

Exilgeschichten auf der Bühne: Gedanken aus der Werkstatt

Naemi Flemming, Anna Langenbruch, Volker Schindel, Myrin Sumner
und Arne Wachtmann

»And I remember that day when my train started in Vienna, full of refugees, and I saw hundreds of mothers, wives, husbands and children on the platform, with hundreds of handkerchiefs fluttering in final greeting«, konnte man im Februar 1939 in der britischen Zeitung *Evening Despatch* lesen. »I remember that day when I saw the English coast for the first time, the new country, where I had to stay now and to wait for my American visa.«¹ Gezeichnet ist der Beitrag, der unter dem Titel *A refugee's story* auf beinahe dichterische Art und Weise mit dem Satzfragment »I remember that day« spielt, lediglich mit »Austrian refugee, Birmingham«. Dahinter verbirgt sich vermutlich der exilierte Musikjournalist Robert Breuer, in dessen Nachlass sich dieser Zeitungsartikel befindet.

Wie erzählt, wie erinnert man nun »a refugee's story« heute? Genauer gesagt: Wie bringt man die Geschichten exilierter Musiker*innen – Geschichten von Verfolgung und Flucht, Neuanfang und Kreativität, Scheitern und Erfolg – aus dem Archiv auf die Musiktheaterbühne? Mit dieser Frage beschäftigte sich im Studienjahr 2018/19 die Forschungs- und Theaterwerkstatt »Musik im Exil« an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.² Wir – die Autor*innen dieses Artikels – waren dabei in den unterschiedlichsten Rollen beteiligt: als studierende Forscherinnen und Darstellerinnen, als Musikhistorikerin, als Musiktheatermacher und -pädagogin und als Medienwissenschaftler. Das wissenschaftliche »Ich« oder »Wir«, das Ih-

-
- 1 Austrian refugee, Birmingham: »A refugee's story«, in: *Evening Despatch*, 01.02.1939, S. 6, in: *Nachlass Robert Breuer*, Deutsches Exilarchiv 1933-1945 der Deutschen Nationalbibliothek, Frankfurt a.M., EB 2005/060.
 - 2 Für Informationen zu diesem Projekt vgl. die Internetseite der Emmy Noether-Nachwuchsgruppe »Musikgeschichte auf der Bühne« an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg: »Forschungs- und Theaterwerkstatt »Musik im Exil«, <https://uol.de/musikgeschichte-auf-der-buehne/veranstaltungen/forschungs-und-theaterwerkstatt-201819> (13.03.2020, abgerufen am 01.04.2020). Hier sind u.a. auch das Programmheft und das Plakat des Musiktheaterstücks *Heimat im Koffer* verlinkt, die im Rahmen dieses Projektes entstanden sind.

nen auf den folgenden Seiten begegnet, ist also nicht zwangsläufig immer dasselbe – Perspektiven, Themen und Schreibweisen variieren, divergieren und finden wieder zusammen, ähnlich wie es im Verlaufe dieses künstlerisch-wissenschaftlichen Projektes immer wieder der Fall war. So ist ein vielstimmiger Text entstanden, der Gedanken aus dieser Werkstatt zusammenführt: Zu Archiv- und Theaterarbeit über exilierte Musiker*innen, zu Funktionen von Musik sowie von Bildern und Narrativen im Geschichtstheater, zum Zusammenspiel von Kunst und Wissenschaft, Erinnerung und Aufführungserlebnis.

Vom Archiv auf die Bühne

In der Forschungs- und Theaterwerkstatt »Musik im Exil« arbeiteten über zwei Semester 50 Studierende und Lehrende der Universität Oldenburg in verschiedenen Funktionen im Rahmen von vier Seminargruppen zusammen.³ Die ersten zwei Seminare, die Forschungswerkstatt und die Theaterwerkstatt, entwickelten im ersten Semester gemeinsam den Rahmen für das Musiktheaterstück *Heimat im Koffer*, das schließlich am Ende des zweiten Semesters aufgeführt werden sollte. Die Forschungswerkstatt unter der Leitung von Anna Langenbruch umfasste eine mehrtägige Exkursion ins Deutsche Exilarchiv 1933-1945 der Deutschen Nationalbibliothek in Frankfurt am Main. In Zweiergruppen betrachteten wir dort Nachlässe ausgewählter Musiker*innen,⁴ blätterten behutsam, teilweise behandschuht durch Briefe, Partituren, Zeugnisse und Bilder, stets mit einem künstlerischen Auge im wissenschaftlich arbeitenden (Hinter-)Kopf: Welches Material eignet sich für die Bühne? Aus welchen Briefen lassen sich Geschichten erzählen und verschiedene Leben einander unbekannter Menschen verknüpfen?

Eine Herausforderung lag dabei bereits im Forschungsthema selbst: »Historians study men and, less so until recently, women who left archives rather than traces in the sand«, wie der Migrationshistoriker Dirk Hoerder schreibt: »Thus

3 Beteiligt waren die *Forschungswerkstatt »Musik im Exil«* (WiSe 2018/19, Ltg. Anna Langenbruch), die Theaterwerkstatt des *Musiktheaterprojektes »Musik im Exil«* (WiSe 2018/19 und SoSe 2019, Ltg. Volker Schindel), das musikwissenschaftliche Seminar *Musik, Politik und Zeitgeschichte auf der Bühne* (SoSe 2019, Ltg. Anna Langenbruch) sowie die Medienwerkstatt des *Musiktheaterprojektes »Musik im Exil«* (SoSe 2019, Ltg. Arne Wachtmann).

4 Eingesehen haben wir die (Teil-)Nachlässe von Hellmut Baerwald, EB 2002/008; Paul Blumenfeld, EB 96/249; Robert Breuer, EB 2005/060; Hans Bruch, EB 2013/117; Florence Homolka, EB 2001/115; Paul Koretz, EB 97/326; Klaus Liepmann, EB 2007/40; Hilda Loewe (Henry Love), EB 2006/002; Soma Morgenstern, EB 96/242; Kurt und Edith Oppens, EB 98/299; Frederick F. Polnauer, EB 2014/93; Maria Schacko, EB 2012/155; Karl Wilczynski, EB 87/100; American Guild for German Cultural Freedom, EB 70/117; Emergency Rescue Committee, EB 73/021, in: Deutsches Exilarchiv 1933-1945 der Deutschen Nationalbibliothek, Frankfurt a.M.

Abb. 1: Die Forschungswerkstatt im Deutschen Exilarchiv 1933-1945. Foto: Arne Wachtmann.



migrants have been shortchanged in historiography though human mobility, the agency of men and women, continuously changed societies and redefined parameters of action.«⁵ Zwar sind die archivalischen Spuren, die Migrantinnen und Migranten hinterlassen, oft nicht ganz so flüchtig, wie Hoerder dies schildert. Sie durch die existierenden Archive zu verfolgen, kann jedoch durchaus anspruchsvoll sein.⁶ Denn Quellen zur Musik und Migration sind oft weit verstreut und lückenhaft, sie spiegeln die Mobilität ihrer Besitzer*innen, und auch die Bestände selbst migrieren. Damit sind u.a. Fragen der Zuständigkeit verbunden: Historisches Material zu Migrationsfragen zu sammeln, ist eine lokale gesellschaftspolitische Entscheidung,⁷ als Sammlungsorte kommen Herkunfts-, Transit- wie Ankunftsregionen gleichermaßen in Frage. Eine solche auf Migration spezialisierte Sammlung ist das Deutsche Exilarchiv 1933-1945, mit dem wir für unser Projekt zusammenar-

5 Dirk Hoerder: *Cultures in Contact: World Migrations in the Second Millennium*, Durham u.a. 2002, S. 1.

6 Vgl. dazu Anna Langenbruch: »Quellen, Archive«, in: Wolfgang Gratzner u.a. (Hg.): *Musik und Migration: Ein Theorie- und Methodenhandbuch*, Münster, Druck in Vorbereitung (erscheint vsl. 2021).

7 Vgl. dazu z.B. Roland Deigendesch (Hg.): *Archive und Migration: Vorträge des 73. Südwestdeutschen Archivtags am 21. und 22. Juni 2013 in Stuttgart*, Stuttgart 2014; für Museen auch Lorraine Bluche u.a. (Hg.): *NeuZugänge: Museen, Sammlungen und Migration. Eine Laborausstellung*, Berlin 2013 sowie Amy K. Levin (Hg.): *Global Mobilities. Refugees, Exiles, and Immigrants in Museums and Archives*, London und New York 2017.

beiteten.⁸ Ursprünglich aus einer Sammlungsinitiative zur Exilliteratur entstanden, hat das Archiv seinen Fokus über die Jahre sukzessive auf das künstlerische und musikalische Exil erweitert, und zwar auch jenseits bis heute gut bekannter und kanonisierter Persönlichkeiten.⁹ Die Forschungs- und später auch die Theaterwerkstatt standen also vor der Herausforderung, wie die Geschichten heute weitgehend unbekannter Musiker*innen zu erforschen und zu erzählen sind, wenn deren zum Teil lückenhafte, zum Teil sehr umfangreiche Nachlässe den Ausgangspunkt dafür bilden. Der fragmentarische Charakter des Materials und der eigenen Arbeit – hatten wir doch im Archiv vor Ort lediglich zwei Tage Zeit – sowie der Umgang mit unveröffentlichten, zum Teil sehr intimen Dokumenten stellten dabei besondere Ansprüche, sowohl auf künstlerischer, als auch auf wissenschaftlicher, rechtlicher und ethischer Ebene.

In der Theaterwerkstatt stand dann – in Anbetracht des umfangreichen Quellen-Ordnern, den die Forschungswerkstatt zusammengetragen hatte – abermals die Frage im Raum, welches Material sich letztlich für die Verwendung im Rahmen unseres Stücks eignen würde. Welche Richtung schlagen wir ein? Entwickeln wir eine szenische Lesung, die Briefkorrespondenzen zwischen den helfenden Händen der American Guild for German Cultural Freedom und den Exilierten in Not darstellt? Oder wollen wir verschiedene Charaktere näher beleuchten und sie auf eine künstlerische, eher fiktionale Weise in Verbindung bringen? Letzteres erschien uns spannender. Und so entwickelten wir unter der Leitung von Volker Schindel einen roten Faden. Es war ein von dem einleitend bereits erwähnten Musikjournalisten Robert Breuer beschriebenes »Meeting once a Week«,¹⁰ das uns zu dem Einfall inspirierte, auf der Bühne ein fiktionales Treffen stattfinden zu lassen, bei dem sich die Musiker*innen aus den von uns bearbeiteten Nachlässen begegneten (lernten die meisten sich doch im wahren Leben nie kennen). Denn in diesem Zeitungsartikel berichtet Breuer von den wöchentlich stattfindenden Treffen der Exilant*innen im Jewish Boys' and Girls' Club in Birmingham. Dort sprach man über persönliche Probleme und Sorgen, Wünsche und Zukunftspläne. Doch auch Gymnastikstunden und Englischunterricht wurden angeboten; abends spielten englische Musiker*in-

8 Ein herzlicher Dank geht an dieser Stelle an die Mitarbeiter*innen des Deutschen Exilarchivs 1933-1945, insbesondere an Sylvia Asmus, Jörn Hasenclever und Kathrin Massar.

9 Vgl. »Deutsches Exilarchiv 1933-1945«, in: *Deutsche Nationalbibliothek*, https://www.dnb.de/DE/Ueber-uns/DEA/dea_node.html (abgerufen am 19.03.2020) sowie Sylvia Asmus und Brita Eckert: »Vermittelte Erinnerung. Zur Geschichte des Deutschen Exilarchivs und seiner Ausstellungen«, in: Claus-Dieter Krohn, Lutz Winckler und Erwin Rotermond (Hg.): *Gedächtnis des Exils. Formen der Erinnerung* (Exilforschung 28), München 2010, S. 35-46.

10 R. B. [i.e. Robert Breuer]: »Club for Refugees – Meeting once a Week in Birmingham«, in: *The Birmingham Post*, 10.03.1939, S. 6, in: *Nachlass Robert Breuer*, Deutsches Exilarchiv 1933-1945 der Deutschen Nationalbibliothek, Frankfurt a.M., EB 2005/060.

nen, das Publikum tanzte. Dieses Szenario gefiel uns und sollte somit in unserem Stück ein zentrales Motiv darstellen.

Grundsätzlich stellt sich aus der Perspektive des Theatermakers bzw. des Theaterpädagogen die Frage, wie mit in der sozialen Wirklichkeit bereits vorliegenden Texten, Materialien, Dokumenten im Rahmen einer Bühnenproduktion gearbeitet werden kann.¹¹ Seit dem Ende der 1960er Jahre wurde das sogenannte dokumentarische Theater vor allem mit dem Theatermacher Peter Weiss und dessen kritisch-aufklärerischer Position assoziiert.¹² Nach Ole Hruschka stellt sich heute zudem »die Frage nach der Perspektivierung des Materials und dem Grad seiner Fiktionalisierung – etwa durch Auswahl und Kürzung von Texten, aber auch durch deren szenische Neukontextualisierung.«¹³ Im Rahmen unserer Theaterwerkstatt entschieden wir uns im Wesentlichen für einen freien und mitschöpferischen Umgang mit den uns vorliegenden wissenschaftlichen Quellen und Materialien. Disparate Quellen und Personen wurden zusammengedacht und in ein neues Spannungsverhältnis gebracht.

Bei der dramaturgischen wie auch in der wissenschaftlichen Arbeit mit solchen Quellen bleiben oder entstehen stets Lücken, für deren Füllung das Theater einen kreativen Raum bieten kann und dabei nicht den Anspruch erhebt, alle Fragen eindeutig zu beantworten. Für die wissenschaftliche (historische) Forschung kann eine lückenhafte Quellenlage problematisch erscheinen, um überhaupt zu gesicherten Erkenntnissen zu gelangen. Im künstlerischen Bereich können aus dem Mangel durchaus Freiräume werden – Vorgefundenes paart sich mit Erfundenem oder konstruktivistisch formuliert: Rekonstruktion mit Konstruktion. Hier kann die »theaterpädagogische Theorie und Praxis, sei es in der Arbeit mit klassischen Theatertexten, mit biographischem oder dokumentarischem Material, sei es als Performance oder *Re-Enactment*, neue Möglichkeitsräume im Kontext von Erinnern und Fragment entwickeln.«¹⁴ Im Geiste des Fragmentarischen haben wir uns in der Theaterwerkstatt historischen Quellen genähert und dort trotz oder gerade wegen ihrer Lückenhaftigkeit umfassende Freiräume vorgefunden, um ausgehend von den Quellen kreative Möglichkeiten zu entwickeln und so das Vorgefundene mit dem Erfundenen zu ergänzen, zu amalgamieren, zu bereichern.

Die ausgewählten Protagonist*innen unseres Stücks, die Musiker*innen Hellmut Baerwald, Robert Breuer, Hans Bruch, Klaus Liepmann, Hilda Loewe und Ma-

11 Vgl. Ole Hruschka: *Theater machen. Eine Einführung in die theaterpädagogische Praxis*, Paderborn 2016, S. 111.

12 Vgl. Peter Weiss: »Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater«, in: *Theater heute* 9 (1968), H. 3, S. 32-34.

13 Hruschka, *Theater machen*, S. 110.

14 Florian Vaßen: »Erinnerung und Fragment«, in: *Zeitschrift für Theaterpädagogik. Korrespondenzen* 34 (2018), H. 73, S. 5-6, hier S. 6.

ria Schacko,¹⁵ lebten in unterschiedlichsten Ländern der ganzen Welt (Australien, Brasilien, England, Frankreich und den USA, um nur einige zu nennen). Doch eines verband sie: Sie flohen vor nationalsozialistischer Verfolgung und Diskriminierung, zumeist aufgrund ihrer jüdischen Herkunft, aus Deutschland und Österreich und suchten, mit ihrer Musik im Koffer, eine neue Heimat im Exil. Diese Verbindung symbolisierte das oben beschriebene »Meeting once a Week«, darum herum entstanden weitere Szenen und Ideen zu den individuellen Geschichten der Musiker*innen, wir wählten geeignete Musik aus, arrangierten sie um und komponierten eigene Musik.

Musik im Geschichtstheater

Zu Beginn der Theaterwerkstatt besuchten wir eine Aufführung der bremer shakespeare company in der Reihe »Aus den Akten auf die Bühne«. ¹⁶ Dieser Abend war ein guter Denkanstoß für unser Vorhaben: Eine szenische Lesung »in Reinform« mit historischen Dokumenten – jedoch mit reduzierten szenischen Mitteln und insbesondere vollständig ohne Musik. Da in unserem Stück exilierte Musiker*innen im Mittelpunkt stehen sollten, beschlossen wir, genau da anzusetzen, und strebten für unser entstehendes Musiktheaterprojekt eine möglichst vielseitige Verwendung von Musik in unterschiedlichen Funktionen und Zuschnitten an. Als atmosphärische Verdichtung und musikalische Umsetzung des Kriegsgeschehens verwendeten wir gleich zu Beginn des Stücks selbst komponierte Musik: ein dröhnendes Schlagzeugstück mit integriertem Sirenengeheul und Klängen der Kirchenorgel auf der Bühne. Als häufig wiederkehrende Inzidenzmusiken fungierten die musikalischen Einlagen bei den »Meetings once a Week« (»Bei mir bist du schejn«, »In the Mood«, »Mack the Knife«). ¹⁷ Hier probten die Figuren des Stücks gemeinsam bekanntere Musikstücke zur Unterhaltung, zum Tanz, zur Zerstreung. Des

15 Hellmut Baerwald (19.08.1902, Berlin – 20.04.1953, New York): Komponist, Pianist, Dirigent; Robert Breuer (03.10.1909, Wien – 24.06.1996, New York): Journalist, Musikkritiker, Schriftsteller; Hans Bruch (1891, Straßburg – 1968): Pianist, Dirigent, Musiklehrer; Klaus Liepmann (03.02.1907, Kiel – 30.07.1990, Westport, Connecticut): Geiger, Musikwissenschaftler, Dirigent; Hilda Loewe (08.07.1895, Wien – 15.03.1976, London): Pianistin, Komponistin, Pädagogin; Maria Schacko (1905 – 1995): (Opern-)Sängerin.

16 Vgl. zu dieser von Eva Schöck-Quinteros initiierten Zusammenarbeit zwischen dem Institut für Geschichte der Universität Bremen und der bremer shakespeare company: Eva Schöck-Quinteros und Nils Steffen: »Aus den Akten auf die Bühne«, in: *Sprechende-Akten*, <https://www.sprechende-akten.de/> (abgerufen am 01.04.2020).

17 Sholom Secunda (Musik) und Jacob Jacobs (Text): »Bei mir bist du schejn« [Orig. 1938], arr. von Jávori Ferenc, in: Budapest Klezmer Band: *Yiddische Blues*, Hungaroton Classic, 2000, Tr. 10; Joe Garland (Musik) und Andy Razaf (Text): »In the Mood« [Orig. 1939], in: The Andrews Sisters: *Sing, Sing, Sing With The Andrews Sisters*, Decca Records, 1952, Tr. B1; Kurt Weill (Musik) und

Weiteren gab es sprachkompositionsartige Phasen, wie sie etwa die Regisseure und Musiker Ruedi Häusermann oder Christoph Marthaler verwenden, mit gestalteten Lachsalven oder musikalisch motiviertem übermäßig knackendem Verzehr von Chips. Wir musikalisierten eine Kneipenszene und überführten sie in ein mehrstimmiges Trinklieder-Medley, welches schließlich fast surreal ausufernd die jeweilige Einsamkeit und Haltlosigkeit der Figuren musikalisch umsetzte. Eine besondere Rolle spielte das inszenierte Konzert eines Pianisten mit jüdischer Musik in Birmingham, wofür wir den renommierten Pianisten und Musikwissenschaftler Jascha Nemtsov als externen Gast gewinnen konnten. Er gab ein ca. 15-minütiges Konzert mit den Darsteller*innen als inszeniertem Publikum auf der Bühne,¹⁸ das von Lichtprojektionen (nach Art des *projection mapping*) verfremdet und damit von der konkreten Situation im Stück abstrahiert wurde.

Musik kann im Geschichtstheater also wie im Theater oder im Film üblich illustrierend oder kommentierend eingesetzt werden, Atmosphären erzeugen oder verstärken, Konzertelemente enthalten, Zwischenspiele und Geräuscheffekte beinhalten, die Grenzen zwischen Sprache und Musik verschwimmen lassen und einiges andere mehr. Dabei liegt es nahe, präexistierende Dokumente wie Briefe oder Gedichte zu vertonen, Notenskizzen auszuarbeiten und für andere Besetzungen zu arrangieren. Und nicht zuletzt können präexistierende Musiken (Liedgut, Musical-Songs, klassische und moderne Kompositionen) verarbeitet, umarrangiert oder auch wie im Falle des Finales unseres Musiktheaterabends mit gesprochenem Text collagiert bzw. verschränkt werden. Was für Musik wie verwendet wird, hängt dabei gerade im Falle einer universitären Forschungs- und Theaterwerkstatt in hohem Maße von den beteiligten Studierenden ab: Wer welches Instrument spielt, musikalische Assoziationen einbringt oder singen möchte, wer wie komponieren oder arrangieren kann, wer an externen Beteiligten für eine Zusammenarbeit zu begeistern ist, wirkt sich auf die musikalische Gestaltung des Stücks und damit auch auf die Art und Weise aus, wie hier Geschichte vermittelt wird.

Denn Musik hat im Geschichtstheater nicht nur künstlerische, sondern auch historiographische Funktionen. Neben den oben beschriebenen können das z.B. Authentisierungsfunktionen sein, wenn etwa Kompositionen oder Stücke aus dem Repertoire der dargestellten historischen Musiker*innen zitiert werden. Gerade mithilfe bekannter Stücke lässt sich über den damit verbundenen Wiedererkennungseffekt eine historische Figur klanglich als solche identifizieren, ohne dass es dafür zwangsläufig einer sprachlichen Rahmung bedürfte. Aber auch darüber

Bertolt Brecht (Text): »Mack the Knife« [Orig. 1928], arr. von Bobby Darin, in: Bobby Darin: *That's all*, Atlantic Records, 1959, Tr. 1.

18 Jascha Nemtsov spielte Werke jüdischer Komponisten mit ganz unterschiedlichen Exilwegen: Arthur Lourié: »Valse« und »Gigue«, aus: *4 Pièces pour Piano*, Paris 1927 und Jakob Schönberg: »Nigun«, aus: *Chassidische Suite*, Berlin 1937.

hinaus kann Musik im Geschichtstheater historisierend wirken, zum Beispiel durch Verwendung bestimmter kompositorischer oder interpretatorischer Stile oder auch über das Sounddesign.¹⁹ Zudem bestimmt sie auf den unterschiedlichsten Ebenen die historiographische Gestalt(ung) mit, etwa durch etablierte Genreregeln, Aufführungskonventionen oder Wahrnehmungssituationen. Das oben beschriebene Konzert Jascha Nemtsovs etwa bricht als Theater auf dem Theater in gewisser Weise mit der Bühnenrealität. Das Publikum reagierte darauf in den Aufführungen durchaus unterschiedlich: Zum Teil begeistert von der pianistischen Virtuosität und dem Einblick in ein heute wenig bekanntes Konzertrepertoire exilierter Komponisten. Zum Teil irritiert, denn wie sollte man sich in einem 15-minütigen Konzert innerhalb einer Theateraufführung verhalten? Befand man sich im Konzert oder im Theater? Historiographische Funktionen von Musik zu betrachten, impliziert also, anders über Geschichtsschreibung nachzudenken als in weiten Teilen der Geschichtstheorie üblich: Geschichte erscheint dann nicht primär als Text, als »Gegenstand des Schreibens und Lesens«,²⁰ sondern als etwas, das in vielfältigen Medien und Praktiken erzeugt, vermittelt und wahrgenommen wird. Für die Musikgeschichtsschreibung als Geschichte einer Klang- und Aufführungskunst ist besonders interessant, wie Klänge geschichtskonstruierend wirken, wie Menschen sie wahrnehmen, benutzen, inszenieren, deuten, erinnern und zu historischen Wissenskonzepten verknüpfen.²¹ Denn Geschichte wird hier zumindest partiell im eigenen Medium »geschrieben«: Sie wird komponiert, gesungen, gespielt und gehört.

Bilder und Narrative im Geschichtstheater

Auch die visuelle Ebene kann im Geschichtstheater sowohl künstlerische als auch historiographische Funktionen haben – zum Beispiel durch die Gestaltung von Bühnenbild, Programmheft, Kostüm, Requisiten, Licht und Video-Projektionen. Hierfür kamen im zweiten Semester der Forschungs- und Theaterwerkstatt »Musik im Exil«, also etwa zur zweiten Hälfte des Projektes, ein medienpraktisches Seminar und ein weiteres musikwissenschaftliches Seminar hinzu. Damit waren es 20 neue Projektteilnehmer*innen, die sich zunächst in das Projekt einarbeiten und sich einen Überblick verschaffen mussten, welche Funktionen und Aufgaben

19 Vgl. z.B. Karin Bijsterveld und José van Dijk: *Sound Souvenirs. Audio Technologies, Memory and Cultural Practices* (Transformations in Art and Culture 2), Amsterdam 2009.

20 So etwa Emil Angehrn: »Vom Lesen und Schreiben der Geschichte. Dekonstruktion und historischer Sinn«, in: *Selbstorganisation 10* (1999), S. 217-236, hier S. 218.

21 Anna Langenbruch: »Klang als Geschichtsmedium. Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung* (Musikgeschichte auf der Bühne 1), Bielefeld 2018, S. 7-18.

sie übernehmen sollten, konnten und wollten. In dieser interdisziplinären Zusammenarbeit griffen ganz unterschiedliche Arbeitsweisen, Kenntnisse und Kompetenzen ineinander. Studierende und Lehrende konnten sich individuell mit ihrem Talent, ihrem Wissen und ihren Ideen einbringen, zugleich erforderte dies viel Geduld, Kooperationsbereitschaft, Vertrauen und Respekt. Die grobe Aufgabenverteilung war durch die methodische Ausrichtung der jeweiligen Seminare bereits vorgeprägt. Somit ergab sich für das medienpraktische Seminar unter der Leitung von Arne Wachtmann die Hauptaufgabe der medialen Gestaltung durch Projektionstechnik und Sounddesign. Hier arbeiteten wir uns ebenfalls durch das Archivmaterial sowie andere historische Bild- und Ton-Dokumente und entwickelten zunächst Ideen zu bestimmten Szenen, für die die Theaterwerkstatt den Einsatz von Soundtechnik oder Projektionen vorgeschlagen hatte. Gestalterisch standen Überlegungen im Vordergrund, welche Bilder, welches Licht, welche Bewegungen, welche Klänge sich eignen könnten, um bestimmte Wirkungen herzustellen oder zu verstärken. Wir Studierenden versuchten zu verstehen und nachzuvollziehen, was die Theaterwerkstatt vermitteln oder ausdrücken wollte, was Projektionen und Sound transportieren sollten und welches Ziel damit verfolgt werden sollte.

Abb. 2: Das medienpraktische Seminar bei der Arbeit. Foto: Arne Wachtmann.



Doch aus medienwissenschaftlicher Sicht erscheint dies wie ein sehr funktionalistischer Ansatz – *bestimmte Wirkungen, welches Ziel*, das lässt über künstlerische Intention, Bedeutungskonstruktionen und unterschiedliche Lesarten nachdenken. Die unterschiedlichsten Ansätze der Medientheorie machen deutlich, dass Medien ihre Wirkung nicht determinieren und sich Bedeutung nicht einfach übertragen

lässt, sondern immer durch die Wahrnehmenden mitkonstruiert wird.²² Andererseits werden die Inhalte mit einer bestimmten Intention, einer beabsichtigten Bedeutung erstellt. Es kommt die Frage auf: Was könnte *falsch* verstanden werden? In der Gruppe wurde viel über intendierte Wirkungen diskutiert, medienwissenschaftlich lassen sich die erzeugten Bilder jedoch eher als Angebote für Interpretationen verstehen, die Ambivalenz zulassen und gezielt uneindeutig sind.

Wir stellten uns im Seminar der Herausforderung des sogenannten *projection mapping*, d.h. nicht nur auf feststehende Leinwände zu projizieren, sondern auch auf teilweise mobile dreidimensionale Gegenstände und bewegliche Körper. In enger Zusammenarbeit mit der Theaterwerkstatt sowie gegenseitiger Inspiration und Rückversicherung setzten wir mittels verschiedener Software zur Audio- und Video-Bearbeitung schließlich die Ideen um und konnten mit eigenen Ideen auch neue Szenen mitentwickeln. Abwägungen zwischen historischer Authentizität und fiktionaler/abstrakter Darstellung wurden auch hier getroffen und betrafen in hohem Maße zum Beispiel Bühnenbild, Kostüm und Requisiten. Hier etablierte sich der Koffer als verbindendes Element – passend zum Titel *Heimat im Koffer*, der am Anfang des zweiten Semesters festgelegt wurde.²³

Als Symbol für das Exil stellte der Koffer in Verbindung mit dem in den letzten Jahren viel und kontrovers diskutierten Heimatbegriff auch aktuelle Bezüge zu Flucht und Migration her und knüpfte an Assoziationen, Vorstellungen und Wissen des Publikums an. Dies wurde in der dramaturgischen Arbeit mitgedacht und beeinflusste über die Inszenierung hinaus auch die Gestaltung des Werbeplakats, Flyers und Programmhefts.²⁴

Die Diskurse um Exil, Flucht, Vertreibung sind durchzogen von einem Netz aus Narrativen und Mythen, eng verbunden mit Symbolen, Begriffen und Bildern. Die-

22 Vgl. u.a. Sybille Krämer: »Das Medium als Spur und als Apparat«, in: dies. (Hg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, Frankfurt a.M. 1998.

23 Dieser Titel ist angelehnt an ein Theaterstück (mit Musik), das nach Joachim Schlör so, wie es ursprünglich geplant war, nie aufgeführt wurde. Die Idee zu einem Stück mit dem Titel *Heimat im Koffer* entstand, so Schlörs Annahme, um 1938 in Wien: Exilierte und nicht-exilierte Künstler wie Robert Gilbert, Gideon Freud und Rudolf Weys diskutierten diese Idee über mehrere Jahrzehnte lang und über verschiedene Ländergrenzen hinweg. Das Stück sollte zunächst vom Unterwegssein handeln und stellvertretend für die musikalischen und theatralischen Unternehmungen von Künstlern wie ihnen handeln, so Schlör. Doch es wurde 1961 schließlich als *Servus Amerika! Eine Wiener Melange in 3 Akten* aufgeführt und es sei vom Koffer, von der Emigration und der Frage nach Heimat nicht mehr viel übriggeblieben. Vgl. Joachim Schlör: »Heimat im Koffer.« –> Oder über das Emigrantendasein. (Falls nicht zu traurig). < Deutsch-österreichisch-jüdisches Kabarett im New Yorker Exil«, in: *Aschenas* 24 (2014), H. 2, S. 325-348.

24 Vgl. *Heimat im Koffer*, Programmheft, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 2019, https://uol.de/f/3/inst/musik/bilder/MusikgeschichteBuehne/HIK_Programmheft_web.pdf (abgerufen am 16.12.2020).

Abb. 3: *Heimat im Koffer*, Szenenfoto. Foto: Sina Cobi.



se verharren allzu häufig in vermeintlich einfachen Erklärungsmustern und Dichotomien (Täter/Opfer etc.), reduzieren Komplexität und normalisieren bestimmte Geschichtsbilder. Uns interessierten die Bilder und die durch sie mitkonstruierten Narrative und es stellte sich die Frage, wie ein Musiktheaterprojekt mit diesen umgeht. Kann und soll es sich diesen Codes entziehen? Oder diese sogar dekonstruieren? Diese Fragen stellen sich insbesondere vor dem Hintergrund von Forschungen zur Visuellen Kultur und *Visual History*. Hiermit ist eine Perspektive gemeint, »in der Bilder und ihr Gebrauch als kulturelle Praktiken verstanden werden müssen, die sich an der Hervorbringung und Regelung des Sichtbaren und Sagbaren einer Gesellschaft maßgeblich beteiligen«. ²⁵ »Bilder verfügen über die Fähigkeit Realitäten zu erzeugen«, sie sind »Medien der Geschichts- und Erinnerungspolitik, die eine bestimmte Deutung von Geschichte generieren und transportieren«, ²⁶ sie sind »Traditionsmotoren [und] Mythosmaschinen«. ²⁷ Das Theater gibt Dinge zu

25 Sigrid Adorf und Kerstin Brandes: »Studien Visueller Kultur«, in: Stephan Günzel und Dieter Mersch (Hg.): *Bild – Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart und Weimar 2014, S. 446-452, hier S. 447.

26 Gerhard Paul: »Visual History, Version: 2.0«, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, http://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_2_0_Gerhard_Paul?oldid=129426 (29.10.2012, abgerufen am 02.03.2020).

27 Bernd Roock: »Gefühlte Geschichte. Bilder haben einen übermächtigen Einfluss auf unsere Vorstellungen von Geschichte«, in: *Recherche. Zeitung für Wissenschaft* (2008), H. 2, S. 13-15, zit.n. Paul, »Visual History«.

sehen²⁸ und zu hören, diese sind ein zentraler Aspekt der Bedeutungskonstruktion der Zuschauer*innen. Ein kritischer Umgang mit den Narrativen von Geschichte muss folglich einen kritischen Umgang mit den symbolischen Bildern einschließen. Problematisch ist hierbei vor allem die vermeintliche Eindeutigkeit der Bilder, wodurch es zu einer »Quasi-Universalität«²⁹ visueller Codes kommen kann, sie werden als naturgegeben nicht weiter hinterfragt.

Statt über den Koffer als immer wieder beanspruchtes Exilsymbol³⁰ zu schreiben, wollen wir dies anhand einer bestimmten Szene unseres Stücks verdeutlichen. In dieser wird der fiktionalen Figur Benjamin der Zugang zu einer Gaststätte verweigert, dabei wird er mit antisemitischen Beleidigungen und Stereotypen aus mehreren Jahrhunderten überzogen. Die Beschimpfung endet mit dem Gauland-Zitat vom »Vogelschiss«, welches Benjamin selbst vorträgt – eine immens emotionale Steigerung, die im Anschluss gebrochen wird. Aus einem Koffer klettert ein kleines Mädchen und tröstet ihn mit der Aussicht auf das zwingend kommende Happy End, es gibt ihm einen Teddybären, setzt ihm eine Krone auf (ein überaus symbolträchtiges Bild, auf das wir hier nur am Rande eingehen können) und singt ihm ein Lied (»A Million Dreams«³¹ aus dem Film *The Greatest Showman*).³² Das Narrativ vom *Glücklichen Ende* ist ein so zentrales Element, dass es wohl vielfach nicht hinterfragt wird. Am Ende wird *das Gute* gewinnen, man muss nur durchhalten. Im Angesicht der Millionen Opfer des Nationalsozialismus klingt diese Aussage wie blanker Hohn. Allerdings ist die Szene so übertrieben angelegt, mit projizierten Animationen eines durch eine Traumwelt reisenden Teddybären, so zuckersüß, dass sie sich auch als bitter ironische Brechung des Bildes lesen lässt. Dann würde das Musiktheater hier musikalisch, bildlich und performativ ein gängiges, unhinterfragtes Narrativ dekonstruieren. Aber natürlich ist diese Lesart nicht allgemeingültig. Die Ambivalenz der Szene ist so groß, dass sich die vor einem spezifischen Wissenshintergrund vermeintlich zwingend einstellenden Deutungen und Betrachtungsweisen auch vollkommen anders lesen lassen. Gerade diese Diskre-

28 Vgl. Sigrid Schade und Silke Wenk: *Studien zur visuellen Kultur: Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld 2011.

29 Stuart Hall: *Ideologie, Identität, Repräsentation* (Ausgewählte Schriften 4), Hamburg 2004 [Orig. 1977], S. 71.

30 Vgl. dazu u.a. Joachim Schlör: »Means of Transport and Storage: Suitcases and other Containers for the Memory of Migration and Displacement«, in: *Jewish Culture and History* 15 (2014), H. 1-2, S. 76-92.

31 Benj Pasek und Justin Paul (Musik und Text): »A Million Dreams«, in: *The Greatest Showman: Original Motion Picture Soundtrack*, The Greatest Showman Ensemble, Atlantic Records, 2017, Tr. 2.

32 Womit sich direkt Fragen der Intertextualität anschließen. Ergeben sich beispielsweise aus dem Wissen um die Herkunft des Liedes andere Lesarten? Wie stellt sich eine Verbindung her zwischen der Verwendung der Musik im Film und in unserem Stück?

panz zwischen Uneindeutigkeit und vermeintlich einfachen Geschichtsdeutungen macht diese Szene spannend.

Wenn irritierende oder uneindeutige Szenen Fragen aufwerfen, ist das Programmheft ein Anlaufpunkt, wo das Publikum nach Antworten suchen kann – eine Herausforderung, der sich im (Musik-)Theater zumeist Dramaturg*innen zu stellen haben. Die Beständigkeit des Geschriebenen im Gegensatz zur Flüchtigkeit des Gehörten oder Gesehenen bietet hier den Vorteil, dass auch unabhängig vom Aufführungserlebnis Informationen nachgelesen werden können. Dieser Verantwortung waren wir uns im musikwissenschaftlichen Seminar bewusst, als wir uns unter der Leitung von Anna Langenbruch der Redaktion des Programmheftes widmeten. Auf der anderen Seite reflektierten wir auch hier, dass im (Musik-)Geschichtstheater durch weit mehr als das *Geschriebene* Geschichte geschrieben wird.³³

Das Programmheft enthielt ergänzende bzw. vertiefende Informationen, die auf verschiedenen Ebenen helfen konnten, das Gesehene und Gehörte einzuordnen. Neben Reflexionen über Exil und Heimatbegriff, die den geschichtlichen Hintergrund beleuchteten und aktuelle Bezüge herstellten, sollte auch der Entstehungsprozess des Stücks abgebildet werden: Durch Fotos, Listen, Interviews und Verweise auf von uns benutzte Archivmaterialien und Forschungsliteratur wurden die Beteiligten und deren Arbeitsweisen sowie der vielfältige Umgang mit dem Material dargestellt. Dafür bot es sich an, auch das Programmheft selbst als Koffer zu entwerfen, sodass das Publikum beim Durchblättern unseren Forschungsprozess (sogar performativ, als Aufklappen des Koffers) nachvollziehen konnte.

Zitate von Zeitzeugen und steckbriefartige Informationen über die mehr oder weniger abstrakt dargestellten (historischen) Figuren wurden als Funde in diesem Koffer inszeniert. Man stieß auf Kofferanhänger, einen Zeitungsartikel über das »Meeting once a Week« (in Anlehnung an den Originalartikel von Robert Breuer), ein fiktives Flugblatt über die American Guild, Telegramme und Notizzettel. Um in der Aufführung aufgeworfene Fragen zu beantworten, konnte dieser Koffer durchsucht werden, so wie auch wir im Exilarchiv die Nachlässe der Exilierten durchgesehen und anhand der gefundenen Fragmente unser Wissen konstruiert hatten. Dabei wurden nicht nur Fragen beantwortet, sondern es blieben Fragen offen und vor allem wurden neue Fragen aufgeworfen.

33 Vgl. Anna Langenbruch: »Wenn Geschichte klingt. Musikgeschichte auf der Bühne als geschichtstheoretischer Impuls«, in: dies. (Hg.): *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung* (Musikgeschichte auf der Bühne 1), Bielefeld 2018, S. 73-98.

Abb. 4: Innenansicht des Programmhefts. Graphische Gestaltung: Katja Hemkentokrax.



Fragen zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft

Julian Klein beschreibt Kunst und Wissenschaft als »keine separaten Domänen, sondern vielmehr zwei Dimensionen im gemeinsamen kulturellen Raum [...], wobei sich künstlerischer und wissenschaftlicher Gehalt von Objekten, Vorgängen und Ereignissen unabhängig voneinander und in immer anderer Dosierung mischen lassen.«³⁴ Diese Betrachtungsweise zweier sich überschneidender Dimensionen bietet interessante Ansatzpunkte im Hinblick auf die Wissensproduktion in diesem gemeinsamen kulturellen Raum. Hierfür ist eine Perspektive vorausgesetzt, nach der »Wissen nicht als Korpus objektiver Wahrheiten verstanden werden kann, sondern durch soziale wie performative Handlungskontexte hervorgebracht wird.«³⁵ Die Forschungs- und Theaterwerkstatt »Musik im Exil« ist als performativer Handlungskontext doppelt interessant. Sie bringt Wissen hervor, indem sie

34 Julian Klein: »Was ist künstlerische Forschung«, in: *Humboldt-Universität zu Berlin*, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-2/klein-julian-1/PDF/klein.pdf> (26.04.2011, abgerufen am 02.03.2020), S. 2.

35 Annemarie Matzke: »Künstlerische Praktiken als Wissensproduktion und künstlerische Forschung«, in: *Kulturelle Bildung online*, www.kubi-online.de/artikel/kuenstlerische-praktiken-wissensproduktion-kuenstlerische-forschung (2012/2013, abgerufen am 02.03.2020).

Geschichtsschreibung betreibt, quasi als Vermittlungsinstanz der im Prozess der Archivarbeit und der historischen Forschung gewonnenen Erkenntnisse. Aber sie hat gleichzeitig das Potential »die Materialität und Performativität solcher Vermittlungsprozesse mitzureflektieren«, indem »die Verfahren von Aufzeichnung, Dokumentieren und Schreiben und die damit verbundene materielle und mediale Konstitution von Forschungsgegenständen«³⁶ mit in den Blick genommen werden. Dieser künstlerische Transformationsprozess verweigert sich zumeist verallgemeinerbaren Regeln, konkret überprüfbar Resultaten und determinierten Sinnzuschreibungen, kann jedoch Unerwartetes, Mehrdeutiges und nicht unmittelbar Zugängliches freilegen.³⁷

Als Forschungs- und Theaterwerkstatt ging unser Projekt also mit einer Art Doppelperspektive an das Archivmaterial heran. Theater und Wissenschaft profitierten voneinander, gleichzeitig warf dieser Ansatz jedoch, wie beschrieben, auch eine ganze Reihe von Fragen und Problemen auf: Welche Materialien wählt man aus? Wie und für welche Dokumente müssen Urheberrechte eingeholt werden? Wie lassen sich die vielfältigen Geschichten exilierter Musiker*innen so verknüpfen, dass daraus ein überzeugender Bogen entsteht, also etwas, das Menschen als Musiktheater verstehen? Was tun mit den Lücken im Quellenmaterial? Inwiefern und wo ist es legitim, Sätze, Beziehungen, ganze Leben zu erfinden für Menschen, die tatsächlich gelebt haben? In gewisser Weise sind das typische Fragen für Projekte der sogenannten Public History, seien es historische Romane, dokumentarisches Theater, historische Ausstellungen oder Filme.³⁸ Denn all diese Genres verbinden Fakten mit Fiktionen, historiographischen »Tatsächlichkeitsanspruch«³⁹ mit Erfindung, über deren Verhältnis diskutiert, manchmal gar gestritten wird. Gerade die kontroversen Debatten, die Geschichtstheater gelegentlich auslöst, lassen sich als wesentlicher Teil der Geschichte verstehen, die diese Aufführungen erzählen.⁴⁰ Ein zweiter typischer Aspekt der Fragen, die unser Projekt begleiteten, ist, dass sie in zwei kulturellen Feldern zugleich verortet sind: Sie verbinden die Normen und Regeln der Kunst (hier: des Musiktheaters) mit denen der Forschung (hier: der

36 Ebd.

37 Vgl. Arne Wachtmann, Lars Oberhaus und Mareile Oetken: »Künstlerische Transformationen: Einblicke in seminarübergreifende Medientransformationen von Bilderbüchern«, in: Lars Oberhaus und Mareile Oetken (Hg.): *Farbe, Klang, Reim, Rhythmus: interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch*, Bielefeld 2017, S. 191-212, hier S. 193.

38 Vgl. zu Konzepten der Public History z.B. Martin Lücke und Irmgard Zündorf: *Einführung in die Public History*, Göttingen 2018.

39 Daniel Fulda: Art. »Historiographie«, in: Stefan Jordan (Hg.): *Lexikon Geschichtswissenschaft*, Stuttgart 2002, S. 152-155, hier S. 152.

40 Anna Langenbruch: »Performing Music History: Interferenzen zwischen Rezeptionstheorie, (Musik-)Geschichte und Aufführung«, in: Michele Calella und Benedikt Leßmann (Hg.): *Zwischen Transfer und Transformation – Horizonte der Rezeption von Musik*, Wien 2019, S. 265-288, hier S. 275f.

(musik-)historischen Archivarbeit). Wie man Geschichtstheater gestaltet und erlebt, hängt stark davon ab, welche Position man zwischen diesen beiden Polen einnimmt: Ist meine Motivation, sind meine Bewertungskriterien eher ästhetischer oder eher epistemischer Art? Gibt es Konflikte zwischen diesen beiden Zugängen und, wenn ja, was verraten uns diese über die oft impliziten Regeln unserer täglichen Arbeit (sei es nun im künstlerischen oder im wissenschaftlichen Bereich)? Wo ist das Genre ausschlaggebend (etwa hinsichtlich bestimmter im Musiktheater etablierter Personenkonstellationen) und wo die wissenschaftliche Integrität (etwa sich an die historischen Quellen zu halten)? All diese Fragen sind nicht unbedingt spezifisch für das Musikgeschichtstheater, vielleicht nicht einmal begrenzt auf Projekte der Public History, sondern stellen sich auch für wissenschaftliche Geschichtsschreibung, die Wissenschaft und Kunst auf ihre eigene Art und Weise verbindet.⁴¹

Für uns war in diesem Zusammenhang unter anderem die abwechslungsreiche und lebendige Darstellung des ernsten Themas Exil ausschlaggebend. Seine existenziell bedrohlichen und traurigen Seiten sollten genauso beleuchtet werden wie Hoffnung, Vielfalt und die gegenseitige Bereicherung durch interkulturelle Begegnungen: Zu Beginn des Stücks trat der exilierte Komponist Hellmut Baerwald mit einer zum Eröffnungsmonolog umgedeuteten Vorrede zu seinem Operncapriccio *Charivari*⁴² auf. Mit diesem Appell an Fantasie und Spielfreudigkeit und dem Verweis auf die zentrale Rolle der Interpret*innen für das Gelingen eines Stücks hatte sich Hellmut Baerwald ursprünglich an die Darsteller*innen gewandt, die seine Komposition aufführen sollten. In unserem Stück richtete er seine Worte an das Publikum. Die positive Energie, die in *Heimat im Koffer* von dieser Szene ausging, gepaart mit einer leichten Irritation der Zuschauer*innen, wurde abrupt von einem lauten Schlagwerk-Getöse durchbrochen, dessen Klang an Maschinengewehre, marschierende Soldaten, Kanonenfeuer, also an Krieg, erinnerte und somit eine bedrohliche Atmosphäre herstellte. Menschen rannten über die Bühne, verfolgt von Sirenen und Scheinwerfern, mit Koffern in den Händen, die die Flucht symbolisierten. Im weiteren Verlauf des Abends lernte das Publikum dann den Journalisten Robert Breuer kennen, der in Birmingham empfangen wurde. Im Hostel angekommen, gesellte er sich zu einer netten Gesprächsrunde mit der Komponistin und Pianistin Hilda Loewe und anderen; der Schnaps floss in rauen Mengen, ein wirres Trinklied-Medley – erst übermäßig heiter, dann melancholisch – beendete die Szene. Breuer schrieb daraufhin nachdenklich in sein Tagebuch über die

41 Vgl. Daniel Fulda: *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760-1860* (European Cultures 7), Berlin und New York 1996. Vgl. zu ästhetischen und epistemischen Zugängen zu Geschichte auch Herman Paul: *Key Issues in Historical Theory*, London u.a. 2015.

42 Hellmut Baerwald: »An die Darsteller«, in: *Nachlass Hellmut Baerwald*, Deutsches Exilarchiv 1933-1945 der Deutschen Nationalbibliothek, Frankfurt a.M., EB 2002/008.

Ungewissheit und Angst, die Sehnsucht der Exilierten nach einer Nachricht von ihren Liebsten, und sei es nur der Satz: »Es geht mir gut.«⁴³ Diese Szene leitete über zu einem fürchterlichen Alptraum, der Breuer heimsuchte. Kontrastierende Szenen wurden im Stück häufig und bewusst eingesetzt, um einerseits die Strapazen der Flucht und des Lebens in der neuen Heimat darzustellen, andererseits jedoch um zu zeigen, dass es diesen Musiker*innen gelang, sich ein neues Leben im Exil aufzubauen, das auch mit Freude und Erfolgserlebnissen erfüllt war. »Es geht mir gut« – zitiert nach einem Manuskript aus Breuers Nachlass – wurde zum zentralen Satz in unserem Stück und bildete neben dem »Meeting once a Week« einen zweiten roten Faden, der die positiven Aspekte des Exils und das Bewusstsein dafür, dass die Flucht gelungen war, betonte. Dieser Satz schwebte schließlich auch in der Schlusszene über den Darsteller*innen, die in einer Reihe am Bühnenrand versammelt waren. Robert Breuer, in der Mitte stehend, schilderte seine Erinnerungen an die Flucht von Wien nach England: »Ich erinnere mich an den Tag, an dem ich das erste Mal in dieser Stadt meine neuen Freunde traf, und ich das erste Mal wieder nette Worte hörte, Menschlichkeit, Nettigkeit, Wohltätigkeit wiedersah – nach all den Monaten tiefster Besorgnis.«⁴⁴ Der Chor begleitete die Darstellerin a cappella mit dem Stück »Who Lives, Who Dies, Who Tells Your Story« aus dem Musical *Hamilton*.⁴⁵

»I remember that day...«: Erinnerung und Aufführungserlebnis

Beschäftigt man sich mit den Nachlässen exilierter Menschen und reflektiert die Frage, die dieser Song stellt, wird man nachdenklich: Wessen Geschichte wird archiviert, auf welche haben wir Zugriff, mit welchen setzen wir uns wissenschaftlich auseinander und erzählen sie weiter? Mit derartigen Fragen beschäftigt sich seit einigen Jahren die Erinnerungsforschung.⁴⁶ Deren Nachdenken über Geschichte und Geschichtsbewusstsein entzündete sich u.a. am Umgang mit NS-Zeit und Holocaust,⁴⁷ also an Themen, die mit den Geschichten exilierter Musiker*innen,

43 Robert Breuer: »Ein Brief«, in: *Wanderer auf dieser Welt* (unveröffentlichtes Manuskript), New York 1940, in: *Nachlass Robert Breuer*, Deutsches Exilarchiv 1933-1945 der Deutschen Nationalbibliothek, Frankfurt a. M., EB 2005/060.

44 Austrian refugee, Birmingham, »A refugee's story« (übers. von Myrin Sumner).

45 Lin-Manuel Miranda (Musik und Text): »Who Lives, Who Dies, Who Tells Your Story«, in: *Hamilton*, Original Broadway Cast, Atlantic Records, 2015, CD 2, Tr 23.

46 Vgl. wegweisend: Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Funktionen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999. Vgl. aus musikhistorischer Perspektive Melanie Unsel: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (Biographik 3), Köln 2014.

47 Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006.

die wir in *Heimat im Koffer* erzählten, unmittelbar zusammenhängen. Auch das gesellschaftspolitische und wissenschaftliche Interesse an transkultureller Erinnerung nimmt in den letzten Jahren zu.⁴⁸ Carolin Emcke denkt in diesem Zusammenhang etwa über die »moralische[...] Grammatik einer Einwanderungsgesellschaft«⁴⁹ nach: Gelingendes transkulturelles Erinnern setze voraus, »sich nicht allein der besonderen Tiefe der Schuld der Vergangenheit bewusst zu bleiben, sondern auch wachsam in der Gegenwart zuzuhören, von welchen Verletzungen die Geflüchteten berichten und welche Erinnerungen ihre Erzählungen bergen. [...] Zuzuhören heißt ja nicht: allem zuzustimmen, was da zu hören ist. Es bedeutet lediglich, verstehen zu wollen, woher der oder die andere kommt und welcher Blickwinkel eine andere Perspektive erzeugt. Wer wir als Gesellschaft sein wollen, wird sich auch darin zeigen, ob oder wie eine solche zeitoffene, vielstimmige Erzählung gelingt.«⁵⁰ Geschichten des deutschsprachigen Exils, wie sie *Heimat im Koffer* erzählt, können in dieser »vielstimmigen Erzählung« als eine Art Brückenschlag fungieren: Sie erinnern daran, dass die heutigen Fluchtziele Deutschland und Europa ihre eigene Fluchtgeschichte haben, dass vor nicht einmal hundert Jahren hunderttausende Menschen vor nationalsozialistischer Verfolgung aus Deutschland, Österreich und später den besetzten Ländern Europas flohen. Diese politische Dimension von Erinnerung ins Bewusstsein zu rufen, vergangene und aktuelle politische Situation überzeugend zu verknüpfen, ohne sie gleichzusetzen, ist für Exilgeschichten immer wieder eine Herausforderung. *Heimat im Koffer* setzte diese Bezüge ganz punktuell, aber dadurch vielleicht umso wirkungsvoller: Die in brutalem Geschrei mündende Inszenierung des historischen Antisemitismus in der oben beschriebenen Szene führte Darsteller*innen wie Publikum emotional an ihre Grenzen. Gaulands Bewertung der NS-Zeit als bloßer »Vogelschiss« innerhalb der deutschen Geschichte, in plötzlicher Stille vorgetragen von der angegriffenen Benjamin-Figur, entlarvte die Menschenfeindlichkeit geschichtsvergessener Positionen.

In der – wissenschaftlichen wie künstlerischen – Auseinandersetzung mit Geschichte spielt immer auch die individuelle, persönliche und emotionale Perspektive eine Rolle. Im Theater werden wir auf eine sehr besondere Art und Weise damit konfrontiert, wir erleben und gestalten das Bühnengeschehen mit, egal ob wir als

48 Richard Crownshaw (Hg.): *Transcultural Memory*. Sonderband der Zeitschrift *Parallax* 17 (2011), H. 4; Astrid Erl: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart 2017, S. 123-134. Für die Exilforschung auch: Claus-Dieter Krohn, Lutz Winckler und Erwin Rotermund (Hg.): *Gedächtnis des Exils – Formen der Erinnerung* (Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch 28), München 2010; Anna Langenbruch: »Der »wandernde Speicher«: Erinnerungsräume des Exils«, in: Annette Kreuziger-Herr u.a. (Hg.): *Wege. Festschrift für Susanne Rode-Breymann*, Hildesheim 2018, S. 469-482.

49 Carolin Emcke: *Gegen den Hass*, Frankfurt a.M. 2016, S. 202.

50 Ebd., S. 203f.

Darsteller*innen auf der Bühne, als Publikum im Zuschauerraum oder als Projektverantwortliche irgendwo dazwischen sitzen. Abschließend wollen wir unserem jeweiligen Aufführungserlebnis noch einmal sukzessive nachgehen: Bewusst subjektiv und aus unseren unterschiedlichen Blickwinkeln erinnern wir uns an den Tag der Uraufführung, einen Samstagabend Ende Juni 2019 in der gegen den strahlenden Sonnenschein und glühende Hitze abgedunkelten Aula der Universität Oldenburg:

Als Musiktheatermacher ist es mir (Volker Schindel) immer wieder ein Fest, wenn nach einem langen, bisweilen fröhlichen, manchmal mühsamen sowie mitunter anstrengenden und doch produktiven kooperativen und kollaborativen Stückentwicklungsprozess das Material seine finale und schlüssige Gestalt findet und von allen Beteiligten in einem Akt höchster Konzentration und Fokussierung auf die Bühne gebracht wird. Wenn wie in diesem Fall zudem das Ziel erreicht wird, ein anspruchsvolles und auch schweres Thema würdig, vielschichtig, bisweilen leicht und fantasievoll umzusetzen in Musik und Szene, breitet sich in mir eine innere Zufriedenheit und Dankbarkeit aus.

Als Lehrender im Bereich Musik und Medien habe ich (Arne Wachtmann) den gesamten Entstehungsprozess des Stücks begleitet. Trotzdem erinnere ich mich an mehrere Momente, in denen ich überrascht war, wie sich Szenen entwickelten. Einerseits, weil sich mir beim Lesen des Skripts sofort bestimmte Bilder aufdrängten, die aber von den Studierenden komplett anders umgesetzt wurden (beispielsweise die Darstellung eines Albtraums). Andererseits gab es Szenen, bei denen ich sehr skeptisch war und keine Ahnung hatte, wie sie sich in das Stück einpassen würden (beispielsweise die oben beschriebene Szene mit Benjamin und dem kleinen Mädchen). Noch während der Aufführungen gab es Szenen, die sich auf mich vollkommen unerwartet auswirkten, obwohl ich sie in ihrer Entstehung hatte verfolgen können.

In der Forschungs- und Theaterwerkstatt »Musik im Exil« überschritten sich zwei meiner Forschungsschwerpunkte: die Kulturgeschichte des Exils und Musikgeschichte auf der Bühne. In die Uraufführung von *Heimat im Koffer* ging ich (Anna Langenbruch) also mit einem doppelten wissenschaftlichen Interesse und zugleich mit großer Spannung hinein. Denn eigentlich wusste ich (meinem Gefühl nach) nichts über das Stück, das ich da zu sehen und hören bekommen würde: Ich hatte zwar mit den musikwissenschaftlich orientierten Seminaren exilforschend gearbeitet, Quellen zusammengetragen, Hintergrundinformationen geliefert und Programmhefttexte erstellt, mich aus der Stückentwicklung aber bewusst weitgehend herausgehalten, um den Studierenden zu ermöglichen, einen eigenen künstlerisch-wissenschaftlichen Zugang zu dem Thema zu entwickeln. Würde mich das Ergebnis irritieren, überzeugen, begeistern? Es mag mit dieser unterschweligen Spannung zusammenhängen, dass mich das Klangerlebnis des Beginns so beeindruckte: Die Brutalität von Schlagwerk, Sirene und Orgel, das Eintauchen in diese

Klänge, deren schiere Lautstärke an meinem Platz in der vierten Reihe im ganzen Körper spürbar war, die Desorientierung, die Lichtblitze, Scheinwerfer und über die Bühne rennende Menschen im dunklen Zuschauerraum erzeugten.

Die extremen Kontraste, von denen das Stück lebte und die bereits beschrieben wurden, waren für mich (Naemi Flemming) als Akteurin auf der Bühne und vor allem auch hinter der Bühne besonders stark spürbar. Ich erinnere mich an die körperliche Anstrengung beim Umbau des Bühnenbildes, den ständigen Wechsel von komplettem Chaos und absoluter Fokussierung auf die Ausführung von Schauspiel und Musik sowie an Lautheit und Ruhe, Licht und Dunkelheit, Niedergeschlagenheit und Fröhlichkeit, Anspannung und Entspannung, Kälte und Hitze. In manchen Szenen herrschte hinter der Bühne eine eigenartige Stille, in der man ins Nachdenken über die Relevanz jedes noch so kleinen Details der Darstellung dieses wichtigen Abschnitts unserer Geschichte auf der Bühne kam. Die Verantwortung von Wissenschaft und Kunst für die Bewahrung und Vermittlung von Erinnerung und Kultur wurde mir in diesem Musiktheaterprojekt besonders bewusst.

Ich (Myrin Sumner) erinnere mich an den Tag, als das Projekt begann; ich war voller Euphorie und Vorfreude – und zwar bis zum Schluss. Ein derart anspruchsvolles Stück auf die Bühne zu bringen, hat das Team und mich einige Nerven gekostet, die Aufregung hinter der Bühne vor beiden Aufführungen war sehr groß. Umso erleichterter waren wir, als nach dem wunderschönen a cappella Song »Who Lives, Who Dies, Who Tells Your Story« der Applaus kam und wir nicht vor Anstrengung und Nervosität – nach einem 2 1/2 Stunden dauernden Stück in brütender Sommerhitze – in Ohnmacht gefallen waren.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

- Austrian refugee, Birmingham: »A refugee's story«, in: *Evening Despatch*, 01.02.1939, S. 6, in: *Nachlass Robert Breuer*, Deutsches Exilarchiv 1933-1945 der Deutschen Nationalbibliothek, Frankfurt a.M., EB 2005/060.
- Hellmut Baerwald: »An die Darsteller«, in: *Nachlass Hellmut Baerwald*, Deutsches Exilarchiv 1933-1945 der Deutschen Nationalbibliothek, Frankfurt a.M., EB 2002/008.
- Robert Breuer: »Ein Brief«, in: *Wanderer auf dieser Welt* (unveröffentlichtes Manuskript), New York 1940, in: *Nachlass Robert Breuer*, Deutsches Exilarchiv 1933-1945 der Deutschen Nationalbibliothek, Frankfurt a.M., EB 2005/060.
- R. B. [i.e. Robert Breuer]: »Club for Refugees – Meeting once a Week in Birmingham«, in: *The Birmingham Post*, 10.03.1939, S. 6, in: *Nachlass Robert Breuer*, Deut-

- sches Exilarchiv 1933-1945 der Deutschen Nationalbibliothek, Frankfurt a.M., EB 2005/060.
- Joe Garland (Musik) und Andy Razaf (Text): »In the Mood« [Orig. 1939], in: *The Andrews Sisters: Sing, Sing, Sing With The Andrews Sisters*, Decca Records, 1952, Tr. B1.
- Heimat im Koffer*. Programmheft, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 2019, https://uol.de/f/3/inst/musik/bilder/MusikgeschichteBuehne/HIK_Programmheft_web.pdf (abgerufen am 16.12.2020).
- Arthur Lourié: »Valse« und »Gigue«, aus: *4 Pièces pour Piano*, Paris 1927.
- Lin-Manuel Miranda (Musik und Text): »Who Lives, Who Dies, Who Tells Your Story«, in: *Hamilton*, Original Broadway Cast, Atlantic Records, 2015, CD 2, Tr. 23.
- Benj Pasek und Justin Paul (Musik und Text): »A Million Dreams«, in: *The Greatest Showman: Original Motion Picture Soundtrack*, The Greatest Showman Ensemble, Atlantic Records, 2017, Tr. 2.
- Jakob Schönberg: »Nigun«, aus: *Chassidische Suite*, Berlin 1937.
- Sholom Secunda (Musik) und Jacob Jacobs (Text): »Bei mir bist du schein« [Orig. 1938], arr. von Jávori Ferenc, in: Budapest Klezmer Band: *Yiddische Blues*, Hungaroton Classic, 2000, Tr. 10.
- Kurt Weill (Musik) und Bertolt Brecht (Text): »Mack the Knife« [Orig. 1928], arr. von Bobby Darin, in: Bobby Darin: *That's all*, Atlantic Records, 1959, Tr. 1.

Literatur

- Sigrid Adorf und Kerstin Brandes: »Studien Visueller Kultur«, in: Stephan Günzel und Dieter Mersch (Hg.): *Bild – Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart und Weimar 2014, S. 446-452.
- Emil Angehrn: »Vom Lesen und Schreiben der Geschichte. Dekonstruktion und historischer Sinn«, in: *Selbstorganisation* 10 (1999), S. 217-236.
- Sylvia Asmus und Brita Eckert: »Vermittelte Erinnerung. Zur Geschichte des Deutschen Exilarchivs und seiner Ausstellungen«, in: Claus-Dieter Krohn, Lutz Winckler und Erwin Rotermund (Hg.): *Gedächtnis des Exils. Formen der Erinnerung* (Exilforschung 28), München 2010, S. 35-46.
- Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Funktionen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.
- Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006.
- Karin Bijsterveld und José van Dijck: *Sound Souvenirs. Audio Technologies, Memory and Cultural Practices* (Transformations in Art and Culture 2), Amsterdam 2009.

- Lorraine Bluche u. a. (Hg.): *NeuZugänge: Museen, Sammlungen und Migration. Eine Laborausstellung*, Berlin 2013.
- Richard Crownshaw (Hg.): *Transcultural Memory*. Sonderband der Zeitschrift *Parallax* 17 (2011), H. 4.
- Roland Deigendesch (Hg.): *Archive und Migration: Vorträge des 73. Südwestdeutschen Archivtags am 21. und 22. Juni 2013 in Stuttgart*, Stuttgart 2014.
- »Deutsches Exilarchiv 1933-1945«, in: *Deutsche Nationalbibliothek*, https://www.dnb.de/DE/Ueber-uns/DEA/dea_node.html (abgerufen am 19.03.2020).
- Carolin Emcke: *Gegen den Hass*, Frankfurt a.M. 2016.
- Emmy Noether-Nachwuchsgruppe »Musikgeschichte auf der Bühne«: »Forschungs- und Theaterwerkstatt ›Musik im Exil‹«, in: *Carl von Ossietzky Universität Oldenburg*, <https://uol.de/musikgeschichte-auf-der-buehne/veranstaltungen/forschungs-und-theaterwerkstatt-201819> (13.03.2020, abgerufen am 01.04.2020).
- Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart 2017.
- Daniel Fulda: *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760-1860* (European Cultures 7), Berlin und New York 1996.
- Daniel Fulda: Art. »Historiographie«, in: Stefan Jordan (Hg.): *Lexikon Geschichtswissenschaft*, Stuttgart 2002, S. 152-155.
- Stuart Hall: *Ideologie, Identität, Repräsentation* (Ausgewählte Schriften 4), Hamburg 2004 [Orig. 1977].
- Dirk Hoerder: *Cultures in Contact: World Migrations in the Second Millennium*, Durham u. a. 2002.
- Ole Hruschka: *Theater machen. Eine Einführung in die theaterpädagogische Praxis*, Paderborn 2016.
- Julian Klein: »Was ist künstlerische Forschung«, in: *Humboldt-Universität zu Berlin*, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-2/klein-julian-1/PDF/klein.pdf> (26.04.2011, abgerufen am 02.03.2020).
- Sybille Krämer: »Das Medium als Spur und als Apparat«, in: dies. (Hg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, Frankfurt a.M. 1998.
- Claus-Dieter Krohn, Lutz Winckler und Erwin Rotermund (Hg.): *Gedächtnis des Exils – Formen der Erinnerung* (Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch 28), München 2010.
- Anna Langenbruch: »Der ›wandernde Speicher‹: Erinnerungsräume des Exils«, in: Annette Kreuziger-Herr u. a. (Hg.): *Wege. Festschrift für Susanne Rode-Breymann*, Hildesheim 2018, S. 469-482.
- Anna Langenbruch: »Klang als Geschichtsmedium. Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung* (Musikgeschichte auf der Bühne 1), Bielefeld 2018, S. 7-18.

- Anna Langenbruch: »Wenn Geschichte klingt. Musikgeschichte auf der Bühne als geschichtstheoretischer Impuls«, in: dies. (Hg.): *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung* (Musikgeschichte auf der Bühne 1), Bielefeld 2018, S. 73-98.
- Anna Langenbruch: »Performing Music History: Interferenzen zwischen Rezeptionstheorie, (Musik-)Geschichte und Aufführung«, in: Michele Calella und Benedikt Leßmann (Hg.): *Zwischen Transfer und Transformation – Horizonte der Rezeption von Musik*, Wien 2019, S. 265-288.
- Anna Langenbruch: »Quellen, Archive«, in: Wolfgang Gratzer u.a. (Hg.): *Musik und Migration: Ein Theorie- und Methodenhandbuch*, Münster, Druck in Vorbereitung (erscheint vsl. 2021).
- Amy K. Levin (Hg.): *Global Mobilities. Refugees, Exiles, and Immigrants in Museums and Archives*, London und New York 2017.
- Martin Lücke und Irmgard Zündorf: *Einführung in die Public History*, Göttingen 2018.
- Annemarie Matzke: »Künstlerische Praktiken als Wissensproduktion und künstlerische Forschung«, in: *Kulturelle Bildung online*, www.kubi-online.de/artikel/kuenstlerische-praktiken-wissensproduktion-kuenstlerische-forschung (2012/2013, abgerufen am 02.03.2020).
- Gerhard Paul: »Visual History, Version: 2.0«, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, http://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_2.0_Gerhard_Paul?oldid=129426 (29.10.2012, abgerufen am 02.03.2020).
- Herman Paul: *Key Issues in Historical Theory*, London u.a. 2015.
- Bernd Roeck: »Gefühlte Geschichte. Bilder haben einen übermächtigen Einfluss auf unsere Vorstellungen von Geschichte«, in: *Recherche. Zeitung für Wissenschaft* (2008), H. 2., S. 13-15.
- Sigrid Schade und Silke Wenk: *Studien zur visuellen Kultur: Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld 2011.
- Joachim Schlör: »Heimat im Koffer.« – »Oder über das Emigrantendasein. (Falls nicht zu traurig).« Deutsch-österreichisch-jüdisches Kabarett im New Yorker Exil«, in: *Aschkenas* 24 (2014), H. 2, S. 325-348.
- Joachim Schlör: »Means of Transport and Storage: Suitcases and other Containers for the Memory of Migration and Displacement«, in: *Jewish Culture and History* 15 (2014), H. 1-2, S. 76-92.
- Eva Schöck-Quinteros und Nils Steffen: »Aus den Akten auf die Bühne«, in: *Sprechende-Akten*, <https://www.sprechende-akten.de/> (abgerufen am 01.04.2020).
- Melanie Unsel: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (Biographik 3), Köln 2014.
- Florian Vaßen: »Erinnerung und Fragment«, in: *Zeitschrift für Theaterpädagogik. Korrespondenzen* 34 (2018), H. 73, S. 5-6.

Arne Wachtmann, Lars Oberhaus und Mareile Oetken: »Künstlerische Transformationen: Einblicke in seminarübergreifende Medientransformationen von Bilderbüchern«, in: Lars Oberhaus und Mareile Oetken (Hg.): *Farbe, Klang, Reim, Rhythmus: interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch*, Bielefeld 2017, S. 191-212.

Peter Weiss: »Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater«, in: *Theater heute* 9 (1968), H. 3, S. 32-34.