

Konzertpianistinnen und -pianisten im Ghetto Theresienstadt

Alexander Breitenbach



Für die Veröffentlichung überarbeitete Fassung
der im Sommersemester 2022 an der Hochschule für Musik und Tanz Köln
eingereichten Abschlussarbeit im Master of Music Klavier

Konzertpianistinnen und -pianisten im Ghetto Theresienstadt

Alexander Breitenbach



Inhalt

| | | |
|--------|---|----|
| 1. | Vorwort | 4 |
| 2. | Einleitung | 5 |
| 3. | Theresienstadt..... | 7 |
| 3.1. | Durchgangslager | 7 |
| 3.2. | Ghetto Theresienstadt..... | 8 |
| 3.3. | Zerstörung und Ende..... | 9 |
| 4. | Musik in Theresienstadt..... | 11 |
| 4.1. | Kameradschaftsabende | 11 |
| 4.2. | Organisierter Kulturbetrieb | 12 |
| 4.3. | Künstler:innentransporte und Spätphase der »Freizeitgestaltung«..... | 14 |
| 4.4. | Nachträgliche Bewertung der kulturellen Tätigkeiten | 15 |
| 5. | Konzertpianist:innen in Theresienstadt..... | 17 |
| 5.1. | Bernhard Kaff | 18 |
| 5.2. | Gideon Klein..... | 19 |
| 5.3. | Exkurs: Der Klavierstimmer und Instrumentenreparateur Rudi Pick | 21 |
| 5.4. | Carlo Taube..... | 22 |
| 5.5. | Juliette Arányi..... | 23 |
| 5.6. | Renée Gärtner-Geiringer | 25 |
| 5.7. | Wenig dokumentierte Pianist:innen ab Mitte 1943 | 26 |
| 5.7.1. | James Simon | 27 |
| 5.7.2. | Heinz Alt | 28 |
| 5.7.3. | Elsa Schiller..... | 29 |
| 5.7.4. | Beatrice Pimentel..... | 30 |
| 6. | Im Fokus: Alice Herz-Sommer und Edith Kraus | 31 |
| 6.1. | Vor ihrer Deportation | 31 |
| 6.2. | In Theresienstadt | 34 |
| 6.3. | Nach 1945 | 39 |
| 7. | Verzeichnis der in Theresienstadt aufgeführten Klavierwerke..... | 42 |
| 8. | Quellen | 49 |
| 8.1. | Literaturverzeichnis | 49 |
| 8.2. | Bildquellen..... | 51 |
| 8.3. | Audioquellen..... | 51 |

1. Vorwort

Im August 2021 besuchte ich im Rahmen der *Terezín Music Academy* als Teil einer Gruppe von Studierenden der Hochschule für Musik und Tanz Köln die kleine Stadt Terezín, um am Ort des ehemaligen Ghettos Theresienstadt Werke verfolgter Komponist:innen zu spielen, Vorträge zu hören und sich mit Studierenden der Masaryk-Universität Brno sowie Schüler:innen der Musikschule im benachbarten Litoměřice auszutauschen. Seit 2017 hatte ich dank des Engagements meiner damaligen Lehrerin Florence Millet im Projekt *echospora* der Hochschule für Musik und Tanz Köln und der Stiftung Lichterfeld bereits Kontakt zur Thematik verfeimter Komponist:innen und Künstler:innen, noch verstärkt durch den Einsatz von Frank Harders-Wuthenow und *musica reanimata*, hier im Speziellen von Peter Sarkar.

Als Teil der Exkursion nach Terezín habe ich erstmals von der dort aufgeführten und komponierten Musik erfahren. Von den Geschichten jener Komponist:innen und Musiker:innen zu lernen und ihre Werke zu erleben, bedeutete, die Paradoxie dieses Orts und gleichzeitig den Überlebenswillen und die Genialität jener Menschen wahrzunehmen. Sind ihre Geschichten schon allein ein Grund für eine tiefere Untersuchung der Begebenheiten im ehemaligen Ghetto, zeigte es sich in den Recherchen, dass auch ihr künstlerisches Schaffen von höchster Bedeutung ist – eine Musik, die erklingen muss. Aufgrund meines Klavierstudiums kam ich natürlicherweise vor allem mit der Rolle der Klaviermusik in Theresienstadt in Kontakt. Und dies gab zugleich den Anstoß, mich im Rahmen meiner Masterarbeit mit dieser eingehender zu beschäftigen – insbesondere dank Kai Hinrich Müller, der die *Terezín Music Academy* leitet und zugleich an der Hochschule für Musik und Tanz Köln tätig ist. Er bringt den Studierenden durch großen Einsatz und mit Begeisterung den Wert des Andenkens und Wiederaufführens nahe. Meinen Vorschlag, die vorliegende Arbeit zu verfassen, hat er von Anfang an unterstützt und sich bereit erklärt, mich zu betreuen. Für die erlebten und noch kommenden Erfahrungen mit der Kultur und Geschichte Theresienstadts bin ich ihm sehr dankbar.

2. Einleitung

Im Zuge des Massenmords an der jüdischen Bevölkerung in Europa durch das nationalsozialistische Deutschland erfolgte auch die versuchte Auslöschung des jüdischen Kulturlebens, seiner Beteiligten und seiner Geschichte. Jenen Künstler:innen, die sich nicht durch eine Flucht ins Ausland retten konnten, wurde eine weitere öffentliche Ausübung unmöglich gemacht und in den meisten Fällen durch ihre Ermordung auf alle Zeiten verwehrt. So erscheint es zunächst erstaunlich, dass es ein Ghetto¹ gab, das eine Sonderrolle im Umgang mit der kulturellen Tätigkeit der Inhaftierten einnahm: Theresienstadt. Hier entwickelte sich nach anfänglichem Verbot ein kulturelles Leben, das schließlich von den Nazis unterstützt und u. a. zu Propagandazwecken missbraucht wurde. So wurden etwa die kulturellen Aktivitäten in Theresienstadt benutzt, um über die tatsächlichen Bedingungen im Lager und den stattfindenden Massenmord in den Vernichtungslagern hinwegzutäuschen. Es herrschten unmenschliche hygienische Zustände in den Massenunterkünften. Krankheit, Arbeit und ständiger Hunger bedeuteten für über 33.000 Menschen den Tod. Mehr als 88.000 wurden nach Auschwitz und Lager transportiert und bis auf wenige Ausnahmen ermordet. Das Kriegsende und die Befreiung am 8. bzw. 9. Mai 1945 erlebten 16.000 der etwa 141.000 Menschen, die zwischen 1941 und 1945 Theresienstadt inhaftiert waren², nicht eingerechnet jene über 13.000 Menschen, die zu Kriegsende aus anderen Konzentrationslagern kamen³.

Die Geschichte Theresienstadts ist die von über 140.000 Einzelschicksalen, unter ihnen auch jene von Künstler:innen und Musiker:innen. Ich möchte in dieser Arbeit untersuchen, welche Rolle den inhaftierten Konzertpianist:innen und der klassischen Klaviermusik im Lager zuteil wurde. Zunächst erfolgt ein kurzer Abriss über die Geschichte des Ghettos. Anschließend gehe ich auf die Theresienstädter Musikgeschichte und schließlich auf die aktiven Konzertpianist:innen ein.

Im Arbeitsprozess ergab sich aufgrund der vielschichtigen Zusammenhänge von Werken, Personen und Kunstausübung die Notwendigkeit einer sinnvollen Auswahl. Infolgedessen beschreibt die Arbeit sämtliche in den Quellen erscheinenden, in Theresienstadt als Konzertpianist:innen tätigen Personen, also solche, die Programme mit *solistischer Klaviermusik* aufführten. Nicht darunter fallen Personen, die möglicherweise im Zuge eines einzelnen Konzerts Werke am Klavier aufführten, sonst aber mehr als Komponist oder Dirigent tätig waren. In Einzelfällen ist die Tätigkeit der weniger dokumentierten Pianist:innen wie Elsa Schiller und Beatrice Pimentel zudem nicht im Detail überliefert. Dennoch finden sich relevante Dokumente zu ihrem Leben und ihrem Klavierspiel, weshalb ich jene, die bisher kaum Erwähnung fanden, mit aufgenommen und die vorhandenen Informationen zusammengestellt habe. Heinz Alt, zwar als klassischer Pianist ausgebildet, ist sehr wahrscheinlich nicht als solcher professionell in Theresienstadt in Erscheinung getreten. Dennoch hat mich seine Geschichte gefesselt, und die Tatsache, dass er ein Klavierwerk (Sechs Miniaturen) komponierte, das in Theresienstadt aufgeführt wurde, macht ihn zu einem Teil der Geschichte der Klaviermusik des Ghettos. Als solche Ausnahme erscheint er auch in dieser Arbeit. Die Pianistinnen Alice Herz-Sommer und Edith Kraus gehören wiederum zu den wenigen Künstler:innen, die die Zeit überlebten und nicht nach Auschwitz deportiert wurden. Sie waren Protagonistinnen des Theresienstädter Kulturlebens und nach 1945 als Pianistinnen und

¹ Vgl. zur Bezeichnung »Ghetto«: Wolfgang Benz: *Theresienstadt. Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, München 2013, S. 8 ff.

² Vgl. H. G. Adler: *Theresienstadt 1941–1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*, 4. Auflage, Göttingen 2020, S. 48.

³ Ebd., S. 45.

Zeitzeuginnen aktiv. Im Zuge dessen haben sie ausführliche zeitgeschichtliche und musikalische Dokumente hinterlassen, auf die ich besonders eingehen möchte. In dem Rahmen einer Masterarbeit können dabei nur einige Aspekte ihres Lebens und Klavierspiels fokussiert werden. An dieser Stelle sei auf weiterführende Literatur und Dokumentationsfilme zu ihrem Leben und ihrer Musik verwiesen.

Die Arbeit schließt mit einem Verzeichnis der Klavierwerke, deren Aufführung in Theresienstadt dokumentiert ist, sowie der zugehörigen Interpret:innen.

3. Theresienstadt

3.1. Durchgangslager

In Folge der Errichtung des Protektorats Böhmen und Mähren wurde auch die Vernichtung der dortigen jüdischen Bevölkerung geplant¹. Die Lage in der Nähe der Grenze zum Deutschen Reich sowie die vorherrschenden Bedingungen – eine Stadt umgeben von Festungsmauern und mit einer überschaubaren lokalen Bevölkerung sowie bestehenden Kasernen zur Unterbringung der Inhaftierten – ließen die Wahl auf die Ende des 18. Jahrhunderts gebaute Garnisonsstadt Theresienstadt fallen². Dies kann dem Protokoll einer Sitzung vom 10. Oktober 1941 unter dem Vorsitz Reinhard Heydrichs, dem Leiter des Reichssicherheitshauptamtes und Stellvertretenden Reichsprotektor in Böhmen und Mähren, entnommen werden, an der u. a. Karl Hermann Frank und Adolf Eichmann teilnahmen:

»[...] am besten wäre die Übernahme von Theresienstadt durch die Zentralstelle für jüdische Auswanderung. Nach Evakuierung aus diesem vorübergehenden Sammellager (wobei die Juden ja schon stark dezimiert wurden) in die östlichen Gebiete könnte dann das gesamte Gelände zu einer vorbildlichen deutschen Siedlung ausgebaut werden. [...] Da der Führer wünscht, daß noch Ende d.J. möglichst die Juden aus dem deutschen Raum herausgebracht sind, müssen die schwebenden Fragen umgehend gelöst werden.«³

In der Anfangsphase glichen die Umstände in Theresienstadt denen anderer Durchgangslager. Es fungierte als Zwischenstation bis zur Fertigstellung der Vernichtungslager, die auf den Massenmord ausgerichtet waren⁴. Dies wird im Rahmen einer 2. Sitzung am 17. Oktober konkretisiert:

»Inzwischen werden die Juden aus Böhmen und Mähren in je einem Übergangslager gesammelt für die Evakuierung. [...] In Theresienstadt werden bequem 50-60 000 Juden untergebracht [Anm.: In Theresienstadt lebten zu diesem Zeitpunkt etwa 3.000 Zivilisten⁵]. Von dort aus kommen die Juden nach dem Osten.«⁶

Im November 1941 wurde das erste so genannte »Aufbaukommando« mit tschechischen Juden nach Theresienstadt geschickt, das das Lager auf die Ankunft zehntausender Menschen vorbereiten sollte⁷. Wenig später folgten weitere Transporte, unter ihnen Personen, die den so genannten »Ältestenrat« bilden und eine »Selbstverwaltung« aufbauen sollten, die Befehle direkt von der SS-Kommandantur erhielt⁸. Ebenso wie die Teilnehmer der Aufbaukommandos und viele Häftlinge nach ihnen wurden sie mit falschen Versprechungen gelockt. Schon kurz nach der Ankunft wurde ihnen bewusst, »daß es eher ein Gefängnis als eine Judenstadt sein sollte.«⁹

¹ Vgl. Adler 2020, S. 21 f.

² Vgl. ebd., S. 22, S. 29 ff.

³ *Notizen aus der Besprechung am 10.10.1941 über die Lösung von Judenfragen*, zitiert nach Adler 2020, S. 720 ff.

⁴ Vgl. Adler 2020, S. 23 f.

⁵ Vgl. ebd., S. 22, S. 31.

⁶ Herder-Institut (Hrsg.): *Besprechung über künftige politische Planungen im Protektorat*, in: *Dokumente und Materialien zur ostmitteleuropäischen Geschichte. Themenmodul »Protektorat Böhmen und Mähren«*, ausführliche Angabe im Quellenverzeichnis.

⁷ Vgl. Adler 2020, S. 32 f.

⁸ Vgl. Joža Karas: *Music in Terezín 1941–1945*, New York 1985, S. 8.

⁹ E. Ornsteinová: *Iluse Terezín*, Prag 1945, zitiert nach Adler 2020, S. 74 f.

3.2. Ghetto Theresienstadt

Die Zielsetzung, welche die nationalsozialistische Führung mit Theresienstadt verband, wird im Protokoll der Wannsee-Konferenz am 20. Januar 1942 deutlich, das vorsieht, »Juden im Alter von 65 Jahren« sowie »die schwerkriegsbeschädigten Juden und Juden mit Kriegsauszeichnungen« »nicht zu evakuieren, sondern sie in einem Altersghetto – vorgesehen ist Theresienstadt – zu überstellen.«¹ Laut Eichmann boten die Deportationen nach Theresienstadt die Gelegenheit, »nach außen das Gesicht zu wahren.«² Im Laufe des Jahres 1942 stieg die Zahl der Inhaftierten an – obgleich schon ab Anfang des Jahres erste Osttransporte von Theresienstadt aus begannen. Das Lager war auf die massenhaft ankommenden Transporte nicht vorbereitet, was besonders ab dem Sommer 1942 katastrophale und tödliche Folgen hatte³. Von da an wandelte sich Theresienstadt »vom ›geschlossenen Lager‹ zum ›offenen Ghetto‹«⁴. Der Ältestenrat war für die innere Verwaltung und Umsetzung der von der SS vorgegebenen Anweisungen zuständig⁵. Nun konnten »die Massentötungseinrichtungen im Osten ihr Vernichtungswerk aufnehmen. Insofern konnten die Nazis im Juli 1942 die Verwaltung in die Hände des jüdischen ›Ältestenrates‹ legen. Die SS-Kommandantur konzentrierte sich von nun an auf die Planung der Transporte in die Vernichtungslager.«⁶ Diese Entwicklung sollte für die kulturellen und musikalischen Bestrebungen von großer Bedeutung sein.⁷

Den selbst für Theresienstädter Verhältnisse katastrophalen Zuständen im Spätsommer 1942 und einer Zahl von über 58.000 Inhaftierten folgte im September und Oktober 1942 der Transport von 18.000 alten Menschen in die Vernichtungslager im Osten und deren Ermordung⁸. Die damit zusammenhängenden Geschehnisse in Theresienstadt werden von Adler als äußerst »qualvoll« und »grausam«⁹ beschrieben. Demgegenüber führten ›Reformen‹ ab September 1942 zu einer »Scheinnormalisierung des Lagers«¹⁰. Neben der Einführung einer Art Geldwirtschaft¹¹ und eines eingeschränkten Postverkehrs¹² trug im besonderen Maße die Abteilung der so genannten »Freizeitgestaltung« durch die Organisation eines kulturellen Lebens¹³ dazu bei, dass sich Theresienstadt zu einer Ausnahmeerscheinung in der deutschen Lagerstruktur entwickelte.

Ab Ende 1943 wurden die Besonderheiten Theresienstadts und speziell die geduldeten Aktivitäten der »Freizeitgestaltung« für die nationalsozialistische Führung zu einem geeigneten Mittel, die wahren Begebenheiten in Theresienstadt sowie den Massenmord in Vernichtungslagern zu vertuschen¹⁴. Da im Zuge der Deportation von Jüdinnen und Juden aus Dänemark besonders die dortigen Behörden Nachfragen stellten und ein Besuch des dänischen Roten Kreuzes forderten, war »der Anstoß zur weiteren ›Verschönerung‹ und ›Normalisierung‹ des Lagers gegeben, um es

¹ Das »Wannsee-Protokoll« zur Endlösung der Judenfrage. Düsseldorf 1952, zitiert nach Adler 2020, S. 23.

² Bericht über die am 6.3.1942 im Reichssicherheitshauptamt – Amt IV B stattgefundene Besprechung, zitiert nach H. G. Adler: *Die verheimlichte Wahrheit. Theresienstädter Dokumente*, Tübingen 1968, S. 9.

³ Vgl. Adler 2020, S. 109 f., S. 118 f.

⁴ Ebd., S. 103.

⁵ Ebd.

⁶ Milan Kuna: *Musik an der Grenze des Lebens*. 2. Auflage, Frankfurt a. M. 1998., S. 162.

⁷ Vgl. zum Alltagsleben in Theresienstadt, in das auch jene kulturellen und musikalischen Aktivitäten eingebettet waren: Anna Hájková: *The Last Ghetto. An Everyday History of Theresienstadt*, Oxford 2020.

⁸ Vgl. Adler 2020, S. 112 f., S. 122 f.

⁹ Ebd., S. 124.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. ebd., S. 124 f.

¹² Vgl. ebd., S. 127 f.

¹³ Vgl. Karas 1985, S. 15 ff.

¹⁴ Vgl. Adler 2020, S. 173 ff.

äußerlich für Ausländer präsentabel zu machen.«¹ Dadurch sollten Fragen aus dem In- und Ausland zerstreut und Theresienstadt propagandistisch ausgenutzt werden. Zu diesem Zweck wurde im Vorfeld ab 1944 eine so genannte »Verschönerungsaktion« durchgeführt, die aus dem Lager einschließlich der Insassen eine Kulisse der NS-Propaganda machte. Ausmaß, Detail und Tempo, in dem die Verschönerung angeordnet wurde, waren »bemerkenswert«² und kontrastierten die tatsächlichen Lebensbedingungen der Inhaftierten und das Verbrechen im Rahmen einer Volkszählung im November 1943, die wie der letzte Maitransport 1944 Elend und Tod hervorriefen, was Adler als »ein Wetterleuchten der Wahrheit«³ bezeichnet.

Der Kulturbetrieb – bisher bloß geduldet – wurde nun als ein wichtiges Element der Vertuschung ausgeweitet und auf die Besuche der Delegation vorbereitet⁴. Der bewusste Einsatz Theresienstadts als Mittel der NS-Propaganda zeigt sich etwa durch den Dreh eines Films mit dem Titel *Theresienstadt. Ein Dokumentationsfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*⁵, der unter dem später geschaffenen Titel *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* bekannt wurde. Der Propagandafilm macht sich die »Verschönerungsaktion« zu Nutze, um ein paradiesisches Bild des Ghettos zu zeichnen⁶. Wenig später war »der größte Teil der Mitwirkenden tot, der Rest in Elendslagern über Deutschland verstreut oder in dem zerfallenden Theresienstadt«⁷.

3.3. Zerstörung und Ende

Das sich gegen Deutschland wendende Kriegsgeschehen sorgte im Ghetto für Hoffnung auf Überleben sowie auf eine Befreiung im Zuge einer Niederlage Deutschlands⁸. Die Überlebende Eva Mändl Roubíčková berichtet in ihrem Tagebucheintrag vom August 1944:

»Die Situation hat sich in einem Monat derart verändert, die Engländer feiern derartige Erfolge, dass es fast unglaublich schien. [...] Die Wirkung dieser Ereignisse auf das Ghetto ist ungeheuer, die Leute sind glücklich, überall freudige Gesichter [...].«⁹

Doch die nationalsozialistischen Entscheidungsträger rückten von ihrem Ziel der Vernichtung des europäischen Judentums nicht ab und sollten bis in die letzten Kriegstage versuchen, es mit aller Kraft durchzusetzen. Dies bedeutete auch die Deportation von über 18.000 der knapp 30.000 zu diesem Zeitpunkt noch in Theresienstadt inhaftierten Menschen nach Auschwitz, darunter der größte Teil der Mitglieder des Ältestenrates, der Selbstverwaltung und jener, die das kulturelle Leben Theresienstadts geprägt hatten¹⁰. H. G. Adler berichtet: »Nach diesen Transporten glich Theresienstadt einer zerstörten Stadt. Das Leben war gelähmt, die Einrichtungen des Lagers

¹ Ebd., S. 163.

² Vgl. ebd., S. 171.

³ Ebd., S. 158.

⁴ Vgl. Adler 2020, S. 172.

⁵ Ebd., S. 182 f.

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Ebd., S. 184.

⁸ Vgl. ebd., S. 582 f., zudem Ingo Schultz: Viktor Ullmann. *26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt. Mit einem Geleitwort von Thomas Mandl*, in: *Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke*, Bd. 3, 2. korrigierte Auflage, Neumünster 2011, S. 112.

⁹ vgl. Eva Mändl Roubíčková; Veronika Springmann (Hrsg.): »Langsam gewöhnen wir uns an das Ghettoleben«. *Ein Tagebuch aus Theresienstadt*, Hamburg 2007, S. 193.

¹⁰ Vojtěch Blodig: *Theresienstadt*, online: <<https://www.holocaust.cz/de/geschichte/ghetto-theresienstadt/>> (Zugriff am 27.07.2022).

zerschlagen, die ›Verschönerung‹ vollendet.«¹ Die Selbstverwaltung formierte sich neu, erneut erreichten Transporte aus anderen Lagern oder von bisher verschont gebliebenen Personen Theresienstadt. Noch einige Monate setzte sich dies in abgeschwächter Form fort. Die nationalsozialistische Führungsriege war gespalten in eine Gruppe um Heinrich Himmler, die gewillt war, die in den deutschen Lagern Inhaftierten als Verhandlungsmasse gegenüber dem Ausland einzusetzen, und so einen Transport von 1.200 Personen von Theresienstadt in die Schweiz organisierte². Auf der anderen Seite standen Gefolgsleute Adolf Eichmanns, der bis zuletzt die komplette Vernichtung der jüdischen Bevölkerung verfolgte und den Bau von Gaskammern in Theresienstadt planen ließ³.

Der Befreiung durch die Rote Armee gingen zwei weitere Besuche von Delegationen durch das Rote Kreuz vorweg. Nochmals musste eine »Verschönerung« betrieben werden⁴. Was an die begangenen Verbrechen in Theresienstadt erinnerte, wurde von der SS zu beseitigen versucht⁵. Ankömmlinge aus den Lagern im Osten, die zum großen Teil fast verhungert und todkrank Theresienstadt erreichten, konnten kaum richtig versorgt werden⁶. Es brachen Typhus- und Fleckfieber-Epidemien aus, Theresienstadt wurde unter Quarantäne gestellt. So starben auch in den letzten Wochen des Lagers und nach der Befreiung mehr als 1.500 Menschen⁷.

¹ Vgl. Adler 2020, S. 163.

² Vgl. ebd., S. 199 f.

³ Vgl. ebd., S. 201 f.

⁴ Vgl. Blodig.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Vgl. Adler 2020, S. 211 f., S. 213 f.

⁷ Vgl. Blodig.

4. Musik in Theresienstadt

»Im Zuschauerraum wird es still. Es ist eine seltsame, im Lager ungewohnte Stille. Nicht die Stille leerer Wände oder verheimlichter Furcht. Es ist die Stille bebender Erwartung. Das Verstummen des Liebhabers in Erwartung der ersten Berührung.«¹

4.1. Kameradschaftsabende

Die oben genannte Darstellung des Autors Josef Bor, der 1942 nach Theresienstadt kam, gibt die Atmosphäre unmittelbar vor Beginn eines Konzertes wieder, die – so scheint es – von einem Zauber erfüllt war. Paradoxiertweise erhielten gerade die Kultur und besonders die Musik in der sonst unfreien, von Mangel, Gewalt und Tod geprägten Umgebung einen erstaunlichen Auftrieb. Der kulturelle Reichtum, der erlebt werden konnte, stand im krassen Gegensatz zu der Realität des Lagers². Thomas Mandl, Geiger in Theresienstadt, geht sogar so weit, dass sich die Gefangenen dadurch »in einer ungleich freieren Atmosphäre des gesamten Kulturlebens bewegen durften als die Menschen, die in Deutschland 1933 bis 1945 in ›Freiheit‹ leben durften.«³ Er unterstreicht, dass die Tätigkeit der »Freizeitgestaltung«, die neben Musik Texte, Bilder, Vorträge und Theaterstücke umfasste, auch eine Form des Widerstandes darstellen konnte, der sich gegen das »Diktum der Nationalsozialisten, Juden seien Untermenschen, also wirklicher Kultur unfähig«⁴, und gegen die andauernden physischen und psychischen Belastungen richtete⁵. Schon über die Zeit der Aufbaukommandos wird von privaten Zusammenkünften berichtet, die vom gemeinsamen Singen von Volksliedern und der Begleitung auf wenigen heimlich ins Lager geschmuggelten Instrumenten geprägt waren⁶. Aus dem Dezember 1941 ist ein musikalisches Programm im Rahmen eines Varieté-Abends erhalten, das die Verfügbarkeit von Instrumenten und das Spiel eines Jazz-Orchesters belegt.⁷

Das offenbar von Beginn an vorherrschende Bedürfnis nach Kultur und Musik verstärkte sich mit der fortwährenden Ankunft immer weiterer Transporte, unter ihnen eine beträchtliche Zahl von Künstler:innen und Musiker:innen hohen Ranges⁸. Vor dem Jahreswechsel wurden die bislang verbotenen Zusammenkünfte als »Kameradschaftsabende« genehmigt, woraus sich ab 1942 dann die »Freizeitgestaltung« herausbildete⁹. Mit dem Blick auf die beginnende Vernichtung in den Lagern im Osten vermutet Joža Karas dahinter die Geisteshaltung: »lass sie ihren Spaß haben; morgen werden sie nicht mehr existieren.«¹⁰ Weitere Gründe für die Gewährung dieser Freiheiten durch die Nazis vor der gezielten Nutzung zur Propaganda stellen unter anderem die Hebung der Arbeitsmoral und Unterhaltung der SS-Offiziere dar.

¹ Josef Bor: *Theresienstädter Requiem*, Ditzingen 2021.

² Vgl. Kuna 1998, S. 156.

³ Schultz 2011, S. 7.

⁴ Ebd.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Vgl. Kuna 1998, S. 162.

⁷ Vgl. Karas 1985, S. 13.

⁸ Vgl. Schultz 2011, S. 115 ff.

⁹ Vgl. Karas 1985, S. 15.

¹⁰ Ebd., S. 18.

4.2. Organisierter Kulturbetrieb

Die aus Prag stammende Sängerin Hedda Grab-Kernmayr war eine jener Persönlichkeiten, die nach Gründung der »Freizeitgestaltung« die Initiative übernahm, »unterhaltende und belehrende Programme, Sprachkurse und Vorträge«¹ zusammenzustellen. Sie sollte bis zur Befreiung des Lagers maßgeblich daran beteiligt sein. Der erste Kulturabend wurde am 21. März 1942 mit einem Programm aus Gesang, Tanz und Rezitation veranstaltet². Sie erinnert sich 1945:

»Die ganze Sache hatte einen so großen Erfolg, daß wir nicht nur dieses Programm mehrmals wiederholen mussten. [...] Mit der Zeit kamen [...] mehr und mehr Sänger, Musiker, Komponisten zusammen, [...] und so konnte es dazu kommen, daß unter der Leitung des [...] Dirigenten Rafael Schächter an die [...] Aufführung der ›Verkauften Braut‹ [...] geschritten wurde.«³

Der Dirigent und Pianist Rafael Schächter, der neben Grab-Kernmayr exemplarisch als einer derjenigen genannt sei, die in großer Zahl in der »Freizeitgestaltung« Verantwortung übernahmen, engagierte sich schon früh als Chorleiter und war maßgeblich an den bedeutendsten Konzerten in Theresienstadt beteiligt – so auch an der Inszenierung der *Verkauften Braut* von Smetana, die als tiefgreifendes Musikerlebnis Theresienstadts in Erinnerung bleiben sollte⁴. Als Orchesterersatz konnten zunächst ein halbkaputtes Harmonium sowie ein Akkordeon aufgetrieben werden⁵. Schließlich wurde in einer Turnhalle außerhalb des Ghettos ein Klavier ohne FüÙe gefunden, ins Lager geschmuggelt und einigermaßen spieltüchtig gemacht⁶. Die Aufführung war nicht der erste Anlass in der Musikgeschichte des Ghettos, bei dem ein Klavier zu hören war. Jedoch stellte sie einen markanten Entwicklungspunkt dar, wie vier Mitglieder der »Freizeitgestaltung« in einer bis heute zentralen Quelle zum Musikleben im Ghetto bezeugen – *Kurzgefasster Abriss der Geschichte der Musik Theresienstadts* von Hans Krása, Gideon Klein, Pavel Libenský und Josef Stross:

»Der Übergang von der frühen zur mittleren Phase wird durch ein Ereignis gebildet, welches aus der Geschichte der Musik des Ghettos nicht weggedacht werden kann, und zwar durch die erste tschechische Aufführung der ›Verkauften Braut‹, [...] begleitet auf dem noch immer geheim gehaltenen Klavier. [...] Wir müssen [...] erklären, daß dies, gemessen an den Schwierigkeiten und Hindernissen, wohl die musikalische Großtat an sich genannt werden muß, gegen welche sogar die dieser Aufführung vorangegangenen spontanen Klavierkonzerte von Herrn Kaff und Herrn Klein unter Mitwirkung Meister Leděcs und C. Taubes verblassen.«⁷

Mit der Etablierung der »Freizeitgestaltung« als eigenständige Abteilung, der Genehmigung von Instrumenten und unter dem Einfluss der späteren »Verschönerungsaktion« vervielfachte sich das kulturelle Angebot⁸. Der Spielraum der »Freizeitgestaltung« wuchs. Die Organisator:innen versuchten, die in Theresienstadt vertretenen Künstler:innen bei ihren Vorhaben so gut es geht zu unterstützen, was Mandl am Beispiel der Instrumenten- und Notenbeschaffung betont:

¹ H. Grabová: *Protokol. Prag 1945*, zitiert nach Adler 2020, S. 592.

² Vgl. ebd.

³ Ebd., S. 593.

⁴ Vgl. Ulrike Migdal: *Und die Musik spielt dazu. Chansons und Satiren aus dem KZ Theresienstadt*, München 1986, S. 162.

⁵ Vgl. Karas 1985, S. 23.

⁶ H. Grabová: *Opera v Terezíně. Prag 1945*, zitiert nach Kuna 1998, S. 174.

⁷ Hans Krása; Gideon Klein; Josef Stross; Pavel Libenský: *Kurzgefasster Abriss der Geschichte der Musik Theresienstadts*, zitiert nach Migdal 1986, S. 162.

⁸ Vgl. Adler 2020, S. 588.

»Zu Beginn gab es fast kein Notenmaterial [...]. Die ›Beschaffungstechnik‹ wurde auf mir [...] schleierhafte Weise sehr perfektioniert. Später genügte es, die Noten sozusagen zu bestellen, und sie kamen. [...] Als die Musik dann legal wurde, brachte man auch die Musikinstrumente nach Theresienstadt, natürlich auch Kontrabässe, Konzertflügel.«¹

Neben der Fülle an künstlerischen, wissenschaftlichen und musikalischen Veranstaltungen, die sich anhand der erhaltenen Wochenprogramme der »Freizeitgestaltung« nachvollziehen lässt, organisierten besonders Angehörige des Ältestenrates, aber auch kleinere Gruppen eigens Veranstaltungsreihen:

»Der Reinigungsdienst H V [Anm.: der Dresdner Kaserne] stellt sich vor und gestattet sich zu dem am 12.1.1943 um 20 Uhr im Kartoffelschälraum der H V stattfindenden Kabaret-Abend einzuladen.«²

Die Nachfrage nach Kultur war immens³. Programme mit klassischen Konzerten wurden professionell vorbereitet. Zahlreiche Gattungen waren vertreten: von Soloabenden über Kammermusikprogramme⁴ und Chorprojekte⁵ hin zu Orchesterkonzerten⁶ und Opernaufführungen, die auf große Resonanz stießen und wiederholt werden mussten⁷. Unter Letzteren entfaltete neben der erwähnten *Verkauften Braut* vor allem die Inszenierung von Verdis *Requiem*, die trotz widriger Bedingungen und ankommender und abgehender Transporte durchgeführt werden konnte, eine herausragende Wirkung, wobei die Wahl des Werks kontrovers diskutiert wurde⁸. Die Kinderoper *Brundibár* von Hans Krása, die er schon vor dessen Deportation komponiert hatte und die mit Waisenkindern in Prag aufgeführt worden war⁹, wurde in Theresienstadt wieder aufgenommen und erlebte einen überragenden Erfolg mit mehr als 50 Aufführungen¹⁰. Auch im Rahmen des Besuchs der Delegation des Roten Kreuzes am 15. Juni 1944 wurde sie gezeigt¹¹.

Besonderen Einfluss hatten die in Theresienstadt inhaftierten Komponisten, darunter neben Krása auch Ullmann, Pavel Haas und Gideon Klein, die ihr Schaffen im Lager fortsetzten. Ihre Profession wurde benötigt, Musik passend zu den Beschränkungen des Lagers, etwa für Chöre oder zur Verfügung stehende Besetzungen, zu arrangieren¹². Ihre Kompositionen waren darüber hinaus aber auch eine Möglichkeit, dem Bedürfnis des Musikschaffens und -erfahrens weiter nachgehen zu können. So schreibt Ullmann über die Äquivalenz von Kultur- und Lebenswillen:

»Ich habe in Theresienstadt ziemlich viel neue Musik geschrieben, meist um den Bedürfnissen und Wünschen von Dirigenten, Regisseuren, Pianisten, Sängern [...] zu genügen [...]. Zu betonen ist nur, dass ich in meiner musikalischen Arbeit durch Theresienstadt gefördert und nicht etwa gehemmt worden bin, dass wir keineswegs bloss klagend an Babylons Flüssen sassen und dass unser Kulturwille unserem Lebenswillen adäquat war.«¹³

¹ Schultz 2011, S. 58.

² Adler 1968, S. 248.

³ Vgl. Adler 2020, S. 585.

⁴ Vgl. Kuna 1998, S. 230 ff.

⁵ Vgl. Karas 1985, S. 21 ff.

⁶ Vgl. Kuna 1998, S. 215 ff.

⁷ Vgl. Adler 2020, S. 590.

⁸ Vgl. Kuna 1998, S. 196 ff.

⁹ Vgl. ebd., S. 205.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 210.

¹¹ Vgl. ebd., S. 212 f.

¹² Vgl. Karas 1985, S. 71.

¹³ Schultz 2011, S. 111.

Das Kulturleben Theresienstadts war neben den öffentlichen Aufführungen zudem von einem regen Austausch der Musizierenden geprägt, beispielsweise bei gemeinsamen Proben, die von den Kolleg:innen besucht wurden¹. Einige Ensembles arbeiteten zudem nicht auf Konzerte hin, ihre Tätigkeit beschränkte sich auf das gemeinsame Musizieren im privaten Kreis². Vielfach existieren Berichte, wie von dem Wissen und den Erfahrungen anderer profitiert werden konnte³.

4.3. Künstler:innentransporte und Spätphase der »Freizeitgestaltung«

Als Sinnbild des Theresienstädter Kulturlebens, das in der Gleichzeitigkeit größter menschlicher Not existierte und sich in steter Erwartung eines Transports und der Ermordung befand, erhielt *Brundibár* auch in der Nachbetrachtung große Aufmerksamkeit. In diesen Zusammenhang fällt Kunas erschütterndes Urteil über den Besuch des Internationalen Roten Kreuzes:

»Diese Repräsentanten der freien Welt hatten nicht bemerkt, welch infames Spiel getrieben wurde, welches Elend auf die kleinen Darsteller wartete, wenn sie die Bühne wieder verlassen hatten. Die offizielle Begleitung dieser Kommission, die Nazis und Beauftragten aus Berlin und Prag, wußten bestimmt, was diesen Kindern bald bevorstand, daß sie acht bis zehn Wochen später in den Gaskammern von Auschwitz sterben sollten. Die Gleichgültigkeit und Unverantwortlichkeit jener Vertreter des Roten Kreuzes ist unbegreiflich: Sie, die den Betrug der Nazis hätten enthüllen sollen, haben sich stattdessen am Spiel und an der Fröhlichkeit der Kinder vergnügt!«⁴

Mit dem Transport von über 18.000 Menschen zwischen dem 28. September und 28. Oktober des Jahres 1944 wurde auch der Großteil der Künstler:innen, Musiker:innen, Komponist:innen und Organisator:innen der »Freizeitgestaltung« nach Auschwitz deportiert und ermordet. Sie setzten der kulturellen Blüte ein Ende⁵. Und doch nahmen die verbliebenen Musiker:innen, viele von ihnen Frauen⁶, die Organisation von Veranstaltungen wieder auf⁷. Da sich erneut eine Delegation ankündigte, befahlen die Nazis im Frühjahr 1945, in diesem Zusammenhang ein weiteres Mal *Brundibár* aufzuführen⁸. Da dies unter den neuen Bedingungen unmöglich war, wurde das tschechische Märchen *Glühwürmchen* choreographisch und mit tschechischen Volksliedern vorbereitet⁹. Insbesondere die Wiedergabe des Liedes *Der Frühling kommt bald, es wird wieder Mai* in tschechischer Sprache wurde als eine Antizipation eines bevorstehenden Kriegsendes wahrgenommen¹⁰. Die letzte Aufführung fand wegen der Ankunft schwerkranker und in großer Zahl sterbender Menschen aus den von Nazis »evakuierten« Konzentrationslagern nicht mehr statt¹¹. Sie markiert den Schlusspunkt des Musiklebens im Ghetto Theresienstadt.

¹ Vgl. Karas 1985, S. 39.

² Vgl. ebd. 1985, S. 38.

³ Vgl. Schultz 2011, S. 67.

⁴ Kuna 1998, S. 213.

⁵ Vgl. Karas 1985, S. 163 f.

⁶ Vgl. ebd., S. 171.

⁷ Vgl. Adler 2020, S. 197.

⁸ Vgl. Kuna 1998, S. 213.

⁹ Vgl. ebd., S. 213.

¹⁰ Vgl. Karas, S. 176.

¹¹ Vgl. ebd., S. 176 f.

4.4. Nachträgliche Bewertung der kulturellen Tätigkeiten

Werden die kulturellen Erfahrungen in der überwiegenden Zahl der Zeitzeugenberichte positiv bewertet, findet sich in Adlers (nicht ganz unproblematischem) Standardwerk eine kritische Auseinandersetzung mit der Theresienstädter »Kultur, deren beste Leistungen wertvoll sind und allen Respekt verdienen«¹. Adler behauptet vom kulturellen Betrieb, dass dieser

»oft haltlos und unwürdig wurde, seine aktiven und passiven Teilnehmer verblendete und oft in eine schon fast gefährliche Vergnügungssucht ausartete. Was zunächst ein echtes Bedürfnis [...] erfüllt hatte, wurde als Geschenk und Befehl der SS zu einem Fluch [...]. Viele der noch jungen und menschlich unreifen Musiker und Theaterleute büßten jeden Halt ein, nahmen Starallüren an und vergaßen beinahe das Lager und die SS.«²

Im weiteren Verlauf geht er besonders hart mit der »leichten Muse« und Kabarettprogrammen ins Gericht³. Wolfgang Benz antwortet in seinem Nachwort zu Josef Bors Roman:

»H.G. Adler, dessen frühe Darstellung die Wahrnehmung Theresienstadts durch die Nachwelt immer noch bestimmt, übte nicht nur an der Aufführung des [Verdi-]Requiems harsche Kritik, [...] für die Motive, die Rafael Schächter, seine Musiker und seine Freunde antrieben, hatte er aber offensichtlich kein Verständnis. Außer dem musikalischen Feuer, das in ihnen brannte, war es tschechischer Patriotismus, der die Juden aus Böhmen und Mähren zur Selbstbehauptung und zum Widerstand mit musikalischen Mitteln bewegte.«⁴

Vielen Berichten von Zeitzeug:innen entnimmt man, dass die Kultur in Theresienstadt als ein Medium wahrgenommen wurde, das zumindest für kurze Zeit die Flucht in ein Leben abseits des Lagers zuließ, wie es vor der Deportation stattgefunden hatte und wie es – so die Hoffnung vor allem im Sommer 1944 – einmal wiederkehren mochte. Dass Adler seine nachträgliche Sichtweise erst in Reaktion auf die Ereignisse des Herbstes 1944 ausgeprägt hat, lässt ein Kommentar von Mandl erahnen:

»Diese Art Aufbruchstimmung, als gehöre Theresienstadt der Vergangenheit an, gab es im Sommer 1944. Und so kluge Leute wie H. G. Adler, der doch wirklich etwas von Geschichte und Politik verstand, waren der Überzeugung, der Spuk des Nationalsozialismus sei zu Ende, diese Scheußlichkeit sei abgeschlossen.«⁵

Und ein Musiker des Jazz-Orchesters »Ghetto-Swingers« erinnert sich:

»Wir, die Musiker, fühlten nicht, daß wir nichts als ein Werkzeug in den Händen unserer Unterdrücker waren. Wir waren derart bei der Sache und glücklich darüber, unseren geliebten Jazz spielen zu können, daß wir sorglos geworden waren. [...] Wir fühlten uns sicher und waren darauf vorbereitet, bis zum Kriegsende im Ghetto zu bleiben.«⁶

Mandl reflektiert verschiedene Auffassungen zum Theresienstädter Kulturleben:

¹ Adler 2020, S. 584.

² Ebd., S. 594.

³ Vgl. ebd., S. 595.

⁴ Bor 2021, S. 120.

⁵ Ebd., S. 112.

⁶ Zitiert nach Kuna 1998, S. 278.

»In Theresienstadt wurde häufig und zum Teil erbittert diskutiert, ob sich die Häftlinge durch die Kulturprogramme ›von ihrem Schicksal ablenken lassen sollten‹ und welcher Art die Programme seien sollten. Es gab Puristen, die die Programme am liebsten auf Ernsteres beschränkt hätten, andere, die zum Beispiel Verdis Requiem für ›unpassend‹ für jüdische Häftlinge hielten, und wieder andere, die alles akzeptierten, das geeignet schien, den Lebensmut der Menschen zu stärken. Ich hielt damals, als ›Ghettoinsasse‹, die dritte Position für richtig, und ich habe nicht den Eindruck, daß ich nach fünf Jahrzehnten meine Auffassung zu revidieren hätte.«¹

¹ Schultz 2011, S. 8.

5. Konzertpianist:innen in Theresienstadt

Die Fähigkeit zur Begleitung, zur Imitation und zum Ersatz von Instrumentengruppen bis hin zu einem kompletten Orchester machten das Klavier über die Jahrhunderte in dieser Funktion wertvoll. Die Entdeckung des ersten Flügels in Theresienstadt war somit ein Katalysator für alle Bereiche des Musizierens. Die meisten der hier aktiven Konzertpianist:innen setzten ihre Fähigkeiten nicht nur im Solovortrag ein, sondern waren in vielfältiger Hinsicht überaus gefragt. Die für diese Arbeit relevanten Aktivitäten im Bereich der Solo-Klaviermusik beinhalteten professionell ausgearbeitete Konzertabende, Neukompositionen, gemeinsamer Austausch, der informell oder im Rahmen von Unterrichten oder Proben stattfinden konnten, sowie Vorträge zu musikalischen Themen, häufig mit gleichzeitiger Demonstration am Instrument. Im Rahmen dieser Arbeit wird der Fokus auf jene Pianist:innen gelegt, deren solistische Aktivität in den vorliegenden Quellen dokumentiert ist. Hilfreich dabei war der *Kurzgefasste[r] Abriß der Geschichte der Musik Theresienstadts*, den Mitglieder der »Freizeitgestaltung« im Oktober 1943 verfasst hatten und aus dem oben bereits zitiert wurde¹.

»Es wurden Klavierabende veranstaltet, wobei sämtliche im Ghetto lebenden Konzertpianisten ihre Programme spielten. Es waren dies: B. Kaff, G. Klein, R. Gärtner-Geiringer, E. Steiner-Kraus, A. Sommer-Herz, J. Aranyi, C. Taube.«²

Für die Zeit ab Ende 1943 werden die aktiven Konzertpianist:innen auf Basis der erhaltenen Dokumente möglichst vollständig erfasst. Die Reihenfolge der betrachteten Personen orientiert sich an der Chronologie ihrer Ankunftsdaten in Theresienstadt. Eine wichtige Quelle zu Konzerten und Programmen bilden hier die Konzertkritiken Viktor Ullmanns, von denen 26 erhalten sind. Ullmann, 1898 in Teschen geboren und in Wien aufgewachsen, studierte u. a. bei Arnold Schönberg, dirigierte unter Alexander Zemlinsky und war Schüler Alois Hábas³. In Theresienstadt war er eine musikalische Autorität, engagierte sich in der »Freizeitgestaltung«, berichtete über Konzerte, gründete ein Studio für neue Musik und setzte sein kompositorisches Schaffen fort⁴. Durch seine einflussreiche Rolle erscheint er in vielen Biografien von Künstler:innen im Ghetto. Er wird im Folgenden wiederholt als Beobachter und Kritiker von Bedeutung sein.

¹ Vgl. Migdal 1986, S. 161 ff.

² Vgl. Kurzgefasster Abriß der Geschichte der Musik Theresienstadts, S. 162.

³ Vgl. Hans-Günter Klein: *Viktor Ullmann*, in: Heidi Tamar Hoffmann (Hrsg.): *Musik in Theresienstadt. Die Komponisten Pavel Haas, Gideon Klein, Hans Krása, Viktor Ullmann, Erwin Schulhoff (gestorben im KZ Wülzburg) und ihre Werke*, in: *Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke*, Bd. 1, Berlin 1991, S. 60 ff.

⁴ Vgl. ebd., S. 63.

5.1. Bernhard Kaff

Den ersten Klavierabend auf dem neu entdeckten Flügel spielte Bernhard Kaff, geboren 1905 in Brno. Nach Studium in Prag, Wien und Berlin war er als Konzertpianist in Europa aktiv und eine pianistische Größe, auch als Interpret zeitgenössischer Musik und in dem Zuge Widmungsträger zahlreicher Werke. Zugleich war Kaff ein bedeutender Klavierpädagoge in Wien und in seiner Heimatstadt, in der er die Zeit vor der Deportation am 5. Dezember 1941 verbrachte¹. Eines der ihm gewidmeten Werke ist die Suite op. 13 von Pavel Haas, entstanden 1935 und von Kaff 1936 in Wien uraufgeführt. Haas, 1899 ebenfalls in Brno geboren, war Schüler Janáček's und über die Grenzen Tschechiens hinaus bekannt, u. a. durch die von Kaff gespielte Suite². Er gehörte wie jener zu den ersten Deportierten und kam mit einem Transport drei Tage vor ihm in Theresienstadt an.

Es war in Theresienstadt üblich, dass einmal bewährte Programme Wiederholung fanden³. Ist dies aus der Konzertpraxis ohnehin üblich, sprachen hier weitere Gründe dafür, etwa die hohe Nachfrage, die die Kapazität der gegebenen Räumlichkeiten bei Weitem überstieg⁴. Musiker:innen waren außerdem zwar in vielen Fällen von schwerer Arbeit befreit⁵, dennoch bedeutete die Vorbereitung und das Einstudieren von neuen Konzertprogrammen viel Energie und Zeit unter den erschwerenden Bedingungen des Lagers⁶. Die Möglichkeit, Erprobtes wiederholt darzubieten, war schließlich auch eine Gelegenheit zur künstlerischen Reifung der aufgeführten Werke⁷.

Anders als die meisten anderen Pianist:innen war Bernhard Kaff im Lager fast ausschließlich solistisch tätig⁸. Es sind mindestens vier Soloprogramme dokumentiert, wobei die genaue Zahl seiner Konzerte unklar ist⁹. Die Suite op. 13 von Haas erklang als Teil seines Repertoires viele Male im Lager¹⁰. Das Stück als Bindeglied zwischen der Zeit vor und nach der Deportation sowie zwischen Künstler und Komponist, die fast zeitgleich in Theresienstadt ankamen, ist ein bedeutender Repräsentant Theresienstädter Klaviermusik. Haas schrieb zudem ein weiteres Werk für Kaff, die *Partita im alten Stil*, die wie die meisten seiner im Ghetto entstanden Kompositionen nicht erhalten ist, da sie 1944 von ihm mit nach Auschwitz genommen wurden¹¹. Die Uraufführung des Werkes fand am 28. Juni 1944 statt – Ullmann geht in einer Kritik hierauf ein:

»Die ›Partita im alten Stil‹ wahrt die Formen oder wenigstens die Urphänomene der Suitensätze. Haas' Musik ist auch hier durchaus zu bejahren, sie ist spielend-kraftvoll, ungezwungen mehrstimmig, durchsichtig im Klaviersatz, interessant und graziös. Ich gebe der kleinen Air den Preis, ohne darum die anderen Suitensätze herabsetzen zu wollen. Ob der Ausdruck ›Partita‹ für die tonalschwebenden und in den einzelnen Sätzen verschiedenen Stücke noch angewendet werden soll, ist eine Frage für sich. In der Partita sind ursprünglich alle Sätze durch die gleiche Tonart verbunden. Ich hätte daher die Bezeichnung als 2. Suite vorgezogen.«¹²

¹ Vgl. Karas 1985, S. 43 ff.

² Vgl. Lubomír Peduzzi: *Pavel Haas*, in: Hoffmann 1991, S. 12.

³ Vgl. Adler 2020, S. 591.

⁴ Vgl. ebd., S. 589.

⁵ Vgl. Hans-Günter Klein (Hrsg.): *Gideon Klein. Materialien*, in: *Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke*, Bd. 6, Hamburg 1995, S. 21.

⁶ Vgl. Ebd., S. 29.

⁷ Vgl. Kurt Singer: *Musikkritischer Brief Nr. 5 (Nachklang 1943)*, zitiert nach Migdal 1986, S. 175.

⁸ Vgl. Kuna 1998, S. 239.

⁹ Vgl. Karas 1985, S. 45.

¹⁰ Vgl. Kuna 1998, S. 239.

¹¹ Vgl. Schultz 2011, S. 69.

¹² Ebd.

Der Klavierabend am 28. Juni 1944 war nicht nur vor dem Hintergrund der Haas-Uraufführung bemerkenswert. Kaff setzte ein weiteres tschechisches Werk, den Zyklus *Im Nebel* (*V mlhách*) von Janáček sowie Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung* auf das Programm. Besonders Letzteres mit seinem Finale, dem *Großen Tor von Kiew*, wurde von Hörer:innen und in der Nachbetrachtung als »kühn, geradezu revolutionär«¹ wahrgenommen. Dass der Klaviervirtuose Kaff zudem eine Begabung als Pädagoge hatte, wurde ebenso im Lager deutlich. Zwar spielte er mit Ausnahme eines Sonatenabends mit dem Geiger Karel Fröhlich, bestehend aus Beethovens *Kreutzer-Sonate* op. 47 und César Francks Sonate in A-Dur, nie in kammermusikalischen Besetzungen². Jedoch beteiligte er sich an Debatten und unterrichtete jüngere Kolleg:innen³. Neben den genannten Werken gehörten die Klaviersonaten und verschiedene Variationswerke Ludwig van Beethovens, die Händel-Variationen von Johannes Brahms, Nocturnes von Frédéric Chopin sowie dessen 3. Klaviersonate h-Moll und der Mephisto-Walzer und die Klaviersonate h-Moll von Franz Liszt zu den von Kaff in Theresienstadt aufgeführten Werken⁴, Werke, die zu den anspruchsvollsten der Klavierliteratur zählen.

Kaff kam am 16. Oktober 1944 im selben Transport wie Pavel Haas und Viktor Ullmann nach Auschwitz, die nach der Ankunft mit ihm in der Gaskammer ermordet wurden⁵. Josef Mengele überwachte die Auswahl auf der Rampe und entschied, wer für den Arbeitseinsatz oder für die Gaskammer ausgewählt wurde. Die Erinnerung des Dirigenten Karel Ančerl, der als einer der wenigen Musiker:innen überlebte, wird von Karas wie folgt zitiert:

»A little man with poor eyesight, Kaff was standing behind Ančerl, who was in Terezín employed as a cook and therefore was a little better fed and heavier. Ančerl tried to shield his friend with his body, but Kaff stuck out his head with the very thick glasses whose wearer could not possibly be much help to the final victory of the Third Reich, and Bernard Kaff was ordered to join the long line heading for the gas chambers.«⁶

5.2. Gideon Klein

Pavel Haas' Deportation nach Theresienstadt ging die Trennung von seiner Frau und seinem Sohn bevor, um diese vor Verfolgung zu schützen. Es wird berichtet, dass er am musikalischen Leben des Lagers anfangs nicht teilnahm und von Depressionen betroffen war⁷. Es war Gideon Klein, der ihn laut Bericht seiner ebenfalls inhaftierten Schwester Eliška Kleinová dazu ermutigt hatte, das Komponieren wieder aufzunehmen – mit Erfolg⁸. Klein selbst kam Anfang Dezember 1941 zwei Tage vor seinem 22. Geburtstag und fast zeitgleich mit Bernhard Kaff im Rahmen der Aufbaukommandos nach Theresienstadt. Er war pianistisch und kompositorisch hochtalentiert, literarisch interessiert und philosophisch gebildet⁹. Schon im Alter von zehn Jahren begann er zu komponieren, entdeckte mit 15 Jahren neuartige Klangwelten und hatte in den Jahren 1939 und 1940 kurzzeitig Kompositionsunterricht bei Alois Hába. Die vor seiner Deportation entstandenen

¹ Kuna 1998, S. 239.

² Vgl. Karas 1985, S. 46.

³ Vgl. ebd.

⁴ Vgl. Kuna 1998, S. 239.

⁵ Vgl. Schultz 2011, S. 131.

⁶ Karas 1985, S. 165.

⁷ Vgl. Karas 1985, S. 76.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Vgl. Vojtech Saudek: *Gideon Klein*, in: Hoffmann 1991, S. 24 f.

Werke wurden erst 1990 wiederentdeckt¹. Trotz seines jungen Alters nahm er eine führende Rolle im Kulturleben Theresienstadts ein:

»Klein war für uns junge Leute der spiritus agens des ganzen Theresienstädter Musiklebens. Schon seine Erscheinung – sein Gesicht hätten am besten Kokoschka oder Schiele gemalt! Es lag beinahe etwas Dämonisches in seinen Zügen. [...] Er war für uns als Mensch und Künstler immer eine faszinierende Erscheinung.«² – Paul Kling (Geiger, kam im April 1943 im Alter von 15 Jahren nach Theresienstadt und trat u. a. mit Gideon Klein auf)

»Gideon Klein war für mich ein romantischer Maestro, ein siegreicher Alleskönner, ein geborener Genius. [...] Dieser junge Mann war intellektuell außerordentlich reif.«³ – Thomas Mandl

Im Gegensatz zu Kaff war Klein im Lager breit musikalisch tätig. Als Solist, im Rahmen von Kammermusikformationen, als Begleiter in Opernproduktionen, als Komponist eigener Werke oder für Theaterproduktionen, als Arrangeur, etwa für Chorprojekte, als Mentor und Organisator⁴. In der »Freizeitgestaltung« war er für den Bereich der Instrumentalmusik zuständig⁵. Als Pianist war Klein zudem, so wird es schon von seiner Zeit in Prag berichtet, technisch über alle Schwierigkeiten erhaben; außerdem mit einem Spiel von durchdachter Planung und Präzision⁶, wie Ullmann in einer Rezension betont:

»Gideon Klein ist zweifellos ein sehr bedeutendes Talent. Sein Stil ist der kühle, sachliche der neuen Jugend; man darf sich über diese merkwürdig frühe, stilsichere Abklärung wundern. Die Pioniere von 1770, Vorkämpfer der damaligen ars nova, waren ›Stürmer und Dränger‹. Unsere Jugend hat starke, intelligente Gehirne; hoffentlich vermag sie auch das Herz in den Kopf zu heben.«⁷

Der Musikwissenschaftler Lubomír Spurný versucht eine Charakterisierung von Gideon Klein anhand der überlieferten Berichte, seiner Biografie und der Tradition seiner Lehrer. Er kommt zu dem Schluss, dass »wir Kleins Art der Interpretation als eine nüchterne Art ohne agogische Änderungen zum Zweck des Ausdrucks, als eine reflexive (logisch durchdachte) und technisch raffinierte bezeichnen [können]«⁸. Er betont dabei, dass die Einschätzungen auf persönlichen Aussagen von Zuhörer:innen und Überlebenden sowie deren Wahrnehmungen basieren und dass die Rezeption von Werken und Interpretationen durch Verbindung mit ihrem Kontext in Theresienstadt beeinflusst seien⁹.

Gideon Klein gehörte zu den Initiatoren des Kulturlebens im Lager und ähnlich wie Kaff zu den ersten Pianist:innen, die Konzerte gaben. Ein gemeinsamer Auftritt von Kaff, Klein und Truda Reisová-Solarová, wie Klein eine Schülerin von Vilém Kurz, mit einem Beethoven-Programm ist überliefert. Das Konzert, das im Jugendheim stattfand, wurde auf dem damals noch einzigen Flügel in Theresienstadt gespielt. Das Konzert ist zugleich die einzige erwähnte Beteiligung von Reisová-Solarová. Die aus Wien stammende Pianistin überlebte die Deportation nach Ausch-

¹ Vgl. ebd., S. 27.

² Schultz 2011, S. 67.

³ Ebd.

⁴ Vgl. Kuna 1998, S. 239.

⁵ Vgl. Klein 1995, S. 21.

⁶ Vgl. ebd., S. 26.

⁷ Schultz 2011, S. 67.

⁸ Lubomír Spurný: *Gideon Klein als Pianist*, in: Dümling 2021, S. 104.

⁹ Vgl. ebd., S. 105 f.

witz, die Zwangsarbeit in Freiberg und das Konzentrationslager Mauthausen¹. Nach dem Krieg veröffentlichte sie ihre Erinnerungen an Theresienstadt und Gideon Klein².

Dessen in Theresienstadt aufgeführtes Repertoire basierte zunächst auf den in Prag erarbeiteten Werken, wurde von ihm während seiner Inhaftierung aber erweitert³. Dazu zählen u. a. Johann Sebastian Bachs Chromatische Fantasie und Fuge BWV 903, Wolfgang Amadeus Mozarts Adagio h-Moll KV 540, Ludwig van Beethovens Klaviersonate As-Dur op. 110, Robert Schumanns Fantasie C-Dur op. 17, Johannes Brahms' Intermezzi op. 76, Josef Suks Zyklus *Erlebtes und Erträumtes* op. 30 und Leoš Janáčeks Klaviersonate *I. X. 1905*⁴. Die 1943 entstandene Klaviersonate ist Kleins einziges in Theresienstadt geschriebenes Klavierwerk⁵. Sie wurde erst nach dem Krieg in einem Programm mit Kleins Werken in Prag 1946 uraufgeführt. Seine Schwester, der die Sonate gewidmet ist, hat sich für ihre Aufführung und Verbreitung eingesetzt⁶. Neben den drei erhaltenen Sätzen hat sich zudem ein Entwurf des Beginns eines vierten Satzes erhalten. Ob es eine bewusste Entscheidung des Komponisten war, die Sonate mit dem dritten Satz abzuschließen, oder ob sie als unvollendet anzusehen ist, lässt sich nicht entscheiden⁷. Jascha Nemtsov stellt die Sonate in die Tradition der Werke Alban Bergs und die Technik der »entwickelnden Variation« Arnold Schönbergs⁸. Die Nähe zu Schönberg sieht auch Hans-Günter Klein, »vor allem in der Harmonik, der Faktur und der Art der thematischen Arbeit«⁹. Nemtsov interpretiert auf Grundlage der Motivik und Harmonik die Sonate als Kampf eines Helden mit dem Bösen, der nach einem schwermütigen zweiten Satz schlussendlich gegen die dämonischen Mächte verliert¹⁰. Die Sonate ist eines der wenigen erhaltenen Theresienstädter Klavierwerke. Bis heute wurde sie vielfach eingespielt.

Gideon Klein wurde im Oktober 1944 nach Auschwitz und schließlich in das Konzentrationslager Fürstengrube transportiert. Die genauen Umstände seines Todes kurz nach seinem 25. Geburtstag lassen sich nicht sicher aufklären¹¹.

5.3. Exkurs: Der Klavierstimmer und Instrumentenreparateur Rudi Pick

Ob des schlechten Zustands des ersten Klaviers im Lager, beeindruckt es, dass dieses auf eine Art und Weise wiederhergestellt werden konnte, dass auch anspruchsvollste Klavierliteratur darauf gespielt werden konnte. Einen erheblichen Anteil daran hatte Rudi Pick, dessen Identität nicht gesichert ist, der aber im Zusammenhang mit dem Beethovenabend genannt wird, an dem Gideon

¹ Vgl. Art. Solarová, Truda, in: Ilse Korotin (Hrsg.): *biografiA–Lexikon österreichischer Frauen*, online: <<http://biografia.sabiado.at/solarova-truda/>> (Zugriff am 04.09.2022).

² Vgl. Karas 1985, S. 76.

³ Vgl. Klein 1995, S. 28.

⁴ Vgl. Günter 1995, S. 54.

⁵ Vgl. Paul Schendzielorz: *Das Frühwerk von Gideon Klein – mit fünfzehn auf der Höhe der Neuen Musik*, in: Dümling 2021, S. 50.

⁶ Vgl. Beatrix Borchard: *Gideon Klein oder »Musik an der Grenze des Lebens« – Konzertmontagen als Vermittlungsform*, in Dümling 2021, S. 216.

⁷ Vgl. Jascha Nemtsov: *Gideon Kleins Sonate für Klavier (1943) im Kontext stilistischer Tendenzen seiner Zeit*, in: Dümling 2021, S. 194.

⁸ Vgl. ebd., S. 186 f.

⁹ Klein 1995, S. 45.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 186 ff.

¹¹ Vgl. ebd.

Klein beteiligt war¹. Seinem Einsatz, durch den viele Instrumente wieder spieltüchtig gemacht werden konnten, ist ein Gedicht eines unbekanntens Autors gewidmet²:

Musikinstrumenten-Reparatur oder Das klagende Lied

Das Instrument hat seine Tück', / Und wenn's nicht spielt, ruft man den Pick.

[...]

Denn man holt ihn ohne Schonung / Aus der sogenannten Wohnung,

Aus dem sogenannten Bett: / »Lieber Pick, komm! Sei so nett!

Mein Konzert hab ich doch heute, / Sicher kommen 1000 Leute.

Ganz verstimmt doch ist der Kasten, / Hängen bleiben ein paar Tasten

Das Pedal quietscht wie ein Lurch / à vubec – bitte, sieh ihn durch!«

[...]

Dann treibt er noch andre Dinge:

Spielt Akkordeon im Café, / Fährt gern wütend in die Höh,

Ist ein Cvok mit einem Worte, / Doch nicht von der schlimmsten Sorte.

In der Stadtkapelle spielt er, / Gern in Mollakkorden wühlt er,

Liebt sein Weib und die Musik, / Heißt Magister Rudi Pick.

[Anm.: »Cvok U[mgangssprache] tschechisches Lehnwort aus »Zwecke« (Schuhzwecke),
gewann die Nebenbedeutung Sonderling. In T[heresienstadt] nannte man [...] jeden Geisteskranken einen »cvok« und ebenso schimpfwörtlich jeden »Narren.«³]

Rudi Pick überlebte den Krieg, wie ein Eintrag in dem 2018 entdeckten Autogrammbuch des dänischen Geigers Mænni Ruben belegt, in dem sich viele Künstler:innen, die die Befreiung von Theresienstadt erlebten, verewigt haben⁴.

5.4. Carlo Taube

Carlo Sigmund Taube, 1897 in Galizien geboren, studierte in Wien bei Ferruccio Busoni und strebte eine Karriere als Solopianist an. Der notwendige Erfolg sollte sich nicht einstellen, wodurch er das Metier wechselte und seinen Lebensunterhalt als Unterhaltungspianist in Cafés und Nachtclubs verdiente⁵. Nach Ankunft in Theresienstadt mit seiner Familie im Dezember 1941 begann er, sich am beginnenden Kultur- und Konzertbetrieb zu beteiligen⁶. So gehörte er zu den ersten Pianist:innen, die im Ghetto Klaviermusik aufführten (vgl. 3.2) und leitete das erste aktive Orchester dort, dessen erstes Konzert im April 1942⁷ anlässlich der Uraufführung von Taubes *Theresienstädter Symphonie*⁸ (*Theresianische Suite*⁹) stattfand. Das verschollene Werk verwendet in den ersten beiden Sätzen jüdische und slawische Themen, im dritten Satz das Wiegenlied einer

¹ Vgl. Karas 1985, S. 47.

² Migdal, 1986, S. 100.

³ Adler 2020, S. XXXV.

⁴ Janna Ginsberg Bleviss (Hrsg.): *Mænni Ruben's Autograph Book*. Onlineverweis im Literaturverzeichnis, S. 28.

⁵ Vgl. Karas 1985, S. 125.

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Vgl. Schultz 2011, S. 146 f.

⁸ Vgl. Karas 1985, S. 125.

⁹ Schultz 2011, S. 147.

jüdischen Mutter und im vierten Satz die deutsche Nationalhymne, deren Struktur und Harmonik sich immer mehr in Dissonanzen auflöst¹. Taube leitete später auch Orchester in Theresienstadt, die populäre klassische Musik spielten², die er teilweise selbst komponierte³. Sie traten – vor allem unter dem Eindruck der »Stadtverschönerung« – als »Stadtkapelle« auf und nahmen eine wichtige Rolle im öffentlichen Leben des Lagers ein⁴. Dass Taube neben seiner Tätigkeit als Dirigent und Komponist auch als Solopianist auftrat, ist Ullmanns Kritiken zu entnehmen, die eines seiner Programme wahrscheinlich vom Sommer 1944 behandeln⁵. Ullmann lobt den Pianisten, der ein typisch romantisches Programm entworfen habe mit selten gespielten, »besonders schöne[n] Werke[n] [...]: Schumanns wundervolle Phantasiestücke [Anm.: op. 12] [...] neben zwei der Intermezzi die [...] h-moll-Rhapsodie von Brahms [Anm.: op. 79,1] – zum end's all's well natürlich ein Bouquet Chopin«⁶. Er gibt zugleich zu Bedenken, dass Taube – sollte er sein volles Potenzial im »Studium der Kunstmusik« ausschöpfen wollen – sich nur darauf konzentrieren solle. Er »steht heute am Scheideweg wie einst Herakles – er hat zu entscheiden.«⁷

Carlo Taube wurde am 1. Oktober 1944 nach Auschwitz deportiert und dort ermordet⁸.

5.5. Juliette Arányi

Über das Wirken Juliette Arányis finden sich widersprüchliche Angaben. Laut Karas sei sie eine Klaviervirtuosin gewesen, die »sehr selten in Theresienstadt auftrat«⁹. Kuna zufolge wurde sie »von jedermann verehrt und bewundert« und musste Programme »mehrmals wiederholen«¹⁰. Nach einem Bericht Mandls hatte Arányi zudem mit wechselnden Besetzungen Kammermusik gespielt¹¹. Dass sie verglichen mit den Pianistinnen Renée Gärtner-Geiringer, Alice Herz-Sommer und Edith Kraus mit einem kleineren Repertoire sowie seltener auftrat, ist gesichert. Jedoch ist es im Hinblick auf die widersprüchliche Quellenlage möglich, dass ihre Tätigkeit in Theresienstadt im Nachhinein nicht im vollen Umfang dokumentiert wurde.

Juliette Arányi, die 1906 in Brezno geboren wurde, erhielt in Bratislava und Wien unter anderem bei Walter Giesecking Unterricht und wirkte in Prag, bevor sie im Juli 1942 mit ihrem Ehemann und ihrem Kind nach Theresienstadt deportiert wurde¹². War sie schon früh als Wunderkind bekannt, erfüllte sie diese Erwartungen und stieg als etablierte Pianistin in die Kreise der führenden Musiker:innen Prags auf. Sie war mit Alois Hába, Karel Reiner und Bohuslav Martinů befreundet¹³, der ihr sein Concertino widmete¹⁴. Auch die 3. Klaviersonate und das Klavierkonzert

¹ Vgl. Kuna 1998, S. 215 f.

² Vgl. Karas 1985, S. 149.

³ Vgl. ebd., S. 225.

⁴ Vgl. Kuna 1998, S. 223 f.

⁵ Vgl. Schultz 2011, S. 73.

⁶ Ebd. S. 71.

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. ebd., S. 147.

⁹ Karas 1985, S. 50.

¹⁰ Kuna 1998, S. 237.

¹¹ Schultz 2011, S. 60.

¹² Vgl. Agata Schindler: *Juliette Arányi*, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hrsg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen (Hrsg.), Hamburg 2008. Onlineangaben im Literaturverzeichnis.

¹³ Vgl. ebd.

¹⁴ Vgl. ebd.

op. 25 von Ullmann sind ihr zugeeignet: »Der verehrungswürdigen Meisterin des apollinischen Klavierspiels – ein dionysisches Werk«¹. Was damit gemeint ist, lässt sich anhand einer Kritik von Ullmann in Theresienstadt nachvollziehen, die sich auf die Interpretation Mozart'scher Klavier- und Kammermusikwerke bezieht und seine hohen Ansprüche durchscheinen lässt:

»Die Künstlerin spielt [...] mit einer selten nachahmenswerten Präzision im Rhythmischen wie in der absoluten Homogenität des Passagenwerkes. Besonnen und stilrein steht sie über der Sache – vielleicht zu hoch über der Sache. Eine fast asketische Ausschaltung der eigenen Persönlichkeit wird zum Problematischen vorangetrieben.«²

Ein ähnliches Urteil findet sich auch in Ullmanns Analyse des Klavierspiels von Klein, wodurch sich eine Nähe von Juliette Arányi zur Riege junger Pianistinnen und Pianisten ergibt, deren Stil von Ullmann als »der kühle, sachliche der neuen Jugend« charakterisiert wird. Er empfiehlt, »das Herz in den Kopf zu heben«³ – ein Wunsch, der auch Ullmanns Widmung des »dionysischen« Klavierkonzerts an die »apollinische« Juliette Arányi erklären mag.

Der Mozart-Abend wurde in verschiedenen Besetzungen wiederholt. Willi Mahler erwähnt eine Aufführung am 7. Juli 1944, u. a. mit Karel Fröhlich: »In der Sonate in F-Dur hatte Arányiová die Möglichkeit, ihr vollkommenes Können vorzuführen. [...] Das Publikum spendete den Mitwirkenden großen und verdienten Beifall.«⁴ Ein Beispiel für eines ihrer Soloprogramme findet sich zugleich in einem erhaltenen Programmzettel eines Klavierabends vom 22. September 1943, der Bachs Französische Suite Nr. 6 E-Dur BWV 817, Mozarts Klaviersonate C-Dur (KV 330 oder KV 545), Debussys zwei Arabesques, *Children's corner* und *Général lavine* (Préludes livre II) sowie Chopins Nocturne Fis-Dur op. 15, 2 und seine Fantasie f-Moll op. 49 aufführt⁵. Mahler, der verschiedene Konzertbesuche in seinem Tagebuch beschrieben hatte, schwärmt von dem großen Erfolg einer Wiederholung des Programms samt Zugaben mit Werken Smetanas im vollbesetzten Kaffeehaus⁶. Ein von Arányi ins Leben gerufenes Kammermusikprogramm mit Werken Mozarts fand zudem besondere Beachtung⁷. Es fand vermutlich erstmals im Sommer 1943 statt⁸ und wird in der schon zitierten Kritik Ullmanns besprochen. Am Konzert, auf das sich Ullmanns Kritik bezieht, wirkte auch der Geiger Paul Kling mit, der sich erinnert, die Streicher hätten »lieber mit Gideon Klein« gespielt⁹. Ein möglicher Hinweis darauf, dass Arányi tatsächlich weniger im Musikleben integriert war oder bloß eine Einschätzung Klings, von dessen Bewunderung für Klein schon zu lesen war? Mandl spricht dagegen von einer großen Begeisterung, die Arányi entgegengebracht wurde, u. a. im Kontext eines Kammermusikabends mit Karel Fröhlich¹⁰.

Zu einer Aufführung des noch in Prag entstandenen und ihr gewidmeten Klavierkonzerts von Viktor Ullmann kam es nicht mehr¹¹ – Juliette Arányi wurde am 6. Oktober 1944 nach Auschwitz deportiert, wo sie mit ihrem Mann ermordet wurde¹².

¹ Vgl. Schultz 2011, S. 116.

² Ebd., S. 59.

³ Ebd., S. 67.

⁴ Kuna 1998, S. 237.

⁵ Vgl. Kuna 1998, S. 237.

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Vgl. ebd., S. 236 f.

⁸ Vgl. Schultz 2011, S. 60.

⁹ Vgl. ebd., S. 61.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 60.

¹¹ Vgl. Schindler 2008.

¹² Vgl. ebd.

5.6. Renée Gärtner-Geiringer

Die 1908 geborene Wiener Pianistin Renée Gärtner-Geiringer kam am 2. Oktober 1942 nach Theresienstadt und gehörte zu den aktivsten Musiker:innen. In knapp zwei Jahren trat sie neben ihren vielseitigen Aktivitäten u. a. als Korrepetitorin mit mindestens vier verschiedenen Solo-Programmen und 32 Wiederholungen auf¹.

Ihr Repertoire, das in Werke aus Barock, Klassik und Romantik umfasste und nur die Moderne aussparte, beweist ihren Stand als Virtuosin. Es umfasste das Italienische Konzert von Johann Sebastian Bach, dessen Chaconne d-Moll in der Bearbeitung von Busoni, mehrere Sonaten Joseph Haydns, Ludwig van Beethovens und von Johannes Brahms, die *Wanderer-Fantasie* Franz Schuberts, Werke Frédéric Chopins (u. a. das Scherzo Nr. 2 b-Moll), Franz Liszts *Grandes Études de Paganini* sowie César Francks *Prélude, Chorale et Fugue*². Milan Kuna wirft in diesem Zusammenhang die Frage auf, ob der Ausschluss moderner Musik bewusst oder aufgrund fehlenden Materials erfolgte³. Gesichert ist zumindest, dass Gärtner-Geiringer auch eine Interpretin neuerer Musik war. So setzte sie sich etwa für neue jüdische Musik ein und brachte in einem Konzert des Wiener Vereins zur Förderung jüdischer Musik 1931 die 2. Klaviersonate Alexander Wepriks zur Aufführung⁴. Nemtsov beurteilt dieses Konzert als das bedeutendste der Spielzeit und weist darauf hin, dass Gärtner-Geiringer zu dieser Zeit schon eine bekannte Pianistin war⁵.

In einer Kritik Ullmanns heißt es: »Frau Gärtner-Geiringer, diese vielseitige und ausgezeichnete Musikerin, verfügt über eine virtuose Technik der echten Wiener Schule.«⁶ Gleichzeitig bemerkt er im Hinblick auf ihr Programm – bestehend aus Francks *Prélude, Chorale et Fugue*, Bachs Italienischem Konzert sowie Beethovens Klaviersonaten e-Moll op. 90 und cis-Moll op. 27, 2⁷ –, dass dies mit Ausnahme des Italienischen Konzertes »für das Spezifische ihrer Begabung, für ihre musikalische Prädestination sozusagen«⁸ nicht passend sei. Sie sei »– wenn man das so sagen darf, ohne missverstanden zu werden – eine Cembalistin. Auf diesem Instrument müsste ihre persönliche Technik zu ganz besonderer Geltung kommen.«⁹ Begründet Ullmann dies einerseits mit einem für Beethoven in seinen Augen zu objektiven Stil¹⁰, schließt er seine Kritik andererseits mit der Erwähnung der »vorbildlichen Wiedergabe« des »Präludium, Choral und Fuge« von César Franck¹¹ ab. Er ergänzt:

»Das nächste Programm von Frau Gärtner-Geiringer wird hoffentlich ein ›Cembalo‹-Programm sein; dann werden wir sie auf der Höhe ihres Könnens – eines souveränen und bewunderungswürdigen Könnens – und zugleich innerhalb der eigenen und auf ihre Art höchst persönlichen Sphäre hören.«¹²

¹ Vgl. Karas 1985, S. 49 f.; Kuna 1998, S. 238 f. (Wiederholungen laut Schultz 2011, S. 98).

² Vgl. Kuna 1998, S. 238 f.

³ Vgl. ebd., S. 238.

⁴ Vgl. Jascha Nemtsov: *Die neue Jüdische Schule in der Musik*. Wiesbaden 2004, S. 203.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Schultz 2011, S. 97.

⁷ Vgl. Philipp Manes; Ben Barkow; Klaus Leist (Hrsg.): *Als ob's ein Leben wär. Tatsachenbericht Theresienstadt 1942–1944*, Berlin 2005, S. 280.

⁸ Schultz 2011, S. 97.

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Ebd., S. 98.

¹² Ebd.

Philipp Manes, der als Mitglied der Selbstverwaltung zahlreiche Veranstaltungen, Vorträge und Lesungen organisierte¹, vermittelte den Eindruck, den dieses Programm, das zwölf Mal wiederholt wurde², im Juni 1944 in ihm hinterlassen hatte. Im Gegensatz zu Ullmann sieht er die große Wirkkraft nicht von einem »kühlen« Spiel Beethovens gestört:

»Dicht gefüllt der schöne Saal. Die Künstlerin wird mit lebhaftem Beifall empfangen. César Franck – *Präludium*. Ein mächtiges, schwer und wuchtig dahinstürmendes Werk. Aufbäumend, anklagend, Schicksal kündend, keine Sanftheit, nur Wucht und Gewalt. Erschüttert lauscht man dem Brausen, dem Zorn dieser Ouvertüre zu einem Drama, dessen Inhalt wir erfühlen. [/] Pause – man muß dem Ohre und den Sinnen Stille gönnen, sie vorbereiten auf die andere Welt, den anderen Himmel. [/] Johann Sebastian Bach: *Italienisches Konzert*. Diese einzig schöne Klarheit! Wir sahen italienische, liebliche Landschaft, hören das Murmeln der Quelle, das Wogen des Windes, das Rauschen der Bäume. Und festlich gekleidete Menschen schreiten die bunte Wiese entlang, dem nahen Wäldchen zu, um sich dort zu lagern und den Sonnentag zu genießen. Man vernimmt, wie eine Szenenansage, aus den Tönen all dies. Bachs göttliche Musik zaubert in diesen nüchternen Raum plastisch das einstige Land unserer Sehnsucht: Italien. [/] »Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein.« Beethoven, Sonate op. 90. Sie ist eine der heiter-liebenswürdig-leicht gehaltenen, wer kein Kenner ist, möchte sie für ein Schubert-Werk ansprechen. Köstlich die sangbare Melodie, im Ohr haftenbleibend. Man taktiert diese mit, möchte mitsingen, in dies Frohsein einstimmen. Dann perlen die Läufe auf, man bleibt zurück – und allzu schnell verrauschen Frohsinn und Heiterkeit. [/] [...] Am Flügel ist die zarte Frau sitzengeblieben, ihre Finger gleiten suchend über die Tasten – silbern fallen die Strahlen des Mondlichtes durch die weitgeöffneten Fenster. Und nun – wie geleitet von leichten, unsichtbaren Schemen – *Adagio sostenuto*, die einführenden, ankündigenden Töne der »*Mondscheinsonate*«. [...] Hier im Saale ist es totenstill, die Zuhörer stehen ganz im Banne dieser Musik. Sie erleben sie als eine Offenbarung, als Boten einer anderen, besseren Welt. Als der Beifall prasselnd einfällt, stört er mich. Ich wäre lieber schweigend hinausgegangen in den nahen Park, um dort das Wunder dieser Stunde ganz auszukosten und nachzugenießen. Dank – Dank für die kostbare Gabe dieser Stunde, die wir alle beglückt empfangen.«³

Renée Gärtner-Geiringer wurde am 12. Oktober 1944 nach Auschwitz deportiert, wo sie starb⁴.

5.7. Wenig dokumentierte Pianist:innen ab Mitte 1943

Wir wissen nicht, wie viele Geschichten nicht mehr erzählt werden, weil Dokumente verschollen sind und weder die Betroffenen noch Weggefährten überlebt haben. Angedeutet sei dies dadurch, dass in den Unterlagen des Öfteren Personen erscheinen, deren Mitwirken am kulturellen Prozess Theresienstadts nur durch wenige Fundstücke belegt ist. Die nachfolgend genannten Personen wurden allesamt ab Mitte 1943 oder später nach Theresienstadt deportiert.

¹ Vgl. Manes, Barkow, Leist 2005, S. 12.

² Vgl. Karas 1985, S. 50.

³ Manes, Barkow, Leist 2005, S. 279 f.

⁴ Vgl. Schultz 2011, S. 125.

5.7.1. James Simon

James Simon, 1880 in Berlin geboren, war Pianist, Musikwissenschaftler, Komponist und Pädagoge, studierte in Berlin bei Max Bruch Komposition und bei Conrad Ansoerge Klavier¹, einem Liszt-Schüler und späterem Lehrer von Alice Herz-Sommer². Als Musikwissenschaftler schrieb er in München seine Dissertation sowie weitere Publikationen.³ Als Komponist war er eher konservativ und in der deutschen Tradition von Ludwig van Beethoven, Hugo Wolf und Richard Strauss beheimatet. Er schuf ca. 100 Lieder, eine Oper, eine Kantate, mehrere Orchester- und Kammermusikwerke sowie ein Klavierkonzert⁴. Seine Nichte Shoshana Heyd erinnert sich an seine Vorlieben für Chopin, Brahms und Beethoven und seine Vorträge in Berlin zu Mozart und Bach⁵. Im April 1944 wurde er – mit Zwischenstation Westerbork – nach Theresienstadt deportiert, wo er sich als Vortraggeber und Pianist hervortat⁶, insbesondere mit Blick auf die Musik von Johann Sebastian Bach:

»He was a wonderful teacher [...]. I remember James Simon when I play a Bach fugue. He said to me, »You know, you must play it as if it has started from olden times. Not as if it starts now but as if it is from eternity to eternity.«⁷

»Konzert des Collegium musicum – Vereinigung für alte Musik. [...] Am Klavier James Simon, als Musiker wohl der Bedeutendste von allen Mitwirkenden, Instrumentalisten und Sängern. [...] Mir bekannt, was von Bach und Händel, Gabrieli und Corelli wiedergegeben wurde. Mir neu ein Stück von Rameau. [...] Stilreinst der Pianist, Verwirklichung ohne allen Aufwand, dienende Beherrschung.«⁸

James Simon war – obwohl nur einige Monate in Theresienstadt – ein wichtiger Vermittler von Musikgeschichte und traf auf ein wissbegieriges junges Publikum⁹. Er entwarf zudem Vortragsreihen zur Klaviermusik, wie zwei erhaltene Vortragspläne der Zeit vom 10. bis 16. Juli 1944 sowie vom 14. bis 20. August belegen:

»Freitag den 14.7.1944 – Rathausg. 19/Saal – 16.30 – James Simon: Beethovens Sonaten (mit Erläuterungen am Flügel) III.«¹⁰

»Freitag [18.08.1944] – Dr. James Simon: Romantische Klaviermusik I. Felix Mendelssohn-Bartoldy (mit Beispielen am Flügel).«¹¹

¹ Vgl. David Bloch: *James Simon*, online: <<http://holocaustmusic.ort.org/places/theresienstadt/simon-james/>> (Zugriff am 24.08.2022).

² Vgl. Melissa Müller; Reinhard Piechocki: *Alice Herz-Sommer »Ein Garten Eden inmitten der Hölle«*. Ein Jahrhundertleben, München 2011, S. 80 f.

³ Vgl. Bloch.

⁴ Vgl. Rita Bake; Birgit Kiupel (Hrsg.): *Das Leben als Drama: Erinnerungen an Theresienstadt. Elsa Bernstein*, Dortmund 1999, S. 187.

⁵ Vgl. Bloch.

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Bake, Kiupel 1999, S. 146.

⁹ Vgl. Karas 1985, S. 91.

¹⁰ Adler 2020, S. 598.

¹¹ Ebd., S. 599.

Neben seinem Vortrag zur *Musik in der Bibel* vertonte er den Psalm 126 als Chorwerk, das siebenmal aufgeführt wurde¹:

»Mit einem Transport aus Holland traf in Theresienstadt Dr. James Simon, der bekannte Klaviervirtuose und Musikschriftsteller, vordem in Berlin tätig, ein. Justizrat Magnus führte ihn mir zu, und selbstverständlich sicherte ich diese ungewöhnliche Kraft [...] für Vorträge. Dieser kunstbegeisterte Mann sagte sofort zu und hielt als ersten Vortrag: *Faust in der Musik*. Dann vereinbarten wir einen Zyklus: *Klassiker der Musik: Bach – Händel – Gluck – Haydn – Mozart – Beethoven*.«²

James Simon teilt das Schicksal vieler seiner Künstlerkolleg:innen und wurde im Oktober 1944 nach Auschwitz deportiert und dort ermordet. Elsa Bernstein nennt im Zusammenhang der im Herbst 1944 einsetzenden Transporte in ihrem Bericht einzig ihn namentlich:

»Nie fühlbarer als in diesen Tagen die Abhängigkeit von Nerven und Wundgeriebensein. [...] An- und Abtransporte lösten sich in immer rascherer Folge ab. [...] plötzlich erfuhr man, daß auch James Simon verschwunden [...]«.³

5.7.2. Heinz Alt

Der Pianist und Komponist Heinz Alt stammte aus Ostrava und kam im Juni 1943 im Alter von 20 Jahren nach Theresienstadt⁴. Nur wenig ist über ihn und seine Aktivitäten in Erfahrung zu bringen. Überliefert sind Belege seiner kompositorischen Tätigkeit; in seiner Heimatstadt war er außerdem als talentierter Pianist bekannt⁵. Da er zu den wenigen Komponisten gehört, die in Theresienstadt Klavierwerke schrieben, und er exemplarisch für viele weitere Künstlerinnen und Künstler steht, deren Andenken – wenn überhaupt – nur lückenhaft erhalten wurde, soll er erwähnt werden, obwohl er selbst nicht als Konzertpianist in Theresienstadt aktiv war.

Unter anderem in einem Programm für das von Ullmann gegründete Studio für neue Musik, das die Aufführung Neuer Musik sowie Theresienstädter Neukompositionen förderte, finden sich Hinweise auf Alt⁶. Wie viele Konzerte es gegeben hat, ist unklar. Von vier Abenden sind Programmzettel erhalten⁷, das Programm des zweiten Konzertes weist die Uraufführung von Alts sechs Miniaturen für Klavier aus⁸. Als Ausführender kommt der auf dem Plakat des Konzertes genannte Karel Reiner in Betracht, der mit Alt zusammen auf einem Zimmer wohnte⁹. Es sind keine Berichte über die Aufführung erhalten. Das Werk selbst ist wie einige Lieder, die er im Lager schrieb, verschollen. In Ullmanns Kritiken erscheint Alts Name zudem im Rahmen der *Musikalische[n] Rundschau [III.] Mitte August 1944*, in der jener über den »Smetana-Abend des Rafael Schächter-Chores [...] mit der frohgemut-begeisterten Kantate ›das böhmische Lied‹«¹⁰ berichtet. Bekannt für seine hohen Ansprüche, auch unter den Bedingungen Theresienstadts, lobt Ullmann:

¹ Vgl. Bloch.

² Manes, Barkow, Leist 2005, S. 282.

³ Bake, Kiupel 1999, S. 153.

⁴ Vgl. Schultz 2011, S. 115.

⁵ Vgl. Martin Krasnik: *Fucking Jødel*, Frederiksberg 2014, S. 91.

⁶ Vgl. Schultz 2011, S. 19 f.

⁷ Vgl. ebd., S. 20.

⁸ Vgl. Karas 1985, S. 58.

⁹ Vgl. Schultz 2011, S. 115.

¹⁰ Ebd., S. 74.

»Die gut klingende Bearbeitung für zwei Klaviere stammt von Heinz Alt«¹. Nur wenige Wochen nach dieser Aufführung wurde Alt mit dem ersten Transport im Herbst 1944 nach Auschwitz gebracht und anschließend nach Dachau-Kaufering. Er starb am 6. Januar 1945². Sein Zimmer- und Kompositionskollege Karel Reiner, der mit ihm über Auschwitz nach Dachau-Kaufering kam, überlebte³.

Irma Astmann, Freundin Hans Alts, die im September 1942 nach Theresienstadt deportiert worden war, heiratete später einen dänischen Juden, mit dem sie im April 1945 Theresienstadt in Richtung seiner Heimat verlassen konnte⁴. Von Alts Aufenthalt in Theresienstadt blieb nur ein Abschiedslied an die ebenfalls aus Ostrava stammende Trude Mayer, die überlebt hat. Der Zettel enthält ein Fragment einer Melodie und die Widmung: »Der lieben Trude zum Abschied gewidmet 1.1945«⁵.

5.7.3. Elsa Schiller

Elsa Schiller wurde 1897 in Baden bei Wien geboren und wuchs in Budapest auf, wo sie Klavier und Kammermusik studierte. Im Anschluss an ein weiterführendes Studium in Dresden betätigte sie sich ab 1924 in Berlin als Klavierlehrerin und Liedbegleiterin mit der Sängerin Julia-Lotte Stern, zu der sich eine lebenslange Beziehung aufbaute⁶. Schon vor ihrer Deportation geriet sie aufgrund ihrer jüdischen Herkunft zunehmend in Schwierigkeiten, gegen die sie sich zu Wehr zu setzen versuchte⁷. Am 4. November 1943 wurde sie verhaftet und am 15. November nach Theresienstadt gebracht⁸. Sie arbeitete mit Edith Kraus⁹ zusammen in der Glimmerspalterei¹⁰, wodurch ein Kontakt zwischen den Pianistinnen zustande gekommen sein könnte. Jedenfalls gaben sie gemeinsam Konzerte. Elsa Schiller begleitete Edith Kraus am zweiten Klavier bei ihren Aufführungen von Klavierkonzerten¹¹. Selbst trat sie in mehrfacher Wiederholung mit einem Mozart-Programm und mit Schuberts *Winterreise* auf. Daneben war sie an gemischten Programmen und Opernabenden beteiligt¹². Sie erlebte das Ende des Ghettos und dessen Befreiung im Mai 1945. Bis zuletzt gab sie Konzerte mit dem Geiger Herman Leydesdorff; eine Programmübersicht der »Freizeitgestaltung« kündigt für den 15. März 1945 die Wiederholung eines Sonatenkonzertes an¹³.

¹ Ebd.

² Vgl. ebd., S. 115.

³ Vgl. ebd., S. 140.

⁴ Vgl. Krasnik 2014, S. 93.

⁵ Lawental, Eli (Hrsg.): *Aktivitäten im Beit Theresienstadt. Newsletter – Theresienstadt Martyrs Remembrance Association Nr. 48*, Januar 2000. Onlineverweis im Literaturverzeichnis.

⁶ Vgl. Fetthauer, Sophie: *Elsa Schiller*, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hrsg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen (Hg.), Hamburg 2007. Onlineverweis im Literaturverzeichnis.

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Vgl. Karas 1985, S. 47.

¹⁰ Vgl. Fetthauer 2007.

¹¹ Vgl. Karas 1985, S. 49.

¹² Vgl. Fetthauer 2007.

¹³ Vgl. Adler 1968, S. 243.

Nach dem Krieg wurde sie Mitarbeiterin im RIAS, anschließend Produktionsleiterin bei der Deutschen Grammophon Gesellschaft, an deren Wiederaufbau sie als Produzentin beteiligt war¹. Sie starb 1974 in München.

5.7.4. Beatrice Pimentel

Die 1913 geborene niederländische Pianistin Beatrice Pimentel kam im September 1944² mit ihrer Schwester, der Schauspielerin Heleen Querido-Pimentel³, von Westerbork nach Theresienstadt. Einige Erwähnungen und Fundstücke geben spärliche Einblicke in die Aktivitäten als Pianistin. Schon im KZ Westerbork hatte sie mit ihrem Klavierspiel offenbar die Stimmung ihrer Mitgefangenen aufgehellt, wie Lies Bausch an ihre Schwester im Januar 1944 schreibt:

»Man lernt hier, einander zu geben und einander so viel wie möglich zu helfen. [...] Auch wenn Bé Pimentel Klavier spielt, ist es ein Genuß. Wir sind jetzt so leicht zufrieden zu stellen. Wenn ich das hier überlebe, werde ich für mein ganzes Leben was davon haben.«⁴

In Theresienstadt sind Konzertauftritte zusammen mit Edith Kraus belegt, mit der sie vierhändig⁵ und an zwei Klavieren⁶ spielte. Pimentel gestaltete das Kulturleben in der Spätphase des Lagers mit, wie zwei Eintrittskarten belegen: Am 17. April 1945 begleitete sie in einem Liederabend mit Edith Kraus die Sängerin Marion Podolier⁷; am 24. April gab sie einen Solo-Klavierabend⁸. Ihr Eintrag im genannten Autogrammbuch Mænni Rubens erfolgt gemeinsam mit dem ebenso aus den Niederlanden stammenden Herman Leydesdorff, was eine Bekanntschaft nahelegt⁹. Über Pimentels weiteren Lebensweg finden sich keine Angaben. Sie starb im Jahr 1997¹⁰.

¹ Vgl. Fetthauer 2007.

² *Beatrice Pimentel*, in: Database of the Terezín inmates and persons deported to the Łódź and Minsk ghettos and to the Ujazdów labor camp (Zugriff am 23.08.2022).

³ Vgl. Ginsberg Bleviss S. 27.

⁴ Bausch-Polak, Auerbach-Polak, S. 73.

⁵ Vgl. Karas 1985, S. 49.

⁶ Vgl. Müller, Piechocki 2011, S. 276.

⁷ Vgl. Claude Torres: *Terezín. Autres Compositeurs*, online: <<http://www.musiques-regenerees.fr/Terezin/MyCompositeurs.html>> (Zugriff am 23.08.2022).

⁸ *Vstupenky vydané kulturním oddělením v Terezíně na klavírní koncert Beatrice Pimentelové*, in: *Sbírkky k dějinám šoa*, <https://collections.jewishmuseum.cz/index.php/Detail/Object/Show/object_id/138112> (Zugriff am 23.08.2022).

⁹ Vgl. Ginsberg Bleviss, S. 11.

¹⁰ Vgl. ebd.

6. Im Fokus: Alice Herz-Sommer und Edith Kraus

6.1. Vor ihrer Deportation

Alice Herz-Sommer wurde 1903 als Alice Herz zusammen mit ihrer Zwillingsschwester¹ in eine jüdisch-deutschsprachige² Familie in Prag geboren. Ihr Vater war Direktor einer Waagenfabrik, ihre Mutter legte Wert auf eine liberale Erziehung und war der deutschen Kultur zugewandt³. Schon als Kind war Alice für ihre lebensbejahende Grundhaltung bekannt⁴, die sich über ein Jahrhundert erhalten sollte⁵. Über ihre ältere Schwester hatte sie in Prag Kontakt zum Schriftstellerkreis um Franz Kafka, Felix Weltsch, Max Brod und Oskar Baum⁶. Bereits als kleines Kind spielten die Musik und speziell das Klavier eine wichtige Rolle⁷. Früh wurde ihr Talent entdeckt, ab 1910 erhielt sie Unterricht, Hauskonzerte gehörten zum Alltag⁸. Zwei Jahre später erhielt sie Unterricht bei Václav Štěpán, einem berühmten Prager Klavierpädagogen. Er unterstützte sie als Mentor⁹, auch als sie ab 1920 als jüngstes Mitglied der Deutschen Musikakademie in Prag Unterricht bei Conrad Ansoerge erhielt¹⁰. Unterrichtet wurde sie außerdem von Eduard Steuermann¹¹, zudem kam es zum Kontakt mit Artur Schnabel, bevor dieser 1933 nach England emigrierte¹². 1923 gab sie ihr Debüt mit der Tschechischen Philharmonie und dem Klavierkonzert e-Moll von Chopin¹³, das glänzende Kritiken hervorrief¹⁴. Alice Herz entschied sich gegen eine Karriere als Solistin¹⁵ und begann zu unterrichten, was sie als »beseelende Aufgabe« empfand¹⁶ und zugleich den Lebensunterhalt der Familie sicherte¹⁷, nachdem ihr Vater 1930 gestorben war¹⁸. Schon mit 19 Jahren hatte sie eine Klasse von 20 Schüler:innen. In den 1930er-Jahren war sie eine der bekanntesten Pädagog:innen Prags, die etliche Kinder aus wohlhabenden Familien unterrichtete¹⁹.

¹ Vgl. Müller, Piechocki 2011, S. 22.

² Vgl. ebd., S. 28.

³ Vgl. ebd., S. 28.

⁴ Vgl. ebd., S. 64 f.

⁵ Bernard Hiller: *Das Geheimnis des Glücklichseins – Alice Herz-Sommer – 109 Jahre alt*, online: <<https://youtu.be/pedXjUTQUAY>> (Zugriff am 06.09.2022).

⁶ Vgl. Müller, Piechocki 2011, S. 50f.

⁷ Vgl. Caroline Stoessinger: *Ich gebe die Hoffnung niemals auf. Hundert Jahre Weisheit aus dem Leben von Alice Herz-Sommer*, München 2012, S. 68.

⁸ Vgl. ebd., S. 68 f.

⁹ Vgl. ebd., S. 70.

¹⁰ Vgl. Müller, Piechocki 2011, S. 81 f.

¹¹ Vgl. ebd., S. 106 ff.

¹² Vgl. ebd., S. 128.

¹³ Vgl. ebd., S. 92.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 97.

¹⁵ Vgl. Stoessinger 2012, S. 72.

¹⁶ Müller, Piechocki 2011, S. 109.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 123.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 121.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 143 f.

1925 lernte sie den Geiger und Kaufmann Leopold Sommer kennen¹, den sie 1931 heiratete². 1937 kam ihr Sohn Stephan zur Welt³, der ab 1947 nach ihrer Emigration⁴ nach Jerusalem den Namen Raphael Sommer trug⁵. Zuvor hatte sie Mitte der 1930er-Jahre die 1913 geborene und damit knapp zehn Jahre jüngere Edith Kraus kennengelernt, die als pianistisches Wunderkind galt und sich einen Rat von der als Pianistin etablierten Alice Herz-Sommer erhoffte. So begann eine lebenslange Freundschaft⁶.

Edith Kraus wurde in Wien – ähnlich wie Alice Herz-Sommer – in eine bürgerliche, assimilierte jüdischen Familie geboren⁷. Der böhmischen Bevölkerung Wiens zugehörig, wuchs sie mit ihrer älteren Schwester zweisprachig, mit Deutsch und Tschechisch als Muttersprache, auf. Im Alter von fünf Jahren wurde ihr musikalisches Talent entdeckt und von den Eltern gefördert, obwohl diese selbst kein Instrument spielten⁸. Im Alter von sechs Jahren zog die Familie nach Karlsbad, da der Vater, der als Kaufmann Geschäfte für Brautausstattung betrieb, dort eine Filiale eröffnete. Hier begann ihr erster Klavierunterricht, bei dem sich ihre Begabung zeigte⁹. Früh versuchten Ediths Eltern, die Voraussetzungen für eine mögliche Karriere als Solistin zu schaffen, wodurch diese bereits mit elf Jahren ihr Debüt mit Orchester gab. Es entstanden Kontakte u. a. zu Alma Mahler – Edith Kraus war über ihre Großmutter, die eine Cousine Gustav Mahlers war, mit ihr praktisch verwandt –, Leo Blech und Franz Schreker, der auf Empfehlung Blechs Edith Kraus zur Bewerbung an der Berliner Musikhochschule zuließ, deren Direktor er war¹⁰. Im Alter von 13 Jahren wurde ihr das Studium an der Hochschule erlaubt. Ein Jahr später war sie das jüngste Mitglied der Klasse Artur Schnabels¹¹. In ihrer Zeit in Berlin erarbeitete sich Edith in kurzer Zeit ein umfangreiches Repertoire, konnte sich in musiktheoretischen und -geschichtlichen Fächern weiterbilden, profitierte vom Austausch mit ihren Kommilitonen und von zahlreichen Konzertbesuchen¹². Sie konzertierte in Berlin und in der damaligen Tschechoslowakei. Mit 17 beendete sie ihr Studium, wurde aber weiterhin von Schnabel kostenlos unterrichtet¹³. Nach dem Tod ihrer Mutter strebte ihr Vater für sie weiterhin eine internationale Karriere an, was jedoch im Konflikt mit ihren Lebensvorstellungen stand¹⁴. Sie zog aus, lebte als vielbeschäftigte Pianistin in Prag und heiratete im Jahr 1933 Karl Steiner. Nach der Hochzeit trug sie den Doppelnamen Steiner-Kraus, unter dem sie auch in den Aufzeichnungen aus Theresienstadt erscheint¹⁵.

Die Freundschaft zwischen Edith Kraus und Alice Herz-Sommer begann in Prag im professionellen Austausch zweier hoch angesehener Konzertpianistinnen und entwickelte sich zu einer engen Beziehung, die von regelmäßigen Besuchen und gemeinsamen Musizieren geprägt war¹⁶.

¹ Vgl. ebd., S. 104 f.

² Vgl. ebd., S. 124.

³ Vgl. ebd., S. 131.

⁴ Vgl. Stoessinger 2012, S. 55.

⁵ Vgl. Müller, Piechocki 2011, S. 345.

⁶ Vgl. ebd., S. 129 f.

⁷ Vgl. Julia Grunwald: *Edith Kraus*, in: *Lebenswege von Musikerinnen im »Dritten Reich« und im Exil*, in: Hanns-Werner Heister; Peter Petersen (Hrsg.): *Musik im »Dritten Reich« und im Exil*, Bd. 8, Hamburg 2000, S. 229.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Vgl. ebd., S. 229 f.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 230.

¹¹ Vgl. ebd., S. 231.

¹² Vgl. ebd., S. 231 f.

¹³ Vgl. ebd., S. 232.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 233.

¹⁵ Vgl. Schultz 2011, S. 16.

¹⁶ Vgl. Müller, Piechocki 2011, S. 130; vgl. Friederike Haufe; Volker Ahmels: *Begegnung mit Jahrhundertzeuginnen. Die Pianistinnen Edith Kraus und Alice Herz Sommer*, in: *neue musikzeitung*, Ausgabe 3/2004, Regensburg 2004.

Sie besuchten auch zahlreiche Auftritte der anderen¹. Die Folgen der Besetzung des Sudetenlandes, der Einmarsch in die Tschechoslowakei und die Unterdrückung der dortigen jüdischen Bevölkerung² wurden für beide unmittelbar spürbar³. Sie wurden ihrer Wertgegenstände beraubt und konnten immer weniger am öffentlichen Leben teilnehmen⁴, unterrichten⁵ oder auftreten⁶. Zusätzlich wurden sie mit Verboten wie dem Besuch von Theatern und Konzerthäusern belegt⁷. In der Folge verlegte sich das kulturelle jüdische Leben ins Private. Im Geheimen wurde eine Vielzahl von Hauskonzerten veranstaltet⁸, an denen sie sich beteiligten⁹. Die Ausgangssperre ab 20 Uhr machte es notwendig, Bekannte aus der unmittelbaren Umgebung einzuladen, wodurch sich die Pianistinnen nicht mehr gegenseitig besuchen konnten¹⁰.

Die Hauskonzerte Alice Herz-Sommers besuchte auch Ullmann, den Edith Kraus erst in Theresienstadt kennenlernen sollte¹¹. Bei einem privaten Konzert mit Ullmanns Musik am 3. März 1940, das vom Gesangspädagogen Konrad Wallerstein veranstaltet wurde, spielte Alice dessen zweite Klaviersonate¹². Für die Aufführung des schwierigen und neuartigen Werkes wurde ihr Anerkennung des Komponisten und des Gastgebers zuteil¹³. Ullmann widmete ihr die 1941¹⁴ noch vor seiner Deportation entstandene vierte Klaviersonate op. 38¹⁵, die sie allerdings nicht öffentlich aufführte¹⁶.

Durch die Tätigkeit ihres Mannes bei der jüdischen Gemeinde in Prag, die zur Kooperation mit den Besatzern gezwungen war¹⁷, und in der er unter anderem die Deportationslisten führen musste¹⁸, war sie mit ihrem Sohn vor der unmittelbaren Deportation geschützt. Jedoch waren sie darauf vorbereitet, nach Beendigung dieser Tätigkeit mit den letzten Transporten selbst deportiert zu werden. Dieses Schicksal ereilte auch Edith Kraus und ihren Ehemann im Juni 1942, als beide aufgefordert wurden, sich zum Transport nach Theresienstadt einzufinden¹⁹. Anfang Juli wurden die Mutter und Tante Leopold Sommers deportiert²⁰. Am 13. Juli folgte Alice Herz-Sommers Mutter Sophie, die am 19. Oktober desselben Jahres nach Treblinka deportiert und dort ermordet wurde²¹. Nichts über das genaue Schicksal ihrer Verwandten und Freunde wissend, aber nichts Gutes ahnend²², verfiel Alice Herz-Sommer in Depressionen, die sie später als »den bisherigen

¹ Vgl. Haufe, Ahmels 2004.

² Vgl. Karas 1985, S. 3 f.

³ Vgl. Grunwald 2000, S. 233, vgl. Müller, Piechocki 2011, S. 143 f., 144 ff.

⁴ Vgl. Karas 1985, S. 3f.

⁵ Vgl. Müller, Piechocki 2011, S. 143.

⁶ Vgl. Karas 1985, S. 4.

⁷ Vgl. Müller, Piechocki 2011, S. 146.

⁸ Vgl. Karas 1985, S. 5.

⁹ Vgl. Haufe, Ahmels 2004

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Vgl. Verena Naegele: *Viktor Ullmann. Komponieren in verlorener Zeit*, Köln 2002, S. 318.

¹³ Vgl. Stoessinger 2012, S. 73.

¹⁴ Vgl. Hans-Günter Klein: *Viktor Ullmann*, in: Hoffmann 1991, S. 72.

¹⁵ Vgl. Naegele 2002, S. 321.

¹⁶ Vgl. Stoessinger 2012, S. 73.

¹⁷ Vgl. Müller, Piechocki 2011, S. 158.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 152.

¹⁹ Vgl. Grunwald 2000, S. 234.

²⁰ Vgl. Müller, Piechocki 2011, S. 151.

²¹ Vgl. ebd., S. 153.

²² Vgl. ebd., S. 151.

Tiefpunkt ihres Lebens« bezeichnete¹. Es traf sie eine Eingebung, nach eigener Aussage entscheidend für ihre Kraft, das Leid jener Zeit durchstehen zu können: »Übe die 24 Étüden – das wird dich retten!«². Nur ein Jahr hatte sie Zeit, die 24 Étüdes von Chopin zu lernen mit dem Ziel, sie in ihrer Gesamtheit in einem Konzert aufführen zu können und damit eine pianistische Höchstleistung zu vollbringen³. Am 3. Juli 1943 musste auch sie mit ihrer Familie dem Transportbefehl nach Theresienstadt folgen, da die Mitarbeit der Jüdischen Gemeinde nicht mehr benötigt wurde⁴.

6.2. In Theresienstadt

Zu der Zeit, als Edith Kraus mit ihrem Mann nach Theresienstadt deportiert wurde, füllte sich das Lager stetig, was zu sich verschlimmernden Bedingungen führte, welche ihren Tiefpunkt mit Einsetzen der Altentransporte im Herbst 1942 erreichten. Die ersten Kulturabende wurden ab März 1942 genehmigt. Auch die »Freizeitgestaltung« stand in ihren Startlöchern. Edith Kraus wurde zunächst zur Arbeit in der Bäckerei eingeteilt und musste später zusammen mit anderen Frauen in der Glimmerspalterei arbeiten⁵. Dabei handelte es sich um das Spalten eines speziellen Minerals in dünne Scheiben, das zur Isolation in elektrischen Geräten verwendet wird⁶. Einige Monate nach ihrer Ankunft⁷ wurde sie auf die Deportationsliste nach Auschwitz gesetzt⁸. Ohne zu wissen, was einen erwarten würde, wurde der Transport stets als Bedrohung wahrgenommen und beispielsweise von der SS als Strafe eingesetzt⁹. Jemand machte den Vorschlag, sie solle ein Konzert auf dem zuvor von Rudi Pick wieder spieltüchtig gemachten ersten Klavier Theresienstadts geben, das von den anwesenden Pianist:innen bereits in Klavierabenden bespielt worden war. Da das meiste Gepäck einschließlich der mitgebrachten Noten entwendet worden war, blieb nichts anderes übrig, als ohne Vorbereitung und auswendig einen Klavierabend mit Werken von Bach, Mozart, Chopin, Brahms und Smetana zu geben¹⁰. Dieses Konzert rettete ihr Leben und sorgte dafür, dass sie bis zur Befreiung des Lagers nicht in einen Transport eingereiht wurde. Sie gehörte von nun an zur Gruppe der »zur Freizeitgestaltung abgestellten« Häftlinge¹¹ und blieb auch von den Herbsttransporten 1944 verschont.

Eines ihrer Programme besprach auch Ullmann; die genaue Datierung des von ihm besuchten Konzertes ist nicht mit Sicherheit möglich. Einzelheiten des Textes (Erwähnung des neuen Flügels) lassen auf ein Konzert etwa im Oktober 1943¹² oder 1944¹³ schließen. Nach einleitenden

¹ Ebd., S. 153.

² Ebd., S. 154.

³ Vgl. ebd., S. 156.

⁴ Vgl. ebd., S. 158.

⁵ Vgl. Grunwald 2000, S. 238.

⁶ Vgl. Adler 2020, S. 439.

⁷ Vgl. Schultz 2011, S. 101.

⁸ Vgl. Karas 1985, S. 47.

⁹ Vgl. Adler 2020, S. 282 ff., S. 455 f.

¹⁰ Vgl. Grunwald 2000, S. 237.

¹¹ Kuna 1998, S. 41.

¹² Vgl. Krása, Stross, Klein, Libenský, P.: Kurzgefasster Abriß der Geschichte der Musik Theresienstadts, zitiert nach Migdal 1986, S. 166.

¹³ Vgl. Schultz 2011, S. 161.

Worten über die Begegnung des jungen Felix Mendelssohn mit Goethe schreibt er über dessen E-Dur-Klaviersonate:

»[...] sie sprudelt eine um die andere Herrlichkeit aus sich heraus, sie ist in Form, Invention, Stil und Satz von unbegreiflicher Reife. Was Rellstab an Mendelssohns Spiel rühmt: Leichtigkeit der Hand, Sicherheit, Rundung und Klarheit der Passagen, Feuer und Phantasie – es sind Eigenschaften, die auch für die Interpretin, für Edith Steiner-Kraus gelten können. Man kann sich diese Sonate, vom jugendlichen Mendelssohn vorgetragen, kaum schöner denken.«¹

Über die drei Sonaten Domenico Scarlattis, die das seiner Ansicht nach originelle Programm eröffneten, schreibt er von deren Einfallsreichtum und vom virtuosen Tempo der Pianistin, denn er »würde sie um eine kleine Nuance mässiger im Zeitmasse wünschen, da bekanntlich auf dem Cembalo solch virtuose Tempi von heute nicht ausführbar waren.«² Seine Bemerkungen zur Interpretation Mendelssohns und Scarlattis lassen darauf schließen, dass Edith Kraus die Werke technisch bravourös wiedergab und dabei nicht vor schnellen Tempi zurückscheute, die ihr Spiel in ihrer Klarheit und Musikalität keineswegs behinderten. Der anschließende Satz gilt einem scheinbar kurz zuvor verfügbar gewordenen Instrument:

»Dafür feierte unser neuer Konzertflügel Triumphe der Klangschönheit – ausser im Mendelssohn – in den nun folgenden Stücken neuerer Meister«³.

Im Zusammenhang der Kritik erinnert sich Kraus und gibt im Folgenden eine Übersicht über die in Theresienstadt nach einiger Zeit zur Verfügung stehenden Klaviere und Flügel:

»Den von Ullmann kritisierten Klavier-Abend habe ich im Rathaussaal gespielt, wie auch die meisten meiner Klavierabende. [...] Mein erster Klavierabend fand in der Magdeburger Kaserne statt, im Herbst 1942. [...] Wann ein neuer Konzertflügel aufgestellt wurde, kann ich nicht mehr sagen. Einer stand im Rathaussaal, einer in der Sokolovna [Anm.: »Saal des Turnvereins Sokol«⁴, im Zuge der »Verschönerung« als Gemeinschaftshaus umgebaut⁵]; für die ›Carmen‹-Aufführung gab es zwei Pianinos, einen weiteren Flügel im Kino, ein Pianino im Kaffeehaus und eines im Überzimmer in der Magdeburger Kaserne. Einen guten Flügel hatte Eppstein, der eine Zeitlang Judenältester war, mitbringen dürfen. Auch der ›Wirtschaftsminister‹ Merzbach hatte einen guten Flügel, auf welchem ich üben durfte.«⁶

Thomas Mandl fügt hinzu:

»Der von Ullmann erwähnte neue Flügel war – nach meiner Erinnerung – ein Blüthner-Flügel mit Aliquot-Saiten – eine Garnitur Saiten, die nicht angeschlagen werden, sondern nur mitschwingen. Dieser Flügel kam 1944.«⁷

Dagegen weist der *Kurzgefasste Abriss der Geschichte der Musik Theresienstadts* auf einen vor Oktober 1943 eingetroffenen neuen Flügel im Rathaussaal hin, den auch Edith Kraus in der

¹ Ebd., S. 160.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Vgl. Grunwald 2000, S. 239.

⁵ Vgl. Adler 2020, S. 168 f.

⁶ Schultz 2011, S. 161.

⁷ Ebd.

Aufzählung erwähnt: »Es kam ein, das Klavier, ein Förster-Flügel, mit einem Privatmöbeltransport und wurde im Konzertsaal aufgestellt.«¹

Ullmann beurteilt im Verlauf der Besprechung knapp die weiteren vorgetragenen Werke (Josef Suk: *Frühling*, Maurice Ravel: *Sonatine*), geht jedoch nicht weiter auf das Spiel der Pianistin ein, für das er fast ausschließlich lobende Worte fand² – ein Umstand, der nach Betrachtung der Kritiken anderer Pianist:innen keinesfalls selbstverständlich ist und auf Kraus' hohen Stand schließen lässt. Ullmann bat sie auch um die Uraufführung seiner in Theresienstadt entstandenen sechsten Klaviersonate, die sie in einem Programm zwischen Schumanns *Kreisleriana* und der 3. Klaviersonate in f-Moll op. 5 von Brahms präsentierte³.

Als Alice Herz-Sommer mit ihrer Familie Anfang Juli 1943 in Theresienstadt ankam, war ihre Freundin schon über ein Jahr hier⁴. Schon kurz nach ihrer Ankunft wurde Herz-Sommer als aus Prag bekannte Pianistin gebeten, Klavierabende zu geben⁵. Für die Pianist:innen standen inzwischen Übeinstrumente zur Verfügung, jedoch überstieg die Nachfrage angesichts der vielen herausragenden Künstler den Bedarf bei Weitem. Somit wurden Übezeiten eingeteilt und unter den anwesenden Musiker:innen aufgeteilt⁶. Über die genaue Dauer der zugeteilten Übezeit finden sich unterschiedliche Angaben. Sicher variierte diese beispielsweise mit Grad der Beschäftigung oder der Anzahl der Instrumente im Lager. Zu finden sind Angaben von einer halben Stunde⁷ und einer Stunde⁸. In einem Interview aus dem Jahr 1999 erzählt Kraus: »ich konnte täglich eine Stunde üben, später sogar zwei, je mehr Klaviere da waren.«⁹ Der *Musikkritische Brief Nr. 5 (Nachklang 1943)* Kurt Singers, der über die Zeit berichtet, in der Alice Herz-Sommer als Pianistin aktiv war, beziffert die Vorbereitungszeit der Musiker:innen ebenfalls mit »1-2 [Stunden] am Tag«¹⁰ und geht auf die Problematik der kurzen Vorbereitung ein:

»Das heißt aber: unsere Musiker müssen die fünfmal so lange Vorbereitungszeit – nach Wochen bemessen – haben als früher oder sie dürften höchstens alle halbe Jahre ein neues Programm zur Diskussion stellen.«¹¹

Herz-Sommer und Kraus führten jedoch im Gegenteil eine Vielzahl an Programmen auf, waren gleichzeitig als Kammermusikerinnen aktiv und ersetzten als Korrepetitorinnen in Aufführungen das Orchester, wie etwa Kraus bei der Aufführung der Oper *Carmen*¹². Dies zeigt, dass sie sich bereits vor ihrer Deportation ein umfangreiches Repertoire erarbeitet hatten¹³ und herausragende Fähigkeiten besaßen, dieses Repertoire in kürzester Vorbereitungszeit und auf höchstem Niveau wiederzugeben, wie die Kritiken Ullmanns beweisen. Nachdem Alice Herz-Sommer ihr erstes Solorezital mit Ludwig van Beethovens Klaviersonate f-Moll »Appassionata« op. 57, Johann

¹ Krása, Stross, Klein, Libenský, P.: Kurzgefasster Abriß der Geschichte der Musik Theresienstadts, zitiert nach Migdal 1986, S. 166.

² Vgl. Schultz 2011, S. 160.

³ Vgl. Grunwald 2000, S. 241.

⁴ Vgl. Müller, Piechocki 2011, S. 171, S. 179.

⁵ Vgl. ebd., S. 172.

⁶ Vgl. Grunwald 2000, S. 241.

⁷ Vgl. Müller, Piechocki 2011, S. 181 (erscheint zu wenig, im selben Werk, S. 185 wird von vier Stunden gesprochen?).

⁸ Vgl. Grunwald 2000, S. 241.

⁹ Friederike Haufe: *Pianistin befragt Pianistin. Friederike Haufe trifft Edith Kraus in Jerusalem*, in: *neue musikzeitung*, Ausgabe 6/1999, Regensburg 1999.

¹⁰ Kurt Singer: *Musikkritischer Brief Nr. 5 (Nachklang 1943)*, zitiert nach Migdal 1986, S. 175.

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. Schultz 2011, S. 106.

¹³ Vgl. Müller, Piechocki 2011, S. 183.

Sebastian Bachs Partita Nr. 1 B-Dur BWV 825 und einer Auswahl der in Prag studierten Chopin-Etüden gegeben hatte¹, ging sie die Konzeption weiterer Programme an – über die Dauer ihrer Inhaftierung mindestens fünf an der Zahl². Erneut ist es Ullmann, der in seinen Kritiken zwei der Konzerte Alice Herz-Sommers aufgreift:

»Sie ist die Freundin Beethovens, Schumanns und Chopins; wir danken ihr seit Jahren vor und in Theresienstadt so manche köstliche Stunde. Alice Herz-Sommer am Klavier bedeutet schlichtes, klares, intensives Spiel, Augenblicke – oft ganze Sätze wahrer Grösse und echter Kongenialität mit dem Meister. Für sie heisst Reproduzieren wirklich Nachschaffen, Identifikation mit dem Werke und seinem Schöpfer. Folgerichtig stellt sie ihre eminente Technik, ihr ganzes grosses Können in den Dienst des Werkes; sie gehört nicht zu den Klavierteufeln, deren Virtuosität Selbstzweck und Selbstsucht ist; sie hat mehr Wärme als Glanz, mehr Innigkeit als Brio. Ihr Spiel hat sich in den letzten Jahren merklich abgeklärt und entwickelt; denn auch diese hochbegabte Künstlerin war einstmals eine Temperaments-Virtuosin.«³

Ullmanns Rezension ermöglicht es, im Bewusstsein der Theresienstädter Umstände, der Wirkung des Spiels Alice Herz-Sommers nachzufühlen:

»Nach dem Gesagten müsste sie die berufene Interpretin der Romantiker sein, und sie ist es. Wahrhaft beglückend spielt sie z. B. den unbeschreiblich schönen Schlusssatz der C-Dur-Phantasie Schumanns op. 17; entrückt und schwebend gleitet diese Jean Paulisch fabulierende Hochromantik an dem ergriffenen Hörer vorüber und er vergisst, dass das vorangehende Marsch-Scherzo der Künstlerin im Zeitmass entglitten war; mit Schnelligkeit kommt man diesem Satz dessen Problematik und rhythmische Monotonie einer so durch und durch musikalischen Interpretin natürlich aufgefallen ist, nicht bei.«⁴

Der zweite Satz der Schumann'schen Fantasie op. 17, der mit seinem durchgehenden punktierten Rhythmus und dem unbequemen Schlussteil eine große Herausforderung darstellt, ist nach Ullmanns Auffassung nicht optimal vorgetragen worden. Man könnte ihm entgegen, dass das von ihm kritisierte Entgleiten vom Komponisten mit einkalkuliert ist und zum Wesen dieser zum Finale hinzielenden Musik gehört. Möglicherweise ist Ullmanns Anmerkung aber auch ein Hinweis darauf, dass der teils grobe und marschartige Charakter des Mittelsatzes – im Gegensatz zum »schwebenden«⁵ dritten Satz – nicht der natürlichen Ausprägung des Spiels Alice Herz-Sommers entsprach. Er fährt fort:

»Die Schlichtheit des »wirkungslosen« Beethoven steht Alice Herz-Sommer sehr nahe; in dieser Sonate op. 10, Nr. 3 ist immer wieder die Schubert-Nähe des d-moll-Largos ein Erlebnis und bedeutet wohl auch den Höhepunkt unserer Künstlerin. Zum Schlusse schenkte uns Frau Herz-Sommer die reizvoll-harmlosen »Tschechischen Tänze« von Smetana mit dem berühmten »Furiant«. Hier geben sich die tschechische Volks-Seele ein Rendezvous mit Franz Liszt.«⁶

Laut Melissa Müller, die mit Alice Herz-Sommer die Gespräche für ihre Biografie führte, fiel die Wahl des d-Moll-Largos auf einen Vorschlag ihres Mannes Leopold hin, da dieses »besonders eindrücklich die Situation der Häftlinge in Theresienstadt widerspiegelte«⁷. Selbst wenn die Zu-

¹ Vgl. ebd., S. 184.

² Vgl. Kuna 1998, S. 238.

³ Schultz 2011, S. 77.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Müller, Piechocki 2011, S. 200.

hörer:innen von dieser Intention nichts wussten, ist es ein Beispiel dafür, wie Musik auf die unmittelbaren Lebensumstände reagieren kann, wenn auch subtiler als dies in der Malerei und Literatur Theresienstadts möglich war.

Besonders beeindruckend scheint die Aufführung sämtlicher Chopin-Etüden an einem Abend gewesen zu sein, deren Umsetzung ihr dank der Vorbereitung in Prag und trotz der schwierigen Umstände in Theresienstadt gelang und die Alice Herz-Sommer mehrfach wiederholte¹. Von dieser Leistung sind mindestens drei Berichte erhalten. Über die Aufführung am 19. Juni 1944 schreibt Willi Mahler in sein Tagebuch:

»Sie spielte 24 Etüden von Chopin brillant wie eine große Künstlerin, sie riß die Zuhörer durch ihre eigenwillige Interpretation und den Zauber ihrer Hände mit. Die Klaviertasten erwachen unter ihren Händen zu wirklichem Leben, sie rasen und versetzen in fast rauschhafte Wonne. Die Töne der Musik sind wunderschön, leise, sanft, harmonisch und wiederum tosend. Chopins Werk wurde von der Künstlerin auswendig gespielt. Man bereitete ihr rauschende, verdiente Ovationen, die kein Ende nehmen wollten.«²

Am 7. Februar 1945 hörte eine unbekannt Rezensentin das gleiche Programm. Sie vergleicht dabei Alice Herz-Sommer direkt mit den in der Chopin-Tradition stehenden Pianistinnen und Pianisten, die sie selbst gehört hatte und schreibt:

»Wenn Frankreich seine große Tragödin Sarah Bernhardt die ›Göttliche Sarah‹ nennt, warum sollte man die große Interpretin Chopins, Frau Sommer-Herz, nicht den göttlichen Spiegel Chopins nennen? [...] Ihr Wunderspiel zieht die Register der Melancholie, der Leidenschaft, des machtvollsten Geschehens wie der bestechendsten Lieblichkeit des französischen Temperaments, gerade der Eigenschaften, die in der kranken Natur des Komponisten höchst eigenartig verkörpert sind. Wenn die Künstlerin mit zauberhafter Fingervibration wahre Gemütsstürme entfesselt, in denen die eigentümliche Mischung des Naturells zweier Nationen, der slawischen und französischen wie ein Tonrelief vor das geistige Auge tritt, dann hat bestimmt der Genius der Muse bei ihr Pate gestanden, und die Hörgemeinde kniet vor ihrer Tonrede wie im Gebet. [...] Diese Inspiration voller Wehmut und Lieblichkeit eines jungen Chopin kann in naturhafter Vollendung nur eine Interpretin in Wiedergeburt und Auferstehung fortleben lassen, und das ist die gottbegnadete Künstlerin Frau Sommer-Herz.«³

Insgesamt gab Herz-Sommer mehr als 100 Konzerte⁴, darunter auch moderiert, wobei sie betont, dass sie, Edith Kraus und andere Pianistinnen im Lager keine Konkurrentinnen gewesen seien⁵. In diesem Kontext erinnert sie sich auch daran, dass eine Pianistin (vermutlich Renée Gärtner-Geiringer) das Italienische Konzert von Bach spielen wollte, aber das Notenmaterial fehlte. »Edith [Kraus] bot ihre Hilfe an. Sie schrieb das ganze Stück – alle drei Sätze – per Hand aus dem Gedächtnis auf.«⁶

Beide Pianistinnen verband in Theresienstadt das Schicksal, den Transport ihrer Ehemänner nach Auschwitz erleben zu müssen, ohne Gewissheit darüber zu haben, was sie dort erwarten würden⁷. Ab dem 26. September 1944 wurden mehrere tausend Männer im Alter von 16 bis 55 Jahren⁸ zum

¹ Vgl. ebd., S. 253.

² Kuna 1998, S. 238.

³ Vgl. Müller, Piechocki 2011, S. 254, S. 268; vgl. auch Karas 1985, S. 172 f.

⁴ Vgl. Stoessinger 2012, S. 142.

⁵ Vgl. ebd., S. 143.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Grunwald 2000, S. 243 f., vgl. Müller, Piechocki 2011, S. 239, S. 241.

⁸ Vgl. Müller, Piechocki 2011, S. 238.

vermeintlichen Arbeitseinsatz eingezogen und stattdessen nach Auschwitz transportiert¹. Den Frauen wurde es freigestellt, ihren Partnern zu folgen². Im Gegensatz zu vielen anderen blieb Alice Herz-Sommer in Theresienstadt aufgrund der Warnung von Leopold Sommer vor dessen Deportation³. Edith Kraus war bereit, sich für den Transport zu melden, doch der Leiter der »Freizeitgestaltung«, Moritz Henschel, riet ihr deutlich davon ab⁴. Am 15. Oktober 1944 folgte der Deportationsbefehl für die Mitglieder der »Freizeitgestaltung«⁵, so auch für Edith Kraus. Im Gespräch mit Henschel informierte er sie, dass lediglich eine Pianistin in Theresienstadt verbleiben durfte und die Wahl auf Alice Herz-Sommer gefallen war, da sie einen sieben Jahre alten Sohn habe⁶. In der Gewissheit, nichts an ihrem Schicksal ändern zu können, erfuhr sie am nächsten Tag, dass ihr Name wieder von der Deportationsliste gestrichen wurde, ohne jemals herauszufinden, wer dafür verantwortlich gewesen war⁷. Bis April 1945 waren beide Pianistinnen an den stattfindenden Konzertveranstaltungen beteiligt, oft gemeinsam mit den weiteren verbliebenen Musikerinnen und Sängerinnen⁸. Von Edith Kraus ist belegt, dass sie die neu ankommenden Pianistinnen wie Beatrice Pimentel und Elsa Schiller integrierte und mit ihnen Konzerte aufführte⁹. Alice Herz-Sommer mit ihrem Sohn Stephan und Edith Kraus blieben bis zur Auflösung des Ghettos in Theresienstadt und erlebten die Befreiung im Mai 1945. Wenig später kehrten sie nach Prag zurück¹⁰.

6.3. Nach 1945

In Prag erhielten die beiden Überlebenden die Botschaft von der Ermordung von Bekannten, Verwandten und ihren Ehemännern¹¹. Nach den Jahren ihrer Inhaftierung erlebten sie erstmals wieder ein privates Alltagsleben, das sie u. a. für das Musizieren und Unterrichten nutzten¹². Beide gaben Konzerte in Prag, in Radiosendungen, teils im Ausland. In Prag erhielt Stephan Sommer zunächst von seiner Mutter und später von der Witwe Václav Štěpáns Klavierunterricht¹³. Er begann zudem Cello zu spielen¹⁴ und wurde ein international erfolgreicher Cellist¹⁵. Edith Kraus heiratete 1946 Arpad Bloedy, der seine Familie ebenso im Holocaust verloren hatte. Sie bekamen eine Tochter, wanderten 1949 nach Israel aus und ließen sich in Tel Aviv nieder¹⁶. Alice Herz-Sommer emigrierte mit ihrem Sohn im selben Jahr nach Jerusalem¹⁷. Ausschlaggebend für den Entschluss, Prag zu verlassen, war zum einen, dass sich die Überlebenden weiterhin antisemi-

¹ Vgl. Adler 2020, S. 189.

² Vgl. Müller, Piechocki 2011, S. 241.

³ Vgl. ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Vgl. ebd., S. 244.

⁶ Vgl. ebd., S. 245.

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Vgl. ebd., S. 282.

⁹ Vgl. ebd., S. 276.

¹⁰ Vgl. Grunwald 2000, S. 245.

¹¹ Vgl. Müller, Piechocki 2011, S. 300, S. 309.

¹² Vgl. Grunwald 2000, S. 246, vgl. Müller, Piechocki 2011, S. 315.

¹³ Vgl. Müller, Piechocki 2011, S. 314.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 326.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 372 f.

¹⁶ Vgl. Grunwald 2000, S. 246.

¹⁷ Vgl. Müller, Piechocki 2011, S. 344.

tischen Anfeindungen ausgesetzt sahen¹ und sich die Bedingungen nach der kommunistischen Machtübernahme verschlechterten². Zum anderen war die Ausreise nach Israel die Gelegenheit, unbehelligt von Anfeindungen und politischen Systemen in Ruhe und Frieden ein neues Leben aufbauen zu können³.

Edith Kraus begann unmittelbar nach ihrer Ankunft in Israel, sich mit dem Schaffen der Komponisten aus Theresienstadt auseinanderzusetzen und spielte in ihrem ersten Konzert im November 1949 die Suite von Pavel Haas⁴. Als Teil der Musikakademie in Tel Aviv machte sie den Einsatz für die Werke der mit ihr inhaftiert gewesenen Komponisten zum Mittelpunkt ihres Schaffens⁵. So gab sie Konzerte und nahm CDs mit Werken aus dem Ghetto auf⁶. Als Botschafterin der Theresienstädter Klaviermusik trug sie entscheidend dazu bei, die Werke nach 1945 zu verbreiten. »[I]n der großen Klarheit und bedingungslosen Konsequenz ihres Spiels« sehen die Verfasser des Vorworts zum CD-Booklet mit Klaviersonaten Ullmanns »einen Ausdruck der ›alten Schule‹«⁷:

»Müheless können wir über Generationen Brücken schlagen; gänzlich verschiedene Gegenwarten vermischen sich zu einer einzigen, gemeinsamen: Edith Kraus, fast achtzigjährig, die im Berlin der zwanziger Jahre bei Artur Schnabel studiert hat, spielt für uns Musik eines Komponisten, mit dem sie ein gemeinsames Schicksal teilte und dessen Werke sie uns nun erschließt, berufen wie niemand sonst – all dies im Prag von 1993, einer aufbrechenden Stadt, am Anfang einer neuen Zukunft.«⁸

Alice Herz-Sommer betätigte sich als Klavierlehrerin an der Academy of Music, der heutigen Jerusalem Rubin Academy of Music and Dance⁹. Nurit Vashkal-Linder erinnert sich:

»Alice ist ein Phänomen. Sie war so energiegelad und großzügig. Und sie konnte einen einfach nicht gehen lassen, ohne einem etwas zu schenken [...]. Aber vor allem war sie außerordentlich geduldig, wenn man Schwierigkeiten mit einer bestimmten Passage hatte. [...] Mein Unterricht dauerte immer so lange wie nötig. [...] Trotz all ihrer Geduld war sie eine sehr strenge Lehrerin und stellte immense Anforderungen. Es tat mir immer leid, wenn ich sie enttäuschte, denn sie gab sich so viel Mühe mit mir.«¹⁰

Alice Herz-Sommers Geduld und besondere Bindung zu ihren Schüler:innen wird in vielen weiteren Erfahrungsberichten unterstrichen¹¹. Sie selbst schildert ihre Einstellung zu Musik, Arbeit und Lernen wie folgt:

»Wie glücklich können wir uns schätzen. Wir sind die reichsten Menschen der Welt. Viel reicher als Millionäre. Menschen ohne Musik sind um so vieles ärmer! [...] das gilt für alle Lehrer, ganz gleich, was sie unterrichten [...] Man muss die Liebe zur Arbeit vermitteln, die Begeisterung fürs Üben [...]. Die Freude am Lernen. Wir sollten unsere Arbeit gern tun, denn sie ist gut an sich, und sie nicht ausüben, weil wir uns Erfolge versprechen.«¹²

¹ Vgl. ebd., S. 298, S. 319 f.

² Vgl. ebd., S. 329 f.

³ Vgl. Grunwald 2000, S. 246.

⁴ Vgl. ebd.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Vgl. ebd., S. 247 f.

⁷ Edith Kraus: *Viktor Ullmann. Klaviersonaten 1–4*, Edition Abseits 1993.

⁸ Ebd.

⁹ Vgl. Stoessinger 2012, S. 210, vgl. Raab Hansen 2017.

¹⁰ Stoessinger 2012, S. 212 f.

¹¹ Vgl. ebd., S. 217 ff.

¹² Ebd., S. 225 f.

Alice Herz-Sommer übte in dieser Zeit viele Stunden täglich, obwohl sie keine Karriere als Pianistin mehr anstrebte¹. Zu ihrem festen Alltag gehörten wöchentliche Hauskonzerte mit neuen Programmen. Ein Bekannter berichtet, dass diese inklusive einer kurzen Pause fast zwei Stunden dauerten und auswendig von ihr vorgetragen wurden².

Ihr ganzes Leben lang blieben Edith Kraus und Alice Herz-Sommer miteinander verbunden. 37 Jahre lang besuchten sie sich gegenseitig in Israel, bis Alice Herz-Sommer, die schon vorher zwischen Israel und Europa pendelte, den Entschluss fasste, das Land dauerhaft in Richtung London zu verlassen, um in der Nähe ihres Sohnes leben zu können³. Auch danach riss der Austausch nicht ab. Edith Kraus besuchte ihre zehn Jahre ältere Freundin noch im Alter von über 90 bzw. 100 Jahren⁴. Edith Kraus starb 2013 im Alter von 100 Jahren. Alice Herz-Sommer überlebte sie um wenige Monate und starb 2014 mit 110 Jahren.

¹ Vgl. ebd., S. 206.

² Vgl. Müller, Piechocki 2011, S. 380.

³ Vgl. ebd., S. 381.

⁴ Vgl. Haufe, Ahmels 2004.

7. Verzeichnis der in Theresienstadt aufgeführten Klavierwerke

Aufgrund der lückenhaften Überlieferung von Programmzetteln und Konzertberichten ist es nicht möglich, eine vollständige Auflistung aller im Rahmen von öffentlichen Veranstaltungen vorgetragenen Klavierwerke zu erstellen. Das nachfolgende Verzeichnis ist somit Überblick und Ausschnitt zugleich, der eine Ahnung von der hier gespielten Klaviermusik vermitteln soll. Die Werke sind nach Komponist und Interpret:in geordnet.

Abkürzungen der Literaturnachweise:

Verdr2021 = Albrecht Dümling (Hrsg.): *Torso eines Lebens. Der Komponist und Pianist Gideon Klein (1919–1945)*, in: *Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke*, Bd. 23, Neumünster 2021.

Verdr1991 = Heidi Tamar Hoffmann (Hrsg.): *Musik in Theresienstadt. Die Komponisten Pavel Haas, Gideon Klein, Hans Krasa, Viktor Ullmann, Erwin Schulhoff (gestorben im KZ Wülzburg) und ihre Werke*, in: *Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke*, Bd. 1, Berlin 1991.

Kar = Joža Karas: *Music in Terezín 1941–1945*, New York 1985.

Ku = Milan Kuna: *Musik an der Grenze des Lebens*. 2. Auflage, Frankfurt a. M. 1998.

Plakate = Anna Knechtel: *Plakate aus dem Ghetto Theresienstadt. Kunst und Kultur in Theresienstadt 1941–45*. Onlineverweis im Literaturverzeichnis.

Ull = Ingo Schultz: *Viktor Ullmann. 26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt. Mit einem Geleitwort von Thomas Mandl*, in: *Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke*, Bd. 3, 2. korrigierte Auflage, Neumünster 2011.

Alt, Heinz

Sechs Miniaturen für Klavier

wahrscheinlich Karel Reiner (Plakate, S. 12)

Smetana: *České píseň* (Kantate *Das böhmische Lied*), bearb. für 2 Klaviere von Heinz Alt

Karel Reiner, Karel Berman (Ull, S. 74)

Bach, Johann Christian

2 Klavierstücke, Adagio – Allegretto

wahrscheinlich Edith Kraus, möglicherweise Ferencz Weisz (Plakate, S. 11)

Bach, Johann Sebastian

Französische Suite Nr. 6 E-Dur BWV 817

Juliette Arányi (Ku, S. 237)

Toccatà für Orgel in C-Dur BWV 564, bearb. von Ferruccio Busoni

Gideon Klein (Ull, S. 65f.)

Chromatische Fantasie und Fuge BWV 903

Gideon Klein (Verdr2021, S. 101)

Italienisches Konzert BWV 1015

Renée Gärtner-Geiringer (Ull, S. 97)

Chaconne d-Moll BWV 1004, bearb. von Ferruccio Busoni

Renée Gärtner-Geiringer (Ku, S. 238)

Partita Nr. 1 B-Dur BWV 825

Alice Herz-Sommer (Ku, S. 238)

Toccatà D-Dur BWV 912

Edith Kraus (Kar, S. 47)

Bach, Wilhelm Friedemann

12 Polonaisen F.12, u. a. es-Moll

Klaviersonate C-Dur, vermutlich F.2

wahrscheinlich Edith Kraus, möglicherweise Ferenc Weisz (Plakate, S. 11)

Beethoven, Ludwig van

Klaviersonate C-Dur op. 53

Bernhard Kaff (Ku, S. 239), Truda Solarová (Verdr2021, S. 100)

Klaviersonate f-Moll »Appassionata« op. 57

Bernhard Kaff (Ull, S. 94, Verdr2021, S. 100), Alice Herz-Sommer (Ku, S. 238)

Klaviersonate Fis-Dur op. 78

Bernhard Kaff (Ull, S. 94)

Klaviersonate E-Dur op. 109

Bernhard Kaff (Ku, S. 239)

Klaviersonate c-Moll op. 111

Bernhard Kaff (Ull, S. 93)

Eroica-Variationen op. 35

Bernhard Kaff (Ku, S. 239)

Variationen c-Moll WoO 80

Bernhard Kaff (Ku, S. 239)

Klaviersonate As-Dur op. 110

Gideon Klein (Verdr2021, S. 100f., Ku S. 240)

Klaviersonate cis-Moll op. 27, 2

Renée Gärtner-Geiringer (Ku, S. 239)

Klaviersonate Es-Dur op. 31, 3

Renée Gärtner-Geiringer (Ku, S. 238f.)

Klaviersonate e-Moll op. 90

Renée Gärtner-Geiringer (Ku, S. 239)

Klaviersonate D-Dur op. 10, 3

Alice Herz-Sommer (Ull, S. 77)

Klaviersonate As-Dur op. 81a

Alice Herz-Sommer (Ku, S. 238)

Brahms, Johannes

Variationen über ein Thema von Händel op. 24

Bernhard Kaff (Ku, S. 239)

Intermezzi op. 76

Gideon Klein (Ull, S. 66), *Carlo Taube* (Ull, S. 71, 151)

Rhapsodie h-Moll op. 79, 1

Carlo Taube (Ull, S. 71)

Klaviersonate Nr. 1 C-Dur op. 1

Renée Gärtner-Geiringer (Ku, S. 239)

Klaviersonate Nr. 3 f-Moll op. 5

Edith Kraus (Ku, S. 238)

Rhapsodie g-Moll op. 79, 2

Edith Kraus (Ku, S. 238)

Fünf Intermezzi und Capricci (?)

Edith Kraus (Kar, S. 47, Ku, S. 238)

Chopin, Frédéric

Polonaise As-Dur op. 53

Bernhard Kaff (Ku, S. 239)

Klaviersonate Nr. 3 h-Moll op. 58

Bernhard Kaff (Ku, S. 239)

Nocturnes (?)

Bernhard Kaff (Ku, S. 239)

Nocturne Fis-Dur op. 15, 2

Juliette Arányi (Ku, S. 239)

Fantasie f-Moll op. 49

Juliette Arányi (Ku, S. 239)

Scherzo Nr. 2 b-Moll op. 31

Renée Gärtner-Geiringer (Ku, S. 239)

Mazurkas (?)

Renée Gärtner-Geiringer (Ku, S. 239)

24 Etüden op. 10 und 25

Alice Herz-Sommer (Ull, S. 101)

Scherzo Nr. 3 cis-Moll, Nocturne Des-Dur, Polonaise As-Dur (?)

Alice Herz-Sommer (Ull, S. 152)

Ballade As-Dur Nr. 3 op. 47

Edith Kraus (Ku, S. 238)

Nocturne cis-Moll (op. 27, 1 oder op. posth.?)

Edith Kraus (Ku, S. 238)

Debussy, Claude

Deux Arabesques

Juliette Arányi (Ku, S. 239)

Children's corner

Juliette Arányi (Ku, S. 239)

Général lavine, Prélude livre II

Juliette Arányi (Ku, S. 239)

Reflets dans l'eau, Images, livre I

Alice Herz-Sommer (Ku, S. 238)

Minstrels, Préludes, livre I

Alice Herz-Sommer (Ku, S. 238)

Franck, César

Prélude, Choral et fugue

Renée Gärtner-Geiringer (Ull, S. 98)

Haas, Pavel

Suite op. 13

Bernhard Kaff (Ku, S. 239)

Partita im alten Stil

Bernhard Kaff (Ull, S. 68f.)

Hába, Alois

3 Klavierstücke (?)

Viktor Ullmann (Ku, S. 243)

Haydn, Joseph

Klaviersonate Es-Dur (XVI/49 oder XVI/52)

Renée Gärtner-Geiringer (Ku, S. 238)

Janáček, Leoš

V mlhách (Im Nebel)

Bernhard Kaff (Ull, S. 69)

Klaviersonate »1. X. 1905«. Z ulice

Gideon Klein (Ull, S. 66f.)

Liszt, Franz

Klaviersonate h-Moll S. 178

Bernhard Kaff (Ku, S. 239), vermutlich *Carlo Taube* (Ull, S. 73)

Mephisto-Walzer (Nr. 1, S. 514?)

Bernhard Kaff (Ku, S. 239)

2 Etüden aus Grandes Études de Paganini

Renée Gärtner-Geiringer (Ku, S. 239)

Mendelssohn Bartholdy, Felix

Klaviersonate E-Dur op. 6

Edith Kraus (Ull, S. 99f.)

Mozart, Wolfgang Amadeus

Adagio h-Moll KV 540

Gideon Klein (Ku, S. 240, Verdr2021, S. 101)

Klaviersonate F-Dur KV 332

Juliette Arányi (Ull, S. 59f.)

Klaviersonate C-Dur (KV 330 oder KV 545?)

Juliette Arányi (Ku, S. 237)

Klaviersonate B-Dur KV 333

Edith Kraus (Kar, S. 47)

Mussorgsky, Modest

Bilder einer Ausstellung

Bernhard Kaff (Ull, S. 69)

Reger, Max

Aus meinem Tagebuch op. 85

Alice Herz-Sommer (Ku, S. 243)

Ravel, Maurice

Sonatine

Edith Kraus (Ull, S. 100)

Scarlatti, Domenico

3 Sonaten (?, Ull, S. 100, »drei Sonaten des jüngeren Scarlatti«)

Edith Kraus (Ull, S. 100)

Schubert, Franz

Wanderer-Fantasie op. 15

Renée Gärtner-Geiringer

Klaviersonate a-Moll (D. 784 oder 845?)

Edith Kraus (Ku, S. 238)

Klaviersonate D-Dur D. 850

Edith Kraus (Ku, S. 238)

Schumann, Robert

Fantasiestücke op. 12

Carlo Taube (Ull, S. 71)

Abegg-Variationen op. 1

Renée Gärtner-Geiringer (Ku, S. 239)

Carnaval op. 9

Alice Herz-Sommer (Ku, S. 238)

Fantasie C-Dur op. 17

Alice Herz-Sommer (Ku, S. 238), *Gideon Klein* (Verdr2021, S. 101)

Kreisleriana op. 16

Edith Kraus (Ku, S. 238)

Smetana, Bedřich

České tance

Alice Herz-Sommer (Ku, S. 238)

Polkas (?)

Edith Kraus (Ku, S. 238)

Suk, Josef

»Erlebtes und Erträumtes«, op. 30

Gideon Klein (Ull, S. 66)

»Der Frühling«, op. 22a

Edith Kraus (Ull, S. 100)

Ullmann, Viktor

Klaviersonate Nr. 6

Edith Kraus (Ku, S. 238)

8. Quellen

8.1. Literaturverzeichnis

Adler, H.G. (Hans Günther): *Theresienstadt 1941–1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*, 4. Auflage, Göttingen 2020.

Adler, H.G. (Hans Günther): *Die verheimlichte Wahrheit. Theresienstädter Dokumente*, Tübingen 1968.

Bake, Rita; Kiupel, Birgit (Hrsg.): *Das Leben als Drama: Erinnerungen an Theresienstadt. Elsa Bernstein*, Dortmund 1999.

Bausch-Polak, Betty; Auerbach-Polak, Lies: *Bewegtes Schweigen*, 2017

Benz, Wolfgang: *Theresienstadt. Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*, München 2013.

Bor, Josef: *Theresienstädter Requiem*, Ditzingen 2021.

Bloch, David, *James Simon*,

online: <<http://holocaustmusic.ort.org/places/theresienstadt/simon-james/>>

(Zugriff am 24.08.2022).

Blodig, Vojtěch: *Theresienstadt*,

online: <<https://www.holocaust.cz/de/geschichte/ghetto-theresienstadt/>>

(Zugriff am 27.07.2022)

Dümling, Albrecht (Hrsg.): *Torso eines Lebens. Der Komponist und Pianist Gideon Klein (1919–1945)*, in: *Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke*, Bd. 23, Neumünster 2021.

Fetthauer, Sophie: *Elsa Schiller*, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen (Hrsg.), Hamburg 2007,

online: <https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002212> (Zugriff am 23.08.2022)

Ginsberg Bleiviss, Janna (Hrsg.): *Mænni Ruben's Autograph Book*,

online: <https://terezinautographbook1945.ca/wp-content/uploads/sites/92/2020/08/Theresienstadt_On-Site-Booklet_V12.pdf>

(Zugriff am 03.09.2022)

Grunwald, Julia: *Edith Kraus*, in: *Lebenswege von Musikerinnen im »Dritten Reich« und im Exil*, in: Heister, Hanns-Werner; Petersen, Peter (Hrsg.): *Musik im »Dritten Reich« und im Exil*. Bd. 8, Hamburg 2000.

Grunwald, Julia: *Edith Kraus*, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen (Hg.), Hamburg 2009,

online: <https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003795> (Zugriff am 13.09.2022)

Hájková, Anna: *The Last Ghetto. An Everyday History of Theresienstadt*, Oxford 2020.

- Haufe, Friederike; Ahmels, Volker: *Begegnung mit Jahrhundertzeuginnen. Die Pianistinnen Edith Kraus und Alice Herz Sommer*, in: *neue musikzeitung*, Ausgabe 3/2004, Regensburg 2004.
- Haufe, Friederike: *Pianistin befragt Pianistin. Friederike Haufe trifft Edith Kraus in Jerusalem*, in: *neue musikzeitung*, Ausgabe 6/1999, Regensburg 1999.
- Herder-Institut (Hrsg.): *Besprechung über die »Lösung von Judenfragen im Protektorat«*, in: *Dokumente und Materialien zur ostmitteleuropäischen Geschichte*. Themenmodul »Protektorat Böhmen und Mähren«, bearb. von Stefan Lehr (Münster), online: <<https://www.herder-institut.de//digitale-angebote/dokumente-und-materialien/themenmodule/quelle/2049/details.html>> (Zugriff am 24.07.2022).
- Herder-Institut (Hrsg.): *Besprechung über künftige politische Planungen im Protektorat*, in: *Dokumente und Materialien zur ostmitteleuropäischen Geschichte*. Themenmodul »Protektorat Böhmen und Mähren«, bearb. von Stefan Lehr (Münster), online: <<https://www.herder-institut.de//digitale-angebote/dokumente-und-materialien/themenmodule/quelle/1967/details.html>> (Zugriff am 24.07.2022).
- Hiller, Bernard: *Das Geheimnis des Glücklichseins – Alice Herz-Sommer – 109 Jahre alt*, online: <<https://youtu.be/pedXjUTQUAY>> (Zugriff am 06.09.2022)
- Hoffmann, Heidi Tamar (Hrsg.): *Musik in Theresienstadt. Die Komponisten Pavel Haas, Gideon Klein, Hans Krasa, Viktor Ullmann, Erwin Schulhoff (gestorben im KZ Wülzburg) und ihre Werke*, in: *Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke*, Bd. 1, Berlin 1991.
- Karas, Joža: *Music in Terezín 1941–1945*, New York 1985.
- Klein, Hans-Günter (Hrsg.): *Gideon Klein. Materialien*, in: *Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke*, Bd. 6, Hamburg 1995.
- Knechtel, Anna: *Plakate aus dem Ghetto Theresienstadt. Kunst und Kultur in Theresienstadt 1941–45*, online: <<https://www.stifterverein.de/ausstellungen/ausstellungsdetails/plakate-aus-theresienstadt/>> (Zugriff am 18.08.2022).
- Korotin, Ilse (Hrsg.): *Solarová, Truda*, in: *biografiA – Lexikon österreichischer Frauen*, online: <<http://biografia.sabiado.at/solarova-truda/>> (Zugriff am 04.09.2022).
- Krasnik, Martin: *Fucking Jøde!*, Frederiksberg 2014.
- Kuna, Milan: *Musik an der Grenze des Lebens*. 2. Auflage, Frankfurt a. M. 1998.
- Lawental, Eli (Hrsg.): *Aktivitäten im Beit Theresienstadt. Newsletter – Theresienstadt Martyrs Remembrance Association Nr. 48, Januar 2000*, online: <http://web.archive.org/web/20210122225858/http://bterezin.brinkster.net/newsletters-all/DapeyKeshner-48-2000-01-German.pdf> (Zugriff am 07.09.2022).
- Migdal, Ulrike: *Und die Musik spielt dazu. Chansons und Satiren aus dem KZ Theresienstadt*, München 1986.
- Müller, Jana: *Protektorat Böhmen und Mähren (Lidice)*, in: *Betrifft: Widerstand. Zeitschrift des Zeitgeschichte Museums und der KZ-Gedenkstätte Ebensee*, Ebensee 2005.
- Müller, Melissa; Piechocki, Reinhard: *Alice Herz-Sommer »Ein Garten Eden inmitten der Hölle«. Ein Jahrhundertleben*, München 2011.
- Naegele, Verena: *Viktor Ullmann. Komponieren in verlorener Zeit*, Köln 2002.
- Nemtsov, Jascha: *Die neue Jüdische Schule in der Musik*, Wiesbaden 2004.

- Raab Hansen, Jutta: *Alice Herz-Sommer*, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hrsg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Hamburg 2017, online: <https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002590> (Zugriff am 13.09.2022).
- Schindler, Agata: *Juliette Arányi*, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hrsg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Hamburg 2017, online: <https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002800> (Zugriff am 04.09.2022)
- Schultz, Ingo: *Viktor Ullmann. 26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt*. Mit einem Geleitwort von Thomas Mandl, in: *Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke*, Bd. 3, 2. korrigierte Auflage, Neumünster 2011.
- Mändl Roubíčková, Eva; Springmann, Veronika (Hrsg.): *»Langsam gewöhnen wir uns an das Ghettoleben«. Ein Tagebuch aus Theresienstadt*, Hamburg 2007.
- Manes, Philipp; Barkow, Ben; Leist, Klaus (Hrsg.): *Als ob's ein Leben wär. Tatsachenbericht Theresienstadt 1942–1944*, Berlin 2005.
- Starke, Käthe: *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, Berlin 1975.
- Stoessinger, Caroline: *Ich gebe die Hoffnung niemals auf. Hundert Jahre Weisheit aus dem Leben von Alice Herz-Sommer*, München 2012.
- Torres, Claude, *Terezin. Autres Compositeurs*, online: <<http://www.musiques-regenerees.fr/Terezin/MyCompositeurs.html>> (Zugriff am 23.08.2022).

8.2. Bildquellen

- Titelbild: Yad Vashem Art Collection, Franz Petr Kien (1919–1944). Piano Recital, Terezin Ghetto, 1942–1944, online: <<https://www.yadvashem.org/museum/museum-complex/art/new-on-display/franz-peter-kien.html>> (Zugriff am 13.09.2022).

8.3. Audioquellen

- Kraus, Edith: *Life and Dreams. Czech Piano Music from the 19th and 20th centuries*, Koch International Classics 1993.
- Kraus, Edith: *Viktor Ullmann. Klaviersonaten 1-4*, Edition Abseits 1993.
- Kraus, Edith (u. a.): *Viktor Ullmann. Piano Sonatas Nos. 5, 6, 7, String Quartet No. 3, op. 46*, in: *The Terezin Music Anthology*, Volume I, Koch International Classics 1991.