



**Quellen zur Geschichte
emigrierter Musiker**

**Sources Relating to the History of
Emigré Musicians**

1933 – 1950

Herausgegeben von / edited by
Horst Weber

Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker

Sources Relating to the History of Emigré Musicians

1933 – 1950

I Kalifornien / California

Herausgegeben von / edited by
Horst Weber
Manuela Schwartz

K · G · Saur München 2003

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft,
der Fördervereinigung für die Stadt Essen e.V. und der Sparkasse Essen

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.ddb.de> abrufbar.



Gedruckt auf säurefreiem Papier

© 2003 by K. G. Saur Verlag GmbH, München

Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. All Rights Strictly Reserved.

Jede Art der Vervielfältigung ohne Erlaubnis des Verlags ist unzulässig

Druck/Bindung: Strauss Offsetdruck GmbH, Mörlenbach

ISBN 3-598-23745-6 (SET)

ISBN 3-598-23746-4 (Vol. I)

Inhalt / Table of Contents

Vorwort	VII
Preface	XI
Einleitung	XV
Introduction	XXXIII
Literaturverzeichnis / Bibliography	XLIX
Katalog / Catalogue	
Hinweise zur Benutzung	3
Instructions for use	9
Abkürzungsverzeichnis / Abbreviations	14
Sammlungen / Collections	17
Ausgewählte Dokumente / Selected Documents	225
Register / Index	329
Register der Sammlungen / Index of Collections	364

Vorwort

Der vorliegende Dokumentationsband ist aus dem Forschungsprojekt "Musik in der Emigration 1933–1945: Pilotprojekt Kalifornien" hervorgegangen, das die Deutsche Forschungsgemeinschaft von 1994 bis 1998 gefördert hat. Ursprünglich als Großprojekt zur Erfassung von Quellen in den USA, in Europa und Israel geplant, ergab sich aus ökonomischen Gründen die Notwendigkeit, mit einem Zentrum der Emigration zu beginnen. Die Wahl fiel auf Kalifornien, das besonders viele und prominente Emigranten angezogen hat. Ziel des Unternehmens war die Erfassung von Dokumenten zur Geschichte emigrierter Musiker, die auf Grund nationalsozialistischer Verfolgung ihre Heimat verlassen mussten. Die Beschränkung auf deutschsprachige Emigranten wurde ebenso vermieden wie die Eingrenzung auf die Phase der Verfolgung in der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft. Vielmehr wurden Emigration und Exil als gesamteuropäisches Phänomen begriffen und sowohl als Erfahrung der Fremde wie auch als Phase der Integration in die neue Heimat verstanden, deren Gelingen jedoch für nicht wenige bis zum Beginn der McCarthy-Ära und darüber hinaus offen blieb.

Es wurden Dokumente erfasst, die sich zum Zeitpunkt der Endredaktion (Herbst 2000) in Kalifornien befanden. Kalifornien ist als Wirkungskreis der Emigranten nur insofern dokumentiert, als sich deren Wirken in den Quellen des Standorts Kalifornien widerspiegelt. Während die erste Phase des Projektes vor allen Dingen der Aufarbeitung von Quellen in öffentlichen Bibliotheken und Archiven gewidmet war, wurden in der zweiten Phase Anstrengungen unternommen, Nachlässe in privater Hand zu finden und zu erfassen.

Zum Gelingen der Arbeit haben viele Institutionen und Personen entscheidend beigetragen. An erster Stelle sei der Deutschen Forschungsgemeinschaft gedankt, die durch die Finanzierung des Projektes und durch eine Druckkostenbeihilfe den wesentlichsten Anteil hat. Das Ministerium für Schule und Weiterbildung, Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen hat mit einer größeren Summe den Aufbau einer umfangreichen Exilbibliothek an der Folkwang Hochschule (Essen) ermöglicht. Leitung und Mitarbeiter der Folkwang Hochschule Essen haben die nicht alltägliche Realisierung eines Forschungsprojektes an einer Kunsthochschule mit Engagement und Verständnis unterstützt.

Trotz mehrmonatiger Aufenthalte in Kalifornien musste die Mehrheit der Dokumente von Essen aus recherchiert werden. Dabei

wurden wir von allen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen, die wir in den Bibliotheken und Archiven Kaliforniens angesprochen haben, bereitwillig unterstützt. Unserer besonderer Dank gilt Marje Schuetze-Coburn (USC, Lion Feuchtwanger Library), Stephen Davison, Timothy Edwards, Stephen M. Fry und Gordon Theil (UCLA, Music Library), Judy Tsou (ehemals UC Berkeley, Music Library, Department of Special Collections), Dace Taube (ehemals USC, Regional History Collection, Department of Special Collections), Bonnie Hardwick (ehemals UC Berkeley, Bancroft Library), Brigitte Kueppers (ehemals UCLA, University Research Library, Arts Library, Special Collections), Ned Comstock und Stuart Ng (USC, School of Cinema-Television), Barbara Witherell (UC Santa Barbara, Davidson Library), Kurt und Alice Bergel (ehemals Chapman University Orange, Albert Schweitzer Institute) und Richard Lindemann (UC San Diego, Central University Library, Mandeville Department of Special Collections).

Besonders wertvoll war uns die Hilfe von Privatpersonen, die Einsicht in Dokumente aus ihrem Besitz gewährten und mit ihrem Wissen um das Schicksal von Emigranten in Kalifornien unsere Suche nach Quellen förderten. Herzlich gedankt sei besonders Barbara Zeisl-Schönberg und Lawrence Schoenberg (Los Angeles), Nina Lobban (Palo Alto), Paul Cummins (Santa Monica), Michael Meyer (Los Angeles), Leonard Stein (Los Angeles), Joaquin Nin-Culmell (Oakland), Beta Popper (San Carlos), Eva Abramowitsch (Berkeley), Eva Einstein (Berkeley), Leslie Zador (Los Angeles), Daniel Temianka (Palos Verdes), Emmy Altmann (San Francisco), Herta Glaz (Los Angeles), Leon Levitch (Pacoima), Andrew Schiller (Encino), Wanda Weiskopf (Burbank), Alice und Elenore Schoenfeld (La Canada), Bertram Sheldon (Los Angeles), Hilde Jonas (San Francisco), David Raksin (Van Nuys), Lawrence Weschler (New York), Lance Bowling (San Pedro), John Waxmann (Westport, CT), Theodore Front (Van Nuys), William Moritz (West Hollywood), Fini Littlejohn (Malibu), Hedi Ciani (Pacific Palisades), Nathalie Limonick (Los Angeles) und Harry Robin (Los Angeles).

Constanze Stratz (Freiburg) hat im Rahmen ihres Promotionsvorhabens über Ernst Toch im Exil die ungesichteten Teile des Nachlasses an der Music Library von UCLA aufgearbeitet. Ihr ist eine vollständige und gründliche Sichtung der umfangreichen Briefsammlung zu verdanken. Sowohl die UCLA als auch die Ernst Toch Foundation haben diese Arbeit dankenswerterweise finanziell unterstützt, so dass sie außerhalb des DFG-Projektes vollendet werden konnte.

Informationen zu einzelnen Emigranten und Sammlungen erteilen auch Wissenschaftler, Bibliothekare, Archivare und Privatpersonen aus Europa: Ingrid Belke (Deutsches Literaturarchiv, Marbach), Hans Michael Bock (Cinegraph Hamburg), Siegwald Gangl-

mair (Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes im Alten Rathaus, Wien), Werner Grünzweig (Akademie der Künste Berlin), Marie-Luise Hahn (Deutsches Exilarchiv, Deutsche Bibliothek, Frankfurt am Main), Brigitte James (Amerikanische Botschaft, Berlin), Jörg Jewanski (Hamm), Bruno Neuendorff (Berlin), Bernd O. Rachold (Korngold-Archiv, Hamburg), Oliver Rathkolb (Institut für Zeitgeschichte, Universität Wien), Dagmar Rosenberger (GEMA, Berlin), Doris Rebner (München), Gerrit Thies (Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin).

Zdenek Zvolsky (Bonn) und Atti Lengyel (Paris) ist die Übersetzung von tschechischen und ungarischen Briefen zu verdanken, die Übertragung deutscher Texte in diesem Band Michael D. Mills (Essen), Elke Hockings (London), Michael Meyer (Los Angeles), Mike Strasser (Berea, Ohio) und Evi Levin (Basel).

Für ihre Mitarbeit danken wir Judit Alsmeier, Achim Bornhöft, Stefan Drees, Claudia Echterhoff, Tina Frühauf, Christina Giese, Rita Heinen, Andreas Jacob, Boyke Kranz, Barbara Leven, Andreas Loheide, Esther Neustadt, Andrea Ptassek, Mirjam Schadendorf und Britta Steffens; Markus Lüdke und Hans-Olaf Meyer-Grotjahn haben sich dankenswerterweise der Layout-Gestaltung angenommen.

Die Kollegen Matthias Brzoska, Claus Raab und Wolfram Steinbeck haben uns bei dem Entwurf des Thesaurus von Schlagwörtern beraten.

Herzlich danken wir Tomi Mäkelä (Magdeburg), der von 1994 bis 1995 als Wissenschaftlicher Mitarbeiter in dem Projekt tätig war und die Grundlage für sein Gelingen gelegt hat.

Ein besonderer Dank gebührt der Fördervereinigung für die Stadt Essen e. V. und der Sparkasse Essen, die den Druck dieses Bandes mit großzügigen Spenden unterstützt haben.

Magdeburg und Essen, im Sommer 2002

Manuela Schwartz und Horst Weber

Preface

The present publication is the result of the research project *Musik in der Emigration 1933-1945: Pilotprojekt Kalifornien* supported by the *Deutsche Forschungsgemeinschaft* from 1994 to 1998. It was originally planned as a comprehensive documentation of relevant sources from the USA, Europe and Israel, but economic considerations prompted a focus on only one centre of emigration for the time being. The choice fell on California as it had attracted many prominent emigrants. The aim of this project was to record sources pertaining to the history of emigrated musicians who left their homeland to escape Nazi persecution. The temptation was resisted to look exclusively at German speaking emigrants or the period of exile during the Nazi reign. Emigration and exile have rather been understood as a Pan-European phenomenon combining the experience of living in a strange environment with the integration into the new 'home country', even if the success of this integration remained uncertain for many emigrants until and beyond the McCarthy years.

This publication documents sources known to exist in California by the editorial deadline (autumn 2000). California as selection criterion refers not to the place of the emigrants' residence but to the location of the sources. The initial phase of research concentrated on holdings in public libraries and archives, whereas the second phase was dedicated to finding and documenting source material in private collections.

Many institutions and people aided the completion of this project. Our principal thanks goes to the *Deutsche Forschungsgemeinschaft* (DFG). It contributed the lion's share of the funding of the project and the printing costs. Additional financial support from the *Ministerium für Schule und Weiterbildung, Wissenschaft und Forschung* (ministry of education and research) of the German state of North Rhine-Westphalia enabled the creation of an extensive library on the subject of exile at the *Folkwang Hochschule* in Essen. The staff of the *Folkwang Hochschule* deserve special mention, too, as they have excelled in enthusiasm and understanding of what is anything but a routine research assignment at an art college.

Despite long research assignments of several months in California, most of the source material had to be evaluated in Essen. In these efforts, we were greatly aided by the staff of the libraries and

archives in California. Our special thanks extend to Marje Schuetze-Coburn (USC, Lion Feuchtwanger Library), Stephen Davison, Timothy Edwards, Stephen M. Fry and Gordon Theil (UCLA, Music Library), Judy Tsou (former UC Berkeley, Music Library, Department of Special Collections), Dace Taube (former USC, Regional History Collection, Department of Special Collections), Bonnie Hardwick (formerly UC Berkeley, Bancroft Library), Brigitte Kueppers (former librarian at UCLA University Research Library, Arts Library, Special Collections), Ned Comstock and Stuart Ng (USC, School of Cinema-Television), Barbara Witherell (UC Santa Barbara, Davidson Library), Kurt and Alice Bergel (formerly Chapman University Orange, Albert Schweitzer Institute) and Richard Lindemann (UC San Diego, Central University Library, Mandeville Department of Special Collections).

We are particularly indebted to the help of individuals who allowed us not only access to sources in their private possession but who have also assisted our search for more sources through their first-hand knowledge of emigrants. Heartfelt thanks goes to Barbara Zeisl-Schoenberg and Lawrence Schoenberg (Los Angeles), Nina Lobban (Palo Alto), Paul Cummins (Santa Monica), Michael Meyer (Los Angeles), Leonard Stein (Los Angeles), Joaquin Nin-Culmell (Oakland), Beta Popper (San Carlos), Eva Abramowitsch (Berkeley), Eva Einstein (Berkeley), Leslie Zador (Los Angeles), Daniel Temianka (Palos Verdes), Emmy Altmann (San Francisco), Herta Glaz (Los Angeles), Leon Levitch (Pacoima), Andrew Schiller (Encino), Wanda Weiskopf (Burbank), Alice und Elenore Schoenfeld (La Canada), Bertram Sheldon (Los Angeles), Hilde Jonas (San Francisco), David Raksin (Van Nuys), Lawrence Weschler (New York), Lance Bowling (San Pedro), John Waxmann (Westport, CT), Theodore Front (Van Nuys), William Moritz (West Hollywood), Fini Littlejohn (Malibu), Hedi Ciani (Pacific Palisades), Nathalie Limonick (Los Angeles) und Harry Robin (Los Angeles).

Constanze Stratz (Freiburg) has catalogued unknown material of the Ernst Toch estate in the music library of UCLA as part of her PhD project *Ernst Toch im Exil*. We are especially indebted to her for the complete and thorough recording of Toch's extensive correspondence. Both UCLA and the *Ernst Toch Foundation* very kindly supported her work financially so that she could complete it beyond the deadline set by the DFG-project.

Information about individual emigrants and collections was also provided by European scholars, researchers, librarians and archivists: Ingrid Belke (Deutsches Literaturarchiv [German Literature Archives], Marbach), Hans Michael Bock (CineGraph, Hamburg), Siegwald Ganglmair (DÖW, Documentation Centre of Austrian Resistance, Vienna), Werner Grünzweig (Academy of Arts, Berlin), Marie-Luise Hahn (Deutsches Exilarchiv [German

Archives of Exile], Deutsche Bibliothek, Frankfurt am Main), Brigitte James (American Embassy, Berlin), Jörg Jewanski (Hamm), Bruno Neuendorff (Berlin), Bernd O. Rachold (Korngold Archives, Hamburg), Oliver Rathkolb (Institut für Zeitgeschichte, Universität Wien [Institute for Contemporary History], Vienna), Dagmar Rosenberger (GEMA, The German Authors' Rights Society, Berlin), Doris Rebner (Munich), Gerrit Thies (Stiftung Deutsche Kinemathek [Foundation of German Cinematography], Berlin).

Zdenek Zvolsky (Bonn) and Atti Lengyel (Paris) are to be thanked for their translation of letters written in Czech and Hungarian, Elke Hockings (London), Michael Meyer (Los Angeles), Michael D. Mills (Essen), Mike Strasser (Berea, Ohio) and Evi Levin (Basel) for their translations of this Preface, the Introduction and the Instructions for Use.

For their assistance, we thank Judit Alsmeier, Achim Bornhöft, Stefan Drees, Claudia Echterhoff, Tina Frühauf, Christina Giese, Rita Heinen, Andreas Jacob, Boyke Kranz, Barbara Leven, Andreas Loheide, Esther Neustadt, Andrea Ptassek, Mirjam Schadendorf and Britta Steffens. Markus Lüdke and Hans-Olaf Meyer-Grotjahn have commendably agreed to be responsible for the layout and design of the publication.

Our colleagues Matthias Brzoska, Claus Raab and Wolfram Steinbeck have given their generous advice on the design of the catalogue of subject headings.

Tomi Mäkelä (Magdeburg) contributed to the project as research fellow from 1994 to 1995 and thus laid the foundations for its successful completion.

Finally, we offer special thanks to the *Fördervereinigung für die Stadt Essen e. V.* and the *Sparkasse Essen*, whose substantial contributions helped make the publication of this volume possible.

Magdeburg and Essen, summer 2002

Manuela Schwartz and Horst Weber

Einleitung

I Emigration und Exil

Das Fortwirken der Vergangenheit in der Gegenwart ist im gleichmäßigen Strom der Traditionen weniger auffällig als dort, wo Vergangenheit als Halt kollektiver Identifikation wegbricht. Solch ein brüchiges Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart wird offenbar, wenn die Geschichtsschreibung entdeckt, dass identitätsstiftende Institutionen wie Kirche, Staat und Parteien in Verbrechen verwickelt waren. Jedoch muss sich solche Erkenntnis gegen das Verlangen nach kollektiver Identifikation den Weg ebnen. Daher ist das Wissen um die Verstrickung der Deutschen in die Verbrechen des "Dritten Reiches", das die Geschichtswissenschaften unübersehbar vor ihnen aufgetürmt haben, nur widerstrebend zur Kenntnis genommen worden. Ebenso wurde die Erinnerung daran, dass die Mehrheit der künstlerischen Intelligenz aus Deutschland ins Exil vertrieben worden war, lange Zeit verdrängt. Exilforschung musste unter diesen Umständen verstörend wirken, zumal sie anfangs zu einem erheblichen Teil von außen an die westdeutsche Nachkriegsgesellschaft herangetragen wurde.¹

In den USA wurde der Exodus aus Deutschland bereits unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs Thema der Forschung, allerdings zunächst als Phänomen der Immigration.² Erst allmählich stellten sich Emigranten in den USA der Aufgabe, ihr eigenes Schicksal bzw. das ihrer Vorfahren aufzuarbeiten, indem sie nicht nur den "braingain" für die amerikanische Gesellschaft beschrieben, sondern auch die existentiellen Risiken und psychischen Traumata ansprachen, die aus der Vertreibung resultierten.³

Im geteilten Deutschland stand das Schicksal des Exils der ostdeutschen Öffentlichkeit unmittelbar vor Augen, da die Mehrheit der Intellektuellen zunächst in die DDR zurückgekehrt war, in die sie große Hoffnungen setzten; in der Bundesrepublik übte man sich – von wenigen Initiativen abgesehen⁴ – in Zurückhaltung.⁵ Der politischen Führung der DDR waren die Emigranten und die einsetzende Exilforschung nützlich, da sie dem staatlich verordneten Antifaschismus und dem Kampf gegen die Führungsmacht des kapitalistischen Westens dienstbar gemacht werden konnten.⁶

Von Anfang an öffnete der politische Standpunkt, von dem aus die Vertreibung der künstlerischen Intelligenz aus Deutschland betrachtet wurde, unterschiedliche Perspektiven und implizierte gegensätzliche ideologische Kontexte. Idealtypisch tendierte die Vertreibung im Kontext der amerikanischen Geschichte zu einer

¹ Berendsohn 1967; Internationales Symposium I–III, 1972–75; *Exil und innere Emigration* 1971–1972.

² Davie 1947; Kent 1953; Divine 1957; Wyman 1968; *The Intellectual Migration* 1969; Fermi 1971; vgl. Brinkmann und Wolff in *Driven into Paradise* 1999, S. 9, Fußnote 9.

³ Neumann 1953; Cazden 1970; Jackman/Borden 1983.

⁴ Pross 1955.

⁵ Verwiesen sei auf den Überblick über die Exilforschung bis Ende der siebziger Jahre aus der Perspektive der Musikwissenschaft in Maurer Zenck 1980, S. 11–42.

⁶ Zur Situation der Emigranten in der DDR siehe Hartewig 2000, zur Geschichtsschreibung der DDR insbesondere S. 435ff.

Erfolgs-Story der US-Gesellschaft und ihrer Integrationsfähigkeit; im Kontext marxistischer Geschichtsschreibung hingegen geriet sie zu einem Teil des erfolgreichen Kampfes des Sozialismus gegen Faschismus und Kapitalismus. Aber weder war dieser Kampf so erfolgreich noch jene Integration so bruchlos, wie es die jeweilige Gesellschaft für sich reklamierte.

⁷ Als Ergebnis langjähriger deutsch-amerikanischer Kooperation entstand das BHB.

In der Bundesrepublik trafen sich beide Tendenzen.⁷ Exilforschung kehrte sich – wenn nicht im Einklang so doch parallel mit der Exilforschung der DDR – notwendig gegen das stillschweigende Einverständnis des Verschweigens, das in weiten Kreisen der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft über die Vergangenheit verhängt war. Die Frage nach dem Sinn einer Geschichte des Exils stellte sich allerdings anders, als sie in der DDR beantwortet schien. Denn in der Bundesrepublik ließ sich das Exil nicht in eine Erfolgsgeschichte des Sozialismus einreihen. Exilforschung geriet tendenziell zur Gesellschaftskritik an einem Staat, der Helfershelfer von einst wieder in Dienst genommen hatte.⁸ Der Exilliteratur der deutschsprachigen Autoren, die von außen die Zustände in Deutschland unterm Hakenkreuz ebenso kritisiert wie die eigene Außenseiter-Situation reflektiert hatten, fiel in diesem Gesellschaftsgefüge eine Schlüsselrolle zu, die auch zu einer methodischen Orientierung der Exilforschung an der Literaturwissenschaft führte.

⁸ Zur Problematik der Authentizität siehe Weber 1995a, besonders S. 6f.

Die Literaturwissenschaft hat sich seit den sechziger Jahren vor allem an dem Exilbegriff Bertolt Brechts orientiert. Schon 1937 hatte Brecht sich in seinem Svendborger Gedicht *Über die Bezeichnung Emigranten*⁹ von diesem Begriff, den er mit "Auswanderer" übersetzte, distanziert und gegen eine Sprachregelung verwahrt, in der er eine Verharmlosung sah.¹⁰ Für sich wie für seine Weggefährten nahm er – mit Recht – den Status des politisch Verfolgten in Anspruch. Damit äußerte er sich – noch aus dem europäischen Exil – zu einem politischen Problem, das in den USA einen Sprachenstreit verursacht hatte.¹¹ Jüdische Bürger der Vereinigten Staaten verwiesen, um die Quotenregelung für ihre bedrohten Glaubensgenossen aus Europa zu umgehen, auf die Tatsache, dass es sich bei den Juden aus Europa nicht um "immigrants", sondern um "refugees" handele. Auch Brecht wollte "Emigration" – etwa als Komplementärbegriff zu "immigration" – vermeiden wissen, wenn über die "Vertriebenen" als Opfer politischer Gewalt gesprochen wurde. Brechts Sprachregelung ist zwar von der deutschen Exilforschung weitgehend übernommen worden, in der amerikanischen Literatur herrscht aber nach wie vor das Wort "Migration" vor¹², "exile" ist ein europäischer Import. Wörter wie "Emigration", "émigré" und "emigrated" bezeichneten aus der Sicht des Einwanderungslandes den Status all derer, die – unabhängig von ihrer Motivation – um eine Aufenthaltserlaubnis ansuchten. An-

⁹ Brecht 1988, S. 81.

¹⁰ So auch Maurer Zenck 1980, S. 11 und Petersen 1999, S. 35.

¹¹ Siehe Thompson 1938.

¹² So z. B. in der jüngsten musikwissenschaftlichen Publikation *Driven into Paradise* 1999 oder in Lessem 1997.

dererseits trägt der Ausdruck "Emigration" im Unterschied zum Begriff des Exils der Tatsache besser Rechnung, dass viele emigrierte Musiker ihre neue Heimat akzeptiert haben und sie ab einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr unbedingt als Exil empfanden. Vor dem jeweiligen Hintergrund der deutschen bzw. amerikanischen Geschichte bleiben Unterschiede in Sichtweise und Benennung; mit dem einen Ausdruck wird das Ausgestoßensein, mit dem anderen das Aufgenommensein akzentuiert. Beides gehört zum Schicksal der Vertriebenen, die in die USA kamen, und beides ist notwendigerweise Gegenstand der Forschung.

Die Hinterfragung der Begriffe "Emigration" und "Exil"¹³ hat die Diskussion ihrer Triftigkeit entzündet.¹⁴ Eine Ersetzung des Terminus "Emigration" durch den des "Exils" konnte sich angesichts der unvermeidbaren Internationalität von Exilforschung nicht durchzusetzen.¹⁵ So gelangt denn auch Ursula Langkau-Alex im jüngsten Überblick über die Geschichte der deutschen Exilforschung in Abwägung der "richtigen" Termini zu keinem abschließenden Urteil und spricht von Exil-/Emigrationsforschung.¹⁶ Eine gleichberechtigte bzw. kontextabhängige Verwendung beider Begriffe für dieselben Sachverhalte lässt sich an vielen Publikationen belegen. Claudia Maurer Zenck plädiert mittlerweile für einen nach Sprachzirkeln sortierten Gebrauch der Begriffe, möchte aber für den deutschen Sprachraum am Exilbegriff festhalten.¹⁷ Der Austausch der Begriffe "Emigration" und "Exil" ist allerdings angesichts der Ausweitung des "deutschen" Exilbegriffs¹⁸ mehr als eine Übersetzung nach "diplomatischem Usus"¹⁹, denn beide Wörter haben nicht annähernd denselben Begriffsinhalt, weil sie für unterschiedliche historiographische Konzepte stehen. Die notwendige Kontextabhängigkeit ihres Gebrauchs lässt sich allerdings auch nach anderen Kriterien regeln. Anstelle des Kriteriums, welchem Kreis die Sprechenden angehören, wäre das Kriterium zu erwägen, wie die betroffenen historischen Personen gehandelt haben oder handeln konnten.²⁰ Für die, welche zurückkehrten, war der Aufenthalt in der Fremde Exil, für die, welche blieben, wurde er zur Emigration. Auch dieses Kriterium kann freilich den Sprachgebrauch nicht trennscharf regeln. Denn viele, die blieben, wären gerne zurückgekehrt, wenn sie gekonnt hätten, und vielen, die zurückkehrten, wurde die Heimat von ehemals erneut zum Exil (wie vielen Intellektuellen in der DDR). Indem die Begriffe Emigration und Exil mit dem Selbstverständnis der betroffenen historischen Personen kontextualisiert werden, erhält die Mentalitätsgeschichte den Stellenwert, der ihr im Rahmen der Exilforschung gebührt und dem die hier vorgelegte Dokumentation gerecht zu werden versucht.

Die Musikwissenschaft hat sich im Vergleich mit anderen wissenschaftlichen Disziplinen, insbesondere der Germanistik, der

¹³ Weber 1995a, ebenda.

¹⁴ Petersen 1999 plädiert für einen erweiterten Exilbegriff, unter den er alle im Nationalsozialismus verfolgten Künstler subsumiert wissen möchte, auch wenn sie Deutschland nicht verlassen haben oder verlassen konnten.

¹⁵ Siehe etwa *Exiles and Emigrés* 1997 oder *Driven into Paradise* 1999, S. 5–7 und 16f.

¹⁶ *Handbuch der deutschsprachigen Emigration* 1998, Sp. 1195–1209.

¹⁷ Maurer Zenck 2000, S. 9.

¹⁸ Vgl. Anmerkung 14.

¹⁹ Claudia Maurer Zenck 2000, S. 9.

²⁰ Zur Konstitution des Handlungsbegriffs für die Geschichtsschreibung siehe Joas 1992, besonders S. 218ff. und 326ff.

²¹ Spalek I–III.

²² Betz 1976; Maurer Zenck 1980; Prieberg 1982; Nicolodi 1984; Dümling 1985; Phleps 1988; Traber/Weingarten 1987; Allende-Blin 1989.

²³ Mit Ausnahme der Rekonstruktion der Nazi-Ausstellung „Entartete Musik“ (Dümling/Girth 1988) kamen auch hier die Anstöße wesentlich durch Forschungsinitiativen aus dem Ausland: seit den frühen neunziger Jahren (Meyer 1991) vor allem von Pamela Potter (besonders 1998); Willem de Vries (1996); ferner *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin* (2000); und schließlich *Musikwissenschaft – Nationalsozialismus – Faschismus* (2001).

²⁴ Siehe Literaturhinweise bei Petersen 1999 im Anhang S. 39–46.

²⁵ *Musik im Exil* 1993; Stompor 1994; *Orpheus* 1995; *Emigrierte Komponisten* 1998; *Driven into Paradise* 1999; *Exilmusik* 1999.

²⁶ Der Verein „Musica Reanimata“ in Berlin, die Arbeitsgruppe „Exilmusik“ am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg (Leitung Peter Petersen), das „Zentrum für verfolgte Musik“ in Dresden, das einen Teil seiner Forschungs- und Publikationstätigkeit auch den im Exil entstandenen Kompositionen widmet, das „Zentrum für musikalische Exilforschung“ an der Folkwang Hochschule Essen (Leitung: Horst Weber) sowie der 1996 in Wien gegründete „Orpheus Trust“.

²⁷ Siehe Durzak 1974.

Exilforschung erst spät zugewandt. Zwar hat die Deutsche Forschungsgemeinschaft in den Jahren 1974–1983 mit dem Schwerpunktprogramm „Exilforschung“ die Aufarbeitung des deutschsprachigen Exils gefördert. Aus diesem Forschungsschwerpunkt gingen zentrale Publikationen hervor wie die drei Dokumentationsbände von John Spalek zur deutschsprachigen Emigration, die auch wertvolle Informationen über emigrierte Musiker enthalten.²¹ Auch innerhalb der Musikwissenschaft gab es einzelne Initiativen, die sich – besonders durch Monographien über emigrierte Komponisten – mit der Thematik des Exils auseinandergesetzt haben.²² Bis in die späten achtziger Jahre hinein war allerdings die Aufarbeitung des Exils der Zunft ebensowenig eine Herzensangelegenheit wie die Aufklärung ihrer eigenen Verstrickung in die nationalsozialistische Herrschaft.²³

Erst gegen Ende der achtziger Jahre intensivierten sich die Forschungsanstrengungen zur Musik in der Emigration.²⁴ Neben Monographien entstanden vermehrt Sammelpublikationen – zum Teil Symposiumsberichte –, die in breiterer Streuung, als dies in Monographien möglich ist, Beiträge zur Quellensicherung und Beschreibungen der strukturellen Bedingungen des Exils lieferten.²⁵ Neben diesen Publikationen sind seit einigen Jahren verschiedene Organisationen damit befasst, Informationen über verfolgte Musiker zu bündeln sowie durch Symposien und Konzertveranstaltungen Interesse für sie zu wecken.²⁶

Die Erfahrung, dass die Aufarbeitung der Quellen auf einem Stand ist, der den Ansprüchen der Forschung nicht mehr genügt, macht jede historische Disziplin spätestens dann, wenn sie die Darstellung eines geschichtlichen Gegenstandes nicht mehr vowiegend auf die historischen Leitfiguren der Epoche gründen will oder kann. So wurde in der germanistischen Exilforschung bald der Ruf nach Grundforschung laut²⁷ und dem Bedürfnis nach Information über den Verbleib von Quellen hat vor allem der dreibändige Katalog von John M. Spalek abgeholfen – ein Werk, dem der hier vorgelegte Band in vieler Hinsicht verpflichtet ist. Die Idee, einen „Spalek“ für die Musikwissenschaft zu erarbeiten, zugleich aber die Quellen nach ihrer exilspezifischen Thematik auszuwählen und aufzuschlüsseln, entstand im Anschluss an das Symposium „Musik in der Emigration 1933–1945. Verfolgung – Vertreibung – Rückwirkung“, das 1992 an der Folkwang Hochschule (Essen) stattgefunden hat. Der dort unternommene Versuch, Personengeschichte zurückzustellen und strukturgeschichtliche Akzente zu setzen, machte die Notwendigkeit einer intensiveren Quellendokumentation für die Exilforschung deutlich – eine Forderung, die zwischenzeitlich auch von anderer Seite erhoben worden ist: „Sodann müssen wir uns eingestehen, dass noch Grundforschung in erheblichem Umfang zu bewältigen ist. Das heißt: Daten ermitteln auf-

grund von Akten-, Archiv- und Nachlassstudien sowie Zeugenbefragung.”²⁸

²⁸ Petersen 1999, S. 37.

Mit dem hier vorgelegten ersten Band einer Reihe, die der Aufarbeitung der Quellen in den wichtigsten Exilzentren gewidmet ist, sollen die Möglichkeiten verbessert werden, sich über Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker zu informieren. Dies gilt gleichermaßen für Quellen, die Vertreibung und daraus resultierende Isolation wie auch Assimilation und anschließende Integration dokumentieren. Daher erlangen gegenüber den musikalischen Werken, die im Exil komponiert wurden, diejenigen Zeugnisse erhöhtes Gewicht, die den Wandel in der Mentalität der Emigranten und, soweit durch diese angestoßen, den Wandel der Institutionen dokumentieren. Denn für die USA ist gewiss: Die Emigranten haben durch das kulturelle Erbe, das sie mitbrachten, und durch die Aktivitäten, die sie entfalteten, sowohl einen ästhetischen Innovationschub ausgelöst als auch den “american way of life” durch Assimilation selbst mitgeprägt. Kalifornien als Sammelbecken europäischer Eliten ist für diesen gesellschaftlichen Prozess ein prominentes und charakteristisches Beispiel.

II “Paradies und Hölle”²⁹

²⁹ Brecht 1988, S. 116.

“Paradies und Hölle können eine Stadt sein” – in diesem Vers der Hollywood-Elegien hat Bertolt Brecht, der Dichter des Exils, zwei Mythen der Moderne verknüpft: den Mythos der “Großstadt als Hölle” und den Mythos von Amerika als “Paradies auf Erden”. Geht jener auf die Großstadtkultur des 19. Jahrhunderts zurück – speziell auf das London von Percy B. Shelley und das Paris Charles Baudelaires –, so basiert dieser gerade auf dem Traum, jener Großstadt zu entfliehen und wie im Paradies *Natur* als geschenkten Lebensraum zu erfahren. Die Idee der Freiheit, konstitutiv für das Gemeinwesen der USA, schloss die freie Verfügung über die Natur ein und bestimmte Natur als freie Gegenwelt zu den Zwängen der Zivilisation. Verdeckte das Paradigma des Paradieses in früheren Jahrhunderten, dass dieses Land nicht geschenkt, sondern geraubt war, so bewahrte es im 20. Jahrhundert, je mehr das Paradies von der Zivilisation der Großstädte gefressen wurde, den Traum vom anderen Leben, der sich nun auf den Westen fokussierte: Der Mythos Amerika konzentrierte sich im Mythos Kalifornien, das nun gleichfalls mit Amerikas eschatologischen Metaphern aus der Bibel wie “Das gelobte Land”, “Der goldene Garten” oder das “Paradies” belegt wurde.³⁰ Dass Kalifornien diese Metaphern und die Lebensentwürfe, für die sie stehen, magisch angezogen hat, erklärt sich aus seinen geographischen Bedingun-

³⁰ Siehe Mircea Eliade 1973; Schönberg 1976, S. 326f.; Heilbut 1983; Taylor 1983; *Exiles in Paradise* 1991.

gen. Sie prädestinierten das der Hölle der Wüste abgetrotzte Land geradezu für die Rolle des Paradieses, seit die Goldfunde die erste Einwanderungswelle angelockt, das kalifornische Licht die Filmindustrie von New York abgezogen und urbar gemachte Landstriche weitere Migrationen ausgelöst hatten.³¹ In diesem Sinne gilt Fernand Braudels Konzept der "longue durée" für den Mittelmeerraum gleichermaßen für Kalifornien: die erdgeschichtliche und die ökonomische Zeit bilden die strukturelle Grundlage für Kaliforniens "histoire événementielle", von der das Exil ein Teil ist.³² Aber nirgendwo sonst war die existentielle Erfahrung von "Paradies und Hölle" – als Erfahrung von Natur und moderner Zivilisation – auf so engem Raum gegeben wie in Kalifornien.

Paradies wurde Amerika auf neue Weise all jenen, die als Emigranten der Hölle in Europa entflohen waren.³³ Ihnen wurde Amerika noch einmal zum geschenkten Lebensraum. Und auch hier wirkte der spezielle Mythos Kaliforniens. Er zog Emigranten an, ob sie nun wirtschaftlich unabhängig waren wie Thomas Mann, Lion Feuchtwanger und Igor Stravinsky, oder ob sie eine Erwerbstätigkeit suchten wie die meisten Musiker. Das Land war insbesondere denen günstig, die – nach der Mitte des Lebens aus ihrer gewohnten Umgebung gerissen – den klimatischen Widrigkeiten der amerikanischen Ostküste entfliehen wollten. Obendrein lockte die Filmindustrie mit Verdienstmöglichkeiten, die sich jedoch allzu häufig zur Fata Morgana verflüchtigten. Wenn Brecht von Hollywood sagt, Paradies und Hölle könnten eine Stadt sein, dann benennt er nicht nur das Gelingen und Scheitern, das den Vertriebenen aus Europa in den USA widerfuhr, sondern verkündet in der Stadt der Träume das Ende des amerikanischen Traums vom anderen Leben im "american way of life".

Immer aber war Amerika den Emigranten beides: das Paradies, in das man überhaupt erst sein Leben rettete, und das Paradies, das ein anderes, ein zweites Leben schenkte. Das Nadelöhr, durch das jeder Emigrant hindurch musste, war die Strenge der amerikanischen Einwanderungsgesetze, die auch in Zeiten der tödlichen Bedrohung für die europäischen Juden nicht gelockert wurden.³⁴ Denn nicht nur aus dem deutschen Sprachraum flohen die Musiker in die USA, sondern aus allen Ländern, die von den deutschen Armeen besetzt wurden; und nicht nur die tödliche Bedrohung durch politische oder rassistische Verfolgung, sondern auch die Vernichtung der Existenzgrundlage bewog Musiker – wie z. B. Joaquin Nin-Culmell oder Henry Temianka – zur Emigration.

In den USA war die Aufenthaltsgenehmigung für die meisten Emigranten eine existentielle Sorge.³⁵ Einwanderungsgesetze sahen drei Arten von Visum vor: das "Quota-Visa" für normale Einwanderer, das durch Quoten für einzelne Länder limitiert war, das "Non-Quota-Visa", mit dem die Behörden außerhalb der Länder-

³¹ Siehe den Roman von John Steinbeck, *Grapes of Wrath*, New York 1939 und Carey McWilliams 1946, die erste historische Interpretation Kaliforniens als Landschaft.

³² Braudel 1958, S. 727–735.

³³ Das Nazi-Regime als Hölle und die USA, insbesondere Kalifornien, als Paradies sind Topoi, die in dieser Zeit omnipräsent sind; vgl. die Briefe von Hugo Strelitzer und Gertrud Zeisl bzw. von František Joleš im Anhang (S. 250, 319 bzw. 283), Krenek im Vortrag von 1951 (siehe Maurer Zenck 1980, S. 253), Hugo Baller in seinem Lebenslauf (Anhang S. 326f.). Brinkmann und Wolff greifen in *Driven into Paradise* denselben Topos aus einem Brief Schönbergs an Adolf Rebner auf und "führen ihn in ihrer Einleitung durch".

³⁴ Siehe Divine 1957.

³⁵ Siehe Strelitzer (Brief im Anhang S. 236–242).

quoten Menschen einließen, die aufgrund ihres Berufs dem Land Nutzen bringen konnten (vor allem Akademiker), schließlich das "Visitor-Visa", das den Aufenthalt in den USA nur für einen begrenzten Zeitraum erlaubte. Inhaber eines "Visitor-Visa" mussten nach Ablauf mit Ausweisung oder Abschiebung rechnen. Auch die Ablösung eines "Visitor-Visa" durch ein "Quota-" oder "Non-Quota-Visa" sah zwingend die Ausreise des Antragstellers in einen Nachbarstaat der USA – in der Regel Mexiko, Kanada oder Kuba – vor: Dort musste die Bewilligung der erneuten Einreise abgewartet werden, es war die gefürchtete Re-Emigration, welche die Emigranten, die der Hölle in Europa entronnen waren, erneut einem Wechselbad der Gefühle aussetzte.³⁶

Kaum ein Emigrant kam über die Pazifikküste direkt nach Kalifornien. Die meisten landeten an der Ostküste – die Entscheidung, sich in Kalifornien niederzulassen, fiel meist erst nach einer Orientierungsphase. Dabei lassen sich drei Wellen der Migration von der Ostküste nach Kalifornien unterscheiden: eine erste in der Mitte der dreißiger Jahre³⁷ bis zum "Anschluß Österreichs"³⁸, während der sich Musiker vergleichsweise schnell dafür entschieden, in Kalifornien Arbeit zu suchen; eine zweite Welle um 1942 nach Pearl Harbour, als durch die militärische Gefährdung der Pazifikküste³⁹ Arbeitsplätze frei wurden und durch die Intensivierung der Filmproduktion obendrein neue entstanden; eine dritte Welle nach Kriegsende, da sich an den kalifornischen Colleges und Universitäten wie überall in den USA neue Arbeitsmöglichkeiten boten⁴⁰, solange Regierungsprogramme die nachträgliche Ausbildung von Männern förderten, die als GIs im Krieg gedient hatten.

Bis zum Beginn der ersten Verfahren des House Committee on Un-American Activities (HUAC) im Jahr 1947 übten Exilzentren wie Los Angeles auf Emigranten – gerade im Umkreis der Filmindustrie – eine besondere Sogwirkung aus. Dies mag erklären, warum manche blieben, die in Los Angeles am Existenzminimum vegetieren mussten wie z. B. Paul Dessau. Es war nicht nur die Versammlung berühmter Köpfe in "Little Weimar", die – bei aller Konkurrenz – einen gewissen Zusammenhalt förderte, wie er sich u.a. auch in den Aktivitäten des European Film Fund⁴¹ niederschlug. Auch der Kontakt mit den wenigen Freunden und Schicksalsgenossen, die einem jeden geblieben waren, war bisweilen wichtiger als die vage Aussicht, anderswo mehr zu verdienen.

Nach dem Krieg wurden viele Emigranten, die in den USA Zuflucht gefunden hatten, von den "unamerikanischen Umtrieben" des HUAC verunsichert, einige vertrieben.⁴² Brecht und Eisler⁴³ verließen die USA gezwungenermaßen und kamen so einer Deportation nach Deutschland in amerikanische Internierungslager zuvor; Thomas Mann, Paul Dessau, Theodor W. Adorno und ande-

³⁶ Siehe Strelitzer u.a.; siehe auch den "Krebs-Witz" von Hans Weigel im Brief an Eric Simon (Anhang S. 266).

³⁷ Zu dieser ersten Welle gehörten Arnold Schönberg – er emigrierte bereits 1933 – und Ernst Toch, der 1934/35 in die USA emigrierte und sich 1936 in Kalifornien niederließ.

³⁸ So emigrierten z. B. Eugene Zador, Adolph Baller oder auch Herbert Zipper nach dem 12. März 1938.

³⁹ Nach dem Angriff der Japaner auf Pearl Harbour fielen die Immobilienpreise in Kalifornien so stark, dass manche Emigranten wie Salka Viertel oder Arnold Schönberg ein eigenes Haus erwerben konnten.

⁴⁰ Als Beispiel wäre hier Ernst Krenk zu nennen, der 1947 nach Kalifornien kam und zunächst versuchte, als Lehrer Fuß zu fassen (Maurer Zenck 1980, S. 254ff.)

⁴¹ Siehe Mäkelä 1995.

⁴² Aus der umfangreichen amerikanischen Literatur über HUAC sei verwiesen auf Navasky 1980 und auf *Red Scare* 1995.

⁴³ Siehe Briefe von Gerhart Eisler, S. 292–303 und 309–313.

re folgten aus freien Stücken, weil es den Anschein hatte, als verlöre die amerikanische Gesellschaft zuhause den Kampf gegen den Rechtsradikalismus, den sie in Europa gewonnen hatte. Die meisten Musiker hingegen blieben im Land ihrer Zuflucht, Komponisten wie Ernst Toch und Erich Wolfgang Korngold hingegen erst nach vergeblichen Versuchen, in der alten Heimat wieder Fuß zu fassen. Für sie verwandelte sich in der Nachkriegszeit das erzwungene Exil allmählich in eine mehr oder weniger akzeptierte neue Heimat. Zu den Musikern, die in Kalifornien ansässig blieben, stießen im Laufe der Zeit Emigranten aus anderen Regionen der USA, die in Kalifornien entweder ein neues Tätigkeitsfeld fanden oder hier ihren Lebensabend verbringen wollten.

Die verschiedenen Schübe der Migration schlugen sich im Bestand der Quellen in Kalifornien nieder. Es finden sich vor allem Quellen zu jenen Musikern und Musikerinnen, die in Kalifornien blieben, sofern ihre Nachlässe oder Teile davon nicht an Institutionen außerhalb des Bundesstaates gelangten;⁴⁴ darüberhinaus sind auch Nachlässe von Personen vorhanden, die in Kalifornien nicht gearbeitet⁴⁵ oder gelebt haben;⁴⁶ es fehlen in der Regel die Nachlässe derjenigen, die Kalifornien verließen.⁴⁷ Hinzu kommen die Quellen aus Institutionen und Firmen Kaliforniens wie Universitäten, Filmstudios, Festivals, in denen Emigranten gearbeitet haben. Insofern spiegeln die Quellen sowohl den bereits skizzierten Weg der Emigration als auch die Arbeits- und Lebensumstände im Exil wider, allerdings nicht ausschließlich – wenngleich mit einem gewissen Schwerpunkt – für Kalifornien als Region.

Es hat zumindest für Kalifornien den Anschein, als hätten die Emigranten einen stärkeren Einfluss auf die Entwicklung der vokalen als der instrumentalen Musikpflege genommen. Jedenfalls waren sie hier auch in stärkerem Maße organisatorisch aktiv. Vor allem waren sie maßgeblich am Aufbau von Opernstudios beteiligt. In Los Angeles war es der Kapellmeister Hugo Strelitzer, der für die Opernpflege die entscheidenden Impulse gab. Am City College errichtete er einen "Opera Workshop", an dem Sänger ausgebildet wurden und viele Repertoirestücke ihre erste Aufführung in Los Angeles erlebten. Auch das Opern-Projekt in San Diego wurde von Emigranten betreut, und zwar vor allem von dem Schönbergschüler Walter Herbert (Seligmann) und dem tschechischen Kapellmeister Ian Popper. Ein wichtiger Impuls ging ebenfalls von der Academy of the West aus, die Lotte Lehmann 1945 in Santa Barbara gegründet hatte. Zwar erhielten in dieser Sommerakademie auch Instrumentalisten aller Art ihren letzten Schliff, doch das Zentrum und die Hauptattraktion bildeten der Gesangskurs von Lotte Lehmann – häufig von ihrem Bruder Fritz assistiert – sowie die Opernproduktionen, die aus den Sommerkursen hervorgingen und von den Emigranten Maurice Abravanel oder Ian Pop-

⁴⁴ Erich Wolfgang Korngold, Heinrich Schalit, Mario Castelnuovo-Tedesco.

⁴⁵ Alfred Einstein.

⁴⁶ Lida Brodenova, Jan Lowenbach.

⁴⁷ Nur mehr Spuren ihres Wirkens finden sich von Paul Dessau (Warner Bros. Archives), Theodor W. Adorno (American Film Institute) und Otto Klemperer (California State University Los Angeles). Nur von Hanns Eisler haben sich neben Dokumenten zu seiner Arbeit bei RKO (UCLA, Arts Library) auch die Korrespondenz aus der Exilzeit im Nachlass Lion Feuchtwanger (USC, Feuchtwanger Memorial Library) erhalten.

per geleitet wurden.

Es waren Emigranten, welche die Idee des Festivals in den USA heimisch machten. Nach der Ostküste (Tanglewood) war es zuerst Kalifornien, wo sie realisiert wurde. Neben der Academy of the West sind hier die Festivals von Ojai (Ojai Valley) und Stern Grove (San Francisco) zu nennen. Nach dem Vorbild der International Society for Contemporary Music, deren Festivals kriegsbedingt 1941 und 1942 in den USA stattfanden, vertieften spezielle Konzertreihen wie die der "Evenings on the Roof" (Los Angeles) das Interesse des amerikanischen Publikums an neuer Musik aus Europa, die bis in die Nachkriegszeit hinein zu einem beträchtlichen Teil Musik von Emigranten war. Amerikaner ergriffen die Initiative zur Gründung solcher Konzertreihen wie Peter Yates mit den "Concerts on the Roof" und später Lawrence Morton mit den "Monday Evening Concerts".⁴⁸ Vielen Musikern, die Emigranten waren, wurde die Interpretation neuer Werke im Rahmen dieser Veranstaltungen anvertraut, so z. B. den Pianisten Bernhard Abramowitsch in San Francisco und Jacob Gimpel, einem Schüler Alban Bergs und Eduard Steuermanns, in Los Angeles.

Konzerthonorare waren allerdings selten mehr als ein Zubrot, das die Einnahmen aus der Lehrtätigkeit aufbesserte. Unterricht war in den Augen vieler Emigranten die gediegenste Art des Broterwerbs, weil sie in dieser Tätigkeit nicht nur an ihren überkommenen musikalischen Wertvorstellungen festhalten, sondern diese obendrein vermitteln konnten; außerdem war die Anstellung an einem College oder einer Universität in der Regel Voraussetzung für das begehrte "Non-Quota-Visa".⁴⁹ Die beiden großen Universitäten von Los Angeles verpflichteten die besten Komponisten, die aus Europa nach Kalifornien gekommen waren: Allen voran Arnold Schönberg, sodann zeitweise Ernst Toch und Hanns Eisler. Daneben rekrutierte sich eine stattliche Zahl von Instrumental- und Gesangslehrern aus Emigranten, darunter die Cembalistin Alice Ehlers an der USC, die wichtige Impulse für die Pflege alter Musik und ihrer Aufführungspraxis gab.⁵⁰ Privatunterricht gehörte in den USA zur notwendigen Ergänzung der College-Ausbildung, und auch die lehrenden Emigranten kamen ohne diese Einnahmequelle nach ihrer Pensionierung meist nicht aus, da die Pensionsansprüche, die sich in den wenigen Jahren seit der Emigration angesammelt hatten, zu gering waren, um damit den Lebensunterhalt bestreiten zu können.⁵¹ Es waren aber weniger die schon in Europa berühmten Künstler, die den nachhaltigsten Einfluss auf Kaliforniens Musikleben ausübten, sondern eher jüngere Musiker, die im Europa der Nachkriegszeit unbekannt blieben, so etwa Hugo Strelitzer am City College von Los Angeles, Moritz Violin – ein Schüler Heinrich Schenkers – an der University of California Riverside, Hugo Baller an der Stanford University sowie Eric Zeisl

⁴⁸ Lamb Crawford 1995.

⁴⁹ An der New School for Social Research, New York, wurde von Alvin Johnson die "University in Exile" mit dem Ziel gegründet, herausragenden Gelehrten aus Europa die Emigration in die USA zu ermöglichen.

⁵⁰ In diesem Zusammenhang sei auch auf die Cembalistin Hilda Jonas in San Francisco hingewiesen.

⁵¹ Der bekannteste Fall ist Schönberg; 1944 erhielt er 28,50 \$ Pension.

und der Schreker-Schüler Ernest Kanitz an der University of Southern California. Zu diesem Kreis gehört auch der Komponist des Dachau-Liedes Herbert Zipper, der erst 1972 nach Los Angeles kam und dort sein Wirken als sozial engagierter Pädagoge fortsetzte.⁵²

⁵² Cummins 1993.

⁵³ Hanns Eisler 1947 beschreibt zusammen mit dem verschwiegenen Co-Autor Theodor W. Adorno eindringlich die kommerziellen Bedingungen der Arbeit in den Filmstudios.

Weit mehr Geld, als Konzerte und Unterricht einbrachten, war durch "Komposition für den Film"⁵³ zu verdienen. Die Komponisten, die in den Filmstudios wirkten, gewannen jedoch keinen Einfluss auf die technischen und ästhetischen Bedingungen der Musikproduktion. Zwar machten Europäer – sowohl Auswanderer vor 1933 als auch Emigranten nach 1933 – die Mehrheit unter ihnen aus, und jeder deutsch oder österreichisch klingende Name wurde als eine Art Gütesiegel geschätzt. Allerdings waren die Produktionsbedingungen durch die "Music Directors" der Filmstudios derart festgelegt, dass sich kaum jemand dem Standard jenes symphonischen Sounds entziehen konnte, den Erich Wolfgang Korngold – schon vor seiner Emigration – in Hollywood für den jungen Tonfilm gesetzt hatte. Man musste den Betrieb bedienen oder ging unter. Einige wie Eisler, Gold, Korngold, Rozsa, Salter, Toch und Waxman schafften den Sprung in den "Cast", so dass sie im Vorspann des Films als Komponisten erwähnt wurden, andere – und das war die Mehrheit – arbeiteten als "subcontractor". Sie erhielten ein einmaliges Honorar für ihre Arbeit, die unter dem Namen eines anderen firmierte; an den Verwertungsrechten hatten sie keinen Anteil. Bis zu fünf Autoren arbeiteten an einem Film, und zwar nicht nur als Arrangeure, sondern auch, wenn die Zeit sehr knapp war, als Komponisten.⁵⁴ Dass dabei nur Konfektion entstehen konnte, war verständlich. Jeder musste mit sich ausmachen, wie er dies mit den künstlerischen Ansprüchen vereinbaren konnte, die er aus Europa mitgebracht hatte. Manche warfen die Vergangenheit über Bord, insbesondere dann, wenn sie – wie z. B. Eugene Zador – schon in Europa der leichten Muse gedient hatten oder wenn sie – wie Hanns Salter und Ernest Gold – noch sehr jung waren; einigen gelang es, eine Art künstlerisches Doppelleben zu führen wie Erich Wolfgang Korngold, Franz Waxman oder Miklos Rozsa, die ihre Filmmusik für Konzertzwecke einrichteten; andere wiederum trugen sehr schwer an der Selbstentfremdung wie Hanns Eisler, der nur mehr "unter Alkohol" an seine künstlerischen Kompromisse als eine List der Vernunft glauben konnte; manche gingen als Künstler an diesem Zwiespalt seelisch zugrunde, so wohl Eric Zeisl.

⁵⁴ So haben etwa an der Filmmusik des Streifens *Her Kind of Man*, in dessen Vorspann Franz Waxman als Komponist genannt wird, auch Adolph Deutsch, Max Steiner, William Lava und Paul Dessau mitgearbeitet.

⁵⁵ Eine Ausnahme bildet das Archiv von Warner Bros. an USC; die Archive von RKO und Twentieth Century Fox, die an UCLA gegeben wurden, enthalten nicht die sogenannten "legal files" bzw. "personal files", die über Arbeitsverträge Auskunft geben.

Die Studio-Orchester versammelten in ihren Reihen auch Instrumentalisten, die in Symphonie-Orchestern Europas gespielt hatten – in welchem Umfang, ist bis heute schwer zu rekonstruieren, da die Archive der meisten Filmstudios nicht zugänglich sind.⁵⁵ Der Dienst wurde nicht nur wegen der Qualität der Musik,

die in den Studios eingespielt wurde, als zermürend empfunden, er war auch ein Stoßgeschäft, das zwischen Überbeanspruchung und "lazyness" wechselte. Die Idee, mit europäischen Orchestermusikern neue Klangkörper zu bilden, lag in der Luft, und es war das beste Mittel, der künstlerischen Unterforderung in den Studios entgegenzuwirken. Einer der ersten, der diese Gelegenheit ergriff, war der amerikanische Dirigent Werner Janssen, der 1942 das "Janssen Orchestra" gründete.⁵⁶ Im selben Jahr nahm dieses Orchester – und nicht das Los Angeles Philharmonic Orchestra – an dem ISCM-Festival in San Francisco teil. Zu diesen meist kurzlebigen Orchestern gehörte zu Beginn der fünfziger Jahre auch das Columbia Symphony Orchestra, das Philip Kahgan ausschließlich für Plattenaufnahmen mit Bruno Walter zusammenstellte.

Das Exil der Emigranten veränderte nicht nur ihr Leben, sondern auch das Musikleben Kaliforniens. Brechts Resümee "Für die Mittellosen ist das Paradies die Hölle" – für einen dialektischen Dichter eine erstaunlich simple Feststellung – reicht an die Problematik der Existenz, mit der die emigrierten Musiker in Kalifornien konfrontiert wurden, kaum heran, weil es sie auf das Resultat von Besitzverhältnissen reduziert. Die Musiker waren – wie alle Emigranten – ebenso aktiv wie passiv in das involviert, was Brecht mit den großen Metaphern "Paradies und Hölle" benannt hat. Sie wirkten ebenso in den Filmstudios wie in den Universitäten, sie schufen die Kulturindustrie und sie kritisierten sie.

⁵⁶ Janssen berichtet darüber in seinen unveröffentlichten Memoiren, die sich im Nachlass Philip Kahgan in UCLA (Music Library, Special Collections, Box 20, Folder 9) erhalten haben.

III Quellen und Interessen

Jeder Dokumentation von Quellen liegt, besonders wenn das Material umfangreich ist, ein Ausgleich unterschiedlicher Interessen zugrunde. Denn mit dem Interesse der Wissenschaft an möglichst umfassender Dokumentation konkurrieren das Interesse der Besitzer am Sachwert der Quelle, und zwar sowohl unter konservatorischem als auch urheberrechtlichem Gesichtspunkt, und das Interesse der Geldgeber an möglichst rationellem Einsatz der verfügbaren Mittel. Kollisionen zwischen diesen Interessen zu vermeiden, war für die erfolgreiche Durchführung des Projektes entscheidend und nur durch sinnvolle Begrenzungen zu erreichen.

Der Umfang einer Dokumentation wird durch die Koordinaten der Breite und Tiefe der Quellenerschließung bestimmt. Bezieht sich die Breite auf die Anzahl der erschlossenen Quellen, so die Tiefe auf die Informationsmenge, die für die einzelne Quelle zur Verfügung gestellt wird. Hinsichtlich der Breite ist die Quellenlage für die Exilforschung dadurch charakterisiert, dass die Quellen weit verstreut sind, da die Musiker aus Deutschland und den über-

fallenen Staaten in die ganze Welt versprengt wurden. Der Streuung der Quellen kann nicht durch eine Beschränkung auf bestimmte Personen- bzw. Berufsgruppen (z. B. Komponisten), sondern nur durch geographische Eingrenzung begegnet werden. Die Aufarbeitung der Quellen in Kalifornien ist ein erster Schritt, dem die Aufarbeitung von Beständen in anderen wichtigen Regionen, etwa an der amerikanischen Ostküste und in Mitteleuropa, aber ebenso in Israel folgen muss.

Die Quellen, die in Kalifornien erschlossen wurden, haben eine größere Breite des Zeitrahmens notwendig gemacht. Die zeitliche Eingrenzung wurde über die Dauer der nationalsozialistischen Herrschaft 1933–1945 hinausgeschoben. Denn erst in der Nachkriegszeit – insbesondere seit der Konsolidierung der Teilung Europas während des Korea-Krieges und durch die Aktivitäten McCarthys in den USA – entschied sich für die meisten Emigranten, ob sie nach Europa zurückkehren wollten, ob die Rückkehr gelang oder ob sie in den USA blieben. Die Jahrhundertmitte bot sich als pragmatische Begrenzung an, die von Fall zu Fall auch überschritten wurde, z. B. bei Verwaltungsvorgängen zur sogenannten “Wiedergutmachung”.⁵⁷

⁵⁷ Siehe Sammlung Ian Popper an UC Berkeley, Bancroft Library.

Datenbanken im Internet sind in den letzten Jahren für die Quellendokumentation eine wichtige Alternative zum Medium Buch geworden. Diese Entwicklung, die während des laufenden Projektes absehbar wurde, sowie eine Reihe von Verzeichnissen, die bereits vorlagen⁵⁸, ließen es geraten erscheinen, das Schergewicht der Dokumentation auf die Tiefe der Quellenerschließung zu legen und Verdoppelungen so weit wie möglich zu vermeiden. Daher bietet die Dokumentation keine vollständigen Kataloge oder Nachlassverzeichnisse⁵⁹, sondern nach dem Prinzip thematischer Sachinventare eine Auswahl von Quellen, soweit sie für Umstände der Emigration, für den Prozess der Integration, für die Reflexion der Emigranten und ihre Reaktion auf wichtige Ereignisse des Zeitgeschehens relevant sind. Nicht nur der Grad der Relevanz war ein Auswahlkriterium, sondern auch der Status der Quelle als Unikat. In der Regel wurden nur Quellen aufgenommen, die nicht gedruckt oder anderweitig vervielfältigt vorliegen. Auch bei der Beschreibung des einzelnen Dokuments wurden nur Sachverhalte berücksichtigt, die für das Exil im oben skizzierten Sinne relevant sind.⁶⁰ Von den 20. 000 Quellen, die im Laufe des Projekts in einer Datenbank erfasst wurden, werden im vorliegenden Band 3000 Quellen dokumentiert, die den Herausgebern im oben erläuterten Sinn exilrelevant erschienen.

⁵⁸ Siehe Spalek und *Orpheus* 1995.

⁵⁹ Die meisten Archiv- und Nachlassbestände enthalten Quellen, die für die Geschichte des Exils nicht relevant sind, da weder Personen in ihren Nachlässen, noch Institutionen in ihren Archiven ausschließlich Material zum Exil hinterlassen.

⁶⁰ Siehe unten S. 5. Bei der Dokumentation von Briefen wurden Informationen zur privaten Lebensführung, soweit sie uns nicht von mentalitätsgeschichtlichem Interesse erschienen, nicht aufgenommen.

Gleichwohl werden alle Nachlässe von emigrierten Musikerinnen und Musikern, von denen wir Kenntnis erhielten, und alle Archive, die unseres Wissens Quellen zu diesem Personenkreis enthalten, genannt und summarisch beschrieben; die Differenzie-

rung exilrelevanter Quellen setzt erst auf einer zweiten Stufe der Erschließung an. Als erste Stufe gibt der Kopfeintrag jeder Sammlung stichwortartig Auskunft über das Schicksal des Emigranten und seines Nachlasses oder die Geschichte der Institution und ihres Archivs, sodann über den daraus resultierenden Grad der Vollständigkeit, der von einzelnen Blättern⁶¹ über Teilnachlässe mit chronologischer⁶² oder quellentypischer⁶³ Begrenzung bis zu kompletten Nachlässen⁶⁴, die auch Materialien zur Lebensgeschichte in Europa umfassen, reichen kann.

Den summarischen Beschreibungen im Kopfeintrag folgen gegebenenfalls als zweite Stufe der Erschließung Einzeleinträge. In der Regel erschließt jeder Einzeleintrag eine Quelle, in einigen Fällen bieten Sammeleinträge Informationen über ein zusammenhängendes Konvolut, z. B. eine Schrift in mehreren Bänden. In den Einzeleinträgen ist der Inhalt der Quellen, soweit er exilrelevant ist, durch einen Thesaurus von 70 Stichwörtern aufgeschlüsselt, die nach vier thematischen Rubriken geordnet sind: E (Emigration und Einreise in die USA, Exilsituation), A (Aktivitäten), R (Reflexion) und Z (Zeitgeschehen).⁶⁵ Den einzelnen Stichwörtern folgt erläuternder Freitext in Klammern. Er informiert über zugehörige Namen, Werke, Orte usw., bisweilen enthält er auch charakteristische Zitate. In der Regel wird der Inhalt so wiedergegeben, wie er in der Quelle vorgefunden wurde; dies betrifft auch die Schreibweise von Namen, die gegebenenfalls über das Register identifiziert werden können. In einzelnen Fällen wurden Angaben durch eigene Recherchen überprüft oder ergänzt, insbesondere Namen identifiziert. Die Kombination aus Stichwörtern und Freitext erlaubt eine gezielte Suche nach Ereignissen und Sachverhalten, die für spezifische Fragestellungen von Interesse sind, und ermöglicht so eine effektive Forschungsarbeit.

Das Erkenntnisinteresse an Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker ist zu Beginn des 21. Jahrhunderts vielfältig. Mit der Integration von Musikern als Untersuchungsgegenstand gewinnen Quellen, die ehemals von sekundärem Interesse waren, für diese Dokumentation an Bedeutung. Die großen Kunstwerke hingegen, die vom Schicksal des Exils künden – Brecht/Eislers *Hollywood-Elegien*, Dessaus *Deutsches Miserere*, Schönbergs *Survivor from Warsaw* oder Werfel/Weills *The Eternal Road* – werden nur am Rande berührt oder nicht erwähnt. Ins Zentrum rückt die Fülle von Dokumenten über das Schicksal in Europa weniger bekannter Flüchtlinge, die nichtsdestoweniger ihr neues Heimatland nachhaltiger beeinflusst haben, als es vielfach den Emigranten mit „großem Namen“ gegeben war. Und es ist die Geschichte der Institutionen als Schnittstelle zwischen Individual- und Gesellschaftsgeschichte, der mehr Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Denn Musiker sind nicht nur für Musikhistoriker von Interesse,

⁶¹ So etwa die Hinterlassenschaft von Hugo Strelitzer in La Cienega.

⁶² Beispielsweise die Hanns Eisler Collection an der USC.

⁶³ Partituren von Otto Klemperer an California State University Los Angeles, Geschäftskorrespondenz der Konzertagentin Dorothee Huttenback, Institutskorrespondenz von Darius Milhaud und Manfred Bukofzer.

⁶⁴ So der Nachlass von Ernst Toch an der UCLA.

⁶⁵ Zu Einzelheiten siehe Benutzungshinweise.

sondern auch für Literaturwissenschaftler und Zeithistoriker, die sich mit Nationalsozialismus und Exil befassen. Es sind daher weniger die Autographe der musikalischen Werke bzw. der Schriften, die zu dokumentieren waren, als vielmehr Briefe, Tagebücher, Personalien – also jene ehemals “sekundäre” Quellenschicht, die während des letzten Jahrzehnts in der Musikwissenschaft durch zahlreiche Editionsprojekte besondere Aufmerksamkeit erfahren hat.⁶⁶ Diese Quellen, die in benachbarten Geistes- und Sozialwissenschaften längst in den Mittelpunkt des Interesses gerückt sind, wurden in dieser Dokumentation ihrem “sekundären” Dasein entzogen. Denn das Verhältnis von “Werk” und “Zeugnis”⁶⁷ wird nicht als das Verhältnis von autoritativem Text und authentischer Erklärung, sondern selbst als Gegenstand historischer Interpretation verstanden.

Von den vielfältigen Quellen zur Musikgeschichte sind die Musikmanuskripte diejenigen, die in öffentlichen Bibliotheken und Archiven zuerst in Inventaren erfasst wurden.⁶⁸ Ferner liegt aufgrund monographischer Arbeiten inzwischen eine große Zahl genauer Informationen über den Verbleib musikalischer Autographe vor. Aus dem Bestreben heraus, Verdoppelungen zu vermeiden, wurde davon abgesehen, Musikmanuskripte in Nachlässen aufzulisten, die andernorts schon erfasst sind. Stattdessen wird im Kopfeintrag zu jeder Sammlung ein Verweis auf bestehende Verzeichnisse geboten. Es war selten notwendig, in den anschließenden Einzeleinträgen bisher nicht erfasste Musikmanuskripte zu beschreiben.

Dem Konzept dieser Dokumentation entsprechend werden Schriften in derselben Weise dokumentiert wie Musikmanuskripte. Auch hier wurden nur diejenigen Dokumente ausgewählt, die unbekannt und für die Exilsituation relevant sind. Aufgrund des Umfangs dieser Quellen wurde ihr Inhalt nicht erschlossen.

Obwohl sich die Dokumentation auf schriftliche Quellen konzentriert, werden Tonträger in den einzelnen Sammlungen erwähnt, allerdings nur summarisch erfasst. Ihr Inhalt ist in der Regel nicht exilspezifisch, allenfalls zeugt die Tatsache, dass sie zustande kamen, für die Integration ins Berufsleben.

Amtliche Dokumente wurden, da sie als Quellen einen hohen Status an Verbindlichkeit besitzen, häufig in Einzeleinträgen aufgenommen, insbesondere alle Dokumente, die den Vorgang der Emigration belegen wie Reisedokumente, Unterlagen über Vermögens-Transfers, Dokumente von Behörden, und zwar sowohl zur Emigration aus Deutschland bzw. besetzten Staaten als auch zur Immigration in die USA – ein Vorgang, der sich bisweilen zu einem Hindernislauf auswuchs.⁶⁹

Briefe bilden den weitaus größten Teil der Einzeleinträge, denn sie geben besonders ausführlich und meist auch authentisch

⁶⁶ Siehe dazu die neueren Briefeditionen von Beethoven, Spohr, Wagner und Zemlinsky sowie die Tagebücher von Ernst Krenek (hrsg. von Claudia Maurer Zenck).

⁶⁷ Vgl. Benjamin 1966, S. 220, und daran anknüpfend Weber 1995b, S. XIX.

⁶⁸ Immer häufiger werden solche Inventare mittlerweile im Internet interessierten Benutzern zur Verfügung gestellt.

⁶⁹ Siehe oben S. XXI.

Auskunft über die Lebensverhältnisse der Emigranten. In ihnen spiegeln sich nicht nur die tatsächlichen Ereignisse wider, sondern auch deren Beurteilung, ferner Absichten und Pläne, die dann in vielen Fällen nicht realisiert wurden. Insofern stellen Briefe nicht nur Quellen zur Ereignisgeschichte dar, sondern bilden ebenso die Grundlage für eine Mentalitätsgeschichte des Exils.

Wichtige Selbstzeugnisse sind Tagebücher und andere autobiographische Quellen. Zu ihnen gehören auch jene Interviews, die im Rahmen der "Oral History"-Programme amerikanischer Universitäten entstanden sind und auf Tonbändern oder deren Transkriptionen festgehalten wurden. Gegenüber schriftlichen Quellen ist ihre Authentizität dadurch eingeschränkt, dass historische Tatbestände erst im Nachhinein in Erinnerung gerufen werden und durch die Interessenlage der Befragten als auch durch den Akt der Erinnerung selbst gefärbt sind. Der Umfang dieser Quellen steht – wie bei den Schriften – einer detaillierten Erschließung im Wege.

Manche Sammlungen enthalten Materialien wie Fotos, Programme, Zeitungsausschnitte ("Clippings"), die für sich genommen keine Unikate darstellen, in ihrer Zusammenstellung aber – z. B. als Dokumentation eines Künstlerlebens – einmalig sind und anderenfalls mühsam zusammengesucht werden müssten. In solchen Fällen wurde ein summarischer Hinweis unter der Rubrik "Diverses" gegeben.

Innerhalb dieser Gruppen bilden die Dokumente zur Filmmusik eine Besonderheit, die u.a. eine eigene Terminologie erfordern.⁷⁰ Die Archive der Filmgesellschaften enthalten drei Arten von Dokumenten, die für die Exilforschung von Interesse sind: 1. die "Legal Files", die Verträge und gegebenenfalls Personalien von Emigranten enthalten; 2. die "Production Files", in denen Unterlagen über die Produktion jedes einzelnen Films gesammelt sind, insbesondere Abrechnungen über alle Posten wie z. B. Honorare von Komponisten, Arrangeure und Instrumentalisten bzw. Sängern; 3. die "Music Files" mit allen Noten, die für die Produktion der Filmmusik hergestellt wurden. Das sind im besten Falle die Skizzen des Komponisten, die ausgeschriebene Partitur des Komponisten oder Arrangeurs ("Original score"), die "Conductor's Score" und die Orchesterstimmen (vgl. Hinweise zur Benutzung). Skizzen und autographe Partitur fehlen häufig, "Conductor's Score" und Stimmen sind in der Regel vorhanden. Die "Conductor's Score" war urheberrechtlich das entscheidende Dokument, da die Tantiemen danach bezahlt wurden, wer auf der "Conductor's Score" als Komponist bzw. Arrangeur benannt wurde. Da aus Zeitgründen häufig mehrere Komponisten und Arrangeure an einer Filmmusik arbeiteten, auf dem Vorspann des Film in der Regel nur ein Autor als Verantwortlicher für die Musik genannt wurde, können erst diese Dokumente belegen, welche Emigranten als sogenannte

⁷⁰ Siehe Fry 1993/1994, S. 25–30.

“Subcontractors” für bestimmte Filmgesellschaften gearbeitet haben, ohne dass ihr Name genannt wurde. So arbeitete Paul Dessau für Warner Bros. und den befreundeten Direktor des “Music Departments”, Franz Waxman, und auch Hanns Eisler nahm die Hilfe von Arrangeuren in Anspruch. Erst wenn diese Quellen in den Filmstudios vollkommen zugänglich sein werden, kann eine Geschichte der Filmmusik in Hollywood geschrieben werden. Die vorliegende Dokumentation kann zwar diese Nachweise nicht vollständig erbringen, doch liefert sie Material dazu.

Die Archive derjenigen Filmstudios, die noch im Besitz der Gesellschaften sind, blieben unzugänglich. Während Warner Bros. und RKO Pictures ihre Unterlagen an Universitäten abgegeben haben – das Archiv von Metro-Goldwyn-Mayer wurde mit Ausnahme einiger Restbestände in den fünfziger Jahren vernichtet –, befinden sich die Archive von Twentieth Century Fox, Paramount und Universal noch ganz oder teilweise in den Studios, zu denen Dritte in der Regel keinen Zugang haben, weil Raum und Personal für archivalische Arbeit anscheinend nicht gegeben sind. Immerhin wurden die Bestände von Paramount durch die “Society for the Preservation of Film Music” erfasst, allerdings wurden Informationen über diesen Quellenbestand seinerzeit verwehrt.

Nicht nur Filmarchive, auch Privatpersonen haben gelegentlich den Zugang zu Nachlässen verweigert oder eingeschränkt. Sei es dass sie nicht genügend Zeit erübrigen konnten, eine Sichtung des Nachlasses in ihrem Hause zu gewähren, sei es dass Besuche aus Deutschland zu sehr schmerzten, sei es dass die Einsichtnahme in das Material eigene Publikationsinteressen tangierte: Diese Gründe sind zu respektieren. In einigen Fällen, in denen beispielsweise durch Spaleks Verzeichnis Gewissheit darüber besteht, dass Material existiert, wurde ein kurzer Hinweis auf Sammlungen gegeben, die nicht oder nur zu geringem Teil eingesehen wurden.

In Kalifornien ist die Fluktuation im Besitzstand der Quellen noch ziemlich hoch, da viele Sammlungen in privater Hand sind – nichts hat dies deutlicher gemacht als der Umzug des Schönberg-Nachlasses von Los Angeles nach Wien, der in die Zeit des Projekts fiel. Zugleich aber werden von amerikanischer Seite weiterhin Anstrengungen zur Quellensicherung und -erfassung unternommen. So wurde nach Abschluss des Projekts mit der Erschließung des Archivs der Universal Studios begonnen; der Nachlass von Herbert Zipper, der 1997 verstarb, ging zum größeren Teil an die Crossroads School (Santa Monica), wo er während der Laufzeit des Projektes noch nicht eingesehen werden konnte; der Nachlass von Ian Popper wurde nach Bearbeitung durch Mitarbeiter des Projekts im Hause der Witwe an die Bancroft Library der UC Berkeley übergeben.⁷¹

Die Herausgeber hoffen, mit diesem Band einen Beitrag zur

⁷¹ Für Aktualisierungen und Korrekturen zu diesem Band wird die Edition des zweiten Bandes in gewissem Rahmen Gelegenheit bieten.

Grundforschung für die musikwissenschaftliche Exilforschung zu leisten, der auch neue Perspektiven eröffnet. Ein zweiter Band, der wichtigen Regionen an der Ostküste der USA, vor allem New York, gewidmet ist, wird zur Zeit – ebenfalls mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft – erarbeitet.

Introduction

I Emigration and Exile

The effects of the past are less obvious when the present has grown naturally out of the preceding period than when the past suddenly fails to supply positive precedents for a cultural identity. The historian's role is to create an awareness of those less agreeable moments in a nation's past; showing, for example, how the very institutions largely responsible for creating a cultural identity (e.g. church, state, and political parties) have been involved in illegal acts. It takes some effort to confront such unpleasant facts because of the widespread desire for an unblemished cultural identity. That is why knowledge about the involvement of ordinary Germans in Nazi crimes was accepted only reluctantly despite the irrefutable evidence provided by historians. The fact that many artistic professionals were forced out of Germany into exile was similarly repressed. Research on artists in exile simply irritated West Germans after the Second World War, especially since such research was initiated by outsiders.¹

In the United States, the exodus from Germany was the subject of academic interest soon after the war even if, at first, it was considered only in terms of immigration to the U.S.² The new immigrants only gradually embarked on the task of recording their own and their forefathers' stories by describing not only the "brain gain" to American society but also the existential dangers and psychological traumas associated with exile.³

There was, of course, another Germany. The issue of exile was always of interest to the East German public since the majority of those intellectuals who had returned to Germany after the Second World War settled in the GDR with great hopes for the new social venture represented by the East German government. (In contrast, the subject was met with more reservations in West Germany⁴, apart from the occasional exception.⁵) Both the émigrés and the growing body of research on exile proved useful to the East German political leadership since it could be appropriated by the government for its staged campaign against fascism and its struggle against the ruling powers of the capitalist West.⁶

From the very outset, discussion of the expulsion of artists from Germany was influenced by the ideological framework within which that discussion took place. Americans, for example, pointed out the ease with which emigrants were integrated into American society, thus casting a favorable light on that society.

¹ Berendsohn 1967; Internationales Symposium I–III, 1972–75; *Exil und innere Emigration* 1971–1972.

² Davie 1947; Kent 1953; Divine 1957; Wyman 1968; *The Intellectual Migration* 1969; Fermi 1971; cf. Brinkmann and Wolff in *Driven into Paradise* 1999, p. 9, footnote 9.

³ Neumann 1953; Cazden 1970; Jackman/Borden 1983.

⁴ Please note the survey of research on exile in Maurer Zenck 1980, incorporating data until the end of the seventies places a special emphasis on musicology, pp. 11–42.

⁵ For example Pross 1955.

⁶ For a description of the situation of the returned emigrés in the GDR, please refer to Hartewig 2000 as she describes the perception of history in East Germany, particularly p. 435.

Marxist historians, on the other hand, treated the subject in terms of socialism's successful fight against fascism and capitalism. But neither the Americans' integration nor the socialists' struggle was as successful as each ideology liked to claim.

⁷ Many years of German–American cooperation resulted in the *International Directory of Central European Emigrés 1933-45* (listed in the bibliography here under BHB).

These two ideological stances overlapped in West Germany.⁷ While they might not have been in total agreement with their East German counterparts, researchers in West Germany joined them in opposition to the unspoken rule that this subject was best avoided—a widespread attitude in West German society after the war. The purpose of historical research on exile, however, was defined differently in West Germany since there it could not be portrayed as a success story for socialism. West German historical research on exile tended to contribute to critiques of a society that once again employed the services of former Nazi supporters.⁸ In this post-war social climate, the existing literature on Germans in exile assumed crucial importance because it criticized the situation in Nazi Germany from the point of view of an outsider while simultaneously providing insight into West Germany's own outsider status.

⁸ For discussion of authenticity, please refer to Weber 1995a, p. 6.

In more recent times, the academic approach to exile in general has been strongly influenced by literary studies. Since the 1960s, literary studies have been oriented around Bertolt Brecht's definition of exile. Brecht preferred the word *refugee* to the word *emigrant*. Already in his poem *Über die Bezeichnung Emigranten*⁹, written in 1937 in Svendborg, Brecht had warned against common usage of the German word "*Emigrant*" as it was prone to innocuous generalizations.¹⁰ He justifiably claimed, for himself as well as for his companions, the status of political refugee. Even while still in European exile, he thus addressed a political problem that was to turn into a semantic argument in the United States.¹¹ American Jews, hoping to sidestep their country's immigration regulations, insisted that European Jews seeking to enter the U.S. should be considered as "refugees" instead of "immigrants." Brecht, too, pleaded against use of the word "emigration" in those cases where the people in question were forced out of their home countries by political persecution. Although Brecht's terminology has been emulated in German research on exile, American researchers prefer the word "migration."¹² In America, the terms "emigration," "émigré," and "emigrated" have been used indiscriminately to describe all those who applied for residency, regardless of their motivation. Of course, the term "emigration" reflected the fact that many emigrated musicians adapted to their new environment and eventually stopped considering themselves to be in exile. The distinct perspectives of German and American history will continue to create different interpretations and definitions. One perspective might emphasize forced expulsion, while the other focuses on the

⁹ Brecht 1998, p. 81.

¹⁰ See also Maurer Zenck 1980, p. 11 and Petersen 1999, p. 35.

¹¹ See Thompson 1938.

¹² For example, in the recent musical publication *Driven into Paradise* 1999 or Lessem 1997.

concept of integration. Both deal with aspects of the experience of the exiled people who came to the United States, and are thus legitimate subjects of research.

The questions raised by the terms “emigration” and “exile”¹³ have led to much heated debate¹⁴, and largely because of the international nature of research on this subject¹⁵, neither term has gained universal acceptance. Balancing all the evidence, Ursula Lang-Alex does not reach a final verdict on the “correct” term in her most recent historical survey of German research on exile, and settles on “research on exile/emigration.”¹⁶ One can find the two terms used interchangeably in many publications. Claudia Maurer Zenck urges that different languages use different terminology, preferring that German scholars adhere to their use of the term “exile.”¹⁷ The indiscriminate alternation of the terms “exile”¹⁸ and “emigration” signals an attempt at a “diplomatic” compromise¹⁹ even though the two words do not carry the same referential meaning, each representing a different approach to history.

But the problem of identifying the appropriate context could be more easily addressed if one were to ask a different set of questions. Instead of concentrating on the language of the researcher, one could examine the ways in which the affected people responded or could respond.²⁰ For those who returned to Germany after the War, the term “exile” might be more appropriate, whereas those who remained abroad could be considered to have “emigrated.” But even this approach does not offer a truly definitive guide for use of the two terms because many who stayed would have liked to return if they had been given the opportunity, and many who did return found themselves in a new exile (like many intellectuals in the GDR). By pursuing the appropriate context for the terms “exile” and “emigration,” one that accommodates the experiences of affected persons, the history of consciousness receives the recognition it deserves within the field of research on exile. The present publication hopes to contribute to this history.

Musicology has turned relatively late to research on exile compared with the other humanities, and especially so in comparison to German studies. It is true that between 1974 and 1983 the *Deutsche Forschungsgemeinschaft* (the funding organization for academic research in Germany) encouraged the reappraisal of the German-speaking exile with a special project. Several seminal publications grew out of this program, including John M. Spalek’s three volumes on German-speaking exiles, which contain valuable information on emigrant composers.²¹ Within the confines of musicology, there were also occasional initiatives—in particular, monographs on emigrated composers²²—that dealt with the subject of exile. But until the late 1980s, the guild of German musicology cared as little about a reappraisal of exile as it did about

¹³ Weber 1995a, *ibidem*.

¹⁴ Petersen 1999 argued for a broader definition of exile to include all artists suppressed by the Nazis even if they did not or could not leave Germany.

¹⁵ See, for example, *Exiles and Emigrés* 1997 or Brinkmann and Wolff in *Driven into Paradise* 1999, pp. 5–7 and p. 16.

¹⁶ *Handbuch der deutschsprachigen Emigration* 1998, cc. 1195–1209.

¹⁷ Maurer Zenck 2000, p. 9.

¹⁸ See note 14.

¹⁹ Maurer Zenck 2000, p. 9.

²⁰ For further discussion of this approach in historical research see Joas 1992, particularly pp. 218 and 326.

²¹ Spalek I–III.

²² Betz 1976; Maurer Zenck 1980; Prieberg 1982; Nicolodi 1984; Dümling 1985; Phleps 1988; Traber/Weingarten 1987; Allende-Blin 1989.

²³ With the exception of the reconstructed Nazi exhibition “Degenerate Music” (Dümling/Girth 1988), the impetus came here, too, mainly from foreign, non-German research initiatives: since the early nineties (Meyer 1991) particularly from Pamela Potter – her comprehensive contribution of 1998; Willem de Vries (1998); furthermore *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin* (2000); and not before time the symposium *Musikwissenschaft – Nationalsozialismus – Faschismus* (2001).

²⁴ See bibliography in the appendix of Petersen 1999, pp. 39–46.

²⁵ *Musik im Exil* 1993; Stompor 1994; *Orpheus* 1995; *Emigrierte Komponisten* 1998; *Driven into Paradise* 1999; *Exilmusik* 1999.

²⁶ The society “Musica Reanimata”; the research group “Exilmusik” at the Institute of Musicology at the Universität Hamburg (director Peter Petersen); the “Zentrum für verfolgte Musik” in Dresden which devotes part of its research and printing resources to compositions written in exile; as well as the “Orpheus Trust” founded in Vienna in 1996.

²⁷ See Durzak 1974.

facing up to its own involvement in Nazi rule.²³

Only towards the end of the 1980s did research activities on music in exile intensify.²⁴ In addition to monographs, there emerged an increasing number of anthologies, some of which were symposia reports. These were even more valuable than monographs, contributing much more comprehensively to the documentation of sources and to the description of exile conditions.²⁵ Apart from these publications, several organizations have emerged to collect information on exiled composers as well as to raise awareness of these musicians through symposia and concerts.²⁶

Any historical research reaches a point at which the existing documentation of sources is insufficient to meet current demands. This point has certainly been reached when discussion of the chosen historical subject can no longer be based solely on the leading figures of the historical period. It is for this reason that literary studies on exile soon required comprehensive source documentation.²⁷ Spalek’s three-volume catalogue has certainly filled the need for information on the location of source materials — the present publication pays tribute to this catalogue in many ways. The idea of producing a “Spalek” for musicology, with additional classification and cross-referencing of sources between subject areas specific to exile, came as a result of a symposium on *Musik in der Emigration 1933–1945: Verfolgung – Vertreibung – Rückwirkung*, held at the Folkwang Hochschule (Essen) in 1992. By emphasizing social history over the history of individuals, the symposium opened the eyes of researchers to the regrettable state of source documentation for any research on exile, creating a demand for further work in this area. Meanwhile, a similar plea came from another quarter: “We therefore have to admit to ourselves that there is still substantial research to be done on this basic level. This means recording data gleaned from old records, archives, and the estates of composers as well as interviewing witnesses.”²⁸

The present volume constitutes the first in a series devoted to documenting sources from the most important centers of exile. It is hoped that this publication will facilitate better access to information on musicians in exile. It includes contributions on the subject of persecution and the resulting isolation as well as on assimilation and subsequent integration. Against the backdrop of compositions written in exile, it will bring to light recorded verbal testimonies reflecting changes in the émigrés’ minds and within the institutions in which they were active. One thing seems clear relative to the United States: the exiled artists occasioned a change in aesthetic paradigms, both through the importation of their cultural heritage and through the cultural activities in which they were engaged in the U.S. It is probably fair to say that they even influenced the “American way of life” through their eventual assimilation. Cali-

²⁸ Petersen 1999, p. 37.

ifornia was a meeting place of the various European intellectual elites and thus serves as a prominent and characteristic example of this social process.

II “Paradise and Hell-Fire”²⁹

²⁹ Brecht 1988, p. 116.

“Paradise and hell-fire are the same city,” reads a line in the *Hollywood-Elegies* by Bertolt Brecht, the poet of exile. Here two myths of modern thought are combined: the myth of the “city as hell” and the myth of America as “paradise on earth.” While the first is based on nineteenth-century attitudes towards large cities — particularly Percy B. Shelly’s towards London and Charles Baudelaire’s towards Paris — the second myth has grown out of a desire to escape these very cities and to experience nature as the freely available living space of paradise. The concept of freedom, crucial to the social fabric of the United States, included the idea that nature is placed at mankind’s disposal. Nature as Freedom as Paradise was held up as an alternative to the restrictive forces of civilization. This was a strongly defended illusion. While in the early centuries of settlement this notion of paradise preferred to ignore the fact that the land had not been freely available but was seized, in the twentieth century the dream of an alternative life flourished at the same rate that Nature (alias Paradise) was destroyed by the growth of large cities. Paradise moved westward, turning the American myth into a Californian myth rich in eschatological metaphors from the Bible such as the “Promised Land,” the “Garden of Eden,” or “Paradise.”³⁰ The reason California evoked these metaphors and expectations can be traced to its geographical location. Reclaiming it from the hellish desert made California eminently suitable for a role as paradise ever since gold attracted the first settlers. California’s light had brought filmmakers from New York, and the urbanization of large areas had caused increased migration.³¹ In diesem Sinne gilt Fernand Braudels Konzept der “longue durée” für den Mittelmeerraum gleichermaßen für Kalifornien: die erdgeschichtliche und die ökonomische Zeit bilden die strukturelle Grundlage für Kaliforniens “histoire événementielle”, von der das Exil ein Teil ist.³² Nowhere else but in California was the existential experience of “paradise and hell-fire” as the opposition of nature and civilization possible within such a defined space.

In a new way, America turned into a paradise for all those who had just escaped the hell of Europe.³³ For them, America became once more a freely available living space. The myth of California exercised its power equally on their minds. It attracted émigrés

³⁰ See Mircea Eliade 1973; Schönberg 1976, p. 326; Heilbut 1983; Taylor 1983; *Exiles in Paradise* 1991.

³¹ See the novel by John Steinbeck, *Grapes of Wrath*, New York 1939 and Carey McWilliams 1946, the first richly interpretive study of the region.

³² Braudel 1958, pp. 727–735.

³³ The understanding of Nazi rule as hell and the USA as paradise, particularly California, are recurrent and widely accepted ideas of the time; See the letters of Hugo

Strelitzer, Gertrud Zeisl, or František Joleš in the appendix (p. 250, 283, 319); Krenek in a lecture in 1951 (as mentioned in Maurer Zenck, 1980, p. 253); Hugo Baller in his autobiography (appendix, p. 326–327); Brinkmann and Wolff picked up on this concept in Schoenberg's letter to Adolf Rebner and "exercised" it in their introduction to *Driven into Paradise*.

regardless of whether they were financially independent like Thomas Mann, Lion Feuchtwanger, and Igor Stravinsky, or whether they needed to make a living like most musicians. This part of the world predominantly suited those who, having been cut off from their familiar environment in their late forties or later, chose to avoid the climatic adversities of the East Coast. Furthermore, the film industry seemed to offer a chance to earn a living, although this opportunity proved illusory all too often. When Brecht spoke of Hollywood as both "paradise and hell-fire" he was not just referring to the successes and failures of European refugees in the United States but also predicting the end of the American dream of an alternative, an "American" way of life, right in the city of dreams.

America has always been seen as heaven for émigrés for two reasons: it offered both a refuge from the dangers they faced in their own countries and an opportunity to establish a new, second life. The eye of the needle every émigré had to pass through was the rigidity of American immigration laws, unaffected even by the holocaust endured by European Jews.³⁴ This unbending attitude must be seen in light of the sheer numbers of refugees, however. Musicians fled to the U.S. not only from German-speaking countries but from all those countries occupied by the German army. And musicians did not always emigrate to save their lives from political or racial persecution but sometimes for purely economic reasons, as was the case with Joaquin Nin-Culmell and Henri Temianka.

The residence permit became a source of existential concern for most of the émigrés.³⁵ American immigration laws provided for three kinds of visa. The *quota visa* for standard immigrants was restricted to a given number of people per country. In addition, a limited number of *non-quota visas* were allotted by the authorities for those individuals who, because of their educational background or professional skills, could contribute much to American society. Finally, the *visitor visa* gave a person the right to enter the U.S. for a limited time. When a *visitor visa* expired, the holder could expect to be deported. In order to exchange a *visitor visa* for a more desirable *quota* or *non-quota visa*, one was required to file an application from a neighboring country—usually Mexico, Canada, or Cuba—and then remain in that country while awaiting a decision. Having just escaped the horror of Europe, refugees were understandably apprehensive about this re-emigration.³⁶

Very few immigrants came directly to the Pacific Coast and California. The majority arrived on the East Coast, and in most cases, the decision to settle in California was made only after some time spent adjusting to a new country. Three waves of migration from the East Coast to California can be distinguished: the first

³⁴ See Divine 1957.

³⁵ See Strelitzer (letter in the appendix, pp. 236–242).

³⁶ See among others Strelitzer; see also the "lobster joke" by Hans Weigel in a letter to Eric Simon (appendix, p. 266).

took place in the mid-1930s³⁷, ending around the time of Austria's annexation.³⁸ The musicians among this first group of emigrants looked for work in California relatively quickly. The second wave took place in the months following Pearl Harbor when many existing jobs became vacant due to the military situation³⁹ and new jobs were created by the increased productivity of the film industry. A third wave occurred after the end of the war when new opportunities beckoned at colleges and universities in California and elsewhere in the States⁴⁰, at least as long as government programs were in place to train GIs returning from the war.

Until the first hearings of the House Committee on Un-American Activities (HUAC) in 1947, Los Angeles exerted a strong attraction because of the large size of the existing emigrant community, much of it centered around the film industry. This might explain why some emigrants, such as Paul Dessau, chose to stay in Los Angeles despite the fact they were scraping by on minimal income. The gathering of great minds in a kind of "little Weimar" offered, in spite of internal competition, a sense of identity and social support reflected in such organizations as the European Film Fund;⁴¹ moreover, contact with the few remaining friends and comrades meant more to many émigrés than the prospect of better economic opportunities elsewhere.

After the war, many who had sought refuge in the U.S. suddenly found themselves under investigation by the HUAC. Some were even expelled.⁴² Brecht and Eisler⁴³ felt compelled to leave the U.S. rather than face the possibility of a forced deportation back to Germany. Thomas Mann, Paul Dessau, Theodor W. Adorno, and others left of their own accord since it seemed increasingly apparent to them that American society was losing a domestic battle against the very right wing radicalism which had been overcome in Europe. Most of the musicians, nevertheless, chose to remain in their land of refuge. Composers like Ernst Toch and Erich Wolfgang Korngold were among those who stayed, if only because they failed to gain a foothold in their homelands. Those who remained in America gradually came to accept their forced exile and settled comfortably into their new home, in spite of their initial reservations. The musicians who chose to remain in California were soon joined by émigrés from other parts of the country who wished to take advantage of new job opportunities or simply retire in the Golden State.

The stages of migration are reflected in the amount and quality of source material preserved in California. There is ample documentation concerning those musicians who remained there, provided their estates were not transferred to institutions in other states.⁴⁴ Furthermore, there are archives containing materials from the estates of people who neither worked⁴⁵ nor lived⁴⁶ in Califor-

³⁷ Arnold Schoenberg was part of this movement – he emigrated in 1933 – as well as Ernst Toch, who emigrated to the United States in 1934/35 and settled in California in 1936.

³⁸ For example, Eugene Zador, Adolph Baller and Herbert Zipper emigrated after March 12, 1938; see also Cary McWilliams.

³⁹ Real estate prices, for example, dropped so dramatically after the Japanese attack on Pearl Harbor that émigrés such as Salka Viertel and Arnold Schoenberg could afford to buy a house.

⁴⁰ Ernst Krenek, who tried initially to gain employment as a teacher upon moving to California in 1947, could serve here as an example (Maurer Zenck 1980, p. 254).

⁴¹ See Mäkelä 1995.

⁴² Only two publications might be mentioned here from the comprehensive literature on the HUAC: Navasky 1980 and *Red Scare* 1995.

⁴³ See letters of Gerhart Eisler, pp. 292–303 and 309–313.

⁴⁴ Erich Wolfgang Korngold, Heinrich Schalit, Mario Castelnuovo-Tedesco.

⁴⁵ Alfred Einstein.

⁴⁶ Lida Brodenova, Jan Lowenbach.

⁴⁷ Only traces of the activities of Paul Dessau (Warner Bros. Archives), Theodor W. Adorno (American Film Institute) and Otto Klemperer (California State University Los Angeles) can be found while extensive sources relating to Hanns Eisler have survived in California. There are documents about his work at the RKO (UCLA, Arts Library) and his correspondence during exile in the Lion Feuchtwanger estate (USC, Feuchtwanger Memorial).

nia. While the papers of those who left California⁴⁷ are usually missing, additional materials can be found in Californian institutions and businesses such as universities, film studios, and festival archives where the émigrés had worked. Thus the source material mirrors the process of emigration. It also provides insight into the working and living conditions experienced by those who were exiled in California.

It appears that émigrés had a stronger influence on the development of vocal music than instrumental music, at least in California. They certainly involved themselves more in the organization of vocal music performances, and were responsible for the creation of several important opera studios. The conductor Hugo Strelitzer, for example, was primarily responsible for the creation of an opera culture in Los Angeles. At City College, he established an opera workshop where singers were trained and many operas from the standard repertoire received their first Los Angeles performances. The opera project in San Diego was also instigated by émigrés, namely Schoenberg's student Walter Herbert (Seligmann) and the Czech conductor Ian Popper. An important stimulus emanated from the Academy of the West, founded by Lotte Lehmann in 1945 in Santa Barbara. Although instrumentalists could also polish their craft at this summer academy, the two main attractions were singing classes taught by Lotte Lehmann (often assisted by her brother Fritz) and the resulting opera productions which were also led by an émigré: either Maurice Abravanel or Ian Popper.

Émigrés also brought the idea of music festivals to America. Following the founding of the Tanglewood Festival on the East Coast, the idea took root in California. Along with the Academy of the West, the festivals of Ojai (Ojai Valley) and Stern Grove (San Francisco) deserve special mention. Modeled on the International Society for Contemporary Music, whose festivals in 1941 and 1942 were held in the U.S. due to the war, various specialized concert series such as the *Evenings on the Roof* (Los Angeles) helped to raise an awareness among the American public of new European music which, until well after the end of World War II, was largely composed by émigrés. Americans took the initiative as well by founding such concert series as Peter Yates' *Concerts on the Roof* or, later, Lawrence Morton's *Monday Evening Concerts*.⁴⁸ Within this context, many émigré musicians were entrusted with the task of performing new works, including the pianists Bernhard Abramowitsch in San Francisco and Jacob Gimpel (a student of both Alban Berg and Eduard Steuermann) in Los Angeles.

The fees earned from such activities were seldom more than a meager addition to the income that musicians earned from teaching. Teaching was considered by many émigrés as the best means of earning a living, not only because it allowed them to remain true

⁴⁸ Lamb Crawford 1995.

to their musical principles, but also because it provided an opportunity to transfer those values to others. Moreover, an appointment at a college or university made it easier to obtain a *non quota visa*.⁴⁹ Both large universities in Los Angeles employed the best musicians who came to California from Europe: above all Arnold Schoenberg, but also (for some time) Ernst Toch and Hanns Eisler. The ranks of instrumental and vocal teachers also included many émigrés—among them the harpsichordist Alice Ehlers at USC—who contributed greatly to the field of early music and its performance practice.⁵⁰ In order to supplement the meager salaries afforded by college or university teaching in the U.S., many émigrés had to teach private lessons. The income earned from private instruction was especially important after émigrés retired from teaching in a college or university; as they had contributed to pension funds for only a few years, most received very little from those funds upon retirement.⁵¹ The musicians who left the largest impression upon the musical life of California were not necessarily those who were already famous in Europe, but more often those younger musicians who remained largely anonymous in Europe after the war ended—musicians like Hugo Strelitzer at City College in Los Angeles, Heinrich Schenker's student Moritz Violin at the University of California Riverside, Hugo Baller at Stanford University, and Eric Zeisl and Ernst Kanitz (a student of Franz Schreker) at the University of Southern California. The composer of the famous *Dachau Song*, Herbert Zipper, who only came to Los Angeles in 1972 to continue his activities as a socially responsible teacher, also belonged to this group of musicians.⁵²

Perhaps the most lucrative way to earn a living, one far beyond that offered by teaching and performing, was composing music for the film industry.⁵³ The composers working in the film industry had no power to influence the way music was customarily produced or judged by the studios. Although most film composers had in fact emigrated from Europe either before 1933 or after, and in spite of the fact that any German or Austrian-sounding name seemed to be regarded as a sign of quality, the appointed “music directors” of the film studios strictly determined the working conditions. Thus, it became almost impossible under these conditions to vary in style from the symphonic sound Erich Wolfgang Korngold had already established before his emigration. Some composers, such as Eisler, Gold, Korngold, Rozsa, Salter, Toch, and Waxman, managed to have their names included in the credits. The majority, however, continued to work as “subcontractors.” Their payment was meant to compensate them for work that was ultimately credited to someone else. They received no royalties. As many as five authors worked on a film score when time was short, not only as arrangers but as composers.⁵⁴ The resulting music was,

⁴⁹ A “University in Exile” was founded at the New School for Social Research in New York with the aim of facilitating the immigration of prominent European academics to the United States.

⁵⁰ The harpsichordist Hilda Jonas in San Francisco should also be mentioned in this context.

⁵¹ The most familiar case is Schoenberg. He received a monthly pension of \$28.50 from 1944 onwards.

⁵² Cummins 1993.

⁵³ See Eisler 1947, in which Eisler and his unacknowledged co-author Theodor W. Adorno vividly described the working conditions in the film studios.

⁵⁴ The composers of the film music for *Her Kind of Man* included Adolph Deutsch, Max Steiner, William Lava and Paul Dessau even though only Franz Waxman is mentioned in the credits.

naturally, often less than inspired. Each individual had to deal with compromises to his musical ideals and values in his own, personal way. Some were able to abandon their worries, especially if, like Eugene Zador, they had already written lighter music in Europe or if, as was the case with Hanns Salter and Ernest Gold, they were still very young. Some managed to live a sort of musical double life: Erich Wolfgang Korngold, Franz Waxman, and Miklos Rozsa, for example, produced concert versions of their film music. Others, such as Hanns Eisler, suffered severely from this self-alienation. Only with the help of alcohol could Eisler cling to the self-created illusion that his artistic compromise constituted some sort of sensible, clever trick. And there were those, including perhaps Eric Zeisl, who were destroyed by this conflict.

The studio orchestras of Hollywood included many musicians who had played in European symphony orchestras, although it is difficult to know exactly how many due to the fact that most of the film studio archives are not accessible to the public.⁵⁵ Not only was the often mediocre quality of the music crushingly depressing for these artists, but the hours of employment varied from exhausting marathon projects to periods of no work at all. In order to combat the lack of artistic challenge, the idea emerged of forming new orchestras made up of European musicians. The American conductor Werner Janssen was one of the first to found such an ensemble in 1942, the *Janssen Orchestra*.⁵⁶ It was this orchestra, and not the Los Angeles Philharmonic, that participated in the IGMN Festival held in San Francisco that same year. The Columbia Symphony Orchestra, founded by Phillip Kahgan and Bruno Walter solely to make recordings, was one of many short-lived orchestras that were founded in the early 1950s.

The exile of these refugees transformed not only their own lives but the musical life of California as well. Brecht's conclusion, "Paradise is hell for the destitute," is a remarkably simple statement for a man who liked dialectics. But his cryptic formula does not offer a true reflection of the myriad problems facing émigré musicians in California, as it speaks only of financial well-being. As with all émigrés, musicians were both actively and passively involved in what Brecht metaphorically described as "heaven and hell-fire." They worked in the film studios as well as in the universities. They both created the cultural industry and actively criticized it at the same time.

⁵⁵ The archives of Warner Bros. at USC is an exception. The archives of RKO and Twentieth Century Fox which were handed over to UCLA do not contain the so-called "legal files" or "personal files" that could provide information on job contracts.

⁵⁶ Janssen wrote about this in his unpublished memoirs that have survived in the Phillip Kahgan estate at UCLA (Music Library, Special Collections, Box 20, Folder 9).