

1 DAS ORCHESTER VON BLOCK 12

EINLEITUNG

Im Frauenlager von Auschwitz-Birkenau stellte die Lagerleiterin Maria Mandl im Oktober 1942 auf inoffiziellen Wege ein „Mädchenorchester“ zusammen, das zwischen 1943 und 1944 unter der Leitung der Geigerin Alma Rosé stand. Die Musikerinnen lebten und probten in einer separaten Baracke, dem Block 12 (später im Block 7).



Alma Rosé (1906-1944): Erfolgreiche Geigerin (1); an der Spitze ihres Orchesters, der „Wiener Walzermädln“ in den 30er Jahren (2); als Dirigentin des Mädchenorchesters von Auschwitz-Birkenau. Die Kapelle begleitet die Rückkehr eines Arbeitskommandos. Zeichnung von Mieczyslaw Koscielniak (3).

Dass es in den Nazi-Lagern Musik gegeben hat und diese sogar einen besonderen Stellenwert hatte, ist heute weitgehend bekannt, wurde jedoch erst in den 1980er-Jahren von Expertenseite bestätigt – so schien die Kunst doch völlig unvereinbar mit dem Kontext, in dem sie entstand. Immer neue Erlebnisberichte (von denen die ersten bereits 1946 erschienen), insbesondere von mehreren ehemaligen Mitgliedern eben dieses Orchesters, liefern indes neue Beweise.

Das nationalsozialistische Lagersystem bestand aus verschiedenen Haft- und Strafanstalten (Konzentrationslagern, Ghettos, Gefängnissen), die das Dritte Reich zwischen 1933 und dem Ende des Zweiten Weltkriegs erbauen ließ. Sie dienten der „Unschädlichmachung“ politischer Gegner, der Ausbeutung der Arbeitskraft der Bürger eroberten Länder, sowie bestimmter Kriegsgefangener, die nicht durch die Genfer Konvention geschützt waren und, ab 1941, der Auslöschung bestimmter ethnischer und religiöser Gruppen.

Diese Lager unterschieden sich erheblich von den einfachen Kriegsgefangenenlagern, die damals den Genfer Konventionen von 1929 unterworfen waren, wodurch die Häftlinge einige Rechte genossen. Man wird in dieser Ausstellung also beispielsweise nichts über Olivier Messiaen und andere finden, die in Stalags (Stammlagern) oder Oflag (Offizierslagern) Musik komponierten und aufführten.



Eine Lagerkapelle bei einem Konzert am 1. Mai 1944 in Buchenwald. Das Foto wurde heimlich vom Gefangenen Felix Müller vom Fenster einer Schlauchkammer aus geschossen. Der am 23. September 1943 nach Buchenwald deportierte Müller kehrte nach der Befreiung in seine Heimatstadt Leipzig zurück, wo er 1962 starb. Nach Müllers eigenen Angaben zeigt das Foto eine Streichkapelle von sowjetischen Gefangenen.

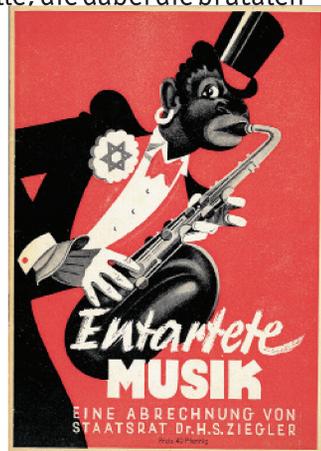
Quelle:
Hochschule für Musik Frank Liszt, Weimar / Thüringisches Landemusikarchiv



Mitglieder der Lagerkapelle von Kaunas (Kauen). Das 1942 gegründete Orchester bestand aus 35 Musikern und fünf Sängern und gab im Ghetto etwa 80 Konzerte. Diese fanden in der dortigen Polizeistation statt. Im selben Gebäude hatte vor der deutschen Besatzung eine Jeschiwa ihren Platz.

Die funktionale Rolle der Nazi-Lager beim Völkermord an den Juden, wie auch an den Sinti und Roma, gibt dem Phänomen der Musik an diesen Orten eine besondere Bedeutung. Dadurch, dass sie – teilweise – die organisierte Vernichtung ganzer Völker „untermalte“, kommt ihr in diesem Kontext eine Symbolik zu, die noch bestärkt wird durch die Bedeutung, die die Nazis ihr zu Propagandazwecken im Ghetto Lager Theresienstadt zumaßen. Die verschiedene Musik, die sowohl in den Vernichtungs- wie auch in den übrigen Konzentrationslagern erklang, war aber nicht ausschließlich mit dem Genozid an den europäischen Juden verbunden. Diese Ausstellung erklärt, welche Rolle die Musik in den deutschen KZs spielte und in welchen Formen sie auftrat.

Musikalische Aktivitäten gab es im Übrigen nicht nur in den nationalsozialistischen Lagern, sondern in den Gefangenenlagern aller totalitären Regime. Und dennoch sind die erstaunliche Entfaltung des Musiklebens in den Nazi-Lagern und die persönliche Rolle, die dabei die brutalen SS-Aufseher spielten – und zwar als Individuen und nicht als langer Arm der Staatsmacht – symptomatisch für eine Kultur, in der Musik eine zentrale Rolle spielt.



Titelblatt des Begleithefts der Ausstellung „Entartete Musik“ in Düsseldorf (1938). Der Untertitel „Eine Abrechnung“ verweist auf Hitlers „Mein Kampf“.

Wie alle anderen Künste stand die Musik – doch die höchste Ausdrucksform der deutschen Kultur – im Dritten Reich unter höchster Aufsicht. Wurde sie Ende der 20er Jahre für Propagandazwecke politisiert – die Kommunisten bedienten sich Agitprop und Kampfmusik, die Nationalsozialisten verurteilten jüdische Komponisten, „Musikbolschewismus“ und „Negermusik“ (Jazz) als „undeutsch“ –, wurde sie nun für die Zwecke des neuen Regimes und dessen Weltanschauung instrumentalisiert. Davon zeugt vor allem die 1938 in Düsseldorf gezeigte Ausstellung „Entartete Musik“.

Noch bevor die Musik ihren Platz im Alltag der Konzentrationslager gefunden hatte, konnte das Spielen bestimmter Musik direkt dorthin führen: und zwar, wenn dadurch die neu aufgestellten ästhetischen Regeln verletzt, gegen die Rassengesetze verstoßen oder die Verbote jener Autoritäten missachtet wurden, die das Musikleben von da an überwachten – von Goebbels' Ministerium für Propaganda und Volksaufklärung und der im November 1933 gegründeten Reichskulturkammer bis zum kleinsten Gauleiter in Deutschland und in den letzten Winkeln der eroberten Territorien.

3

MUSIK AUF BEFEHL

Von Anfang an war Musik in den deutschen Konzentrationslagern allgegenwärtig. Nicht ein Tag verging im Leben eines Häftlings ohne sie. Ging sie auch manchmal, zumeist heimlich, von Häftlingen selbst aus, die versuchten, Ablenkung von der Härte des Lageralltags zu finden, wurde sie doch meistens von der Lagerleitung zur Unterdrückung und Erniedrigung der Gefangenen missbraucht. Diese Zermürbungstaktik mit dem angeblichen Ziel der „Umerziehung“ der Gefangenen geschah in drei verschiedenen Formen: über Gesang, Lautsprechermusik und die Musik der Lagerkapellen.

GESANG

Gesang ist sicher die einfachste Form von Musik als Unterdrückungswerkzeug. So machte die SS das Singen in verschiedenen Situationen zu einem unbedingten Zwang für die Häftlinge: stundenlanges Chorsingen auf dem Appellplatz, beim Marschieren, beim Ausrücken zur oder bei der Heimkehr von der Arbeit, bei Appellen, bei denen Häftlinge zur Erniedrigung auch einzeln singen mussten. All diese Schikanen hatten nur das eine Ziel, die Häftlinge voll und ganz dem Willen der Aufseher zu unterwerfen – und jeder Verstoß wurde streng bestraft.

Der aufgezwungene Gesang erfüllte auch eine Propagandafunktion: in Sachsenhausen wurde dem Lagerkommandanten bald bewusst, dass der Häftlingschor beim sonntäglichen Singen auf dem Appellplatz bis in die angrenzenden Dörfer gehört werden konnte – was vermuten ließ, dass das Leben im KZ, entgegen der Behauptungen der Regimegegner, doch gar nicht so schlimm sein konnte. Eine weitere Maßnahme war, die Häftlinge „umzuerziehen“, indem man sie offizielle Nazi-Lieder singen ließ. In Börgermoor erhielt ein kommunistischer Häftling Order, die „Internationale“ zu singen. Nach Erfüllung seiner Pflicht wurde er von allen Seiten geschlagen und gezwungen, das „Horst-Wessel-Lied“, eine bekannte Nazi-Hymne, anzustimmen.

Karl Röder, ehemaliger Dachau- und Flossenbürg-Insasse, berichtet: „Ich weiß nicht, wie viele Stunden ich in diesem Lager gesungen haben mag. Sicherlich mehrere tausend. Wir sangen, wenn wir das Lager verließen, um zur Arbeit zu gehen, wir sangen bei der Heimkehr. Wir sangen stundenlang auf dem Appellplatz, um die Stimmen derjenigen zu übertönen, die man verdrosch, aber wir sangen auch nach der Laune des Kommandanten. Wir sangen in kleinen Gruppen, oder ein Block musste singen, oder mehrere tausend Häftlinge gleichzeitig. In dem Fall musste einer von uns führen, sonst wäre es unmöglich gewesen, den Takt zu halten. Sie achteten sehr auf dem Rhythmus. Wir mussten militärisch und schnell singen, und vor allem laut. Nach mehreren Stunden Singen bekamen wir keinen Ton mehr heraus. Sie wussten, dass wir diese Art von Gesang als Bestrafung empfanden und aus dem Grund ließen sie uns bei Disziplinarverfahren immer singen.“

Diese Disziplinarverfahren konnten geradezu unmenschliche Formen annehmen, aber es wurde dabei immer gesungen. In Ravensbrück ließen die Aufseherinnen die weiblichen Häftlinge im Rhythmus deutscher Melodien barfuß oder in schlechten Holzschuhen über die unbefestigten Wege marschieren. Die Zersetzung des Individuums durch Gesang wurde außerdem dadurch erreicht, Häftlinge zum einzelnen Vorsingen zu zwingen – mit dieser Methode terrorisierte man gerade die Schwächsten, die kaum noch singen konnten – oder bestimmte Häftlingsgruppen Lieder singen zu lassen, deren Inhalt sie selbst lächerlich machte und demütigte. So verhielt es sich beispielsweise mit jüdischen Häftlingen. In Buchenwald zwang sie der Lagerkommandant bei offiziellen Besuchen zur Teilnahme an einem antisemitischen Kabarett, bei dem sie Lieder wie dieses singen und endlos wiederholen mussten:

Jahrhundert haben wir das Volk betrogen,
Kein Schwindel war uns je zu groß und stark.
Wir haben geschoben nur, geschoben und gelogen
sei's mit der Krone oder mit der Mark.

Nun trauern unsere krummen Judennasen,
umsonst ist Haß und Zwietracht ausgesät.
Jetzt gibt's kein Stehlen mehr, kein Schlemmen und kein Prassen,
es ist zu spät, für immer ist's zu spät.

DIE LAGERHYMNEN

Die meisten Konzentrationslager bekamen mit der Zeit ihre eigene Hymne. Einige entstanden ganz im Verborgenen und wurden Symbole der Widerstands (s. Plakat 8), andere wurden von der jeweiligen Lagerverwaltung selbst in Auftrag gegeben.



Das Buchenwaldlied von Hermann Leopoldi und Fritz Löhner-Beda (1938)

Der Kommandant des KZs Buchenwald, Arthur Rödl, befahl Ende 1938 unter Androhung einer kollektiven Strafe, die Häftlinge hätten innerhalb von drei Tagen eine Lagerhymne zuschreiben. Zwei Gefangene meldeten sich freiwillig für diese Aufgabe: der ehemalige Vizepräsident der österreichischen Autorengesellschaft Fritz Löhner-Beda – der bereits die Librettos für zahlreiche erfolgsgekrönte Operetten geschrieben hatte, nicht zuletzt für Leo und Richard Fall, Paul Abraham und Franz Lehár – verfasste den Text und der Komponist und Humorist Hermann Leopoldi die Musik. Die Nazis übersahen die Doppeldeutigkeit des Textes und das „Buchenwaldlied“ wurde zur offiziellen Hymne.

Unter den übrigen Lagerhymnen sind noch das „Sachsenhausenlied“, das „Dachaulied“ oder die Treblinka-Hymne „Fester Tritt“ zu erwähnen, die Artur Gold auf Bestellung des Lagerkommandanten Kurt Franz komponierte.

MUSIK ÜBER LAUTSPRECHER

Auch ständige Musikbeschallung über Lautsprecher war in einigen Lagern, wie in Dachau, eine Methode zur „Umerziehung“ der Lagerinsassen. Zwischen den Befehlen und Drohungen des Kommandanten erklang Musik – in extremer Lautstärke. Das Repertoire bestand aus den bekanntesten Nazi-Liedern („Horst-Wessel-Lied“, „Deutschland erwache, Juda verrecke“), antibolschewistischen Propagandareden und den Werken solcher Komponisten, die den Nazis als „Vorzeige-Arier“ galten (Wagner, Beethoven, Bach). Der Hauptlautsprecher in Dachau wurde von den Insassen „Blechmaul“ getauft.

In anderen Lagern, so erinnert sich z.B. Jorge Semprun im Falle Buchenwalds, gehörten Lieder zum Programm, die von den Nationalsozialisten ideologisiert worden waren, wie etwa die von Zarah Leander gesungenen. In Ravensbrück hatten die weiblichen Häftlinge das pausenlose Tosens von Militärmusik zu ertragen. Diese unfreiwillige Beschallung diente dem Zweck, jedweden Widerstandsgeist der Insassinnen zu untergraben, die bereits durch Zwangsarbeit, Unterernährung und die Schikanen der SS geschwächt waren.

Anderenorts hatten die Lautsprecher eine ungleich makabre Funktion, nämlich die, stattfindende Exekutionen zu übertönen. Das frappierendste Beispiel dafür war die „Aktion Erntefest“ in Majdanek, bei der am 3. November 1943 500 SS-Soldaten 17.000 Juden zu Walzerklängen von Strauss erschossen. Auch in Sachsenhausen war es gängig, Exekutionen von Gefangenen mit Musik zu begleiten. Hier waren es Militärmärsche.

4 DIE LAGERKAPELLEN - 1

Ob nun von ursprünglichen Konzentrationslagern die Rede ist (Auschwitz, Auschwitz-Monowitz, Dachau, Mittelbau-Dora, Gross-Rosen, Mauthausen, Natzweiler, Neuengamme, Janowska), von Aussenlagern (Blechhammer, Ebensee, Falkensee, Fürstengrube, Gleiwitz I, Golleschau, Gusen, Jawischowitz, Trawniki) oder von Vernichtungslagern (Auschwitz-Birkenau, Belzec, Majdanek, Sobibor und Treblinka): die große Anzahl von Musikensembles, die innerhalb des nationalsozialistischen Lagersystems mit Zustimmung oder sogar auf Bestreben der Lagerkommandanten entstanden, zeugt vom – intensiven – Musikleben, das sich an diesen Orten entwickelte. Auch wenn zu diesem Zeitpunkt schon in manchen KZs Lagerkapellen existierten – die Buchenwalder Lagerkapelle war bereits 1938 entstanden, die Flossenbürger 1940, das Hauptorchester von Dachau Anfang 1941 –, bildete eine Verordnung des Berliner Reichssicherheitshauptamtes im August 1942 die offizielle Grundlage für die Gründung von Musikensembles in allen Hauptlagern. Die Verordnung verbesserte die Situation der bestehenden Ensembles und führte zur Gründung zahlreicher weiterer, so z.B. in Mauthausen.

INSTRUMENTE

Die Orchester, die allgemein aus etwa dreißig Musikern aus den Reihen der Häftlinge bestanden, spielten zum Teil auf eigenhändig angefertigten Instrumenten, meistens jedoch auf solchen, die aus den Plünderungen der Nazis stammten. Es geschah allerdings auch nicht selten, dass Häftlinge bei ihrer „Anwerbung“ die Erlaubnis erhielten, sich ihr eigenes Instrument von ihrer Familie schicken zu lassen. So erlaubte Josef Kramer, Kommandant des KZs Struthof, einem Gefangenen, sich seine Zither kommen zu lassen. Die Professionellsten unter den Musikern reproduzierten oft aus dem Gedächtnis die Partituren für sich und die übrigen Mitglieder des bunt zusammengewürfelten Orchesters, wie die Komponisten Herbert Zipper und Szymon Laks jeweils aus Dachau und aus Auschwitz zu berichten wissen. In bestimmten Fällen wurden benötigte Instrumente auch von der SS-Administration selbst bei deutschen Händlern bestellt.

Der heimliche Grund für das plötzliche Interesse der Gestapo am Kulturleben in den Konzentrationslagern hing mit deren neuer Bedeutung für die deutsche Kriegswirtschaft zusammen. Angesichts des immer größeren Truppenbedarfs an der Ostfront waren die Lager ab 1941/42 nicht mehr nur Straf- und Tötungsanstalten, sondern sollten auch zusätzliche Arbeitskraft bereitstellen. Sicherlich dachte man in Berlin, mit einer marginalen Verbesserung der Lebensumstände der Häftlinge – und sei es nur durch ein wenig Musik – am Ende auch deren wirtschaftlichen Ertrag steigern zu können.

BUCHENWALD



Das Blechblasensemble der Buchenwalder Lagerkapelle

Im 1937 entstandenen KZ Buchenwald wurden zunächst politische Gefangene und „Asoziale“ (z.B. Zigeuner) interniert. Es folgten bald rund 10.000 Juden – unter ihnen die Komponisten Max Kowalski und Hermann Leopoldi und der Schriftsteller Fritz Löhner-Beda. Schon in dieser Anfangszeit des Lagers stellten die SS-Männer ein kleines Orchester aus Zigeuner-Musikern zusammen, das von sehr durchschnittlichem Niveau war, da kein Mitglied eine musikalische Ausbildung besaß. Mit dem Ausbau des Lagers und der Ankunft von Kriegsgefangenen aus den eroberten Gebieten entschied die SS, das Orchester zu vergrößern und dessen Funktion dahingehend zu entwickeln, die Moral der Häftlinge zu stärken. Nachdem Anfang 1941 neue Instrumente eingekauft worden waren (hauptsächlich Blechblasinstrumente)

und der wegen Widerstandsaktionen festgenommene Tscheche



Rechnung für eine Bestellung von Musikinstrumenten für die Lagerkapelle (20. Februar 1942)



Von einem Buchenwald-Häftling aus einer Zigarettschachtel hergestellte Gitarre Jüdisches Museum der Schweiz, Basel

Vlatimil Louda die Leitung der Kapelle übernommen hatte, erfuhr letztere Anfang 1942 eine grundlegende Umstrukturierung. Die 32 Mitglieder bekamen eine spezielle Uniform. 1945 zählte die Kapelle rund 120 Mitglieder (32 Bläser und 84 Streicher). Dieselben Musiker traten auch in kleineren Formationen, z.B. als Blechblasensemble, auf.

DACHAU

Das erste Musikensemble im 1933 entstandenen KZ Dachau wurde 1938 von Herbert Zipper gegründet und bestand zunächst ohne Wissen der Lagerverwaltung. Später tolerierte sie das Musizieren. 1940 erhielt eine Gruppe tschechischer Gefangener die Erlaubnis, ein Salonorchester zu gründen – das dann Unterhaltungsmusik für die Kapos und SS-Soldaten spielen musste. Anfang 1941 wurde auf Wunsch des Lagerkommandanten ein vollständiges Sinfonieorchester zusammengestellt, das schon bald eine Reihe beliebter Klassik-Werke beherrschte, so etwa Liszts zweite „Ungarische Rhapsodie“, Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt“, Rossinis „Die bische Elster“ und Suppés „Dichter und Bauer“. Die Arrangements übernahm der Klarinettenist Josef Ulc. Im gleichen Jahr wurde auch ein Blechblasensemble gegründet. Neben diesen unter dem Schutz des Lagerkommandanten stehenden Musikformationen existierte noch ein Streichorchester unter Leitung von Piet van den Hurk – ehemals Orchesterdirigent beim Christlichen Holländischen Radio (Radio chrétienne hollandaise) – auf dessen Programm Werke von Giordani, Haendel, Mozart, Beethoven und Grieg standen. Das Orchester gab darüber hinaus Mendelssohns „Violinkonzert“ – unter Falschangabe des Komponistennamens, um der Zensur der Lagerbehörden zu entgehen.

NATZWEILER-STRUTHOF

1942 wurde im elsässischen KZ Natzweiler-Struthof auf Befehl des Lagerkommandanten Josef Kramer ein „Musikkommando“ gegründet – vermutlich nach dem Vorbild des Orchesters von Auschwitz, wo Kramer 1941 gedient hatte und wo er 1944 Lagerkommandant wurde (Auschwitz-Birkenau). Das Struthof-Orchester hatte in seinen Reihen auch ehemalige Mitglieder der Blaskapelle von Dachau. Letztere wurde 1941 auf Anordnung des dortigen SS-Befehlshabers Egon Zill gegründet und wieder aufgelöst, als Zill etwas später als Kommandant nach Natzweiler-Struthof kam – wohin er dann auch seine Dachau-Musiker transferieren ließ. Unter ihnen waren Franz Kozlik, der die Funktion des Dirigenten übernahm und der Trompetenspieler Jaap van Mesdag. Von 1942 bis 1944 spielte das Musikkommando regelmäßig für die SS wie für die Häftlinge. Kramer schien ein lebhaftes Interesse an „seinem“ Orchester zu haben: so bestellte er noch selbst eine Posaune und Dämpfer für die Trompeten.



Konzert der Häftlingskapelle im KZ Natzweiler Struthof

5 DIE LAGERKAPELLEN - 2

MAUTHAUSEN

Der Ausgangspunkt des Musiklebens in Mauthausen war ein Ensemble aus Zigeuner-Musikern unter Leitung des Akkordeonisten Wilhelm Heckmann, der aufgrund seiner Homosexualität arretiert worden war. Die besagte Formation spielte in erster Linie bei den kleinen Feiern der „Prominenten“ (dies waren privilegierte Häftlinge) und der SS im Lager eigenen Bordell auf. Durch die bereits erwähnte Verordnung vom August 1942 konnte die Kapelle weiter wachsen und sich im August und September desselben Jahres zahlreiche Instrumente schicken lassen. 1943 zählte sie etwa 30 Instrumentalisten. Ein Jahr später fand eine annähernde Verdoppelung der Mitgliederzahl statt, als ungefähr 20 Mitglieder der Warschauer Philharmonie zum Orchester stießen. Da die Lagerleitung nunmehr über ein großes Orchester verfügte, verloren die Zigeuner ihren Status und ihre Privilegien: sie wurden in eines der Vernichtungslager geschickt.



Von Mauthausener Häftlingen hergestellter Kontrabass

FLOSSENBÜRG

In der Flossenbürger Lagerkapelle spielten 1944 40 bis 50 Musiker. Das Orchester wurde 1940 von tschechischen Musikern gegründet, nahm später auch polnische Instrumentalisten auf und erarbeitete ein Repertoire, in dem sich, unter anderem, einige von Dvoraks „Slawischen Tänzen“, sowie Ouvertüren Franz von Suppés und Otto Nicolais fanden. Im Sommer wurden regelmäßig Sonntagskonzerte gegeben.

NEUENGAMME

Das erste Orchester im KZ Neuengamme (in der Nähe von Hamburg) entstand Ende 1940 auf Wunsch von Lagerkommandant Martin Weiss, der sich bei einem kurz zuvor gemachten Auschwitz-Besuch sehr beeindruckt von der dortigen, gerade gegründeten Formation gezeigt hatte. Das nun in Neuengamme zusammengestellte Ensemble umfasste 25 Musiker aus Frankreich, Italien, Dänemark, Polen, Belgien, der Tschechoslowakei und Deutschland. Von 1942 bis 1944 existierte noch ein weiteres Orchester, das mit seinen 60 bis 80 Mitgliedern erheblich größer war als das erste und das Zeit seines Bestehens von mehreren Dirigenten geleitet wurde, so unter anderem vom tschechischen Theaterregisseur Emil František Burian (1904-1959). Letztgenannter unterhielt im Übrigen auch heimliche Kabarettveranstaltungen in den Häftlingsbaracken.



Das Streichorchester von Westerbork

WESTERBORK

Das Lager Westerbork entstand 1939 unter der holländischen Regierung und war ursprünglich ein Flüchtlingslager für vom Nazi-Regime verfolgte Juden. Unter Leitung der SS, ab 1942, wurde Westerbork für die holländischen Juden dann aber zu einer Zwischenstation auf dem Weg in die polnischen Vernichtungslager. Das Lager wurde von einem Juden-Rat verwaltet und hatte ein sehr reiches Kulturleben, das auch unter nationalsozialistischer Flagge weiterbestand. Der Rat veranlasste die Gründung eines Streichorchesters, das aus etwas dreißig Musikern bestand und ein ausgezeichnetes Niveau besaß.

Ihren Höhepunkt erreichten die musikalischen Aktivitäten in Westerbork dann sogar erst unter dem Kommando von SS-General Alfred Konrad Gemmeker, der das Lager von 1942 bis 1945 befehligte. Vor allem das im Lager dargebotene

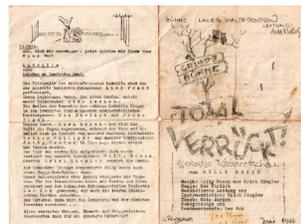


Das Kabarettorchester von Westerbork



Max Ehrlichs Kabarettensemble in der Revue „Humor und Melodie“, September 1943

Kabarett florierte. Große Namen der Berliner Szene wie Max Ehrlich, Kurt Gerron, Willy Rosen, Camilla Spira oder Erich Ziegler genossen relative künstlerische Freiheit und schufen Kabarettprogramme mit hohem professionellem Anspruch.



Programm der Kabarettaufführung „Tantal verrückt!“ von Willy Rosen, 1944



Camilla Spira in Ehrlichs Revue von 1943

Wie für Anne Frank war Westerbork für eine ganze Generation von ausgezeichneten jüdischen Komponisten eine Zwischenstation auf einer Reise ohne Rückkehr: Leo Smit (1900-1943 in Sobibor), Dick Kattenburg (1919-1944 in Auschwitz), Bob Hanf (1894-1944 in Auschwitz), Daniël Belinfante (1893-1945 in Fürstengrube), Franz Weisz (1893-1944 in Auschwitz)...

Neben Westerbork existierten in Holland noch mehrere weitere Durchgangslager, z.B. in Vught (KZ Herzogenbusch). Einer der Kommandanten des letztgenannten Lagers ließ dort ein Orchester gründen, das aber nach einigen Monaten wieder aufgelöst wurde. Die Gefangenen organisierten demungeachtet weiterhin Kammermusikkonzerte.



Kammermusikkonzert in einer Baracke in Vught

Das 1941 unter den Nationalsozialisten entstandene Ghetto von Amsterdam war im Prozess der Deportation der holländischen Juden der „Wartesaal“ von Lagern wie Vught oder Westerbork: Die insgesamt 140.000 im Land lebenden Juden wurden nach und nach in dieses Ghetto „umgesiedelt“, von wo aus sie dann in die Durchgangslager geschickt wurden. Der letzte Judentransport fand im September 1943 statt. Im Ghetto gab es ein Symphonieorchester, das, dirigiert von Albert van Raalte, Konzerte in der Joodschen Schouwburg gab (ehemals „Holländisches Theater“, in der Besatzungszeit umbenannt in „Jüdisches Theater“).



Das Jüdische Symphonieorchester des Amsterdamer Ghettos und zwei Konzertprogramme.

AUSCHWITZ



Die Lagerkapelle des Männerlagers spielt für die Arbeitsgruppen

In Auschwitz gab es zwei Männerorchester: das eine entstand 1942 in Auschwitz I, das zweite Ende desselben Jahres in Auschwitz-Birkenau. Das Frauenlager verfügte über ein eigenes Orchester, das von der Geigerin Alma Rosé dirigiert wurde. Alma war die Tochter von Alfred Rosé (1860-1941), des Gründers eines des berühmtesten Streichquartetts seiner Zeit – benannt nach ihm – und der darüber hinaus Sologeige in der Wiener Philharmoniespiele (er war im Übrigen der Schwager Gustav Mahlers). Weitere Ensembles existierten nachweislich im „Zigeunerlager“, wie auch in jenem „Familienlager“ für Familien aus Theresienstadt und zuletzt im Lager Buna-Monowitz (Auschwitz III).

TREBLINKA

Schon zu Beginn der Aktivität des Lagers im Juli 1942 hatte die SS die Gründung eines Trios befohlen, das bei den Mahlzeiten der Soldaten und bei deren Freizeitabenden aufspielen sollte. Ein wirkliches Orchester entstand allerdings erst mit der Ankunft des Geigers Artur Gold, der im Warschauer Ghetto ein bekanntes Jazz-Ensemble geleitet hatte. Nachdem Lagerkommandant Kurt Franz auf ihn aufmerksam geworden war, wurde Gold genötigt, auch in Treblinka eine Kapelle zusammenzustellen. Diese hatte etwa zehn Mitglieder und spielte ein Repertoire aus polnischen und jiddischen Volksliedern. Zu Beginn mussten die Musiker in der Nähe der Gaskammern spielen, um die Schreie der Opfer zu übertönen. Später gaben sie Konzerte auf dem Appellplatz, bei Boxkämpfen, kleinen Theateraufführungen und zum Vergnügen der SS. 1943 führte der Aufstand eines Teils der Häftlinge zur Evakuierung und Schließung des Lagers seitens der SS. Gold und seine Musiker wurden im Zuge dessen liquidiert.

6 LAGERKAPELLEN: AUFGABEN UND ANSEHEN - 1

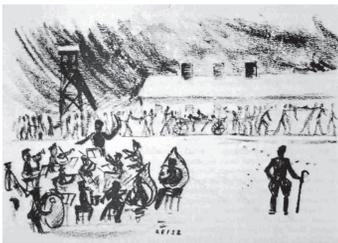
Die Aufgaben der Lagerkapellen waren die folgenden:

1. Das Ausrücken und die Rückkehr der Arbeitskommandos zu begleiten
2. Bei Bestrafungen und Exekutionen aufzuspielen
3. Konzerte für die SS und für Häftlinge zu geben
4. Zur privaten Unterhaltung der SS zu spielen
5. Bei offiziellen Anlässen aufzutreten
6. Die Wirklichkeit des Lagerlebens zu vertuschen
7. Bei Selektionsverfahren in den Vernichtungslagern aufzuspielen



Zeichnungen von Mieczyslaw Koscielniak (1912-1993): Ausrücken und Rückkehr eines Arbeitskommandos. Im Hintergrund des ersten Bildes ist der Dirigent zu sehen. Auf dem zweiten tragen die Gefangenen die bei der Arbeit Gestorbenen. Koscielniak kam 1941 nach Auschwitz und zeichnete dort Szenen des täglichen Lebens. Die obenstehenden Bilder entstanden 1950.

Ein anderer Häftling, François Reisz, zeichnete 1945 eine ähnliche Szene.



1. MUSIK FÜR DIE ARBEITSKOMMANDOS

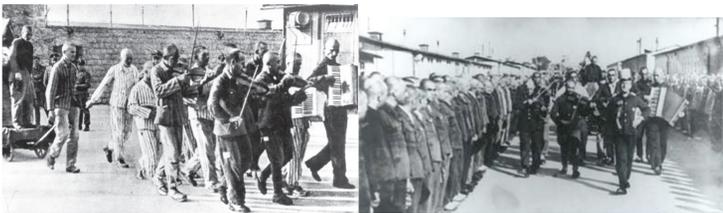
Die Hauptaufgabe der Lagerkapellen war es, das morgendliche Ausrücken und die abendliche Rückkehr der Arbeitskommandos mit Märschen zu begleiten. Die Gefangenen hatten sich in Fünferreihen aufzustellen und im Rhythmus vorzuschreiten. So waren sie schneller zu zählen. Die im Arbeitseinsatz gestorbenen Häftlinge wurden von ihren Kameraden zurück ins Lager getragen und ebenfalls gezählt. Die Orchester hatten täglich zu spielen. Nur bei sehr schlechtem Wetter wurden Ausnahmen gemacht – und in solchen Fällen ging es der SS eher darum, die Instrumente vor Kälte und Regen zu schützen, als die Musiker, so berichtet Szymon Laks, Komponist und 1944 Dirigent des Orchesters des Männerlagers von Auschwitz.

Zu dieser täglichen Pflicht kam in den meisten KZs das Aufspielen beim Häftlingsappell.

2. BESTRAFUNG UND EXEKUTION VON GEFANGENEN

Am 30. Juli 1942 floh Hans Bonarewitz aus dem KZ Mauthausen, geriet aber kurze Zeit später wieder in Haft. Auf einem Holzwagen wurde er zu seiner Exekution gefahren, die Lagerkapelle marschierte vorweg.

Bernard Duval berichtet von einem ähnlichen Vorfall in Neuengamme: „Die Häftlinge waren auf dem Appellplatz versammelt und bildeten ein großes Viereck, in dessen Mitte wir einen ganz einfachen Galgen sahen, von dem eine Schnur



Hinrichtung von Hans Bonarewitz, begleitet von der Mauthausener Lagerkapelle, 1942

hing, darunter ein Schemel. In Habachtstellung erstarrten wir eine Kapelle ankommen, Deportierte waren das, die vor zwei anderen Gefangenen hergingen, die die Hände auf dem Rücken gefesselt hatten. Wir konnten nicht glauben, dass wir hier ihre Exekution mit ansehen würden. Aber doch...“



Une exécution à Neuengamme. Dessin du prisonnier Jens-Peter Sorensen

Auch bei öffentlichen Bestrafungen wurden Orchester eingebunden: am Abend des 1. Januar 1939 ließ der stellvertretende Kommandant des Lagers Buchenwald, Artur Rödl, alle Gefangenen auf dem Appellplatz antreten: dann suchte er fünf

von ihnen aus, die er die ganze Nacht zu Orchesterklängen auspeitschen ließ.

3. KONZERTE

Die Konzerte wurden meist sonntags veranstaltet, da dies für Häftlinge und Aufseher der einzige Ruhetag war. Sie fanden im Freien auf dem Appellplatz oder in den Baracken für SS-Leute, „Prominente“ und gewöhnliche Häftlinge statt – und das bereits in den ersten Lagern.



Konzert der Lagerkapelle in Auschwitz I

Der Komponist des „Dachaulieds“, Herbert Zipper, (in Dachau von August 1938 bis 1939), beschreibt die dortigen Sonntagskonzerte wie folgt: „Der Begriff „Konzert“ ist übertrieben. Wir hatten keine echten Instrumente, sondern Gitarren und andere Streichinstrumente, die von den Häftlingen gebaut worden waren. Wir spielten jeden Sonntag vor einigen hundert Gefangenen ein zehn- bis fünfzehnminütiges Programm, bestehend aus allen möglichen Stücken, die ich unter der Woche geschrieben hatte [...] Es handelte sich nicht immer um Musik, die ich selbst verfasst hatte. Viele Häftlinge wollten auch Stücke hören wie die „Habanera“ aus Carmen und anderes, was zum menschlichen Allgemeinut gehört“.

Das Orchester des Männerlagers von Auschwitz, wie auch jenes in Natzweiler-Struthof, spielte von 1942 bis 1944 regelmäßig jeden Sonntag. Gleiches trifft auch auf das Ensemble des Frauenlagers von Birkenau zu. Je nach Wetterlage – dies lässt sich für die meisten KZs sagen, die über ein Orchester verfügten – wurden die Konzerte entweder vor oder in der vorgeblichen „Sauna“ gegeben.

4. PRIVATE UNTERHALTUNG DER SS

Zahlreichen Berichten zufolge spielte Musik eine wichtige Rolle bei der Unterhaltung der SS-Soldaten, von denen einige große Musikenthusiasten waren. Der Rottenführer Pery Broad, der in Auschwitz für die Selektion der Gefangenen verantwortlich war, war selbst ein Akkordeon-Virtuose, der regelmäßig den Block der Lagerkapelle aufsuchte. Die verschiedenen zusammengestellten Orchester und Ensembles standen der SS zu jeder Zeit zum privaten Vergnügen zur Verfügung, auf Befehl hatte ein Musiker sofort aufzuspielen. In Birkenau ließen sich der SS-Arzt Josef Mengele und Lagerkommandant Krämer nach Selektionen regelmäßig etwas vom Frauenorchester vorspielen.

5. OFFIZIELLE ANLÄSSE

Ebenso hatten die Lagerkapellen bei offiziellen Anlässen aufzutreten, sei es zu Ehren des Führergeburtstags, bei Lagerinspektionen oder bei Besuchen hochrangiger SS-Generäle. Bestimmte Lagerkommandanten, die viel von ihrem Orchester hielten, verschwiegen dies auch nicht bei Besuchen in anderen KZs. Szymon Laks berichtet, in Auschwitz zum Geburtstag des Lagerführers, Sturmbannführer Schwarzhuber, in aller Eile eine Hymne habe komponieren zu müssen. Im gleichen Lager wurde Heinrich Himmler einmal mit Trompetenklängen aus Verdis „Aida“ begrüßt. In Dachau wurde selbiger 1941 von den Gefangenen mit einer mehr als ironischen Polka willkommen geheißen.

6. PROPAGANDA UND VERTUSCHUNG

Die Lagerkapellen, und Musik im Allgemeinen, fanden auch darin Verwendung, das, was sich wirklich in den Konzentrationslagern abspielte, vor Außenstehenden zu vertuschen – dies waren Propagandaaktionen, mit denen sowohl internationale Beobachter wie auch die Bevölkerung in unmittelbarer Nähe der Lager hinter Licht geführt werden sollten. In Esterwegen – wo der Pazifist und Nazi-Gegner Carl von Ossietzky (1889-1938) interniert war, der 1936 den Friedensnobelpreis verliehen bekam – trat die Lagerkapelle beispielsweise während eines Besuchs des Internationalen Roten Kreuzes auf.

7 LAGERKAPELLEN: AUFGABEN UND ANSEHEN -2

7. SELEKTIONSVERFAHREN IN DEN VERNICHTUNGSLAGERN

Aufgrund von widersprüchlichen Zeugenaussagen ist diese Funktion der Lagerkapellen umstritten. Das Selektionsverfahren bestand für die SS-Soldaten darin, bei jedem neuangekommenen Gefangenentransport diejenigen zu bestimmen, die direkt in die Gaskammer geschickt würden und die, die man vorerst schonen würde, um sich ihrer als Zwangsarbeiter zu bedienen. Gerade im Falle Birkenaus bestätigten einige Zeitzeugen, ein Orchester habe dieses makabre Schauspiel musikalisch begleitet, während andere dies deutlich verneinen.

Helena Dunicz-Niwinska, damals Geigerin im Birkenauer Frauenorchester, erzählt wie folgt: „Die Deutschen haben das Orchester auch benutzt, um die deportierten Juden zu täuschen. Die konnten glauben, sie wären nach Auschwitz gebracht worden, um zu arbeiten und dass man es hier doch gar nicht so schlecht haben kann, wenn sogar ein Orchester spielt.“ Erika Rothschild, die ebenfalls in Birkenau war, berichtet ähnlich: „Die, die in Birkenau ankamen, wurden aus den Viehwaggons geholt und in Reihen aufgestellt [...] Das Orchester begleitete [den Vorgang]: es bestand aus den besten Musikern unter den Gefangenen; je nach Herkunft des Transports spielten sie polnische, tschechische oder ukrainische Volksmusik. Das Orchester spielte, die SS schlug und man hatte keine Zeit nachzudenken... manche wurden ins Lager getrieben, die anderen zu den Krematorien.“ Louis Bannet und Shmuel Gogol, jeweils Trompeten- und Harmonikaspieler im Männerorchester, beschreiben ähnliche Szenen.

Szymon Laks bestreitet wiederum, das Orchester, das er dirigierte, sei in irgendeiner Weise am Selektionsprozess beteiligt gewesen: „Was Birkenau angeht, muss ich das kategorisch dementieren. Das Orchester hat bei solchen Vorgängen nicht mitgewirkt. Ich spreche nicht das Orchester frei, ich spreche die Deutschen frei, die Musik zu sehr lieben, um sie zu so nüchternen Zwecken einzusetzen. Es passierte schon, dass wir mal auf unserem Podium spielten, als Kolonnen von zum Tode Verurteilten von der anderen Seite des Stacheldrahts zu den Gaskammern marschierten, aber das war vollkommen willkürlich, ein einfacher Zufall“. Anita Lasker-Wallfisch und die Französin Fania Fénelon, Mitglieder des „Mädchenorchesters“, bestreiten ebenfalls eine derartige Verpflichtung der Musiker.

Helena Dunicz-Niwinska hat wahrscheinlich die Antwort auf diese Widersprüchlichkeiten. Sie erzählt weiter: „Bei den Sonntagskonzerten spielten wir draußen, zwischen den Baracken. Wir interpretierten Ouvertüren, Märsche, Opern- und Operettenstücke. Die Leute, die aus den Waggons stiegen, hörten natürlich unsere Musik, bevor sie selektioniert und zu den Krematorien geführt wurden, genauso, wie wir sie sehen konnten und bewusste Zeugen von dem waren, was sich da abspielte.“ Der Block der Lagerkapelle befand sich in unmittelbarer Nähe der Rampe und bei Sonntagskonzerten im Freien, die ohne Berücksichtigung der ankommenden Transporte angesetzt worden waren, war es mehr als wahrscheinlich, dass die Deportierten die Musik des Orchesters hörten. Historiker glauben heute, dass Selektionsprozesse, wie auch Hinrichtungen von Gefangenen – von einigen Ausnahmen abgesehen – nicht absichtlich musikalisch begleitet wurden. Die Musiker waren sich allerdings bewusst, dass sie gehört wurden und die Erinnerung daran ist den Überlebenden deutlich im Gedächtnis geblieben.

Nehmen wir dies betreffend auch zur Kenntnis, dass die Gefangenen in Bergen-Belsen während der letzten Tage

des Lagers gezwungen wurden, mehr als 2.000 Leichen in Massengräber zu befördern und dass dabei zwei Zigeuner-Orchester abwechselnd Tanzmusik spielten.

ANSEHEN

1. DIE LAGERKAPELLEN AUSSICHT DER HÄFTLINGE...

Die Musiker der Lagerkapellen hatten eine ambivalente Stellung: als Mitglieder von von der SS gewollten Orchestern wurden sie im Allgemeinen zu weniger schweren Arbeiten herangezogen, wodurch sie einerseits überhaupt proben konnten und andererseits relativ sicher vor den Schikanen und Misshandlungen der Wächter waren. Sie hatten insgesamt bessere Lebensbedingungen als die anderen Häftlinge: sie arbeiteten im Warmen und erhielten vergleichsweise größere Essensrationen.

Verglichen mit den übrigen Gefangenen, die bis zu ihrem Tod als Zwangsarbeiter für die deutsche Kriegsindustrie ausgebeutet wurden, waren die guten Musiker durch ihre relative Unentbehrlichkeit geschützt. Sie bekamen aber auch den Neid der anderen Häftlinge zu spüren. Fania Fénelon berichtet dies bezüglich: „Die meisten Frauen waren sehr gemein, weil wir privilegiert waren – nicht wegen des Essens, aber wir hatten eine Baracke, einen Ofen, es war nicht kalt, wir waren gut angezogen, während die anderen Frauen im Winter barfuß herumliefen. Wir konnten jeden Tag duschen.“ In jedem Fall bedeutete die Aufnahme in die Lagerkapelle höhere Überlebenschancen, wie Anita Lasker-Wallfisch in ihrem Buch „Thy sollt die Wahrheit erben“ berichtet. Helena Dunicz-Niwinska erinnert sich wie folgt: „Die Häftlinge reagierten sehr verschieden. Einige von ihnen waren sehr froh, beim Musikhören die schwere Lagerwirklichkeit vergessen zu können. Andere Gefangene waren aufgebracht, als wir spielten, während es aus den Schornsteinen der Verbrennungsöfen glühend rot leuchtete. Für sie war das unbegreiflich. Wir Musikerinnen erlebten diese Momente auch sehr unterschiedlich. Manche von uns waren am Boden zerstört darüber, unter solchen Umständen Konzerte geben zu müssen“.

2. ...UND DER AUFSEHER

Lassen wir hierzu nochmals Helena Dunicz-Niwinska erzählen: „Die Deutschen wollten, dass wir sonntags spielten. Ich kann nicht behaupten, wir hätten nur für sie gespielt. Es waren „Sonntagskonzerte“ für die Häftlinge, aber die Deutschen kamen auch, um uns zu hören. Die SS-Leute aus dem Büro des Kommandanten waren auch bei unseren Proben dabei, nicht die ganze Zeit, aber für einen kurzen Moment. Zum Beispiel der Kommandant des Frauenlagers, Hoessler, Maria Mandl [...] Sogar Doktor Mengele stattete unserem Block einen Besuch ab. Die Sonntagskonzerte wurden im Sommer entweder auf der Wegkreuzung im Frauenlager oder bei den Krankenhausblocks gegeben. Im Winter haben wir in einem der Krankenhausblocks gespielt. Alma Rosé hat alles getan, damit wir das bestmögliche Niveau hatten. Sie arbeitete sehr hart. Uns war bewusst, dass wir den Deutschen halfen – nicht nur, indem wir den Arbeitskommandos das Marschieren erleichterten, sondern auch dadurch, dass zu der Zeit, als Alma Rosé das Orchester leitete, das Niveau so hoch war, dass die Deutschen ganz einfach froh waren, ein solches Orchester im Frauenlager zu haben. Das gab es nirgendwo sonst. Sie waren stolz darauf, sie gaben an damit. Sie führten uns Außenstehenden vor, die kamen, um die Situation im Lager zu kontrollieren.“ Indem sie den SS-Soldaten für einige Stunden das Gefühl eines „normalen“ Lebens gaben, leisteten die Orchester – gegen ihren Willen – einen Beitrag zur deutschen Kriegsführung.

8 MUSIK AUS INITIATIVE DER HÄFTLICHE: MUSIKÜBUNG

1. Das Singen

Sowie im Fall der Pflichtmusik, haben sich erstens um das Singen – einfachste und spontane Ausdrucksweise – Musikübungen organisiert, die nicht mehr nur den Anforderungen der Nazis entsprachen, sondern die aus eigener Initiative der Häftlinge stammten.

Es konnte sich um Lieder handeln, die freiwillig von einem Häftling während einem Kommando angestimmt, und von seinen Mitgefangenen in Chor wiederaufgegriffen wurden: Operettenarien sowie die, die in Madjanek von einem Sänger des Operettentheaters von Vilnius gesungen wurden, Identitätsmelodien sowie der tschechische Nationalhymne oder das hebräische Lied Hatikvah, die von den zu den Gaskammer in Birkenau laufenden Gefangenen gesungen wurden, oder wie das Partisanenlied der Ghettos *Zog nit keyn Mols*. Mit Freiheits- und Widerstandswerten verbunden, verstärkten diese Lieder das Zugehörigkeitsgefühl bei den Einzelnen. Diese freiwilligen Lieder konnten ebenfalls im Rahmen des Blocks schallen, mit Erlaubnis der SS oder des Blockchefs oder manchmal eher heimlich am Tagesende, als die SS-Verwaltung sich aus dem Lager zurückzog. Zahlreiche Chöre haben sich auf diese Art herausgebildet.

Eine Gruppe tschechischer Studenten, die während einer Demonstration gegen die nazi-Besatzung in Oktober 1939 festgenommen wurden, gründete im Jahre 1941 in Sachsenhausen, wo sie interniert worden waren, ein Gesangsensemble, die „Sing-Sing-Boys“.

Es existierte 1943 ein tschechischer Chor in Mathausen. Drei Chöre – deutsch, jugoslawisch und tschechisch – waren in Dachau zu zählen. Die im selben Lager internierten Ordensgeistlichen gründeten ein Chor, der der Kirchenmusik gewidmet war, unter Leitung eines Pfarrers aus der Linz Diözese. In Auschwitz bildeten die Zigeuner ihr eigenes Chorensemble. Im Herbst 1943 entstand in Buchenwald der „Bohema“ Chor, dessen Repertoire vor allem satirisch und antifaschistisch war. Im selben Jahr wurde von der Nazi-Gewalt den tschechischen Chören verboten, in ihrer Muttersprache zu singen, weil sie sich des politischen Inhaltes ihrer Lieder bewusst geworden war.

2. Kammermusik

In Auschwitz erlaubte die Einführung eines Cellos die Gründung eines Streichquartetts von Szymon Laks. Dieser rekonstruierte aus Gedächtnis eine von seinen eigenen Werken, um dem Mangel an verfügbaren Partituren für diese Mitgliederzahl im Lager abzuwehren.

Als er während einer Probe von einem SS-Unterschiedler unterbrochen wurde, der dessen Autor kennen wollte, wagt Laks die Vaterschaft der Komposition nicht zu reklamieren, und schrieb sie Ditterdsdorf zu, was ihm folgenden Kommentar gilt: „Sehr schönes Quartett. Man erkennt sofort die deutsche Musik“.

Oft kurzlebige Gruppe und seltener als die von der Verwaltung unterstützten Orchester oder als die Chöre entstehen also Streichquartette je nach den verfügbaren Instrumenten und den Musikern, die genug begabt waren, um sie zu spielen.

In Sachsenhausen wurde im Untergrund ein Quartett gegründet, bevor die Autorität ihn offiziell erlaubte. Zwei Quartette, ein französisches, ein tschechisches, waren in Buchenwald gleichzeitig vorhanden, unter denen der vom französischen Geiger Maurice Hewitt (1884-1971) gegründet. Dieser organisierte kleine Konzerte während der Freizeit, „Les loisirs français“ (die französische Freizeit).

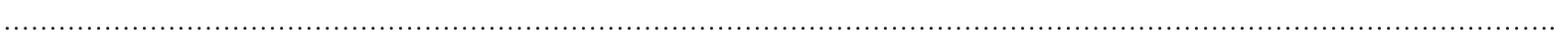
Noch im Buchenwald wurde ein Quartett jüdischer Musiker stark bestraft, weil sie Auszüge aus Mozarts *Kleine Nachtmusik* – dessen Musik den Juden verboten war – gespielt hatten.

3. Jazz

Die Anwesenheit vom Jazz – Paradigma der „entarteten“ Musik in der NS-Ideologie – bildet nicht das geringste Paradoxon des Musiklebens in den Lagern, während Ende 1941 die NS-Autorität die Strafen verschärfte, die über den Jugendgruppen (Swing-Jugend) verhängen, die oft Jazz als Protest gegen die Macht spielten oder hörten: abgesehen von einer starken Tracht lief der Übertreter die Gefahr von zwei bis drei Jahren Haft, um nicht die Verlagerung und die Beschlagnahme aller Güter zu sagen. Das Bestehen von Jazzensembles in Auschwitz, Buchenwald, Mauthausen, Theresienstadt, die mit der mit oder weniger offiziellen Zustimmung der SS und der Verwaltung jedes Lagers entstanden waren, sagt viel über den Verfall des Grundprinzips der Rasseinheit aus, nach welchem diese Machtvertreter handeln sollten. Die Jazzband von Auschwitz scheint eben, als wäre sie nur zu Gunsten der SS-Orgien gelaufen. In Buchenwald wurde die Big Band „Rythmus“ im Sommer 1943 ohne Erlaubnis gegründet, zu einer Zeit, wo die Leitung des Lagerlebens von den SS den Häftlingsvertretern überlassen wurden. Sein Repertoire enthielt Stücke von Duke Ellington, Cole Porter, Glenn Miller, W. C. Handy, Irving Berlin, Louis Armstrong, Artie Shaw oder Fats Waller. Als die SS über „Rythmus“ erfuhren, erlaubten sie deren öffentlichen Veranstaltungen vor den anderen Häftlingen, und vorführten sie mehrmals in anderen Lagern. Mathausen besaß ebenfalls ein Jazzensemble, auch ohne Erlaubnis gegründet, das ab dem Sommer 1944 für die Häftlinge spielte. Nachdem sie es gehört hatten, verlangten die SS, dass die Band die Abende im Ortsbordell belebt. Um dieser Verpflichtung nicht nachkommen zu müssen, zog die Gruppe es vor, sich aufzulösen.



Chorale in Sachsenhausen



10 DAS MUSIKLEBEN IN DEN GHETTOS

Kurz nach der Invasion Polens 1939 begannen die Nazis, die polnischen Juden in abgegrenzte Stadtteile einiger großer Städte, in sogenannte Ghettos, „umzusiedeln“. Das erste solche entstand ab dem 8. Oktober 1939 in Piotków Trybunalski, weitere im Dezember in Tuliszkow, im April 1940 in Łódź und im Oktober desselben Jahres in Warschau. 1941 betrug die Anzahl der Ghettos in den von Deutschland annektierten oder besetzten Gebieten in Polen und in der Sowjetunion rund eintausend. Die meisten waren von Mauern oder Stacheldraht umgeben und jeder Jude, der diese Grenze – vielleicht unabsichtlich – überschritt, konnte an Ort und Stelle erschossen werden. Einige Ghettos existierten nur die wenigen Wochen, die es manchmal dauerte, die jüdische Bevölkerung der Umgebung dorthin zu schaffen und umzubringen.

DAS WARSCHAUER GHETTO

Wenn auch das „Musterghetto“ Theresienstadt – insgesamt und im Besonderen im Bereich der „Lagermusik“ – einen Sonderfall darstellt (worauf diese Ausstellung später noch eingegangen wird), entwickelte sich das aktivste Kultur- und Musikleben doch im Ghetto von Warschau, das mit seinen 400.000 in höchst prekären Verhältnissen lebenden „Bewohnern“ das größte seiner Art im besetzten Europa war. Es gab hier fünf jiddische oder polnische Theater, zahlreiche Klubs und Nachtlokale, Chöre, Kammermusikensembles, wie auch ein Symphonieorchester.



Plakat für ein Konzert des Jüdischen Warschauer Symphonieorchesters am Samstag, 2. September 1941. Dirigent war Marian Neuteich (1890-1943 im Lager von Trawniki).



Der Kinderchor des Warschauer Ghettos und sein Dirigent, der Komponist Jakob Glatstein (1895 in Lublin geboren, 1942 gemeinsam mit seinem Sohn in Treblinka ermordet).

Das Jüdische Symphonieorchester zählte in seinen Reihen 80 ehemalige Mitglieder der Polnischen Philharmonie, des Polnischen Rundfunkorchesters und des Orchesters des Großen Theaters von Warschau. Hinzu kamen weitere Musiker aus Berlin, Wien und Prag. Dem im November 1940 gegründeten Orchester standen bis 1942 vier Dirigenten vor: Marian Neuteich, Adam Furmanski, Szymon Pullman und Israel Hamerman. Das Programm des ersten Konzerts bestand unter anderem aus Werken von Beethoven und Grieg.



Zu den herausragenden Musikern des Ghettos gehörte der Pianist und Komponist Władysław Szpilman (1911-2000), der durch Roman Polanskis Film „Der Pianist“ berühmt wurde. Vorlage für den Film war ein Erlebnisbericht Szpilmans, in dem letzterer beschreibt, wie er der Deportation nach Treblinka entgehen konnte, wo der Rest seiner Familie das Leben verlor. Der Schüler Franz Schrekers hatte sich mit seiner Klavier-Suite „Das Leben der Maschinen“ (1933), einem „Concertino für Klavier“ (1940) und zahlreichen Schlagern einen Namen gemacht.

Es gab im Ghetto zahlreiche Klubs und Nachtlokale, in denen Revuen ebenso wie Filmmusik oder „Musicals“ gespielt wurden. Die Leszno-Straße, auf der sich viele der genannten Etablissements befanden, wurde „Broadway des Warschauer Ghettos“ genannt. Zu den beliebten Orchestern gehörte unter anderem das von Artur Gold (1897-1943) dirigierte. Der Geiger und berühmte Foxtrott- und Tangokomponist kam 1942 von Warschau nach Treblinka, wo er wiederum bis zu seinem Tode ein Orchester führte. Auf der Leszno-Straße befand sich auch das Femina-Theater, in dem sich Sängerinnen wie Marysia Ayznsztat (1921-1942, „Nachtigall des Ghettos“ genannt), Helena Ostrowska und Diana Blumen (1906-1961) mit jiddischen Volksliedern und Operngesängen hervortaten.



WEITERE GHETTOS

In vielen weiteren Ghettos war das Musikleben nicht weniger aktiv. In Łódź, wohin neben 250.000 Juden auch 5.000 Roma „umgesiedelt“ worden waren, hatte sich ein Symphonieorchester gebildet, das von Theodor Ryder (1881-1944 in Auschwitz) dirigiert wurde. Zum Zeitpunkt seiner Deportation blickte Ryder bereits auf eine internationale Karriere zurück: er hatte im Besonderen ein Engagement an der Oper von Lyon gehabt, bevor er 1919 Dirigent der Philharmonie von Łódź wurde. Das Ghetto hatte des Weiteren zahlreiche Chöre – unter anderem den „Hazamir“ und mehrere Kinderchöre –, sowie ein Revue-Theater vorzuweisen. Im „Kulturhaus“ wurden zwischen 1940 und 1941 mehr als 80 Konzerte organisiert, denen mehr als 70.000 Zuschauer beiwohnten. Auch die eben genannten Ensembles traten hier auf.



Das Symphonieorchester des Ghettos von Łódź



Der Hazamir-Chor unter der Leitung von Theodor Ryder

Im Sommer 1941 überfiel die Wehrmacht Litauen und ließ unter anderem in Vilnius und Kaunas (Kauen) Ghettos errichten. In Vilnius entwickelte sich ein Kulturbetrieb, der stark von der zionistischen Ideologie des „Bundes“ – einer 1897 gegründeten jüdischen Arbeiterpartei – wie auch von der geheimen Untergrundbewegung beeinflusst war, die innerhalb des Ghettos aktiv war. Wolf Dumashkin, Dirigent aus Warschau, gründete im Dezember 1941 ein kleines Orchester, das Zeit seines Bestehens 35 Konzerte gab, wobei auch Werke von „arischen“ Komponisten auf dem Programm standen. Das erste dieser Konzerte, bei dem Yaakov Gershteyn dirigierte, fand am 18. Januar 1942 in Gedenkan die ermordeten Juden statt. Gershteyn leitete darüber hinaus einen Studentenchor. Neben einem hebräischen Chor existierten im Übrigen noch ein kleineres, sich mit liturgischer Musik befassendes Gesangsensemble, sowie ein jiddischer Chor, der vor allem Volksmusik und chassidische Lieder mit Orchesterbegleitung sang.



Das Symphonieorchester des Ghettos von Vilnius

MUSIK UND JIDDISCH

In einigen Lagern und Ghettos fanden Häftlinge insbesondere im Tango eine Ausdrucksform, die ihnen half, die schweren Erlebnisse zu verarbeiten. Solche Tangos, die oft auf Jiddisch, aber auch auf Hebräisch, Rumänisch, Russisch, Polnisch, Französisch und sogar Deutsch geschrieben wurden, gehörten in den Ghettos von Vilnius, Kovno, Łódź und Bialystok, sowie in Auschwitz und Dachau zum Musikprogramm. Shmerke Kaczerginsky, der aus dem Ghetto von Vilnius fliehen konnte und sich dem Widerstand anschloss, sammelte während des Krieges zahlreiche Partituren und Textblätter, die er 1948 in New York unter dem Titel „Lider fun getos und lagern“ veröffentlichte.

In allen Ghettos gab es Nachtlokal- und Straßensänger, die in Jiddisch von der allgegenwärtigen Not sangen, wie etwa Paulina Braun (sie starb 1943 in Majdanek), die im Warschauer Ghetto viele Lieder über das dortige Leben komponierte, die später Berühmtheit erlangten. In Łódź entfiel diese Rolle auf Yankele Hershkovitsh (1910-1971), der dort auf den Straßen und Höfen sang und den Schrecken, den er sah, auf satirische und humoristische Weise verarbeitete. Seine Beredsamkeit machte aus ihm einen wahren Volkshelden. Dovid Beyglman, der vordem Krieg als Dirigent und Komponist satirischer Revuen, sowie durch seine Arrangements von Operetten Abraham Goldfadens bekannt geworden war, gründete im Ghetto von Łódź zudem ein jiddisches Theater, für das er zahlreiche Lieder komponierte, von denen einige in Kaczerginskys Anthologie auftauchen. Das bekannteste jiddische Lied aus dem Ghetto von Vilnius ist wahrscheinlich das vom Partisanen Hirsch Glik stammende „Zog nit keynmol az du geyst dem letstn veg“ („Sag niemals, du gingst diesen Weg das letzte Mal“).

11 DAS „MUSTERGHETTO“

Dem Ghettolager Theresienstadt kommt das traurige Privileg zu, ein wahres Symbol für Kultur- und Musikveranstaltungen innerhalb des nationalsozialistischen Lagersystems geworden zu sein. Ursprünglich war Theresienstadt eine kleine Garnisonsstadt, die 1780 unweit von Prag auf Befehl Kaiser Josephs II erbaut und nach dessen Mutter, Maria Theresia, benannt worden war und die 6.000 Soldaten Platz bot. Auf Vorschlag von Reinhard Heydrich wurde Theresienstadt (tschechisch: Terezín) in ein „Musterghetto“ verwandelt, das als Durchgangslager fungierte und so für die Deportierten zu einer Vorstation der Vernichtungslager wurde. Die ersten Judentransporte erreichten die Stadt am 24. November 1941. Die eigentliche Bevölkerung wurde von da an stufenweise umgesiedelt, bis nur noch deportierte Juden dort lebten. Im Laufe des Julis desselben Jahres übertrugen die Nazibehörden die Verwaltung des Ghettos einem jüdischen „Ältestenrat“, um sich anschließend selbst nur noch der Organisation der Transporte zu widmen. Von den mehr als 140.000 Menschen, die zwischen November 1941 und April 1945 in Theresienstadt interniert waren, wurden fast 90.000 nach Auschwitz-Birkenau und in andere Vernichtungslager in den Tod geschickt. 33.000 weitere starben im Ghetto selbst. Nur 16.000 Deportierte überlebten, darunter etwa einhundert



„Cellist“, Otto Ungar, Theresienstadt, 1942-1944



„Sattler und Mayer“, Leo Haas, Theresienstadt, 1942-1944

Kinder (15.000 waren es gewesen, die mit ihren Eltern hierher gebracht worden waren). Das „Musterghetto“ unterschied sich in mehreren Punkten von anderen Nazi-Lagern. Der erste Unterschied lag darin, dass Theresienstadt in der deutschen Kriegswirtschaft nur eine Nebenrolle spielte, was sich in relativ gnädigeren Lebensbedingungen im Vergleich zu anderen KZs niederschlug, wo es zum Kalkül gehörte, dass ein Großteil der Gefangenen sich zu Tode arbeitete. Auch die Bestrafungen fielen in Theresienstadt vergleichsweise „mild“ aus: was den SS-Männern ein Verstoß gegen die Regeln war und anderenorts mit dem Tode bestraft worden wäre, wurde hier mit einer Haftzeit in der „Kleinen Festung“ geahndet. Auch wenn sich die nach Theresienstadt deportierten Juden der Ungewissheit ihres Schicksals wohl bewusst waren, ahnten sie nichts von dem Genozid, der im Gange war. Der besondere Status der Theresienstädter Häftlinge muss aber unbedingt relativ gesehen werden: die Lebensbedingungen waren auch hier fürchterlich, die mangelnde Hygiene leistete der Entwicklung von Krankheiten Vorschub, denen vor allem die Alten und die Schwachen zum Opfer fielen. Die Ghettabewohner mussten bei chronischer Unterernährung zehn bis zwölf Stunden pro Tag arbeiten. Wenn sich nun trotz alledem in Theresienstadt ein überaus aktives Kulturleben entfaltet, weist Zuzana Justman, eine Überlebende, darauf hin, dass es illusorisch wäre, anzunehmen, dass „die Bewohner Theresienstadts von einem Konzert oder einer Veranstaltung zur nächsten geeilt wären. Viele gingen nie zu den Konzerten. Sie waren zu müde, zu krank oder hatten andere Probleme. Und es war sehr schwer, an Karten heranzukommen.“



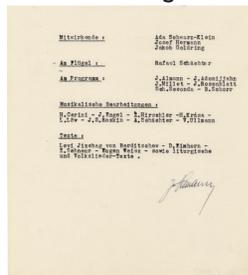
„Musikveranstaltung im Ghetto“, Arnost Klein, Theresienstadt, 1942-1944



Eintrittskarte für ein Jazzkonzert in Theresienstadt, 1945

DIE FREIZEITGESTALTUNG

Das besonders ausgeprägte Kulturleben in Theresienstadt war zum Teil soziologisch bedingt: unter den Häftlingen, die vor allem aus der Tschechoslowakei, aber auch aus Deutschland, Österreich, Holland und Dänemark stammten, befand sich nicht nur ein hoher Anteil von Künstlern, die niveauvolle Kulturangebote schufen, sondern auch zahlreiche Intellektuelle – Ärzte, Rechtsanwälte, Schriftsteller und Professoren –, die eine besonders aufmerksame Zuhörerschaft darstellten. Der Ältestenrat unterstützte die Kulturinitiativen, wo er konnte und erhoffte sich davon eine moralische Unterstützung für die Häftlinge. Auf Initiative des Rabbiners Erich Weiner und mit Genehmigung der SS wurde Ende 1942 die „Freizeitgestaltung“ gegründet, deren Ziel es war, vor Ort diverse Kultur-, Kunst- und Sportveranstaltungen zu organisieren und zu koordinieren. Ein Musikleben war – im Verborgenen – bereits mit Ankunft der ersten Häftlinge entstanden und hatte sich, außer Sicht- und Hörweite der SS, auf Dachböden und in Kellern abgespielt. Das Verbot, Musikinstrumente zu besitzen, wurde ebenfalls vom ersten Tag an von einer Anzahl professioneller Musiker unterwandert, die das Risiko auf sich nahmen, in ihren Koffern ihr eigenes Instrument mitzubringen.

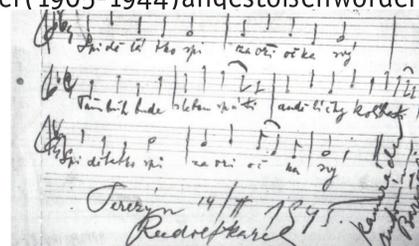


Programm für ein Konzert jüdischer Volkslieder

2070	Rafael Schächter	2071	Rafael Schächter
2072	...	2072	...
2073	...	2073	...
2074	...	2074	...
2075	...	2075	...
2076	...	2076	...
2077	...	2077	...
2078	...	2078	...
2079	...	2079	...
2080	...	2080	...
2081	...	2081	...
2082	...	2082	...
2083	...	2083	...
2084	...	2084	...
2085	...	2085	...
2086	...	2086	...
2087	...	2087	...
2088	...	2088	...
2089	...	2089	...
2090	...	2090	...

- Eintragungen für Veranstaltungen der Freizeitgestaltung
- K/10 (Administrative Leitung): Rabin. Erich Weiner
 - K/30 (Theater): Kamill Hoffmann
 - K/32 (Tschechisches Theater): Gustav Schorsch
 - K/40 (Musiksektion): Johann Krása
 - K/41 (Opern- und Vokalmusik): Rafael Schächter
 - K/55 (Schach): Maximilian Adler
 - K/56 (Frauenvorträge): Hanne Steiner

Ab dem 28. Dezember 1941 autorisierte die Lagerverwaltung die sogenannten „Kameradschaftsabende“, die in erster Linie vom Komponisten Karel Švenk (1907-1945) und vom Dirigenten Rafael Schächter (1905-1944) angestoßen worden waren und bei denen Lieder und Chorgesang eine wichtige Rolle spielten. Ende 1942 durften die Häftlinge endlich auch Instrumente besitzen, die ihnen bis dahin gefehlt hatten, vor allem Streichinstrumente. Die Künstler und Intellektuellen, die für die Freizeitgestaltung arbeiteten, waren von körperlicher Arbeit befreit und konnten gewissermaßen ihre Karrieren weiterverfolgen – die Jüngsten unter ihnen sogar eine beginnen.



Von Rudolf Karel in der Kleinen Festung von Theresienstadt geschriebene Partitur

Anfang 1943 übernahm Hans Krása die Organisation der Musikveranstaltungen. Viktor Ullmann war als Musikkritiker beschäftigt.

DIE „KLEINE FESTUNG“

Vor den Toren der eigentlichen Stadt erhebt sich Theresienstadts „Kleine Festung“. Während des Zweiten Weltkriegs diente sie der Prager Gestapo als Gefängnis. Hierhin brachte man im Februar 1945 den Komponisten Rudolf Karel, der für Widerstandsaktionen bereits drei Jahre im Prager Pankrác-Gefängnis festgehalten worden war. Karel hatte in Pankrác zwei Opern und ein Nonett für Blasinstrumente komponiert: er hatte dabei auf Toilettenpapier geschrieben und seine Tagesarbeit allabendlich einem Wärter anvertraut,

12 MUSIK IN THERESIENSTADT

REPERTOIRE UND KONZERTE



Plakat für eine Darbietung von Verdis „Requiem“ unter der Leitung von Rafael Schächter

Mit Ausnahme von symphonischer Musik – die mangels eines angemessenen Orchesters nicht in Frage kam – gibt es kaum eine Musikrichtung, die in Theresienstadt nicht gespielt worden wäre. Zu den spektakulärsten Konzerten gehörte ohne jeden Zweifel die Darbietung von Giuseppe Verdis „Requiem“ durch vier berühmte Solisten unter der Leitung von Rafael Schächter. Der Orchesterpart wurde von Gideon Klein auf dem Klavier gespielt. Das ehrgeizige Projekt, für das ein 150-stimmiger Chor zusammengestellt wurde, hatte mit vielen Widrigkeiten zu kämpfen. Das 1943 eingeprobte Werk gelangte zur einmaligen Aufführung, dann aber wurde der Chor durch einen Osttransport auseinandergerissen. Dasselbe Schicksal ereilte auch das nachfolgende Ensemble. Schächter stellte noch ein drittes Mal einen Chor zusammen, mit dem er Verdis Meisterwerk schließlich rund 15-mal aufführte. 1944 wurde „Requiem“ wieder gespielt, nicht zuletzt während eines Galakonzerts anlässlich des Besuchs von Vertretern des Komitees des Internationalen Roten Kreuzes, bei dem auch Adolf Eichmann anwesend war.

Oratorien standen ebenso auf dem Spielplan. So produzierte Karl Fischer im Laufe des Jahres 1944 Aufführungen von Haydns „Schöpfung“ und Mendelssohns „Elias“. Unter Rafael Schächter nahm in Theresienstadt auch die Oper einen wichtigen Platz ein: mit großen Erfolg brachte letztgenannter Bedrich Smetanas „Verkaufte Braut“, sowie Mozarts „Zauberflöte“ und „Figaros Hochzeit“ auf die Bühne. Franz Eugen Klein, vor seiner Deportation noch an der Wiener Oper, ermöglichte seinerseits Aufführungen von Verdis „Rigoletto“, Puccinis „Tosca“ und Bizets „Carmen“.

In Theresienstadt gab es nicht weniger als sechs hochkarätige Pianisten, von denen vor allem Gideon Klein, Edith Kraus (1913–2013) und Alice Herz-Sommer (geb. 1903) Erwähnung finden müssen



„Konzert in der Stadthalle“, Franz Peter Kien, Theresienstadt, 1944/1944

Neben den großen Meisterwerken fehlte es aber auch nicht an leichter Musik. Der berühmte Berliner Schauspieler und Regisseur Kurt Gerron (1897–1944), der in der Premiere von Brechts „Dreigroschenoper“ gespielt hatte, kam im Februar 1944 aus dem niederländischen Durchgangslager Westerbork nach Theresienstadt und stellte hier alsbald mit dem Pianisten Martin Roman und einer schillernden Besetzung ein deutschsprachiges Schauspiel mit dem Titel „Karussell“ auf die Beine. Ihn betreute die SS dann auch mit dem Dreh des Propagandafilms, der später noch Erwähnung finden wird. Der Prager Theaterregisseur und Komponist Karel Švenk (1907–1945) war mit Rafael Schächter die treibende Kraft hinter den ersten musikalischen „Kameradschaftsabend“. Gemeinsam präsentierten die beiden Anfang 1942 auch die erste Kabarettrevue des Ghettos, die „Die verlorene Essensmarke“ hieß und mit Švenks „Theresienstädter Marsch“ endete.



Plakat für Kurt Gerrons Schauspiel „Karussell“

ERZIEHUNG DURCH MUSIK: BRUNDIBÁR

Rund 15.000 Kinder und Jugendliche wurden nach Theresienstadt deportiert. Die SS-Verwaltung verbot ihnen gegenüber jedwede Bildungs- oder Erziehungsmaßnahme, tolerierte jedoch, dass man sie „beschäftigte“. Unter diesem Vorwand der „Beschäftigung“ der Kinder im Rahmen der „Jugendfürsorge“ versuchten viele Erwachsene, den Kindern durch Spiele oder Kunst diverses Wissen zu vermitteln – und riskierten dafür schwere Bestrafungen.

Musik spielte hierbei eine zentrale Rolle, am deutlichsten belegt durch die Theresienstädter Neuauflage von Hans Krásas und Adolf Hoffmeisters Kinderoper „Brundibár“, deren Geschichte tatsächlich schon 1938 ihren Anfang genommen hatte. Hans Krása gewann damals mit seinem Bühnenstück einen vom tschechoslowakischen Bildungsministerium ausgeschrieben Kompositionswettbewerb.



Eine Aufführung von „Brundibár“ in Theresienstadt

Das ausdrücklich im Geiste von Brechts didaktischen Theaterstücken geschriebene „Brundibár“ will in einfachen Bildern die Mechanismen der Unterdrückung und der Auflehnung zeigen. Ein paar Jahre später bekam dieses Sujet in Theresienstadt natürlich eine besondere Wirkungskraft.

Die 1939 im Protektorat Böhmen und Mähren eingeführten antijüdischen Gesetze hatten eine Aufführung der Oper zunächst vereitelt. Erst 1941, auf Initiative Rafael Schächters, fand das Projekt in einem jüdischen Waisenhaus in Prag einen Neuanfang. Die dortigen Kinder begannen „Brundibár“ zu proben und die Oper kam schließlich im Winter 1942/43 auf die Bühne. Schon nach der zweiten Vorstellung wurden die Kinder des Waisenhauses dann vollzählig nach Theresienstadt deportiert, wohin Schächter schon einige Monate zuvor gelangt war und wo er „Brundibár“ erneut aufführen wollte, um den dortigen Kindern etwas Ablenkung zu schenken.



Der Dirigent Rafael Schächter

Die Theresienstädter Premiere fand schließlich am 23. September 1943 statt; ihr folgten noch 54 weitere Vorstellungen, die durch die regelmäßigen Deportationen zunehmend schwieriger wurden.



Plakat für eine Vorstellung von Hans

Zu den weiteren Musikern, die das inoffizielle Bildungssystem überstützten, gehörten der Pianist und Komponist Gideon Klein und die Schriftstellerin Ilse Weber (1903–1944). Letztere arbeitete in Theresienstadt als Oberschwester auf der Kinderkrankenstube. Das Leid und die Angst, die sie hier sah, verarbeitete sie in tschechisch- oder deutschsprachigen Gedichten, von denen sie einige durch einfache Begleitung zu Liedern ausarbeitete, wie das nachstehende „Ich wandre durch Theresienstadt“:



Die Familie Weber vor dem Krieg. Als ihr Mann und ihr Sohn nach Auschwitz deportiert wurden, wollte Ilse Weber ihnen lieber folgen, als ohne sie zu leben. Nur ihr Mann überlebte.

Ich wandre durch Theresienstadt,
das Herz so schwer wie Blei,
bis jäh mein Weg ein Ende hat,
dort knapp an der Bastei.

Dort bleib ich auf der Brücke stehen
und schau ins Tal hinaus:
Ich möcht so gerne weitergehen,
ich möcht so gern – nach Haus!

„Nach Haus!“ – du wunderschönes Wort,
du machst das Herz mir schwer.
Man nahm mir mein Zuhause fort,
nun hab ich keines mehr.

Ich wende mich betrübt und matt,
so schwer wird mir dabei,
Theresienstadt, Theresienstadt,
wann wohl das Leid ein Ende hat?
Wann sind wir wieder frei?

13 THERESIENSTADT-MUSIKGRUPPEN

ORCHESTER, INSTRUMENTAL- UND CHORENSEMBLES



„Carlo Taube am Klavier“, Margita Kleiner-Fröhlich

Das erste Theresienstädter Orchester wurde im Mai 1942 vom Komponisten und Pianisten Carlo Taube (1897-1944) gegründet. Als erstes übte die Formation eine Symphonie Taubes mit dem Titel „Terezín“ ein, die dessen Erfahrungen während der Okkupation und schließlich die Deportation verarbeitete (die Partitur ist nicht mehr erhalten). Der Schüler Ferruccio Busonis, der vor dem Krieg in Brünn als Pianist in Bars und Nachtclubs auftreten musste, um seine Familie zu ernähren, gründete später noch ein Orchester für leichte Musik. Taubes Ensemble trat im „Musikpavillon“ auf, der auf dem Hauptplatz des Ghettos errichtet worden war und teilte sich diesen dabei mit der „Stadtkapelle“ unter der Leitung des Dänen Peter Deutsch.

Dieses wiederum 1943 gegründete Ensemble gab täglich Konzerte und hatte sowohl beliebte Klassiker als auch Opern- und Operettenstücke im Repertoire. Am 28. September 1944 wurden die Musiker und ihr Dirigent nach Auschwitz-Birkenau deportiert, wo sie weiterhin auftraten.



Ein Orchester spielt im Ghetto. Zeichnung von Peter Loewenstein.



Karel Ancerl dirigiert eines der „Ghetto-Orchester“

Das ehrgeizigste Musikprojekt war allerdings unbestritten ermaßen das rund vierzig Streicher zählende Orchester von Karel Ancerl, das Klassik auf sehr hohem Niveau spielte. Ancerl selbst war von Vaclav Talich ausgebildet worden und Assistent von Hermann Scherchen an der Münchner Oper gewesen. Es existierte darüber hinaus ein vom Cellisten Luzian Horwitz gegründetes Kammerensemble, das fast ausschließlich aus Deutschen bestand – mit Ausnahme des tschechoslowakischen Solo-Geigers Karel Fröhlich, der im Übrigen einen solchen Ruf hatte, dass er in den meisten Instrumental-Ensembles des Ghettos die Solo-Geige spielte.



Das „Ärzte-Quartett“

Karel Fröhlich (unten)

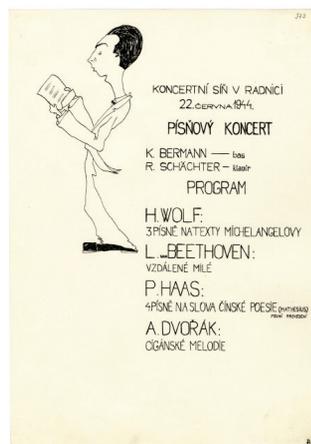
Der Geiger Egon Ledec rief seinerseits Anfang 1942 das erste Theresienstädter Streichquartett ins Leben, das man bald das „Ärzte-Quartett“ nannte. 1944 gründete er zudem das Ledec-Quartett, das einige Monate lang aktiv war, bis die Mitglieder nach Auschwitz deportiert wurden.

Der schon erwähnte Karel Fröhlich gründete mit drei jungen Prager Musikern das „Theresienstadt-Quartett“, das auch zwei im Ghetto entstandene Kompositionen im Repertoire hatte: Gideon Kleins „Prélude und Fuge“, sowie Hans Krásas „Thema mit Variationen“.



Man sollte auch keinesfalls die Beiträge Viktor Ullmanns vergessen, der für die Freizeitgestaltung als Musikkritiker arbeitete und des Weiteren eine Konzertreihe („Studio für neue Musik“) organisierte, bei der die Meisterwerke der „degenerierten“ Komponisten auf dem Spielplan standen. Heute sind diesbezüglich nur noch wenige Dokumente erhalten – darunter allerdings zwei Plakate, denen wir entnehmen können, dass sich das Programm des vierten Konzertes der Reihe aus Werken von Reger, Zemlinsky, Mahler, Schoenberg, Alois Hába und Bruno Walter zusammensetzte, während das Programm eines

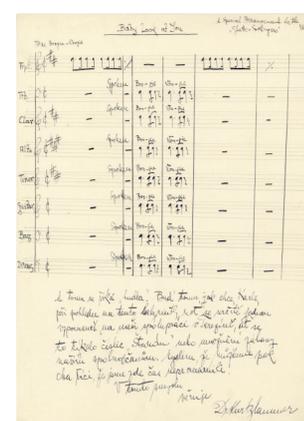
weiteren Konzertes aus Eigenkompositionen von „Jungen Autoren in Theresienstadt“ bestand, namentlich Gideon Klein, Heinz Alt, Sigmund Schul und Karel Berman. Ullmann widmete sich auch einem Ensemble, das sich mit Alter Musik befasste, dem „Collegium Musicum“, und organisierte Konzerte und Konferenzen zu dem Thema.



Plakat für ein Konzert von Karel Berman und Rafael Schächter, 22.06.1944

Jazz war in Theresienstadt ebenfalls sehr präsent. Bereits am 6. Dezember 1941, also kaum zwei Wochen nach Ankunft der ersten Deportierten, gab ein Ensemble um Bedrich Weiss ihr erstes Konzert. Weiss war ein Prager Jazzklarinettist, der außer seinem Instrument auch noch eine ganze Reihe von Arrangements in seinem Gepäck mitgebracht hatte. Der Musiker, der auch im Opernorchester spielte, das Hans Krásas „Brundibár“ begleitete, gründete 1942 außerdem noch ein nach ihm benanntes Quintett. Die Formation war bis August 1944 aktiv, als Weiss die Entscheidung traf, seinen Vater nach Auschwitz zu begleiten. Er starb dort am 4. Oktober desselben Jahres.

Am 8. Januar 1943 verkündete der Amateur-Trompeter Erich Vogel dem Lagerkommandanten die Gründung einer Big-Band, der „Ghetto-Swingers“, denen 1943 der eigentliche Gitarrist Heinz „Coco“ Schumann als Schlagzeuger beitrug. Bedrich Weiss und der holländische Pianist Martin Roman schrieben rund dreißig Arrangements für die Gruppe. Zu den bekanntesten gehörten neben Gershwins „I got rhythm“ auch diverse Stücke aus Brundibár, die im Ghetto einen ganz besonderen Stellenwert hatten. Die „Ghetto-Swingers“ traten 1943 vor einer Delegation des Internationalen Roten Kreuzes bei deren Besichtigung des Ghettos auf und wurden auch für den Propagandafilm „Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet“ verpflichtet. Unmittelbar nach Abschluss der Dreharbeiten wurden die Musiker dann deportiert.



„Baby look at you“, Arrangement für die Ghetto-Swingers

14 THERESIENSTADT – KOMPONISTEN

VIKTOR ULLMANN (1898-1944)

Viktor Ullmann wurde am 1. Januar 1898 in Teschen, im äußersten Österreichisch-Schlesien, als Sohn eines hochrangigen österreichischen Militäroffiziers geboren und wuchs in einer assimilierten jüdischen Familie auf. In Wien studierte Ullmann mit Arnold Schoenberg und Eduard Steuermann und wurde zu dieser Zeit stark von Franz Schreker beeinflusst. Auf Schoenbergs Empfehlung hin wurde Ullmann 1920 vom Leiter des Neuen Deutschen Theaters in Prag, Alexander von Zemlinsky, an selber Stelle als Assistent und Dirigent engagiert. 1927 übernahm er die Leitung des Opernhauses von Usti nad Labem (Aussig). 1929 kam er als Dirigent zum Schauspielhaus Zürich. Ab 1931 leitete er dann in Stuttgart eine anthroposophische Buchhandlung (den Ideen der Bewegung stand er nahe), bis er 1933 definitiv nach Prag zurückkehrte.



Schon ab 1923 kamen seine Werke regelmäßig zur Aufführung: „Sieben Lieder für Sopran und Klavier“ (1923), „Variationen und Doppelfuge über ein Thema von Arnold Schoenberg“ (1929), die Opern „Der Sturz des Antichrist“ (1935) und „Der zerbrochene Krug“ (1941), ein „Klavierkonzert“ (1940), sowie zahlreiche Lieder. Nach dem deutschen Überfall auf die Tschechoslowakei 1939 versuchte Ullmann vergebens, mit seiner Familie zu emigrieren. Es gelang ihm jedoch, zwei seiner Kinder mit einem „Kindertransport“ nach England in Sicherheit zu bringen. Am 8. Oktober 1942 wurde er mit seiner Frau festgenommen und nach Theresienstadt deportiert.

Während seiner Zeit im Theresienstädter Ghetto war Ullmann zweifelsohne der produktivste aller internierten Komponisten. Sein erstes hier geschriebenes, am 23. Januar 1943 vollendetes Werk war sein „3. Streichquartett in einem Satz“, das von Karel Fröhlichs Theresienstadt-Quartett aufgeführt wurde. Des Weiteren schrieb Ullmann drei Klaviersonaten. Auch wenn seine Sonaten Nr. 5 und 7, die Ouvertüre „Don Quixote tanzt Fandango“ und „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ (nach Rainer Maria Rilke) nur für Klavier ausgearbeitet wurden, zeigen die Partituren, dass Ullmann die Stücke eigentlich einem ganzen Orchester zgedacht hatte. Sein unzweifelhaftes Meisterwerk „Der Kaiser von Atlantis“, nach einem Text des jungen Mitgefangenen Franz Peter Kien (1919-1944), ist eine Abrechnung mit der Diktatur. Die Oper ist eine der gelungensten und bewegendsten Formen künstlerischen Widerstands gegen die Nazis. In mehreren Chorwerken nach hebräischen, chassidischen und jiddischen Melodien (verfasst zwischen 1942 und 1944) sowie im Opus „Drei jiddische Lieder op. 54“ von 1944 äußerte sich ein Bekenntnis des Komponisten zum Judentum: weder seine katholische Erziehung – die er allerdings verleugnet hatte – noch seine anthroposophischen Überzeugungen hatten ein solches Bewusstsein wahrscheinlich gemacht.

Viktor Ullmann wurde am 16. Oktober 1944 nach Auschwitz deportiert, wo er kurze Zeit später starb. Vor dem, was seine letzte Reise werden sollte, hatte er seinen Freunden in Theresienstadt all seine Partituren und Entwürfe anvertraut. Nur dadurch sind diese Werke uns heute bekannt.

HANS KRÁSA (1899-1944)

Der am 30. November 1899 geborene Hans Krása war Sohn eines Prager Rechtsanwalts und gelangte schon in sehr jungem Alter in die Intellektuellen-Kreise der böhmischen Hauptstadt. Der Schüler Alexander von Zemlinskys – der 1921 persönlich Krásas Erstlingswerk „Orchestergrotesken mit begleitender Singstimme (nach Galgenliedern von Christian Morgenstern)“ dirigierte –, ging 1923 nach Frankreich,

um bei Albert Roussel zu studieren, was ihm eine kosmopolitische Musikausbildung bescherte. In Paris schrieb Krása seine „Symphonie für kleines Orchester“, die auszugsweise am 24. April 1923 im Théâtre des Champs-Élysées unter der Leitung von Walter Straram aufgeführt wurde, bevor sie 1926 in Boston unter Serge Koussevitzky erstmals in voller Länge zur Aufführung kam. Ebenfalls in Paris wurde

am 12. Mai 1923 bei einem Konzert der Revue Musicale erstmals Krásas „Streichquartett“ dargeboten.



1927 folgte Krása Zemlinsky nach Berlin an die Krolloper. Die hier dargebotenen modernistischen Produktionen erregten den Zorn der Nazis, die 1931 die Schließung der Oper erreichten. Krása kehrte nach Prag zurück und entwickelte hier einen neuen Schreibstil, der vor allem in der Oper „Verlobung im Traum“ von 1932 zum Ausdruck kam. 1938 komponierte er die Kinderoper „Brundibár“ nach einem Text von Adolf Hoffmeister. Das Werk sollte später in Theresienstadt zu großer Berühmtheit gelangen.

Am 10. April 1942 wurde Hans Krása deportiert. Seine „Drei Lieder für Bariton, Klarinette, Bratsche und Cello“, geschrieben Anfang 1943, stellten wahrscheinlich seine erste Komposition innerhalb des Ghettos dar. Zu diesem Zeitpunkt war Krása Leiter der „Musiksektion“ der Freizeitgestaltung. Von seinen Liedern aus dieser Zeit sind nur eine „Ouvertüre für kleines Orchester“ (1943/44), ein „Tanz für Streichtrio“ (1943) und das Werk „Pas-sacaglia und Fuge für Streichtrio“ (1944) überbracht.

Hans Krása wurde am 16. September 1944 nach Auschwitz deportiert und starb wahrscheinlich tags darauf.

PAVEL HAAS (1899-1944)

Pavel Haas wurde am 21. Juni 1899 geboren und wuchs zweisprachig auf: er sprach fließend Tschechisch und Deutsch. Zu Beginn seiner Karriere fand Haas vor allem in seiner Heimat Mähren, wie auch in religiöser jüdischer Musik Inspiration. Ab 1920 studierte er bei Leoš Janáček und ließ sich von tschechischer Volksmusik und Poesie inspirieren. Mitte der Zwanziger Jahre fand er durch ein Konzert in seiner Heimatstadt Brünn zur Musik der Groupe des Six, die ihn ausschlaggebend beeinflusste – man vergleiche nur Arthur Honeggers „Pacific 231“ mit dem zweiten Satz von Haas’



„2. Streichquartett“. Ende der Zwanziger Jahre trugen Pavel Haas’ Bemühungen, sich als Komponist einen Namen zu machen, ihre ersten Früchte. Sein Bruder Hugo, der in einem gut laufenden tschechischen Kino eine führende Stelle besaß, hatte bei Pavel die Musik zu drei in Prag gedrehten Filmen in Auf-

trag gegeben, für die er selbst das Drehbuch geschrieben hatte und in denen er jeweils eine der Hauptrollen spielte. Haas’ Oper „Der Scharlatan“ und sein 2. und 3. Streichquartett entstanden etwa zur selben Zeit und untermauerten seine Reputation als Komponist.

Im Dezember 1941 wurde Haas nach Theresienstadt deportiert. Er hatte sich zuvor von seiner Frau scheiden lassen, um diese zu schützen: sie und die gemeinsame Tochter konnten der Deportation tatsächlich entgehen. Die Trennung war für Haas allerdings ein schlimmer Schock, den er nur mit Hilfe von Gideon Klein überwinden konnte. Dieser drängte Haas, zu komponieren, um nicht in Depression zu verfallen. Das erste Opus, das so entstand war das Chorwerk für Männer „Al S’fod“. Es folgten 1943 Haas’ „Studie für Streichorchester“ (s. Plakat „Theresienstadt – Propaganda“) und 1944 „Vier Lieder nach Worten chinesischer Poesie“, geschrieben für den Sänger Karel Berman. Dies sind die erhaltenen Werke, eine Zahl weiterer ist verlorengegangen. Pavel Haas wurde am 16. September 1944 nach Auschwitz deportiert, wo er nach Angaben Karel Ancerls gleich nach seiner Ankunft exekutiert wurde.

GIDEON KLEIN (1919-1944)

Gideon Klein wurde 1919 in Mähren im Schoß einer traditionsbewussten jüdischen Familie geboren und begann bereits im Alter von 15 Jahren zu komponieren. Sein 1939 bei Alois Hába begonnenes Studium musste er ein Jahr später, nach Inkrafttreten der Nürnberger Gesetze im Protektorat Böhmen und Mähren, wieder abbrechen. Klein wurde am 4. Dezember 1941 nach Theresienstadt deportiert, wo er alsbald Galavorstellungen als Pianist gab, als Gesangslehrer an Opern- und Chorproduktionen (unter anderem an Verdis „Requiem“) mitwirkte und den Waisenkindern im Ghetto Musikunterricht erteilte. Darüber hinaus komponierte er mehrere Werke, unter anderem eine sehr von der Zweiten Wiener Schule inspirierte „Klaviersonate“, das Werk „Fantasie und Fuge“ für Streichquartett, einen heute nicht mehr erhaltenen Gesangszyklus mit dem Titel „Die Pest“, sowie zwei Madrigale nach Worten von François Villon (1942) und Friedrich Hölderlin (1943). Sein letztes Opus, ein Streichtrio, stellte Klein neun Tage vor seiner Deportation nach Auschwitz am 1. Oktober 1944 fertig. Er starb im Januar 1945 im KZ Fürstengrube, einem Außenlager von Auschwitz.

15 THERESIENSTADT-PROPAGANDA

Um aus Theresienstadt ein Propagandawerkzeug zu machen – und die Welt glauben zu lassen, sie würden tatsächlich nach einer humanen Lösung für die „Judenfrage“ suchen –, waren die Nazi-Behörden auf die unfreiwillige Mitwirkung der dort internierten Künstler, genauer der Musiker, angewiesen.

1944 fanden zwei große Propagandaaktionen statt:

- Die „Verschönerungsmaßnahmen“ anlässlich des Besuchs des Internationalen Roten Kreuzes
- Der Dreh eines „Dokumentarfilms“

Die Musiker in Theresienstadt wurden gezwungen, an beiden Projekten maßgeblich mitzuwirken.

DER BESUCH DES ROTEN KREUZES

Auch wenn das Internationale Rote Kreuz von der massiven Deportation der europäischen Juden wusste, ist die Hilfsorganisation diesbezüglich, unter dem Vorwand, die jüdische Bevölkerung nicht noch mehr in Gefahr bringen zu wollen, nicht eingeschritten. Dänische und schwedische Vertretungen des Roten Kreuzes waren allerdings alarmiert, als am 5. Oktober 1943 Juden aus Dänemark nach Theresienstadt kamen. Um den immer häufigeren Gerüchten über die Vernichtung der Juden entgegenzuwirken, beschlossen die deutschen Behörden, Theresienstadt am 23. Juni 1944 für eine Delegation des Internationalen Roten Kreuzes zugänglich zu machen. Der Lagerkommandant, SS-General Karl Rahm, ließ das Ghetto in ein wahres Potemkin'sches Dorf verwandeln: die Stadt wurde von Grund auf gesäubert und mit Blumen geschmückt, Musterwohnungen wurden eingerichtet. Das Problem der Überbevölkerung wurde dadurch gelöst, 7.500 Menschen nach Auschwitz zu schicken.



Probe von Verdis „Requiem“ während des Besuchs des Internationalen Roten Kreuzes in Theresienstadt am 23. Juni 1944 - Quelle: Internationales Rotes Kreuz

Man ließ einen Musikpavillon für das Karel-Ancerl-Orchester und die Ghetto-Swingers bauen und bot der Delegation des Roten Kreuzes sogar eine Vorführung: unter anderem wurde unter der Leitung Rafael Schächters Verdis „Requiem“ gegeben. Die Kommission des Roten Kreuzes verfasste einen positiven Bericht über das Ghetto. In den Wochen nach ihrer Abreise wurden ganze Familien massenweise nach Auschwitz-Birkenau deportiert.

„EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JÜDISCHEN SIEDLUNGSGEBIET“

Einige Wochen später, im August 1944, verpflichtete die Lagerverwaltung den berühmten Schauspieler Kurt Gerron, der im Januar desselben Jahres von Westerbork nach Theresienstadt gekommen war, mit dem Dreh eines Propagandafilms. Obwohl ihm später der legendäre Titel „Der Führer schenkt den Juden eine Stadt“ angedichtet wurde, hieß der Film tatsächlich viel prosaischer „Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet“.

Die Dreharbeiten dauerten bis Mitte September 1944. Beauftragt wurde das Prager Filmunternehmen Aktualia, deren fünf Mitarbeiter während des Drehs unter strengster Überwachung standen und sich im Vorhinein verpflichten mussten, über alles, was sie im Ghetto sehen oder hören würden, absolutes Stillschweigen zu bewahren. An der Maskerade dieses „falschen“ Dokumentarfilms mussten unter anderem Bedrich Weiss' Jazz-Quintett (die berühmten Ghetto-Swingers), die jungen „Brundibár“-Statisten, der Karl-Fischer-Chor (der Mendelssohns „Elias“ sang) und das Karel-Ancerl-Orchester teilnehmen.



Membres des Ghetto-Swingers lors du tournage



Der Karl-Fischer-Chor singt Mendelssohns „Elias“ / Eine Vorstellung von „Brundibár“ (Standbilder aus „Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet“) Quelle: Yad Vashem

Karel Ancerl war sich völlig bewusst, ein Spielzeug in den Händen der Nazis gewesen zu sein: „Nachdem wir die „Studie für Streichorchester“ gespielt hatten, befahl man mir, einem unsichtbaren, begeisterten Publikum Pavel Haas, den Komponisten, vorzustellen. Diese Farce wurde gefilmt, um der Außenwelt die idealen Lebensbedingungen im Ghetto zu zeigen.“



Kurt Gerron und Marlene Dietrich in „Der blaue Engel“ (1930)

Einer der Verdienste von Gerrons Film ist es, der Nachwelt die letzten Aufnahmen eines Teils der Protagonisten des Theresienstädter Musiklebens zu beschert zu haben. Kurz nach Abschluss der Dreharbeiten im September 1944 wurde ein Teil der Musiker nach Auschwitz

deportiert. Die meisten verbliebenen gingen einen Monat darauf, am 16. Oktober, denselben Weg. Nur wenige kehren zurück, unter ihnen Karel Ancerl, Coco Schumann, Martin Roman und Karel Berman. Kurt Gerron überlebte nicht.



Karel Ancerl bittet nach einer Aufführung von Pavel Haas' „Studie für Streichorchester“ um Applaus für den Komponisten



Hans Krása während des Konzertes



Zuschauerreihen während des Konzertes. Man merke, wie sehr bei der Inszenierung auch auf Details geachtet wurde (gute Kleidung, gepflegte Frisuren).



Karel Ancerl dirigiert für die Kamera

Der Propagandafilm wurde erst im März 1945, kurz vor Ende des Krieges, fertigproduziert. Er ist heute nur noch fragmentarisch erhalten.