



universität  
wien

# MAGISTERARBEIT

Titel der wissenschaftlichen Arbeit

Zur Rolle der Musik für zentraleuropäische jüdische  
Flüchtlinge in der Diaspora Shanghai, 1939-1949

Verfasserin

Martina Eory, bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 811

Studienrichtung lt. Studienblatt: Sinologie

Betreuer:

a.o. Univ.-Prof. Dr. Richard TRAPPL

## Danksagung

Zuerst möchte ich mich bei meinem Betreuer a.o. Univ.-Prof. Dr. Richard Trappl bedanken, der mich bestärkt hat, dieses Thema "in Angriff" zu nehmen. Herr Prof. Trappl hat mir weiters ausgezeichnete Kontakte vermittelt, was für die Material-Beschaffung sehr hilfreich war.

Ein besonders großer Dank geht auch an Frau Dr. Monika Lehner, die mir – bei allen möglichen und unmöglichen Problemen – stets mit einem Quell an Vorschlägen zur Seite gestanden ist. Weiters hat sie mir auch geholfen meine nicht unwesentlichen Schreibblockaden regelrecht aus dem Weg zu baggern.

Bedanken möchte ich mich auch sehr bei Herrn Robert Kanfer. Herrn Kanfers Vater, Maximilian Kanfer, hat einen Teil seines Lebens als Flüchtling im Exil Shanghai verbracht und sehr viel interessantes Material aus der Exilzeit gesammelt; dieses hat mir Herr Kanfer – mit vielen persönlichen Anekdoten gespickt – anvertraut.

Ein großer Dank geht auch an meine Professoren in Shanghai: Xu Buzeng und Tang Yating, die mir einige wichtige Artikel und Monografien aus dem Bereich zur Verfügung gestellt haben.

Bei Christian Utz möchte ich mich an dieser Stelle ebenfalls bedanken, der mir äußerst großzügig all sein Material zur Verfügung gestellt hat, welches er in langjähriger Arbeit zu dem Thema zusammengestellt hat.

Auch bei meiner Familie möchte ich mich für all die vielen kleinen und großen Unterstützungen bedanken, ohne die ich das Studium und die hier vorliegende Arbeit nie und nimmer hätte bewältigen können!

Allen voran sind das meine Mutter und mein Vater (natürlich mit Erika und Stephanie), die mich immer und immer wieder materiell und immateriell unterstützt haben.

Mutti sei insbesondere bedankt, dass sie mich immer wieder motiviert weiterzumachen und mir dabei auch Ruhepausen zu gönnen. Außerdem hat sie mir während der harten Zeit finanziell unterstützt und liebe Geschenke gemacht hat, die mir so eine große Freude bereitet haben!

Auch dem Vati (nunmehr Mag. Wilhelm Eory) sei gedankt, dass er bei allem so mitgezittert hat und sich vor jeder Prüfung mindestens so sehr gefürchtet hat wie ich. Außerdem auch vielen Dank an Vati und Erika (Riki), dass sie mich immer wieder finanziell unterstützt haben.

Auch meine beiden Geschwister Karin und Peter (und natürlich Katharina) sind mir zur Seite gestanden und haben mich während des Studiums oftmals unterstützt und bestärkt, fertig zu studieren. Natürlich auch an euch großen Dank an eure Unterstützung, wenn es wieder mal eng geworden ist.

Ein Riesendank geht an meine Tanten, Omas, Cousinen und Cousins, die mir auch immer eine große Unterstützung waren. Vor Allem möchte ich mich bei Tante Lisbeth und Oma bedanken, die mir mit einer großen Finanzspritze ermöglicht haben, fertig studieren zu können.

Auch meine lieben Freunde waren mir immer eine große Unterstützung. Frau Dr. Doris Moser (alias Anna Dosis) hat mich immer motiviert, dass ich meine Arbeit "durchziehe" und nicht aufgebe! Auch dem lieben Harald Buresch sei herzlich gedankt, dass er mich – wenn mir wieder mal die Decke auf den Kopf gefallen ist – zu einem erfrischenden Spaziergang ins Freie gelockt hat.

Ein Dank in ganz eigener Sache geht an Frau Liselotte de Sordi. Frau De Sordi hat mich motiviert dieses Studium überhaupt aufzunehmen und das Ganze durchzustehen. Ihre große Hilfe, in allen Belangen, ist wirklich nicht in Worte zu fassen!

Zum Schluss möchte ich meinen Dank noch an meinen lieben Bernhard richten – der mich durch diese Arbeit geboxt hat und immer für mich da ist! Bernhard ist (m)ein Zauberer, der auch den "allergrumpeligsten" Grant noch in ein Lächeln verwandeln kann.

## INHALTSVERZEICHNIS

<b>1. EINLEITUNG.....</b>	<b>4</b>
1.1. ZUR METHODIK .....	7
1.2. FORSCHUNGSSTAND UND QUELLENLAGE .....	9
<b>2. SHANGHAI ALS EXILORT .....</b>	<b>13</b>
2.1. FLUCHT NACH SHANGHAI .....	15
2.1.1. <i>Die Situation in Shanghai</i> .....	15
2.1.2. <i>Die Anfangsphase im Exil</i> .....	17
2.1.3. <i>Jüdische Gemeinden in Shanghai</i> .....	19
2.1.4. <i>Die finanzielle Situation der Flüchtlinge in Shanghai</i> .....	22
2.1.5. <i>Begegnungen zwischen Chinesen und jüdischen Flüchtlingen</i> .....	23
2.2. ZUR ENTWICKLUNG DER MUSIK IN SHANGHAI .....	26
2.2.1. <i>Westliche Musik in Shanghai</i> .....	26
2.2.2. <i>Musikalische Aktivitäten der russisch-jüdischen Gemeinde in Shanghai</i> ....	29
<b>3. MUSIK-STILE DER JÜDISCHEN GEMEINDE IN SHANGHAI .....</b>	<b>32</b>
3.1. UNTERHALTUNGSMUSIK .....	33
3.1.1. <i>Unterhaltungsmusik als Lebensunterhalt</i> .....	35
3.2. KLASSISCHE MUSIK.....	39
3.2.1. <i>Hans Bär</i> .....	40
3.2.2. <i>Alfred Wittenberg</i> .....	41
3.2.3. <i>Klara und Otto Mancyk</i> .....	43
3.3. ZEITGENÖSSISCHE MUSIK.....	45
3.3.1. <i>Wolfgang Fraenkel</i> .....	46
3.3.2. <i>Julius Schloß</i> .....	48
3.4. JÜDISCH-RELIGIÖSE UND JÜDISCH-WELTLICHE MUSIK.....	49
3.5. GHETTOPERIODE 1943-1945.....	52

3.5.1 Musikalische Aktivitäten in der Ghettozeit.....	55
<b>4. FUNKTIONEN VON MUSIK IM EXIL .....</b>	<b>59</b>
4.1. MUSIK ALS UNTERSTÜTZUNG IM INDIVIDUELL-PSYCHISCHEN BEREICH .....	60
4.1.1. Identitätsverlust als weitere Komponente der Analyse.....	60
4.1.2. Emotionale Kompensationsfunktion und Unterhaltungsfunktion.....	61
4.1.3. Funktion der Einsamkeitsüberbrückung.....	63
4.1.4. Entspannungs- und Aktivierungsfunktion.....	64
4.1.4.1. Entspannungsfunktion .....	64
4.1.4.2. Aktivierungsfunktion.....	65
4.2. GESELLSCHAFTLICH-KOMMUNIKATIVER FUNKTIONSBEREICH.....	68
RÖSING FÜHRT FOLGENDE GESELLSCHAFTLICH-KOMMUNIKATIVE FUNKTIONEN VON MUSIK AN: .....	68
4.2.1. Magische, rituelle, sakrale Funktionen .....	68
4.2.2. Repräsentationsfunktionen .....	70
4.2.3. Festlichkeitsfunktion.....	71
4.2.4. Gemeinschaftsbindende, gruppenstabilisierende Funktion.....	72
4.2.5. Erzieherische Funktion.....	73
4.3. WIRKUNG UND ORIENTIERUNG VON MUSIK IM EXIL – DIE KULTURÜBERGREIFENDE FUNKTION VON MUSIK .....	78
<b>5. REMIGRATION .....</b>	<b>81</b>
<b>6. KONKLUSION.....</b>	<b>83</b>
<b>ANHANG .....</b>	<b>87</b>
<b>LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>92</b>
<b>INTERNETQUELLEN.....</b>	<b>97</b>
<b>ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....</b>	<b>98</b>
<b>ZUSAMMENFASSUNG (ABSTRACT) .....</b>	<b>98</b>

## 1. EINLEITUNG

Mein Interesse an der Thematik der vorliegenden Magisterarbeit wurde nicht nur durch meinen einjährigen Studienaufenthalt in Shanghai, sondern nicht zuletzt durch die Präsentation des Wirkens des „Österreichischen Gedenkdienstes in Shanghai“ am Institut für Sinologie der Universität Wien geweckt.

Einschlägige Literaturrecherchen und Besuche relevanter Veranstaltungen in Wien, bei welchen sich die besondere Gelegenheit ergab, Augenzeugen kennenzulernen, bildeten den Ausgangspunkt eigenständiger Reflexion, wobei ich musikwissenschaftliche Methodologie mit meinen sinologischen und Chinesisch-Sprachkenntnissen in Relation zu setzen begann.

In Shanghai konnte ich zwei Semester am renommierten Shanghaier Konservatorium studieren, und ebendort Seminare von Prof. Tang Yating – einem der wichtigsten Spezialisten auf diesem Gebiet – belegen.

Vor Ort konnte ich mir, insbesondere auch durch den Besuch des Bezirkes, in dem der Großteil der jüdischen Flüchtlinge gelebt bzw. überlebt hatte, ein authentischeres Bild der Lebensumstände in der jüdischen Diaspora in Shanghai machen. Auch gelang es mir, einige chinesische Zeitzeugen zu treffen und in persönlichen Gesprächen einiges an über publizierte Wissen Hinausgehende in Erfahrung bringen.

Leider waren diese Berichte nicht zahlreich genug, um ein größeres Corpus für die wissenschaftliche Analyse zu generieren.

Mein besonderes Interesse an der Schwerpunktsetzung hinsichtlich der Forschungsfrage resultiert aus meiner Tätigkeit als ausübende Sängerin. Als solche hat mich die Reichhaltigkeit an musikalisch-kulturellen Aktivitäten der jüdischen Flüchtlinge sehr beeindruckt.

Ich verbinde mit dieser Arbeit die Hoffnung, einen Eindruck von einem spezifischen Aspekt, eben der Rolle der Musik dieser in ihrem Heimatland der Vernichtung durch das NS Regime wohl weitgehend totgeweihten Flüchtlinge in Shanghai vermitteln zu können. Die im Anhang ausgewählt wiedergegebenen Zeitungsausschnitte und Bilder mögen eine visuelle Vertiefung des Dargestellten bieten.

Zur Shanghai Emigration sei ein Zitat von Dreifuß vorangestellt:

Die Schanghai-Emigration war vorwiegend eine kleinbürgerliche Emigration. Sie war weder eine homogen politische wie die in der Sowjetunion, noch war sie profiliert durch die Träger bedeutender Namen aus Kunst und Literatur wie die in Mexiko oder Kalifornien. Mit der englischen ist sie in keiner Weise vergleichbar. Es gab auch keine Geldaristokratie zu registrieren. Namen wie Rothschild, Warburg, Goldschmidt und ähnliche würde man in den Listen der Hilfskomitees vergeblich suchen. Es wurde in Schanghai keine große Literatur geschaffen, kein politisches engagiertes Exiltheater wie zum Beispiel in Zürich gespielt. Die Schanghai-Emigration war eine Emigration am Rande (...). (Dreifuß 1979, zitiert nach Löber 1997: 18f.)

Shanghai wurde nicht nur in den Augen der Emigranten – wie dem Theatermann Alfred Dreifuß – als Emigration am Rande gesehen, sondern nahm auch in der Forschung einen vergleichsweise stiefmütterlichen Platz ein.

Die Ursache liegt darin, dass man sich innerhalb der Exilforschung in erster Linie mit den Eliten und „damit *zahlenmäßig* mit einer Minderheit, da der überwältigende Teil der Vertriebenen nicht dieser Kategorie zugerechnet werden kann“ (Embacher 2006: 220), beschäftigte.<sup>1</sup>

Philipp zufolge „befand sich, anders als in fast allen anderen Zufluchtsländern, kein einziger prominenter Künstler, Wissenschaftler oder Politiker“ (Philipp 2001: 46) in der Shanghaier Flüchtlingsgemeinde. Namentlich lassen sich im Zeitraum 1939-1947 etwa 200 Kulturschaffende aus dem Bereich Darstellende Kunst ausmachen.<sup>2</sup>

In einer Studie, die die Anzahl kulturschaffender Flüchtlinge zur Zeit des Nationalsozialismus darstellte, geht die von Philipp genannte Zahl von kulturschaffenden Flüchtlingen allerdings nicht hervor:

Nach heutigem Wissensstand gingen 953 Musikschafter ins Exil in die USA, 331 flohen nach Palästina, 283 nach Großbritannien, 166 in die Sowjetunion, 148 nach Frankreich (Frankreich war für 364 Personen Durchgangsland), 128 in die Schweiz, 94 in die Niederlande (für 145 Personen Durchgangsland), 24 in die damalige Tschechoslowakei (für 106 Personen Durchgangsland), 20 nach Italien, 20 in die Türkei, 19 nach Schweden, 12 nach Ungarn und 11 nach Island (Gruber/Scheit 2006: 18).

---

<sup>1</sup> Gemäß Embacher kann der Beginn der Exilforschung – abgesehen von vereinzelt Pionierarbeiten – überhaupt erst in den 1970er-Jahren angesetzt werden. Österreich folgte dieser Entwicklung mit einer zehnjährigen Verspätung (vgl. Embacher 2006: 220). Das Shanghaier Exil wurde erst in den 90er-Jahren des vorigen Jahrtausends, „von der Allgemeinheit und Holocaust-Historikern“ (Wachsmuth 2001: 26) wahrgenommen und eigens erforscht.

<sup>2</sup> Weiters weist Philipp darauf hin, dass aufgrund des geringen Bekanntheitsgrades der Künstler die Erfassung biographischer Daten erheblich erschwert wurde (vgl. Philipp 2001: 46).

Dies bestätigt wiederum die Konstatierung Embachers, dass man sich in der Exilforschung hauptsächlich auf Eliten konzentrierte.

Allerdings wäre Embacher zufolge ein Perspektivenwechsel in den 90er-Jahren mit der Hinwendung zur Sozialgeschichte und damit zu den „kleinen Leuten“ zu beobachten (vgl. Embacher 2006: 220).

Im Zentrum der vorliegenden Diplomarbeit wird die Erforschung der musikalischen Aktivitäten jener so genannten „kleinen Leute“ im Exil Shanghai stehen. Insbesondere soll die Rolle der Musik – in Zusammenhang mit den unterschiedlichen musikalischen Tätigkeiten – untersucht werden.

Dafür wird das Spektrum sämtlicher Musikstile, die in Shanghai von der deutsch-österreichischen Flüchtlingsgemeinde interpretiert wurden, anhand unterschiedlicher Kriterien wie Herkunft oder religiöser Orientierung genauer erläutert und analysiert.

Hauptaugenmerk wird zwar auf die österreichische Diaspora in Shanghai gelegt, weil sich aber die musikalischen Aktivitäten der deutschen und der österreichischen Gemeinden teilweise überschneiden, wird immer wieder auch auf Persönlichkeiten der deutschen *Community* eingegangen, da sonst das Spektrum der Arbeit zu gering ausfallen würde.

Weiters werden auch Aktivitäten anderer jüdischer Gemeinden in die Aufgliederung einbezogen, einerseits um der Präsentation der ganzen Stil-Vielfalt gerecht zu werden und andererseits um durch das Einbeziehen anderer kultureller Gewohnheiten den Kontrast des eigentlichen Forschungsgegenstandes zu verstärken.

Für allgemeine Darstellungen – wie die Ankunft der Flüchtlinge in Shanghai – wird der zusammenfassende Terminus „zentral- oder mitteleuropäische Juden“ gebraucht, um dadurch in der Darstellung der Ereignisse zu einem größeren Bild bzw. Verständnis beizutragen.

Einen Teilaspekt, in der Analyse unterschiedlicher Musikstile, stellt der Identität stiftende Charakter der unterschiedlichen Musikstile innerhalb der Flüchtlingsgemeinde, der auf unterschiedlichen Ebenen (säkularer oder religiöser Natur) zur kulturellen Bestätigung und Zusammengehörigkeit der Flüchtlinge beitrug, dar.

Denn neben anderen kulturellen Betätigungen wie dem Veröffentlichen von Zeitungen, dem Verfassen von Gedichten oder der Darbringung von Theaterstücken war Musik für die

jüdische Diaspora in Shanghai ein ideales Mittel, um die Heimat in der Ferne aufleben zu lassen und seine Identität zu bestätigen.

Im Verlauf der Arbeit wird auch der Wirkungskreis der Emigranten außerhalb der Flüchtlingsgemeinde untersucht. Insbesondere sollen die Tätigkeiten einiger wichtiger Musiker-Persönlichkeiten in Shanghai, die als Musik- und Kompositionslehrer an unterschiedlichen Instituten in- und außerhalb Shanghais Arbeit fanden, aufgezeigt werden.

Von Bedeutung sind jene Pädagogen, die der in der Arbeit genannten Generation junger chinesischer Musiker Techniken und Methoden aus der alten und neuen Musikwelt Mitteleuropas beibrachten und in Folge somit auch für die Entwicklung neuer Musik in China beitrugen. Auch innerhalb der eben genannten musikalischen Aktivitäten soll der Faktor Identität, der in dieser Konstellation musikalischen Schaffens ein anderes Spektrum aufweist, analysiert werden.

Zu Beginn der Arbeit werden geschichtliche Entwicklungen des Vorkriegs-Nazi-Deutschlands und Österreichs umrissen und die daraus resultierende Notwendigkeit für die mitteleuropäische jüdische Gemeinde, Aufenthaltsmöglichkeiten bzw. eine neue Heimat im Exil zu suchen, erläutert.

Des Weiteren werden geschichtliche Verläufe Shanghais, vom Opiumkrieg, welcher als Folge die Öffnung für jene Mythos umwobene Hafenstadt bedeutete, bis zur Ankunft und Re-Emigration der jüdischen Flüchtlinge, skizziert. Hierbei soll ein Shanghai abseits von Mythen dargestellt werden, wie es sich zur Ankunft der jüdischen Flüchtlinge und deren Lebensumständen entsprechend darlegte.

## 1.1. Zur Methodik

Als methodischer Unterbau dieser Arbeit kommen weitestgehend Thesen und Theorien der Musikwissenschaft zur Anwendung, insbesondere Methoden und Fragen der Ethnomusikologie.<sup>3</sup> So behandelt die Ethnomusikologie, nebst zahlreichen anderen Forschungsschwerpunkten, die für die vorliegende Arbeit relevante Frage des Verhältnisses zwischen Musik und Migration.

Die Ethno-Musikologie ging aus der Vergleichenden Musikwissenschaft hervor, wobei der Terminus Ethno-Musikologie 1950 von dem niederländischen Musikwissenschaftler Jaap

---

<sup>3</sup> Außerhalb der methodischen

Kunst, aufgrund seines Standpunktes, dass der Terminus „Ethno-Musikologie“<sup>4</sup> präziser als dessen Vorgänger „Vergleichende Musikwissenschaft“ wäre, etabliert (vgl. Tang 2007: 1)<sup>5</sup>. Weiters wäre „Vergleich nicht das vorrangige Merkmal jener [musik-ethnologischen] Arbeit“ (Myers 1992: 6).

Der Hauptfokus der Ethnomusikologie liegt an der Erforschung von Volksmusik, Kunstmusik aus dem Osten und Gegenwartsmusik in mündlicher Überlieferung.

Zusätzlich zu diesen Themen gibt es konzeptuelle Fragen wie Ursprünge von Musik, Veränderungen in der Musik, Musik als Symbol, Allgemeine Untersuchungen in der Musik, Allgemeingültiges in der Musik, die Funktion der Musik in der Gesellschaft, der Vergleich musikalischer Systeme und die biologische Basis von Musik und Tanz (vgl. Myers 1992: 3). Obwohl es nach wie vor Kontroversen bezüglich einer genauen Determination und Eingrenzung der ethnomusikologischen Disziplin gibt, bietet dieses Feld einen weiten Bereich zur Erforschung kulturell-musikalisch bezogener Themen. In dieses weite Feld gliedert sich auch die Erforschung von Musik und Migration ein:

Ethnomusikologische Studien von Musik und Migration fanden bereits in einem frühen Stadium der Ethnomusikologie statt.<sup>6</sup> Untersuchungen in jenem Feld waren allerdings auf „die über eine lange Periode [...] erfolgte Verbreitung von Artefakten, wie die Verbreitung von Musikinstrumenten, von einer Kultur zur nächsten“ (Baily/Collyer 2006: 2) reduziert. Ein größeres Interesse für diese Disziplin kam aufgrund von Melville Herskovits anthropologischer Arbeit über Afroamerikanische Musik auf.<sup>7</sup>

Neben diesen ethnomusikologischen Studien werden im Weiteren Themenbereiche aus der systematischen Musikwissenschaft einbezogen. In der Analyse von Funktionen der Musik in Shanghai wird Rösings Funktionsmodell, welches er im Rahmen musikpsychologischer Forschungen erarbeitete, herangezogen.

---

<sup>4</sup> Bevor die einzelnen Wörter Ethno und Musikologie zu einem Terminus vereint wurden, bestand zwischen diesen beiden Wörtern ein Trennstrich, welcher 1957 entfernt wurde (vgl. Myers 1992: 6).

<sup>5</sup> Seminar-Paper / Winterterm 2007/2008 / Shanghai Music Conservatory: 音乐人类学: 历史思潮与方法论第一章 学科定义与名称.

<sup>6</sup> Zu jener Zeit wurde noch der Terminus „Vergleichende Musikwissenschaft“ verwendet.

<sup>7</sup> Gemäß Baily/Collyer sind die interessantesten Ergebnisse dieser Forschung in Herskovits Arbeit *The myth of the Negro Past* (1941) zu finden (vgl. Baily/Collyer 2006: 2).

## 1.2. Forschungsstand und Quellenlage

Wie in der Einleitung schon erwähnt, wurde das Exil Shanghai in der Forschung relativ spät entdeckt. Als Basiswerk über das Exil in Shanghai kann die, von dem als „Nestor der Shanghai-Historiographie“ bezeichneten David Kranzler, 1976 publizierte Dissertation *Japanese, Nazis and Jews. The Jewish Refugee Community of Shanghai, 1938-1945*, angesehen werden.<sup>8</sup>

Kranzlers Schwerpunkt liegt darin, politische Zusammenhänge zu erläutern. Mitunter kommt es aber auch in dem, für die vorliegende Arbeit relevanten Bereich des Kulturlebens der Emigranten zu interessanten Darstellungen, die vor allem durch die im Verzeichnis seines Werkes angeführte, diesbezügliche Literatur weiterverfolgt werden kann.

Weitere wichtige ForscherInnen und AutorInnen des Exils Shanghai sind etwa Françoise Kreissler, Astrid Freyeisen und Steve Hochstadt. Der Sammelband *Exil Shanghai* ist ein weiteres Basiswerk, das Shanghaier Exil betreffend.<sup>9</sup>

Einen Großteil der Monographien, die über das Shanghaier Exil vorliegen, machen autobiografische Werke aus. Allerdings lagen Ende der 80er-Jahre des vorigen Jahrtausends nur wenige Veröffentlichungen von Erinnerungen einzelner ehemaliger Shanghailänder vor.<sup>10</sup> Zu den wichtigsten Autobiographien in der Shanghai Exil-Literatur zählen Hugo Burkhard's eindringliche Berichte über seine Erlebnisse im Konzentrationslager und – nach Wiedererhaltung seiner Freiheit – die Flucht nach Shanghai.<sup>11</sup>

Weiters sind, neben vielen hier nicht erwähnten Autobiografien, die Erinnerungen von Franziska Tausig, der Mutter des berühmten Burgtheater-Schauspielers Otto Tausig, und die

---

<sup>8</sup> Kranzler, David: *Japanese, Nazis and Jews: The Jewish Refugee Community of Shanghai, 1938-1945*. New York: Yeshiva University Press, 1976. Als „Nestor der Shanghai-Historiographie“ wird jener von Michael Philipp in seinem einleitenden Artikel der Zeitschrift *Zwischenwelt*, welche eigens dem Exil Shanghai zwei Ausgaben widmete, genannt (vgl. Philipp 2001: 17).

<sup>9</sup> Vgl. Armbrüster, Georg (Hg.) (2000): *Exil Shanghai. 1938-1947; jüdisches Leben in der Emigration*. Teetz: Hentrich & Hentrich.

Erstveröffentlichung von 14.800 Eintragungen der Ausländerliste der japanischen Fremdenpolizei auf CD-ROM.

<sup>10</sup> Die jüdischen Emigranten, welche in Shanghai ansässig waren, nennen sich Shanghailänder. Gründe, warum es nicht eher zur Veröffentlichung von Memoiren kam, sieht Michael Philipp darin begründet, dass „der Wunsch nach Verdrängung und Neubeginn oder die Inanspruchnahme durch die Existenzgründung“ dem Verfassen (nicht zu sprechen dem Publizieren) im Wege stand. Außerdem gilt „das Gefühl, im Vergleich mit den in die Konzentrationslager Verschleppten ‚nichts besonderes erlebt zu haben‘ als weitere hindernde Ursache“ (Philipp 2001: 69).

<sup>11</sup> Vgl. Burkhard, Hugo (1967): „Tanz' mal Jude! Von Dachau bis Shanghai. Nürnberg: Richard Reichenbach KG.

Aufzeichnungen des ehemaligen US-Finanzministers und heutigem Direktor des jüdischen Museums Berlin, Michael Blumenthal, zu erwähnen.<sup>12</sup>

So interessant die einzelnen Darstellungen der oben genannten Biografien sind, ist das Einbinden jener von einem subjektiven Ton bestimmten Memoiren in eine wissenschaftliche Arbeit nur bedingt möglich. Dennoch werden vereinzelt Anekdoten und Erinnerungen in die Arbeit integriert.

Im Bereich der Darstellenden Künste gibt es einige wichtige, wenn auch zahlenmäßig nicht bedeutend viele Werke über das Kulturleben der Exilanten in Shanghai: Michael Philipp widmet sich der Erforschung des Shanghaier Exil-Theaters. Besonders seine Beschäftigung mit den in Shanghai entstandenen Dramen *Fremde Erde* und *Die Masken fallen* ist hier zu erwähnen.<sup>13</sup> Obwohl das Theaterschaffen der Emigranten einen durchaus interessanten Punkt im Shanghaier Exil darstellt, würde eine Integration dieses Punktes den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen.

Bezüglich der Erforschung jüdischer Musik in China gibt es gemäß Knapp vier Experten: Xu Buzeng<sup>14</sup>, Pan Guang<sup>15</sup>, Tang Yating<sup>16</sup> und Hariett Rosenson<sup>17</sup> (vgl. Knapp 2000: 505f.)<sup>18</sup>. Xu Buzengs Forschung bezieht sich auf jüdische Musiker, welche in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf Tournee in China waren, und insbesondere auf jene Musiker, die sich daraufhin in Shanghai niederließen. Der Schwerpunkt seiner Arbeit stellt die Aktivitäten dieser jüdischen Musiker als Komponisten und Lehrer dar; insbesondere untersucht Xu die Einflussnahme der jüdischen Musiker auf die chinesische Musikgeschichte und deren Beeinflussung durch Elemente der chinesischen Musik (vgl. Knapp 2000: 506).

---

<sup>12</sup> Vgl. Tausig, Franziska (1987): *Shanghai-Passage. Flucht und Exil einer Wienerin*. Wien: Verl. für Gesellschaftskritik, oder in verkürzter Form: Tausig, Franziska (1961): „Erinnerungen an Shanghai“. In: *Die Gemeinde. Offizielles Organ der Israelitischen Kultusgemeinde Wien* 46 (1961), 4. Blumenthal, Michael W. (1999): *Die unsichtbare Mauer. Die dreihundertjährige Geschichte einer deutsch-jüdischen Familie*. München: Hanser.

<sup>13</sup> Vgl. Philipp, Michael (1996): „Nicht einmal einen Thespiskarren. Exiltheater in Shanghai 1939-1947. Hamburg: Schriftenreihe des P. Walter Jacob Archivs, Bd. 4.

<sup>14</sup> Shanghai Academy of Social Sciences (Knapp 2000: 505).

<sup>15</sup> Shanghai Academy of Social Sciences and Centre of Jewish Studies, Shanghai (Knapp 2000: 506).

<sup>16</sup> Shanghai Conservatory of Music (Knapp 2000: 506).

<sup>17</sup> Forschungstätigkeit in New York (Knapp 2000: 506).

<sup>18</sup> Dr. Alexander Knapp lehrt an der SOAS, University of London. Sein Fachgebiet ist jüdische Musik (<http://www.soas.ac.uk/staff/staffinfo.cfm?contactid=225> (Stand: Februar 2007)).

Tang Yating, dessen Forschungsgebiet sich, betreffend der vorher genannten Aspekte, mit dem von Xu Buzeng deckt, analysiert überdies die musikalisch-religiösen Traditionen der vier unterschiedlichen, in Shanghai ansässigen, jüdischen Gemeinschaften (vgl. Knapp 2000: 506). Weiters untersucht Tang die Funktion musikalischer Tätigkeit im Shanghaier Exil in Hinsicht auf die Perpetuierung kultureller Identität (vgl. Tang 2004: 101).

Pan Guangs und Hariett Rosensons Forschungen werden bei Knapps Erhebung des Forschungsstandes nicht erwähnt.

Die Forschungsarbeit Pan Guangs weist ein weites Spektrum auf. Ins Zentrum seiner Arbeit wird der Beitrag Chinas für das Überleben der jüdischen Emigranten gestellt: „ ‚Like‘, ‚Schindler‘, ‚Wallenberg‘ and ‚Sugihara‘, the name ‚Shanghai‘ has now become synonymous with ‚rescue‘ and ‚haven‘ in the annals of the Holocaust“ (Pan 2006: 5).

Und: „In history, no indigenous anti-Semitic activity has ever taken place in Shanghai, even in whole China“ (Pan 2000: 437).

Am 17. Oktober 2006 erhielt Prof. Pan den Austrian Holocaust Memorial Award.<sup>19</sup> Hariett Rosensons Arbeit auf diesem Gebiet ist mit der Forschung Xu Buzengs verbunden und wurde in Jonathan Goldsteins *Jews in China* publiziert.

Neben diesen, von Knapp erwähnten Forschern, konnte ich ferner noch zwei weitere wichtige Forscher eruieren, nämlich: Christian Utz<sup>20</sup> und Margaret Kartomi<sup>21</sup>.

Insbesondere Christian Utz' Untersuchung des jüdischen Musikschaflens im Shanghaier Exil stellt eine wertvolle Quelle für meine Arbeit dar. Utz' Schwerpunkt liegt bei der Erforschung des jüdischen Exilanten Wolfgang Fraenkels, welcher in den Jahren seines Shanghaier Exils (1939-1947) als Komponist, Lehrer und Musiker tätig war (vgl. Utz 2007).

Interessant ist Fraenkels Tätigkeit am Konservatorium in Shanghai und die durch ihn erfolgte Beeinflussung chinesischer Komponisten hinsichtlich Zwölftontechnik (vgl. Utz 2007).

Utz' Forschung wurde durch Xu Buzeng angeregt. Xu nahm 1992 an einer Konferenz über *Juden in China* am Institut für Ostasienforschung der Universität Harvard teil. Dafür verfasste

---

<sup>19</sup> Der Austrian Holocaust Memorial Award (AHMA) wurde 2006 durch das Austrian Holocaust Memorial Service gegründet (Quelle: <http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Pan-Guang>).

<sup>20</sup> Christian Utz ist Professor für Musiktheorie und Musikanalyse an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz ([http://www.christianutz.net/html/utz/biog/0cv\\_bioe.htm](http://www.christianutz.net/html/utz/biog/0cv_bioe.htm)).

<sup>21</sup> Margaret Kartomi ist Professorin an der „Arts Faculty“ der Monash Universität in Australien. Ihr Forschungsschwerpunkt ist Musiktheorie und Ethnomusik (<http://arts.monash.edu/music/kartomi/>).

er die Schrift „Jüdische Musiker und Shanghai“ – darin erwähnte er Wolfgang Fraenkel. Utz führte daraufhin im Archiv der bayrischen Nationalbibliothek, welches Archivmaterial von Fraenkel hat, seine Forschung durch. Xu Buzeng wiederum profitierte von dessen Arbeit und integrierte Utz' Forschungsergebnisse in seine Publikationen (vgl. Xu 2007: 87).

Prof. Margaret Kartomis Forschungszugang ist der musikethnologischen Forschung zuzuordnen. Da Musikethnologie neben weiteren Aspekten „Musik in ihrem kulturell-gesellschaftlichen Kontext“ erforscht und die kulturell-gesellschaftlichen Tendenzen in der jüdischen Emigration in Shanghai ein zentrales Thema meiner Arbeit sein wird, bietet Prof. Kartomis Forschung aufschlussreiche Einsichten für meine Arbeit.<sup>22</sup> So gibt sie etwa zu erwägen, dass die jüdischen Emigranten aus Zentraleuropa zu einem Teil in die Gesellschaft der zu entfliehenden Länder integriert waren (vgl. Kartomi/McCredie 2004: 3).

Die Feststellung werde ich als Basiselement für meine Überlegungen in die Arbeit einfließen lassen und dahingehend Fragen stellen, inwiefern dieser Fakt der hohen Assimilation Auswirkungen auf das jüdische Musik- und Kulturschaffen in Shanghai Einfluss nehmen konnte.

Das Thema Exil Shanghai wurde auch anhand verschiedener Ausstellungen aufgearbeitet:<sup>23</sup> 1994 fand in München die Ausstellung „Fluchtpunkt Shanghai“ im Jüdischen Museum München, von März bis Oktober 1994, statt. Eine Ausstellung, die die gezeigten Inhalte in einer Monographie publizierte, war *Leben im Wartesaal – Exil in Shanghai – 1938-1947*, welche im August des Jahres 1997 erfolgte und in Berlin stattfand.

In Wien wurde das Leben der Exilanten im Zeitraum zwischen Oktober und November 2006 im jüdischen Museum ausgestellt. Es wurden auch fünf Filme bzw. Dokumentationen über das Shanghaier Exil gedreht.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Definition: <http://musikethnologie.know-library.net/>.

<sup>23</sup> Die nachfolgende Liste erfüllt nicht den Anspruch sämtliche, jemals stattgefundenene, diesbezügliche Ausstellungen zu erfassen, sondern vielmehr einen kleinen Überblick zu geben. Weiters werden nur Ausstellungen aus dem deutschsprachigen Raum erwähnt.

<sup>24</sup> Escape to Shanghai, Escape to the Rising Sun, Another Time... Another Moses, Round Exes in the Middle Kingdom, A Place to Save Your Life: The Shanghai Jews, Zuflucht in Shanghai – The port of last resort, Exile Shanghai.

## 2. Shanghai als Exilort

[...] Als ich im Sommer des Jahres 1938 erklärte, daß wir nach Shanghai fahren würden, schallte ein großes Lachen durch den Raum: wir holten einen Atlas, um zu erkunden, wo China liegt, und ich erzählte meinen Mitschülern, was ich über die Mandschurei von meinen Eltern aufgeschnappt hatte. Ich war furchtbar stolz, daß wir weiter fuhren als alle anderen. (Erinnerungen des damals 10-jährigen Helmut Stern; *Zwischenwelt* 2001/1: 69)

Das Jahr 1938 brachte für österreichische Juden zwei wesentliche Einschnitte mit sich, welche dazu führten, dass deren Leben zur Gänze aus den Angeln gehoben wurde, und – so man noch entkommen konnte – Exil in anderen Ländern suchte. Einerseits war dies der Einmarsch von Hitlers Truppen am 13. März und der damit einhergehende Anschluss an Nazi-Deutschland und weiters die Kristallnacht vom 9. auf den 10. November desselben Jahres (vgl. Kranzler 2000: 402).

David Kranzler zufolge, wäre dieses plötzliche Vorgehen und Vergehen an österreichischen Juden als positiv anzusehen, da die Notwendigkeit der Emigration *umgehend* bewusst wurde. Er vergleicht hierbei die Situation der österreichischen Juden mit der der deutschen Juden und mutmaßt, dass die deutschen Juden durch einen langsam ansteigenden Terror sich der Gefahr nicht unmittelbar bewusst gewesen wären (vgl. Kranzler 2000: 402).

Die Situation der jüdischen Flüchtlinge, bezüglich deren Fluchtpläne aus dem deutschen Reich in eine der Naziideologie ferne Nation, war prekär: Bei einer, vom damaligen US-Präsidenten Roosevelt initiierten Konferenz, welche 1938 im französischen Badeort *Evian* stattfand und bei der eine neue internationale Flüchtlingsorganisation hätte gegründet werden sollen, „erklärte ein Abgeordneter nach dem anderen, daß sein Land seine Aufnahmekapazität nicht vergrößern könne“ (Löber 1997: 12).

Da die Möglichkeit, fliehen zu können, immer geringer wurde, musste man sich damit abfinden, in ein vergleichsweise exotisches Land wie Shanghai zu fliehen.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Die Emigration nach Amerika, die zwar sehr beliebt war, wurde ebenfalls erheblich erschwert. Einerseits wurde 1924 in Folge des *Johnson Immigration Act* eine Einwanderungsquote festgelegt, weiters musste man ein polizeiliches Führungszeugnis der letzten 5 Jahre vorzeigen – und was für viele die Einwanderung erheblich erschwerte: einen Kapitalnachweis erbringen (vgl. Löber 1997: 12f.). Solch einen, für die Einreise erfolgsversprechenden Kapitalnachweis konnte man nach 1937 schwerlich erbringen, da den jüdischen Flüchtlingen ab 1937 nicht erlaubt war, mehr als 10 Reichsmark auszuführen (vgl. Hochstadt/Lohfeld: 2006:3).

Als wichtiger Faktor der Emigration nach Shanghai ist die 5 Minister-Konferenz zu sehen, die am 6. Dezember 1938 in Tokio stattfand. Hierbei wurde beschlossen, 15.000 bis 16.000 europäischen Juden Einlass in den japanischen Sektor Shanghais zu gewähren (vgl. Kranzler 2000: 403).

Die Hintergründe bzw. Motivation solch eines, durch die Japaner erfolgten, pro-jüdischen Erlasses, die der Kollaboration mit Hitler entgegenlief, sind am besten durch die Worte eines japanischen Diplomaten zu verstehen:

Unsere diplomatischen Verbindungen mit Deutschland und Italien erfordern, dass wir uns der jüdischen Menschen nicht annehmen. Wir sollten sie aufgrund unserer erklärten Politik der Rassengleichheit aber nicht wie unsere Verbündeten ablehnen, vor allem angesichts unseres Bedarfs an ausländischem Kapital und unserem Wunsch Amerika nicht zu befremden. (Aus der Dialogliste für den Film *Zuflucht Shanghai* (zitiert nach Hochstadt/Lohfeld 2006: 8)

18.000 europäische Juden konnten in das entfernte Shanghai emigrieren.<sup>26</sup> Diese hohe Zahl ist darauf zurückzuführen, dass für die Einreise nach Shanghai weder ein Visum noch andere Papiere nachzuweisen waren (vgl. Kranzler 2000: 401f.). Des Weiteren musste man auch keine Angaben über etwaiges Vermögen nachweisen, oder einer bestimmten Berufsgruppe angehören (vgl. Hochstadt/Lohfeld 2006: 8).

An den obigen Ausführungen kann man die tatsächliche Machtlosigkeit der chinesischen Regierung zu jener Zeit feststellen. Es wurde zwar versucht, Maßnahmen bezüglich der nach Shanghai fliehenden Juden zu treffen, allerdings kam es nicht zu einer entsprechenden Umsetzung.

So kam es etwa, aufgrund der immer bedrängender werdenden Flüchtlingslage, zum Vorschlag eines jüdischen Geschäftsmannes, 100.000 Flüchtlinge in Chinas südwestlicher Provinz Yunnan anzusiedeln. Sun Fo, der Sohn Sun Yatsens, welcher sich für die Errichtung

---

<sup>26</sup> Gemäß Ristaino wären die Zahlen betreffend der Emigration in Shanghai aus zwei Gründen unzuverlässig: 1. Die jüdischen Flüchtlinge wurden bei ihrer Ankunft in Shanghai zwar gezählt, da aber manche die Stadt wieder verließen, sind die Angaben nur bedingt korrekt. Weiters gab es unter jenen Flüchtlingen, die die Stadt verließen, etliche, die wieder nach Shanghai zurückkehrten (Eine genaue Angabe, wohin die Flüchtlinge gingen, wird hier nicht gegeben). 2. Manche Emigranten entzogen sich, aus verschiedensten Gründen, einer Registrierung und blieben im Untergrund (vgl. Ristaino 2001: 5). Als Beleg der divergierenden Angaben: Embacher spricht von insgesamt 25.000 jüdischen Flüchtlingen, die in Shanghai überleben konnten (vgl. Embacher 2006: 227). Löber gibt eine Zahl von 18.000-20.000 an (vgl. Löber 1997: 17). Gemäß Philipps Angaben waren es 20.000 Flüchtlinge (vgl. Philipp 2001: 17).

eines Heimatlandes der jüdischen Diaspora in Palästina aussprach, unterstützte jenen Gedanken. Allerdings kam es nicht zur Umsetzung, da man seitens der chinesischen Regierung einerseits befürchtete den bürokratischen Aufwand nicht meistern und andererseits die chinesische territoriale Unabhängigkeit aufrechterhalten zu können (vgl. Ristaino 2001: 117f.).

Although it decided to reject the proposal, the government did approve official assistance in the form of easing the entry of Jewish refugees into the country, offering guarantees against racial or religious discrimination, and providing the Jewish refugees with help in finding employment. Chongqing's lack of authority and influence in Shanghai, however, where the Chinese sectors of the city operated under a Japanese collaborationist government, made these liberal concessions in effect quite meaningless there (Ristaino 2001: 117, 118).

Ab 1936 wiesen auch jüdische Hilfsvereine auf die Ausreisemöglichkeit nach Shanghai hin und boten hierfür Informationen und Hilfestellung bei der Vorbereitung an (vgl. Hochstadt/Lohfeld 2006: 8). Aufgrund der daraus resultierenden erhöhten Nachfrage nach Schiffspassagen nach Shanghai, kam es auch seitens der internationalen Schifffahrtslinien zu einer erhöhten Frequenz bei den Überfahrten.

Ein Großteil der Flüchtlinge reiste mit dem Zug nach Italien, um dann mit Schiffen der italienischen Lloyd-Triestino Linie *Conte Rosso* und *Conte Verde* von Triest nach Shanghai zu gelangen. Die Dauer dieser Reise belief sich auf drei bis vier Wochen (vgl. Löber 1997: 14).<sup>27</sup> Aufgrund des Kriegseintrittes Italiens, am 10. Juni 1940, und dem damit einhergehenden Bündnis mit dem Deutschen Reich, konnte man forthin nicht mehr über den Seeweg nach China gelangen – somit gab es nur noch die Möglichkeit, über den Landweg zu fliehen (vgl. Löber 1997: 15).

## 2.1. Flucht nach Shanghai

### 2.1.1. Die Situation in Shanghai

Was hatten die Emigranten nun zu erwarten, bzw. was erwarteten die Emigranten von jener Stadt, deren unterschiedliche Facetten für viele außerhalb ihres Vorstellungsvermögens lag?

---

<sup>27</sup> Die Dauer der Schiffspassage nach Shanghai ist darauf zu beziehen, ob man durch den Suez-Kanal fuhr oder den Umweg über das Kap der guten Hoffnung nehmen musste. Der Umweg musste deswegen angetreten werden, weil das Deutsche Reich die Kosten für die Suez-Kanalgebühren nicht übernehmen wollte (Löber 1997: 41, Fn. 12).

Der Stadt eilte der Ruf „Finanzmetropole, Armenhaus und Sündenbabel“ (Freyeisen 2000: 22) zu sein voraus – inwiefern stimmte diese Vorstellung von Shanghai mit der realen Welt der Flüchtlinge überein?

Hinter all den vordergründigen Klischees, die man mit Shanghai in Verbindung brachte (oder auch heute noch in Verbindung bringt), stand ein weit komplexeres Bild unterschiedlicher politischer, sozialer und kultureller Entwicklungen, das sehr von Verlusten, seitens Chinas, getragen war.

Diese Entwicklungen nahmen ihren Ausgang in den Veränderungen, die die Opiumkriege für China einher brachten. Insbesondere waren dies die so genannten ungleichen Verträge, die nach den Opiumkriegen abgeschlossen wurden:

Im Jahr 1842, welches das Ende des ersten Opiumkrieges mit Großbritannien markierte, wurde der so genannte Vertrag von Nanjing verhandelt, in dem China unter anderem dazu gezwungen wurde, einige Hafenstädte für den ausländischen Handel zu öffnen.<sup>28</sup> 1843 kam es zu einem Folgevertrag, der britischen Staatsangehörigen, nebst anderen Rechten, Exterritorialrechte einräumte.

In Folge dieser Entwicklungen kam es zur Errichtung der ersten Konzessionen in Shanghai (vgl. Gernet 1997: 452f.). Auch andere Nationen wie Amerika oder Frankreich konnten sich, durch so genannte „ungleiche Verträge“ mit China, Einfluss und Territorien in Shanghai aneignen.

1863 wurde die britische und amerikanische Konzession, zu der sukzessive weitere westliche Mächte dazukamen, zusammengeführt. Diese Konzession wurde fortan als Internationale Niederlassung benannt. Weiters gab es einen chinesischen Stadtteil, der unter chinesischer Gesetzgebung stand (vgl. Ristaino 2001: 7). Hochstadt und Lohfeld zufolge war, „obwohl nach wie vor der Großteil der Bevölkerung aus Chinesen bestand, [...] der Einfluss der chinesischen Regierung in Shanghai vollkommen belanglos geworden“ (Hochstadt/Lohfeld: 2006: 13).

Auf die für diese Arbeit relevanten kulturellen Veränderungen, die aufgrund der internationalen Präsenz in Shanghai vonstatten gingen, wird an anderer Stelle eingegangen.

---

<sup>28</sup> Diese Häfen waren: Amoy, Shanghai, Ningbo und Kanton (vgl. Gernet 1997: 453).

Einen weiteren wichtigen Einschnitt für China, und Shanghai im Speziellen, stellte der Konflikt mit Japan dar. Im Verlauf sino-japanischer Auseinandersetzungen in den 30er-Jahren des vorigen Jahrhunderts, die in Folge zum 2. sino-japanischen Krieg führten, kam es im Januar 1932 zu Kämpfen, die bis in die französische Konzession und die Internationale Niederlassung hineinreichten und im Mai schließlich durch einen Waffenstillstand zu einem Ende kamen (vgl. Ristaino 2001: 54).

Weiters kam es im August 1937 nach dem Vorfall an der Marco Polo Brücke (七七事变, *qiqishibian*) im Westen Beijings zur Schlacht um Shanghai. Nach drei Monaten schwerer Kämpfe, bei denen unzählige Chinesen getötet wurden, fielen Teile der Stadt, welche vormals unter chinesischer Kontrolle waren, an die Japaner (vgl. Ristaino 2001: 76f.).

Der Stadtteil *Hongkou*,<sup>29</sup> in dem der Großteil der jüdischen Flüchtlinge Unterkunft fand, war schließlich auch jener, welcher am meisten nach den oben genannten Angriffen zerstört war. Zudem kam noch, dass eine große Zahl an chinesischen Flüchtlingen, die aufgrund der kriegerischen Konflikte auf der Flucht waren, in Shanghai Zuflucht suchte. Es kam zu einer massiven Obdachlosigkeit, und

im Straßenbild etablierte sich die Anwesenheit von Toten, vor allem von toten Kindern, die gerade im Winter zahlreich starben. Die hygienischen Verhältnisse waren entsprechend miserabel (Hochstadt/Lohfeld 2006: 13).<sup>30</sup>

Diese Vorbedingungen waren dem Großteil der Flüchtlinge nicht bekannt, wodurch die Befremdung umso intensiver gewesen sein dürfte, als jene schließlich in Shanghai ankamen.

## 2.1.2. Die Anfangsphase im Exil

Grünbergers Ausführungen zufolge bot die Schifffahrt nach Shanghai (so man mit dem Schiff reiste) die Möglichkeit, sich – insbesondere nach traumatischen Geschehnissen wie der Kristallnacht – wieder innerer Balance anzunähern: gute Unterbringung und Küche, freundliche Behandlung, vielfältige und neuartige Eindrücke und das Bewusstsein, aus dem „Dritten Reich“ entkommen zu sein (vgl. Grünberger 1948: 19f.).

---

<sup>29</sup> Im weiteren Verlauf der Arbeit auf *Hongkew* (engl.) genannt.

<sup>30</sup> Es gab 154 Camps in Shanghai, in denen 90.484 Opfer geborgen werden konnten. 30.000 weitere mussten auf der Straße um ihr Überleben kämpfen (Ristaino 2001: 107).

Die Flüchtlinge reisten *first class* auf Luxusschiffen, da nur teure Tickets erhältlich waren (vgl. Kranzler 1976: 87). Dies stand der Situation, mit der die Flüchtlinge in Shanghai bei ihrer Ankunft konfrontiert wurden, diametral entgegen:

Ein kurzer Blick auf den Prachtboulevard mit Namen Bund bot einen Blick auf das moderne Shanghai, doch bald realisierten sich die Neuangekommenen, daß dies nicht für sie galt. Bald brachte sie das Lastauto durch dunkle und überbevölkerte Straßen an Ruinen und Müllhaufen vorbei zu einem Barackenlager (Grünberger 1948: 20).

Auch Vorstellungen, die man sich in der alten Heimat von der Fluchtdestination gemacht hatte, beziehungsweise aufgrund einzelner Informationen über das China jener Zeit zu einem Bild verwoben hatte, konnten nur enttäuscht werden.

Familie Eisfelder etwa, die von Berlin nach Shanghai emigrierte, hatte beim jüdischen Hilfsverein in Berlin nur etwas über die klimatischen Verhältnisse in Shanghai erfahren und reagierte betreffend der divergierenden Eindrücke entsprechend überrascht:

Sie erwarteten sich Häuser mit geschwungenen Dächern, Bambus und Lehmhütten und waren sehr erstaunt, als vor ihnen eine 'Miniaturversion von Manhattan' mit Wolkenkratzern, höher als sie jemals in Europa gesehen hatten, auftauchte (Embacher/Reiter 2001: 40).

Der Glanz der ausländischen Niederlassungen, der in der Architektur des Bundes seinen Höhepunkt fand, konnte von den meisten Emigranten allerdings nur von Weitem betrachtet werden. Die Enttäuschung über die dürftigen Unterkünfte, auf die noch genauer eingegangen wird, war bei vielen sehr groß und ließ eine möglicherweise bei der Anreise aufgekommene Euphorie dementsprechend schnell wieder sinken.<sup>31</sup> In der nachfolgenden Schilderung beschreibt ein Emigrant die Ankunft und erste Konfrontation mit den Unterkünften:

At last after a long drive through all this human misery and sorrow, we arrived at the Immigrants Home... We climbed a steep staircase and came into a long corridor, sad and gray, like something out of a bad dream. It looked as if the corridor would never end. Then we came into a bare room, and were taken into the bedrooms. Women and children went one way and men the other. There were no beds, or at least not what we usually call a bed. Only a sort of wooden frame with a piece of linen of doubtful cleanliness stretched over it. We had to sleep on those. These so-called beds stand so close together that you have to climb into this cot through the only free place, at the foot. Unnecessary to mention is the doubtful pleasures of such close proximity to one's roommates, who are not what you would like to

---

<sup>31</sup> Einige wenige Emigranten konnten durch Zuwendungen Bekannter oder Verwandter aus dem Ausland in die Niederlassungen ziehen.

be . . . There is no chair or stool in the whole dormitory. No table, not even a nail in the wall to hang your clothes on, not even a little shelf at the head of your cot where it touches the wall is there; just a row of cots on one side, close to each other and another row just like it, on the other side of the bare, long room; . . . no sheets, no pillows, just a grey flannel blanket, which looks as if it had served several generations. It is impossible to unpack even the barest of necessities (Raymist 1939 zitiert nach Kranzler 1976: 133).<sup>32</sup>

Die Lage in Shanghai, ob der oben geschilderten, war denkbar angespannt, und die jüdische Flüchtlingsgemeinde war, verglichen mit den Lebensstandards ihrer jeweiligen Herkunftsländer, bisher nicht vorstellbaren Situationen ausgesetzt. Neben der eben beschriebenen Wohnsituation, hygienischen Missständen und knapper Nahrung waren es auch die klimatischen Unterschiede im subtropischen Shanghai, welche für viele eine an die Grenzen ihrer Gesundheit und Belastbarkeit gehenden Erfahrung darstellte.

Im Sommer war man Temperaturen bis zu 43 Grad Celsius bei gleichzeitig sehr hoher Luftfeuchtigkeit ausgesetzt. Im Winter hatte es mitunter Minusgrade und bisweilen auch Schneefall (vgl. Löber 1997: 18).

In dieser schwierigen Situation war es für die Flüchtlinge eine große Hilfe, dass vor ihrer Ankunft bestehende jüdische Gemeinden und deren Hilfsorganisationen sowie einzelne vermögende jüdische Personen vor Ort Hilfe leisteten.<sup>33</sup> Sir Victor Sassoon, ein reicher, in Shanghai ansässiger, sefardischer Jude, stiftete dem *Committee for the Assistance of European Jewish Refugees in Shanghai* (dieses Komitee wurde mit CFA abgekürzt) das *Embankment Building*. Dieses diente als erste Anlaufstelle für die Emigranten, wo organisatorische und administrative Aufgaben bewältigt wurden (Löber 1997: 23).<sup>34</sup>

### 2.1.3. Jüdische Gemeinden in Shanghai

In Shanghai gab es vier unterschiedliche jüdische Gemeinden, die in ihren Gewohnheiten und Traditionen nicht kongruent waren, aber in unterschiedlichen Verbindungen – besonders kulturellen Organisationen – zusammenfanden.

---

<sup>32</sup> Kranzler hat dieses Zitat von Raymist übernommen, es wurde keine Seitenangabe angegeben.

<sup>33</sup> Es gab zahlreiche Hilfsorganisationen wie „Den Hilfsfond“, welcher 1934 von deutschen Flüchtlingen gegründet wurde (vgl. Kranzler 1976: 92).

<sup>34</sup> Es wurden Beratungen in Fracht- und Gepäckangelegenheiten, Berufsberatungen und Arbeitsvermittlung durchgeführt. Es gab Sprachkurse für Englisch Sprechende, man wurde bei Fragen bezüglich der Umschulung für Kinder und Visa-Angelegenheiten beraten. Weiters wurde dort ein Zentralregister der Emigranten angelegt (vgl. Löber 1997: 23).

Die erste jüdische Gemeinde, die in Shanghai ansässig wurde, war die der orientalischen Juden. Eine der berühmtesten Familien in dieser *Community* waren die Sassoons:

Die Familie Sassoon stammte aus Bagdad und gehörte dem Zweig der *Baghdadi*, orientalischer Juden an. Sie selbst bezeichneten sich allerdings als *Sephardim*. Sie kamen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Teil der Baghdadischen Handelsdiaspora nach Shanghai, welche von London bis nach Shanghai reichte (vgl. Ristaino 2001: 21).<sup>35</sup>

Sassoon und andere baghdadische Juden bildeten die erste jüdische Gemeinde in Shanghai. Sie waren eine äußerst finanzkräftige Gemeinde, welche unter anderem im Opium- und Seidenhandel große Vermögen akkumulieren konnten (vgl. Tang 2007: 37). Zahlenmäßig hingegen zählten sie – selbst in der Blüte ihrer Jahre in Shanghai – nur 700 Personen (vgl. Tang 2007: 38).

Die zweite jüdische Gemeinde bildeten jüdische Russen. Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts gab es eine Gruppe aschkenasischer Juden, die sich in Shanghai niedergelassen hatte. Zu jener kamen nach der Oktoberrevolution die so genannten Weiss-Russen zu der Gemeinde hinzu, die vor den Bolschewiken flohen (Tang 2007: 53).

Im Januar 1933 stellte die russische *Community* die zweitgrößte ausländische Gruppe, mit insgesamt 15.768 Menschen, nach den Japanern dar (vgl. Ristaino 2001: 72). Durch die bereits seit einigen Jahren aus unterschiedlichen Gründen in Shanghai verweilenden, unterschiedlichen jüdischen Gemeinden gab es auch eine dementsprechende Infrastruktur, die den Neuankömmlingen Hilfe bieten konnte.<sup>36</sup>

Dennoch gab es Schwierigkeiten in der Koordination der einzelnen Hilfsgruppen und Organisationen. So kam es zu einem am 19. Oktober 1938, durch die Familie Kadoorie (ebenfalls sehr vermögende, sefardische Juden) zu einem organisierten Treffen, bei dem die Koordination unterschiedlicher Hilfsorganisationen herbeigeführt werden sollte: „This concerted effort was one of the first of the few communal endeavors attempted by the Sephardi and Russian-Jewish communities“ (Kranzler 1976: 93).

---

<sup>35</sup> Ristaino weist auf die Debatte hin, ob jene Gruppe nicht eher als Orientalische oder Baghdadi Juden denn als Sephardim einzuordnen sei. Ristaino macht hier weiters auf die Publikation Meyers „Sephardim Jewish Community of Shanghai“ aufmerksam, in der diese Debatte ausführlicher ausgeführt wird (Ristaino 2001: FN 289).

<sup>36</sup> Insbesondere betraf dies die musikalischen Einrichtungen und Organisationen, durch deren geleistete „Vorarbeit“ war es den jüdischen Flüchtlingen möglich, sich darin einzugliedern, danach zu orientieren, bzw. nach deren Vorbild eigene Organisationen aufzubauen (siehe Kapitel 3.2.).

Zurückzuführen sind die seltene Zusammenarbeit als auch eventuelle Schwierigkeiten in der Koordination gemeinsamer Veranstaltungen auf die eklatanten Unterschiede in der gesellschaftlichen Stellung dieser beiden jüdischen Gemeinden. Während die sefardisch-baghdadischen Juden zur obersten Schicht in der Gesellschaft Shanghais gehörten, so repräsentierten die russischen Juden „so ziemlich die unterste Schicht von Ausländern in Shanghai – die Männer waren meist als Chauffeure, Nachtwächter und ähnliches mehr beschäftigt“ (Weiss 1995: 39).

Auch die mitteleuropäische Flüchtlingsgemeinde, welche die dritte jüdische Gemeinde in Shanghai bildete, gehörte aufgrund ihrer durch die Erlassung der Reichsfluchtsteuer erfolgte Verarmung, zur finanziell schwachen Ausländerschicht in Shanghai.<sup>37</sup>

Die dritte Gruppe innerhalb der vier jüdischen Gemeinden in Shanghai stellten die mitteleuropäischen Flüchtlinge dar, die im Zentrum dieser Arbeit stehen.

Eine weitere Gruppe jüdischer Flüchtlinge waren polnische Juden, die die vierte jüdische Gemeinschaft in Shanghai bildeten. Diese Gruppierung war fest in ihrer jüdischen Tradition verankert und bildete den letzten Influx jüdischer Flüchtlinge in Shanghai. Ihr Interesse für säkulare Aktivitäten war nicht sehr ausgeprägt, und sie hielten sich von den mitteleuropäischen Juden fern (vgl. Tang 2004: 106).

Diese 1941 über Japans *Shenhu* (神戸) nach Shanghai geflüchtete Gruppe von ungefähr 1.000 polnischen und litauischen Juden hatte sogar eine eigene Talmud-Schule (*Mir Yeshiva*) von 400 Personen, die sich gänzlich von weltlichen Angelegenheiten – auch in Shanghai – zurückzogen (vgl. Tang 2007: 61). Diese Gruppe nahm auch nicht an den religiösen Veranstaltungen der zentraleuropäischen Juden in Shanghai teil, sondern suchten die Synagogen der russischen Gemeinde in Shanghai auf, wodurch deren orthodoxe Ausrichtung verstärkt wurde (vgl. Tang 2007: 61).

Die polnisch-jüdischen Flüchtlinge waren demnach, schon aufgrund ihrer Talmud-Schule, die in sich geschlossenste Gruppe jüdischer Gemeinden in Shanghai. Sie hatten sogar eine eigene Hilfsorganisation, die unter anderem jiddische Theaterstücke förderte, und somit – trotz oder

---

<sup>37</sup> Bereits 1931 wurde durch das nationalsozialistische Deutschland die so genannte Reichsfluchtsteuer eingehoben. Die Vertriebenen mussten bei ihrer Ausreise ein Viertel ihres Vermögens an den Fiskus abgeben.

vielleicht gerade wegen ihrer Abgeschlossenheit – große Verdienste für die jüdische Kultur in Shanghai erbrachten (vgl. Tang 2007: 61).<sup>38</sup>

Was das religiöse Leben dieser unterschiedlichen Gruppen betrifft, so kann man sagen, dass dieses ebenso wie die kulturellen Aktivitäten der verschiedenen Gemeinden unterschiedlich ausgeprägt war. Die zentraleuropäische Gemeinde, auf die der Fokus in dieser Arbeit gelegt werden soll, besuchte einerseits die Synagoge der sefardisch-baghdadischen Gemeinde (Beth Aharon, Ohel Rachel Synagoge), als auch die der russisch-jüdischen Gemeinschaft (Ohel Moishe Synagoge).

Bald allerdings verlangten die zentraleuropäischen jüdischen Flüchtlinge, die mit sich die Praktiken des Reform-Judentums aus dem 19. Jahrhundert brachten, welche wesentlich liberaler als die der anderen jüdischen Gemeinden in Shanghai waren, nach eigenen Örtlichkeiten, um ihrem Glauben gebühlich nachkommen zu können. Eine Alternative zu den erwähnten Synagogen fand die mitteleuropäische Gemeinde zunächst im *Broadway Theater* des Stadtteiles *Hongkou* (vgl. Tang 2004: 106).<sup>39</sup>

Neben den religiösen Unterschieden der jeweiligen Gemeinden gab es auch Differenzen bezüglich ihrer finanziellen Situation. Wie oben bereits erwähnt wurde, bildete die sefardisch-baghdadische Gemeinde eine der reichsten und angesehensten ausländischen Gemeinden in Shanghai, während russische Juden als ärmste Ausländer galten. Im nächsten Abschnitt wird die finanzielle Situation der zentraleuropäischen Flüchtlinge geschildert.

#### 2.1.4. Die finanzielle Situation der Flüchtlinge in Shanghai

Obwohl der Großteil der mitteleuropäischen Juden mittellos war, gab es Flüchtlinge die über Geld verfügten. Kranzlers sozioökonomischer Untersuchung des Shanghaier Exils zufolge ist die Gemeinschaft in drei sozioökonomische Schichten aufzuteilen: Die erste Gruppe, die ungefähr 9.000 Menschen zählte, wird von jenen gebildet, welche von Zuweisungen

---

<sup>38</sup> Jiddische Theaterstücke, die nach der Ankunft der polnischen Flüchtlinge nach 1941 aufgeführt wurden, waren etwa: Gordons „*Mirele Efros*“, „*Das Glick fun Morgen*“, und das von Sholom Aleichem adaptierte „*Tevye der Milchiger*“. Um die eigene Kultur aufrechtzuerhalten war man äußerst kreativ, so wurden etwa Theaterskripten aus der Erinnerung heraus aufgeschrieben (vgl. Kranzler 1976: 370f.).

<sup>39</sup> Im Oktober 1941 wurde die erste Synagoge der mitteleuropäischen Diaspora in der *Maikelike*-Straße (*Maikelike Lu* / 麦克利克路 – die heutige *Lintonglu* / 临潼路) errichtet (vgl. Tang 2007: 63).

vermögender Verwandter lebten oder erfolgreiche Geschäfte in Shanghai führten. Deren Einkommen lag zwischen 200 und 500 Shanghai Dollar.

Zu der zweiten Schicht können etwa 5.000 bis 6.000 Juden gezählt werden, die finanziell in der Lage waren, eine Wohnmöglichkeit zu mieten. Jene waren allerdings von den Lebensmittelzuweisungen der öffentlichen Küchen, welche durch die Hilfsfonds organisiert wurden, abhängig.<sup>40</sup>

Zur untersten Schicht konnten ca. 2.500 Personen, zumeist Intellektuelle, gezählt werden, die in Shanghai keine entsprechende Arbeitsstelle fanden. Jene waren in einem der 5 Heime untergebracht, die Kranzler als „soziales Netz“ bezeichnet, da man jederzeit, je nach finanzieller Lage, ein- und ausziehen konnte (vgl. Kranzler 2001: 28f.).

### 2.1.5. Begegnungen zwischen Chinesen und jüdischen Flüchtlingen

Wie oben bereits erläutert, lebte ein Großteil der Flüchtlinge im Stadtteil *Hongkou*, der mit den internationalen Niederlassungen nichts gemein hatte, da hier bis zur Ankunft der jüdischen Flüchtlinge, kaum Ausländer gelebt hatten.

Für die Shanghaier bzw. Chinesen anderer Regionen Chinas, die aufgrund der Unruhen im Landesinneren in die Stadt geflüchtet waren und nun in diesem Stadtteil lebten, war es ein neues Erlebnis, mit mittellosen „Westlern“ konfrontiert zu werden (vgl. Rao 2003: 28). Bisher war man ja nur gewohnt, aus der Ferne Blicke auf die reichen Amerikaner, Engländer oder andere Westler der internationalen Konzessionen werfen zu können.

Es dauerte nicht lange, und man hatte innerhalb der chinesischen *Community* Schlagwörter, wie man die Flüchtlinge – zumindest sprachlich – einordnen konnte: Im Shanghaier Dialekt nennt man mittellose Menschen „瘪三“ (*bie san*), den jüdischen Emigranten wurde daher der Ausdruck „犹太瘪三“ (*youtai biesan*) angehaftet (vgl. Rao 2003: 28).<sup>41</sup>

Rao Lihua schildert, dass zu jener Zeit, als die jüdischen Flüchtlinge nach Shanghai kamen, die ausländischen Konzessionen in ihrem einst sehr hohen Status allerdings auch bereits

---

<sup>40</sup> Es wurden allein 1939 4.000.000 Essen an 8.000 Flüchtlinge verteilt (vgl. Kranzler 1976: 133).

<sup>41</sup> Jüdische Mittellose.

gesunken waren.<sup>42</sup> Chinesischer Boden sollte zurück gewonnen werden. Bewegungen, die dazu führen sollten, Besetzer als auch Kolonialmächte aus dem Land zu bekommen, konnten sich langsam durchsetzen. Stimmen wie „Shanghai ist das Shanghai der Chinesen!“ und „Holt die Konzessionen wieder zurück!“ waren Slogans, die zu jener Zeit Verbreitung fanden (vgl. Rao 2003: 28).<sup>43</sup>

Jewish residents in Hongkou faced hostile protests from Chinese who wanted them to vacate the refugee properties and return them to Chinese desperate for housing. One resentful Chinese observer described the Hongkou Jews as “idlers in ironed trousers,” who lacked resources, dealt mainly in secondhand goods, and had never bothered to learn either Chinese or Japanese (Ristaino 2001: 252).<sup>44</sup>

Trotz der angespannten politischen Entwicklungen gab es durchaus positive Momente im Zusammenleben zwischen Chinesen und Juden. So ließen jüdische Flüchtlinge nicht nur den "Ihrigen" medizinische Hilfe und Betreuung zukommen, sondern boten diese auch den Chinesen an. Dies trug „dazu bei, daß aus der anfänglichen reservierten bis teilweise ablehnenden Haltung vieler Chinesen geradezu freundschaftliche Beziehungen wurden“ (Löber 1997: 38).

Auch sah man seitens der Chinesen die Möglichkeit mit den jüdischen Flüchtlingen Geschäfte machen zu können. Manche chinesische Anbieter von Dienstleistungen schafften sich hierfür einige Brocken Deutsch an, liefen so durch die Straßen und boten ihre Dienste mit den Worten: „Kaputie ganz machen“ an (vgl. Lu 1999: 210).

So wenig Aufzeichnungen es auch gibt, die ein objektives Licht auf die Beziehungen zwischen Chinesen und jüdischen Flüchtlingen werfen bzw. wie man die Kultur der mitteleuropäischen, jüdischen Gemeinde aufnahm, so kann man sich doch anhand der Aussagen einzelner Zeitzeugen ein Bild machen.

Anhand eines Auszuges aus einem Interview, das Petra Löber mit San May Sun führte, welcher von 1933-1945 für eine deutschsprachige Zeitung arbeitete, kann man dessen Bezug

---

<sup>42</sup> Dies ist auf die Besetzung Shanghais durch Japan und Bewegungen in China, die sich gegen das Regime der Qing-Dynastie richteten, zurückzuführen (vgl. Rao 2003: 28).

<sup>43</sup> Die Übersetzung wurde von der Autorin dieser Arbeit vorgenommen.

<sup>44</sup> Diese Aussage ist einem Brief des jüdischen Flüchtlings Bertold Glanz, den er am 15. Dezember 1945 verfasste, entnommen (Ristaino 2001: 252, 331).

zur westlichen Kultur, wie sie von den mitteleuropäischen Flüchtlingen gelebt wurde, erfahren:

**Wie waren die Cafés?**

Sehr schön, wenn ich Geld hatte, ging ich gerne in Jüdische Cafés und konnte da Musik hören. Musik ist mein Hobby, besonders die 9. Symphonie von Beethoven und Wiener Walzer. Die konnte man da hören. Es waren ja nicht nur Juden aus Deutschland da, sondern auch viele aus Österreich.

**Woran konnte man das merken?**

Die sprachen doch ganz anders! Die sagten nicht „China“, „Chinese“, „Chinesin“, sondern „Kina“, „Kinese“, „Kinesin“ und so, verstehen Sie, die sprachen das „CH“ wie ein „K“. Außerdem sagten sie immer „Grüß Gott“. Das sagten die Berliner nicht. Und ich ging ganz besonders gern in Wiener Restaurants, Wiener Schnitzel essen – das schmeckt wunderbar! In den Wiener Cafés gab es auch guten Kuchen und – wie gesagt – Musik. Es gab ein Café, wo man Klavier und Geige hören konnte, aber dort war es sehr teuer. Da habe ich immer nur einen kleinen Café getrunken, aus Mokka. Billiger war es in dem Café im Freien, da konnte man auf einer Dachterrasse sitzen, da war ich öfter.

**Habe Sie auch gesehen, dass die Flüchtlinge Theater gespielt haben, waren Sie einmal in einer Vorstellung?**

Ja, ich war im Theater in Hongkew. In Komödien, in einer deutschsprachigen Vorstellung. Ich wollte ja besser Deutsch lernen, deshalb ging ich ins Theater. Aber ich verstand kaum etwas, sie sprachen zu schnell. (Löber 1997: 67f.)

Wie man dem obigen Interview entnehmen kann, war es also selbst für Chinesen, die die westliche Kultur als ein positives Element wahrnahmen, das sie zu konsumieren bereit waren, kein Leichtes, diese zu konsumieren. Zum einen war da, wie auch im Interview erwähnt wird, die finanzielle Hürde, zum anderen war es die sprachliche Hürde.

Obwohl San May Sun sogar über ein bereits derart fortgeschrittenes Wissen der deutschen Sprache verfügte, dass er gar Unterschiede der verschiedenen Dialekte differenzieren konnte, so war es ihm nicht möglich, einem Theaterabend, betreffend seines genauen Inhaltes, zu folgen.

Wenn man nun bedenkt, dass es einerseits sehr wenig Chinesen gab, die sich solch einen Caféhaus-Besuch, geschweige denn das Eintrittsgeld für Konzertabende leisten konnten, und es andererseits noch sehr viel weniger Chinesen gab, die Deutsch verstanden, so kann man nachvollziehen, dass chinesische Besucher von Veranstaltungen mitteleuropäischer Juden in Shanghai äußerst selektiert waren.

Insofern ist anzunehmen, dass die reichhaltige Kulturproduktion der mitteleuropäischen Gemeinde, die, Kranzler zufolge, der einer zehnmal so großen Gemeinde entsprach (vgl.

Kranzler 1976: 364), für den Großteil der Chinesen ein kulturell-exotisches Element darstellte, zu dem sie keinen Zugang fanden oder auch finden wollten.

Dies lässt sich allerdings nicht nur auf die kulturellen Veranstaltungen der jüdischen Flüchtlinge beschränken, sondern auf die kulturellen Events der in Shanghai anwesenden ausländischen Niederlassungen im Allgemeinen.

Welche Entwicklungen des Musiklebens es in Shanghai gab, das in dem Zeitraum bevor die mitteleuropäischen Juden dorthin kamen, Kranzler zufolge, nicht dem Status als eines der größten Handelszentren der Welt entsprach (vgl. Kranzler 1976: 373), wird im nächsten Abschnitt untersucht.

## 2.2. Zur Entwicklung der Musik in Shanghai

### 2.2.1. Westliche Musik in Shanghai

Nach der erzwungenen Öffnung Chinas, nach den Opiumkriegen und der Gründung internationaler Konzessionen in den großen Hafenstädten wurden vermehrt westliche materielle und immaterielle Güter eingeführt. Im Zuge dieser Entwicklungen kam es auch zur Verbreitung westlicher Kultur. Vor allem waren es Missionare, die nun leichter nach China einreisen konnten und Klaviere mit sich brachten. Nebst den westlichen Musikinstrumenten führten sie auch westliche Musik-Techniken in China ein (vgl. Kraus 1989: 4).<sup>45</sup> An Schulen, die von Missionaren geleitet wurden, gab es, bevor es jedwede Musik-Institute in China gab, professionellen Unterricht in westlicher Musik (vgl. Schimmelpenninck/Kouwenhoven 1993: 59, Fn. 3).<sup>46</sup>

Neben der Mission des Verbreitens christlichen Glaubens in China gab es auch säkulare Gründe, warum westliche Musik sich langsam ihren Weg in den Hafenstädten Chinas bahnen konnte:

---

<sup>45</sup> Den ersten Kontakt mit westlicher Musik gab es allerdings schon viel früher: Der Jesuit Matteo Ricci brachte 1583 ein Cembalo nach China und durfte dieses 1601 dem Kaiser präsentieren (vgl. Kraus 1989: 4).

<sup>46</sup> Musik wurde an der Yanjing und Shanghai Universität unterrichtet (vgl. Schimmelpenninck/Kouwenhoven 1993: 59, Fn. 3).

The increasingly respectable Western community also imported pianos as its members attempted to recreate in the treaty ports the comforts of European bourgeois culture. (Kraus 1989: 4)<sup>47</sup>

So entstanden zwei unterschiedlich motivierte Ausgangspunkte, wie westliche Musik in China importiert und verbreitet wurde: einerseits die Mission der Verbreitung christlichen Glaubens, andererseits der Anspruch die „eigene Kultur“ in der Fremde genießen zu können. Bei beiden Ausgangspunkten können hegemoniale Ansprüche seitens der westlichen Akteure, seien sie religiöser und kultureller Art, nicht geleugnet werden.

Wie auch immer der Import westlicher Musik nach China intendiert war, ist zu beobachten, dass sich innerhalb des Prozesses der Verbreitung westlicher Musik in China Nebenprozesse bzw. Eigendynamiken ergaben, die zur Akkulturation westlicher Musik in China führten. So kam es beispielsweise dazu, dass das Hymnen singen, ursprünglich als Teil christlicher Praxis, unter chinesischen Studenten „in Mode“ kam:

A clear, but unintended product of missionary efforts was the growth in popularity of choral singing, especially amongst young educated Chinese, and amongst Chinese students, and this was increasingly a secular activity. (Bickers 2001: 838f.)

Auch das 1881 gegründete *Shanghai Municipal Orchestra* (Das Shanghai Symphonie Orchester), welches das erste voll besetzte in China residierende Symphonieorchester war (vgl. Bickers 2001: 832, 840) und vorwiegend zur Unterhaltung und Kulturbereicherung westlicher *Expatriates* aufgebaut wurde, unterlag einer ursprünglich nicht intendierten Eigendynamik.

Das Orchester diente etliche Jahre nach seiner Gründung als Sprungbrett für chinesische Musiker, stand in enger Verbindung mit dem Konservatorium Shanghais und wird als Vorläufer des heutigen Shanghai Philharmonic Orchestra angesehen.<sup>48</sup> Diese Entwicklung ist dahingehend bemerkenswert, da anfangs chinesische Musiker im Orchester nicht geduldet waren. Auch für die westlichen Musiker, welche nach Shanghai flüchteten, diente das

---

<sup>47</sup> Für weiter führende Informationen betreffend kulturellen Lebens in den *treaty ports* vgl. Bickers/Henriot (eds.): *New Frontiers: Imperialism's new Communities in East Asia 1842-1953* (Manchester: Manchester University Press, 2000).

<sup>48</sup> Bickers hält in seinem Essay über das Shanghai Municipal Orchester fest, dass die Gründung des Orchesters für gewöhnlich auf 1919 datiert wird – wobei die musikalische Formation damals noch mit Shanghai Public Band (*Shanghai gonggong yuedui*) benannt war (vgl. Bickers 2001: 840).

Orchester als Sprungbrett, um sich innerhalb der Shanghaier Musikkreise behaupten zu können.

Eine weitere wichtige Einrichtung für die Rezeption und Interpretation westlicher Musik in Shanghai, welche in der Arbeit häufig einbezogen wird, war das Shanghaier Konservatorium.

Das Shanghaier Konservatorium (*Shanghai Yinyue Xueyuan*, 上海音乐学院) wurde im November 1927 von Xiao Youmei und Cai Yuanpei in der Rue Dollfuss (heute *Nanchang* Straße) der ehemaligen französischen Konzession in Shanghai gegründet.

Das Institut hieß damals „Staatlich geleitete Musik-Institution“ (*Guoli yinyue yuan*, 国立音乐院). In China gab es bis zu diesem Zeitpunkt weder ein eigenständiges Institut zum Erlernen westlicher noch chinesischer Musik, sondern lediglich die ebenfalls von Xiao Youmei gegründeten Musik-Abteilungen an der Universität zur Ausbildung weiblicher Lehrer (1921 gegründet) und an der Pekinger Akademie für feine Künste (1926).

Bis 1929 wurde das Institut von Cai Yuanpei geleitet, anschließend wurde Xiao Youmei Direktor. Die damalige republikanische Regierung forderte eine Umbenennung in „Staatlich geleitete Musik-Fachhochschule“ (*Guoli yinyue zhuanke xuexiao*, 国立音乐专科学校) – das bedeutete für die Schule ein Rückgang im Status, was Abzüge in der finanziellen Unterstützung des Institutes zur Folge hatte.

1937 gab es einen erneuten Wechsel des Namens. Das Institut wurde in „Privates Musikinstitut Shanghai“ (*Sili Shanghai yinyue yuan*, 私立上海音乐院) umbenannt, um somit nicht mit der chinesischen Regierung in Verbindung gebracht zu werden, was zur Schließung des Instituts durch die sich immer weiteren Einfluss erkämpfenden Japaner bewirkt hätte.

In den ersten 10 Jahren wechselte das Institut achtmal seine Adresse, bis es 1950 schließlich in der *Fenyang* Straße (ehemalige *Rue Pichon*) bis zum heutigen Tag einen festen Sitz fand (vgl. Schimmelpenninck/Kouwenhoven 1993: 56-90).

Obwohl das Shanghaier Konservatorium eine besondere Bedeutung in der Entwicklung westlicher Musik in Shanghai einnahm, kann man den oben erfolgten Ausführungen entnehmen, dass Entwicklungen westlicher Musik in Shanghai nicht ohne der kolonialen Vergangenheit Chinas und den Missionars-Tätigkeiten westlicher Christen sowie weiterer ausländischer Einflüsse zu betrachten sind.

Einen bedeutenden Einfluss hatten auch die unterschiedlichen jüdischen Diaspora, welche von Beginn des 20. Jahrhunderts bis zur Zeit der Gründung der chinesischen Volksrepublik 1949, großen Einfluss in Shanghai ausüben sollten.<sup>49</sup>

### 2.2.2. Musikalische Aktivitäten der russisch-jüdischen Gemeinde in Shanghai

Wie oben bereits erwähnt, zeichnete sich die mitteleuropäische jüdische Diaspora, die im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit steht, unter anderem durch ihr reichhaltiges Musikschaffen aus. Die Basis für deren Aktivitäten wurden von der russischen und russisch-jüdischen Gemeinde gelegt, die vor den zentraleuropäischen Juden in Shanghai präsent waren. Die Infrastruktur jener russischen Gemeinden wurde von den mitteleuropäischen Flüchtlingen genutzt.

Diese Gemeinden waren keineswegs homogen, sondern setzten sich aus Gruppierungen zusammen, die aus den unterschiedlichsten Gründen nach Shanghai geflüchtet waren und auch nicht zum gleichen Zeitpunkt in Shanghai ankamen.

Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts hatte Shanghai eine Gemeinde russisch-jüdischer Flüchtlinge, welche nach der Oktoberrevolution durch die so genannten Weißrussen erweitert wurde (vgl. Tang 2007: 53).<sup>50</sup> Nach den 30er-Jahren des vorigen Jahrhunderts kam aufgrund der weltweiten wirtschaftlichen Misslage noch eine weitere Gruppe von russischen Flüchtlingen nach China (vgl. Tang 2007: 53).

Die Orientierung in Shanghai, beziehungsweise die Errichtung einer Existenz war für diese Flüchtlingsgruppen nicht einfach. Die Möglichkeit der Aufnahme in die Shanghaier Kreise wurde den Flüchtlingen aufgrund der Ignoranz etablierter elitärer Mitglieder der französischen und internationalen Konzession schwer gemacht:

---

<sup>49</sup> Selbstverständlich ergab sich aus deren Präsenz und Wirken in Shanghai eine Einflussnahme auf die musikalische Entwicklung in anderen Teilen Chinas – allerdings ist das nicht Teil dieser Arbeit und würde den Rahmen dieser bei Weitem sprengen.

<sup>50</sup> Die so genannten Weißrussen standen in Opposition zu den Bolschewiki. Nachdem diese an die Macht kamen, mussten jene, dem zaristischen Russland verbundenen Weißrussen fliehen.

Generally, Russian refugees were not accepted in the socially elite circles of white Shanghai society. [...] Russians did not receive invitations to visit the homes of Shanghai's white elite. [...] Russians [...] tended to be excluded from guest lists, or, if they were invited, Russians were "not seen" by the other guests. (Ristaino 2001: 85f.)

Auch wenn den meisten die Aufnahme in die „höheren Kreise“ verwehrt blieb, so gelang es dennoch vielen russischen Musikern in den Musikkreisen der Stadt Fuß zu fassen. Bickers' Ausführungen zufolge häuften sich russische Namen in der Personalliste des *Shanghai Municipal Orchestras* nach 1920 beträchtlich (vgl. Bickers 2001: 854). Sowohl im pädagogischen als auch im darstellenden Bereich konnten sich russische Musiker in Shanghai etablieren.

Insbesondere Alexander Tcherepnin und Aaron Avshalomov, die in den 30er-Jahren chinesische Studenten Komposition lehrten, waren zentrale Figuren in der Verbreitung westlicher, dem Stil der Romantik verpflichteter Musik. Ebenso versuchten sie ihre Studenten anzuregen, ihre eigenen indigenen Musiktraditionen zu erforschen und in die Kompositionen einfließen zu lassen (vgl. Schimmelpenninck/Kouwenhoven 1993: 64).

Zahlenmäßig umfassten die russischen Gemeinden im Januar 1933 15.768 Personen, damit stellten sie die zweitgrößte ausländische Gemeinde neben den Japanern in Shanghai dar (vgl. Ristaino 2001: 72). Aufgrund dieser zahlenmäßigen Größe und um sich neben den etablierten Bewohnern der internationalen und französischen Konzession kulturell zu organisieren, wurden Clubs und Einrichtungen zur Erhaltung der Kulturgewohnheiten der russischen Diaspora gegründet.

1911 wurde der JRC, der *Jewish Recreation Club*, gegründet, über den Sport-Veranstaltungen durchgeführt wurden, und weiters gab es eine Theaterabteilung, die jüdische Stücke aufführte (vgl. Ristaino 2001: 26).<sup>51</sup> In diesem Club fanden sich sowohl askenasische als auch sefardische Juden ein – trotz der Unterschiede zwischen diesen beiden Glaubensrichtungen (vgl. Kranzler 1976: 393).<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Kranzler gibt 1912 als Gründungsjahr an, eine genaue Quelle ist hier nicht angegeben (vgl. Kranzler 1976: 393). Ristaino bezieht sich auf eine direkt verifizierbare Quelle, nämlich auf die Ausgaben des North Herald am 27. Februar und 13. November 1926 (vgl. Ristaino 2001: 26).

<sup>52</sup> Die zentraleuropäischen askenasischen Juden und russischen Juden, welche zum Stamm der Ashkenazi gehören, unterscheiden sich von den sefardischen Juden betreffend religiöser Rituale, kulturellen Traditionen und Bräuchen. Des Weiteren gab es auch Probleme bei der Verständigung, da askenasische Juden sich zumeist in Jiddisch verständigten. Jiddisch ist ein deutscher Dialekt mit Hebräischen und Russischen oder Polnischen

1932 wurde der *Shanghai Russian - Jewish Club* als eine Non-profit Organisation gegründet. Dieser Club vereinte die Interessen polnischer und russischer Emigranten. Die Palette an Darbietungen war in 7 Gruppen unterteilt, nämlich in Literatur, feine Künste, Instrumentalmusik, Vokalmusik, Tanz, Drama und Schach (vgl. Tang 2004: 109).

Ristaino zufolge hatten all diese unterschiedlichen Flüchtlingsgruppen ihre eigenen kulturellen und religiösen Enklaven, aus denen heraus und durch die sie Informationen austauschten und sich unterstützen, um überleben zu können (vgl. Ristaino 2001: 5).

Ristaino meint weiter, dass diese Gruppen in sich als das „andere Shanghai“ („*the other Shanghai*“) angesehen werden könnten (vgl. Ristaino 2001: 5).

Allerdings ist diese Aussage dahingehend abzuschwächen, da aufgrund der unterschiedlichen und zahlreichen Communities viele so genannte „*other Shanghai*“ nebeneinander existierten und somit erst in Kombination dieser mannigfachen Flairs, die Faszination dieser Stadt ausgemacht werden konnte.

Aus den oben angegebenen Ausführungen geht hervor, dass den in Shanghai anwesenden, unterschiedlichen Nationalitäten auch unterschiedliche gesellschaftliche Ränge zugesprochen wurden. Durch kulturelle Aktivitäten konnte man sich innerhalb dieser strengen Hierarchie platzieren. Die russische Gemeinde vermochte sich einen Platz innerhalb dieser Hierarchie zu erkämpfen und schaffte es, sich in vorhandene Institutionen zu integrieren bzw. eigene zu gründen.

Damit legten sie einen Grundstein für die Ende der 30er-Jahre nach Shanghai strömenden Flüchtlinge aus Mitteleuropa, die von den Erfahrungen der russischen Gemeinde profitieren konnten.<sup>53</sup> Es gab somit bereits vor dem Eintreffen der europäischen Emigranten sehr breit gefächerte Netzwerke für kulturelle Aktivitäten. An diesen bestehenden Organisationen konnten sich die mitteleuropäischen Flüchtlinge orientieren und deswegen in sehr kurzer Zeitspanne kulturelle Aktivitäten aufnehmen.

---

Elementen. (vgl. *The Encyclopedia of Judaism*, ed. Geoffrey Wigoder, New York: Mac-millan, 1989), pp. 82, 635f.; Zimmels, *Ashkenazim and Sephardim*, p. 4f.).

<sup>53</sup> Die russische Gemeinde hatte auch in anderen Bereichen wie religiöse Organisationen, Schulen, Bibliotheken, Zeitungen, Journalen und Publikationen eine unverzichtbare Basis gelegt (vgl. Ristaino 2001: 81).

Die Künstler waren bezüglich ihrer Anstellungen nicht nur auf sich gestellt, etliche jüdische Organisationen (und auch private Sponsoren), die entweder schon bestanden oder von der neuankommenden Gemeinde gegründet wurden, halfen in den unterschiedlichsten Angelegenheiten, die die Künstler betrafen.

Eine der wichtigsten Organisationen war die EJAS (*European Jewish Artists Society*), welche unter anderem Auftritte organisierte und den Musikern im Shanghaier Exil somit eine finanzielle und organisatorische Basis bereit stellte (vgl. Kranzler 1976: 375).

Eine weitere Organisation war die SMA (*The Shanghai Musicians' Associations of Stateless Refugees*), welche u. a. für ihre Mitglieder in Verbindung mit der Barbesitzer-Vereinigung Shanghais Vereinbarungen hinsichtlich der Anstellung von Musikern in Shanghaier Lokalen traf (vgl. Tang 2004: 111).

In dieser Musikervereinigung, die neben der oben beschriebenen Tätigkeit auch rechtliche Angelegenheiten, Verträge, medizinische Versorgung und weitere Bereiche abdeckte, waren 300 Musiker vertreten, die ungefähr 90% der in Shanghai praktizierenden Musiker ausmachten.<sup>54</sup> Diese Vereinigung wurde aus Russen, Philippinos, jüdischen Flüchtlingen, einem Amerikaner und einem Chinesen gebildet (vgl. Tang 2007: 76).<sup>55</sup>

Die Vielfalt an unterschiedlichen Nationalitäten spiegelt sich auch in der Stilvielfalt der Musik in Shanghai wider, auf die im nächsten Punkt näher eingegangen wird.

### 3. Musik-Stile der jüdischen Gemeinde in Shanghai

Wie man den obigen Ausführungen entnehmen kann, gab es zur Ankunft der mitteleuropäischen Flüchtlinge in Shanghai bereits ein sehr aktives Musikleben, in das sich die zentraleuropäischen Künstler entweder einreihen oder durch weitere Elemente ergänzen. In der folgenden Darlegung der unterschiedlichen Stile, die von den Musikern in Shanghai vertreten bzw. dort eingebracht wurden, soll der Schwerpunkt auf die musikalischen Aktivitäten der österreichischen Gemeinde jüdischer Flüchtlinge in Shanghai gelegt werden.

---

<sup>54</sup> Diese angegebene Zahl an Musikern scheint der Autorin ein wenig zu gering. Tang bezieht sich hier auf einen Artikel im *Shanghai Jewish Chronicle* vom 13. Oktober 1940 (vgl. Tang 2007: 76).

<sup>55</sup> Der Vorläufer dieser Organisation war die 1940 gegründete Internationale Musiker Vereinigung (IMA, International Musicians Association), der insgesamt 144 Musiker beigetreten waren (vgl. Tang 2007: 76).

Wie in der Einleitung allerdings schon erwähnt, werden neben der österreichischen Flüchtlinge auch die deutsche Diaspora als auch weitere Diaspora eingebracht, da Überschneidungen innerhalb des Musikschaflens in Shanghai keine Seltenheit waren. Durch die Einbindung und Darstellung weiterer ergänzender Elemente wird die Kontur des eigentlichen Forschungsgegenstandes noch stärker kontrastiert und hervorgehoben.

### 3.1. Unterhaltungsmusik

Tang Yating zufolge kann die Darbietung westlicher Unterhaltungsmusik in Shanghai in 5 Genres unterteilt werden: Kabarett, Musikveranstaltungen in Bars nach Konzerten, Musikunterhaltung bei verschiedensten Abendveranstaltungen, Tanzveranstaltungen und Heurigenabende (vgl. Tang 2007: 76). Es wäre allerdings naheliegend, auch die in Shanghai reichlich veranstalteten Operettenabende zu dieser Kategorie hinzuzunehmen, da Operetten vom Publikum aufgrund deren Unterhaltungswert konsumiert wurden und man diesbezüglich ein entsprechend leichtes Repertoire darbot.

Insbesondere das Genre des musikalischen Kabarett, welches Bohlmann zufolge ohne den Kontributionen jüdischer Musiker des 19. und 20. Jahrhunderts in Städten wie Berlin oder Wien undenkbar wäre (vgl. Bohlmann 2000: 252), erfreute sich großer Beliebtheit in Shanghai. Da aber dieses Genre durch einen regionalen Sprachlaut des jeweiligen Herkunftslandes der Flüchtlinge geprägt war, konnte sich jeweils nur ein Teil der *Community* jüdischer Flüchtlinge in Shanghai dafür interessieren.

Offenbar wurden Unterschiede in der Hörtradition zum Kernpunkt so mancher Zwistigkeiten, die sich zwischen der österreichischen und der deutschen *Community* zutrugen. So gab es durchaus deutsche Flüchtlinge, die sich ob der sehr präsenten Wiener Kulturdarbietungen in Shanghai – insbesondere die Heurigen- und Operettenliteratur betreffend – über eine akustisch-inflationäre Wirkung durch die ständige Wiederholung desselben Repertoires beschwerten. Der Deutsche Alfred Dreifuß schrieb in seinen Aufzeichnungen über das Shanghaier Exiltheater in Anspielung auf die oben genannten Umstände folgende Zeilen:

Und so wurde recht und schlecht getingelt. Daß hierbei die lieben „Wiener“ wieder führend waren, versteht sich von selbst. Das gesamte Operettenrepertoire von Strauß bis Kálmán, die

(man ahnt es nicht, wie reichhaltig sie ist!) ganze „Heurigenliteratur“, das alles erklang Woche für Woche in irgendeinem Kaffeehaus, irgendeinem Saal oder von einer Kinobühne herunter. Eine Weile war das ja für uns Deutsche (oder, wie unsere lieben Austrianer uns nannten, die „Piefkes“) ganz nett, aber mit der Zeit erfaßte uns ein panischer Schrecken, wenn wir nur von weitem schon einer dieser Edelschnulzen begegneten (Alfred Dreifuß in seinen Erinnerungen an das Kulturleben in Shanghai, Berlin 1956 zitiert nach Buxbaum 2009: 3).<sup>56</sup>

Was man anhand dieser Auseinandersetzungen sehen kann, ist, dass Teile der von den Flüchtlingen präsentierten Stile aufgrund ihrer lokalen Färbung notgedrungen nach innen gewandt waren – und somit auch nur die eigene *Community* bediente.

Durch die vielen verschiedenen jüdischen Flüchtlingsgemeinden in Shanghai kam es somit auch zu einer vielfältigen Kulturproduktion, die sich in einer Mannig- und Vielfaltigkeit in der Aufführung jeglicher Unterhaltungsmusik ausdrückte.

Auch ausgefallene Arrangements kamen hierbei zustande. Die „Praterspatzen“, ein Ensemble, das auf Wiener Lieder spezialisiert war und im Verlauf der Arbeit näher vorgestellt wird, gab unter anderem Konzerte auf Schiffen, im Rahmen derer Wiener-Lied Repertoire auch noch ein Kabarettprogramm der renommiertesten Darsteller innerhalb der deutsch-österreichischen Flüchtlinge präsentiert wurde. Zu den musikalischen und kabarettistischen Darbietungen wurde weiter ein Buffet angeboten.

Diese Arrangements dürften ob ihres außergewöhnlichen Angebotes sehr beliebt gewesen sein, da man in einem Inserat bekannt gab, dass der Ausflug bereits ausverkauft war (siehe Anhang, Abbildung 1, rechts oben).<sup>57</sup> Obwohl man den Preis der eben genannten Veranstaltung heute nicht mehr eruieren kann, ist dennoch anzunehmen, dass diese Arrangements vorwiegend von betuchterem Publikum frequentiert wurden. Für einen gewöhnlichen Auftritt der Praterspatzen zahlte man 40 *cent*, an manchen Abende wurden lediglich 20 *cent* in Form eines Regiekostenbeitrages verlangt (siehe Anhang, Abbildung 1, Mitte) – für einen Schiffsausflug musste man vermutlich mit einem Vielfachen dieses Preises rechnen.

---

<sup>56</sup> Die Autorin konnte das Originalwerk nicht ausfindig machen.

<sup>57</sup> Die Abbildungen sind alle dem Privatarchiv Kanfer entnommen und liegen der Autorin in Kopie vor. Bei Ausnahmen wird dies entsprechend gekennzeichnet. Die Zeitungsausschnitte wurden von Herrn Kanfer in Shanghai gesammelt, ausgeschnitten und nebeneinander aufgeklebt. Aus diesem Grund sind Teile der Ausschnitte (Ränder) verloren gegangen – und weiters kann man nicht mehr rekonstruieren, aus welchen Zeitungen die jeweiligen Ausschnitte stammen. Dennoch sind sie wertvolles Material, in der Rekonstruktion des damaligen Musiklebens in Shanghai.

Die Reichhaltigkeit von Veranstaltungen, bei denen Unterhaltungsmusik dargebracht wurde, lässt sich nicht nur aufgrund der aufheiternden Wirkung dieses Genres erklären, sondern es lag auch an der „einfache[n] Handbarkeit dieses Genres, für die einzelnen Veranstaltungen bedurfte es keines besonderen organisatorischen Aufwands“ (Philipp 2001: 46).

Andererseits lag es auch daran, dass viele der Darsteller Amateure waren, und somit deren Ansprüche, Gagen und Darbietungs-Örtlichkeiten betreffend, nicht zu hoch ausfielen. Doch auch so mancher professionelle, klassische Musiker – wie im weiteren Verlauf der Arbeit dargelegt wird – musste sich sein Geld in der Unterhaltungsbranche Shanghais verdienen.

Klassische Musiker, die vor ihrer Flucht nach China die Hoffnung hegten, in Shanghai Engagements zu bekommen oder unterrichten zu können, wurden diesbezüglich schnell enttäuscht. So teilte man dem Musiker und Komponisten Julius Schloß, der im Verlauf der Arbeit detaillierter portraitiert wird, seitens des *International committees for the Organization of European Immigrants in China* (kurz IC) mit, dass „in Shanghai die Chancen fuer (sic!) ernste Musik und Musikunterricht nicht allzu groß sind“ (Teilnachlass Julius Schloß).<sup>58</sup>

Für Julius Schloß, dessen Arbeit und Leben unter Abschnitt 3.3.2 näher beschrieben wird, bedeutete dies, dass er vor seiner Tätigkeit als Pädagoge am Shanghaier Musikkonservatorium jahrelang als Akkordeonist in Bars tingeln musste, um so seinen Lebensunterhalt zu verdienen.

Unterhaltungsmusik hatte in Shanghai somit nicht nur seinen selbsterfüllenden Zweck der Unterhaltung inne sondern auch jene Funktion, sich seinen Lebensunterhalt durch die Ausübung des Musikerberufes bestreiten zu können.

### 3.1.1. Unterhaltungsmusik als Lebensunterhalt

Jüdische Flüchtlinge konnten, wie bereits ausgeführt, nur 10 Reichsmark in bar mitnehmen. Ursprünglich lag die Grenze bei 3000 RM, die ab Oktober 1934 allerdings auf 10 RM

---

<sup>58</sup> Dieses Schreiben, welches vom IC an Julius Schloß verfasst wurde, ist ein Dokument innerhalb des Teilnachlasses von Schloß, welches der Autorin als Kopie vorliegt. Das Original befindet sich am Institut für musikalische Stilforschung mit der Abteilung an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien (Leiter: Hartmut Krones). Im Folgenden werden Dokumente aus diesem Nachlass folgendermaßen angegeben: Teilnachlass Schloß.

hinuntergesetzt wurde. Ziel dieser Maßnahme war es, jüdisches Vermögen in das Deutsche Reich einzuverleiben. Institutionell wurde die Umsetzung durch 1931 errichtete Devisenstellen organisiert, die das Versenden und Ausführen von Reichsmark kontrollierte. Die Mitnahme von Gebrauchsgegenständen war erlaubt, musste aber bei der Zollbehörde angegeben werden (vgl. Blumberg 2007: 94).<sup>59</sup>

Ein Zeitzeuge erinnert sich an das Prozedere: „You couldn't take money. I left the country with four bucks, ten Marks. But you could take things.” (Hochstadt/Lohfeld 2006: 9). Die Möglichkeit der Mitnahme von Gebrauchsgegenständen kam Musikern zugute, denen es unter diesen Umständen möglich war, ihr Instrument mitzunehmen (vgl. Grünberger 1948: 19).

Da man, in Shanghai angekommen, keine materiellen Rücklagen hatte, war eine unmittelbare Orientierung am Arbeitsmarkt in Shanghai unumgänglich. Die Musiker hatten vorhandene Strukturen musikalischer Aktivitäten zu eruieren, um dann – meist durch Glück – an Jobs zu kommen, die ihr Überleben sicherten.

So unterschiedlich die Nationalitäten waren, welche sich um Jobs bemühten, so waren es auch die Lokalitäten: „[...] most of Shanghai's musical talent was to be found in the numerous bars, dancehalls, and coffee-houses. Italians, Filipinos, and White Russians predominated among the musicians” (Kranzler 1976: 373).

Trotz harter Konkurrenz war es im Bereich der Unterhaltungs-Musik bzw. leichten Musik verhältnismäßig einfach, ein Engagement zu bekommen und so seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Daher versuchten sich nicht nur professionelle Musiker in dem Sektor der Unterhaltungsmusik zu etablieren.

In den unterschiedlichsten Etablissements kamen begabte Amateure ebenso wie semiprofessionelle Künstler unter:

Shanghai war eine Stadt mit ausgeprägtem Nachtleben und auf der Suche nach Musikern, Sängern und Tänzern. Einige Flüchtlinge kamen hier unter, obwohl sie keine Profis waren. Ein Zahnarzt arbeitete als Pianist, ein Kleiderhändler als Saxophonist (Grünberg 1948: 22).

---

<sup>59</sup> Zur Enteignung vgl. Stengel, Katharina (2007): Vor der Vernichtung: die staatliche Enteignung der Juden im Nationalsozialismus. Hg.: Friedrich-Ebert Stiftung, Fritz Bauer Institut. Veröffentlicht von Campus Verlag.

Diese Abwendung von der eigenen Profession und die Ausübung des Musikerberufes können in diesem Zusammenhang nicht als Neigung sondern als Versuch, in der Emigration zurecht zu kommen, verstanden werden. Die Migranten konnten in ihren Berufen keine Anstellung finden, verfügten aber über nachgefragte, musikalische Fertigkeiten und wechselten in die Unterhaltungsbranche (vgl. Kranzler 1976: 373). Hierbei hatten insbesondere diejenigen Flüchtlinge gute Chancen, welche aus einer gutbürgerlichen Familie stammten, wo das Erlernen eines Instrumentes als Basis diente, um sich von anderen sozialen Schichten zu differenzieren:

The European bourgeoisie was keenly aware of the subtle role of the arts in separating classes as well as in oiling the passage of individuals from one to another. The European middle class of early industrialization used music aggressively, as it employed other social symbols to expropriate the cultural pretensions of the old aristocracy, and to raise itself above the working class (Kraus 1989:14).

Im Exil Shanghai konnte bzw. musste man nun diese Fähigkeit, die man ursprünglich erlernt hatte, um sich von niedrigeren Schichten abzugrenzen, einsetzen um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Was die ursprüngliche Intention des Lernens für den gesellschaftlichen Aufstieg ad absurdum führte, da man zumeist unterdurchschnittliche Engagements annehmen musste, um so für seinen Unterhalt zu sorgen.

Die diversen Anstellungen waren – ihre Lukrativität betreffend – sehr unterschiedlich. Die Anstellung in einer Bar eines jüdischen Emigranten, den Ausführungen Hubert Ritters zufolge, wäre weniger lukrativ gewesen, als wenn man von den Japanern, welche reichlich über finanzielle Mittel verfügten, engagiert wurde.

Als Hubert Ritter, Jahrgang 1905, in Shanghai ankam, wurden er und seine Frau Wilma von seinem Onkel erwartet. Ritter war Musiker und begann schon am Tage nach seiner Ankunft in Shanghai zu arbeiten. Der folgende Auszug eines Interviews wurde 1990 von Steve Hochstadt durchgeführt.<sup>60</sup>

I started working the next day when we arrived; had a salary that was out of this world; [...] when I told my uncle what I got, he said, "If you wouldn't be so, that long, I would slap your face for this kind of lie." And I said, "Here's the contract, ten dollars per person per day." He couldn't believe it. He offered me fifty cents for playing in his bar. But the Japanese were very generous in giving money for musicians because they love music. It was a department

---

<sup>60</sup> Der Name Hubert Ritter ist ein Pseudonym.

store, a high rise building, and on the seventh floor was a roof garden with dance (Hochstadt/Lohfeld 2006: 16).

Eine derartig finanziell lukrative Stelle war in Shanghai nur schwer zu erlangen. Auch die Aufnahme in die Kreise der so genannten ernstesten Musik gestaltete sich nicht einfach. Nur wenigen Musikern gelang es, höhere Anstellungen in Shanghai zu erlangen und diese auch aufrecht zu erhalten. Kranzler zählt ungefähr 10 professionelle Musiker, die entweder im *Shanghai Municipal Orchestra*, im Shanghaier Konservatorium oder auch an der St. Johns Universität Anstellung fanden (vgl. Kranzler 1976: 375).<sup>61</sup>

Einer von diesen professionellen Musikern war Wolfgang Fraenkel. Und selbst Wolfgang Fraenkel, welcher als Musiker und Pädagoge in Shanghais musikalischen Kreisen reüssieren konnte und dort in Folge seiner Tätigkeiten ein Teil der musikalischen Elite Shanghais wurde, musste sich mit den unterschiedlichsten Einkünften musikalischer Aktivitäten über Wasser halten.

Nebenher gab er noch privaten Musikunterricht, der finanziell sehr einträglich war: für eine Stunde verlangte er 4 Dollar (vgl. Xu 2007: 86). Um eine Vorstellung zu erlangen, wie viel das für die damaligen Verhältnisse ungefähr bedeutete, ist zu sagen, dass man mit ungefähr 20 Dollar im Monat „bereits einen bescheidenen Lebensunterhalt bestreiten“ (Kaminski 2001: 30) konnte.<sup>62</sup>

Obwohl es zwar viele Musiker gab, die ungewollt im Bereich der Unterhaltungsmusik ihren Lebensunterhalt bestreiten mussten, so gab es dennoch etliche Musiker, die ursprünglich aus diesem Bereich kamen – und dies in Shanghai auch leidenschaftlich zum Ausdruck brachten. Unter den zahlreichen Darstellern aus dem Bereich Unterhaltungsmusik war es insbesondere das Ensemble „Die sieben Schauspieler“, welches äußerst umtriebig und erfolgreich Veranstaltungen zum Besten gab (vgl. Buxbaum 2009: 6).<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Eine weitere Anstellungsmöglichkeit bot das Asia-Seminar einer jüdischen Volks-Universität, welche von dem deutsch-jüdischen Sinologen Y. Tonn geleitet wurde (vgl. Kranzler 1976: 375).

<sup>62</sup> Kaminski bezieht sich hier auf den Maler Friedrich Schiff und dessen finanzielle Einkünfte in Shanghai.

<sup>63</sup> Das Ensemble, das vor allem aus Österreichern bestand, zählte – neben anderen – Jenny Rausnitz und Fritz Heller zu ihren Mitgliedern. Jenny Rausnitz, welche am 21.3.1919 in Baden bei Wien geboren wurde und am 21.10.1988 in Biel verstarb, zählte zu den beliebtesten Sängerinnen und Schauspielerinnen in Shanghai. In Wien war sie unter anderem an der Wiener Volksoper engagiert gewesen, bevor sie aus Österreich fliehen musste. Wie Buxbaum festhält, war Rausnitz eine äußerst wandlungsfähige Künstlerin, deren Name „auf den Programmzetteln fast jeder Produktion“ aufschien. So spielte sie etwa in den Stücken: *Die Csardasfürstin*, *Gräfin Mariza*, *Der fidele Bauer* oder *Die Dreigroschenoper* etc. mit. Im Anhang ist die Programmankündigung

Obwohl viele der klassisch trainierten Musiker – vornehmlich ungewollt – in die Riegen der Unterhaltungskünstler Shanghais eingegliedert wurden, fand eine Zusammenarbeit von Unterhaltungskünstlern und der klassischen Szene hingegen selten statt (hauptsächlich im Rahmen stilistisch übergreifender Wohltätigkeitsabende oder an Abende, an denen man jüdische Feiern begann). Dies belegt den elitären Charakter der klassischen Musik, welcher nach Shanghai mitemigriert war.

### 3.2. Klassische Musik

Wie oben bereits erwähnt, gab es zur Ankunft der zentraleuropäischen Juden in Shanghai bereits ein sehr aktives, westliches Musikleben, das durch die Anwesenheit ausländischer Niederlassungen aktiviert worden war. Insbesondere war es das *Shanghai Municipal Orchestra*, welches sich einen guten Ruf erarbeiten konnte und als das erste Symphonieorchester Chinas gilt.

Neben der hohen Qualität des Orchesters war es auch die Regelmäßigkeit in der Darbietung westlicher Kunstmusik, welcher Shanghai ein kompetentes Zentrum betreffend klassischer Musik bot. So brachte man in der Spielzeit des Jahres 1940 (zwischen Mai und Oktober) jeden Sonntag im *Lanxin*-Theater Konzerte, für die auch bekannte Instrumentalisten aus der ganzen Welt eingeladen wurden.<sup>64</sup>

Die jeweiligen Programme umfassten neben klassischen Werken auch zeitgenössische Stücke. Was Kahn allerdings bemängelte, war, dass es in der Stadt kein fixes Opernensemble, sondern lediglich eine russische Operntruppe, die Opern-Werke auf die Bühne brachte, gab (vgl. Kahn 1940).<sup>65</sup>

---

einer Produktion zu besichtigen (Anhang, Abbildung 5), in der auch Jenny Rausnitz mitgewirkt hatte. Die Abbildung wurde der Memorial-Homepage der Shanghailänder entnommen [http://www.rickshaw.org/tribute\\_to\\_the\\_artists.htm](http://www.rickshaw.org/tribute_to_the_artists.htm). 1948 emigrierte sie weiter in die Schweiz, wo sie bis zu ihrem Ableben weiterhin dem Beruf der Sängerin und Schauspielerin nachging (vgl. Buxbaum 2009: 5). Fritz Heller, der 1893 in Wien geboren wurde und dort 1966 verstarb, zählte ebenso zu den bedeutendsten Künstlern in Shanghai. Heller, der in Wien an den Wiener Kammerspielen, am Theater an der Wien und im Kabarett Femina engagiert gewesen war, reüssierte in Shanghai einerseits als Akteur, andererseits auch als Regisseur und Texter. Nach seiner Heimkehr nach Wien übernahm er Rollen in mehreren Filmen (u.a. *Im weißen Rössl* etc.) und avancierte zum Publikumsliebling in berühmten Einrichtungen wie dem Simpl (vgl. Buxbaum 2009: 6).

<sup>64</sup> Diese internationalen Gäste waren unter anderem die Pianisten Benno Moiseiwitsch (1890-1963), Ignaz Friedmann (1882-1948) oder auch der Violinist Efren Zimbalist (1889-1985) (vgl. Bickers 2001: 855).

<sup>65</sup> 兰心戏院 (Lanxin Xiyuan)

Das Orchester hatte zur Ankunft der Flüchtlinge aus Mitteleuropa seine besten Zeiten bereits hinter sich. Insbesondere durch den 2. sino-japanischen Krieg, welcher am 7. Juli 1937 ausbrach, konnte eine stabile Durchführung von Konzerten als auch das Auszahlen von Gagen nicht mehr garantiert werden. So beklagten sich die Musiker des Orchesters, dass es unmöglich geworden sei, von den Gagen leben zu können (vgl. Bickers 2001: 863f.).

Die Musiker des Orchesters mussten somit, um ihr Auskommen gewährleisten zu können, private Engagements annehmen, als auch privaten Musikunterricht geben (vgl. Bickers 2001: 864). Dies bedeutete für beide Seiten – sowohl für die „ingesessenen“ Künstler als auch für die Neuankömmlinge – ungewollte Konkurrenz. Die nach Shanghai geflüchteten Musiker mussten also Nischen finden, um ihren Lebensunterhalt bestreiten zu können.

Nach ihrer Ankunft in Shanghai fanden sie vorerst innerhalb der Lokalitäten jüdischer Flüchtlingsorganisationen Auftrittsmöglichkeiten. Die Vertreter westlicher Kunstmusik, deren musikalische Aktivitäten Tang zufolge ab dem Jahr 1939 festzumachen sind, konnten sich vor allem im JRC, dem *Jewish Recreation Club*, Gehör verschaffen (vgl. Tang 2007: 88).

Doch auch außerhalb dieser Verbindungen gab es Möglichkeiten Konzerte zu geben. Innerhalb der amerikanischen *Community* zeigte man sich mit der angekommenen jüdischen Flüchtlingsgruppe solidarisch und veranstaltete einen Abend, bei dem Werke jüdischer, westlicher klassischer Musik dargebracht wurden. Unter anderem wurden Stücke von Mendelssohn, aber auch Kompositionen des nach Shanghai geflüchteten Hans Bär dargebracht (vgl. Tang 2007: 88).

Im nachstehenden Text werden Bär und einige seiner Kollegen vorgestellt. Insbesondere soll deren Verbindungen, die auch teilweise in das jeweilige Heimatland zurückreichten, dargestellt werden.

### 3.2.1. Hans Bär

Der deutsche Pianist und Komponist Hans Bär zählte, einer Sondergabe der *Shanghai youtai zaobao* (*Shanghai Jewish Chronicle*) aus dem Jahr 1940 zufolge, zu einem der am wichtigsten erachteten Musiker in der Shanghaier Flüchtlingsgemeinde. Neben ihm waren es noch die Dirigenten Margolinski, Leo Fuchs und Erwin Marcus als auch die beiden Violinisten Alfred

Wittenberg und Guido Adler und der Cellist Ernst Winkler, die zu den renommiertesten klassischen Musikern in Shanghai gezählt wurden.

Bei den Sängern wurden der Tenor Ernst Krasso, die Sängerinnen Lisa Robitschek, Ilse Marcuse und Irene Seidl-Margolinski als auch der Bariton Max Warschauer und der Kantor Hersch Friedmann genannt (vgl. Tang 2007: 86).

Hans Bär, der in seiner alten Heimat Deutschland den Ibach-Preis gewann und Schüler des berühmten Klavier-Virtuosen Artur Schnabel war, kam 1939 nach Shanghai.<sup>66</sup> Er lebte zuerst in der *Shengmuyuan Lu* 153 (圣母院路)<sup>67</sup> und zog in Folge in die *Yuyuan* Straße 愚园路 750 um – er gab sowohl bei sich zuhause, als auch auswärts bei Schülern, privaten Klavierunterricht, womit er sich seinen Lebensunterhalt verdienen konnte.

Weiters unterrichtete er an einem christlichen Gymnasium Mädchen aus gutem Hause – auf Chinesisch nannte man die Schule „贵族学校“ (*Guizu xuexiao*), was soviel wie Aristokraten-Schule hieß. Unter anderem wurde an dieser Schule, aus deren Kreisen die bekannte chinesische Pianistin Sheng Yin (盛茵) hervorging, 1948 ein Konzert der Schülerinnen Bärs veranstaltet (vgl. Xu 2008: 32).

### 3.2.2. Alfred Wittenberg

Alfred Wittenberg, der am 14.01.1880 im damals zu Deutschland gehörenden Breslau geboren wurde, zählte zu den wichtigsten Musik-Pädagogen und Interpreten innerhalb der jüdischen Flüchtlingsgemeinde. Er absolvierte die Königliche Musikakademie in Berlin und war Schüler des berühmten, ungarischen Violinisten Joseph Joachim. Neben seiner Haupt-Profession, dem Geigenspiel, war er auch im Klavierspiel sehr versiert.

---

<sup>66</sup> Der jüdische Pianist Artur Schnabel war zu seiner Zeit einer der bedeutendsten Klavier-Virtuosen. Insbesondere war er berühmt für seine Beethoven Interpretationen. Pikanterweise war ausgerechnet Adolf Hitler einer seiner größten Verehrer: So fand man 1945 in Hitlers ehemaligem Büro Schellackplatten mit Beethoven-Aufnahmen des jüdischen Pianisten (vgl. Xu 2008: 31).

<sup>67</sup> Die heutige *Ruijinyi Lu* (瑞金一路)

Wittenberg spielte in den Musikkreisen Berlins Anfang der Jahrhundertwende eine wichtige Rolle: So war er von 1900-1903 erster Geiger des Königlichen Opernhouses in Berlin und einer der Gründer und Mitglied des ersten Schnabel-Klaviertrios (vgl. Xu 2007: 57f.).<sup>68</sup>

Alfred Wittenberg emigrierte 1939 mit seiner Frau Paula Wittenberg und seiner Schwiegermutter Eva Füssli nach Shanghai. Er konnte sich binnen kurzer Zeit einen Namen als Pädagoge machen und wurde Professor am Shanghaier Musikonservatorium. Wittenberg beeindruckte seine Schüler und auch Professoren Kollegen vor allem dadurch, dass er die Violin-Soli und auch dazugehörigen Klavier-Begleitungen auswendig spielen konnte. Darüber hinaus brachte er seinen Schülern unterschiedlichste Violin-Interpretationen der berühmtesten Geigen-Virtuoson, wie etwa Fritz Kreisler, Jascha Heifetz oder Efrem Zimbalist dar (vgl. Xu 2007: 59, 73).<sup>69</sup>

Letzterer war es auch, der ihm gemeinsam mit Artur Schnabel Anfang der 40er-Jahre die Weiterreise nach Amerika ermöglichen wollte. Wittenberg entschloss sich trotz unzureichender materieller Einkünfte und schlechter Wohnsituation in Shanghai zu bleiben. Er fühlte sich für eine solch große Reise zu alt und hatte überdies immer noch für seine Gattin als auch seine Schwiegermutter zu sorgen – was die Reise noch komplizierter gemacht hätte (vgl. Xu 2007: 67). Durch Wittenbergs Entschluss in Shanghai zu bleiben, war dieser – und seine Familie – jedoch Veränderungen des politischen Klimas jener Zeit ausgesetzt, die sich vor allem auf seine professionelle Arbeit niederschlugen.

1944 propagierte Mao Zedong die Verwendung ländlicher Volksmusik, die gemeinsam mit Volkstänzen als eine „mächtige Waffe“ gegen die japanischen Feinde dienen sollte. Neubearbeitet wurden diese Lieder mithilfe westlicher Harmonie und Orchestrierung.

In dieser Phase, die schon von der Machtübernahme der Kommunisten geprägt war, gab es zwar noch ein relativ freies Klima betreffend westlicher klassischer Musik, allerdings sollte sich das ab 1949 massiv ändern. Westliche klassische Musik wurde von den Kommunisten mit imperialistischer Unterdrückung gleichgesetzt und war aus diesem Grunde negativ besetzt.

---

<sup>68</sup> Das Klaviertrio bestand aus Alfred Wittenberg (Violine), Anton Hekking (Cello) und Artur Schnabel (Klavier) (vgl. Xu 2007: 58f.).

<sup>69</sup> Diese Darbietungen Wittenbergs waren insbesondere wertvoll, da zu jener Zeit in Shanghai Aufnahmen westlicher klassischer Musik sehr rar waren. Überdies war auch die Qualität der Aufnahmen für das Studium von Interpretations-Techniken nicht ausreichend (vgl. Xu 2007: 62).

Nach der Gründung der Volksrepublik China sollte sich dies auch auf den Unterricht des Shanghaier Musikkonservatoriums auswirken (vgl. Schimmelpenninck/Kouwenhoven 1993: 70ff.).<sup>70</sup>

Nach 1949 gab es immer weniger westliche Lehrer am Shanghaier Konservatorium, allerdings wurden vermehrt Lehrer aus den nun ideologisch befreundeten, kommunistischen Ländern Osteuropas und vor allem der ehemaligen Sowjetunion eingeladen (vgl. Schimmelpenninck/Kouwenhoven 1993: 73).<sup>71</sup>

Unter diesen politischen Umständen war es für den ehemaligen Schüler Wittenbergs, Tan Shuzhen, der nach der Gründung der VRCh Vizerektor des zentralen Musikkonservatoriums in Shanghai wurde, vermutlich kein leichtes Unterfangen, als er seinem ehemaligen Lehrer Wittenberg eine Stelle als Lehrer anbot (vgl. Xu 2007: 67).<sup>72</sup>

Die Lage sollte sich auch zunehmend verschlechtern. 1952 wurden einige ausländische Lehrer vom Konservatorium als Teil einer politischen Kampagne vertrieben (vgl. Schimmelpenninck/Kouwenhoven 1993: 73).

Ob Wittenberg, der im selben Jahr (1952) verstarb (vgl. Xu 2007: 68), noch Auswirkungen dieser Kampagnen erleiden musste, ist den vorliegenden Texten nicht zu entnehmen. Jedenfalls wurde er als hoch verehrter Lehrer im Kreise seiner chinesischen Schüler und der jüdischen Gemeinde in Shanghai beigesetzt (vgl. Xu 2007: 69).<sup>73</sup>

Nicht viele der Musiker aus der jüdischen Flüchtlingsgemeinde verblieben bis an das Ende ihres Lebens in Shanghai: Unter diesen Musikern war auch das Ehepaar Klara und Oskar Mancyk.

### 3.2.3. Klara und Otto Mancyk

---

<sup>70</sup> Zur Zeit der Gründung der VRCh hieß das heutige Shanghaier Musikkonservatorium (上海音乐学院, Shanghai yinyue xueyuan): 中央音乐学院, 华东分院 (*zhongyang yinyue xueyuan huadong fenyuan*; Zentrales Musikkonservatorium, *Huadong*-Abteilung). Insgesamt sollte das Konservatorium ab 1949 viermal seinen Namen ändern, bis es seinen heutigen, oben genannten, erhielt (vgl. Schimmelpenninck/Kouwenhoven 1993: 73).

<sup>71</sup> Diese so genannte „ewige Freundschaft“ wurde im Jahr 1963 unterbrochen. Bereits ab 1960 verließ der letzte osteuropäische Lehrer das Musikkonservatorium (vgl. Schimmelpenninck/Kouwenhoven 1993: 76).

<sup>72</sup> Den vorliegenden Texten über Wittenberg ist leider nicht zu entnehmen, ab welchem Zeitpunkt er nicht mehr am Konservatorium tätig war. Vermutlich ist ein Bruch seiner Tätigkeiten darauf zurückzuführen, dass in letzten Kriegsjahren die Situation des Konservatoriums sehr unbeständig war und man zwangsläufig pausiert wurde.

<sup>73</sup> Zu Wittenbergs wichtigsten Schülern gehörten u. a.: Zheng Jinluan (郑金銮), Tan Shu Zhen (谭抒真), Dou Lixun (窦立勋) und Yang Yiming (杨一鸣) (vgl. Xu 2007: 61).

Die 1876 geborene Klara Mancyk, die wie Hans Bär eine Schülerin Artur Schnabels war, emigrierte mit ihrem Mann Otto Mancyk nach Shanghai.<sup>74</sup> Auch Otto Mancyk, der sein Musikstudium am Berliner Konservatorium Klindworth-Scharwenka absolvierte, war Musiker. Sein Lehrer wiederum war Anton Hekking, der Cellist des Klaviertrios Artur Schnabels, gewesen.

Durch Zufall konnten die beiden eine Arbeitsstelle erhalten, die ihnen ein fixes Einkommen und ein geregeltes Leben gewährleisten konnte. Der Gründer der nationalen Berufsmusikschule in Fujian, Cai Jikun (蔡继琨), entnahm der Tageszeitung *Shenbao*, dass jüdische Flüchtlinge – darunter auch etliche Musiker – nach Shanghai gekommen wären, und suchte diese auf, um Lehrer für das neu gegründete Institut zu rekrutieren.<sup>75</sup> Insgesamt suchte er vier Personen aus, die in *Fujian* fortan unterrichten sollten (vgl. Xu 2008: 33).<sup>76</sup>

Nach der Gründung der VRCh wurde das Ehepaar Mancyk an die Kunstabteilung der Universität in Shandong versetzt.<sup>77</sup> 1952 verstarb Klara Mancyk, die in den langen Jahren ihrer Tätigkeit in China auch Monographien verfasste, aus Krankheitsgründen. Ihr Mann sollte ihr 1963, nachdem er ein weiteres Mal versetzt wurde, folgen. Der Friedhof in Shandong, auf dem die beiden begraben waren, wurde in der Kulturrevolution von den roten Garden zerstört (vgl. Xu 2008: 33).

Musiker waren nicht nur – im wahrsten Sinne des Wortes – ausgezeichnete Musiker, sondern auch sehr gute Pädagogen, die in China eine neue Generation von Elite-Musikern heranbildeten, die von der direkten Vermittlung zentraleuropäischer Kulturtradition profitierten.

Interessant an den oben genannten Biografien ist die Vernetzung, die zwischen den Musikern vor der Emigration nach Shanghai stattgefunden hat. Dennoch hatte dies auf deren Zeit in Shanghai außer so mancher musikalischer Zusammenarbeit keine weitere Auswirkung wie Gruppenbildung. Zu sehr war man beschäftigt, sich selbst – bzw. sich selbst und seine Familie – zu ernähren. Lediglich kann angenommen werden, dass Kommunikation über die

---

<sup>74</sup> Es ist keine genaue Angabe, wann das Ehepaar Mancyk nach Shanghai emigriert ist, angegeben.

<sup>75</sup> Die Musik-Berufsschule auf Provinzebene in Fujian 省立福建音乐专科学校, *Shengli Fujian Yinyue Zhuanke Xuexiao*) wurde im November 1942 auf staatliche Ebene gehoben (vgl. Xu 2008: 33).

<sup>76</sup> Neben dem Ehepaar Mancyk wurden der Deutsche E. Marcus (Klavier, Komposition) und der Bulgare P. Nicoloff (Geige) engagiert (vgl. Xu 2008: 33).

<sup>77</sup> 山东大学艺术系 (*Shandong daxue yishu xi*).

Möglichkeit nach Shanghai zu fliehen stattgefunden hat. Ob man um die Musikkreise in Shanghai vor der Flucht gewusst hatte oder nicht, ist aufgrund mangelnder Primär- aber auch Sekundärquellen nicht mehr nachvollziehbar.

Es gäbe noch viele andere nach Shanghai emigrierte klassische Musiker aus Zentraleuropa, die erwähnt werden müssten, allerdings ist eine vollständige, lückenlose Aufzählung nicht das Ziel dieser Arbeit und würde den hier vorgegeben Rahmen sprengen. Allerdings sollen noch zwei bedeutende Komponisten, Musiker und Pädagogen erwähnt werden, die im Bereich Zeitgenössischer Musik ihr Wissen in Shanghai weitergeben konnten.

### 3.3. Zeitgenössische Musik

In Tang Yatings 2007 erschienener Monographie „Das Musikleben in der jüdischen Gemeinde in Shanghai“ (上海犹太社区的音乐生活, *Shanghai youtai shequ de yinyue shenghuo* 1850 ~ 1950, 1998 ~ 2005), das ein umfassendes Referenzwerk zu den in Shanghai vertretenen Stilen der unterschiedlichen jüdischen Gemeinden in Shanghai darstellt, hält keine eigene Kategorisierung musikalischer Aktivitäten zeitgenössischer Musik in Shanghai fest.<sup>78</sup> Dennoch können einzelne Veranstaltungen, in denen punktuell zeitgenössische Musik in das Programm aufgenommen wurde, ausgemacht werden.

So interpretierte beispielsweise Alfred Wittenberg in seinem mit Hans Bär (Piano) und Leo Schönbach (Cello) gegründeten Kammermusik-Trio neben klassischer und romantischer Musik auch zeitgenössische Werke (vgl. Tang 2007: 91).

Der große Konsens – innerhalb der internationalen, aber auch der chinesischen Hörerschaft – lag allerdings auf klassischer Musik, die in Shanghai – aufgrund der regelmäßigen Auftritte des *Shanghai Municipal Orchesters* – bereits eine gewisse Tradition zu verbuchen hatte. Dennoch gab es Konzertreihen, etwa vom *United States Information Service* (USIS) organisierte Musikveranstaltungen, in denen auch zeitgenössische Musik ihren Platz fand.

Vor allem sollte zeitgenössische Musik aber abseits der Bühne erste Wurzeln in Shanghai schlagen. Die beiden Musiker und Komponisten Fraenkel und Schloß, die im Folgenden von

---

<sup>78</sup> Tang Yating ist Professor am Musikkonservatorium Shanghai.

einander gesondert vorgestellt werden sollen, trugen an der Basis – nämlich in der pädagogischen Arbeit mit chinesischen Musikstudenten – dazu bei, dass eine musikalische Moderne in China ausgelöst wurde.<sup>79</sup>

Als wichtigste Figur in der pädagogischen Ranführung an eine, für die chinesischen Musikstudenten jener Zeit vollkommen neue Stilistik ist Wolfgang Fraenkel zu nennen. Im nachstehenden Punkt wird Fraenkels Biographie und sein Beitrag für oben genannte Entwicklungen genauer erläutert.

### 3.3.1. Wolfgang Fraenkel

Wolfgang Fraenkel (1897-1983), der bereits in jungen Jahren Violin- und Violaunterricht erteilt bekommen hatte, konnte später ein ordentliches Studium am Klindworth-Scharwenka Konservatorium, wo er in Klavier und Musiktheorie unterrichtet wurde, aufnehmen. Weiters studierte er Dirigieren bei Julius Prüwer (vgl. Utz 上, shang 2004: 56).

Neben seinem Musikstudium studierte er außerdem Jus, das er nach dem Weltkrieg im Jahre 1923 abschloss. Bis 1933 konnte er den Beruf des Richters ausüben, musste allerdings, nachdem Juden aus öffentlichen Ämtern entlassen wurden, sich seinen Lebensunterhalt durch musikalische Tätigkeiten erwerben (vgl. Utz 上, shang 2004:56).

1938 wurde Fraenkel in das Konzentrationslager Sachsenhausen deportiert. Mit Hilfe des „Kulturbundes Deutscher Juden“ und weil seine Mutter als „arisch“ eingestuft worden war, wurde er nach ein bis zwei Monaten wieder freigelassen.<sup>80</sup> Allerdings wurde ihm eine zeitliche Frist auferlegt, in der er Berlin zu verlassen hatte.

Xu Buzeng zufolge stand Fraenkel, der an Bord der italienischen Schiffslinie Lloyd-Triestino im Frühjahr 1939 nach Shanghai gelangte, auch kurzfristig vor der Möglichkeit nach Japan emigrieren zu wollen. So schildert Xu, dass der berühmte Dirigent Otto Klemperer, welcher selbst nach Amerika emigrieren konnte, seinem Bekannten Fraenkel ein Empfehlungsschreiben an Konoye Hidemaro (1898-1973) geschrieben hätte. Jener war der

---

<sup>79</sup> Christian Utz, Musikwissenschaftler und Komponist, spricht in seinem 2003 in *musica reanimata* veröffentlichten Text in diesen Entwicklungen – hin zur musikalischen Moderne – von Fraenkel als zentrale Figur.

<sup>80</sup> Der „Kulturbund deutscher Juden“, unter der Leitung des so genannten „Kulturreferenten“ Hans Hinkel, diente zur Kontrolle jüdischer Künstler. Wolfgang Fraenkel dirigierte im Rahmen dieser Organisation Aufführungen von Stravinskys *L'Histoire du Soldat* (1918) (vgl. Utz 2003: 3).

Bruder des damaligen Premierministers Japans, hatte Musik in Deutschland studiert und brachte Mahlers Musik erstmals nach Japan. Trotz Konoyes einflussreicher Position konnte er Fraenkel dennoch keinen Posten in Japan verschaffen, und Fraenkel flüchtete schließlich nach Shanghai (vgl. Xu 2007: 75f.).

Bei Utz, der Konoye Hidemaro als Konoe Hidemarô angibt, ist nicht die Rede davon, dass Fraenkel nach Japan gehen wollte, vielmehr verweist Utz darauf, dass Konoe „möglicherweise im offiziell japanisch verwalteten Shanghai Fraenkel den Weg in das musikalische Leben der Stadt“ (Utz 2003: 6) ebnen konnte.<sup>81</sup> Diese Annahme ist dahingehend naheliegend, da Fraenkel in einigen japan-bezogenen, musikalischen Aktivitäten involviert war (vgl. Utz 2003: 8).

Ferner lag es hingegen auch an Fraenkels vielseitigem Können, das ihm ermöglichte sich in den unterschiedlichsten Bereichen musikalischer Betätigungen in Shanghai zu engagieren. So war er nicht nur als Instrumentalist (Geiger, Bratscher und Pianist) tätig, sondern auch als Chor- und Orchesterdirigent, Lehrer für Komposition und Musiktheorie, Verfasser von Aufsätzen, Arrangeur und Komponist für Tanz und Film tätig (vgl. Utz 2003: 8).

Fraenkel, der zwischen 1939 und 1947 in Shanghai lebte, unterrichtete von 1941-1947 am Musikkonservatorium Shanghai Komposition und Musiktheorie. 1947, in seinem letzten Jahr in China, unterrichtete er überdies am nationalen Musikkonservatorium in Fujian<sup>82</sup> (vgl. Utz 上, shang 2004: 56).

Fraenkel, der in seinem Unterricht ein breites Angebot an Kompositionstechniken anbot, beschränkte sich in der Vermittlung der musikalischen Moderne allerdings auf Sang Tong (geb. 1923 桑桐), der unter der Führung Fraenkels das Werk *Yejing* (夜景, „Nachtstück“, 1947) komponierte, welches als „das erste zwölftönige Werk eines asiatischen Komponisten überhaupt“ (Utz 2003: 12) gilt.

Utz bemerkt dazu, dass Fraenkel zwar nur einen kleinen Baustein aus der Perspektive der chinesischen Musik darstelle, aber dass es ohne ihn wahrscheinlich überhaupt nicht zur frühen Rezeption der musikalischen Moderne in China gekommen wäre und die so Aufsehen

---

<sup>81</sup> Utz bezieht sich hier auf Irene Suchys 1992 veröffentlichter Dissertation: *Deutschsprachige Musiker in Japan vor 1945. Eine Fallstudie eines Kulturtransfers am Beispiel der Rezeption abendländischer Kunstmusik.*

<sup>82</sup> 南京国立音乐院 (*Nanjing guoli yinyue yuan*)

erregende „Zweite musikalische Moderne“ Chinas in den 1980er und 1990er-Jahren keinerlei Orientierungspunkt in der eigenen Vergangenheit vorgefunden hätte (vgl. Utz 2003: 16).

Einen wesentlichen, schwierigeren Einstieg in die Shanghaier Musikkreise hatte Julius Schloß, der Nachfolger Wolfgang Fraenkels, als Lehrperson am Shanghaier Musikonservatorium zu bewerkstelligen. Wie man dem unter Abschnitt 3.1. zitierten Brief des *International committees for the Organization of European Immigrants in China* (kurz IC) entnehmen kann, waren die Verdienstmöglichkeiten für klassische Musiker in Shanghai verhältnismäßig gering.

### 3.3.2. Julius Schloß

Anfang 1939 floh der, 1902 in Saarbrücken geborene Julius Schloß, nachdem er kurzzeitig im Konzentrationslager Dachau interniert gewesen war, nach Shanghai (vgl. Fricke 2000: 175).<sup>83</sup> Schloß, der vier Jahre am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt am Main bei Bernhard Sekles Komposition studiert hatte und sein Kompositionsstudium zwischen 1925 und 1928 bei Alban Berg (1885-1935) fortsetzen konnte, gelang es trotz seiner hohen Qualifikation nicht eine dementsprechende Anstellung zu finden (vgl. Fricke 2000: 171).<sup>84</sup> Er musste sich einige Jahre als Akkordeonist durchschlagen.

Erst im Jahre 1947, als Wolfgang Fraenkel Shanghai verließ, um nach Los Angeles weiter zu emigrieren, bekam Schloß die Möglichkeit am Shanghaier Musikonservatorium zu unterrichten und somit seine hohe Qualifikation geltend machen zu können.

Diese Stelle hatte Schloß allerdings nicht nur Fraenkel zu verdanken, sondern hauptsächlich seinen Schülern. Jene waren über die Tatsache, dass Fraenkel Shanghai verlassen wollte, enttäuscht und wünschten den Unterricht zeitgenössischer Komposition fortzusetzen. Fraenkel schlug daraufhin Schloß vor, woraufhin dieser von dem damaligen Leiter der Kompositionsabteilung Tan Xiaolin (谭小麟) und dem Direktor des Konservatoriums Dai Cui (戴粹) angeworben und angestellt wurde (vgl. Sang 1990: 11f.).

---

<sup>83</sup> In den biografischen Angaben zu Julius Schloß wird die Ursache, warum er nach 5 Wochen im Konzentrationslager schließlich wieder freigelassen wurde (Freikauf, Hilfe durch Freunde etc.?) nicht erwähnt.

<sup>84</sup> Ursprünglich wollte Schloß bei Arnold Schönberg in Wien seine Ausbildung fortsetzen, was dieser ihm auch zusagte, allerdings wurde Schönberg an die Berliner Akademie der Künste berufen, was diesen Plan vereitelte (vgl. Fricke 2000: 171).

Unter Anleitung Schloß' entstand Sangs zweites Werk, eine auf dem mongolischen Volkslied „Zai na yaoyuan de difang“ („在那遥远的地方“, „In jenem weit entfernten Land“, 1947) basierende Komposition für Klavier. Dieses und sein vorheriges Werk *Yejing* wurden 1948 von dem Pianisten Karl Steiner und der Geigerin Zhang Guoling im *United States Information Service Shanghai* uraufgeführt (vgl. Utz 2003: 12).<sup>85</sup>

Ebenfalls im Rahmen eines Konzertes des amerikanischen Informationsservices wurde Schloß' 1928 geschriebene Komposition „Sonate für Klavier“,<sup>86</sup> interpretiert von dessen Freund Karl Steiner, dargebracht.<sup>87</sup>

Als Schloß am Konservatorium die Unterrichtstätigkeit aufnimmt, beginnt er, nachdem er von 1935 bis 1947 aufgehört hatte zu komponieren, auch wieder selbst Stücke zu schreiben. Er schrieb noch im selben Jahr zwei „Chinesische Rhapsodien“ für Violine und Orchester sowie ein Bläseroktett (vgl. Fricke 2000: 175).

Scheinbar konnte sich Schloß aus seiner „inneren Emigration“, die ihn als Reaktion auf die äußerst ungünstigen politischen Veränderungen veranlasste mit dem komponieren aufzuhören, wieder befreien (vgl. Fricke 2000: 175). Die Ursache lag offensichtlich darin, dass sich Schloß durch seine Tätigkeit als Lehrender wieder mit Kompositionstechniken auseinandersetzen musste und dadurch auch sein eigenes Schaffen wieder angeregt wurde.

Die bisher genannten Musik-Stile und Praktiken waren allesamt säkular ausgerichtet, dennoch war jüdisch-religiöse Musik ein wichtiger Bestandteil im Shanghaier Exil.

### 3.4. Jüdisch-religiöse und jüdisch-weltliche Musik

In Shanghai gab es ein reges jüdisch-religiöses Musikleben, das durchaus mit säkularen Aktivitäten vereinbart wurde. Gerade diese Offenheit im Umgang mit religiösen Elementen brachte jedoch zwischen den einzelnen jüdischen Glaubensgemeinschaften wiederholte

---

<sup>85</sup> Der 1939 nach Shanghai emigrierte Karl Steiner wurde 1912 in Wien geboren und studierte Klavier mit Eduard Steuermann und Olga Novakovic. Er studierte weiters Musikwissenschaften an der Universität Wien (1931-1934). Im Jahr 1935 legte er an der Wiener Akademie für Musik und Kunst die Staatsprüfung ab und unterrichtete danach am Konservatorium des Volksbildungsvereines „Apolloneum“. Die Machtübernahme der Nationalsozialisten unterbrach Steiners Werdegang, und er war vom Dezember 1938 bis April 1939 im Konzentrationslager Dachau interniert worden. Steiner lebte bis zur Gründung der VRCh, im Jahre 1949, in Shanghai und übersiedelte im selben Jahr nach Montreal, wo er unter anderem von 1964 bis 1985 an der *McGill University* Klavier unterrichtete (vgl. Krones 2008: 7f.).

<sup>86</sup> Bei Fricke wird angegeben, dass die Komposition 1929 geschrieben wurde (vgl. Fricke 2000: 172).

<sup>87</sup> Dies wurde einer Programmankündigung des *United States Information Service Shanghai* entnommen (vgl. Teilnachlass Schloß).

Konflikte. Insbesondere die liberale Einstellung zentraleuropäischer Juden, die größtenteils assimiliert waren und Erweiterungen in den jüdisch-religiösen Veranstaltungen nicht als Gefährdung ihrer Tradition ansahen, wurden etwa von den osteuropäischen Juden, die wesentlich orthodoxer ausgerichtet waren, kritisiert.

Zwar wäre Tang Yatings Ausführungen zufolge die jüdische Musiktradition weltweit mit Synagogen als religiöse Zentren verankert und jüdische Diaspora könnten somit auf der ganzen Welt Identität und gemeinsame Geschichte erleben (vgl. Tang 2007: 9) – dennoch waren die in Shanghai anwesenden jüdischen Gemeinden, was ihre Rituale, ihr Glauben, ihre Musik etc. betraf, keinesfalls kongruent.<sup>88</sup> Wie Kaminski und Unterrieder festhalten, waren die österreichischen und deutschen Juden in ihrem religiösen Leben „an eigene Traditionen gewöhnt, die weder denen der russischen noch denen der arabischen Juden in Shanghai entsprachen“ (Kaminski/Unterrieder 1980: 792).

So kam es beispielsweise zu Auseinandersetzungen bezüglich der unterschiedlichen musikalischen Unterlegung jüdischer Gottesdienste in den Synagogen Shanghais. Die orthodox ausgerichteten, jüdischen Glaubensgemeinden lehnten sich gegen Instrumentalbegleitung in den Gottesdiensten und den Einsatz der weiblichen Stimme, deren Verwendung als Verstoß gegen die orthodoxen Richtlinien angesehen wurde,<sup>89</sup> – die deutsch-österreichische ließ sich allerdings nicht von ihren liberalen Gewohnheiten abbringen. Diese Auseinandersetzungen wurden öffentlich in der Exilzeitschrift *Gelbe Post*, die von Alfred Storfer publiziert wurde, ausgetragen. (vgl. Tang 2007: 67).

Neben der Darbietung jüdisch-religiöser Musik in Synagogen gab es etliche Musikstile jüdischer Tradition, die in Shanghai aufgeführt wurden. So gab es von sefardisch-orientalischen bis askenasisch-liturgischen Darbietungen als auch von jiddischer Volksmusik

---

<sup>88</sup> Wie oben bereits dargelegt wurde, gab es neben der hoch assimilierten zentraleuropäischen Flüchtlingsgemeinde die – größtenteils – orthodoxe Gruppe polnischer Juden, russische Juden, und sefardisch-baghdadische Juden.

<sup>89</sup> Frauen durften gemäß orthodoxen Richtlinien nur passiv dem Gottesdienst beiwohnen und sich gesanglich nicht an der Zeremonie beteiligen. Die Frauenstimme sah man aufgrund ihrer natürlichen Schönheit und somit auch sexueller Anziehungskraft als Ablenkung der männlichen Gläubigen an. Man befürchtete, dass durch den Einsatz von Frauenstimmen die Aufmerksamkeit der Gläubigen von den heiligen Texten abgelenkt werden könnte (vgl. Tang 2007: 67 und Bohlmann 2000: 256).

bis zu chassidisch-mystischen Musiktraditionen verschiedenartige Stile jüdisch-religiöser und jüdisch-weltlicher Musik, die in Shanghai dargebracht wurden (vgl. Tang 2004: 115).

Manche Künstler vermochten es durch ihre Interpretation jüdischer Musik, die Grenzen der verschiedenen jüdischen Gruppierungen in Shanghai zu durchbrechen. Ein regelrechter Star unter den osteuropäischen ArtistInnen war Raya Zomina, die es fertig brachte, Verbindungen zwischen den einzelnen Gemeinden zu bilden. Sie hatte unter anderem auch regelmäßig Auftritte mit dem Komödianten Herbert Zernik, in denen die Grenzen zwischen osteuropäischer und zentraleuropäischer jüdischer Kultur aufeinander trafen (vgl. Kranzler 1976: 374).

Nicht nur so genannte weltliche Sänger sondern auch Kantoren, die in ihrer Gesangs-Ausübung als Bewahrer jüdischer Musiktradition agierten (vgl. Tang 2007: 10), trugen zur Verständigung über die Grenzen der eigenen *Community* hinweg bei.

So war die 1940 gegründete „Gemeinschaft jüdischer Kantoren Shanghai“ eine Gemeinde-übergreifende Institution, die nicht nur bei Veranstaltungen der zentraleuropäischen Flüchtlinge, sondern auch in den Synagogen der russischen Gemeinde ihre Gesangsdienste darbrachten (vgl. Tang 2007: 63f.).

Die Darbietungen der Kantoren, welche zumeist im italienischen *Bel Canto* Stil (wörtlich übersetzt: schönes Singen) ausgebildet waren, konnten nicht nur auf Veranstaltungen innerhalb des Rahmens jüdisch-religiöser Gottesdienste und Feierlichkeiten der jüdischen Gemeinde (z.B. Begräbnisse, Hochzeiten, *Bar-Mitzvah* etc.) vernommen werden, sondern auch säkularen Veranstaltungen, die auf Hörgenuss oder Unterhaltung des Publikums ohne religiöser Komponenten abzielten.

So kam es etwa am 22. Februar 1944 zu einem Ehren-Abend für die beliebteste aller Sängerinnen der leichten Muse in Shanghai – Jenny Rausnitz – im Alcock Theater. Unter den Mitwirkenden war der wichtigste Kantor innerhalb der Gemeinschaft jüdischer Kantoren in Shanghai, Max Warschauer, welcher auch als Dirigent tätig war.

Auch Raya Zomina, die oben erwähnte Interpretin traditioneller, jüdischer Volksmusik, trat an diesem Abend auf. Zahlreich vertreten waren auch deutsche und österreichische Kabarett-Künstler. Lediglich bekannte Protagonisten der deutsch-österreichischen klassischen

Musikkreise waren an diesem Abend nicht vertreten (vgl. Programm-Ankündigung / Archiv: Ö.G.C.F.).<sup>90</sup>

Der Kantor Josef Fruchter, welcher Max Warschauer als ersten Kantor ablösen sollte, war neben seiner Interpretation jüdischer Lieder auch ein gesuchter Sänger von klassischen Opernarien (z.B.: Verdi, Puccini), die er bei verschiedenen Abendveranstaltungen darbot (vgl. Tang 2007: 120).

An den oben genannten unterschiedlichen Darbietungen, bei denen die Grenzen zwischen jüdisch-religiösen und jüdisch-weltlichen Musikveranstaltungen fließend waren, lässt sich der hohe Grad an Assimilation der zentraleuropäischen Gemeinde erkennen, der eine Blendung weltlicher und religiöser Elemente jüdischer Musiktradition zuließ.

Auch im Shanghaier Ghetto, dessen Entstehung im folgenden Punkt näher ausgeführt werden soll, kam es zu einer regen Produktion jüdischer Musiktradition.

### 3.5. Ghettoperioden 1943-1945

Kurt Lewin ließ die Eindrücke, welche er in der Ghettozeit sammelte, in folgendes Gedicht fließen:

Kurt Lewin

#### *Hongkew*

Lichtreklamen, Broadwaydamen,  
Flats und Zimmer mit Komfort,  
Kinder rennen, Kulis pennen  
rechts und links Provisionstore.

Kaffee, Bar, Cariocadiele  
Tabarin gleich hinterm Tor;  
Tanz und Unterhaltungsspiele  
links und rechts Provisionstore.

Knack im Frack, belegte Brote,  
reicht Dir lächelnd ein Tenor  
mit betonter eigener Note,  
rechts und links Provisionstore.

---

<sup>90</sup> Das Original der hier verwendeten Ankündigung (liegt der Autorin als Kopie vor) befindet sich im Archiv der Österreichischen Gesellschaft zur Förderung freundschaftlicher und kultureller Beziehungen zur VR China (Ö.G.C.F.).

Dunkle Gassen, Rest von Straßen,  
gellend klingt der Kuli-Chor  
Lasten schleppend, Weiße neppend.  
Nirgends ein Provisionstore.

Halbverbrannte Häuserpfosten,  
fröstelnd steht ein Japanposten,  
kommt sich selbst recht einsam vor:  
Kuli kommen, tief sich neigend  
Eilends ihren Paß vorzeigend.  
Dort das Licht? – Provisionstore  
(Beutler 2001: 33).<sup>91</sup>

Am 18. Mai 1943 wurde ein Ghetto in *Hongkou*, in dem ein Großteil der jüdischen Flüchtlinge (ca. 10.000) zumeist in den bereits erwähnten Heimen lebte, eingerichtet.<sup>92</sup> Alle nach 1937 angekommenen, staatenlosen Flüchtlinge mussten in das Ghetto ziehen (vgl. Löber 1997: 35).<sup>93</sup> Diese Regelung brachte mit sich, dass jüdische Flüchtlinge, die vor 1937 nach Shanghai geflüchtet waren, nicht ins Ghetto mussten.

Dieser Teil Shanghais, welcher ursprünglich die ganze östliche Hälfte der Internationalen Niederlassung ausmachte, war seit 1927 als „*Defence Sector*“ der japanischen Armee zugeteilt worden (vgl. Eisfelder 2001: 24).<sup>94</sup> Die Ursachen, warum in Shanghai ein Ghetto eingerichtet wurde, werden unterschiedlich dargelegt.

Ristaino zufolge hatten die Japaner ein höchst ambivalentes Verhältnis zu der jüdischen Gemeinde in Shanghai (vgl. Ristaino 2001: 280). Einerseits war man seitens der Japaner für das Schiff-Darlehen dankbar, welches den Japanern dazu verhalf, den russisch-japanischen Krieg zu gewinnen.<sup>95</sup> Hinzu kamen auch noch die Anerkennung und Bewunderung für

---

<sup>91</sup> Das Original des Gedichtes, welches der Journalist, Schauspieler, Texter und Kabarettist Kurt Lewin verfasst hatte, wurde in der von ihm mit herausgegebenen Shanghaier Wochenschrift „Die Tribüne“ veröffentlicht. Das Gedicht von Kurt Lewin, welcher 1908 in Berlin geboren und 1939 nach Shanghai kam, behandelt das Leben im Ghetto Hongkew. Bei den Provisionstores handelt es sich um Lebensmittelgeschäfte im Ghetto, das Café Tabarin und das Restaurant „Der Würsteltenor“ wurden von Emigranten eröffnet (vgl. Beutler 2001: 33).

<sup>92</sup> Dieses Ghetto ist nicht mit Konzentrationslagern im damals von Deutschland besetzten Europa zu vergleichen, da die jüdischen Flüchtlinge in Shanghai hier zwar festgehalten, aber nicht getötet wurden (vgl. Kranzler 2000: 412). Bevor das Ghetto im Bezirk *Hongkou* eingerichtet wurde, lebten bereits 7.216 jüdische Flüchtlinge dort – weitere, ungefähr 8.500 Flüchtlinge wurden auf dieses Gelände gebracht (vgl. Ristaino 2001: 195).

<sup>93</sup> Tang zufolge befanden sich, nachdem die Flüchtlinge in das Ghetto gebracht wurden, nun insgesamt 15.000 bis 18.000 Exilanten ebendort (vgl. Tang 2007: 101).

<sup>94</sup> Sowohl 1932 als auch 1937 wurde dieser „*Defence Sector*“ als Stützpunkt der Japaner zum Angriff auf China benutzt (vgl. Eisfelder 2001: 24).

<sup>95</sup> Durch die Hilfe des amerikanisch-jüdischen Bankers Jacob H. Schiff konnte die japanische Regierung 4 ausländische Kredite aushandeln. Insgesamt beliefen sich jene Kredite auf 410 Millionen Dollar, wobei der amerikanische Anteil – mit 180 Millionen Dollar – der höchste war. Schiff erhoffte sich durch diese Hilfe, eine

jüdische Errungenschaften auf vielen Gebieten. Andererseits, so argumentiert Ristaino, war man von anti-semitischen Weißrussen in der von Japan besetzten Mandschurei geprägt gewesen (vgl. Ristaino 2001: 280).

Man erhoffte sich von der jüdischen Seite, dass sie den japanischen Expansionsplänen, durch deren weitläufige Kontakte und Einfluss, der bis zu dem damaligen Präsidenten Franklin D. Roosevelt reichen sollte, behilflich sein konnten. Nach dem Angriff auf Pearl Harbor wurden diese Ambitionen beendet und man entschloss sich, davon überzeugt, dass sich die Juden nicht dazu entschlossen hatten, den japanischen Plan zu unterstützen, jene unter strikte Beaufsichtigung zu stellen.

Insofern wäre die Errichtung des Ghettos als Antwort auf die Ambivalenz der Japaner zu den Juden im Allgemeinen und unabhängig von Anweisungen aus Deutschland zu sehen (vgl. Ristaino 2001: 280).<sup>96</sup>

Dennoch sind hierbei die Verhandlungen, die zwischen dem Gestapo-Mann in Tokio, SS-Oberst Josef Meisinger, und den japanischen Verbündeten der nationalsozialistischen Regierung stattfanden, mit in die Überlegungen hinzu zu ziehen.

So führt Löber aus, dass Meisinger in diesen Verhandlungen, die 1942 in Shanghai stattfanden, die japanische Besatzungsmacht von der Endlösung der Judenfrage – die im Februar desselben Jahres in der Berliner Wannsee-Konferenz beschlossen wurde – überzeugen wollte. Zu der Umsetzung des Planes, auf der Halbinsel *Pudong* ein Konzentrationslager mit Krematorien zu errichten, kam es glücklicherweise nicht (womöglich aufgrund der von Ristaino oben erläuterten Gründe) (vgl. Löber 1997: 35).

Es kam schließlich zur Errichtung des Ghettos, wobei die Japaner diese Maßnahme nach außen positiv darzustellen versuchten. Kubota Tsutomu, vom japanischen Büro, welches für Angelegenheiten betreffend jüdischer Flüchtlinge in Shanghai zuständig war, wollte das Ghetto weder als solches noch als Gefängnis bezeichnen. Vielmehr versuchte er es als Areal darzustellen, welches Hoffnung für die Flüchtlinge darstellen sollte und wo sie sich einen

---

Erleichterung russischer Juden, welche unter Pogromen des ehemaligen zaristischen Russlands zu leiden hatten (vgl. Ristaino 2001: 280, Fn. 31).

<sup>96</sup> Nähere Ausführungen dazu vgl. Ristaino 2001 (siehe Literaturverzeichnis) und vor allem: Japanese, Nazis & Jews: The Jewish refugee community of Shanghai, 1938-1945: David Kranzler, Abraham G. Duker: Books.

sicheren Hafen schaffen könnten, in dem sie friedlich, von großen Vorteilen für ihre Gemeinschaft begleitet, weiterleben könnten (vgl. Ristaino 2001: 192).

Die Größe des Ghettos belief sich auf zweieinhalb Quadratkilometer, wobei es weder Grenzmauern noch Stacheldrahtzäune oder gesicherte Tore gab (vgl. Löber 1997: 35). Allerdings mussten die Flüchtlinge, um das Ghetto verlassen zu können, um eine Ausnahmegenehmigung bei den japanischen Verwaltungsbeamten ansuchen.

Um weiterhin einer Arbeit außerhalb des Ghettos nachkommen oder auch um die Schule besuchen zu können, erhielt man einen Pass mit einer blauen Plakette, die das chinesische Zeichen für „passieren“ (通, *tong*) darstellte (vgl. Ristaino 2001: 200).

Die Überwachung des Ghettos wurde anhand des alten chinesischen Systems *Bao Jia*, wofür für Wächter aus den Reihen der Flüchtlinge rekrutiert wurden, organisiert. Im Falle eines Verstoßes wurden sowohl der Chef der Einheit als auch der illegale Passant verurteilt. Somit wurde ein System gegenseitiger Verantwortung erstellt, welches allerdings Spannungen unter den Flüchtlingen verursachte (vgl. Ristaino 2001: 200).

Bei unerlaubtem Überschreiten der Grenzen musste man harte Strafen erleiden, die bis in den Tod führten. Dies ist darauf zurückzuführen, dass man bei Gefängnisstrafen zumeist aufgrund der dort vorherrschenden Ungeziefer-Plage, der man schutzlos ausgeliefert war, verstarb (vgl. Löber 1997: 35).

### 3.5.1 Musikalische Aktivitäten in der Ghettozeit

Unter diesen Umständen scheint es aufs Erste, dass die Durchführung kultureller Veranstaltungen praktisch unmöglich war, doch selbst in dieser harten Zeit gelang es den Künstlern ihre Tätigkeiten aufrechtzuerhalten. Der Wert, den die künstlerischen Veranstaltungen für die *Community* im Ghetto hatte, hält der frühere Leiter der *Gemeinschaft der Demokratischen Deutschen in Shanghai* und Gründer als auch langjähriger Präsident der *Association of Former Central European Refugees from Shanghai*, Gerhard G. Gerechter, mit folgenden Worten fest:

Das kulturelle Leben der Refugees in Shanghai war, den damaligen Verhältnissen entsprechend, ein sehr anregendes, das geistige Leben der Shanghaier Flüchtlinge, die aus allen Teilen Deutschlands, Österreichs und anderer mitteleuropäischer Länder kamen, stand

auf einem sehr hohen Niveau, man spielte viel Theater, ernsten und heiteren Inhalts, Operetten und Opern standen auf dem Programm, Konzerte, Kabarett-Aufführungen, Tanzabende und Vorlesungen wurden veranstaltet. Aber alles das wurde gewaltsam beendet als die Japaner das internationale Settlement besetzten. Hongkew, der am meisten durch Bombardierungen während des japanisch-chinesischen Konfliktes zerstörte Stadtteil, wurde den Refugees als ständiger Wohnsitz zugeteilt und wurde nunmehr der Schauplatz aller Kulturbemühungen [...]. Die Bedeutung des geistigen und künstlerischen Lebens trug wesentlich dazu bei, den Willen zum Ausharren zu bestärken. Die Aussicht, den Krieg und die harte Zeit zu überleben, war im letzten Jahr des Konfliktes, nachdem der Krieg in Europa fast beendet war, gleich null und daß die Verzweiflung nicht um sich griff, ist wesentlich ein Verdienst dieser Künstler [...] (zitiert nach Löber 1997: 30).

Trotz der widrigen Umstände wurden im Ghetto also künstlerische Tätigkeiten aufgenommen. Es entstanden sukzessive Geschäfte, Nachtclubs, Kaffees und *Pubs* im europäischen Stil. Dies brachte einen enormen Aufschwung für diese Gegend. Am Tag kam dies durch Geschäftstüchtigkeit in unterschiedlichen Sparten und abends durch Nachtleben zustande (vgl. Tang 2004: 107).

Auch kam es zur Ausbildung unterschiedlich kultureller Eigenheiten, die sich auch namentlich ausmachen ließen. Die Österreicher waren hierbei „eine kulturell wie kulinarisch deutlich wahrnehmbare Gruppe, so daß von einem Teil des Wohngebietes der ExilantInnen als von ‚*Little Vienna*‘ gesprochen wurde“ (Philipp 2001: 17). Ebenso gab es ein deutsches Äquivalent – nämlich „*Little Berlin*“. In diesen Gebieten wurde europäisches Leben durch verschiedenste Einrichtungen rekonstruiert:

Shanghai war für die meisten nur eine Zwischenstation, was zudem ihre Bereitschaft für die Annäherung an die chinesische Kultur verringerte. Nach ihrer brutalen Vertreibung aus Europa diente der Rückzug ins „*Little Vienna*“ oder „*Little Berlin*“ und das Festhalten an der deutschen bzw. österreichischen Sprache und Kultur auch zur Aufrechterhaltung ihres massiv ins Wanken geratenen Selbstwertgefühls (Embacher/Reiter 2001: 44).

Die in der mehr oder weniger abgeschlossenen Einheit des Ghettos sehr rege Kulturszene konnte punktuell auch außerhalb der Ghattogrenzen Publikum anziehen. Der Berliner Filmreporter Wolfgang Fischer, welcher der Herausgeber der Exil-Zeitschrift „Shanghai-Woche“ und auch als Musikveranstalter tätig war, erinnert sich an folgendes Geschehnis:

„Ich hatte an die Shanghaier Prominenz englisch und französisch verfaßte Einladungen gesandt und die alteingesessenen Shanghailänder waren wirklich hinaus zu uns in den besonders zu Kriegszeiten gemiedenen Vorort *Hongkew* gekommen. – Eine endlos lange Kette herrlicher Automobile parkte vor dem Lokal (Löber 1997: 29).

Dies weist auf eine überaus reiche kulturelle Produktionstätigkeit der nun im Ghetto „domestizierten“ jüdischen Künstler hin, die es trotz – oder vielleicht gerade wegen – der erzwungenen Lage schafften ihr kulturelles Potenzial bis über die Grenzen des gesperrten Gebietes zu transferieren.

Neben solchen kulturellen Höhepunkten, durch die ein wenig Glanz der internationalen Gemeinschaft in das Ghetto einzog, gab es allerdings etliche schwer wiegende Problemstellungen, die den Alltag der nunmehr unter Aufsicht stehenden Flüchtlinge erheblich erschwerte. Vor allem war dies das Hungerproblem, in schweren Zeiten konnten die diversen Hilfsorganisationen lediglich ein Essen pro Kopf garantieren (vgl. Tang 2007: 101). Künstlerisch gesehen, gab es ebenfalls etliche Problemstellungen, die den Einfallsreichtum der Künstler und deren Flexibilität auf unangenehme Weise auf die Probe stellte. So wurde man einerseits daran gehindert den Jobs, die man sich in Shanghai verschafft hatte, durch Einschränkungen in der Mobilität, problemlos nachzugehen.

Andererseits gab es auch, aufgrund der strengen Kontrolle und Zensur der japanischen Besetzer, etliche Beschränkungen bezüglich der künstlerischen Freiheit, die einen ohnehin schon erschwerten Kulturbetrieb im Exil noch weiter belasteten (vgl. Tang 2007: 101). Dennoch gelang es den Künstlern weiterhin ein breites Kaleidoskop an kulturellen Veranstaltungen zu kreieren.

Trotz allem künstlerischen Idealismus musste man dennoch dafür sorgen, dass das tägliche Brot zur Verfügung stand – doch auch hierbei bediente man sich des künstlerischen Schaffens. Im Ghetto gab es, aufgrund der erschwerten Lage nach Ausbruch des Pazifikkrieges, Engpässe für die Ärmsten unter den Flüchtlingen. Um diesem Zustand entgegenzuwirken, wurden unzählige Wohltätigkeitsveranstaltungen organisiert, in deren Rahmen Musikstücke unterschiedlichster Stile und Komponisten dargebracht wurden.

In den Jahren 1944 und 1945, als die Verhältnisse für die Flüchtlinge am schlechtesten waren, konnten manche Musiker nicht umhin und mussten auf der Straße spielen. Allerdings gab es Kranzler zufolge unter diesen Straßen-Musikern keine professionellen Musiker (vgl. Kranzler 1976: 376). Diese konnten sich trotz der schwierigen Umstände ihre Gagen weiterhin durch Jobs außerhalb des Ghettos sichern.

Wie oben bereits beschrieben, brauchte man dafür allerdings eine Ausnahmegenehmigung, welche von japanischen Verwaltungsbeamten ausgestellt werden musste. Einen zweifelhaften Ruf hatte hierbei der japanische Beamte Ghoya, welcher sich „König der Juden“ nannte (vgl. Löber 1997: 37). Ghoya, welcher dafür bekannt war, die Flüchtlinge zu beleidigen und zu misshandeln, wurde dafür in unzähligen Witzen und Karikaturen im Exil, beispielsweise von Fritz Melchior, verewigt.

Auch der Kabarettist Herbert Zernik verfasste eigens kabarettistische Texte, in denen er – zur Freude der Flüchtlingsgemeinde – Ghoyas bekannte Wutausbrüche und weitere unangenehme Begebenheiten im Zusammenhang mit Ghoya humorvoll verarbeitete (vgl. Löber 1997: 37).

Der bekannte Violinist und Pädagoge Alfred Wittenberg (vgl. 3.2.2.), welcher außerhalb des Ghettos weiterhin seinen Lehr- und Musikertätigkeiten nachging, hatte besonders unangenehme Zusammentreffen mit Ghoya.

Ghoya, der sich in seiner Freizeit dem Geigenspiel widmete, ließ sich hierfür von Wittenberg am Klavier begleiten. Eines Tages schien das Zusammenspiel gegen Ghoyas Willen zu gehen, woraufhin dieser Wittenberg mit den Worten: „Du spielst so wie ich es will, oder ich töte dich“ (Xu Buzeng 2007: 66) bedachte.

Der Schwerpunkt in der Ghettoperiode lag auf Unterhaltungsmusik und traditionell-jüdischer Musik. Insbesondere im Bereich der Unterhaltungsmusik kam es zu einer erheblichen Anzahl von Veranstaltungen, was auch in der Gründung eines Ensembles mündete.

So wurde in jener Zeit eigens ein Operettenensemble gegründet, dem zum Beispiel die Sängerinnen Rosl Albach-Gerstel und Karla Breuer als auch der Sänger Fritz Frieser angehörten (vgl. Tang 2007: 112f.). Die Gründung eines Ensembles zu jener Zeit stellt wiederum einen Beweis dar, für die enorme künstlerisch-kreative Energie, welche die Flüchtlinge selbst in den härtesten Zeiten aufbringen konnten.

Allein die Besorgung von grundsätzlichen Ausstattungs-Utensilien und Werkzeug, um Dekorationen herzustellen, war äußerst schwierig. Teureres Material wie Farben oder Pinsel waren zum einen kaum erschwinglich und zum anderen auch kaum erhältlich. Auch beim Einsatz von Elektrizität musste gespart werden, was wiederum dazu führte, dass man in kalten Räumen, meist auch noch schlecht ernährt, proben musste (vgl. Löber 1997: 31).

Der Schwerpunkt auf jüdischer Musik (säkularer und religiöser Natur) lässt sich darauf zurückführen, dass es im Ghetto allgemein zu einer Intensivierung jüdischen Lebens kam.

So hält Ristaino fest, dass die Flüchtlinge ihre längst verlorene Bindung an jüdische Traditionen – insbesondere in der Ghettoperiode – neu er- bzw. wiederbelebten (vgl. Ristaino 2001: 275).

Somit war die Konzentration in der Ghettozeit auf Unterhaltungsmusik und traditionelle Musik keinesfalls zufällig. Die Unterhaltungsmusik diente zum Trost und half den Flüchtlingen überdies sich von den schwierigen Bedingungen abzulenken. Traditionelle Musik hingegen war ein ideales Mittel, um Identität zu kreieren – bzw. zu re-kreieren. Dieser Wirkung, welche Musik auf die jüdischen Flüchtlinge nahm, können unterschiedliche Funktionen von Musik zugeordnet werden und variieren in ihrer jeweiligen Kombination. Im nächsten Kapitel wird näher darauf eingegangen.

## 4. Funktionen von Musik im Exil

Musik hatte im Shanghaier Exil mehrere Funktionen, die nebeneinander oder auch ineinander übergreifend wirkten. Für diese Arbeit werden Funktionen bzw. Funktionsbereiche von Musik, die im Shanghaier Exil Anwendung fanden, analysiert.

Als Basis dafür soll Helmut Rösings Aufteilung in zwei Funktionsbereiche von Musik – die gesellschaftlich-kommunikative und die individuell-psychische – übernommen werden (Rösing 1993: 77f.). Dieses Theorem wird mit den Aspekten, die in Zusammenhang mit den musikalischen Aktivitäten der jüdischen Diaspora in Shanghai, kontrastiert.

In der Analyse der individuell-psychischen Funktion von Musik als Mittel zum Ausgleich seelischen Ungleichgewichts werden seine Parameter als übergeordnete Hilfe in der Analyse für die hier wesentlichen Kriterien einbezogen. Auch im Bereich der gesellschaftlich-kommunikativen Funktionen werden seine Kriterien als Leitmotive dienen, um die Situation in Shanghai näher zu durchleuchten.

Als weitere Funktion, deren Analyse außerhalb des hier verwendeten Modells liegt, wird ein sehr pragmatischer Aspekt näher betrachtet, nämlich die materielle Erhaltung (von sich selbst bzw. auch der mitemigrierten Familie). Letztere wurde bereits unter Abschnitt 3.1.1. näher erläutert, soll aber in den folgenden Ausführungen nochmals erwähnt werden.

## 4.1. Musik als Unterstützung im individuell-psychischen Bereich

Rösing führt in seiner musikpsychologischen Analyse folgende individuell-psychischen Funktionsbereiche von Musik an:

- emotionale Kompensationsfunktionen und Unterhaltungsfunktion<sup>97</sup>
- Funktion der Einsamkeitsüberbrückung
- Konfliktbewältigungsfunktion<sup>98</sup>
- Entspannungs- und Aktivierungsfunktion<sup>99</sup> (Rösing 1993: 78f.)

Oft treten diese Funktionen in Verbindung auf und werden somit zu einem konzentrierten, wirksamen Faktor in der individuell-psychischen Bewältigung der gegenwärtigen Situation.

Die Teilfunktionen sind stark personenorientiert. Ihre Aneignung als auch Vergegenständlichung erfolgt hauptsächlich durch Subjektivierung, worin Rösing Assoziationen und Imaginationen im Hinblick auf die eigene psychische Bedürfnislage sieht (vgl. Rösing 1993: 78).

Bevor diese Faktoren in der folgenden Ausführung getrennt voneinander ausgewertet werden, müssen folgende Implikationen beachtet werden.

### 4.1.1. Identitätsverlust als weitere Komponente der Analyse

Die Funktionen müssen, bevor sie anhand der unterschiedlichen musikalischen Tätigkeiten betrachtet werden, unter dem Aspekt der Exilsituation gesehen werden. Damit ist gemeint, dass die einzelnen Faktoren potenziell nicht nur den traumatischen Verlust der Heimat, sondern auch den Verlust von Identität in ihrem individuell-psychischen Wirkungsbereich auszugleichen hatten. Diese regulierende Funktion von Musik wurde durch Musikveranstaltungen im Kollektiv der daran partizipierenden Künstler und Rezipienten – bewusst oder unbewusst – angestrebt.

---

<sup>97</sup> Ursprünglich führt Rösing diese beiden Funktionen getrennt voneinander an. In der vorliegenden Arbeit fließen diese Bereiche oftmals ineinander über und werden somit gemeinsam angeführt.

<sup>98</sup> Wird in dieser Arbeit nicht analysiert.

<sup>99</sup> Diese beiden Kategorien bzw. Funktionen werden bei Rösing ebenfalls getrennt voneinander angeführt. Im Rahmen dieser Arbeit werden sie zusammen angeführt und bearbeitet.

Kurt Luger zufolge wird Identitätsbildung „durch berufliche Sozialisation, Statusdenken, Distinktion, durch den Erwerb von Anerkennung und Bildung etc.“ (Luger 1997: 19) beeinflusst. Weiters hätte Identitätssuche und -findung stets mit Verankerung, Positionierung und Verortung zu tun, sei es in einer bestimmten Gesellschaft oder Gruppe, in einem bestimmten geographischen oder gedachten Raum – innerhalb der Weltgemeinschaft, Europas, einer Nation, einer Region, eines Stadtteils, eines Tales etc. (vgl. Luger 1997: 19).

Der jähe Verlust dieser Verankerung, Positionierung oder Verortung brachte nun im Exil etliche emotionale Defizite mit sich, die durch Musik kompensiert werden konnten.

#### 4.1.2. Emotionale Kompensationsfunktion und Unterhaltungsfunktion

Unter emotionaler Kompensationsfunktion versteht Rösing „die Projektion oder Abreaktion von Stimmungen, Gefühlen, Wünschen, Träumen und Vorstellungen durch Musik“ (Rösing 1993: 78). Bei der Unterhaltungsfunktion hält Rösing insbesondere folgende psychischen Prozesse, wie das „Empfinden von Spaß, Wohlgefallen und Lustgewinn durch Anpassungs- und Identifikationsprozesse bei als schön empfundener Musik“ (Rösing 1993: 79), die der Musik-Rezipient erfährt, fest.

Es gab in der Shanghaier Emigration – neben den bereits erwähnten Gründen des erfolgten Verlustes von Heimat und Identität – unzählige weitere Gründe, warum emotionaler Ausgleich in der Musik gesucht wurde: Trennung von der Familie, die schlechte wirtschaftliche Lage, ungewohnte und fremde Umgebung, schlechte Hygiene- und Versorgungsbedingungen, eine ungewisse Zukunft etc. Der jähe Verlust des soziokulturellen Umfeldes durch die Emigration konnte sowohl durch Ausübung von Musik, als auch durch Rezeption von Musik, über diverse Traumata hinwegtrösten. Durch die Unterhaltungsfunktion von Musik konnte überdies ein positives Gefühl in den Musik-Rezipienten evoziert werden.

Welcher Musikstil den Flüchtlingen emotionalen Ausgleich bringen konnte, hing wiederum davon ab, mit welchem Musikstil man sich vor dem Exil identifizieren konnte – oder wollte. Denn es vermag nicht nur der „emotionale Gehalt“ des jeweiligen Musikstils Gefühle zu generieren, sondern vielmehr agiert Musik als Auslöser von Erinnerungen, die man im

jeweiligen Kontext des Musikerlebens erfahren hat (vgl. Shelemay 2006: 216). Dem Ethnomusikologen Charles Seeger zufolge agiert Musik in diesem Zusammenhang nicht dezidiert als Musik, sondern kann vielmehr als „memoratives Zeichen“ (*memorative sign*) angesehen werden, das Außenstehenden verborgen bleibt (vgl. Seeger 1992: 95).

So man sich etwa der Schicht des gehobeneren Bildungsbürgertums angehörig fühlte, und in der Heimat vorwiegend Konzerte besucht hatte, vermochte klassische Musik den Zugang zu Emotionen zu öffnen. Bei anderen konnte derselbe „emotional trigger“ durch Unterhaltungsmusik ausgelöst werden. Im Allgemeinen ist aber anzumerken, dass in der Situation des Exils vermutlich jeglicher Klang, der in dieser für die Flüchtlinge sehr exotisch anmutenden Stadt an die Heimat erinnerte, unweigerlich Erinnerungen und somit Emotionen – positiver oder negativer Art – auslösen konnte.

Insbesondere die so genannte leichte oder auch Unterhaltungsmusik, die sich in Shanghai großer Beliebtheit erfreute, bot sich durch zahlreiche Aufführungen an, den Flüchtlingen erlittene Traumata – zumindest für einen Abend – zu lindern.

Einige Ensembles in Shanghai waren sich ihrer Wirkung hinsichtlich des emotionalen Kompensations- und Unterhaltungsfaktors ihrer Musik bewusst. Eine dieser Musikgruppen waren die so genannten „Praterspatzen“, deren Repertoire hauptsächlich aus Wiener Liedern bestand. Sie schildern den Effekt, welchen ihre Musik auf das Publikum ausüben konnte, wie folgt:

Wenn es richtig ist, dass der Gesang, Humor und Heiterkeit ein starkes Bindeglied in einer Gemeinschaft von Menschen sind, dann ist diese uralte These in der Existenz der Praterspatzen am stärksten verwirklicht worden. Gerade hier in Shanghai, unter den völlig neugearteten Lebensbedingungen, in einer Atmosphäre des täglichen Existenzkampfes, der nichts weniger als leicht ist, ist es sicherlich von nicht zu unterschätzender Bedeutung, wenn Menschen eine Gemeinschaft bilden, die wenigstens für wenige Stunden in der Woche sich von den schweren Sorgen des Tages loszulösen versucht (Privatarchiv Architekt Robert Kanfer).<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Robert Kanfers Vater, Maximilian Kanfer, war im Shanghaier Exil, wo er sich als Kantor betätigte und einen Würstelstand betrieb. Der gesamte Zeitungsartikel befindet sich im Anhang (Anhang, Abbildung 2), und fasst inhaltlich die musikalischen Aktivitäten einer Musikgruppe, genannt Praterspatzen zusammen, welche hauptsächlich Wiener Unterhaltungsmusik in unterschiedlichen Varianten darbot. Leider ist dem Ausschnitt (auch nicht im Original) nicht zu entnehmen, aus welcher Zeitung er ursprünglich stammt. Max Kanfer war ein Mitglied dieser Praterspatzen und unterhielt einen Würstelstand.

Unterhaltungsmusik war – wie sie etwa von den Praterspatzen interpretiert wurde – geeignet, um in den Menschen Erinnerungen an die alte Zeit – durch eingängige, leicht nachsingbare Melodien – wieder aufleben zu lassen.<sup>101</sup>

So konnten die Flüchtlinge in der Fremde ein Stück Heimat erleben, wobei nicht zu vergessen ist, dass die Interpreten selbst Flüchtlinge waren und das Musikschaffen für sie selbst emotionale Kompensationsfunktionen übernahm. Aus diesem Geben und Nehmen, das beide Seiten bereicherte, entstand eine Dynamik, die dazu anregte, den Konzertbetrieb aufrecht zu erhalten.

Neben Veranstaltungen, in deren Zentrum Musik stand und emotionaler Ausgleich durch Musik somit ein Nebeneffekt war, gab es Zusammenkünfte, bei denen Musik dahingehend instrumentalisiert wurde.

Wie einem Zeitungsausschnitt zu entnehmen ist, veranstaltete man etwa Treffen für ehemalige Insassen von Konzentrationslagern. Bei diesen Veranstaltungen wurde der Tag der Entlassung aus dem Konzentrationslager gefeiert, den man als „wahre[n] Tag der Wiedergeburt“ bezeichnete (siehe Anhang, Abbildung 3).

Das Programm für diese Veranstaltung wurde von Protagonisten der Unterhaltungsmusik und des Kabarett gestaltet, die, wie der Artikel verrät, unentgeltlich die ehemaligen Lagerhäftlinge unterhielten.

Eine nicht minder wichtige Funktion kam der Musik zu, indem sie dazu beitrug, Einsamkeit zu überbrücken.

### 4.1.3. Funktion der Einsamkeitsüberbrückung

Ein ernsthaftes Problem im Exil war die Einsamkeit der Flüchtlinge. Das lag daran, dass die meisten der Flüchtlinge, durch die Flucht nach Shanghai, von ihren Familien getrennt wurden:

3.241 (25%) waren Singles und lebten allein, als diese Statistik angefertigt wurde. In Shanghai Geschiedene und Verwitwete sind darin nicht enthalten. Es gab so gut wie niemanden, der nicht einen Teil seiner Verwandten und Freunde zurücklassen mußte, zumeist ohne die geringste Chance, sie jemals wiederzusehen. Aber die 25% Singles hatten alle zurückgelassen, sie waren „displaced“ im wahrsten Sinne des Wortes. Sie brachten ein

---

<sup>101</sup> Ein nicht zu unterschätzender Faktor im Musik-Erleben der jüdischen Flüchtlinge ist die Kombination aus Musik- und Alkoholkonsum, insbesondere kam dies bei Veranstaltungen der Heurigenabende in Shanghai zur Geltung. Alkohol vermochte, in Verbindung mit Musik deren Intensität noch zu steigern.

tiefes Gefühl der Einsamkeit mit sich, das sie durch verschiedene Verhaltensweisen zu verdrängen suchten (Grünberger 1948: 18).

Zwar suggeriert Musik „durch Identifikationsangebote Verbindungen zum gesellschaftlichen Umfeld, die real nicht gegeben sind“ (Rösing 1993: 78), dennoch mussten diese Identifikationsangebote – bzw. der ablenkende Faktor von Musik – von den Flüchtlingen auch wahrgenommen werden wollen.

Walter Dawison, der sich als einer von 36 Emigranten das Leben nahm (vgl. Kranzler 1976: 607), schrieb in einem Artikel des Emigrantenblattes „8-Uhr-Abendblatt“ über „Emigranteneinsamkeit“, für die eine „neue Lebensgemeinschaft, trotz aller Gegensätze trotz aller Noete“ (Dawison 1940: 27) begründet werden müsse, weiter schrieb er über den erzwungenen Müßiggang und das dadurch resultierende zwangsläufige „Gasthaussitzen“.

Ob nun Musik die Funktion der Einsamkeitsüberbrückung in Shanghai übernehmen konnte, kann hier nur gemutmaßt werden, dennoch lässt sich aufgrund einiger in dieser Arbeit zitierten Shanghailänder skizzieren, dass Musik – oder generell Kultur – verhalf, Einsamkeit zu lindern.

Wie die Künstler in einer derart schwierigen Situation durch das Generieren kreativer Energie die eigene Einsamkeit, als auch die des Publikums, überwinden konnten, lässt sich am Besten mit den Worten der Künstlerin Rose Schoschano, welche im Shanghaier Exil voller Enthusiasmus ein jiddisches Theater betrieb, beschreiben:

Nie ist Kunst mehr Notwendigkeit im tiefsten Sinne des Wortes als in Notzeiten, denn sie wendet geistige Not, wendet die Bedrückung seelischer Vereinsamung (sic!) und Verstoßenheit, die oft schwerer zu tragen ist, als die Sorge des täglichen Brotes (Chang 2001: 53).

#### 4.1.4. Entspannungs- und Aktivierungsfunktion

##### 4.1.4.1. Entspannungsfunktion

Wandern ist eine Bewegung zwischen festen Punkten; dazu gehört ein Ort der Herkunft und der Ankunft – und die Kenntnis der Wegstrecke. Migration dagegen ist Wanderschaft ohne sichere Rückkehr oder gewisse Ankunft. Der Weg selbst eröffnet die Orte des Wohnens; und

ruhen die Füße, ist doch das Gemüt rastlos (Chambers 1996: Vorwort von Benjamin Marius).<sup>102</sup>

Vor dem Hintergrund der Migration, des Flüchtlingsdaseins, hat Entspannung also eine erweiterte Bedeutung. Entspannen kann in diesem Zusammenhang „zur Ruhe kommen“ bedeuten.

Überdies diene Musik neben seiner psychischen Funktion des „Zur Ruhe Kommens“ auch zur Entspannung nach harter Arbeit. In diesem Sinne ist Musik Rösing zufolge ein „streßregulierendes, Emotionen glättendes und Diskrepanzen innerhalb des Selbst verdrängendes Therapeutikum“ (Rösing 1993: 78f.). Was die Stress-Regulation betrifft, so war dies insbesondere in der Ghetto-Zeit gültig und notwendig, da viele Flüchtlinge nur die Möglichkeit hatten, physisch auslaugende Arbeit zu verrichten – gehobenerer Posten waren zumeist außer Reichweite der Flüchtlinge (vgl. Tang 2007: 101).

Die Entspannungsfunktion von Musik – sei die Entspannung nun körperlicher oder geistiger Art – kann nicht getrennt von den anderen Funktionen gesehen werden, so war es durchaus möglich, dass man nach getaner Arbeit sich entspannen, Unterhaltung aufsuchen und gleichzeitig seine Einsamkeit überbrücken wollte.

#### 4.1.4.2. Aktivierungsfunktion

Dieses Ineinandergreifen der unterschiedlichen Funktionen trifft auch bei der Aktivierungsfunktion zu. In diesem Fall betrifft das etwa die geistige Aktivierung, die Flüchtlinge nach maschineller Arbeit bei Aufführungen suchten (vgl. Tang 2007: 101). Auch hier überschneiden sich die einzelnen Faktoren, so konnte man zugleich geistige Aktivierung, als auch Unterhaltung, sowie weitere Faktoren, welche Musik im individuell-psychischen Bereich auszugleichen vermochte, suchen.

Eine weitere Form von Aktivierung war die Darbietung von Musik in Krankenhäusern. Musik wurde in Krankenhäusern angewandt, um die Erkrankten abzulenken – aber im weiteren

---

<sup>102</sup> Das Vorwort weist keine Seitenangabe auf – die zitierte Stelle entspricht der ersten Seite.

Sinne auch zu aktivieren. Es kam zur Aufführung „Bunter Nachmittage“, die den Kranken Trost spenden sollten.

Für die Aktivierung der Kranken wurde wiederum Unterhaltungsmusik gewählt. Wie man dem Foto entnehmen kann, auf dem der Berliner Kabarettist Gerhard Gottschalk (1899-1974) abgebildet ist, wurden die Kranken für die Auftritte ins Freie gebracht – inmitten steht Gottschalk mit animierender Geste (siehe Anhang, Abbildung 4 ).<sup>103</sup> Den Künstlern, die auch hier unentgeltlich auftraten, war man für Dank verpflichtet, und sie nahmen in der Erinnerung vieler ehemaliger Flüchtlinge eine Sonderstellung ein.<sup>104</sup>

Als weitere Varianten von Musik als Aktivierungsfaktor können die unterschiedlichen gesellschaftlichen Veranstaltungen gesehen werden, die in einem musikalischen Rahmen stattfanden. Hierfür wird die bei Rösing ursprünglich verwendete Kategorie der individuell-psychischen Funktion auf deren Gehalt für die Gruppe – sozusagen als kollektiv-psychische Funktion – erweitert.

Die Aktivierungsfunktion von Musik im kollektiv-psychischen Bereich umfasste Veranstaltungen, die die Gruppe der jüdischen Flüchtlinge im Kollektiv aktivierte. Zu solcherlei Aktivitäten zählten etwa Veranstaltungen wie die mediale Bewertung von Protagonisten der Künstlerszene der zentraleuropäischen Flüchtlingsgemeinde (siehe Anhang, Abbildung 6) oder ein im August 1946 durchgeführter „Emigranten-Komponisten Wettstreit“.<sup>105</sup>

Die aktivierenden Faktoren an ersterer Veranstaltung waren einerseits die Voraussetzung, dass man regelmäßig die Konzerte besuchte, dann, dass man seine Stimme für die oder den favorisierten Künstler abgab und außerdem, dass man den Artikel schließlich rezipierte und die Resultate in der Gruppe bewertete. Bei zweiterer Veranstaltung wurden vor allem die

---

<sup>103</sup> Der Kabarettist, Komiker und Entertainer Gerhard Gottschalk kam im November 1938 nach Shanghai. Er war – wie man auch der oben erfolgten Schilderung entnehmen kann – sozial engagiert. Er war Angestellter des Hilfskomitees *JOINT*, wobei eine seiner Aufgaben war, die Neuankommenden Flüchtlinge zu betreuen. Gottschalk war bekannt für seine Interpretation von Berliner Liedern, weiters verfasste er in der Emigration Sketches und zahlreiche Kabarettlieder (vgl. Buxbaum 2009: 5). Das Foto entstammt dem Privatarchiv Gerhard Gottschalks und ist ebenfalls auf der Homepage der ehemaligen Shanghailänder hochgeladen [http://www.rickshaw.org/tribute\\_to\\_the\\_artists.htm](http://www.rickshaw.org/tribute_to_the_artists.htm).

<sup>104</sup> Auf der Homepage der ehemaligen Flüchtlinge in Shanghai, gibt es einen Dankes-Artikel an die Künstler, die in Shanghai gewirkt hatten [http://www.rickshaw.org/tribute\\_to\\_the\\_artists.htm](http://www.rickshaw.org/tribute_to_the_artists.htm).

<sup>105</sup> Sieger dieses Wettbewerbs war Gino Smart. Hans Schubert (eigentlich Morgenstern) war sein Librettist (vgl. Buxbaum 2009: 4). Diese Abbildung entstammt dem Archiv der Ö.G.C.F. (Österreichische Gesellschaft zur Förderung freundschaftlicher und kultureller Beziehungen zur VR China).

Komponisten selbst aktiviert, durch die mediale Inszenierung wurde dies auch an die Öffentlichkeit weitergegeben.

Die mediale Inszenierung der Stars diente überdies als Ventil für die Flüchtlinge, um sich dem tristen Alltag abzuwenden und sich leichten Gesprächsstoffs, wie der Bewertung des jeweiligen „Lieblingsstars“, zuzuwenden – was wiederum für Unterhaltung innerhalb der Flüchtlingsgemeinde sorgte.

Auch Schönheitswettbewerbe wurden in Shanghai durchgeführt. Für Tang Yating, der musikalische Aktivitäten in der jüdischen Emigration Shanghais neben anderen Aspekten anhand der *Gender*-Perspektive erforscht, stellten Konzerte in Verbindung mit Misswahlen eine sexuelle Stimulanz – also ebenfalls eine Form der Aktivierung – in der Alltagsroutine der Emigranten dar (vgl. Tang 2007: 251). Er hebt die Rolle von Frauen im Konzertwesen der Emigranten Shanghais folgendermaßen hervor:

Man – dominated society calls for young female performers especially in hard times. Maybe females' sexuality plus this vivid popular genre could bring more relief, warmth, and passion than that of males to the souls of the audiences in miserable times. That also shows the role of gender and sexuality in the maintenance of a culture (Tang 2007: 258).

Auch hier kommt es erneut zu einer Überschneidung der Kategorien, die mehrere Auslegungen bezüglich der Funktionen, welche Musik innerhalb dieser Veranstaltungen übernahm, zulässt.

Wie man den oberen Ausführungen entnehmen kann, sind alle Faktoren des individuell- oder kollektiv-psychischen Bereichs in ihrer Funktion für die Flüchtlingsgemeinde schwer voneinander zu trennen. Die Überschneidungen in dieser Kategorie lassen sich allerdings nur individuell bestimmen – so kann für den Einen eine Musik-Veranstaltung entspannenden Charakter – für den Anderen aktivierenden Charakter haben. Was im einen Fall als unterhaltend wahrgenommen wird, kann im anderen Fall durchaus eine Wirkung erzielen bzw. hervorrufen.

Auch im gesellschaftlich-kommunikativen Funktionsbereich von Musik lässt sich immer wieder eine Überlagerung der einzelnen Funktionen feststellen.

## 4.2. Gesellschaftlich-kommunikativer Funktionsbereich

Rösing führt folgende gesellschaftlich-kommunikative Funktionen von Musik an:

- Magische, rituelle, sakrale Funktionen
- Repräsentationsfunktionen (Musik als Statussymbol, als klingender Ausdruck von wirtschaftlicher, politischer und/oder kultureller Potenz. Fürstliche Hofkapellen und Feldmusiken, dann bürgerliche Opernhäuser und Musikvereine, schließlich städtische Sinfonieorchester und Rundfunkorchester sind auch unter diesem Aspekt zu verstehen [...])
- Festlichkeitsfunktionen
- Funktionen der Bewegungsaktivierung und -koordination (Tanz, Sport, Militär)
- Gemeinschaftsbindende, gruppenstabilisierende Funktion (Musik bestimmter Schichten, Nationalhymnen)<sup>106</sup>
- erzieherische Funktionen (Musik im Dienst der Bildung einer „richtigen“ Gesinnung, ästhetischer Normen)
- gesellschaftskritische Funktion (Musik von Minderheiten und Subkulturen, Anprangern von Missständen, Beschwörung neuer Utopien)
- Verständigungsfunktion (Musik als Kommunikationsmedium neben Sprache, z.B. orale afro-amerikanische)
- Kontaktfunktion (nonverbale Kontaktaufnahme durch Musik)
- Funktionen der Selbstverwirklichung (eigenes Musizieren, gezieltes Hören) (Marx 2004: 199 zitiert nach Rösing 1993).<sup>107</sup>

Da eine umfassende Analyse der aufgelisteten Funktionen den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, werden die wichtigsten Funktionen für diese Arbeit selektiert und anhand der musikalischen Aktivitäten im Shanghaier Exil analysiert.

Ebenso wie bei den individuell-psychischen Funktionen ist die Wirkung von Musik innerhalb der gesellschaftlich-kommunikativen Funktionen – über die einzelnen Funktionen hinaus – als identitätsbildend anzusehen.

### 4.2.1. Magische, rituelle, sakrale Funktionen

Musik übernahm in Shanghai rituelle und sakrale Funktionen.<sup>108</sup> Diese Funktionen lassen sich im Bereich der Musikdarbietungen in den Synagogen Shanghais und Veranstaltungen

---

<sup>106</sup> Diese Punkte sind - ebenso wie die Verständigungs- und Kontaktfunktion, als auch die Funktionen der Selbstverwirklichung – für die Arbeit nicht relevant.

<sup>107</sup> Die hier angeführte Funktionstabelle, die großteils auf Rösings Funktionstabelle basiert, weicht geringfügig von der Rösings ab. So führt Rösing lediglich sakrale Funktionen an, wobei Marx magische und rituelle Funktionen hinzufügt. Aufgrund dieser Erweiterung wird Marxs erweiterte Tabelle angeführt – im Wesentlichen entspricht diese Tabelle aber Rösing – darum wird namentlich auf: Rösings Funktionstabelle verwiesen.

innerhalb der jüdischen Gemeinde, die auch außerhalb der Synagogen stattfanden, festmachen. Außerhalb der Synagogen waren es zumeist jüdische Festtage, in denen Musik rituelle bzw. sakrale Funktionen übernahm.

Rituelle und sakrale Musik entstammte dem Repertoire des vielschichtigen jüdisch-traditionellen Musiklebens und nahm in Shanghai durch die Präsenz der unterschiedlichen jüdischen Gemeinden verschiedene Formen an.<sup>109</sup>

Rituelle oder sakrale Funktionen von Musik dienten neben Aufgaben, die sie vor der Migration erfüllten wie etwa die musikalische Unterlegung von Gottesdiensten, im Exil Shanghai überdies verstärkt zur Aufrechterhaltung der eigenen Traditionen in der Fremde bei. Rituale werden einerseits aus der eigenen oder kollektiven Erinnerung (schriftliche oder mündliche Überlieferung) wieder und wieder generiert und durch ihre Regelmäßigkeit innerhalb der jeweiligen Gemeinde manifestiert.

Erinnerung ist hierbei ein starker Faktor, um Tradition aufrechtzuerhalten. Shelemay weist Musik in diesem Prozess eine wichtige Rolle zu:

Music is a particularly powerful carrier of memories because of the active role it plays in so many settings and the ways in which it is associated with complicated texts and events and helps to transmit them over long periods of time (Shelemay 2006: 216).

In der Exilsituation unterlagen diese rituell-sakralen Funktionen, so wie man sie traditionell in der jeweiligen jüdischen Gemeinde praktizierte, Veränderungen. Durch die unter Abschnitt 3.5. besprochenen Dispute zwischen den jüdischen Gemeinden mussten Funktionen neu überdacht werden. Diese hatten etwa zur Folge, dass orthodoxe Gruppen – um sich vor den liberaleren Juden abzugrenzen – ihre Aktivitäten verstärkt nach innen richteten.

Die Konfrontation mit einer orthodoxeren oder aber auch liberalen Glaubensgemeinschaft bildete somit für die jeweilige Gegenpartei die Notwendigkeit, die eigene Identität zu definieren und konturieren.

---

<sup>108</sup> In der bearbeiteten Literatur für diese Arbeit werden keinerlei magische Handlungen erwähnt, was deren Existenz in Shanghai zwar nicht generell ausschließt, aber dazu führt, dass magische Faktoren hier nicht untersucht werden.

<sup>109</sup> Nähere Ausführungen dazu unter Abschnitt 3.4.

## 4.2.2. Repräsentationsfunktionen

Die Gemeinde der jüdischen Flüchtlinge war in Shanghai innerhalb der internationalen *Community* nicht angesehen. Die in Shanghai anwesenden Ausländer, die jeweils für sich beanspruchten, ein hoch kulturelles Land zu vertreten, und die auf Flüchtlinge jeglicher Herkunft herabblickten, sahen auch in den Flüchtlingen zentraleuropäischer Herkunft keine Ausnahme:

Zwischen den Emigranten und den reichen Europäern war eine tiefe Kluft, und man sah die zumeist völlig verarmten „Hitlerflüchtlinge“ [...] als Gefahr für das Image des „weißen Mannes“ an (Embacher/Reiter 2001: 40).

Musik hatte zwar grundsätzlich das Potenzial außerhalb der jüdischen Gemeinde – insbesondere der zentraleuropäischen Gemeinde – als Statussymbol zu dienen und somit den Verlust der eigenen kulturellen Mitte auszugleichen, allerdings wurde dieses Potential aus den unterschiedlichsten Gründen nicht aktiviert.

Vereinzelt gab es zwar einige Highlights, die Resonanz in den internationalen Kreisen Shanghais fanden und somit eine Wirkung nach außen hatten (siehe Abschnitt 3.5.1.) – im Allgemeinen war den Flüchtlingen allerdings eine Aufwertung ihres Images verwehrt geblieben.

Das lag hauptsächlich daran, dass die jüdischen Flüchtlinge in ihren Aktivitäten, wozu auch musikalische Aktivitäten zählten, nach innen orientiert waren und somit auch eine Wirkung außerhalb der *Community* nicht gezielt suchten. Tang hält dies folgendermaßen fest:

Jewish music culture – secular and sacred – was wholly inward-turning, transplanted and practised almost as if the practitioners were still at home, and it existed as an exotic element side by side with all the other cultures present in Shanghai (Tang 2004: 115).

Diese „Nach-innen-Orientierung“ lag darin begründet, dass man Shanghai nur als Zwischenaufenthalt ansah und vielmehr darauf bedacht war, sein Leben aufrechtzuerhalten, um remigrieren bzw. weiterreisen zu können. Insofern lag den Flüchtlingen vielmehr daran, die eigene *Community* nach innen zu stärken und weniger daran, nach außen kulturelle Potenz vorzuführen.

Eine Repräsentationsfunktion von Musik, die nach innen gerichtet war, konnte man hingegen wahrnehmen, nämlich im individuellen Bereich. Man identifizierte sich mit der Zeit, als man einstmals die bürgerlichen Opernhäusern, Musikvereinen oder Salons besuchte und dadurch Teil einer „besseren Gesellschaft“ war. Innerhalb der Flüchtlingsgemeinde äußerte sich das so, dass man sich von Leuten vermeintlich geringerer Herkunft abzugrenzen versuchte, damit wurde der Verlust der einstmals hohen Position verdrängt.

Musik war in dieser Repräsentationsfunktion das ideale Mittel, um sich innerhalb der Gemeinde zu positionieren und seinen gesellschaftlichen Stand aufrechtzuerhalten. Kurt R. Fischer, ein ehemaliger Shanghaier, berichtete in einem Artikel von einem regelrechten Snobismus, an dem das Emigrantenpublikum krankte:

Ich erinnere mich, einmal eine Aufführung des „Eingebildeten Kranken“ gesehen zu haben: Beim Hinausgehen aus dem Theater, nach einer ganz ausgezeichneten Aufführung, konnte ich es mir doch nicht verkneifen, meiner Partnerin zu sagen, daß ich Max Phallenberg in dieser Rolle im (Wiener) Volkstheater gesehen hätte und daher die Aufführung nicht genießen konnte. Dieses Hin und Her zwischen einem Früher – was man und wer man gewesen war und geworden wäre – und der deprimierenden Shanghaier Gegenwart mit ihrer ungewissen Zukunft stand selbstverständlich sehr oft im Mittelpunkt der Konversation (Fischer 2004: 492f.).

### 4.2.3. Festlichkeitsfunktion

Musik nahm in Shanghai bei den unterschiedlichsten Veranstaltungen eine Festlichkeitsfunktion ein. Musik offerierte hierbei einen Rahmen „für das Besondere, Außeralltägliche“ (Rösing 1993: 77). Das betraf sowohl das Leben des einzelnen (Geburt, Hochzeit etc.) als auch das gemeinschaftliche Leben (vgl. Rösing 1993: 77).

Im Rahmen jener Festlichkeiten übernahm Musik jedoch auch individuell-psychische Funktionen wie Unterhaltung, Einsamkeitsüberbrückung, Aktivierungsfunktion etc.

Auch trat die Festlichkeitsfunktion von Musik in Verbindung mit gemeinschaftsbindenden und gruppenstabilisierenden Faktoren auf, wie man im nächsten Punkt feststellen wird können.

#### 4.2.4. Gemeinschaftsbindende, gruppenstabilisierende Funktion

Die Flüchtlinge befanden sich in einem soziokulturellen Umfeld, welches sich durch unzählige Merkmale wie Sprache, Hygiene-Standards, Architektur etc. von der Heimat unterschied – umso dringender wurde Musik als gemeinschaftsbindende und gruppenstabilisierende Funktion benötigt.

Das Wechselspiel zwischen Musikern und Publikum, als eine Form des Ausrufens und Bestätigtwerdens einer Kultur, aus der man ausgegrenzt wurde, ist somit als eine Art imaginäre, identitätsstiftende Ebene zwischen den Beteiligten zu sehen, indem beide Seiten, die durch den Prozess von Ausgrenzung der eigenen Existenz und Kultur gegangen sind, sozusagen in einen Zustand geraten, der ein Gefühl von Geborgenheit, eine von Zeit und Raum gelöste Bestätigung und Bejahung der eigenen Existenz vermittelte.

Dieses Agieren in der Gemeinschaft, hier ausgedrückt durch musikalische Aktivitäten, im Exil ist signifikant für eine Opfer-Diaspora, als die Ristaino die jüdische Gemeinde mitteleuropäischer Flüchtlinge bezeichnet: „Victim diasporas are typified by the Jewish experience of traumatic dispersal from a homeland and the sense of co-ethnicity shared by the persecuted and scattered Jews“ (Ristaino 2001: 2).<sup>110</sup>

Wie man den oberen Punkten bereits entnehmen konnte, waren die unterschiedlichen Flüchtlingsgemeinden hinsichtlich ihrer religiösen und musikalischen Orientierung mehr heterogen als homogen. Die individuelle Ausrichtung religiöser und musikalischer Art nahm verschiedenste Varianten an.

So konnte durchaus eine Vermischung der unterschiedlichen Identitäten wahrgenommen werden. Max Kanfer etwa, ein Protagonist der Praterspatzen, war einerseits ein sehr gefragter Interpret von Heurigenliedern in Shanghai, dennoch war er auch erfolgreich als Interpret jüdischer Musikkultur tätig.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Ristaino übernimmt hier die Kategorisierung einzelner Diaspora-Typen von Robin Cohen. Cohen legt in seinem Werk *Global Diasporas* eine klare Aufteilung unterschiedlicher Diaspora – also religiöser oder nationaler Minderheiten – dar. Seiner Analyse zufolge gibt es fünf unterschiedliche Diaspora-Kategorien: die Opfer- Arbeits-, Handels-, Imperialistische- und Kulturelle- Diaspora (Cohen 1997: 179).

<sup>111</sup> Die musikalischen Aktivitäten Max Kanfers, die durch Zeitungsartikel aus seiner Zeit in Shanghai belegt sind, sprechen für diese Argumentation.

In diesen beiden Welten, die eventuell von der Gegenseite nicht akzeptiert wurden (das kann man an der oben ausgeführten Abwendung der osteuropäischen Juden von den musikalisch-weltlichen Darbietungen zentraleuropäischer Juden ersehen), agierte der Interpret als musikalischer Vermittler gemeinschaftsbildender und gruppenstabilisierender Wirkung.

Das Publikum konnte sich durch die eigenständige Wahl der Musikveranstaltung entscheiden, welcher Gruppe oder Gemeinschaft es sich anteilig fühlen wollte und war somit ein aktiver Faktor innerhalb dieses Prozesses.

Musik war – als nicht-materielles Gut – ein leicht re-produzierbares Mittel für die Flüchtlinge, um in der Gemeinschaft die eigene Kultur zu rekonstruieren. Shelemay hält dazu fest, dass Musik portabel wäre. Wenn Menschen dazu forciert würden zu migrieren, wären Erinnerungen an ihr musikalisches Leben eine ihrer einzigen Besitztümer, das sie ins Exil retten konnten (vgl. Shelemay 2006: 170).

Somit wird Musik dennoch ein quasi-materielles Gut, welches durch die Reproduktion im Exil ein Gemeinschaftsgefühl bewirken konnte. Das gemeinschaftsbindende Moment wurde auch durch Abgrenzung erreicht. So konnte ein Berliner Flüchtling an einer Heurigen-Veranstaltung zwar durchaus Gefallen finden, jedoch wird er aufgrund des vorherrschenden, ihm nicht bekannten Lokalkolorits sich vermutlich nicht vollends in diese Geschehen hineinfallen lassen können – so wie es jemand, dem diese Musik von klein auf vertraut war, vermochte.

Die Wirkung einer gemeinschaftsbindenden und gruppenstabilisierenden Funktion von Musik konnte auch innerhalb anderer Veranstaltungs-Strukturen (außerhalb der Konzert-Aktivitäten), etwa pädagogischer Art, erzielt werden.

#### 4.2.5. Erzieherische Funktion

Jüdische Organisationen in Shanghai versuchten negative Verhaltensweisen (wie übermäßigen Alkoholkonsum) der Flüchtlinge, durch Musik in eine positive Richtung zu lenken. Somit wurde Musik neben seinem unterhaltend aufbauenden Faktor auch erzieherisch instrumentalisiert, um damit die Moral aufrechtzuerhalten und gesellschaftlichen Zusammenhalt zu aktivieren bzw. zu gestalten.

Diese Aktivierung einer positiven Bewältigung der vorliegenden Situation wurde nicht nur bei Erwachsenen, in Form unterschiedlicher kultureller Veranstaltungen angeregt, sondern setzte bei der Bildung Jugendlicher und Kinder an. Dies rührt daher, dass in der jüdischen Kultur sehr auf die Bildung des Nachwuchses Wert gelegt wird, um so die eigene Kulturtradition weiterführen zu können (vgl. Tang 2007: 107).

Beispielsweise fand am 12. September 1943 im *Bailaojiang* Theater (白老江戏院) eine Matinee statt, die zur kulturellen Erziehung der jugendlichen Flüchtlinge in Shanghai beitragen sollte. Die teilnehmenden Jugendlichen waren zwischen 14 und 20 Jahre alt und wurden von arrivierten Solosängern (Max Warschauer und Sabine Rapp) der Flüchtlingsgemeinde unterstützt.

Auch in der politischen Erziehung und Formung der Jugendlichen gab es entsprechende Veranstaltungen. So gab es die Jugendgruppe *Poale Zion* (Zionistische Arbeit) in der Kinder zwischen 5 und 15 Jahren hebräische und jüdische Lieder sangen. Man las den Kindern Berichte vor, die ihnen beweisen sollten, dass die hiesige Judenheit ein Teil des ewigen jüdischen Volkes wäre und dass die Jugend noch große Aufgaben zu erfüllen hätte (vgl. Löber 1997: 54).

Auch bei den Erwachsenen wurde Musik verwendet, um Mitgliedern der jüdischen Gemeinde politisches Bewusstsein zu vermitteln. Zum politischen Bewusstsein – insbesondere der zentraleuropäischen Flüchtlingsgemeinde in Shanghai – äußerten sich die beiden politischen Flüchtlinge, Günter und Genia Nobel, wie folgt:

Sie waren in ihrer Masse typisch kleinbürgerlich, politisch uninteressiert, hatten keinerlei Bindung zur Arbeiterbewegung, und nur eine geringe Anzahl war bürgerlich-fortschrittlich orientiert. Die Tatsache, daß sie ihre soziale Stellung und meist auch finanzielle Basis verloren hatten, förderte keineswegs ihre fortschrittliche Entwicklung. Der immer härter werdende Kampf um das tägliche Dasein und die nackte Existenz, die Angst vor Hunger und Krankheit veranlaßte sie zunächst nur, ihre Gedanken noch stärker auf die Suche nach einem rein individuellen Ausweg zu richten. Ja, man muß sagen, daß antisozialistische und antikommunistische Einstellungen vorherrschend waren. In einem gewissen Grade entwickelten sich zionistische Tendenzen (zitiert nach Löber 1997: 18).<sup>112</sup>

Es gab in Shanghai zionistische Bewegungen und Organisationen, in denen manche der jüdischen Flüchtlinge engagiert waren. Die Grundlage politischer, zionistischer Aktivitäten in

---

<sup>112</sup> Günter und Genia Nobel: *Als politische Emigranten in Shanghai*. Beiträge zur Geschichte der Arbeiterbewegung, 21. Jg. 6/1979, S. 882-894, hier S. 882. Interview mit Günter Nobel, Berlin, Mai 1995.

Shanghai legte das einzige englischsprachige Wochenblatt in den 30er-Jahren, nämlich der *Israel's Messenger*, das unter der Leitung des sefardischen Juden N.E.B. Ezra zionistisch orientiert war.

Dieses Organ zionistischer Gedanken sollte dazu dienen, den zionistischen Gedanken zu stärken, welcher in sefardischen Kreisen nicht ausgeprägt war (vgl. Löber 1997: 22).

Weiters gab es zionistische Organisationen, wie das AZOS (Allgemein Zionistische Organisation Shanghai), die Bunte Abende gestalteten, in denen Tanz, Gesang und Musik geboten wurden.<sup>113</sup> In weiteren Veranstaltungen dieser zionistischen Organisation wurden mehrere Künste zusammengeführt.

Im konkreten Fall war das die am 14. November 1943 im *Broadway Theater* stattfindende Matinee „Lied und Bild“, bei der auf der Bühne ein palästinensischer Maler malte und – neben anderen Musikern – vom Synagogen-Chor *Hasmir* musikalisch unterstützt wurde (vgl. Tang 2004: 113).<sup>114</sup>

Begleitet wurde diese Veranstaltung mit Slogans wie „Wenn ihr wollt, ist es kein Märchen“, die auf die Gründung eines Staates Israel zielten (vgl. Tang 2004: 113). Durch die musikalische Untermalung zionistischer Veranstaltungen konnten politische Inhalte leichter transportiert werden.

Neben diesen Veranstaltungen, in denen politisches, zionistisches Bewusstsein aktiv gefördert wurde, nahm Musik noch einen weiteren erzieherischen Faktor ein, der allerdings statt politischer Werte vielmehr kulturell bedingt war. Denn: Rösing sieht erzieherische Funktionen nicht nur „als Mittel zur Bildung“ oder „zur «richtigen» Gesinnung“, sondern auch „zur Etablierung von ästhetischen Normen“ an (vgl. Rösing 1993: 77).

Diese Etablierung ästhetischer Normen ist sozusagen ein Eintrittscode für diejenigen, welche kulturelle bzw. ästhetische Kompetenz erlangen wollen, um somit die entsprechenden Codes in der Gesellschaft deuten oder auch ausformen zu können. Bourdieu fasst dies in folgende Worte:

---

<sup>113</sup> Entnommen einer Programmankündigung aus dem Privatarchiv Kanfer (liegt in Kopie vor).

<sup>114</sup> Tang führt diese Organisation mit ZOS an. Es kann angenommen werden, dass hier ein Schreibfehler vorliegt und das A fehlt – da man in der kleinen Gemeinde sicherlich keine 2. zionistische Gesellschaft gründete, die nur mit einem Buchstaben von der Benennung der anderen abwich. Wenn dies so gewesen wäre, hätte es bestimmt Debatten gegeben, die aber in der vorliegenden Literatur keineswegs genannt werden.

Von Bedeutung und Interesse ist Kunst einzig für den, der die kulturelle Kompetenz, d.h. den angemessenen Code besitzt. Die bewußte oder unbewußte Anwendung des Systems der mehr oder minder expliziten Wahrnehmungs- und Bewertungsschemata, das künstlerische Bildung ausmacht, bildet die verborgene Voraussetzung jener elementaren Form von Erkenntnis: dem Wieder-Erkennen der eine Epoche, eine Schule oder einen Autor prägenden Stile, und allgemeiner der Vertrautheit mit der immanenten Logik der Werke, die der künstlerische Genuß erheischt. Wem der entsprechende Code fehlt, der fühlt sich angesichts dieses scheinbaren Chaos an Tönen und Rhythmen, Farben und Zeilen ohne Vers und Verstand nur mehr überwältigt und <verschlungen> (Bourdieu, 1984: 19 zitiert nach Bontinck 1993: 88f.)

Die Etablierung von ästhetischen Normen fand in gezielten Veranstaltungen der jüdischen Gemeinde in Shanghai statt.

Um ästhetische Normen zu vermitteln, wurden regelmäßig Vorlesungen und auch Vorlesungs-Serien organisiert. Der Fokus in diesen Vorlesungen lag auf der Vermittlung von Biografien und Werken berühmter, jüdischer Komponisten – sowohl für Erwachsene als auch für Schüler.

Eine Veranstaltung fand etwa in der jüdischen Schule in Shanghai statt, in der zum Anlass des 100. Todestages Mendelssohns (1809-1847) sein Leben und Werk vorgestellt wurde.

Der Vortragende, Prof. Erwin Felber, welcher in Shanghai des Öfteren als Musikkritiker die musikalischen Veranstaltungen der jüdischen Gemeinde bewertete, spielte den Schülern Platten des Komponisten vor, womit die Jugendlichen einen direkten Eindruck des Schaffens Mendelssohns vermittelt bekamen (vgl. Tang 2007: 123).

Weiters veranstaltete das Komitee für Kulturangelegenheiten der Gemeinde eine Vorlesungsreihe in einem der Heime der Flüchtlinge, in der *Anguo* Straße (安国路), eine Veranstaltungs-Serie, in der jüdische Musik und Komponisten vorgestellt wurden. Auch hier wurde der Unterricht sehr kreativ und lebendig gestaltet.

So waren neben dem Vortragenden und den Schülern weiters Musiker aus der jüdischen Gemeinde anwesend, die die Musikstücke, welche im Zentrum der jeweiligen Vorlesung standen, den Anwesenden vorspielten. Das Spektrum dieser Vorlesungen war sehr weit und reichte von jüdischer Musikkultur zur Zeit König Davids bis zur zeitgenössischen Musik Arnold Schönbergs (vgl. Tang 2007: 123).

Die Etablierung bzw. Vermittlung ästhetischer Normen für die nächste Generation fand auch andere, nicht auf Basis pädagogischer Veranstaltungen, statt. Da den Kindern verwehrt blieb,

Abendvorstellungen der umfangreichen Musikveranstaltungen in Shanghai zu besuchen, war die Möglichkeit, in den Genuss einer Musikdarbietung zu kommen, durchaus etwas Besonderes.

Horst Wartenberger, der seine Kindheit als Flüchtling in Shanghai verbrachte, erinnerte sich an Abende im Buben-Quartier der Heime, an denen der damalige Aufseher den Kindern Lieder und Arien aus den unterschiedlichsten Werken wie „*Die Csárdásfürstin*“ oder „*Die lustige Witwe*“ vorsang (vgl. Ristaino 2001: 129).

Ob die Vermittlung ästhetischer Normen nun unter pädagogischer Betreuung stattfand, in Konzerten oder durch vereinzelte Musikliebhaber war nicht wesentlich. Was all jenen Veranstaltungen zugrunde lag, war, dass im Exil eine Verbindung zur eigenen Kultur vermittelt wurde und die Flüchtlinge – vor allem Kinder – musikalisch-kulturell prägte.

Was man anhand der oben durchgeführten Analyse feststellen kann, ist, dass eine strikte Trennung der einzelnen Funktionen nicht vorgenommen werden kann.

Vielmehr überschneiden sich die Kategorien und greifen ineinander über. Zurückführen lässt sich das auf die Essenz dieser beiden Kategorien – nämlich einerseits psychische und andererseits kommunikative Strategien zur Bewältigung der Exilsituation –, welche für die Flüchtlinge eine wichtige Stütze darstellten. Auch das identitätsstiftende oder identitätserhaltende Moment ist inhärenter Teil jener Kategorien.

So konnte das Publikum, das vorwiegend individuell-psychische Funktionen in der Musik suchte – also etwa Unterhaltung oder Entspannung – auch eine Bestätigung der eigenen Identität, welche durch die vertrauten Klänge der Heimat reorganisiert wurde, erfahren. Auch innerhalb der gesellschaftlich-kommunikativen Funktion gab es einige Kategorien, die eine diesbezügliche Wirkung auf das Publikum erzielen konnten bzw. die das Publikum dahingehend für sich instrumentalisieren konnte.

Durch den Besuch von klassischen Musikkonzerten zum Beispiel konnte man einerseits eine gemeinschaftsbindende Funktion der Musik erfahren, in der man durch Beiwohnung und anschließende Kommunikation über das Gehörte Gemeinsamkeiten in der Hörkultur feststellte, andererseits konnte man sich aber auch von Musikhörern vermeintlich

minderwertiger Musikkulturen (wie die in Shanghai vielfach praktizierte Heurigenmusik) distanzieren und somit seinen (ehemaligen) Status, welcher Teil der früheren Identität war, zur Schau tragen.<sup>115</sup>

### 4.3. Wirkung und Orientierung von Musik im Exil – die kulturübergreifende Funktion von Musik

Die Musikstile, welche in dieser Arbeit genauer untersucht wurden, nämlich Unterhaltungsmusik, klassische Musik, jüdisch-religiös und jüdisch-weltliche Musik als auch zeitgenössische Musik, waren in Shanghai bezüglich ihrer Wirkung und Orientierung unterschiedlich orientiert.

Wirkung und Orientierung werden in diesem Zusammenhang als zwei Kategorien erläutert, welche die Tendenz der Ausrichtung von musikalischen Aktivitäten – innerhalb und außerhalb der zentraleuropäischen jüdischen Diaspora in Shanghai – näher erklären. Hierbei wird die bewusst intendierte und auch unbewusst intendierte Wirkung und Orientierung, welche Musik für die jüdischen Emigranten und deren Umfeld hatte, untersucht. Auch hier kommt die Funktionstabelle Rösings, so wie sie in den oberen Abschnitten anhand der Situation in Shanghai ausgewertet wurde, zur Anwendung.

Innerhalb der Wirkung und Orientierung individuell-psychischer Funktionen liegt der Schwerpunkt – wie das Adjektiv *individuell* schon impliziert – auf der individuellen Wahrnehmung von Musik. Selbst wenn diese individuelle Rezeption im Kollektiv vor sich ging, bleibt die Wirkung der rezipierten Musik auf diesem individuell-psychischen Level. Im Vordergrund stand die Nivellierung aus dem Gleichgewicht geratener Emotionen.

Im gesellschaftlich-kommunikativen Kontext ist die Wirkung und Orientierung der musikalischen Aktivitäten innerhalb und außerhalb der zentraleuropäisch-jüdischen Flüchtlingsgemeinde komplexer.

---

<sup>115</sup> Zu näheren Ausführungen bezüglich Kultureller Habitus und Musik vgl. u.a.: Bourdieu, Pierre (1984), *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt / M.: Suhrkamp.

Musik, welche sakrale Funktionen einnahm, hatte keine Wirkung außerhalb der *Community*. Auch war man nicht darauf bedacht, sich außerhalb der eigenen, zentraleuropäischen *Community* zu orientieren.

Insofern die Bräuche der unterschiedlichen jüdischen Glaubensgruppen in Shanghai große Differenzen aufwiesen, blieb man sozusagen „unter sich“.

Somit steht die sakrale Funktion von Musik im engen Zusammenhang mit der gemeinschaftsbindenden und gruppenstabilisierenden Funktion als auch der Festlichkeitsfunktion von Musik, da diese Funktionen nach innen gerichtet waren.

Die Wirkung und Orientierung nach innen wurde folglich ein bewusster intendierter Faktor, der die Flüchtlinge unterstützte, ihre eigene Identität zu bestätigen – bzw. diese im Exil neu zu reorganisieren.

Wie man den Ausführungen oben entnehmen kann, ist die Definition von Innen und Außen eine flexible Einheit, die in den verschiedensten Konstellationen neu überdacht werden muss.

Insofern es etwa die sakrale Musik betrifft, so werden die Grenzen nach außen rigide gezogenen. Denn: Wie man unter 3.5. feststellen kann, waren die unterschiedlichen jüdischen Gemeinden keineswegs eine homogene Gruppe. Somit ist das Außen – in diesem Kontext – eine Einheit, die sich aus mehreren Außen zusammensetzt.

Das lässt sich dahingehend erklären, dass die Gruppe der verschiedenen jüdischen Glaubensgemeinschaften, wenn es zum Beispiel um Rekrutierung von Hilfsmitteln ging, sehr wohl – zumindest in diesen Belangen – als eine Einheit, welche durch den jüdischen Glauben bzw. die jüdische Identität (wie auch immer diese in der jeweiligen Gruppe definiert wurde) agierte.

In diesem Sinne ist die nunmehr in Übereinstimmung agierende Gruppe sich sozusagen einig, und das Außen wird automatisch durch Personen einer anderen Gruppierung – die im konkreten Fall nicht zur jüdischen Gemeinschaft gehörten – gebildet.

Diese anderen Gruppierungen setzten sich aus den anderen ausländischen *Communities* und den Chinesen, welche insbesondere in der Ghetto-Zeit die nächsten Nachbarn der Flüchtlinge darstellten, zusammen. Wobei die internationale *Community* den Flüchtlingen bezüglich des ähnlichen soziokulturellen Hintergrundes näher stand.

Was die Wirkung und Orientierung im Bereich der repräsentativen Funktionen von Musik betrifft, so können hier einige Abweichungen von den bisherigen Beobachtungen ausgemacht werden. In Hinblick auf den Repräsentationsfaktor von Klassik und zeitgenössischer Musik – sei es im konzertanten oder pädagogischen Bereich – gab es durchaus eine bewusst intendierte Orientierung und Wirkung außerhalb der verschiedenen jüdischen Gemeinden in Shanghai. Jedoch ist eine Wirkung – wie man den folgenden Ausführungen entnehmen wird können – oftmals erst in Verbindung mit Musik in ihrer erzieherischen Funktion in Kraft getreten.

Klassische Musik, die von den Vertretern der internationalen Konzessionen – etwa durch die Gründung des *Shanghai Municipal Orchestras* in Shanghai – etabliert wurde, hatte einen hohen Status in Shanghai. Wie allerdings oben bereits geschildert wurde, sah man die so genannten Hitlerflüchtlinge als Gefahr für das Image des weißen Mannes in Shanghai an (vgl. Embacher/Reiter 2001: 40).

Insofern mussten die jüdischen Musiker in die bestehenden Organisationen, in denen klassische Musik interpretiert wurde, aufgenommen und integriert werden, um diesen für die internationale Gesellschaft schlechten Beigeschmack des „Flüchtlingstums“ zu kaschieren. Demzufolge wurde die musikalisch-kulturelle Kompetenz der Flüchtlinge in die Organisationen der internationalen Gesellschaft hinein-assimiliert. Somit war die Orientierung jüdischer Musiker – außerhalb ihrer eigenen *Community* – eine erneute Orientierung nach innen – allerdings in eine andere Gemeinschaft.

Lediglich im Bereich der erzieherischen Funktion von Musik kann eine Orientierung und Wirkung außerhalb der westlichen *Communities* beobachtet werden. Erst durch diese Orientierung hinein in die chinesische *Community* konnte eine Wirkung der musikalischen Tätigkeiten der zentraleuropäischen Flüchtlinge außerhalb ihrer eigenen Kreise manifestiert werden. Diese Orientierung hinein in die chinesische Gesellschaft fand durch die Pädagogen und Musiker, deren Wirken in Shanghai unter 3.2. und 3.3. näher erläutert wurde, statt.

Warum gelang es nun ausgerechnet diesen Musikern sich außerhalb der eigenen Kreise erfolgreich zu orientieren? Zum einen war es die Nachfrage nach qualifizierten Pädagogen im Bereich der klassischen Musik, der den Musikern den Zugang zu chinesischen Musikern und Institutionen erleichterte. Zum anderen verfügten die Pädagogen über Wissen, nämlich

zeitgenössische Kompositions-Techniken, die zu dieser Zeit in China nicht unterrichtet wurden. Aufgrund dieser Expertise gelang es den Pädagogen sich innerhalb der chinesischen Musiker-Kreise und Institutionen zu etablieren.

Durch diese Integration in chinesische Institutionen drangen diese Pädagogen tiefer in die chinesische Gesellschaft ein – und konnten sich somit nach außen orientieren.

Allerdings muss man hierbei differenzieren, dass dies nicht nur auf eine möglicherweise gelungene Integration zurückzuführen ist, sondern oftmals auch auf das bereits sehr fortgeschrittene Lebensalter der Musiker, die für eine lange Reise in eine mehr oder weniger unsichere Zukunft keine Kraft mehr aufwenden wollten.

Auf die bedeutende Wirkung, welche die zentraleuropäischen jüdischen Musiker auf die musikalische Moderne in China hatte, wurde bereits unter 3.3. hingewiesen.

Inwiefern pädagogischer Idealismus hier eine Rolle spielte, lässt sich nur mutmaßen. Denn, unterrichten zu können, stellte zugleich auch die Möglichkeit, die grundsätzlichen Lebenserhaltungskosten begleichen zu können, dar.

Insbesondere die Aufnahme in Institute stellte für die Flüchtlinge eine besondere Stütze dar, weil dadurch eine Regelmäßigkeit wieder hergestellt wurde, wie sie andere Flüchtlinge im Exil oftmals vergebens suchten.

Wenn man diesen Gedankengang weiterverfolgt, wäre somit die erfolgte Orientierung der Flüchtlinge nach außen und die daraus resultierende Wirkung ein Ergebnis pragmatischer Handlungen.

Andererseits kann man ebenso festlegen, dass Musik in dieser Konstellation, bezogen auf die hier vorliegende interkulturelle Orientierung und Wirkung, eine kulturübergreifende Funktion innehatte. Denn, wie auch immer der Austausch intendiert war, diente Musik hierfür als Mittel.

## 5. Remigration

Das Jahr 1945 war – zumindest anfangs – von Euphorie getragen. Die Situation schien sich sukzessive für die Flüchtlinge zu verbessern. Vor allem war man in der Lage, durch die von

den Amerikanern bereitgestellten Essensvorräte, sich seit langem wieder einmal satt essen zu können.

Auch die Auflösung des Ghettos, die den Flüchtlingen wieder mehr Freiheit erbrachte, war eine Erleichterung, die sich durch spontan bekundete Freude auf den Straßen breit machte. Nachdem die erste Euphorie abgeklungen war, stellte sich allerdings bald die Frage nach der Remigration bzw. Weiterwanderung. Der nächste Schritt stellte die Entscheidung nach dem jeweiligen Ort, wo man hin-migrieren wollte, und ob und wann man dorthin weiteremigrieren konnte.

Ein Antrieb Shanghai verlassen zu wollen, sogar für jene, die sich in Shanghai eine Existenz schaffen konnten, war die Angst vor einer möglichen Machtübernahme der Kommunisten (vgl. Ristaino 2001: 263).

Die Unsicherheit, betreffend der politischen Zukunft Chinas und damit verbundene Konsequenzen für die Emigranten, veranlasste den Großteil der Flüchtlinge sich von der Idee eventuell in China bleiben zu wollen, abzuwenden.

Dies lässt sich auch an der hohen Rückkehrtrate Chinas erkennen: China verzeichnete – im Gegensatz zu Ländern wie den USA oder Großbritannien – sehr hohe Rückkehrraten (vgl. Embacher 2006: 232). Remigration in die alte Heimat war somit ein sehr verbreiteter Wunsch. So verließen am Ende des Jahres 1947 957 Österreicher Shanghai, um wieder in ihre alte Heimat zurückzukehren (vgl. Ristaino 2001: 256).

In all den Wirren – oder trotz der Wirren –, die zur Zeit der Remigration herrschten, fand eine rege Konzerttätigkeit statt. Vor allem war diese Zeit aber von den verschiedenen Abschiedsveranstaltungen, die innerhalb der *Community* stattfanden, geprägt. Bekannte Künstler der Flüchtlingsgemeinde wie etwa der Bassist Louis Levine gaben ihre letzten Konzerte. Auch kam es zu einem eigenen Verabschiedungsabend der Flüchtlingskinder, an dem Kabarett-Nummern und auch klassische Musik von den Kindern dargeboten wurden (vgl. Tang 2007: 131).

Als „letztes großes künstlerisches Ereignis der Emigration“ galt die Abschiedsveranstaltung, die man zu Ehren der Dichter der Emigration, Berthold Metis und Kurt Lewin, in den Räumen des Österreich-Klubs am 15. Juli 1947 veranstaltete. An diesem Abend nahmen bekannte Künstler wie Rosl Albach-Gerstel, Lily Flohr und Sabine Rapp teil (vgl. Löber 1997: 39).

Dieser oben genannte Österreich-Klub wurde am 27. Mai 1947 in der damaligen *Xuhuade* Straße (煦华德路) gegründet. Tang zufolge war das Ziel dieses Klubs die Zeit des Wartens durch künstlerische Aktivitäten zu bereichern, um somit den Flüchtlingen die Wartezeit erleichtern zu können (vgl. Tang 2007: 137). Wiederum diente Musik – in ihren unterschiedlichen Funktionen – als ausgleichender Faktor im Exil.

## 6. Konklusion

Das Shanghaier Exil wurde von vielen als Zwischenstation gesehen, in der man zuwartend sich innerlich zumeist schon auf eine mögliche Weiterreise vorbereitete. Kaum jemand in der Emigration dachte an einen dauerhaften Aufenthalt in Shanghai bzw. hier den Rest seines Lebens verbringen zu wollen.

Man kam in einer Stadt an, ohne Geld, in der man den bisherigen Standard nicht aufrechterhalten bzw. auch nie wieder erlangen konnte. Die internationalen Konzessionen, in denen das ausgehende Kolonialzeitalter sich schon zu zeigen begann, aber dennoch in Prunk und Glanz standen, ließen den Flüchtlingen keinen Eingang in ihre elitären Ränge. So waren die Flüchtlinge aus dem gehobenen Gesellschaftsleben der Stadt vor vorhinein exkludiert und schufen ihre eigenen Bereiche, wo europäische Kultur auf unterschiedlichsten Ebenen inszeniert und zelebriert wurde.

Die wenigsten der zentraleuropäischen Flüchtlinge konnten mit der unglaublichen Armut, die im Shanghai jener Tage vorherrschte, umgehen. Die Konfrontation mit den Ärmsten der Armen im Bezirk wo man lebte, und die Geringschätzung des Lebens in Shanghai, wie sie durch die auf offenen Straßen sterbenden Chinesen reflektiert wurde, ließ die Flüchtlinge in ihrer Erinnerung für den Rest des Lebens nicht los.

Da man aber – vor allem in der Ghettozeit – an diese Orte physisch gebunden war und dem Leid auch nicht beikommen konnte, versuchte man sich damit zu arrangieren. Man arrangierte sich damit, indem man sich in die eigene *Community* zurückzog. Stadtteile wie „Little

Vienna“ oder „Little Berlin“ entstanden, in denen die Flüchtlinge eine vertraute Umgebung in die Fremde regelrecht hinein-konstruierten.

Weitere Komponenten warum eine längerfristige Integration für die meisten der so genannten Shanghailänder nicht vorstellbar oder realisierbar war, stellte auch die geringe Chance, einen adäquaten Posten finden zu können, dar. Viele der Flüchtlinge hatten in der Heimat einen guten Posten im gehobeneren Bürgertum innegehabt und konnten in Shanghai nicht mehr an diese Karrieren anschließen.

Man musste sich mit niederen Jobs zufrieden geben, die bei Weitem nicht jene finanziellen Aussichten erfüllen konnten, die man sich erhoffte. An einen Vergleich mit der einstigen Situation ließ sich erst gar nicht denken.

Weitere Komponenten, warum Shanghai kaum als potentielle neue Heimat gesehen wurde, waren die kulturellen Unterschiede. Allein die Sprache stellte für die meisten Flüchtlinge eine unüberwindbare Brücke dar. Dies lag auch daran, dass man schon allein mit dem Meistern der englischen Sprache beschäftigt war, was die Voraussetzung für einen Job war, der das Überleben sichern konnte.

Nur wenige erlernten Chinesisch. Jene, die sich Kenntnisse aneignen konnten, waren rar gesät. Manche erlernten es, weil sie täglich mit Chinesen in enger Arbeitsverbindung standen, etwa in einem Wiener Café, wo man chinesisches Personal beschäftigte – oder auch jene Flüchtlinge, die Geschäftsführer unterschiedlicher Unternehmen in Shanghai waren, profitierten von der Meisterung zumindest einiger Grundkenntnisse in der chinesischen Sprache.

Vorwiegend waren die meisten der Flüchtlinge durch den Überlebenskampf, der insbesondere in der Kriegszeit sehr hart war, und der gedanklichen Disposition möglichst bald zurückreisen bzw. weiterreisen zu können, nicht für die fremde Kultur gewinnen zu können.

Durch das Forcieren der eigenen Kultur in der Fremde, konnten irritierende Faktoren zumindest zeitweise ausgeblendet und kompensiert werden. Durch unterschiedlichstes kulturelles Schaffen, das unter anderem das Leben der eigenen Religion, das Schaffen von Medien, Musik, Theater aber auch Sportveranstaltungen erfasste, konnte die durch die

Migration verloren gegangene Identität der Flüchtlinge wieder rekonstruiert und genährt werden.

Musik nahm innerhalb dieses unterschiedlichen kulturellen Schaffens eine besondere Position ein, die in der Bandbreite ihrer Funktionen, welche für die Gemeinschaft förderlich waren, andere kulturelle Aktivitäten übertraf.

Diese Bandbreite von Funktionen umfasste den individuell-psychischen und gesellschaftlich-kommunikativen Bereich, in dem Musik im Exil Shanghai für die Gemeinschaft der Flüchtlinge genutzt werden konnte.

Diese beiden Bereiche wiesen in ihren Funktionsbereichen meist Überschneidungen auf, die zu einer sehr hohen Schnitzzahl an unterschiedlichen Zusammenwirkungen führte, die hier – aufgrund der verschiedenen Kontexte, in denen Musik in Shanghai praktiziert und konsumiert wurde – nicht vollständig aufgelistet werden können.

Durch die verschiedenen Funktionen, welche Musik innerhalb der Flüchtlingsgemeinde einnahm, konnten individuelle und gesellschaftliche Anliegen in der *Community*, Emotionen und Rituale sowie weitere Komponenten, ausgehandelt werden. Musik diente hierbei als non-verbales Medium, dass ritualisierte soziokulturelle Vorgänge der unterschiedlichen Gemeinden, sozusagen mit nach Shanghai importierte, und somit den Flüchtlingen ein leicht zugängliches Repertoire an identitätsstiftender Bestätigung anbot.

Identitätsstiftend war Musik in ihren unterschiedlichen Funktionen dadurch, weil sie sowohl den praktizierenden Musikern als auch dem Publikum die Möglichkeit bot, die Vergangenheit zu vergegenwärtigen und somit, zumindest in der Konzertsituation, eine reguläre Fortsetzung des verlorenen Lebens in der Heimat realisieren konnte.

Die verschiedenen Musik-Stile spielten innerhalb der Funktionen von Musik, ob der Wirkung auf ihre Rezipienten, unterschiedliche Rollen. Hierbei ist vor allem die soziale Herkunft der Musik-Rezipienten ein entscheidender Faktor. Denn, war man als Kind ohne besonderen Bezug zur klassischen Musik aufgewachsen, kann man davon ausgehen, dass sich der Bezug zu dieser Musik in Shanghai nicht wesentlich veränderte. Das wiederum hatte zur Folge, dass auch die Funktion, welche eine gewisse Musik-Stilistik bei dem einen Musik-Rezipienten auslöste, den anderen im Wesentlichen nicht berührte. Insofern kann hier der individuelle Faktor bezüglich der Musik-Funktionen auf den jeweiligen Konsument wahrgenommen werden.

Bezüglich der Wirkung und Orientierung von Musik im Shanghaier Exil kann man zusammenfassen, dass Musik – innerhalb ihrer individuell-psychischen Funktion, nicht nach außen orientiert war und somit eine entsprechende Wirkung auch nicht ausgemacht werden kann.

Innerhalb des gesellschaftlich-kommunikativen Funktionsbereiches gab es einige Tendenzen zu einer Außenorientierung und einer diesbezüglichen Wirkung. Vor allem kann das im Bereich der erzieherischen Funktion von Musik festgestellt werden.

Die Musik-Pädagogen der Shanghaier Flüchtlingsgemeinde konnten durch ihre Aktivitäten in den musikalischen Bildungseinrichtungen Shanghais (und auch außerhalb Shanghais) eine Wirkung erzielen, die über ihre Zeit im Exil hinaus bedeutend war und ist. Insofern nahm Musik eine kulturübergreifende Funktion ein, die außerhalb der eigenen *Community* eine bedeutende Wirkung für das Musikleben in China erzielt hat.

In diesem Sinne muss die Aussage Dreifuß', dass Shanghai nur eine Emigration am Rande war, zumindest relativiert werden.

# Anhang

Abbildung 1

**Der Sender "XHHZ"** Wellenlänge 234 Mtr.—1180 KHz.  
 bringt am Sonntag Mittag 12 Uhr  
 in seinem Sonderprogramm  
 den Tenor **Maximilian Kanfer,**  
 am Klavier **Oskar Dub**

der Sender "XHHZ" Wellenl. 234 Mtr. 1180 KHz.  
 bringt in seinem Sonderprogramm  
 am Sonntag Mittag 12. Uhr  
 "Juedische Kuenstler vor dem Mikrofon"  
**Maximilian Kanfer Tenor**  
 begleitet von Prof. Dr. Wolf Piano  
 Ferner Klavier—Solist **Peter Paulsen**

**Mascot** ROOF-GARDEN  
 57. Wayside  
 Sonnabend und Sonntag  
 5 Uhr Tee  
 an beiden Tagen TANZMUSIK  
 Es spielen The Two Jacks with Bob and George

**Praterspatzenausflug ausverkauft**  
**BUFFET AM SCHIFF:**  
 O.K., Wuersteltenor, Kanfer  
**KABARETTMITWIRKENDE:**  
 Jenny Rausnitz, Fridl Wiener, Erwin Engel, Gerhard Gottschalk, Desiderius Gruen, Hans Klempfner, Oscar Kovacs, Rudi Sporn.  
 Wegen der grossen Nachfrage duerfte die Fahrt bald wiederholt werden.

**D' Praterspatzen**  
 veranstalten Sonntag abend im Ocaena-Garden, 1020 Broadway, einen Benefiz-Abend fuer Erwin Engel.  
 Es haben ihre Mitwirkung folgende Kuenstler zugesagt: die Damen Inge Baruch, Josefa Bursteen, Jenny Rausnitz, Lotte Sommer, Die Herren Erwin Engel, Walter Fried, Walther Friedmann, Gerhard Gottschalk, Desiderius Gruen, Adolf Hochwald, Max Kampfer, Hans Klempfner, Leo Plohn, Fritz Schmitzer, Rudi Sporn, Beginn praezise 8 Uhr, Eintritt 40 Cents.

**Praterspatzenabend im "Weissen Roessl"**

Es zeugt fuer die grosse Beliebtheit der Praterspatzenabende, dass trotz Fehlens der sowohl fuer Kuenstler als auch fuer das Publikum notwendigen Stimulanz von Beifallsbezeugungen, auch die vorwoechentliche Veranstaltung der Praterspatzen lange Zeit vor Beginn bis auf das letzte Plaetzchen ausverkauft war.

Die witzige, satyrische, oftmals heissende Art der Ansage seitens Erwin Engel's, die lachenden Miene der Zuhörer beim Auftreten von Jenny Rausnitz, die ausgestreckten Arme beim Entree-Lied "Grueass Enk Gott alle miteinander" Him Betreten des Podiums von Seiten der Wiener-Liedersaenger Hans Klempfner und Rudi Sporn, sowie die Heiterkeitserfolge ueber den trockenem Humor von Gerhard Gottschalk beweisen, dass diese Kuenstler zum "eisernen Bestand" der Praterspatzen gehoeren.

Etwas anders liegt die Sache allerdings mit den Neuattraktionen, die uns jetzt allwoechentlich praesentiert werden. Grete Kleiner ist wohl eine liebe, nette

stattete jiddische Liedersaengerin, aber diese Liedtr wirken in diesem Rahmen ungefaehr so, als wuerde man bei einem jiddischen Liedabend "Mein Muatertl war a Weanerln" zu Gehoer bringen wollen. Auch die von Oskar Rosner vorgetragenen zwei Gedichte von Kurt Robitschek haetten besser in den Rahmen eines Herrenabends als zu den Praterspatzen gepasst.

Ehrlichen Beifall konnte sich Max Kanfer als Tenor mit dem mit schoener Stimme zum Vortrag gebrachten Operettenliedern holen. Ebenso moechte man Alexander Feiner, der sich selbst mit einem Akkordeon zu Wiener Liedern begleitete, nicht mehr vermissen wollen. Sehr gut wurden die Saenger am Klavier von Dr. Wolf begleitet. Erwahnt sei auch ein Intermezzo, dargestellt von Heimpler Schnitzer und Oskar Rosner. Die gesagte Stimmung brachte die wirklich ganz hervorragende "Haukapelle" des Weissen Roessl, die Duettisten C.M. Winternitz als Geiger und Sali Gutkind als Klavierspieler.

**D' Praterspatzen**  
 veranstalten heute, 8 Uhr abends im O.K. 481 Wayside P. Unterhaltungsabend. Wie im vergangenen eine Reihe von Kuenstlerinnen mit, so Rausnitz, Anna Jekel, Erwin Engel, Fritz Heller, Adolf Hochwald, Walter Fried, Max Kampfer, Hans Klempfner, Rudi Sporn, Eine Salonkapelle, (Dr. Arthur Wolf, Egon Fischer, Paul Runemann, Schlesinger) besorgt die Musik des Abends, die Vortraege begleitet Oscar Dub am Klavier. Beginn praezise 8 Uhr. Kostenbeitrag 20 Cents.

**Unterhaltungsabend der Praterspatzen**  
 Heute findet wieder im O.K. 481 Wayside Road, ein Unterhaltungsabend statt. Es wirken mit: Die Damen Josepha Bursteen, Sonia Alpar-Fuerenberg, die Herren Erwin Engel, Adolf Hochwald, Max Kampfer, Hans Klempfner, Oskar Reich, Oskar Rosner, Rudi Sporn u. a. Am Klavier Rudolf Pollack. Violine Paul Ruhemann. Beginn praezise acht Uhr. Kostenbeitrag:

Abbildung 2

## Ein Jahr "Praterspatzen"

Die Praterspatzen sind heute kein blosser Unterhaltungsverein. Es ist eine Gemeinschaft von Menschen, in denen noch die Erinnerung an die einstige Vergangenheit lebt und die Bindungen von einst auch auf dem Boden Ostasiens nicht missen wollen. Wenn es richtig ist, dass der Gesang, Humor und Heiterkeit ein starkes Bindeglied in einer Gemeinschaft von Menschen sind, dann ist diese uralte These in der Existenz der Praterspatzen am staerksten verwirklicht worden. Gerade hier in Shanghai, unter den voellig neugearteten Lebensbedingungen, in einer Atmosphaere des taeglichen Existenzkampfes, der nichts weniger als leicht ist, ist es sicherlich von nicht zu unterschuetzender Bedeutung, wenn Menschen eine Gemeinschaft bilden, die wenigstens fuer wenige Stunden in der Woche sich von den schweren Sorgen des Tages loszuloesen versucht. Der Verein der Praterspatzen hat sich bemueht, auf diesem Gebieteiniges zu leisten und dass es ihm gelungen ist, das beweist die grosse Zahl seiner Freunde und seiner Anhaenger, die sich jedesmal zusammenfinden, wenn es gilt, ein paar Stunden der unbeschwerten Unterhaltung zu verbringen. Ein Jahr ist eine lange Zeit in der Emigration. Fuer die Praterspatzen war es ein Jahr der emsigen Arbeit, ein Jahr des Erfolges, der gleichzeitig die Richtigkeit der Gruendungs-idee bestaetigt. An der Schwelle des zweiten Jahres verspricht der Verein seinen Freunden, die Leistungen des abgelaufenen Jahres womoeglich zu verbessern, nach neuen Wegen und Ideen zu suchen und den Gedanken einer Gemeinschaft, die sich bewaehrt hat, restlos verwirklichen zu koennen.

Heute gilt es nun, jenen Menschen zu danken, die durch ihr staendiges Wirken und Mitarbeit zu der erfreulichen Entwicklung des Vereines beigetragen haben. Wir nennen hier die wichtigsten Mitarbeiter dieser Unterhaltungsabende, danken jedoch auch allen Jenen, die sporadisch mitgewirkt haben und danken vor allem allen Freunden, die hoffentlich auch in dem jetzt beginnenden zweiten Vereinsjahr den Praterspatzen treu bleiben werden.

Unermuedlich und nicht wegzudenken aus den Unterhaltungsabenden waren vor allem der Engel, der Hochwald, der Gottschalk, Sporn und Klempfner, die Rausnitz und der Toni (Baumgarten). Von den vielen anderen seien noch erwuehnt die Inge Baruch, Josepha Bursteen, Frau Olga Hajegg-Bodan, die Gretel Kleiner, Lia Morgenstern, der Kampfer, Plohn, Rosner, Katzenol-Cardo, Fritz Heller, Dezsoe Gruen, Schnitzer und der unermuedliche Dr. Wolff. Sehr verdient um die Fuehrung des Vereines haben sich auch die Herren Leopold Gruenberger, Dr. Mark Siegelberg und Hans Steiner gemacht.

Abbildung 3

**Voranzeige**  
**CAFE**  
**RENDEZVOUS**  
 152 Kinchow Road  
 Dienstag, 3 April,  
 7- 11.30 p.m.  
**BUNTER ABEND**  
 Alex Fein  
 Max Kampfer  
 Tischbest. rechtzg. erbeten  
**PRIMA KAFFEE, TEE**  
 Gr. Auswahl in Kuchen  
 Taegl. von 7 Uhr frueh  
 bis 1/2 12 Uhr abends  
 geoffinet

NGHAI JEWISH CHRC

NI

**ACHTUNG!**  
 Wegen des grossen Zuspruchs  
 zum heutigen  
**BUNTER ABEND**  
 mit Alex Fein  
 und Max Kampfer  
 im Cafe  
**RENDEZVOUS**  
 152 KINGHOW ROAD  
**WIEDERHOLUNG**  
 Freitag d. 6. April  
 Wir bitten um rechtzeitige  
 Tischreservierungen  
 Taeglich von 7 Uhr frueh bis  
 11.30 Uhr abends geoffinet!

**Treffen ehemaliger  
 Kazzetler**

Im Garten des Restaurants  
 "O.K." fand am 13. ein Treffen  
 ehemaliger Insassen deutscher  
 Konzentrationslager statt, das von  
 etwa 100 Personen besucht war.  
 Als Gaeste waren etwa 30 Personen  
 aus drei Heimen eingeladen worden,  
 denen Erfrischungen serviert wur-  
 den.

Mehrere bekannte Kuenstler  
 hatten sich unentgeltlich zur Ver-  
 fuegung gestellt, um die ehemaligen  
 Lagerhaeflinge zu unterhalten.  
 Desiderius Gruen (der auch Lieder  
 sang) und Leo Plohn, die als Con-  
 ferenciers fungierten, konnten Olga  
 Hayegg-Bodan, Josefa Bursteen,  
 Toni Baumgarten (Akkordeon), Sally  
 Krone (Geige), Max Kampfer,  
 Rudi Spon und Adolf Hochwald  
 ankuendigen. Leo Plohn erinnerte  
 die versammelten Kameraden an  
 den Tag der Entlassung, der fuer  
 sie ein wahrer Tag der Wiederge-  
 burt gewesen sei.

**Voranzeige**  
**CAFE**  
**RENDEZVOUS**  
 152 Kinchow Road  
 Dienstag, 3 April,  
 7- 11.30 p.m.  
**BUNTER ABEND**  
 Alex Fein  
 Max Kampfer  
 Tischbest. rechtzg. erbeten  
**PRIMA KAFFEE, TEE**  
 Gr. Auswahl in Kuchen  
 Taegl. von 7 Uhr frueh  
 bis 1/2 12 Uhr abends  
 geoffinet

**EASTERN THEATRE**  
 144 Muirhead Road  
 Dienstag, d. Maerz 1946, 8.20 p.m.  
 anlaesslich des 30 jaehrigen **Buehnenjubilaeums**  
**Leopold Brodmann's**  
**"Wo die Lerche singt"**  
 Operette in drei Akten  
**Musik: Franz Lehar Text: Willner u. Reichert**  
 mit  
**Rosal Albach Gerstel** Hilde Friedmann  
**Jenny Rausnitz** Leopold Brodmann  
**Walter Friedmann** Erwin Frieser  
**Max Guentner** Fritz Hungerleider  
 Margit Finkelstein, Susi Fuchs, Rita Fuernberg,  
 Margit Gutstadt, Dolly Rosbach, Margot Salinger,  
 Alexander Fein, Max Kampfer, Kurt Lewin, Rolf Simon,  
 Gyula Steuer, Leopold Wechsler  
**Grosses Orchester**  
 Regie: Walter Friedmann  
 Mus. Leitung: Walter Goldmann  
 Buehnenbilder: Georg Gronowski  
 Beleuchtung: G. Rosenbaum Buehne: Fritz Kraus  
 Nach Schluss der Vorstellung Rueckfahrmoeglichkeit  
 in alle Teile der Stadt (Nur gegen Vorauszahlung)  
 Karten ab heute nur bei Nathan, 45 Ward Road

**Praterspatzenausflug ausverkauft.**  
**BUFFET AM SCHIFF:**  
 O.K., Wuersteltenor, Kanfer.  
**KABARETTMITWIRKENDE:**  
 Jenny Rausnitz, Fridl Wiener, Erwin  
 Engel, Gerbard Gottschalk, Desiderius  
 Gruen, Hans Klempfner, Oscar Kovacs,  
 Rudi Sporn.  
**Wegen der grossen Nachfrage**  
**duerfte die Fahrt bald**  
**wiederholt werden.**

Abbildung 4 / Abbildung 5



19

Erscheint taeglich  
6 Uhr morgens

Staedig steigende  
Auflage

報日論回海五  
**Shanghai ECHO**  
TAEGL. NACHRICHTENBLATT · DAILY NEWSPAPER

Verwaltung:  
284/85  
Kwenming Road  
Tel. 50581

PROGRAMM

Jonathan Jeremiah Peachum,  
Chef einer Bettlerplatte  
Frau Peachum  
Polly Peachum  
Macheath, Chef einer Platte  
von Strassenbanditen

Mr. Brown  
Lutzi, seine Tochter

Trauerweidenwalter ) Macheath's  
Zwinkerer ) Leute  
Hachenfingerjakob ) und  
Muenzmatthias ) Strassenbanditen  
Lammfell  
Spelunkenjenny

Victor Flamm-Geldern  
Jenny Rausnitz  
Lily Flohr

Herbert Zernik  
Gerhard Gottschalk  
Lotte Sommer

Max Guenther  
Fritz Heller  
Kurt Lewin  
Max Brandt-Bukofzer  
Harry Walden  
Else Thieme

Frau Coakser )  
Frau Vixer ) Strassendirnen  
Frau Tiden )  
Frau Trixie )  
Ein Strassenmusikant  
Ein Pfarrer  
Filch  
Smith, ein Polizist  
Ein Bettler

Erna Frank  
Marion Lissner  
Ursel Maretzki  
Margot Finkenstein  
Oskar Kovacs  
Richard Stein  
Siegfried Katznol-Cardo  
Ernest Golden  
Max Wojda

Bettler, Dirnen, Volk

Regie: Robert Weiss-Cyla  
Musikalische Leitung: Hans Collin  
Buehnenbilder: Architekt Walter Kornitzer  
Beleuchtung: Georg Rosenbaum  
Grosse Pause nach den 2. Akt (6. Bild)



With Compliments  
**JEWISH WELFARE BOARD**

**MANFRED NATHAN**  
45 WARD ROAD

Leihbuecherei Schreibwaren  
Burobedarf

14A

Abbildung 6

**Der beliebteste Kuenstler**  
 Unsere 2. Rundfrage hatte folgendes Ergebnis:

**Siegerin:**  
**Jenny Rausnitz** - - - 154 Stimmen

**Zweite:** **Rosl Albach-Gersti** - - - 110 Stimmen  
**Dritte:** **Beatrice** - - - 102 Stimmen

**77 Stimmen**  
 Lilli Flohr - - -  
 Ursula Perthoefer - - - 66  
 Reja Zomina - - - 42  
 Hilda Friedmann - - - 35  
 Inge Michelsohn - - - 28  
 Käthe Hersten - - - 22  
 Grete Kleiner - - - 20

**Sieger**  
**Herbert Zernick** - - - 147 Stimmen

**2. Platz:** **Gerh. Gottschalk** - - - 98 Stimmen  
**Dritter:** **Fritz Heller** - - - 87 Stimmen

Felix Loeschner - - - 70 Stimmen  
 Walter Friedmann - - - 55  
 Fritz Melchior - - - 54  
 J. Fruechter - - - 52  
 Erwin Eigel - - - 23  
 Boris Sapiro - - - 21  
 Bernhard Bernhardt - - - 20

# LITERATURVERZEICHNIS

- Armbrüster, Georg (Hg.) (2000): Exil Shanghai. 1938-1947; jüdisches Leben in der Emigration. Teetz: Hentrich & Hentrich.
- Baily, John / Collyer, Michael (2006), „Introduction: Music and Migration“, in *Journal of Ethnic and Migration Studies* 32/2 (März 2006), 167-182.
- Beutler, Martin (2001), „Erinnerungen an Shanghai. Aufgezeichnet von Steve Hochstadt“, in *Zwischenwelt* 18/Nr. 2 Doppelheft (August 2001), 28-33.
- Blumberg, Gerd (2007), „Flucht deutscher Juden über die Grenze. Devisen- und Passkontrollen der Zollbehörden an der Grenze in der NS-Zeit“, in Stengel, Katharina (Hg.), *Vor der Vernichtung: die staatliche Enteignung der Juden im Nationalsozialismus*. 94-113. Frankfurt, Campus Verlag, 2007.
- Blumenthal, Michael W. (1999): Die unsichtbare Mauer. Die dreihundertjährige Geschichte einer deutsch-jüdischen Familie. München: Hanser.
- Bickers, Robert / Henriot, Christian (Hg.) (2000), *New Frontiers: Imperialism's new Communities in East Asia 1842-1953*. Manchester: Manchester University Press.
- Bickers, Robert, 'The Greatest Cultural Asset East of Suez': the History and Politics of the Shanghai Municipal Orchestra and Public band, 1881-1946', in Chi-hsiung Chang, chief ed., *Ershi shiji de Zhongguo yu shijie (China and the world in the twentieth century)* (Taipei: Institute of History, Academia Sinica, 2001), pp. 835-75.
- Bohlmann, Philip V. (2000), „Jewish Music in Europe“, in Rice, Timothy et al. (Hg.) (2000), *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol.8 Europe*. New York: Garland, 248-269.
- Bontinck, Irmgard (1993), „Kultureller Habitus und Musik“, in Bruhn / Oerter / Rösing (Hg.) (1993), *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 86-94.
- Bourdieu, Pierre (1984), *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt / M.: Suhrkamp.
- Burkhard, Hugo (1967): „Tanz' mal Jude! Von Dachau bis Shanghai. Nürnberg: Richard Reichenbach KG.
- Buxbaum, Elisabeth (2009), „Last Exit Shanghai. Exilkabarett in Fernost“, in Programmheft zur gleichnamigen Veranstaltung. Letztes erfreuliches Opernhaus (L.E.O.), Wien.
- Chambers, Iain (1996): *Migration Kultur Identität*. Tübingen: Stauffenburg.

- Chang, Shoou-Huey (2001), „Rose Shoshana und ihr Tagebuch „*In fajer und flamen*“ Eine jiddische Künstlerin im Exil in Shanghai“, in *Zwischenwelt* 18/Nr.1 Doppelheft (Februar 2001), 52-57.
- Cohen, Robin (1997), *Global diasporas. An introduction*. UCL Press Limited: London.
- Dawison, Walter (1940), „Ein Jahr Shanghai. Eine seelische Bilanz“, in *Zwischenwelt* 18/Nr.2 Doppelheft (August 2001), 26f.
- Dreifuß, Alfred (1979), Eine Emigration am Rande, in Exil in den USA. Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil (1933-1945), 447-517.
- Eisfelder, Horst (2001), „Zur Geschichte Shanghais“, in *Zwischenwelt* 18/Nr.2 Doppelheft (August 2001), 24f.
- Embacher, Helga (2006), „Plötzlich war man vogelfrei. Flucht und Vertreibung europäischer Juden“, in Hahn, Sylvia / Komlosy, Andrea / Reiter, Ilse (Hg.), *Ausweisung Abschiebung Vertreibung in Europa 16.-20. Jahrhundert* (2006), 219-240.
- Embacher, Helga / Reiter, Margot (2001), „Schmelztiegel Shanghai? – Begegnungen mit dem Fremden“ in *Zwischenwelt* 18/Nr.1 Doppelheft (Februar 2001), 40-44.
- Fischer, R., Kurt (2004), „Emigration nach Shanghai“, in Stadler, F. (Hg.), *Vertriebene Vernunft Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft, 1930-1940* (2004), Emigration - Exil - Kontinuität, 1. Münster [etc.], Lit.
- Freyeisen, Astrid (2000), *Shanghai und die Politik des dritten Reiches*. Würzburg: Neumann Verlag.
- Fricke, Stefan (2000), „Ein saarländischer Vertreter der Zweiten Wiener Schule. Der Komponist Julius Schloß“, in Nike Keisinger / Ricarda Wackers (Hg.), *Musik in Saarbrücken. Nachklänge einer wechselvollen Geschichte*, Saarbrücken 2000, 171-178.
- Gernet, Jacques (1988), *Die chinesische Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Grünberger, Felix (1948), „Soziologisch-psychologische Studie über die Flüchtlinge in Hongkew“, in *Zwischenwelt* 18/Nr.1 Doppelheft (Februar 2001), 18-25.
- Gruber, Primavera / Scheit, Gerhard (2006), „Verfolgte Musik“, in *Österreichische MUSIKZEITSchrift. Musik. Verfolgung. Freiheit* 61 (August, September 2006), 14-22.
- Lu, Hanchao (1999), *Beyond the Neon Lights: Everyday Shanghai in the Early Twentieth Century*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Kahn, Alfred (1940) „Das Musikleben in Shanghai“, in *Shanghai Jewish Chronicle*, Sondernummer 1940.

- Kaminski, Gerd / Unterrieder, Else (1980): *Von Österreichern und Chinesen*. Wien: Europa Verlag.
- Kaminski, Gerd (2001), *Der Blick durch die Drachenhaut. Friedrich Schiff: Maler dreier Kontinente*. Wien: Berichte des Ludwig Boltzmann Instituts für China- und Südostasienforschung (Nr. 41). (Auch als Monografie erschienen).
- Kartomi, Margaret / McCredie, Andrew, D. (2004), „Introduction: Musical Outcomes of Jewish Migration into Asia via the Northern and Southern Routes c.1780-c.1950“, in *Ethnomusicology Forum* Vol. 13, No.1 (Jänner 2004), 3-20.
- Knapp, Alexander (2000), “The State of Research into Jewish Music in China”, in Malek, Roman (Hg.) (2000), *Jews in China. From Kaifeng...to Shanghai*. Nettetal, Steyler Verlag, S. 499-509.
- Kranzler, David (1976), *Japanese, Nazis & Jews: The Jewish refugee community of Shanghai, 1938-1945*. Yeshiva University Press: New York.
- Kranzler, David (2000), “Shanghai Refuge. The Jewish Refugee Community of Shanghai 1938-1949“, in Malek, Roman (Hg.) (2000), *Jews in China. From Kaifeng...to Shanghai*. Nettetal, Steyler Verlag, S. 401-416.
- Kranzler, David (2001), “Die Gemeinschaft jüdischer Flüchtlinge in Shanghai“, in *Zwischenwelt* 18/Nr.1 Doppelheft (Februar 2001), 17 und 27-34.
- Kraus, Richard Curt (1989), *Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. New York: Oxford University Press.
- Krones, Hartmut (2008), „Rezepte aus Wien. An: Karl Steiner, Shanghai, in die Emigration 1940/41 (von Ida und Ignaz Steiner“, in Krones, Hartmut (Hg.) (2008), *Weihnachten 2008, im Gedenken an 1933 und 1938*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 5-9.
- Kuller, Christiane (2004), „Finanzverwaltung und Judenverfolgung. Antisemitische Fiskalpolitik und Verwaltungspraxis im nationalsozialistischen Deutschland“, in *Zeitenblicke* 3, Nr. 2 (2004), 1-12.
- Löber, Petra (1997), „Leben im Wartesaal. Exil in Shanghai • 1938-1947. Zur Ausstellung des Jüdischen Museums im Stadtmuseum Berlin“, in Barzel, Amnon (Hg.) (1997), *Leben im Wartesaal. Exil in Shanghai • 1938-1947*, 10-41.
- Marx, Wolfgang (2004), *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft*. Hildesheim: Olms.
- Messmer, Matthias (2000), “Maimonides begegnet Konfuzius. Eine Dokumentation zur Geschichte der Juden in China“, in *Neue Zürcher Zeitung* 21 (2000), 1f.

- Myers, Helen (1992), "Ethnomusicology.Introduction", in Myers, Helen (Hg.) (1992), *Ethnomusicology. An Introduction (The New Grove handbooks in musicology)* UK, The Macmillan Press LTD, S. 3-16.
- Nobel, Genia / Nobel, Günter (1979): *Als politische Emigranten in Shanghai*. Beiträge zur Geschichte der Arbeiterbewegung, 21. Jg. 6/1979, S. 882-894.
- Pan, Guang (2000), „Uniqueness and Generality: the Case of Shanghai in the Annals of Jewish Diaspora“, in Malek, Roman (Hg.), *From Kaifeng...to Shanghai. Jews in China* (2000), 437-445.
- Philipp, Michael (1996): „Nicht einmal einen Thespiskarren. Exiltheater in Shanghai 1939-1947. Hamburg: Schriftenreihe des P. Walter Jacob Archivs, Bd. 4.
- Philipp, Michael (2001), „Little Vienna in Asien“, in *Zwischenwelt* 18/Nr.1 Doppelheft (Februar 2001), 17.
- Philipp, Michael (2001), „Selbstbehauptung im Exil. Theater in Shanghai“, in *Zwischenwelt* 18/Nr.1 Doppelheft (Februar 2001), 17 und 46-51.
- Philipp, Michael (2001), „Rezensionen. Autobiographien des Shanghai-Exils“, in *Zwischenwelt* 18/Nr.1 Doppelheft (Februar 2001), 17 und 69-70.
- Rao 饶, Lihua 立华 (2003), Shanghai Youtai Jishibao. Yanjiu. Liuwangzhe de jingshen de jiyuan. 上海犹太纪事报。研究流亡者的精神的家园 (Chronik über die Juden in Shanghai. Forschung über die geistige Heimat der Migranten). Beijing: Xinhua Chubanshe.
- Raymist , Malkah: „The Shanghai Myth“, in *The American Hebrew*. Vol. 145 (September 29, 1939).
- Ristaino, Marcia Reynders (2001): "Port of last Resort. The Diaspora Communities of Shanghai", Stanford California: Stanford University Press.
- Rösing, Helmut (1993), „Sonderfall Abendland“, in Bruhn / Oerter / Rösing (Hg.) (1993), *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 74-86.
- Sang 桑 Tong 桐 1990 Jinian Fulanke'er yu Xu Luoshi 纪念弗兰克尔与许洛士(Gedenken an meine Lehrer Wolfgang Fraenkel und Julius Schloß). Yinyue Yishu (The Art of Music, Journal of the Shanghai Conservatory of Music) 1: 10ff.
- Schimmelpenninck, Antoinet / Kouwenhoven, Frank, The Shanghai Conservatory of Music. History & Foreign Students Experiences in, *CHIME* 6, 1993, 56-91.

- Seeger, Anthony (1992), "Ethnography of Music", in Myers, Helen (Hg.) (1992), *Ethnomusicology. An Introduction (The New Grove handbooks in musicology)* UK, The Macmillan Press LTD, 88-109.
- Shelemay, Kay Kaufman (2006), *Soundscapes. Exploring Music in a Changing World*. W.W. Norton & Company, Inc.: New York.
- Steiner, Karl, Interview (Niederschrift), geführt von Reinhard Kapp, Orpheus Trust Wien, 21.6.1997.
- Stengel, Katharina (2007), *Vor der Vernichtung: die staatliche Enteignung der Juden im Nationalsozialismus*. Hg.: Friedrich-Ebert Stiftung, Fritz Bauer Institut. Veröffentlicht von Campus Verlag.
- Suchy, Irene (1992), *Deutschsprachige Musiker in Japan vor 1945. Eine Fallstudie eines Kulturtransfers am Beispiel der Rezeption abendländischer Kunstmusik*, phil. Diss. TU Wien, unveröffentlichtes Manuskript, Wien: 1992.
- Tang, Yating (2002), "Musical Life in the Jewish Refugee Community in Shanghai: Popular and Art Music", in *Journal of Music in China* 4 (2002), 167-186.
- Tang, Yating (2004), "Reconstructing the vanished musical life of the Shanghai Jewish diaspora: A Report", in *Ethnomusicology Forum* 13/Nr. 1 (January 2004), 101-118.
- Tang 汤, Yating 亚汀 (2007), *Shanghai Youtai Shequ de Yinyue Shenghuo 上海犹太社区的音乐生活 (1850 ~ 1950, 1998 ~ 2005)* (Das musikalische Leben in der jüdischen Community Shanghais 1850-1950, 1998-2005). Shanghai: Shanghai Yinyue Xueyuan Chubanshe.
- Tang 汤, Yating 亚汀 (2007 / 2008), *Yinyue Renleixue: Lishi Sichao yu Fangfalun di yi Zhang. Xueke yu Mingcheng. 音乐人类学: 历史思潮与方法论第一章 学科定义与名称* (Musikethnologie: Historische Gedankenströmungen und Methodik / 1. Teil. Bestimmung der wissenschaftlichen Disziplin und Termini). Seminar-Unterlagen. Shanghai: Shanghai Yinyue Xueyuan.
- Tausig, Franziska (1987): *Shanghai-Passage. Flucht und Exil einer Wienerin*. Wien: Verl. für Gesellschaftskritik.
- Tausig, Franziska (1961), „Erinnerungen an Shanghai“, in *Die Gemeinde. Offizielles Organ der Israelitischen Kultusgemeinde Wien* 46 (1961).
- Utz, Christian (2003), „Auslöser der musikalischen Moderne in China: Das Wirken Wolfgang Fraenkels im Exil Shanghai“, in *musica reanimata* 49 (Oktober 2003), 1-16.
- Utz 悟子, Christian 思想 / Zhang 张, Yiyang 漪杨 / Yan 燕, Di 迪 (2004), *Shieryin Yinyue zai Shanghai de Dansheng (Shang) – Lunzuo wei Zuoqujia, Yinyuejia he Jiaoshi de Wolfgang Fraenkel 十二音音乐在上海的诞生(上)--论作为作曲家、音乐家和教师的*

沃尔夫冈·弗兰克尔 (Die Entstehung der 12-Ton Musik in Shanghai (1. Teil), Abhandlung über Wolfgang Fraenkel als Komponist, Musiker und Pädagoge), Shanghai: Art of Music-Journal of the Shanghai Conservatory of Music.

Utz 悟子, Christian 思想 / Zhang 张, Yiyang 漪杨 / Yan 燕, Di 迪 (2004), Shieryin Yinyue zai Shanghai de Dansheng (Shang) – Lunzuo wei Zuoqujia, Yinyuejia he Jiaoshi de Wolfgang Fraenkel 十二音音乐在上海的诞生(下)--论作为作曲家、音乐家和教师的沃尔夫冈·弗兰克尔 (Die Entstehung der 12-Ton Musik in Shanghai (2. Teil), Abhandlung über Wolfgang Fraenkel als Komponist, Musiker und Pädagoge), Shanghai: Art of Music-Journal of the Shanghai Conservatory of Music.

Wachsmuth, Alexander (2001), „Shanghailänder Treffen“, in *Zwischenwelt* 18/Nr.1 Doppelheft (Februar 2001), 26.

Weiss, Ruth (1995), „Bericht einer langen Reise, zu der ich 1933 angetreten bin“, in *Zwischenwelt* 18/Nr.2 Doppelheft (August 2001), 38-42.

Wigoder, Geoffrey (1989) (Hg.), *The Encyclopedia of Judaism*. New York: Mac-Millan.

Xu 许, Buzeng 步曾 (2007), Xunfang Youtairen: Youtai Wenhua Jingying zai Shanghai. 寻访犹太人: 犹太文化精英在上海 (Nachforschung über Juden: Die Elite jüdischer Kultur in Shanghai). Shanghai: Shanghai Shehui Kexueyuan Chubanshe.

Xu 许, Buzeng 步曾 (2008), Cong Xitela “Tou ting” Youtai Yinyue shuoqi 从希特勒 “偷听” 犹太音乐说起 (Über Hitlers “heimliche Konsumation” jüdischer Musik), in *Music lover 音乐爱好者* (März 2008), 31ff.

## Internetquellen

Harpuder (keine Jahreszahl angegeben), „Memories from our lives in Shanghai. A report written by a former Jewish refugee from Shanghai“, in <http://www.rickshaw.org/memories.htm>, Stand: 18.11.2008.

Hochstadt, Steve / Lohfeld, Wiebke (2006): Die Emigration jüdischer Deutscher und Österreicher nach Shanghai als Verfolgte im Nationalsozialismus. <http://www.exil-archiv.de/grafik/themen/exilstationen/shanghai.pdf>, zuletzt geprüft am 15.10.2008.

[http://www.digitalhistory.uh.edu/database/article\\_display.cfm?HHID=423](http://www.digitalhistory.uh.edu/database/article_display.cfm?HHID=423) letzter Zugang 03.11.2008.

Pan, Guang (2006), „Jews in China: Legends, History and New Perspectives“, in [www.cjss.org.cn/newal.htm](http://www.cjss.org.cn/newal.htm) (Stand: Februar 2007).

Utz, Christian (2007), „Wolfgang Fraenkel“, in [www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm\\_lexperson\\_00001444](http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexperson_00001444) (Stand: März 2007).

[www.orpheustrust.at](http://www.orpheustrust.at) (Stand: Jänner 2007).

<http://www.soas.ac.uk/staff/staffinfo.cfm?contactid=225> (Stand: Februar 2007).

[http://www.christianutz.net/html/utz/biog/0cv\\_bioe.htm](http://www.christianutz.net/html/utz/biog/0cv_bioe.htm) (Stand: Februar 2007).

<http://arts.monash.edu/music/kartomi/> (Stand: Februar 2007).

<http://musikethnologie.know-library.net/> (Stand: Februar 2007).

## Abbildungsverzeichnis

### Abbildung 1-3

Privatarchiv Kanfer.

### Abbildung 4-6

[http://www.rickshaw.org/tribute\\_to\\_the\\_artists.htm](http://www.rickshaw.org/tribute_to_the_artists.htm).

## Zusammenfassung (Abstract)

In der vorliegenden Arbeit wird die Rolle der Musik für die zentraleuropäische jüdische Diaspora in Shanghai im Zeitraum 1939-1949 näher betrachtet. Dafür wird das Spektrum sämtlicher Musikstile, die in Shanghai von der deutsch-österreichischen Flüchtlingsgemeinde interpretiert wurden, anhand unterschiedlicher Kriterien wie Herkunft oder religiöser Orientierung genauer erläutert und analysiert.

Hauptaugenmerk wird zwar auf die österreichische Diaspora in Shanghai gelegt, weil sich aber die musikalischen Aktivitäten der deutschen und der österreichischen Gemeinden teilweise überschneiden, wird immer wieder auch auf Persönlichkeiten der deutschen *Community* eingegangen.

Einen Teilaspekt, in der Analyse unterschiedlicher Musikstile, stellt der Identität stiftende Charakter der unterschiedlichen Musikstile innerhalb der Flüchtlingsgemeinde, der auf unterschiedlichen Ebenen (säkularer oder religiöser Natur) zur kulturellen Bestätigung und Zusammengehörigkeit der Flüchtlinge beitrug, dar.

Denn neben anderen kulturellen Betätigungen wie dem Veröffentlichen von Zeitungen, dem Verfassen von Gedichten oder der Darbringung von Theaterstücken war Musik für die jüdische Diaspora in Shanghai ein ideales Mittel, um die Heimat in der Ferne aufleben zu lassen und seine Identität zu bestätigen.

Im Verlauf der Arbeit wird auch der Wirkungskreis der Emigranten außerhalb der Flüchtlingsgemeinde untersucht. Insbesondere sollen die Tätigkeiten einiger wichtiger Musiker-Persönlichkeiten in Shanghai, die als Musik- und Kompositionslehrer an unterschiedlichen Instituten in- und außerhalb Shanghais Arbeit fanden, aufgezeigt werden.

Von Bedeutung sind jene Pädagogen, die der in der Arbeit genannten Generation junger chinesischer Musiker Techniken und Methoden aus der alten und neuen Musikwelt Mitteleuropas beibrachten und in Folge somit auch für die Entwicklung neuer Musik in China beitrugen.

## Lebenslauf (Studienbezogen)

- 27.04.1976 geboren in Graz
- 2005 Studienberechtigungsprüfung
- WS 2005 – SS 2008 Sinologiestudium
- Teilnahme an der XVI Biennial Conference (EACS) 30. August – 03. September 2006, Ljubljana
- Bakkalaurea der Philosophie (Abschluss mit Auszeichnung)
- Forschungsaufenthalt und Sprachstudium  
WS 2007 – SS 2008 Shanghai  
Studium am Musikkonservatorium Shanghai (*Shanghai Yinyue Xueyuan*)
- WS 2008 – SS 2009 Magisterstudium / Sinologie