Joachim Schlör

»Heimat im Koffer.« – »Oder über das Emigrantendasein. (Falls nicht zu traurig).« Deutsch-österreichisch-jüdisches Kabarett im amerikanischen Exil

DOI 10.1515/asch-2014-0025

Abstract: The idea to create and stage a play called »Heimat im Koffer« – »A home in the suitcase« – emerged, I presume, in Vienna shortly before Austria became part of National Socialist Germany in 1938: the plot involved the magical translocation of a typical Viennese coffeehouse, with all its inhabitants and with the songs they sang, to New York; their confrontation with American everyday life and musical traditions would create the humorous situations the authors hoped for. Since 1933, Robert Gilbert (Robert David Winterfeld, 1899–1978), the son of a famous Jewish musician and himself a most successful writer of popular music for film and operetta in Weimar Germany, found himself in exile in Vienna where he cooperated with the journalist Rudolf Weys (1898–1978) and the piano artist Hermann Leopoldi (1888–1959). Whereas Gilbert and Leopoldi emigrated to the United States and became a part of the German-Jewish and Austrian-Jewish emigré community of New York – summarizing their experience in a song about the difficulty to acquire the new language, »Da wär's halt gut, wenn man Englisch könnt« (1943), Weys survived the war years in Vienna. After 1945, Gilbert and Weys renewed their contact and discussed – in letters kept today within the collection of the Viennese Rathausbibliothek – the possibility to finally put »Heimat im Koffer« on stage. The experiences of exile, it turned out, proved to be too strong, and maybe too serious, for the harmless play to be realized, but the letters do give a fascinating insight into everyday-life during emigration, including the need to learn English properly, and into the impossibility to reconnect to the former life and art.

Joachim Schlör: j.schloer@soton.ac.uk

Der folgende Beitrag bezieht seinen Titel von einem Theaterstück (mit Musik), das so, wie es ursprünglich geplant war, nie aufgeführt wurde. Das Stück sollte den Titel »Heimat im Koffer« tragen, also vom Unterwegssein handeln, und genauer: eine Gruppe von Wienern auf die Bühne bringen, die mit ihrem Caféhaus (und ihrer Kultur, ihrer Sprache, ihrer Musik) nach New York »fliegen«, dort wilde und sozusagen bühnenreife Missverständnisse erleben, bevor sie am Ende nach Wien zurückkehren. Das Stück soll symbolisch und stellvertretend für die musikalischen und theatralischen Unternehmungen von Künstlern wie Robert Gilbert, Rudolf Weys und Hermann Leopoldi und ihres deutsch-jüdisch-österreichisch-amerikanischen Umfelds zwischen Berlin, Wien, New York und wieder Wien und Berlin in den 1930er und 40er Jahren stehen. Es bildet zur gleichen Zeit das Zentrum *und* die große Leerstelle in meinem Aufsatz: Was hat es mit dem Koffer auf sich, was mit dem »Emigrantendasein«, und was mit der Heimat? Es liegt in der Natur der Sache, dass hier keine runde und abgeschlossene Geschichte erzählt werden kann. Wir tragen, aus den Nachlässen, Fragmente zusammen.

Die Idee zu dem Stück hatte wohl ein Wiener Autor namens Gideon Freud, über den ich leider, außer einer Adresse in der englischen Emigration und einigen Hinweisen über seine Tätigkeit als Übersetzer, nichts herausfinden konnte. Diese Idee besprach er mit (und übergab er, wenn das der richtige Begriff ist) dem Textdichter Robert Gilbert aus Berlin, der 1933–1938 im Wiener Exil war und, nach einem kurzen Aufenthalt in Paris, 1939 weiter nach New York auswanderte, wo er bis 1951 lebte, und mit dessen Werk ich mich seit einiger Zeit beschäftige[1] – seine Figur steht auch im Zentrum der folgenden Darstellung. Schreiben sollte das Stück allerdings der aus Graz stammende Journalist, Schriftsteller und Kabarettist Rudolf Weys, der die Jahre des Nationalsozialismus, mit seiner jüdischen Gattin, in Wien überlebte. Am Rande beteiligt, weil er in diesen Jahren, erst in Wien, dann im New Yorker Exil, mit Robert Gilbert zusammenarbeitete, war der Wiener Klavierkünstler Hermann Leopoldi, der nach seiner Befreiung aus dem KZ Buchenwald in die USA emigrierte und früh schon, 1947, aus dem Exil nach Wien zurückkehrte. Mit den Lebensgeschichten von Gilbert, Weys und Leopoldi beschäftigt sich der erste Abschnitt. Entstanden ist die Idee wohl bereits in Wien, aber dann ist sie mit (im Koffer) in die USA ausgewandert. Deshalb versuche ich im zweiten Abschnitt, das kulturelle Milieu der Berliner und Wiener Theater-, Musik- und Kabarettkünstler in der US-amerikanischen Emigration nachzuzeichnen. Der Briefwechsel zwischen den drei Beteiligten – enthalten in den Nach-

1 Joachim Schlör: Leerstelle Berlin 1951. Robert Gilbert und die Folgen dieser heillosen Jahre. In: Nils Grosch und Wolfgang Jansen (Hg.): Zwischen den Stühlen. Remigration und unterhaltendes Musiktheater in den 1950er Jahren. Münster: Waxmann 2012 (Populäre Kultur und Musik; 5), S. 87–114.

lässen von Hermann Leopoldi, erst vor einigen Jahren von seinen Nachkommen an die Wiener Rathausbibliothek übergeben, und von Rudolf Weys, am gleichen Ort aufbewahrt – bietet einige Informationen über die Form der Zusammenarbeit und den Inhalt ihrer Werke, der damit, so gut es eben geht, zum Gegenstand des dritten Abschnitts wird.

I Vom grünen Strand der Spree und von der schönen blauen Donau

Robert Gilberts Vater Max Winterfeld wurde am 11. Februar 1879 in Hamburg geboren und wuchs in einer Familie von Sängern, Schauspielern und Musikern auf. Der Komponist Paul Dessau, dem wir ebenfalls noch begegnen werden, war ein Cousin. Nach seinen Studienjahren, unter anderem in Berlin, trat Max kurzzeitig als Klaviervirtuose auf, ging aber bald ans Theater, nach Bremerhaven, nach Hamburg, schließlich nach Berlin. Als er um die Jahrhundertwende im Auftrag von Ernst Duncker eine Operette nach französischem Vorbild komponierte (*Das Jungfernstift*), nahm Max Winterfeld den Künstlernamen Jean Gilbert an. Mit seiner Frau und den beiden Söhnen, die 1899 (Robert David) und 1901 (Henry) geboren wurden, lebte er zunächst unter einigermaßen ärmlichen Umständen im Osten Berlins – »Warschauer Straße, über'm Pferdestall«, so sollte es Robert in seinem Lebensrückblick, der *Leierkastenodyssee*, formulieren; Warschauer Straße 79, Hinterhaus parterre nach dem Adressbuch von 1900 – und wurde doch, um 1910, auf einen Schlag berühmt: Seine Operette »Die keusche Susanne« und sein Schlager »Puppchen, Du bist mein Augenstern« verschafften ihm die Gelegenheit, den Berliner Traum vom Zug nach dem Westen zu erfüllen und eine Villa am Wannsee-Ufer zu erwerben.[2] Den Umzug in die Villa am Wannsee thematisiert Robert Winterfeld in seiner *Leierkastenodyssee* als einen der Momente, durch die auch er, recht widerwillig zunächst, in die Welt der Operette, der leichten Unterhaltung eingeführt wurde.

> Dann Dänemark – oh du Kiekindiewelt,
> Wie, bei der Rucksackbürde,
> Konntest du ahnen, daß das Wanderzelt
> Zur Wannseevilla würde?
> Doch wurde sie. Vom Himmel fiel viel Gold

2 Zu Jean Gilbert vgl. Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit, http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002805 [25. 2. 2014].

Wie im August die Schnuppchen
Und jede Drehorgel hat ihn gerollt,
Den Augenstern vom Puppchen.[3]

Aus dem Ersten Weltkrieg kehrte Robert Winterfeld als Pazifist und Sozialist zurück. Er kam als 19-jähriger in Kontakt mit dem Spartakusbund und schrieb unter dem Pseudonym David Weber Lieder für die Arbeiterbewegung, darunter das von Ernst Busch populär gemachte »Stempellied«[4] und »Die Ballade vom Nigger Jim«,[5] beide komponiert von Hanns Eisler, sowie eine Oper »150 Mark« über die Arbeitslosigkeit. »1929 waren Gilbert und Eisler beim Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) in Baden-Baden mit der Rundfunkkantate Tempo der Zeit vertreten.« Weiter heißt es auf der biographischen Information des Gallissas-Verlages:

> Nach Kriegsende studierte Robert Gilbert Philosophie und Kunstgeschichte in Berlin und Freiburg im Breisgau und war aktiv an politischen Demonstrationen und an Wahlkämpfen dieser Zeit beteiligt. Doch sein Berufsweg wurde von seinem Talent bestimmt. [...] Als er 24-jährig heiratete, schrieb er für den später als Frederick Loewe bekannt gewordenen Komponisten seinen ersten Schlagertext ›Kathrin, du hast die schönsten Beine von Berlin‹.[6]

Mit seinen Liedern für die UfA-Filme *Die drei von der Tankstelle* (»Ein Freund, ein guter Freund« und »Liebling, mein Herz lässt Dich grüßen«),[7] für *Der Kongreß tanzt* (»Das gibt's nur einmal« und »Das muß ein Stück vom Himmel sein«),[8] sowie für Ralph Benatzkys Operette *Im weißen Rössl*[9] (»Im weißen Rössel am

---

3 Robert Gilbert: Leierkastenodyssee. In: Mich hat kein Esel im Galopp verloren. Gedichte aus Zeit und Unzeit. Mit einem Nachwort von Hannah Arendt. München: R. Piper & Co. 1972, S. 103–132, hier S. 108.

4 Erinnerungsort.de: Materialien zur Kulturgeschichte, http://www.erinnerungsort.de/index2.php?artikel=171&searchquery=stempellied&PHPSESSID= [25. 2. 2014].

5 Erinnerungsort.de: Materialien zur Kulturgeschichte, http://erinnerungsort.de/ballade-vom-nigger-jim — 28ballade-vom-neger-jim-29-_177.html [25. 2. 2014].

6 http://www.gallissas-verlag.de/autor/gilbert-robert [25. 2. 2014]; vgl. zur Biographie auch Schlör, Leerstelle Berlin 1951 (wie Anm. 1); Gilberts Nachlass befindet sich im Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Archiv Darstellende Kunst: Robert Gilbert Archiv: http://www.adk.de/de/archiv/archivbestand/darstellende-kunst/index.htm?hg=darstell&we_objectID=1049.

7 Deutschland 1930, Regisseur: Wilhelm Thiele. Vgl. Die Drei von der Tankstelle. Ufa-Magazin Nr 9 (Berlin: Deutsches Historisches Museum 1992).

8 Deutschland 1931, Regisseur: Erik Charell. Vgl. Joachim Reichow: Der Kongreß tanzt. In: Günther Dahlke und Günther Karl (Hg.): Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer. Berlin: Henschel Verlag 1993.

9 Die Premiere fand am 8. November 1930 in Berlins Großem Schauspielhaus statt. Regie: Erik Charell, unter den Darstellern waren Max Hansen und Camilla Spira. Vgl. Helmut Peter und Kevin Clarke: Im weißen Rössl – Auf den Spuren eines Welterfolgs. St. Wolfgang 2007; Ulrich

Wolfgangsee«, »Im Salzkammergut, da kammer gut lustig sein« und »Was kann der Sigismund dafür, dass er so schön ist«) wurde Gilbert zum erfolgreichsten und bestverdienenden Textdichter der späten Weimarer Republik und zu einem der Protagonisten der modernen Berliner Popularkultur auf der Bühne wie auf der Leinwand.[10] Damit war er auch Teil eines transnationalen, vor allem transatlantischen Dialogs und Austauschs, innerhalb dessen amerikanische und europäische Künstler und Künstlerinnen voneinander lernten und die musikalischen Formen, vor allem Musical und Operette (oder Operettenrevue) sich gegenseitig befruchteten. Dieser Austausch ist erst seit einigen Jahren Gegenstand der musikwissenschaftlichen Forschung.[11] Erik Charell beispielsweise, der Regisseur der Uraufführung von *Im weißen Rössl* im Berliner Großen Schauspielhaus, hatte in den zwanziger Jahren die USA bereist und dort am Broadway die *Ziegfeld Follies* gesehen, von dort brachte er Ideen für die große Revue, die »chorus line« oder die »dancing troops« zurück nach Europa – ebenso wie amerikanische Musiker die Zentren der populären Kultur in Paris, Wien oder eben auch Berlin besuchten und sich davon inspirieren ließen, wie etwa Jerome Kern (1895–1945), der in New York als Sohn deutsch-jüdischer Einwanderer geboren wurde, in New York und in Heidelberg Musik studierte und später als Pianist am Broadway arbeitete. Auf der Werbeseite einer CD mit seinen Werken heißt es: »Much admired by Gershwin, Jerome Kern broke the mould in the 1920s by fusing the traditions of European operetta with American musical theatre.«[12] Kerns größter Erfolg war, in Zusammenarbeit mit Oscar Hammerstein), das Musical »Show Boat« mit seinem Erfolgssong »Ol' Man River«. Dieser Zusammenhang ist wichtig, schon lange vor 1933 – und dem folgenden Exil vieler Akteure – wurde ein transatlantisches Netzwerk aufgebaut, in das sich die Emigranten, um die es im Folgenden gehen wird, einfügen konnten.[13] François Genton hat die »Szene«, in der Gilbert sich

---

Tadday (Hg.): Im weißen Rössl. Zwischen Kunst und Kommerz. In: Musik-Konzepte 133/134. München: Edition Text & Kritik 2006.

10 Zu den Einkünften siehe die Akte Robert Gilbert im Landesamt für Entschädigung Berlin, 50386, M5.

11 Vgl. das GHI-Projekt »Transatlantic Perspectives« und meinen Beitrag zu Robert Gilbert: http://transatlanticperspectives.org/entry.php?rec=149; den schönen Eintrag über die Exilzeitschrift *Aufbau* hat Jennifer Borrmann geschrieben: http://transatlanticperspectives.org/entry.php?rec=90&preview [1. 3. 2014].

12 CD »The best of Jerome Kern«, Chestnut 2006, Begleitheft.

13 Kevin Clarke: Im Rausch der Genüsse. Erik Charell und die entfesselte Revueoperette im Berlin der 1920er Jahre. In: Kevin Clarke (Hg.): Glitter and Be Gay. Die authentische Operette und ihre schwulen Verehrer. Hamburg: Männerschwarm 2007; Charells amerikanische Erfahrungen sind hier nachzulesen: http://www.ralph-benatzky.de/main.php?cat=6&sub_cat=16&task=3&art_id=000330 [28. 8. 2013].

bewegte, bündig zusammengefasst: »Um 1930 – so unsere These – entstand in Deutschland eine Popularkultur, die modern, ja avantgardistisch und zugleich in hohem Mase traditionsbewusst war und vielleicht in der Lage war, in Europa den Ton anzugeben. Die oft unbekannten Initiatoren dieser Kultur waren in der Regel gebildete und gut ausgebildete deutsche Juden.«[14]

Wir sprechen hier keinesfalls von einem »jüdischen Theater« oder einer (exklusiv) »jüdischen Popularkultur«. Zur Zeit der Entstehung der großen Meisterwerke auf dem Babelsberger UfA-Gelände wurde dieser Aspekt – dass eben viele der Protagonisten deutsche Juden waren, Werner Richard Heymann als Komponist, Robert Gilbert als Textdichter darunter – fast ausschließlich im feindlichen Sinne betont: Goebbels nannte den Film *Der Kongress tanzt* »eine echt jüdische Chuzpe. Das heißt Frechheit«.[15] Für Gilbert war das Liederschreiben ein einträglicher Verdienst, zu Werner Richard Heymann entwickelte sich eine Freundschaft, die ein Leben lang (über die Emigration hinweg) halten sollte. Wie er selbst die Balance zwischen seinem ursprünglichen politischen Engagement und dieser »leichten« Tätigkeit empfand, zeigt wiederum ein Auszug aus der »Leierkastenodyssee«:

> Und wo saß ich? Im Sofaplüsch des Seins,
> Die leichtgeschürzte Muse
> Im rechten Arm und links das Einmaleins
> Der Klassenkampfsmeduse,
> Sang nachts das Stempellied, ritt morgens früh
> Zum Schrecken von Horst Wessel
> Mit Hegel und dem Weltgeist Hottehüh
> Auf einem Weißen Rössl.
> Bis Abend wurde. Zappenduster gleich.
> Nun sing mal mit, mein Kleiner,
> Die Straße frei! – Jawohl. Für's Dritte Reich.
> Gesperrt für unsereiner.[16]

---

14 Francois Genton: »Ein Freund, ein guter Freund …« oder: Freundschaft in Krisenzeiten. Zur Geschichte eines Motivs in der Unterhaltungskultur Deutschlands, Frankreichs und Nordamerikas (1930–1938). In: Lied und populäre Kultur. Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg. Hg. von Michael Fischer und Fernand Horner. 57. Jahrgang 2012: Deutsch-französische Musiktransfers. German-French Musical Transfers. Münster, New York: Waxmann 2012, S. 311–325, hier S. 325.

15 Werner Richard Heymann: »Liebling, mein Herz läßt Dich grüßen.« Der erfolgreichste Filmkomponist der großen UfA-Zeit erinnert sich. Hg. von Hubert Ortkemper. Berlin: Henschel Verlag 2001, S. 112.

16 Gilbert, Leierkastenodyssee (wie Anm. 3), S. 112.

So sollte es tatsächlich kommen, und der erste Ausweg für die nach der nationalsozialistischen Machtübernahme stellunglosen und – wie Gilbert – akut gefährdeten Künstler war Wien. Dort gab es Auftrittsmöglichkeiten und Kollegen wie Hermann Leopoldi (1888–1959)[17] oder Rudolf Weys (1898–1978),[18] mit denen er zusammenarbeiten konnte. Die Akten der Wiener Fremdenpolizei führen über 30 verschiedene Adressen auf, immer wieder verließ Gilbert Wien und verbrachte Tage oder Wochen in St. Wolfgang, dem Schauplatz vom »weißen Rössl«. Die erste »Fremdsprache«, das Wienerische, schien der Berliner sehr gut zu beherrschen, aus dieser Zeit sind viele Gedichte erhalten, die häufig die Bedrohung durch den auch in Österreich aufkommenden Nationalsozialismus thematisieren und deutlich härter sind als die Berliner Couplets. In einem Brief aus New York, am 11. September 1946 an Rudolf Weys gerichtet, schildert Gilbert die dramatischen Umstände seiner Flucht nach Paris, direkt nach dem 8. März 1938, dem Tag des »Anschlusses«:

> Ja, ich fand mich nach langen Irrfahrten in meinem konfusen Leben wieder mit meiner Frau und meiner Tochter Marianne zusammen. Nachdem ich Wien verlassen hatte, sass ich in Köln fest – kein Visum, nichts, nichts. Dann verkaufte mir der Portier des Französischen Konsulats ein Visum. Die Gestapo an der Grenze liess mich mirakulöserweise durch, obgleich ich keine Steuerunbedenklichkeit und was dergleichen mehr ist – (war!) – bei mir hatte. In Paris wurde ich auf der Préfecture verhafte – falsches Visum! Doch gelang es mir, wenigstens ein Refus de Séjour für Frankreich zu erhalten – und damit lebt man zwar unbequem und in permanentem Kampf mit Polizeischikanen, in Paris ganz nett und bis zu hundert. Elke und Marianne sassen in der Schweiz, konnten erst im Frühjahr 1939 nach Paris kommen – aber da hatten wir schon, aufgrund genialer Manipulationen und der Tüchtigkeit meiner Frau, die Immigrationsbewilligung für Amerika. Und im März 39 gondelten wir zu dritt mitten hinein in die unbegrenzten Möglichkeiten (alle Arten von unmöglichen Begrenztheiten eingeschlossen.[19]

Die Familie ließ sich im Norden New Yorks nieder und für die nächsten zwölf Jahre wurde die Adresse 51 West 236th Street in Riverdale eine Heimat außerhalb der Heimat, »auf grünen Hügeln am lieblichen Hudsonufer«.[20] Von dort nahm er auch Kontakt zu seinem Freund Werner Richard Heymann auf, der schon 1936 von Paris nach Hollywood gezogen war und, nach schwierigen Anfangsjahren,

---

17 Christoph Lind und Georg Traska: Hermann Leopoldi. Hersch Kohn. Eine Biographie. Wien: Mandelbaum Verlag 2012.

18 Nachlässe in Österreich – Personenlexikon: http://data.onb.ac.at/nlv_lex/perslex/W/Weys_Rudolf.html [27. 2. 2014].

19 Robert Gilbert an Rudolf Weys, 11. September 1946, Nachlass Rudolf Weys, Rathausbibliothek Wien.

20 Ebd.

Erfolge als Filmkomponist für Ernst Lubitsch feiern konnte.[21] Während die Erinnerungen der Tochter, 2002 in englischer Sprache unter dem Titel »Memoirs of a Mischling. Becoming an American« und 2007 auf Deutsch als »Das gab's nur einmal. Verloren zwischen New York und Berlin« publiziert,[22] den Eindruck erwecken, nur sie, Marianne (Gilbert Finnegan), habe es geschafft, zur Amerikanerin zu werden, während ihre Eltern, vor allem ihr Vater, in nostalgischen Emigrantenzirkeln verharrten, zeugen die bisher unveröffentlichten Dokumente, die Korrespondenzen mit Weys und Leopoldi, zumindest von der großen Mühe Robert Gilberts, sich einen Platz im amerikanischen Leben und in der amerikanischen

21 Der erste Brief an Heymann stammt vom 25. Mai 1939: »Mein lieber Werner Richard! [...] Seit dem 30. März, also seit zirka zwei Monaten, weilen wir im Lande der Freiheitsstatue. Elke, meine nun bereits an die acht Jahre zählende Tochter Marianne, und ich. Meine Mama befindet sich schon über ein Jahr in New York. Wir sassen alle miteinander noch in Wien, als Adolf der Gewalttätige seinem Einmarsch vollzog. Es gelang mir, in Eile meine gesamte Familie hinauszuschaffen – da alle im Besitz gültiger Pässe waren – nur ich selbst, aus reiner Originalitätshascherei natürlich, sass ohne Pass da und konnte nicht weg. So kämpfte ich denn, auf einsamer Flur, während die meinen bereits in Zürich Zuflucht gefunden hatten und die Mama mit der Queen Mary Gottlob schon jenseits des Ozeans gelandet war, in Wien einen achtmonatelangen Kampf um das Hinauskommen aus dem schönen austriakischen Nazilande. Von wilden Nazihorden umheult, von der lieblichen Gestapo bedroht, inmitten der allgemeinen Judenhatz teilweise einherschreitend, teilweise im Versteck lebend, so verbrachte ich eine unvergesslich freudvolle Zeit – bis Ende Oktober 1938 in Vienna, tatsächlich durch Fügung wohlgeneigter Götter der unbefristeten Erholung in Dachau oder Buchenwalde entgehend. Über Kölln [sic!] kam ich dann endlich hinaus, auf ebenso wunderbare Weise zu einem französischen Visum kommend. In Paris – 5 Monate lang – von der Préfecture geschunden. Kein Recht zu bleiben, refus de séjour für Frankreich, mit unzähligen Tricks der Verhaftung, der Abschiebung immer wieder ausweichend – so verging die letzte Frist, bis endlich, endlich meine amerikanische Qote [sic!] dran war und ich mit Elke und Marianne das reguläre Einwanderungsvisum für die U. S. A. erhielt. Mit der Aquitania trafen wir hier ein, am 30. März. Mein Vater, mit den seinigen, befindet sich seit einigen Wochen in Buenos Aires, woselbst er phänomenalen Erfolg mit Radiokonzerten hat. Mein Bruder, nebst Frau und Tochter, sitzt noch in Paris und wartet hangend und bangend auf seine Quote. S – das wäre in summa der nackte Ablauf des Familiengeschehens. [...] Ich grüße Euch auf amerikanischem Boden! Habe eine grauenvolle Zeit hinter mir, bin aber voller Energie und mit einem Berg von Ideen und Plänen beladen. Und durch nichts mehr zu erschrecken! Adolf und seine Schergen haben mich ziemlich abgehärtet.«
Ich habe diesen Brief von Heymanns Tochter Elisabeth Heymann-Trautwein (Berlin) erhalten, er befindet sich auch im Archiv der Akademie der Künste zu Berlin. Gilberts Witwe Gisela hat Hubert Ortkemper die Verwendung des Briefs in seiner Heymann-Biographie von 2001 untersagt, sie hielt ihn für eine Fälschung. Aber ich frage mich, wer sich die Mühe machen sollte, einen solchen Brief zu fälschen. Wie Frau Heymann-Trautwein halte ich ihn auch für echt – und ich bedanke mich bei ihr dafür, dass ich ihn hier verwenden darf.

22 Marianne Gilbert (Finnegan): Das gab's nur einmal. Verloren zwischen New York und Berlin. Zürich: Diogenes 2007.

Unterhaltungskultur zu erarbeiten. »Das ist ein verflucht hartes Land«, heißt es im ersten aus den USA an Rudolf Weys gerichteten Brief vom 24. Juni 1939.[23]

Der Journalist, Autor und Kabarettist Rudolf Weys wurde am 30. September 1898 in Graz geboren, nach einem Jurastudium arbeitete er als Theaterkritiker. Einige Jahre lang verdiente er sein Geld auch als Prokurist in einer Buchhandlung. 1933 eröffnete er das Kabarett *Stachelbeere*, die 1935 wieder geschlossen wurde. Um diese Zeit könnten er und Gilbert sich in Wien kennengelernt haben. Weys' bekanntestes Kabarett war die *Literatur am Naschmarkt*. Dieses Kabarett wurde 1938 geschlossen, die jüdischen Ensemble-Mitglieder gingen in die Emigration (und erfanden sich dort teilweise neu), ihre nichtjüdischen Kollegen gründeten das *Wiener Werkel*, für das Weys auch schrieb. Rudolf Weys gilt als Erfinder der »Mittelstücke«, in der sich Elemente von Theater und Kabarett zu einer neuen Form verbinden. Er überlebte, mit seiner Frau Gerda Waschinsky und dem gemeinsamen Sohn »Rupi«, die Kriegsjahre in Wien. Nach seiner Ankunft in New York nahm Gilbert Kontakt zu ihm – als einem der Wenigen, denen er vertrauen und sich anvertrauen konnte.

Im Brief vom 24. Juni 1939 berichtet Gilbert von den Erfolgen der nach New York eingewanderten Restbestände der »Literatur am Naschmarkt«, die »ihre alten Sketche in englischer Sprache« aufführen. In einem folgenden Brief vom 19. August 1939 zweifelt er aber daran, ob es künftig genügen würde, die alten Inhalte und Formen der Theaterarbeit einfach zu übersetzen. Die Notwendigkeit eines tiefgreifenden Spracherwerbs erschien ihm ebenso offensichtlich wie die Herausforderung, einen neuen Stil im Liederschreiben zu entwickeln, einen Stil, der auch das amerikanische Publikum ansprechen würde. Diese Überlegungen trug Gilbert, auf Vorschlag von Weys, dem Regisseur und Schauspieler Herbert Berghof (geboren am 13. September 1909 in Wien, gestorben am 5. November 1990 in New York City), vor. Berghof hatte dem Ensemble »Literatur am Nachmarkt« angehört, auch er war 1939 in die USA emigriert. »Doch a priori nahm ich an, dass die Sache für hiesige Zwecke nicht geeignet ist. Die Umkehrung des Wienertums wirkt wohl – und wie ich glaube, vehement – in Wien. Aber hier hat dies kaum einen Boden. So würden auch die scharfen Glossen über die amerikanischen Verhältnisse hierorts nicht zu placieren sein.«[24] So sprach Gilbert mit Berghof »über das Stück«, dessen Namen er nicht notiert – der erste Hinweis, so nehme ich an, auf »Heimat im Koffer«.

23 Robert Gilbert an Rudolf Weys, 24. Juni 1939, Nachlass Rudolf Weys, Rathausbibliothek Wien.
24 Robert Gilbert an Rudolf Weys, 19. August 1939, Nachlass Weys, Rathausbibliothek Wien.

II Refugee heißt Nebbich

Das einzige Buch, das Gilbert in seiner New Yorker Zeit veröffentlichen konnte, war eine Sammlung von deutschen Gedichten, »Meine Reime – deine Reime«, wofür ihn die Freundin Hannah Arendt immerhin, in ihrem Text »Menschen in finsteren Zeiten« als »den Nachfolger, den [Heinrich] Heine nie hatte«, bezeichnete.[25] Da der kongeniale Partner aus UfA-Zeiten, Werner Richard Heymann, selbst nicht für eine konkrete Zusammenarbeit in Frage kommt, muss sich Robert Gilbert mit einem anderen Komponisten zusammentun, und er findet ihn in Hermann Leopoldi.

Leopoldi, dessen Leben und Werk von Georg Traska und Christoph Lind in Wien erforscht, dokumentiert und präsentiert wurde, wurde als Hersch Kohn am 15. August 1888 in Gaudenzdorf, Meidling, geboren. Sein Vater Leopold Kohn, der den Familiennamen 1911 in Leopoldi veränderte, war Musiker und brachte Hermann das Klavierspielen bei. 1904 bekam der Junge seinen ersten Job als Klavierbegleiter, 1916 hatte er seinen ersten Soloauftritt im Wiener Etablissement Ronacher. Nach dem Weltkrieg gründete er mit seinem Bruder Ferdinand und Fritz Wiesenthal das Cabaret »L. W.« im Ersten Bezirk, unter anderen traten dort Charlotte Waldow, Franzi Ressel, Armin Berg, Hans Moser, Szöke Szakall, Max Hansen, Fritz Grünbaum, Karl Valentin, Raoul Aslan und Otto Tressler auf. »L. W.« wurde 1925 geschlossen, aber zu dieser Zeit hatte Leopoldi sich einen Ruf als »Klavierkünstler« und genialer Interpret des »Wienerlieds« gemacht, reiste durch Europa und trat, oft zusammen mit Betja Milskaja, in Berlin, Paris, Prag oder Budapest auf.

Nach dem Anschluss versuchte Leopoldi, in die Tschechoslowakei zu entkommen, wurde festgenommen, nach Wien zurückgeschickt und von dort ins Konzentrationslager gebracht, zuerst nach Dachau und im September 1938 nach Buchenwald. Dort schrieb er die Musik für das *Buchenwald-Lied* (der Text stammte von Fritz Löhner-Beda, der vergeblich auf eine Fürsprache seines Mentors Franz Lehár hoffte und im KZ ermordet wurde). Leopoldis Schwiegereltern, die schon seine Frau in die USA hatten nachholen können, besorgten ein »affidavit« und erreichten seine Freilassung aus dem Lager. Über Hamburg kam er nach New York, wo seine Familie und viele Journalisten auf ihn warteten – die Fotografie, die ihn zeigt, wie er den Boden Amerikas küsst, wurde zu einer Ikone der österreichischen Emigration. Leopoldi, so formulierte es Einzi Stolz, »war für uns alle irgendwie ein Wesen von einem anderen Stern, hatte er doch das Grauen

25 Hannah Arendt: Menschen in finsteren Zeiten. Hg. von Ursula Ludz. München: Piper 1989, S. 290–297, hier S. 291.

der KZ-Lager von Buchenwald und Dachau dank einer an Wunder grenzenden Rettung überstanden. Den Glauben an das Gute im Menschen hat er sich bewahrt und ist ein Optimist geblieben, der vielen in schwerer Zeit Mut und Zuversicht geschenkt hat.«[26]

Die kulturelle Situation der deutsch- und österreichisch-jüdischen Emigranten in New York wurde vielfach dargestellt. In gewisser Weise war der Weg hin zur Akkulturation an das amerikanische Milieu schon vorgezeichnet, wie die osteuropäischen und russischen Juden, die nach 1881 ins Land kamen, schuf sich auch diese Generation von Einwanderern ihre *landsmanshaftn* – Assoziationen und Vereinigungen für die gegenseitige Unterstützung. Es scheint, dass diese Art (Kunst wie Notwendigkeit) der Vernetzung unter den österreichischen Emigranten besser funktioniert hat als unter den deutschen. Für beide war der Spracherwerb die erste Herausforderung. Während Gilberts Tochter diese Integration leicht gelang, »Marianne spricht schon Englisch wie ein altes Mayflower-Girl«,[27] fiel sie dem Textdichter sehr schwer: »Ich habe zehn Jahre in Amerika gelebt, es war für mich eine sehr, sehr schöne Zeit. Ich kam mit dreihundert gepumpten Dollars in eine fürchterliche Wohnung unter schrecklichen Verhältnissen und mußte langsam versuchen, Geld zu verdienen. Wie konnte ich das? Ich konnte englisch nicht so, wie man es beherrschen muß, wenn man dort auf der Straße aufgewachsen ist. Ich bin auf Berliner Straßen aufgewachsen, mein Shakespeare hat mir hier nichts genützt. Ich mußte den Slang lernen.«[28] Die Milieus der Emigranten boten nur kurzfristige Asyle der Überbrückung: »Ich habe meine Berliner Gedichte aufgesagt zur Freude der Menschen, die es verstanden, oder ich habe europäische Künstler begleitet. Die Honorare waren minimal.«[29]

Leopoldi schien erfolgreicher zu sein (wie es die Musiker vielleicht insgesamt etwas leichter hatten). Er begann bald nach seiner Ankunft, in »Eberhardt's Café Grinzing« in Manhattan aufzutreten, wo er auch seine künftige Partnerin Helly Möslein und weiters Kurt Robitschek, Arthur Berger, Armin und Jimmy Berg traf. Helly half ihm dabei, sein Repertoire ins Englische zu übertragen. Die neue Form der »Short Operetta« wurde in der Kulisse von einem »echten Grinzinger Wein-

26 Einzi Stolz, zit. nach Hans Weiss und Ronald Leopoldi (Hg.): Hermann Leopoldi und Helly Möslein. »In einem kleinen Café in Hernals ...«. Eine Bildbiographie. Mit einem Werkverzeichnis von Vladimira und Hans Werner Broußka. Wien: Edition Trend S 1992, S. 84, vgl. auch Robert und Einzi Stolz: Servus Du. Robert Stolz und sein Jahrhundert. München: Blanvalet Verlag 1980.

27 Robert Gilbert an Rudolf Weys, 19. August 1939, Nachlass Weys, Rathausbibliothek Wien.

28 Ebd.

29 Zit. nach Maurus Pacher: Der gespaltene Dichter. In: et cetera, Heft 10, Dezember 1979, S. 3–12.

garten« aufgeführt und ebenso serviert wie »Leberreissuppe, Wiener Schnitzel mit gemischtem Salat, Zwetschkenknödel und Kaffee mit Schlagobers«.[30] Mit Liedern wie *I am a quiet Drinker* oder *A Little Café Down the Street* feierten sie ihre Ankunft in Exilcafés wie dem »Old Vienna« oder der »Viennese Lantern«. Es wäre einmal interessant herauszufinden, wie und warum die österreichische populäre Kultur, vor allem das Wiener Lied, beim amerikanischen (wie auch, wenn man an Richard Tauber denkt, beim englischen) Publikum eher ankam als die deutsche, die für Robert Gilbert die Referenz darstellte.

In einer Wiener Diplomarbeit (2008) mit dem Titel »O Tempora O Zores. Der österreichisch-jüdische Kabarettist Armin Berg« hat Simon Usaty wichtige Informationen zum Thema »Lachen am Broadway« zusammengetragen, darauf stützen sich die folgenden Darstellungen hauptsächlich. Die wichtigsten Quellen für Usaty waren die Exilzeitschrift *Aufbau* und die Aufführungsdatenbank zum New Yorker Exilkabarett des Literaturhauses Wien, »die von Regina Thumser und Christian Klösch im Rahmen ihrer Arbeit zum Buch ›From Vienna. Exilkabarett in New York 1938 bis 1950‹ angelegt wurde«.[31] Aus diesen Unterlagen lässt sich eine Topographie von Theater und Kabarett im Exil rekonstruieren. Armin Berg, so Usaty, »trat zum ersten Mal in New York auf einer Chanukka-Feier des German-Jewish Club, der die 1934 gegründete Exilzeitschrift *Aufbau* herausgab, auf. Über diesen Abend am 21. 12. 1938 berichtete der *Aufbau* später eher kritisch: ›Der Veranstaltung das Gepräge dessen zu verleihen, was man drüben als Herrenabend zu bezeichnen pflegte, war Armin Berg mit beträchtlichem Eifer bestrebt. Man applaudierte kräftig – im milden Licht der Chanukka-Kerzen …‹. […] Die ersten Monate im Exil waren sicher mit großen Anpassungsschwierigkeiten beruflicher und privater Natur verbunden. Erst Mitte April scheint Berg wieder als Komiker Arbeit gefunden zu haben. Er eröffnete gemeinsam mit dem ebenfalls aus Wien exilierten Komiker Hans Kolischer im *Hungarian Restaurant* am Broadway ein Kabarett.«[32] Nach einigen Gastspielen in anderen Städten gastierte Berg im Februar und März 1940 im *Cafe de l'Europe* (2182 Broadway, Ecke 17th Street). »Am 15. August war Berg an einem »Ehrenabend« für Hermann Leopoldi beteiligt, der im *Cafe Vienna* (50 West 77th Street) abgehalten wurde. Das Café war 1939 von neun deutschen Exilanten gegründet worden; hier wurde die ›Short Operetta‹, ein parodistisches Genre, an dessen Entwicklung Jimmy Berg maßgeblich beteiligt war, gespielt. Von September 1940 bis Februar 1941 spielte Armin Berg

30 http://www.literaturhaus.at/cgi-bin/websuche/webglimpse.cgi?ID=1&query=leopoldi [28. 8. 2013].

31 Simon Usaty: O Tempora O Zores. Der österreichisch-jüdische Kabarettist Armin Berg. Diplomarbeit, Universität Wien 2008, S. 69.

32 Ebd., das Zitat aus *Aufbau*, 1. 12. 1938, S. 5; 1. 1. 1939, S. 6.

am *Broadway Fiaker* (223W 180th Street). Das Lokal war als *Wiener Fiaker* im Dezember 1939 von Louis Mussner eröffnet und ab Herbst 1940 als *Broadway Fiaker* geführt, im Frühjahr 1941 wahrscheinlich geschlossen worden.«[33] Am 7. Februar »war Berg u. a. mit Hermann Leopoldi an einem Wohltätigkeitsabend im *Cafe Vienna* beteiligt, am 22. 2. 1941 trat er zum ersten Mal am von Kurt Robitschek in den USA neu gegründeten *Kabarett der Komiker*, ursprünglich in Berlin, auf, das an verschiedenen Orten in New York Veranstaltungen abhielt«; am 22. März 1939 wurde zur Begrüßung von Karl Farkas »eine ›Nacht der Prominenten‹ im *Pythian Theatre* (135 West 70th Street) organisiert, an der zahlreiche KünstlerInnen – Roda Roda, Molly Picon, Kurt Robitschek, Oskar Karlweis – neben Karl Farkas, »der zum ersten Mal in Amerika zu sehen sein wird«, mitwirkten.« Das europäische Kabarett war, in seiner Wiener Ausprägung, in New York angekommen: »Wo sind wir? In der Femina? Im Simpl? Ball in der Josefstadt? Meine Damen und Herren, wir sind in einer Stadt, genannt New York. [...] Das war wie ein Film von einer sehr geliebten Vergangenheit. [...] Foyer-Geplauder: »Wie finden Sie's?« – »Nett«, sagt der Andere, »sehr nett. Man vergisst darüber die Situation ...«. Somit war der »Abend des Lachens« ein grosser Erfolg.«[34]

Als weitere Aufführungsorte nennt Usaty *Lublo's Palm Garden* (3785 Broadway, Ecke 157th Street) und das *Playhouse des Artistes* (1 West 67th Street), wo geplant wurde, »ein ständiges Revuetheater in englischer u. deutscher Sprache [zu] eröffnen.« Zur Feier des einjährigen Bestehens des *Kabarett der Komiker* am 31. Januar und 1. Februar 1942 trat auch Ralph Benatzky auf. »Zu Jahresende wurde im *Cosmopolitan Opera House* eine ›Silvester-Cavalcade‹ abgehalten. Zum ›Massenaufgebot bedeutendster Künstler‹ gehörten etwa Farkas, Karlweis, Ilse Bois und die Komponisten Paul Abraham, Ralph Benatzky und Robert Stolz. Im Kabarettteil wurde u. a. die Szene ›Kaffeehaus Gossip 1943‹ gebracht«. Am 6. März 1943 »wurde ein Abend unter dem Titel ›Wie einst in Wien‹ im *Yorkville Casino* (210 East 86th Street) unter Beteiligung von Leopoldi und seiner Partnerin Helen Möslein, Karlweis, Kolischer und anderen abgehalten«. Das war durchaus eine eigene (kleine) Welt, ein kulturelles Milieu, in dem die zumeist aus Österreich stammenden Theaterleute versuchten, ihre Kunst, die in Europa keinen Platz mehr hatte, in die neuen amerikanischen Verhältnisse einzufügen. Leider lässt sich wenig über die Besucher sagen – beworben wurden die Veranstaltungen wohl ausschließlich in Emigrantenblättern, vor allem im Aufbau, so lässt sich wohl annehmen, dass auch der größere Teil des Publikums aus Emigranten

33 Usaty, O Tempora (wie Anm. 31), S. 70; das Zitat aus *Aufbau*, 9. 8. 1940, S. 9; *Sonntagsblatt Staats-Zeitung und Herold*, 11. 8. 1940, o. S. (Privatarchiv Ronald Leopoldi).
34 *Aufbau*, 25. 4. 1941, S. 10; gez. h.c.g.

bestand. In diesem Zusammenhang begegnet uns auch, allerdings nur gelegentlich, der Name Robert Gilbert wieder. Während sein einstiger kongenialer Partner Werner Richard Heymann in Los Angeles Erfolge als Filmkomponist feierte, etwa mit der Musik zu Ernst Lubitschs »To be or not to be«,[35] blieb Gilbert in New York. Er nahm an den österreichischen Kulturprogrammen teil, arbeitete mit Robert Stolz zusammen, etwa für eine Inszenierung von »Das weiße Rössel am Central Park«, über die außer zwei kleinen Hinweisartikeln im Aufbau leider keine weiteren Informationen zu finden waren.[36]

Am 2. März 1942 lud die WRUL Broadcasting Station, German section, Werner Richard Heymann ein, an der Jury für die Schaffung eines »GERMAN SONG OF FREEDOM« teilzunehmen:

> For quite some time now the non-commercial shortwave station WRUL has taken an active part in the efforts to free Europe from Nazi tyranny. Across the sea in a dozen different tongues the beams of WRUL reach millions of men and women trapped by dictator conquest from Scandinavia to Greece, from Holland to Romania: they reach all those who love freedom, who have no other way of knowing the full truth except by listening to the last remaining free voice of WRUL – even at the penalty of death. We now have the possibility of broadcasting daily a GERMAN SONG OF FREEDOM to Europe. We want this to become the eventual trumpet-call of liberation. It will give new strength to the brave men and women fighting in the German underground movement and will reinforce their faith in the ideals of freedom and liberty. It will also show the Nazi tyrant that freedom rings louder than the Nazi lies. The right song could become the anthem of a liberated Germany resounding through future years.

Die Rundfunkstation[37] suchte »for those words and melody which they think could encourage the masses in Germany«. Heymann gehörte der Jury zusammen

35 Vgl. das Porträt von Werner Richard Heymann auf http://www.filmportal.de/person/werner-richard-heymann_ceb0d804bea1425793aa55d1bf810ab8 [24. 3. 2014].

36 »Vilma Kuerer hat allabendlich mit ihren Chansons im Café Vienna als Rösslwirtin in der hübschen Parodie des ›Weissen Rössl am Central Park‹ einen stürmischen Publikumserfolg«, in *Aufbau*, Jg 7. 1941, Nr 50 (12. 12. 1941), S. 10; »Ernst Porten, Eugene Hoffman, Robert Langfelder, Vilma Kuerer, Dolfi Morgens und Fritz Spielmann spielen allabendlich die Parodie ›Das Weisse Roessl am Central Park‹ im Cafe Vienna«, in *Aufbau*, Jg 7. 1941, Nr 49 (05. 12. 1941), S. 14; c. l. [d. i. Lloyd, Cello], »Das ›Weisse Rössl‹ im Café Vienna«, in *Aufbau*, Jg 7. 1941, Nr 48 (28. 11. 1941), S. 10; vgl. auch Fritz Hennenberg: Es muß was Wunderbares sein. Ralph Benatzky zwischen »Weißem Rößl« und Hollywood. Wien: Zsolnay 1998.

37 Hier kann ich nur Informationen von Wikipedia anbieten: »Four days after Britain and France declared war on Germany, on September 7, 1939, the Federal Communications Commission (FCC) assigned call letters **WRUL** (for **W**orld **R**adio **U**niversity **L**isteners) to the station. As it had a large worldwide listening audience, which regularly corresponded with the station and a high power transmitter it was seen by British Security Coordination, a covert organization that the British Secret Intelligence Service established in New York City as a vehicle for conducting political war-

mit anderen (jüdischen wie nichtjüdischen) Emigranten an, Frederic Hollander, Fritz Lang, Thomas Mann, Ernst Lubitsch, Rene Schickele, Fritz von Unruh, Bruno Walter, Kurt Weill, Carl Zuckmayer, und einige andere waren dabei. Der Wettbewerb fand im Frühjahr 1942 statt, es gab keinen Sieger, aber zwei Kandidaten erreichten einen gemeinsamen zweiten Platz, darunter Paul Dessau und Robert Gilbert mit ihrem »Lied der Freiheit« (oder »Höre uns, Deutschland!«), einem Lied voller Pathos, weit entfernt von den leichten und amüsanten Schlagern der späten zwanziger Jahre. In New York erfuhr Gilbert auch (aus der Zeitung) vom Tod seines Vaters, der nach Argentinien ausgewandert war, dort ein Radio-Orchester leitete und am 10. Dezember 1942 verstarb.

In diesen Jahren begann seine Zusammenarbeit mit Hermann Leopoldi. Bekannt wurde vor allem ein Lied: »Da wär's halt gut, wenn man Englisch könnt'«. Gilbert und Leopoldi schrieben Text und Musik ungefähr 1942/43, das Lied fängt alltägliche Situationen ein (Menschen kennenzulernen, ein Rendezvous, die Suche nach Arbeit), bei denen es eben gut wäre, man würde die Sprache beherrschen. Der Text ist im Prinzip deutsch – aber, wie in das Leben der Emigranten, so fügen sich nun auch englische Begriffe in die Sprache ein. So machen die Künstler das Problem, vor dem sie beide stehen, zum Thema ihrer gemeinsamen Arbeit. Ihr Englisch ist (noch) nicht gut genug für eine amerikanische Karriere, noch leben sie sozusagen »aus dem Koffer« – also schreiben sie ein Lied über die Schwierigkeiten mit der neuen Sprache:

> Die Sprache, die ich früher sprach, die konnt ich fließend sprechen
> doch English language, Schreck loss noch, do hob i holt no Schwächen.
> Mit evening school, do fing es an, ich nahm a English lesson
> Doch hab ich, was ich evening's kann, beim breakfast schon vergessen
> Man merkt mir an am Dialekt, – wann ich Amerika entdeckt.
> Jo do wärs halt guat, wenn ma Englisch kennt, a bissl mehr als nur how do you do
> Doch so long ma nur sogt: I can't understand, do ghört man net really dazua.

---

fare on behalf of the British. The station was transmitting mostly in English so BSC provided through third-parties the finance, translators, and foreign language announcers to produce high quality programming in other languages. BSC also provided the material to be broadcast and so by 1941 WRUL had become unknowingly an arm of the BSC though outwardly independent and believing itself to be so. From 1939 to 1942, WRUL broadcast radio lectures to Europe and South America in eight languages, and also in the United States over an informal network of over 300 stations, including WNYC in New York City. Following the establishment of what would become the OSS, American propaganda was provided to the station but it was not until the entry of the US into the war that BSC handed over control. Like all United States shortwave stations, in November 1942 the U. S. government leased WRUL for further wartime propaganda broadcasts. WRUL was allowed to resume partial independent programming in 1947, and full independent programming in 1954.« http://en.wikipedia.org/wiki/WNYW_%28shortwave%29 [1. 3. 2014].

Und solang ma ned waß, dass a brush is a Bürstl,
A dog is a Hund, und d'Hot dog san d'Würstl
So long bleibt ma das, wos ma greenhorn nennt
Jo do wär's halt guad, wenn ma Englisch könnt.

Man lernt zuerst das Wörtchen: Sure,
Dann lernt man: I am busy,
Will einer von mir Geld retour,
Dann sag' ich: Take it easy!
I need a job heisst: Ich bin stier,
A carpet ist ein Teppich,
A boss, das ist ein grosses Tier,
Und Refugee heisst: Nebbich.
[...][38]

Neben diesem von Leopoldi selbst interpretierten und auch auf CD erhältlichen Lied enthält der Nachlass Leopoldis – erst vor einigen Jahren von der Familie der Rathausbibliothek Wien überlassen und von Christoph Lind und Georg Traska bearbeitet – weitere Manuskripte, Lieder vor allem, aber auch kleine Sketche und Ansätze von Theaterstücken, die fast allesamt das Thema der Schwierigkeiten beim Spracherwerb und die Situation der Künstler im Exil – vor einem fremden Publikum – aufnehmen. Durchgehend stammt die Musik von Hermann Leopoldi, die Texte von Robert Gilbert. »English without tears (English lesson)« ist für zwei Personen geschrieben, eine Schüler und eine Lehrerin:

She: School-days, school-days,
They're no swimming-pool days!
Exercise, practice, and discipline!
He: Jö, die ist streng, diese teacherin![39]

In einem etwas ausführlicheren Entwurf wird die namenlose Lehrerin zu »Madame la Zonga«, die Dialoge werden ausgebaut und greifen weitere Aspekte des Lebens in der Emigration auf:

She: What other language do you know?
He: Ich? Ich kann jodeln – holdrio!
Drausst in der Bronx hab ich g'lernt im Nu
A bisserl noch Jiddisch dazu!

38 Zit. nach dem Manuskript im Nachlass Leopoldi, Rathausbibliothek Wien. Es gibt verschiedene Entwürfe, anhand derer sich die Entstehung des Lieds bis hin zur schließlich publizierten Fassung sehr schön nachzeichnen lassen kann.
39 »English without tears (English lesson)«, Manuskript im Nachlasse Leopoldi, Rathausbibliothek Wien.

Die Beherrschung der englischen Sprache erscheint als Schlüsselkompetenz für die Bewältigung des Alltags in der neuen Heimat: »Tell me, my teacher, was tu ich, when I'm romantic? Whe boy meets girl – was talk ich in diesem Fall?« Die pragmatische Antwort von Madame la Zonga lautet: »To serenade your lady, just park your car where it's shady!«[40]

»Dream of an Entertainer« ist gleichfalls für einen *He* und eine *She* geschrieben: »I dreamed of an audience, noiselessly listening – Sitting enchanted, with their eyes glistening.« Da kann man sich die Atmosphäre in einem der Exil-Cafés gut vorstellen, wo laut bestellt und serviert wird und alles durcheinanderschreit, »this goes on while I'm singing my song!« Die Hoffnung auf eine ordentliche Karriere als ernstzunehmender Künstler ist damit ebenso angesprochen wie die Erinnerung an bessere Zeiten. Aus diesem letzteren Umfeld stammt der bekannte Witz vom Dackel, der »früher« und »dort« noch ein Bernhardiner war, stellvertretend eben für den Emigranten, der sich im Gespräch mit Leidensgenossen seiner früheren Prominenz (allzu aufdringlich) erinnert. Leopoldi und Gilbert greifen den Kalauer auf und schreiben »Das Märchen vom Bernhardiner«:

Jüngst trafen sich zwei Dackel,
It happened in Washington Heights,
Mit fröhlichem Gewackel
Begrüssten sie sich allerseits.
Der eine sprach: Servus, Herr Mannderl,
How are you – I see, not so fine –
Ein Schnitzel hängt halt
Auch hier nicht so bald
Dem Hunderl in's Munderl hinein!
Mir sagte das Dackel Commitee:
Als Schosshunderl finden's kann Schoss –
Gehn's, suchen's an job in der city!
Doch wo ich mich vorstell',
A biss was vorbell',
Da sagen's nur: Schau,
Der foreign Wauwau,
Der wird seinen accent nicht los! –
Dabei war ich grösser als gross.

Ich war einmal ein grosser Berhardiner
Over there! Over there! Over there![41]

40 »Madame la Zonga«, Manuskript im Nachlasse Leopoldi, Rathausbibliothek Wien.
41 »Das Märchen vom Bernhardiner«, Manuskript im Nachlasse Leopoldi, Rathausbibliothek Wien; siehe http://www.youtube.com/watch?v=7wcgEEu-N6c [13. 3. 2014].

Die Stadt des – wie sich herausstellen sollte, doch nur zeitweiligen – Aufenthalts, New York, wird musikalisch und (auf dem Papier, und am Klavier) performativ erkundet, ein *Quodlibet* »All around the town« verbindet Motive der Kunst von »over there« mit dem neuen Standort, an dem sich die Gewohnheiten des früheren Lebens neu bemessen lassen müssen: »Grüss' Euch Gott, alle miteinander – See! See! See! That's my penny serenade! Hört's Euch an, wie ich jetzt ein bissl wander', Through the town, wo das Rockefeller steht.«[42] Der Versuch, Motive wie »I bin halt a echt's Wiener Kind« und »God bless America!« in eine gereimte Zeile zu zwingen, wirkt bei aller Fröhlichkeit (und aller Hoffnung, dass »der Herr Adolf« zur Hölle fahren möge) doch auch recht gezwungen,[43] und die Nostalgie nach dem kontinentalen Essen (im Lied »Der Abstand zwischen mir und meinem Wein«) fast schon grotesk:

	Ka Mehlspeis! Keinen Kaiserschmarrn!
	Kinderln, so hab'n mir's uns halt
	Net vorg'stellt beim Herüberfahrn
Er:	Aus dem amerikanischen, alt-indianischen,
	reichlich gefütterten Wald!
Sie:	Kein Beinfleisch!
Er:	Kein Kruschplspitz!
Beide:	Nein, das ist kein Grund zum Scherz –
Sie:	Und da denkt man sich verwundert:
	Welch ein eisernes Jahrhundert
	Für das goldene Wiener Herz![44]

Freilich wird New York bewundert: »Ich hab' mein Herz jetzt neuerlich verloren – An eine Stadt, sie heisst New York«.[45] Sie wird besungen, ihre Errungenschaften, die Wolkenkratzer, die U-Bahn, auch die bunte ethnische Zusammensetzung, werden gefeiert und zu Musik bedichtet,[46] die pragmatische Einstellung der Amerikaner zum Leben und zum Alltag wird dankbar angenommen (»Praktisch lebt man hier für sein Geld! Praktisch wie sonst nirgends auf der Welt«)[47] – aber die

42 »All around the town«, Manuskript im Nachlasse Leopoldi, Rathausbibliothek Wien.
43 »Das neue Fiakerlied. Von zwei Alt-Wiener Pferden gesungen«, Manuskript im Nachlass Leopoldi, Rathausbibliothek Wien; abgedruckt im *Aufbau* vom 27. Dezember 1940.
44 »Der Abstand zwischen mir und meinem Wein«, Manuskript im Nachlass Leopoldi, Rathausbibliothek Wien.
45 »My Broadway Melody«, von Robert Gilbert, Arrangement von Hermann Leopoldi, Manuskript im Nachlass Leopoldi, Rathausbibliothek Wien.
46 »Mr. Gershwin meets Tschaikowski«, Manuskript im Nachlass Leopoldi, Rathausbibliothek Wien.
47 »Praktisches Amerika«, Manuskript im Nachlass Leopoldi, Rathausbibliothek Wien.

Stadt bleibt doch ein vorübergehender Aufenthalt, eine Zwischenstation. Geldsorgen prägten den New Yorker Alltag, am 5. Oktober 1942 schreibt Gilbert an Leopoldis New Yorker Adresse (»da ich Deinen momentanen Wanderplatz nicht kenne«) und bittet ihn um seine Entlohnung:

> Inzwischen gewann ich den Preis für das deutsche Freiheitslied. Es war aber nur ein schmaler Ertrag, da ich mit Paul Dessau, dem Komponisten, teilen musste. Imerhin, ein ganz tröstliches Gefühl, dass ich noch immer imstande war, die Konkurrenz der anderen 280 Einsender in der alten Muttersprache zu schlagen. [...] Noch eins: Hast Du den Bernhardiner-Song definitiv akzeptiert? Dann – o Schmerz – stehst Du, mein ruheloser Wandersänger, mit baren 25 $ in meiner Schuld. Diese besagten 25 wären natürlich ein dreissigfacher Goldsegen des Himmels in Hinsicht auf meine irdische Not. Der süsse Gedanke, dass Du, von selbstlosen, menschheitsbeglückenden Gefühlen übermannt, gar fähig wärest, diese liebe Summe an Deinen Collaborator in Eile und ohne jede Weile tatsächlich abzusenden, dieser Gedanke reisst mich zu einem Lachodaudi hin, wie es nimmer in einer Synagoge so herzinniglich erklungen. Also, empor zu grossherziger Tat! Auf die Post![48]

III Heimat im Koffer

In den Briefen an Weys ist immer wieder, und zwar schon im Rückblick auf »das irre Herumlaufen in Wien« [1938], von einem geplanten Stück die Rede: »Heimat im Koffer«. Wann genau die Idee entstand, ist nicht mehr zu rekonstruieren, wichtig erscheint in unserem Zusammenhang die Absicht, anders vorzugehen, thematisch wie künstlerisch, als die Emigrantentruppen, die entweder »die Umkehrung des Wienertums« oder »die scharfen Glossen über die amerikanischen Verhältnisse« bevorzugten – statt dessen sollte wohl, dafür spricht jedenfalls der »Koffer«, die Situation von Menschen (Wienern, nach Amerika Entkommenen, Emigranten) *im Dazwischen* im Zentrum des Stücks stehen. In dem bereits zitierten Brief vom 11. September 1946 an Weys heißt es:

> Ich schrieb zunächst für Cabarets – gemixtes Material für unsere Leute von drüben (Leopoldi, Spielmann, Armin Berg, Karlweis etc.) – das heisst, teils deutsch, teils in meinem jungen Englisch. Dabei lernte ich allerhand, allerdings in jenem sauren Schweiss, mit dem man oft sagt, was man nicht weiss. [...] Stolz hat hier als Komponist bereits zwei knallende Durchfälle gehabt. Zwei unmögliche Musicals (Mittelding zwischen Operette, Revue, Scherz, Satire, Ironie – ohne jede tiefere Bedeutung. [...] Einmal – vor etwa sieben Jahren

48 Auch dieser Brief stammt aus dem Nachlass Leopoldi in der Rathausbibliothek Wien. »Lachodaudi« bezieht sich auf das liturgische Lied »Lecha dodi«, das am Freitag abend zur Begrüßung der »Braut« Sabbat in der Synagoge gesungen wird.

> (Jö! Die Zeit!) – war ich bei Berghoff mit unserem Stück ›Heimat im Koffer‹. Dachte damals, er könne damit etwas unternehmen. Nichts geschah. Und das Stück habe ich bis zum heutigen Tag nicht zurückerhalten. Hast Du es noch? Wir können wohl was machen damit in Wien – glaubst Du nicht? Vielleicht ein bisschen überarbeiten vorher. Ich könnte jetzt die amerikanischen Züge besser auspinseln.

Weys antwortet am 9. Oktober 1946 und drückt seine Hoffnung aus, dass das Stück in Wien aufgeführt werden kann, überarbeitet allerdings »im Hinblick auf grössere Milieu-Echtheit der amerikanischen Teile der Handlung und – lieber erst nach der Besatzungszeit«. Dann bleibt die Sache erst einmal liegen. Gilbert wiederholt seine Frage am 8. Mai 1948, überlegt selbst, ob »der Titel wohl nicht gut« sei; dabei wäre es doch ein »zeitgemässes Ding, eventuell, Wiener Caféhaus in Amerika«, er stünde jedenfalls »mit Details über hiesiges Leben im Neubearbeitungsfall zur Verfügung. Hätte offengestanden auch gern selbst Musik dazu gemacht, mit neuen Songs«. Weys antwortet am 24. Juni 1948, gibt zunächst Bericht über derzeit erfolgreiche Aufführungen in Wien (Theo Lingen in »Das müsst Ihr Euch anschauen …« und ein Paul Hörbiger-Gastspiel im Bürgertheater), und schreibt dann:

> In diesem Zusammenhang komme ich aber nun zu etwas, was Dich mehr interessieren wird, Ich bin eben scharf dabei, zu schauen, dass mit unser'm ›Caféhaus‹, mit ›Heimat im Koffer‹ was wird. Und zwar: erster Versuch hier im Bürgertheater, vorausgesetzt, dass Paul Hörbiger die Hauptrolle spielt. Angelegenheit steht so: Direktor Stoss von hier kenne ich recht gut, er hat ja 1946 auch meinem ›Der gute Saboteur Schwejk‹ gespielt. Das ›Caféhaus‹ gab ich ihm schon 1945 zu lesen, damals biss er nicht an. Kann aber sein, dass er wegen des amerikanischen Schauplatzes nicht wollte, weil er a) Engländer mit Zwangs-Gastspielen im Haus hatte, b) nicht recht gewusst haben dürfte, ob's die Amerikaner vielleicht als ›Veruzung‹ aufnehmen würden. Solche Ängste hat er jetzt nicht. Wir haben eben vereinbart, dass er es nochmals liest, wir dann beraten und es Hörbiger zu lesen geben. Da wäre nämlich auch noch die eventuelle Chance dabei, dass Hörbiger (ich bitte Dich, klopf auf Holz) es gleich auch filmt, die ›Wien-Film‹ (mit Hartl) war ja 1938 sehr scharf darauf, bis sich Hitler und Roosevelt verkriegten. […] Sollte es zum Klappen kommen, müsste sicher vieles genau überholt werden und – vor allem – auf Hörbiger ›adaptiert‹ (wir texteten damals auf Moser).[49]

Damals mitbeteiligt war wohl auch Gideon Freud (22 Glen Road, Leigh-on-Sea, Essex, England), denn Weys zitiert für Gilbert einige Stellen aus dessen Schreiben vom 25. Mai des Jahres. Freud sei froh zu hören, »dass a) dieses Stück überhaupt geschrieben wurde und b) es die grosse Sintflut heil überstand. Wie der Vertrag lautete, den ich mit Bronneck machte, weiss ich auch nicht mehr. Während Sie

49 Rudolf Weys an Robert Gilbert, 24. Juni 1948, Nachlass Rudolf Weys, Rathausbibliothek Wien.

Ihre Kopie aus Angst vor Nazi-Durchsuchungen in Wien vernichteten, habe ich meinen Originalvertrag 1939 mitsamt meinen anderen Sachen in einem Pariser Hotel gelassen, bevor ich eingerückt bin. Als ich 1945 dorthin zurückkehrte, erfuhr ich, dass das Hotel während der Besetzung von der Gestapo übernommen worden war und meine Sachen mitsamt jenem Vertrag verbrannt wurden. So hat neben andern Dingen Hitler auch erwirkt, dass wir nicht wissen, wieviel Prozent Tantiemen jedem von uns zukommen«.[50] Weys wird das alles zu viel und zu umständlich, er fragt sich, was wohl am Ende für ihn übrigbleiben wird, wenn Gilbert und Freud und »der Bronneck, der gern herunternimmt ohne zu arbeiten« und womöglich noch ein Verleger daran beteiligt sind – woran eigentlich? An der Überarbeitung eines 1938, wohl in Wien, geschriebenen Stücks über das Caféhaus, über Wien und über Amerika, mehr ist im Moment nicht zu sagen. Für Weys war es »wieder einmal – leider! Leider! – zu sehr an Österreich gebunden«. Ach ja, und Freud schlägt den Titel »Das fliegende Caféhaus« vor.

Es ist irgendwie faszinierend, wie vieles wir – über die Zusammenarbeit von Theaterleuten oder auch über Erlebnisse während der Emigration – aus dem leicht absurden Briefwechsel über dieses nie gesehene Stück erfahren – »das ist ja ein richtiger kleiner Roman«, kommentiert Robert Gilbert am 4. Juli 1948. Er schlägt eine »Generalüberholung« durch Rudolf Weys vor, will seinerseits gerne die »Polierung der Broadwaytünche« leisten und hätte am liebsten auch die Musik dazu »gemacht«, das Ganze zwar nicht als Operette oder musikalische Komödie gestaltet, die Musik nur »strategisch gestreut«. Aber »Musi brauchst«. »Ich gestehe, ich habe das Stück nur recht vage im Gedächtnis, die Grundhandlung großartig, ob die Durchführung so theatersicher ist, wie wir's wünschen, das weiss ich halt nicht mehr u. bitte Dich, Dein kluges Auge energisch darauf zu richten.« »Jener Herr Freud«, der doch wohl nur »die Basis der Idee« – welcher Idee? – abgeliefert hat, solle mit 10 % zufrieden sein, und Bronneck soll »meiner schönen Ansicht nach nix haben«. Und den Titel »Heimat im Koffer« findet er jetzt »zu sudermännisch. Wie wär's mit ›Café im Rucksack‹? Oder ›How do you decide?‹ Oder ›Schlagobers für Broadway‹?«

Und so ziehen sich die Korrespondenzen hin, nur das Stück will nicht entstehen. Es wird in dem vorliegenden Entwurf, den Gilbert am 8. März 1950 Weys gegenüber kommentiert, »zu viel geredet«, die Dialoge müssten knapper (amerikanischer) werden, auch die Gesangstexte sind »ganz unzulänglich«, auch sei eine »bessere Kontrastierung des Wiener und Amerikamilieus notwendig«.[51] Ein

50 Ebd.

51 Robert Gilbert an Rudolf Weys, 8. März 1950, Nachlass Rudolf Weys, Rathausbibliothek Wien.

gutes Geschäft wäre davon zu erwarten, darin sind sich Weys und Gilbert einig – aber Weys verfiel, wie er selbst (an Gilbert, am 4. 9. 1952) schreibt, »in eine Art ›passiver Resistenz‹ bei der Sache. Und weiss nicht, ob man's nicht lassen soll. (Wenn's einem doch sooooo graust!) Um's Geschäft ist's schade, das glaube ich auch. Aber was machen? Und was hat man schon von einem – noch beileibe nicht sicheren – Geschäft, wenn man sich vorher zu Tod kotzt ––?«[52] Ist es das »Umrühren« in einer zu alten Materie, das ihn nicht freut? Kann man 1952 gar nicht mehr verstehen, wie man 1938 so ein Stück plante? In der Zwischenzeit ist Robert Gilbert übrigens aus der Emigration zurückgekommen, wohnt in München, c/o Weiler, Schneckenburger Straße 42, München 8, hält Kontakt zum Anwalt Wolfgang Börner, zum Regisseur Erik Ode und dem Produzenten Arthur Brauner, schreibt auch, neben Erich Kästner, für das Münchner Kabarett »Die kleine Freiheit«, hat viel »Herumreiserei, Herumraserei«,[53] und es kommt zu keinem Treffen der beiden. Am 9. Juni 1954 immerhin schickt Weys »vier Exemplare des ›Café Vienna‹, reingetippt, korrigiert, gebunden« an Robert Gilbert. Er lobt Gilberts Lieder die »Yankeedoodle Lady« oder »die meschuggene ›Plem-Plem-Nummer‹ mit Johnny-Nachspiel«, fügt aber skeptisch an: »Kann höchstens sein, dass wir uns darin irren, dass ›Café‹ und ›Vienna‹ (und schon ›Café Vienna‹) nicht mehr so im Kurs stehen wie wir glauben.« Die Musik ist gut und modern, das Trio auf die Bühne zu platzieren eine gute Idee, und »die meschuggene Hauptidee der Kaffeehaustransplantierung« doch immer noch gut. »Oder?«[54] Der Verlag Felix Bloch Erben nimmt das Stück an und bietet den ersehnten Vorschuss, aber nach wie vor wird – im Oktober 1954 – über Details, wie die Charakterisierung bestimmter Figuren oder die stärkere Betonung dessen, was »Amerika« im Stück ausmachen soll, heftig diskutiert.[55] Kann einer wie der als Regisseur vorgesehene Erik Ode, der während des Weltkrieges in der Truppenbetreuung tätig war und gegen Kriegsende als Funker noch eingezogen wurde, wirklich verstehen, worum es in dem Stück und in den Liedern geht? Wird das Publikum es verstehen? »Mitteleuropa will«, so Weys, »über Amerika lachen können«,[56] ist das eine gute Grundlage für das Stück?

Inzwischen ist es 1959 geworden, Robert Gilbert ist noch einmal Vater geworden (1955 wurde der Sohn Stephan Robert geboren), er hat 1957, zusammen mit Misha Spoliansky, einen großen Erfolg mit der Aufführung von Carl Zuckmayers

52 Rudolf Weys an Robert Gilbert, 4. September 1952, ebd.
53 Robert Gilbert an Rudolf Weys, 27. Juni 1953, ebd.
54 Rudolf Weys an Robert Gilbert, 9. Juni 1954, ebd.
55 Rudolf Weys an Robert Gilbert, 9. Oktober 1954, ebd.
56 Ebd.

»Katharina Knie« in München gefeiert,[57] auch hat er damit begonnen, amerikanische Musicals ins Deutsche zu übersetzen. Und auf einmal hat er eine neue Idee für das Stück: In einem Brief an Weys aus Minusio im Tessin, 21. Dezember 1959, zählt er zunächst einmal alle handelnden Personen auf: Mairinger, Frau Leschanz, Dr. Loib, Wimmer, Kisch-Faludi, Ober, Anna, Miss Douglas, Regisseur, Ein amerikanischer Gast, Negersportier, Ein Gangster, Zwei Teenager, Ein Möbelabholer, Die Tante aus Tennessee (sie und der Gangster wären neu). Dann heißt es:

> Eine wesentliche Änderung: Wimmer wird Hauptfigur der Nebenrollen! (Wie wir bereits erwogen) Und zwar: Ein jüdischer Remigrant. (Ohne politisch betonte Elemente). Er hat längere Zeit in Amerika gelebt – ist amerikanischer Staatsbürger – (dies jedoch sollte sich erst am Schluss des ersten Aktes herausstellen, wenn es sich schon um die Fahrt nach drüben handelt. Er ist sozusagen heimgekehrt, nach Wien –wo ihm das Essen besser schmeckt – ein etwas weltverlorener Mensch, mit der »Heimat im Koffer« – aber nicht sentimental, sondern innigst komisch.[58]

Dann geht es wild weiter, es gibt eine Tante in Tennessee, die sich wünscht, dass ihr Neffe »hinüberkommt« und ihr Geschäft übernimmt, ein Geschäft, das er anfangs nur erfindet, das im Verlauf des Stücks sich aber doch materialisiert, »ein wirkliches Warenhaus in Tennessee«; dazu kommt der Ungar Kisch-Faludi, der seit 20 Jahren an einer »Rhapsodie« arbeitet. Mit »viel Tempo« geht es im ersten Akt aus Wien nach Amerika, aber die Wiener erhalten keine Arbeitserlaubnis – bis auf Wimmer, der ja Amerikaner geworden war, und deshalb die Konzession »für das Caféhaus« bekommt, in dem sich dann die folgenden Szenen abspielen (sollten), mit viel Musik, mit Anspielungen auf die amerikanische Kultur, etwa auf das Baseballspiel, mit den Proben für ein Stück im Stück, mit einem betrunkenen Gangster, und irgendwann kehren sie alle – bis auf die Tante –nach Wien zurück. Was fehlt noch? »Fehlt, schreibt Gilbert, »nach meinem unmassgeblichen Dafürhalten (was haltet Ihr dagegen?) Couplet Wimmer. Eventuell eins über das Land der unbegrenzten Möglichkeiten. Oder über das Emigrantendasein. (Falls nicht zu traurig). Oder über Weltgeschichte im Allgemeinen. Jedenfalls. Ein möglichst starkes Coupletscherl. Mit kurzen Strophen.«[59]

---

57 Caroline Stahrenberg: »Unsere Heimat ist der Wagen« – Mischa Spoliansky, das deutsche Musical und die (Re-)Migration. In: Grosch/Jansen (Hg.), Zwischen den Stühlen (wie Anm. 1), S. 61–86.

58 Robert Gilbert an Rudolf Weys (und an Gideon Freud), 21. Dezember 1959, Nachlass Rudolf Weys, Rathausbibliothek Wien.

59 Ebd.

Rudolf Weys schlägt wohl noch vor, das Lied eines Herrn Grünzweig aufzunehmen (in Text und Ton stark an Georg Kreislers »nichtarische Arien« erinnernd), er zieht den Vorschlag aber in einem Brief vom 1. Mai 1961 wieder zurück, »es geht eben doch nicht a) überhaupt, b) zu Zeiten des Eichmannprozesses auf der Bühne zu jüdeln oder überhaupt einen Emigranten eine komische Figur sein zu lassen.«[60] So richtig wird es nichts mehr, auch wenn sich die Korrespondenz noch etwas hinzieht. Das seltsame Stück hat am Ende wohl den Namen »Servus Amerika! Eine Wiener Melange in 3 Akten« bekommen, das Findbuch des Archivs der Akademie der Künste nennt als Autoren: »Von Rudolf Weys nach einer Idee von Gideon Freud, Musik und Gesangstext: Robert Gilbert. Felix Bloch Erben, Berlin.«[61] Das Stück sei, so das Österreich-Lexikon unter dem Eintrag »Weys, Rudolf«, sogar 1961 aufgeführt worden – vom Koffer aber, von der Emigration, und von der Frage nach Heimat war wohl nicht viel übriggeblieben.

Dennoch stellt das (unvollständige und fragmentierte) Gespräch über das Stück wohl ein Element der Kontinuität dar, zwischen der Zeit vor dem »Anschluss« in Wien, über die Jahre der Emigration hinweg, bis hin an die Zeit der Rückkehr nach Europa – wo Gilbert große Erfolge auf der Bühne (»Feuerwerk«, »Katharina Knie«) feiern wird, wo er aber vor allem, gerade dank seiner so mühsam erworbenen englischen Sprachkenntnisse, als Übersetzer amerikanischer Musicals, von »My Fair Lady« bis »Cabaret«, tätig sein wird und so die populäre Kultur, die einst mit ihm aus NS-Deutschland vertrieben wurde, in veränderter Form wieder ansatzweise heimisch macht. Der Koffer, und sein Verhältnis zur Heimat, wird uns noch weiter beschäftigen müssen.[62]

---

60 Rudolf Weys an Robert Gilbert (und an Gideon Freud), 1. Mai 1961, Nachlass Rudolf Weys, Rathausbibliothek Wien.

61 Archiv Akademie der Künste zu Berlin, Robert Gilbert Archiv, Notenhandschriften, Nr 45. Das Buch enthält: Klaviernoten mit Singstimme: Introduktion, Melodram und Lied Franzi »Ja auf Rosen«, Auftritt und Lied Mairinger »Du mein altes, verträumtes Kaffeehaus«, Chanson Mairinger »Entweder hat man's oder man hat's nicht«, Finaletto »Amerika, Amerika«; Introduktion, Chanson Franzi »Wozu braucht denn eine Miss noch einen Mister«, Lied Mairinger (mit Evelyn) »O yankeedoodle Lady«, Reminiszenz, Couplet Mare Katzi »Regenschirm nutzt nix bei Sonnenschein«, Duett Mairinger, Joe »O boy, let's go to Tennessee«, Finaletto; Zwischenaktsmusik, Introduktion, Medoldram-Auftritt Mare Katzi (Reminiszenz), Walzerlied Franzi (mit den anderen) »Bissl Operette kann net schaden«, Franzi Reminiszenz, Entrée und Chanson Mairinger »I mag mi nimmer«, Schlussgesang.

62 Joachim Schlör: Means of Transport and Storage: Suitcases and other Containers for the Memory of Migration and Displacement. In: Jewish Culture and History 15:1–2 (2014): Jewish Migration and the Archive. Hg. von James Jordan, Lisa Leff und Joachim Schlör (im Druck).