch‘	93
Musikalischer Werdegang und Yovels Kritik an der Traditionslosigkeit	96
Exkurs: Der Rabbi Shlomo Carlebach	102
Yovels ‚Persönlicher Siddur‘	110
Zwischenfazit Chanan Yovel – Ein zionistischer Musikpionier als strategischer Brückenbauer und Tosafist	123

II. ARIEL SILBER – Der Fall des politisch Bekehrten	129
Biografie und musikalischer Werdegang	130
Politisch korrekt? Religiöse und politische Lieder heute	154
Zwischenfazit Ariel Silber	163
III. Die klaren Botschaften des KOBİ OZ – Vom Schmelztiegel zum	
Salat mit Judentum als Marinade	168
Psalmen der Unschlüssigen – ‚ <i>mismorej nevochim</i> ‘	177
Zwischenfazit Kobi Oz	193
IV. ADI RAN – Der fröhliche Kultchassid abseits des Mainstreams . . .	197
‚ <i>Der Letzte im Volk</i> ‘ und die Lieder des Na-Nach-Chassiden	
Adi Ran	206
Zwischenfazit Adi Ran	235
V. GABRIEL BELCHASSAN (1976–2013) – Probleme des Propheten . .	239
Herkunft und musikalischer Werdegang	242
Die Lieder Gabriel Belchassans	248
Exkurs: Grenzlinien des Feldes	266
Zwischenfazit Gabriel Belchassan	269
VI. YONI GENUT – Nationalreligiös von Geburt. Das Genre der ‚Neuen	
jüdischen Musik‘	274
Die Lieder Yoni Genuts	283
Zwischenfazit Yoni Genut	299
4. Schlussbetrachtung	303
Zusammenfassung	304
Fazit	312
5. Literatur und Nachweise	317
5.1 Literatur	317
5.2 Filmografie, Videografie und diverse Quellen	327
5.3 Diskografie	330
5.4 Liste der Interviewpartner	333
5.5 Besuchte Konzerte	335

Transliteration

Die hier verwendete einfache Transliteration orientiert sich an der RGG^{4,1}. Eigennamen wie Band- und Musikernamen sind häufig in unterschiedlicher englischer Schreibweise sowohl auf Tonträgern als auch im Internet zu finden. Hier werden sie in der Regel im Sinne der o.g. Transliteration wiedergegeben. Das Auffinden von Künstlern oder Tonträgern im Internet (und hier ist die englische Sprache Richtschnur) wird durch einen Blick in die Diskografie oder auf die Internet-Links leicht möglich.

Eingebürgerte Worte wie *Kibbuz*, *Kippa* oder jüdische Feiertage wie *Schawuot* werden nicht transliteriert, aber meist in einer Fußnote kurz erklärt. Desgleichen werden wenige, zumeist bekanntere Worte wie *Schabbat* anstatt *Samstag* oder *Sabbat* verwendet. Autorennamen aus Zeitungen oder privaten Blogs, die ich nur auf Hebräisch gefunden habe und von denen keine englische Transliteration zu finden ist, gebe ich auch auf Hebräisch an. Namen von Institutionen, werden in der von ihnen selbst verwendeten Transliteration wiedergegeben, z. B. *Bet Alma*, statt *Bejt Alma*.

1 „Wörter aus fremdschriftlichen Alphabeten werden in oder mit Transliterationen geboten, sofern sich nicht die deutsche Schreibweise eingebürgert hat (Peking statt Beijing). [...] Nachbiblisches Hebräisch: Konsonanten: ך im Wortinnern ' , am Wortanfang und Wortende nicht wiedergegeben, ם v, ן b (im Wortinnern verdoppelt), ן h (am Wortende nicht wiedergegeben, ן w, ן s, ן ch, ן t, ן j, ן kh, ן k (im Wortinnern verdoppelt), ן s (im Wortinnern verdoppelt), ן (am Wortanfang nicht wiedergegeben), ן f, ן p (im Wortinnern verdoppelt), ן z, ן q, ן s, ן sh, ן t. Vokale: ך, ן, ן, ן (mobile) e, übrige Vokale wie gesprochen (sefardisch).“ RGG⁴ 3, 2000. S. XIX.

Dank

An dieser Stelle möchte ich mich zunächst bei den deutschen SteuerzahlerInnen für die Finanzierung und den Initiatoren und aktiv mitwirkenden Kollegiaten und Professoren des DFG-geförderten Leipziger Graduiertenkollegs „Religiöser Nonkonformismus und kulturelle Dynamik“ für eine einsichtsvolle und auch menschlich aufbauende Zeit in Leipzig bedanken!

Die Veröffentlichung der Dissertation in Buchform wurde durch die Reihenherausgeber Stefan Rohrbacher und Michael Brenner, eine großzügige Druckbeihilfe der ‚Alfred Freiherr von Oppenheim-Stiftung zur Förderung der Wissenschaften‘ sowie durch die großzügige Unterstützung des Instituts für Jüdische Philosophie und Religion (Hamburg), in der Person von Giuseppe Veltri gefördert und dadurch überhaupt erst möglich. Ihnen und auch meinem Zweitgutachter Christoph Jacke sei hiermit herzlich gedankt!

Ohne das wunderbare Interesse aller Befragten wären die aufgeworfenen Fragen unbeantwortet geblieben. Ihnen gilt mein größter Dank!

Einleitung und Aufbau der Arbeit

„Wem gehört der Schrank mit den heiligen Büchern?“

Traditionsgemäß liegt im Judentum die Deutungshoheit über die religiösen Texte auf Seiten religiöser Sachverständiger. In deren Haushalten und Bibliotheken stehen ‚ausschließlich‘ heilige Bücher (Tora, Talmud etc.), sodass sie eigentlich gar keinen separaten Schrank für religiöse Bücher brauchen. Die in Israel durchaus verwendete Formulierung ‚der Schrank mit den heiligen Büchern‘ (Chaim Nachman Bialik), beziehungsweise die provozierende Frage danach, ‚wem der Schrank gehöre‘, verweist sogleich auf den Kreis der Fragenden als aufgeklärte bzw. säkulare Juden. In diesem Sinne wurde die Frage 2013 von der Wissenschaftlerin Ruth Calderon in ihrer viel beachteten Antrittsrede als Parlamentarierin vor der Knesset gestellt – eine „YouTube-Sensation“¹. Ihre Antwort auf die Frage; ihr Aufruf lässt aufhorchen:

Die Tora ist nicht das Eigentum einer Bewegung oder einer anderen. Sie ist ein Geschenk, das jeder von uns bekam [...]. Niemand nahm uns [den Säkularen, F.P.] den Talmud und die rabbinische Literatur. Wir gaben sie mit unseren eigenen Händen fort [...]. Die Zeit ist gekommen, uns zurückzuholen, was unser ist, um uns an den kulturellen Reichtümern zu erfreuen, die auf uns warten, für unsere Augen, unsere Vorstellungen, unsere Kreativität.²

1 Die Rede wird im Anrisstext eines Artikels der Jerusalem Post als „overnight YouTube sensation“ bezeichnet. Harkov, Lahav: Meet the MK. Ruth Calderon. In: Jerusalem Post, 21.02.2013. <http://www.jpost.com/Features/In-Thespotlight/Meet-the-MK-Ruth-Calderon> (Stand: 18.02.2014).

2 Calderon, Ruth: [Rede vor der Knesset, 2010]. <http://www.youtube.com/watch?v=S8nNpTf7tNo> (Stand: 14.06.2013). Sofern nicht anders gekennzeichnet, stammen sämtliche Übersetzungen aus dem Englischen und Hebräischen von mir (F.P.).

Die israelische Musik gilt heute erstaunlicherweise als zentraler Schauplatz für die kreative und hier mit neuer Vehemenz geforderte Auseinandersetzung mit erwähnten Reichtümern. Weil das Thema Religion, das in der Geschichte israelischer Populärmusik allenfalls eine nebensächliche oder gar belächelte Rolle spielte, neuerdings im Mainstream israelischer Musik angekommen ist, befasse ich mich in vorliegender Arbeit mit jüdischer Religion in israelischer Populärmusik.

Populärmusik³ wird in dieser Arbeit insofern als Seismograph für gesellschaftliche Veränderungen verstanden, als dass sich die jüngere Geschichte des kleinen Einwanderungslandes Israel auch in dessen Musikkultur spiegelt. Dies geschieht freilich in einer Weise, die ferner vom tagespolitischen oder legislativperiodischen ‚Zickzack-Kurs‘ liegt, wenn sie von diesem auch nicht unabhängig ist.⁴ In der vorliegenden Abhandlung wird davon ausgegangen – der historische Nachweis für Israel wurde von den zwei herausragenden israelischen Wissenschaftlern Regev und Seroussi bereits erbracht (Kap. 1.1) – dass Lieder nicht in einem zweckfreien Raum geschrieben, populär und kanonisiert werden, sondern erst vor dem kritisch-reflektierten Hintergrund der zeit- und ideengeschichtlichen Entwicklungen verstehbar werden.⁵

3 Das von Peter Wicke als „Sprachungetüm“ bezeichnete Wort ‚Populärmusik‘ (Wicke, Peter: „Populäre Musik“ als theoretisches Konzept. In: PopScriptum. Nr. 1. Begriffe und Konzepte. Berlin 1992) meint im vorliegenden auf Israel bezogenen Text, nicht ausschließlich die Musik (Kombination Musik/Gesang), die populär ist oder war – allerdings meist mit der Motivation ‚populär zu werden‘ geschaffen wurde – sondern modern produzierte Musik im Sinne der lokalspezifisch ausgeprägten „Rockästhetik“, die nach Regev und Seroussi seit den 1980er Jahren als Dominante israelischer Populärmusik gilt (Kap. 1.1) bzw. Regev, Motti: Ethno-National Pop-Rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within. In: Cultural Sociology 1/3, 2007. S. 317–341. Diese Dominanz wiederum ist tatsächlich mit lokalspezifischen „Machtpositionen“ (Per[e]lson, Inbal: Power relations in the Israeli popular music system. In: Popular Music, 17/1, 1998. S. 113–128, 127) und „subtilen Mechanismen kultureller Machtausübung“ (Wicke 1992) verbunden.

4 Im israelischen Kontext und für spezifische Situationen wurde ihr sogar eine sekundäre Rolle als „agent“ (Agens, Akteur, Vermittler) für sozialen Wandel zugesprochen – wenn auch in vorsichtiger Form folgender rhetorischer Frage: „Auch wenn die musikalische Spiegelung von sozialem Wandel häufig kommentiert wurde, wurde die Fähigkeit [von Musik, F.P.] zur Vorhersage [ability to predict] oder sogar Einflussnahme auf sozialen Wandel weitaus seltener diskutiert. [...] Natürlich determiniert Musik keine sozialen Beziehungen, doch hat sie nicht in spezifischen Situationen, in relativ begrenzten Zeiträumen – wie z. B. der Zeitraum in welchem sich östlich-jüdische Identität formiert, so wie es heute [mittels der ‚orientalischen‘ *musika misrachit*, F.P.] in Israel geschieht – zumindest eine sekundäre Rolle als Agens von sozialem Wandel?“ Halper, Jeff; Seroussi, Edwin; Squires-Kidron, Pamela: Ethnicity and Class Culture in the Popular Music in Israel. A Report on the *Musica Mizrahit* Project. In: Braun, Joachim; Shavit, Uri (Hg.): Studies in Socio-Musical Sciences. Ramat Gan 1998. S. 171–181, 174.

5 In den ersten Sätzen ihres Buches verweisen sie auf die „extreme Komplexität des israelischen Falles“ und stellen einen interdisziplinären Zugang für die Untersuchung israelischer Populärmusik als unerlässlich heraus. Letzterer wird auch hier angestrebt. Vgl. Regev, Motti; Se-

Ein solch zentraler Hintergrund ist das gesellschaftliche junge Phänomen der ‚Wiederkehr des Religiösen‘, das seit den 1990er Jahren in Israel eine wesentliche Rolle spielt (Kap. 1.2). Eine Zunahme von Religiosität wird auch durch Einschätzungen demografischer Entwicklungen und demoskopische Datenerhebung statistisch gestützt (ebd.). In seinem Buch *Die jüdische Renaissance – Vom alten Hebräer zum neuen Juden* (2010) kommt der Autor Yair Sheleg auf verschiedene Aspekte des Phänomens zu sprechen. Über die Musik schreibt er kurz:

Das herausragendste Feld der [...] jüdischen Renaissance ist das des Popsongschreibens. Das ist kein Wunder, denn es war immer der geschätzte große Gradmesser für den Zeitgeist. [...] Im letzten Jahrzehnt beschäftigt man sich mehr als früher mit Glaube und Gott. Die Herausragendsten sind die Bekehrten [*chosrim bi-tshuva*][.] [...] [Der Radiosender, F.P.] Reshet Gimel hat nun auch Stunden für jüdische Musik. [...] Auch nehmen sie [die Musiker, F.P.] klassische mittelalterliche Piutim auf. Und vielleicht ist es noch interessanter, dass diese dem säkularen Ohr sehr fremd sind.⁶

Neben der Musik ist das, was Sheleg als ‚jüdische Renaissance‘ bezeichnet und was im Folgenden unter ‚Wiederkehr des Religiösen‘ firmiert, auf der gesamtgesellschaftlichen Ebene durch Folgendes repräsentiert: Säkulare, private und institutionalisierte Gruppen befassen sich in ihrer Freizeit mit religiösen Schriften, setzen sich mit jüdischer Religion auseinander. Das Phänomen äußert sich in der Politik, aber auch in TV-Serien, Filmen, Theaterstücken und spezifischen Festivals. Als großes Aushängeschild dieser Wiederkehr hebe ich die zahlreichen Gründungen von säkularen Lernhäusern (*batej midrash*) sowie die Singgemeinschaften (*kehilot sharot*) hervor. Das erste säkulare Lernhaus (*bejt midrash*) in dem jüdische Texte studiert werden, wurde 1989 von der eingangs zitierten Ruth Calderon eröffnet. In Singgemeinschaften lernen interessierte Menschen vorwiegend orientalische Liturgie (*Piut*, Pl. *Piutim*), also synagogale ‚Gebetslieder‘. Von diesen Gemeinschaften wurden seit 2004 landesweit mindestens zehn gegründet.

Die Erklärungsversuche zu den Ursachen für diese Wiederkehr des Religiösen, für die neue Popularität der Beschäftigung mit religiösen Themen, sind ebenso vielseitig wie umstritten. Unumstritten ist hingegen, dass hier Musik und populäre Kultur bzw. Musik als ‚Nukleus populärer Kultur‘⁷, von Anfang an eine zentrale, diesen Trend verstärkende bzw. katalysierende Rolle spielte.⁸

roussi, Edwin: *Popular Music and National Culture in Israel*. Berkeley (u. a.) 2004. S. VII. Ihr Buch wird im Theorieteil dieser Arbeit eingehender behandelt (Kap. 1.1).

6 Sheleg, Yair: *The Jewish Renaissance in Israel Society. The Emergence of a New Jew*. Jerusalem 2010. (Hebr.) S. 82f.

7 Diese, auch im israelischen Fall, treffliche Formulierung ist von Jacke entlehnt. Vgl. Jacke, Christoph: *Einführung in Populäre Musik und Medien*. Berlin 2009. S. 47.

8 Auch Regev und Seroussi argumentieren dafür: „[E]in Hauptargument dieses Buches ist, dass Populärmusik [*popular music*] in Israel vor allem als ein führendes Gebiet in der symbolischen

Auf den ersten Blick wird das Phänomen in den Musikgeschäften am zunehmenden Umfang des Angebots von religiösen Alben augenscheinlich. Und nicht nur dort werden Alben uneinheitlich in diversen Genres⁹ rubriziert. Wie die Interpretation der Wiederkehr allgemein, wird die Zunahme religiöser Thematik in der Musik kontrovers bewertet: Mit Hoffnung und Wertschätzung ist von nationaler Bekehrung oder nationalem Sinneswandel die Rede; mit Skepsis von einem Trend oder einer „neuen religiösen Welle“, welcher die Säkularen *per se* ablehnend und aufgeklärt arrogant gegenüberstünden oder der man nunmehr die „kalte Schulter“ zu zeigen hätte, da dieses „Phänomen“ von zwei Alben abgesehen, nicht viel Gutes hervorgebracht habe.¹⁰

Auf den zweiten Blick in die CD-Regale wird ersichtlich, dass die Zunahme religiöser Themen nicht durch eine Generation von Newcomern im Musikbusiness eingeleitet oder ‚ausgelöst‘ wurde, sondern im Wesentlichen durch die Annäherung oder die Einstellungsänderungen bereits bekannter, z. T. sehr beliebter Rockmusiker. Letzteres ist ein erstes Ergebnis und für die vorliegende Arbeit insgesamt wichtig sowie in Hinblick auf die von Pierre Bourdieu verwendete Theorie des künstlerischen Feldes (Kap. 1.3). Hier stellt sich für mich die Frage nach den biografischen Hintergründen und Motiven vor allem dieser Musiker, für ihre Hinwendung zur Religion und die Frage nach ihrer Stellung im Bezug auf die Wiederkehr des Religiösen. Im Einzelfall impliziert diese Hinwendung zur Religion einen biografischen Bruch, der mit einer Konversion vergleichbar ist. Im Extremfall gibt es Einstellungsänderungen von der linken, liberalen, progressiven Seite des politischen Spektrums auf die extrem-rechte, traditionalistisch-konservative Seite. Langes lockiges Haar, dick aufgetragener roter Lippenstift werden heute auf der Bühne mit Kopftuch, langen Ärmeln kontrastiert oder ein nackter Oberkörper für einen langen Bart, Schläfenlocken und Kippa eingetauscht. In einigen, von den Medien stets kommentierten Fällen gab es Demonstrationen gegen die von einzelnen Rabbinern und religiösen Sängern geforderte Zweiteilung des Publikums nach Frauen und Männern. Die entgegengesetzte Bewegung, also die Abkehr von religiösen Einstellungen im Feld israelischer Populärmusik, ist nicht nur medial weniger präsent.

Repräsentation von Israelität [engl. *Israeliness*, hebr. *israeliut*] verstanden werden sollte.“ Regev; Seroussi 2004, S. 2.

- 9 Sowohl aufgrund der verwirrenden Uneinheitlichkeit als auch aufgrund der Vagheit der Einteilung nach Genres – in Musikgeschäften, durch die Musiker selbst, durch Radiomoderatoren, Produzenten, Rezipienten, kurz, der Akteure des Feldes israelischer Populärmusik, und auch auf Rat einiger Wissenschaftler – habe ich mich dazu entschlossen, den Genrebegriff in dieser Arbeit, bis auf wenige Ausnahmen (v. a. in Kap. 3.VI), nicht zu verwenden.
- 10 So der bekannteste Musikkritiker der Zeitung Haaretz, Ben Shalev. Shalev, Ben: Musical Palette of Many Colors. In: Haaretz, 28.05.2009. <http://www.haaretz.com/musical-palette-of-many-colors-1.276854> (Stand: 17.03.2014).

Einer der vielen Widersprüche, die in dieser Arbeit zur Sprache kommen, liegt grundsätzlich in der Verbindung von Religion und Künstlerperson bzw. Populärmusik. Letztere ist ja sogar *per definitionem* für ein möglichst breites Kollektiv verfasst. Allgemein formuliert, ist auch die jüdische Religion traditionsgemäß etwas Kollektives, etwas ‚Nationales‘. Dem steht aber konkret das starke ‚Künstler-Ego‘ gegenüber, das für das Auf-der-Bühne-Stehen gebraucht wird.¹¹ Das sowie der Umstand, dass sich diese Künstler-Egos durch ihre Rezeption von religiösen Texten potenziell und ungefragt in eine religiös-kollektivistische Tradition einschreiben, ist ihnen nur allzu bewusst. Es stellt sich die Frage, wie sie mit diesem Widerspruch umgehen?

Somit lauten weitere Fragestellungen dieser Arbeit: In welcher Form findet sich jüdische Religiosität in israelischer Populärmusik wieder, und welche Bedeutung messen ihr die beteiligten Musiker und Akteure in ihrem Schaffen bei? Was sind ihre Beweggründe für eine Auseinandersetzung mit religiösen Themen? Was ist ihr Selbstverständnis? Welche Ideen und Werte entnehmen sie der Tradition und welche nicht? Wie wirkt sich die neu entdeckte Religion auf ihre Sicht auf die Welt aus? Welche Strategien entwickeln sie? Wie äußert sich der Wandel in ihrem Alltag? Konkreter formuliert, geht es vornehmlich um die Liedinhalte: Gibt es Botschaften (*messages*) darin? Was bringen die Musiker auf welche Weise zum Ausdruck? Welche Themen und Probleme werden von den Interpreten aufgegriffen und prononciert? Wofür stehen diese? Welche lassen sie außen vor? Wie ist die katalysierende Wirkung von Liedern im Kontext der Wiederkehr des Religiösen konkret greifbar zu machen?

Zur Beantwortung dieser Fragen und in Hinblick auf die Durchführbarkeit einer Untersuchung dieses komplexen Themas, das hier bewusst explorativ angelegt ist, stelle ich Musiker vor, die sich in ihrer Arbeit auf kreative Weise mit Religion auseinandersetzen. Im Sinne einzelner Tiefenbohrungen wurden sechs Künstler ausgewählt (und deren meist jüngeres Œuvre fokussiert), anhand derer das Phänomen und die Problematik von Religion in israelischer Populärmusik ausgeleuchtet wird. Die vorliegende Studie ist auf Methoden der qualitativen Sozialforschung gestützt. Sie beinhaltet textthermeneutische Liedtextanalysen und kombiniert Datenerhebungsformen wie die Durchführung von narrativen Interviews und die teilnehmende Beobachtung auf Konzerten (für einen breit gefächerten Überblick über die Vorgehensweise, die verwendeten Quellen etc., vgl. Kap. 2.2). Für ein umfängliches Verständnis der Problematik interviewte ich

11 Ich danke dem Sänger Yossi Babliki für diesen offen geäußerten Gedanken, der sich mehrfach im Feld finden lässt, bspw. bei der Sängerin Etti Ankri. In dieser Arbeit wird er u. a. in Kap. 3. VI aufgegriffen. (Interview mit Yossi Babliki am 29.03.2011, Tel Aviv.) Zur Auflistung der Personen, die für die vorliegende Arbeit interviewt wurden, vgl. 5.1. Ich hebe hervor, dass ohne sie die vorliegende Arbeit in dieser Form nicht denkbar wäre – ihnen sei hiermit von Herzen gedankt!

neben den ausgewählten Künstlern vorwiegend am Musikbusiness beteiligte Akteure, also weitere Musiker, Radiomoderatoren, Produzenten, Kritiker, Dichter, Wissenschaftler usw. (vgl. 5.1). Genannter Zugang, das heißt die Beschränkung auf eine geringe Zahl von Künstlern, geht zu Lasten der Repräsentativität der Auswahl. Es gilt, einen Teil des fluktuierenden Feldes israelischer Populärmusik in einer vielschichtigen, auf diese sechs Protagonisten fokussierten Momentaufnahme zu erfassen; die genannte Beschränkung wird durch den explorativen Charakter und die Tiefe der Verbindung zu diesen Vertretern des Feldes ausbalanciert. Folgende Musiker sind Gegenstand der Untersuchung:

Der aus einem Kibbuz stammende Sänger **Chanan Yovel** (*1946) ist für seine vom Zionismus geprägten Lieder, die als Nostalgieklassiker gelten, bekannt. 2009 veröffentlichte er sein *persönliches Gebetbuch* (eine Kombination aus Album und Buch).

Der hier bekannteste Sänger ist **Ariel Silber** (*1943). Als spaßiger, politisch linksorientierter Rock 'n' Roller prägten seine Lieder Generationen. Heute ist er für seine religiöse Kehrtwende und seine politisch rechts-radikalen Äußerungen bekannt.

Kobi Oz (*1969) stammt aus der misrachischen Peripherie der Gesellschaft und hat sich schon zu Beginn seiner Karriere vorgenommen, die israelische Identität mittels Musik umzuprägen und der untergeordneten Stellung orientalischer Juden entgegenzuwirken. Heute engagiert er sich stark für eine intensive Auseinandersetzung mit der Religion.

Der Sänger **Adi Ran** (*1961) war ebenfalls ein säkularer Rocker und wirkte vor allem in der Metropole Tel Aviv. Er bekehrte sich zum Chassidismus und gilt den Beteiligten des Feldes als *der* Pionier jüdischer Rockmusik.

Der Sänger **Gabriel Belchassan** (1976–2013, sel. A.) verstarb noch vor der Fertigstellung dieser Arbeit. Auch er stammt aus der geografisch-kulturellen Peripherie des Landes und aus religiösem Elternhaus. Unter den Kritikern erwarb er sich landesweit hohes Ansehen. Persönlich suchte er sich zeitlebens von der Religion zu entfernen.

Yoni Genut (*1973) ist ein Sänger, der dezidiert für Einstellungen des national-religiösen Sektors steht. Mit anderen Musikern prägte er die sogenannte Sparte ‚origineller jüdischer Musik‘ mit. In seinen Liedern verhandelt er unter anderem die Berührungspunkte von Kunst (Musik) und jüdischer Religion. Dieses Thema unterrichtete er auch an einer Jeschiwa (Talmudhochschule).

Für vorliegende Arbeit wählte ich aus dem Korpus gegenwärtiger israelischer Populärmusik Künstler und deren Artefakte aus und untersuchte sie auf diejenigen Erscheinungen hin, die in einem engeren oder auch weiteren Sinne mit Religion oder Religiösem zusammenhängen. Zunächst konzentriere ich mich auf die Liedtexte und damit auf die „explizite Religiosität, die sich auf der Ebene der *Erzählung* nachweisen lässt“¹². Darüber hinaus werden die Kontexte der Lieder untersucht, zu denen die Biografie, aber auch die Integration des Sängers in die israelische Gesellschaft gehört. Zur Letzteren wird auch dessen professionelle Vernetzung in der Musiklandschaft gezählt.

Der Hauptfokus dieser Arbeit liegt somit zunächst auf der „Ebene der *Erzählung*“¹³ der Lieder¹⁴, nämlich den geäußerten, vertretenen oder auch kritisierten inhaltlichen Konzepten von Religiösem. Die Entwicklung von Ideen aus der Gesellschaft für die Gesellschaft und die Religion stehen im Mittelpunkt. Das Verständnis einer Verknüpfung von Ideengeschichte und Kunst als Feld, Raum, Labor oder ‚Spielplatz‘ von Möglichkeiten oder Utopien im „Raum des Möglichen“¹⁵ liegt meinem Vorgehen zugrunde. Es geht also um die Analyse der von den Sängern – im Sinne von Autoren – geäußerten Konzepte. Erstere sind in Israel nicht als Stars zu überhöhen, sondern geben sich als ‚Menschen des Volkes‘ und vertreten bzw. verhandeln Ansichten die auf gesellschaftliche Anschlussfähigkeit spekulieren.

Die vorliegende Arbeit ist für eine nicht-israelische Leserschaft verfasst: trotzdem ist sie an lokale Diskurse anschlussfähig. Diese Perspektive erklärt die Ausführlichkeit der Darstellung von Sachverhalten die für Jemanden, der selbst Teil der betrachteten Populärkultur ist, als redundant und selbstverständlich wahrgenommen werden könnte.

Aufbau der Arbeit

Im ersten Hauptkapitel (Kap. 1–1.3) werden zahlreiche einführende Begriffsbestimmungen vorgenommen und Theoreme und Konzepte vorgestellt. Es fallen Begriffe wie ‚Musik als Gradmesser für soziale Veränderungen‘, Israelität, Wie-

12 Lemme, Matthias: Die neuen Psalmensänger. Religiosität in deutschsprachiger Popmusik. Jena 2009. S. 65.

13 Ebd.

14 Die Begriffe ‚Lied‘ und ‚Song‘ werden in dieser Arbeit synonym verwendet, desgleichen die Bezeichnungen (Rock)musiker, Liedermacher, Singer-Songwriter, Frontman, Bandleader, ferner Sänger. Zur mangelnden Repräsentation von Musikerinnen in dieser Arbeit, vgl. Kap. 2.1.

15 Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a.M. 1999. S. 371–378.

derkehr des Religiösen, innerjüdische Bekehrung (*chasara bi-tshuva*), Rockästhetik, Theoreme aus Bourdieus Feldtheorie der Kunst etc. Im zweiten Kapitel beschreibe und diskutiere ich ausführlich, z. T. anhand konkreter empirischer Beispiele, meine Perspektive und meine Herangehensweisen – verschiedene Datenerhebungsformen (die Interviewführung, teilnehmende Beobachtung auf Konzerten etc.) sowie die Nutzung und mein Verständnis verschiedener Quellen (Lieder, Interviews, Booklets etc.) – die sich auf Methoden der ethnografischen und somit qualitativen Sozialforschung stützen. Bereits hier werden allgemeine feldstrukturierende Momente aus dem ersten Kapitel in der Empirie sichtbar und mit dieser verknüpft und diskutiert. Im Unterabschnitt über Tonträger und Booklets (Kap. 2.2.III) betrachte ich bspw. ein Korpus an Tonträgern, das weit über die Betrachtung der Tonträger der sechs ausgewählten Musiker hinausgeht (sowie ich auch weitaus mehr Interviews führte, als ich zitiere). Die Begriffsbestimmungen und Diskussionen der ersten beiden Kapitel sind für die Argumentation in den Analysekapiteln, für die ‚Zwischenfazits‘ und für das Fazit teils grundlegend und teils von erläuternder oder auch ergänzender Bedeutung.

Der Haupt- und Analyseteil dieser Arbeit (Kap. 3) besteht aus sechs Unterkapiteln (3.I–VI), die ebenso als Einzelporträts aufgefasst werden können. Jedes dieser Kapitel befasst sich mit dem Schaffen und der Persönlichkeit eines Künstlers. Den einführenden Worten folgt eine einleitende (Kurz-)Biografie, welche in der Regel dem musikalischen Werdegang des Musikers folgt. Hier wird bspw. danach gefragt, wie der Betreffende zur Musik kam oder welcher Art sein Kunstverständnis ist. In groben Zügen wird der an der öffentlichen Wahrnehmung orientierte Stellenwert des Künstlers und seines Werkes in der Gesellschaft skizziert. Das Hauptaugenmerk eines jeden Porträts liegt auf der Beschreibung, Analyse und Interpretation seines Werks anhand ausgewählter Lieder. Ziel jedes dieser sechs Kapitel ist die sowohl synchrone, als auch diachrone Kontextualisierung des Werkes bzw. seines Autors in der israelischen Gesellschaft resp. im Feld israelischer Populärmusik. In jedem Teilkapitel werden darüber hinaus besondere Aspekte, die sich aus dem erhobenen Material ergeben, hervorgehoben und näher untersucht. Hierzu gehören bspw.: Das Verständnis von Religion, der Umgang mit religiösen Quellen und Konzepten, biografische Besonderheiten, Arbeitsweisen, die Vernetzung im Feld etc. Die erarbeiteten Ergebnisse werden im jeweils letzten Abschnitt eines Musikerkapitels mit Rekurs auf die Theorieansätze diskutiert (‚Zwischenfazit‘). Diese Abschnitte beinhalten somit nicht nur eine Zusammenfassung des Kapitelinhalts, sondern liefern Ergänzungen, Diskussionen und Einordnungen dieser Aspekte. Sie ermöglichen es, vom konkreten Fall zu abstrahieren und diesen in Relation zu anderen Fällen des Samples (‚Querverbindungen‘) und gegebenenfalls darüber hinaus zu diskutieren.

Am Schluss der Arbeit (,Schlussbetrachtung‘, Kap. 4) werden diese Zwischenergebnisse in einer Zusammenschau präsentiert (Zusammenfassung), der das ,Fazit‘ der Arbeit folgt.

Im Abschnitt 5 (1–5) finden sich Verzeichnisse der verwendeten Quellen (Literatur, Diskografie u. ä.), Angaben zu den interviewten Personen sowie eine Liste besuchter Konzerte.

Felix Papenhagen: »Wem gehört der Schrank mit den heiligen Büchern?«

1. Das Feld israelischer Populärmusik und Schlaglichter auf die Wiederkehr des Religiösen im Zeichen der Globalisierung

Religiöse hassen Säkulare, die Religiöse hassen; Säkulare, die Säkulare hassen; religiöse linke rassistische Araber, die religiöse Nazis hassen. Rechte ermorden Linke; religiöse Säkulare töten Sefarden, die auf religiöse Aschkenasen zielen, die Tiere hassen. Aus deren Jungtieren machen sie Pelze für die reichen religiösen Frauen, die nicht das Geld haben, die dreckigen Kinder der stinkenden Araber zu ernähren, weil die Säkularen in unserer Besatzerarmee dienen, um den Hund von George Bush zu verteidigen, der den hässlichen Hund von Aaron hasst, dem Synagogendiener der sefardischen Synagoge von Bat-Yam, von Bat-Yam!
(Gabriel Belchassan, Musiker, 2002)¹

Die soziologische Literatur über Israel befasst sich mit einer Vielzahl von Spaltungen, darunter: Nation, Klasse, Religion, Ethnizität, Geschlecht und ideologische Spaltungen, um nur die wichtigsten zu nennen.
(Uri Ram, Soziologe, 2008)²

Die drastischen Liedzeilen des ersten Zitats wurden von einem Musiker ins Mikrofon geschrien, dessen Texte insgesamt aufgrund ihrer unverblühten Direktheit als unverdaulich gelten (Kap. 3.V). Sie umreißen sehr anschaulich das Dickicht der Dichotomien, mit denen auch die Literatur über Israel die Leserschaft konfrontiert. In ernster sarkastisch-nihilistischer Zuspitzung finden sich hier Bezugnahmen auf: Soziale Kategorien, Klassen, ethnische Gruppen sowie

1 Gabriel Belchassan (2002 bzw. 2010). *kadurej harga'a bi-dvash* [Beruhigungsspillen mit Honig]. Auf: *ha-shanim ha-jafot shel Gabriel* [Die schönen Jahre Gabriels] bzw. *atid* [Zukunft]. Anmerkung: Die jeweils ausführlichen Angaben zu zitierten Tonträgern (Label, Vertriebsnummern u. ä.) finden sich in der Diskografie (Kap. 5.3). In den Fußnoten werden genannt: Interpret, Jahr des Copyright, Name des Songs und oder Albums.

2 Ram, Uri: *The Globalization of Israel*. McWorld in Tel Aviv, Jihad in Jerusalem. New York 2008. S. 7.

22 Das Feld israelischer Populärmusik und Schlaglichter auf die Wiederkehr des Religiösen

Israel-Palästina-Konflikt, Militarismus, Religion, Nationalismus, Zionismus, Kolonialismus, US-Amerika (Globalisierung), Stellvertreterkrieg, Rassismus, politische Orientierung, Peripherie und Nationalsozialismus.

Aus der überbordenden wissenschaftlichen Literatur über Israel werden im Folgenden Theoreme, Interpretationsansätze und Deutungshorizonte, also Beschreibungs- und Erklärungsmodelle ausgewählt, vorgestellt und diskutiert, die im Feld der Populärmusik bzw. für die vorliegenden empirischen Befunde von strukturierender oder erklärender Bedeutung sind. Dabei geht es nicht um die erschöpfende Darstellung der Theorien, sondern um Begriffsbildungen und den Erklärungswert einzelner Theoreme für die empirischen Befunde. In den Analysekapiteln illustriert die Empirie vorgestellte Theoreme, in einigen Fällen werden letztere jedoch durch die empirischen Befunde konterkariert.

In einem ersten Schritt wird allgemein vom Feld der Populärmusik als Arena der Aushandlung von „Israelität“ (engl. *Israeliness*, hebr. *Israeliut*) die Rede sein. Der Begriff der Israelität wird sowohl in der Umgangssprache, als auch in der Wissenschaft häufig verwendet. Regev und Seroussi verstehen darunter:

Das komplizierte Netz entgegengesetzter menschlicher Faktoren [*human factors*], Herkünfte [*human backgrounds*], Gedächtnisse [*memories*], Ideologien und Willenserklärungen [*wills*], welche die israelische Gesellschaft und ihre moderne Kultur geprägt haben [.]³

Sie leiten daraus ab: „[W]as wir ‚Israeliness‘ nennen,[...] kann besser interpretiert werden, wenn sich gleichzeitig aus verschiedenen disziplinären Perspektiven genähert wird.“⁴ In dieser Arena – so meine Argumentation – spielt die Zunahme religiöser Thematik eine neue Rolle, weshalb in einem zweiten Schritt des Kapitels die Wiederkehr des Religiösen, die ‚jüdische Renaissance‘ (Sheleg) bzw. der ‚jüdische Dschihad‘ (Ram) aus verschiedenen Perspektiven ausführlicher betrachtet wird. Im Anschluss daran wird das künstlerische, in diesem Fall das musikalische Feld nach Bourdieu in der Rezeption von Florian Schumacher, erläutert und begrenzt. Es wird ein Ausschnitt bzw. Teilfeld in den Blick genommen, in welchem religionsbezogenen (Text-)Inhalten sowie dem feldinternen Umgang mit ihnen eine neue und neu ordnende Rolle zukommt. Zuletzt wird auf einen Theoriebaustein des Interdiskurses von Jürgen Link, in einer hier spezifizierten Anwendung auf Musik durch Martin Butler, eingegangen, der den Blick für das dieser Arbeit zugrunde liegende Liedtextverständnis und der besonderen Rolle von Musikern des religiös-musikalischen Feldes in der Öffentlichkeit schärfen soll.

3 Regev; Seroussi 2004, S. VII.

4 Ebd.

1.1 Populärmusik als Gradmesser für ‚Israelität‘

Während Musik keinen eigenen Sinngehalt hat und auf einer *denotativen* Ebene somit nicht auf einen spezifischen Ort verweisen kann, ist sie auf einer *konnotativen* Ebene sowohl in der Lage eine Botschaft, die in der Performanz verankert ist (Liedtexte, Bilder), oder vorherrschende Diskurse zu verstärken, als auch auf einen spezifischen Ort zu verweisen. Diese Referentialität kann sowohl vom Staat für seine Zwecke instrumentalisiert werden, als auch von Musikern, die nationale Ideologien in ihre kreative Arbeit aufnehmen[.]⁵ (David-Emil Wickström)

Die israelische Populärmusikforschung bekam erst jüngst und auch international Anerkennung – wie überhaupt das anwachsende Korpus selbstreflexiver Literatur in Bezug auf Alltagskultur und Themen der Gegenwart.⁶ Die zwei herausragenden Wissenschaftler auf dem Gebiet der israelischen Populärmusikforschung sind der Soziologe Motti Regev und der Ethnomusikologe Edwin Seroussi. Zusammen veröffentlichten sie 2004 das Buch *Popular Music and National Culture in Israel*. Dieses verstehen sie als Antwort auf eine desolante Literatursituation und eher als „Startpunkt für Reflexionen und als Basis für zukünftige Tiefenbohrungen der Thematik“.⁷ Basierend auf dem Verhältnis der Musik zu ‚Nationalem‘ zeichnen sie detailreich die historischen und sozialen Entwicklungen populärer Musik seit der Staatsgründung bis heute nach. Die Autoren lassen sich hier nicht von musiktheoretischen Ideen leiten sondern fokussieren die Akteure und deren Werke, die im Sinne des zentralen zionistischen Projekts darauf ausgerichtet waren, eine neue ‚indigene‘ jüdische Nationalkultur zu ‚erfinden‘, und auch diejenigen Akteure und Werke, die sich vom Staat für diese Zwecke zu Eigen gemacht wurden.⁸ Regev und Seroussi widmen sich unter anderem den Fragen, wie ‚Nationalkultur‘ im Feld der Populärmusik

5 Wickström, David-Emil: „Okna otkroi!“ – „Open the Windows! Transcultural Flows and Identity Politics in the St. Petersburg Popular Music Scene. Stuttgart 2011. S. 212.

6 Seit etwa 2000 sind diesbezüglich vermehrt Publikationen erschienen, die ein wachsendes und selbstkritisches Interesse an der dynamischen israelischen Gegenwartskultur indizieren. Auf dem Gebiet der Musik sind folgende Titel bzw. Monografien zu nennen (unvollständig): *Popular Music and National Culture in Israel* (2004, a. a. O.), Noam Ben-Zeev's *Mangina Israelit [An Israeli Tune]* (2009, a. a. O., Hebr.), Nissim Calderons *The Second Day – On Poetry and Rock in Israel after Yona Wallach* (2009, a. a. O., Hebr.), Benjamin Brinners *Playing Across a Divide – Israeli-Palestinian Musical Encounters* (2009, a. a. O.) ferner Roni Shwekas *shir chadash [A New Song – Essays on Israeli Rock Songs]* (2011, a. a. O., Hebr.). Zumindest in der Einschätzung einer Pädagogin die sich immer wieder für eine Auseinandersetzung mit gegenwärtiger Musik einsetzt (bspw. durch Artikel zum Thema oder durch die Organisation einer Konferenz unter dem Titel *Israelische Musik im digitalen Zeitalter* an der Tel Aviver Bar Ilan Universität am 16.03.2011), werden innerhalb der Wissenschaft noch immer häufig, die schmaleren Bibliografien in Abschlussarbeiten, die sich mit Gegenwartsphänomenen auseinandersetzen, kritisiert. Interview mit Amira Ehrlich am 11.04.2011, Tel Aviv.

7 Regev; Seroussi 2004, S. VIII.

8 Regev; Seroussi 2004, S. 11 bzw. Mottozitat vorliegenden Abschnitts.

24 Das Feld israelischer Populärmusik und Schlaglichter auf die Wiederkehr des Religiösen

mitkonstruiert oder Probleme der nationalen Identität verhandelt wurden. Sie heben stets hervor, dass es sich hierbei um die primordiale *Imagination* oder den Wunsch nach einem Kern von indigener, authentischer, jüdisch-nationaler, israelischer Populärmusik resp. Nationalkultur handelt.⁹ An anderer Stelle vergleicht Seroussi diesen vorgestellten Kern einer Nationalkultur anschaulich mit einem Boxsack. Dieser wird von verschiedenen Seiten – und trotz des steten Rückzugs des Nationalstaates aus seiner klassischen Rolle, der ideologischen Fütterung dieses Kerns – von verschiedenen Akteuren (Bevölkerungsgruppen, politischen Lagern, Altersgruppen etc.) attackiert und gleichsam auch neu ‚gefüttert‘.¹⁰ Besonders Seroussi deutet in diesem Zusammenhang kritisierend auf den zunehmend von „Ideologien verunreinigten“ akademischen Diskurs im Bezug auf Israel insgesamt und auf das Netzwerk der beinahe ausschließlich jüdischen und emotional involvierten Musikologen im Besonderen. Er wünscht, und dies soll hiermit angestoßen werden, eine Erweiterung des Diskurses aus „der Welt dort draußen“.¹¹

Für ihr Vorgehen stellen die Autoren in ihrer Einleitung den auch in vorliegendem Buch angewendeten theoretischen Zugang bzw. den spezifischen Geltungsbereich ihrer Analysen wie folgt dar:

[D]as Buch hat keinen Anspruch darauf, eine enzyklopädische Quelle des Wissens in Bezug auf israelische Populärmusik zu sein. In der Tat erwähnen wir eine große Anzahl von Namen und Fakten – Lieder, Alben, Autoren, Performer und Anderes – und untersuchen die Karrieren und Werke ausgewählter Musiker als Paradigmen entscheidender Phänomene. Dennoch behandelt das Buch nicht alle Persönlichkeiten die möglicherweise ein Anrecht darauf haben wichtige Beiträge zur Geschichte der Populärmusik in Israel geleistet zu haben.¹²

Der in vorliegender Arbeit behandelten Thematik von jüdischer Religion in israelischer Populärmusik wird somit auf vergleichbare Weise begegnet. Anhand ausgewählter Musiker(biografien) und ihrer Werke sollen die wesentlichen Phänomene aufgezeigt und interpretiert werden. Gerade weil die Verfasser ihre Auslassungen explizieren und Einschätzungen andeuten – und diese hatten 2004 unbestreitbar noch volle Gültigkeit – sollen in vorliegender Arbeit die seitdem eingetretenen Veränderungen und Neuordnungen des musikalischen Feldes plastisch werden:

[W]ir sind uns dessen wohl bewusst, dass dieses Buch sich nicht mit allen Formen, Stilen und Szenen israelischer Populärmusik beschäftigt. Unter den Ausdrucksformen von

9 Regev; Seroussi 2004, S. 2, 5, 11.

10 Seroussi, Edwin: Music in Israel at Sixty. Process and Experiences. In: *Min-Ad. Israel Studies in Musicology Online* 7/2, 2008. S. 6–40, 21.

11 Seroussi 2008, S. 9. Als eine solche Erweiterung ist vorliegende Arbeit zu verstehen.

12 Regev; Seroussi 2004, S. 11.

Populärmusik, die in diesem Text ausgespart oder nur flüchtig behandelt werden findet sich Musik, die mit den religiösen Verlautbarungen der verschiedenen ethnischen jüdischen Gemeinschaften verbunden ist, wie Klezmermusik oder den *Piutim* (religiöse Dichtung) der sefardischen oder misrachischen Juden; Populärmusik der palästinensischen Bevölkerung Israels; die reichhaltige Szene der ‚Weltmusik‘ in Israel; und einige andere Mikromusiken die mit verschiedenen lokalen Gemeinschaften verbunden sind.¹³

Heute ist nicht nur die liturgische also „religiöse Dichtung“ (*Piut*) – und hier sind es vor allem die Texte – der orientalischen Juden überraschend und vollgültig im Mainstream populärer Musik angekommen.¹⁴ Weit darüber hinaus nehmen religiöse Themen einen völlig neuen, 2004 noch unvorhersehbar großen Raum im Hauptfeld der Populärmusik („major music cultures“¹⁵) ein. Letzteres geht allerdings nicht primär, wie von Regev und Seroussi angedeutet, von den ethnischen jüdischen Gemeinschaften resp. deren Mikromusiken aus.¹⁶ Weiterhin, und in Übereinstimmung mit Regev und Seroussi, geht diese neue Thematisierung von Religion in der Tat häufig mit einer bewussten oder unbewussten Umprägung dessen einher, was als israelische Musik oder israelisch zu gelten hat. Dabei spielt der oben genannte, säkular geprägte Zionismus freilich eine zunehmend geringere Rolle.¹⁷

In ihrer Zusammenfassung konstatieren Regev und Seroussi:

Ein gesamtisraelischer Sound oder eine gesamtisraelische Ausdrucksweise wurde noch nicht herauskristallisiert, aber es ist in der Tat möglich auf die Existenz eines Korpus von Liedern zu verweisen – einen Kanon – der Charakteristiken verschiedener Musikkulturen und Zeitepochen enthält und der von Israelis dafür gehalten wird, ihre kollektive nationale Identität in der Musik zu repräsentieren.¹⁸

13 Mit dem Begriff ‚Mikromusiken‘ beziehen sich Regev und Seroussi auf: Slobin, Mark: *Sub-cultural Sounds. Micromusics of the West*. Hanover 1993. Vgl. Regev; Seroussi 2004, S. 11.

14 Die Emanzipation des *Piut* „aus der Synagoge auf die Straße“ (Interview mit Haviva Pedayah am 28.05.2013, Beer Sheva) ist ein wichtiges und komplexes Phänomen, das in dieser Arbeit nicht erschöpfend behandelt wird (v. a. aber in Kap. 3.III, bzw. 2.2.III). Zuweilen(!) trägt die Verwendung des Begriffs Züge einer Verwendung als ‚Kampf-‘ oder zumindest Abgrenzungsbegriffs im Sinne von: Besonders wir orientalischen Juden bewahrten die Kultur des *Piut* (ebd.). Letzteres ist historisch unumstritten. *Piutim* sind auf den großen Bühnen angekommen und in Singgemeinschaften (*kehilot sharot*) werden sie von Laien gelernt. Als Thema wird *Piut* heute in den Schule unterrichtet und hat auch im Bildungsfernsehen 23TV einen festen Platz eingenommen (vgl. bspw.: Ibn Gabirol pinat Jehuda Halevi. Auf: <http://www.23tv.co.il/1690-he/Tachi.aspx>, Stand: 08.01.2014).

15 Regev; Seroussi 2004, S. 11.

16 Vgl. u. a. Kap. 3.III.

17 Vgl. Kap. 1.2 bzw. 3.I–VI. Die Termini Post-Zionismus oder Post-Post-Zionismus u. ä. sind in dieser Arbeit nicht zentral (dahinter liegende Konzepte z. T. schon), weil sie mir im Feld selten oder zumeist nur in der Rede vom Ableben des Zionismus bzw. im Beschreiben des Vakuums nach dem Zeitalter des Zionismus begegneten.

18 Regev; Seroussi 2004, S. 240.