

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

Leave, left, left

Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller
und historischer Perspektive

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

Burcu Dogramaci / Berenika Szymanski-Düll / Wolfgang Rathert

Einleitung

Der Titel dieses Sammelbandes *Leave, left, left* ist inspiriert von Jenny Erpenbecks Roman *Geben, ging, gegangen* (2015), mit dem die Autorin auf aktuelle Fluchtbewegungen nach Deutschland reagierte. Erpenbeck erzählt in ihrem Roman die Geschichte eines emeritierten Berliner Professors, der zufällig mit afrikanischen Geflüchteten am Kreuzberger Oranienplatz in Kontakt kommt und sich für sie engagiert. Dieser Kontakt vermittelt ihm eine andere Erfahrung des Wartens, einen Zustand, in dem die Geflüchteten tatenlos ausharren, durch den sie teils unverständlichen Verwaltungsaufgaben und Behördengängen ausgesetzt sind, die einen Berg an Akten produzieren.

Erpenbecks Roman erschien bereits vor der inzwischen historischen Bundespressekonferenz im Spätsommer 2015, als Angela Merkel sich mit ihrem Ausspruch „Wir schaffen das!“ zur Aufnahme von Geflüchteten in Europa äußerte und umfassende Reaktionen auslöste: von einer euphorischen Solidarität und „Willkommenskultur“ bis zu Ablehnung und rassistisch motivierten Anschlägen. Im Windschatten der Fluchtbewegungen, die im Übrigen nicht erst 2015 begannen, erstarkten rechtspopulistische Parteien in Europa und auch in Deutschland. Und viele Künstler*innen und Kunstinstitutionen begannen, sich auf ihre Weise den aktuellen Fluchtphänomenen zuzuwenden und diese zu reflektieren.

Die Theaterszene reagierte rasch. Neben der für das Theater typischen Verhandlung der Flucht-Thematik in Theatertexten und Inszenierungen – als bekanntestes Beispiel ist sicherlich Elfriede Jelineks Text *Die Schutzbefohlenen* und seine szenische Umsetzung durch Nicolas Stemann zu nennen – wurden zahlreiche weitere Aktivitäten erprobt, um – im Bewusstsein der

politischen Verantwortung – der Sache der Geflüchteten Aufmerksamkeit zu verleihen. So organisierten beispielsweise die Kammerspiele München vom 16. bis 18. Oktober 2015 den dreitägigen multilingualen „Open Border Kongress“, an dem Künstler*innen, Aktivist*innen und Wissenschaftler*innen mitwirkten.¹ Lesungen, Lecture-Performances, Konzerte, Dokumentarfilme und Diskussionen konfrontierten das Publikum mit der Situation und den Erfahrungen von Geflüchteten und gingen der Frage nach, welche Formen des Engagements nötig und möglich seien, um das Theater mit der Realität der Einwanderungsgesellschaft zu verbinden. In Kooperation mit dem Bayerischen Flüchtlingsrat wurde innerhalb des Kongresses die „2. Internationale Schlepper- und Schleusertagung (2. ISS)“² durchgeführt, deren provokativer Titel im Vorfeld für viel Aufregung sorgte. Innenminister Joachim Herrmann bezeichnete das Projekt der *Süddeutschen Zeitung* gegenüber als „fehlgeleitete Politpropaganda“, der Münchner CSU-Bundestagsabgeordnete Hans-Peter Uhl zweifelte, ob das Projekt „mit den Gesetzen in Einklang zu bringen“ sei, da das Einschleusen von Menschen eine Straftat darstelle, und bat den Oberbürgermeister Dieter Reiter (SPD), die Angelegenheit zu prüfen.³ Forderungen nach Absetzung wurden laut. Die AfD formierte sich zu Protesten. Dabei ging es in der Veranstaltung letztendlich darum, die verschiedenen Aspekte der Fluchthilfe und des gesellschaftlichen Umgangs mit ihr zu diskutieren, aber auch historische Parallelen – etwa im Zweiten Weltkrieg oder zu Zeiten der DDR – in Erinnerung zu rufen. Es ging darum, mit Geflüchteten (und ihren Helfer*innen) ins Gespräch zu kommen, ihre prekäre Lage ins Bewusstsein zu rufen, aufzurütteln. Das Theater, so wird hier deutlich, formierte sich zu einem Schauplatz der öffentlichen Bewusstseinsbildung. In diesem Sinne verteidigte Intendant Matthias Lilienthal die Veranstaltung auf die Frage hin, ob Theater, ob Kunst derart agieren dürfe:

Für mich ist das eine vordringliche Aufgabe der Kunst. Das Theater ist ein Labor für urbane Lebensformen. Es ist mein Job, mich mit ethischen und ästhetischen

1 Siehe <https://www.muenchner-kammerspiele.de/open-border/open-border-kongress> (Zugriff am 02.05.2019).

2 Die „1. Internationale Schleusertagung“ fand 2004 in Graz statt.

3 Vgl. Kammerspiele provozieren mit Tagung über Schleuser. In: *Süddeutsche Zeitung*, 25.09.2015. <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/theater-kammerspiele-provozieren-mit-tagung-ueber-schleuser-1.2664985> (Zugriff am 02.05.2019).

Fragen auseinanderzusetzen. Solche Themen gehören absolut dazu. Anders kann Kunst und Theater nach dem 2. Weltkrieg in Deutschland nicht gedacht werden.⁴

Die Kammerspiele standen nicht alleine da. Auch andere Theater führten in ähnlicher Weise Aktionen durch. Das Hamburger Thalia Theater handelte rechtliche Arbeitsbedingungen von Asylbewerber*innen aus, indem es Geflüchtete als Schauspieler*innen engagierte. Das Deutsche Theater in Berlin erklärte sich gar zu einem Zufluchtsort und stellte Geflüchteten eine temporäre Unterkunft zur Verfügung. „Wer in den Raum des Theaters eintritt“, so resümieren Juliane Vogel und Bettine Menke solche Initiativen des Theaterbetriebs, „der soll wenigsten vorübergehend sicher sein.“⁵

Der finnische Künstler Riiko Sakkinen hingegen begab sich im August 2016 direkt zu den Außengrenzen Europas, an denen Zäune und Grenzschutzorganisationen wie Frontex zur Flüchtlingsabwehr eingesetzt wurden oder an denen Geflüchtete – wie auf Lesbos in Griechenland – strandeten, um zu warten oder ihre strapaziöse Reise fortzusetzen. Die Eindrücke dieser Reise formulierte Sakkinen in Arbeiten wie *Frontexture* (Abb. 1), in denen sich das Motto der Grenzschutzorganisation, *libertas, securitas, justitia*, auflöst in einen Ring aus Natodraht, wie er zur intensiven Sicherung von Grenzübergängen benutzt wird. Aus den zwölf Sternen der Europäischen Union sind die Rasierklingen des Natodrahts geworden. Eine zweite Arbeit stellt die Frage nach einem *European Hospitality Ranking*, einer von Hotel-Bewertungen adaptierten Qualitätskontrolle, bei der Sterne verliehen werden. Europa schneidet bei der Bewertung der Gastfreundschaft mit seinen zwölf nun geschwärzten (oder gebläuten) Sternen schlecht ab.⁶ Sakkinens Arbeiten aus der Serie *Closing Borders* reagieren unmittelbar auf die neuen Grenzregime an den Außengrenzen Europas und sind in unmittelbarer Reaktion auf die Ereignisse seit Sommer 2015 zu sehen.

Die Beispiele veranschaulichen, dass also auch in der künstlerischen Arbeit von einer besonderen Bedeutung von Zeitlichkeit gesprochen werden kann, wie sie anders formuliert bereits in Jenny Erpenbecks *Gehen, ging, gegangen*

4 Sasan Abdi-Herrle: „Für eine legale Einreise von Damaskus nach München“. In: *Die Zeit*, 06.10.2015. <https://www.zeit.de/kultur/2015-10/satire-muenchner-kammerspiele-schlepper-schleuser-kongress> (Zugriff am 02.05.2019).

5 Juliane Vogel / Bettine Menke: Das Theater als transitorischer Raum. Einleitende Bemerkungen zu Flucht und Szene. In: Dies. (Hrsg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*. Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 7–23, hier S. 8.

6 Vgl. Riiko Sakkinen: *Closing Borders*. Helsinki: Parvs 2017.



Abb. 1
 Riiko Sakkinen:
Frontexture, 2017.
 Lack auf Zieh-
 harmonikadraht
 und Schweißdraht,
 18 x 15 x 0,3 cm,
 Gösta Serlachius
 Fine Arts.



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.

in Erscheinung tritt. Erpenbecks Roman regt an, über die Zeitlichkeit von Flucht- und Migration nachzudenken, die in ihren klassischen Definitionen als Ortswechsel oftmals nur als räumliche Phänomene gesehen werden. Doch verweist die temporale Konjugation des Verbs *to leave* auf die unterschiedlichen Zeitlichkeiten einer Flucht, die von dem Entschluss zu gehen über die Passage durch die Zwischen- und Zielländer reicht. Kommen Geflüchtete in einem Land an, beantragen Asyl und erhalten es, dann wird aus dem *leave* die Perfektform *left*, also eine aus Perspektive der vollendeten Gegenwart abgeschlossene Handlung, die in der Vergangenheit liegt. Diese ist jedoch nicht unbedingt endgültig und kann sich jederzeit wieder ändern. Hierauf wies bereits Bertolt Brecht hin, als er seine eigene Situation im Exil reflektierte:

[...] Aber wir
Wanderten doch nicht aus, nach freiem Entschluß
Wählend ein anderes Land. Wanderten wir doch auch nicht
Ein in ein Land, dort zu bleiben, womöglich für immer
Sondern wir flohen. Vertriebene sind wir, Verbannte.
Und kein Heim, ein Exil soll das Land sein, das uns da
aufnahm.⁷

Geflüchtete und Migrant*innen, so wird hier deutlich, können in ihr Geburtsland zurückzukehren. Sie können aber auch, soweit es ihr Status erlaubt, zwischen ihrer neuen und alten Heimat pendeln, beispielsweise aus beruflichen Gründen. Flucht und Migration sind also prozesshaft und besitzen eine individuelle Temporalität, die für die wissenschaftliche Auseinandersetzung elementar ist. Diese Beobachtung lässt sich auf historische Flucht- und Migrationsphänomene übertragen und in den Kontext kultureller oder künstlerischer Produktion setzen, etwa wenn auf den Schiffen, die Kunstschaffende in der Zeit des Nationalsozialismus ins rettende Exil brachten, fotografiert oder gefilmt wurde, wenn im Exil in literarischen Texten oder Kompositionen dann der Blick zurück auf das Herkunftsland gelenkt oder die Auseinandersetzung mit der neuen Kultur oder Sprache gesucht wird. Ein Aspekt der Zeitlichkeit tritt auch in Erscheinung, wenn aus der historischen Distanz auf ein längst vergangenes Ereignis geblickt wird: In Arbeiten wie *Crossing the Equator* (2016, Abb. 2) widmet sich die Künstlerin Zoe Leonard

7 Bertolt Brecht: Über die Bezeichnung Emigranten (1937). In: Ders.: *Unterm dänischen Strohdach. Skandinavien 1933–1941*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 31.

der Migrationserfahrung ihrer Vorfahren mütterlicherseits in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg.⁸ Leonard fotografierte Aufnahmen aus dem Familienalbum ab, die zwei Frauen auf der Atlantiküberfahrt zeigen – die Mutter und Großmutter der Künstlerin, die nach 1945 ihr Heimatland Polen verließen. Die Jüngere von ihnen hält eine Kamera in der Hand, wird also fotografiert und fotografiert selbst – und wird von Leonard erneut abfotografiert. Diese fotografierten Fotografien verweisen darauf, dass sich in Aufnahmen Ortsverlagerungen konservieren, aber aus der Gegenwart der Rezipient*innen neue Deutungen erfahren. Leonards Kamerablick auf ihr Familienarchiv verbindet ihre eigene Geschichte mit ihren Vorfahren, akzentuiert damit die Vergegenwärtigung und Erinnerung des Vergangenen, das der konkreten Erfahrung der Nachgeborenen eigentlich entzogen ist. Zugleich wird deutlich, dass wir es nicht nur mit Migration im Bild, sondern auch mit migrierenden Fotografien zu tun haben, die auf den Passagen der Auswanderung entstanden und in privaten Archiven am Zielort der Migration aufbewahrt werden. Für die Konzeption der vorliegenden Publikation war vor allem die interdisziplinäre Ausrichtung von Bedeutung; so wird das Verhältnis der Künste zu Migration und vice versa befragt werden: Wie reagieren Musik, bildende Kunst und Theater auf Migration? Inwieweit lässt sich von künstlerischen Praktiken und Ästhetiken der Migration sprechen? Wie konturieren Dislokation und Transmigration das Komponieren, die Entstehung von künstlerischen Werken, Theatertexten, Inszenierungen? Wie lässt sich Migration aus der Perspektive von Akteur*innen mit Flucht- und Migrationserfahrung reflektieren? In diesem Zusammenhang wird über Sprachwechsel (auch in übertragenem Sinne einer künstlerischen Sprache) ebenso wie über Wechsel von Öffentlichkeiten, über neue und alte Netzwerke wie auch lokale Akteure und Traditionen an den Zielorten zu sprechen sein. Auch die Bedeutung von Institutionen – den Kunst- und Musikhochschulen, den Theater- und Opernhäusern oder Museen – als Foren eines Austauschs soll reflektiert werden. An den versammelten Beiträgen wird deutlich, dass Migrationsphänomene in den Künsten nicht nur im aktuellen Diskurs relevant sind, sondern dass es sich hier um einen Komplex handelt, der die Geschichte durchzieht und durch verschiedene Faktoren motiviert ist. Deutlich wird die Fähigkeit

8 Lanka Tattersall: c. 2016: Arould Zoe Leonard's In the Wake. In: *Zoe Leonard. Survey*. Ausstellungskatalog The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Munich / London / New York: Delmonicos / Prestel 2018, S. 252–257, hier S. 254–255. Siehe auch Ilka Becker: Displaced Images / Displaced Subjects. Zoe Leonard's Practice of Dephotographing Migration. In: *PhotoResearcher* 26 (2016), S. 12–17.

von Geflüchteten und Migrant*innen, sich an verschiedene Lebensbedingungen und gesellschaftliche Herausforderungen anzupassen. Diese Fähigkeit resultiert oftmals in einem Potenzial, das in vielen Debatten um Flucht und Migration in Vergessenheit gerät: dass mit Migration Kreativität und Innovation einhergehen können. Um ein Leben und Überleben in der Fremde zu sichern, entwickeln migrierende Künstler*innen zahlreiche Strategien, die von der Reflexion der eigenen Situation über die Herausbildung einer neuen künstlerischen Sprache oder Praxis bis hin zu kunst- und kulturtheoretischen Innovationen reichen. Migration gibt der jeweiligen Einwanderungsgesellschaft neue Impulse, stellt diese jedoch auch vor zahlreiche Herausforderungen.

Für die Historische Musikwissenschaft sind die Themen Exil und Migration erst seit dem Ende der 1980er Jahre präsent und zum Forschungsgegenstand geworden. Dies ist angesichts der globalen Dynamik der Phänomene und ihrer Bedeutung für die europäische und amerikanische Musikgeschichte erstaunlich. Inzwischen ist es unabweisbar, dass der Zeitraum ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert und insbesondere das vermeintlich kurze 20. Jahrhundert aufgrund der Forschungsergebnisse einer tiefgreifenden Revision unterzogen und seine Geschichte neu geschrieben werden muss. Wie stark die Musikgeschichte von Verlusten – von Verdrängtem, Verbotenem und schließlich auch (beinahe) Vergessenem – als Folge von Vertreibung und Flucht bestimmt worden ist, deutete sich erstmals an, als die Dimensionen des politisch erzwungenen Exils nach 1933 in den 1980er Jahren in den USA und der Bundesrepublik Deutschland von Musikwissenschaftler*innen wie Reinhold Brinkmann, Horst Weber, Christoph Wolff und Claudia Maurer Zenck systematisch untersucht wurden. Daraus gingen zwei wichtige Konferenzen (an der Harvard University und der Folkwang Universität der Künste Essen mit entsprechenden Publikationen⁹) sowie das von Weber, Stefan Drees und Manuela Schwartz erstellte zweibändige Repertorium *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933–1950*¹⁰ hervor. Es dokumentierte und erfasste erstmals in breitem Umfang Quellenbestände zu emigrierten oder exilierten Musiker*innen in New York und Kalifornien und bildete damit auch das

9 Vgl. dazu Horst Weber (Hrsg.): *Musik in der Emigration 1933 – 1945. Verfolgung – Vertreibung – Rückwirkung (Symposium Essen, 10. bis 13. Juni 1992)*. Stuttgart: Metzler 1994; Reinhold Brinkmann / Christoph Wolff (Hrsg.): *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*. Berkeley: U of California P 1999.

10 Horst Weber (Hrsg.): *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933–1950*, 2 Bde. München: Saur 2003 / 2005.

Modell für das *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, das als internet-basierte Datenbank zwischen 2005 und 2018 an der Hamburger Universität mithilfe der Deutschen Forschungsgemeinschaft erstellt wurde (leider aber derzeit aus finanziellen Gründen nicht mehr fortgeführt werden kann).¹¹ Im Wendejahr 1990 schließlich wurde in Berlin durch den Musikwissenschaftler Albrecht Dümling und andere der Verein *musica reanimata* gegründet, der seitdem die Folgen von Vertreibung und Flucht in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts in Gesprächskonzerten aufarbeitet. Mit dem Ende der politischen Teilung Europas kam auch die Erinnerung an die Schicksale osteuropäischer Musiker*innen und Komponist*innen zurück, die infolge der Russischen Revolution die Sowjetunion entweder verlassen mussten oder zu einer Art „inneren Emigration“ oder Diaspora gezwungen wurden, wie sie im nationalsozialistischen Deutschland nach 1933 auch einsetzte (trotz der Problematik und Paradoxie dieses Begriffs trifft er doch die Situation eines permanenten transitorischen Zustands, einer „Flucht ohne Flucht“, genau). Aufgrund der Verhältnisse im Stalinismus fand die Rehabilitation dieser Komponisten praktisch nicht statt; künstlerisch konnte Verdrängung nur in Form einer „verschwiegenen“, chiffrierten Sprache thematisiert werden, wie sie Dmitri Schostakowitsch oder seine Schülerin Galina Ustwolskaja zur Perfektion trieben. Erst der 1963 im sibirischen Magadan geborene Pianist und Musikwissenschaftler Jascha Nemtsov, der Mitte der 1990er Jahre nach Deutschland übersiedelte und seit 2013 eine Professur für die Geschichte der Jüdischen Musik an der Musikhochschule Weimar bekleidet, hat durch seine umfassenden künstlerischen und wissenschaftlichen Aktivitäten der Bedeutung der „Neuen Jüdischen Schule“ in Russland und der frühen Sowjetunion wieder Rechnung getragen.¹² In der jungen Bundesrepublik erlangte das in den 1930er Jahren unter den Bedingungen der verschwiegenen Sprache entstandene Werk des Münchner Komponisten Karl Amadeus Hartmann eine Schlüsselstellung. Konzipiert als Memento des irreversiblen Verlusts, den das Jahr 1933 für die deutsche (und deutsch-jüdische) Musikkultur bedeutete, sandte es einen eindringlichen Appell an junge Komponisten nach 1945 wie Hans Werner Henze und Luigi Nono aus, sich mit den Ursachen

11 <https://www.lexm.uni-hamburg.de/content/index.xml> (Zugriff am 29.05.2019).

12 Vgl. dazu Nemtsovs Dissertation *Die Neue Jüdische Schule in der Musik*. Wiesbaden: Harrasowitz 2004, sowie die von ihm im selben Verlag seit 2004 herausgegebene Reihe *Jüdische Musik. Studien und Quellen zur jüdischen Musikkultur*, in der bislang 14 Bände erschienen sind.

von Flucht und Verdrängung, mit totalitärer Gewaltherrschaft, Pogrom und Shoah künstlerisch und politisch auseinanderzusetzen.

Die Tatsache, dass über 100 Länder und alle Kontinente im 20. Jahrhundert als Fluchtpunkte und -ziele dienten, mag das Ausmaß der notwendigen Forschung und der Rekonstruktion von Biografien und künstlerischen Strömungen unterstreichen, die ihrer kulturellen Heimat beraubt und in den Untergrund oder eine schwerwiegende Entfremdung getrieben wurden. Mindestens genauso wichtig wurde damit aber auch die Remigrationsforschung, die durch die Gründung und Existenz zweier deutscher Staaten 1949 einer komplexen Situation gegenüberstand. So zeigen die Nachkriegs-Karriere Theodor W. Adornos und die Wirkungsgeschichte der Kritischen Theorie zwischen 1950 und 1968 samt ihrer Ausstrahlung bis in die Gegenwart eindrucklich, wie weit die Thematik über musikgeschichtliche bzw. -ästhetische Problemstellungen hinausreicht und in ein vielschichtiges kulturpolitisches Tableau eingebettet ist, dessen umfassende Deutung noch lange nicht abgeschlossen ist. Dies veranschaulichen insbesondere die Beziehungen zwischen den USA und Europa, deren Dimensionen erst mit den Möglichkeiten des Internet und den Ressourcen der Digital Humanities sichtbar geworden sind.

Die Erforschung der Rahmenbedingungen transatlantischer kultureller Beziehungen in der Musikgeschichte wurde erst nach dem Jahr 2000 systematisch in Angriff genommen. Die schier unendliche Fülle des auszuwertenden Materials in Archiven und Nachlässen bildet dafür eine unabdingbare Voraussetzung wie auch eine methodische und organisatorische Herausforderung, die neue Formen der trans- und interdisziplinären Zusammenarbeit verlangt. 2008/09 wurde an der Harvard University und der Ludwig-Maximilians-Universität München auf der Doppelkonferenz „Crosscurrents. American and European Music in Interaction, 1900–2000“ ein erster Überblick zu den europäisch-amerikanischen Musikbeziehungen im 20. Jahrhundert gegeben. Die Vortragenden stellten historiografische Konzepte und historische Fallstudien vor, die das gewohnte Bild kultureller Hierarchien und politischer Grenzbeziehungen nicht nur enorm ausdifferenzierten, sondern teilweise fundamental infrage stellten. Dafür erwies sich der Fakten- und Diskussionsstand in der zeit- und kunstgeschichtlichen Forschung – etwa im Hinblick auf den Kalten Krieg – als außerordentlich wichtig. Ein wesentliches Ergebnis der Doppelkonferenz¹³ war die Erkenntnis, wie schwierig es ist, die künstlerischen

13 Carol J. Oja / Anne C. Shreffler / Felix Meyer / Wolfgang Rathert (Hrsg.): *Crosscurrents. European and American Music in Interaction, 1900–2000* (Proceedings of the Conferences at Cambridge, Mass. 2008, and Munich 2009). Suffolk: Boydell 2014.

Folgen von freiwilliger Emigration und erzwungenem Exil historiografisch und methodisch trennen zu können. Sie ist auch für die Publikation *Leave, left, left* weiterhin maßgeblich und zeigt sich auf dem Gebiet der fluidesten aller Künste, der Musik, besonders prägnant. Das Paradigma einer scharfen Zäsur, die – wie das Jahr 1933 – den Gang der Geschichte völlig neu bestimmt, erwies sich als zu einfach, auch wenn niemand die zivilisatorischen Katastrophen leugnen kann, die aus der Machtübernahme totalitärer Regime resultierten. Aber der Entscheidung, ein Exilland wie die USA zu wählen – so wie im Falle von Arnold Schönberg (der sie als ein Paradies begrüßte, in das er getrieben worden sei), Paul Hindemith oder Igor Strawinsky –, gingen oftmals bereits langjährige berufliche Kontakte voraus. Deutlich wurde auch, dass die musikalische Migration im 20. Jahrhundert von Beginn an transdisziplinär ausgerichtet war. Das gilt bereits für den Ersten Weltkrieg, als Edgar Varèse, Marcel Duchamp und Francis Picabia zur selben Zeit, 1915, von Paris nach New York zogen, wo sie auf eine Kunstszene trafen, die sich – wie Alfred Stieglitz und seine berühmte Galerie 291 oder die Initiatoren der legendären Armory Show – einerseits als krypto-europäisch verstand, andererseits aber eine schon im 19. Jahrhundert angelegte Emanzipation von den europäischen Musenhöfen (wie sie der Philosoph Ralph Waldo Emerson schon um 1840 gefordert hatte) nun endgültig vollzogen. Die amerikanische Schriftstellerin Gertrude Stein richtete nach ihrer Übersiedlung von Baltimore nach Paris 1903 ihren Salon in der Rue du Fleury 27 ein, der zu einem Zentrum der künstlerischen Avantgarden in Paris und damit zur Blaupause der faszinierenden Szene der 1920er Jahre werden sollte, in denen sich Künstler*innen aller Sparten dies- und jenseits des Atlantiks austauschten. Und auch das Black Mountain College, die 1933 in North Carolina gegründete amerikanische Filiale des Bauhaus mit dem ‚spiritus rector‘ Josef Albers an der Spitze, erwies sich als ein interdisziplinäres Laboratorium der Künste, nun – im Unterschied zum Bauhaus – unter ausdrücklicher Berücksichtigung der Musik als Lehrfach. Hier war bald nicht mehr zu entscheiden, welche Impulse von außen (von europäischen Exilant*innen, die Dada, Surrealismus und klassizistische Moderne verinnerlicht hatten) und welche von innen kamen (von jungen amerikanischen Künstler*innen, die vom Geist des Machine Age und des New Deal geprägt waren). John Cage, Robert Rauschenberg, Willem de Kooning, Merce Cunningham oder Stefan Wolpe prägten als Dozenten die Mission des Black Mountain College unabhängig von ihrer jeweiligen Herkunft, wohl aber im Bewusstsein der unerhörten kulturellen Dynamik der Migration. Hans Richter hatte in seinem surrealistischen Film *Dreams that money*

can buy von 1947 eine eigene Deutung der künstlerischen Symbiose geliefert, die zugleich eine erschütternde Parabel des Exils ist. Man kann diese Konstellation dann in der Formation der New York School of Artists zu Beginn der 1950er Jahre wiederfinden, als sich ein weiterer interdisziplinärer Schub aus dem Zusammentreffen europäischer und amerikanischer Kräfte ergab, der binnen eines Jahrzehnts vom Abstrakten Expressionismus zum Fluxus führte. Unter den fünf Mitgliedern der New York School of Composers mit dem geheimen Oberhaupt Cage befand sich mit Christian Wolff ein damals gerade 18 Jahre alter Komponist, dessen Biografie die Unmöglichkeit zeigt, hier noch von Migration im strengen Sinn sprechen zu wollen. Der Sohn des prominenten Verleger-Ehepaars Kurt und Helen Wolff wurde 1934 im französischen Exil der Eltern geboren und emigrierte mit ihnen im Jahr 1941 in die USA. Als Klavierschüler der 1943 in letzter Minute aus NS-Deutschland entkommenen Berliner Pianistin Grete Sultan lernte er Cage kennen und machte ihn mit dem im Verlag seiner Eltern publizierten Orakelbuch des *I Ching* bekannt, das für Cages zukünftige künstlerische Nutzung von Zufallsoperationen den entscheidenden Anstoß gab. Das Symposium, das für Wolff anlässlich seines 80. Geburtstags 2014 in München ausgerichtet wurde, zeigte nicht nur eindrücklich, dass dem *Leave, left, left* dialektisch und komplementär ein *Arrive, arrived, arrived* entspricht, sondern brachte auch die Einsicht, dass nur Demokratien eine dauerhafte kulturelle Durchlässigkeit garantieren. So versteht sich Wolff seit langem als ein Vermittler universaler politischer Utopien durch Kunst, die er – von einer Position jenseits des etablierten Kulturbetriebs aus – als ‚offene‘ Formen erprobt hat, die heute in einer medialen und digitalen Kunstlandschaft selbstverständlich geworden sind.¹⁴

Die Beiträge des Sammelbandes, die verschiedene Kunstrichtungen, zeitliche Dimensionen und Formen von Migrations- und Fluchtbewegungen erfassen, sollen Impulse und Anregungen für eine Beschäftigung mit der Thematik von Flucht und Migration geben, die heute notwendiger denn je ist. Zurück geht der vorliegende Band auf die Tagung „Leave, left, left. Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive“, die am 20. und 21. April 2018 am Center for Advanced Studies der Ludwig-Maximilians-Universität München im Rahmen des Schwerpunktes „Repräsentationen von Migration“ stattfand. Dieser zweijährige Schwerpunkt am

14 Vgl. dazu auch Wolfgang Rathert / Berndt Ostendorf: *Musik der USA. Kultur- und musikgeschichtliche Streifzüge*. Hofheim: Wolke 2018, S. 450–461.

Center for Advanced Studies rückte insbesondere künstlerische und literarische Reflexionen von Migration in den Mittelpunkt. Für die Initiierung des Schwerpunktes sei Julia Schreiner und Annette Meyer gedankt. Tagung und Publikation entstanden auf Anregung des Departments Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München, welches das Vorhaben organisatorisch unterstützte und finanziell ermöglichte. Hierfür danken wir vor allem Bianca Michaels, Johanna Winkler und Hubertus Kohle sowie Maya-Sophie Lutz, die das Herausgeberteam bei der Redaktion der Beiträge unterstützte. Unser ausdrücklicher Dank gilt unseren Autor*innen für ihre Beiträge. Besonders freuen wir uns auch, dass die Künstlerin Cana Bilir-Meier den Band mit einem Insert zu ihrem Projekt *Grundstein Foundation Stone* bereichert.

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