

## »DAS LACKMUSPAPIER DER ISRAELISCHEN GESELLSCHAFT«. DER SINGER-SONGWRITER MEIR ARIEL (1942-1999)<sup>1</sup>

**Felix Papenhagen**

Als »das Lackmuspapier der israelischen Gesellschaft« bezeichnete der bekannte Radiomoderator Yoav Kutner 1987 den einflussreichsten israelischen Singer-Songwriter Meir Ariel und wies somit früh auf dessen Stellenwert als Gradmesser für gesellschaftliche Verfasstheiten (Sela 1987).

Im Jahre 1942 wurde Meir Ariel als Sohn russischer Einwanderer in einem Kibbuz geboren. Seine Liedtexte sowie seine Biographie sind eng und keinesfalls nur harmonisch mit den wichtigen gesellschaftlichen und historischen Geschichten des Landes verbunden. Ariels Lieder handeln vom israelischen Alltag, dem Leben im Kibbuz, von der Armee, der Politik, der Liebe und der Religion, wobei letztere hier ausführlicher behandelt wird. Diese innige Verzahnung und seine explosionsartige, wenn auch verspätete Popularität sind Gründe dafür, dass eine umfängliche Analyse seines Werks für das emische Verständnis der israelischen Gesellschaft lohnenswert ist.

Sowohl dem musikalischen Werk Meir Ariels als auch der Person des Liedermachers soll im folgenden Porträt nachgespürt werden. Um deren Rollen in der israelischen Gesellschaft zu verstehen, sind jedoch vier kurze Vorbemerkungen zur sozialen und historischen Entwicklung der israelischen Liedkultur und Populärmusik unabdingbar. Diesem Abriss liegt im Wesentlichen eine Veröffentlichung zweier Wissenschaftler auf diesem Gebiet zugrunde; der Soziologe Motti Regev und der Ethnomusikologe Edwin Seroussi verstehen ihr Buch *Popular Music and National Culture in Israel* (2004) als Antwort auf eine desolante Literatursituation und »rather, a starting point for reflection and a basis for future in-depth studies of the topic« (Regev/Seroussi 2004: VIII), folglich als Initialzündung. Anhand zahlreicher Fallbeispiele, die

---

1 Ich möchte diese Arbeit Gabrielle Oberhänsli-Widmer widmen.

sie als Paradigmen oder Meilensteine für entscheidende Phänomene untersuchen, stellen Regev und Seroussi die Entwicklungen, die Zusammenhänge und nationalen Bedingtheiten israelischer Populärmusikgeschichte dar. Diesem Zugang folgend soll hier jedoch nur ein Protagonist und zwei Ausschnitte aus dessen Werk fokussiert werden. Letzteres fungiert hier als ein Mikrokosmos oder besser: als ein kritisch reflektierender Spiegel gesellschaftlicher und religiöser Um- und Missstände, dessen Breite hier nur angedeutet werden kann, und dessen Tiefe anhand zweier Liedbeispiele punktuell ausgelotet werden soll.

## 1. Populärmusik im Einwanderungsland Israel

Israel ist ein klassisches Einwanderungsland. Im Zentrum sozio-musikologischer Darlegungen steht häufig die Auffassung, dass verschiedene musikalische Strömungen miteinander konkurrieren. Überspitzt formuliert wird die Populärmusikszene als Kampfarena aufgefasst. Das Ziel des Konkurrierens ist es, ein musikalisches Genre zum mehrheitlich akzeptierten Symbol für »Israeliness« zu machen (Regev/Seroussi 2004: 2). Bei der Suche nach einem indigenen, originären, authentischen, »nationalen« Kulturschaffen spielt das Feld der Populär-, aber auch der klassischen Musik eine hervorragende Rolle. Die Diskussion um eine nationale »Leitkultur« spiegelt sich verstärkt in den Medien stets um die Zeit der Geburtstage Israels herum wider; so z.B. um den 50. und 60. Jahrestag (1998 resp. 2008).

Das Spektrum der Musikstile ist im Einwanderungsland sehr breit gefächert. Trotzdem oder gerade deshalb gibt es immer wieder Bestrebungen, vorhandenes musikalisches Material zu kanonisieren. Dies hat zur Folge, dass in der Bevölkerung eine gegebene traditionelle Nationalkultur als Richtlinie akzeptiert wird. Abweichende Konzepte müssen weiterhin um Anerkennung ringen (ebd.: 5). In diesem Zusammenhang wäre das einflussreiche Rundfunkmedium und eine Reihe von staatlichen Institutionen zu erwähnen, deren Einflussnahmen durch ihre Monopolstellung bis in die 1990er Jahre schwer zu überschätzen sind. Durch ihre Vorgabe des Kanons ist eine realistische oder objektive Strukturierung des realen Feldes kompliziert (ebd.: 26). Das Stichwort einer bis heute nachwirkenden, doch als vergangen zu betrachtenden monolithischen Kulturpolitik/-kontrolle von Seiten des Staates führt uns zunächst zum wichtigsten historischen Liedgenre in Israel.

## **Die *Schirej Erez Israel***

Ein wichtiger Ausgangspunkt und noch heute ein wesentlicher Maßstab für das Verständnis hebräischer Lieder ist das Genre der *Schirej Erez Israel* (Songs for the Land of Israel, nachfolgend: SLI) (Regev/Seroussi: 55ff.). Dies sind Lieder, die sich mit der Liebe zum »Heimatland« und seinem primär agrarischen Wiederaufbau beschäftigen. Noch vor der Staatsgründung 1948, also in der sogenannten Pionier- oder Jischuwzeit, war Palästina vorwiegend das Ziel für Einwanderer aus dem damaligen Russischen Reich. Deshalb bildeten vor allem russische Kompositionen (Volkslieder, -balladen) die Melodiegrundlage der SLI. Ihr Aufbau war von regelmäßiger Struktur (gleichlange Strophen, Kehrreim, einheitliches Reimschema, ebenmäßige Melodieführung). Der Ort der SLI im Leben war lange Zeit mit dem Phänomen des *Schira beZibbur*, dem öffentlichen gemeinsamen Singen verbunden. Die wichtigste Funktion des gemeinsamen Singens lag im Erlernen der neuen wiederbelebten Sprache Hebräisch. Aufgrund des Einflusses russischer Musikkultur galt das Akkordeon (weniger Flöte und Gitarre) lange Zeit als das nationale Musikinstrument.

Nach der staatlich forcierten Kreation der SLI als »Volkslieder« wurden seit den 1950er Jahren auch moderne Lieder anderer Stile zum nun existenten Genre des SLI-Pop stilisiert bzw. in dieses hinein transformiert. Diese Übernahme moderner Lieder in das Genre wird häufig auf die zunehmende Verbreitung konkurrierender Strömungen wie Pop oder Rockmusik zurückgeführt. Die Verschmelzung verschiedener Stile unter das SLI-Etikett gedieh vor allem unter der Obhut einer wachsenden Platten- und »Nostalgieindustrie«, welche das »revival of SLI as popular music« verstärkte (ebd.: 51, 66). Waren die SLI eigentlich seit Anbeginn durch ihre Säkularität gekennzeichnet, wurden zunehmend auch biblische Anspielungen zu einem Garant für den schnellen Einzug in das Genre der SLI. Einige Songs mit Anspielungen auf die Bibel avancierten gar zu »säkularen« jüdischen Gebeten, wie z.B. das bekannte Lied »Jerusalem Of Gold« der bekannten Dichterin Naomi Shemer (s. weiter unten im Text).

## **Die *Lehakot Zwajot***

Ein weiteres Phänomen der israelischen Musikgeschichte ist die außergewöhnliche Rolle der Armeebands in den 1960er und 1970er Jahren. Diese *Lehakot Zwajot* (hebr. Armee-Ensembles, nachfolgend: LZ) genannten Bands hatten die Funktionen der Unterhaltung und ideologischen »Grundausbil-

ding« der Soldaten. Seit 1948 waren sie zunächst durch die Einfachheit der Instrumentierung geprägt, während ihr Repertoire hauptsächlich aus den erwähnten SLI bestand. Durch Professionalisierung avancierten die Armeebands in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre zu modernen Beatgruppen. Die Armeegruppen dominierten bald das nationale Kulturgeschäft und lieferten modern klingende Popmusik, die zunehmend musikindustriell vertrieben wurde. Mit der Zeit vergrößerte sich der Zwiespalt zwischen der ideologischen Ausrichtung alter Liedinhalte (SLI) und der Suche nach moderneren musikalischen Ausdrucksformen (Rock). Dieser Spagat zwischen neuer Form und altem Inhalt konnte nicht von Dauer sein. Unter diesen Vorzeichen des Infragestellens der Einheitsideologie bei einer zunehmend globaleren Orientierung der Musiker und Hörer wurden die kulturellen Spannungen der Armeebands an die Oberfläche befördert, was schließlich zu ihrem endgültigen Verschwinden im Jahre 1979 beitrug (Regev/Seroussi 2004: 91/109). Bis dahin waren sie das einzige Sprungbrett für Musiker in eine professionelle Musikerkarriere.<sup>2</sup> Die ehemaligen Armeebandmitglieder, und das war die wichtigste Voraussetzung für eine Karriere, hatten jedoch ihre *Israeliness* unter Beweis gestellt und galten nun in der Gesellschaft als glaubwürdig.

### **Das Phänomen der *Rockization of Israel and Israelization of Rock***

Den Musikern, welche die LZ als Sprungbrett für eine Musikerkarriere nutzten, wird für die rasche Verbreitung des Rock heute eine Schlüsselrolle zugestanden. Hatten sie in der Armee noch in der ideologischen Form des kollektiven Wir gesungen, prägten sie fortan einen individualisierten Stil in der Ich-Form. Eine Zeit lang sangen sie sogar in den Fremdsprachen ihrer Vorbilder (vorwiegend Englisch). Die neue Einstellung der Musiker zur Globalisierung, Verwestlichung oder *Rockization* musikalischer Kultur (mit bewusster Abgrenzung von Pop und SLI trotz der inneren Verpflichtung zur *Israeliness*) subsumieren Regev und Seroussi unter dem Terminus der *globalized Israeliness* (ebd.: 16). Für das musikalische Schaffen der neuen Rockmusiker bedeutete dies, einen *israelisierten* Rockstil zu finden, der von den Zuhörern als authentisch wahrgenommen wurde (*Israelization of Rock*). Erfolg hatten folglich jene Bands, deren nun wieder in Hebräisch gesungenen Songs meist humorvoll auf Probleme des israelischen Alltags anspielten.

---

2 Noch heute können in dem kleinen Land nur wenige Musiker ausschließlich von dieser Beschäftigung leben, was u.a. zu einer hohen Auftrittsfrequenz und Musikerfluktuation in den Bands führt.

## 2. Biografische Eckdaten und musikalisches Schaffen im Leben Meir Ariels

Erst im Alter von 45 Jahren, d.h. in den letzten elf Jahren seines Lebens, hat Meir Ariel sein Hobby, Lieder zu komponieren, zu seinem Beruf gemacht (Interview T. Ariel, 27.5.2008). Als Sohn russischer Einwanderer wurde Ariel am 2. März 1942 im Kibbuz Mishmarot in Palästina geboren. Dort lebte er, von einer eineinhalbjährigen Unterbrechung für einen Amerikaaufenthalt abgesehen, bis zum Jahre 1987. In dieser russisch-jiddischen Sphäre der Einwanderungsgesellschaft erlernte Meir Ariel schon früh die Instrumente Flöte, Akkordeon und später auch Akustik-Gitarre, die zu seinem Hauptinstrument wurde. Mit seinem Freund Shalom Hanoch, der in den 1980er Jahren der erfolgreichste Rockmusiker Israels war, komponierte er als Jugendlicher Lieder für das Kibbuzensemble *Mishmaron* und verwarf sein Abitur, um ein Theaterstück für die Abschlussfeier seiner Klasse zu schreiben (Interview A. Ariel, 18.1.2010). Im Gespann Hanoch-Ariel galt Meir Ariel eher als ›Texter‹ denn als Komponist. Dieser Umstand begründet die hier gewählte Textbezogenheit der Analyse. Aus der Zeit im Kibbuz stammt das berühmte Lied *Agadat Desche* (Eine Rasengeschichte). Das Lied wurde von vielen Musikern neu eingespielt und gilt als die israelische Kibbuzhymne schlechthin.

Im Sechstagekrieg 1967 diente Ariel als Soldat in der Fallschirmspringerbrigade, welche an der »Befreiung« oder in Ariels Worten an der »Besetzung« Jerusalems maßgeblich beteiligt war. Wenige Wochen nach dem Krieg veröffentlichte Ariel sein erstes Mini-Album. Weil er sich auf dem Cover als Soldat (Fallschirmjäger) ablichten ließ, haftete ihm der sehr ungeliebte Spitzname »Der singende Fallschirmjäger« an.<sup>3</sup> Trotz der Aufmerksamkeit und des Erfolges, die für Ariel in dieser Zeit die wichtigsten Anliegen waren, beschloss er, den musikalischen Weg nicht weiter zu verfolgen (vgl. dazu den Film *Massa haBchilot shel Meir Ariel*; Sela 1987). 1968 ging er für ein Filmstudium in die USA. Nach eineinhalb Jahren, in denen er mehr dichtete als studierte, kehrte Ariel 1970 nach Israel zurück, im Rucksack die starke Neigung zum amerikanischen Folk-Rock und die Liebe zu seinem Vorbild Bob Dylan. Ariel verdiente kurzzeitig als Produktionsassistent in der Filmbranche und in einem Werbebüro in Tel Aviv sein Geld, kehrte aber bald nach Mishmarot zurück. Dort arbeitete er vorwiegend und gern in der Landwirt-

---

3 Vgl. dazu Kutner (o.A.), wo es heißt: »Unterdessen merkte Ariel, dass er das Image des ›singenden Fallschirmjägers‹ nicht loswerden würde und begab sich in die USA«.

schaft (Interview S. Ariel, 11.5.2008). Es ist vor allem seinem Freund Dori Ben-Zeev zu verdanken, dass Ariel sich wieder intensiver der Songkomposition widmete, zunächst 1973 anlässlich der Feier zum 40. Jahrestag des Kibbuz Mishmarot (Interview D. Ben-Zeev, 11.5.2008). Im selben Jahr diente Ariel mit Dori Ben-Zeev im Jom Kippur Krieg als Soldat in einer Panzerbrigade am Suezkanal, wo er auch zahlreiche Lieder schrieb (ebd). Einige davon spielte er bereits im Jahre 1974 ein. Noch bevor er 1978, nun mit einem ersten Album, an die Öffentlichkeit trat und seine eigene Solokarriere begann, hatte er bereits zahlreiche, z.T. sehr erfolgreiche Lieder für andere befreundete Musiker und Bands geschrieben. Darunter waren Lieder für Shalom Hanoch, Tiki Dayan, Gidi Gov, Yehudith Ravitz, Natan Cohen, Oshik Levi und Mati Caspi, um nur die namhaftesten von ihnen zu erwähnen. Neben seiner regulären Arbeit im Kibbuz und der Komposition gab Meir Ariel bereits regelmäßig kleine Solokonzerte vor Soldaten, in Kibbuzim und kleinen Bars. Diese Auftritte an jenen unscheinbaren Orten, die Ariel Zeit seines Lebens frequentierte, machten ihn zum Troubadour des Landes. Größere Auftritte waren eher die Ausnahme. An dieser Stelle sind die beinahe wöchentlichen Auftritte in Kasernen hervorzuheben, die er mit seinem Freund, dem Gitarristen Yehuda Eder, absolvierte (Interview Y. Eder, 21.5.2008). Erst 1987, als Ariel mit seiner Frau und seinen drei Kindern in die Metropole Tel Aviv am Mittelmeer zog, hatte er sich endgültig dafür entschieden, seine ehemals als Hobby bezeichnete Tätigkeit zum Beruf zu machen. Weil er aus dem Kibbuz kein Geld mitnehmen konnte und in Tel Aviv für seine fünfköpfige Familie eine große Wohnung mieten musste, blieb die finanzielle Situation weiterhin eingeschränkt. Der Umzug nach Tel Aviv gab Ariel aber einen bedeutenden Kreativitätsschub. Hatte Ariel bis 1987 eine EP und zwei Alben veröffentlicht, so folgten noch im selben Jahr sein erstes Liederbuch und die außergewöhnliche Konzertreise *Massa haBchiroth shel Meir Ariel* (Wahlkampagne von Meir Ariel), die 1987 als Film, eine Art kritisches musikalisches ›Roadmovie‹, im Eigenvertrieb erfolgreich abgesetzt wurde. Die Idee, welche diesem ›Wahlkampf‹ zugrunde lag, ist folgende: Die von »Meir ›Trauma‹ Ariel« geleitete, zu dieser Gelegenheit gegründete Band *Charisma* unternahm eine zweiwöchige Konzertreise vom Norden in den Süden des Landes. Auf diese Weise mit Kleinbussen das Land zu erkunden, erwies sich als eine außergewöhnliche Erfahrung für die Musiker und ließ sie an ihre Vorbilder in den Vereinigten Staaten denken (Interview Y. Eder, 21.5.2008). Die Tour wurde bewusst in die Zeit des realen politischen Wahlkampfes gelegt und hatte u.a. zum Ziel, auf die üblichen Missstände (falsche Versprechungen, Korruption etc.) in der Politik hinzuweisen. Mit selbst gemachten Wahlplakaten und Reden wollten die Musiker das Publi-

kum aufklären, doch in der Rückschau erkennt Ariel, dass das Publikum auf den öffentlichen Plätzen den Sinn und die Ironie der Veranstaltungen selten verstand und somit der erhoffte ›große Durchbruch‹ ausblieb.

Als ursprünglich säkularer Jude näherte sich Meir Ariel im Alter zunehmend der Orthopraxis jüdischer Religion an. Wenn er danach gefragt wurde, machte er seine Überzeugungen und Zweifel in Medien oder auch in einem öffentlichen Brief an einen Rabbiner bekannt.<sup>4</sup> Meir Ariel studierte lange Jahre als Autodidakt die klassische jüdische Literatur wie Bibel, Talmud, Schulchan Aruch, aber auch chassidische Geschichten, Kabbala und den Sohar (Interview D. Ben-Zeev, 11.5.2008). An Ariels Tel Aviver Zeit und die regelmäßigen großen Feste am scherzhaft sogenannten ›Rabbinerhof Meir Ariel‹ (ebd.) anlässlich der religiösen Feiertage erinnern sich seine Freunde noch heute. Immer wieder erwähnen sie die Laubhüttenfeste (hebr. *Sukkot*) und die wöchentlichen Treffen, bei denen sie über den Wochenabschnitt der Tora debattierten. Die Kerngruppe, die Ariel bereits im Kibbuz Mishmarot gegründet hatte, trifft sich noch heute regelmäßig zu Diskussionen (Interview S. Ariel, 11.5.2008). Trotz seiner positiven Haltung zur Religion konnte Ariel sich nie dazu entschließen, in eine reguläre Gemeinde einzutreten.

Im Alter von 57 Jahren zog Meir Ariel in die Kleinstadt Pardes Hanna-Karkur in die Nähe seines Heimatkibbuz. Dort infizierte er sich noch im selben Jahr mit dem seltenen Mittelmeer-Zeckenfleckenfieber. Aufgrund des Fiebers ließ er sich zu einem befreundeten Arzt in das Tel Aviver Ichilov-Krankenhaus bringen. Eine falsche Diagnose und eine versäumte Antibiotikabehandlung führten zu seinem Tod am 18. Juli 1999. Auf seinem mit einer metallenen Harfe verzierten Grabstein steht das Liedzitat: »*Jazati lisch'of kizat Ruach*« (Ich bin mal eben Luft/Geist schnappen).

Heute, über ein Jahrzehnt nach seinem Tod, ist Meir Ariel bekannter denn je. Dies liegt von Anbeginn an seiner besonderen Sprache, an seiner kunstvoll verpackten und noch heute aktuellen Gesellschaftskritik, wie aus Folgendem ersichtlich wird.

### 3. Jerusalem aus Eisen

»Israel ist ein Land, das auf vielen Symbolen und Mythen aufgebaut wurde. Was könnte symbolischer sein als die Zerstörung des Mythos vom Sechs-

---

4 Vgl. dazu *Yedioth Ahronot* vom 5.6.1988 und 16.6.1989 (Überschrift: »Ich glaube an die Tora«), Ariels öffentlicher Brief an Rabbiner Elboim (Ariel 1991: X) bzw. den Film *Massa haBchirot schel Meir Ariel* (Sela 1987).

Tage-Krieg, dem nun der Kollaps des Mythos vom »Jerusalem aus Gold« folgt, dem Kriegssymbol in Liedform« (Avnery 2005).

Dieses Statement des Parlamentariers, Journalisten und Mitbegründers von *Gush Shalom* (»Friedensblock«) Uri Avnery<sup>5</sup> spielt bereits auf verschiedene Aspekte an, die für die Verortung des Arielschen Liedes »Jeruschalajim schel Barsel« (Jerusalem aus Eisen) von Interesse sind: moderne Mythen, Krieg und Musik. Allem voran steht hier das Lied »Jeruschalajim schel Sahaw« (Jerusalem aus Gold), das von der »First Lady of Israeli Song« (Ben-Nun/Avivi 2004) Naomi Shemer (1930-2004) um die Zeit des Sechstagekrieges anlässlich eines Preisausschreibens verfasst wurde. Ihr Lied gehört zum oben erwähnten Genre der *SLI*, in deren Tradition Shemer so häufig ihre Lieder verfasste. Wie Uri Avnery mit Recht hervorhebt, spielt das Lied für den »Mythos vom Sechs-Tage-Krieg« in Israel und heute auch in der Diaspora eine große Rolle.<sup>6</sup>

Etwa zwei Monate, nachdem »Jeruschalajim schel Sahaw« das erste Mal öffentlich gesungen wurde, und ca. einen Monat nach dem Sechstagekrieg (5.-10. Juni 1967), veröffentlichte Meir Ariel seine erste Schallplatte, eine EP mit dem Namen *Meir Ariel. Jeruschalajim schel Barsel. Kibbusch Jeruschalajim Juni 1967* (Meir Ariel. Jerusalem aus Eisen. Besetzung Jerusalems Juni 1967). Auf diesem Mini-Album finden sich vier Lieder, von denen drei anhand der musikalischen Gestaltung mühelos in die 1960er Jahre einzuordnen sind. Das erste Lied, das der EP ihren Namen gab und gleichzeitig das erste von Meir Ariel veröffentlichte Lied ist, nutzt Melodie und Thema des Shemerschen Liedes und ist eine explizite Reaktion darauf – ein answer song. Bereits der Titel macht deutlich, dass es sich um eine kritische Antithese handelt:

»Jerusalem aus Gold  
 und aus Kupfer und aus Licht,  
 könnte nicht für all deine Lieder  
 ich die Harfe sein?  
 [...]
 Wie vertrocknet die Wasserbrunnen sind,  
 der Marktplatz ist leer  
 und niemand besucht den Tempelberg

---

5 Avnery reagierte mit seinem Beitrag auf die Mitteilung, Naomi Shemers habe die Melodie des Liedes ohne Kenntlichmachung von einem baskischen Wiegenlied übernommen.

6 Zur umfänglichen Analyse und Wirkungsgeschichte dieses Liedes vgl. Gavriely-Nuri 2007.

in der Altstadt«<sup>7</sup>

(Naomi Shemer: »Jeruschalajim schel Sahaw« [Jerusalem aus Gold], 1967).

»Jerusalem aus Eisen  
und von Blei und von Ruß,  
forderten wir nicht Freiheit  
für deine Mauern?  
Das Regiment, gesteinigt, brach nach vorne  
einzig Blut und Rauch  
Und Mutter um Mutter  
kam in die Gemeinschaft der Kinderlosen«

(Meir Ariel: »Jeruschalajim schel Barsel« [Jerusalem aus Eisen], 1967).

Obgleich Ariels Version des Liedes alle formal-strukturellen Gemeinsamkeiten mit der Vorlage Shemers aufweist, können gravierende Unterschiede – neben der augenscheinlichsten Tatsache, dass die Altstadt und der Tempelberg keinesfalls und zu keiner Zeit verlassen waren – besonders anschaulich an der jeweiligen Perspektive des lyrischen Ichs illustriert werden. Bezieht sich Shemer (»niemand besucht den Tempelberg«) ausschließlich auf die zurückgekehrte jüdische Bevölkerung, so benutzt Ariel im bewussten Gegensatz dazu das Wir nicht nur aus nationaler, sondern vorwiegend aus teilnehmender Soldatenperspektive, die ihn als Insider kenntlich werden lässt. Aber nicht nur diese Perspektive, sondern die gesamte Atmosphäre ist eine vollkommen andere. Der »tiefen Finsternis« Jerusalems widmet Ariel seine erste Zeile; sie führt ein in dunkles Szenario. ›Sein‹ Jerusalem wird nicht wie bei Shemer von »klarer Luft, Pinienduft und Klang« gerahmt.

Ariels Version des Liedes wurde von einem Großteil der israelischen Gesellschaft als skandalös aufgenommen, doch nicht nur deshalb katapultierte sie den 25-jährigen Meir Ariel in das öffentliche Bewusstsein und machte ihn als Non-Konformisten bekannt.<sup>8</sup> Bereits in diesem ersten veröffentlichten Lied und vor dem Hintergrund, dass Ariel als Fallschirmjäger in Jerusalem und an der ›Befreiung‹ der Klagemauer beteiligt war, wird der Eindruck ge-

---

7 Sämtliche Übersetzungen aus dem Hebräischen: Felix Papenhagen.

8 Vgl. dazu bspw. Oren (1984: 11). Dort wird Ariel als schlampig-schrulliger Kibbuznik charakterisiert, der den Weg zum Journalisten, d.h. von seinem Kibbuz nach Tel Aviv auf sich nahm, um diesem zu sagen, dass er kein Interview mehr geben möchte. Später ist Ariel in den Schlagzeilen, weil er Haschisch konsumiert und anbaut. Als er dazu steht, wird er heftig als Außenseiter gerügt (vgl. Jarkoni 1990: o. Paginierung). Auch sein ungewöhnlicher, zwischen Bekenntnis und scharfer Kritik pendelnder Umgang mit der Religion wird immer wieder thematisiert (vgl. Matiah 1988: 12f. u. 22).

weckt, dass wir es in Bezug auf »Jeruschalajim schel Barsel« mit einer biografisch begründeten politischen Stellungnahme und gleichzeitigen Verarbeitung der Geschehnisse zu tun haben. Es wird klar, dass ein Ziel Ariels darin besteht, dem nur aus der Distanz möglichen, romantisch verklärten Panorama Shemers (Kupfer, Licht, Traum, Seraphenkuss) eine bis ins Äußerste realistische, innere und somit abschreckende Darstellung gegenüber zu stellen (Blei, Ruß, Blut, Rauch). Diesen Realismus erreicht er z.B. auch durch die Übernahme allgemein bekannter Orte wie Altstadt, Tempelberg, Klagemauer, Totes Meer usw. in der 6. Strophe. Besonders die Aufzählung dieser bekannten Orte hat für die Hörenden eine Wiedererkennungs- und emotionale Identifikationsfunktion.

Zur Textwirkung bleibt zu bemerken, dass Ariel durch die Übernahme des einheitlichen Strophe-Refrain-Schemas, in der Kombination mit seinem Text, der dem gesellschaftlichen Konsens vollkommen widerspricht, eine verwirrende Wirkung erzielt(e). Ariel wahrt die übliche stimmig-harmonische, in sich geschlossene Form der *SLI*. Seine Reime passt er, wie auch Shemer, dem Melodieverlauf an. Diesem selbst steht »unnatürlich« der Inhalt diametral entgegen, wodurch der Ariel'sche Überraschungs- und Verwirrungseffekt ein weiteres Mal verstärkt wird. »Jeruschalajim schel Barsel« präsentiert sich somit in einer traditionellen Form, die auch einen traditionellen, nämlich konformistischen Inhalt suggeriert. Folglich ist ein Zweck des Liedes für Ariel: Das unbemerkte bzw. getarnte Eindringen nonkonformistischen Liedinhaltes in das Bewusstsein der Hörer über die konformen gewohnten Wege.

#### **4. »Midrasch Jonati« – Traditionsliteratur und Gegenwart im Dialog**

Unter den eingangs erwähnten Themen des Ariel'schen Liederspektrums findet sich auch das Stichwort Religion. Ariel, obgleich im sozialistischen Kibbuz aufgewachsen, beschäftigte sich mit zunehmendem Alter vermehrt mit Schriften, Konzepten, Motiven, Ge- und Verboten der jüdischen Religion, die er auch in seinen Alltag integrierte. Das folgende Lied steht hier stellvertretend für eine Reihe von Liedern, welche eindeutig und umfänglich auf jüdische Religionsliteratur Bezug nehmen, diese mit der Gegenwart konfrontieren und somit neu kontextualisieren. Das Lied »Midrasch Jonati« ist das lauteste Lied Ariels und obgleich es auf seinem dritten Album *Jerokot* (1988) an exponierter erster Stelle steht, hat er es wohl aus Rücksicht vor religiösen Gefühlen des Publikums nie live gespielt. Das Verstehen des Tex-

tes wird durch die Lautstärke jedoch nicht verhindert, weder bei Ariel noch in der beinahe gesamten restlichen israelischen (Rock-)Musik.

Der Titel des Liedes weist bereits darauf hin, dass Ariel sein Lied an die antike Textgattung des Midrasch anlehnt, was säkulare israelische Zuhörer wenn nicht abgeschreckt, so doch zumindest verduzt haben dürfte. Ein Midrasch, abgeleitet vom Verb *darasch* (suchen, fragen), ist eigentlich ein konkretes Schriftwerk der Rabbinen, das homiletische (die Predigt betreffende) Auslegungen einzelner biblischer Bücher enthält. Diese Textform ist auf der einen Seite stark traditionsgebunden, doch andererseits offen für zeitgeschichtliche Einflüsse und somit auch immer Aktualisierung der Bibel, um der Gegenwartsbedeutung willen. Formal und auch im vorliegenden Beispiel werden die Auslegungen im Midrasch häufig Vers für Vers entlang der biblischen Vorlage entfaltet (Stemberger 1992: 232ff). Die biblische Vorlage stammt im vorliegenden Fall aus dem Hohelied (*Canticum Canticorum*) (Kutner 2010: 90).

Das Hohelied wiederum ist eine Sammlung von Liebesgedichten (-liedern), deren Autorschaft König Salomo zugeschrieben wird (Cant 1,1). In der jüdischen (und auch christlichen) Geschichte wird es traditionell als eine Allegorie verstanden, in der sich die Liebe Gottes zum Volk Israel (bzw. zu den Menschen) äußert (vgl. Schoville/Sperling 1971). Unter anderem weil der Gottesname an keiner Stelle des Buches erwähnt wird, wird das Hohelied in der Literaturwissenschaft vielfach als Sammlung profaner Liebeslieder interpretiert. Johann Gottfried Herder (1744-1803) ist als ein Begründer dieser Tradition besonders hervorzuheben.

Das vorliegende Lied Ariels ist von dem Vers einer unschuldigen Taube (hebr. Jona) in ihrem Versteck aus dem Hohelied inspiriert.

»Du, meine Taube in Felsenklüften,  
im Versteck an der Bergwand,  
lass mich schauen deine Gestalt,  
lass deine Stimme mich hören;  
denn deine Stimme ist süß,  
und deine Gestalt ist lieblich«

(Cant 2,14; Übersetzung aus der Zürcher Bibel).

Wie bereits die Rabbinen im Midrasch zum Hohelied (Hoheslied Rabba, HldR), der ungefähr ins 8.-9. Jahrhundert datiert wird, folgt Ariel wiederum den dortigen verschiedenen Interpretationen und kontextualisiert sie in der Gegenwart. Die Taube wird dort als das Volk Israel aufgefasst und ihre Stimme (Cant 2, 12/14) mal mit dem Loblied des Mose beim Auszug aus Ägypten (Ex 15,1), mal mit den Trompeten- und Sängerklingen anlässlich

der Fertigstellung des Tempels durch Salomo (2 Chr 5,13) in Verbindung gebracht (Wünsche 1993: 75f.). Die Trompetenklänge werden in HldR von Rabbi Meir hervorgehoben (ebd. 76). Ein Seitenblick auf die musikalische Gestaltung des Liedbeginns legt nahe, dass sich Ariel offenbar von seinem Namensvetter Rabbi Meir inspirieren ließ, auch wenn der ›Trompetenklang‹ in »Midrasch Jonati« durch Synthesizer generiert wird. Ariel versteht nun die Taube als Allegorie für das Volk Israel und er singt:

»Meine Taube wieder in Felsenklüften  
Furcht vorm Falken oben auf  
und im Versteck an der Bergwand zum Verderben  
der list'ge Schnabel auf«

(Meir Ariel: »Midrasch Jonati«, 1988).

Nicht wie im Hohelied selbst, doch wie im rabbinischen Midrasch, kommt bei Ariel die Angst vor einem Falken (von Wünsche [1993: 74] mit Habicht übersetzt), dem natürlichen Feind der Taube, hinzu. Die entsprechende Passage im Midrasch:

»R[abbi] Ismael hat gelehrt: Womit waren die Israeliten bei ihrem Auszuge aus Ägypten zu vergleichen? Mit einer Taube, welche vor dem Habicht floh, in einen Felsenritz kroch und da eine Schlange nistend fand. Sie wollte hinein, konnte aber nicht, weil drinnen noch die Schlange nistete, konnte aber auch nicht zurück, denn der Habicht stand draussen. Was that die Taube? Sie fing an zu jammern, lärmte mit den Flügeln, damit der Herr des Taubenschlags sie höre, herbeikomme und sie rette. So ging es auch den Israeliten am Meere, ins Meer konnten sie nicht treten, denn es war ihnen noch nicht gespalten, zurück konnten sie auch nicht, weil bereits Pharao heranrückte. Was thaten sie? Sie fürchteten sich sehr, schrien zum Ewigen und es ward ihnen geholfen« (Wünsche 1993: 74 f.).

Anhand dieser Parallelstelle wird bestätigt, dass die Taube<sup>9</sup> auch hier das bedrohte Volk Israel symbolisiert. Allerdings kommen bei Ariel zwei neue Perspektiven hinzu. Zum einen übernimmt die Taube in »Midrasch Jonati« keine apologetische, sondern eine undankbar heuchlerische Rolle, da sie explizit mit einem aufgerissenen listig-krummen Schnabel versehen wird. Der Grund für die Heimtücke und List der Taube ist einerseits Bedrängnis und Angst vor dem anrückenden Pharao, der hier für die arabischen Länder steht, die Israel umgeben. Andererseits verweist die moderne Doppeldeutigkeit des Wortes *Nez* (Falke) ebenso kritisch und aufschlussreich auch auf die »Aggressionspolitiker« bzw. »politisch-militärisch Radikalen« der eige-

9 Die Taube steht bereits biblisch stellvertretend für Israel in Psalm 74,19.

nen Reihen (Lavy 1995: 261). Der Falke steht hier für die politischen und religiösen Hardliner und Kriegstreiber, die sowohl im Aus- als auch im Inland sitzen. Anhand des listigen Schnabels wird also nicht ent-, sondern beschuldigt und die Gespaltenheit der Bevölkerung den Falken gegenüber kritisiert. Mit eindrücklichem Rekurs auf die jüdische Leidensgeschichte und mit Hinblick auf die Landbesetzungspolitik der eigenen Regierung beschwört er dann auch überdeutlich:

»Und wir waren schon im Ofen,  
jetzt in der Bratpfanne,  
labern achtbar schwarz,  
explodieren ein wenig,  
verbrennen fast,  
langsam geläutert.

[...]

Weckt nicht auf und rüttelt nicht wach  
einen Hass, der nicht gewollt.

Macht nur weiter, ihr werdet es [das Land] ja doch nicht mehr zurückgeben,  
weder Rabbi, Minister noch Diplomat«

(Meir Ariel: »Midrasch Jonati«, 1988).

Die unerhörte Bitterkeit dieser Passagen liegt in der Wahl, doch vor allem in der provokanten Verschränkung der Thematiken. Als Erstes steht hier diese ›Chronik des Feuers‹.<sup>10</sup> Sie weist weit über eine Brenzligkeit der Situation hinaus und reiht die politische Gegenwart der jüdischen Israelis in eine fragwürdige Läuterungschronologie, die von der Schoa über den sprichwörtlichen israelischen Sarkasmus zu den heutigen Selbstmordattentaten reicht. Es hat wohl mit dieser, im Nachhinein möglicherweise als pietätlos beurteilten Passage zu tun oder auch mit der Angst vor möglichen Reaktionen, dass Ariel das Lied nie live gesungen hat.

Mit »Midrasch Jonati« gewährt uns Meir Ariel einerseits klare Einblicke in seine kritische Einschätzung des politischen und religiösen Establishments, andererseits zeigt es Ariels intensive Beschäftigung und kenntnisreiche Auseinandersetzung mit Texten rabbinisch-jüdischer Tradition. Die gesamte 11. Strophe beschäftigt sich bspw. mit der rabbinischen Diskussion um die Durchführung des Schabbatjahres. Untypisch, vor allem mit Blick auf das Feld populärer Musik, ist hier folglich die durchgehaltene, überaus starke

---

10 Eine Anregung zu dieser Passage wäre ebenfalls im Hohelied zu finden (Cant 8,6), doch geht es dort um das Feuer der Liebe und nicht um Antisemitismus. Des Weiteren ist hier der lodernde Feuerofen aus Daniel 3 zu nennen.

Fokussierung religiöser Argumentations- und Sichtweisen, die sich in der Titelgabe spiegelt. Aufgrund der für Ariel ungewöhnlich gewaltigen, im Sinne von Aufmerksamkeit suchenden, und einschüchternden musikalischen wie vokalen Gestaltung des vorliegenden Liedes nimmt es im Gesamtwerk eine herausragende Stellung ein.<sup>11</sup> Die einzelnen Facetten der aufgeworfenen Probleme sind noch heute, bspw. in Hörfunk und Printmedien, derart präsent, dass sie alle Mitglieder der Gesellschaft ansprechen dürften. Das bewusste Nicht-Fokussieren auf arabische und deshalb für feindlich gehaltene Standpunkte in diesem Lied ist offenbar einer Perspektive der Selbstreflexion geschuldet, welche die Fehlerhaftigkeit des eigenen (israelisch-jüdischen) Handelns aufzudecken sucht. Lang geprägte, im kollektiven Gedächtnis perpetuierte Opferrollen, hier veranschaulicht durch das midraschische Bild der Flucht vor dem Pharao aus Ägypten (s.o.), werden im Lied durch zahlreiche Provokationen erschüttert. Zum literarischen Stichwort Midrasch lässt sich abschließend sagen, dass Ariels »Midrasch Jonati« natürlich kein Midrasch im geläufigen Sinne ist. Vielmehr verschmilzt darin ein Kenntnisreichtum besonders der orthopraktischen Aspekte der jüdischen Religion mit einer kritischen Lesart zu einer kreativen Kunstschöpfung. Demgemäß zeigt das Produkt, dass sich der Künstler bewusst in (s)einer Geschichte/Tradition verortet, um gleichzeitig mit Inhalten dieser Tradition, nicht aber mit der Religion selbst zu brechen.

## 5. Resümee

»Seitdem du gegangen, wächst hier das Dunkel,  
doch dein Licht scheint noch immer.

[...]

Welten der Ruhe, Pardes Hannah-Karkur,  
ein Eukalyptus im Wind, pfeift den kanaanäischen Blues«

(Ehud Banai: »Blues Cna'ani«, 2004).

Bereits mit Meir Ariels erstem Lied »Jeruschalajim schel Barsel«, einem Protestlied mit Wiegenliedmelodie, stellt Ariel unter Beweis, dass er sich künstlerisch in der traditionellen Form des *SLI*-Genres auszudrücken vermochte. Das war überhaupt, wie oben gezeigt, ein wesentliches Kriterium,

---

11 Das Stichwort der vokalen Gestaltung lässt auf ein wichtiges Charakteristikum Ariel'scher Darbietung im Allgemeinen verweisen. In allen Liedern Ariels scheint die Verständlichkeit seiner unausgebildeten Stimme von höchster Priorität, d.h. sie tritt nie hinter die Musik zurück.

seine *Israeliness* unter Beweis zu stellen und als Musiker wahrgenommen zu werden. Inhaltlich jedoch steht seine Version des Liedes dem vom Genre zu erwartenden Inhalt und dem gesellschaftlichen Konsens diametral gegenüber, eine ›Strategie‹, die er noch mehrmals verwendete. Ariel versteht es, hier mit diplomatischem Geschick eine traditionelle Form für seine aufklärende und kritische Botschaft zu gebrauchen und weist direkt auf das kriegerische Blutvergießen, das aus einer gänzlich starren ideologischen Haltung erwachsen kann. Mit dem Wissen, dass Ariel an der Besetzung Jerusalems selbst teilgenommen hat, verstärkt sich noch heute die Wirkung des Liedes. Diese biografische Information trug sicher dazu bei, dass seine Aussage, seine Person und Musik von der israelischen Öffentlichkeit ernst genommen wurden und sein stetiges Kratzen am Glanz der israelischen Armee toleriert wurde.

In der israelischen Musikkultur wählte Ariel seinen Platz selbst ›zwischen den Stühlen‹. Er war häufig unter den Ersten, die mit ›neuen‹ Stilen und Ausdrucksformen wie Rock, Blues, Chanson, Live-Improvisation, Reggae und Rap flirteten. Folglich war Meir Ariel ein Vorreiter auf verschiedenen Wellen, von denen er absprang, bevor sie in eine Hauptströmung mündeten. Seine Vorbildwirkung auf die Musikschaaffenden der Gegenwart ist enorm und gründet auf seiner dezidierten Positionierung als Liedermacher und seinen besonderen Umgang mit der Sprache<sup>12</sup> und weitaus weniger auf sein musikalisches Können, das er selbst gering schätzte.

Sowohl vom Publikum als auch von den Medien wurde Ariels Arbeit, obwohl sie häufig polarisierte, fast ausschließlich wohlwollend aufgenommen (Sheffy 1989: 92f). In den Hitlisten schaffte es der Liedermacher, der auch als einer der Wegbereiter des Rock in Israel gilt, mehrere Male auf die ersten Plätze und gewann goldene Schallplatten und CDs. Einen noch größeren Erfolg konnten zuweilen seine Kompositionen für andere Künstlerkollegen verbuchen. Zum Leid Ariels wurde seine künstlerische Arbeit mehrfach und über Jahre hinweg von negativen Schlagzeilen zu seiner Person überschattet. Weil Meir Ariel mehrmals wegen privaten Cannabisanbaus zu Geldstrafen und gemeinnütziger Arbeit verurteilt wurde, war er gelegentlich zu öffentlichen Stellungnahmen gezwungen (Mor 1992: 12). In diesem Zusammenhang hatte Ariel eine selbstverschuldete, doch in ihrem Ausmaß überaus starke Medienkampagne zu parieren, die trotz seiner ausführlichen schriftlichen Entschuldigung beinahe vernichtend wirken sollte. Als Anlass dienten

---

12 In zahlreichen Interviews wurde Ariels kurioser Umgang mit der hebräischen Sprache hervorgehoben. Der Literaturwissenschaftler Nissim Calderon verwies hier auf Wortschöpfungen Ariels und überraschendes Vermischen von Slang mit biblischem Hebräisch und Neuhebräisch (Interview Calderon 14.1.2010).

zweifellos homophobe Äußerungen Ariels in einem Interview mit der Zeitung *Yedioth Ahronot* (Cohen 1998: 8f).

Seit dem Tode Meir Ariels finden jährliche Erinnerungskonzerte statt. Alle bekannten Rock- und PopmusikerInnen Israels waren schon dabei, interpretierten Ariels Lieder oder Neudichtungen wie bspw. den »Kanaanäischen Blues« von Ehud Banai (2004). Da die Zuschauerzahlen so stark angewachsen sind – Ariel selbst spielte zu seinen Lebzeiten nicht selten vor nur 10-15 Personen –, finden die Konzerte mittlerweile im ausverkauften Amphitheater Caesarea statt, einem Veranstaltungsort, der über 5000 Personen fasst und als Meilenstein in jeder israelischen Künstlerkarriere gilt.

## Literatur

- Ariel, Meir (1991). *Neschel haNachasch*. Tel Aviv: o.A. (Hebr.).
- Avnery, Uri (2005). »Ein Mythos stirbt: Jeruschalajim schel Sahaw.« In: *Hagalil*, <http://www.hagalil.com/archiv/2005/05/shemer.htm>, Zugriff: 28.4.2011.
- Ben-Nun, Sagui / Avivi, Gidi (2004). »Naomi Shemer: First Lady of Israeli Song.« In: *Haaretz*, <http://www.haaretz.com/print-edition/news/naomi-shemer-first-lady-of-israeli-song-1.126436>, Zugriff: 28.4.2011.
- Cohen, Zachy (1998). »Meir Ariel außer Rand und Band.« In: *Yedioth Ahronot* vom 12.8., S. 8f.
- Gavriely-Nuri, Dalia (2007). »The Social Construction of ›Jerusalem of Gold‹ as Israel's Unofficial National Anthem.« In: *Israel Studies* 12:2, S. 104-120.
- Jarkoni, Yoram (1990). »Der Sänger Meir Ariel ist verdächtig, weil er Haschisch in seinem Garten anbaute.« In: *Yedioth Ahronot* vom 7.6., ohne Paginierung.
- Kirchenrat d. Kantons Zürich (Hg.) (1996). *Zürcher Bibel*. Zürich: Verlag der Zürcher Bibel.
- Kutner, Yoav (Hg.) (2010). *Meir Ariel. All The Songs*. Kinneret: Dvir (Hebr.).
- Lavy, Jaacov (1995). *Langenscheidts Taschenwörterbuch der Hebräischen und Deutschen Sprache*. Berlin: Langenscheidt.
- Matiah, Avishai (1988). »Mit dem Kopf nach dort.« In: *Yedioth Ahronot* vom 6.5., S. 12f. u. 22.
- Mor, Itan (1992). »6 Monate gemeinnützige Arbeit für den Sänger Meir Ariel.« In: *Yedioth Ahronot* vom 1.5., S. 12.
- Oren, Amos (1984). »Der Sänger und Kibbuznik Meir Ariel lässt sein zweites Album *Ugluji Ajnajim* für sich sprechen...« In: *Yedioth Ahronot* vom 6.7., S. 11.
- Papenhagen, Felix (2009). *Meir Ariel (1942-1999). Zum Wesen, Leben und Werk eines israelischen Liedermachers*. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Albert-Ludwigs-Universität Freiburg/Br.
- Regev, Motti / Seroussi, Edwin (2004). *Popular Music and National Culture in Israel*. Berkeley: University of California Press.
- Schoville, Keith Norman / Sperling, S. David (1971). »Song of Songs.« In: *Encyclopaedia Judaica*. Bd. 15. Hg. v. Cecil Roth. Jerusalem: Keter, Sp. 144-152.
- Sheffy, Rakefet (1989). »Poetikentwicklung des israelischen Liedschaffens am Anfang der Siebziger Jahre.« In: *Lyric Poetry and the Lyrics of Pop. The Israeli Po-*

*pular Song as a Cultural System and a Literary Genre*. Hg. v. Ziva Ben-Porat. Tel Aviv: Hakibbuz hame'uchad, S. 76-98 (Hebr.).

Stemberger, Günter (1992). *Einleitung in Talmud und Midrasch*. München: C.H. Beck.

Wünsche, August (Hg.) (1993). *Der Midrasch Schir Ha-Schirim*. Hildesheim: Olms.

## Interviews durchgeführt von Felix Papenhagen

Interview mit Yoav Kutner (Radiomoderator, Journalist) am 28.5.2008.

Interview mit Tirzah Ariel (Witwe Meir Ariels) am 27.5.2008.

Interview mit Aja Ariel (Schwester Meir Ariels) am 18.1.2010.

Interview mit Shiraz Ariel Drori (Tochter Meir Ariels) am 11.5.2008.

Interview mit Dori Ben-Zeev (Radiomoderator, Freund Meir Ariels) am 11.5.2008.

Interview mit Yehuda Eder (Musiker, Freund Meir Ariels) am 21.5.2008.

Interview mit Prof. Dr. Nissim Calderon (Literaturwissenschaftler) am 14.1.2010.

## Sonstige Quellen

Kutner, Yoav (o. A.). Beitrag zu Meir Ariel in der Internetdatenbank israelischer Künstler *Mooma*. In: *Mooma*, <http://mooma.keshet-tv.com/Biography.asp?ArtistId=1161>, Zugriff: 29.4.2011 (Hebr.).

Meran, Daniel (1998). Radiointerview mit Meir Ariel am 6.8.1998 in Tel Aviv, *Jarkonstr.* 70 (Hebr.); online unter: <http://meirariel.org.il/articles/interview-01.htm>, Zugriff: 22.5.2008.

Sela, Ido (Regie) (1987). *Massa haBchiroth schel Meir Ariel*. Film (Hebr.).

## Diskographie

Ariel, Meir (1967). »Jeruschalajim schel Barsel.« Auf: *Jeruschalajim schel Barsel. Kibbusch Jeruschalajim Juni 1967*. EP. Hed Artzi BMN 564.

Ariel, Meir (1988). »Midrasch Jonati.« Auf: *Jerokot / Yellow Blue*. LP. NMC 460077-2.

Banai, Ehud (2004). »Blues Cna'ani.« Auf: *Anneh Lee*. LP. NMC 20680-2.

Nathan, Shuli (1967). »Jeruschalajim schel Sahaw.« Auf: *Jeruschalajim schel Sahaw – Shuli Nathan beschirej Naomi Shemer*. Hed Artzi BMN-S54.

## Abstract

Within the field of popular music singer-songwriters can be understood as sensitive seismographs for societal circumstances. In this way the Israeli singer-songwriter Meir Ariel (1942-1999) is here conceived as an adequate mirror, that depicts a broader picture of perceptions and conceptions of certain aspects in Israeli everyday life. His presumably growing degree of popularity and esteem seems to legitimate this point of view.

Beside a short overview of some socio-historical conditions and some biographical information, this paper focuses on the analysis and interpretation of two songs. The first is his answer song »Jerushalajim shel barzel« (Jerusalem of Iron), a criticism of the extremely successful propagandistic song by Naomi Shemer »Jerushalajim shel sahav« (Jerusalem of Gold). The second song »Midrash Jonati« exemplifies Ariel's deep knowledge and creative handling of religious issues, outstanding in Israeli Popular music.