

Michael Haas
Die Musik der Fremde

Michael Haas

Die Musik der Fremde

Komponisten im Exil

Aus dem Englischen übersetzt
von Susanne Held

Reclam

Titel der Originalausgabe: Music of Exile.
The Untold Story of the Composers Who Fled Hitler.
Yale University Press 2023.

Der Verlag behält sich die Verwertung der urheberrechtlich
geschützten Inhalte dieses Werkes für Zwecke des
Text- und Data-Minings nach § 44b UrhG ausdrücklich vor.
Jegliche unbefugte Nutzung ist ausgeschlossen.

2025 Philipp Reclam jun. Verlag GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
info@reclam.de

© 2023 by Michael Haas
Originally published by Yale University Press

Druck und buchbinderische Verarbeitung:
Friedrich Pustet GmbH & Co. KG,
Gutenbergstraße 8, 93051 Regensburg
Printed in Germany 2025

RECLAM ist eine eingetragene Marke
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-011501-5
reclam.de



Dieses Buch ist dem Gründungsteam des Exilarte Zentrums an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien gewidmet sowie meinen Kolleginnen und Kollegen Professor Gerold Gruber, Dr. Ulrike Anton, Katharina Reischl, Nobuko Nakamura, Lucia Lajčáková, und Ulrike Sych, der Präsidentin der Universität, die es ermöglichen konnte. Ich schließe auch Geraldine Auerbach mit ein, die ehemalige Direktorin und Gründerin des Jüdischen Musikinstituts der Londoner Universität, der ich zu großem Dank verpflichtet bin.

Inhalt

Vorwort	9
Einführung	17
1 Der »Hanswurst« des Unheils	28
Überblick über die naheliegenden Optionen	36
Schweiz, Frankreich, Spanien, Portugal, die Niederlande und Skandinavien	46
Großbritannien, Kanada und Australien	58
Wenn Europa nicht weit genug weg war	64
2 Exil in Deutschland	67
<i>Von jüdischem Schicksal</i> : Der Komponist Richard Fuchs und der Jüdische Kulturbund	67
Jenseits von Berlin: Der Kulturbund, Karlsruhe und Richard Fuchs	78
3 Exil in Deutschland – Innere Emigration	97
Die Opportunisten	103
Die Kompromittierten	125
Passiver Widerstand	139
Karl Amadeus Hartmann: Aktiver Widerstand	153
4 Musik des Widerstands	164
Widerstand wogegen?	166
Die Lager	170
Theresienstadt	181
Der verborgene Widerstand von Wilhelm Rettich	195
Kampflieder und die Erinnerung an ein besseres Deutschland	198
5 Kurt Weill und die Musik der Integration	210
Eine europäische Vorstellung von Amerika	215
Kurt Weills Amerikanisierung in England	218
<i>Johnny Johnson</i>	220
Maxwell Anderson und <i>Knickerbocker Holiday</i>	224
Die großen Erfolge: <i>Lady in the Dark</i> und <i>One Touch of Venus</i>	230

Sozialdidaktisches Theater in Amerika	
im Unterschied zum Lehrstück in Berlin	236
Weills amerikanischer »Flop«: <i>The Firebrand of Florence</i>	239
Weills »Folk-Opern« <i>Down in the Valley</i> und <i>Street Scene</i>	241
Der Prototyp des »Konzept-Musicals«:	
Kurt Weills <i>Love Life</i>	250
<i>Lost in the Stars</i> – Weills letztes Musical	255
Franz Waxman	260
6 Die Musik innerer Rückkehr	263
Robert Fürstenthals Rückkehr in ein Wien, das es nie gab	264
Walter Arlen: Ein Komponist des Trauerns	269
Hanns Eisler: »Kunst als Erinnerung«	277
Rückkehr zur Symphonie	282
7 Fallstudie: Hans Winterberg und seine musikalische	
Rückkehr nach Böhmen	302
8 »Hitler hat uns zu Juden gemacht« – Israel im Exil	325
Musik und politisches Judentum im Exil	332
Die verlorenen Söhne	348
Die Kinder des Exils	370
9 Die Missionare	382
Österreichisch-deutsche Neue Musik an entfernten Orten	391
Die Zweite Wiener Schule in China	392
Die Sowjetunion und Philip Herschkowitz	399
Lateinamerika und Guillermo Graetzer	402
Unbeantwortete Fragen – Flucht nach Japan,	
auf die Philippinen, nach Indien und Afrika	409
Lässt sich aus all dem eine Schlussfolgerung ziehen?	418
Anmerkungen	422
Auswahlbibliographie	441
Ausgewählte, die Erfahrung des Exils reflektierende	
Memoiren und Romane	446
Ausgewählte Websites	446
Abbildungsverzeichnis	448

Vorwort

Trautwein hatte geglaubt, das Exil zu kennen. Das war ein Irrtum. [...] Er begriff, dass er bisher immer nur Einzelheiten gesehen hatte, ein Nacheinander, ein Nebeneinander. Jetzt sah er in Einem die Größe und Erbärmlichkeit des Exils, seine Weite und Enge. Keine Schilderung, keine Erfahrung, kein Erlebnis vermochte diese Ganzheit des Exils, seine innere Wahrheit zu offenbaren; nur die Kunst.

Lion Feuchtwanger, *Exil*, 1940¹

In meinem vorigen Buch *Forbidden Music: The Jewish Composers Banned by the Nazis*, 2013 bei Yale University Press erschienen, befasste ich mich hauptsächlich mit musikalischen Entwicklungen in Deutschland und Österreich, an denen jüdische Komponisten nicht nur beteiligt waren, sondern in denen sie eine entscheidende Rolle spielten. Das Nachwort von *Forbidden Music* war ein Plädoyer für einen Ort, an dem die musikalischen Vermächtnisse derer, die ins Exil gezwungen wurden, geborgen, restauriert und letztlich dem Publikum zurückgegeben werden konnten, dem sie genommen worden waren. Mit der Gründung des Exilarte Forschungszentrums und Archivs für Verfolgte Musik an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien (der von Antonio Salieri im Jahr 1817 gegründeten Akademie) konnten wir einen solchen Aufbewahrungsort für die musikalischen Nachlässe von exilierten Musikern, Sängern, Interpreten, im Musikgeschäft tätigen Personen und vor allem Komponisten schaffen. Mit jedem Neuzugang kristallisierte sich eine neue Exilgeschichte heraus, häufig waren das Geschichten, die übersehen oder von früheren Experten auch einfach nicht berücksichtigt worden waren. Da so viele der wichtigsten musikalischen Nachlässe bereits in anderen Archiven gelandet waren, beschlossen wir, jeden musikalischen Nachlass aufzunehmen, ohne Ansehen der Gattung und des Profils der einzelnen Perso-

nen. Wir hatten das Glück, noch viele wichtige Namen zu finden, von denen man angenommen hätte, dass sie bereits in nationalen Bibliotheken oder zumindest in wichtigen Universitäts-sammlungen untergebracht sind: Hans Gál, Wilhelm Grosz, Walter Susskind, Georg Tintner, ja sogar noch Objekte aus dem Nachlass von Erich Korngold. Sie alle sind als Komponisten oder Dirigenten auf Tonträgern zahlreich vertreten. Doch gerade die Nachlässe von weniger prominenten Personen offenbarten häufig die wahren Kosten von Verlust und Exil. So wie nur jene Wenigen Hitler entkommen konnten, die Glück und Beziehungen, meist auch Verwandte und materielle Mittel im Ausland hatten, so schafften es auch nur einige Auserwählte, in ihren neuen Heimatländern erfolgreich Karriere zu machen. Wir meinen, ihre Geschichten zu kennen, weil wir für all das dankbar sind, was sie zum kulturellen Leben der Länder und Gemeinschaften beitrugen, die sie aufnahmen. Was häufig nicht berücksichtigt wurde, ist die Frage, welche Veränderungen notwendig waren, damit sie beruflich überleben konnten. Ein großer Teil dieser Geschichte ist die Geschichte der Musik in der Nachkriegszeit, das vorliegende Buch kann daher als eine Art Fortsetzung von *Forbidden Music* angesehen werden.

»Exil« ist ein bekannter Begriff, der zumeist für Schriftsteller und bildende Künstler angewandt wird. In jüngerer Zeit wurde er auch mit Komponisten und Musikern in Verbindung gebracht. Im Deutschen deckt der Begriff »Exilmusik« sämtliche Musik und alle Musiker ab, die von den Nationalsozialisten verfolgt und mit Zensur belegt wurden. Eigentlich ist der Begriff ungenau, denn es wurden damit auch Komponisten bezeichnet, die nie im Exil waren, so etwa Franz Schreker oder gar Felix Mendelssohn; er kann auch nicht für Komponisten oder Musiker verwendet werden, die in Konzentrationslagern der Nationalsozialisten ermordet wurden, denn auch sie wurden ja nicht ins Exil geschickt, sondern deportiert und interniert. Exil ist ein Begriff, der es ermöglicht, ein breit gefächertes Genre zu klassifizieren, ohne das

NS-Wort »entartet« zu benutzen. Paradoxerweise stammt der Begriff »entartet« von dem zionistischen Arzt und Philosophen Max Nordau; er publizierte im Jahr 1892 einen Text mit dem Titel *Entartung*. Was die Nationalsozialisten verbannten und verfolgten, entzieht sich einer strengen Klassifizierung, denn es deckte alles ab von populärer Musik, Kabarett und Operette bis hin zu Kunstmusik, zur Avantgarde, zu Konzertwerken und Opern. Indem die nationalsozialistische Terminologie vermieden und stattdessen auf den euphemistischen Begriff »Exilmusik« ausgewichen wurde, verbannte man die Musik des Exils im engeren Sinn in ein immerwährendes Niemandsland. Sie wurde als von Exilanten komponierte Musik definiert, aber nur selten als »Exilmusik« analysiert.

Wenn es um Musik und Exil geht, dann kommt einem zu-
meist das 19. Jahrhundert in den Sinn; man denke nur an Chopin und Wagner. Ihr Identitätsgefühl war an eine bestimmte Vorstellung nationaler Selbstbestimmung gebunden. Die Idee, durch Musik in die Heimat zurückzukehren, war auch damals nicht neu. Im 19. Jahrhundert wurde jedoch die Vorstellung von »Heimat« häufig durch »Heimatland« ersetzt. Dieser Unterschied wird bei jeder Aufführung einer Polonaise oder Mazurka von Chopin ohrenfällig. Das ist Musik, die eher den Willen zum Widerstand als einen Verlust zum Ausdruck bringt. Doch der Wunsch nach nationaler Selbstbestimmung im 19. Jahrhundert, definiert durch homogene Gemeinschaften, die in Nationalstaaten zusammengefasst waren, ist etwas anderes als die Erfahrungen der Komponisten und Musiker, die gezwungen wurden, aus dem Europa der Nationalsozialisten zu fliehen. Die subversiven Nationalisten des 19. Jahrhunderts, die im Ausland lebten und sich gegen supranationale ausländische Herrscher zur Wehr setzten, waren mit den Musikern und Komponisten in der Mitte des 20. Jahrhunderts nicht vergleichbar, die unterdrückt wurden durch das, was sich für die Opfer als religiöse Verfolgung dar-

stellte, was jedoch die Unterdrücker als »rassische Säuberung« verstanden.

Ein politischer Flüchtling hat ein Bewusstsein von seiner Identität und seinem Heimatland, das sich von demjenigen eines jüdischen Komponisten oder Musikers unterscheidet, dem vermittelt wird, dass er nicht mehr zum nationalen Narrativ gehört – ja, dass er überhaupt nie dazugehört hat. Dieser verlogenen Vorstellung zu widersprechen und sich hartnäckig zu weigern, die eigene Heimat zu verlassen, käme einem Selbstmord gleich. Hieran erkennt man einen entscheidenden Unterschied: Der politische Exilant geht aus Gewissensgründen; der verfolgte Jude flieht vor dem Völkermord der »ethnischen Säuberung«. Der Schmerz und die Empörung darüber, dass man nicht zu den Gemeinschaften gehört, in denen man seit Generationen gelebt hat, ja dass man nie zu ihnen gehört hat, übersetzen sich häufig in ein umso stärker ausgeprägtes Bewusstsein der eigenen Rechte. Der Zorn über und die Aufarbeitung von Ungerechtigkeit fanden häufig ihren Niederschlag in Werken, die irgendwo weit weg im Ausland in der Schublade landeten. Diese Musik entspringt einem tiefen Bedürfnis, das eigene Geburtsrecht zum Ausdruck zu bringen, verbunden mit der Notwendigkeit, sich in neuen, komplexen Situationen zurechtzufinden, sowie der Verunsicherung durch die Konfrontation mit seltsamen neuen Sprachen. Es geht hier nicht nur um Musik, die von Exilanten komponiert wurde, sondern tatsächlich um Musik des Exils.

Als ich im kalifornischen San Diego den in Wien geborenen Komponisten Robert Fürstenthal² traf, stieß ich zum ersten Mal auf eine bislang unaufgelöste Diskrepanz zwischen der Musik, die von erfolgreichen Komponisten in ihren ehemaligen Heimatländern geschrieben wurde, und den ästhetischen und stilistischen Veränderungen, die in den Ländern erforderlich wurden, in denen sie Zuflucht fanden. Fürstenthal war vor seiner Ankunft in den USA im Jahr 1939 kein Komponist gewesen. Eine beiläufige Bemerkung, die er im Hinblick auf sein Bedürfnis

machte, sich in dieser Situation einer drohenden Vertreibung eine kulturelle Identität zu bewahren, war aufschlussreich. Zum ersten Mal wurde ich während meiner Tätigkeit als Musikkurator am Jüdischen Museum in Wien auf ihn aufmerksam, als ich Manuskriptkopien von der Hugo-Wolf-Gesellschaft in Empfang nahm. Deren Vertreter berichtete mir von einem amerikanischen Komponisten, der ursprünglich aus Wien stammte und ein so großer Bewunderer von Hugo Wolf war, dass seine Kompositionen – unter anderem Streichquartette, Kammermusik und Lieder – geradezu wie eine Erweiterung der Musik von Hugo Wolf selbst wirkten. Ich nahm an, es müsse sich um einen Komponisten handeln, der um 1870 oder vielleicht noch um 1880 geboren wurde, und war überrascht, als sich herausstellte, dass von Robert Fürstenthal die Rede war, einem 1920 in Wien geborenen, in San Diego lebenden Buchprüfer. Mehrere Jahre später, nachdem ich das Museum verlassen und mit dem Professor für Musiktheorie Gerold Gruber das Exilarte-Zentrum gegründet hatte, bot sich mir die Gelegenheit, Robert Fürstenthal und seine aus Wien stammende Ehefrau in San Diego zu treffen. Dort sagte er etwas, das meine Perspektive ganz unerwartet erhellte und möglicherweise für die Entstehung dieses Buches verantwortlich ist. Als er gefragt wurde, warum er in den zurückliegenden Jahrzehnten weiterhin in der Weise von Hugo Wolf, Gustav Mahler, Richard Strauss und Joseph Marx komponiert hatte, antwortete er: »Wenn ich komponiere, bin ich wieder in Wien.« Diese Vorstellung einer ›Rückkehr‹ aus neuen Heimatländern durch die Tätigkeit des Komponierens war der Funke, der im Lauf der Zeit eine ganze Reihe von Fragen und Paradoxien beleuchtete, die sich bei der Untersuchung anderer, renommierterer Komponisten ergeben hatten.

Fürstenthal war zu jung, um im Wien Mahlers und Wolfs gelebt zu haben. Doch in dieses Wien kehrte er zurück, wenn er komponierte. Orson Welles sagte einmal: »Der echte Liebhaber Wiens lebt von geborgten Erinnerungen. Mit einem bittersüßen

Anflug von Nostalgie erinnert er sich an Dinge, die er nie kannte. Das real existierende Wien ist die schönste Stadt auf der ganzen Welt. Aber das Wien, das es nie gab, ist die herrlichste Stadt aller Zeiten.«³ Oder, wie der Philosoph Ernst Bloch es formulierte: »Heimat ist etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war.«⁴

Dieses Buch befasst sich mit den Versuchen, die inneren Konflikte zu erforschen, die sich aus dem Verlust von Heimat und Identität ergeben; und das Bedürfnis nach Rückkehr und häufig auch Heilung, das musikalisch zum Ausdruck kommt. Natürlich wäre es eine viele Bände umfassende Aufgabe, jeden Komponisten oder Musiker zu behandeln, der vor Hitler und den Nationalsozialisten floh. Meine Auswahl der zu porträtierenden Komponisten und der Zusammenhänge, in denen sie lebten und arbeiteten, mag zufällig und subjektiv sein, doch hinter jeder einzelnen dieser Figuren – einige sind durchaus bekannt und etabliert, andere vollständig vergessen – stehen viele andere. Die für dieses Buch getroffene Auswahl soll nicht so sehr erschöpfend als vielmehr repräsentativ sein. Ich beabsichtige nicht, jeden bedeutenden Komponisten vorzustellen, der ins Exil gezwungen wurde; vielmehr möchte ich die unterschiedlichen Exilerfahrungen beschreiben, die sich dann auf verschiedene Personen anwenden lassen. Aus diesem Grund soll das Buch nicht als ein Komponistenlexikon gelesen werden, sondern vielmehr als eine Auswahl von Lebensläufen und Exilerfahrungen, aus denen sich weitere erschließen lassen. Da ich unterschiedliche Aspekte und Erfahrungen des Exils beschreibe, begegnet uns derselbe Komponist manchmal in verschiedenen Kapiteln. Wäre jeder Komponist einzeln behandelt worden, dann wäre aus diesem Buch eher ein Lexikon als eine Untersuchung unterschiedlicher Aspekte des musikalischen Exils geworden.

In meinen gut 40 Jahren als Aufnahmeproduzent hatte ich das Glück, einer Reihe von musikalisch Überlebenden zu begegnen, sie näher kennenzulernen und mit ihnen zu arbeiten. Wenn

ich mich im Folgenden nicht auf jede Analyse beziehe, die von zahllosen akademischen Kollegen erstellt wurde, dann geschieht das aus dem Grund, dass ich meine eigenen Schlussfolgerungen vorstelle, die auf meinen persönlichen Erfahrungen beruhen. Ich hatte das Glück, dass mein Berufsleben die Zusammenarbeit mit dieser Generation außerordentlicher Musiker, Interpreten und Komponisten mit sich brachte. Als Musikkurator am Jüdischen Museum Wien und später als Mitbegründer des Exilarte-Zentrums an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien (der vormaligen Musikakademie, an der so viele der in diesem Buch vorgestellten Personen studiert oder gelehrt haben) begegnete ich ihren Familien und hörte ihre Geschichten. Interviews, die viele Komponisten und Musiker deutschen und österreichischen Rundfunkanstalten gaben, enthielten zwangsläufig eine aufrichtigere Einschätzung ihrer individuellen Verlusterfahrungen. In Interviews, die für Medien- oder Oral-History-Projekte in neuen Heimatländern geführt wurden, betonten die Komponisten und Musiker eher ihre Dankbarkeit dafür, dass sie eine zweite Chance erhielten, auch wenn das bedeutete, dass sie verloren, was sie schon erreicht hatten. Dank dieser Interviews war es mir möglich, die diversen komplexen Kategorien und Erfahrungen zusammenzustellen und zu ordnen, die in diesem Buch vorgestellt werden.

Mein Dank gilt meinen in der Widmung erwähnten Kolleginnen und Kollegen sowie den vielen Personen, die meine Arbeit verfolgt haben, und den jungen Studentinnen und Studenten, die bewiesen haben, dass die Wiederherstellung dieser Vermächtnisse von Bedeutung ist. Tanya Tintner war eine enge Freundin und anspruchsvolle Herausgeberin. Sie hat viele der hier beschriebenen Umstände miterlebt, und ihre Rückmeldungen waren immer mehr als nur eine Korrektur von Rechtschreibung und Zeichensetzung. Doch auch andere Freundinnen und Freunde, die das Manuskript lasen und auf Tippfehler und Ungereimtheiten untersuchten, sollen nicht unerwähnt bleiben,

wie etwa Evelyn Chan und mein Nachbar, der mittlerweile emeritierte Professor Christopher Taylor. Außerdem bin ich dem Team von Julian Loos und Frazer Martin der Yale University Press außerordentlich dankbar, zusammen mit ihrem unschätzbaren Hauslektor Richard Mason. Vor allem jedoch gilt mein Dank den Familien, die die musikalischen Nachlässe ihrer Vorfahren in Kellern, auf Dachböden und unter Betten aufbewahrt haben, bis sie annehmen durften, endlich ein Archiv und Forschungszentrum gefunden zu haben, das die Vermächtnisse ihrer Eltern und Großeltern, die in verlorenen Heimatländern gearbeitet, musiziert und komponiert haben, verstehen und in Ehren halten konnte.

Michael Haas, Mai 2023

Einführung

Wissenschaftler mit dem Schwerpunkt »Musik zur Zeit Hitlers« bedienen sich häufig des Begriffs der »Inneren Emigration«. Die Formulierung prägte der Schriftsteller Frank Thiess¹ im August 1945 als Reaktion auf Thomas Mann, der die Jahre der NS-Diktatur in der Schweiz und den Vereinigten Staaten verbracht hatte. Thiess war zwar kein Anhänger der Nationalsozialisten, dennoch hatte er sich entschieden, in Deutschland zu bleiben. Bei Musikern bezieht sich der Begriff in der Regel auf Komponisten, die ihre Werke entweder im von den Nationalsozialisten besetzten Europa nicht zur Aufführung freigaben, wie beispielsweise Karl Amadeus Hartmann, oder die wie Walter Braunfels in selbstgewählter Isolation lebten. Es gab Komponisten wie Max Buting, Felix Petyrek oder Eduard Erdmann, die nicht mit Hitler sympathisierten, sich jedoch gezwungen sahen, in die NSDAP einzutreten,² wenn sie ihre berufliche Tätigkeit als Interpreten oder Lehrer fortsetzen wollten. Ihre Werke wurden vielleicht nicht direkt verboten, häufig jedoch stillschweigend von den Spielplänen entfernt. Das Schlagwort des »Kulturbolschewismus« dräute über Werken von Komponisten, die zuvor Mitglieder der linksgerichteten November-Gruppe gewesen waren. Ihr Eintritt in die NSDAP kam sie nach dem Krieg teuer zu stehen, selbst wenn er zunächst lediglich als Mittel zur Fortführung der beruflichen Existenz angesehen wurde. Im Schatten des Völkermords wurde jedes Zugeständnis an die Nationalsozialisten, auch von Personen, die nur wenige oder überhaupt keine Emigrationsmöglichkeiten hatten, als schädlich angesehen und galt zumindest als eine Form von Mittäterschaft. Im Lauf der Zeit wuchs das Verständnis für diese Komponisten – man begriff, dass nicht jeder hatte gehen können, selbst wenn er es gewollt hätte. Außerdem müssen diese Dilemmata im Licht des Umstands gesehen werden, dass die Flüchtlingsquoten in vielen

Ländern bereits mit Juden erfüllt waren. Musiker, die das Hitlerregime hassten, ansonsten aber nicht politisch exponiert waren, hätten jüdischen Musikern Plätze weggenommen – Juden, die andernfalls, wenn sie in von den Nationalsozialisten regierten Ländern geblieben wären, ermordet worden wären.

Das logische Gegenstück zu »innerer Emigration« wäre also »Immigration«, die Flucht *in* ein anderes Land. Dafür entschieden sich überwiegend Komponisten und Musiker, die am meisten gefährdet gewesen wären, wenn sie geblieben wären. »Innere Emigration« hätte für sie bedeutet, auf die Deportation in den sicheren Tod zu warten. Dabei handelte es sich üblicherweise um jüdische Musiker oder solche, die nach den nationalsozialistischen Rassengesetzen als jüdisch galten; oder um Komponisten, deren Werke vom neuen Regime öffentlich abgelehnt wurden, wie etwa Ernst Krenek oder Paul Hindemith. Sowohl jüdische als auch politisch missliebige Komponisten wurden verfolgt und mussten Vertreibung in ihrer ganzen Härte erdulden. Was die jüdischen Musiker jedoch erlebten, war noch etwas ganz anderes: ein Verlust der Identität. Die Nationalsozialisten hatten ihnen gezielt zwei Identitätsschichten genommen: diejenige, die es Juden erlaubte, kulturell deutsch zu sein; und diejenige, die es nach dem Anschluss Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland im März 1938 jedem erlaubte, die österreichische Nationalität anzunehmen. Für viele Musiker, die österreichische Juden waren, bedeutete das den Verlust jeglichen Identitätsgefühls. Die Aufnahmeländer hatten den Verlust der österreichischen Souveränität zu schnell achselzuckend hingenommen und betrachteten sämtliche Flüchtlinge aus Österreich als Deutsche, für die bestimmte Quoten in Anschlag gebracht wurden. Die Nationalsozialisten hatten wiederum sämtlichen Juden die deutsche Staatsbürgerschaft entzogen. Diejenigen, die aus politischen Gründen vertrieben wurden, oder jene, die das Land verließen, weil sie unter dem NS-Regime nicht leben konnten, würden dagegen niemals gezwungen sein, ihr nationales

oder kulturelles Identitätsgefühl zu verleugnen. Aus diesem Grund gehe ich in diesem Buch davon aus, dass die Idee einer »inneren Rückkehr« das präzisere Gegenstück zu »innerer Emigration« ist. Es geht dabei um die Wiederherstellung der Identität und des Zugehörigkeitsgefühls, das von einem kriminellen Regime offiziell beseitigt wurde. Es geht um die »Wiedererlangung« des Selbst. Wenn das, was Hitler verfügt hatte, international hingenommen wurde und Österreicher als Deutsche klassifiziert wurden, Juden jedoch keine Deutschen sein durften, dann dürfte es nicht überraschen, dass Widerstand und das Bedürfnis, zurückzukehren, häufig in Werken zum Ausdruck kamen, die in der Schublade landeten.

Obwohl manche auch Zuflucht im Fernen Osten und Südamerika fanden, waren die meisten Länder, die Musikern auf der Flucht einen sicheren Hafen boten, englischsprachig, und angesichts des immensen kolonialen Erbes Großbritanniens waren die meisten dieser englischsprachigen Länder Teil der »Neuen Welt« und für Personen aus Mitteleuropa befremdlich. Wenn sie eine zweite Sprache beherrschten, dann war das zumeist eher Französisch und nicht Englisch. Die Länder der Neuen Welt hatten andere kulturelle Prioritäten und Traditionen, die eine beträchtliche Anpassungsleistung verlangten. Aufführungen neuer Musik aus Deutschland unter der Stabführung von Otto Klemperer hätten beim Publikum in Los Angeles eher amüsiertes höfliches Interesse erweckt, ganz im Unterschied zu der enthusiastischen Bewunderung oder der zornesroten Empörung des Publikums in Berlin. Teilweise wurden Versuche, ähnliche Reaktionen und Debatten in neuen Heimatländern hervorzurufen, als herablassend empfunden. US-Amerikaner, Kanadier, Australier und Neuseeländer hatten ganz andere Vorstellungen von neuer Musik. Die Weisheit, die Fähigkeiten und das profunde Wissen, das die Flüchtlinge mitbrachten, wurden zwar geschätzt, doch die zugrundeliegenden Werte der Alten Welt wurden häufig abgelehnt. Musikalische Entwicklungen in Europa

beschrieben vielleicht einen kontinuierlichen Übergang von der Tonalität zur Atonalität, von der Konsonanz zur Dissonanz, vom Subjektiven zum Objektiven; auf viele Zuhörer in der Neuen Welt der Vorkriegszeit wirkten sie hingegen wie befremdliche Brüche.

In den vergangenen Jahrzehnten erschienen mehrere englische und amerikanische Bücher über die positiven Beiträge zum kulturellen Leben in Ländern, die den von Hitlers »Drittem Reich« vertriebenen Künstlern, Autoren, Komponisten und Interpreten Zuflucht boten.³ Diese Studien nehmen weitgehend eine triumphalistische Perspektive ein, indem sie die Gewinne der Länder hervorheben, die Hitlers unerwünschte Juden und Dissidenten aufnahmen. Nur wenige haben sich damit befasst, die Verluste zu untersuchen, die einzelne Komponisten und Interpreten erlitten. Der Gesamttenor dieser Bücher preist die neuen Gefilde, in die Hitlers Flüchtlinge kamen, und ihren immensen Erfolg, von dem sowohl sie selbst als auch ihre neuen Heimatländer profitierten. Diese Autoren ignorierten stilistische oder ästhetische Veränderungen zwar nicht, allerdings wurde zu selten die Frage gestellt, was diese Veränderungen den Einzelnen gekostet haben mögen. Auch wurde der innere Drang der Komponisten, zur Symphonie-, Sonaten- oder Quartettform zurückzukehren, obwohl sie vor der Immigration diese Formen als überholt angesehen hatten, in diesen Untersuchungen kaum hinterfragt. Ihre Bemerkungen über Veränderungen in stilistischer und ästhetischer Hinsicht wurden der Notwendigkeit zugeschrieben, in neuen Ländern mit neuen Öffentlichkeiten zu kommunizieren, und nur wenige Forscher – abgesehen von jenen, die über Arnold Schönberg schrieben – fragten danach, was diese Veränderungen die Musiker künstlerisch gekostet hatten und ob es sich um organische Veränderungen handelte oder ob sie allein aus existenzieller Notwendigkeit heraus erfolgten.⁴ Dass Schönberg objektiver dargestellt wurde, liegt an seiner unbestreitbaren Bedeutung für die Abkehr von der Diatonik,

einer entscheidenden Entwicklung in der Musik des 20. Jahrhunderts, aus der ein großer Teil der Nachkriegsavantgarde hervorgehen sollte.

Das Fehlen von Antworten auf bislang nicht gestellte Fragen wird immer bedrängender. Warum verließ beispielsweise Erich Wolfgang Korngold, der ein so erfolgreicher Komponist von Filmmusik war, Hollywood unmittelbar nach Ende des Krieges? Warum wird dieser Abschnitt seines Lebens in den Erinnerungen seiner Witwe Luzi Korngold nur so sparsam behandelt, und warum werden seine Filmmusiken, für die er zu Recht berühmt war, in der Familienkorrespondenz so beiläufig abgetan? Er und andere Flüchtlinge leisteten einen unbestreitbaren Beitrag zu einer jungen Industrie, die sie mit ihrer Musik mindestens ebenso sehr, wenn nicht sogar stärker beflügelten als der glamouröseste Filmstar. John Mauceri schreibt in seinem Buch *The War on Music*, dass sie einen organischen Übergang von einem Jahrhundert zum nächsten ermöglichten.⁵ Für Korngold, Ernst Toch, Erich Zeisl und andere jedoch wurde das, was als ein aufregendes Experiment mit einem neuen Medium begonnen hatte, zu einem Mittel des Überlebens und einer Beschränkung ihrer Möglichkeiten künstlerischer Weiterentwicklung. Die Unmöglichkeit, während des Krieges in andere Gattungen überzuwechseln, wurde von Korngold und seiner Familie zweifellos als Bruch empfunden.

Großbritannien ist zu Recht stolz darauf, eine Reihe von musikalischen Flüchtlingen aufgenommen zu haben, darunter die Komponisten Hans Gál und Egon Wellesz. Beide waren vor dem Jahr 1938 äußerst erfolgreiche Opernkomponisten. Ihr Beitrag zum britischen Musikgeschehen der Nachkriegszeit ist unbestritten. Ein Großteil der Forschung über Alte Musik in Großbritannien verdankt sich Wellesz, während Gál heute als Mitbegründer des Edinburgh Festivals und führender Geist der Musikabteilung der University of Edinburgh in Erinnerung ist. Doch abgesehen von einer Oper, die Wellesz als Beitrag zu einem

Wettbewerb des Arts Council of England schrieb, sollte keiner der beiden Komponisten eine weitere Oper schreiben. Und sie hörten nie mehr auch nur eine Note ihrer Opern, die zuvor in deutschen und österreichischen Opernhäusern regelmäßig aufgeführt worden waren. Ihr Leben war gerettet, ihr Vermächtnis jedoch verloren. Ein Großteil der in den neuen Heimatländern, häufig im privaten Rückzugsraum ihrer Studios, komponierten Musik kann als Versuch angesehen werden, Beziehungen zwischen vergangenen und gegenwärtigen Situationen herzustellen. Die trockenen 24 *Preludes and Fugues* von Hans Gál, die er in den 1980er und 1990er Jahren für sich selbst komponierte, können als Beispiel dienen.

Ein weiteres Beispiel ist Karol Rathaus, ein Komponist, dessen Erfolg in Berlin während der Zwischenkriegsjahre kaum überschätzt werden kann. Fast 1000 Briefe, die im Archiv der Universal Edition aufbewahrt werden, bezeugen, dass er einer der namhaftesten Komponisten Deutschlands war.⁶ Seine Opern und Ballette wurden an der Berliner Staatsoper aufgeführt; seine Orchesterwerke spielten die Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler. Rathaus' Zusammenarbeit mit Alfred Döblin bedrohte kurzzeitig die Vorherrschaft von Brecht und Weill; Rathaus war der erste Komponist klassischer Musik, der Musik für einen Tonfilm schrieb. Nachdem er im Jahr 1933 aus Berlin geflohen war, blieb er als Komponist von Filmmusik in Paris und London erfolgreich. Er komponierte sogar ein Ballett, das am Royal Opera House, Covent Garden, aufgeführt wurde.⁷ Als sich der Krieg über ganz Europa auszubreiten drohte, schaffte er es, sich und seine Familie zu retten, indem er eine schlecht bezahlte Stelle an einem kürzlich gegründeten College auf New Yorks Long Island antrat. Als dann seine weltlichen Besitztümer, die sich noch in London befanden, im Jahr 1940 von einer deutschen Bombe vernichtet wurden, widmete er sich ganz der Lehre und dem Aufbau der Musikabteilung des Queens College in New York. Rathaus sprach zu keinem seiner Studenten je von



Richard Strauss bei einer Probe der Wiener Symphoniker am 22. Januar 1929. Spätere Nachforschungen von Mark Latimer identifizierten Mitglieder des Orchesters, die ermordet oder ins Exil gezwungen wurden. Er identifizierte daneben Unterstützer der Nationalsozialisten und Parteimitglieder.⁸

seiner Vergangenheit, und er mied den Kontakt mit früheren Kollegen und Freunden, die erfolgreich Konzerte und Opernvorstellungen im nahegelegenen Manhattan dirigierten.

Dennoch haben alle diese Komponisten weiterhin Musik geschrieben. Manchmal handelte es sich um Lehrmaterial für örtliche Schulbehörden; manchmal war es ein Versuch, sich in einem exponierteren Rahmen einem möglichen Publikum vor Ort vorzustellen; sehr häufig arbeiteten sie einfach für sich selbst und die Schublade ihres Schreibtischs, ganz gelegentlich auch für religiöse Stätten.

Seit der Gründung des Exilarte-Zentrums halten wir Ausschau nach verlorenen musikalischen Nachlässen auch jenseits der bekannten Exilländer. Die Suche hat uns in den Fernen Osten, in den Südpazifik, nach Mittel- und Südamerika geführt.

Natürlich haben wir auch mehrere »verwaiste« Nachlässe aus Nordamerika und Großbritannien aufgenommen. Wenn es sich um Nachlässe von Komponisten handelte, dann stellten wir überrascht fest, wie viele von ihnen Musik für sich selbst, für Freunde und Familienangehörige komponierten, ohne die geringste Absicht, sie zu veröffentlichen. Andere Werke, die diese Komponisten für ein größeres Publikum bestimmt hatten, unterschieden sich häufig stilistisch von dem, was sie zuvor komponiert hatten, wobei es nur wenige Begleitinformationen zu der Frage gab, warum oder wie diese Veränderungen vorgenommen worden waren. Lediglich die eine oder andere Andeutung in einem Brief könnte eine Erklärung liefern. Über die Gründe für diese Veränderungen kann nur gemutmaßt werden. Von ihren überlebenden Kindern und Enkeln erfuhren wir immer wieder, wie dankbar diese Komponisten allein schon dafür waren, dass sie überleben konnten.

Dennoch hatten viele Komponisten das Gefühl, dass Hitler ihre europäische Kreativität erfolgreich erstickt hatte. Außerdem hatten nicht nur Komponisten und Musiker das Glück gehabt, vor den Nationalsozialisten fliehen zu können; dasselbe galt für ihr Publikum, mit dem sie sich in einem kreativen Dialog befanden. Wie die Öffentlichkeit neue Werke aufnahm, war für die Entwicklung der Musik in Europa ebenso wichtig wie die Kreativität der einzelnen Komponisten. Da sowohl das Publikum als auch die Komponisten stark eingeschränkt waren, sahen sich die exilierten Kreativen gezwungen, neue Hörerschaften zu finden. Es war nicht einfach, Dialoge mit einem neuen Publikum anzufangen. Kurt Weills Erfolge am Broadway müssen als besondere Ausnahme gelten, aber können wir sicher sein, dass er seinen kreativen Austausch mit dem Publikum in New York zur Gänze verstand und dass er den Dialog mit seinen Zuhörern im Griff hatte? Oder komponierte er Werke in der blinden Hoffnung, dass sie verstanden und geschätzt würden? Sein früher Tod im Alter von 50 Jahren vereitelt jede definitive Antwort auf diese

Fragen. Lys Symonette, eine Kurt Weill und Lotte Lenya nahestehende Sängerin, teilte dem Autor jedoch mit, dass es »der Schmerz, Deutschland und die deutsche Sprache verloren zu haben«, gewesen war, »was ihn umbrachte«.⁹ Ein schwaches Herz und das Rauchen dürften Weills Aussichten nicht verbessert haben, aber wir kennen das Ausmaß und die Art von Stress nicht, der ihn letztlich das Leben kostete. Es gibt keinen Eins-zu-eins-Vergleich, denn er war der einzige Flüchtling aus dem nationalsozialistischen Europa, der in Amerika ankam und anschließend am Broadway erfolgreich wurde. Können wir davon ausgehen, dass er keinen Gedanken an die Komponisten verschwendete, die im Deutschland vor Hitler ebenso erfolgreich gewesen waren wie er und die sich jetzt im amerikanischen Exil durchschlagen mussten? Komponisten wie Ralph Benatzky, Friedrich Hollaender, Emmerich Kálmán, Paul Abraham und Jaromír Weinberger standen für unterschiedliche Gattungen des mitteleuropäischen populären Musiktheaters. Sie feierten vor ihrer Emigration in Europa enorme Erfolge, schafften es jedoch im Unterschied zu Weill nicht, in Amerika an ihre Erfolge anzuknüpfen und ihre künstlerische Entwicklung dort fortzusetzen. Weill muss sich wie ein von bedürftigen Verwandten umgebener Lottogewinner gefühlt haben.

Analysiert man das Schaffen von Komponisten vor und nach ihrer Einwanderung nach Amerika, dann lassen sich trotz enormer stilistischer Unterschiede viele einheitliche Muster erkennen. Eines dieser Muster ist das Bedürfnis, sich wieder an einen Ort oder eine fundamentale Identität zu binden, die durch die Verpflanzung in Frage gestellt wurde. Das lässt sich in einigen Fällen an einer bestimmten Auswahl an Gedichten für die Vertonung erkennen oder an der Rückkehr zu typisch europäischen Formen. Die Rückbesinnung auf klassische Konzepte wurde bereits erwähnt; daneben stehen Werke, die als Aufarbeitungsübungen verstanden wurden, als Versuche, mit der neuen Realität zurechtzukommen. Andere Komponisten fühlten sich ge-