

Friedrich Geiger: Exilkompositionen aus der Zeit des „Dritten Reiches“, in: *Leave, left, left. Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive*, hrsg. von Burcu Dogramaci, Berenika Szymanski-Düll und Wolfgang Rathert, Berlin 2020, 79-94.

Burcu Dogramaci / Berenika Szymanski-Düll /
Wolfgang Rathert (Hrsg.)

Leave, left, left

Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller
und historischer Perspektive

Sonderdruck

Neofelis Verlag

Inhalt

- 7 **Burcu Dogramaci / Berenika Szymanski-Düll / Wolfgang Rathert**
Einleitung
- 19 **Urte Krass**
Fluchtbilder in der Frühen Neuzeit
- 43 **David Vondráček**
Aus Böhmen und Mähren in die Welt.
Musik(theater), Mobilität und Migration in der Moderne
- 63 **Berenika Szymanski-Düll**
Vom Reisen, Einreisen und Ausreisen.
Zum Mobilitätsverhalten von Theatermigrant*innen im 19. Jahrhundert
- 79 **Friedrich Geiger**
Exilkompositionen aus der Zeit des „Dritten Reiches“
- 95 **Wolfgang Rathert / Sabine Liebner**
Klaviermusik des inneren und äußeren Exils.
Ein Gespräch mit der Pianistin Sabine Liebner
- 105 **Mareike Hetschold / Laura Karp Lugo / Rachel Lee / Helene Roth**
Lebensrouten der Emigration.
Abreise, Passage, (Zwischen-)Exil und Ankunft
- 127 **Sabine Haenni**
Geflüchtete in der Grenzzone Mittelmeer und die Erzählstrategien
des Dokumentarfilms
- 147 **Katja Schneider**
Körper, Boxen und Pepto-Bismol.
Zum selbstreflexiven Kunstbezug in migrantischen Prozessen
und dessen Rezeption am Beispiel der Arbeiten von Cody Choi. Eine Irritation

- 161 **Leonie Hundertmark**
Stimmen junger Geflüchteter.
Über die Partizipation an einem Chorprojekt als Mittel der Kommunikation
im öffentlichen Raum
- 175 **Burcu Dogramaci**
Die (Un-)Möglichkeit der Übersetzung.
Migration, Sprache und Medienkunst
- 197 **Cana Bilir-Meier**
26. Mai 2018.
Grundstein Foundation Stone.
Eine künstlerische Recherchearbeit
- 209 **Ulf Otto**
Fluchtfiguren.
Anmerkungen zur Artikulation von Migration im deutschen Theater nach 2015
- 229 **Azadeh Sharifi**
„Flucht, die mich bedingt.“
Selbst-(Be)Schreibungen junger Theaterautor*innen mit Flucht-
und Migrationsgeschichte
- 244 Bildnachweise
- 247 Biografien der Autor*innen
- 251 Index

Friedrich Geiger

Exilkompositionen aus der Zeit des „Dritten Reiches“

Die Erforschung des Exils und seiner künstlerischen Auswirkungen hat in der Musikwissenschaft spät eingesetzt. Während die Exilliteratur seit den 1960er Jahren ein Thema war, kann mit Blick auf Musik erst zwanzig Jahre danach, also seit dem Beginn der 1980er Jahre, von einer dezidierten Exilforschung die Rede sein. Dies lag nicht zuletzt daran, dass in der akademischen Musikwissenschaft besonders viele Fachvertreter überdauerten, die durch ihre NS-Vergangenheit belastet waren. Naturgemäß vermieden sie es, das Thema anzugehen oder auch nur hochkommen zu lassen, da sonst unweigerlich ihre eigene Rolle zur Debatte gestanden hätte. Mittlerweile jedoch kann die musikbezogene Exilforschung auf eine bemerkenswerte Zahl von Veröffentlichungen, Kongressen und Initiativen verweisen. Dabei ging es meist um Musiker und Musikerinnen, die durch NS-Verfolgung außer Landes getrieben worden waren. Später rückte auch ein weiterer großer Exodus ins Blickfeld, nämlich die verschiedenen Fluchtwellen aus dem sowjetischen Regime nach 1917. Zuletzt wurde, allerdings erst in einzelnen Studien, auch das Musikerexil aus dem faschistischen Italien thematisiert, das vor allem nach den rassistischen Gesetzen von 1938 einsetzte. Zukünftig scheint die Ausdehnung der musikalischen Exilforschung auf andere Regionen und Zeiträume unbedingt erforderlich. Nur so sind Vergleichsmaßstäbe zu gewinnen, um das Thema „Musik und Exil“ umfassend konturieren zu können – idealerweise innerhalb des noch weiteren Kontextes „Musik und Migration“.¹

1 Stellvertretend für die mittlerweile sehr weitläufige Publikationslandschaft seien die Schriftenreihen *Musik im „Dritten Reich“ und im Exil*. Hamburg: von Bockel (seit 1996); *Musik und Migration*. Münster: Waxmann (seit 2018); *Exil.arte-Schriften*. Wien: Böhlau

Bei den bisherigen Arbeiten galt es erst einmal, weit verstreute Grunddaten zu sammeln, unbekannte und verschlungene Biografien zu rekonstruieren sowie die einzelnen Fluchtländer und ihre besonderen Bedingungen nach und nach in den Blick zu nehmen. Demgegenüber standen bisher die Musikwerke, die im Exil entstanden, als Objekte der Forschung eher im Hintergrund.² Dass es sich dabei jedoch um ein gewichtiges, umfangreiches und vielfältiges Repertoire handelt, ahnt man, wenn man die geografische Dimension des Exils von Komponisten kartografisch darstellt:

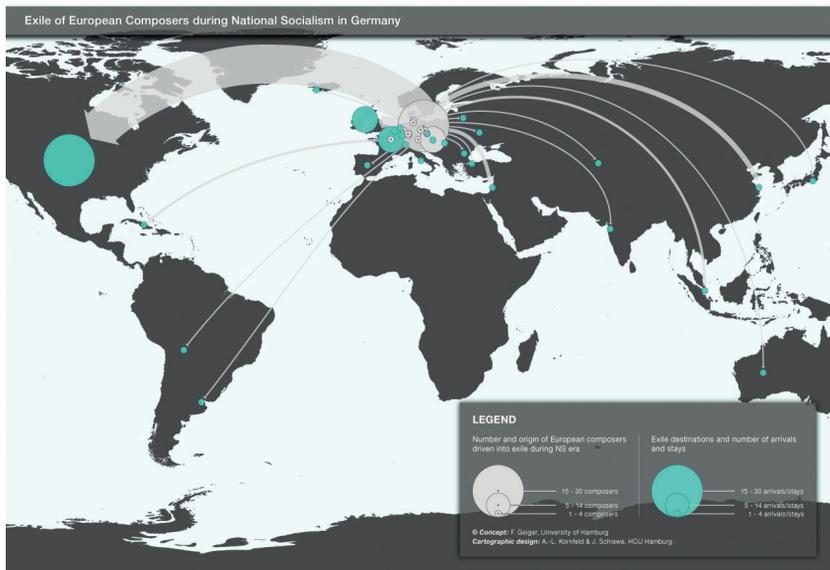


Abb. 1: Das Exil europäischer Komponisten während der NS-Zeit.

(seit 2012) und *Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit*. München: Text + Kritik (seit 2014) genannt. Für eine umfangreiche Bibliographie siehe außerdem das *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hrsg. v. Claudia Maurer Zenck / Peter Petersen / Sophie Fetthauer (seit Juli 2014). Hamburg: Universität Hamburg (seit 2005). <https://www.lexm.uni-hamburg.de> (Zugriff am 18.02.2019).

2 Soweit ich sehe, widmete sich, von Einzelaufsätzen abgesehen, bisher nur ein Sammelband systematisch der Analyse von Exilkompositionen: Friedrich Geiger / Thomas Schäfer (Hrsg.): *Exilmusik. Komposition während der NS-Zeit*. Hamburg: von Bockel 1999.

Die Karte verzeichnet die Herkunfts- und Fluchtorte europäischer Komponisten und Komponistinnen während der NS-Zeit. Man erkennt, wie Europa binnen weniger Jahre als Zentrum der Kompositionsgeschichte geradezu detonierte. Und man erkennt, wie die Protagonisten dieser Kompositionsgeschichte in aller Herren Länder buchstäblich versprengt wurden – die Fluchtpunkte der Vertriebenen verteilen sich von der Ostküste Nordamerikas rund um den Globus bis Tokio. Die Darstellung der Quantitäten in unterschiedlich großen Kreisen macht deutlich, welches Exilland das wichtigste war: die USA, wo unter anderem die florierende Filmindustrie etlichen Geflüchteten Lohn und Brot verschaffte.

Dass die im Exil entstandenen Kompositionen noch zu wenig erschlossen sind, hat auch und vor allem mit der Quellenlage zu tun. Viele Stücke wurden nie veröffentlicht und bestenfalls als Manuskripte überliefert. Vieles ging in den Wirren der Flucht aber auch ganz verloren. Anders als Literatur, deren Rezeption keines besonderen Aufwandes bedarf, sind musikalische Werke auf gute Aufführungen angewiesen, um adäquat wahrgenommen zu werden. Gute Aufführungen wiederum setzen brauchbare Notentexte voraus. Selbst wenn von Exilwerken Manuskripte erhalten sind, sind diese nur in seltenen Fällen so problemlos lesbar, dass sie von Interpreten oder Interpretinnen direkt abgespielt werden könnten. In der Regel muss eigens Aufführungsmaterial erstellt werden. Das bedeutet einen noch überschaubaren Aufwand, wenn es sich beispielsweise um ein Klavierstück handelt. Bei einer Komposition für ein großes Orchester oder gar einem Bühnenwerk, für das neben einer Gesamtpartitur sämtliche Einzelstimmen anzufertigen sind, geht es um eine erhebliche zeitliche und ökonomische Investition. Nach wie vor fehlen daher von zahlreichen wichtigen Werken, die im Exil entstanden sind, gut zugängliche Notenausgaben.

Vor diesem Hintergrund liegen bisher nur verhältnismäßig wenige Detailuntersuchungen einschlägiger Kompositionen vor.³ Der Begriff „Exilkomposition“, den ich im Titel meines Beitrags verwende, ist daher alles andere als eingebürgert. Was darunter zu verstehen sein soll und was nicht, ist weitgehend offen. Es lohnt sich daher, über die Frage, was eine Exilkomposition

3 Siehe zuletzt Wolfgang Rathert: Überlegungen zur Deutung des Adagio religioso im 3. Klavierkonzert von Béla Bartók. In: Detlef Altenburg / Rainer Bayreuther (Hrsg.): *Musik und kulturelle Identität*, Bd. 2: Symposien B. Kassel: Bärenreiter 2012, S. 440–447; Jan Philipp Sprick: „... the most difficult concerto ever written“. Arnold Schönbergs Violinkonzert op. 36 im Exilkontext. In: Tobias Bleek / Camilla Bork (Hrsg.): *Musikalische Analyse und kulturgeschichtliche Kontextualisierung. Für Reinhold Brinkmann*. Stuttgart: Steiner 2010, S. 117–136.

ausmacht, genauer nachzudenken. Ich werde im Folgenden versuchen, den Begriff anhand von Beispielen und durch einige Überlegungen ein wenig zu konkretisieren. Alle Beispiele, von denen die Rede sein wird, wähle ich der besseren Verständigung halber aus der Zeit des sogenannten „Dritten Reiches“, weil hier die Hintergründe der Vertreibung als bekannt vorausgesetzt werden können und keiner langen Erläuterungen bedürfen.

I.

Der Ausdruck „Exilmusik“ ist, wie angedeutet, wissenschaftlich mittlerweile halbwegs in Gebrauch gekommen. Er bezeichnet, analog zu „Exilliteratur“, „Exilkunst“, „Exiltheater“ oder „Exilfilm“, die Gesamtheit musikalischer Phänomene unter den Bedingungen des Exils. Wenn ich hingegen von „Exilkomposition“ spreche, dann meine ich ein einzelnes Musikstück, das in irgendeiner Weise mit dem Exil zusammenhängt. Für diese Zusammenhänge gibt es indessen mehrere Möglichkeiten oder Ebenen, über die man sich verständigen muss.

Erstens kann der Begriff primär auf den Entstehungsort bzw. die biografische Situation eines Komponisten oder einer Komponistin verweisen und einfach ein Werk meinen, das im Exil komponiert wurde. Aus dieser Perspektive wären etwa alle fünfundzwanzig Opera, die Arnold Schönberg zwischen seiner Flucht aus Berlin im Mai 1933 und seinem Tod in Los Angeles im Juli 1951 schrieb, Exilkompositionen. Diese Begriffsverwendung sieht ganz von der Frage ab, wie diese Werke im Einzelnen beschaffen sind. Es ist unerheblich, ob es sich um Vokal- oder Instrumentalmusik handelt, Gattung, Besetzung etc. spielen keine Rolle. Den Ausschlag gibt allein das Kriterium, dass sich ein Komponist oder eine Komponistin im Exil befand, als das Werk entstand.

Zweitens kann man, wenn man von „Exilkompositionen“ spricht, den Begriff aber auch inhaltlich akzentuieren und Musikstücke meinen, in denen das Exil selbst, seine Hintergründe oder Umstände auf irgendeine Weise thematisiert werden. So existieren zahlreiche Vokalwerke, die sich mit Themen wie Unterdrückung, Flucht und Vertreibung auseinandersetzen. Als repräsentatives Beispiel greife ich das monumentale Doppeloratorium *Thyl Claes* heraus, das der deutsch-russische Komponist Wladimir Vogel zwischen 1937 und 1945 in Paris und in der Schweiz komponierte.⁴

⁴ Vgl. zum Folgenden ausführlich Friedrich Geiger: *Die Drama-Oratorien von Wladimir Vogel 1896–1984*. Hamburg: von Bockel 1998, S. 87–121.

Die beiden Teile des *Thyl Claes* umfassen jeweils etwa neunzig Minuten. Vogel griff für das Textbuch auf den originalen Wortlaut aus dem Eulenspiegel-Roman zurück, den der belgische Autor Charles de Coster 1868 geschrieben hatte. Die volkstümliche Figur des Thyl Claes, genannt Ulenspiegel, wird darin in das 16. Jahrhundert versetzt, mitten in die Schrecken des achtzigjährigen Krieges, in dem die Niederlande gegen die Unterdrückung durch die spanische Fremdherrschaft kämpften. Die burleske Seite des Romans, die bei De Coster stark akzentuiert ist, eliminierte Vogel weitgehend. Stattdessen wählte er gezielt Passagen aus, die von der Vertreibung der Einheimischen, ihrer Flucht vor den Grausamkeiten der spanischen Inquisition, dem Schmerz über den Verlust ihrer Heimat, aber auch von ihrer Hoffnung auf den Sieg über die Unterdrücker handeln, eine Hoffnung, die sich schließlich wenigstens für einen Teil der Niederlande erfüllt. Daher trägt der erste Teil des *Thyl Claes* den Untertitel „Die Unterdrückung“, der zweite hingegen „Die Befreiung“. Wladimir Vogels Oratorium wäre somit wegen seines eindeutigen Sujets leicht als Exilkomposition in dem genannten Sinn zu identifizieren.

So klar diese am Sujet orientierte Begriffsverwendung zunächst scheint – sie wirft doch einige Fragen auf. Schließt der Begriff beispielsweise auch Werke ein, die zwar eindeutig das Exil thematisieren, deren Urheber aber selbst keine Exilanten waren? Da es offenkundig einen fundamentalen Unterschied macht, ob eine wie auch immer geartete autobiografische Erfahrung verarbeitet wird oder sich ein Komponist des Themas von außen annimmt, sollte man in solchen Fällen wohl eher von „Kompositionen mit Exilthematik“ sprechen.

Ein Verständnis von „Exilkomposition“, das an ein einschlägiges Sujet gebunden ist, zieht jedoch noch ein anderes Problem nach sich. Vielen Werken ist nämlich ihr Exilbezug zunächst gar nicht anzumerken. Wenn ein eindeutiger Text fehlt, wenn es kein Libretto, kein Szenario, keinen literarischen Vorwurf gibt, wenn der Komponist oder die Komponistin auf einen sprechenden Titel oder sonstige Paratexte verzichtet hat – wie es bei Instrumentalmusik häufig der Fall ist –, dann sind Werke nur mit erheblicher Mühe und durch eingehende Interpretation als exilspezifisch zu identifizieren. So hat beispielsweise Kurt Weill den exilbezogenen Subtext seiner zweiten Sinfonie, der sich durch semantische Analysen zweifelsfrei offenlegen lässt, gezielt durch irreführende Kommentare verschleiert, die das Stück in der Tradition absoluter Instrumentalmusik verorten.⁵

5 Vgl. Christian Kuhnt: „Das Gegenteil von ‚Pastorale‘“. Anmerkungen zu Kurt Weills 2. Sinfonie. In: Geiger / Schäfer (Hrsg.): *Exilmusik*, S. 315–332.

Schließlich bleibt zu bedenken, dass sich der Exilhintergrund einer Komposition auch auf ganz anderen Ebenen als der inhaltlichen auswirken kann. So kann die Musikkultur des Gastlandes das Schaffen geflohener Komponisten und Komponistinnen nachhaltig und produktiv beeinflussen, was umso mehr auffällt, je stärker sich das heimatische und das vorgefundene Idiom voneinander unterscheiden.⁶ Außerdem sahen sich jene fast immer gezwungen, die eigene Schreibweise an den Maßstäben des Exillandes neu auszurichten. Dies galt insbesondere für den in den USA als Avantgardisten geltenden Arnold Schönberg, der sich dort auf ganz andere Hörerwartungen einzustellen hatte, wenn er als Komponist seinen Lebensunterhalt verdienen wollte. Schönberg modifizierte daher seine avancierte Kompositionsmethode der Zwölftonreihentechnik für ein Publikum, dem solche Klänge wenig vertraut waren. Sein viertes Streichquartett op. 37 von 1936, zwei Jahre nach der Übersiedlung in die USA entstanden, zeigt exemplarisch, wie er auf Zugänglichkeit achtete. Nachdem er mit der Komposition fertig war, schrieb er der Auftraggeberin: „Ich bin mit dem Werk sehr zufrieden und glaube, daß es gefälliger ist als das dritte [Streichquartett]“⁷. Von der Besprechung der Uraufführung in der *Los Angeles Times* durfte sich der Komponist bestätigt fühlen. Der Kritiker beschrieb das Quartett erleichtert als „weniger revolutionär als erwartet“ und meinte sogar, es erzeuge „Gefühle, nicht fern von solchen, die durch Schönklang hervorgerufen werden“⁸.

Schönberg erreichte dies vor allem durch zwei Strategien, die das Werk trotz der zwölftönigen Kompositionstechnik fest in traditionellen Hörgewohnheiten verankerten. Zum einen komponierte er wieder vergleichsweise prägnante und identifizierbare musikalische Themen; er verabschiedete sich also von der sogenannten Athematik. So ist trotz der dissonanten Schreibweise das Hauptthema des ersten Satzes klar zu erkennen, weil es wie bei einem klassischen Streichquartett in der ersten Violine liegt und die übrigen Streicher begleitende Funktion besitzen:

6 Siehe etwa das Beispiel des Komponisten und Musikforschers Hans Helfritz (1902–1995), der in seine im Exil entstandenen Werke Musik der indigenen Kulturen seiner neuen Heimat Chile integrierte. Nils Grosch: Hans Helfritz in Chile. Skizze einer südamerikanischen Exilbiografie. In: Claus-Dieter Krohn (Hrsg.): *Kulturelle Räume und ästhetische Universalität. Musik und Musiker im Exil*. München: Text + Kritik 2008, S. 126–148.

7 Arnold Schönberg an Elizabeth Sprague Coolidge, 03.08.1936. Zit. n. Peter Gradenwitz: *Arnold Schönberg. Streichquartett Nr. 4, Op. 37*. München: Fink 1986, S. 14.

8 Los Angeles Times, 12.01.1937. Zit. n. ebd., S. 21.

IV

Allegro (♩=128)

704 705 706 707 708 709

Abb. 3: Arnold Schönberg: 4. Streichquartett op. 37, 4. Satz, T. 704–709.

II.

Will man noch genauer bestimmen, was eine Exilkomposition ausmacht, so muss man danach fragen, ob es übergreifende ästhetische Merkmale gibt, die Exilkompositionen teilen. In dieser Hinsicht fällt als erstes ein Phänomen auf, das man an zahlreichen einschlägigen Werken beobachten kann – und das man als „Rückkehr der Affekte“ bezeichnen könnte. Unter den Komponisten und Komponistinnen, die ins Exil getrieben worden waren, vertraten bekanntlich viele eine progressive Musikanthologie. Sie hatten einer Moderne angehört, die sich in der Zeit der Weimarer Republik auf unterschiedlichen Wegen ostentativ gegen die musikalischen Ideale des 19. Jahrhunderts gewendet hatte. Insbesondere die spätromantische Gefühlsästhetik stand bei vielen der jüngeren Komponisten und Komponistinnen in Misskredit. In einer Zeit allgemeiner Versachlichung, Massenbewegung und Objektivierung schienen ihnen die subjektive Gefühlsäußerung und die große emotionale Geste fehl am Platz.⁹ Doch unter den Bedingungen des

⁹ Nils Grosch: *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*. Stuttgart: Metzler 1999.

Exils änderte sich das bei vielen signifikant. Das Bedürfnis, Zeugnis abzulegen, zu protestieren und aufzurütteln, führte bei nahezu allen von ihnen zu einer deutlich stärker affektgeladenen Schreibweise. Emotionalität und leidenschaftliches Pathos waren keine Tabus mehr, die unter Subjektivitätsverdacht standen, sondern dienten der Erzählung von Verfolgungsschicksalen und dem Protest gegen die Diktatur.

Wladimir Vogel beispielsweise hatte erst knapp zwei Jahre vor der Flucht aus Deutschland mit seinen *Zwei Etüden für Orchester* den internationalen Durchbruch als Komponist erzielt.¹⁰ Das Stück wurde zum meistaufgeführten Orchesterwerk der Jahre 1931 bis 1933 und von Dirigenten wie Hermann Scherchen, Wilhelm Furtwängler, Fritz Reiner oder Leopold Stokowski aufs Programm gesetzt. Charakteristisch für den Stil des Werkes ist Vogels lebhaftes Interesse am Konstruktivismus, den er in der bildenden Kunst und in der Architektur bewunderte und für die Musik zu adaptieren versuchte. In einem Brief, den er kurz vor der Komposition der *Zwei Etüden* schrieb, schwärmte er von der „eigentliche[n] Bedeutung eines ‚Kreises‘, einer ‚Linie‘, eines ‚Vierecks‘, eines ‚Punktes‘, ihre[r] gegenseitige[n] Funktion im ‚gegebenen‘ Raum“¹¹. Diese Abstraktion ganz elementarer Bausteine, die er bei den Konstruktivisten beobachtete, übertrug er in den *Zwei Etüden* auf musikalische Elemente wie Artikulation, Tondauer und Intervallbeziehungen, die hier im musikalischen Raum exponiert und zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Diese knappen Bemerkungen zu Vogels stilistischen Interessen unmittelbar vor der Flucht mögen genügen, um anzudeuten, dass wir es hier mit einer verhältnismäßig abstrakten, primär eben konstruktiv orientierten Ästhetik zu tun haben. Nur wenige Jahre später jedoch schrieb derselbe Komponist im Exil und unter dem Eindruck des Zeitgeschehens mit dem erwähnten Oratorium *Thyl Claes* eine überaus emotionale Musik. Die Nummern 19 bis 22 aus dem ersten Teil beispielsweise schildern die grausame Hinrichtung von Thyls Vater, dem Kohlenträger Claes, der als Ketzer denunziert und von der Inquisition zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt wird. Seine Frau Soetkin und sein halbwüchsiger Sohn Thyl werden entsetzte Zeugen des Geschehens, dazu Katheline, Thyls alte Hebamme, die unter der Folter den Verstand verloren hat. Zu Vogels Personalstil, für den diese Passage ein prägnantes Beispiel liefert, gehört der intensive Einsatz von Sprechstimmen, die sich mit

10 Vgl. hierzu Friedrich Geiger: Expressivität, konstruktiv gebändigt. Wladimir Vogels *Zwei Etüden für Orchester*. In: *Musica* 50 (1996), S. 189–197.

11 Wladimir Vogel an Max Butting, 27.03.1928. Zit. n. ebd., S. 191.

dem Gesang und dem Orchester zu sehr eindringlichen Wirkungen verbinden, die hier bis an die Grenze des Erträglichen gehen. Obgleich der Komponist der konstruktiven Seite der Musik zwar immer noch viel Aufmerksamkeit schenkt, dient sie vor allem der Vermittlung von Affekten, welche die Hörer unmittelbar am Schicksal der Unterdrückten beteiligen.

Außer dieser Steigerung des Affektgehalts fällt ein weiteres Charakteristikum auf: Werke, die im Exil komponiert wurden, zeigen in mehrfacher Hinsicht retrospektive Züge. Zunächst betrifft das die Wahl der Sujets, die häufig in die Vergangenheit zurückgreifen. Analog zum historischen Roman, der in der Literatur des Exils Konjunktur hatte, kleideten viele Komponisten und Komponistinnen die aktuellen traumatischen Erfahrungen in Stoffe, die als historische Parabel für die Gegenwart dienen konnten. Neben Vogels *Thyl/Claes* kann man Ernst Kreneks Oper *Tarquin* von 1940 nennen oder auch die *Ode to Napoleon Buonaparte*, die Schönberg 1942 nach Lord Byron komponierte. Bevorzugt begegnen auch Stoffe aus dem Alten Testament, worin sich – auch bei nicht-jüdischen Komponisten – die Identifikation mit der bedrohten Judenheit und ihrer Jahrtausende alten Fluchtgeschichte spiegelt.¹²

Instrumentalmusik hingegen, die nicht an Sujets gebunden ist, zeigt sich häufig auf andere Weise retrospektiv. Hier ist eine deutliche Tendenz zu überlieferten Form- und Tonsatzmodellen festzustellen, was mehrere Gründe hat. Offenkundig ist zunächst, dass sich der traditionelle Ausdruckscharakter mancher Satztypen für die Kommunikation der Inhalte, um die es in Exilkompositionen in der Regel geht, besonders gut eignet. Ein naheliegendes Beispiel ist die Fuge bzw. das Fugato – oder, allgemeiner gesagt: ein imitatorischer Satztypus, bei dem das gleiche musikalische Thema nacheinander in verschiedenen Stimmen einsetzt. Dass hier die Stimmen einander gleichsam ‚verfolgen‘, hat dem Satztyp auch die Bezeichnung „Caccia“, also „Jagd“, eingetragen, während der Begriff „Fuga“, also „Flucht“, sozusagen umgekehrt das Weglaufen der einen Stimme vor der anderen hervorhebt. Es verwundert also nicht, dass dieser Satztypus sich geradezu aufdrängte, wenn man komponierend nach musikalischen Äquivalenten für Vertreibung und Flucht suchte.

Ein prägnantes Beispiel hierfür liefert das zweite Streichquartett von Berthold Goldschmidt. Wegen seiner jüdischen Herkunft hatte der 1903 geborene Komponist sofort nach der Machtübergabe an die NSDAP seine Stellung

12 Wie beispielsweise bei Paul Dessau: *Hagadah shel Pessach*. Ein szenisches Oratorium für Chor, Kinderchor, Soli und Orchester, Libretto v. Max Brod, ins Hebr. übers. v. Georg Mordechai Langer (1934/1936).

an der Städtischen Oper Berlin verloren. 1935 wurde die Aufführung seiner Werke untersagt. Nachdem er im selben Jahr eine Vorladung durch die Gestapo erhielt, entschloss er sich, das Land zu verlassen und nach England zu fliehen.¹³

Das zweite Streichquartett ist das erste Werk, das Goldschmidt nach seiner Flucht komponierte. Es entstand 1936 in London und reflektiert nach Äußerungen des Komponisten unmittelbar seine damalige Verfassung. Über den zweiten Satz, das Scherzo, gab Goldschmidt Jahre später detailliert Auskunft:

Das ‚Scherzo‘ ist gar nicht scherzhaft, sondern zeigt die Flucht vor der Gefahr, die hinter einem lag, und die unsere Verwandten in Deutschland immer noch bedrohte. Es ist ein atemloses, gehetztes und unruhiges Stück, das retrospektiv zeigt, in welcher entsetzlichen Angst und Furcht man gelebt hatte. Zum Beispiel ist es fast durchgängig kurzatmig und ängstlich in der Synkopierung, und dort, wo es einmal kantabel und gesangvoll wird, darf es sich nicht entwickeln¹⁴.



Abb. 4: Berthold Goldschmidt: Streichquartett Nr. 2, 2. Satz, T. 1–9 (Faksimile der autografen Partitur).

13 Vgl. zur Biografie Peter Petersen mit der Arbeitsgruppe: Exilmusik am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg (Hrsg.): *Berthold Goldschmidt. Komponist und Dirigent. Ein Musiker-Leben zwischen Hamburg, Berlin und London*. 2., korr. u. erw. Aufl. Hamburg: von Bockel 2003, S. 13–114.

14 Ebd., S. 64.

Das Tempo dieses Scherzos ist mit punktierte Halbe gleich 116 „erbarmungslos, wie gejagt“, so der Komponist.¹⁵ Mehrfach erscheinen extrem hohe Töne in großer Lautstärke, was unweigerlich die Assoziation „Angst“ auslöst. Vor allem aber ist das Stück eben über weite Strecken imitatorisch gesetzt, so dass die einzelnen Stimmen voreinander ‚fliehen‘ bzw. ‚sich verfolgen‘.

III.

Wie im Fall von Goldschmidts Streichquartett steht die imitatorische Schreibweise auch in vielen anderen Exilkompositionen als musikalische Analogie für Flucht und Verfolgung. Doch gerade am Beispiel der Fuge zeigt sich auch, dass die Konjunktur traditioneller Formen neben ihren überlieferten Ausdruckgehalten noch andere Gründe haben konnte. So komponierte Béla Bartók 1944 im amerikanischen Exil seine *Sonata für Violine solo*. Es handelte sich dabei um eine Bestellung, die Yehudi Menuhin bei dem schon todkranken Komponisten in Auftrag gegeben hatte. Das Werk geriet zu einer vorbehaltlosen Hommage an Johann Sebastian Bach, dessen Sonaten für Violine solo hier modellhaft im Hintergrund stehen.¹⁶ Am erkennbarsten ist dies im zweiten Satz von Bartóks *Sonata* der Fall, der „Fuga“ überschrieben ist. Mitten im Krieg gegen Nazideutschland verwies der Komponist damit auf ein anderes, utopisches Deutschland, das seinerzeit nicht mehr zu erkennen war, aber für Bartók ein Stück geistiger Heimat darstellte.

Retrospektive Tendenz zeigen Kompositionen aus dem Exil aber auch, indem sie nicht selten die jüngste Vergangenheit thematisieren, im Sinne eines kontrastierenden und wehmütigen Rückblicks auf eine Zeit, in der die Heimat noch unversehrt war. Die einzelnen Abschnitte von Schönbergs Klavierkonzert op. 42 etwa tragen in den Skizzen noch bezeichnende Überschriften, die der Komponist später wegließ, nämlich: „Life was so easy“ / „Suddenly hatred broke out“ / „A grave situation was created“ / „But life goes on“.¹⁷

15 Ebd., S. 134.

16 Vgl. Peter Petersen: Bartóks *Sonata für Violine solo*. Ein Appell an die Hüter der Autographen. In: *Béla Bartók*. München: Text + Kritik 1981, S. 55–68.

17 Vgl. Peter Petersen: „A grave situation was created“. Schönbergs Klavierkonzert von 1942. In: Otto Kolleritsch (Hrsg.): *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts*. Wien: UE 1990, S. 65–91; vgl. auch Claudia Maurer Zenck: Arnold Schönbergs Klavierkonzert. Versuch, analytisch Exilforschung zu betreiben. In: Dies. / Hanns-Werner Heister / Peter Petersen (Hrsg.): *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*. Frankfurt am Main: Fischer 1993, S. 357–384.

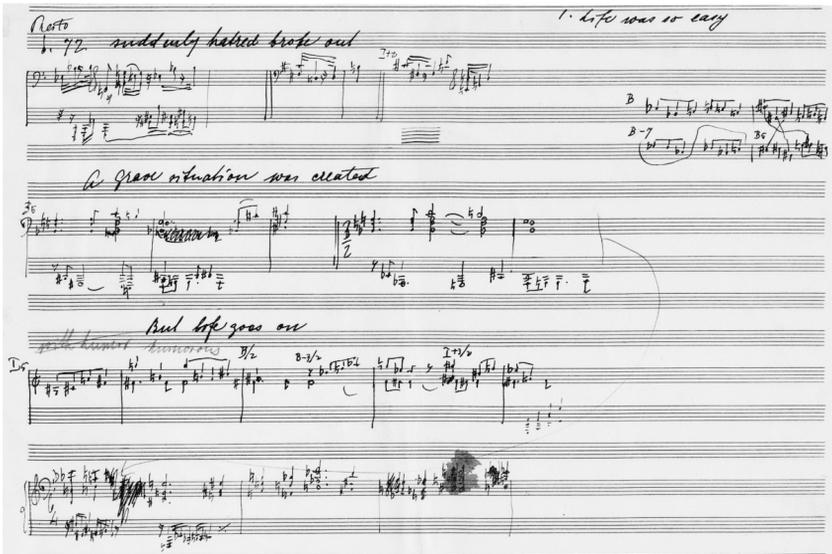


Abb. 5: Arnold Schönberg: Skizze zum Klavierkonzert op. 42. In: Arnold Schoenberg Center Wien, MS 46, fol. 148.

Auch die eigene Situation wird häufig durch rückblickende Verweise thematisiert. Bartók etwa, der 1940 ins amerikanische Exil ging, fühlte sich zunächst als Komponist wie gelähmt. „Das künstlerische Schaffen“, so schrieb er an seinen Verleger, „ist im allgemeinen das Resultat eines Ausströmens von Kraft, Hochgestimmtheit, Lebensfreude etc. Betrüblerweise fehlen mir all diese Voraussetzungen.“¹⁸ Als erstes Werk in den USA entstand – erst im dritten Jahr des Exils – das *Concerto for Orchestra*. Weite Teile dieses Werkes lassen sich als Reflexionen des Komponisten über seine Situation im Exil dechiffrieren.¹⁹ Insbesondere bediente sich Bartók hierzu des musikalischen Selbstzitats. Mit Hilfe dieser Technik verwies er auf genau die psychische Verfassung, die er in dem erwähnten Brief an seinen Verleger beschrieben hatte. So zitiert er mehrfach ein eigenes Schlüsselwerk, nämlich die Oper *Herzog Blaubarts Burg*

18 Béla Bartók an Ralph Hawkes, 30.05.1942, übers. v. Autor: „Artistic creative work generally is the result of an outflow of strength, high spiritedness, joy of life etc. – All this [*sic*] conditions are sadly missing with me ...“. Zit. n. Klára Mórnicz: New Aspects of the Genesis of Béla Bartók's *Concerto for Orchestra*. Concepts of ‚Finality‘ and ‚Intention‘. In: *Studia Musicologica* 35,1–3 (1993), S. 181–219, hier S. 185–186.

19 Vgl. Friedrich Geiger: Aspekte des Exils von Béla Bartók im Spiegel des *Concerto for Orchestra*. In: Geiger / Schäfer (Hrsg.): *Exilmusik*, S. 290–314.

aus dem Jahr 1911. Besonders deutlich ist das im dritten Satz, der den Titel „Elegia“, also „Klagegesang“ trägt. Sinnfällig rückte Bartók hier die sogenannte Tränensee-Musik aus der Blaubart-Oper in den Mittelpunkt. Der Tränensee symbolisiert dort die verborgene Trauer der Titelfigur und wird musikalisch auf folgende Weise umgesetzt:

The image displays a page of a musical score for Béla Bartók's opera *Herzog Blaubarts Burg*. The section is titled "Tranquillo" and is marked with a tempo of ♩ = 63. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute 1 & 2, Oboe 1, Cor Anglais, Clarinet in C, Bassoon 1, Horns 1 & 2, Trumpets 1 & 2, Trombones 1 & 2, Cymbals, Snare Drum, and Violins I & II. The score shows three measures of music with various dynamics like *pp* and *p*, and articulation marks like accents and slurs.

Abb. 6: Béla Bartók: *Herzog Blaubarts Burg*. Oper in einem Akt Sz 48 (Libretto v. Béla Balázs, aus. d. Ungar. v. Wilhelm Ziegler), 5 T. nach Ziffer 91.

Der Vergleich mit dem Notentext des „Elegia“-Satzes zeigt sofort die nahezu identische Gestaltung, von der Akkordstruktur mit doppelter Terz bis hin zur Instrumentation mit Holzbläsern und Harfe, die das Arpeggio über einem Liegeklang der Streicher ausführen. Auch wenn das Tempo im *Concerto* langsamer ausfällt, ist daher die Allusion unmissverständlich.

The image displays a page of a musical score for Béla Bartók's Concerto for Orchestra, Sz. 116, 3. Satz, T. 10–11. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Flute I (Fl. I), Oboe I (Ob. I), Clarinet I in B-flat (Cl. I in Bb), Timpani (Timp.), Harp I (Harp I), Violins I (Vins. I div. in 3), Violins II (Vins. II), Viola (Vis.), Cello (Vos.), and Double Bass (D. Bs.). The music is in 3/4 time and features a complex texture of arpeggiated chords. The harp part is particularly prominent, marked with 'pp' and 'gliss.' (glissando). The woodwinds and strings provide a rich harmonic background. The score is numbered '10' at the top left.

Abb. 7: Béla Bartók: Concerto for Orchestra Sz 116, 3. Satz, T. 10–11.

Berücksichtigt man nun, dass die Blaubart-Figur in der Oper starke Züge eines Selbstporträts besitzt, so wird die semantische Intention des Selbstzitats im *Concerto* deutlich: Bartók spricht von seiner eigenen Trauer im Exil. Zugleich verweist er nostalgisch auf ein eigenes Hauptwerk, seine Blaubart-Oper, entstanden in vergangener Zeit in der Heimat, als ihm das Komponieren leicht fiel.

Ein abschließendes Resümee der vorangegangenen Überlegungen kann nicht in eine präzise Definition des Begriffs „Exilkomposition“ münden. Dazu ist es, aus den eingangs erläuterten Gründen, zu früh. Allenfalls lässt sich vorläufig und ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit vorschlagen, was sinnvollerweise gemeint sein könnte, wenn man von einer Exilkomposition spricht. Der Begriff kann Werke bezeichnen, deren Autoren oder Autorinnen selbst von der Erfahrung des Exils tangiert worden sind – er hat also eine autobiografische Dimension. Zugleich impliziert er, dass sich diese Exilsituation in irgendeiner Form auf die Werkgestalt ausgewirkt hat. Dies kann leicht erkennbar sein, vor allem, wenn ein entsprechender Stoff vertont wurde. Es kann schwerer erkennbar sein, wenn wir es etwa mit Instrumentalmusik zu tun haben, deren inhaltliche Implikationen erst durch semantische Analysen erschlossen werden müssen. Es kann aber auch eher latent der Fall sein, etwa wenn es um Anpassungen an die Situation im Gastland geht oder um Anregungen, die von dort bezogen wurden. In solchen Fällen sind methodisch eher stilistisch-strukturelle Analysen gefragt, die das Œuvre eines Komponisten oder einer Komponistin vor und nach dem Exil miteinander vergleichen und signifikante Veränderungen interpretieren.

Schließlich zeichnen sich, wenngleich noch sehr vage, bestimmte ästhetische Tendenzen von Exilkompositionen ab. Signifikant scheint eine affektbetonte Schreibweise, die naturgemäß bei solchen Komponisten und Komponistinnen besonders auffällt, die zuvor ein eher kühles, sachliches Idiom gepflegt hatten. Signifikant scheint weiter eine Neigung zur Retrospektive, die sich in historischen Stoffen, aber auch in überlieferten Formen ausdrücken kann. Häufig geht auch der Blick zurück in die jüngste Vergangenheit oder die eigene Biografie. Und schließlich zieht diese vielfältige Neigung zur Retrospektive Kompositionsweisen nach sich, in denen musikalische Zitate als Träger der Erinnerung an eine unbeschädigte Zeit vor der Flucht eine bedeutende Rolle spielen.

Bildnachweise

Burcu Dogramaci / Berenika Szymanski-Düll / Wolfgang Rathert: Einleitung

- Abb. 1: Riiko Sakkinen: *Frontexture*, 2017. Lack auf Ziehharmonikadraht und Schweißdraht, 18 x 15 x 0,3 cm, Gösta Serlachius Fine Arts Foundation, Mänttä and Kolho. Aus: *Riiko Sakkinen: Closing Borders*. Helsinki: Parvus 2017, S. 12.
- Abb. 2: Zoe Leonard: *Crossing the Equator*, 2016. Pigmentdrucke, fünfteilig, je 21,6 x 27,3 cm oder 27,3 x 21,6 cm; 27,3 x 165,7 cm insgesamt. Aus *Zoe Leonard. Survey*. Ausstellungskatalog The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Munich / London / New York: Delmonico Prestel 2018, S. 264–265.

Urte Krass: Fluchtbilder in der Frühen Neuzeit

- Abb. 1: Jan Luyken: *Het weg vlugten der Gereformeerde uyt Vrankryk*, Kupferstich, 31 x 37 cm. Aus: Elie Benoît: *Historie der gereformeerde kerken*. Amsterdam: Timotheus ten Hoorn 1696.
- Abb. 2: Hieronymus Bosch: *Der Heuwagen*, 1490, Ansicht der geschlossenen Flügel, 1490, Öl auf Holz, Madrid, Prado.
- Abb. 3: Joachim Patinir: *Charon überquert den Styx*, 1520–24, 64 x 103 cm, Öl auf Holztafel, Madrid, Prado.
- Abb. 4: Pieter Bruegel der Ältere: *Landschaft mit der Heiligen Familie auf der Flucht*, 1563, 37,1 x 55,6 cm, London, The Courtauld Gallery.
- Abb. 5: Pieter Schoubroeck: *Landschaft mit der Flucht der Heiligen Familie*, 1597, Öl auf Holz, 23,4 x 34 cm, Mannheim, Städtisches Reiss-Museum.
- Abb. 6: Pieter Schoubroeck: *Landschaft mit der Flucht der Heiligen Familie*, 1597, Öl auf Holz, 23,4 x 34 cm, Mannheim, Städtisches Reiss-Museum (Detail).
- Abb. 7: Pieter Schoubroeck: *Troja-Brand*, 1606, Öl auf Kupfer, 27 x 42 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 8: Diogo Pereira: *Der Brand Trojas*, 1630–1640, Öl auf Leinwand, 110 x 160 cm, Museu de Évora.
- Abb. 9: Jan Luyken: *Het weg vlugten der Gereformeerde uyt Vrankryk*, Kupferstich, 31 x 37 cm, Detail: Gefängnisturm. Aus: Elie Benoît: *Historie der gereformeerde kerken*. Amsterdam: Timotheus ten Hoorn 1696.
- Abb. 10: Jan Luyken: *Het weg vlugten der Gereformeerde uyt Vrankryk*, Kupferstich, 31 x 37 cm, Detail: Bauernmiliz. Aus: Elie Benoît: *Historie der gereformeerde kerken*. Amsterdam: Timotheus ten Hoorn 1696.

David Vondráček: Aus Böhmen und Mähren in die Welt.

- Abb. 1: Zeitschrift *Pestrý týden* vom 25.08.1928: „Oskar Nedbal und Gattin vor dem Hotel ‚De Saxe‘ nach einer Autotour durch die Bretagne“ (oben), „Sie sind immer vergnügt, wenn sie in Prag vorbeikommen, das sie so gern haben“ (unten) (Übers. D.V.). <http://www.digitalniknihovna.cz/mzk/view/uuid:c04db364-435d-11dd-b505-00145e5790ea?page=uuid:70b48b15-435e-11dd-b505-00145e5790ea> (Zugriff am 03.03.2019).
- Abb. 2: Karel Ančerl am Vierteltonklavier (sitzend im Vordergrund), Komponist Alois Hába, Bühnenbildner František Zelenka und Regisseur Ferdinand Pujman (v.l.n.r.) 1931 in München. Nachlass Alois Hábas im Nationalmuseum – Tschechisches Musikmuseum (CZ-Pnm), ohne Signatur, Fotograf^e in unbekannt.

- Abb. 3: „Barden“-Motiv aus Smetanas Sinfonischer Dichtung *Výšehrad* und Erinnerungsmotiv aus Martinůs Oper *Juliette*. Aus: Vladimír Karbusický: Der erträumte und nacherlebte Surrealismus. Martinůs Oper ‚Juliette ou La clé des songs‘. In: Georg Knepler (Hrsg.): *Theorie der Musik. Analyse und Deutung (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 13)*. Laaber: Laaber 1995, S. 271-336, hier S. 286.
- Abb. 4: Bohuslav Martinů und Jaroslav Ježek 1927 in Paris. Nachlass von Jaroslav Ježek, CZ-Pnm S. 224–1543a, Fotograf*in unbekannt.

Friedrich Geiger: Exilkompositionen aus der Zeit des „Dritten Reiches“

- Abb. 1: Das Exil europäischer Komponisten während der NS-Zeit. © Friedrich Geiger.
- Abb. 2: Arnold Schönberg: 4. Streichquartett op. 37, 1. Satz, T. 1–7. Aus: Arnold Schönberg: *Sämtliche Werke*, Abt. VI: *Kammermusik*, Reihe A, Bd. 21, hrsg. v. Christian Martin Schmidt. © Mainz / Wien: Schott / Universal Edition 1982.
- Abb. 3: Arnold Schönberg: 4. Streichquartett op. 37, 4. Satz, T. 704–709. Aus: Arnold Schönberg: *Sämtliche Werke*, Abt. VI: *Kammermusik*, Reihe A, Bd. 21, hrsg. v. Christian Martin Schmidt. © Mainz / Wien: Schott / Universal Edition 1982.
- Abb. 4: Berthold Goldschmidt: Streichquartett Nr. 2, 2. Satz, T. 1–9 (Faksimile der autografen Partitur). © London: Boosey & Hawkes 2004.
- Abb. 5: Arnold Schönberg: Skizze zum Klavierkonzert op. 42. Aus Arnold Schoenberg Center Wien, MS 46, fol. 148. © Arnold Schoenberg Center Wien.
- Abb. 6: Béla Bartók: *Herzog Blaubarts Burg*. Oper in einem Akt Sz 48 (Libretto v. Béla Balázs, aus d. Ungar. v. Wilhelm Ziegler), 5 T. nach Ziffer 91. © Wien: Universal Edition 1925.
- Abb. 7: Béla Bartók: Concerto for Orchestra Sz 116, 3. Satz, T. 10–11. © New York / London: Boosey & Hawkes 1946.

Mareike Hetschold / Laura Karp Lugo / Rachel Lee / Helene Roth: Lebensrouten der Emigration

- Abb. 1: Anonym: „Die grossen Forscher bei der Arbeit“, Herbert Ricke (links) und Otto Koenigsberger (rechts) bei der Vermessung in Oberägypten, um 1933. © Privatarchiv Otto Koenigsberger, London.
- Abb. 2: Richard Fleischhut: *Serie von Aufnahmen an Bord der „Columbus“ und „Bremen“*, zwischen 1914 und 1939, keine Maße vorhanden, Deutsches Historisches Museum, Berlin. Aus: Hermann Haarmann / Ingrid Peckskamp-Lürßen (Hrsg.): *Mit der Kamera in die Welt. Richard Fleischhut (1881–1951). Photograph*. Ausstellungskatalog Stadt- und Schifffahrtsmuseum Kiel. Bönner: Kettler 2005, S. 175.
- Abb. 3: David Ludwig Bloch: *Shanghai Ghetto*, 1946. Aus: Barbara Hoster / Roman Malek / Katharina Wenzel-Teubner (Hrsg.): *David Ludwig Bloch. Holzschnitte. Shanghai 1940–1949*. Sankt Augustin: Steyler 1997, S. XLII.
- Abb. 4: Gertrudis Chale: *Bocacalle de Sarandí*, 1940. Tempera, 62 x 74,5 cm, Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. © Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2019.

Sabine Haenni: Geflüchtete in der Grenzzone Mittelmeer und die Erzählstrategien des Dokumentarfilms

- Abb. 1: „Italian Navy rescues asylum seekers traveling by boat off the coast of Africa on the Mediterranean, June 7, 2014.“ Aus: *Time*, 7.10.2015, <http://time.com/4063972/refugee-crisis-massimo-sestini> (Zugriff am 29.01.2019). © Foto: Massimo Sestini-Polaris.
- Abb. 2: *Fuocoammare* (Seefeuier, I 2016, R: Gianfranco Rosi), Screenshot.
- Abb. 3: *Fuocoammare* (Seefeuier, I 2016, R: Gianfranco Rosi), Screenshot.
- Abb. 4: *Lampedusa im Winter* (A 2015, R: Jakob Brossmann), Screenshot.
- Abb. 5: *Lampedusa im Winter* (A 2015, R: Jakob Brossmann), Screenshot.

Burcu Dogramaci: Die (Un-)Möglichkeit der Übersetzung.

- Abb. 1–6: Esra Ersen: *If you could speak Swedish*, 2001. Video, Screenshots. Courtesy the artist.
- Abb. 7–8: Meriç Algün: *Ö (The Mutual Letter)*, 2011. Soundinstallation, ca. 2 Stunden, Loop und Offsetdruck auf blauem Papier, gebunden als Booklet. Installationsansicht in der Ausstellung *Untitled* (12th Istanbul Biennial), 2011. Foto: Nathalie Barki. Courtesy the artist und Galerie Nordenhake.
- Abb. 9: Zineb Sedira: *Mother Tongue*, 2002. Installation, 3 Videos (Farbe, Ton) auf Bildschirmen mit Kopfhörern, Format 4:3, jedes Video 4 Min. 38 Sek., *Mother and I (France)*, *Daughter and I (England)*, *Grandmother and Granddaughter (Algeria)*. Sammlungen: Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris; Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration / Cité nationale de l'histoire, Paris; Tate Collection, London. Installationsansicht in der Ausstellung *Les rêves n'ont pas de titre*, [mac] musée d'art contemporain, Marseille. © Zineb Sedira / DACS, London, © Foto: Zineb Sedira, Courtesy the artist und kamel mennour, Paris / London.

Biografien der Autor*innen

Canan Bilir-Meier lebt und arbeitet in München und Wien. Sie studierte bildende Kunst und Kunstpädagogik an der Akademie der bildenden Künste in Wien und an der Sabancı Universität in Istanbul. Sie arbeitet als Filmemacherin, Künstlerin und Kunstpädagogin. 2015/16 war sie Stipendiatin von *kültür gemma!*, einem Projekt zur Förderung der Stadtkultur in Wien und von migrantischer Kunst- und Kulturproduktion. 2016 erhielt sie den Birgit-Jürgenssen-Preis, 2017 das Startstipendium der Stadt Wien und 2018 den *ars viva* Preis.

Burcu Dogramaci ist Professorin für Kunstgeschichte an der LMU München. Sie forscht zu Exil und Migration, Fotografie, Mode, Architektur und Skulptur der Moderne. Sie leitet das ERC Projekt „Relocating Modernism: Global Metropolises, Modern Art and Exile (METROMOD)“ (2017–2022, *metromod.net*). Aktuelle Publikationen: *Fotografie der Performance. Live Art im Zeitalter ihrer Reproduzierbarkeit*. Paderborn: Fink 2018; *Migration und Exil. Nomadic Camera. Fotografie, Exil und Migration*. Themenheft der Zeitschrift *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 39/151 (2019), hrsg. m. Helene Roth; *Handbook of Art and Global Migration. Theories, Practices, and Challenges*, hrsg. m. Birgit Mersmann. München: de Gruyter 2019.

Friedrich Geiger ist Professor für Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der Musikgeschichte des 19. bis 21. Jahrhunderts, insbesondere zur Musik in Diktaturen in Deutschland, Italien und der Sowjetunion; in der populären Musik, insbesondere dem Jazz; in der Musikästhetik sowie in der Musik der Antike und ihrer Rezeption. Letzte Buchveröffentlichung: *Carl Dahlhaus' „Grundlagen der Musikgeschichte“*. Eine Re-Lektüre, hrsg. m. Tobias Janz. Paderborn: Fink 2016.

Sabine Haenni ist Associate Professor im Department of Performing and Media Arts an der Cornell University in Ithaca (NY) mit Schwerpunkt Filmgeschichte und Filmtheorie in Bezug auf Migration, Urbanismus, Intermedialität. Publikationen (Auswahl): *The Immigrant Scene: Ethnic Amusements in New York, 1880–1920*. Minnesota: U of Minnesota P 2008; *New Images of the City*, hrsg. m. Leigh Anne

Duck, *Global South* 9.2 (2015); *The Routledge Encyclopedia of Films*, hrsg. m. Sarah Barrow / John White. London: Routledge 2014.

Mareike Hetschold ist Doctoral Researcher im ERC Projekt „Relocating Modernism: Global Metropolises, Modern Art and Exile (METROMOD)“ an der LMU München. Sie forscht zu Exil und Migration, Architektur und urbanen Bildkulturen der Moderne. Publikationen: Die Städtische Galerie Rosenheim – ein architekturhistorischer Blick. In: Christian Fuhrmeister / Monika Hauser-Mair / Felix Steffan (Hrsg.): *Vermacht, verfallen, verdrängt. Kunst und Nationalsozialismus: Die Sammlung der Städtischen Galerie Rosenheim in der Zeit des Nationalsozialismus und in den Nachkriegsjahren*. Petersberg: Imhof 2017, S. 96–102.

Leonie Hundertmark ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Studiengangskordinatorin am Institut für Musikpädagogik an der LMU München. Als Stipendiatin des DAAD studierte sie 2016/2017 am Sydney Conservatorium of Music, Australien. Zu ihren Forschungsinteressen gehören die Bereiche Musikpsychologie, Musiktheaterpädagogik sowie Kulturelle Bildung vor dem Hintergrund von Flucht und Migration.

Laura Karp Lugo, geboren in Buenos Aires, promovierte in Kunstgeschichte an der Universität Paris 1-Panthéon-Sorbonne. Ihre Dissertation wurde mit dem Preis des Musée d'Orsay ausgezeichnet. Sie arbeitete in internationalen Forschungseinrichtungen wie dem Institut National d'Histoire de l'Art (INHA, Paris), an der Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF, Buenos Aires), der Universität Kataloniens (Barcelona), Tour, Reims und Nantes sowie am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris. Derzeit ist sie Postdoc an der LMU München im Rahmen des ERC Projekts „Relocating Modernism: Global Metropolises, Modern Art and Exile (METROMOD)“.

Urte Krass ist Professorin für Kunstgeschichte der Neuzeit an der Universität Bern. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Kunst und Kult in der italienischen Renaissance, politische Ikonografie sowie die Rolle von Bildern, Reliquien und Artefakten während der iberischen Expansion. Publikationen (Auswahl): *Nah zum Leichnam. Bilder neuer Heiliger im Quattrocento*. München / Berlin: Deutscher Kunstverlag 2012; *Visualizing Portuguese Power. The Political Use of Images in Portugal and Its Overseas Empire (16th to 18th Century)*. Zürich: Diaphanes 2017.

Rachel Lee ist Postdoc im ERC Projekt „Relocating Modernism: Global Metropolises, Modern Art and Exile (METROMOD)“ an der LMU München. Sie forscht zur kolonialen und postkolonialen Architektur- und Stadtgeschichte in Südasien und Ostafrika, sowie zu Exil und Migration, transnationaler Praxis, Feminismus und urbanem Kulturerbe. Letzte Veröffentlichung: *Things Don't Really Exist Until You Give Them a Name: Unpacking Urban Heritage*, hrsg. m. Diane Barbé / Anne-Katrin Fenk / Philipp Misselwitz. Dar es Salaam: Mkuki na Nyota 2017.

Zur Biografie von **Sabine Liebner** siehe Seite 104 in diesem Band.

Ulf Otto ist Professor für Theaterwissenschaft mit Schwerpunkt Intermedialitätsforschung an der LMU München. Er forscht zu Konvergenzen von Theater- und Technikgeschichte, Gesten und Genealogien des Reenactments und den Körperpolitiken theatraler Institutionen. Publikationen (Auswahl): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*, hrsg. m. Jens Roselt. Bielefeld: Transcript 2012; *Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien*. Bielefeld: Transcript 2013; *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*, hrsg. m. Annemarie Matzke / Jens Roselt. Bielefeld: Transcript 2015.

Wolfgang Rathert ist Professor für Historische Musikwissenschaft an der LMU München mit dem Schwerpunkt Musik des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Er ist u. a. Mitglied des Stiftungsrats der Paul Sacher Stiftung Basel. Er veröffentlichte zuletzt (zusammen mit dem Amerikanisten Berndt Ostendorf) das Buch *Musik der USA. Kultur- und musikgeschichtliche Streifzüge*. Hofheim: Wolke 2018.

Helene Roth ist seit 2017 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte der LMU München. Ihre Schwerpunkte sind die Kunst und Architektur der Moderne, Fotografie, Exil und Migration. Aktuell arbeitet sie an ihrer Dissertation, die sich Fotografien europäischer Emigrant*innen im New York der 1930er und 1940er Jahre widmet. Letzte Veröffentlichungen: *Migration und Exil. Nomadic Camera. Fotografie, Exil und Migration*. Themenheft der Zeitschrift *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 39/151 (2019), hrsg. m. Burcu Dogramaci.

Katja Schneider ist Professorin für Tanztheorie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main. Von 2004 bis 2019 lehrte sie am Institut für Theaterwissenschaft der LMU München, dem sie auch als Wissenschaftliche Mitarbeiterin angehörte. Sie forscht zu Tanz und Medialität, Performance Art sowie

zeitgenössischem Theater. Zuletzt veröffentlichte sie die Sammelbände „*Clear the Air*“. *Künstlermanifeste seit den 1960er Jahren. Interdisziplinäre Positionen*. Bielefeld: Transcript 2017, hrsg. m. Burcu Dogramaci; *Sacre 1913/2013. Tanz, Opfer, Kultur*. Freiburg i. Brsg. / Berlin / Wien: Rombach 2017, hrsg. m. Gabriele Brandstetter; *Das Rauschen unter der Choreographie. Überlegungen zu „Stil“*. Tübingen: Narr 2019.

Azadeh Sharifi ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Theaterwissenschaft der LMU München. Zurzeit forscht sie in ihrem Postdoc-Projekt zur Geschichte des (post)migrantischen Theaters in Deutschland. Sie war Fellow am Internationalen Forschungskolleg Interweaving Performance Cultures der Freien Universität Berlin. Sie ist Mitglied des Future Advisory Board (Fab) der Performance Studies International (PSi). Letzte Veröffentlichung: *The Cultural and Political Impact of Post-migrant Theatre in Germany*. In: Peter Eckersall / Helena Grehan (Hrsg.): *The Routledge Companion to Theatre and Politics*. New York: Routledge 2019.

Berenika Szymanski-Düll ist Akademische Rätin a.Z. am Institut für Theaterwissenschaft der LMU München. Ihre Forschungsinteressen umfassen Theater und Migration, transnationale Theatergeschichte, Theater und Drama in Polen, Performance Art in Osteuropa. Seit April 2020 leitet sie das ERC Projekt „Crossing Borders: The Agency of Nineteenth-Century European Theatre Migrants (T-MIGRANTS)“. Publikationen (Auswahl): *Theatraler Protest und der Weg Polens zu 1989. Zum Aushandeln von Öffentlichkeit im Jahrzehnt der Solidarność*. Bielefeld: Transcript 2012; *Theatre, Globalization and the Cold War*, hrsg. m. Christopher Balme. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2017.

David Vondráček lehrt seit 2014 Musikwissenschaft an der LMU München, wo er im Jahr 2018 mit einer Arbeit zur tschechoslowakischen Zwischenkriegs-Moderne promoviert wurde. Als Doktorand war er Mitglied der interdisziplinären Plattform „ProArt“ an der LMU und wurde mit Stipendien des DAAD, des Adalbert Stifter e. V. sowie des Schroubek Fonds gefördert. Das Spektrum seiner Forschung reicht von Johann Stamitz bis zu Kafka-Vertonungen des 21. Jahrhunderts. Als Herausgeber bereitet er die Veröffentlichung der Beiträge zur Tagung „Young Musicology Munich“ vor, die sich kritisch mit Ost-West-Dichotomien in der Kunst auseinandersetzt.

Der vorliegende Band geht zurück auf die Tagung „Leave, left, left. Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive“ (20. und 21. April 2018) am Center for Advanced Studies der Ludwig-Maximilians-Universität München und den dort angesiedelten CAS-Schwerpunkt „Repräsentationen von Migration“. Tagung und Publikation wurden ermöglicht durch das Department Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München.



CAS^{LMU} CENTER FOR
ADVANCED STUDIES

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.

© 2020 Neofelis Verlag GmbH, Berlin
www.neofelis-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara
Titelbild nach Victor Hugo: *EXIL*, 1858, Pinsel und Feder, Tinte auf Papier, 23,7 x 18,8 cm,
Maison de Victor Hugo, Paris.
Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (jn/vf)
Redaktionelle Mitarbeit und Index: Maya-Sophie Lutz
Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden
Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.
ISBN (Print): 978-3-95808-241-0
ISBN (PDF): 978-3-95808-291-5